

Pripovjedni postupci proze u trapericama nasuprot modernističkim pripovjednim postupcima

Đeno, Katarina

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:109531>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-01**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA

Katarina Đeno

**PRIPOVJEDNI POSTUPCI PROZE U
TRAPERICAMA NASUPROT
MODERNISTIČKIM PRIPOVJEDNIM
POSTUPCIMA**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2024.



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA
ODSJEK ZA KROATOLOGIJU

KATARINA ĐENO

**PRIPOVJEDNI POSTUPCI PROZE U
TRAPERICAMA NASUPROT
MODERNISTIČKIM PRIPOVJEDNIM
POSTUPCIMA**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. dr. sc. Domagoj Brozović

Zagreb, 2024.

Pripovjedni postupci proze u trapericama nasuprot modernističkim pripovjednim postupcima

Sažetak:

Cilj ovog rada bio je uočiti temeljne sličnosti i razlike s obzirom na korištene pripovjedne postupke u reprezentativnim modernističkim djelima (*Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže i *Kiklop* Ranka Marinkovića) i u djelima koja pripadaju žanru proze u trapericama (*Kratki izlet* Antuna Šoljana, *Kužiš, stari moj* Zvonimira Majdaka, *Čangi off Gottoff* Alojza Majetića i *zagrepčanka* Branislava Glumca). Kao uvod u središnji dio rada, koji čine analiza navedenih romana, ukratko je prikazan razvoj hrvatske književnosti od moderne do postmoderne, a posebno poglavlje posvećeno je definiranju proze u trapericama. U analiziranim romanima uočeni su i oprimjereni pripovjedni postupci koji ih povezuju, ali i oni koji ih čine drugačijima. Obilježja lika dekadenta, istovremeno postojanje vanjske fabule i prikaza unutarnjeg svijeta lika, struja svijesti, unutarnji monolozi, retrospekcije, prostorna i socijalna evazija, simultanost događaja, ekspresionistički motivi, intertekstualnost te inovativan pristup jeziku i pripovjedaču pripovjedne su tehnike koje su korištene u analiziranim djelima, dok su prisutnost klape, visoka razina eksplicitnosti erotskih scena, propitivanje tradicionalnih vrijednosti, eksperimentiranje s grafičkom strukturom teksta, autoreferencijalnost, kratki spoj, nestanak realnog, hibridnost i korištenje elemenata fantastike pripovjedni postupci specifični za djela proze u trapericama te se ne koriste u navedenim modernističkim romanima.

Ključne riječi: proza u trapericama, pripovjedni postupci, *Kiklop*, Filip Latinovicz, *zagrepčanka*, *Kratki izlet*, Zvonimir Majdak, *Čangi*

Narrative procedures in the jeans prose opposed to the modernistic narrative procedures

Abstract:

The aim of this paper was to observe the fundamental similarities and differences in regard to narrative procedures used in representative modernist works (*The Return of Filip Latinovicz* by Miroslav Krleža and *Cyclops* by Ranko Marinković) and in *jeans* prose (*A Brief Excursion* by Antun Šoljan, *You Get It, Man* by Zvonimir Majdak, *Čangi off Gottoff* by Alojz Majetić and *The Girl From Zagreb* by Branislav Glumac). A review of the development of Croatian modernist and postmodern literature, as well as a specific chapter defining the genre of *jeans* prose are used as an introduction to the central part of the paper, which consists of the analysis of the forementioned novels. Narrative procedures that connect the novels, but also those that make them different, were found and exemplified. Characteristics of a decadent character, the simultaneous existence of the external plot and the portrayal of the character's internal world, stream of consciousness, internal monologues, flashbacks, spatial and social evasion, simultaneity of events, expressionist motifs, intertextuality and an innovative approach to language and the narrator are all techniques present in the analyzed novels, while the presence of a clique, high level of explicitness of erotic scenes, the questioning of the traditional values, experimentation with the graphic structure of the text, self-referentiality, short circuit, disappearance of the real, hybridity and the use of fantasy elements represent narrative procedures specific for *jeans* prose and they were not used in the forementioned modernist novels.

Key Words: *jeans* prose, narrative procedures, *Cyclops*, Filip Latinovicz, *The Girl From Zagreb*, *A Brief Excursion*, Zvonimir Majdak, Čangi

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Od hrvatske moderne do proze u trapericama	3
3. Djelovanje krugovaša te važnost egzistencijalističkog i pikarskog romana	6
4. 1960-e godine i postmoderna.....	9
5. Miroslav Krleža: <i>Povratak Filipa Latinovicza</i>	12
5.1. <i>Pripovjedni postupci u romanu „Povratak Filipa Latinovicza“</i>	13
6. Ranko Marinković: <i>Kiklop</i>	20
6.1. <i>Pripovjedni postupci u romanu „Kiklop“</i>	21
7. Proza u trapericama.....	28
7.1. <i>Karakteristike proze u trapericama</i>	30
7.1.1. <i>Odnos odraslih i mladih</i>	30
7.1.2. <i>Pripovjedač u prozi u trapericama</i>	31
7.1.3. <i>Jezik mladih</i>	33
8. Antun Šoljan: <i>Kratki izlet</i>	35
8.1. <i>Pripovjedni postupci u romanu „Kratki izlet“</i>	36
9. Zvonimir Majdak: <i>Kužiš, stari moj</i>	40
9.1. <i>Pripovjedni postupci u romanu „Kužiš, stari moj“</i>	41
10. Alojz Majetić: <i>Čangi off Gottoff</i>	45
10.1. <i>Pripovjedni postupci u romanu „Čangi off Gottoff“</i>	45
11. Branislav Glumac: <i>zagrepčanka</i>	51
11.1. <i>Pripovjedni postupci u romanu „zagrepčanka“</i>	52
12. Sinteza pripovjednih postupaka s naglaskom na temeljne sličnosti i razlike u djelima.....	57
13. Zaključak	62
14. Popis literature	64

1. Uvod

Tema ovog diplomskog rada su modernistički pripovjedni postupci nasuprot pripovjednim postupcima u prozi u trapericama. Ovaj rad predstavlja pregled pripovjednih postupaka koji su karakteristični za modernistička djela te romane koji pripadaju prozi u trapericama, a cilj rada je uočiti koji temeljni pripovjedni postupci povezuju romane *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže, *Kiklop* Ranka Marinkovića, *Kratki izlet* Antuna Šoljana, *Kužiš, stari moj* Zvonimira Majdaka, *Čangi off Gottoff* Alojza Majetića i *zagrepčanka* Branislava Glumca te koje su razlike na tom području.

Roman je najpopularnija književna vrsta koja od 19. stoljeća pa sve do danas iznova osvaja čitalačku publiku (Flaker, 1998, prema: Kolanović, 2011: 20). Pojava protodekadentnih likova u hrvatskoj književnosti inspirirala je nastanak likova koji svoje korijene pronalaze upravo u Šenoinu liku Prijana Lovre. Uvidjevši postojanje mogućnosti za daljnji razvoj takvog lika, hrvatski književnici, kao što su Leskovar i Nehajev, stvaraju prve potpuno dekadentne likove tridesetak godina nakon Šenoe (Kokolari, 2023: 137). Razdoblje hrvatske moderne odgovorilo je na zahtjeve vremena i pružilo svoj vid modernog lika koji će se nastaviti razvijati kroz hrvatsku književnost, ali uz značajne promjene i inovacije. Jednog od najpoznatijih tipičnih modernih junaka predstavio je 1932. godine Miroslav Krleža u romanu *Povratak Filipa Latinovicza*, djelu koje je svojom tematikom izazvalo burnu reakciju određenog dijela književne scene, ali i oduševljenje jer su mnogi u Filipu pronašli srodnu dušu (Visković, n. d.). Lik modernog čovjeka tridesetak godina kasnije oblikuje i Ranko Marinković u romanu *Kiklop* (1965.) prožetom mnogim modernističkim postupcima koji su prešli u postmodernu sferu i pripremili put za daljnji razvoj hrvatskog romana. Pod utjecajem svjetske književnosti, osobito engleske i američke, na hrvatskoj književnoj sceni razvila se proza u trapericama, žanr koji je prožet inovacijama na području pripovjednih postupaka, odabira likova, jezika i same tematike, ali i mnogim sličnostima s navedenim hrvatskim modernističkim djelima. „Zaista me uzbuđuje knjiga kod koje, kad je pročitate do kraja, zaželite da vam autor koji ju je napisao bude strašan prijatelj tako da biste ga mogli nazvati telefonom kad god to zaželite“ misao je Jeromea Davida Salinger (1951, prema: Flaker, 1983: 9), a može se reći i većeg dijela čitatelja koji je pokazao toliki interes za hrvatskom prozom u trapericama da su navedeni Šoljanovi, Majdakovi, Majetićevi i Glumčevi *traperiški* romani postali hrvatski *bestseleri*.

U prvom dijelu rada prikazat će se razvoj hrvatske književnosti od hrvatske moderne do postmoderne s naglaskom na prozna djela, njihova obilježja i dominantne pripovjedne tehnike, nakon čega će se analizirati pripovjedni postupci u modernističkim romanima *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže i *Kiklop* Ranka Marinkovića. Zatim će se definirati pojam proze u trapericama s obzirom na njezine glavne karakteristike, a od osmog do jedanaestog poglavlja analizirat će se reprezentativna djela hrvatske proze u trapericama. Dvanaesto poglavlje predstavlja sintezu svih pripovjednih postupaka u analiziranim djelima, pri čemu će se istaknuti ključne sličnosti i razlike s obzirom na korištene tehnike u odabranim modernističkim djelima i onima proze u trapericama.

2. Od hrvatske moderne do proze u trapericama

Kako bi pregled hrvatskog književno-povijesnog konteksta činio koherentnu cjelinu, prvo će se iznijeti određene karakteristike hrvatske moderne, razdoblja od 1892. do 1914. godine, koje je uvelike stvorilo temelj za razvoj nadolazećih književnih razdoblja. Moderna predstavlja zbirni pojam koji obuhvaća različite literarne pravce koji su istovremeno postojali u hrvatskoj književnosti, preplitali se i prelazili iz jednog u drugi (Pogačnik, 1991: 40). Početak hrvatske moderne označuju prozna djela koja prekidaju jaku struju realističke poetike, a to su *Misao na vječnost* Janka Leskovara (1891.) i *Moć savjesti* Antuna Gustava Matoša (1892.).

Upoznavanje moderne umjetnosti prijevodima djela Tolstoja, Ibsena, propitivanje stagnacije hrvatskog društva i buđenje svijesti o hrvatskoj književnosti kao dijelu europske bili su vrlo jaki pokretači kulturnog stvaralaštva na našim prostorima (Šicel, 1978: 398-400). Moderna donosi novosti pri shvaćaju umjetnosti koju se više ne želi svoditi isključivo na socijalnu, odnosno nacionalnu funkciju, već je naglasak na izražavanju općeljudskih problema i estetskom doživljaju koji će se postići novim stilskim postupcima (Šicel, 1978: 395). U razdoblju moderne većinski se teži pisanju poezije, kraćih crtica i novela u impresionističkom stilu koji teži skladu, ljepoti, prikazu pejzaža ili ugođaja. Impresionistički stil nametnuo se kao dominantan, međutim istovremeno su prisutni različiti stilski pravci te odjeci realizma i naturalizma, čime se potvrđuje postojanje stilskog pluralizma na hrvatskoj modernističkoj sceni. „[N]egovanje senzibilnosti, osjećaj za nijansu, udublјivanje u čovjekov unutarnji život, svjesno odbacivanje nacionalnih tradicija, te [...] naglašena nota pesimizma [...]“ obilježja su koja se pronalaze u svjetskoj i hrvatskoj književnosti toga vremena (Šicel, 1978: 399). Međutim, društveni uvjeti na prijelazu s 19. na 20. stoljeće zahtijevali su prilagodbu književnosti potrebama čitatelja: crticu zamjenjuju novela i roman, pristup transcendentnim sadržajima postaje realniji (tretiranje psihe čovjeka u postojećim vremenskim i geografskim okolnostima), stvaraju se složenije fabule u kojima se psihološka analiza likova temelji na postupcima karakterističnima za realizam, a ponekad i naturalizam. Regionalni ambijent, odnosno sredina i pejzaž postaju samo prostor u koji se smješta lik s određenim psihološkim i biološkim stanjem, što bi značilo da je prikaz unutarnjeg svijeta lika dobio primat nad vanjskom fabulom. Motivi ljubavi i smrti kojima se na najbolji način može predočiti osjećajnost pojedinca provlače se kroz cijelu modernu, a lik modernog čovjeka karakterizira naglašena osjećajnost, psihička nestabilnost, pasivnost, slabost, nostalgичnost i

nemotiviranost. Dakle, naglasak je na opisu stanja glavnog lika, njegovom unutrašnjem svijetu i unutarnjim često iracionalnim monolozima, zapažanjima i halucinacijama (Šicel, 1978: 404-405).

Janko Polić Kamov, književnik koji je svojim stvaralaštvom u svim žanrovima temeljito destruirao tradicionalne književne modele, značajno je pridonio ostvarenju autonomije književnih djela, stoga će se u ovom odlomku iznijeti neka od temeljnih karakteristika njegove proze. Prepoznatljivo za Kamovljeva djela je uvođenje sebe kao aktivnog junaka u fabulu koju obilježava suprotstavljenost pojedinca i društvene sredine (Šicel, 1978: 409-411). Sam odabir tematike predstavlja modernost književnikovih djela: etički problemi, svijest i podsvijest pojedinca, čovjekovi nagoni, odnosi otac-sin i majka-sin sa zanimljivog psihološkog gledišta, a groteska, ironija i estetika ružnoće nezaobilazni su elementi pri pristupanju navedenim temama. Janko Polić Kamov u svoja prozna djela unosi komentare, digresije, unutarnje monologe i simultanost događaja, a veći broj likova u djelima nalazi se u konfliktu s okolinom, pri čemu je naglašeno njihovo psihičko stanje kojim dominira strah (Šicel, 1978: 409-411).

Umjetnički pravac koji se istaknuo uz impresionizam te čija se prisutnost uočava još krajem 19. stoljeća je ekspresionizam koji svoj potencijal u potpunosti ostvaruje u drugom desetljeću 20. stoljeća (Ivanišin, 1978: 462). Miroslav Krleža, Antun Branko Šimić i Ulderiko Donadini neki su od najpoznatijih hrvatskih ekspresionističkih književnika. U ekspresionističkoj lirici dominiraju motivi bluda, vriska, apsurdna, krika, velikog grada, rata te slobodan stih, a sama poezija postaje simbolično obojena (npr. crvena boja u Krležinim djelima, plava u Šimićevim). Isprepletenost događaja, odnosa i stanja, likovnost izraza (obojeni jezik), ispremiješanost stilova (npr. simbolizma, romantizma i naturalizma), groteska, čežnja za slobodom, motivi strave i tjeskobe te kozmički motivi karakteristični su za prozna djela ekspresionizma (Ivanišin, 1978: 464-473).

Razdoblje od 1928. do 1952. godine obilježilo je više književnih etapa (Lasić, 1970: 27). Od 1928. do 1934. trajala je etapa socijalne literature, zatim od 1935. do 1941. nastupa etapa novog realizma, od 1945. do 1948. dominira socijalistički realizam, nakon kojeg započinje etapa koju obilježavaju nove književne orijentacije. Književnost na području Jugoslavije bila je pod utjecajem europskih književnih strujanja koje 1920-ih godina obilježava pluralizam umjetničkih pravaca, neki od kojih su ekspresionizam, dadaizam, nadrealizam i futurizam (Visković, n. d.). Avangardističke književne skupine su djelovale odvojeno, svoje lijeve ideje prikazivale su na različite načine te su utjecale na kretanje ljevice na području Hrvatske i Jugoslavije. Kada se govori

o periodu hrvatske književnosti od 1928. do 1952. godine, treba istaknuti sukob na književnoj ljevici koji ga obilježava. Sukob književne ljevice označava niz polemika koje su se odvijale između intelektualaca lijeve političke orijentacije o tome treba li estetska ili društvena funkcija književnosti biti dominantna (Brozović, 2015: 136). Budući da je 1920. godine zabranjeno djelovanje Komunističke partije Jugoslavije, književnost postaje instrument političke propagande koji se skriva iza naziva socijalna literatura. Prema mišljenju Partije, književna djela trebaju biti po sadržaju socijalistička, a po formi realistička, stoga ih treba očistiti od intimizma, društvene kritike i subjektivizma (Brozović, 2015: 136-137). Dakle, književnost se smatra sredstvom koje će pomoći izgraditi socijalističko društvo, stoga njezin sadržaj treba prožimati crno-bijela karakterizacija uzornih likova koji pokazuju kako treba izgledati komunističko društvo. Miroslav Krleža imao je glavnu ulogu prilikom pokretanja polemike o povezanosti književnosti i politike. Godine 1932. Krleža objavljuje roman *Povratak Filipa Latinovicza* koji je izazvao negodovanje socijalnih literata, a jedan od razloga tomu bila je karakterizacija glavnog lika koja nije bila u skladu s obilježjima socijalistički nastrojenog čovjeka (Brozović, 2015: 138). Svoje ideje Krleža jasno navodi u *Predgovoru „Podravskim motivima“ Krste Hegedušića* te smatra da se estetski totalitet ne smije podčiniti društvenim, odnosno političkim kategorijama, međutim ne zagovara ni lar-purlartizam koji estetiku odvaja od stvarnosti. Događaji na političkoj sceni 1948. godine, destaljinizacija prostora Jugoslavije, pojava časopisa *Krugovi*, Krležin govor na Trećem kongresu književnika Jugoslavije (1952.) i objava referata Petra Šegedina (1949.) označili su popuštanje pritiska ideologije na umjetnost te postupnu liberalizaciju književnosti (Brozović, 2015: 143-144).

3. Djelovanje krugovaša te važnost egzistencijalističkog i pikarskog romana

Proučavajući pojavu proze u trapericama u pojedinim slavenskim književnostima, Aleksandar Flaker (1983: 20) zaključuje da su hrvatski novelisti okupljeni oko časopisa *Krugovi* u najvećoj mjeri doprinijeli razvoju ove suvremene književne pojave, stoga 1953. godinu određuje kao temeljnu pri daljnjem oblikovanju jugoslavenskih književnosti budući da je tada hrvatski književnik Antun Šoljan objavio svoje prve novele pisane u stilu proze u trapericama.

Velimir Visković (1978: 668) ističe kako je proza *krugovaša* (hrvatskih književnika rođenih oko 1930. godine okupljenih oko spomenutog časopisa *Krugovi*) donijela bogatstvo inovacija čime je urbanu tematiku dovela do kanonskih razina. Ivan Slamnig, Antun Šoljan i Slobodan Novak samo su neki od krugovaških književnika s bogatim proznim opusom (Visković, 1978: 663). Iako se veći dio poezije *krugovaša* oslanja na tradiciju, proza je prema njoj na inovativan način pružila otpor. Kada se promatraju uzori krugovaških proznih pisaca, uočava se porast interesa za američkim piscima, osobito onima koji su stvarali između dvaju svjetskih ratova (Ernestom Hemingwayem, Williamom Faulknerom, Johnom Dos Passosom i Francisom Scottom Fitzgeraldom) te za britanskim piscima, neki od kojih su James Joyce, Aldous Huxley i George Orwell (Visković, 1978: 667). Već sam odabir književnih uzora i potreba za približavanjem *američkoj izgubljenoj generaciji*, označuje odmak od hrvatske književne tradicije, točnije Miroslava Krležę, određenih predratnih pisaca koji su se bavili socijalnom tematikom te ostalih pisaca čija djela pripadaju socrealizmu. Najjasnije se može uočiti komplementarnost proznih djela *krugovaša* i ranih novela Hemingwaya, osobito onih iz zbirke *U naše vrijeme*. Naime, proznom književnom stvaralaštvu Hemingwaya često se pripisuje naziv *tvrdokuhana* (eng. *hard boiled*) kako bi se istaknuo njegov “[...]grub, snažan [i] sažet” stil pisanja, koji se može definirati udaljavanjem od metafore, pisanjem jednostavnih i sažetih rečenica, izbjegavanjem pretjerane filozofičnosti djela i pretjeranog naglašavanja mjesta radnje, što je prisutno i u krugovaškoj proznoj književnosti (Visković, 1978: 667). Određeni likovi iz Hemingwayevih djela podudaraju se s karakterizacijom likova krugovaških autora budući da se u središtu radnje najčešće nalazi lik koji je izrazito psihički opterećen. Djelovanje Dos Passosa rezultiralo je većim osjećajem slobode kod *krugovaša* pri komponiranju teksta te ih je ohrabrilo da usvoje nove pripovjedne tehnike. Znatno je slabija vidljivost srodnosti krugovaških djela i djela Fitzgeralda, međutim treba istaknuti

važnost Fitzgeraldova stila pisanja i oblikovanja psihičkog svijeta likova za hrvatsko prozno stvaralaštvo u kojem je pojedinac sukobljen sa sredinom čest tip lika. Iako Faulkner nije u većoj mjeri utjecao na oblikovanje proznog stvaralaštva *krugovaša*, oni su čitali i prevodili njegova djela, osobito nakon što je osvojio Nobelovu nagradu 1949. godine, međutim izravniji utjecaj na oblikovanje proze vidljiv je u hrvatskoj prozi koja je nastala na prijelazu sa 60-ih na 70-e godine prošlog stoljeća. Uočljiva je i srodnost krugovaške i engleske proze 1950-ih godina, osobito one autora Kingsleya Amisa, Johna Weina i Keitha Waterhousa. U djelima navedenih autora, oni se odmiču od potrage za univerzalnom istinom i *teških* tema te se fokusiraju na lik pobunjenika protiv socijalnih normi. Međutim, zanimljivo je kako pobuna lika protiv društva u hrvatskoj prozi *krugovaša* nije pretežno socijalno određena, kao što je slučaj u engleskoj prozi, već se teži egzistencijalističkoj filozofiji do određene mjere. Točnije, *krugovaši* prozu ne koriste kako bi predstavili određenu filozofiju, već od egzistencijalista preuzimaju segmente kao što su opći svjetonazor o čovjeku koji je slobodan, samostalno određuje svoju bit te propituje moralne zakone i vječne istine. Također treba spomenuti kako je ironija koja nastaje neprimjerenim korištenjem leksema koji pripadaju različitim funkcionalnim stilovima dodirna točka engleske i krugovaške proze (Visković, 1978: 670-672).

Očuvana fabula (postojanje zapleta), odmicanje od metafora i rječnika karakterističnog za književnost, drugačiji izbor junaka, urbana tematika, nove pripovjedne tehnike, korištenje urbanog jezika te implicitna prisutnost filozofskih ideja neke su od ključnih karakteristika književnosti *krugovaša* (Visković, 1978: 668-672). Za razliku od pojedinih modernističkih književnika; *krugovaši* prikazuju glavnog lika koji je mnogo jednostavnije psihički formiran te ne pokušava detaljno analizirati motiviranost i same korijene svoje pobune i osjećaja nepripadanja. Glavni lik se najčešće suprotstavlja društvu kojem se ne može prilagoditi, ali je njegovo djelovanje pasivno i očituje se u isključenju iz društvene sredine. Od inovativnih pripovjednih tehnika treba istaknuti uvođenje lika-naratora, odnosno pripovijedanje u prvom licu (npr. pripovjedač je pijanac, dijete i sl.) koje čitateljima omogućuje promatranje radnje iz specifičnog kuta.

Nakon što u djelu *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.* iznese pregled egzistencijalizma u hrvatskoj književnosti, Krešimir Nemeć (2003: 103) kaže: „Na tim će temeljima kasnije nastati model tzv. proze u trapericama [...] kao banalizirana inačica egzistencijalističkih romana.“ Fjodor Mihajlović Dostojevski i egzistencijalistička filozofija

inspirirali su djela hrvatskih književnika nakon Drugog svjetskog rata (Nemec, 2003: 101), a Petar Šegedin, Vladan Desnica, Slobodan Novak i Antun Šoljan neki su od predstavnika egzistencijalizma u hrvatskom romanu (Nemec, 2003: 31). Drugi svjetski rat društvo je doveo u stanje preispitivanja postojećih vrijednosti i položaja pojedinca. Iako je egzistencijalizam međunarodna i interkulturalna pojava, hrvatska egzistencijalistička književnost potporu je pronasla na modernističkim temeljima, odnosno na redukcionizmu, psihoanalizi i unutarnjim monolozima. Teme kao što su smisao ljudskog postojanja, osamljenost pojedinca, izoliranost od vanjskog svijeta, otuđenost modernog čovjeka i njegova sloboda karakteristične su za romane egzistencijalne tematike, a likovi postaju apatični, otuđeni, isključeni, tjeskobni, ispunjeni strahom, krivnjom i kajanjem. Karakteristike egzistencijalnog romana nalaze se i u Šoljanovim djelima od kojih će se roman *Kratki izlet* u središnjem dijelu rada analizirati (Nemec, 2003: 102, 138).

Osim egzistencijalističkog romana treba istaknuti i pikarski roman koji je značajno utjecao na razvoj svjetske književnosti, stoga se od njegove pojave do danas proučava njegova transformacija i nasljeđe ne samo u svjetskoj, već i u hrvatskoj književnosti (Brkić Vučina, 2006: 1). Prvi pikarski roman *Lazarillo de Tormes* objavljen je u Španjolskoj 1554. godine. Od tada do danas pikarski roman postao je općeprihvaćen žanr kojim se prikazuju razni socijalni problemi, a lik pikara nije izumro. Pikaro je pametna, snalažljiva i duhovita lutalica i varalica koja se u društvu bori za vlastitu egzistenciju, a pikarski roman prikazuje protagonista koji pripada nižem društvenom sloju i zahvaljujući svojim vještinama uspijeva opstati putujući kroz razne prostore i društvene sredine (Brkić Vučina, 2006: 1-2). Kada se proučavaju obilježja pikara, ne smije se zanemariti socijalni kontekst (Giljen, 1982, prema: Huber, 2020: 126). Pikar se kroz prostor kreće horizontalno, a kroz društvo vertikalno, pri čemu oblikuje svoj kritički stav prema svijetu. On je antijunak koji je upoznat s društvenim manama, stoga su pikarski romani nerijetko prožeti negativnom vizijom okoline (Pavlović Samurović, 2001, prema: Huber, 2020: 126). Iznasena obilježja pikarskog romana prisutna su u romanu *Kratki izlet* koji je samo jedan od dokaza da je nasljeđe pikarskog romana prisutno u hrvatskoj književnosti, osobito u hrvatskoj prozi u trapericama, proznoj vrsti koja ga je uspjela transformirati i prilagoditi vremenu u kojem je nastajala na specifičan način.

4. 1960-e godine i postmoderna

U 1960-ima na hrvatskoj sceni djeluju književnici čije stvaralaštvo donosi određene novine. Naime, Zvonimir Majdak, Alojz Majetić i Branislav Glumac čine posebnu skupinu autora koja se razlikuje od skupine književnika okupljenih oko časopisa *Razlog* (tzv. *razlogovci*) iako djeluju istovremeno (Visković, 1978: 664). Dok su *razlogovci* većinski usmjereni prema filozofijskom diskursu s naglaskom na poeziju (Bošnjak, 2007: 54-56), navedeni prozaici kreiraju novi prozni model (Visković, 1978: 677). Srodnost proznog modela Majetića, Majdaka i Glumca te *krugovaša* je neminovna:

Korijene takvog modela proze možemo pronaći u nekim radovima „krugovaša“, osobito u tekstovima Antuna Šoljana, u Izdajicama i Kratkom izletu. Likovi u tim djelima sličnog su emocionalnog ustroja kao i junaci Majdakovi i Majetićeви; možda su jedino [...] nešto „sirovije“ emocionalne građe. „Krugovaše“, osobito Šoljana i Slamniga, zanima i žargon, ali – oni ga dosljedno nigdje ne upotrebljavaju [...]. Upravo zbog svoje neiskorištenosti, zbog neizrabljivosti žargona, te proze Majdaka, Majetića i Glumca bile su vrlo zanimljive. (Visković, 1978: 677)

Glavni lik proznih djela navedene trojice autora većinski je i pripovjedač s čijeg gledišta pratimo radnju. Upravo zbog toga radnja djela prožeta je visokom razinom svijesti i osjećajnosti samog lika. Od velike važnosti za kreiranje radnje djela urbane tematike je emocionalni svijet lika i njegova društvena pozadina, dok se sam lik-narator ne uklapa u društvenu sredinu svojim buntovnim ponašanjem i nezainteresiranošću za život (Visković, 1978: 677).

Povećanje raznolikosti načina pisanja, odnosno izbjegavanje naglašavanja jednog dominantnog stila, prisutno je već 1960-ih godina, međutim s početkom 1970-ih dolazi do procvata heterogenosti hrvatske proze (Nemec, 2003: 264). Pomicanjem granica književnosti smanjuje se jaz između popularne i visoke kulture te dolazi do uzleta žanrovske proze koja približava književnost publici. Detektivski, *western*, *science-fiction*, *horror*, ljubavni, bulevarski, pornografski ili avanturistički roman postaju čest odabir književnika, ali i čitatelja. U ovom razdoblju pripovijedanje, priča, napeta fabula, jednostavnost, razumljivost i opuštenost postaju glavne karakteristike romana. Zaobilazi se služenje ideologiji i nekom revolucionarnom cilju te se naglašava sloboda izražavanja i individualnost (Nemec, 1992/1993: 264). U ovom razdoblju odustaje se od ozbiljnih velikih tema i okreće se prema svakodnevicu, odnosno manjim događajima, kiču, sitnicama, frazama, klišejima, kolokvijalnom govoru i gradskim pričama. Zanimljivo je kako se u navedene vrste romana uvode postupci koji su preuzeti iz kanonske

umjetnosti, ali isto tako se problemska proza nastoji modernizirati uz pomoć postupaka karakterističnih za trivijalnu književnost. Historiografska fikcija postaje najzastupljenija vrsta romana te na taj način vraća popularnost povijesnom romanu, pri čemu se povijest smatra izvorom smrti i ostalih srodnih negativnih pojava. Inovacija koju donosi postmoderna je potvrđivanje tzv. *ženskog pisma* kojim se u književnost, uz osjećajnost i fokus na ženskim likovima, unosi percepcija svijeta i postojanja sa stajališta žena (Nemec, 2003: 262-263).

Treba istaknuti kako se krajem 1960-ih godina, kao posljedica sociokulturnih događaja pojavljuje generacija hrvatskih fantastičara koja svojevrsan bijeg od stvarnosti pronalazi u književnosti (Milanja, 1995: 1). Djela hrvatskih fantastičara su uglavnom kraća prozna djela, međutim od izuzetne su važnosti jer su pripremila temelje za razvoj žanrovskih romana. Premještanje fokusa s junaka na samu priču, putovanje kroz vrijeme, uvođenje dvojnika, miješanje stvarnosti i sna, istovremeno postojanje općeg i pojedinačnog značenja, dezideologizacija djela, intertekstualnost, novo iskustvo svijeta, metatekstualnost, korištenje novih izvora (mitologija, bajke, ezoterija, pučke predaje), redukcija psihološke karakterizacije lika i neodređenost prostora radnje samo su neka od obilježja djela hrvatske fantastike koja se mogu podijeliti na dva modela: borhesovski i bulgakovljevska-kafkijanski. Fantastičari književnost ne vide kao odraz društvene stvarnosti, niti smatraju da ona može proizvesti značajniji društveno-politički učinak, već književno djelo smatraju nefunkcionalnim i neideološkim, odnosno umjetnošću koja nastaje u sferi dokolice i hobija (Milanja, 1995: 1-10).

Prema Zdenku Lešiću (2008: 419), glavna obilježja postmoderne su „[...] nestanak realnog, autoreferencijalnost, hibridnost i intertekstualnost.“ Zaplet kao posljedica sustavnog povezivanja događaja, sveznajući pripovjedač, realnost kao način stvaranja uvjerljivosti te lik koji razvija svoj karakter od početka do kraja radnje, postaju temelji na kojima se postmoderni roman ne može izgraditi. Naglašava se kako postoje samo interpretacije povijesti, a ne povijest kao objektivna reprezentacija stvarnosti, stoga postmoderni autori pristupaju rekonstrukciji povijesti koristeći realističke tehnike. Autoreferencijalnost označava svijest o tome da je roman zapravo samo roman, odnosno tekst napisan u skladu s literarnim konvencijama. Uz autoreferencijalnost veže se i pojam metafikcije što bi predstavljalo proces u kojem autor pokušava osvijestiti čitatelja da je ono što čita samo fikcija. To se ostvaruje kada autor otkriva pravila na kojima gradi tekst, objašnjava ih i komentira ili prekida tijekom radnje kako bi prikazao čitatelju neki važan segment izvan fikcije.

Hibridnost je pojam koji obuhvaća miješanje žanrova (npr. roman je istovremeno detektivski, triler, metafikcija i sl.), diskontinuitet naracije, istovremeno korištenje različitih pripovjednih tehnika (npr. realistički prikaz sna ili iracionalan prikaz stvarnosti) te uvođenje autobiografskih elemenata koji postaju fikcija. Također treba istaknuti kako postmoderna književnost u masovnoj kulturi pronalazi inspiraciju (tehnike u filmu, fotografiji i sl.) i čitalačku publiku. U razdoblju postmoderne književnici imaju potrebu komunicirati s drugim književnim djelima, stoga je intertekstualnost i stvaranje metateksta česta postmoderna pojava. Citiranje, odgovaranje autoru, parodija ili adaptacija djela, preuzimanje motiva, fraza, događaja iz drugih djela i smještanje starog u novi kontekst neki su od načina ostvarenja intertekstualnosti (Lešić, 2008: 419-425).

David Lodge (1988, prema: Solar, 2017: 8) ističe šest ključnih pripovjednih tehnika u postmoderni: „[...] protuslovlje, permutacija, prekinuti slijed, slučajnost, prekomjernost i kratak spoj.“ Protuslovlje označava tehniku kojom se jedna tvrdnja izravno negira drugom, dok permutacija predstavlja suprotstavljanje odabiru koji je prisutan u književnosti moderne i realizma. Naime, pisac nastoji ostvariti sve moguće kombinacije tijekova, simbola, motiva, riječi i slično, čime se suprotstavlja načelu odabira. Jedan od postupaka koji se u potpunosti suprotstavlja tradicionalnom pripovijedanju je tehnika prekinutog slijeda. Čitatelj ne prati logičan tijek pripovijedanja, već je on prekinut na različite načine, npr. umetanjem komentara koji zaustavljaju radnju ili nizanjem sadržajno nepovezanih odlomaka koji onemogućavaju uspostavljanje uzročno-posljedične veze među događajima. Tehnikom prekomjernosti čitatelju se prikazuje prekomjerno mnogo detalja, što ga toliko opterećuje da više nije sposoban uspostaviti cjelinu na temelju detalja, tj. vizualizirati ju. Postupak koji se najviše ističe je kratak spoj koji čitatelj doživljava kada se razbije iluzija o književnom djelu kao samostalnom tekstu koji predstavlja metaforu za svijet, odnosno ukazuje se na činjenicu kako je književno djelo samo konstrukt, što se može postići uvođenjem autora u samo djelo, npr. putem komentara (Lodge, prema: Solar, 2017: 8-10).

U dosadašnjim poglavljima iznesena su ključna obilježja i kratak pregled razvoja književnosti od hrvatske moderne do postmoderne, što će poslužiti kao temelj analize pripovjednih postupaka u romanima *Povratak Filipa Latinovicza* Miroslava Krleže i *Kiklop* Ranka Marinkovića kao reprezentativnim modernističkim djelima u hrvatskoj književnosti. Pregled književnih postupaka koji su prethodili razvoju hrvatske proze u trapericama i nadolazeća analiza dvaju navedenih modernističkih djela omogućit će kvalitetniji prikaz razvoja hrvatske proze u

trapericama koja je velikim dijelom nastala upravo na tim temeljima te se istovremeno postavlja pitanje koliko se postmodernističkih pripovjednih postupaka nalazi u potonjem žanru.

5. Miroslav Krleža: *Povratak Filipa Latinovicza*

Miroslav Krleža pisanju se predao još kao jedanaestogodišnji dječak kada je pokušao napisati svoju prvu dramu (Wierzbicki, 1980: 21-22). Godine 1914. Krleža objavljuje svoja prva djela, a to su drame *Legenda* i *Maskerata*, zapis *Fragmenti* te poema u prozi *Zaratustra i mladić*. Njegova sabrana djela obuhvaćaju čak 50 knjiga, što ga čini jednim od najplodnijih i najsvestranijih hrvatskih pisaca (Nemec, 2000: 392) čiji opus obuhvaća poeziju, romane, novele, političku esejistiku, drame, književne kritike i polemike (Frangeš, 1974: 238).

Krležina dramska djela predstavljaju najbolje ostvarenje hrvatskog, jugoslavenskog, ali i europskog kazališta osobito u razdoblju od 1920-ih do 1930-ih (Frangeš, 1974: 242). U hrvatsku književnost Krleža uvodi psihologiju tzv. *agramerštine* kojom prikazuje razvoj građanstva u Zagrebu u kontekstu austrijskog kapitalizma, pri čemu otkriva tamne strane više austrohrvatske klase i najavljuje njezin raspad (Frangeš, 1974: 243). Likovi u Krležinim djelima u manjoj su mjeri jedinstveni i iznimke, oni su najčešće egzemplarni i simbolički oblikovani te im se gube individualni obrisi osobnosti (Wierzbicki, 1978: 590). Vanjske i unutarnje karakteristike Krležinih likova predstavljaju specifično psihološko, duhovno i socijalno stanje, a lišeni individualnosti svedeni su na neprestan proces razmišljanja i potragu za posebnosću svojeg postojanja. Jedan od temeljnih pokretača Krležine umjetnosti predstavlja opreka između dionizijske stihije i apolonskog sklada (Wierzbicki, 1978: 587-588). Književni postupci koje Krleža koristi mogu se promatrati kao sukob težnje za skladom, ljepotom i formalnom dovršenošću s neposrednim i autentičnim prikazom društva koje je nerijetko kaotično. *Balade Petrice Kerempuha* predstavljaju pobjedu dionizijske stihije, dok je u drami *Gospoda Glembajevi* prevagnuo apolonski sklad. Međutim, vrhunska Krležina djela, osobito ona nastala tridesetih i četrdesetih godina prošlog stoljeća (npr. roman *Povratak Filipa Latinovicza*), istovremeno sadrže karakteristike obje sukobljene strane (Wierzbicki, 1978: 587-588).

Krležina umjetnost udaljava se od apstraktnog i progovara o životu stvarnog povijesno određenog čovjeka izraženog putem lika Filipa Latinovicza (Frangeš, 1974: 244). Roman *Povratak Filipa Latinovicza* ugodno je iznenadio europsku kritiku koja se tridesetak godina nakon same

objave romana čudila što takvo djelo, koje odiše svježinom, nije više zapaženo u književnim krugovima (Frangeš, 1974: 241). Ovo Krležino djelo može se smatrati prvim hrvatskim modernim romanom te romanom koji je postao svjetsko remek-djelo (Frangeš, 1974: 261).

5.1. Pripovjedni postupci u romanu „Povratak Filipa Latinovicza“

Roman *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.) predstavlja značajan doprinos pri razvoju hrvatskog psihološkog romana. Ovaj roman može se odrediti kao roman o umjetniku (*Künstlerroman*), ali i roman lika koji slijedi europsku egzistencijalističku filozofiju (Nemec, n. d.). Kao što je vidljivo u samom naslovu, u središtu radnje je povratak glavnog lika Filipa Latinovicza nakon 23 godine; u fizičkom, ali i psihičkom smislu (Frangeš, 1964, prema: Nemec, n. d.). U sljedećim odlomcima prikazat će se koje su modernističke pripovjedne tehnike korištene u Krležinu romanu *Povratak Filipa Latinovicza*.

Povratak Filipa Latinovicza moderni je roman koji sadrži prustovsku temu te nema klasičnu fabulu i kompoziciju, već je u središtu radnje hipersenzibilan pojedinac koji traži smisao svojeg postojanja (Jelaković, 2002: 341). Latinovicz predstavlja tipičnog modernističkog lika (u ovom slučaju slikara) čiji je u unutrašnji svijet naglašen te se ne uklapa u društvenu sredinu u kojoj se nalazi, odnosno „[u]sredotočen je na sebe i ne prihvaća navike i poglede sredine“ (Jelaković, 2002: 355). Nadalje, Latinovicz se vraća u rodni kraj Kostanjevec u potrazi za vlastitim identitetom i inspiracijom jer mu veliki grad u tome više ne pomaže. Takav lik koji ne može sa sigurnošću odrediti vlastiti identitet osjeća se nestabilno i nostalgичno. Utjecaj Marcela Prousta očituje se u nostalgiji, odnosno određenim vanjskim podražajima koji Latinovicza potiču na razmišljanje o prošlosti (npr. hladna kvaka na vratima):

Zastao je pred stranim zaključanim vratima, i kao i onog jutra imao je osjećaj hladnog gvođenog dodira te teške, masivne kvake u školjci svoga dlana [...] [B]io je sav čađav, umoran, neispavan, osjećajući kako mu nešto plazi oko okovratnika... Nikada ne će zaboraviti onoga mračnog svitanja i one pijane posljednje, treće noći i onog sivog jutra - dok živi. (Krlježa, 2002: 5)

Naime, u Proustovu romanu *U potrazi za izgubljenim vremenom* te u ovome romanu govori se o povratku glavnog lika u djetinjstvo, pri čemu su osjetila ključni pokretač prisjećanja te istovremeno povezuju likove sa sadašnjosti (Engelsfeld, 1975: 26-27). Međutim, događaji kojih se prisjeća lik iz Proustova romana prožeti su dječaćkim doživljajima pozitivnog karaktera, dok se Latinovicz prisjeća bolnih događaja koje zapravo želi zaboraviti jer mu onemogućuju održavanje stabilnog

života i razbijaju njegovu cjelovitost. U prvom dijelu romana prikaz unutarnjeg svijeta lika ima primat nad vanjskom fabulom, dok u drugom dijelu romana dominira prikaz događaja važnih za razvoj vanjske fabule. Putem prikaza Latinoviczevih razmišljanja, odnosno unutarnjih monologa, čitatelju se pruža pristup u njegov unutarnji svijet. Već na samom početku romana može se uočiti Filipova pretjerana osjećajnost i nestabilnost prilikom prisjećanja Karolinine udaje:

Paleći na tom tepihkloperu svoj posljednji vatromet u predvečerje Karolinine svadbe, on je bio na rubu samoubojstva od žalosti; čitavog ljeta skako je s višeg ramena baroknog svetog Florijana u vodu pod mostom, samo da bi se voda zakrvarila nad njim. (Krlježa, 2002: 8)

Osjećaj razočaranja gradom vrlo je značajan jer se može smatrati jednim od temeljnih motivacija njegova povratka na selo:

[A] gradski ljudi jedu kao bolesne mačke: imaju trulo zubalo, umiru od raka, a o svojim crijevima napisali su debele knjige. Sve je gradsko bolesno i krastavo [...] Grad znači bezuslovno nezdravo udaljivanje od prirodnog i od osnovne prirodne podloge neposrednog života. (Krlježa, 2002: 45)

Glavni lik zaokupljen je svojim razmišljanjima, osjećajima i promatranjem okoline što ga većim dijelom sprječava u djelovanju i čini pasivnim, dok radnja djela ne kulminira i potakne Latinovicza na direktno postavljanje pitanja važnih za otkrivanje svojeg identiteta pri samom kraju djela. Naime, Filip nije siguran tko mu je otac te je kao dijete čuo mnogo priča o svojoj majci, jedna od kojih je da mu je otac biskup:

Evo, ja sam navršio četrdesetu godinu, a još ni dan-današnji ne znam, tko mi je zapravo otac! Čitavog svog djetinjstva ja sam se grizao nad tim pitanjem, moja mladost ostala je razorena zbog te tajne [...] [T]ko je od ovih tipova tu u toj prokletoj knjizi moj otac? Govorite! (Krlježa, 2002: 180-181)

Latinovicz je zaokupljen opažanjem vanjskog svijeta, a putem njegovih monologa čitatelj dobiva uvid u svijet iz perspektive slikara, pri čemu do izraza dolazi sinestezija:

[K]ada je taj govor na platnu suviše vezan o jednostranost nezamislive u svojoj savršenoj realizaciji bez zvukova i bez mirisa! Smrdljivi, kiseli prostor one mračne sobe, onaj bordelski clair-obscur treba da se ispuni treperenjem jednog glasa, slavnog sifilističnog, promuklog alta [...] koji bi trebao da bude tako siv, kao što su bile sive one poderane vreće [...] (Krlježa, 2002: 40)

Osim pitanja očinstva, Latinoviczev identitet svodi se na još dvije dimenzije: intelektualnu i narodnu, odnosno društvenu (Engelsfeld, 1975: 48-50). Intelektualni identitet obuhvaća lik Latinovicza kao umjetnika te mu predstavlja određenu prepreku prilikom povratka u Kostanjevec. Jaz između intelektualnog identiteta Latinovicza i okoline osobito je vidljiv prilikom razgovora s Jožom Podravcem, hrvatskim seljakom:

Joža Podravec ima zingericu i šlingeraje, a on, Filip, rješava stvari na simboličan način: igrajući se obojadisanim plohama kao formulama, rješavajući zapravo probleme jedne apstraktne, potpuno imaginarne aritmetike. Jako je daleko između njega i ovog panonskog kočijaša: zapravo neshvatljivo daleko! (Krlježa, 2002: 42-43)

Latinovicz ima potrebu ostvariti svoj intelektualni identitet, međutim smatra da ga okolina u kojoj se nalazi pri tome sputava, stoga propituje korisnost svojeg znanja i vještina u takvom okruženju:

Sjedi masa slikara po velegradovima te razapinju svoja platna u gradskim gungulama [...] Ovdje u Kostanjevcu imalo bi smisla prodavati konjske gunjeve, lonce, petrolejke (a i to ide danas slabo), ali da čovjek slika tu, to je bespredmetno. Kome? Zašto? Fauvizam je ovdje čisti besmisao! (Krlježa, 2002: 52)

Latinovicz ne može zamisliti svoj život bez slikarstva, on je *homo aestheticus* koji svijet oko sebe doživljava na poseban način. Nemogućnost ostvarenja intelektualnog identiteta vezana je uz problem uspostavljanja komunikacije s pripadnicima nižeg staleža, ali sam problem komunikacije nije isključivo vezan uz pripadnike nižeg staleža. Naime, Latinovicz kao genijalan umjetnik teško komunicira s ostatkom društva koje nerijetko ne razumije umjetnikove ideje (Engelsfeld, 1975: 74). Uz *homo aestheticusa*, Latinovicz se osjeća kao *homo politicus* i *homo humanus*, zbog čega dolazi do sukoba pojedinih aspekata njegova identiteta (Engelsfeld, 1975: 16). Društveni identitet Latinovicz ostvaruje prilikom spašavanja Hitrecova bika iz goruće štale. U tom trenutku Latinovicz riskira svoj život te osjeća ponovnu povezanost s panonskim ljudima. Kada pokušava racionalizirati svoj čin, Latinovicz nema drugog objašnjenja osim pripadnosti koju je osjećao u panonskom kraju kojeg naziva svojim domom (Engelsfeld, 1975: 50):

'Ogenj!' Ta stara zaboravljena riječ probudila je u Filipu jak osjećaj panonske podloge. On ni sam nije znao zašto, ali u taj tren osjetio je neobično jako neku subjektivnu elementarnu pripadnost toj podlozi: osjetio se doma. (Krlježa, 2002: 55)

Treba istaknuti kako je intelektualna dimenzija Latinoviczeva identiteta podređena društvenoj dimenziji. Iako Latinovicz zaključuje kako je kulturni jaz između njega i seljana prepreka ostvarenju njegova intelektualnog identiteta, on želi pomoći siromašnijem dijelu društva da se uzdigne jer smatra da dijele društveni identitet (Engelsfeld, 1975: 58). Još jednu dimenziju Latinoviczeva identiteta čini odrednica *homo croaticus* (Engelsfeld, 1975: 19-20). Bez obzira na grafiju njegova imena koja se kosi s onom hrvatskom te za razliku od likova kao što su Kyriales, Bobočka i Baločanski, Latinovicz osjeća snažnu pripadnost hrvatskom zavičaju.

Modernistički postupak također se uočava prilikom Krlježina odabira pripovjedača koji je u trećem licu jednine, međutim kombinira se s pripovijedanjem u 1. licu jednine kada se prikazuju

Latinoviczeva razmišljanja. Ponekad je teško razlučiti govori li pripovjedač ili Latinovicz, što na trenutke čitatelju može djelovati zbunjujuće, ali ubrzo se istakne gledište s kojeg se govori (Nemec, n. d.). Pripovjedač koji je u 3. licu nije neutralan te nerijetko komentira likove i zauzima Latinoviczevu stranu (Kuzmanović, 2021: 183):

[...] ono, što je govorio prije o njegovoj nedorasloj psihozi zakašnjelog puberteta, ono je bilo izazovno! Da čitavo Filipovo razmišljanje o stvarima ne bi bilo drugo nego zakašnjeli dječaćki nemir s posljednjim proplamsajima spola? [...] A po čemu bi ovo sve, što taj Grk priča, bilo tako hiperinteligentno, te se na to ne bi dalo odgovoriti? Jer je dermatolog i doktor filozofije? Jer je sjedio tri godine u nekoj tvrđavi? Uostalom tko zna, da li je on uopće sjedio u toj tvrđavi i tko je taj nepoznati čovjek i odakle je došao? (Krleža, 2002: 135)

Dakle, pripovjedač u ovom romanu razlikuje se od naratora u klasičnim romanima jer nije u potpunosti sveznajući te je gotovo identičan s Latinoviczem, kao da Latinovicz piše roman o samome sebi (Engelsfeld, 1975: 21). Nadalje, ovaj roman može se smatrati romanom jednog lika jer se prikaz drugih likova (npr. Bobočke, Baločanskog i Kyrialesa) temelji na odnosu prema glavnom liku. Kada su likovi prikazani kao individue, onda se to čini iz Latinoviczeve perspektive, što bi značilo da se ne prikazuje unutarnji svijet drugih likova (Engelsfeld, 1975: 21). Linearnost radnje prekida se retrospekcijama u kojima čitatelj saznaje više o Latinoviczevu životu, pri čemu je naglasak na njegovu djetinjstvu. Simultanost prošlih i sadašnjih događaja ugrožava linearnost radnje, međutim ona još uvijek čini koherentnu cjelinu (Lesikografski zavod Miroslav Krleža, 2023), a sam zaplet rezultat je sustavnog povezivanja događaja. Treba istaknuti kako retrospekcije utječu na percepciju vremena radnje u romanu (Engelsfeld, 1975: 20). Naime, iako radnja obuhvaća kratak period, odnosno razdoblje od nekoliko mjeseci tijekom proljeća, ljeta i jeseni 1920-ih ili 1930-ih godina, ona zapravo prikazuje značajno šire razdoblje. Dakle, putem retrospekcija čitatelj se upoznaje s davnim događajima iz Latinoviczeva života, a pripovjedač čak prikazuje određeni aspekt političkih odnosa Hrvatske i Mađarske te dijelove života iz prošlosti Latinoviczevih roditelja (Engelsfeld, 1975: 20):

[...] [L]onjskopoljski i kostanjevečki veleposjednik Liepach bio je imenovan velikim županom i vrata su mu se otvorila pred najvišim mogućnostima. Da nije postao podban, skrivila mu je njegova supruga Eleonora, koja je prigodom previšnjeg cerclea na građanskom plesu [...] odbila da se oprosti sa svjetlom banicom Margitom Khuen-Héderváryjevom, uvrijeđena zbog aranžmana čitavog tog previšnjeg cerclea, kod koga je ona [...] bila po svom subjektivnom uvjerenju zapostavljena u rangu za sedam mjesta. (Krleža, 2002: 66)

Groteska i ironija ne mogu se odvojiti od načina na koji Latinovicz komentira društvo kojem ne pripada, osobito kada opisuje druge likove u djelu:

Da naslika tu papigu s njenim ulošcima i mandarinskom perikom, s njenim umjetnoupuletenim bujnim pletenicama, [...] to proždrljivo, pohotno lice s izbočenom gornjom čeljusti, tu sladostrasnu masku, koja ga je rodila, a da ni danas ne zna s kim, on bi trebao da naslika jednu parveniziranu bordelsku madame [...] (Krlježa, 2002: 59)

Jedan od načina na koji se radnja može usporediti, potvrditi ili opovrgnuti je intertekstualnost (Kuzmanović, 2021: 181-182). Ovaj postupak, koji je čest u postmodernističkim djelima, u Krlježinu romanu donosi više informacija te određenim dijelom uspoređuje radnju. Krlježa ostvaruje intertekstualnost umetanjem novinskog članka iz *Narodnih novina* pod nazivom *Karijera doktora Silvija plemenitog Liepach-Kostanjevečkog* (Krlježa, 2002: 64). Članak je opširno prikazan te je izdvojen od drugog teksta kurzivom. U ovom romanu Krlježa ne slijedi strogo književni jezik, već koristi mnoštvo stranih riječi, dijalekt te razgovorni stil koji često sadrži uvrede: „[...] u džepu jednog glupog prolaznika“ (Krlježa, 2002: 26), „To sjedi onaj mali kreten Francek na vratima od štale [...]“ (Krlježa, 2002: 176), „[...] koji se s majmunom Bobijem gibao po Bobinim sobama [...]“ (Krlježa, 2002: 106). Razgovorni stil može se prepoznati kod pripovjedačeva opisivanja događaja: „Doktor, glupi kratkovidni doktor, govorio je svojim dubokim gušavim baritonom, kako je to posve naravno, da Jaga nije ništa vidjela!“ (Krlježa, 2002: 88). Budući da u djelu postoji opozicija grada i sela, dijalekt je način na koji se ta suprotnost ističe. Aristokratska klasa uzdiže se iznad puka pri čemu koriste njemačke riječi, književni jezik i pretvaraju se da ne razumiju dijalekt:

O tim stvarima je naravno prilično teško govoriti akademski, dragi onkl, zar ne? A ako se pravo uzme, u okviru svoga veltanšaunga, ta Jaga i nije tako glupa, kao što se čini. Svakako, jedno treba bezuslovno razumjeti: ona je govorila s nama kao s inostrancima. Eigentlich zwei Welten und zwei Sprachen, die nebeneinander reden! (Krlježa, 2002: 87)

Ovakvim način uporabe jezika, povećava se uvjerljivost same radnje, izražavaju se suprotstavljene strane, a istovremeno se kritizira društveno stanje.

Osjećaj nepripadanja, otuđenosti i neodređenost identiteta predstavljaju egzistencijalističku crtu ovog romana, a sama kulminacija apsurdne egzistencije prikazana je putem Latinoviczeva dijaloga s Kyrialesom, doktorom filozofije, koji o Latinoviczu ima poražavajuće mišljenje:

Rekao mu je nakon nekoliko prvih rečenica [...] da je on, Filip, priroda pasivna, sklon u svakom pogledu precjenjivanju svojih vlastitih podražaja, narav nepostojana, živčano podrovana u svakom smislu, s potpuno jalovim izgledima na poboljšanje i savršeno razorenim centrima volje! Pred Filipom da stoji sasvim sterilna patnja, mnogo riječi, samoobmanjivanje nošeno spolnim poticajima, a eventualno i samoubojstvo! (Krlježa, 2002: 128)

Zanimljivo je kako su određeni likovi prikazani kao sastavni, odnosno nesvjesni dijelovi Latinoviczeve naravi. Lik fatalne žene Bobočke, koja je *homo eroticus*, predstavlja utjelovljenje svega što je pogansko i pohotno, čemu se Latinovicz ne može oduprijeti (Engelsfeld, 1975: 69-70). Kada se Bobočka proučava s Latinoviczeva gledišta, njezina osobnost ima dvije suprotne strane. S jedne strane, Latinovicz Bobočku vidi kao zavodnicu i fatalnu ženu koja je uništila živote muškaraca, dok s druge strane u njoj pronalazi iznimne karakteristike koje drugi ne vide te ju razumije (Engelsfeld, 1975: 71-72). Latinovicz Bobočku doživljava kao ženu prema kojoj život nije imao milosti, stoga pokušava racionalizirati Bobočkino ponašanje jer je upoznat s nevoljama koje su ju pratile kroz život:

Simpatija za tu ženu stala se radati u Filipu upravo na liniji njene slomljenosti i nemoći. U njenim najintimnijim ispovijedanjima, u pomanjkanju svakog daljeg otpora, u priznavanju njene spoznaje, da uviđa, da je doputovala na posljednju crtu, tu, u slabim i nemoćnim stanjima čovjeka, koji se krvavo znoji u nesavladivostima, tu je Filip počeo osjećati za tu ženu simpatiju, koja je postajala sve intenzivnija. (Krlježa, 2002: 159)

Bobočka Latinoviczu pruža toplinu koja mu je osobito nedostajala u djetinjstvu te ga ona zapravo podsjeća na njegovu majku. S Latinoviczevom majkom Reginom, Bobočka dijeli vanjska i unutarinja obilježja (Engelsfeld, 1975: 71-72). Oba lika, Regina kao prostitutka, a Bobočka kao nimfomanka, žive tajanstvenim životom te su opisane kao blijede žene u crnini. Crna svila, koja je simbol prestiža, osobito dolazi do izražaja kada Regina inzistira da ju sin naslika obučenu u crno, dok bi ju on radije htio naslikati u bijelom. Drugi lik koji na određen način predstavlja dio Latinoviczeva karaktera je Kyriales (Engelsfeld, 1975: 95-97). Kyriales, radikalni kritičar svijeta čiji život završi samoubojstvom, predstavlja Latinoviczevo potencijalno duševno stanje koje bi nastalo da Latinovicz nije uspio pronaći svoj identitet i svrhu. Iako lik Kyrialesa predstavlja potpunu Latinoviczevu suprotnost, on je zapravo glas njegove svijesti koja Latinoviczu predstavlja izrazit nemir:

Poslije takvog noćnog razgovaranja s tim mračnim tipom, Filip nije mogao da spava, ni da misli, ni da čita, ni da govori, i kao da je gluho nijem, mucav, on se osjećao u vlasti toga čovjeka poslije još dugo i neobično intenzivno. Da bi se oslobodio te nejasne i mutne hipnoze, on je trebao da napregne svu svoju moždanu snagu i da se teškim naporom volje opre tim termitskim prodornim komponentama [...] (Krlježa, 2002: 128)

Kada se promatraju obilježja romana s obzirom na stilsko razdoblje, mogu se uočiti postupci koji predstavljaju nasljeđe realizma, romantizma i naturalizma. Realizam obuhvaća detaljan prikaz prostora radnje, atmosfere i društvenih odnosa, zatim romantičarska prenaplašenost osjećaja

Latinovicza u mladosti skoro dovodi do samoubojstva, dok naturalizam prožima Latinoviczev odnos prema svojem podrijetlu kojeg karakterizira *nečista krv* (Krleža, 2002: 7) te prihvaćanje estetike ružnoće:

[...] lica u povorkama, lica naprahana, blijeda, klaunska, sa zarezima gorućeg karmina oko usana, kratkovidne maske žena u crnini, lica grbavaca, donje čeljusti, voštani dugi prsti sa crnim, modrikastim noktima, sve prilično ružno. Gadna lica, zvjerske njuške, žigosane bludom i porocima, zlobom i brigama, lica smolava i ugrijana, glave mrkvaste, gubice crnačke, zubala tvrda, oštra, mesožderska [...] (Krleža, 2002: 22)

U romanu se mogu uočiti i ekspresionistički motivi (blud, tjeskoba, strah, veliki grad) koji su vrlo značajni za konstrukciju radnje te pojačavaju sve navedene Latinoviczeve osjećaje kao i boje koje simboliziraju odnos glavnog lika prema njegovu okruženju. Kaotična atmosfera u kojoj se lik nalazi pravi je prikaz ekspresionističke slike društva:

Postoji mravinjak sa svojim sivim nevidljivim snagama i micanjima, sa svojim višim redom i neshvatljivim stremljenjem, ali je nečiji ogromni papak zagazio to kretanje, i sada se sve nalazi u stravi i u bezglavom neredu. (Krleža, 2002: 51)

Dakle, modernističke karakteristike književnih djela, kao što su naglašen unutrašnji svijet lika, analiza korijena psihološkog stanja, vidljiv utjecaj Prousta, miješanje stilova, ekspresionistički motivi te egzistencijalistička obilježja, povezuju ovo Krležino djelo s mnogim drugim modernističkim proznim djelima. Međutim, treba istaknuti kako se u romanu mogu uočiti pripovjedni postupci koji su česti i u prozi u trapericama: suprotstavljanje prošlosti i sadašnjosti, očuvanost zapleta, značajna prisutnost groteske i ironije, korištenje retrospekcija, pripovijedanje u 1. i 3. licu jednine, intertekstualnost te inovacije koje je Krleža u ovom djelu unio na području jezika.

6. Ranko Marinković: *Kiklop*

„Rijetki su pisci poput Marinkovića“ (Frangeš: 1987: 361), a njegova književna djela spadaju među ona najbolja iz druge polovice 20. stoljeća. Pjesme, eseje, kritike i pripovijetke Marinković je počeo objavljivati tijekom školovanja u novinama i časopisima, od kojih treba istaknuti časopis Miroslava Krleže *Pečat*. Marinkovićev književni opus predstavlja odličan primjer hrvatskog modernizma te je oblikovao nadolazeći naraštaj hrvatskih postmodernista (Nemec, 2000: 454).

Predmetna problematika i jezično romaneskno ostvarenje Marinkovićevih djela nerijetko su bili meta kritičara za koje Cvjetko Milanja (1996: 29) kaže da govore s pozicije sociološke zaslijepljenosti. Naime, Marinković je preuzeo određene filozofske, misaone i etičke dijelove nasljeđa Dostojevskog, Joycea i Williama Shakespearea, međutim nije ih zlorabio, već je prikazao njihovu ironijsku i karnevalesknu stranu. Likovi u Marinkovićevim djelima izmučeni su te nose emocionalne, fizičke i političke ožiljke (Frangeš, 1979: 26). Oni su podlegli okolnostima u kojima se nalaze, odnosno postaju žrtve kiklopskog vremena u kojem nema boga koji se nalazi nad njima, već se sada nad njihovim mračnim životom nadvio samo strah. Prilikom prikazivanja života likova Marinković u književnost vješto unosi filmske tehnike (Frangeš, 1979: 12). Modificiranje vremena i kadra književnik ostvaruje kao da koristi mikroskop kako bi uvećao sitne pojave ili teleobjektiv kako bi približio pojavu koja nam se čini dalekom. Usporavanje ili ubrzavanje ritma radnje nerijetko su posljedice korištenja navedenih tehnika kojim Marinković barata kao filmski redatelj (Frangeš, 1979: 12).

„Izvanvremenska“ proza Marinkovića (Frangeš, 1987: 361) predstavlja model u hrvatskoj prozi koji se suprotstavlja socijalističkom realizmu te s djelima književnika kao što su Petar Šegedin, Vesna Parun, Jure Kaštelan i Marijan Matković priprema prostor u hrvatskoj književnosti za suvremene autore (Flaker, 1978: 523). Nakon objavljivanja romana *Kiklop*, hrvatska romaneskna scena nije se mogla nastaviti ponašati kao da se ništa od prevelikog značaja nije dogodilo, što osobito dolazi do izražaja u proznim ostvarenjima Antuna Šoljana i Ivana Slamniga te u djelima nadolazećih književnika (Milanja, 1996: 31). Marinkovićevo djelo *Kiklop* prožeto je modernističkim obilježjima, ali istovremeno sadrži pripovjedne postupke kojima se započelo očekivanje postmodernističkog hrvatskog pisma (Omeragić, 2011: 68).

6.1. Pripovjedni postupci u romanu „Kiklop“

Roman *Kiklop* (1965.) tematizira tjeskobno ozračje u Zagrebu prije početka Drugog svjetskog rata na jugoslavenskom području (Nemec, 2003: 245). Radnja se odvija na dvije razine: realističkoj i mitološko-simboličkoj (Nemec: 2003: 246). Realne situacije u romanu, u čijem je središtu hipersenzibilan mladi intelektualac Melkior Tresić (Nemec, 2000: 453) koji se kreće u krugovima zagrebačkih boema, tvore određenu alegorijsko-simboličku sliku. Marinkovićev roman *Kiklop* odličan je primjer primjene različitih pripovjednih postupaka koji su iz modernističke sfere prešli u postmodernističku (Dujmović Markusi, 2016: 4).

Melkior Tresić uklapa se u kontekst modernog lika, umornog intelektualca čiji je unutarnji svijet u fokusu čitatelja. Melkior je beživotan, osjetljiv, rastresen, najčešće pasivan promatrač koji osjećaj bespomoćnosti i straha nastoji savladati u boemskom društvu (Nemec, 2003: 246). On nema čvrst svjetonazor, već je podložan različitim utjecajima i spreman je prihvatiti nove ideje sve dok se ne nađe u situaciji u kojoj su one proturječne (Pavličić, 2014: 107). Nedostatak odlučnosti vidljiv je u situacijama u kojima se Melkior pita što bi učinio Maestro ili Ugo da je na njegovu mjestu ili kada svoju pažnju poklanja nekoliko žena jer se nije vezao samo za jednu. Marinković uz ljubav i smrt uvodi još jedan pokretač radnje: strah (Frangeš, 1979: 26). Melkior se boji budućnosti, užasava ga pomisao na rat, stoga se izglednijuje kako bi izbjegao vojsku. Tako iznimno prestrašenog pojedinca paralizira sama pomisao na ratni užas i upravlja njegovim životom:

Riječ mobilizacija prožela ga čuvstvom nepodnosive tjeskobe, u njega je ušao nemir nekog strašnog iščekivanja. I to sada valja nositi u sebi... Pojavile se (naivno, dakako) slike pustih ulica, čvrsto zatvorene veže i dućani... Mrtav grad zatvorio se u svoje zidove, šuti i ne pali svjetla. (Marinković, 2002: 18)

Čitatelji istovremeno prate razvoj unutarnjeg svijeta lika i vanjske fabule. Vanjska fabula obuhvaća Melkiorove socijalne interakcije s drugim likovima te prikaz društvene stvarnosti predratnog Zagreba. Radnja romana može se podijeliti na tri velike cjeline koje se razlikuju opsegom, ali ne u velikoj mjeri (Pavličić, 2014: 90-91). Kontinuitet radnje zajednički je svim dijelovima romana, odnosno čitatelji najprije upoznaju lik Melkiora prateći njegov život tri dana za redom, nakon čega se prikazuju događaji koji su ključni za daljnji razvoj radnje. Prva cjelina obuhvaća događaje u Zagrebu tijekom rane jeseni 1940. godine. Tijekom tog dijela radnje Melkior u strahu od rata nastoji smršaviti te se prate njegovi odnosi s Parampionskom braćom, ali i s dvije

žene (Enkom i Vivijanom) koje u njemu bude određene osjećaje. Druga cjelina romana prikazuje Melkiorov život u kasnu jesen 1940. godine. Tada se Melkior nalazi u vojsci, a zatim u umobolnici, nakon čega se krajem 1940. godine vraća u Zagreb gdje iščekuje napad osovinskih sila na Jugoslaviju u travnju 1941. godine. Uzimajući u obzir Marinkovićevo dramsko stvaralaštvo, podjela romana na tri cjeline može se interpretirati kao djelo sastavljeno od tri čina od kojih svaki sadrži vlastiti vremensko-prostorni kontekst i događaje koji su ga obilježili (Pavličić, 2014: 90-91). Zanimljivo je kako se podjela romana na tri cjeline može povezati s paklom, rajem i čistilištem (Pavličić, 2014: 141-142). Naime, u prvom dijelu romana dominira motiv ljubavi i mirnog načina života u predratnom okruženju, stoga prva cjelina predstavlja raj. Drugi dio romana, kojeg obilježavaju vojska i čistilište, može se shvatiti kao čistilište u kojem dominiraju osjećaji sumnje i neizvjesnosti, dok trećim dijelom romana dominira zlo koje zapravo predstavlja pakao (smrt Maestra, početak rata u Zagrebu) (Pavličić, 2014: 141-142). Također treba istaknuti kako je za razvoj vanjske fabule ključno Melkiorovo kretanje po ulicama, trgovima, kafićima i drugim javnim mjestima (Pavličić, 2014: 95-99). Vrlo rijetko Melkior odlučuje izaći s određenim ciljem, npr. kako bi otišao kod Enke ili u redakciju, stoga njegovo kretanje zapravo ima obilježja lutanja tijekom kojeg slučajno nailazi na ljude koje poznaje. Naime, Melkior odlučuje izaći na ulicu jer ga hodanje smiruje, a događaji oko njega potiču ga na razmišljanje. On najčešće nema poseban razlog zbog kojeg izlazi niti uočava određenu svrhu ili smjer svojeg lutanja, što bi se moglo prenijeti na Melkiorov život u cjelini i interpretirati ga kao kretanje bez višeg cilja. Slučajan susret drugih likova može promijeniti Melkiorov smjer kretanja, što će rezultirati nekim neočekivanim događajem. Međutim, iako se lutanje smatra besmislenim, ono rezultira događajima koji su vrlo značajni, a jedan od tih događaja je susret s Maestrom ispred kavane *Corso*, nakon čega ga Melkior odvodi kući gdje Maestro počinu samoubojstvo (Pavličić, 2014: 95-99):

Pred *Corsom* je bila neka gužva. Skupila se grupa ljudi i zatvorila polukrug ispred prozora kavane. Ljudi gledaju i šute [...] Melkior zastane i pogleda ovlaš: ništa nije vidio preko ljudskih glava [...] Tamo je stajao Maestro [...] Melkior prijede dlanom preko svoga lica; skidao je rumenilo nekog bezrazložnog stida. Nesretni Maestro... (Marinković, 2002: 373)

S druge strane, prati se razvoj Melkiorova emocionalnog stanja kojeg strah obuzima u potpunosti te utječe na razvoj drame *Kanibali* koju Melkior osmišlja:

Kanibali. Tako se imala zvati drama koju si zamišljao. Zapravo groteska s ljudožderskim urlikanjem, plesovima i urođeničkim igrama uz zaglušno bubnjanje oko kotla na velikoj vatri [...] U kotlu se kuha bijelac, debeli kuhar, najdeblji od sedam brodolomaca s potopljenog broda Menelaj. Trebala je to biti

neka simbolična satira, ili tako nešto... Uostalom, svejedno što je trebalo biti kad od toga i tako ništa nije bilo osim trenutačnog bljeska jedne ideje [...] (Marinković, 2002: 59)

Vanjska fabula djela isprepliće se s Melkiorovim razmišljanjima, odnosno njegovom svijesti kao ključnom elementu koji održava cjelovitost radnje (Dujmović Markusi, 2016: 55). Dakle, roman je sastavljen od niza fragmenata koji mogu biti samostalne cjeline, a Melkiorova svijest ih povezuje. Bez obzira na fragmentarnost romana, zaplet je očuvan. Pasivno promatrajući okolinu, Melkiorova razmišljanja ispunjena su često ironičnim i parodijskim komentarima i asocijacijama:

[...] položi Kurt u nekom teoretskom očajanju svoje ručetine na stol pored Melkiorova tanjura. Deset prstiju mesnatih, kobasičastih. Melkior upravo zarezao svoju kobasicu, ali je pomiluje, odustane od klanja zbog tih Kurtovih prstiju na stolu. I ponovo se javi ideja o ljudožderima, o tijelu upropastitelju koje može izazvati apetit u drugom tijelu i poslužiti mu kao jelo. (Marinković, 2002: 56)

Jedan od načina prikaza Melkiorova unutarnjeg svijeta su retrospekcije koje prekidaju linearnost radnje. Na samom početku romana, Melkior sreće don Kuzmu i prisjeća se događaja iz djetinjstva:

Te uši vuku jednu drugu tajnu kojom je zatamnjeno cijelo njegovo djetinjstvo. One katehetske pljuske nosi još uvijek na svojim obrazima kao zagonetku. I sve kasnije što se dogodilo s don Kuzmom zaplela je njegova dječaćka mašta u priču o neobičnom čovjeku. (Marinković, 2002: 8)

Lutanje i bijeg ključna su obilježja Melkiorova karaktera (Pavličić, 2014: 105). O liku čitatelji najviše saznaju promatrajući njegovo kretanje kroz grad, a bijeg je nerijetko uzrok tog kretanja. Melkior bježi jer je to njegova prva reakcija u velikom broju slučajeva (Pavličić, 2014: 100-102). Njegov bijeg može se objasniti praktičnim razlozima, npr. bježi iz Enkina stana kada dođe njezin suprug, što označava udaljavanje s mjesta radnje. Međutim, za proučavanje Melkiorova unutarnjeg svijeta značajan uzrok bijega je njegova nesposobnost nošenja s emocijama. Kada osjeća da Atma želi njime manipulirati te ga poniziti pred Vivijanom, on bježi jer se osjeća emocionalno opterećeno. Drugi način Melkiorova bježanja predstavlja bijeg u maštanje, takva vrsta bijega odvija se na psihološkoj razini (Pavličić, 2014: 102). Kao što je navedeno, Melkior smišlja dramu o brodolomcima koja je rezultat njegova straha od rata. Uz dramu *Kanibali*, kao rezultat njegove potrebe za bijegom nastaju i druge priče, kao što je ona o Staklengradu:

Eto tako, neki grad od ispijenih boca sazidan. Pijanice boce ispili i grad sazidali. Grad proziran, bocama načičkan. Staklengrad. Zvučangrad [...] A u svakoj boci, u kućici prozirnoj, po jedan budan lar, u drugoj po jedan penat srditi [...] Baš dobro su se ovi ljudi sjetili da grade Staklengrad [...] [T]e pijanice sada snivaju svoje snove prljave, a kad se probude lajat će ko pašćad jedni na druge i pobit će se kao divlji slonovi i slomit će i slupati taj Bocograd [...] (Marinković, 2002: 152-153)

Likovi u romanu mogu se podijeliti na dvije suprotne polovice koje imaju različita obilježja, pri čemu jednu polovicu čine muški, a drugu ženski likovi (Pavličić, 2014: 110-114). Iako su oba svijeta likova podjednako važna za razvoj radnje, veći utjecaj imaju muški likovi kojih je više u djelu. Muški likovi prikazani su izbliza, odnosno pružen je njihov detaljan opis. Melkior najčešće razgovara s drugim muškarcima tijekom čega se prikazuju njihovi svjetonazori. Nerijetko u njihovim razgovorima nedostaje emocija, a jedna od onih koja se ipak pojavljuje je tjeskoba. Naime, česta tema razgovora muških likova je rat, stoga zbog mogućnosti regrutacije oni iznose svoja mišljenja, moralne dileme, a razgovori o sreći i pozitivnim temama su za njih privatna stvar koju bi jedino mogli podijeliti s ženskim likovima. Ženski likovi u romanu su prikazani izdaleka te se pojavljuju rjeđe. Odnos Melkiora prema ženama u romanu je značajno drugačiji nego prema muškarcima. Melkior ne razumije ponašanje i način razmišljanja ženskih likova, što kod njega izaziva zbunjenost i začuđenost. Za primjer se može navesti Vivijanin odnos s Fredijem koji Melkior ne može razumjeti jer prezire Fredija za kojeg smatra da nije dostojan Vivijane:

Fredijeve glumačke manire doista su dostojne boljega frizera... I šušketi mazno... čak ni ovo 'kreten idiot' nije znao reći kako valja... Ali Melkior lovi njezin pogled, traži mudro, objektivno stanje, htio bi se uzvisiti iznad svoje patnje, biti čist, biti čist... (Marinković, 2002: 34)

Nerazumijevanje žena također simboliziraju njihova imena jer su ona zapravo nadimci budući da Melkior ne može razabrati kako se određene žene zapravo zovu:

O filmu je trebao noćas napisati recenziju za sutrašnji broj. Lijepa Viviane Romance igra razvratne zavodnice. S tugom je gledao njene filmove. A u njemu srce treperi zbog Vivijane, one kojoj je dao to ime zbog pročišćenja svoje ljubavi, tužne i beznadne... (Marinković, 2002: 30-31)

Nadalje, ženski likovi ne razgovaraju često o ratu, oni ga se gotovo ne boje te ga smatraju nekom vrstom divljaštva i ludila na kojeg gledaju prijezirno. Međutim, ženski i muški likovi podjednako su važni za priču te su raspoređeni simetrično. Tri ključna muška lika u romanu uz Melkiora su Atma, don Fernando i Maestro, dok su tri glavna ženska lika Enka, Vivijana i Acika (Pavličić, 2014: 110-116).

Pripovjedač u romanu je u trećem licu jednine te čitatelju pruža uvid u Melkiorov unutarnji svijet. Uz pripovijedanje iz trećeg lica jednine jasno su istaknuta Melkiorova viđenja svijeta, stoga se može reći kako se prati pripovijedanje dvaju pripovjedača. Treba istaknuti kako se u pojedinim dijelovima romana pripovjedač izravno obraća Melkioru: „Uostalom, svejedno što je trebalo da bude, kad od toga i tako ništa nije bilo osim časovitog bljeska jedne ideje koja ti je večeras ponovo

sijevnula u *Ugodnom kutiću*“ (Marinković, 1981, prema: Dujmović Markusi, 2016: 91). Kao i kod Krležina pripovjedača u prethodno analiziranom djelu, u romanu *Kiklop* pripovjedač nema neutralan stav prema glavnom liku, često je ironičan ili empatičan:

Bio je zadovoljan. Vidio je Melkior kako mu lako podrhtava podbradak od nekog sretnog osmijeha, ali nije dao da mu se lice ozari i vidljivim zadovoljstvom. On je morao ostati u ulozi patnika. (Marinković, 2002: 405)

Specifičnost dijaloga jedna je od ključnih jezičnih obilježja romana. Naime, dijalozi se često svode na razmjenu literarnih citata, komentiranju te isticanju posebnosti poznatih književnih djela (Nemec, 2003: 249):

No dobro, znam – nastavi Maestro nakon gutljaja – ja ne mogu napisati Zločin i kaznu. Gdje mi je tu Raskoljnikov? Jeste li vi Raskoljnikov ili koji od ovih tu? Hajde, još vi, ali ovaj – pokaže očima na mršavog studenta za stolom – je li to Rodion Romanič Raskoljnikov, otkupitelj čovječanstva? Mali gad, kažu, okrao je oca i živi s jednom droljicom (profesionalnom) koju je nazvao Sonjom, razumijete li pretenzije ovog zelembaća? (Marinković, 2002: 38-39)

Poigravanje jezičnim konvencijama nezaobilazan je postupak u Marinkovićevu stvaralaštvu. Korištenje različitih stilova jezika (publicistički, filozofski, vojni) i kreativno korištenje slobodnog neupravnog govora pridonose jezičnom bogatstvu romana *Kiklop* u kojem jedna asocijacija pokreće niz novih (Nemec, 2003: 250-251): „Ti misliš razni meh-ha-nizmi, to je rješenje? Elektri-ci-teti, visoki naponi...“ (Marinković, 2002: 49).

Roman *Kiklop* primjer je djela prožetog intertekstualnošću u vidu izravnog citiranja, skrivenih aluzija i parafraza (Nemec, 2003: 248-249). Marinković intertekstualnost ostvaruje navodeći motive, legende, antičke autore (Homera, Sofokla, Euripida), biblijske izvore, modernističke pisce (Krležu, Tina Ujevića, Matoša, Charlesa Baudelairea) te starija klasična književna djela od kojih treba izdvojiti Dantea, Shakespearea, Dostojevskog, Marina Držića, Ivana Turgenjeva i Molièrea (Hansen-Kokoruš, 2002, prema: Dujmović Markusi, 2016: 102). Uz literarne izvore Marinković koristi i citate iz područja slikarstva, medija, kazališta, filma i glazbe. S tematikom romana *Kiklop* mogu se povezati Homerova *Odiseja* te Joyceov *Uliks* (Dujmović Markusi, 2016: 103). Naime, s *Odisejom* roman *Kiklop* povezuje motiv ljudoždera Kiklopa, brodolom te Melkiorovo lutanje gradom, dok prikaz ženskog lika preljubnice (Enke) predstavlja poveznicu s *Uliksom*. Uz intertekstualnost kao postmodernistički postupak, pojavljuje se autoreferencijalnost koja će se kanonizirati u postmodernoj poetici (Dujmović Markusi, 2016: 92).

Melkior zamišlja scenarij drame *Kanibali* koja prikazuje zatočeništvo brodolomaca na kanibalskom otoku te je jasno istaknuto kako autor stvara sam tekst:

Ponovo ideja o kanibalima. Već se i brod zvao Menelaj. Plovio je, nastavljajući opasno ratno putovanje, koje traje već desetak noći, kroz arhipelag Tonga (Europljani ga zovu »Priateljskim otocima«), između otoka Vavau i Tongatabu prema Tutuili, otoku u arhipelagu Samoa, zapravo prema luci Pago-Pago gdje treba da ukrca tovar kopre za fabrikaciju ulja. Sinoć je kapetan proučio na karti arhipelage (riječ je lijepa – arhipelag!), a večeras dosta, rat je, Menelaj treba da potone. Pogodio ga torpedo i Menelaj – muž lijepe Helene (od trojanskog rata trata-tata-rata) – je potonuo. (Marinković, 2002: 60-61)

Uz autoreferencijalnost često se veže i pojava metafikcije kojom autor pokušava osvijestiti čitatelja kako je ono što čita samo fikcija. Drama *Kanibali* se može promatrati i kao svojevrsna metafikcija, pri čemu se prati razvijanje radnje, mijenjanje njezine koncepcije i jezična igra (Dujmović Markusi, 2016: 92).

Za analizu ovoga romana, važnu odrednicu predstavlja egzistencijalistička tematika. Egzistencijalistički strah prožima sve aspekte Melkiorova života. Njegovo djelovanje predstavlja egzistencijalističku borbu za život u modernom vremenu te istovremeno ukazuje na apsurd egzistencije (Omeragić, 2011). Treba istaknuti i pristup egzistenciji lika don Fernanda koji borbu za preživljavanjem nastoji olakšati preventivnom dehumanizacijom, odnosno ukidanjem tragedije skepsom:

Ako znam da postoji hulja koja mi kani zapaliti kuću (a takva hulja doista postoji), ja neću sjediti kod tople peći i recitirati »bit ili ne bit« sa suzama u očima. Vjerovati da možda ipak neće zapaliti... i čekati da postanem tragično lice. Nabit ću pušku i vreat ću iza prozora da ucemkam hulju prije nego mi podmetne vatru. (Marinković, 2002: 194)

Propitivanjem smisla života u modernom vremenu bavi se i lik Maestra. Skepticizam, kao postupak koji predstavlja prijelaz u postmodernizam, Marinković koristi kako bi izrazio Maestrov stav prema tehnokratskom svijetu. Takav svijet za Maestra predstavlja uništenje, omamljivanje društva i spuštanje na animalnu razinu (Omeragić, 2011: 74):

U čemu je to Aristotel bio nesretan bez visokog napona? Pa on je znao za trljanje jantara, ali ga je prezreo. Trljanje [...] Zar bi Dante pisao bolje stihove pod mliječnom žaruljom. Da je Leonardu bila potrebna nekakva elektrika, već bi on bio zavrtio tamo neke kotače da iskre vrcaju [...] Visoki napon prolazi pored kuće, čak da-le-ko-vod, odmah ispod prozora, a u mene cmulji petrolejka! [...] Ignoriram strašnu silu što prolazi pored mene. Idi, idi, silna besmislica, a mene pusti na miru, ne trebam te ja. (Marinković, 2002: 96-97)

Roman *Kiklop* velikim dijelom pridonio je oblikovanju proznog stvaralaštva nadolazećih prozanih pisaca. Korištenjem niza postmodernističkih postupaka Marinković stvara djela koja su zaista izvan svojega vremena (Frangješ, 1987: 361).

Nakon prikaza temeljnih modernističkih pripovjednih postupaka, u idućim poglavljima istaknut će se pripovjedni postupci koji su oblikovali neka od reprezentativnih djela hrvatske proze u trapericama. U sljedećem poglavlju najprije će se objasniti simbolika traperica, nakon čega će se ukazati na značajnost J. D. Salingerova u književnoj sferi. Kratka analiza Salingerova djela *Lovac u žitu* poslužit će kao uvod u pregled temeljnih obilježja proze u trapericama.

7. Proza u trapericama

Proza u trapericama, poznata i pod nazivom *mlada proza*, označuje suvremenu književnu pojavu koju hrvatski književni teoretičar Aleksandar Flaker opširno istražuje i predstavlja u istoimenom djelu iz 1976. godine. Nezadovoljan terminom *mlada proza* koji se često vezao uz mlade književnike, mlade likove, ali i dječju književnost, Flaker odlučuje popularizirati simboličan naziv proza u trapericama (*Jeans-Prose*), pri čemu traperice nadilaze odjevni predmet i predstavljaju životni stav.

Naime, traperice postaju jedan od temeljnih simbola popularne kulture 20. stoljeća, a samim nazivom proza u trapericama označuje se prodor popularne kulture u književnost, odnosno kraj književnog modernizma i dominacija postmodernizma (Kolanović, 2011: 184). S jedne strane, traperice koje simboliziraju otpor, mladost i američku popularnu kulturu predstavljaju prijetnju socijalističkim idejama, dok određeni teoretičari tvrde kako je za jugoslavenski prostor karakteristično istodobno preferiranje zapadnjačke popularne kulture i socijalističkih ideja jer mladi neće pasivno konzumirati sve što prodire sa Zapada. Treba istaknuti kako mladi 60-ih godina 20. stoljeća postaju samostalni društveni akteri, njihovi junaci više ne proizlaze iz Drugog svjetskog rata, već se okreću *rock* zvijezdama, glumcima i drugim protagonistima popularne kulture (Kolanović, 2011: 250). Zanimljivo je kako je simbolika traperica predstavljala određeni nemir Krleži, pri čemu je književnik traperice nazvao odjećom američkih čuvara stoke. Treba istaknuti kako je postojao jaz između mlade *jeans* generacije i Krleže te su neki autori smatrali da je potrebno napraviti popularno izdanje Krležinih djela kako bi se smanjila ravnodušnost mladih prema književnikovu opusu. S vremenom, traperice prestaju predstavljati prijetnju i postaju odjevni predmet koji nedostaje na jugoslavenskom tržištu, čemu svjedoči otvaranje tvornice *Levi's* u Novom Marofu 1983. godine. Iako je simbolika traperica kroz godine izgubila svoj intenzitet, one će uvijek biti simbol bunta i mladosti (Kolanović, 2011: 184-196).

Nezadovoljni prevelikom razinom kompleksnosti književnih djela modernizma kojima se produbljuje jaz između publike i književnosti, u Sjedinjenim Američkim Državama četrdesetih godina prošlog stoljeća započinju rasprave o postmodernizmu (Solar, 1997: 36-37). Postmodernizam doživljava procvat u svjetskoj književnosti početkom 1970-ih godina, a utemeljiteljima istog smatraju se Vladimir Nabukov, Jorge Luis Borges i Samuel Beckett. Prema Milivoju Solaru (1997: 226), u razdoblju pisanja postmoderne proze nastaju djela koja se

približavaju zabavnoj književnosti i udaljavaju od teških tema, primjer čega je proza u trapericama, odnosno Salingerovo djelo *Lovac u žitu* koje pridonosi oblikovanju mnogih nacionalnih književnosti. Flaker (1976: 28) književno djelo *Lovac u žitu* smatra paradigmom proze u trapericama zato što su u tome djelu prikazane najvažnije karakteristike navedene prozne vrste: novi tip pripovjedača, sukob mladih i odraslih, kolokvijalni govor, sklonost *mitologizaciji* nonkonformizma mladih te ironičan i parodijski pristup kulturnim vrijednostima, odnosno to je „[...] proza u kojoj se pojavljuje mladi pripovjedač [...] koji izgrađuje svoj osebujni stil na temelju govorenog jezika gradske omladine i osporava tradicionalne i postojeće društvene i kulturne strukture“ (Flaker, 1976: 26). Salinger je svojom paradigmom proze u trapericama inspirirao niz europskih pisaca u čijim se djelima prepoznaju glavne karakteristike navedene prozne vrste (Flaker, 1976: 25-31). Neki od autora koje treba istaknuti zbog njihovog pridonosa oblikovanju proze u trapericama su američki pisac Jack Kerouac, njemački spisatelj Ulrich Plenzdorf, ruski pisac Vasilij Aksjonov, engleski književnik Alan Stilitoe, srpska spisateljica Grozdana Olujić, francuski književnik Raymond Queneau te poljski pisac Stanislaw Wiechecki.

U ovom odlomku prikazat će se kratka analiza djela *Lovac u žitu*, kako bi se istaknule pojedine karakteristike proze u trapericama koje će se u sljedećem poglavlju detaljnije obraditi. Budući da glavni lik djela, tinejdžer Holden Caulfield, koristi kolokvijalne i vulgarne izraze, moglo bi ga se okarakterizirati nepristojnim i površnim, međutim, ako se provede dublja analiza izraza koje Holden koristi, uočava se kako je Holdenov rječnik zapravo refleksija stanja društva koje se nakon Drugog svjetskog rata našlo u vrlo depresivnom i do određene razine kaosom ispunjenom ozračju (Jing, 2015: 602). Putem jezika izražava se nezadovoljstvo, ali i bijes prema društvu koje je licemjerno, korumpirano, moralno uvrnuto, lažno i opsjednuto novcem. Koristeći vulgarne izraze, Salinger je stvorio određene inovacije na području jezika, npr. engleski izraz „and so on“ Salinger je zamijenio s izrazom „and all that“, a neke riječi ponovio je toliko puta da su ih i drugi autori počeli koristiti referirajući se na Salingerovo djelo (npr. *phony*). Pripovjedač u djelu je u prvom licu jednine, što omogućuje čitateljima da vide svijet iz Holdenove perspektive, imaju uvid u njegov karakter i osjetljivu unutarnju stranu koju rijetko pokazuje, a također im se pruža pristup motivaciji njegovih djela (Jing, 2015: 603-604). Kada prikazuje Holdenova razmišljanja, odnosno unutarnji monolog, Salinger koristi tehniku struje svijesti koja prikazuje psihu lika, način na koji on formira slijed svojih misli te kako one fluktuiraju od prošlosti do sadašnjosti (Jing, 2015: 604-605). Karakterizaciju Holdena čitatelji oblikuju uz pomoć njegovih monologa i odnosa prema

drugima. Međutim, Holden se ne može definirati kao jednodimenzionalan lik s jednom ulogom, on ima mnogo strana koje dolaze do izražaja u različitim situacijama i postaju kontradiktorne, stoga čitatelj treba samostalno odrediti koje su temeljne karakteristike i uloge samog lika budući da ga se ne može ograničiti na samo jednu (Holden smatra da mora spasiti djecu od svijeta odraslih, čime dobiva ulogu spasitelja, ali je također bezobzirni tinejdžer koji smatra da su ljudi oko njega lažni) (Jyoti Naryal, 2017: 285). Salinger koristi različite tehnike kako bi usporio ili ubrzao radnju te poremetio njezin linearni tijek (Jyoti Naryal, 2017: 286). Kako bi sažeo radnju, pripovjedač u jednoj rečenici ukratko kaže da nije raspoložen pričati kako se razbolio i što je radio kada je došao kući, dok s druge strane postoji prikaz dijaloga između njega i njegove bake koji nije od većeg značaja za radnju, osim što ju je usporio. Elipse i pauze, npr. prekomjerno opisivanje nekog drugog lika ili lutanje kroz grad, također usporavaju radnju, a retrospekcije mijenjaju njezin linearni tijek jer se pripovjedač vraća u prošlost (priča o Holdenovu bratu) (Jyoti Naryal, 2017: 286).

Unutarnji monolozi, specifičnost jezika, sukob s društvom, mladi lik-narator i nelinearnost radnje samo su neka od obilježja proze u trapericama koja je oblikovala mnoštva književnih djela diljem svijeta.

7.1. Karakteristike proze u trapericama

U ovom potpoglavlju opširnije će se predstaviti glavne odrednice proze u trapericama: odnos mladih i odraslih, pripovjedač i jezik, koje će se u središnjem dijelu rada s do sada navedenim modernističkim obilježjima primijeniti u analizi nekih od najpoznatijih djela hrvatske proze u trapericama.

7.1.1. Odnos odraslih i mladih

Za razliku od tradicionalne opozicije mladića i roditelja koja je prisutna u starijoj hrvatskoj književnosti te osobito ruskoj književnosti 19. stoljeća, u prozi u trapericama temeljnu opoziciju predstavljaju mladić, odnosno njegova klapa te društvo kao institucionalizirana i strukturirana cjelina (Flaker, 1976: 37-42). Roditelji glavnih likova se u djelima pojavljuju vrlo rijetko ili kao što je slučaj u Salingerovu *Lovcu u žitu*, roditelji nisu uopće prisutni. Opozicija mladić-svijet odraslih obuhvaća nekoliko različitih razina: društvenu (mladić, njegova djevojka i klapa-odrasli, institucije), kulturnu (glazba, filmovi, knjige, odjeća i ostali masovni mediji koje mladi ljudi podržavaju-muzeji, galerije, književnost i umjetnost koja odgovara odraslima) i jezičnu (žargon,

govoreni jezik mladih-standardni jezik i dijalekt). Postoje dvije temeljne značajke opozicijskog odnosa: on je često konfliktan ili evazivan. Kada se govori o konfliktnom odnosu, koji je karakterističan za književna djela sa složenom fabulom, podrazumijeva se tragično razrješenje sukoba ili prihvaćanje vladajućih normi. Evazivan odnos obuhvaća socijalnu i prostornu evaziju. Budući da su likovi u prozi u trapericama najčešće statični, tj. ne razvijaju se, kompozicijska izgradnja nerijetko se temelji na premještanju lika u prostoru. Ljetovanje, odmor, lutanje, napuštanje školovanja, društvene sredine ili radnog mjesta smještaju lika u prostor koji je najčešće neodređen i udaljen od svijeta odraslih (otok, prostor daleko od grada, stan, mjesto u gradu) i omogućuju novu perspektivu opozicija, osobito onu kulturnu. Socijalna evazija nerijetko je posljedica prostorne evazije kada se lik nalazi u novoj društvenoj sredini koja predstavlja opoziciju nekoj drugoj (Flaker, 1976: 37-42).

Prilikom konstruiranja odnosa odraslih i neodraslih postoji mogućnost inverzije. Naime, pripovjedačevo gledište moguće je smjestiti u svijet odraslih koji on osuđuje i ironizira bez obzira na to što i sam više nije mlad. Takav pripovjedač elegično se sjeća vlastite mladosti, dok od svijeta odraslih u kojem se formirao želi pobjeći. Opozicija odrasli-neodrasli se također može na različite načine specificirati. Jedan od tih načina iznesen je u Šoljanovu romanu *Izdajice*, gdje temeljnu opoziciju predstavljaju bjegunci i progonitelji (Flaker, 1976: 41-45).

7.1.2. Pripovjedač u prozi u trapericama

Inteligentan, brutalan ili infantilna temeljna su obilježja određenih tipova pripovjedača u prozi u trapericama. Na prvom mjestu je inteligencija kao jedna od temeljnih obilježja pripovjedača (Flaker, 1976: 50-54). Iako inteligentnog pripovjedača najčešće predstavlja student, slikar ili učenik koji se nije u potpunosti ostvario u području obrazovanja ili karijere, on je vrlo dobro upućen u kulturne tekstove, glazbu, filmove i kreće su u krugovima obrazovanih ljudi. Međutim, ne govori se o inteligenciji u klasičnom smislu te riječi. Inteligentnog pripovjedača, koji sam posjeduje određenu razinu obrazovanja, pretjerano ne zanima sfera obrazovanja i kulture, propitivanje prošlosti, bavljenje vlastitom biografijom i psihološkom motivacijom svojeg djelovanja i općenito socijalnih struktura jer se još uvijek trudi živjeti izvan ustaljenog svijeta odraslih. Pripovjedač postaje inteligentan u punom smislu te riječi kada njegove stilističke vrijednosti odgovaraju onima proze u trapericama. Naime, njegov stil obilježava upotreba kolokvijalnog govora, on se ne sukobljava, već se odupire prihvaćanju društvenih normi i

ideologija te ne predstavlja određen svjetonazor. Iako je sklon filozofiranju, inteligentnog pripovjedača karakterizira rezoniranje koje je oblikovano jednostavnim rječnikom i usmjereno prema masovnoj kulturi. Bez obzira na to što pripovjedač koristi pojmove karakteristične za urbanu civilizaciju, on s pomoću njih uspostavlja viđenje svijeta i na taj način mu se suprotstavlja (Flaker, 1976: 50-54).

Uz inteligentnog pripovjedača; Flaker (1976: 57-59) navodi infantilizam kao jedan od stilskih postupaka kojim se oblikuje pripovjedačeva perspektiva. Isticanje naivnosti i djetinjasto doživljavanje svijeta odraslih često su obilježje proze u trapericama, stoga se uz pomoć dječje perspektive pripovjedač udaljava od vanjskog svijeta, što mu omogućuje stvaranje jasnije i jednostavnije slike stvarnosti, ali i njezino ismijavanje. Infantilna stilizacija ne znači da pripovjedač mora nužno biti dijete, on se može kao odrasla osoba prisjećati događaja iz djetinjstva ili biti školarac kao u Salingerovu *Lovcu u žitu*. Treba istaknuti kako se infantilizacija jezika najbolje ostvaruje u oponašanju pisane riječi djece za što su karakteristične jednostavne sintakse, poštalice, izbjegavanje zavisno složenih rečenica i nizanje veznika (Flaker, 1976: 57-59).

Brutalni pripovjedač bio je znatno prisutan u poljskoj književnosti poslije 1956. godine, a veže se uz društvo huligana, prostitutki i sličnih pojedinaca koji se nalaze na margini društva i suprotstavljaju se čvrstim društvenim strukturama (Flaker, 1976: 65-74). Takav pripovjedač posljedica je razočaranja mladih svijetom koji je pokazao svoje mračne i brutalne strane, u kojem žive osamljeno u brutalnim odnosima, a ostvaruje se blaćenjem idile, odnosno odgovaranjem na životna pitanja izrazito brutalno, jezikom koji je ispunjen brutalnim vulgarizmima, prikazivanjem stvarnosti cinično i bez uljepšavanja te isticanjem estetike ružnoće, odnosno antiestetičnim doživljajima svega što je u njihovoj okolini (Flaker, 1976: 65-74).

Uz glavnu tipologiju pripovjedača u prozi u trapericama može se spomenuti i svjestan siguran ili nesiguran pripovjedač. Kada se govori o nesigurnom pripovjedaču, želi se istaknuti njegova nesposobnost da pripovjedno oblikuje neki događaj ili situaciju, tj. da se sjeti svih detalja, okolnosti ili da odabere odgovarajuće riječi kojima bi nešto opisao, imenovao i sl. (Flaker, 1976: 105-112). Ovakav pripovjedač je u tolikoj mjeri svjestan svojeg nedostatka da postaje svjestan nesiguran pripovjedač. Međutim, nesigurnost pri pripovijedanju pruža mogućnost pripovjedaču da postane kreativan i konstruira događaj ili lik prema svojim zamislima. U tom slučaju on postaje svjestan i siguran pripovjedač koji modelira stvarnost dodajući ono što nedostaje. Razina

empirijskog pripovijedanja nadvladana je kreacionističkim i konstruktivnim svjesnim pripovijedanjem. Udaljavanje od empirije također se postiže stilizacijom jezika, koja je jedna od glavnih karakteristika proze u trapericama. Na ovaj način pripovjedač se udaljava od stvarnosti kako bi istaknuo određeni stav, on suprotstavlja individualnu istinu, jezik i vrijednosti onome što je općeprihvaćeno, a čitatelji mu vjeruju jer ono što im je pruženo djeluje istinito i dovoljno uvjerljivo iako je moguće da je izneseno neistina (Flaker, 1976: 105-112).

Treba istaknuti kako pripovjedač u prozi u trapericama istovremeno može sadržavati karakteristike više različitih tipova pripovjedača, npr. može biti inteligentan, ali povremeno infantiln, također se može služiti cinizmom što je odlika brutalnog pripovjedača. U takvim slučajevima govori se o postojanju mješovitog tipa pripovjedača (Flaker, 1976: 77).

7.1.3. Jezik mladih

Jezik ima posebno značenje u kontekstu proze u trapericama, on označuje zajedništvo mladih te njihovo razumijevanje i otpor (Flaker, 1976: 80-86). Mnogi pisci navedene prozne vrste nastoje ujednačiti govorni jezik mladih bez obzira na njihove razlike, međutim ponekad su prisutne karakterološke razlike koje, iako manjim dijelom, mijenjaju govor lika, ali ne narušavaju njihovu povezanost. Jezik mladih suprotstavlja se jeziku odraslih koji najčešće nije prisutan u samom književnom djelu jer dominira stilizirani kolokvijalni govor. Međutim, ponekad se suprotstavljeni jezik pojavljuje u djelu u obliku dijaloga ili je grafički izdvojen u obliku posebnog odlomka i kurziva, čime se samo ističe suprotstavljenost dviju strana. Jezik koji predstavlja svijet odraslih ne mora biti isključivo standardni književni jezik, u nekim djelima to je dijalektni govor ili određeni stil govora (npr. administrativni) (Flaker, 1976: 80-86).

Stvaranje iluzije usmenog pripovijedanja koja će čitatelju djelovati neprimjetno i spontano jedna je od ključnih postupaka u prozi u trapericama (Flaker, 1976: 93-104). Oponašanjem usmenog govora želi se realizirati ideal vjerodostojnosti, što je bilo vrlo teško jezično ostvariti u starijim klasičnim književnim djelima budući da je jezik čitateljima nerijetko djelovao umjetno. Model proze sa sveznajućim pripovjedačem te hijerarhija moralnih, društvenih i etičkih vrijednosti koja obilježava realizam postaju nepoželjni elementi pri oblikovanju navedene prozne vrste. Kako bi prikazao određeno gledište svijeta, autor postaje usmeni pripovjedač koji oponaša govor mladih. Postoje mnogi načini oponašanja usmenog govora, a neki od njih se ostvaruju putem gramatičkog ustrojstva rečenice. Prirodan tijek misli prikazuje se nizanjem kratkih rečenica, što ostavlja dojam

pauza pri razmišljanju, a ponavljanjem kolokvijalnih izraza (npr. i te stvari, na neki način, tako nešto) te inverzijom poretka riječi u rečenici ostvaruje se spontanost govora. Pripovjedač u djelo uvodi i imaginarnog slušatelja kojemu se obraća, što ostavlja dojam uspostavljanja dijaloga s čitateljem. Poigravanjem s nepravilnim pisanjem pojmova važnih za kulturu i civilizaciju i spominjanjem velikih imena na neprikladan način (npr. stara Elizabeta), pripovjedač pojačava svoj otpor, odnosno osporavanje postojećih društvenih struktura (Flaker, 1976: 93-104).

Nakon pregleda ključnih obilježja hrvatskog književnog stvaralaštva od moderne do postmoderne provedena je analiza romana *Kiklop* i *Povratak Filipa Latinovicza*, pri čemu su istaknuti modernistički pripovjedni postupci primijenjeni u navedenim djelima. U ovom poglavlju definiran je žanr proze u trapericama s njegovim ključnim karakteristikama, na temelju čega će se u sljedećim poglavljima analizirati neki od najpoznatijih romana hrvatske proze u trapericama.

8. Antun Šoljan: *Kratki izlet*

Antun Šoljan svojim stvaralaštvom izazvao je snažnu reakciju književnih kritičara (Kolanović, 2011: 92-93). Naime, američka popularna kultura imala je izrazito negativnu konotaciju, stoga se američki duh u književnosti smatrao nepoželjnim stiliziranim antiintelektualizmom. Posebno se kritizirala izoliranost radnje romana od društvene stvarnosti, nedostatak dublje razrade teme, siromaštvo rječnika i sveopća površnost te se Šoljanova, ali i Slamnigova proza nazivala dobrim vicom. Slamnig i Šoljan svojim stvaralaštvom opovrgnuli su negativne kritike i stvorili temeljni obris hrvatske proze u trapericama koja svoj vrhunac doživljava u 1970-im godinama (Kolanović, 2011: 93).

Egzistencijalistička tematika prisutna je u Šoljanovim proznim djelima u kojima se govori o problemima samog postojanja, traumama, slobodi, autentičnosti života i traganju za identitetom (Nemec, 2003: 128-138). Međutim, Šoljan svojim stvaralaštvom nije prikazao egzistencijalizam samo kao filozofiju, nego i kao stil života obilježen nedostatkom cilja, tjeskobom, otuđenošću i lutanjem. Književnik u svojim romanima stvara svojevrсну Arkadiju, odnosno imaginarnu zemlju u koju smješta likove kako bi ih analizirao i razumio (Frangeš, 1987: 400-402). Arkadija istovremeno predstavlja susret modernosti i tradicije, budući da Šoljan radnju često smješta u istarske lokalitete. Od proznih ostvarenja treba istaknuti romane *Kratki izlet*, *Izdajice*, *Luka* i *Drugi ljudi na mjesecu*. Simboličan naslov ima roman *Izdajice*, pri čemu se ističe kako Šoljanovi junaci nisu izdajice, već izdvojenici i bjegunci koje se ne mogu uključiti u život društvene sredine i suprotstaviti se onome što ih progona. Šoljanov roman *Osumnjičeni* prvi je kriminalistički roman u poslijeratnoj književnosti, čime je autor pridonio razvoju trivijalne literature (Nemec, 2003: 129). Uz poeziju, feljtone, novele i romane, Šoljan je pisao i drame od kojih treba navesti one sabrane u knjizi *Devet života*.

Tvrdukuhani stil pisanja, neprilagođena skupina određenog psihološkog karaktera, urbani mentalitet i udaljavanje do intelektualističkih koncepata neka su od obilježja Šoljanovih djela koja su neizostavne odrednice proze u trapericama (Nemec, 2003: 132), stoga će se u sljedećem potpoglavlju analizirati pripovjedni postupci u romanu *Kratki izlet*.

8.1. Pripovjedni postupci u romanu „Kratki izlet“

Roman/pripovijest *Kratki izlet* (1965.) prikazuje putovanje grupe mladih ljudi različitih struka (fotograf, novinar, arheolog, povjesničari umjetnosti) u unutrašnjost Istre s ciljem pronalaska srednjovjekovnih freski. Ovaj roman ne može se tumačiti samo na doslovnoj razini, već treba uzeti u obzir i alegorijsku razinu (Pavličić, 2013: 94-100). Dok neki smatraju kako je roman svojevrsna kritika tadašnjeg društvenog sustava, treba istaknuti kako je pronalazak identiteta jedan od ciljeva samog izleta. Radnja romana prožeta je egzistencijalističkom tematikom kojoj je Šoljan prišao na osobit način (Milanja, 1996: 53-54). O likovima u djelu doznaje se vrlo malo, a u središtu radnje su pripovjedač kao član grupe i vođa putovanja Roko. U romanu se istovremeno prati prikaz unutarnjeg svijeta pripovjedača i vanjska fabula. Dok se prikaz unutarnjeg svijeta temelji na gomilanju pitanja vezanih uz smisao života i identitet, vanjska fabula ima očuvan zaplet i prikazuje neuspjeh pri pronalasku očuvanih srednjovjekovnih freski i raspad klape. Treba istaknuti kako je i vanjska fabula prožeta pitanjima o egzistenciji na koja likovi traže odgovore pa tako lik Ivana pronalazi kuću koju želi kupiti jer osjeća da je to njegov kraj i da tamo treba živjeti:

Ugledali smo Ivana kako izlazi iz kuće teturajući kao supijan, otresajući prašinu s ruku i s odjeće i smije se, Bože moj, smije se [...] a onda je sjeo na zemlju kao da su mu onemoćale noge i, sjedeći tako, gledao nas zgrabivši rukama dva busena korova [...] a njegove oči kao da su govorele: ovo sve što vidite, sve, sve, sve je to moje. (Šoljan, 2004: 66)

Za razliku od romana *Kiklop* i *Povratak Filipa Latinovicza*, u romanu *Kratki izlet* radnja se temelji na skupini mladih ljudi koju predvodi Roko, samouvjeren mladić koji ima sreće u životu, može se spretno izvući iz raznih situacija, stalno želi biti u pokretu, a ljudi prirodno gravitiraju prema njemu:

Ali usprkos glasu prevrtljiva i svojeglava čovjeka, on je privlačio ljude: uvijek se oko njega okupljalo mnoštvo ljudi. Je li u njegovoj urođenoj nervozni bilo nekoga magnetskog šarma, zamamnog osjećaja da će se nešto *dogoditi* [...] Znam samo da ga gotovo nikad nisam vidio nasamo. (Šoljan, 2004: 6)

Već u prvom poglavlju knjige prilikom opisa Roka, prikazuje se osjećaj nesigurnosti, želje za promjenom i potrage za smislom koja prožima i pokreće cijelu radnju:

Možda smo vjerovali da ćemo se uz njegovu pomoć osloboditi nelagodnog osjećaja da je sve što činimo, sve što uopće možemo učiniti, besmisleno i bespotrebno. On je, htjeli smo to uvijek vjerovati, imao cilj. (Šoljan, 2004: 7)

Pripovjedač progovara o slomljenom duhu generacije koja se okupljala oko Roka, što je dodatno osnaženo progovaranjem iz prvog lica množine: „Načela smo uglavnom bili srušili;

vrijednosti su bile mrtve ili su na brzinu, tih dana umirale“ (Šoljan, 2004: 10). Prikazano stanje Rokove klape i drugih ljudi koji su se okupljali oko njega predstavlja opoziciju na tri razine, što je karakteristično za prozu u trapericama. Društvenu opoziciju predstavlja sama skupina mladih ljudi koja se suprotstavlja okolini i od nje se udaljuje pronalazeći spas u umjetnosti. Ovdje treba istaknuti prisutnost prostorne evazije budući da se radnja djela temelji na premještanju likova u prostoru koji je udaljen od društva. Međutim, treba naglasiti kako prostornu evaziju pokreće potreba za pronalaskom odgovora na životna pitanja. Umorna mladež je emocionalno nestabilna, stoga pribjegava eskapizmu (Nemec, 2003: 133):

[...] idemo tražiti nešto što nam zaista nedostaje, nešto vrlo važno (ne freske i crkve, ne historiju); nešto što se zapravo uopće ne može naći, ali nešto vitalno i bitno čega je jedino Roko bio doista svjestan [...]
(Šoljan, 2004: 17-18)

Kod konstruiranja odnosa između odraslih i mladih, koristi se postupak inverzije, odnosno pripovjedač se prisjeća događaja (izleta) iz svoje mladosti i uspješno prenosi čitateljima obilježja klape mladih ljudi putem retrospekcije. Kulturna opozicija ne dolazi u potpunosti do izražaja, ali svojim ponašanjem određeni članovi klape odudaraju od onog što je društveno očekivano i prihvaćeno. Primjer toga može biti alkoholiziranje u vinskom podrumu za vrijeme potrage za freskama:

Još vina! – riknuo je Vladimir. – Pa nek sve ide u božju mater. Na eks! Široko je razmahnuo čašom iz koje se ostatak vina rasprsnuo konobom. Sve nas je osula kiša sitnih tamno crvenih kapljica. Dvije Ofelije, da prikriju iznenadni strah, glupo su i pijano hihotalo kao da se radi o kakvom gimnazijskom nestašluku. (Šoljan, 2004: 55)

Jezičnu opoziciju obilježava upotreba žargona karakteristična za skupinu mladih ljudi, što je prisutno u ovom romanu: „[...] drugovi, da opravdam, pazite, da opravdam to povjerenje, ja ću se naljoskati kao svinja i ostajem ovdje spavati. I možete me poljubiti u dupe“ (Šoljan, 2004: 56). Kao što je navedeno, korištenjem različitih postupaka stilizacije usmenog pripovijedanja postiže se dojam spontanosti pripovijedanja i povećava razina njegove autentičnosti. Oponašanje usmenog govora Šoljan provodi poigravajući se gramatičkim ustrojstvom rečenice, odnosno nizanjem kratkih rečenica i inverzijom, rezultat čega je dojam prirodnog tijeka misli.:

Kako je to ravnodušno rekao! Roko, došlo mi je da mu kažem, ne čuješ li što ovaj govori? Pa zar ćemo to trpjeti? Zar je zaista tako? Zar je sve naše bilo samo beznačajna epizoda, slijepo crijevo povijesti? Nismo ostavili nikakvog traga? Što šutiš, Roko? [...] Ne vraćamo se. Ni kao pobjednici se ne vraćamo. Idemo dalje. (Šoljan, 2004: 81)

Spontanost usmenog govora postiže se uvođenjem imaginarnog slušatelja kojemu se pripovjedač obraća. Pripovjedač uspostavlja dijalog s čitateljima izravno im se obraćajući: „Ako se sjećate, prijatelji moji, drukčije se onda i nije ljetovalo“ (Šoljan, 2004: 12), „Probrao sam ga na sreću iz beskrajnog niza neutralnih imena [...] koja opet svojom pripadnošću neće zavesti tebe, čitatelju [...]“ (Šoljan, 2004: 113). Retoričko pitanje također je način kojim pripovjedač stvara iluziju dijaloga: „I što sam drugo mogao nego da ga prihvatim? Što mi je, nakon svega, preostalo?“ (Šoljan, 2004: 112).

Pripovjedač, koji je u prvom licu jednine, ima dvije uloge: aktivan je sudionik u radnji (novinar koji je član grupe na putovanju) i predstavnik malodušne generacije (Nemec, 2003: 134). Ivo Frangeš (1987: 400-401) za pripovjedača u Šoljanovim djelima kaže da ne zna sve, odnosno pripovjedač prikazuje samo svoje iskustvo prilikom pripovijedanja o određenom događaju. Prema Flakerovu definiranju pripovjedača u prozi u trapericama, može se zaključiti kako je Šoljanov pripovjedač nesiguran jer se ne može sjetiti svih detalja vezanih uz putovanje, a određene dijelove (poput nekih imena) je izmislio:

Ne znam više tko je to organizirao i financirao (bit će valjda kakav fond za ovo ili ono) ali kao i mnoge druge mladenačke i oduševljene akcije, to se ubrzo pretvorilo u oduševljeno kolektivno ljetovanje na obalama Istre. (Šoljan, 2004: 12)

MNOGA SAM IMENA U OVOJ PRIČI SAMO IZMIJENIO. Jedno sam morao posve izmisliti: Gradina [...] Izabrao sam ga iz dugog niza imena što sam ih sam sebi deklamirao po mučnom i vijugavom redosljedju mojih pokušaja da se prisjetim pravoga [...] (Šoljan, 2004: 113)

Pripovjedač u romanu *Kratki izlet* odgovara obilježjima inteligentnog i brutalnog pripovjedača, zbog čega ga se može definirati kao pripovjedača mješovitog tipa. Njegov stil pripovijedanja obilježava uporaba kolokvijalnog govora, sklon je filozofiranju, međutim njegovo rezoniranje nije oblikovano teškim rječnikom. Karakteristike koje ga čine brutalnim su brutalno odgovaranje na životna pitanja te prikazivanje stvarnosti bez uljepšavanja, a njihova kulminacija prisutna je na kraju djela kada je pripovjedač u potpunosti razočaran životom:

Gdje sam? Što je sa mnom? Što je sa svijetom? Stajao sam i osjećao kako se rušim kao kakva građevina: pucaju arkade, padaju svodovi, naginju se i raspadaju čipkasti tornjevi u meni [...] Činilo mi se da nije dovršen jedan kratki izlet, nego cijeli moj život. Ostalo mi je samo da tupo, bez želja i snova, odživotarim do svog fizičkog kraja u ovom sivom, nijemom, neproničnom svijetu. (Šoljan, 2004: 112)

Ovo djelo sadrži određene pripovjedne postupke koji su karakteristični za postmoderno književno stvaralaštvo. Naime, stvarnost u određenim trenucima poprima elemente svijeta bajke

kojeg čine neobični fantastični i groteskni prizori (Nemec, 2003: 134). Gubljenje prostorno-vremenskih zakonitosti i lutanje po istarskom kraju sadrže fantastičke elemente kojima se udaljavaju od realnosti. Primjer fantastičkog prizora može biti mistična i neugodna atmosfera ispunjena jezom koju je pripovjedač opisao tijekom ispijanja vina u podrumu nepoznatog i sumnjivog čovjeka:

[...] ali učinilo mi se da u njegovim sitnim uskim očicama što su bljeskale između namreškanih kapaka, vidim sjaj neke zluradosti, zlobe, čega li? U jednom prosvijetljenom, zaustavljenom trenutku primijetio sam tu zlobu, i trgnuo se od uboda nekog nejasnog straha [...] (Šoljan, 2004: 53)

Autoreferencijalnost (metafikcija), intertekstualnost i hibridnost postmoderni su postupci koji su prisutni u ovom romanu. Autoreferencijalnost je izražena na kraju romana kada pripovjedač objašnjava čitatelju kako je ispitivao razne ljude znaju li kako se zove mjesto na kojem je bio s klapom, prolazio je kroz listu imena, ali nije mogao pronaći pravo ime, stoga je mjestu dao neutralno ime Gradina. Intertekstualnost u ovom djelu ostvaruje se na različite načine. Pripovjedač se nerijetko referira na druge autore tijekom opisivanja radnje: „Ušao je i polako obišao zgradu, zavirujući oko uglova, ogledajući gospodarske zgrade, kucajući po zidovima kao kakva osoba iz Gogoljeve *Ženidbe*“ (Šoljan, 2004: 64). Intertekstualnost se prepoznaje i u nadimku *Ofelije* kojeg su članovi klape nadjenuli mladim povjesničarkama umjetnosti aludirajući na lik Ofelije iz Shakespeareove drame *Hamlet*: „[...] zvali smo ih odmila 'naše dvije Ofelije'. Ozračje opće moralne čistoće nametalo je ovakve samostanske asocijacije“ (Šoljan, 2004: 22). Hibridnost djela postiže se miješanjem žanrovskih obilježja romana, a roman *Kratki izlet* sadrži obilježja pikarskog i egzistencijalističkog romana. Opis lika Roka odgovara obilježjima lika pikara iznesenima u prvom dijelu rada. Roko je spretni varalica koji može nagovoriti ljude da putuju s njim te dok se zabavlja druge likove želi pretvoriti u pikare. Obilježja pikarskog načina života prisutni su i kod drugih likova. Petar je lik koji prekida putovanje zbog strasti, odnosno potrošnje i iskušenja, dok Vladimir posustaje zbog alkohola i hrane. Lik Roka, vođe koji zavlači skupinu ljudi, vodi ih na putovanje koje ne vodi nigdje i ne osjeća se odgovornim zbog toga, može se interpretirati kao slika, ali i kritika tadašnje društvene situacije (Pavličić, 2013: 94).

Na temelju prikazanih pripovjednih postupaka može se zaključiti kako roman *Kratki izlet* sadrži temeljna obilježja proze u trapericama te druga postmoderna obilježja, ali i određene karakteristike romana hrvatske moderne kao što su pasivnost likova i njihova potraga za identitetom, odnosno sukob s apsurdnom egzistencije. U sljedećem poglavlju prikazat će se analiza

pripovjednih postupaka u romanu *Kužiš, stari moj* Zvonimira Majdaka. Laka čitljivost romana, aktualnost problema, prikaz priče u prepoznatljivom vremenskom i prostornom kontekstu (Nemec, 2000: 444) te mnoštvo autorovih lica kojima je stvorio izrazito heterogen književni opus rezultirali su time da su određena Majdakova djela postala hrvatski *bestseleri*.

9. Zvonimir Majdak: *Kužiš, stari moj*

Zvonimir Majdak hrvatski je književnik čiji književni opus obuhvaća romane, pjesme, feljtone, drame, putopise i kritike, međutim osobito se istaknuo kao izrazito vješt pripovjedač (Nemec, 2000: 443). Svoju karijeru Majdak je započeo u gimnaziji pisanjem pjesama koje su objavljene u tjedniku *Virovitički list*, a prva objavljena djela bile su zbirke pjesama *Tip na zelenoj livadi* (1960.), *Pjesme* (1960.) i *Ukleti motociklist* (1963.). Majdakova prozna ostvarenja usko su vezana uz vladajuće prozne modele vremena u kojem se pisalo, odnosno svoja djela književnik je prilagodio logici tržišta i trendova, rezultat čega je lako fabuliranje kojim se približio široj publici. Zbog toga je Majdak često bio kritiziran, a neka od njegovih djela nerijetko nazvana makulaturama (Nemec, 2003: 161).

U 1960-ima u Majdakovu stvaralaštvu dominira egzistencijalistička proza u čijem su središtu suvremeni izazovi života u gradskoj sredini (Nemec, 2000: 443) na što ukazuje i sam naslov romana *Bolest* koji je metafora za loše individualno i društveno stanje (Nemec, 2003: 157). Uz roman *Bolest* treba istaknuti i roman *Mladić* (1965.), ali i romane *Kćerka*, *Starac*, *Lugarnica* i *Krevet* koji dosljedno prate egzistencijalističku tematiku 1960-ih godina iako su objavljena 1980-ih i 1990-ih godina. Treba istaknuti kako je Majdak jedan od začetnika hrvatske proze u trapericama te je 1970-e godine obilježio romanima *Kužiš, stari moj*, *Stari dečki* i *Gadni parking* (Nemec, 2000: 443). Majdakovo stvaralaštvo u 80-im i 90-im godinama prošlog stoljeća karakterizira heterogenost i hibridnost žanrova. Uz romane kojima se tematizira odnos pojedinca i društva (*Tiha jeza*, *Muška kurva*, *Umrijeti na Tuškancu*), Majdak je pod pseudonimom Suzana Rog objavio pornografske romane *Baršunasti prut*, *Gospođa*, *Ševa na žuru*, *Ponovno sam nemoralna i pokvarena* (Nemec, 2000: 443). Posljednji roman simboličnog naziva *Povratak sudbini* Majdak je objavio 2010. godine i pokazao još jedno autorsko lice, ovog puta ono koje se vraća zavičajju u potrazi za smislom života (Bošković, 2018).

U sljedećem potpoglavlju analizirat će se roman *Kužiš, stari moj*, jedno od reprezentativnih djela hrvatske proze u trapericama, koji je u vrlo kratkom vremenu nakon što je objavljen 1970. godine obasut pozitivnim kritikama i postao vrlo popularan (Kolanović, 2011: 253), a danas ga se smatra hrvatskim *bestsellerom* (Nemec, 2003: 158).

9.1. Pripovjedni postupci u romanu „*Kužiš, stari moj*“

Roman *Kužiš, stari moj* primjer je dijaloga popularne kulture i književnosti kojim se prikazuje svakodnevnica kraja 1960-ih godina (Kolanović, 2011: 253). Uspješnost ovog romana očituje se u velikoj prihvaćenosti kod publike te stvaranju istoimenog filma i predstave (Bošković, 2018). Radnja se udaljava od dubokoumnih razgovora i ozbiljnih tema te se temelji na ispraznom gradskom životu prožetom anegdotama, humorom, seksualnim prizorima i junacima koji govore zagrebačkim kolokvijalnim govorom. U središtu radnje su zgođe pripovjedača i njegova prijatelja Gliste koji svoju mladost provode u Zagrebu.

Budući da su društveni i egzistencijalni problemi prikazani površno te se ne ulazi u psihoanalizu stanja i postupaka likova (Nemec, 2003: 159), može se zaključiti kako vanjska fabula ima primat nad prikazom unutarnjeg svijeta lika, odnosno naglasak je na događajima u kojima lik sudjeluje. Međutim, promatrajući postupke likova te njihove dijaloge i monologe lako je uočiti njihove karakterne osobine. Lik-narator u prvom licu jednine kao jedna od prepoznatljivih obilježja proze u trapericama prisutan je i u ovom djelu. U prvom dijelu romana čitatelji se kroz percepciju lika-naratora istovremeno upoznaju s pripovjedačem, okolnostima radnje i drugim likovima. Međutim, može se uočiti kako u drugom dijelu romana lik-pripovjedač većinom ne sudjeluje u radnji, ali nastavlja pripovijedati o svojem najboljem prijatelju Glisti. Pripovjedač ima uvid u Glistina razmišljanja te iznosi svoje stavove i subjektivno komentira radnju:

Kad sam ga vidio u košulji, i s kravatom k tome, skopčao sam da mi je masno slagao i da se to on rihće zbog gospođe Gizele. Vidiš, meni to nikad ne bi ni u snu palo na pamet da se zbog jedne babe počnem cifrati i delati jopca od sebe. Nis ponoril! (Majdak, 1995: 23)

Na temelju Flakerove definicije pripovjedača u prozi u trapericama, kod Majdakova pripovjedača u ovome djelu uočavaju se osobine inteligentnog i brutalnog pripovjedača. Naime, njega ne zanima psihološko propitivanje likova te je sklon iznošenju svojeg viđenja svijeta:

Kad se pravo uzme, biti oženjen ne znači potpisati kapitulaciju, kako neki fakini pripovijedaju, jer o tebi ovisi kako ćeš sve aranžirati [...] Treba biti lukav! Treba oštro, ali s ljubavlju. I stara istina: nikad ni za

miloga boga priznati da negdje honorarno delaš [...] Ako u tome uspiješ, a nisi truba da u tome ne bi uspio, onda ti je sloboda zagwarantirana. (Majdak, 1995: 13)

Pripovjedač jednostavnim jezikom, točnije zagrebačkim urbanim govorom, izražava svoj otpor prema društvenim normama, što je vidljivo u njegovu nezainteresiranom stavu prema poslu, obrazovanju i budućnosti općenito: „Ne ide mu u glavu kaj sam mrtav hladan što se budućnosti tiče“ (Majdak, 1995: 7). Brutalnost pripovjedača dolazi do izražaja prilikom prikaza scena u kojima se nalaze likovi s društvene margine. U prvom dijelu romana Glista želi spavati s gospođom Gizelom, suprugom njegovog poslodavca te nasilno nasrće na nju, što je prikazano vrlo detaljno na nekoliko stranica:

Glista je samo šutio i svladavao njene ruke kroz koje se morao pošto-poto probiti da bi približio svoje usne njenima. To mu je bila fiksna ideja! Uхватiti njene usne svojima, svojim zubima i uštkati je. Zatim prijeći na pravi posao. Ona se branila dlanovima, laktovima, stvarala neprelazni bedem na koji se Glista bacao prsima kao neki borac za narodna prava, izlažući se opasnostima i nuđajući život, uz ostalo. (Majdak, 1995: 61)

Brutalni pripovjedač pojavljuje se i u drugom dijelu romana kada Glista upoznaje djevojku Eminu iz Sarajeva koja je sama u Zagrebu, nema dom niti nekoga da se o njoj brine, stoga spava s raznim muškarcima te u Glisti i Gezi izaziva sažaljenje:

Pa mi smo je zgazili, mi smo se na njoj iživjeli, uprljali je kao tri razbojnika, kao tri totalna neznabošca i pokvarenjaka. On nam se više ne može dati. Sve je tu, već se zbililo. Sad tamo preko leži i sniva možda čistije snove nego što mi tu razgovaramo. Nama ne preostaje nego da se pokajemo. Zdušno, duboko i iskreno. (Majdak, 1995: 102)

Koristeći kolokvijalni govor pripovjedač djeluje spontano i autentično te ga je lakše percipirati kao dio klape. Tijekom pripovijedanja nerijetko se obraća čitatelju te postavlja retorička pitanja jednako kao i pripovjedač u Šoljanovu *Kratkom izletu*, čime se stvara iluzija uspostavljanja dijaloga s čitateljima: „Čuj, svi smo mi fakini i štartamo kojiput kak da nam je mrak pal na oči, ali za razliku od Krumpiraša, ne za svakom mačkom [...] kužiš kaj mislim reći?“ (Majdak, 1995: 12). Naslov romana predstavlja čest izraz koji pripovjedač koristi kada se obraća čitateljima i istovremeno izražava svoju zbunjenost i razočaranost, osobito na kraju romana kada ne može prihvatiti Glistinu smrt:

Ne mogu si zamisliti da više nema moga prijatelja s kojim sam bio kuhan i pečen, s kojim sam toliko toga doživio. Je l' ti to kužiš? Ma kakvi! Kak bi kužil ti kad ne kužim ja koji već odavno kužim sve te finte, frajeru jedan! (Majdak, 1995: 145)

Obilježja tipičnog lika u djelima hrvatske moderne prepoznaju se kod lika Gliste. On je emocionalno nestabilan lik kojim je lako upravljati, a s razvojem radnje prati se njegovo psihofizičko propadanje: „Glista je jako mekan, jako nesiguran. Možeš ga za čas zmotati, zavrtiti i skinuti do gola. Stalno se savjetuje i luplje po čelu da se treba uozbiljiti [...]“ (Majdak, 1995: 11). Tražio je ljubav svojeg života, stoga se gotovo svakodnevno zaljubljavao, a neuspjeh pri sklapanju romantičnih veza na njega je djelovao poražavajuće: „Počel mi je, [...] pripovijedati svoju novu filozofiju da život nema smisla, da će kad-tad netko spustiti bombu i da su srodne duše rijetkost na kugli zemaljskoj“ (Majdak, 1995: 27). Međutim, pripovjedač je Glistu smatrao najboljim prijateljem, stoga su se njih dvojica odvojili od ostatka klape. Kada je Glista doživio određena traumatična iskustva, klapu koju su činili njih dvojica zamijenio je s Kurlblom, Gezom i Milčekom, nakon čega se povukao i tragično poginuo.

Groteskni prizori, blud, veliki grad te osjećaji tjeskobe, kao karakteristični ekspresionistički motivi, u ovome romanu poslužili su kao temelj radnje koja prikazuje isprazan život mladih. Stalna potraga za ispunjenjem seksualnih potreba, lutanje po gradu, iracionalno trošenje novaca, bijeg od obaveza (posla, ženidbe i ozbiljnosti općenito) prikazuju svijet mladih koji odudara od onoga što je općeprihvaćeno u svijetu odraslih. Zagreb kao mjesto radnje u duhovnom je i prostornom središtu Majdakove literature (Dečak, 2018), a likovi svojim kretanjem na specificiranom zagrebačkom području stvaraju svojevrsnu topografiju dokolice (Kolanović, 2011: 259). Neka od mjesta na kojima likovi provode svoju svakodnevnicu su Trg bana Josipa Jelačića: „U to vrijeme Glista se vozio tramvajem prema Trgu“ (Majdak, 1995: 72), tržnica Dolac, restoran na Dolcu: „U gostionici Zagreb ispod Dolca njupa nije loša“ (Majdak, 1995: 74), a opisuje se i noćna vožnja taksijem kroz Zagreb, pri čemu likovi prolaze kroz centar grada: „Ipak su zavrnuili u Frankopansku, prošli uz Kazališće u Masarikovu sve do Preradovićeve, gdje je Milček šoferu naredio da pođe prema kolodvoru“ (Majdak, 1995: 129).

Opozicija mladih i odraslih u ovom romanu prikazana je na kulturnoj, jezičnoj i društvenoj razini. Dok je život odraslih najčešće ispunjen obavezama, mladi odlučuju ne raditi ništa. Ne treba doslovno shvatiti da radnja ne postoji, već mladi svoje vrijeme ne troše na socijalno korisne aktivnosti, nego na odlazak u kafić ili na tržnicu, promatranje prolaznika, šetnju i vožnju tramvajem, pri čemu se izbjegavaju institucije kao što su škola, crkva i slično (Kolanović, 2011: 258-260):

Uveče vremena za izvoz. Radi što te volja. Idi u kino na kaubojski filmić, idi nedjeljom na tekmu, zezaj se u slastičarnici ili ispred kućice u kojoj stari Jumbi peče kostanje, švercaj se na treski, štosu radi, pronjuši po tržnici, drpi koju breskvu ili naranđu, šćipni za guz koju kumicu, visi u bircuzu [...] pogledaj koga ima na tramvajskoj stanici, tko igra rukoš ili nogoš na školskom igralištu [...] (Majdak, 1995: 6)

Sklonost popularnoj kulturi jedan je od načina oponiranja kulturi odraslih. Slušanje jazz glazbe: „Inače jaz muzika je zbilja nešto. Kad me čopi, slušao bih je vure i vure“ (Majdak, 1995: 71), gledanje kaubojskih filmova, nošenje mladenačke odjeće i referiranje na američke zvijezde: „[...] zalizuje kosu da bi izgledao kakti Klerk Gebl prije drugog svjetskog rata“ (Majdak, 1995: 26) pomažu mladim likovima u ovom romanu pri udaljavanju od svijeta odraslih (Kolanović, 2011: 268). Odjeća također ima važnu ulogu pri suprotstavljanju, odnosno ulasku u svijet odraslih. Naime, kako bi djelovao ozbiljno i zrelo jer želi osvojiti zauzetu gospođu Gizelu, Glista mijenja svoju mladenačku odjeću za košulju, sako, kravatu i otmjene cipele, a sam pripovjedač izražava negodovanje i nespremnost za takvu promjenu:

Bilo mi je krivo što on sada djeluje bolje nego ja kroz čije su se hlače nalukavala koljena. Tip se čak šepirio i uopće počeo s nekim neviđenim biksovima i manirima. Naročito ako je mušterija bila žensko. U sebi sam se nadao da će brzo uništiti i kaput i cipele, tako da ćemo onda opet biti na istom. (Majdak, 1995: 23)

Na jezičnoj razini Majdak uvodi inovacije te se suprotstavlja krutoj štokavštini kanonizirane književnosti do te mjere da neki kritičari smatraju kako je jezik podčinio pripovjedača i ostale likove (Nemec, 2003: 159). Međutim, ako se uzmu u obzir političke okolnosti u vrijeme nastanka romana, može se zaključiti kako je Majdakova jezična inovativnost bila dio borbe protiv jezičnog unitarizma koji se nametao (Vujić, 2010: 217). Govor likova u romanu prilagođen je području na kojem žive (Zagrebu), dakle jezični temelj klape čini kajkavsko narječje (Vujić, 2010: 216). Kolokvijalni govor likova ispunjen je vulgarizmima: „Daj, stari, nisi valjda takav pizdojalac!“ (Majdak, 1995: 68), psovka: „Odakle je spuknul to pitanje, jebomubog [...]“ (Majdak, 1995: 90) i anglicizmima: „Siguran sam da dočekuje stredere pred Esplanadom i obavlja praksu u kolima“ (Majdak, 1995: 41). Majdakova jezična inovativnost uočava se i pri referiranju na žene, pri čemu ih se nerijetko smatra potrošnim predmetom pa se za njih koristi naziv *potrošabl*, a grudi se nazivaju *mljekarstvom* (Majdak, 1995, prema: Kolanović, 2011: 283).

Zvonimir Majdak ovim romanom prikazao je različite pojedince koji žive na zagrebačkoj društvenoj margini, a u sljedećem poglavlju ponovno će se prikazati život dijela zagrebačke omladine, ali u potpunosti prožet postmodernim pripovjednim tehnikama.

10. Alojz Majetić: *Čangi off Gottoff*

Alojz Majetić, živi klasik hrvatske književnosti i prozaik u trapericama (Lugarić Vukas, 2013: 276), dramski pisac i pjesnik, rođen je 1938. godine u Rijeci, a studirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (Nemec, 2000: 445). Na književnoj sceni zapažen je već kao osamnaestogodišnjak objavivši zbirku pjesama *Dijete s brkovima priča* (1956). Majetićeve kreativna sloboda rezultirala je nizom inovativnih postupaka u raznim književnim žanrovima, zbog čega je nerijetko bio na meti kritičara. Tijekom svojeg života, osim uloge književnika, Majetić je djelovao i kao novinar, lektor, urednik časopisa *Paradoks* i *Republika* te tajnik Društva hrvatskih književnika, a na RTV Zagreb prikazivano je desetak Majetićevih radijskih i televizijskih drama, neke od kojih su *Kamo brzaš stari* (1971.), *Škola za frajere* (1973.), *S one strane* (1975.), *Kuća u srcu zemljina sna* (1994.), *Zvona za ptice* (1995.) (Nemec, 2000: 445). Osim romana *Čangi off Gottoff* (1963.), treba istaknuti roman *Omiški gusari* (1981.) koji je objavljen u čak 5 izdanja (Lugarić Vukas, 2013: 275-276).

Godine 1963. jugoslavenska vlast zaplijenila je Majetićeve roman *Čangi*. Erotski prizori, žargon i sukob s društvenim normama prožimaju navedeni roman (Nemec, 2003: 155), a ističe se kako roman treba zabraniti zbog „[...]pornografije i neistinitog prikazivanja omladine na radnim akcijama“ (Majetić, 2004: 124). Godine 1970. Majetić je ponovno objavio roman *Čangi* pod imenom *Čangi off Gottoff* u koji autor uvodi određene preinake. Naime, Majetić u novo izdanje romana *Čangi* dodaje drugi dio u kojem pripovjedač čita pisma Čangija koji je u zatvoru te umeće dijelove novinskih članaka koji govore o zabrani *Čangija* i povezanom sudskom postupku.

Budući da je Majetićevo književno stvaralaštvo obilježeno eksperimentiranjem s jezikom i granicama između žanrova te s odnosom književnosti i drugih medija (Lugarić Vukas, 2013: 276), u sljedećem potpoglavlju analizirat će se pripovjedni postupci u romanu *Čangi off Gottoff*, reprezentativnom primjeru hrvatske proze u trapericama.

10.1. Pripovjedni postupci u romanu „*Čangi off Gottoff*“

Roman *Čangi off Gottoff* prikazuje život u zagrebačkoj huliganskoj sredini koju obilježavaju klape, pustolovine, promiskuitet, zabava, alkohol i površni odnosi, a sami likovi propituju granice morala te odbijaju prihvatiti stereotipe i ideale koji će ih usmjeriti prema ozbiljnom životu odraslih (Nemec, 2003: 154-155). U središtu radnje je lik Čangija koji je nakon zabave ispunjene nemoralnim radnjama ukrao automobil i pregazio čovjeka, zbog čega bježi iz grada i odlazi na

omladinsku radnu akciju. Međutim, Čangi je ubrzo uhvaćen, nakon čega pripovjedač čita Čangijeva pisma iz zatvora i opisuje sudski postupak vezan uz zabranu romana.

Majetićeve roman prožet je obilježjima proze u trapericama. U središtu radnje je Čangi, član klape koji se svojim ponašanjem suprotstavlja društvenim normama, što rezultira društvenim sankcijama. Prilikom opisa Čangija može se uočiti odbojnost odraslih prema mladima, pri čemu frizura: „[...] kosa mu je bila puna briljantina...težak miris...“ (Majetić, 2004: 25) i odjeća imaju simboličnu ulogu:

Imao je na sebi plavu miki-maju. Plavu ili crnu, nisam stopostotno siguran. Hlače onakve kakve danas nose ti jopci, traperice, znate, plave, uvozne, no, takve. A bio je i rutav skroz do grla. I pod gasom je bio, da. Mora da je negdje trusio rakijicu... (Majetić, 2004: 24)

Osim frizure i odjeće, glazba također predstavlja dominantno obilježje mladih koje pripada popularnoj kulturi: „Čangi ode do gramofona i namjesti novu ploču. King Size Blues. Truba Harryja Jamesa počne se verati po planinskim blještavim vrhuncima [...]. ta divna ploča uvijek me umiruje, sad će sve biti dobro [...]“ (Majetić, 2004: 7). Likovi proze u trapericama ne mijenjaju svoj način života te ne žive u skladu sa socijalističkim društvenim idealom (Kolanović, 2011: 249). Čangi odlazi na radnu akciju, ali samo kako bi pobjegao od posljedica svojeg ponašanja, međutim ni na radnoj akciji ne slijedi pravila ponašanja:

Danas se naime dogodio prvi veći prijestup. Prijestup zbog kojeg je brigada mogla izgubiti udarništvo. Naš brigadir, iz druge čete, iz čete Ive Bilića, brigadir Čangi, otišao je na Moravu unatoč tome što je to, ovaj, najstrože zabranjeno. Zamalo da se nije utopio... (Majetić, 2004: 55)

Čitatelji istovremeno prate vanjsku fabulu i prikaz unutarnjeg svijeta lika. Kada se govori o potonjem, može se uočiti kulminacija Čangijeve emocionalne rastresenosti te njegovi imaginarni razgovori koji mu bar malo olakšavaju provođenje vremena u zatvoru. Čangi je izrazito emocionalno opterećen tijekom svojeg boravka među radnom omladinom, ali i kasnije kada je pritvoren. Najprije je paranoičan jer će ga netko prepoznati kao osobu koja je prouzročila nesreću, zatim razmišlja o tome kako će se njegov život u potpunosti promijeniti: „Prošli su oni lijepi dani kad sam slušao zarazne arapske ritmove, ležao uz vodu, nepomućen, jasnoga dana ispred sebe, znao sam kamo krećem, oslobođen vlastitog postojanja“ (Majetić, 2004: 49) te propituje smisao svojeg života, smrti i ljubavi: „Želim umrijeti samo jednom smrću. Sa što manje tragova umrijeti. Živjeti bez patnji, sa što manje težine [...] A možda je malo ljubavi ipak potrebno?“ (Majetić, 2004: 68), dok rečenica „Najljepše mi je kad me uopće nema“ (Majetić, 2004: 98) opisuje teret koji

Čangiju predstavlja sam život. Čangi, svjestan beznadnosti trenutnog života u zatvoru, utjehu pronalazi u pisanju pisama i alkoholu: “Oživjela su sjećanja na prošlost i sadašnjost. Mogao sam živjeti bilo kojim od milijun svojih života. Mogao sam razgovarati s kime sam god želio“ (Majetić, 2004: 103).

Klapa koju čine mladi ljudi neizostavan je dio i u ovome romanu. Članovi klape provode vrijeme zajedno izbjegavajući društveno korisne aktivnosti, a popularna kultura Zapada prožima njihove vrijednosti (Kolanović, 2010: 142): „Neozbiljnim stvarima dati ozbiljnu formu, poigravati se, to je jedan od zakona klape. Nitko nije znao zašto se izmišljaju ovakve predstave [...] Kada igra počne svi moraju biti uključeni“ (Majetić, 2004: 32). Igre su za klapu često predstavljale ispitivanje granica sigurnosti i opasnosti, kao primjer može se navesti prizor kupanja u rijeci gdje je mladićima „[p]resijecanje matice [...] najuzbudljiviji dio spusta. Ako ti popuste mišići ili ako si se prekasno sjetio da treba isplivati, otići ćeš pod most u virove i veliko je pitanje hoće li ti umjetno disanje pomoći“ (Majetić, 2004: 30). Klapa je funkcionalna cjelina zbog svoje prilagodljivosti pojedincu i zbog toga što je „[...] svaki član klape udaren [...] mokrom krpom po drugom dijelu mozga“ (Majetić, 2004: 44) te podržavaju jedni druge u nepodopštinama koje im nisu zanimljive ako su sami. Međutim, za klapu u ovom romanu specifično je to što je Čangi ponekad vrlo nezadovoljan i htio bi se od nje udaljiti, međutim nema snage ponovno prolaziti kroz proces prilagodbe drugoj klapi (Kolanović, 2010: 141). Odnos klape prema svijetu odraslih temelji se na društvenom, kulturnom i jezičnom oponiranju. Kršenje društvenih normi uobičajena je pojava kod mladih (alkoholiziranje, krađa, fizički obračuni), a posebno se u ovom romanu ističe opozicija članova klape prema socijalističkom sustavu i tradicionalnim vrijednostima (Kolanović, 2010: 137). Na samom početku romana klapa se zabavlja slušajući glazbu, a činjenica da ih politička zbivanja ne zanimaju vidljiva je iz toga što nastavljaju plesati i tijekom emitiranja vijesti na radiju (Kolanović, 2010: 140). Suprotstavljanje tradicionalnim vrijednostima može se uočiti tijekom igre koja bi trebala podsjećati na Sinjsku alku, međutim njezina adaptacija je izrazito seksualna. Jezičnu opoziciju predstavlja uporaba žargona koja je karakteristična za članove klape: „A što ti tu meni kenjaš kvake i kišobrane!?“ (Majetić, 2004: 112), „Spika ti ima jedan feler. Nisi skopčao“ (Majetić, 2004: 113), nerijetko korištenje engleskih riječi: “No, smiri se, boy“ (Majetić, 2004: 66) i psovki: „Jebe se meni za poslije [...]“ (Majetić, 2004: 31).

Treba istaknuti prostornu evaziju koja je prisutna u ovom djelu. Čangi odlazi na radnu akciju vlakom u neko udaljeno mjesto gdje se direktno susreće s nametanjem socijalističkih vrijednosti kojima je okružen, stoga se može govoriti i o socijalnoj evaziji:

Svi su zapjevali vrlo staru pjesmu i stajali u stavu mirno, čvrsto kao klisure, svi su pjevali da im uzalud prijete ponor pakla, da im uzalud prijete vatra groma. Čangi nije stajao čvrsto kao klisura i nije pjevao da mu prijete ponor pakla. On, možda jedini, ovdje, ugrožen. U tom slučaju teško bi prepoznao sebe. (Majetić, 1963, prema: Kolanović, 2010: 148)

Maša Kolanović (2011: 239-240) navodi kako Majetić u djelu koristi postupak kreiranja heterotopije. Naime, na specifičnom prostoru odvija se sukob dominantne ideologije i svih drugih značenja koja nisu u skladu s njom. Točnije, u ovom romanu klapski rituali prenose se u prostor radnih akcija koji ne podržava takvo ponašanje. Dakle, Čangi se ne odriče klapskih vrijednosti te na radnoj akciji nastavlja uspostavljati intimne odnose sa ženama, ne slijedi naređenja nadređenih te se čak i ostali likovi ponašaju nedolično socio-kulturnom okruženju:

Sekretar kluba KOFA urla: počinje predavanje o stručnom lizanju ženskog tijela od nožnih prstiju do očiju, neka se vjerni članovi poštovatelji i obožavatelji skupe u donjem desnom uglu barake [...] Rvač s dječjim licem gnjavi svoju gerlu koja leži s njim u krevetu, svoju bestidnu gerlu, od zaljubljenosti obestiđenu [...] (Majetić, 2004: 70)

Ekperimentiranje s pripovjednim tehnikama može se uočiti prilikom odabira pripovjedača. U prvom dijelu romana pripovjedač je u trećem licu jednine i dominira upravnim govorom s pomoću kojeg čitatelji upoznaju likove, dok se drugi dio romana temelji na pripovijedanju iz prvog lica jednine, odnosno pripovjedač je prikazan kao član klape, čita Čangijeva pisma i prepričava događaje vezane uz njega te komentira novinske natpise i sudski postupak vezan uz zabranu romana (Kolanović, 2011: 251). Prema Flakerovu definiranju pripovjedača u prozi u trapericama, u ovom djelu pripovjedač je brutalan i inteligentan, a u određenim dijelovima romana i infantiln, stoga se može govoriti o mješovitom tipu pripovjedača. Brutalnost pripovjedača očituje se u prikazu erotskih scena, nasilju i nesreće:

Kroz čitavu dužinu ulice rastresao se pregaženi [...] Čangi je imao osjećaj da se glavom vozi po prljavom okrvavljenom asfaltu. Stružu mi moždanu opnu. Blatom i prašinom režu mi mozak. Je li moguće da ću sada, za nekoliko sekundi, umrijeti ... Moja glava u valjcima. Puževi mi šecu u utrobi. Hladni kao sige. A do gležnja sam zagazio u kuhanu živu. (Majetić, 2004: 13-14)

Infantilnost pripovjedača nerijetko je prisutna u prikazu Čangijevih misli pri čemu se koristi tehnika struje svijesti:

Isplati li se razmišljati? Jadranka, Jelka, Julka? Julija, Jasna, Javorka, Jelisaveta, Judita, Josipa? Jeja, Jereksa, Jorgazma, Jonanija, Jojmetna? Ima li još neko ime na J? Kako ti je ime? Kozje vime! A prezime? Pomuzi me! U djetinjstvu sam često koristio ovu rečeničnu mudrost [...]“ (Majetić, 2004: 38)

Osim kompozicijske inovativnosti u djelu, treba istaknuti i odmak od konvencionalne sintakse te eksperimentiranje s grafičkim prikazima proze (Nemec, 2003: 155-156):

pepeljara
unutra čikovi
unutra kutija opatije
kutija šibica
prazno
sve [...] (Majetić, 2004: 10)

Osim poigravanja sa sintaksom i ustrojstvom riječi: „[...] pas peru i Pero psa, Pero Peru a pas psa [...]“ (Majetić, 2004: 140), Majetić nerijetko mijenja font slova, a razmišljanja likova često su prikazana u kurzivu:

Tako je Jasna pogledala Čangija, tako se njena mala ruka, tako se njeni mali prsti ukočili, tako se zarili, *zbog čega me toliko voli*, tako se preobrazila u podatljivost, *možda je oduvijek bila usamljena a sada*, spretno i zbunjeno izlaze iz lanca, iz mnogobrojnih prstiju, iz jednog zanosa ulaze u drugi. (Majetić, 2004: 88)

Ovaj roman sadrži neka od postmodernih obilježja koja su navedena u prvom dijelu rada: nestanak realnog, autoreferencijalnost, kratak spoj i intertekstualnost. Korištenje različitih pripovjednih tehnika i diskontinuitet naracije doprinose određenoj razini hibridnosti djela. Nestanak realnog očit je kada Čangi utjehu pronalazi u alkoholu i vodi imaginarne razgovore s različitim ljudima, može se reći da halucinira: „Kako to, Koni, da sam baš tebe pozvao na razgovor? Tebe s kojom sam bio samo na jednom izletu od svega nekoliko sati? – rekao sam joj za dobrodošlicu“ (Majetić, 2004: 118). Drugi dio romana obilježava autoreferencijalnost jer autor opisuje zbivanja vezana uz zabranu romana, navodi razloge zbog kojih će se roman zabraniti, ali je zadržao svoju umjetničku slobodu i nije htio izmijeniti problematične scene u djelu iako je određeni novinski članak tvrdio suprotno:

Strašno me zanimalo kako to sad izgledaju retuširana „ona mesta u romanu koja prema tužbi vredaju moral“. Ako ih već nisam retuširao, red je da budem barem među prvim čitateljima pročišćene verzije. S druge strane, vrag si ga zna, možda sam ja stvarno „preradio inkriminirana mesta“, pa se sad nikako ne mogu sjetiti [...] (Majetić, 2004: 135)

Rezultat uvođenja autora u djelo, odnosno iznošenja i komentiranja stvarnih događanja vezanih uz roman je stvaranje kratkog spoja kod čitatelja koji su svjesni da je djelo samo konstrukt. Umetanje novinskih članaka, naslova i pisama u roman primjer su intertekstualnosti u djelu: „Prvu vijest

pročitao sam u *Politici* od 17. prosinca 1963. godine. Vijest je bila sročena hladno i jednostavno: Tužilaštvo u Novom Sadu traži zabranu romana 'Čangi'" (Majetić, 2004: 124). Intertekstualnost se također može prepoznati u prvom dijelu romana u obliku latinskih izreka ili dijelova teksta iz nekog djela na latinskom jeziku: „[...] inter pedes puellarum est gaudea puerarum“ (Majetić, 2004: 70).

Roman *Čangi off Gottoff* reprezentativno je djelo u hrvatskoj prozi u trapericama. Osim što sadrži obilježja navedene prozne vrste, prožeto je i drugim postmodernim karakteristikama što doprinosi njegovoj književnoj vrijednosti. Ovaj roman odbio je pokoriti se političkim okolnostima tadašnjeg vremena te je primjer umjetničke slobode i upornosti. U sljedećem poglavlju prikazat će se djelo *zagrepčanka* Branislava Glumca, živućeg prozaista u trapericama, s fokusom na pripovjedne tehnike korištene u djelu.

11. Branislav Glumac: zagrepčanka

Branislav Glumac hrvatski je pripovjedač i pjesnik koji se okušao u sva tri književna roda, a svoju karijeru započeo je objavljivanjem zbirke *Pjesme* (1960.) s Majetićem i Majdakom (Nemec, 2000: 246). Nakon debitantske zbirke, Glumac objavljuje još pet zbirki pjesama, pri čemu treba istaknuti kako je autor antologije suvremene makedonske poezije i hrvatske suvremene ljubavne poezije. Uz poeziju, Glumac je pisao drame (*Naopako*, 1979.), polemičke priloge (*Kritika hrvatske „književne kritike*, 1982.) i monografije o likovnim umjetnicima, a posebno zanimanje za likovnu umjetnost rezultiralo je knjigom *Razgovori sa slikarima* (2005.) u kojoj su prikazani razgovori s 30 hrvatskih slikara, neki od kojih su Krsto Hegedušić, Julio Kinert, Boris Dogan (Ožegović, 2003). Svoja djela Glumac je nerijetko objavljivao u časopisima kao što su *Krugovi*, *Forum*, *Republika*, *Kolo*, *Književnik*, *Revija* i *Polet* (Brešić, 1998).

Glumac 1960-ih godina pretežno piše novele te objavljuje zbirke novela *Posljednji živi mrtvac* (1965.) i *Pohvatajte male lisice* (1966.) (Nemec, 2000: 456). Godine 1974. Glumac objavljuje roman *zagrepčanka* koji je doživio izrazitu popularnost. Naime, objavljeno je više od 11 izdanja navedenog romana, prodano je više od 100 000 primjeraka te je snimljen istoimeni film (Ožegović, 2003). Zanimljiv je podatak kako je *zagrepčanka* objavljena tek dvije godine nakon što je napisana, a objavili su ju Krleža i Marijan Matković u časopisu *Forum*. Na pitanje tko je uistinu zagrepčanka, Glumac odgovara: „Zagrepčanka to sam ja“ (Ožegović, 2003) i ističe kako je djelo rezultat njegova vlastitog iskustva, odnosno nesretne ljubavne priče. Autor smatra kako je roman svoju popularnost stekao zbog erotskog i stvarnog prikaza života te radikalnog odstupanja od gramatičkih i pravopisnih pravila. Uz roman *zagrepčanka*, Glumac je napisao romane *Pasji praznik* (1980.), *Pokusni čovjek* (1990.) i *Brijeg hijena* (1998.), međutim oni nisu dostigli popularnost *zagrepčanke* (Nemec, 2003: 166).

Roman *zagrepčanka*, djelo kojim je Glumac uz Majdaka i Majetića omogućio erotsku slobodu u pisanju (Ožegović, 2003), ističe se glavnim likom kojeg predstavlja žena, što je iznimka s obzirom na to da su nositelji otpora (glavni likovi) u prozi u trapericama najčešće muškarci (Kolanović, 2011: 281). Sadržaj sljedećeg potpoglavlja bit će usmjeren prema analizi pripovjednih postupaka koje je Glumac koristio u navedenom romanu, *bestselleru* hrvatske književnosti.

11.1. Pripovjedni postupci u romanu „zagrepčanka“

Roman *zagrepčanka* stekao je gotovo kulturni status među čitateljima, a Nemeč (2003: 165) govori o istom kao rezultatu Majdakove uspješne formule koju sačinjavaju gradske frustracije, seksualni prizori, generacijski sukob, zagrebački žargon te problem autsajderske egzistencije. U središtu radnje nalazi se odnos između Marijane, kćeri ugledne zagrebačke obitelji, koja u potrazi za smislom života i identitetom upoznaje Vanju koji živi na društvenoj margini. Čitatelji prate razvoj romantičnog odnosa dvoje mladih različitih socijalnih statusa, pri čemu se Marijana može smatrati ženskom inačicom Majetićeve Čangija (Nemeč, 2003: 165).

U romanu *zagrepčanka* istovremeno je naglašen razvoj unutarnjeg svijeta lika i vanjske fabule. Iako su likovi Marijane i Vanje različitih socijalnih statusa, zajedničko im je to što su oboje emocionalno opterećeni. Pripovjedač opisuje složeni psihološki svijet Marijane koja je nezadovoljna svojim životom i ljudima kojima je okružena, a problemi s ocem, traume iz djetinjstva te propitivanje vlastitog identiteta doveli su ju u položaj u kojem utjehu pronalazi u promiskuitetu i fantaziranju o slobodnoj ljubavi (Nemeč, 2003: 165). Složen odnos s ocem, koji se temelji na osveti zbog trauma, motivira Marijanu na nemoralne radnje: „mene nećete tako lako povaliti ja dajem tatinim prijateljima za lovni oni to pričaju tati [...] frojd opsesija osvećuješ se nekome samoj sebi najviše“ (Glumac, 1986: 20). Financijski osiguran život Marijanu ne ispunjava te ona traži dublji smisao svojeg života:

čujte djeco počinje mi se gadi ovaj naš život ovakav ništa nismo proživjeli osim praznine htjela bih nešto drukčije nešto novo dobro malo smo pod gasom ali ne možemo uvijek biti pod gasom i živjeti s gas maskom vrti mi se sve od te praznine [...] mislim djeco na neki moralni oslonac mi ga uopće nemamo shvaćate mi plutamo mi smo embriji [...] mi smo smeće (Glumac, 1986: 49)

Marijanino stanje, kojeg obilježavaju psihička nestabilnost i naglašena osjećajnost, može se povezati s obilježjima tipičnog modernističkog junaka koji je u konfliktu s okolinom. Tijekom razvoja vanjske fabule čitatelji prate razvoj Marijanina karaktera. Naime, nakon što upozna Vanju, Marijana mijenja svoju percepciju svijeta i potaknuta ljubavlju koju osjeća prema Vanji želi promijeniti svoj život u potpunosti i čak oprostiti ocu:

bacit će se da što prije završi fakultet a onda će se za prvo vrijeme preseliti vanji [...] konačno vrijeme je da i tati oprosti jer je to strašno nositi veliki ožiljak u pamćenju jest jednom se ponio kao zločinac prema njoj ali zar nije čovjekova veličina u praštanju (Glumac, 1986: 138)

Međutim, Vanjina i Marijanina ljubav uništena je pod pritiskom okoline, stoga se Marijana, nakon što ju Vanja ostavi, vraća svojem uobičajenom ispraznom načinu života:

s druge strane žice otkotrljao se bariton tatinog prijatelja koji nije tražio njenog tatu već nju marijanu bariton joj šapnu kako bi bilo dobro da baš sada noću skoknu u čatež [...] naravno dragi da vas čujem i evo dolazim svakog časa [...] (Glumac, 1986: 143)

Budući da su u romanu prisutne retrospekcije, tehnika struje svijesti i simultanost događaja, fabula je isprekidana (Nemec, 2003: 165). Simultanost događaja očita je kada Vanjina majka u jednoj sobi umire, dok u drugoj prostoriji Vanja i Marijana vode ljubav: „kada se zavukao kao uš među njena crijeva dok je stara tamo preko puta umirala [...]“ (Glumac, 1986: 103-104), a retrospekcije su česte kada se prikazuju Marijanina razmišljanja, odnosno kada se sjeća događaja iz djetinjstva koje nikada neće zaboraviti. Prikaz unutarnjeg svijeta likova također se ostvaruje tehnikom struje svijesti:

uska su vrata koja vode u život široki putevi koji vode u propast fino je to rečeno i ti žak brelu fino pjevaš ali ti me ne vodiš nikuda dugi farovi kratki farovi brid ulice u nekoj sobi gori svjetlo ljudi su umorni tko nije umoran [...] (Glumac, 1986: 53-54)

Međutim, bez obzira na isprekidanost fabule zaplet je očuvan, a čitatelji uspješno prate radnju.

Klapa u ovom romanu specifična je zbog toga što se ne nalazi na društvenoj margini, već ju čine djeca uglednih dobrostojećih roditelja. Tijekom školovanja žive razuzdanim načinom života, odnosno prepuštaju se niskim strastima: „pa se jagoda objesila za jednu ruku a višnja za drugu pa su mu u otvorena usta nalijevali šampanjac pa se bujko onda kao srušio svalio se i na višnju i na jagodu pa ih je počeo dirati [...]“ (Glumac, 1986: 47), a iz nevolja ih izvlače roditelji: „mileki su nas globili htjeli su nas u ćuzu ali mi smo rekli tko su nam tateki svejedno jedan se zaintačio pa je trebala i partijska knjižica [...] ali vladin tatek će natrljati nos onom mileku paprikom“ (Glumac, 1986: 20). Osim istog socijalnog statusa i zajedničkog provođenja svakodnevice, članove klape povezuje popularna kultura, jezik i stav prema okolini. Popularna kultura prisutna je tijekom njihovih druženja: „kako je slatko vrhnje grupnog seksa u polumraku tom džonsovog glasa i smijeha [...]“ (Glumac, 1986: 82), ali i u razgovoru s odraslima: „jesi gledao film: rozmari bebi pitala je a znala je da nije gledao da on nikada ne ide u kino [...] znaš s onom malom bubom mijom farou onom što ju je ženio frenki sinatra [...]“ (Glumac, 1986: 111). Dakle, glazba i film su sredstva kojima klapa oponira kulturi svijeta odraslih, odnosno kroz zabavu prožetu zapadnjačkom popularnom kulturom klapa pruža otpor moralnim konvencijama

(Kolanović, 2011: 279). Veliku ulogu pri tome imaju i seksualno eksperimentiranje te konzumacija droge:

snabdjeveni smo svim otajstvima modernog vremena
duhanom princ albert iz via apie trst
albanskim konjakom i bugarskom pliskom
prvorazrednim prezervativima
pobačajima sa zadovoljstvom
lsd također sa zadovoljstvom (Glumac, 1986: 82)

Kao što je navedeno, nakon što upozna Vanju, Marijana želi potaknuti članove klape na promjenu te kritizira njihov način života. Međutim, ostatak klape se ne slaže s Marijaninim mišljenjem: „dosta mi je debatnog kluba dosta mi je aktualnih razgovora neću da mislim shvaćaš marijana neću možda će doći vrijeme kada ću morati misliti haloou viski daj [...]“ (Glumac, 1986: 51). Treba istaknuti kako Marijana ogorčena svojim roditeljima koristi svoje tijelo kako bi oponirala roditeljskoj kulturi (Kolanović, 2011: 281):

krivi su naši starci sigurna sam u to krivi su jer su nas kljukali peludom jer su nam odmah dali u ruke volan i lovu kako bi potvrdili svoj društveni ugled mi i ne znamo nizašto drugo osim da šofiramo dosadu oni nam nisu rekli idite u svijet i borite se [...] oni su nas samo pustili u taj svijet kao divlje ali site pse (Glumac, 1986: 50)

Članove klape karakterizira i žargon kojeg koriste, točnije česta uporaba psovki: „[...] jebi ga bože sve je to vraški zapetljano [...]“ (Glumac, 1986: 1022) i anglizama: „[...] želim ti veri hepi rođendan [...]“ (Glumac, 1986: 43) prožima govor mladih koji osobito dolazi do izražaja tijekom razgovora s nekim iz svijeta odraslih: „o ke tata sve je o ke samo mi to uredi [...]“ (Glumac, 1986: 114). Međutim, uz opoziciju koju čine svijet mladih i svijet odraslih uočavaju se dvije strane u svijetu mladih koje obilježavaju socijalne razlike. Dakle, može se govoriti o sukobu bogatih i socijalno ugroženih koji zapravo predstavlja najveću prepreku prema ostvarenju ljubavnog odnosa Vanje i Marijane. Nakon što Marijanina klapa sazna da se Marijana viđa s Vanjom koji pripada radničkoj klasi, čine sve kako bi ju udaljili od Vanje pri čemu naglašavaju da Marijana pripada njima:

marijana smiri se šta je to s tobom [...] tko je on slagar kako ti se ne gadi [...]
on ne spada u naš razred [...]
marijana volim te volim te ti pripadaš nama [...] (Glumac, 1986: 21-22)

Mržnja prema Vanji rezultira fizičkim obračunom, pri čemu su članovi klape istukli Vanju i Marijanu kako bi ih natjerali da se prestanu viđati. Kao rezultat promjene društvene sredine pojavljuje se socijalna evazija koja se može uočiti kada se Vanja nalazi na oporavku kod Marijanine obitelji:

sa zida su ga gledale slike jedna mrtva priroda jedan pejzaž jedan akt
osjećao se pomalo tužno i prazno i najednom ga je taj mir to sjajno blistavilo stvari počelo vrijeđati
pomisli na svoju prljavu potkošulju na svoje prljave gaće i na grimase lica kad su ga svlačili
[...] vidje da na sebi ima neku vrlo finu svilenu pidžamu
vrijeđala ga je i ta pidžama [...] (Glumac, 1986: 131)

Osjećaji otuđenosti i nepripadanja ojačavaju Vanjin prijezir prema okolini iz koje želi što prije pobjeći: „[...] samo da izađem iz ove savršene sobe [...] i da se opet pokrijem svojom rđom koja je zdravija od sve ove najlon čistoće“ (Glumac, 1986: 132).

Jedno od modernističkih obilježja ovog romana je promjenjiva fokalizacija (Nemec, 2003: 165). Pripovjedač u romanu je u trećem licu jednine te čitateljima pruža uvid u unutarnji svijet likova. S obzirom na Flakerovo definiranje pripovjedača u prozi u trapericama, može se uočiti kako je pripovjedač u ovom romanu inteligentan, ali i brutalan. Usmjerenost prema masovnoj kulturi, odupiranje društvenim normama, korištenje žargona te oponašanje spontanog razgovora stvaraju inteligentnog pripovjedača, što je očito kada Marijana pripovijeda:

na antenama naših nada stoji velikim slovima ispisano BESPUĆE
pa se ševimo do malih eksplozija
ah moja draga mamice ti nemaš pojma [...] to je veri veri gala mamice pa se onda dugo dugo milkimo i
pričamo kako ćemo to isto delati među holandskim tulipanima [...] (Glumac, 1986: 82-83)

Brutalnost pripovjedača dolazi do izražaja već na samom početku romana:

obuzimalo ju je da joj pada među noge da je hladi hladi da je očisti od njegove prljave sperme što se kao krasta slijepila na rubovima pupka da joj zatim onako bijel onako mekan onako čist uđe u maternicu
[...] (Glumac, 1986: 9)

Treba istaknuti specifičnost jezika u ovom romanu. Spontanost usmenog govora postiže se kolokvijalnim govorom te ponavljanjem izraza što stvara dojam prirodnog tijeka misli:

ajd dosta je
idemo gledati džon vejna to je dobar momak volim takve momke
džon vejn je sila džon vejn je kauboj nad kaubojima (Glumac, 1986: 42)

Zanimljivo je kako se u djelu izmjenjuju *tvrdokuhani* stil pisanja te tradicionalni način izražavanja u vidu visoke razine liričnosti. Odmak od brutalnog načina pripovijedanja vezanog uz seksualne prizore i približavanje poetskom opisivanju izdvojeno je u epizodu u kojoj je prikazano Vanjino i Marijanino vođenje ljubavi:

svjetlost juri brzinom 300 000 km u sekundi između dva otkucaja srca
srce se pretvara u pticu lualicu i ustrempljuje se prema zvijezdu zmijonosca
a zvijezda sotis izlazi prije sunca na jutarnjem nebu i vode plave ravnice koje donose blagoslov
strijelac i štipavac tale se u plamenu ljubavi [...] (Glumac, 1986: 98)

Glumčeva jezična inovativnost vidljiva je i u izbjegavanju interpunkcije i pravopisnih pravila (Nemec, 2003: 165). Iako sve rečenice započinju malim slovom, nisu odvojene interpunkcijskim znakovima, a riječi su nerijetko krivo napisane, nije postojala komunikacijska prepreka između djela i čitatelja. Umjesto na interpunkciju, autor se oslanjao na grafička rješenja u tekstu koja nisu karakteristična za prozna djela (Nemec, 2003: 165):

negdje kod maksimira osjetio je skretanje i činilo mu se kao da se čitavo njegovo tijelo pomaklo
bili su u šumi podno malog dvorca i on pomisli da tamo živi drakula sa svojim utvarama
kad je motor prestao raditi raširila se jeziva tišina i oči dverca postojale su sve veće i veće (Glumac,
1986: 108)

Roman *zagrepčanka* reprezentativan je primjer hrvatske proze u trapericama. Međutim, Glumac je na inovativan način pristupio ovoj proznoj vrsti te je uspio zadržati neka od obilježja tradicionalne hrvatske proze, stoga se o ovom djelu može govoriti i kao svojevrsnoj sintezi tradicionalnog i modernog. Nakon analize pripovjednih postupaka u hrvatskim modernističkim, odnosno postmodernističkim djelima, u sljedećem poglavlju iznijet će se sinteza ključnih obilježja analiziranih djela s naglaskom na njihove temeljne sličnosti i razlike.

12. Sinteza pripovjednih postupaka s naglaskom na temeljne sličnosti i razlike u djelima

Čangi, Glista, Roko, Marijana, Filip Latinovicz i Melkior Tresić samo naizgled su likovi koji gotovo da nemaju ništa zajedničko, međutim postoji vrlo jaka povezanost među njima, a nju predstavlja lik dekadenta. U knjizi *Kultura propasti*, Martina Kokolari daje prikaz nekih od najpoznatijih dekadentnih likova u hrvatskoj književnosti, pri čemu tvrdi kako postoji neiscrpna lista hrvatskih djela koja su usredotočena na takav tip lika (2023: 11).

Djela čija radnja prati život dekadentata poniru u njihov unutrašnji svijet budući da su takvi likovi pod pritiskom egzistencijalnog besmisla nesposobni boriti se. Oni izbjegavaju konkretne aktivnosti, postupno propadaju te se udaljuju od okoline i stvarnosti, a kombinacija razočaranja u svijet, čežnje za nedohvatljivim, banalnosti svakodnevice i besperspektivnosti rezultira pasivnim životom u kojem su usredotočeni samo na sebe (Kokolari, 2023: 104). Likovi dekadentata smatraju kako se treba prepustiti tijeku vremena, zbog čega postanu ili potpuno rezignirani ili im je smrt neizbježna, a sama pomisao na zajednički život ih uništava. Dekadencija se smatra nenormalnom pojavom jer označava odstupanje od društvenih normi, očekivanja i zahtjeva. Međutim, takvi nenormalni likovi potrebni su u književnosti jer se izdvajaju od nerijetko užasavajuće normale. Oni ne žele pripadati svijetu kojim nisu zadovoljni te su do određene mjere uspjeli očuvati individualnost, za razliku od mnogih koji u potpunosti slijede sva pravila koja im društvo nameće (Kokolari, 2023: 105-106). Budući da se osjeća kao da ne pripada postojećim socijalnim strukturama, pojedinac uvijek traga za svojim identitetom (Kokolari, 2023: 112). Odbijajući mjesto koje mu se nudi, on neprestano traži neko drugo mjesto (u najširem smislu), odnosno prostor koji će mu pomoći otkriti tko on uistinu je.

Filip Latinovicz i Melkior Tresić tipični su modernistički likovi, odnosno emocionalno nestabilni pasivni promatrači. Oni se osjećaju kao da se ne uklapaju u sredinu u kojoj se nalaze, štoviše razočarani su njome te umorno koračaju kroz život kako bi možda jednog dana pronašli svoj identitet i određenu sigurnost. Međutim, iako ne prihvaćaju poglede i navike sredine u kojoj se nalaze, oni su u tolikoj mjeri pasivni jer ih paralizira promišljanje o životu i promatranje vanjskog svijeta. Slična obilježja dijele i likovi u prozi u trapericama. Naime, Glista je lik koji psihofizički propada, što je posljedica povodljivosti, osjetljivosti i emocionalne nestabilnosti koju pojačavaju razočaranja događajima u njegovu životu. U sličnoj situaciji nalazi se i Marijana koja

se opterećena traumama iz djetinjstva prepušta niskim strastima te istovremeno razmišlja o smislu života. Lik-narator u *Kratkom izletu* također osjeća otuđenost i tjeskobu te luta s ciljem pronalaska svojeg identiteta, dok Čangi tek nakon prometne nesreće postaje emocionalno opterećen, paranoičan i počinje propitivati smisao života. Međutim, iako navedeni likovi imaju emocionalna obilježja lika dekadenta, treba istaknuti da reaguju na drugačiji način. Filip Latinovicz, hipersenzibilan umjetnik koji se vraća u svoj rodni kraj kako bi pronašao inspiraciju i identitet nakon lutanja po europskim gradovima, pasivno sudjeluje u svakodnevicu koju dijeli s ljudima o kojima nema dobro mišljenje, dok eskalaciju nezadovoljstva svojim životom predstavlja izravno postavljanje pitanja majci. Melkior Tresić, paraliziran strahom od rata, izgadnjuje se te burno reagira na okolinu tek kada se nađe u kasarni i želi se vratiti u Zagreb. Likovi u prozi u trapericama analizirani u ovom radu, ne prihvaćaju društvene norme te aktivno sudjeluju u njihovom kršenju. Oni se suprotstavljaju svijetu oko sebe na kulturnoj, jezičnoj i socijalnoj razini te ne žele prihvatiti društvene uloge koje im se nameću i ljude čije im društvo ne odgovara.

Ono što povezuje sva analizirana djela u ovom radu je to što čitatelji istovremeno prate razvoj vanjske fabule i prikaz unutarnjeg svijeta lika. Dok u *Kiklopu* i *Povratku Filipa Latinovicza* prikaz unutarnjeg svijeta likova ima primat nad vanjskim događajima, kod likova u prozi u trapericama ne dominira prikaz njihova unutarnjeg svijeta. Treba reći kako fokus na unutarnjim razmišljanjima u *Kiklopu* dobiva širu dimenziju jer čitatelji prate razvoj drame *Kanibali* koja se odvija u Melkiorovoj podsvijesti. U ostalim analiziranim djelima može se zaključiti kako čitatelji gotovo podjednako prate razvoj vanjske fabule i prikaz unutarnjeg svijeta lika, dok nerijetko potonje prelazi u drugi plan, ali ne i manje važan. Lik-narator se u *Kratkom izletu* u potpunosti prepušta prikazu svojih promišljanja tek pri kraju romana kada se putovanje približilo kraju, dok se u Majdakovu romanu ravnomjerno prati izmjena prikaza unutarnjeg i vanjskog svijeta likova. Određene iznimke mogu se prepoznati u *zagrepčanki* i *Čangiju*. Naime, struja svijesti u tim romanima dolazi osobito do izražaja, što ju povezuje s Krležinim i Marinkovićevim djelom. Marijanin unutarnji svijet toliko je detaljno prikazan da čitatelji zapravo najviše informacija dobivaju o njoj kao liku, dok vanjsku fabulu čini tek nekoliko događaja. U prvom dijelu Majetićeva romana dominira vanjska fabula, međutim nakon Čangijeva odlaska u zatvor, gdje je izoliran od okoline, fokus se vraća na njegov unutarnji svijet.

Osim unutarnjeg monologa, ističu se dva pripovjedna postupka koja su od velike važnosti pri kreiranju radnje u analiziranim romanima, a to su retrospekcija i simultanost događaja. Posebnu važnost imaju retrospekcije koje se odnose na djetinjstvo, odnosno život prije ulaska u svijet odraslih. Latinovicz se prisjeća odlaska od kuće, Melkior događaja iz školskih dana, Marijana prikazuje razvoj svojeg odnosa s roditeljima, Majdakov lik-narator sjeća se početaka klape i prijateljstva s Glistom, Čangi razmišlja o ljubavi iz djetinjstva, dok je Šoljanov cijeli roman retrospekcija na putovanje iz mladosti. Budući da se prati prikaz unutarnjeg svijeta lika i vanjske fabule u svim romanima, neizostavan je postupak simultanost događaja. Dok su drugi likovi zaokupljeni vanjskim događajima, glavni likovi u analiziranim romanima okupirani su svojim mislima. Iako navedeni pripovjedni postupci prekidaju linearnost radnje, čitatelji bez poteškoća prate razvoj fabule. Kao što je rečeno pri analizi Marinkovićeve *Kiklopa*, romani djeluju kao da su sastavljeni od niza fragmenata koji mogu biti zasebne cjeline, ali svijest lika je ono što ih povezuje i daje im smisao.

U svim romanima postoji određena razina inovativnosti pri definiranju pripovjedača. Krleža počinje eksperimentirati s odabirom pripovjedača, stoga kombiniranje pripovijedanja u trećem i prvom licu jednine predstavlja značajan odmak od onoga što je do tada bilo uobičajeno. U *Kiklopu* se također izmjenjuju dva pripovjedača, a u oba romana pripovjedač u trećem licu nema neutralan stav prema glavnom liku, već komentira događaje te je nerijetko empatičan ili ironičan. Lik-narator novost je koja se pojavljuje u prozi u trapericama pa tako u romanu *Kužiš, stari moj, Kratki izlet* i *Čangi off Gottoff* pripovjedač sudjeluje u radnji romana, dok je u Glumčevu romanu prisutna promjenjiva fokalizacija, pri čemu pripovjedač čitateljima nudi uvid u različite perspektive likova. Postupak koji nije prisutan u Krležinu i Marinkovićevu djelu, a od velikog je značaja za definiranje pripovjedača je uvođenje čitatelja u djelo. U Majdakovu i Šoljanovu romanu pripovjedač se izravno obraća čitateljima, najčešće postavljajući retorička pitanja, čime se ostvaruje iluzija dijaloga.

Sljedeća poveznica između analiziranih romana u ovom radu je inovativan pristup jeziku. Jezik u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* karakterizira odstupanje od krute štokavštine uvođenjem dijalekta, germanizama i vulgarizama, dok u *Kiklopu* dominira igra riječima, izmjena različitih jezičnih stilova te specifičnost dijaloga koji se nerijetko svodi na razmjenu književnih citata. Kao i u prozi u trapericama, Krleža s pomoću jezika predstavlja različite društvene skupine

(viša klasa koristi germanizme, dok seljani govore dijalektom). Jezik se u prozi u trapericama udaljava od jezičnog standarda te ga prožima kolokvijalni govor. Također su prisutne igre riječima, a uporabu germanizama zamjenjuju anglizmi, osobito kada se vode razgovori o popularnoj kulturi. U toj proznoj vrsti jezik dobiva posebno značenje jer se njime iskazuje opozicija svijetu odraslih te pomaže reproducirati spontanost usmenog pripovijedanja. Treba istaknuti roman *zagrepčanka* u kojem se kombinira kolokvijalni govor s poetskim načinom pisanja, čime se pridaje posebno značenje određenim događajima u knjizi, a takvi poetski opisi podsjećaju na one koji se nerijetko mogu pronaći u Krležinim djelima. Za razliku od jezika u Marinkovićevu i Krležinu romanu, u prozi u trapericama prevladava *tvrdokuhani* stil pisanja. Jezik u klasičnim djelima čitateljima je često djelovao umjetno, stoga su jednostavne, kratke i sažete rečenice neizostavan korak prema ostvarenju autentičnosti govora mladih i spontanog pripovijedanja.

Važnu ulogu u analiziranim djelima ima prostor u kojem se likovi kreću. Zagreb kao centralno mjesto zbivanja pokazuje svoje skrivene strane, a likovi u njemu provode svoju svakodnevicu. Majdakovi, Majetićevi, Glumčevi i Marinkovićevi likovi provode svoj život u Zagrebu, lutajući kroz grad oni traže svoj identitet te istovremeno upoznaju ljude sa zagrebačke društvene margine. Krležini i Šoljanovi likovi odmiču se od Zagreba u Kostanjevec, odnosno u istarski krajolik, ali s istim ciljem, a to je pronaći odgovor na životna pitanja. Za prozu u trapericama karakteristične su prostorna i socijalna evazija, međutim one su do određene mjere prisutne i u Krležinu i Marinkovićevu romanu. Likovi Melkiora i Latinovicza, za koje se može reći da su statični, premještaju se u prostoru i susreću s novom društvenom sredinom. Melkior odlazi u vojsku i umobolnicu gdje upoznaje nova pravila i drugačiju okolinu, dok Latinovicz u Kostanjevcu također doživljava socijalnu evaziju kao posljedicu kontakta s propalom aristokratskom klasom.

Motivi bluda, velikog grada, straha i tjeskobe predstavljaju temeljne ekspresionističke motive. Zanimljivo je kako se u svim analiziranim romanima pronalaze navedeni motivi te su od velikog značaja za karakterizaciju likova i razvoj fabule. Svaki autor pristupio je motivu bluda na način prikladan vremenu u kojem je djelo nastalo. U Krležinu i Marinkovićevu romanu erotske scene nisu u tolikoj razini eksplicitne kao one u prozi u trapericama, gdje se uz prikaz seksualnih scena veže pojam brutalnog pripovjedača. Čak za vrijeme Majdakova, Majetićeva i Glumčeva stvaralaštva prikaz takvih scena nije nailazio na odobravanje javnosti, točnije vlasti, međutim, kao

što je navedeno, upravo su ti pisci svojim djelima pridonijeli ostvarenju slobode u erotskom pisanju. Strah, umor i tjeskoba neizostavne su emocije modernog čovjeka (Kokolari, 2023: 36) te obilježavaju i likove u analiziranim romanima koje se može okarakterizirati kao dekadente.

Određeni postmodernistički postupci također povezuju analizirane romane u ovom radu, a jedan od tih postupaka je intertekstualnost koja se ostvaruje na različite načine. Dok u *Kiklopu* intertekstualnost predstavljaju razmjene književnih citata i komentara književnih djela te sama tematika djela, u *Povratku Filipa Latinovicza* intertekstualnost je u vidu umetnutog novinskog članka. Intertekstualnost se na sličan način ostvaruje u Majetićevu romanu u kojem se nalaze dijelovi dopisa suradnika i novinskih članaka o zabrani romana, dok se u romanu *Kratki izlet* intertekstualnost prepoznaje kod imenovanja likova (Ofelije) i poneke literarne reference. Autoreferencijalnost, kao postmoderni postupak prisutan u mnogim djelima proze u trapericama, Marinković ostvaruje Melkiorovim opisivanjem nastanka drame *Kanibali*, koja se može smatrati i metafikcijom. Osim u *Kiklopu*, autoreferencijalnost je prisutna i u Majetićevu *Čangiju* (čitatelji su upoznati s procesom zabrane romana) te u *Kratkom izletu* (pripovjedač objašnjava kako su nastala imena u djelu). Budući da se tehnika kratkog spoja može realizirati kao posljedica autoreferencijalnosti, ona je prisutna u analiziranim djelima u kojima je prisutna autoreferencijalnost. Ostali postmoderni postupci koji se pojavljuju u analiziranim romanima proze u trapericama, a ne u Krležinu i Marinkovićevu djelu, su hibridnost i nestanak realnog, a treba istaknuti i fantastičke tehnike koje su korištene u djelu *Kratki izlet*.

Jedna od temeljnih razlika između modernističkih djela i djela proze u trapericama je prisutnost klape koju čine mladi ljudi. Kao što je navedeno, članove klape povezuje isti odnos prema društvenim strukturama, kulturi i općenito svijetu odraslih, što nije slučaj u Krležinu i Marinovićevu djelu gdje je fokus na individualcima koji imaju poseban pogled na svijet. Iako Melkior provodi vrijeme s Parampionskom braćom, on se s njima ne može poistovjetiti i preuzeti njihove poglede na svijet. Klapa ne pripada svijetu odraslih, nju povezuje poštivanje popularne kulture, korištenje žargona, neprihvatanje društvenih struktura, sličan socijalni status i provođenje svakodnevice sudjelujući u zajedničkim aktivnostima. Klapa nudi perspektivu mladog čovjeka koji ne želi prihvatiti mjesto u društvu koje mu se nameće, već se bavi onime što im donosi ugodu, čak i ako to podrazumijeva devijantno ponašanje.

Poigravanje s grafičkom strukturom teksta također je postupak koji u potpunosti do izražaja dolazi u prozi u trapericama. U Majetićeve romanu rečenice su često izdvojene u posebne redove, čime se vizualno dobiva dojam strofe. Kako bi se naglasila određena razmišljanja likova, njihove misli su često napisane u kurzivu. Grafika je u *zagrepčanki* imala posebnu ulogu budući da je to djelo napisano bez interpunkcijskih znakova. Kako bi označio da govori drugi lik ili da započinje druga rečenica, misao bi započinjala u novom redu.

13. Zaključak

Razdoblje hrvatske moderne usmjerilo je pozornost čitatelja na unutarnji svijet modernog lika, opis njegova stanja i zapažanja vanjskog svijeta. Takav tip lika, koji će se nastaviti razvijati u hrvatskoj književnosti, karakterizira naglašena osjećajnost, pasivnost, nemotiviranost, nostalgčnost, slabost i psihička nestabilnost. Lik dekadenta Krleža i Marinković oblikuju na tipičan modernistički način kreirajući hipersenzibilne pojedince koji su psihički opterećeni, pasivni i nemotivirani. Nakon hrvatske moderne u književnosti se izmijenilo više etapa s različitim obilježjima, međutim 1953. godinu treba istaknuti kao temeljnu pri daljnjem oblikovanju jugoslavenskih književnosti jer su tada književnici okupljeni oko časopisa *Krugovi* svojim radom predstavili mnoštvo inovacija koje su potaknule razvoj novog žanra u hrvatskoj književnosti, proze u trapericama. Utjecaj američkih i engleskih pisaca na prozno stvaralaštvo *krugovaša* vidljiv je u usvajanju *tvrdokuhanog* stila pisanja, odmicanju od teških tema, karakterizaciji glavnog lika i većoj slobodi pri komponiranju teksta. *Krugovaši*, od kojih je u ovom radu istaknut Antun Šoljan, nastavljaju oblikovati tipičnog modernog junaka, međutim smještaju ga u novi kontekst i pristupaju mu na sasvim drugačiji način, točnije odmiču se od modernističkog načina pisanja i približavaju očuvanom zapletu, implicitnom prikazu filozofskih ideja, urbanoj tematici i jednostavnom jeziku. 1960-ih i 1970-ih godina prozu u trapericama nastavljaju razvijati Majdak, Majetić i Glumac, nakon čega dolazi do potpunog procvata heterogenosti hrvatske proze. Temeljna obilježja proze u trapericama obuhvaćaju opoziciju mladih i odraslih, mladog pripovjedača te specifičan jezik. Odnos svijeta mladih i odraslih prikazan je kroz kulturnu, jezičnu i socijalnu opoziciju. Mladi su prikazani kao članovi klape koje povezuje poštivanje glazbe, filmova, knjiga i ostalih medija koji oponiraju kulturi odraslih, nepoštivanje društvenih normi i upotreba žargona. Mladi pripovjedač može se okarakterizirati kao inteligentan, brutalan, infantiln, siguran ili nesiguran, dok lik-narator čitateljima nudi pogled na društvo iz nove perspektive.

Glavne likove u analiziranim romanima u ovom radu povezuju obilježja lika dekadenta: postupno propadanje, osjećaj nepripadanja, straha i tjeskobe, pritisak egzistencijalnog besmisla, izbjegavanje konkretnih aktivnosti te potraga za identitetom. Međutim, značajna razlika između modernističkih likova Melkiora i Latinovicza u odnosu na Glistu, Marijanu, Čangija i Roka je način na koji izražavaju svoj unutarnji svijet, odnosno reaguju. Likovi u prozi u trapericama suprotstavljaju se svijetu odraslih, odnosno društvenim normama, očekivanjima i nametnutim ulogama nerijetko na devijantan način. Njihovo neprihvatanje svijeta odraslih prožima način na koji oni provode svakodnevicu, njihov izgled, način govora i stav prema svemu što kultura odraslih njeguje. Kada se govori o pripovjednim postupcima u analiziranim romanima, mogu se istaknuti oni koji ih povezuju, ali i mnoštvo onih koje ih čine potpuno drugačijima. Istovremeno postojanje prikaza unutarnjeg svijeta lika i vanjske fabule, struja svijesti, unutarnji monolozi, retrospekcije, prostorna i socijalna evazija, simultanost događaja, ekspresionistički motivi i intertekstualnost pripovjedni su postupci koji se mogu pronaći u modernističkim djelima i onima proze u trapericama. Također ih povezuje inovativan pristup oblikovanju pripovjedača i jezika. Dok su se Krleža i Marinković pokušali udaljiti od krute štokavštine korištenjem germanizama, dijalekta, poigravanjem s konstrukcijom riječi i izmjenom jezičnih stilova, jezik u prozi u trapericama u potpunosti prožima kolokvijalni govor te dobiva posebnu važnost pri reprodukciji spontanog usmenog pripovijedanja, a *tvrdokuhani* stil suprotstavlja se složenom načinu pisanja karakterističnom za modernistička djela. Eksperimentiranju s odabirom pripovjedača se također pristupilo na različit način, odnosno pripovijedanje iz 1. i 3. lica jednine se u prozi u trapericama razvilo u lika-naratora. Prisutnost klape, visoka razina eksplicitnosti erotskih scena, propitivanje tradicionalnih vrijednosti, eksperimentiranje s grafičkom strukturom teksta, autoreferencijalnost, kratki spoj, nestanak realnog, hibridnost i korištenje elemenata fantastike neki su od temeljnih pripovjednih postupaka koji razdvajaju modernistička djela i ona proze u trapericama.

U ovom radu prikazani su pripovjedni postupci koje su književnici koristili kako bi kreirali svjetove svojih likova. Iako svaki lik ima svoju individualnost koja ga čini prepoznatljivim, likovi nerijetko imaju iste korijene koji ih povezuju. Analizom prikazanom u ovom radu može se zaključiti kako postoje određeni pripovjedni postupci koji su otporni na pritisak popularnog i prolaznost vremena, a pojavom postmodernih tehnika, modernistički temelji nisu zaboravljeni, već su korišteni kao polazna točka u književnom stvaranju.

14. Popis literature

- Bošković, I. (2018.) „Pripovjedačke preobrazbe Zvonimira Majdaka“, *Kolo*, sv. 3., <https://www.matica.hr/kolo/557/pripovjedacke-preobrazbe-zvonimira-majdaka-28391/> (stranica posjećena 10. 11. 2023.).
- Bošnjak, B. (2007.) *Žanrovske prakse hrvatske proze*, Zagreb: Altagama.
- Brešić, V. (1998.) Branislav Glumac, U: Lučić, N. (gl. ur.); *Hrvatski biografski leksikon* (mrežno izdanje). Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6967> (stranica posjećena 26. 11. 2023.).
- Brozović, D. (2015.) „Sukob na književnoj ljevici u novohistorističkom ključu“, *Umjetnost riječi*, sv. 59 (1-2): 133-154.
- Brkić Vučina, M. (2006.) „Ptice nebeske'-pikarski roman Ive Brešana“, *Riječ*, sv. 12 (3).
- Dečak, H. (2018.) „Dotepenec koji je proslavio zagrebački govor“, *Kolo*, sv. 3., <https://www.matica.hr/kolo/557/dotepenec-koji-je-proslavio-zagrebacki-govor-28394/> (stranica posjećena 10. 11. 2023.).
- Dujmović Markusi, D. (2016.) „Autoreferencijalnost u pripovjednoj prozi Ranka Marinkovića“, doktorski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Engelsfeld, M. (1975.) *Interpretacija Krležina romana Povratak Filipa Latinovicza*, Zagreb: Liber.
- Flaker, A. (1976.) *Proza u trapericama*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Flaker, A. (1983.) *Proza u trapericama*, 2. izdanje, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Flaker, A. (1978.) „Hrvatska književnost prema avangardi i socijalno angažiranoj književnosti“, u: A. Flaker i K. Pranjić (ur.) *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilišna naklada Liber, str. 499-524.
- Frangeš, I. (1974.) *Matoš Vidrić Krleža*, Zagreb: Liber.
- Frangeš, I. (1979.) „Ranko Marinković“, *Croatica*, sv. 13-14: 7-32.
- Frangeš, I. (1987.) *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb-Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Glumac, B. (1986.) *zagrepčanka*, 11. izdanje, Zagreb: IROS.
- Huber, A. (2020.) „Alegorija i pikareska u 'Drugom delu Života Lazarčića sa Tormesa'“, *Komunikacija i kultura online*, sv. 11 (11): 124-147.
- Ivanišin, N. (1978.) „O hrvatskom književnom ekspresionizmu“, u: A. Flaker i K. Pranjić (ur.) *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilišna naklada Liber, str. 461-497.

- Jelaković, B. (2002.) „Interpretacija romana“, u: M. Krleža: *Povratak Filipa Latinovicza*, Zagreb: Profil, str. 353-362.
- Jelaković, B. (2002.) „Životopis i portret Miroslava Krleže“, u: M. Krleža: *Povratak Filipa Latinovicza*, Zagreb: Profil, str. 339-341.
- Jing, J. (2015.) „Language Features in The Catcher in the Rye“, *Journal of Literature and Art Studies*, sv. 5 (8): 601-605.
- Jyoti Naryal, S. (2017.) „Decoding Narrativity : The Catcher in the Rye“, *International Journal for Innovative Research in Multidisciplinary Field*, sv. 3 (7): 282-288.
- Kokolari, M. (2023.) *Kultura propasti*, Zagreb: Durieux.
- Kolanović, M. (2010.) „Jedan roman i Omladina na putu bratstva: poetika osporavanja romana 'Čangi' Alojza Majetića“, u: D. Roksandić i I. Cvijović Javorina (ur.), *Desničini susreti 2010.*, Zagreb: Filozofski fakultet, Centar za komparativnohistorijske i interkulturalne studije i Plejada, str. 137-159.
- Kolanović, M. (2011.) *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Krleža, M. (2002.) *Povratak Filipa Latinovicza*, Zagreb: Profil.
- Kuzmanović, D. (2021.) „Ideološki i strukturalni modernizam u Krležinu 'Povratku Filipa Latinovicza'“, *Mostariensia*, sv. 25 (1-2): 167-185.
- Lasić, S. (1970.) *Sukob na književnoj ljevici 1928 – 1952*, Zagreb: Naklada Liber.
- Lešić, Z. (2008.) *Teorija književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.
- Lugarić Vukas, D. (2013.) „Književnost u doba bloga (o Majetićevim blogerskim romanima)“, *Umjetnost riječi*, sv. 57 (3-4): 273-292.
- Majdak, Z. (1995.) *Kužiš, stari moj*, Zagreb: Porin.
- Majetić, A. (2004.) *Čangi*, Zagreb: Večernji list.
- Marinković, R. (2002.) *Kiklop*, Rijeka: Otokar Keršovani.
- Milanja, C. (1995.) „Fantastički model hrvatske proze“, *Mogućnosti*, sv. 42 (7-9): 1-11.
- Milanja, C. (1996.) *Hrvatski roman 1945. – 1990. - Nacrt moguće tipologije hrvatske romanescne prakse*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
- Nemec, K. (1992. – 1993.) „Postmodernizam i hrvatska književnost“, *Croatica*, sv. 23/24: 260-267.
- Nemec, K. (2000.) *Leksikon hrvatskih pisaca*, Zagreb: Školska knjiga.
- Nemec, K. (2003.) *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.*, Zagreb: Školska knjiga.
- Nemec, K. (n. d.) *Povratak Filipa Latinovicza*. U: Visković, V. (gl. ur.); *Krležijana* (mrežno izdanje). Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=842> (stranica posjećena 10. 11. 2023.).

- Omeragić, M. (2011.) „Poetika modernističkog skepticizma uz roman 'Kiklop' Ranka Marinkovića“, *Zeničke sveske - Časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku*, sv. 14: 67-69.
- Ožegović, N. (2003.) „Novi erotski roman - Bio sam začetnik erotske slobode u pisanju“, *Nacional*, internetski portal, 23. 9. 2003., <https://arhiva.nacional.hr/clanak/13587/bio-sam-zacetnik-erotske-slobode-u-pisanju> (stranica posjećena 10. 11. 2023.).
- Pavličić, P. (2013.) *Moderna alegorija*, Zagreb: Matica hrvatska, <https://www.matica.hr/media/knjige/moderna-alegorija-1044/pdf/antun-soljan-kratki-izlet.pdf> (stranica posjećena 10. 11. 2023.).
- Pavličić, P. (2014.) *Uvod u Marinkovićevu prozu*, Zagreb: Ex libris.
- Pogačnik, J. (1991.) "Hrvatska moderna i književnosti zapadnoeuropskoga kruga", *Croatica*, sv. 22 (35-36): 39-57.
- Solar, M. (1997.) *Suvremena svjetska književnost*, Zagreb: Školska knjiga.
- Solar, V. (2017.) „Nesigurna priča – tehnike postmodernističkoga pripovijedanja u Flaubertovoj 'Papigi J. Barnes' i 'Zaposjedanju' A. S. Byatt“, doktorski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Šicel, M. (1978.) „Specifična obilježja književnosti moderne“, u: A. Flaker i K. Pranjić (ur.) *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilišna naklada Liber, str. 393-412.
- Šoljan, A. (2004) *Kratki izlet*, Zagreb: Večernji list.
- Visković, V. (1978.) „Komparativni pregled hrvatske proze u šezdesetim i sedamdesetim godinama“, u: A. Flaker i K. Pranjić (ur.) *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilišna naklada Liber, str. 663-688.
- Visković, V. (n. d.) *Sukob na književnoj ljevici*. U: Visković, V. (gl. ur.); *Krležijana* (mrežno izdanje). Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1773> (stranica posjećena 14. 11. 2023.).
- Vujić, P. (2010.) „Dijalektna obilježja proze u trapericama“, *Hrvatistika*, sv. 4 (4): 215-222.
- Wierzbicki, J. (1980.) *Miroslav Krleža*, Zagreb: Naklada Liber.
- Wierzbicki, J. (1978.) „Miroslav Krleža prema evropskom duhovnom kontekstu, 'svjetlokruci saznanja' i 'mračna, tvrdoglava stvarnost““, u : A. Flaker i K. Pranjić (ur.) *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilišna naklada Liber, str. 581-598.