

Милан П. Милошевић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студент докторских студија

УДК 821.163.41.09˚276˚42
DOI 10.46793/Uzdanica19.1.227M
Оригиналан научни рад
Примљен: 1. март 2022.
Прихваћен: 6. мај 2022.

СУБВЕРЗИВНИ ДИСКУРС ПРОЗЕ У ТРАПЕРИЦАМА

Ајсџраќиј: Књижевници су због својих литерарних радова неријетко кроз историју бивали судски процесуирани, жртве прогона, забрана, јавног изругивања и клеветања. На удару критике јавног мнијења углавном су се налазили због уношења реалија у фикционални наратив и препознавања функционера власти у карикираном актеру. Умјетницима и њиховим фикционалним конструктима судило је и цензорско тијело социјалистичке Југославије. Будно мотрећи „на спољашњег и унутрашњег непријатеља”, цензорско тијело је у опису задатка имало препознавање и сузбијање субверзивних гласова у умјетничком свијету.

У овом раду ћемо дати увид у субверзивност југословенске *ипрозе у итраперицама*, изузетно специфичне стилске формације заједничке књижевности. Опсежним разматрањем компетентности критике која се, по нагону идеолошког или личног предубјеђења, острвила на „нови израз” прозе у траперицама, покушали смо освјетлити позадину ригорозног односа јавног мнијења према тзв. модерној литератури којом су се хтјели имплементирати капиталистички назови у југословенски систем вриједности. Детекцијом сумњивих момената у круцијалним текстовима југословенске прозе у траперицама (*Чанџи*; *Кујши*, *сџари мој*; *Белешке једне Ане*) те њиховом подробном наратошком анализом, утврђивали смо и оповргавали штетност неканонистичког писања *цинс ипрозе*.

Кључне ријечи: Александар Флакер, *ипроза у итраперицама*, субверзија, антијунак, Чанџи, цензорско тијело, Звонимир Мајдак, експеримент.

1. ХОЛДЕН КОЛФИЛД И ЈУГОСЛАВИЈА

ПРОЉЕЋЕ

Тек трачак сунца и руља већ све друкче гледа.
Фрајери изводе ко мјесечари кад им пригусту:
Раскапчају капуте, цели свет и околица њихов
Зато кај поновно снимају санак свој пусти...

Одмах проради перспектива, планови се кују.
Старо зрушити! За старе Славене нас ни брига!
Ново бу боље, макар жуљало ко нови ципелиши.
Нисмо јенпут цвали а на крају исцрвила се фиға.

Падају заклетве на вјерност до гроба и рикверц.
Озбиљне татице критички своје боље половице куже.
Мишићима скочи цијена као и женском мљекарству.
Живљење има смисла кад се висибаве и секс здруже.

И стари и млади сатима буље у пупољке.
Чуде се как их природа ни зезнула ни овај пут?!
Јер у року године дана пуно тог отишло до врага.
На половима лед се стањил, скоро бумо сви капут!

Ако још има правих волова, и они туле: прољеће!
Вјерно је прихајало и мраве нам спустило в гаће.
Нема друге већ на брзину си поњушит цветје,

Јер и прољеће је, бормеш све краће и краће...

(Мајдак 1976: 37)

Пјесму „Прољеће” Звонимира Мајдака навели смо овдје, у уводном дијелу рада, како бисмо сликовито и ваљаним примјером објаснили конвенције једног од најоригиналнијих модела у свјетској књижевности 20. вијека – *ѝпрозе у ѝпрајерицама (jeans prose)*. Овим садржајним именом Александар Флакер је насловио засебни тип романа (Флакер 1983: 24), настао у окриљу сексуалне револуције и *beat* генерације. За претечу и параметар *ѝпрозе у ѝпрајерицама* Флакер је узео најпознатији роман Џерома Д. Селинцера *Ловац у жићу* (1951). Конструисан од бунта шеснаестогодишњег Холдена Колфилда, овај Селинцеров романескни првенац освојио је свијет својим непосредним приступом теми малољетничких слобода и приповиједањем у првом лицу са незанемарљивом дозом ниподаштавања свијета одраслих, понајвише оличеном у жаргону, генерацијском „новомовору”. Помодарско бунтовништво против *есѝаблшимениѝа*, које је, између осталог, покренула популарност овог Селинцеровог дјела, било је само увод у американизацију европске омладине, која се наставила преко хипијевског покрета и рокенрол музике.

Значај *Ловца у жићу* по свјетску књижевност налазимо у радовима Селинцерових сљедбеника, који су, надограђујући основни концепт, постали представници *jeans prose* а које је Александар Флакер, на основу компатибилних композиционих одлика, детектовао у неким европским националним књижевностима (руској, пољској, њемачкој). Многи од њих нису ни крили

да су приповиједаче у својим романима градили по угледу на Холдена Колфилда. Заједничко начело свим дјелима *прозе у траперицама* било је то да је у питању „проза у којој се појављује млади приповиједач (без обзира на то да ли он наступа у првом или трећем лицу) који изграђује свој осебујни стил на темељу говореног језика градске омладине и оспорава традиционалне и постојеће друштвене и културне структуре” (Флакер 1983: 36). Штиво такве конструкције су читаоци широм Југославије, засићени високопарношћу тема и стила књижевне елите, једва дочекали.

Југославија је, након 1948. године, стидљиво одшкринула врата и англосаксонској књижевности која је, упоредо са режимски подржаном социјалистичком пропагандом, највише имала уплива у стварање заједничке националне књижевности. Хвалоспјевни стриктној оданости систему као јединој правој врлини коју омладина треба гајити у социјализму су веома брзо, већ поткрај педесетих година XX вијека, постали контрапродуктивни. Испразна партијска фразеологија изродила се у предмет омаловажавања и својом блазираношћу утрла пут поједностављеном рјечнику шунд литературе.

Тачност изјаве Јарославе Блажкове да Холден Колфилд „[...] има браћу по цијелом свијету, [...] омладину [...] у посвема другој друштвеној средини” (Флакер 1983: 37–38) потврдила се и у југословенској књижевности. Одмах након првог таласа опијености *Ловцем у жици* и планетарне популарности филма *Бунјовник без разлога* (1955) почели су се у Југославији спорадично појављивати млади аутори који су, мање или више, слиједили Селинцеров концепт писања. Јављање новог израза у заједничкој књижевности и југословенски допринос овој списатељској моди, у двадесет година њеног постојања (1956–1976), систематски је рашчланио Александар Флакер у својој истоименој студији о прози у траперицама. Да би одстранио из литературе о младима сва неодговарајућа и гранична дјела, Флакер је степен чистоте неког домаћег романа у траперицама, као и његову репрезентативност, утврђивао помоћу схеме опозиција **недорасли ↔ одрасли**, интелигенције оличене у приповиједачевом идиому и вјеродостојности стилизованог усменог говора. Он је југословенску прозу у траперицама (а тиме и читаву заједничку књижевност) подијелио по националном кључу и то на српску, хрватску и словеначку. Наишавши само у тим савезним републикама на наслове који „очијукају” или у потпуности контемплирају конструктивну схему прозе у траперицама, своју подјелу додатно је образложио и различитим узорима¹.

¹ „Међутим, уза сву несумњиву наочност узора и предлога претежно америчке провенијенције, знатну су улогу у конституирању *JP* у појединим националним књижевностима играле, дакако, и националне традиције, а затим и поједини источноевропски модели” (Флакер 1983: 40–41). Јаку националну традицију код српских писаца Драгослава Михаиловића и Милисаве Савића такође категорише као разлог граничности њихових изванредних првената: романа *Кад су цвјетале њиве* и *Љубави Андрије Курандића*. По Флакеру, *Тикве* се одликују „[...] врло чврстом структуром која правилним распоредом збивања подсеја на класичну

Све до појаве *чудне девојке* Миње Николић у роману *Излећ у небо* (1957) Гроздане Олујић и њеног бруталног пандана Чангија (1963) у истоименом роману Алојза Мајетића, критика и цензура нису примијећивале нити озбиљно схватале приповиједаче у наративима који су се изражавали у жаргону. Повлачењем *Чангија* из продаје и скраћивањем *Излећа у небо* Гроздане Олујић не успијева се искоријенити *холденизам*². У духу „траперица” се наставља писати, па тако у опусу многих југословенских писаца налазимо барем по једно дјело које, мање или више, одговара начелима ове прозне формације (Звонимир Мајдак – *Кужши, сџари мој*, Момо Капор – *Белешке једне Ане* и Ласло Вегел – *Мемоари једној макроа*). Поткрај шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог вијека у бившој држави се много аутора бавило темом младалачког, неполитички обојеног бунта. Тај је период изњедрио, поред понајбољег романа југословенске прозе у траперицама (*Кужши, сџари мој* Звонимира Мајдака) и тек један, са овом прозном формацијом кореспондентан, филм – *Млад и здрав као ружа* редитеља и сценаристе Јована Јовановића.

2. СУБВЕРЗИВНИ ДИСКУРС ЈУГОСЛОВЕНСКЕ ПРОЗЕ У ТРАПЕРИЦАМА

Самозваним или опуномоћеним цензорима у бившој Југославији свака препозната „чудноватост” у наративу и свако „скретање са стаза револуције” били су оштро критиковани као субверзивна пропаганда. Клице младалачког бунта су биле сјечене у свом заметку опресивним мјерама ондашњег режима, а једна од њих је била и стерилизација жестоког уличног жаргона својственог младима са чеднијим језичким финесама (отуд изрази попут „зафркавати” и „зезати”). Одговор на питање да ли су аутори најрепрезентативнијих дјела југословенске прозе у траперицама (Мајетић, Мајдак, Капор) стварно жељели подривати културне и идеолошке тековине или је то, као у већини случајева, био само умишљај исувише ревносних апаратчика, покушаћемо дати у овом раду.

Субверзија је појам из војнополитичке терминологије и као такав се, изван свог основног семантичког оквира, различито и контекстуализује. У ширу употребу и на „лош глас” субверзија је доспјела у хладноратовско вријеме. Тада је она од Марксовог не обавезног негативног конотирања прикривеног дјеловања против неправедног друштва с циљем да се оно из коријена

трагедију, а писан[а] је стилизираним језиком београдске улице” (Флакер 1983: 18), док је Савићев Курандић типичан „[...] *сеоски младић* који се примакао градској култури али је у бити не интегрира” (Флакер 1983: 95).

² Холденизмима се називају жаргонски неологизми и идиоми у језику младих (Кастроново 2009: 107).

промијени, добила значење било којег вида супротстављања и отпора властима. Иако се дефиниције субверзије разликују од рјечника до рјечника, у свима се под тим термином подразумијева акција или друштвена појава којом се поткопава и дестабилизује власт, поредак или идеологија.

Немали број стваралаца су своја дјела градили с намјером да подбуне масе на протест против власти, у чему је, сигурно, предњачила социјална књижевност. Млади књижевници окупљени око загребачког часописа *Крутови* званично су се залагали за много невинији циљ – оживљавање, реанимацију и „модернизацију књижевног израза” (Бошњак 2002). Нови израз за који су се залагали, у првом реду Иван Сламниг и Антун Шољан, те другачији, модернији приступ актуелним темама³, „освјежили” су читалачку публику, уморну од поучних романа са темама из НОБ-а и шаблонизираних неоромантичних јунака, социјалистички освјешћених младића са високо развијеним осјећајем за морал и правду. Потрага за једноставним људским причама и неполаризованим карактерима, који су све само не свеци, окретало је читаоце петпарачкој литератури у којој се могло пронаћи нешто од *noir* елемената, пријекно потребних конзументима писане ријечи као отклон и драгоценост од кријепа од силесије соцреалистичких *билдунгсромана*.

Први додир јавности са новим изразом био је уједно и први детектовани проблем са југословенском прозом у траперицама⁴. Роман *Чанџи*

³ Нова генерација пјесника покушала је традиционални поетски израз замијенити савременим, примјеренијем модерном добу. О њиховом циљу најбоље се изразио Бранислав Глумац у својој пјесми без наслова из збирке *Жујџи њра коњ*:

[...] кажем вам:
крепало је вријеме озбиљних пјесама
и у новој поетици неозбиљно је говорити о души [...]
пан је кит с долчевитом око врата
чело му је бетонско
поглед октански [...]
а да и не говорим како смо наивно вјеровали
да су муда пријекно потребна за први стих јаке пјесме [...]
као зимске гуме на фолксвагенима
тако потребним кад пада ах
не смијем рећи снијег
све бјеше другачије у наше вријеме
ин ауе тајм [...]
молим да ми не спомињете влати траве walt whitmana
неки гњили јесењи дан
тјескобу [...]
сада смо на жалу једне заиста нове поетике
и костури преко којих доједрисмо и открисмо
земљу
као да спомена вриједни нису. (Глумац 2008: 44–45)

⁴ Иако је оспоравање садржаја *Излејта у небо*, првог романа Гроздане Олујић, старијег датума (изашао је 1957. године), *Чанџија* (1963) сматрамо првим правим „проблемом” југословенске прозе у траперицама, поглавито због судског процеса који је поведен против њега.

Алојза Мајетића је доживљен као удар на социјалистичку едукацију омладине засновану на скромности и прегалаштву појединца, због чега су аутор и издавач позвани на одговорност. Да ли је Мајетић стварно имао намјеру поткопавањем социјалистичког поретка прискрбити себи титулу дисидента? Из данашње критичке перспективе, Чанги као први „чисти” приповиједач југословенске прозе у траперицама, удаљен од ратних помрачења свијести и постављен у мирнодопско вријеме и под свјетла велеграда, није ништа друго до саможиви вјетрогоња који својом агресивном природом плијени али је без конкретног плана и моћи подривања. Добродошао апаратчицима као доказ њихове ревности, Мајетићевом роману се замјерала природа и размишљање самог Чангија јер је он, као такав, лош узор потенцијално одушевљеном читаоцу, у којег би, својим примјером, имплементирао материјалистичке вриједносне ставове.

Индиција за горенаведене оптужбе, мада много „невинијих” капацитета од оних који су им додијељени у хиперболисаним интерпретацијама цензорског апарата, у *Чангијевом* наративу није мањкало. Насловни антијунак, Чанги Станишић, младић много ноншалантнијих животних назора од оних препоручених омладини у социјалистичком друштву, члан је разуздане *клаије* која дивља загребачким улицама. Након једне *журке*, отуђује аутомобил и њиме усмрћује пролазника. Истријежњен у секунди, одлучује се за бијег на омладинску радну акцију. *Клаија*, схвативши шта је посриједи, здушно покушава омести истрагу иследника Грабовца и тиме помоћи другу. Чанги се на радној акцији повиновао правилима заједнице али само привидно, тек толико да не упада у очи бригадирима. Досљедан у својој безобзирности, Чанги упира све снаге у планирање даљег бијега, а на мисли о покајању, пријављивању и издржавању казне не троши вријеме. Његове интимне премисе су постулати бруталних приповиједача у траперицама⁵ и иако је функција тих исказа удаљавање *Чангија* од калупа наратора у производним романима, они су, мада плод фикције, озбиљни укази на многе недостатке тадашњег поретка, на пример насилност народне милиције или неуспјех индоктринације омладине⁶. *Чанги* је, због усхићености насловног антихероја спонтаном

Фактографски приказ тока суђења, цензурисања „порнографских” дијелова и повлачења романа *Чанги* из књижара дио су наратива његовог својеврсног наставка – *Čangi off gotoff* (1970).

⁵ За репрезентативан примјер дезилузионистичких начела Чангијеве *клаије*, али и за назначавање разлике између класичног и бруталног приповиједача у траперицама, можемо узети њихов шовинистички поглед на полну зрелост дјевојака: „[...] дјевојку треба дехименизирати, али тако да се она у дефлоранта не заљуби, штавише, ни да га замрзи, то јест да дјевојка почне обожавати коитирање, али не с једном особом него опћенито, с мушким дијелом човјечанства, с клапом” (Алојз Мајетић, *Чанги*, Прогрес, Нови Сад, 1963, 44).

⁶ Увријежено је мишљење да се на радне акције ишло из идеолошких разлога, тј. да се буде друштвено користан. Чангијев бијег на једну такву није био логичан потез „свјесног социјалистичког омладинца”, већ једини излаз за бјегунца пред законом. Признање да је на ОРА-ма било и таквих „реакционара” угрозило би углед још једног социјалистичког мита.

безобзирношћу његове генерације, роман хвалоспјев земним задовољствима и законски кажњивим ужицима, али и наратив који је дефинисао прохтјеве подмлатка друштвеног метиља социјалистичке Југославије – тзв. *црвене буржоазије*:

Имао би своја властита фина колица с климатским уређајем... и зеленим стаклима у цинемаскопу... котачи с бијелом гумом... антена подрхтава... двије стотине миља на сат... И не само кола. Имао бих вилу од стакла и алуминија, у дворишту базен од пластике... а у њихалци, разапетој између двије палме, љуљуска се моја осма или осамнаеста жена, пије коктел у којем пливају три коцке леда, потпуно нага, као сирена... (Мајетић 1963: 49)

Чангијева сањарења овог типа су, из перспективе данашњег читаоца и проучаватеља, тек занос једног инфантног тинејџера. Та очигледност додатно отежава правилно разумијевање негативног става цензорске комисије о оваквим постулатима за *dolce vita* југословенске омладине.

Чанги духом одудара од протагониста актуелних наслова. Његов карактер, који је потпуно у духу *нове њоеишке*⁷, највидније попуњава језичка компонента. Њоме је Мајетић успио остварити аутентизацију простора и ликова. Сама чињеница да је за говор и интимни монолог актера изабран језик „полусвијета” – аутохтони загребачки жаргон из раних шездесетих – и да је, као такав, монтиран у лик који је сушта супротност социјалистичком освјешћеном младићу, била је исувише провокативна за цензорски апарат. Већ овај Мајетићев потез се могао разумијети као субверзивни акт уперен против, од власти препоручених, манира писања. *Чангијев* наратив, сав у инсистирању на извитопереним начелима младежи⁸ и склоностима ликова да обезвријеђују и унижавају социјалистичке пропагандне митове⁹, ни чињеница да му је

Како би нереаговање на Чангијево исмијавање младих људи који су се ту нашли због искрене жеље да изграде сваки кутак своје земље било једнако признању, судска забрана романа је била логичан слијед. Петнаестак година касније, нереаговање ангажованих критичара на сатиричан тон у приказивању истина о акцијама у хумористичком стрипу *Васа Траса* (1981) и филму *С.П.У.К.* (1983) ознака су издасаја социјалистичке цензорске пресије.

⁷ Нови, савремени израз најавили су 1960. године заједничком збирком пјесама млади писци Алојз Мајетић, Бранислав Глумац и Звонимир Мајдак.

⁸ Да Чангијевој *клаиш* сексуалне бестијалности нису стране, писац нам сугерише већ уводном сценом у роману, тј. игром сињске алке у кућној атмосфери. Називање егзибиционистичке играрије именом ове традиционалне игре је одличан приказ ниподаштавања вриједности до којих држе старији.

⁹ Иронија је обавезан елемент дискурса младих људи, па се она ни у *Чангију*, зарад вјеродостојности, није смјела заобићи. Неријетко су на њеном удару социјалистичке реликвије, нпр. химна *Хеј, Словени* или, како је у *Чангију* приповиједач назива, „врло стара пјесма”: „Чанги није стајао чврсто као клисура и није пјевао да му узалуд пријети понор пакла” (Мајетић 1963: 87).

Ни банализовања функције радне акције и свођења овог сегмента југословенске исто-

окосница фиктивна није спасила сврставања у „опасне елементе”. Фиктивна прича о савременом младићу, инфицираном цивилизацијским добрима а не важећом доктрином, смјештена у фиктивну југословенску садашњост задахнута реалијама, преозбиљно је схваћена. Разлоге за то, ако занемаримо шкодљивост Чангијевих цивилизацијских комплекса по могуће адресате, можемо наћи у Мајетићевом разбијању лингвистичких и романескних калуца, обилној ласциности овог романа и изругивању социјалистичком контексту.

„Једна од темељних претпоставки прозе у траперицама на подручју савремене социјалистичке средње и источне Европе је њезин отпор, првенствено средствима ироније, шаблонизираним и клишеизираним језику чиновничко-канцеларијског типа, језику новинске публицистике и масовних медија, савременој политичкој реторици говора и митинга, па све до клишеизираних фразеологије друштвених знаности и марксизма, онакве каква се употребљава у настави и популаризаторској лектури” (Флакер 1983: 171). Овај навод Александра Флакера је могуће појашњење за изузетно незадовољство критике романом *Чанџи*. Осјетна иронија у тону клишеа похватаних по састанцима многих социјалистичких тијела или меморисаних из њихових гласила можда врџећа увјерења партијаца, али је исувише нејака да буде протумачена као потенцијално лош *најџуџак* младима:

Друга чета, збор. Нешто слично нисам чуо откако сам жив. Друга чета, збор. Смијешно. Прозивају, развучимо ушеса... А, ту смо. Друга чета. Шаљиво... [...] Постројавање у четвероред. Све саме свјеже ствари. Као предвојничка. (Мајетић 1963: 40, 42)

Звонимир Мајдак, најплоднији аутор југословенске прозе у траперицама, своју списатељску каријеру је започео карактеризацијом обузданијих нарави од Чангијеве. Испрва окренут умјереном жаргону (*Тий на зеленој ливади*, *Уклеџи мојоциклизџи*) а више урбаном инстинкту младих (*Млагић*, *Гледаоци*, *Играчи*), поучен реакцијом на Мајетићев израз, много је умјешније приступао прозивци системских „грешака”. Мајдакова рана дјела краси раскошна дескрипција, али и устаљена резигнација актера у сталној потрази за излазом из егзистенцијалистичке монотоније. Њихово бунтовништво углавном не прелази границе штуре натукнице изговорене у сред опширног

рије на потрагу за сексуалним партнером није узмањкало у *Чанџијевом* наративу: „Црнокусу с косим жабљим очима видео сам раније у граду. [...] И згодне бебе кроче на изградњу. Нисам то знао. На крају би могло испасти бомба забавно. Оставимо лирику; него: је ли паметно што идем доље на овакав начин, у оваквом облику, у оваквој амабалажи?” (Мајетић 1963: 40).

Гњусо, градски *боу*, не види себе ни своје *френгове* искрено у „тој ствари”, раду за заједничку добробит:

„Да ли је Чанги укебао какво невинашце? Мора да фрајер навелико глуми свјесног омладинца” (Мајетић 1963: 105).

вајкања на злехуду судбину или ироничне опаске на рјечник социјалистичког апарата:

Тко ће дати стипендију за мој факултет?! А ја нисам дијете палог борца да могу тражити стипендију за најбезвезнији факултет на свијету. (Мајдак 1966: 91)

Она то добро зна и зато ме савјетује да затражим стипендију или се запослим у дрвном комбинату. То је звучнији назив за пилану и радионицу намјештаја. (Мајдак 1966: 92)

Мајдак је свој концепт „прилагођавања али не и погрбљивања” слиједио све до 1970. године и наслова који му је донио епитет бестселер писца. У свом роману *Кужиси, сџари мој*, Мајдак је, истакавши на појединим мјестима у наративу однос власти према „хрватском питању”, наступио изазивачки, дисидентски. Тако је, у том часу политички подобном, ставу Глисте, за борбе старијих незаинтересованог представника омладине, супротставио булажњење пијаног Милчека:

– Млади мој пријател, ја идем з вама. У Осијек, у Осијек, у бој, у бој! – почео се драти господ Милчек. Али никога то није узбуђивало. – Ми, Хрвати, смо гузице – изусти и нагне из чаше.

– У те воде не пливам с вама – огради се Глиста. – Ако тако наставите, ја се чистим. Хвала на друштву, молим! Ја у респт не идем због било чега, да се размемо! Ја сам Хрват, то ћу пред сваким поновити, али то је моја ствар, то ни никог брига. То ја задржавам за себе. Је л’ так? (Мајдак 1981: 150–151)

Исту тему Звонимир Мајдак продубљује неприкривеним алузијама на „великохрватску Голготу” – Крижни пут¹⁰ у свом наредном бестселеру изузетно провокативног наслова *Пази, иако га осџанем невина*. Сумњу да то није само згодна досјетка, реалија с чијом се стварносношћу кријепи фиктивни наратив, већ да је прије списатељски трик чијим се потенцирањем желе обез-

¹⁰ Роман *Пази, иако га осџанем невина* почиње приповиједањем „крижног пута” несрећног Теофила Снобока. Он у Загребу 1945. године, непосредно пред улазак партизана у њ, уплашен, бира бијег са пораженим усташким снагама и гине пред Блајбургом. Иако је овај псеудоисторијски сегмент искоришћен само због биографичности јунакиња романа, Марте и Леле, прво његово помињање у књижевности доступној масама могло се етикетирати као „националистички памфлет”, „глас емиграције” (Мајдак је роман започео током свог боравка у Ајови, САД) или неком сличном омиљеном флоскулом социјалистички подобних дежурних критичара. Ипак, они су више пажње посветили наслову романа и натрухи порнографског у њему него самом садржају, што зачуђује јер је роман изашао у јеку тензија које су довеле до сецесионистичког покрета МАСПОК.

бједити високи тиражи, говори и то да се „хрватске корјенике” Звонимир Мајдак не лишава ни у будућим дјелима.¹¹

У годинама „тихог јуришања на социјалистичке светиње” Боре Ћосића, Драгослава Михаиловића и Борислава Пекића, овакав иступ већ формираног писца се могао протумачити као намјера да се са актуелним темама подигне тираж романа, али и реакционарном агитацијом. Ипак, књижевна критика Мајдаку није замјерила ништа од онога што је замјерила Алојзу Мајетићу због *Чанџија*: вокабулар¹² антијунака, инсистирање на „фрајерском сопству” те порнографију и несоцијалистичко размишљање омладине. Уметањем тема за старије у уста младима, Мајдак је, поготово у романима из тетралогиије *Куржии, сџари мој*¹³, „постарио” и умудрио своје актере. Банализовањем опозиционих начела југословенске прозе у траперицама, Звонимир Мајдак је булеваризовао овај наративни модел до нивоа жанровског хибрида.¹⁴ Овим потезом она је изгубила оригиналност тј. „статусно и разликовно обележје”, постала је „конфекција” (Пијановић 2018: 210), сезонски хит, трендовски допадљиво опште мјесто у савременој књижевности, обична „поза у траперицама без френдовског у свом бићу”¹⁵.

Млагућа (1965), роман невеликог обима, Звонимир Мајдак је објавио у периоду афирмације, у првој деценији свог књижевног рада. Иза овог наслова, за потоњег Мајдака недовољно звучног и асоцијативног¹⁶, крије се нарратив пун јаловог набоја агресије типичног за младе приповиједаче у траперицама. Наративни субјект је неименовани младић који је, стицајем околности, након завршене школе, добио мјесто управника пољопривредне задруге

¹¹ Изјаве попут „Има в мени нешто од хрватске корјенике” и пјевање забрањених пјесама саставни су дио романа *Сџари дечки* (1975), а геспон Фурланово страсно фаворизовање господског, пријератног Загреба „у којем се знао ред”, немогуће је пренебрегнути током читања романа *Лова до крова* (1984).

¹² Неочекиваној читаности романа *Куржии, сџари мој* умногоме је кумовала и његова лексика. Говор урбаних загребачких *кићова* је био одлично прихваћен у вријеме популарности различитих дијалеката. О фасцинацији публике језичким варијацијама тих година довољно говори енормна популарност дијалекатских ТВ серија (*Љубав на сеоски начин, Наше мало мистио*) у свим републикама бивше СФРЈ.

¹³ Тетралогиију *Куржии, сџари мој* чине романи: *Куржии, сџари мој* (1970), *Сџари дечки* (1975), *Гадни њаркић* (1980) и *Лова до крова* (1984).

¹⁴ Најбољи примјер прелазног облика из „чисте” прозе у траперицама у хибридни жанр најближи производном роману јесте прекројени сценарио за филм *Куржии, сџари мој* (1973), који је, заједно са Звонимиром Мајдаком, потписао редитељ Ванча Кљаковић.

¹⁵ Навод Пере Квесића забиљежен при разговору са аутором обављеним у Загребу 10. 1. 2020. године.

¹⁶ Звонимир Мајдак је, одмах након романа *Куржии, сџари мој*, раскрестио са академским приступом књижевности и окренуо се лакој фабулирању зарад приближавања читањелској публици. Високе тираже је (под својим и под именом Сузана Рог) обезбјеђивао на помпезан и тривијалан начин – еротским и националистичким алузијама у насловима (*Пази, иако да остјанем невина, Миџика курва, Купање са Кајшарином, Шева на журу, Желим још њуно њуна, Поново сам неморална и њокварена, Хрвајиска кухиња*).

у провинцији. Накупљени бијес, због одговорности коју носи његов положај надређеног, летаргије подређених, мртвила руралне средине, препредености сељака и, понајвише, због удаљености од градске вреве, младића упућује на разговор са својом савјешћу и другим ја. У тим тренуцима озлојеђености наизмјенично користи и прво и друго лице једнине. Младићева интимна исповијест је динамични неуспјех да се прикрије унутрашњи немир, који је, између осталог, изазван и трулим темељима социјалистичког друштва:

Али људи су тако лијени, на сваком кораку желе те исмијати и не окренеш ли се правовремено, све ће отићи низбрдо и ти ћеш бити крив, стављен на лед, испитиван, критизиран, кажњен. А прави кривац, онај који није довољно стегао неки завртањ па је stroj ишао непрописно брзо и на крају се разлетио, тај ће и даље побирати своју плату, пити пиво у кантини до изнемоглости у суботу навече. И смијати се. Баш њега брига за тзв. друштвено власништво. Њему би толико тога требало доказати и у главу утувити. Сви курсови овог свијета и сва предавања недјелом прије подне неће га промијенити. Он не осјећа одговорност и све што он не осјећа као своје лично, као оно на што може плунути, што може разљућен разбити у парампарчад, све то за њега није важно и баш му се фућка што косилице кисну, што плугови рђају а креч хлапи. (Мајдак 1965: 6)

Разљућен спознајама о несавршености људског фактора у колективу којим руководи, младић, поред својих сарадника који су „необразовани, курсисти, једва описмењени сељани [...] бојажљиви, халапљиви на оно мало своје плаће” (Мајдак 1965: 55), не штеди ни своје надређене – инспекторе из задружног савеза:

За својих посјета, пошто су се једва пробали Ланд ровером, најели и поткријепили вином из задружног подрума, распитали за цијену јаја (а то значи: друже управитељу, набави им двјеста, триста комада по апсурдно ниској цијени) и других производа потребних кухињи, они ме желе видјети оптимистички расположеног, увјереног да ће приноси бити рекордни, обавезе извршене. (Мајдак 1965: 56)

Проказивањем задругара незнајши и задружних функционера са манирима „јагњеће бригаде”, Мајдак се, на примјерен књишки начин, обрачунава са институцијама у чији рад није било упутно јавно упирати прстом. Мање или више оправдане сумње, а самим тим и осуде, да субверзија у њиховим текстовима може круцијално да утиче на друштвени преображај, ни наивнији наративи се нису успјели ослободити. Поред случајног превида цензорске комисије на роман у којем не мањка назадњачког дискурса, једино објашњење које се неће дотаћи ауторове политичке подобности за непримијећивање и нереаговање на Мајдаковог *Млагућа* јесте вербовизуелна идентификација

мјеста радње. Неименовањем приповиједача, замјеном имена лица њиховом функцијом (тракториста, газдарица) и градирањем локација радње по величини (град, село, варош), Мајдак, знатно умјешније од Алојза Мајетића у *Чанџију*, онемогућава визуелну препознатљивост локалитета. Универзализовање окосница фабуле замућивањем вербовизуелне идентификације, до те мјере да се радња романа могла смјестити и у Југославију и у било коју земљу Источног блока, није манир прозе у траперицама већ учинковито „средство одбране” преузето од књижевника традиционалног приступа којем су прибјегавали кад су хтјели избјећи нартаје бранитеља социјалистичке мисли. О томе колико штете може изазвати непридавање пажње дистопичности локације при несамокритичном „шамарању” социјалистичких вриједности говори нам случај филма *Млад и здрав као ружа* Јована Јовановића, који је због тога био скрајнут 35 година.

Изузмемо ли спорадичне, ироничним тоном изречене, опаске са идеолошким призвуком¹⁷, Мајдакова „хрватска питања”, два романа која се само генерацијски и стилски наслањају на прозу у траперицама (Михаиловићев *Кад су цвџале тикве* и Ћосићев *Улоја моје њородице у свџској револуцији*) и субверзивне а неполитички обојене имплицативне исказе¹⁸, од свих наслова југословенске прозе у траперицама за подесан примјер налазимо само још један у чијем садржају су се могле пронаћи по социјализам штетне индиције. У ринг с идеологизираним, догматизованим свијешћу и културом ушао је *редак звер*, једина антијунакиња југословенске прозе у траперицама након Миње Николић из романа *Излећ у небо* Гроздане Олујић, тинејџерка Ана из *Бележака јегне Ане* Моме Капора (1972). И она, попут осталих приповиједача у траперицама, узгаја оспораватељски однос наспрам свијета одраслих, друштвених структура и њиховог клишеизираниог језика и, генерално, сваког облика канонизирание културе.

¹⁷ Слободан Галац, наратор у роману Гроздане Олујић *Гласам за љубав*, имитира свог очуха док прича свима у кући добро знану причу о свом одрастању у ратним условима и потоњем херојству. Иснијавање ратних заслуга „друга директора” овдје су и више од обичног протеста пасторка због очуховог вербалног разрачунавања с њим. Натукницу о социјалистичким кастама назиремо и у Бубовом ироничном коментару „Баш добро што ти је стари члан партије”, датом након уласка у луксузно опремљен стан Тањиног оца (Вежел 2001: 29).

¹⁸ Субверзивни капацитет прозе у траперицама у домену „васпитног кваритеља омладине” далеко је замашнији од њеног антисоцијалистичког потенцијала. Дobar примјер за то је опис обичног дана једног *факша*: „Фино смо ја и Глиста то изводили. Били смо шегрти. Тко нам је што могао? Увече времена за извоз. Ради што те воља. Иди у кино на каубојски филмић, иди недјељом на текму, зезај се у сластичарници или испред кућице у којој стари Јумби пече костање, шверцај се на трески, штоса ради, проњуши по тржници, дрпи коју брескву или наранђу, шчипни за гуз коју кумицу, виси у бирцузу или мљечњаку гдје фрајерице и фризерке пију кавице, погледај кога има на трамвајској станици, тко игра рукош или ногош на школском игралишту, наслони се на 'наму' и чекај док киша престане, кужи добре пичке, покушај се убацити код које наивке, попуши једну, две пљуге у друштву каквог платфусисте, до миле воље зијевај и простачи – Исусе, можеш ли замислити нешто више перфа?!” (Мајдак 1981: 7).

Са бунтовничким жаром ријетко виђеним и код бруталних приповиједача у траперицама, Ана, јунакиња ове козерије, покушава, уз *винчићу* и *кофријановић*, изнијети писцу своје разлоге за бијег од куће. У бујици магнетофоном забиљежених информација којом нас Капорова „лајавица” у потрази за слободом засипа, проналазимо мноштво момената у којима она сумња у општеприхваћене вриједности. Битну улогу уобличавања њеног гласа у субверзивну силу играју хумор и комичност израза које постиже различитим стилским фигурама (најчешће иронијом, игром ријечи, хиперболама и алузијама). Капор, „аутор ове хронике, писане искључиво за забаву читаоцима” због које „заувек испада из такозване озбиљне књижевности” (Капор 1972: 209), вјештим маневрисањем Анином инфантилношћу открива нам коријене њеног незадовољства. Епичност идеолошког наратива о поратном добу је, једноставном генезом Адине породице и увијањем у причу о „рођеним Београђанкама”, деградирана, исмијана и демистификована:

Једнога дана после рата, неки даса у кожном капуту до земље упадне у нашу кућу и извређа деду на мртво име што има одвојено купатило, а посебно WC. Узалуд га је деда дочекао упарађен као божићна јелка, са два низа одликовања и свачим, узалуд му је причао колико је пропешачио за ову земљу и све, тај се даса лепо усели код нас и, миц по миц, исфура деда Гаврила напоље. [...] За то време онај даса у кожњаку, што је испљубао деда Гаврила као проклетог буржуја, узимао је редовно лекције из једења ножем и виљушком, а на његово учење енглеског језика у лингвистичком центру потрошено је толико магнетофонских трака [...] [и] још увек говори енглески као припитомљени орангутан! [...] Могу вам рећи да сам га једанпут посматрала кроз ограду и да му коса у руци много боље пристаје од телефонске слушалице! Изгледао је начисто некако озарено што се најзад докопао једне познате познате ствари, хоћу да кажем!

Деда, зна се, у међувремену одапео, није дочекао да прочита у новинама како је даса кожњак скинуо – али, мислите ли да нам се неко извинио? Одликовања смо морали продати у комисиону, бакута постала крајње десно оријентисана ројалистскиња, матори аполитичан, маман нервозна, – једино мени ништа не фали. (Капор 1972: 37–38)

Раскринкавањем жеђи за стицањем некадашњих револуционара а садашњих функционера, који су поратном конфискацијом дошли у посјед „буржујских” кућа, уздрмава се имиц новопечених становника престонице, на које је Ана посебно острвљена, али и тековина револуције. Од Аниног немирења са позицијом аутсајдера, на коју је доспјела захваљујући породичној неподобности, Капор је изоловао честице за конфликтни набој потребан за вјеродостојан карактер приповиједача у траперицама. У контекст наивних исповиједи брбљиве тинејџерке Капор је, на масама разумљив начин, у на-

ратив *Бележска* уткао и актуелне теме (дехероизација, ратно профитерство, социјална неједнакост) и то без изневјеравања начела наративног модела. Ана тиме постаје гласноговорник малог човјека, она је представница маргине, локализмима и жаргонизмима обојеним језиком дистанцирана је од нормативног центра. Све наведено не умањује брিতкост њеног куђења и незадовољства некритичном јавношћу:

- Шта мислите о политици?
- Када изјутра прочитам новине, дође ми да тужим државу...
- Због чега?
- Због тога што смо све погрешно учили у читанкама! (Капор 1972: 14)

Иако ни њој самој није ампутиран нерв за цивилизацијске комплексе, Ана највише енергије троши на критику социјалистичког естаблишмента тј. *american kind of life* повлашћених, *црвене буржоазије* и њених потомака:

Богами, освојили сте Београд! То је факат. Куд ви прођете, ту трава не расте! Гледам вас како сваке суботе и недеље тутњите својим „опелима” и „фордовима” улицама... Трубите ли – трубите! [...] Ви: аутолакирери, сервисери, подмазивачи, предузимачи, тапетари, спољнотрговинци, вулканизери, икебанаши, мунђароши и тркељатори – вама говорим! [...] Дакле, наздрављам вама, нашој новој олигархији, талијанским керамичким плочицама за купатила, абажурима за лампе, стилском намештају [...] вашим ауспусима, венчаницама од Кардена и завесама од габардена, вашим базенима, вашим ноћним чуварима, бившим пуковницима, вашим девизним рачунима, вашем тајном злату у Швајцарској и у горњој вилици, вашим парцелама поред Дунава, вашим шумама, вашим барокним квакама, вашим радионицама у којима се рекреирате и вашим слатким кафаницама поред друмова, вашим колекцијама слика, вашем вискију до кога сте стигли путујући чак од ракије „брље”, вашим енглеским травњацима, вама који не знате ни речи енглеског, вашим пластичним фонтанама, каминима и холандским лустерима, библиотекама без књига, клавирима без икога ко би на њима свирао – наздрављам вама, освајачима овог града, вама господо подмазивачи. (Капор 1972: 215)

Овај извадак из монолога Сулета Благосеривог, Аниног *френда* са Аде, премашео је најсмјелија очекивања читатељки *Базара*¹⁹, а са закључком истог *Белешке јегне Ане* пробиле су капацитет „истине” предвиђен за забавно штиво. Цензорски апарат, као и у случају Мајдакових дјела, није реаговао. „Невине” имплицативне алузије тинејџерке дуга језика из првих поглавља о *бакујии* као класном непријатељу, о сумњању у тачност новинског садржаја („*Политика* никад не лаже!” – Капор 1972: 36) или о студентским демонстрацијама („Шта ’оће ови студенти ког ђавола? Стално се нешто буне!” – Капор 1972: 58), нису наводиле читаоце на забрињавајућ крај *Бележска* и директ-

¹⁹ *Базар* је специјализовани женски часопис издавачке куће „Политика”. У њему су, у облику фељтона, први пут биле објављене *Белешке јегне Ане*.

ну прозивку криваца за социјалну неједнакост. Неправовремена реакција на Анино *иџркељисање* и неузимање истога за озбиљан глас побуне, знак је попуштања соцреалистичких стега и уступ у корист демократских слобода.

3. ЗАКЉУЧАК

У наративима сведеним „на плесњак и мајмуњак”, исприповиједаним језиком који је „крпљавина кајкавског и каванског”, као и пјесништво које није „херметично-елитарно-ерудитско” већ „фрајерске мини-исповиједи, [...] лирски упртци о ужићу-пићу-жићу” (Ладан 1976: 88), неразумно је тражити аргументе за антисоцијалистичко дјеловање помоћу којих би се проза у траперицама могла прогласити субверзивним штивом. У „новом изразу” не мањка отворено изнијетих декадентних ставова младих приповиједача, али они су више продукт судара индивидуалне аутономије и социјалне интеграције него посљедица незадовољства радом партијских функционера. Како је ширитељ владајућих друштвених „лажи и истина” махом старији нараштај, политичке и антидржавне активности младима не улазе у поље интересовања. „Чисти” приповиједачи „у траперицама” су заробљеници свог микрокосмоса у који политика и власт немају приступ или тек минимално, као тема разговора вриједна само њихове ироније и презира.²⁰

Испрва не схватајући каноне прозе у траперицама записане у катихизису Холдена Колфилда, југословенско цензорско тијело се хватало у коштац с нечим њему непознатим, а довољно необичним да исто прогласи штетним. Подозривост судија задржала се само на оповргавању моралности фиктивног садржаја неколико романа који одговарају наративном моделу прозе у траперицама, да би након тога подржало, па чак и подстакло, њену префорумулацију у забавно штиво почетком седамдесетих година прошлог вијека.

У истој мјери и хваљен и оспораван, овај приповиједни модел кратког даха настао је у вријеме ослобађања човјека од стега традиционалних и увријезених преоцби о функционисању свијета и животу појединца. Као амалгам сексуалне револуције, битништва, рокенрола и поп-арта, а уједно и антиципација данас свеprisутног *coming of age* жанра, проза у траперицама је најаутентичнији вид књижевног бојкота.

²⁰ Најбољи доказ за ову тврдњу налазимо у разговору „старијег” и „млађег” у берберници:

- А кај ја знам кај тебе интересира?
- Богме не политика!
- Кај ти имаш против политике? Политика је за паметне људе...
- Паметни навек највише нахрдају!
- Так млад а без идеала. Ја не размам кај ту децу уче у школама? Гди би то завршило?
- Нетко на Мирогоју, а велика већина на Мирошевцу, там још има плаца. (Мајдак 1981: 186)

ИЗВОРИ

- Вегел (2001): Л. Вегел, *Мемоари једној макроа*, Београд: Стубови културе.
Глумац (2008): Б. Глумац, *Исписница*, Загреб: ВБЗ.
Капор (1972): М. Капор, *Белике јегне Ане*, Београд: ПФВ „Основомица“.
Капор (2005): М. Капор, *Хеј, нисам ти то причала*, Београд: Књига-комерц.
Квесић (2019): П. Квесић, *Перорез, Славијевац*, Загреб: Ин Три.
Мајетић (1963): А. Мајетић, *Чанџи*, Нови Сад: Прогрес.
Мајетић (2004): А. Мајетић, *Чанџи*, Загреб: Вечерњи лист.
Мајдак (1965): З. Мајдак, *Младић*, Загреб: Младост.
Мајдак (1966): З. Мајдак, *Гледаоци*, Загреб: Напријед.
Мајдак (1969): З. Мајдак, *Играчи*, Загреб: Младост.
Мајдак (1974): З. Мајдак, *Главни да се тура*, Загреб: Знање.
Мајдак (1976): З. Мајдак, *Фрајерски ноќијурно*, Загреб: Знање.
Мајдак (1978): З. Мајдак, *Куржиси, сџари мој; Сџари дечки*, Загреб: Графички завод Хрватске.
Мајдак (1980): З. Мајдак, *Гадни њаркини*, Загреб: Аугуст Цесарец.
Мајдак (1984): З. Мајдак, *Лова до крова*, Загреб: Знање.
Мајдак (2002): З. Мајдак, *Пази, иако да осџанем невина*, Београд: Народна књига, Алфа.
Михаиловић (1983): Д. Михаиловић, *Кад су цветале џикве*, Београд: БИГЗ.
Олујић (1984): Г. Олујић, *Излеј у небо*, Београд: Народна књига.
Олујић (2018): Г. Олујић, *Гласам за љубав*, Београд: СКЗ, Партедон.
Пленздорф (1978): U. Plenzdorf, *Nove ratnje mladoga W.*, Zagreb: Znanje.
Савић (1972): М. Савић, *Љубави Андрије Куранџића*, Београд: СКЗ.
Селинцер (1995): Џ. Селинцер, *Ловац у жићу*, Београд: Хаос.
Шољан (1963): А. Шољан, *Издајнице*, Београд: Просвета.
Шољан (2004): А. Шољан, *Крајки излеј*, Загреб: Вечерњи лист.

ЛИТЕРАТУРА

- Кастроново (2009): D. Castronovo, Holden Caulfield's Legacy, *J. D. Salinger's The Catcher in the Rye – New edition* (ed. Howard Bloom), New York: Infobase publishing, 105–113.
Ладан (1976): Т. Ладан, Поговор, у: Звонимир Мајдак, *Фрајерски ноќијурно*, Загреб: Знање, 88.
Мешић (2018): М. Мешић, *Субверзија и књижевност*, дипломски рад, Универзитет у Сарајеву.
Милошевић (2020): М. Милошевић, На трагу Холдена Колфилда: Елементи прозе у траперицама у филму *Млад и здрав као ружа*, *Филолошки преглед*, XLVII/1, Београд: Филолошки факултет, 161–188.
Михаљевић (2008): Н. Михаљевић, Пјесникова потрага за јединством, *Исписница*, Загреб: ВБЗ, 9–17.
Морети (2000): Ф. Морети, *Bildungsroman* као симболичка форма, *РЕЧ*, 60/5, Београд: Фабрика књига, 417–452.

Пијановић (2018): П. Пијановић, *Искушења младог бунтовника*, поговор, у: Гроздана Олујић, *Гласам за љубав*, Београд: СКЗ, Партенон.

Флакер (1976): А. Флакер, *Стилске формације*, Загреб: Свеучилишна наклада Либер.

Флакер (1983): А. Флакер, *Проза у ирајершцама*, Загреб: Свеучилишна наклада Либер.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОР

Бошњак (2002): Б. Бошњак, Антун Шољан и часопис *Кругови*, *Друштво хрватских књижевника Исидарски оџанак*, <http://www.dhk-pula.hr/pristupi-osvrti/detailnije/antun-soljan-i-casopis-krugovi>, посљедњи приступ 19. 6. 2019.

РАЗГОВОРИ

Разговор са Пером Квесићем обављен у Загребу 10. 1. 2020. године.

Milan P. Milošević

University of Belgrade

Faculty of Philology

PhD student

SUBVERSIVE DISCOURSE IN JEANS-PROSE NOVELS

Summary: Because of their literary works, writers have often been persecuted, put on trial, banned, libelled or publicly ridiculed throughout history. The vitriol of public opinion was mostly focused on introducing real facts into fiction, or portraying actual political figures in a caricatural way. The censorship committee of socialist Yugoslavia was itself not above putting artists or their fiction on trial. With a watchful eye, searching for “external and internal enemies”, the censorship had a mission to recognize and suppress subversive artistic works.

This paper analyzes the subversive character of Yugoslav “Jeans Prose”, genre with very specific stylistic features. The paper deals with examining the competency of literary critics that went against the “new expression” of the Jeans Prose – either because of personal animosity or for ideological reasons; in addition, it shed some light on the background of the public opinion and its attitude towards so-called modern literature, aimed at incorporating capitalist ideals into Yugoslav system of values. By detecting suspect elements in the most prominent novels of Yugoslav Jeans Prose (*Čangi*; *Kužiš, stari moj*; *Beleške jedne Ane*), as well as examining their narrative structure in detail, the so-called damaging effects of the non-canonical Jeans Prose are delineated and debunked.

Keywords: Aleksandar Flaker, Jeans Prose, subversion, antihero, Čangi, censorship, Zvonimir Majdak, experiment.