

Милан П. Милошевић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 10. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ПРОЗА У ТРАПЕРИЦАМА У КЊИЖЕВНОСТИ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ МАЂАРА: *МЕМОАРИ ЈЕДНОГ МАКРОА* ЛАСЛА ВЕГЕЛА

У овом раду ће се разматрати допринос Ласла Вегела модернизацији израза мањинске мађарске у оквиру заједничке југословенске књижевности. С тог аспекта, анализираће се његов роман *Мемоари једног макроа*, тј. његов наратив за који ће се износити докази да је прави егземплар прозе у траперицама. „Одјек” ове свјетски популарне стилске формације налазимо у већини југословенских књижевности шездесетих и седамдесетих година прошлог вијека. Александар Флакер, аутор одреднице *проза у траперицама (jeans prose)*, објединио је под једним именом спорадичне појаве у европској и свјетској књижевности са младим приповиједачем у центру наратије, примијетивши у њима велики број сличности: *ich*-форму, жаргон, бунт, „цивилизацијске комплексе”, оспораватељски однос младих према свему што чини свијет одраслих, генерацијску повезаност, небиографичност и непоучност. То су одлике и романа који анализирамо. Даљом анализом дијегезе, тј. фикционалног свијета *Мемоара једног макроа*, покушаћемо да докажемо његову самосвојност преко закључака о иновативности Бубовог лика, помоћу којег је изграђен можда и најважнији савремени роман мањинске мађарске књижевности у бившој Југославији.

Кључне ријечи: Александар Флакер, проза у траперицама, *Мемоари једног макроа*, Ласло Вегел, мањинска књижевност, мађарска књижевност, антијунак, Буб.

* mmilosevic0@gmail.com

1. Увод

Идеја о тоталитарном југословенству, а самим тим и о заједничкој југословенској књижевности, није била дуговијека, те је распад по националном кључу био неминован. У ширењу раздора након Новосадског договора 1954. године својатањем аутора и указивањем на различит развојни пут два народа помогли су многи хрватски и српски научни радници. Непроцјењиву штету идеји заједништва и унитарном српскохрватском језику нанијела је Декларација о називу и положају хрватског књижевног језика, проглас објављен у *Телеграму* бр. 359 од 17. марта 1967. године. Након тога је било какво придоношење „стварању књижевне климе преко уских локалистичких и националних граница” бивало карактерисано као пропагандни акт каквог „југо-клана”¹, легитимација поборника једне заостале замисли.

Иако разједињене прокламовањем националног назива умјесто јединственог, све југословенске књижевности, и водеће (српска и хрватска) и мањинске (мађарска, албанска), имале су сличан развојни пут у првим деценијама након Другог свјетског рата. Све оне су преживјеле пут од „поратне агитпроповске прагматике” (Ladan 1970: 75), „Зоговићевих година”, идеолошких исписница, покушаја копирања страних литерата до наратива прошараног урбаним ткивом и проналажења својственог израза, тј. стабилне и аутентичне књижевне продукције. Сходно томе, у свима се нашло и наратива са актантима „невероватне индивидуалности, невероватне живости, особ[ама] које нису оптерећене неком мисијом, неком животном намером, или пак одређеним циљем”, једноставним људима „који живе само у тренутку у коме јесу” (Pavlović 1990: 145).

Таквих младих приповједача је било, али се њиховој оригиналности и дескрипцији духа није прилазило на нов начин већ на виђен, међуратни. Одатле и зачудан превид младих писаца у погледу неслијеђења примјера који је романом *Песма* (1952) дао великан српске књижевности Оскар Давичо (1909–1989). Његов експеримент са инфилтрацијом жаргона у поменути роман –

Имаш ли милку? (...) Можда имаш пет стоја? (...) Си, миле. Брат зна све што треба да зна. А ако баш немаш ни пребијене кинте, могу да те данас ја дуваним. (...) Пуни су лове. Имам да окренем три карте, а и знам неколико штосова у покеру. Имам д’острижем репоње (Davićo 1990: 208–9).

¹ Исказ је заснован на аргументацији Џемалудина Алића директно конфронтираног текстовима Игора Мандића, која је прерасла у јавну полемику. Више у Mandić 1975: 144.

– навео је и Александра Флакера (1924–2010) да му потврди преимућство у антиципацији „новог израза” југословенског романа (Flaker 1983: 20). Давича као аутора који је наслутио „ново”, али се њиме окористио тек као интермецом у свом еклектичком романескном изразу, Флакер претпоставља Антуну Шољану (1932–1993), који се својим новелама јавио годину касније (1953). У наставку дискурса о конституисању „младе прозе” у српској књижевности, хрватски научник каже:

У Србији се овај тип конституирао нешто касније, и то најприје у романима Гроздане Олујић: *Излет у небо* (1958.), *Гласам за љубав* (1963.) и *Не буди заспале псе* (1964.). Прије другог романа Гроздане Олујић појавили су се и *Одломци из мишљеног дневника* (1961.) Мирјане Стефановић који су већ на почетку истакли темељну опозицију недорасли–одрасли (Flaker 1983: 20).

2. Проза у траперицама

Створени јаз између академске и новинске критике књижевне продукције је растао, а од „вестернизације” као омиљеног објашњења за осуду младих гласова ниједни нису одустајали. Сумња у њихову оригиналност², не тако ријетка флоскула у критичком деградирању новог израза и могуће појаве плурализма стилова, иако често непоткријељена ничим до субјективним осјећајем потписника изјаве, требала је да замаскира вредновање на основу застарјелих аршина, некомпатибилних с временом. У корист прихватања визије модерног романа и његовог заживљавања у југословенској књижевности, поред наведених, нису ишли ни постмодерна толеранција и оспоравање који су довели до брисања границе „која је одређивала стандард квалитетног књижевног дјела одређене епохе. Јавља се толеранција укуса као модерна тенденција књижевних критика те непостојање опћег које би одредило квалитету постмодерног дјела” (Leventić 2019: 58).

Поткрај педесетих година прошлог вијека у бившој држави се могло назријети и стварање оригиналне литературе прозападњачког духа и забавног карактера. Булеварска или тзв. рото штампа веома брзо је постала неизоставни дио ставке „културно уздизање” препоручено радничкој класи кроз крилатицу Роберта Овена (1771–1858): „Осам сати рада, осам

² Антуну Шољану, у вријеме изласка његове збирке новела *Издајнице* (1961), „приговарало да се сувише угледао на америчку прозу која се опћим именом крстила прозом *тврдо куханих јаја*” (Flaker 1983: 16–17), што је примаран доказ критичаревог непознавања ничега актуелнијег у америчкој књижевности од *ноара*, жанра који је још почетком педесетих година био ствар прошлости.

сати сна и осам сати одмора.” Свјетски познатим именима индустријске литературе (Ерл Стенли Гарднер, Зен Греј, Жорж Сименон) одлучили су парирати и домаћи аутори. Они су, првенствено *каубојце*, *кримиће* и *љубиће*, писали под псеудонимима англосаксонске звучности, због чега се, колико и због редакцијског нехаја, већини данас и не може утврдити ауторство. Владавина „лаке литературе” и несимулирана читалачка појама за истом³ означила је побједу потрошачког погледа на умјетност, којом је кредибилитету оцјене академске критике нанијет озбиљан ударац.

Упоредо са књижевношћу за масе, почели су се јављати својим првенцима и тзв. „посткруговаши”, нова генерација младих и учених пјесника која је покушала да традиционални поетски израз замијени урбаним, примјеренијим модерном добу. Изабравши урбани сказ за свој изрицај, колико и потенцирањем истог, „посткруговаши” су отишли корак даље од својих претеча у савременизацији књижевног израза, као и приближавању свијету обичног (младог) Југословена. Контракултурна природа збирке *Пјесме* (1960) тројица МГМ⁴ – Алојза Мајетића (1938), Бранислава Глумца (1938) и Звонимира Мајдака (1938–2017) – нескривено се изругује текстовима културне традиције и покушава да се наметне као самодостатна и поезија у чијој актуелности ће овај књижевни род поново да добије смисао:

(...) кажем вам:
 крепало је вријеме озбиљних пјесама
 и у новој поезији неозбиљно је говорити о души (...)
 пан је кит с долчевитом око врата
 чело му је бетонско
 поглед октански (...)
 а да и не говорим како смо наивно вјеровали
 да су муда пријеко потребна за први стих јаке пјесме (...)
 као зимске гуме на фолксвагенима
 тако потребним кад пада ах

³ У говору о утицају забавне литературе на читаоце разних узраста у Југославији не може се пренебрегнути име Митра Милошевића (1924–1995), највјероватније најчитанијег српског писца свих времена. Он је, под псеудонимом Фредерик Ештон, у периоду 1959–1992, објавио осамдесетак свесака серијала *Лун, краљ поноћи*. Авантуре Доналда Сикерта, правдољубивог научника и борца против сваког вида криминала, ове југословенске комбинације Џејмс Бонда и Дијаболика, објављиване су (у више наврата и репринтоване) у едицији *X-100* романа издавачке куће *Дневник* из Новог Сада. У вријеме „стагнације” серијала (поткрај седамдесетих година прошлог вијека) свака нова епизода била је штампана у тиражу од 120 хиљада примјерака.

⁴ Маријан Матковић (1915–1985) је надимак „МГМ” скројио од иницијала презимена три „дотепенца”, у складу са духом литературе којом су се ови јавили у књижевности (MGM = Metro-Goldwyn-Mayer, симбол Холивуда) (Ivanjek, 2012).

не смијем рећи *снијег*
 све бјеше другачије у наше вријеме
 ин ауе тајм (...)
 молим да ми не спомињете влати траве walt whitmana
 неки гњили јесењи дан
 тјескобу (...)
 сада смо на жалу једне заиста нове поетике
 и костури преко којих доједрисмо и открисмо
земљу
 као да спомена вриједни нису (Glumac 2008: 44-45).

Са глумљеним или истинским увјерењем да је њихова збирка нови почетак за поезију, поменути тројац својом антилириком је напokon отворио битно поглавље аутохтоног савременог израза – оно које ће њен именитељ и први проучавалац Александар Флакер назвати прозом у траперицама. На различите начине, Мајетић, Глумац и Мајдак ће бити стубови ове стилске формације, иако ће, поготово признатих, слѣдбеника имати мало. Ако погледамо посвемашњу југословенску продукцију овог прозног стила, згражаватељским односом према традиционалним текстовима у заједничкој књижевности се јавила још једино Мирјана Стефановић (1939–2021) са својим *Одломцима измишљеног дневника* (1961). И она ће се, на себи и генерацији својствен начин, усагласити са загребачким колегама на тему превазиђености форме као књижевне клаузуле:

Форма у једном тексту важна је за писца и евентуално његове пријатеље, читалац је не примећује сем ако је рђава или ако ничега поред ње у делу нема. Форма треба да је једноставна а поглед на свет нов, и ако он евентуално захтева нову форму, она долази спонтано и природно, без насилних опонашања (Стефановић 1961: 34);

нечитке лирике:

Ми смо од ове навале метафора у савременој поезији, од ове гомиле симболике и компликованог говорења једноставних ствари (да им се закамуфлира простота), од свега смо тога покварили машту, начинили интелект изванредно савитљивим и гипким (бескичмењачким) толико да из сваке необичне комбинације речи, макар била најслучајнија, извлачимо дубљи смисао, читамо метафору, налазимо у њој скривену лепоту (Стефановић 1961: 64);

и несавременог у актуелној књижевној продукцији:

Ми волимо машине. И написаћу збирку песама о њима чим пронађем погодан израз. Збирку у славу технике. (...) Да прекинем са традиционалном кукњавом на цивилизацију у име јагањаца и опаначког порекла. Да волим лимузину и њено гипко фоколико клижење као што се некад волео сјајнодлаки вранац. (...) Да ми један мопед буде љубак као мекетаво јаре (Стефановић 1961: 123).

Из наведених цитата видљиви су апели младих и учених писаца на урбанизацију југословенске књижевности и увођење у исту предметности савременог града и његових звукова. Неприкривено вестернизирани⁵, они су (Мајетић–Глумац–Мајдак и Мирјана Стефановић) били први глас либерализованијег односа према књижевности и уступању јавног простора забавним елементима популарне културе. Иако вјесници новог израза у заједничкој књижевности, због угођаја младалачког нехаја у њиховим првенцима, али и актуелности у ери енормне популарности филма *Љубав и мода* (Радичевић, 1960), аутори *Пјесама и Одломака измишљеног дневника* су криво схваћени и, на дуже вријеме, прихваћени као промотери, од Савеза комуниста (СКЈ) тек прихваћене, популарне културе.⁶ Њихов рад, узет као логичан наставак и драстичнији одраз тежњи „круговаша” Антуна Шољана и Ивана Сламнига, послужиће слависти Александру Флакеру да 1976. године дефинише прозу у траперицама, јединствену стилску формацију у југословенској књижевности, те да њен континуитет и мијену у карактеру обједини у истоименом научном раду.

Узевши Селинцеровог *Ловца у житу* за роман-параметар, аутор термина *проза у траперицама* (*jeans-prose*, скр. *JP*) Александар Флакер је, на основу компатибилних композиционих одлика, детектовао у неким европским националним књижевностима (мађарској, пољској, руској) приповиједаче, које су њихови ствараоци градили по угледу на Холдена Колфилда.⁷ Заједничко начело свим дјелима прозе у траперицама било је то да је у питању „проза у којој се појављује млади приповједач (без обзира на то да ли он наступа у првом или трећем лицу) који изграђује свој посебни стил на темељу говореног језика градске омладине и оспорава традиционалне и постојеће друштвене и културне структуре” (Flaker 1983: 36).

Помним рашчлањивањем Селинцеровог *Ловца у житу*, текста у којем се разликовни елементи прозе у траперицама најјасније читују, Александар Флакер је утврдио да је југословенска романескна (у мањој мјери и поетска) продукција ове стилске формације само дјелимично на-

⁵ Појам „вестернизација” често употребљавамо умјесто појма „американизација”, поготово када желимо да сферу доминантних утицаја проширимо са америчког на читав англосаксонски свијет или Западни блок (Ђурковић 2021: 1).

⁶ Конзумацију забавног садржаја и, уопште узев, популарне културе, као мјеру стабилизације политичког живота и веће удобности грађана, дозвољена је новим програмом Савеза комуниста Југославије из 1958. године (Buhin 2017: 226).

⁷ Најватренији Селинцеров обожаваатељ је Едгар Вибо, приповиједач у *Новим патњама младог В. Улриха Пленцдорфа* (1934–2007). Неријетке су у овом дјелу салве одушевљења његовим изразом попут: „То је, руљо, оно право!” (Plenzdorf 1978: 29).

стала на линији бунта, есенцијалне твари у америчком прототипу. Иако сродна по исмијавању културних тековина и друштвених конвенција, југословенска цинс проза се знатно разликује од параметарских узуса младог приповиједача утврђених по моделу Холдена Колфилда. Ову дистинктивну осебујност можемо уопштено да објаснимо различитим насљеђем, друштвеним системом, личним назорима као и не-више-ти-нејцарским годинама већине наших приповиједача у траперицама. Како проза у траперицама „не припада стабилним и чврстим формацијама” (Flaker 1983: 188), унисоност у свим њеним сегментима, као и интернационални синхронизитет, не можемо да очекујемо.

Вид негације увријезених вриједности је најчешћи узрок сукоба и њу је најбоље објаснити приказом Флакерове схеме опозиција **недорасли** ↔ **одрасли** (Flaker 1983: 47):

nedorasli		odrasli
ja (lik mladića)		oni (svijet odraslih, strukturirani svijet tzv. trajnih vrijednosti)
nas dvoje (mladić i djevojka)		
mi (ja i moji drugovi – hrv. ‘klapa’, polj. ‘paka’, rus. ‘molodoj narod’ ili – pomorski izraz ‘biči’)	↔	njihove institucije (profesije, školstvo, kulturne ustanove, policija, obitelj)
naša kultura (masovni mediji, film, zabavna glazba, naše knjige, naše odijevanje, traperice)	↔	njihova kultura (muzeji, galerije, kanonizirana umjetnost i književnost)
naš jezik (govoreni jezik, žargon, slang)	↔	njihov jezik (standardni jezik, jezik kanonizirane književnosti, regionalni dijalekt).

3. Мемоари једног макроа

Стварајући на матерњем језику, Ласлу Вегелу (1941) је пријетила анонимност у Југославији, земљи у којој је живио и радио. На њу ипак није пристао, па је његов прозни првенац већ двије године након премијере на мађарском (1967) преведен на српскохрватски језик.⁸ Иако роман *Мемо-*

⁸ Прво издање *Мемоара једног макроа* Ласла Вегела на српском језику изашло је 1969. године у преводу Александра Тишме и издању Матице српске.

ари једног макроа није прошао незапажено код југословенских читалаца немађарског поријекла⁹, Александар Флакер и потоњи проучаватељи феномена „траперица” (Велимир Висковић, Игор Мандић, Маша Колановић) нису се осврнули ни рјечју на њега. Разлог Флакером превиђу налазимо баш у пишчевом поријеклу, јер се Вегел њиме није уклапао у његову подјелу домаће продукције прозе у траперицама на српску (проза у фармеркама), хрватску (прозу у траперицама) и словеначку (*v kaubojkah*). Неприхватање Вегела и његове иновативности у матици¹⁰, и поред одличног одјека *Макроа* код читалаца¹¹, даде се назријети у ријечима Миклоша Саболчија, који у рецензији студије *Modelle der Jeans Prosa* Александра Флакера (*Proza-farmerban*, 1977), приликом набрајања перјаница међу младим мађарским ауторима са модернијим изразом, испушта баш писца из Србобрана:

⁹ Иако се Вегел у својим есејима често осврће на „своје авангардистичке почетке” и не толико позитивну критику његовог првенца, остајемо ускраћени за конкретну информацију који су се то поименично југословенски стручњаци били устријемили на младог писца: „И нехотице се осврћеш на властите авангардне рушевине. (...) Много си размишљао о томе, зашто је у твојој средини борбена иновација стила, чежња за духовним авантурама изазвала низ врло болних конфликта. Зашто је свака испитивачко-трагалачка реченица изазвала толика сумњичења? (...) Хтео си само да будеш нешто другачији, али си увек изнова морао да се упиташ: ко си, одакле си, куда идеш. Најпре се од тебе то очекивало, а касније си већ сам хрлио у сусрет овим питањима. (...) Зашто се појам кривице везује за прекорачење граница званичне културе?” (Vegel 2002a: 58). Налазимо само шкрт наговјештај да су напади и оспоравања долазили не од писаца и критичара који су заступали конзервативну и соцреалистичку књижевност већ од младих писаца, његове генерације, због чега је он „био принуђен да се бран[и] у вези са једним делом чији се постулат, чија се бол огледа у томе да немамо никаква упоришта” (Vegel 2002a: 139).

¹⁰ Разлог ускогрудом дочеку мађарске књижевне критике једног мађарског писца из „доњих земаља” налазимо у објашњењу Станише Тутњевића (1942): „Педесетих година, после раскида с поетиком социјалистичког реализма, југословенски књижевни простор добија и једну нову димензију, односно мисију. Док су књижевности у већини сусједних социјалистичких држава (бугарска, румунска, мађарска, албанска) остале заробљене и ограничене поетиком социјалистичког реализма, књижевност у Југославији слиједи модерна европска књижевна збивања, убрзано се развија и постаје образац коме теже ствараоци и из других социјалистичких земаља. Мањинска мађарска и албанска књижевност у Југославији, на примјер, захваљујући управо томе, у поетичком погледу тада су у односу на европску књижевност ажурније од матичне мађарске, односно албанске књижевности. Настајући у таквом оквиру и амбијенту књижевности свих југословенских народа и народности, у Југославији се и у поетичком, и у културолошком, и у функционалном смислу нивелирају и готово у сваком погледу функционишу на истој равни” (Тутњевић 2011: 162).

¹¹ О заинтригираности одређених структура у матици његовим првенцем довољно говори намјера престижне престоничке продуцентске куће да се по истом сними филм. О разлозима за обустављање пројекта никад није обавјештен. „1969. године, посве неочекивано, добио си један повећи хонорар. Хтели су да сниме филм према тексту твог романа *Мемоари једног макроа*. У Пешти си потписао уговор, био си гост продуцентске куће, само си бечио очи, имао си тек двадесет и осам година, и никад ниси видео на гомили толико новца” (Vegel 2002b: 41).

Ova nam knjiga pomaže da bolje razumijemo pojedine pojave i struje naše mlađe književnosti. Nakon što smo ovo djelo pročitali, djela autora kao što su István Csörsz, Istvan Császár, György Asperján, Miklos Munkácsi, Péter Dobai (...) dobivaju svjetsku književnu perspektivu, uklapaju se u novi slijed pojava. Jer su se i u nas pojavili takvi znakovi: od jezičnog odvajanja do pobune kao ljudskog stava (Flaker 1983: 28-9).

Та његова, како је и сам назива, „бездомност” и „неукорењеност”¹², била је додатан подстицај за укључивање у овај рад, не само Вегелов избор Новог Сада за мјесто радње свог прозног првенца.

Мемоаристичан само у наслову, *Макро* је атипичан роман и у корпусу прозе у траперицама. Наратив је конструисан као неуредан дневнички запис студента књижевности у Новом Саду. Неконципиран као нешто што би требало да икада изађе из сфере интима, у приповиједању младог провинцијалца не налазимо појашњења онога што он познаје отприје. Тако тек у другом дијелу романа, након стотину страница, сазнајемо његово име/надимак: Буб.

Он, како би побољшао своју финансијску ситуацију, пристаје на погодбу са инжењером Д. по којој би он, скривен у сусједном собичку, фотографисао приведене наге дјевојке и инжењерове коитусе с њима, зарад будуће уцјене. Између тих фото-сеанси, Буб нам шкртим приповиједањем за једног студента књижевности излаже личне недоумице о избору правилне путање свог кретања у будућности. У потрази за правом комбинацијом, он попут уклетог духа кружи градом – сам и у друштву себи сличних пробисвјета – надајући се било каквом задовољству, које ће га тргнути из обамрлости и промијенити истовјетност. Проживљавању сваког новог дана као репризе нискобуџетног филма од јуче не стаје на крај ни дисање „пуним плућима”, студентски немарно, које радо упражњава са младићима из друштва. Иритантно летаргичан, Буб не узима за озбиљно свијет око себе, он се труди своја тренутна осјећања да подреди расположењу околине. Емоционално неподобан стању свијести ликова из класичне литературе, коју је студијским програмом присиљен да чита, млади приповједач доживљава освјешћење и указује му се правац којим треба даље ићи тек након пријатељеве смрти. По први пут осјетивши се живим, Буб напушта свој претходни живот и Нови Сад, те испуњен трачком наде, одлази са својеглавом другарицом Чичи у непознато.

¹² Аутор све придошлице у Нови Сад из своје генерације назива „генерацијом без корена” и „неукорењенима”, јер су се, под притиском нове средине, у потпуности асимилирали њеним потребама, занемарујући своје поријекло. Види Vegel 2002a: 134.

Непромишљеност природжена младости („Боље је да човек не мисли на ствари које су сложене.” Вегел 1986: 141¹³) и „плитка” животна филозофија (девиза EGALITÉ, SEXUALITÉ) типична за приповједаче прозе у траперицама, у *Мемоарима једног макроа* добијају нову димензију – меланхолију умјесто бијеса. Мада одскора намјештен у граду, Буб је младић модерних схватања, и он поима да је проблем у њему, али му мијењање те „лијености свијести” типичне за неужурбане провинцијалце не представља приоритет:

„Тај корзо је језива глупост”, изјавих. „Зашто?” упита Тања. Одговорих да не знам, али и да не желим да доказујем, довољно је што тако тренутно осећам, а ако сутра или кроз тренутак будем осећао друкчије, онда ће тако бити у реду, онда такође нећу желети ништа да докажем. Прошла ме је воља за доказивањем, јер сам увидео да докази ништа не вреде. Колико сам већ пута видео да ништа не вреде. Велике речи, фразе, увек су јаче од доказа. (73)

У датом сижеу ће и слабије упућеном у феномен прозе у траперицама, бити јасно како овај роман посједује посебност у односу на све дотад написано у нареченој формацији.

Говор урбане градске омладине користи и Вегел. Млађахни Буб, противно логици изабраног студија, овај интимни дневник пише говором своје генерације:

Каква је риба била то се и не може исказати. Крваво добра. (54)

Колики је Г. Н. мудросер, за то више и немам речи. (44)

Њега у *Макроу* користе и његови пријатељи (*курајбер, даса, факиш, диша, зевзечи се*), али се ни он сâм не изражава прогресивније, тек у тренуцима, рекло би се, исквареним жаргоном ојачаним вишегодишњим читањем књижевних великана, чега је доказ и оригинална поштапалица и слична *општа места* (8).

Ипак, реалистичност описа не умањују непоетичне простопроширене и немаштовите реченице, прошаране холденовским поштапалицама, које су у директној опреци са будућом високом стручном спремом приповједача:

И заиста би то било језиво комично. Матори Шик са једном оваквом крвавом герлом. (46)

Погледах у Торнадоса. Погледи нам се среташе. Насмешисмо се једва приметно. (180)

¹³ Сви даљи цитати из Вегеловог романа биће означивани искључиво бројем стране.

Оне се не могу објаснити преводиочевом немоћи да одговори задатку и да квалитетније, пунокрвније, преведе језик генерације којој није припадао.¹⁴ Такве би се реченице могле узети као продукт виспрености списатељског генија, јер с њима успијева фотографски прецизирати стање свијести младог приповиједача:

Осећао сам се потпуно беспомоћан. Био сам начисто да ништа паметно не умам да смислим. Због нечег немам довољно маште. Пустио сам да се ствари развијају како случај хоће. (173),

али и приписати слијеђењу квазимемоарске форме, коју је Вегел одабрао за своје прво појављивање пред читаоцима.¹⁵ Ослобађајући се баласта епскости и позадине типичне за роман XIX вијека, Вегел је на овакав начин успио да приближи романескну радњу искуственом хоризонту просјечног читаоца.

У *Макроу* налазимо за прозу у траперицама ријетку детерминанту: примјер супротстављања два језика – књишког професора Шика и приповиједачевог сленга. Транспонујући један Шиков говор, „подвлачећи” про-духовљеност, али и анахроност професоровог изражавања, утапајући га у особењаштво људи који су изгубили додир са стварношћу, Буб поентира са обезвријеђивањем његовог гесла „Али, молим вас, не тако банално!”, којег је овај на предавањима упућивао будућим језичким стручњацима и књижевницима трудећи се њиме искоријенити синтаксичку анорексију код студената. Реченицама као што је „Лупа главу око неких реченица, а на свету је све банално. Па и он сам” (164) Вегел успијева да освјетли једно од основних начела прозе у траперицама (опозицију *наш језик* ↔ *њихов језик*) и изврши ограђивање два свијета – свог и професоровог, који је по њему већ одавно ствар прошлости.

У Бубовом изразу, мимо колоквијализама преузетих из масовних медија, наилазимо и на утицаје нижеразредног штива – тих година незаобилазних рото-романа. Да је био упућен и у *каубојце* видимо по томе што је стање отежаног дисања у клубу описао типичном карактеризацијом за-

¹⁴ Александар Тишма (1924–2003) је рођен скоро двије деценије прије Ласла Вегела (1941). Тишмина генерација је користила више германизма од Вегелове, која је, пак, стасавала на енглеским варваризмима.

¹⁵ Ласло Вегел, тај „нома[д] и у сопственом језику” (Vegel 2002a: 70), свој југословенски опој доказује и утицајима, а референцом у *Мемоарима једног макроа* на „једну веома интелигентну пријатељицу” Мирјану, која „чита збрда-здола, али не уме да живи” (Вегел 1986: 37), жели указати на претходнике и своје авангардистичке узор. Упоредимо ли структурални костур Вегелових *Мемоара* и Стефановићкиних *Одломака измишљеног дневника*, као и наративни оквир поменутих дјела, примјетићемо незанемарљиву сличност међу њима.

димљене унутрашњости салуна: „...дим се могао резати ножем” (9). Доказ више је и прикачавање придјева *стари* збуњеној професоровој прилици.¹⁶

Лингвистички гледано, *Мемоари једног макроа* су једнолично дјело, са тек покојим одступањем од жаргонске клишетираности, тј. ортодоксна проза у траперицама. Иако је, начелно, против застарјелог начина писања, Вегел нас кроз Буба умије изненадити са покојом зависнословеном реченицом „изговореном” изван његове *клапе*:

Не знам зашто, али чим угледам његове старомодне наочаре, тужне, утучене мишије брчиће, обузме ме језива грижа савести. (42);

Кад ми се поставе овако озбиљна питања, наједном постанем свестан да носим у себи тајну, али мени то уопште није потребно. (48),

која је саобраћала махом говорним ноншалантностима попут „отегли бисмо папке” (11) и „бела као креч” (11). Избјегавањем потпуне синтаксичке симплифицираности, Вегел дограђује увјерљивост свог приповједача у тренуцима док се он премишља којем свијету да се окрене.

Ни Буб, баш као и Холден Колфилд из *Ловца у жити* Церома Д. Селинцера (1919–2010), не почиње *Мемоаре* „дејвидкоперфилдски”, тј. рекавши нешто о себи и својој прошлости, већ једном обичном сценом „мувања” по граду:

Среда

Данас сам најзад смогао времена да цело поподне проведем у разгледању карира-них кошуља. Највише волим да се тако мотам по граду. Просто се утопим. Понекад, када се уморим, седнем на степенице испред позоришта и гледам снобове како пристижу на представу. Сви се облаче у црно, или у свечано сиво, и види им се да нема десет минута како су се очешљали. (7)

Разбијајући оваквим почетком романескну традицију стварану више од једног вијека, Вегел нас њоме упознаје са – у роману доминантном – опозицијом *наша култура* ↔ *њихова култура*, којом збуњује на стандарде навикле читаоце. Опирање легислативним нормативима како би био сликар духа времена није уобичајена „логика кретања” младог писца, али се показала плодносном стратегијом, јер је овај роман Ласла Вегела постао катализатор за стварање југословенске популарне књижевности јединственог сензибилитета, иако су теоретичари књижевности попут Цвјетка Милаће (1996: 26–31) релативизам поетичких узуса узимали за локални

¹⁶ Стари = енгл. *олд*. Олд Шурехенд, Олд Шетерхенд и Олд Фајерхенд су ликови из романа Карла Маја (1842–1912). Њихова популарност се тих година није могла пренебрегнути, јер су се филмови из серијала о индијанском поглавици Винету снимали у Југославији.

одговор на европску моду дезинтеграције романа, чију репрезентативност као врсте онечишћују описи свакодневних тривија.

Буб је, попут осталих хомодијегетичких приповједача у траперицама, „свјестан свога социјалног положаја, (...) начитан [је], али се опире било каквом прихватању догми или идеологија као цјеловитих сустава” (Flaker 1983: 61). Навод потврђује жељену изолацију од ствари из реалног свијета, док се мисли приповједача не усагласе у довољној мјери за компромис, тј. признавања владајућих друштвених норми. До тог тренутка ће наш приповједач уживати у свом евазивном простору са себи сличнима, тражећи смисао у разнородним јефтиним задовољствима и оповргавању свега што пријети његовом свијету. У том вакууму и Буб тражи оно што ће га покренути на акцију, одатле и велика очекивања од писма које доноси поштар:

Да кажем искрено, можда зато што бих желео да примим неку изузетну вест која ће утицати на цео мој живот. Понекад сам сигуран да она мора стићи, али још никад нисам размишљао о томе шта би то некакво писмо имало да садржи. Немам о томе никакве представе. (101)

Мада он, за разлику од парадигматског Холдена, то не напомиње одмах на почетку, и Буб је сит застарјеле литературе: Филостратов закључак *Живот је кратак, уметност дуга* (16), који је добио у задатак да појасни на огледном часу, својом га просвјетитељском нотом излуђује. Држећи поучне ријечи из књижевних класика за продужену руку њихових, паметовању склоних, родитеља („И моји стари ми стално о томе попују. Више ми се и не иде кући.” 50) и уопште свијета старијих, они – млади – се дислоцирају од „гњаватора”:

„Забога, Мем, остави се одраслих! Знаш и сама како су одурни. Шта год ураде, све поваре. Све. (...) Немој никад мислити на одрасле. Они се гризу, плјуку се, избљуку себе саме. Све они среде, све знају да среде. Да, Мем, ја језиво мрзим одрасле. Кунем се, пошизифу ако не будем друкчији, нешто сасвим друкчије.” (53)

затварањем у своју „енклаву”. То ограђивање од коријена је толико јако да се родитељи ријетко помињу, а Буб се отац у роману сјетио тек једном, коснут инжењеровом опаском:

„Да знаш да је то чисти слугански менталитет”, узвикнуо је бесно и почео лупати о сто.

„Отац ми је некада заиста био слуга”, рекох и наставих да се смешим. Али изговорене речи везаше ми се у слух. (165)

Досад речено о атрибуту „интелигентни”, који вежемо уз младог приповједача у траперицама, појмовно одговара и за Вегеловог Буба. Он

је, једноставно речено, младић с могућношћу избора, сит назови-поучности коју изображење доноси („Рекох јој да мене Акрополј не занима. Никад ме и неће занимати.” 125). Зато релативизује значај и свог и туђег образовања понајчешће иронијом према поступцима *финих људи*, оних „који ујутру навлаче белу кошуљу, везују машину у одговарајућој боји, а онда ти ножем прободу срце” (62). Фасцинантан је његов отпор укалупљености, тој предигри за урбану учмалост, тој, како је сам назива, клопци „коју је град наместио својим становницима” (103). Бубов интелигентни инат не налазимо у његовој филозофичности нити у његовом резонерству неодлучног младића, већ у интермецима у којима се преиспитује, рад да детектује свој и проблем *клапе*:

Јер ми смо сви помало незавршени. Превише смо хтели. Превише идеала и циљева имамо. Измислимо себи сијасет ствари, а онда нас искритикују. (9–10)

„Каже да смо неспособни за нормалан живот. Да смо мекушци. Нисмо у стању да се побунимо, јер смо уверени да је све већ изгубљено. А требали би се побунити. Викати, тући се, борити...” (65)

Захваљујући ауторовим шкртим натукницама, у начелу смо упознати са Бубовим провинцијским коријенима, иако он себе, већ од првих редова *Мемоара*, поставља изван типизираних ускогруде средине у центар града, гдје се успјешно носи са цивилизацијским комплексима. Ни на час не показује хировиту оданост увријеженом начину живљења у мањим срединама, што је знак да се већ аклиматизовао на стил живота омладине у Новом Саду, иако га понекад, у присуству људи грађанске свијести, ухвати идентитетска криза:

Када ми нога додирне тепих, обузме ме радозналост: куда припадам, шта заправо јесам. (78)

Цивилизацијски комплекси, по Александру Флакеру, „истичу приповједачеву припадност њему сувременој урбаној цивилизацији и одређеном типу за њу везане културе” (Flaker 1983: 130). Тако ни Бубу нису непривлачне чари модерног доба: од ексцентричног и модерног облачења („Барем ћу себи купити једно *нормално* одело, јер иначе човека не узимају ни у шта.” 58), изласка у клубове:

Свако вече сам овде. Овде сваког познајем, знам како му је, како се осећа. Овде могу наћи кога год желим, а ако ми је мало досадно, увек пронађем неког с ким ћу разговарати. О чему било. Важно је да се разговара. (9)

и одлажења на забаве гдје се слуша популарна музика (шлагери, Махалија Цексон, Битлси, „добар цез”), преко разговора о брзим аутомобилима и учествовања у њиховој крађи до непоштовања усађених моралних кодекса:

Када сам рекао мом старом да сам украо мерцедес, он је само одмахнуо. (...) Од тада ме не занима јесам ли у праву кад позајмим ова или она кола. Не. Мислим само на то да ми успе и да испливам читав. Овако је све то само добра забава. (...) Ја уживам баш у томе што нема никаквог смисла. (145)

Урбанизацији југословенске омладине путем медијских структура шездесетих година прошлог вијека знатно су допринијели и, данас незамјенљиви, енглески варваризми. Помијешани са жаргоном, чинили су универзални арго омладине у већим центрима бивше државе. Буб их такође користи у приповиједању („супер-цура”), као и, несвјесно, преузете имплицативне изразе из литературе – књига других писаца прозе у траперицама („и томе слично”, „и сличне фразе”, „о чему било” наш су еквивалент селинџеровским „and all”, „anything like that” и „this stuff”). У складу са модерним схватањима је и његов однос према именима другова. Ословљава их надимцима – Торнадос, Пуд, Меркур, Чичи, Хем – али не због дочаравања њихове блискости већ из генерацијске ноншалантности према сличнима (*грађанску цуру* Тању, опет, назива пуним именом). Ликове попут инжењера или иритантног студента апаратчика он издваја из свог свемира, тако што их представља иницијалима: инжењера словом Д. а апаратчика са Г. Н.

Сматрајући да цивилизацијским комплексима припадају и „честа спомињања како предмета масовне културне потрошње – грамофона, магнетофона, транзистора и другог радио-прибора – тако и цитирање хитова забавне гласбе и њезиних »звјезда«” (Flaker 1983: 136), Флакер овом назнаком и Бубово друштво сврстава у стандардне *клапе* приповиједача у траперицама. Сам Буб се често осврће на популарност извођача као што су Силви Вартан и Битлси, а плански се користи и фотографским апаратом. Његово друштво се не либи користити вјешто отуђене аутомобиле за своје ситне мужјачке побједе, али и излете у природу који су сликовити прикази одрођивања младог бића од просте земље. Они је не доживљавају као природну љепоту већ као одмор њима, сиромашнима, од злопаћења њиховог бића интегрисаног у урбану вреву. У *Макроу* налазимо мало описа природе, јер је приповиједач увијек брзо напушта, незадовољан досадом коју она у њиховим урбаним душама производи.

Бубова реченица: „Највише волим да се тако мотам по граду” (7) изграђује став истовјетан оном других приповиједача прозе у траперицама фанатично заљубљених у „асфалтну цунглу” у којој су одрасли. Буб као да посебним чулом осјећа пулс асфалта и ужива у притиску свог ђона о његову тврду површину:

Изашао сам на широки асфалт булевара. Опасно волим да сам ту. Сваки предмет, свака тачка има своју особену тврдоћу, грубост. Ако једном морам умрети, волео

бих ту да се изврнем. На Дунав, на пример, не смем ни да помислим. Досадна ми је финоћа, женственост воде. Асфалт – то је нешто сасвим друго. На асфалту још може да прсне варница с човековог тела. (76)

Још једна ознака цивилизацијских комплекса у *Макроу* јесте детабуизација језика. Буб не крије своју антисентименталну природу, те се, у складу с њом, нештедимице користи вулгарностима. Интимност квазимоаристичког сказа му и допушта изразе као што су „специјалне курве” (14), „сироја” (12) и „паланачке курве” (10), мада се по његовој трпељивости туђег испразног нагваждања и културном опхођењу према другим особама може закључити како је Буб пристојно одгојен младић. Његово некоришћење еуфемизама за многа поређења нису продукт урбанизације духа, већ жеља да на тај начин не одудара од осталих.

Не оптерећујући читаоца колоквијалном приповједачевом биографијом, Вегел почиње обликовати Бубов карактер кроз младићеве самопријекоре и јадиковке због немоћи да надиђе безвољност и неповољну финансијску ситуацију. Овлашним скицирањем¹⁷ тј. методом непродубљивања једноставних ситуација у филозофски дискурс са самим собом, Вегел као да покушава оправдати будуће младићево пристајање на неморалан чин фотографисања сексуалног акта. Одсуство било какве, макар и најинтимније, приповједачеве моралне недоумице због инжењерове понуде, довољно нам говоре о трезвености младића, потпуно равнодушном и на приговоре свог цимера Пуда, који његов ангажман сматра издајом своје генерације старијима (опозиција *недорасли* ↔ *одрасли*). Захваљујући томе и Буб је, попут осталих приповједача прозе у траперицама:

...носилац *несудјеловања* у озбиљном свијету одраслих, одбијања њихових моралних и етичких категорија, жаргонске поруге њихову начину мишљења, носилац лудистичког начела опонираног великим пројектима сувремене изградње, носилац напакон илузија забаве, алкохола и секса (Flaker 1983: 208).

Као младић ослобођен догми и њених стега, чист продукт сексуалне револуције, Буб нас не изненађује својом индиферентношћу већ жељом да пронађе свој пут. Преиспитивање властитих погледа на свијет није типично за младог приповједача у траперицама, а камоли поигравање са мишљу о сопству. У *клани*, опет, не оставља траг оваквих личних премиса и колегијално се придржава и више него површних свјетоназора својих пријатеља, нпр. Торнадосове девизе „У данашњем свету једино што вреди

¹⁷ У српском корпусу прозе у траперицама, у њеном „чистом” (Гроздана Олујић, Мирјана Стефановић, Ласло Вегел) као и у „граничном” дијелу (Драгослав Михаиловић, Милисав Савић), све до појаве *Бележака једне Ане* Моме Капора (1972), фабула се онеобичава мање селинцеровски, више декомпоновањем карактера у корист његове модернизације.

то је богата женска, све друго је нула” (12), Бубова статичност и чекање провиђења манифестација су страха младог нонконформисте од промјене, преласка у оно чему се и сâм јуче подсмјјавао – човјека који је прихватио од система наметнуте норме („Господе, сит сам до гуше таквих манија. Постаћу сасвим *нормалан*.” 63). Ова фобија, тако прирасла за младе људе на животној прекретници, Буба чине животнијим од већине приповједача у траперицама, јер он не покушава маскирати пред читаоцем природан зов за „гнијежђењем”:

Могу се похвалити да се са Беом добро осећам. А што и не бих? Време је да се и ја осећам добро. Сит сам помисли која ме готово редовно обузима, да сам у неприлици. (123)

иако се инфантилно гнуша добронамјерних савјета професора Шика за што боље обављање свог будућег позива.

Не баш тако крута правила у његовом друштву дозвољавају Бубу још покоју „девијацију”. Иако деромантизиран, наш приповједач се на тренутке мијења из младића који стоички изједначава коитус са љубављу у младића са сањаријама о жени с којом ће пронаћи своје острво. Наравно, ситне значајке у карактеризацији Бубовог лика по којима би се *Мемоари једног макроа*, до свог завршетка, могли претворити у мање стандардан али зато модеран *bildungsroman*, Вегел поништава испадима свог приповједача. Да је то само била тренутна слабост, порука у подсвијест забачена одмах по искораку из провинције, доказао би и његов гест слања букета цвијећа својој дјевојци Тањи с поруком: „*Волим те? Јер ми је досадно*” (76).

Оно што је код Буба заједничко са свим осталим приповједачима у траперицама јесте смисао за иронију, као и јак отклон од „златних телади” одраслих. Презирање политиканата, иако не директно изречено, разазнаје се у ироничном набоју наоко невиног садржаја:

„Можеш доћи горе код мене горе”, рече мала. „Старац ми је на партијској конференцији, а после ње увек заглави у *Војводини*. Пре један никад не стигне кући с конференције.” (...) „Баш добро што ти је старац члан партије.” „То потписујем”, рече девојка и пусти крелета да се сав оклембеси на њу. (23)

Инжењер је отишао у лов са својим директором и партијским секретаром. Запазио сам како се мало гануо што су и њега позвали. (...) Цело поподне трчао је по граду, јер је желео да купи јакну погодну за лов. Најзад је једну и нашао, доста скупу, и купио је. „Исплати ли се?” упитах га смејући се. Он климну главом да се исплати. Мислим да је у праву. Човек мора стећи пријатеље, не може без њих. (33–4)

У корист поменутој карактеристици иде и Бубова анационалност. Ни мишљу ни гестом, он нам не одаје своју припадност, што је шездесетих година прошлог вијека одраз кодификоване унитарности и југословенства у пракси, а и у складу је са ставом омладине која није много држала до одредница које су створили одрасли.¹⁸

Мемоари једног макроа Ласла Вегела су несвакидашње дјело и због његове композиционе неугледности. Избор помпезног наслова, омаж јефтиној литератури, потпуно је неоправдан у садржају, и тематски и жанровски. На своје подводачке авантуре приповиједач троши тек десетак страница, а сјећања, иако временски обрубљена штурим „надневком”, чешће су интимнија превирања него документ о једном добу. Баланс између психонарације и учествовања у догађајима није уравнотежен, али проза у траперицама и јесте стилска формација која нарушава увријечене норме. Вегелова композициона линија приповиједања у *Макроу* подсећа на ону Алојза Мајетића у *Чангију*, не само због противурјечних Бубових поступака и честих дескриптивних пауза, већ и због наговјештавања могућег краја налик оном у руском производном роману и *bildungsromanu*. Ипак, баш као и у *Чангију*, од линије спознаје својих сагрешења преко спорог освјешћивања млади приповједач не долази до отрежњења од „опојног вина младости”. Овај логичан слијед Вегел, пред сам крај *Мемоара једног макроа*, прекида перипетијом са Хемовом смрћу и умјесто да она на Буба дјелује попут инјекције кроз коју ће му убризгати „одраслост”, она бива употребљена као покретачки импулс који је приповједач толико дуго чекао од трансценденције:

Мислим да су то били одлучујући тренуци мога живота, сећаћу их се и у самртном часу. Не због Хемове смрти, мислим да није због тога. Него због оне снаге која би ме учинила способним за све. Тада сам први пут био као метак испален из пушке. Брз, тврд и одлучан, неко коме више не заповеда никаква људска сила, неко ко јури сопственом путањом и саставиће се тамо где мора да се заустави. Познаје само ону препреку коју је у стању и да уништи. (177)

Потакнут овом изненадношћу, Буб се у завидно кратком времену успијева отарасити Новог Сада, недоумица и, нама читаоцима, непознате прошлости, те са Чичи (дјевојком упитних моралних свјетоназора, а не ситуираном грађанком Тањом или послушном Беом), ослобођен баласта могућег сивог професорског живота, упутити у непознато. Затварањем шупљикаве композиције *Макроа* са робинзонијадом тј. просторном евазијом младог пара, Вегел успијева остати у оквиру прозе у траперицама,

¹⁸ Нетипично за позног Вегела, у *Мемоарима једног макроа* ћемо придјев „мађарски” пронаћи тек два пута, успут поменутога.

која својим основним начелима не дозвољава освјешћивање свог јунака нити критику његовог коначног избора.

И по много чему ненаведеном (замућена вербовизуелна идентификација, исмијавање бирократског језика, приповиједачева бруталност), *Мемоари једног макроа* Ласла Вегела дио су корпуса српске прозе у траперицама, чак њен зрелији дио, роман писан са изграђеном стваралачком свјешћу о онеобичавању израза и наратива:

Дочекао нас је несређени, хаотични свет осећања живота, обичаја, навика, понашања, погледа на свет. Недостајале су прочишћене форме бивствовања, начела систематизације емпиријских искустава. Били смо пустолови и преплашени никоговићи. Располагали смо само с трансцендентним идеалима вредности, али не и са иманентном, за све аспекте свакодневног живота обухватајућом праксом и искуством. Мој „анархизам” је зачет у том и таквом амбијенту, потиче из ове двојности, рођен је такође на асфалту, док сам се упињао да све постојеће примим у себе. Моја тежња да пружим нешто више од пртежа стварности која је пошла путем распадања, да предочим све теже ухватљиву, испод површине скривену суштину тог распадања, одвела ме је до критичког реализма... Ова идеја ме водила и у потрази за „утопијским стилем” (...) Унутрашња, полемичка реорганизација текста критички се суочава са стварношћу, не познаје спонтану хомогеност приповедања, органску нарацију, континуираност – све што прописује идеологија привида. Мислио сам да је хладна, прецизна, осетљива дескрипција стидљиви одблесак истог прописа. (...) Језичка деструкција, иронична организованост текста, трансмисиона, елиптична конструкција, „прљав говор”, анархична реторика разарали су митове органског континуитета, оспорили су аутентичност „афирмативне културе” (Маркузе), те оне бледуњава естетизујуће интенције које су о резигнацији проговарале брушеним, углачаним језиком (Vegel 2002a: 136–7).

ЛИТЕРАТУРА

Вегел, Л. (1986). *Мемоари једног макроа*. Београд, Нови Сад: Пролетерска, Матица српска.

Стефановић, М. (1961). *Одломци измишљеног дневника*. Нови Сад: Матица Српска.

Тутњевећ, С. (2011). *Размеђа књижевних токова на Словенском Југу*. Београд: Службени гласник.

Buhin, A. (2017). „Jugoslavenska popularna kultura između zabave i ideologije”, u *Stvaranje socijalističkoga čovjeka*. ur. I. Duda. Zagreb, Pula: Srednja Europa, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 221–244.

Davičo, O. (1990). *Pesma*. Sarajevo: Svjetlost.

Đurković, M. (2021). „Vesternizacija” jugoslavenskoga društva i kulture u razdoblju socijalizma. diplomski rad. Osijek: Sveučilište Josipa Juraja Strossmayera u Osijeku. <https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos:5856>

Flaker, A. (1983). *Proza u trapericama*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Glumac, B. (2008). *Ispisnica*. Zagreb: VBZ.

Ivanjek, Ž. (2012). „Branislav Glumac: Prava Marijana imala je 18, a ja sam se tek razveo i nisam htio novi brak”. *Jutarnji list*. <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/branislav-glumac-prava-marijana-imala-je-18-a-ja-sam-se-tek-razveo-i-nisam-htio-novi-brak-1641096>, posljednji pristup 4. 1. 2025.

Ladan, T. (1970). *Ta kritika*. Zagreb: Matica Hrvatska.

Leventić, L. (2019). „Neki problemi postmoderne književnosti”, u *Bilten studentskih radova iz filozofije*. Osijek: Filozofski fakultet u Osijeku. 57-65. <https://www.ffos.unios.hr/download/bilten-studentskih-radova-iz-filozofije-5.pdf>

Mandić, I. (1975). *Nježno srce*. Zagreb: Znanje.

Milanja, C. (1996). *Hrvatski roman 1945–1990*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta.

Pavlović, Ž. (1990). *Jezgro napetosti*. Beograd: BIGZ, SKZ, Narodna knjiga.

Plenzdorf, U. (1978). *Nove patnje mladoga W.* Zagreb: Znanje.

Vegel, L. (2002a). *Bezdomni eseji*. Beograd: Samizdat B92.

Vegel, L. (2002b). *Exterritorium, scene s kraja milenijuma*. Beograd: Stubovi kulture.

Milan P. Milošević

JEANS PROSE IN THE LITERATURE OF THE YUGOSLAV HUNGARIANS: MEMOIRS OF A MACRO LASLOV VEGEL

Summary

This paper will examine László Vegel's contribution to the modernization of literary expression of the Hungarian national minority within the framework of a broader Yugoslav literature. From this perspective, his novel *Memoirs of a Pimp* will be analyzed, i.e. his narrative, for which evidence will be presented that it is a true example of jeans prose. The echo of this stylistic formation can be found across Yugoslav literatures during the sixties and seventies. Aleksandar Flaker, in his formulation of the term jeans prose, united sporadic phenomena of European and global literatures centred around a young narrator, noticing a number of other similarities: *ich-erzählung*, the use of jargon, rebelliousness, "civilisation complexes", generational ties, a general disdain of the young for everything that comprises the adult world, and a lack of biographical data or moralistic sentiments. All these characteristics are also present in the novel being analysed. By further analyzing the diegesis, i.e. the fictional world of *Memoirs of a Pimp*, we will attempt to prove its originality through conclusions about the innovation of Bub's character, with which

perhaps the most important contemporary novel of minority Hungarian literature in the former Yugoslavia was constructed.

Keywords: Aleksandar Flaker, jeans prose, *Memoirs of a pimp*, Laszlo Vogel, minority literature, Hungarian literature, anti-hero, Bub.