

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Милета И. Аћимовић

ПРОЗА ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Mileta I. Aćimović

PROSE OF DRAGOSLAV MIHAILOVIC

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Милета И. Ачимович

ПРОЗА ДРАГОСЛАВА МИХАЙЛОВИЧА

докторская диссертация

Белград, 2018.

Ментор: др Радивоје Микић, редовни професор
Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

др Милан Алексић, доцент
Универзитет у Београду, Филолошки Факултет

др Александар Јовановић, редовни професор
Универзитет у Београду, Учитељски факултет

Датум одбране:

ПРОЗА ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

Апстракт. У овом је монографском раду за предмет истраживања узета је фикцијска проза Драгослава Михаиловића, једног од најзначајнијих српских писаца у другој половини двадесетог века. Његов књижевно-уметнички, фикцијски опус, чине пет књига приповедака и шест романа.

Уводни део рада је посвећен одређивању књижевно-историјског контекста у коме се дело овог писца појавило, као и одређивању књижевно-теоријског, интерпретативног оквира у коме је оно анализирано. У првом делу, по хронолошком реду излагања аналитички је описивана свака појединачна приповедна књига и сваки појединачни приповедни текст у њој, док се у другом делу приступило сродном опису сваког појединачног романа, на тај начин што су у њему целински сагледаване тематско-мотивске, садржинске и морфолошке особине које чине његов аутономни књижевни свет, као и стваралачки поступци (средства и начини) који су коришћени у његовом уметничком изграђивању. Тумачене су и, у развојном следу, описиване тематика и поетика књижевног дела овог писца.

У завршном делу је Михаиловићева књижевност сагледана кроз пет тематско-проблемских аспеката. У средиште анализе доведени су и кроз хуманистичким знањима проширену интерпретативну оптику разматрани: статус приповедача, стваралачки однос према историји, антропологија зла, (ауто)поетички искази и критичко-научна рецепција књижевног дела овог писца, са уверењем о нарочитој снази његове животне уверљивости и уметничко-сазнајне вредности.

Кључне речи: књижевни свет, стваралачки посупак, поетика, реализам, фикција, тумачење, мотивација, перспектива, историја, зло, животност, истинитост, уверљивост, вредност.

Научна област: Српска књижевност

Ужа научна област: Стваралачке поетике у српској књижевности
двадесетог века

УДК:

PROSE OF DRAGOSLAV MIHAILOVIC

Abstract. In this monographic study the subject taken for the research is the fictional prose of Dragoslav Mihailović, one of the most important Serbian writers in the second half of the 20th century. His literary and art (fictional) opus consists of five books of narratives and six novels.

The introductory part is devoted to determining the literary-historical context in which the work of this writer emerged, as well as determining the literary-theoretical and interpretive framework in which it was analyzed. In the first part, following the chronological order of publication, every single narrative book and every single narrative text in it is analytically described; while the second part is devoted to the related description of each individual novel with in-depth analysis of the thematic and motivic, content-based and morphological features of his autonomous literary world, likewise the creative processes (means and modes) used in his artistic construction. The themes and poetics of the literary work of this writer are also described in the developmental order.

In the final part, Mihailovic's literature is examined through five thematic and problematic aspects. Brought to the center of the analysis: status of narrator, creative attitude towards history, anthropology of evil, (auto)poetic statements and critical and scientific reception of the literary work of this writer are examined through by the humanistic knowledge expanded interpretive optics, with the belief of the particular strength of his life credibility and artistic and cognitive value.

Key words: literary world, creative act, poetics, realism, fiction, interpretation, motivation, perspectives, history, evil, liveliness, truthfulness, convincing, value.

Scientific field: Serbian Literature

Narrow Scientific field: Creative poetics in the twentieth century Serbian literature

UDC:

САДРЖАЈ

УВОД	1
I.....	1
II.....	3
III	15
IV	20
V	23
ПРИПОВЕДНА ПРОЗА.....	25
Критични догађаји несклоне судбине – <i>Фреде, лаку ноћ</i>	26
Сан, слутња и смрт – <i>Ухвати звезду падалицу</i>	55
Понеки сведок увек остане – <i>Лов на стенице</i>	87
Распон тема и сума искуства – <i>Јалова јесен</i>	112
Судбина и прича – <i>Преживљавање</i>	139
РОМАНИ	162
Шта ти је проклети човек – <i>Кад су цветале тикве</i>	163
Живот, приказње и прича – <i>Петријин венац</i>	188
Занос и пад – <i>Чизмаши</i>	213
Приповедач, прича и смрт – <i>Гори Морава</i>	238
Пред лицем смрти – <i>Злотвори</i>	263
Легање у крв – <i>Треће пролеће</i>	289
ЗАКЉУЧАК	314
Живи говор и посредна прича	314
Историја, судбина и прича.....	322
Антропологија зла.....	327
Приповедање и знање	338
Читање, тумачење, вредновање	353
ЛИТЕРАТУРА	361
А. Изворна литература.....	361
Б. Општа литература	363
В. Литература о Драгославу Михаиловићу	373
БИОГРАФИЈА	379

УВОД

I

Живот и књижевност Драгослава Михаиловића су многоструко, чврсто и трајно, повезани и преплетени бројним нитима и на различите начине. Те нити су повезане са пишчевим искуством, како оним непосредним, личним, тако и оним које је настало на подлози различитих сазнања. Али, и једно и друго је трајно обележено патничким и страдалним комплексом. Било да долазе из историје, било из непосредног живота, различита драматична искушења и страдања, пред која је писац постављао своје јунаке, стајала су и пред њим самим. Његова је биографија њима обележена и прожета па је, као код сваког писца који је вољан да сведочи о истини живота, њима обележена и његова књижевност. А то је она ситуација „када прича наротивизује усмјереност према истинском животу” (Рикер, 2004: 173). Због тога у сваком замашнијем опису његове књижевности, ваља поћи и од чињеница које су непосредно обликовале његову узбудљиву животну и стваралачку причу.

„Драгослав Михаиловић (Михајловић) рођен је 1930. године у Ћуприји. Мајка Љубица Тодоровић, кројачица, умрла му је почетком 1932, а отац Бранко, ситан бакалин и кафеџија, почетком 1948, тако да два последња разреда гимназије завршава уз социјалну помоћ ћупријске општине. Матурира 1949, а затим се

уписује на Групу за југословенску књижевност и српскохрватски језик Филозофског факултета у Београду. Почетком лета 1950. оболео је од туберкулозе плућа, а крајем истог лета ухапшен је и до краја пролећа 1952. године налази се у затворима у Ћуприји, Крагујевцу и Београду (Ада Циганлија) и у логору за преваспитавање на Голем отоку. Војску служи 1952. и 1953, као пекар. Дипломира на Филозофском факултету почетком 1957. године.

Јавно и потајно, прогоњен је до 1990, а можда и коју годину дуже. Рехабилитован је 2006. године.

Још као гимназијалац и студент, а и касније, бави се разнородним узгредним, повременим и трајним занимањима. Отпуштан је два пута званично и бар два пута незванично. Тражи запослење као пекар, професор или новинар, каткад тражи било какав посао. Тако ради, у почетку, у Ћуприји, као кантарџија на вршалици, нижи чиновник у војној мензи (отпуштен), предузећу за откуп кожа и репном одељењу фабрике шећера, затим, у Београду, као преписивач катастарских образаца „на парче” и аквизитер проценташ, препродавац јаја, пакер кожа и импресарио („пословођа”) путујућег циркуса и, по дипломирању, опет у Београду, као стални путујући аквизитер, новинар у листу за примењену уметност, публициста у часопису за техничко образовање (отпуштен), затим репортер и уредник у листу за југословенске раднике у иностранству. Најзад, почетком 1971. опредељује се за књижевничку професију као најпозданију. У међувремену, неколико месеци 1974. године проводи у Поатјеу у Француској, на чијем Универзитету као лектор предаје српскохрватски језик. Живи у Београду.”¹

Први свој први „полукњижевни рад”, хумореску под називом *Писмо*, Драгослав Михаиловић је објавио „крајем 1957. године у *Јежевом календару*.” (Михаиловић, 1994: 186) Потом је годинама сарађивао у *Летопису матице српске*. До сада је објавио осамнаест књига у више појединачних издања. Књиге приповедака: *Фреде, лаку ноћ* (1967), *Ухвати звезду падалицу* (1983), *Лов на стенице* (1993), *Јалова јесен* (2000) и *Преживљавање* (2010). Романи: *Кад су цветале тикве* (1968), *Петријин венац* (1975), *Чизмаши* (1983), *Гори Морава* (1994),

¹*Библиографија радова академика Драгослава Михаиловића*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2017. стр. 9–10.

Злотвори (1997) и *Треће пролеће* (2002). Драма: *Увођење у посао* (1983). Сценарио за играни филм: *Вијетнамци* (1990). Књигу историографско-публицистичке прозе под називом *Голи оток I-V* (1990-2012). Студију: *Кратка историја сатирања* (1999). Књигу огледа и чланака: *Црвено и плаво* (2001) и књигу беседа: *Време за повратак* (2006). Колекције његових дела објављене су у два наврата: 1984. године у шест књига и 1990. године у седам књига.

За свој рад добио је „двадесетак књижевних награда”. Поједине његове приповетке и књиге „превођене су на словеначки, македонски, мађарски, румунски, немачки, енглески, пољски, чешки, словачки, грчки, јапански и француски језик и уврштене у шездесетак избора и антологија у Југославији и иностранству.

Године 1969, према мотивима свог романа, написао је драму *Кад су цветале тикве*, која је објављена и, у октобру те године, пет пута играна у Југословенском драмском позоришту, али после многобројних напада на политичким скуповима и у штампи, на радију и телевизији, личне интервенције Едварда Кардеља и јавног говора Јосипа Броза 25. октобра 1969, скинута је с репертоара. После тога, драма четрнаест година није наново стављена на репертоар – обновљена је у Народном позоришту у Београду 1984, и у Београдском драмском позоришту 2014 – а играни филм према већ откупљеном сценарију није снимљен. Роман је у земљи био девет година практично забрањен.

За дописног члана Српске академије наука и уметности изабран је 1981, а за редовног 1988. године.”² По мотивима његових књижевних дела емитоване су радио-драме и снимљена три филма: *Лулика* (1970), *Aller Retour* (1978), *Петријин венац* (1980) и телевизијске серије: *Петријин венац* (1980) и *Чизмаши* (2015).

II

Тренутак у коме је Драгослав Михаиловић ступио у српску књижевност, тренутак по много чему необичан и значајан, чак превратни, карактерише присуство две групе писаца чије су се стваралачке поетике у великој мери разликовале. Тежишна линија тог разликовања пролазила је кроз тематско и изражајно поље њихових књижевних светова и израза и оштро их делила. Природу

²*Библиографија радова академика Драгослава Михаиловића*, Београд: Српска академија наука и уметности, 2017. стр. 10.

и карактер те поделе, чија је природа огледала и у „наративним поетичким турбуленцијама” (Пантић, 2007: 59), највише је обележио „сукоб приповедних образаца, од којих су једни засновани на настојању да се, идући за искуствима модерне и ангазоване прозе, књижевни текст ослободи миметичности и да у себе прими што више симболичких и парасимболичких садржаја, док су други тежили обнављању оног типа слике простора и времена који срећемо у књижевности реализма.” (Микић, 2013: 80) Прву групу писаца у чијим се делима уочавало присуство „митско-симболичког, езотеричног и александријског, апстрактно поетицистичког концепта” (Бандић, 1973: 47), репрезентовао је Радомир Константиновић, док се из друге групе код које се запажало појачано интересовање за стварни свет издвојио Драгослав Михаиловић.

У разматрању и описивању њиховог стваралачког удела често је била истицана везаност за традицију старије реалистичке књижевности, због чега је он нужно садржавао и препознатљиве одлике регионалистичке прозе. Међутим, треба истаћи да „нити је било групе, нити је било јединственог поетичког програма, али се не може порећи чињеница да је реч о писцима који су, свако на свој начин, успели да књижевности врате усахлу друштвену актуелност.” (Микић, 2013: 54) Њу су често подстицале и различите реакције, па и отворени напади којима су појединци, попут Видосава Стевановића, бивали изложени.

У садржај тих полемика и сукоба бивали су често уписивани они састојци који су се тицали других видова уметничког изражавања, какав је био филм. Стога не чуди што је одредница „Црни талас”, због приказивања неулепшане социјалне стварности, из поља карактерисања филмских остварења превођена и у поље описа књижевно-уметничких текстова. Штавише, у именовану, описивању и оцени те нове стилске оријентације, као „једног од истакнутих токова наше савремене књижевности, наговештеног почетком педесетих, и снажно афирмисаног крајем шездесетих година (...) једног нарочитог приповедачког круга оглашаваног већ коју годину као „нова проза”, као значајно померање књижевног укуса и увођење нових приповедачких норми, или као обнова најснажније традиције у српској књижевности.” (Јеремић, 1972: 4), постојала је сагласност у погледу њених основних поетичких одлика, њене природе и важности.

За њено именовање критичари и тумачи су користили различите термилошке одреднице: „нова српска проза”, „нови реализам”, „критички реализам”, „груби реализам”, „суперреализам”, „артистички реализам”, „конструктивистички реализам”, „тврдокухана проза”, „стварносна или конкретна проза”, „проза новог стила”, и тиме утицали да се створи извесна термилошка пометња која, за потпуније разумевање стваралачког учинка писаца које су у ту „групу” сврставали, није била од превелике користи, али је указала на значај промене у књижевном укусу која је њиховим ступањем у њу наступила. Потпунијем опису одлика и вредности те промене, посебан је печат дао Љубиша Јеремић, као до сада најистакнутији тумач те прозе коју је он назвао „прозом новог стила”. О томе речито казује његова касније објављена књига критика и огледа под истоименим насловом, у чијем је предговору он истакао како су текстови који је чине „понели прилично јасан траг учествовања у књижевном процесу у којем су створене могућности појаве и пријема одређених приповедачких и романијерских замисли од не малог новаторског значаја за српску књижевност.” (Јеремић, 1978: 8) Важан састојак „процеса” на који указује овај скрупулозни тумач, представљали су разговори и анкетне изјаве који су „нову прозу” узимали за предмет и који су прелазили у садржај тематских бројева утицајних часописи, какви су били: „Савременик” (1971–1972) , „Дело” (1972) и „Летопис матице српске” (1971).

У тим разговорима је учествовао не мали број тумача који су пред собом имали стваралачке учинке писаца тог условног и хетерогеног круга у који су беспоговорно сврставали: Драгослава Михаиловића, Видосава Стевановића и Милицава Савића, а у шири поетички хоризонт уводили и писце попут: Слободана Селенића и Мирослава Јосића Вишњића. Док су Андрићев ненадмашни пример, а поготово Миодрага Булатовића и Живојина Павловића, узимали за њихове непосредне претече. Увид у смер и садржај тих разговора (иступа и текстова) може да буде од знатне помоћи у разумевању и илустровању посебности књижевно-еволутивног тренутка и типа прозе коју су они стварали, а који је и централни састојак нашег разматрања. Одређени увиди и оцене који су тада изречени углавном су се потврдили и одржали. Прво, стога што су их исказивали они тумачи који су остали привржени делима наречених писаца (Јеремић, Недић), а други,

стога што су њихова дела сагледавали у оквирима ширих књижевно-историјских разматрања (Палавестра).

Будући да је реч о различитим писцима и тумачима, њихови ставови и оцене су се у знатној мери подударали, али и видно разликовали, чак су бивали полемички па и оштрије критички интонирани од оних писаца који су припадали другачијој стилској оријентацији, какав је Данило Киш и Борислав Пекић. Али су и такви ставови указивали на природу књижевности коју су стварали писци „новог стила” или „стварносне прозе”.³ И ми ћемо због потребе за аргументованим конкретизовањем преузети делове неких исказа.

Предраг Палавестра је, илуструјући историјску позадину указао на „најважнији прелом, што га је српска проза доживела у својој послератној историји” (Савременик, 1971: 291) и који се догодио почетком пете деценије, после чега су падали „дотад неприкосновено принципи догматске теорије социјалистичког реализма”. (Савременик, 1971: 291) А Павле Зорић, говорећи о томе како се свака књижевна генерација „јављала као негација оне претходне” (Савременик, 1971: 296), указао је на то како се са генерацијом „опорих, грубих реалиста”, који су проговорилио савремености десио „преображај укуса” који је био „дубок и неминован”, али који није био „надахнут непосредним идеолошким циљевима ни потребама дневне политике.” (Савременик, 1971: 298) Душан Пувачић је указао на то како је све „очигледније да енергија негације, мрачни нагон отпора и пркоса, даје витални значај савременој српској прози.” (Савременик, 1971: 301) А у оквиру анкете која је спроведена међу самим писцима (од који су неки и тумачи), Филип Давид је истакао како запажа да између различитих генерација писаца увек траје неки „тихи, али непомирљиви рат” (Савременик, 1971: 304). Мирослав Јосић Вишњић је рекао како је послератна српска проза „била у служби идеологије и пропаганде и агитације, или затворена у себе: сама себи сврха, пуна „општељудских” дилема, начичкана отрцаном метафоричношћу, измушљена и

³ Ову синтагму у критички опис увео је Света Лукић. Говорећи о новој стилској оријентацији савремених писаца као о „широкој појави” коју је запазио „осветљавањем преломног тренутка крајем шездесетих и почетком седамдесетих година”, он ју је „назвао стварносном или конкретном”, због тога што „ангажовано слика најосетљивије видове данашњег света”. Лукић, Света. „На маргинама Рефуза мртвака”, предговор Видосав Стевановић. *Рефуз мртвак*. Београд: Српска књижевна задруга, 1979, стр. X–VI. Пошто се та синтагма усталила у употреби, ми ћемо је овде користити као оперативни термин, са свешћу о њеној условности, ограничениости и непотпуности.

лажна” (Савременик, 1971: 305). Данило Киш је једини континуитет видео у томе „упорном трајању и сталном обнављању и афирмисању „натуралне школе”, духа провинцијског Weltanschauung” (Савременик, 1971: 307), додајући како се то онда зове „жива и ангажована књижевност, та неонатуралистичка примитива која пресликава провинцијалне нарави и обичаје, свадбе, посела, сахране, убиства, побачаје, а све то тобож у име ангажованости, просветитељства и неке увек нове књижевне ренесансе”. (Савременик, 1971: 308) Славко Лебедински је скренуо пажњу на то како је могуће да се препознају „заблуде које су одвраћале писца од наслага стварносног живота, рударске јаме и блеска злохујне чакије” (Савременик, 1971: 309). И како је „после ушкопљених и нацифраних књига”, постало јасно да је „и буњиште саставни део живота.” (Савременик, 1971: 311) Марко Недић је указао на „појединачну визију живота” и на „повратак такозваној конкретной стварности”, која се у тој прози јавља. Борислав Пекић је изјавио како не види никакав континуитет, и како је једини „природни континуитет” у књижевности „перманентна негација континуитета” (Савременик, 1971: 317). А Слободан Селенић, поводом Михаиловићевог романа *Кад су цветале тикве*, истакао како постоји извесни „негативни сукоб надлежности”, пошто роман није „дело о Информбироу, већ о Љуби Шампиону”, да у њему он „као лик супериорно са литерарног становишта објашњава један људски случај који се догађао поред, упркос или уз ток политичких догађаја” (Савременик, 1971: 323). И да свако другачије приступање том делу осим оног које уважава налоге фикције бива ирелевантно за тумачење и разумевање.

Описујући „најмаркантније тачке послератне српске књижевности”, Света Лукић је истакао како су у делима стварносних писаца уочљиви „покушаји превазилажења естетизма” и да „тај напор је видљиво обележен осцилирањем између натурализма и гротеске”. А потом и како се највећа „промена” у српској прози она коју су донеле „две књиге Драгослава Михаиловића”, који непосредну стварност „не даје сирово” (Савременик, 1971а: 316).

Нарочит допринос разумевању „стварносних” промена којима је била захваћена савремена књижевност допринео је часопис „Дело” својим тематом „Српска проза данас”, као нарочитим „разговором“ у коме су узели учешћа одабрани творци и тумачи. Божо Вукадиновић је истакао како: „Поступак, а не

теме или средство (где се и језик често види само као средство а не битна компонента поступка) треба да нас приближи слици *садашњег тренутка* савремен српске прозе.” (Дело, 1972: 661). Љубиша Јеремић је довео у везу „озбиљне новине” које су донели стварносни писци са неким припадницима раније афирмисане генерације прозаиста, какви су: Данило Киш, Мирко Ковач или Филип Давид, истичући како су њихова прозна остварења „већег уметничког домета” и како управо она суверено враћају приповеци „водеће место у нашој књижевности”. И како је онима који су се бавили описом тадашње приповедне уметности постало јасно како се „негде у другој половини шездесетих година у приповедној уметности десило нешто озбиљно”. (Дело, 1972: 663) Марко Недић је у први план истакао како је код ових писаца реч „управо о новом поступку и новом језику” (Дело, 1972: 676).

Стваралачку новину о којој је реч, виђену као „значајан продор и померање”, Јеремић је прецизније маркирао и образложио у „неколико важних теоријских тачака: то је, на пример, однос према концепту стварности, затим однос према приповедачком језику и методу”, а нарочито акцентујући језик који „постаје некада чак тема” (Дело, 1972: 691). Сводећи своје разматрање, са освртом на то да нема апсолутне новине у књижевности, он је указао како се може говорити „о новини у односу на књижевне појаве за које се донедавно сматрало да су освојиле средишње место у нашој књижевности” (Дело, 1972: 692)

Сличног мишљења био је и Видосав Стевановић, који је изнео тезу у којој је повезао „снагу нове српске прозе са снагом српског језика”, нарочито се задржавајући на томе „да нова српска проза жели да употребљава читав језик”, а не парцијално. (...) Ја сам за употребу читавог језика, и тог тренутка стижемо до читаве литературе, а самим тим стижемо до читаве јединствене, хомогене културе.” (Дело, 1972: 698). Истављајући тако у први план стваралачки поступак од кога, како он каже, „све зависи”, пошто: „Употребљен на један начин, језик даје фантастику, употребљен на други, језик даје оно што називамо реализмом”. (Дело, 1972: 704)

И Срба Игњатовић је казивао како се може говорити о „стварносној снази језика, која дело чини стварним, објективним, избацује га у некакав спољни простор где ће то дело преко језика да значи и ван језика. Односно, где ће дело које је у језику да значи и преко језика” (Дело, 1972: 705). Сличног мишљења је и Љ.

Јеремић који је говорио да „ако се језик узме као дело стварности, онда он постаје нешто друго. Он онда није више средство, у њега се гледа као у животно искуство које није нимало безазлено, има своју „мудрост” коју треба надзиравати у писању. Тада се о језику више не може говорити као о средству.” (Дело, 1972: 706) А када се говори о стваралачком односу нових писаца према језику, Јеремић додаје како су они прошли кроз неку „школу” у којој су учили „код многих претходника, сигурно и код таквих као што су Црњански, па и Момчило Миланков”, за кога овај тумач вели да припада оној групи наших писаца који нису довољно добро познавали књижевни језик, али да су умели њиме да „оперишу као делом стварности”, и да је то већ индикативни „знак промене односа према језику” (Дело, 1972: 711). Али, није само нарочита употреба језика карактерисала стварносне писце/писце новог стила. Поред креативног коришћења језика, они су остајали привржени активирању класичних елемента структуре књижевног текста.

О томе је говорио Милисав Савић, који је истакао да „они који мисле да ће фабула, анегдота, прича нестати из прозе, љуто се варају”. Код нових приповедача/стварносних писаца фабула има ново, модерно значење. У већини случајева фабула је без поенте, без уобичајене поруке; затим, она се развија више по линији коју тражи структура дела, а не по „законима и правилима” стварности итд. Слично би се могло говорити и о осталим приповедним елементима (ликови, дијалози, описи) који се сусрећу у новој прози а који, наводно, припадају књижевном арсеналу реалистичких писаца. Нова проза хоће да, у недостатку бољег израза, да тако кажем – буде уверљива. (Дело, 1972: 708) Из тог разлога „нови приповедачи, ради „уверљивости”, ради увлачења читаоца у свој свет, посежу за такозваним описима стварности, или напросто свој приповедачки („свезнајући”) глас крију иза „нових” приповедачких форми: мемоара, дневника, писама, судских докумената, исечака из новина, те је и самим тим њихов однос према свету доста необавезан и ироничан, однос који прихвата и читалац.” (Дело, 1972: 709)

Такви увиди се у значајној мери подударају са увидима које је изнео Љубиша Јеремић у књизи критика и огледа *Проза новог стила*, која је утврдила статус те стваралачке оријентације на мапи савремене књижевности. У једној од њених уводних напомена овај критичар је, поново, теоријски освешћено и веома конкретно указао на неке њене стилско-типолошки битне одлике: „Уопштено

говорећи, новина се показује – осим у односу према приповедачкој грађи и према коришћеном језику (нпр. појачано интересовање за нарацију у првом лицу, функционалне стилове и аутентичан говор појединих средина и слојева) – у нарочитом третирању чинилаца реалистичког приповедачког поступка, као што су композиција, фабула, заплет, карактер, поента; ови чиниоци сада се узимају као хипотетични, неком врстом идеологије изнутра оптерећени модели тумачења људске судбине, који и сами могу постати *предмет* приповедачког обликовања.” (Јеремић, 1978: 12)

У разматрање одлика и вредности нове прозе, у којој је приповетка имала изванредан примат као, како би рекао Скерлић, национални род српске књижевности, и Милош И. Бандић је уписао своје разумевање изнето у оквиру анкете „Приповетка данас”, коју је покренуо Летопис матице српске.

И он је поновио да су стварносни приповедачи интересовање побудили:

„новином и опорашћу својих књига, својих приповедачких визија; новина је била у једном од старих, а дотада често заборављаних, поступака књижевности: да се непосредно именују ствари какве јесу. О томе је досад писано и говорено код нас доста, као о препородном и и малтене натприродно важном догађају, мада је то у суштини била једна од неминовних реакција и природних ритмичких мена у животоу књижевности. Тај продор, који се десио непосредно после сличног преокрета на подручју романа (и који није био ограничен само на српску, већ се догодио и у неким другим југословенским књижевностима), карактерише се, најкраће речено, превазилажењем, негацијом дотадашње поетике и праксе езотеричне, херметичне и немаште, пасатистичке књижевности и критичком заинтересованошћу писаца за појаве и односе у нашем савременом друштву, дакле: критичком, реалистичком опсервацијом и рефлексijом убритком, веристички непосредном, каткад натуралистички бруталном и отвореном приповедачком изразу. То излагање из уобичајених реалистичких условности и схема дало је повода да се та тенденција назове новим или модерним критичким реализмом.” (Бандић, 1971: 622)

У видокруг свог продубљеног и обухватног разумевања он је довео и:

„освајање тзв. табу-тема посматрање не универзалног Зла, већ аналитика свакодневног људског бола и општих беда, не фантастика фантастике, већ кошмар и фантастичност реалног, потрага не за „пониженим и увређеним” човеком уопште, него овим данас и овде, за новим херојем антихеројства, иронија и хумор уместо раније псеудомислилачке мргодно-одурне озбиљности, мишљење као критичко-спознајни процес а не као декоративно и декларативно понављање бајатах и „вечних” истина – затим разноликост и динамизам приповедачких форми унутар жанра, тежња за груписањем приповедачких структура, за стварањем комплетних, уоквирених

целина уместо књига које су само збирке неорганизованих, случајних и нехомогених фабула и детаља – то је део уметничког, креативног, артистичког доприноса савременој српској приповеци” (Бандић, 1971: 640).

Очигледно је да се синтагмом *критички реализам* обухватају многа својства књижевности о којој је реч и да се она одржала као стабилан термин за њено описивање. Тако је и у књижевно-историјском сумирању она активирана као најподеснија. У прегледу послератне српске књижевности Предраг Палавестра каже како су сама појава и деловање критичког реализма били део:

„обнове и стваралачког преображаја реалистичке традиције у којој је као неугашена светлосна нит, одржана плодна енергија вере у трајне људске вредности. Катарса романескне форме и измена прозне технике, искушење неутралне темпоралности и симболичке поетске визије, нови однос према реализму и изоштравање критичког тона порицања и продуктивне скепсе – то су кључне тачке што обележавају развојни лук новије српске прозе. У њој се и приповедачки поступак и стваралачка имагинација непосредно везују за морал којим књижевност хуманизује реални свет, враћа му његову људску меру и помаже човеку да досегне до тачке измирења са самим собом” (Палавестра, 1972: 300)

Отуда „читав развојни лук савремене српске прозе потврђује познато искуство да реалистичка снага прозног казивања у модерној књижевности не зависи толико од облика живота, који је приказан, колико од начина на који је приказан” (Палавестра, 1972: 323) У таквом опису нове прозе, овај је књижевни историчар истакао како је тај „покрет за обнову иманентних вредности реалистичке традиције” баш у Драгославу Михаиловићу добио „једног од најзначајнијих носилаца и тумача” (Палавестра, 1972: 318).

Реалистичка својства нове прозе издвојио је и Јован Деретић, казујући како у њиховим текстовима: „Књижевност поново напушта Београд и модерни живот и враћа се провинцији, селу и паланци, или животу предграђа”, а нарочито то како „с регионализмом у прозу изнова улазе дијалекатска обележја, жаргон и говор улице, који не само што обележавају дијалог већ продиру такође и у говор приповедача. (...) Иако се умногоме враћа наслеђу класичног реализма она ипак не одбацује уметничка искуства модерне прозе, већ настоји да створи синтезу реалистичког и модерног, да у модерну прозну структуру унесе традиционалне вредности” (Деретић, 1983: 636).

Када се поглед усмери на све што је речено о стилској оријентацији нових прозаиста, упада у очи околност да је она најчешће довођена у вези са стилском формацијом реализма, и то у њеним ангажованим, критичким видовима испољавања. Из тог разлога је потребно да се, у заснивању шире књижевно-историјске и теоријско-методолошке основе за опис фикцијске прозе Драгослава Михаиловића, поглед усмери ка конкретнијем разумевању тог појма у контексту овог разматрања.

Сагледавајући га у историјској перспективи, Ерих Ауербах је реализам одредио као: „Озбиљно обрађивање свакодневне стварности, успон ширих и социјално нижих људских група до објекта проблематско-егзистенцијалног приказивања с једне стране и уклапање произвољно-свакодневних личности и догађаја у општи ток савремене историје и историјско динамична позадина с друге стране – то су, како верујемо, темељи модерног реализма” (Ауербах, 1968: 498). Речју, реализам у књижевности подразумева „озбиљно приказивање свакидашње савремене стварности на позадини историјског кретања” (Ауербах, 1968: 524). Треба додати како у овако редуccionистички заостреној оптици није било места за хуморне и фантастичке садржаје, који су такође улазили у састав реалистички обликованих књижевних текстова. И управо су они често истицали њихову критичку димензију.

У разматрању епохе реализма у књижевности, не може се заобићи околност да је она била тесно повезана са трајањем позитивизма у науци, друштвеној теорији и филозофији. Због тога: „Епоха реализма (...) вјерује у стабилну, саопштиву и спознатљиву слику свијета, у поља заједничког искуства као опште вриједности” (...) Читалац дјела ове епохе не смије заборавити да су тврдње изречене у тексту само „као да” тврдње, да не подлијежу провјери и да им је циљ, и кад хоће да створе илузију референтности, умјетнички учинак” (Иванић, 1966: 15). А сами реалистички изграђени књижевни текстови „хоће и да дјелују у двије сфере (живот и умјетност), те да умјетничке ефекте преобрате у друштвене” (Иванић, 1966: 16).

То њихово удвојено настојање указивало је на могућу гносеолошку функцију књижевних текстова, а она је тесно спојена са њиховом друштвено-аналитичком и критичком улогом. Из тог разлога се текстови писани у традицији

„критичког реализма” распознају и по „анализи типова друштвенога понашања одређеног времена”, као и по томе што тако изграђени текстови пружају читаоцу „обилје спознаја о друштвеним односима” (Флакер, 1986: 159). Из тог разлога је могуће и потребно у књижевним текстовима препознавати и „реалност дела”, пошто уметничка дела показују без изузетка, иако на сасвим различит начин, стварски карактер” (Хајдегер, 2000: 26), као састојак који је подобан интерпретативном описивању.

У осврту на одлике књижевности реализма која естетизује и фикционализује сижејни потенцијал стварности намери да створи својеврсну реалистичку илузију („Реалистичка илузија за искуснијег читаоца значи изискивање „животности.” (Томашевски, 1972: 212)) треба поменути и неке од важних структурних састојака реалистичких текстова и њихових карактеристичних одлика, какви су фабула и карактер, с обзиром на то да и они битно утичу на изградњу типа слике света. Фабула је у реалистичким текстовима временом губила значај битног конститутивног елемента. Она је „у реалистичком делу постављена тако да разоткрије карактер у јединству његова психолошког, интелектуалног и друштвеног бића, грађена је на чврстом саставу узрочно-последичних веза и својствене су јој разгранате с о ц и ј а л н о - п с и х о л о ш к е м о т и в а ц и ј е” (Флакер, 1986: 154). Карактер се у реалистичком делу „не третира као носилац једне карактерне особине, већ као склоп низа различитих често „изненађујућих” особина” (Флакер, 1986: 156), захваљујући чему је „управо реализам развио теорију о т и п и ч н о с т и и начелу т и п и з а ц и ј е и и н д и в и д у а л и з а ц и ј е”, а на тој основи и начело „у в ј е р љ и в о с т и карактера”, чија се узградња темељи „на равнотежи социјалног, психолошког и интелектуалног садржаја” (Флакер, 1986: 157).

Тако развијани састојци структуре реалистичких текстова омогућили су им сложеније обрађивање одабраног предмета, што је створило могућност да у предметну раван књижевног текста и света уведу и нове садржинске јединице, пошто је „у својој тежњи да спозна друштво, реализам (...) стално отварао нове теме и уводио као књижевну грађу нове слојеве” (Флакер, 1986: 160). То им је омогућило ангажовано задирање у оне тематске области које су биле заклоњене од интереса јавности, развијање критичког односа према њима, начела уверљивости али и духа

морализаторства. Када се томе дода и то да су се у реалистичким текстовима стабилизовале и одређене позиције приповедне инстанце: објективни приповедач, ауторски приповедач, са различитим могућностима приповедања у трећем и првом граматичком лицу (укључујући и приповедну технику сказа), и коришћење различитог језичког градива, онда постаје јасно да су се тиме створиле могућности за проширивање и превазилажење строго миметичке равни књижевног представљања. А то је све омогућило да реалистички текст доминантно постане дело „прозне фикције”, без које „ни нема реализма као формације” (Флакер, 1986: 154). Омогућило је да се читалачка пажња усмери ка начину на који је у њима изграђиван прозни опис (стваралачком поступку), као и према приповедном, књижевном свету (слици света) који је у њима развијан.

Када је о књижевном свету представљеном у књижевном делу реч, треба да се, са ослоном на теоријско научавање, подсети како га карактеришу: „степен и правац трансформације у односу према природној слици света; статичност или динамичност, онтичка једно- или -више димензионалност; филозофски поредак присутан у њему, друштвене и психолошке законитости, хијерархија вредности, емотивне вредности” (Маркјевич, 1974: 72). Фикционални светови нису „једном за свагда дати”, и да су они, често, „главна складишта структуралних одлика које се користе за референцијалне сврхе. У највећем броју случајева они су повезани са здраворазумским световима, и имају тежину аналошких сазнајних претпоставки, али такође одражавају и техничку софистикованост аутора и његовог окружења, као и различите циљеве којима се у конструкцији тежи.” (Павел, 1997: 111, 115)

Овакво разумевање је знатно проширило поље значења које је феноменолошком редукцијом одредио Роман Ингарден, говорећи о јединствености књижевно-уметничког дела и слојевима који га чине. Од четири слоја које је овај теоретичар препознао и именовано, („слој гласова и гласовних творевина (...) слој значењских јединица (...) слој схематизованих аспеката (...) слој приказаних предметности” (Ингарден, 1971: 10)), ми ћемо се, подразумевајући остале слојеве, најпре ослонити на „слој приказаних предметности”. На онај садржински слој у који улазе: „догађаји, ликови, ситуације из живота, осећања, мисли, слике спољашњег и унутрашњег простора (...) као неуметнички аморфан материјал који постаје уметнички само зато што их књижевна форма прима у се, што их обликује

у складу са својим иманентним захтевима” (Деретић, 1997: 61–62). Онај слој у коме се јасније препознају временски и просторни оквири приповедног света и конкретивани састојци који га чине: „људи, ствари, збивања, догађаји” (Ингарден, 1971: 42), а помоћу којих је у процесу сазнавања и разумевања књижевно-уметничког дела могуће повезивање књижевног света са историјским, стварним светом, „јер свијет књижевног дјела добива свој прави смисао тек у контексту знаношћу освијетљене збиље” (Солар, 1989: 107). Имајући при том на уму начелно теоријско сазнање: „Како књижевни текст не пресликава стварност већ пројектује властити затворен, релативно аутономан свет, а тај свет представља једну од модалних могућности које окружују свет стварности. Попут светова који настају као пројекције наших жеља, претпоставки или замишљања, тај је свет конструисан, а ентитети који га сачињавају имају статус неостварених могућности” (Рибникар, 1997: 30).

Али, без обзира на њихову артифицијелност, остаје оторена могућност да се „сва фикционална дела, укључујући и најфантастичнија, тумаче (...) као да се односе на један једини „универзум дискурса” – стварни свет. Миметичка функција је формула за интегрисање фикције у стварни свет” (Долежел, 1997: 76). Сва та теоријска разликовања упућују нас на методолошко сазнање да су „фикционални светови литературе специфичног (...) карактера јер су отелотворени у књижевним текстовима и зато што функционишу као артфакти културе” (Долежал, 1997: 76), али да се у поступку читања и тумачења могу повезивати са стварним светом када се он у њима на стваралачки начин одражава и пресликава.

III

Када се поглед са теоријског уопштавања усмери на просторно-временски план књижевног света Драгослава Михаиловића („Наративни простор је у жанровском учењу означен обостраном корелацијом између простора, догађаја и ликова.” (Бал, 2000: 109–110)), моћи ће да се запази како је просторна подлога у њему постављена тако да до изражаја дође најпре његов поморавски завичај, са градом Ћупријом у његовом центру и „Његошевом” улицом у њему. Потом и шира регија у коју улазе Јагодина и Параћин, рудничка места и поједина села, као важан његов састојак. Док је друго крило тог просторног света у суштинској вези са

Београдом: његовом периферијом, у раним књигама, и његовом централном зоном, у позним романима.

Уопште је просторни свет Михаиловићеве прозе стабилан, карактеристичан и препознатљив. И то до те мере да се само помињање Ћуприје и околине у нашој савременој књижевности одмах асоцијативно доводи у везу са овим писцем, као њеним најистакнутијим репрезентом.

А сам временски оквир Михаиловићевог приповедног света прилично је широко постављен. Он историјски захвата тридесете године прошлог века (у приповеци „Кратак преглед живота на цариградском друму”, *Чизмаши*) и протеже се целом његовом дужином, делимично захватајући период Другог светског рата (приповетке „Путник” и „Богиње”, почетак романа *Злотвори*). Потом залази у поратне године *црвеног терора* над грађанством и сељаштвом (роман *Треће пролеће*), обухвата сукоб са Имфомбиroom и голооточку калварију (*Лов на стенице*, *Злотвори*), период индустријализације (*Петријин венац*), шездесетосмашку кризу и побуну (*Треће пролеће*), и протеже се све до трагиком обележене завршнице (у приповеци „Свети Петар спасава Србе”). У тако широко размакнутом оквиру овај је писац, у представљању неких догађаја у својим приповеткама и романима, посебно оживео поједине мање просторне целине или градске и варошке делове. У романима *Злотвори* и *Треће пролеће* то су делови центра Београда и насеља Дедиње, а у роману *Гори Морава*, који је изграђен на аутобиографској подлози, распознају се улице и објектипишчеве родне вароши, док је у приповеци „Ујка Драги седи под јабуком” у идиличном осветљењу дато село Сење и његова планинска околина.

Постављање тако јасно одређених хронотопских елемената у садржински опсег својих књига било је, као извесна новина, препознато на самом почетку његовог књижевног рада. Пишући о његовом првом роману, један је тумач врло прецизно рекао како се пред читаоцима, између осталог, налази и „проза конкретних људских ситуација, ситуирана у одређен простор и одређено време”, а потом истакао како се она „враћа у нашу књижевност. Са Михаиловићем – на најбољи могући начин” (Џацић, 1996: 194).

Приповедање, схваћено као „представљање једног догађаја или низа догађаја, било измишљених, уз помоћ језика, и посебно писаног језика”, односно „као „вербални еквивалент невербалног догађаја” (Жерар, 1985: 87, 92), у Михаиловићевим приповеткама и романима тематски је посвећено приказивању конкретизоване стварности поморавских вароши и села, београдске периферије и, делимично, његове централне зоне. Заправо, најинтезивније је посвећено је фикцијском оживљавању оних социокултурних простора и његових животних димензија који су смештени на широком разделном подручју између руралних и урбаних средишта, између два егзистенцијална средишта савремене цивилизације. Њихових често супротстављаних начина живљења и мишљења, традиција, културних навика и система вредности.

У тако оживљеној историјској (референцијалној) стварности, Михаиловићево приповедање је окренуто представљању лика и психолошког облика обичног, једноставног човека, појединца, трајно обележеног моделом традиционалне и патријархалне културе. Човека чије су животне навике усаглашене са обичајним ритмом и народском психологијом, која је пре свега укоренења у његовом језику, јер он је дат као неко ко воли и уме да казује, приповеда, али човека спремног и способног да усваја и нове културне одлике и моделе живљења.

Тај Михаиловићев књижевни јунак није човек само једног модела културе, бар не строго, већ је и он у много чему захваћен модернитетом, његовом распознатљивом психолошком и емотивном расцепљеношћу, ужурбаношћу и нервозом. Као такав он је у прозни опис уведен у часу када се сусреће са животним изазовима, када трпи, пати и страда. Када су његова егзистенција и људски, морални, интегритет драматично угрожени. Када су његове животне пројекције доведене у питање, а истинске потребе закинуте. А „такве појаве као турбулентност, криза отпора, флукуација, кинематичка лепљивост, дифузија, ентропија и др, могу да представљају суштинске особености динамичке структуре унутрашњег света књижевног дела, његовог уметничког простора, средине” (Лихачов, 1972: 404–405). Те су „појаве” укључене у скоро све животне приче које прича Михаиловић, односно, приче које причају његови јунаци-приповедачи. А

како су ослоњене на сећање и искуство и дате живо и непосредно, оне остављају утисак интензивне доживљености и веродостојности.

Ослањајући се на наведене хронотопске и тематске елементе, Михаиловић је у својим прозним књигама обликовао сложену, разноврсну и репрезентативну слику живота (приповедну визију), у којој су нарочито место заузели његови колоритни и упечатљиви јунаци са својим психолошким и етичким потенцијалом, малим историјама и страдалним судбинама. А оне су често бивале оптерећене наслеђем трагичне кривице, емотивног и моралног огрешења и испаштања. Ти јунаци су најчешће бивали узимани са друштвене и интелектуалне маргине, као јунаци „нискомиметичког модуса” (Фрај, 2007: 44), тако карактеристичног за модерну реалистичку књижевност у којој „и најмања људска радња има достојанство, а сложена значења могу бити саопштена најједноставнијим гестом и најтривијалнијим предметима” (Меј, 2006: 129). Те јунаке је често карактерисао њихов језик, њихов начин говора. Начин на који су се реализовали и потврђивали у свету и причи.

Разматрање тог структурног и садржинског чиниоца Михаиловићевог приповедног света и поступка, на начин који је близак витгенштајновом поимању по коме „замислити један језик значи замислити један облик живота” (Витгенштајн, 1980: 45), читалачку и интерпретативну пажњу нужно усмерава на разматрање идентитета и статуса приповедача. Заправо, на разматрање активираних модела књижевног говора у његовим приповеткама и романима.

У приповеткама и романима Драгослава Михаиловића јављају се различити приповедачи, у различитим улогама и наративним позицијама. Из тога произилази закључак да он није, како се каткад олако мисли и казује, „писац једног гласа и једног наративног поступка” (Недић, 2017: 91), премда је у корпусу његових фикцијских књига успостављена јасна разлика/подела између приповедних статуса/позиција. Та типолошка подела јасно маркира приповедача у првом лицу (са различитим модалитетима оглашавања), као и (објективног и свезнајућег) приповедача у трећем лицу. Она је у знатној мери успостављена већ у његовој првој приповедној књизи *Фреде, лаку ноћ*, у којој се јављају приповедачи у првом лицу (у приповеци „Гост”), потом сказ-приповедачи (у приповеткама „Лилика”,

„Богиње”), као и објективни приповедач у дужој новелистичкој приповеци „О томе како је остала флека” (у чијој се завршници јавља и нараторов глас), као и приповедачко-драмски полилог у насловној приповеци.

Те наративне моделе, са различитим варијацијама и допунама, овај је писац активирао читавом дужином свог опуса. У књигама приповедака они су се јављали варијантно и континуирано, од прве до последње књиге, док је у романима успостављена другачија наративна ситуација. Наиме, прва три Михаиловићева романа *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац* и *Чизмаши* изграђени су доследним коришћењем наративне технике сказа, у роману *Гори Морава* до гласа је дошао интерно фокализирани ауторски ја-приповедач, док су *Злотвори* и *Треће пролеће* дати из перспективе објективног, свезнајућег наратора.

И у самој теоријској оптици те стилско-изражајне позиције јасно су именоване и раздвојене. Са ослоном на сазнање да „стил умјетничке прозе умногоме овиси о избору *приповједача (наратора)* и његова *гледишта* (енгл. point of view). У многим дјелима моћи ћемо поистовјетити приповједача са аутором. Обично тада говоримо о *ауторском приповједачу*. Такав приповједач некада узима на себе улогу човјека који све зна, прати своје ликове кроз различите средине, говори о њихову развоју, одгоју, зна што се десило у исто вријеме у различитим срединама колико год биле оне међусобно удаљене – то је *приповједач свезналица*” (Флакер, 1986: 347).

Могућности таквог приповедача су бројне. Он уме да се исказује као „поуздани свезнајући приповједач увијек је више него само приповједач” (Солар, 1989: 94), потом да посредовано, огледалско-рефлекторски, повери/преузме на себе преношење туђих гласова у приповедању: да пређе на тачку гледишта лика, да буде упућен на говор другог, на туђи говор. А када аутор ту могућност жели да изведе до крајњих моделативних консеквенци, да оствари приснији контакт са оним ко говори и да му да реч, онда се у тексту изграђује нарочита форма стилизације у првом приповедном лицу названа сказ. Тај карактеристични стилски образац говора, опажен у етимолошко-аксиолошкој перспективи и као „нека врста „предања” (Бродски, 2008: 208), аутору даје и могућност „да особно не улази у оцјену збивања, него да се „сакрије” иза „подметнута” приповједача” (Флакер,

1986: 349) А с обзиром на ту околност да је управо та приповедна техника веома присутна у стваралачком поступку Драгослава Михаиловића, и да је у њеним оквирима реализовао нека од својих књижевно-уметнички најуспелијих остварења, потребно је да се наш поглед усмери на неке књижевно-историјске и теоријске појединости које карактеришу ову стилску оријентацију.

IV

Иако је као наративна форма настанком у вези са руском књижевношћу и књижевном науком (развила се у „руском реализму са Гогољевим *Шињелом* (1841), у дјелу Љескова доживјела свој први врхунац, а од свог златног доба у тзв. „орнаменталној” прози 20-их година (Ремизов, Замјатин, Зошченко, Бабел, Платонов, Леонов и др.) постаје нераскидивим дијелом руске литературе” (Ходел, 2009: 159)), наратолошки термин сказ се „углавном примењује на анализу дела српских приповедача” (Поповић, 2011: 85).

Као кованицу *усмени говор*, оперативни термин који карактерише „враћање на живу реч” (Ејхенбаум, 1972: 62), у тумачење књижевног дела увео га је Борис Ејхенбаум. Премда се разуме да је „говорна ситуација, са својим учесницима, својим временом и својим простором, најраније језгро из ког је поникла уметност приповедања” (Петковић, 1990: 63). Та је говорна ситуација, као „праситуација приповедања” из које је изведена „техника вештине приповедања” (Кајзер, 1973: 238), као „искуство које тече од уста до уста”, као „извор” из ког су „црпили сви приповедачи” (Бењамин, 2016: 61), по правилу истицана као основа за разумевање и тумачење књижевних дела овог стилског усмерења. У почетку се о сказу говорило „искључиво као о нечему што је карактеристично за уметничку прозу” (Бењамин, 2016: 85), и као таквог га „уз мање или више одступања, користе Јуриј Тињанов, Виктор Виноградов, Михаил Бахтин и други” (Бењамин, 2016: 86).

У теоријском разумевању форме сказа нема сагласности. Али су разумевања Бориса Ејхенбаума, Виктора Виноградова и Михаила Бахтина обично узимају као најодређенија. Ејхенбаум је у центар свог разматрања узимао приповедну инстанцу и њен разликовно стилизовани (усмени) говор у односу на наративни стандард. Он је питање сказа разумео као стваралачку оријентацију на усмену реч. „Сказ је својеврсна књижевно-уметничка оријентација на усмени монолог приповедачког

типа; он је миметичка имитација монолошког говора, који, утеловљујући у себи приповедачку фабулу, као да се ствара у току њеног непосредног говорења.” (Виноградов, 2009: 81)

Виноградов је, дакле, у тумачењу сказа пажњу усмеравао ка монолошком облику, одбацују његову усмереност на живи говор, усмену реч, крећући се ка приповедном усменом говору који у себи садржи фабулу приповедања и структуру уобличену према непосредном говору. Тако је он разликовао две врсте сказа. Постојање прве је довео у везу са књижевним јунаком, док друга своје порекло изводи из ауторског става и гласа.

„Први тип сказа ствара илузију стварности, лексички је колебљив, а његова стилска динамика заснована је на језичком познавању друштвене реалности. Други тип сказа створен је комбинацијом структура различитих књижевних жанрова и говорно-дијалекатских елемената, што је повезано с преображајем писца у разне стилистичке маске и искључује целовиту психологизацију јунака.” (Поповић, 2011: 86)

Комбинација књижевних жанрова који наводи Виноградов: „Сказ је својеврсна комбинована форма уметничке речи” (Виноградов, 2009: 78), указује на разумевање које је у себе упило познату Витгенштајнову поставку о језичким играма. Овај филозоф каже: „језик и делатности којима је проткан, ја ћу звати „језичком игром” (Витгенштајн, 1980: 42). Употреба и разумевање сказа као комбинаторике и језичке игре, у великој је мери проширило делокруг и могућности његове стваралачке употребе. А када се томе додају указивања на како „форме сказа отварају широк пут ћудљивим мешавинама различитих дијалектолошких сфера са разноврсним жанровима писане речи” (Виноградов, 2009: 81), онда постаје јасно због чега „сказ уметнику открива драгоцености живих и мртвих речи” и омогућава да се створе и „нови методи уметничког преображавања света” (Виноградов, 2009: 84).

Особено тумачење сказа понудио је Михаил Бахтин научавањем о сказу као двогласној нарави која је стилизована под плодним утицајем усменог казивања, као посебној наративној форми која упућује на туђи говор и тако доводи у однос супротстављања приповедача и самог аутора. Због тога је он акценат ставио на *дијалогски контекст*, као суштинску сферу исказивања и постојања језичког односа. „Бахтин инсистира на томе да је „апсолутно неопходно строго

диференцирање оријентације на туђу ријеч и оријентације на усмени говор у казивању приповедача. (...) Сказ је, дакле, и за Бахтина питање композицијског решења, неодвојиво од питања приповједача, а није металингвистичка категорија.” (Делић, 1996: 638–639) А „од нарочитог значаја за теорију романа је Бахтинов став да су *човјек који говори и његова ријеч* основни спецификативни предмет романескног жанра” (Делић, 1996: 643). На тај начин роман постаје и особена *слика језика*.

У савременијим схватањима, какво је схватање Волфа Шмида, сказ се одређује као текст наратора а не јунака. На тај начин је у предњи план изведен наратор са својим исказима, док је иступање књижевних јунака померено у други план. „Наравно, сказ може бити и део говора јунака, ако је он стављен у позицију другостепеног или трећестепеног наратора, али је тада помоћу њега исказан стил оног који приповеда, а не оног о коме се приповеда.” (Поповић, 2011: 86)

У новом наратолошком одређењу Волфа Шмида уведена је и нова типологија сказа. Један тип се назива „уметничким”, а други „украшним”, орнаменталним. Први је „мотивисан ликом наратора чија тачка гледишта потпуно одређује приповедање, а други одржава читав спектар гласова и маски, али нема везе с приповедачком инстанцом” (Поповић, 2011: 86).

Из свега изнетог лако је извести закључак о непостојању сагласности између разумевања сказа код руских теоретичара, односно теоретичара који су о њему на руском језику и на материјалу руске књижевности писали. Тумачу, стога, преостаје да се, према материјалу који обрађује, саобразно определи за једно од изнетих теоријских претпоставки, или за комбиновани метод који селективно подразумева или укључује више њих.

Присуство наративне технике сказа препознаје се, и као важно истиче, у анализама дела неких старијих српских писаца: Вука Врчевића, Стјепана Митрова Љубише, Милована Глишића, Стевана Сремца, Јована Грчића Миленка, а потом и код писаца модерног усмерења попут Момчила Натасијевића, и савремених аутора: Миодрага Булатовића, Драгослава Михаиловића, Милована Данојлића и Радована Белог Марковића. „У већини студија, сказ је посматран као нека врста имитације или стилизације усменог казивања, при чему је пажња махом посвећена употреби

дијалекта, социолекта, или пак уметничком преобликовању разноврсних фолклорних облика” (Поповић, 2011: 85), с обзиром на то да и „свремена књижевност посебно је отворена према жаргонима и дијалектима” (Флакер, 1986: 347).

V

Стваралачко активирање прозне технике сказа у новије доба у највећој је мери присутно у аналитичком опису дела Драгослава Михаиловића, који је препознат као „најпознатији сказ-аутор јужнословенских књижевности” (Ходел, 2009: 159). Такво одређење ослоњено је једим делом и на ауторово разумевање сопственог дела. Имајући на уму свој целокупни стваралачки рад, Михаиловић је у разговору са Р. Ходелом 2007. године истакао како у свом раду разликује „четири фазе”, од којих би прва била она „која се односи на „сказ”, друга би означавала прелазак на приповедно треће лице, трећа би представљала откривање Голог отока и четврта би била можда ова о језику”⁴ док би „посебна фаза” обухватала његово драмско стваралаштво.

Увиђајући да се Михаиловићев стваралачки опусгран на два дела, од којих је један уско фикцијски, док је други део обележен документаристичим и другим сродним начинима обликовања прозног описа, са ослонцем на теоријско сазнање да је „фикција у уметности институционално обележен и културно „еволуиран” облик скупа пракси чији најосновнији примери представљају саставни део свакодневног живота (пројектоване активности, фикцијске игре, игре улога, снови, сањарења, имагинације, итд)”, и да фикција заузима „средишњу функцију у људској култури” (Шефер, 2001: 63–64), у домен наше пажње биће постављен управо фикцијски део стваралачког опуса Драгослава Михаиловића. А то значи да ће се наш монографски опис бавити књигама његових приповедака и романа, односно књигама његове уметничке прозе.

⁴Ходел, Роберт. „Више сам волео да слушам него да приповедам” у: *Пут по непроходи*. Зборник. Београд: Библиотека града Београда, 2010. стр. 41–67. „...Одувек сам много више желео да слушам, него да причам”. Интервју са Драгославом Михаиловићем (Београд, 11. 9. 2007). *Раскрића књижевног југа*. Београд: Филолошки факултет, Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, 2014. стр. 203. „Михаиловићев књижевни опус – покушај синопсиса” у: *Савремена српска проза*. Зборник. Трстеник: Народна библиотека Јефимија, Трстеник, 2017. стр. 43.

Такво аналитичко описивање, које „треба да је у стању да објасни естетску вредност неког дела” (Тодоров, 1986: 74), биће чињено на начин који у себе укључује њихово пажљиво читање (које овде подразумева и парафразу садржаја) са намером да се разазнају њихове тематско-садржинске везе и поступци на који су изграђена њихова аутономна значења. С обзиром на то да „сваки тип књижевне анализе има свог привилегованог јунака, своје изабрано подручје” (Микић, 2005: 5), у средиште нашег разматрања биће постављене репрезентативне одлике Михаиловићевог књижевног света и стваралачког поступка и аналитички сагледане са (еклектичким) подразумевањем одређених интерпретативних перспектива и процедура тумачења. И то са намером да се изгради потпунија слика његовог књижевног стваралаштва, његових еволутивно-стваралачких мена и конкретизованих вредности, које су га трајно уписале у канонски поредак српске књижевне историје и културе.

Због тога је наш опис с почетка посвећен разматрању историјско-књижевног контекста у коме се овај писац јавио, а потом и жанровски одређеним скупинама његових ауторских књига. Најпре описивању књига приповедака, а затим и романа, на тај начин што ће се пратити хронологија њиховог излагања и поредак њиховог садржаја (када се ради о књигама приповедака). Док ће у завршном делу бити издвојени и проблемски сагледавани неки засебни, структурни, аспекти његове прозе, са намером да се тако обликује шира, а синтетизована и целински уобличена, слика његове уметничке књижевности. Њених тема, облика, поступака, значења и вредности.

ПРИПОВЕДНА ПРОЗА

Критични догађаји несклоне судбине – *Фреде, лаку ноћ*

Када се се 1967. године, појавила прва књига приповедака Драгослава Михаиловића *Фреде, лаку ноћ* „затекла је и готово збунила критику” (Јанковић, 1985: 6). На књижевну сцену ступио је тада мало знан писац у средњим годинама, са књигом која је била садржински и изражајно остварена у високој занатској и вредносној мери. А то је изненађење било тим веће јер је она представљала самосвојни стваралачки заокрет и отклон од тада преовлађујућег поетичког обрасца кога је карактерисало стваралачко активирање временски и културолошки удаљених тема којима се, у књигама тада етаблираних писаца, често приступало са много алегоричних и симболичких пројекција и метатекстуалних, есејизованих наноса. Тај је заокрет био такав и толики да се у критици говорило како он изражава и „извесну промену књижевног укуса” (Јеремић, 2007: 160). И он је врло брзо у средиште интересовања књижевне и културне јавности довео Драгослава Михаиловића и његову приповедну књигу *Фреде, лаку ноћ*, учинивши је одмах важном компонентом тадашњих друштвених промена.

У састав ове Михаиловићеве књиге укључено је шест приповедних текстова различитог обима и стваралачких приступа. Различитих тема, композиционих решења, приповедне перспективе, језичко-стилске изражајности, као и нивоа укупне књижевно-уметничке остварености. У свакој од њих индивидуализован је приповедач са засебном тачком гледишта и животном визијом. Сопственим активираним језиком и начином казивања.

На њено прочеље постављен је краћи поетско-метафизички интониран ненасловљени текст. Медитативни запис који почиње синтагмом „Мој син” у који су, поред контрастних, сликама наврхуњених, тоном уозбиљене запитаности о смислу и вредности облика и садржаја живота, уграђене и поједине карактеристичне и важне идејне и поетичке претпоставке целокупне Михаиловићеве књижевне уметности.

Посматрајући свог сина, приповедач⁵ се, с почетка, реторички пита: „Ко у том малом гмизавцу није видео лепоту коју су њему закинули?“ (Михаиловић, 1984: 5). Потом у развијенијем представљачком опису, конкретизујући га и смисаоно заоштравајући, слику малог детета, преводи са конкретне на општију искуствену раван постојања и значењски и смисаоно је своди на фундаментално питање: „Тај мали човек, који преда мном, ево, с тужном симболиком, подсећајући ме на мене самог и на хиљаде других које у свом веку видех, главиња по пустоши овог простора сударајући се са бездушношћу предмета око себе, шта је заправо то? (...) Шта је то човек?“ (Михаиловић, 1984: 5) У запитаности у којој има радозналости и стрепње, приповедач једне поред других напореда и контрастно поставља одабране животне слике/представе, као доста широк збир судбинских могућности, настојећи да на тај начин докучи коначни исход, крајњи смисао синове и људске бачености у свет. Пита се тако приповедач да ли је малишан „предодређен за жртву“; да ли ће:

„остати само конзумент овога света, једећа машина сва од уста и гована? Или, као што обично бива, и једно и друго у исто време, опевана благост блесастог јагњета с оштрим зубима гладног вука, у братској синтези лажне невиности? Шта ће од тога испасти? Хоће ли имати ону ретку срећу да одмах чврсто крене својим путем и кроз живот са елегантном лакоћом пронесе радост своје људскости, терет свога смисла? Или ће целог века с муком тражити, пипати по тмини и раскрвављеним раскопавати ђубришта, вући се странпутицама и главинјати по непроходу, сам као руина на хриди вечерњој, рањав и уморан, са слутњом као јединим сапутником, да и тако ипак доспе до свог врха и ту, заслепљен, падне? Или ће већ од самог почетка, као киша божја, као камичак, склизнути низ обронак и постати белутак који котреља бујица“. (Михаиловић, 1984: 5–6)

Већ по податку који је уписан испод овог кратког пролошког текста који врхуни неконвенционалним поимањима живота, сазнајемо да је он сачињен 1962. године, отуда постаје јасно и то да су приповетке које су ушле у састав прве Михаиловићеве књиге настајале дуж читаве шесте деценије двадесетог века. Са пријатељском наклонишћу и ванредном интерпретативном проницљивошћу казивао је и фрагментарно писао Борислав Михаиловић Михиз о тим раним

⁵ Расуђујући о приповедању у првом лицу, Кете Хамбургер указује на то „да се фикција не конституира преко „приповједача“, него преко приповједачке функције, те да је појам приповједача термилошки правилан само за приповјетку у првом лицу“. Хамбургер, Кете. *Логика књижевности*. Превео Слободан Грубачић. Београд: Нолит, 1976. стр. 300.

пишчевим радовима, напомињући како је Драгослав Михаиловић писао „многа и дуго”. А када му се учинило да су те „пробе пера” окончане и да је постао „зрео”, једну приповетку је послао угледном часопису. Одговор уредника, „надан и ненадан”, стигао је убрзо и у њему је стајало и ово: „Ви одлично пишете и Ваша прича ће бити објављена у првом наредном броју „Летописа Матице српске” (Михаиловић, 1988: 276). А то може да укаже и на околност да је пишчева књижевна самосвет знатно раније оформљена и да су поетизовани искази уписани у овај уводни кратки текст њен кондензовани, сликовити израз. А таквих израза који имају вредност имплицитног поетичког указивања, „поетичких фигура”⁶, у овом тексту има неколико. Неке су изречене симболизоване, сликовите и сугестивне, уопштавајуће синтагме, каква је варирајућа фигура „главиња по пустоши”, „главињати по непроходу” – што може да се узме као амблематична метафора Михаиловићеве прозне уметности, а друге кроз универзализоване фигуре супротстављања: „благост блесастог јагњета с оштрим зубима гладног вука” (Михаиловић, 1984: 5).

Усмеравајући пажњу на њих, можемо да стекнемо јаснију представу и о типу и карактеру јунака којег у свом књижевном свету изграђује и повлашћује овај писац. А то је, пре свега, судбинским изазовима и ломовима притиснут и оптерећен појединац, често „нискомиметски тип”; обичан човек, „један од нас” (Фрај, 2007: 44), каткад лузер, изопштеник, маргиналац. Притиснут, као малешни син у нареченом запису, „бездушношћу предмета” и људи „око себе”, радом и теретом (не)реализоване историје, рђаво схваћене идеологије и остракистичке политике; неснађени, губитништву и усамљености обречен јунак/појединац затечен на ветрометини живота. А баш у таквим ситуацијама егзистенцијалне изнудице и спољног притиска ти усамљени, одбачени и напуштени књижевни јунаци умеју да у ситуацији кризе покажу и завидну вољну чврстину, херојску срчаност и сапатничку самилост. Галерија тих препознатљивих „михаиловићевских” јунака који су у психолошком и емотивном сразу међу собом доста различити, али у судбинској прикраћености, куражности и постојанијој етичности сродни, почела је

⁶ Исказе имплицитне поетике читамо „из поетичких фигура”. Перишић, Игор. *Гола прича*. Институт за књижевност и уметност. Београд: Плато, 2007. стр. 25.

да се одлучно а упечатљиво формира у његовој првој приповедној књизи *Фреде, лаку ноћ*, која је умногоме одредила поетику овог писца.

Од шест приповедака који ову књигу чине, њих четири је исприповедано у првом граматичком лицу, док је једна обликована из перспективе ауторизованог приповедача у трећем лицу, с тим што се у њеној завршници у првом лицу јавља глас ауторизованог приповедача. Сваком од њихових јунака-наратора писац је одредио засебну казивачку перспективу и њој припођени поглед на свет, а он је у знатној мери везан за њихову социјалну и егзистенцијалну позицију, њихово место у свету. На тај начин је у изградњи композиционог плана сваке приповетке, као и плана њихове реалистичне, животне уверљивости, постало могуће да се њихово излагање, коришћење одређеног типа језика, најпре социјално, а потом и психолошки, мотивише и обликује. Тако да се од прве Михаиловићеве књиге примећује његова стваралачка оријенација на језик, на живи, непосредни говор кроз кога јунак-казивач представља и своје индивидуално, искуствено животно становиште. Свој поглед на живот и свет, свој *мит о свету*. И то ће постати једна од надоминантнијих карактеристика уметности овог писца.

Премда ова приповедна књига није по саставу хетерогена, међу њеним приповеткама запажају се сасвим одређене сродности и сличности у приповедном облику, позицији приповедача и стваралачком поступку. Једну од њих чини околност да су три њене приповетке, „Путник”, „Богиње” и „Лилика”, исприповедане са великим ослоном на вербално градиво, стилско-језички прегнантно. То је постигнуто коришћењем приповедне технике сказа, директног казивачког обраћања слушаоцу покренутог са намером да се таквом стилизацијом прозног описа постигне „враћање на живу реч”, због чега оне садрже елементе „монодраме” (Делић, 2012: 51), као и високи степен књижевно-уметничке уверљивости и истинитости исприповеданог садржаја, док су преостале три приповетке изграђене на сасвим јединствен и особен начин. У њима је приповедач изабрао посебну говорну позицију, узимао другачију приповедну маску. Томе би се могло додати запажање да су приповетке изграђене у техници сказа композиционо спрегнуте, ритмичне а компактне, док је насловна приповетка, реализована са знатним уделом психолошког нијансирања и симболичког сенчења,

реторички развијенија. А завршна је приповетка композиционо разлабављена, и у наративном и дескриптивном замаху помало разливена.

Прва приповетка под називом „Гост”, заслужује посебну пажњу због начина на који је испричана, несвакидашње атмосфере, делимично интимистичког тона и извесне значењске непрозирности, већ и због одређених мотивских и симболичких назнака који су у њу уграђени, потом и због композиционих решења која су утицала на њену суморну завршницу и шире значењске импликације које из ње проистичу.

Приповетка „Гост” је изграђена као психолошки сложена и драмски напета повест о необичном сусрету и односу драматизованог „ја” приповедача (Бут, 1976: 170) и његовог незваног ноћног госта – миша, у кафкијански затвореном и отуђеном простору хотелске собе. У њој је приповедање изграђено кроз активирање сећања приповедног субјекта на ситуацију из недавне прошлости када га је „једне опаке зимске ноћи (...) изненада посетио један гост. Ослођен на испрекидану светлост сећања: „Углавном, дошавши касно, тихо сам ушао (...) Квака на мојем улазу је при том два пута лагано али реско, готово строго зашкрипала” (Михаиловић, 1984: 7), приповедни субјект, који се због неутрализовања основног утиска често обраћа читаоцу реторичким успутицама, указује и на то да је његово поведање реконструктивно, да су у њему време догађања и време приповедања раздвојени. То омогућује да се у овој приповеци о студној усамљености, која је изграђена на подлози коју обезбеђује искуствени план и евокација која га оживљује, уочи и то да се мимогред наговештава успостављање једног од најпостојанијих тематских и садржинских планова Михаиловићеве прозе – приповедање о искуству отуђености, маргинализованости, изопштености и утамничености. А напоредо могу да се запазе и они елементи у тексту који имају изражајнију (ауто)поетичку носивост и вредност. Заправо, посматрајући пажљиво елементе садржинског, наративног и значењско-симболичког склопа приповетке „Гост”, долазимо у могућност да у њој препознамо и оне елементе који су имали знатног удела у изградњи једне особене света.

Казући о томе како се затајено и скоро загонетно увукао у свој забачен суморни собичак, чувши шкрипу њених врата, наратор нас директно суочава са узроком свог изненађења. „И одмах сам се сусрео са нечим што сам препознао и

што ме је на много шта подсетило” (Михаиловић, 1984: 7). На шта је то што је видео и што му је „до данас остало у сећању”, подсетило Михаиловићевог јунака-приповедача отворених и изоштрених чула?

Из накнадне перспективе коју обликујемо ослањајући се на сазнајно искуство стечено читањем и систематичним усвајањем чињеница из Михаиловићеве фикцијске прозе и књига биографске и историографске публицистике, постаје јасно да је реч о призивању атмосфере затвора. Она се у овом исказу асоцијативно и поредбено оживљује.

Када се сутрадан, палећи цигарету и спремајући се за спавање, он свог госта буде „сетио” – скочивши из постеље на његово оглашавање – својој исповести додаће и једно индикативно запажање: „Били смо као два госта у истој хотелској соби, узајамно упознавање међу њима готово је неопходно” (Михаиловић, 1984: 9). А када потом буде „натукао на ноге папуче сачињене од старих, голооточких сандала” и када започне „жустру истрагу”, биће јасно да јунак-наратор гради доста широку подлогу за своју психолошки нијансирану и напету „приповест”. Он из сећања у свест преводи драматично искуство и тако упућује важне додатне сигнале за потпуније разумевање његове приче и њеног контекста. То доживљајно јунаково разумевање сродности егзистенцијалне ситуације/позиције у којој су се ненадано обрели миш и он, садржи и шире симболичко значење.

Будући да му је намера да у својој причи обликује и нагласи искуство усамљености које се, сагледано из шире интерпретативне перспективе, показује као један од епохалних образаца модерности, он у својој истражној причи која местимице бива организована и као извештајно приповедање: „То је изгледало овако” (Михаиловић, 1984: 10), у однос поређења и подударности доводи сопствену ситуацију и судбину са судбином и позицијом животињице. На тај начин се развија и чудновата блискост између два затечена усамљеника. Због тога га у „истрази” наш јунак посматра са више усредсређености на његово понашање и оглашавање. Тако је миш као виновник неспавања, сагледан и кроз проширену оптику асоцијација, приповедача подсетио на једну његову тетку чија је навика била да се против несанице бори ноћним јурењем мачки по кући. Приказујући је у мимогредном коментару који указује на приповедачеву подразумевајућу, али

каткад дискретно истицану приповедну самосвест, у „помало” гротескној слици како се „против несанице дугих зимских ноћи борила бесним јурењем мачака”, тако што је: „на месечини (...) у белој сељачкој подсукњи и с оклагијом у руци полугласно крешти и и јурца тамо-амо”, он је обликовао подлогу на којој се и његово поступање опажа и вреднује у истом гротескном озрачју. Истој искошеној перспективи која мотивационо усмерава и оправдава читав низ необичности и чак парадоксалности до којих, следом ритмично управљеног тока приче, сусрет приповедача-антиквара и његовог ноћног госта најпосле доведи.

Најпре по томе што је он оноματοпејски на миша „псикнуо (...) као на мачку”, а од чега је његов незвани гост „поскочио, некако поспрдно, као јаре” (током приче он ће ходати „као пеливан”, мрдати „смешним брчићима”) и привремено нестао, да би се потом на другом месту ненадано појавио, „бескрупулозно пунећи просторију најразличитијим шумовима” (Михаиловић, 1984: 11), како би њихова међусобна битка („Гледали смо се из својих бусија” – казује наратор у предходном одељку, а у потоњим ће гост-миш војнички предузети да „извиђа”, па да безглаво бежи као „разбијена војска”), могла да се настави и заоштри до кулминаторног и изненађујућег расплета.

Схвативши да се његов ноћни гост неће смирити и да њихов изненадни сусрет и сукоб мора доћи до разрешења наратор резонерски, у паремичном исказу, истиче: „Али нећеш се од неких ствари спасти окрећући им леђа” (Михаиловић, 1984: 11). Тиме подстиче и оправдава намеру проистеклу из таквог разумевања ситуације; намеру да је убрзано и ефикасно реши. На том месту ова Михаиловићева рана приповетка налази своје важно сижејно и драмско чвориште, прелом.

Од тог тренутка нараторово настојање и искази мотивационо везани за њега крећу у једном одабраном смеру који ће, показаће се, за његовог госта и антагонисту последовати судбинским исходом. А поетичке импликације које из тако обликоване приповедно-драмске ситуације происходе, могуће је потпуније разумети када се читалачка пажња усмери на неке од значењски веома носивих исказа, синтагми, речи. Таква је сугестивна именица „нада” с почетка кратког приповедног одељка: „Уследила је кратка тишина и у мени је, канда, прхнула *нада*.”

Али не надуго. Јер мој незвани гост се одмах изнова јавио и најпре стидљиво, па све безобзирније и безобзирније наставио да ради свој обеспокојавајући посао” (Михаиловић, 1984: 11).

Постављена на подлогу приповедачевог активираниог сећања на које се с почетка неколико пута позивао, та призвана „нада” асоцијативно упућује на бројне судбинске ломове и искушења којима су бројни јунаци, израсли из сећања, имагинације и пера овог писца, који се већ од самог стваралачког почетка самосвојно огласио и мајсторски потврдио, бивали неповратно обречени. Поготово они који су допадали затворске и логорске изолације и патњи које из тога производе. Њима је нада у избављење бивала често једино егзистенцијално, судбинско упориште. И то баш таква, епифанична, краткотрајна и нестварна нада што прхне као птица у завршној сцени кратког Михаиловићевог романа *Кад су цветале тикве*, да навести коначни исход сукоба двојице злосрећних јунака.

Таква је илузорна, кратковека (овде се треба сетити реченице из записа „Мој син...”) и ова нада која се указала наратору приче „Гост”. Указала се начас, па се у тами сиромашке собе, која симболички тонира целу приповедну ситуацију и подразумевани живот јунака-наратора чији се део излаже светлости и потреби приче, и она стопила у атмосферу напете убрзаности мучног догађаја који је од тог тренутка почео да се интензивно упућује свом исходишном часу. Такав модел градње наративне ситуације у којој се приповеда судбина јунака-појединца у нарочитим часу сусрета са коби која долази из живота, а често и из сфере политике, идеологије и историје, скоро да је доследно примећиван дуж целог стваралачког опуса Драгослава Михаиловића.

Целокупна атмосфера сумрачног и забаченог собичка који постаје поприште сукоба две воље и егзистенције које су по логици ситуације упућени на контакт, чак и блискост, у овој причи је изграђена тако да је стално у некој светлосно-сумрачној неодредљивости. У варавом полусвету, полусну. И то је додатно мотивационо упориште за даљи развој основне драмске и наративне ситуације, који је окренут могућности изласка из тог ситуационог лимба. Због тога је и постало могуће да наратор, који своју причу обликује извештајно, на неким местима описни исказ концентрисано преведе у општији увид који, као поетички сигнал, постаје

подесан и за разумевање сложених значења и укупног смисла ове приче. Такав је овај: „Све је у соби и око мене било на свом месту и све варљиво мирно и пролетело ми је кроз главу да много шта што изгледа обично може у себи да скрива некакве тајне, нешто што се првим погледом не може обухватити.” (Михаиловић, 1984: 11)

Све је, дакле, у простору ове приповетке „мирно”, али „варљиво”, притом. Напето у ишчекивању, скоро до пуцања. У тако грађеној атмосфери, после различитих маневара које актери предузимају, логично је да наступи и онај „одлучујући тренутак” за који наратор изриком каже да је пропустио да га уочи. И то пропуштање да се опази судбоносни час сагласно је основној драмској, ситауционој и наративној логици, њеној психолошкој равни у којој због напетости, полусветлости и сном начас заробљене свести наратор није успео да у часу уочи оно што му се као важно указало касније. Јер, ова се прича приповеда из искуства говорног субјекта, као и из његовог приповедног знања, његове поетичке самосвести оличене у стваралачком настојању да је ослони на битне, драматичне моменте представљеног догађаја које пажљиво распоређује дуж тока приповетке, све до одсудне завршнице.

То што се десило док је наратор начас тренуо, а што је појединост важна за развој догађаја-приче, јесте да је миш нестао из његовог видног поља (што указује на позицију фокализованог приповедача), због чега је он и утонуо у недубок сан из ког га је пренула ледена језа праћена наглим наступом големог страха. Тај пробој страха на домаку сна и стварности узрокован је околношћу да се миш обрео у микро-простору кревета, под покривачем, испод јунакових леђа, због чега је он осетио да га је ту „та свила, хладњикава и пријатна али и жива и покретна, опржила”, и избацио га из кревета. Из позиције ледене најежености он се потом пита о разлозима таквог поступања свог нежељеног госта. И он се са сапатничким разумевањем преводи у његову егзистенцијалну позицију. Такав поступак ће се у текстовима овог писца варирати и развијати као начин његовог односа према јунацима, као и односа књижевних јунака према другима.

„Зашто је то учинио, размишљао сам. Је ли му ово био једини спас? Али чим сам га наново угледао, видео сам шта је. Било је то крајње очајање. Његова заблуделост, видело се, ускоро ће се завршити (...) и расплет јој ваљда жели и сам”. (Михаиловић, 1984: 14)

Тај усамљени миш чија је судбина предмет ове приче и уз чију егзистенцијалну позицију усамљени наратор у тренутку прилеже, вишеструко је симболизована фигура у њој. Он истовремено симболизује статус и судбину незнатног створа пред немерљивим силама света и позицију скоро свих живих створова на земљи, а човекову судбину посебно.

Клизећи у сусрет неминовности, на свом „госту” је његов посматрач запазио знатну промену. Наиме, миш више није био живахан, већ се сада кретао спорије и тише „насумце лутајући тамо-амо”, показујући при том скоро потпуну „равнодушност”. Због тога је у његовим држању наступила „нека потпуна равнодушност, досада у сваком покрету, полупијано тумарање без снаге да се ишта учини и ишта промени” (Михаиловић, 1984: 15). Из тог разлога се он помицао „као лоптица ударена ногом, немоћна да се заустави или промени правац све док над њом нека спољашња сила не учини” (Михаиловић, 1984: 15).

Та „равнодушност” коју исказује овај малени јунак уочљив је одраз оног типа помирљивог односа према коначности који исказује знатан број Михаиловићевих репрезентативних јунака. Она је јасан исказ оне, колико фаталистичке толико и стоичке, помирности са неминовношћу која се корени у народном етосу, у општем националном историјском и митском искуству које је положено у саму идеолошку основу његовог прозног света. Због тога и може да се каже како се тај тип односа, као стваралачки образац, понавља и утврђује дуж читавог Михаиловићевог стваралачког опуса. И то од нивоа алузивног и симболичког повезивања различитих текстовних равни (овде мислимо на мото романа *Кад су цветале тикве*: „Ево лишени славе своје, у понижењу великом стојимо, вођени силом куда нећемо” (Михаиловић, 1984: 5), до варирања на тематском и идеолошком плану текста. Скоро сви Михаиловићеви књижевни јунаци бивају у вихору живота „вођени силом” тамо куда неће, односно бивају присиљени да у животу промене првобитни правац замисли и делања, јер их на то приморава нека „спољашња сила”.

Стога је, у часу када је и мраз „већ био потпуно побеснео”, успорени миш је почео да лагано прилази наратору који га је будан у постељи чекао. То је чинио „поуздано и неодлучно, журно и са застајкивањем, онако како се приступа критичном догађају несклоне судбине, у чију се потпуну несклоност још помало не

верује” (Михаиловић, 1984: 15). И управо је ово вршни тренутак у развоју догађаја у овој Михаиловићевој уводној причи, а истовремено и једно од повлашћених места његове уметничке прозе у којој се сасвим одређено, сједињено, представља и исказује један од основних узрока страдања јунака и, истовремено, став укупног ауторовог односа према животу и свету, његов светоназор. Од тог момента њихов сусрет и сукоб почињу да се крећу према расплету и то кроз промењен, инверзно представљен међусобни однос.

Пошто је миша изгнао из постеље и у њој наставио будан да га, под светлошћу, напето ишчекује, наратор је опазио како му се он из измењене перспективе, одозго и са стране, преко јастука приближује. Приповедач је на том месту наглашено фокализовао нараторову позицију, јер је он био та инстанца која опажа предмет приче и која о њему казује. Али га опажа као обрис, као „мрљу”, нејасно. Због тога је он напето, више наслућујући него јасно видевши, осетио да му је малени гост пришао тик до ува, главе. А он је остао у ставу напете непомичности и са грозом помислио да ће му кроз уво ући у лобању. Због тога се померио. Међутим, миш није реаговао. И сада се око камере, оличено у нараторовом концентрисаном погледу, полако окретало и у његово и читалачко видно поље уводило овог нежељеног госта: „И лоптица његовог тела ми је најзад дошла на двадесетак сантиметара од главе.” (Михаиловић, 1984: 17) Сад је миш постао она „лоптица ударена ногом” која се, у заостреној перспективи, у жижној тачки, из непосредне близине, у непомичности, сада опажа као нека „ствар”.

Та измена перспективе, позиције и односа актера указује на околност нестајања оног односа разумевања наратора према госту и његову суштинску промену. Миш сад постаје непријатељ кога треба уништити. Из тог разлога је он најпре опажан тамна „мрља”, лишена обличја, а потом и као „ствар” која је изгубила вредност живог, да би се тако стабилизовала основа са које се мотивисано према њему може деловати свим средствима и силама. И до тога коначно долази тако што наратор из непосредне близине опажа „читаво његово згрчено тело, које је, тиме што му се свака длачица могла распознати показујући дотле незаметљиве преливе, сад изгледало крупно као надувено” (Михаиловић, 1984: 17-18), из ког разлога је оно, у очима и свести наратора, било „лишено икаквог смисла и икаквог

изгледа”. И то је врхунац драмског успона у причи иза ког је уследио, логички и психолошки мотивисано припремљен, коначни чин.

Усвојивши потребу за дехуманизованим односом према свом маленом госту, наратор му је приближио шаку и, како се овај није „ни помакао”, ухватио га за реп и подигао, а миш се у његовој руци „трзао (...) али не баш јако”. Потом је „устао и држећи га као праћку, ударио њиме о довратак” (Михаиловић, 1984: 18). И то је био крај напетости тог изненадног сусрета, нејасног односа и латентног сукоба између ова два „госта” једне мразне ноћи у хотелској соби. Остало је само да се каже како је, при бацању мртвог миша у клозетску шољу, на устима он имао „малу црвену мрљу”.

Тако се доследно, у једном виду, кристализовала промена нараторове перспективе, промена његовог психолошког, вредносног, моралног и укупног односа према живом створу - мишу/госту. Сажет у синегдоху „сиве мрље”, па потом крваве „мрље”, миш је у радикализованом односу опажен као предмет лишен било каквих животних и вредносних атрибута достојних пажње, милости и сажаљења. И мада је било логично да се два госта у хотелској соби трпељиво и са разумевањем прихвате и подносе, у завршници приче десио се неочекиван обрт у коме се пртпостављени однос интимном сапатничког разумевања, кроз психолошки напрегнут развој, претворио у супротност. Без обзира на околност што је наратор обележен затворским искуством, искуством самовања, патње и страдања у ком се јамачно сусретао са глодарима, он није имао ни мало разумевања за позицију свог госта. И то је још један значењски и поетички сигнал који је дискретно укључен у наративне партије текстова овог писца, јер ће неки његови потоњи јунаци-злочинитељи бити видно обележени отуђеношћу и недостатком емпатије према ближњима, другима.

Пошто се у приповеци „Гост” њен наратор представио као особа која, у ситуацији процењене угрожености, свој латентни нагон за уништењем испољава према недужној животињици: драконски, без емоција и кајања, у наредној приповеци „Путник” тај примални људски порив, као велика тематска назнака, сада се усмерава ка људима. Зачиње се и испољава у људском свету у, андрићевски речено, поремећеним временима. Сам начин на који је писац одабрао да нам

представи одабрани део судбинске повести свог усамљеног јунака, унеколико је другачији у односу на наративну технику претходне приповетке.

И приповетка „Путник” дата је као исповест, саопштавана је у првом лицу, али са једном нарочитом наративном конкретизацијом. Михаиловић је у овој приповести применио прозну технику сказа у којој се постиже илузија живог говорења, обраћања непосредном слушаоцу који је, стога, и сам укључен у приповедни процес. Ослањајући се стваралачки на то приповедно начело, ова његова приповетка и започиње непосредним обраћањем иследничкој комисији: „Кажете, значи да сам крив” (Михаиловић, 1984: 19). Кривица којом је обележен овај Михаиловићев приповедни јунак-казивач, млади партизански „курир обавештајац”, односи се на бројна убиства, ликвидације, које је у рату и непосредно после њега починио. И оне се као садржина његовог контролисаног и усмераваног непосредног исказа у њему, са обиљем карактеристичних појединости, веома сликовито саопштавају. На тај начин се пред читаоцем разлистава једна заиста трагична судбина у злом времену, на знаном, заједничком, простору чију централну осу чини река Лим.

Следећи пажљиво исповест овог неименованог јунака, читалац ће бити у прилици да запази како он, мењајући непрестано тон свог сликовитог (усменог) говора који је удаљен од времена збивања и који се са извесним одступањима (ахронијама) слободније креће по оси времена, указује и на чињеницу свог нижег социјалног порекла („ја сам човек прост”). Потом и на то да је у родној средини он „некад” био миран човек. Такву околност он поткрепљује и активирањем говорне фразе „мрава нисам згазио”. На тај начин се успоставља мотивациона основа за његово непосредно излагање, које је ослоњено на способност оживљавања представљених догађаја из залиха властитог сећања.

Захваћен епохалном променом коју је Други светски рат донео, и овај јунак се знатно изменио, па је у партизанској војсци постао безмилосни ликвидатор. Али се та промена није у њему десила без дејства узрочно-последично покренутог психолошког фактора. У њему се, сведочи с почетка, јавила пукотина кроз коју се зачуо глас подсвести у виду сна, а „примарни циљ снова јесте изражавање несвесног” (Јовановић, 2012: 13). „И сањам”, каже он, „често сањам: као, долази ми

жена бела, расплетена, само у некој дугачкој кошуљи. Подрпана, јадна-бедна, а очи страшне. Не виде се, а страшне” (Михаиловић, 1984: 19). Те, у сећање и свест, урезане изражајне очи из сна које су имали неки од његових сабораца у часовима страдања, као и неке од његових жртава, јављаће се целим током ове приповетке (још једном у сну само у мушком обличју) која из тог сећања и трагичког искуства израста. А то је искуство било толико страшно, да се не може „ни испричати”. (Та занемелост пред страхотним искуством биће, као приповедни топос, посебно активирана у неким приповеткама у књизи *Лов на стенице*).

Нашавши се у вртлогу грађанског и братоубилачког рата (казивач помиње Ханцар и усташке дивизије, Зелени кадар, четнике), он је убијао без задршке, увек налазећи за то подесна оправдања. И у овој исповести он наводи низ примера својих и патњи својих сабораца, као и примера хладнокрвне ликвидације противника. Нарочито је упечатљив онај део његове приче у којој су, у неколико ситуација, актери његови ратни другови Дане и Марко. Упавши у заседу они бивају погођени. Дане бива тешко рањен, и сапатнику и помагачу заветно прича део своје животне и емотивне сторије. Говори му о љубави према мајци и девојци. И то је у овом сказу стилизовано тако да изазива јак утисак слушаоачеве и читаоачеве потресености. А посебно у ситуацији у којој наратор бива принуђен да га због безизлазне ситуације усмрти, како не би рањен допао у руке непријатељу.

Тај део његовог сведочења/сказа нарочито је сугестиван и потресан, а доноси и један важан акценат – самосвесни исказ нараторовог препознавања свог понашања и себе ван људских хуманих обзира и вредности.

„Подигнем га са стране, и стежем, стежем, а рука, луда моја рука што је толико зла начинила, неће да слуша: ко тополов лист трепери. И лепо осећам, као да ме неко дави; као да ми душу пронашао, па је ко усране гаће изнео на сунце и стиска, цеди и уврће. Подигнем полако, руку, па му је принесем уз слепо око. И сад, кад се сетим, не могу да верујем. Три пута сам опалио. У лице ми је, чини ми се, плуснуло. (...) Идем, а крв ми смрди, сва ми душа смрди од крви, чини ми се, сва су ми уста пуна.” (Михаиловић, 1984: 31).

Због тога је постао дехуманизовано и отуђено биће, „ко дрво сам постао” – рећи ће. Биће које у ситуацијама крајњих искушења губи веру и сумња у све, па и у Бога, али остаје привржен својим ратним друговима. И то мање због оданости комунистичкој идеологији, а више због сасвим личног односа поверења и

припадања. Због тога, вођен нагоном за преживљавањем, инстинктом, срећом и (с)трпљењем, остаје у животу.

Мада рањен, измењен, душевно растројен и у алкохолним маглама разливен, он је ипак свестан свега што је учинио, али као правоверник који дубље осећа и зна да је његова освета праведна. Отуда су у његовој исповести места нашли сасвим детаљни, сабрано и концентрисано дати, описи ликвидација и злочина – разарања животне материје на фону општијег страдања, као и жеља да се његове, унутарњом драмом помножене речи исповести чују, прихвате запамте. „Тако је то било, другови, слушајте добро, можда ћете нешто и запамтити” (Михаиловић, 1984: 28) – казаће са недиференцираном намером да се његов пример препозна, издвоји, уопшти, и тако представљен разуме и прихвати.

До дубљег разумевања му је ипак стало, пошто себе не види као изразито негативног јунака, јер на казну не помишља и не позива. Мада мушкарцу са страшним очима, који му се у сну јавља, у часу у којем препознаје и своју озверену природу каже: „ти си ја”. Али му, чини се, поред тог кобног препознавања које утиче на његову психичку расцепљеност, једнако смета и кобност његове издвојености, сталне усамљености међу људима: „људи око мене, а друга немам”. Он је у ситуацији ратне сукобљености, највеће животне угрожености, следећи само један изабрани животни правац и његову усмерену логику постао изванљудник: социјално и психо-емотивно (идентитетски) разорено, несрећно и трагично биће трајно обележено једном претећом сенком.

То тамно поље у његовој свести и његовом манихејском систему вредности засновало се у његовој сеоској фамилији, у животу и социјалној средини у којој је, као прост човек – како каже, чувао овце. И мада оформљен у, наочиглед, идиличној и пасторалној сеоској средини, он у рату због свог недиференцираног, крутог, искључивог става према људској природи постаје убица, крвник. Разлог за то су поступци његове лепе сеоске младе стрине Марине која је, због везе са локалним четничким комадантом, његову мајку издала, послала у смрт. И управо се у финалном чину освете, на прагу његове родне сеоске куће, у његовој крвљу усмрћеној, окамењеној души, дешава кулминаторни, коначни потрес и прелом. Пуцајући („Свих шест сам испразнио. Ни да зине није стигла.” (Михаиловић, 1984:

40)), и не гледајући у своју снаху, он је усмртио и њено малено дете: „И тек сам онда видео дете. Приђем, а крв се још пуши. Окренем је, па га узмем у руке. Лепо неко детенце, на њу, чини ми се налик. Држала га је у наручју, ваљда да се одбрани: а ја нисам ни видео. Почнем да га љуљам, у уста да му дувам: ништа. Грудићи му пробијени, само се, јадно, згрчило” (Михаиловић, 1984: 40).

Та језива, потресна слика, која је изграђена ритмичним описима, доводи до промене и скоро катарзичне спознаје овог трагичког, суровости окренутог јунака. Спуштајући мртво дете поред мртве мајке и палећи цигарету он, у тренутку, кобно увиђа да је потпуно опустошен и сам: „А око мене – ни живе душе. Ни певци више не певају.” (Михаиловић, 1984: 40) Управо је та околност да је овај јунак-крвник у свету остао потпуно сам („а немам нити где да останем нити куда да пођем”40), у драматизованој завршници ове Михаиловићеве приповетке поступком симболизације у опису, издигнута на план универзализованог значења. Такав изабрани поступак је овој приповеци, за коју је критика одмах утврдила да је једна од „најснажнијих прича о судбинама у последњем рату” (Јеремић, 1967: 9), прибавио и нарочиту универзализовану актуелност, јер је индиректно указао на неопходност постојања и сталну угроженост хуманих вредности у људском историјском свету.

Наредне две приповетке, „Лилика” и „Богиње”, које су у иначе обимној критичкој рецепцији дела овог писца често и с правом издвајане као његова најуспелија приповедна остварења, у потпуности су реализоване доследним стваралачким усмерењем на говор/језик јунака-казивача.

У првој од њих до гласа је дошла девојчица Милица Сандић, Лилика, која у својој монолошкој исповести живо и потресно сведочи о невеселој судбини невољеног и нежељеног детета на друштвеној маргини, о сталној изложености патњи без стварног узрока и заслуге, као и без одзива средине. Живећи са мајком, очухом и полубратом, она је бивала изложена сталном шиканирању, увредама и батинама: „не знају шта ће са мном. И почели су страшно да ме ударају. Сваки дан сваки дан” (Михаиловић, 1984: 52), па је због тога била принуђена да се довија, да се наивно и лукаво сналази. То је ова мала хероина чинила на задивљујући, чак

интелигентно осмишљен начин. А све у намери да избегне још тужнију судбину домског штићеника и остане у породици, међу својима.

Мотив незаслужене патње у оквиру тематске окоснице коју чини исечак из Лиликиног живота у предграђу, у овој је приповеци обрађен и саопштен из засебне перспективе – из дечјег угла посматрања. Изабраном мотиву је саображена и сама наративна перспектива, а она је притом мотивисана социјално и језички. Одредивши да му се јунакиња оглашава из досуђене скрајнуте београдске средине једноставном реченицом, огољеном и сугестивном фразом, писац је њен сказ и језички уподобио њеном социјалном, психичком и образовном хоризонту, али и њеном психичком стању, пошто она, због сталне усташености, највероватније, муца и мокри у кревет. Отуда њена прича одише непосредном огољеном једноставношћу и непатвореном искреношћу и саопштена је без ослањања на граматичке стандарде и правила. Управо је та аграматичност исказа јунака у њиховим загрцнутим и драматичним исповестима, постала још једна од типизираних карактеристика Михаиловићевог активирања ове специфичне, из књижевног наслеђа преузете, приповедне технике.

Свом сасвим младом и необичном јунаку писац је у овој приповеци обезбедио могућност да се обраћа из сопствене перспективе чију ослону тачку обележава настојање да се кроз исповест оформи и искаже један у много чему засебан поглед на свет, али и да се други ликови виде и представе кроз њену визуру. Његов карактер и психолошки профил истичу и они искази који су производ потребе за сасвим конкретном, болно тачном речи саопштења у којој је индиректно уписана и перспектива вредновања. Тако је обликована прва реченица приповетке. У њој јунакиња вели: „Мени сви кажу да сам глупа. И мама и тата и сви. Само ми мој мали Бата не каже. Он још не зна да говори. Али није ни важно што сам глупа ако је мени овде лепо. Је л тако. Ја тако мислим.” (Михаиловић, 1984: 41)

Тај исказ „ја тако мислим”, понављаће се ритмично, рефренски да и он укаже на Лиликино настојање да огласи своје специфично разумевање света. Али живот и свет она не тумачи са намером да му сагледа основне разлоге и домете, она то уосталом није ни кадра, већ да себе у њега ситуира. Да у њему пронађе светлију

страну у којој су настањени разумевање и љубав, које је она кадра да препозна, осети и другима искаже.

Од самог почетка приповетке видно је да се девојчица оглашава из позиције крајње изопштености и угрожености. То ће постати јасније када она, дуж приповетке, своју позицију и разумевање ситуације у којој се налази буде конкретизовала и појачавала исказима у којима се разазнаје да је она сметња за реализацију планове мајке и очуха. Будући туђе дете („копиле”), она у ниској социјалној средини у којој живи не наилази на саосећање и разумевање, већ развија комплекс одбаченог, невољеног детета: „И мене овде сви ударају. То је зато што ме нико не воли (Михаиловић, 1984: 42) „и ударили би ме све док се не упишким” (Михаиловић, 1984: 53). Нешто разумевања налази код дечака Пеце који има одређене сметње и ограничења и из чијег се неартикулисаног, мутавог, говора рађа и њено друго име – Лилика. Због тога је она, као и већина других Михаиловићевих књижевних јунака, упућена да у свету за себе тражи сигурно место. И налази га у комшијској шупи у којој сакрива и неке прибављене и укадене ствари. Јер, она је стално гладна, због чега и почиње да краде и има потребу стварима које улепшавају живот. Она је свесна шта су вредности живота и жели да их досегне, па стога уме да опонаша старије, Али је и свесна своје одбачености, суровости света и сталне опасности да ће бити тучена или да ће је послати у дом који је „робија за децу”.

Иначе сужена визура ове јунакиње постаје још ужа када се нађе у шупи, том сигурном месту из којег кроз прозор или одшкринута врата, када је сама, посматра свет. Тако се у овој Михаиловићевој приповеци сужава и шири, односно динамизује, перспектива из које фокализовани наратор⁷ описује и коментарише досуђени свет. А идеолошки, вредносни аспект такве перпективизације јасније се исказује кроз резонерске коментаре ове мале јунакиње. За кишу који воли да из шупе посматра и да слуша њено ономотопејско бућкање с крова рећи ће да је: „смешно и лепо”. Као што ће оцртавати портрете људи из своје околине.

Тај поступак силуетарног и фрагментарног, а свакако непотпуног портретисања споредних јунака и њихових међусобних комшијском чегрсти

⁷ Овај је приповедач фокализован, с обзиром на (Женетов) критеријум „ограничавања” приповедачевог знања на „перспективу једног или више ликова”. Марчетић, Андријана. *Фигуре приповедања*. Београд: Народна књига-Алфа, 2003. стр. 51.

натопљеним односима, кроз сужену призму јунакињине свести, обезбедио је могућност да се расуте појединости света у ком јунакиња борави кроз њену причу саберу, повежу и хомогенизују. И на тај начин размрсе и разумеју, а потом и оцене и одреде, да би у том свету у коме се непрестано сучељавају беда и радост, сиромаштво и сјај опстанак био могућ.

Такав скоро гротескан спој призора и вредности живота типичан је за дечје гледање и разумевање. И тај контраст, који се каткада изражава и кроз парадоксе, у казу ове јунакиње присутан је дуж целе приповетке. Он, наиме, доминантно боји целокупно њено поведање у којем, поред слика живота ниже социјалне регије у којој она бива изложена породичном насиљу и тортури, које карактерише са много појединости у опису, „а мој тата ме каишем везивао за кревет и шалчетом ми овако стегнуо уста и једним штапом ме ударао ударао ударао и ја више нисам могла ни да бежим ни да вичем ни да плачем” (Михаиловић, 1984: 53), има и ситуација у којима се мала Милица/Лирика сусретне са гестовима разумевања и пажње, па чак и топлине. Учитељица јој се обраћа са: „Мицо” и „сине” и каже да је она лепа девојчица. Слично према њој поступа и чика Божа, милицајац, који је посећивао њену мајку као продавачицу љубави и који је притом са њом пажљивије разговара, што се њој свиђало. Уопште, ова јунакиње људске гестове и људе саме у својој свести оштро, детиње, дели на оно што јој се свиђа и оно што јој се не свиђа. Јер је сам свет у коме живи тако сурово устројен: без много лепоте, искрености и људске узајамности.

Приповетка која је на таквој контрастно обликованој подлози створена, упила је у себе многе карактеристичне и супротстављене градивне елементе из различитих домена стварности. Они су постали део несистематично назначаваног, сведеног, ограниченог и деформисаног нараторовог знања, које је суштински везано за његову позицију и перспективизацију у представљеном свету књижевног дела.

Међутим, овом писцу није била намера да тамним тоновима, реалистично и натуралистички чак, слика само једну забачену социјалну средину и њене нискомиметске актере, већ много више – да се у неграматичном говору изабране неодрасле јунакиње оштри рубови тог света, његови контрасти и драматични

судари, уверљиво искажу кроз загрцнуто сведочење о појединачној паћеничкој судбини. Да се, кроз силу говора и изабрани идиом као ауторски изграђени начин и средство, искаже и један поглед на свет, обликује и том животу и свету саобразна вишезначна приповедна визија. А то је сведочење сликовитије и ефектније, што је привидна (ауторском вољом свесно обликована, стилизована) неусаглашеност у њеном говору изразитија и већа. Управо се драматичност приповедне ситуације и динамичност говора о њој на тај начин постижу и исказују. Тако се деформисани књижевни језик, мотивисано активирају у сведочењу ове мале јунакиње, овде превео у вишезначни језик уметничке књижевности. Јер, знано је да у његов састав разложно улазе и „стилови некњижевног језика” (Бахтин, 2013: 155), који у пуној мери постају валидни и важни за сазнавање конкретног уметничког дела, као и света на који оно реферише.

Грамматичка неусаглашеност говора мале Лилике није приповедачу послужила само да њиме гради спољни ефекат и да тако код читалаца изазове директни емотивни одзив, већ је она више управљена ка изградњи илузије непосредног, живог говора у којем су активирани сви елементи који су ушли у састав слике представљеног приповедног света. Заправо, да се илузија пуноће живота, његове догађајности и садржајности у том говору што потпуније оствари, без обзира на његову формалну мањкавост. Тиме је Михаиловић у овој приповеци учинио још важан и велики корак за стабилизовање оног стваралачког поступка приповедања у првом лицу (који се исказује и као „нечисти монолог”, јер се у њему „непрекидно оцртава одсутни саговорник” (Русе, 1995: 147), а који ће му послужити за изградњу неких приповедака и романа.

У приповеци „Богиње”, усаглашеност наративне перспективе са јунакињиним социјалном и општом позицијом, са њеним сазнајним хоризонтом, још је изразитија и упечатљивија. Сила непосредности директног обраћања овде је одређена избором унутрашње (псеудо)еписоларне форме, у којој не сазнајемо одговор адресата, већ смо суочени са драматичним извештавањем утамничене жене која покушава да залечи дете и моли за помоћ. (Што се оно ближи оздрављењу, то се његова мајка ближи ишчезнућу.)

У овој приповеци, чија је структура дисконинуирана управо због избора форме писама, на смрт осуђена, скоро неписмена сељанка, Милица Стефановић, пореклом из топличког, прокупачког краја, из бањичког логора у коме са обрела са својим маленим сином Радованом, Радетом, шаље писма госпођи Јованки вољној да им помаже и да само детенце најпосле прихвати. Она својој добротворки са искреном захвалношћу пише полуписмена писма, реченицом редукованом и шкртом, директном и концизном, именујући у њој само оно што је у тим крајњим околностима насушно потребно и важно, јер у затвору ни папира нема. Реч је о стилизацији која је блиска оглашеном поступку магнетофонског сведочења – таквом начину изградње прозног описа који се не исцрпљује у стилској прецизности, симболизацији и фигуративном, преносном говору, већ своју функционалност заснива на потпуној исказној директности, лексичкој сведености и огољености. Што све указује на срећно одабран и стваралачки изграђен минималистички поетички образац који је у своју језичку раван упио и по коју локалну дијалекатску обојеност, као и социјално типичну реч. Образац који је у неким каснијим делима овог писца веома успело активиран.

Мада необразована, ова злосрећна жена и мајка није лишена љубави и пожртвовности за ближње, за мужа и дете, као што није лишена ни шире идентитетске, националне, пркосно исказане самосвести. Њена борба има нешто од шехерезадиног синдрома, који је овде парадоксално исказан. Она се бори да спасе дете које у затворској ћелији добија и богиње, али избављајући њега из зоне крајње угрожености она се истовремено ближи судњем дану. И то са пуном свешћу о вредности своје борбе и хуманизованом, морално означеном и потврђеном смислу своје трагичне жртве. А те се вредности још постојаније исказују и у овом, до граница мелодраме приповедно контролисано доведеном сведочанству, распростраиу кроз стилски поступак варирања и понављања одређених сцена (каква је зверско мучење мужа), истих и сродних значењски и симболички веома носивих исказа, синтагми и лексема. У егзистенцијално-психолошкој равни живота јунакиње те се вредности потврђују кроз озарујуће задовољство малим стварима у поклонима: комадићем сапуна, понеком кромпиру, одевним предметима за дете.

У серији писама ове Михаиловићеве јунакиње у којима се тежиште помера ка хоризонту унутрашњег схватања и разумевања, јављају се и оне појединости и

ликови који ће касније бити укључивани у садржај других његових књижевних текстова. Док читаоци у неграматичким исказима (ни мала и велика слова нису правилно написана, збрка конвенција обраћања доботворки са „ти” и „ви”) могу да препознају њену удаљеност од поља културе која је у потпуној супротности са моралним особинама које она исказује, дотле у навођењу имена и (не)дела појединаца, какав је мучитељ њеног мужа, Хитлер из локалног сокака, Ћупричанин Карло Верлогер, који ће се јављати и у каснијим прозама овог писца, они могу да опазе како се неки елементи хронотопа и књижевног света кроз дело Драгослава Михаиловића селе и понављају. Као што се, зачети и стабилизовани у првој приповедној књизи, варирају и други садржински елементи. Један од њих је и потреба да се злочин и насиље препознају и да им се пружи отпор, да се осуде. Тако се, као најтврђе морално становиште, у „Богињама” јавља однос јунакиње према окупаторским злочинима. За њих ће она рећи: „гори су него турци”. И тај ће исказ варијантно понављати неки други Михаиловићеви књижевни јунаци у другим мање трагичним приликама. Измениће се околности, али наслеђене етичке, моралне и укупне вредносне погодбе у његовом књижевном свету – неће.

Та оданост наслеђеном традиционалном, а пре свега етичком обрасцу, проширује се у „Богињама” и на потребу да се стамено бране неке угрожене идентитетске, националне, базичне вредности. Имајући сталну свест о свом националном и социјалном пореклу, као и о томе да није довољно образована, да је неписмена, Милица Стефановић то не види препреку за пуну афирмацију родољубиве људскости и у једној сцени реплицира управнику логора Вујковићу (он је као лик преузет из историјске стварности) и посредно немачком комаданту казујући како „код нас Срби нису Најлепши они који су Васпитани и лепо Обучени и чисти” (Михаиловић, 1984: 74).

У том исказу активирана је шира народно-етичка основа на којој се препознаје нова варијација старог контрастног пословичног обрасца о запрљаности руку и чистоти образа. Као што се у једном исказу може уочити да је и он обликован на подлози која је преузета из усмене народне традиције, тако што преузима и упошљава неке елементе и одлике њених једноставних облика. То је оно место у приповеци на коме ова стамена јунакиња са болним поносом истиче: „За моју главу није ми ни жаво ал како даим опростим што ће ме одвоје од мог Детета. Кад Моје

Дете није јеврејче. И ништа Није криво. То немогу даим опростим Земља им кости избацила Мајкаи Мртви неоплакала Семе им се Затрло Песму им Уста неизговорила Љубав им детиња Незазорила.” (Михаиловић, 1984: 76)

Застанемо пред овим исказом горде и самосвесне јунакиње, аутобиографског фокализованог приповедача. Најпре због тога што читалачки и интерпретативно у њему може да се као важан опази завршни тон стилизације овог исказа. Он је поетски. И то не само у избору последње синтагме и речи, већ и због активирања ширег књижевног контекста, извесног круга књижевног наслеђа које се стваралачки подразумева, односно сасвим одређеног модела културе на који је он постављен. Реч је о томе да на овом месту Милица Стефановић изриче клетву својим мучитељима. И да се кроз њена негативна императивна именована и одређења на злочинитеље баца тешка сенка моралне осуде. Неизбрисива сенка која асоцијативно оживљује целу традицијско-народну етичку и усмену вертикалу. Али, постоје у овом сегменту приповетке још неки елементи који не би требали да олако промакну читалачкој и интерпретативној пажњи.

Један од њих је садржан у перформативном исказу јунакиње да њено „дете није јеврејче. И ништа није криво.” (Михаиловић, 1984: 76) Интерпретативна напомена да овако директан исказ јунакиње није антисемитски управљен, чини се потребном. Јер до представе о томе да је у конкретној егзистенцијалној ситуацији јеврејство квалификовано као битна мана, ова јунакиња је дошла управо у логору. И то кроз сазнање да се издвајају и у смрт одводе Јевреји.

Ограниченост хоризонта њених сазнања у овој ситуацији је мотивационо и значењски најдиректније повезана са њеним гестовима. Они су њоме управљени. И то је сасвим очигледно, будући да се јунакиња креће само у оквирима оних ситуационо-логичких погодби које својим скромним хуманистичким сазнањима може да појми. Међутим, ако за сам структурни, смисаони и значењски склоп ове приповетке и није од пресудног значаја наведени изоловани „антисемитски” исказ јунакиње, њена систематична несистематичност у баратању правописним, граматичким категоријама свакако јесте.

И летимичним погледом на текст опажа се како се њено коришћење великих слова не подудара са правописним прописима. Али и то да се њена намера не

исцрпљује само у тој доследности. Постоји у овог сегменту текста још једна значењски и смисаоно бременита правилност. Када се погледа које речи јунакиња у својим писмима пише великим словом: „Главу”, „Дете”, „Земља”, „Мајка”, „Семе”, „Љубав”, „Песма”, постаје јасно да су јој те речи/именице важније од других, да их она тим начином наглашава и издваја из текстовног поретка. Те речи, ти појмови, се тако разазнају као угаони и вредносни каменови њеног света. Ти су појмови у њеном исказу генерализовани, уздигнути на раван општијег важења. Национална припадност међу њима нижег је реда важења, па је због тога обележена малим словом. И тај је начин јунакињиног описног посредовања, разумевања и вредновања људи, ствари и појава у овој приповеци систематично примењиван. Он указује на околност доследног спровођења изабраног стваралачког начина за обликовање ове приповетке, али и на постојаност хуманих и моралних вредности које јунакиња посредује и репрезентује. Због тога се чини да ова јунакиња директно наговештава будућу велику хероину Михаиловићеве прозе и српске књижевности – неку сељанку Петрију Ђорђевић из романа *Петријин венац*.

Уверљиво представљена одбрана и похвала вредности живота у злом времену доспелих у зону смрти, какви су: људскост: родитељска нежност, хуманост, лепота и несводива вредност несебичног људског геста, исказане у граничној ситуацији о којој се сведочи из ње саме, даје овој Михаиловићевој приповеци озрачје непоткупљивога, болно истинитог сведочанства које је произашло из саме суштине живота, из његовог затамњеног, магматског језгра.

По много чему различита од осталих приповедака у првој Михаиловићевој књизи, као и од свих његових приповедних текстова, насловна приповетка „Фреде, лаку ноћ”, није ни у критици наишла на нарочито повољан пријем. За њу је Борислав Михаиловић Михиз, иначе наглашено наклоњен Михаиловићевој књижевној уметности, резигнирано казао да је она „данак негдашњој моди и узалудна вежба једног, додуше прворазредног пера, да литературу прави а не да је ствара”, а потом одсечно закључио: „Речју, ја Фреда не рачунам.” (Михаиловић, 1988: 282) Мода коју овај тумач помиње свакако се односи на стваралачки активирани утицај модела француског новог романа, фокнеровске прозе тока свести и, свакако уочљиве, бекетовске прозе и драме апсурда.

Изграђена као, како у њеном поднаслову пише, „Разговор четири човека једног ружног поподнева”, она указује и на пишчево настојање да се кроз тај (раз)говор артикулишу и потврде индивидуална и интелектуална становишта њених учесника, две професорке и два професора у школској зборници. Али и да се на тај подесан начин провери вредност појединих општијих хуманизованих и естетизованих садржаја живота, представа о њему, као и сама могућност људског разумевања кроз полилог. Јер „човеку је потребно да га неко разуме”. Како скоро сва очекивања и надања, све илузије актера бивају пољуљана и изневерена пред лицем живота, остао им је интимни простор као једино могуће трајније прибежиште.

А када се са идејно филозофске равни на коју је ова дужа приповетка постављена, аналитички поглед преусмери на сам контекст у којем се она јавила, онда је могућ и закључак о извесном опортунном, па донекле и полемичком, ауторском ставу изнетом у њој. Ту поетичку субверзивност могуће је сагледати у намери да се велика и драматична питања актуелног времена опазе и приповедно разрешавају у оквирима помодно преузетих поетичких модела. Тако да се уместо великих митских тема и њихове затворене концепције времена, присутне у прози генерације непосредних претходника на српској књижевној сцени, у овој Михаиловићевој прози понуди могућност да се актуелни идејни и егзистенцијални садржаји улију у обликовне и формално-жанровске цитате преузетих модела. Да би тако кроз њих, уместо очекивано умудреног писца, у индивидуализованим исказима неочекивано изражајно проговорили непосредна стварност и истински живот, као трајно запоседнуто тематско поље овог писца.

Испитивање могућности да се до коначне истине живота дође уз помоћ речи, кроз разговор, довешће у овој приповеци до неких неочекиваних увида и открића у природу људске психе, људског друштва и односа у њему. Манипулисање речима, говором, чему прибегавају актери ове разговорне приповетке, показаше колика је ограниченост те човекове моћи и средства друштвеног саобраћања. У постепенио грађеној напетом психолошкој атмосфери, разоткрива се истина изгубљених илузија једне младости и велике љубави.

Наставница из приповетке је у том разговору, у својеврсној личној исповедној причи, указала на свој младалачки занос у коме је у Паризу своју љубав поклонила једном непознатом сликару-боему. А од целе те љубавне приче, која се саопштава са знатним упливом емотивне понесености и мистификаторског увећања значаја, остала је само омања фигура коња (кога она зове Фред) да је на ту епизоду подсећа, као залудно плаћени обол непревазиђеној човековој склоности да се некритички предаје заносима и илузијама. А сама фигура коња постаје симбол, „катализатор једног промашеног, бизарног, дискурзивног односа према животу” (Павлетић, 1971: 292).

Егзистенцијална осујећеност јунака, дуге дијалогске партије, реторичке варијације и обрти и готово предвидива разрешница, као стајаћа места ове дуже приповетке, чине да се она препозна и као својеврстан, не баш у свему успео, ауторски експеримент. Неки њени потврђени занатски, идејни и тематски елементи ће се местимице назирати у некој од доцнијих приповедака овог аутора, али ће она у целини остати на поетичким и вредносним маргинама његовог приповедног опуса. Биће потврда ванредних стваралачких могућности овог писца крупних људских садржаја и животних тема свог доба и једног сасвим историјски, културно и политички одређеног и препознаљивог националног и државног простора.

Широко временски заснована, тематски везана за године пре Другог светског рата, доминантно исприповедана стандардним књижевним језиком из перспективе непоузданог приповедача у трећем граматичком лицу, приповетка са анегдотским насловом „О томе како је остала флека”, заузима у овој Михаиловићевој приповедној књизи сасвим посебан положај. Она се издваја већ по начину на који је исприповедана, као и по опаскама везаним за карактер епохе и менталитетске одлике грађана, ненаглашеним а ефектним хуморним и гротескним сликама, те по изградњи рељефног лика официра Чиче-Миљковића и са њим спојеног мотива срећног брака и породице. Потом и по изнова потврђеном стваралачком поступку скрупулозног избегавања и неутралисања сваке могућности, патетично и сувише сентиментално обликованих приповедних ситуација и њихове значењске интонације.

Сама композиција ове дуже приповетке изведена је тако да буде усаглашена ра развојем временског плана приче, али и да се њена сливеност прекида (ретардира) увођењем различитих наративних рукаваца. У првом од три њена композициона дела зачиње се приповест о сељењу артиљеријског пука из Туприје у Скопље. На позадини тих дешавања израста лик пуковског команданта који једне топле вечери изјахује и одлази на брдо понад вароши, да би у тим повлашћеним часовима панорамски поглед са вароши преусмерио ка унутра, на продубљеније сагледавање неких важних личних и општих догађања. Тада се у приповеци активира поступак силаска низ осу времена те се, са мотивацијом на нивоу приче, у ретроверзији ређају слике живота мајора Миљковића које га подстичу да и он у узљуљаном свету у коме траје, са слутњама и знацима сумрачних исхода, препозна и пронађе „своје место”. А напоредо са тиме на подлози драматичних дешавања и емотивних ломова докучи и коначни смисао људског *главињања по непроходи*. Отуда и он, као и други велики јунаци Михаиловићеве прозне уметности, бива мучен „трајним, болним неразумевањем у глави: шта је то живот?” (Михаиловић, 1984: 140) А жуђени озарујући смисао, као одговор и као доказ да постоји ограничена могућност досезања земаљске среће, покатад блесне из подручја приватног, породичног живота у којем централно место заузима његова жена са три одрасла сина.

Међу бројним ванредно уверљиво оживљеним женским ликовима у Михаиловићевој књижевности, Чичина жена Милена је посебна. Она репрезентативно оличава стаменост и вредност женског принципа у свету. Вредност старинског, патријархалног реда и начина разумевања и прихватања живота, његових трајнијих, коренских облика. Сцена њиховог стешњеног седења на сандуку за дрва у кући, ванредна је по уверљиво дочараној привржености и заједништву, заправо истинској љубави, посвећености, нежности и бризи, неупоредивој снази живота.

Дуге наративне партије Чичиног мисленог претресања живота на брду понад вароши у поетизовано грађеном опису окончавају резонерском мудросном констатацијом, дубински везаном за митски, традицијски па и етички код, да све што живот доноси треба „преживети и заборавити! Заборавити и бити заборављен!” (Михаиловић, 1984: 160) Као да се у том егзистенцијално овереним, стоичким

увидом навешћује велика ништитељска сила која долази из стварности, из времена, из историје, која ће покренути масовност и трагичност националног страдања у Другом светском рату. Тако да конкретним увремењавањем Чичине ситуације и судбине, започиње и окончава други одељак ове новелизоване приповетке која је стваралачким оснаживањем неких мотивских рукаваца, утицала на зачињање романа *Чизмаши*. Због тога и може да се каже како је она, са два композиционо нехармонизована наративна рукавца, изграђена и као својеврсни тлоцрт за будуће књиге.

Затечен „априла четрдесет и прве, већ у некој трећој вароши и већ у пензији” (Михаиловић, 1984: 161), овај човечни и куражни помало старински јунак што прераста у својеврстан тип јунака⁸ и „који изражава нека карактеристична обележја друштвене групе, средине или времена” (Речник, 1986: 814), жустро ће, са упереним пиштољем као једини бранилац стати пред немачке тенкове и тако, као још једна судбинским апсурдом оверена трагичка фигура, наћи своју смрт.

А прича о томе ће, да би се избегла патетичност описа, бити пребачена на анегдотски зачето приповедање о смешној незгоди у вароши када се, при пуковској селидби, један рогобатни камион зарио у зид локалне кафане. После тог хуморно сликаног догађаја у коме су, кроз успутне коментаре, закривеној приповедачевој иронији и подсмеху изложене и неке менталитетске навади варошана су, као неми сведоци догађаја и времена остала једна фотографија и флека на њеном зиду. Једна полуизбледела флека на кафанском зиду, зарад које се цело ово опширно наглашено наративно поведање које је у себе упило обиље разнородних сазнајних компоненти и покренуло, била је довољна да се из ње, као у синегдохи, ишчита и исприча психолошки и антрополошки сложена и сликовита повест људског живота на српском тлу делом прве половине двадесетог века.

Завршетком живота главног јунака не завршава се ова приповетка о великој универзалној теми пролазности, већ се њена прича у трећем композиционом одељку наставља и своди управо са приповедачевим ослонцем на документарне сведоке – флеку у фотографију. Пошто се доминантно стваралачко начело да прича поуздано

⁸ „Јунак је потребан да би се на њега нанизала анегдота”. Томашевски, В. Б. *Теорија књижевности*. Превела Нана Богдановић. Београд: Српска књижевна задруга, 1972. стр. 222.

и уверљиво сведочи о времену и обликује засебну ауторску визију која је усаглашена са истинама живота, у завршници ове приче која се сели у послератно време терора нове власти, исказује доследно и у потпуности.

У салону локалног фотографа кога више нема, а у коме је остала сведок-фотографија на којој се види како се камион зарио у кафански зид, уселио се привремено његов од варошана скоро заборављени син, повереник политичке полиције нове комунистичке власти (што је такође мотив који ће се јавити у Михаиловићевом роману *Треће пролеће*), да би се тако наставила хроника националних судара са политиком, лутањима и суновратима у историји. Оним нежељеним процесима које су у књижевном свету овог писца опредељивали толике људске судбине. „Само је”, рећи ће у иронизованом коментару непоздани приповедач, „као за подсмех људима и њиховој судбини, она флека на кафанском зиду остала” (Михаиловић, 1984: 174–175), да би, у самој завршници, он на себе узео лик персонлизованог приповедача који, активирајући сећање на давни догађај, у поенти метонимијски повлашћује причу и причање као битан и неутуђив садржај пунине људског трајања. „Па ипак”, додаће, „и сад, кад ми се деси да зађем у варош и да прођем туда, сетим се ове приче и редовно погледам на кафански зид: издржљива онолико колико се нико не би надао, још је ту.” (Михаиловић, 1984: 175) Баш као што су још у делима снажних приповедача сржно и значењски плодотворно спојени живот, судбина и прича, као израз настојања да се превазиђу и осмисле ограничења људског живота и његове историје.

Сан, слутња и смрт – *Ухвати звезду падалицу*

Приповедну књигу *Ухвати звезду падалицу* Драгослав Михаиловић је објавио 1983. године, објављујући, пре тога, неке од приповедака из књиге у периодици, а неке од њих, потом, у мањој или већој мери и мењајући. Временски размак између објављивања претходне књиге приповедака и ове је велик, па се може казати како је и он утицао на то да се оне у одређеној мери разликују.

Један од нивоа њиховог разликовања огледа се у степену сливености, односно кохерентности текстова у целини књиге. И док у првој Михаиловићевој књизи постоји језгро сачињено од приповедака реализованих на сличан или исти начин (приповедање у првом лицу, коришћење технике сказа), друга је приповедна књига у том погледу реализована на другачији начин. Она је по присуству и наглашености основног тона приповедања изразитија, целовитија.

Од прве до последње девете приповетке видно је да су оне изграђене у јединственом стваралачком кључу, активирањем истог приповедног начела. Уместо представљања догађаја на чијој се основи гради фабула приче, у већини приповедака ове књиге доминантни ће бити стваралачки поступак посредованог представљања, сликовитог дочаравања изабраног догађаја и приповедачевог уживљавања у емотивну ситуацију јунака. И то тако што ће се приповедни текстови наглашено поетизовати и што ће у њима бити интензивније уграђиване компоненте сневног и фантазијског садржаја и таквом садржају примерено језичко градиво. На тај начин је постигнуто да читаоци са слоја наротивизоване догађајности пажњу преусмере и интензивније вежу за атмосферу која је у изградњи оваквог типа прозног описа створена.

Говору о разликама у избору доминантног стваралачког модела који је активиран у изградњи приповедака ове заокружене и целовите Михаиловићеве књиге, ваља са разлогом усмерити и на једну чисто формалну околност. Наиме, у новом издању ове, друге по реду Михаиловићеве књиге приповедака писац је унео једну важну измену. Та се измена односи на укључивање у њен садржај приповетке „Четрдесет и три године” која је, такође, претходно објављена у периодици. Њеним укључивањем је ранија целовитост књиге делимично нарушена, због чега је у

њеном разматрању потребно обратити пажњу на различита међусобна додиривања и прожимања приповедних текстова.

Када се погледа сам распоред текстова унутар књиге, може да се запази и то да се на повлашћеним местима, на својеврсном оквиру као пролог и епилог, налазе приповетке чији је садржај изразито симболизован и поетизован. Таквим композиционим решењем приповедач је хтео да привилегује онај стваралачки образац који се исцрпљује у поетизацији и симболизацији садржаја, као израз својеврсног погледа на свет. А када се пажљивије погледа мото завршне приповетке која је дала наслов књизи: „Пођи и ухвати звезду падалицу, / Нађи са дететом корен мандрагоре, / Реци ми где су све године прошле”, чији је аутор Џон Дон, енглески метафизички песник седамнаестог века, постаје јасније да је меланхолично осећање пролазности, недовољности и немоћи стављено као мотивска назнака која обележава и уцеловљује приповедне текстове у овој књизи. На тај начин је постигнуто њено идејно, мотивско и садржинско јединство.

А када се једнако пажљиво размотре и сами стихови узети за мото насловне приповетке, у њима ће се опазити како је енглески песник смисаони и симболички акценат усмерио на две компоненте које су преузете из митског наслеђа. Једна од њих је звезда падалица која је симболички везана за саму човекову природу, за пролазност и утрнуће његових животних моћи, док друга такође располаже великом симболичком вредношћу, али има и одређена окултна и магијска својства. Битно својство корена мандрагоре је да „изазива халуцинације” (Бидерман, 2004: 224). А управо је та моћ ове биљке, која је подстицала „највише празноверица и чарања” (Шевалије/Жербран, 1989: 387), у завршној приповеци ове књиге узета као подлога за изградњу њене сфуматичне, језовито-сновне, иреалне атмосфере, која се распростирала кроз симболичко поље неких од претходних приповедака у књизи и тако битно опредељивала њихов смисао.

Временски распон догађаја који су уведени у тематску основу приповедака у књизи *Ухвати звезду падалицу* протеже се од тридесетих до осамдесетих година двадесетог века, до времена тада непосредне пишчеве савремености, док је простор доминантно везан за градску и паланачку средину, а посебно за пишчев моравски завичај и главни град. У њима су његови јунаци упућени да непрестано траже

сигуран простор, заклон и спокојство. На такав вид потраге усмерени су скоро сви јунаци у књизи, а најдиректније јунаци приповедака: „Пас”, „Барабе, коњи и гегуле”, „Шукар место”, „Јапанска играчка”, „Они се удружују”. У таквом заостреном структуралном одвајању и сабирању Михаиловићевих приповедака по основама тематске и општије поетичке сродности, без обзира на разлику у избору приповедне инстанце и перспективе, другу групу приповедака би чиниле оне које су посвећене темама болести, пропадљивости и смрти: „Ујка Драги седи под јабуком”, „Треће пролеће Свете Петронијевића”, „Чија то душа овуда тумара” и „Ухвати звезду падалицу”. док је додата приповетка „Четрдесет и три године” у своју тематску основу упила догађаје из Другог светског рата и настојање јунака да се њихова трагичност настала као последица рада историје, идеологије и политике, из перспективе доцнијег времена расветле, разумеју и рехабилитују. По тим особинама она је, осматрана у овако постављеној оси структурне селекције, ближа приповеткама из неких доцнијих књига овог писца.

Прва приповетка „Пас” може да се узме као подесан пример за сагледавање измене стваралачке оријентације Драгослава Михаиловића у односу на последније реалистично конципирану слику света из претходне приповедне књиге. У њој је дат опис ноћне шетње Београдом неименованог драматизованог приповедача и то ширим простором око железничке станице, према центру града. У опису који је снабдевен са много сликовитих појединости и који је у основи миметичан, постоји и један прелом који је потврђен кратким приповедним коментаром како се само „чинило” оно што у стварности „није тако било”. У том уводном опису „улица је била дуга и пуста; нигде у њој никога као да је болест опустошила. Преко пута, с моје десне руке, чучали су неки кућерци, ниски и чађави; од њих се настављао дуг, правилан ред прљавозелених тараба; онда је долазила нека радионица, или можда гаража, у ово доба затворен; па опет ниска, тамножута зграда штампарије” (Михаиловић. 1984: 5), формирана је подлога са које ће постати могуће да се под другачијим углом посматрања и другим, унутарњим осветљењем, тај миметички призор другачије и опази. До те стилско-изражајне и значењске промене/прелома дошло је онда када је наратор око своје камере мало померио „још више у страну, одмах иза њихових леђа – чинило се, а није било тако – као да се играју игара овог света, у далекој, надмоћној висини, као на хридици, гомилале су се мрачне громаде

кућерина Ломине улице, Балканске, Теразија” (Михаиловић, 1984: 5). Тада је посматрани ноћни призор престоног града у прозном опису другачије представљан и интониран. Са миметичког плана описивања лагано се прешло на план фигуративног говора у коме је посматрани призор почињао да поприма другачија обличја и размере, због чега је јунаку-наратору и могло да се учини другачијим оно што посматра – „неколико осветљених прозора на њима висили су у тој големој тамној збрци као напуштена ластавичја гнезда” (Михаиловић, 1984: 5), додаће он, да би потврдио промену карактера опаженог призора и промену његове приповедне интонације у сликању/представљању.

Тако је већ на почетку књиге и уводне приче Михаиловић, преласком са дословног на недословни план изградње прозног описа, читаоцу упутио јасан сигнал о томе како му је намера да успоставља једну поетско-метафизичку слику света у којој ће, поред онога што је њен предметни слој, важност задобити и они елементи који настају као плод унутарњег, сасвим субјективизованог виђења и доживљавања света.

Из тог разлога се у наставку приповетке „Пас” интензивира глас једне осећајне и осетљиве субјективности којој се, заосталој и засталој у часу предаха у тој тишми учини да се одмара „и време само”, па се њена медитативна мисао са објективизоваог призора преноси на непосредну будућност, на сутрашњицу. А у том заумљеном сутрашњем дану, у фигуративном приповедању у коме често уме да очовечује природу: „Сутра ће одавде можда поћи на свој бескрајни пут она ситна, хладна, суморна киша” (Михаиловић, 1984: 5), приповедач већ замишља и саосећано привиђа могућег јунака „јадника” што, „у пратњи човека који означава вишу силу”, бива „приморан” да тај дан проведе „на утрини”, на сунчаној припечи која као „нечујни, непокретни, мртви лепак (...) суши ждрело и мозак” (Михаиловић, 1984: 6). Или да се затекне сред велеградског метежа и буке у којима, као у „грозници” и „страху” људи око њега безглаво јурцају, због чега му се у трену учини да они „од смрти саме беже”. У том асоцијативном замишљању он је видео још једног типизираниог јунака, младог, радишног а сиромашног, који можда „у ресторану неког од ових старих, излизаних хотела” испија ранојутарњу кафу пре него што, као она призивана киша, и сам крене на свој пут ситног трговца понуђача на коме би, замишља даље, могао да угледа неког од пролазећих кога би препознао

као „познаника кога не познаје, човека бар по нечему блиског себи” (Михаиловић, 1984: 7).

До тог сапатничког препознавања долази у оном часу када се из сумрака и тишине „безразложно” огласи пас. Иако се приповедачу намах учини да је тај рески лавез привид, јер у оном „кршу и лому” од зграда „пас не може да живи”, његово поновно јављање разуме као лично обраћање и то га обрадује. Најпре због тога што му се, у широј сликовној интерпретацији доживљаја, јавља „пас познаник, мој рани пријатељ, једна обична, клемпава, чичковима улепљена, дивна полугладна маловарошка цукела” (Михаиловић, 1984: 8), а потом због тога што му то посеће јављање из сећања у свест преводи и оживљује неке давне, драге слике. Пред очима му тад „блесне” слика успомена:

„сенка једне куће, далеке, малене, смежуране као један испаћени длан кога више нема, са двориштем и дуњама (жуто моје, мириси моји) са вишњама (вишње моје, око ушију, на гранама), и једне капије са двома гордим, младим шапугавим тополама. И једна улица, сокак у ствари, прође преда мном. И неки људи, више њих, мушки и женски, загрљени, ухваћени за руке, у шареним хаљинама, уз свирку некакву, полетно, жустро пролелујаше преда мном” (Михаиловић, 1984: 8).

Стављајући у предњи план евокацијом оживљене слике потонуле у време, приповедач у овај опис уводи и оне елементе који ће му касније послужити у изградњи слике света, која ће бити натопљена лирско-меланхоличним осећањем и биће везана за простор његовог завичаја и родног града. Тако да ће се ти аутобиографски елементи који су уведени у овај поетизован опис очуђени јављати и у другим његовим текстовима, понајвише у приповедној књизи *Лов на стенице* и роману *Гори Морава*. Реч је о ћупријској кући у Његошевој улици у којој и око које ће се плести судбине неких Михаиловићевих књижевних јунака, па и самог персонализованог и драматизованог приповедача. А њихово јављање у приповеци „Пас”, а потом и у приповеци „Ујка Драги седи под јабуком”, постаје својеврсна пролегомена за њихово касније оживљавање на основи која је у овој приповеци назначена.

Од оних које су предочене нарочито је карактеристична и значењски сложена и богата слика у којој ти јунаци/рођаци пред унутарњим приповедачевим очима промичу загрљени и уз „свирку некакву”. Сви ће они у кратком времену

отићи из живота, као репрезенти трагичког дела стваралачке визије овог писца. А то заједништво за којим се овде жуди минуће смрћу раскинуто, док ће се повлашћени мотив свирке јављати и у неким другим Михаиловићевим текстовима и скоро ће увек у њима имати важну улогу а негде ће, као у завршници романа *Петријин венац*, та улога бити пресудна у успостављању симболички и значењски плодотворне везе између овог и оног света. Због тога и није претерано да се каже како је та поетско-метафизичка компонента, нарочито и често активирана у приповеткама ове књиге, везана за саму тематску основу Михаиловићевог књижевног света. Из ње она израста као природни исказ затамљене суштине човековог постојања у којем је потреба за заједништвом стално изражена у свету над којим се увек надвија злокобна сенка. Отуда и не чуди што говорни субјект у приповеци „Пас” јављање животиње разуме као поздрав, као исказ насушне потребе за заједништвом, па ће му он на то јављање шапугавим поздравом и одговотири. А пошто се нико није одазивао приповедач ће поново, „као луд”, да викне: „Пријатељу! Здраво, пријатељу!” (Михаиловић, 1984: 8)

И то јављање представља емоционални врхунац ове краће приповетке у којој ће се пас још једном огласити. Њега ће приповедач разумети као израз одређене подударности са запамћеном сликом из детињства и младости. Пас ће се јавити „баш као из моје улице”, казаће он, и потом ће опет наступити она симболизована тишина у коју ће он и његов лавеж, као и толики други оживљени гласови у прози овог писца, заувек потонути, пропасти. Али ће се из те тишине у расвитак, из пригушене лелујаве и скоро нестварне атмосфере предјутарја, истовремено издвојити један гест приповедача. Он ће, „у оном кошмару” махнути свом невидљивом пријатељу псу, да би у том одлучном гесту значењски повезао два плана приче – миметички и симболички. Сва драматичност тог споја исказаће се у њеној завршној секвенци у којој ће усамљеном шетачу кога је псећи лавеж поринуо у сопствену прошлост, „у помало нестварној и магличастој светлости”, и улицу којом ходи постати налик на „некакав чудан тунел”. Тако ће се ова Михаиловићева приповетка наврхунити поетском стилизацијом завршног описа. А тај ће начин изградње прозног описа уапоставља тако што „све заметке стварања сужеа потчињава изразу” (Шмид, 1999: 35), као стилска и значењска доминанта, утицати на читав поетички профил и значењски досег ове приповедне књиге.

Исповедни глас субјективизованог приповедача чије казивање постаје централна структурна оса приче по томе што догађаје излаже, аргументује и тумачи, снажно је обележио наредну приповетку „Барабе, коњи и гегуле”. Њен сиже је доведен у везу са краћим временским одсечком процеса узрастања главног јунака који се с почетка, као на сведочењу и саслушању, легитимише и каже: „Име ми је Жика Курјак” (Михаиловић, 1984: 11), а потом додаје да му је име Живојин Станимировић и да су га још као дечака прозвали Курјак.

Определивши се да своју причу казује директно и непосредно као сведочанство, наратор је на њеном почетку указао на барем две њене важне димензије. Прва је везана за њену анегдотску основу, за догађаје који се гестом приповедне воље и припадајуће му ограниченог хоризонта знања осветљавају и у наративни поредак приповетке слажу, док друга јасним указивањем на позицију приповедача у времену („сад”) приповедање везује за прошлост. На тај начин је он своје двоструко темпорално постављено приповедање устројио као хомодијегетски извештај о догађајима из прошлости који су имали пресудну улогу за даљи развој његове судбине, а само место приповедача и његову функцију сведока и учесника поставио је на дијегетски („приповедачев”) ниво у односу на предметни садржај који приповеда. А то је, по разумевању Жерара Женета, онај ниво на коме се одвија наративна прича и коме је подређен и ниво самих ликова (Марчетић, 2003: 85–86). Тиме је омогућено да се ово приповедање о догађајима између два светска рата развија као сликовит извештај јунака-наратора, посредован сликовитим језиком који је изграђен као својеврсна мешавина граматичког стандарда и бројних одступања и деформација – од локалног идиома, активирања говорних клишеа, до оживљеног говора који је успоставља као својеврстан социолект, а који је везан за саму осу бинарне поделе света у којем одраста овај Михаиловићев приповедач.

Наводећи у свом приповедном извештају бројне конкретизоване, хронотопичне појединости, млади Курјак указује и на битно начело поделе и нивелисања света у којем се развија, стиче идентитет. То начело је везано за социјални статус, па тако оне који су сишли у јаму да „килавицом” копају угаљ локални мештани и сељаци називају „барабе”, а рудари ове пак „гегулама”. И управо ће се та подела у животу младог и осетљивог, а срчаног јунака, показати као битна, чак судбоносна. Она га је довела у сукоб са нешто старијим другаром

Момчилом који га сачекује, и на повратку из школе, поред локалне железничке станице на ливади, редовно малтретира и бије.

С обзиром на то да је син ситног трговца који је дошао из околног села и који је стога у очима мештана стекао статус господина, овај гимназијалац после краха у школи, по казни, са рударима једног лета силази у јаму у којој започиње важан обрт у његовом животу. Јер се тек у рудничкој јами он сусреће са ризиком и искушењима напорног рада у рђавим околностима али, истовремено, и са потребом да се у таквим околностима окуражи, да искуша и афирмише неке људске вредности. У јами се он емотивно, сапатнички, везује за коње, „несретну живину”, те важне рударске помоћнике који у рудничкој тами остану без вида. А посебно бива привржен једном кога због доминантне боје длаке назива Лиско и који је, у његовом доживљају и интерпретацији, био „паметан, ко човек”. Њега он, пошто је био „раз света”, крадом храни и негује, чак му, кад су сами и издвојени, и нешто нежно шапуће. У том поверљивом и топлом шапутању он му, показујући руком на горе, јер је таква вредносна подела света на „горе” и „доле” у овој приповеци наглашена и заоштрена, навешћује аркадске дане у којима би да њих двојица у осунчаној слободи, на расцветалим ливадама, могли да уживају. Овде се још једном успоставља важна димензија Михаиловићеве прозне уметности – предочавање простора среће и спокојства као идеала, као симбола животне и судбинске жеље и тежње јунака његове прозе које они, најчешће, не досежу. Али од којих, у судару са животом, они не одустају.

Двопланска композиција ове приповетке омогућила је да се по временској оси залази у прошлост из које су изабране појединости дате у функцији портретисања лика јунака, као и то да се сликама рударског живота у подземљу, у којима има и оних које карактеришу маловарошки менталитет описом захваћеног света, напоредо поставе слике драматичних догађаја на његовој површини. Ти су догађаји везани за сукоб двојице јунака. Сукоб који се целим током приповетке, психолошки и социјално мотивисан, припремао и у ретроспективном кружењу приче наговештавао, да би се по јунаковом повратку у школу и одиграо.

Тај је драматични догађај припреман сликањем Курјаковог убрзаног sazревања и ојачавања кроз дружење са барабама који су га научили рударском

занату копања и мушком занату гледања женама под сукње, пушењу, пићу, физичкој борби. Тако оспособљен и за „барапски” живот припремљен, он је престао да избегава насртљивца Момчила. И њихов судар и сукоб је био неизбежан. А пошто му је намера да сукоб међу младим јунацима и социјално мотивише, приповедач је омогућио насртљивцу да Курјаку упућује и увредљиве речи у којима је уписана и алузија на измењени социјални положај његовог оца и да тако обзнани битан, скоро архетипски разлог њиховог сукоба. Из тог разлога му је, сачекујући га опет, једном рекао: „Курјак, јел ’оћеш да буднеш господин?”, а онда у ироничном коментару додао: „Оће мала бараба да се награди господин. Јао, људи!” (Михаиловић, 1984: 16) После тога су се на ливади сукобљавали, али млади Курјак више није био пасиван, није био само објекат који подноси увреде и ударце, већ и неко ко их смело узвраћа, због чега је, како у једном хуморном коментару приповедач истиче, био изгребан као да је „с мачкама” време проводио. Такав напор је изнуривао овог Михаиловићевог јунака и он је примио савет локалног пијанца који је знао за његове невоље, да се у борби и одбрани послужи ножем. И тако је припремљена вршна сцена овог драматичног приповедног сведочења о судару два млада јунака, у којој су биле циклично поновљене и до крајњих консеквенци развијене и доведене неке раније карактеристичне слике и призори.

Поново је Момчило „запрђивао” Курјака увредама на рачун њихове класне разлике, говорећи како он хоће да постане „господин” и ударао га притом, али сада пред публиком коју су чинила радничка деца. О томе приповедач резонујући, својим нестандартним, говорним језиком казује: „Допада се слинчама да гледају како јем батине” (Михаиловић, 1984:), и ту констатацију претвара у мотив и подстрек за муњевити отпор и одлучан осветнички потез у којем сечивом зареже уво снажнијем супарнику од чега: „шибну крв из њега просто му плъсну по образима. Док си трепнуо, пола лица и груди су му офарбани” (Михаиловић, 1984: 20). И то је био пресудни чин у његовом одрастању, његовој иницијацији у живот рођењем и пореклом стечене средине, његовом самопотврђивању у свету којим царују ругоба и невоља, насилништво и патња, али у којем има и проблесака лепоте.

Због учињеног, јунак је допао затвора и био избачен из гимназије. Тако је приповедачу остало да у резимеу само овлашно помене најважније догађаје који су потом уследили. Јунак-наратор се враћа у рудник, тамо проводи још пар година. А

када, на његове очи, омиљени коњ Лиско посрне и падне и када постане јасно да је тиме окончано свој тегобни живот, овај осећајни јунак увиђа како је „одједанпут (...) оматорео” и да је дошло време да иде из места. Таква коначна спознаја му је омогућила да схвати сложеност и условљеност људске судбине. А околност да је и он „оматорео” само је поновила део судбине његовог оца који је, по повратку из Балканског и Великог рата, освануо „израњављен и, већ уморан”, и у овој краћој приповести о развоју лика, као и у књижевном свету овог писца, само оснажила принцип цикличног и трагичког понављања догађаја и судбина.

Због тога је потребно да се каже како је већ од прве приповетке у књизи *Ухвати звезду падалицу* видљив њен доминантан лирски карактер, као и настојање да се кроз извесно померање унутаржанровских и типолошких граница створи таква врста прозног текста за коју је карактеристична извесна хибриднаост, што је једна од карактеристичних одлика лирске прозе (Фридман, 1968: 491). Тај ће се стваралачки концепт и у неким каснијим приповеткама и романима овог писца понављати и усавршавати. У овој краћој приповести Михаиловић је подастро многе од тематских компоненти које ће постати важан део садржине других његових прозних дела, романа *Петријин венац* и *Чизмаши*, најпре. Видљиво је то већ по ситуирању радње у конкретизован просторни оквир кога чини рударско место место Окно и у њему препознатљиви предели, здања и људи, какав је доктор Ђоровић, а за које је везана радња романа *Петријин венац*, као што је у роману *Чизмаши* централна прича доведена у везу са доживљајима самог Жике Курјака који, као рђав пример, промине и кроз Петријино живо приповедање. Док у роману *Злотвори* сам почетак приче наративизује догађаје у руднику, том важном топосу Михаиловићеве прозе.

Активирање поетског начина изградње прозног описа посебно је видљиво у приповести „Шукар место”, како у изабраној лексици и стилизацији, тако и у самој композицији и ритму, већ од прве реченице: „Плочник поче да кваси једва видљива мега и гдегде по улици проходају кишобрани” (Михаиловић, 1984: 35). Исказује се приповедачева намера да се ова дужа вишеделна приповетка изграђује тако што ће у њој важно место заузети и фигуративни говор недраматизованог, аукторијалног приповедача у трећем лицу. Тај се приповедач не оглашава, не резонује и не вреднује, већ само слика живот. А у тако изабраном приповедном поступку

функција јунака се огледа и у томе да се кроз његову судбину сустичу и везују тематске и сужејне нити приче, а потом и у томе да приповедачу послужи и као својеврсни јунак-рефлектор из чије се перспективе захвата и сагледава предметни свет. Уводна, метонимијски дата слика у приповеци у којој „по улици проходају кишобрани”, у тесној је вези са местом на коме пребива циганин Ћамил и са кога посматра свет, а „једва видљива мега” постаје наговештај поетизоване атмосфере у којој ће се приповетка развијати. Њен развој тече на два условљена и повезана временска и композициона плана. На првом се ређају слике живота у једном дану овог једнооког београдског чистача ципела, док се на другом плану одвија прича о његовој љубави са циганском лепотицом Мечком, у поморавском завичају око цариградског друма, те важне осе Михаиловићевог књижевног света. Та два композициона и наративна плана су временски и графички у тексту одвојена и њихова ритмична измена наликује строфичној организацији текста песме (Делић, 1983: 11).

У садашњем времену приповетке, Ћамила затичемо како заклоњен под стреху, у центру Београда, очекује муштерије. Са тог скрајнутог места из снижене, доње перспективе, у развијеном и појединостима снабдевенем опису свезнајућег приповедача који је усредсређен на његов изглед, умашћени качкет, буљаво око и појединости инвентара, као у објективизујућем оку камере која се из те перспективе подиже, опажају се и људи из најближег Ћамиловог видикруга. Међу њима јунакову пажњу највише окупира слепа продавачица новина у киоску поред, која се, без обзира на хендикеп, добро сналази. Гледајући је преосталим оком, он не пропушта да запази како поред ње нема мајке, која јој редовно помаже. Баш у том часу када се Ћамилов једнооки поглед и пажња вежу за слепу продавачицу (у чему има препознавања идентичности у егзистенцијалној невољи и позицији), та необична околност да мајка није поред ње овог јунака и причу о њему асоцијативно усмерава ка другом временском плану, ка прошлости у којој је он доживео часове великог емотивног заноса и знатних судбоносних невоља, због којих је и остао са једним оком.

Вољом приповедача који пажљиво надзире ритмично преклапање временских планова у приповеци, Ћамилов унутарњи поглед усмерава се на време пре Другог светског рата и простор поморавског завичаја, Ћуприју, Јагодину и села

између ова два града расута око цариградског друма. И док га помисао на недостајућу старицу у београдском киоску подстиче да у сећање призове једну опасну бабу, „Мечкину матер Селену”, његов се поглед концентрисано усмерава у дубину проживљеног времена и у њему он, као у живом калейдоскопу слика и призора, осветљава и тумачи читав редослед узбудљивих догађаја чији је био покретач и актер. Силазак низ време у коме се сагледавају догађаји из јунакове животне прошлости омогућио је приповедачу да на ширу основу постави и реалистично оживљене описе социјалне средине, циганског/ромског начина живота и нарави, његових специфичних установа и обичајног реда, речју – читав један засебан, необичан и колоритан свет на рубу у коме и овај јунак тражи своје срећно место.

Замишљен као заокружен лик, као прави репрезент свог порекла и средине, кроз чију се наративну позицију, рефлекторску оптику и сведену перспективу развија један битан и опредељујући сегмент приче, Тамил је истовремено и јунак који настоји да својој судбини одлучно крене у сусрет. Он је од почетка свестан препрека које га деле од лепе светлопуге циганске лепотице са заобљеним ошироким лицем и танким уснама намазаним „дрвеном гуверираним хартијом”, а чије су очи „крупне, отворене и податне”, као што је намеран да је свим силама освоји и поседује. Таква безусловна одлука бацила је овог јунака у ковитлац многих неподвижних и узбудљивих збитија која се у приповеци динамично и филмично множе и сустичу. Док се на микро-плану представљања догађаја у садашњици ужурбани пролазници смењују пред Тамиловим замућеним погледом, међу њима се појави и призивана мајка слепе продавачице новина. То га, опет, подстакне да се пресели у прошлост и да у свести настави да континуирано одмотава филм свог узбудљивог живота, што је, заправо, централна догађајна нит ове контрастно устројене приповетке.

Тај контраст, као доминантни организациони принцип устројства, видљив је и на плану временске организације приче на којем се измењују два вида представљања догађаја – садашњи и прошли. Садашњи одликује сажето представљање догађаја, овлашно опаженог изломљеног дијалога пролазника и описа детаља тривијалне градске свакодневице, док је прошли оживљаван са обиљем појединости, развијеним описима. Посебно лиризованим описима срећних

часова љубавника и местимице поетизованим представљањем других, не мање узбудљивих догађаја из Тамиловог ратног и послератног живота. И док је први сажети део испуњен шкртим описима дневне, миметички представљене, тврде стварности, са покојом успутном јунаковом опсервацијом о наравима и психолошким профилима пролазника (шире узев грађана и народа) и корисника његових услуга, дотле је други део баш због развијених и поетизма натопљених описа његова видна супротност.

Ти поетски стилизовани описи иду међу најуспелије странице овог писца, а међу њима су посебни они, ретки у његовој прози, у којима се слика сам љубавни чин. Такав је један ванредни текстовни одељак у коме нагло зачета веза Тамила и Мечке букти пуним жаром. У њему се види да:

„њих двоје се искрадају из бучног друштва у пијану мајску ноћ. И он у мраку крај неког плота грли ониску, витку лепотицу која мирише на млеко и помало на дим. Пије јој опојну душу из уста, од које му се просто врти у глави, и лагано јој задиже сукњу, испод које осећа да нема ништа. А она се ни не опире него му се, упијајући му се у уснице, припија чврстим стомаком и бутинама. И кад јој својим телом напипа оно вруће место, плот крај њих лагано полегне, узме их на себе и узлети и он на њему негде лебди, лебди, лебди и никако не зна где се налази”.

(Михаиловић, 1984: 42)

Тај чулно оживљен опис у коме, као у сновиђењу, под љубавницима метонимијски полегне плот, или у коме јунак залебди, постају у структури приповетке важна противтежа тривијалним видовима опажене савремене градске стварности. Они су Тамилу, и читаоцу, потребан и довољан устук од стварности. Маштенски искорак који се греје на сјају успомена и повлашћује виталистички сјај живота који је минуо.

А када се поглед усмери на сам језички план једног и другог композиционог дела приповетке, онда може да се запази како се и они контрастно разликују. „Делови из прошлости писани су у историјском презенту, који оживљава казивање и чини га интензивнијим, док су делови из суморне свакидашњице већином у шкртом, осиромашујућем аористу” (Јанковић, 1985: 13). Тај степен њиховог раликовања није незнатан и у себи садржи и семантичку компоненту. Док је део везан за садашњицу дат у опису сведено и шкрто, део приповетке који осветљава јунакову животну прошлост језичко-стилски је комплекснији, разноврснији и

богатији. У њега су укључени сликовити описи, драматизовани дијалози, унутарњи, доживљени, говор јунака који се исказује мешавином различитих идиома – од свакодневног говорног језика, до коришћења локализама и колоритних циганских/ромских говорних фраза и узречица. Њима је бојен сам унутарњи говор јунака, као исказ и језички усмерене перспективе из које приповедач гради јунаков лик. Све то читаоца доводи на праг сазнања о богатој животној историји и судбини овог јунака, трагичној и комичној истовремено, а која се не може у потпуности испричати ако се не активира и сама подлога на којој се она објављује.

Захваљујући томе читалац се у овој реконструктивној причи сусреће са филмичним сценама циганског живота и лутања „по врелом Цариградском друму и прашњавим сеоским путевима” (Михаиловић, 1984: 47), колико и са идиличним љубавним жанр-сценама за летњих ноћи, уз реку, под чергом и расутим звездама. А напоредо са тим, као израз искуственог и вредносног проницања у Ћамилову судбину, аукторијални приповедач је дужином приповетке варирао увид до ког се долази из перспективе накнадног осветљавања и разумевања живота. Тај је увид исказиван сажето, у ситуацији после неког судбинског прелома, када се животни исход не може исправити, већ се само на њега, кроз замагљен поглед унутарњег ока, може накнадно бацити мислени поглед. Тако се Ћамилу, одмах на почетку када је напустио жену и децу и кренуо за руском чергом и лепом младом Мечком, указало да „ипак, оно са Мицом у Ћуприји био је шукар живот” (Михаиловић, 1984: 62). Потом, да је и оно време које је са младом, заносном и преварном циганком провео било време које „неће заборавити”, јер „било је то за њега много, много лачхо време”. А напослетку да је поред свих недаћа које је проживео после рата, крађе у којој је учествовао и у којој је изгубио око и судара са политичком полицијом и то у центру Београда заклоњеном месту на улици, сад када је опет сам и странац у животу и свету, за њега добро, „шукар” место.

У групи приповедака које су у овој књизи посвећене опису судбине типизираних ликова губитника са друштвене маргине, датих из перспективе аукторијалног приповедача у трећем лицу, приповетка „Јапанска играчка” издваја се својим средишњим положајем у књизи, својом рашчлањеном структуром и знатним обимом. У њој је изложена судбина неоствареног београдског уметника моравског порекла, сликара Миће Кнежевића, у недугом периоду савремености –

од студентских дана, до часа када социјално, емотивно и психолошки уздрман и растројен непушта жену и дете. Отуда ова приповетка у линеарно организованом наративном поретку прати историју његовог растројства и пада, са ауторским настојањем да му се препознају, означе па донекле и илуструју узроци, разлози и начин на који се оно објављује у свету.

Приповетка започиње указивањем приповедача на лик младе жене коју је јунак сусрео у једној провинцијској вароши покрај Саве. Њена необичност у изгледу и понашању потицала је од душевног поремећаја, а најнеобичније је у њеном понашању било то што она „тамним наочарима крије очи и улицом готово бежи” (Михаиловић, 1984:), а потом и то што, бежећи од људи, сигурно место у јесењим и зимским данима налази у затвореном летњем ресторану на обали реке. У тај се изолован простор она „завлачи” и потом „сатима удара по једном, заборављеном клавиру”. Сликару је од свега тога у сећању остао само пример њене „зле судбине” са којом је сада, у часу приповедања који је од описаног догађаја седам-осам година удаљен у времену, због сопствене стваралачке и животне кризе почео да се поистовећује „јер ни он”, додаће приповедач из позиције поседовања апсолутног знања, „као ни она млада жена, ништа више није умео, ништа могао, ништа знао” (Михаиловић, 1984: 112). И тако ће већ на почетку бити оцртане контуре у прози овог писца знаног типа јунака-провинцијалца, уметника у развоју који, будући нижег социјалног порекла, који у Београду настоји да са женом осетљивих нерава и сасвим малом ћерком, у рђавим социјалним приликама, нађе сигурно место и оствари животни успех. Али је од самог почетка приповетке јасно да због низа околности, условности, па и извесне предиспонираности, овај јунак у томе неће успети и да ће, лагано а неумитно, клизити „у прави понор назатка”.

Његова ће се калварија развијати тако што ће сви ослонци његовог живота, јер он је замишљен као јунак који пропитује себе и тежи (идентитетском) креативном и укупном самосазнавању, самоостваривању и самопотврђивању, почети да се климају и урушавају. Најпре на послу, у издавачком предузећу у коме се бави фрустрирајућим некреативним пословима, потом у друштву, а на крају и у породици у којој га нарочито опомињуће затекао случај са јапанском играчком. Реч је о покретној дечјој играчки, меди који: „је био симпатичан забављач музикант са обешечањким лицем, на коме блиста црни гумени чепић носа” (Михаиловић, 1984:

122), и који је имао способност да ослобађа пискутаве звуке налик на музичке и да се притом клати. Такву покретну играчку са уметничким способностима ћеркица није прихватила, а он је помислио да ни њега онда не прихвата због тога што је и он уметник. А када је томе додао разговор са бившим професором са ликовне академије коме је признао своју „јаловост и безвредност”, његов пут ка пропасти праћен додатним осећањима „стида” и „очаја”, био је назначен и неповратан.

И мада је стремио „уметности окрвављеној, драматичној и трагичној као живот” у којој „несрећан човек није могао бити леп него, баш као и у животу, ругоба од које сви беже” (Михаиловић, 1984: 115), он је од предмета своје замишљене уметности у којој је желео да миметички пресликава живот и да тако сведочи о њему, постао његова трагична фигура – несрећан човек од кога сви беже. Због тога га је низлазни судбински пут и водио кроз београдске кафане и свратишта, све до потпуног алкохоличарског растројства, што је још један важан мотив у прози овог писца. На том путу приповедач је свог јунака оставио без посла, услед чега се он пропио и потрошио ионако оскудан новац и на крају га, лишеног свих друштвених условности и обавеза, извео на нејасну стрму стазу поновног (могућег) почетка. Скрханог, одбаченог, туђег и самог у свету.

Усамљени су и одбачени јунаци у приповеци „Они се удружују”. И она је реализована из исте наративне перспективе из које је обликована и претходна приповетка. И то динамичним смењивањем објективизујућих и местимице поетизованих описа коментарисању склоног аукторијалног приповедача, дијалога и монолошких партија, унутарњег, оживљеног говора и резоновања јунака. С тим што је у њој приповедни фокус постављен на портретисање двојице јунака, градских бескућника и скитница, клошара Баце и Раке, њиховом држању и понашању, односу и дијалогу из којег читалац сазнаје да је овај други, због деформисаног изговора, у Београд приспео из села. За тај ће говор његов другар Баца, склон јетким репликама, казати да је „сељачки”, али да му је „забаван”. А та Бацина симпатија према свом причљивом другару Раки неће бити без стварног основа, јер ће га и у часу када му његова глагољивост досади, у ресторану код железничке станице у ком су се „гладни и отупели” они затекли, гледати „закрвављеним очима са доброћудним искрицама” (Михаиловић, 1984: 191). То доброћудно посматрање сапатника, али и конкурента, указаће на племенитост и

људскост, као важне особине карактера овог јунака са социјалног дна, а које аутор самосвесно изграђује и повлашћује.

Настојећи да пронађе подлогу за још једно трагичко виђење људске судбине, Михаиловић је у овој приповеци јунаке захватио са крајњег руба градског живота, и то у ситуацији њихове велике зимске невоље, при чему је одабрао да их као карактере пажљиво изгради и диференцира, али и да их постави у нарочит однос. Они су упућени један на другог, али су као носиоци и репрезенти различитих мишљења и погледа на живот и свет супротстављени један другом. Ситуација у којој су затечени је безизгледна, због чега су њихове бриге и тежње сасвим приземне и обичне. Они размишљају како да измене своју животну ситуацију у корист оне у којој не би морали више да се по сву ноћ потуцају „од склоништа до склоништа, док тако не сване” (Михаиловић, 1984: 192).

Такву њихову ситуацију и егзистенцијалну позицију приповедач је је представио са доста веристички предочених појединости у опису. И то тако што је, у једном сегменту приповетке, робусног Бацу осмотрио из угла његовог знанца Раке у чијим је очима он „натронтан с неколико поткошуља, кошуља и џемпера и утегнут у прљаву летњу блузу и због тога је изгледао још крупнији. Али кад се на чесми свуче да се умије (...) гола кост и кожа” (Михаиловић, 1984:). И мада је је и сам „без крова над главом и наде како ће се грејати (...) отуђен од бога и заборављен од људи”, он налази разлоге који ће му помоћи да утешно уочи и сопствену малу предност у односу на сапатника, да би доцније, док се буду грејали на жару цигарете, резонерски закључио како је „добар овај живот кад ујутру имаш да запалиш цигару. Добар је дан кад те изјутра како ваља пресретне” (Михаиловић, 1984: 194).

Та одсеком изречена похвала животу једног клошара још је вреднија ако се узме у обзир околност да њих двојица „нису веровали да ће ма кад у будућности ишта моћи да се промени, као што ваља да ни у прошлости никад није било ништа друкчије” (Михаиловић, 1984: 195). Али је ипак, у сасвим конкретној ситуацији, посматрајући изгладнелог Бацу, причљиви Рака себе довео пред дилему да ли да са њим подели сачувано парче сланине?

Постављајући се пред тако велику моралну дилему и опредељујући се за сопствену „ситост“, овај јунак је ипак осетио приговор савести, због чега је предложио сапатнику да се удруже, правдајући свој предлог схватањем да ће им тако бити нешто лакше да преживе. На то је Баца одговорио „шта ће нам то? Пропали смо и овако и онако” (Михаиловић, 1984: 197) и тако, потврђујући свој крајње песимистични поглед на свет, окончао разговор и пошао у неизгледни зимски сумрак. Остајући сам, Рака је, осетивши опет језну хладноћу, „скрштао је руке преко раскопчаног и преклопљеног сакоа, гурао шаке под пазуха и мрдајући главом, тражио на грудима боље место за браду. Ту ћу, мислио је, ту ћу. Осећао је да му се капци, као од некакве умирујуће, топле, пријатне тежине, просто сами од себе приклањају на ниже. Нејасно се томе радујући, пуштао их да чине што им је воља” (Михаиловић, 1984: 198).

Сликајући живот два београдска клошара у једном зимском дану, Михаиловић је ову приповетку изградио и као малу расправу о неким битним питањима човековог живота, као што је, у потпуном контрасту са ситуацијом у којој су се нашли његови јунаци, привилеговао позицију и перспективу оног који се определио за становиште виталистичког оптимизма. Оног у коме је, као и Ђамил у претходној приповеци, ипак нашао разлога и повода да буде задовољан досуђеним местом под сунцем.

У сасвим условној подели приповедака по тематској основи у књизи *Ухвати звезду падалицу* издвајају се оне у којима је развијана трагичка визија живота коју су опредељивале крајње егзистенцијалне ситуације и искушења болести, страдања и смрти. У прву од њих „Ујка Драги седи под јабуком”, уведен је и развијан мотив сеоског живота и то тако да до изражаја дође ауторско настојање за поетском стилизацијом описа, као и сама перспектива казивача. Доминантни део приповетке дат је из перспективе дечака, чија је позиција блиска ауторској по томе што је њено дешавање пројектовано у познати простор ћупријске Његошеве улице, као и простор оближњег села Сење. А оно је у дубинској вези са пореклом његове породице и фамилије. И једно и друго место постаће део хронотопа у неким његовим каснијим прозним делима, какав је случај са романом *Гори Морава*.

Приповетка „Ујка Драги седи под јабуком” сачињена је од три нумерисана сегмента, који представљају три епизоде из живота фамилије, поводом болести ујка-Драгог. У првом делу приповедач је усредсређен на постављање и осветљавање митско-историјске подлоге на којој ће се изграђивати његова лична прича, и то кроз неколико повезаних епизода. А тај приповедач који се оглашава на почетку приче замишљен је тако да, ванредно запажајући различите појединости и доводећи их у везу, располаже компетенцијама знања о свом предмету и његовом ширем контексту. И он се у томе разликује од каснијег приповедача „ђака првака”, јер када причу буде везао за простор сећања, он ће је саопштавати из песрспективе себе-дечака. Описујући село Сење „с јесени до гуше блатњавом, а лети црвенкастој дуги прашине” и указујући на његов положај „надомак Лазеревог манастира Раванице” (Михаиловић, 1984: 23), он фокус своје приче усмерава на догађај који се очувао у „предању”, а који указује на неке карактеристичне менталитетске одлике његових Сењана. Према тој анегдотској причи доспелој из давнине и дубине колективног памћења, његови су Сењани били поносни на задужбину, а нарочито „горди” на Царево бупало, „неомеђено место код врела реке Раванице испред манастира, где је Лазар, према предању, некад пао с коња” (Михаиловић, 1984: 23). Тако је у тој призваној сцени детронизације владара овај уводни Михаиловићев приповедач проговорио о наравима својих завичајаца и сународника, а посебно о њиховој склоности да владара, пре него у части, гротескно виде „са гузицом у каљузи”. Те особине народног духа биће такође укључене у подтекст неких његових каснијих прозних остварења.

А када је наративни глас аутор уступио дечаку, он је активирао сећање на догађај у коме се сусрео са остацима шанца битке на Иванковцу из времена Првог српског устанка, из чега ће мали приповедач изнети неодређена сазнања и асоцијације на хајдучке подвиге важне за његову игру са другарима, а која ће у интерпретацији његовог деде добити јасније обресе: „Нас зову само када се лије крв и запомаже. Када се пије вино и певају, иду други“ (Михаиловић, 1984: 26) – казаће му јасно и резигнирано он. На тај начин ће се опет у дечаковој свести подвући и истаћи разлика између сеоског и варошког начина живота и вредности у њему.

Тако су у овој Михаиловићевој приповеци развијенији описи сеоског живота двоплански развијени. На једној су страни оне одлике живота у селу које нису све „за вољење”, док су на другој постављени описи пасторалног живота са козама и јарићима који, по јунаковом доживљавању и разумевању, представљају „најлепше створове под небесима”. Врхунац тако схваћеног живота у селу и природи, а којима млади приповедач даје извесну предност, дат је у једном изразитом и по сликовитости и сугестивности ванредном поетизованом опису ноћења напољу: „А већ ноћење у слами под отвореним небом са кајсијастим звездама замршеним у грање, док ти просто над главом хуји шумаричка и букова гора и хучу ћукови, нећеш заборавити, вероватно, док будеш жив” (Михаиловић, 1984: 26). На тај начин је са увођењем мотива села у приповеци повезано и оживљавање митске и историјске свести и специфичног народног етоса. Из тога се разабера да је упућеност на патњу и страдање стална, што постаје и део његовог искуством стеченог сазнања.

То искуство стечено је у периоду када је ујка Драги „изненада” почео да из села долази чешће и да око врата стално носи „упредено зелено шалче”. Шалче ће наратор посредно разумети као знак неке њему непознате промене, због чега га је мајка упозоравала да се, када ујак код њих борави, он држи подаље од њега. Тада ће приметити и то да старији међу собом говоре нејасно, у шифрама, да крију неку тајну. Отуда он светлост описа са те несвакидашње ситуације и ујаковог изгледа и понашања изгледа премешта у сферу евидентирања неких материјалних појединости, из којих се полако разабера да је ујак оболео. А он се, „блед и опао”, већ држао по страни од укућана, седећи у дворишту, под јабуком.

У овом сегменту приповетке издвајају се објективизовани описи манифестација ујакове тешке плућне болести. Тим натуралистичким појединостима проткани описи ће се варирати и умножавати и у другим ауторовим књигама, а посебно у роману *Петријин венац*. Потом се читаочевој пажњи приводи и једна карактеристична ситуација у којој, заборавивши на упозорења, дечак похита ујаку у загрљај. Због те несмотрености он ће корити сестру, дечакову мајку, и у реплици јој рећи: „Јел ја лајем или говорим!” (Михаиловић, 1984: 30)

Та сликовита болесникова изјава постаће мотивски наговештај за изградњу сугестивне и наглашено симболизоване слике у трећем сегменту приповетке у којем се у потпуности открива природа ујакове болести, као и неумитност њеног исхода. Суочен са тим сазнањем његов ће несрећни отац, као библијски Јов, почети гласно да тужи над својом судбином: „Толика ми деца от’оше пре мене а ни ја се нисам најивео. Еј, бре, еј, бре, еј, бре. Их, их, их!” (Михаиловић, 1984: 33), док ће болесникова сестра, и дечакова мајка, овим речима скрханог оца жално додати свој израз немоћне зачуђености и запитаности пред неумитношћу: „Овак’и човек. Овак’а лепота”, казаће неутешно и немоћно она.

То гласно жаљење над судбином упечатљиво је и вишезначно. Оно сабира различите мотивске сегменте, симболичке назнаке и сижејне нити и трагичношћу спознаја актера боји укупан сазнајни и семантички хоризонт ове приповетке, чија је завршна слика нарочито симболизована и језива. У њој ујка Драгог на његовом месту под јабуком мучи кашаљ, због чега је „подизао главу некуд ка грању изгледајући као да хоће да залаје”, да тиме, у завршној секвенци, знаковито обележи незавидност и безизгледност свог досуђеног положаја. Сву неизвеност, сложеност и тежину људске судбине која је у овим приповеткама, кроз различите егзистенцијалне ситуације и позиције и из различитих углова мотрења, испитивана и представљана.

Разорно дејство које превазилази људске моћи и које утиче на усмеравање људске судбине, тематизована је у дужој приповеци „Треће пролеће Свете Петронијевића”. У њој су силе природе и силе друштва, поготово оне које долазе из подручја идеологије и политике, постале замајац динамичног развоја сижеа који је посвећен праћењу животне приче млађахног ћупријског матуранта и подофицира политичке полиције комунистичког режима, Свете Петронијевића, званог Руски.

Ова вишеделна приповетка, саопштена из угла приповедача у трећем лицу са компетенцијом апсолутног знања, започиње једном необичном ситуацијом у којој се „крајем треће слободне зиме у Ћуприји”, догодило оно што се „никад догодило није” – да „Раваница потече узбрдо” (Михаиловић, 1984: 67). Тако су на самом почетку приповетке уписане, за њен ток и значење, две важне мотивационе назнаке. Једна се односи на само име/надимак главног јунака чији се издвојени део

живота у њој прати, а које указује на његову чврсту везаност за идеолошку платформу коју репрезентује совјетска комунистичка пропаганда и пракса, док је друга усмерена на обрт живота и система вредности који је покренут победом партизанског комунистичког покрета у Србији, његове разорне видове и трагичке последице. У структури приповетке оба ова мотивациона усмерења сукла се у животопису младог јунака, који је активно учествовао у послератној обнови и преустројству друштва и у одређеној се мери поистоветио са њима.

У следбеничком залагању за обећану будућност он је толико ревносан и истрајан да у једној гротескној епизоди у којој за време пролећне поплаве спасава циганске кокошке, доживљава незгоду и разболи се. Због тога је у тематску основу ове приповетке положена прича о зачетку и развоју тешке болести младог Свете Петронијевића. Од иницијалне незгоде при великој поплави, до одоцнелог часа излечења, велике личне кризе и одлуке да напусти Ћуприју и живот реализује на другој страни, у Београду. А како је његова судбина у суштинској вези са друштвеним и политичким приликама, на чијем је фону и реализована, приповедање о њој је у себе примило доста широк делокруг актуелизовања различитих друштвених и политичких питања и тема.

О овој приповеци треба казати и то да је њен положај у Михаиловићевом књижевном опусу карактеристичан – њу је писац „продужио” (Михаиловић, 2007: 37) и она је касније, као његов почетни део, цела ушла у састав романа *Треће пролеће*. Због таквог типа стваралачког посезања и повезивања текстова и њихових садржинских компоненти, а које је код овог писца није реткост, постаје разумљива потреба да се читалачка и аналитичка пажња са ње овде преусмере на сам роман.

Разумевање посебности положаја појединих приповедака у опусу овог писца, може да се веже и за приповетку „Четрдесет и три године”. Њу је Михаиловић објавио 2013. године⁹, а потом је укључио у ново издање приповедне књиге *Ухвати звезду падалицу*.¹⁰ Она је тако постала накнадни део целине ове књиге са којом има одређених тематских и стилских елемената додира, али и неких компоненти разлике.

⁹ *Наш траг*. год. XX, бр. 3–4. Велика Плана: 2013. стр. 97–130.

¹⁰ Михаиловић, Драгослав. *Ухвати звезду падалицу* Београд: Лагуна, 2016.

У овој је приповеци Михаиловић сижержно повезао неколико тематских компоненти, наративних ситуација и временских планова приповедања и то на стваралачки опробан начин. Развијајући причу о судбини јунака Параћинца Ранка Петровића, писца у покушају и новинара из нужде који, као и толики други његови јунаци, са теготним емотивним пртљагом неостварености и усамљености бива поринут у вртлог живота који га доводи у Сарајево, а отуда по новинарском задатку у Билећу, Михаиловић је посредством аукторијалног приповедача у приповетку увео и неке од епохалних тема. Једна од њих је ослоњена на злочине усташа у источној Херцеговини за време Другог светског рата, а друга на поратне догађаје: патање и страдања због Резолуције Информбироа, стварање логора за политичке затворенике, од којих је највећи и најзлогаснији онај на Голом отоку. А захваљујући потреби да судбину појединца споји са преломним питањима политичке историје Југославије, он је дошао у могућност да у приповеци повеже и различите временске и просторне планове – од ратних, преко поратних година, до савременог доба и од Босне и Херцеговине до Србије.

Упућен од стране уредника и заштитника Милоша Распоповића да из сарајевске редакције оде у Билећу и начини новинарску репортажу, Ранко Петровић постаје продужена рука воље свог уредника у његовом настојању да пронађе гроб брата, политичког кажњеника из Црне Горе. У Билећи Ранко упознаје чудног, алкохолу оданог Данила, бившег официра и његову жену Цмиљу, који му помажу да се тамо смести и снађе. И тако се зачиње догађајни колоплет који овом јунаку омогућује да дође у посед различитих открића, искуства и сазнања, од којих су нека диференцијална – толико велика и важна да су трајно обележила његов живот. А у том ће колоплету Радован постати сведок последица тамошњег историјског пролома и касније изражене политичке воље да се он закрије, али и проводник једне драматичне исповести у којој тријумфује нагон бестијалног шовинистичког убијања невиних. На тај начин су се велике теме овог писца, и то оне које су биле строже идеолошки санкционисане и табуисане, стекле још једну приповедну пројекцију и интерпретацију.

Пошто је и овај Михаиловићев јунак замишљен као неко ко се суочава са драматичним сазнањима, али и ко се животно и емотивно развија кроз ситуације и време, онда је разумљиво што је он у своје наслеђе уписао и љубавнички однос са

Цмиљом као истински важно искуство. А тај њихов до усијања доведен однос је и својеврсна ауторска плански пројектована смисаона противтежа разорним замасима историје и политике, којима су ови животно начети и узљуљани јунаци изложени и обухваћени. Јер, и под великим наплавинама историје, Михаиловићеви јунаци успевају да у животу бар на трен пронађу мала безбедна острва лепоте и смисла.

Без обзира на то што је у њој тако упечатљиво дочарана снага виталистичке радости, ову приповетку битно значењски обележавају суморна Радованова сазнања до којих је откривалачки и поступно долазио. Најпре она стечена осведочењем у билећкој касарни у којој једва да се разазнају стратиште стреланих политичких затвореника, међу њима и Распоповићевог брата, а потом и она што их је казивањем и исповешћу предочио Данило. Од овог ракијом омамљеног саговорника он ће сазнати да је Милош Распоповић као информбировац први ухапшен и да је на саслушању издао брата који је страдао, због чега он трпи притисак савести. Потом и да је Данило бивши партизански ликвидатор (веза са приповетком „Путник”), кога такође мучи савест, јер га сени жртава прогањају: „Свих се сјећам; некима и имена знам. И сви ме из гроба оптужују. И знам да сам крив” (Михаиловић, 2016: 237), због чега он ноћи не проводи код куће него у оближњем манастиру. А у његовом исповедном казивању које инсистира на веродостојности нарочито је потресна прича о злочинима усташа у српским селима на Козари. Реч је о унутрашњој целини приповетке која је обликована као сведочанство актера.

Од избора саме наративне перспективе непосредне исповедног казивања, до великог броја у њој оживљених веродостојних материјалних појединости и активирања говорног језика и начина саопштавања, ова прича у причи непосредно указује на то да је расламсавање зла и ратних сукоба у Југославији Михаиловић сада конкретизовао у фикционалној обради још једне осетљиве а парадигматичне теме, подесне за испитивање судбине српског народа у двадесетом веку. А та у времену протежна сазнања до којих је дошао, као и Данилов пример, подстакли су самог Петровоћа да касније напише причу у којој се говорило о „страшним међусобним сукобима више блиских народа, у којима је један захваћени млад човек убијао и убијао и није се могао зауставити” (Михаиловић, 2016: 255). Управо му је

та прича, подстакнута Даниловом судбином, помогла да установи и утврди сопствени тематски делокруг, да се самоустави и потврди као писац чији је стваралачки приступ тим трагичним темама време потврдило кроз аналогije оличене у понављању сукоба југословенских народа на искрају двадесетог века.

Али оно што је трагизам рада историје на овом простору и у овој приповеци могло симболички да превазиђе, опет је сржно везано за снагу и важност непосредног људског контакта и емотивног додира, што се овом јунаку-писцу и потврдило касније. После четрдесет три године на књижевној вечери у једном српском граду, упознао је сина и унука свог давног сарајевског пријатеља Милоша Распоповића који је носио дедино име. То радосно упознавање и подсећање реализовано је и у функцији завршетка приповетке и њене поенте о снази пријатељства и заједништва, убедљиво предочене у завршној слици у којој, „држећи се за руке”, отац и син одлазе.

Међутим, приказивање самог чиљења животне материје, смрти и нестајања преточено је у тематску основу приповетке „Чија то душа овуда тумара”. У њој је приповедачко становиште постављено тако да се сусрећемо са личним приповедачем за кога сазнајемо да му је име Стева, а који поводом вести о болести стрица Станоја путује у моравски завичај. У ону исту Његошеву улицу у Ћуприји и рушне куће у њој која је толико пута, са учешћем меланхоличних тонова, описивана у Михаиловићевим приповеткама и романима. Отуда постаје јасно да је и радња ове приповетке постављена на аутобиографску основу и да ће нешто од онога што у њој буде предочено нужно бити пропуштано кроз емотивну оптику приповедача. А то емотивно учешће у опису мотивисано је самом природом односа са актерима, рођацима, на једној страни, док је на другој оно усмерено активирањем приповедачевог сећања на тешке младалачке дане проведене са њима. Из тог разлога ће бити разумљиво када приповедач, на стрина-Персину јетку примедбу да долази само „кад неки умре”, свој емоцијама прожет однос резонерски јасно исказати – да треба заборавити шта се ту догађало. Тако ће читаоцу бити приближен његов јак емотивни однос према том простору и људима, као његова жеља да се некако одупре раду и притиску успомена.

На тај начин је поставио мотивациону основу за активирање сећања и силазак низ време, што ће пред читаоца изводити суморне слике успомена које су приповедачу на души и које ће му омогућити да целовитије предочи своју причу и да у слику света не уписује само појединости из материјелне (социјалне) сфере или објективизујуће карактеристике ликова, већ и да у њу угради свој активан емотивни однос према њима. А управо ће та емотивна компонента постати одлучујућа за обликовање доминантних смисаоних тонова приповетке, и то онда када у читаочев видокруг почне да се уводи унутарњи свет приповедача, што је посебно дошло до изражаја у завршним фрагментима приповетке. А пошто је основни тон ове приповетке видно обележен темом смрти, која је постала њена централна компонента, у њој постали веома важни описи изгледа и понашања стрица Станоја који су предочавани са знатним приносом натуралистички датих детаља. Тако у четвртом одељку приповетке читалац може да се суочи са сликом стричевог изгледа који је болест почела видно да мења:

„у лицу је опао и добио неку бледосивкасту боју, тако да му црне тачкице кожне нечистоће на јагодицама изгледају још упадљивије. Цела му је глава постала издуженија и испод плитке, нешто офуцане шубарице забрадио се тегет шареном марамом; крајеве и чвор крије јој под капом. Говори тешко као да заплиће језиком и, мада у кратком зимском капуту од предратног обојеног шињела, делује мршавије” (Михаиловић, 1984: 175).

Тај опис је послужио приповедачу као мотивациона подлога за покушај да се стрицу помогне, због чега је стриц једном и кренуо к њему у Београд.

У опис доласка стрица Станоја у Београд приповедач је уградио и оне појединости које ће опет актуелизовати захваћену представу о социјалним разликама и менталитетским особеностима оличеним у одређеној „маловарошкој невичности” људи из села. И то ће бити основа за увођење у опис оних компоненти које сведоче о нарави нашег света, а којима је у овој приповеци дата и извесна хуморна интонација и функција. Таква је сцена у возу у коме му, за другог доласка у главни град, сапутници „украду певца”, због чега он кивно грди и псује „народ”. Међутим, ни та хуморна сцена није утицала да се основни тон приповетке измени. Чиљење живота из стрица постаје сасвим видно и онда када се он на своју и ситуацију болесника којима је окружен горко хуморно осврће и синовцу указује на то да су сви они у болничкој спремни за „доктора Будаковића”. Такво га увиђање,

које је припремано и усмеравано читавим ранијим током приповедања о болести, доводи до спознаје у којој до изражаја долази народска, митском и историјском свешћу стабилизована, помиреност са коначношћу, а која постаје мотивски наговештај расплета приповетке: „Не живи ми се. Умро би” (Михаиловић, 1984: 181) – говори он одсудно. На тај начин он је навестио свој одлазак из живота и коначни тријумф „доктора Будаковића”.

Долазећи на стричеву сахрану, тамо где му се не иде радо, приповедач је притиснут теретом болних успомена и свакако потресен смрћу ближњег био припремљен за догађај који ће уследити, а који је изузетно важан за разумевање ове приповетке што је, због своје аутобиографске подлоге и евокативно поетских тонова, постала део ромна *Гори Морави*. Стигавши у родну варош у часу када у њој дувала кошава и настојећи да среди мисли и емоције, а тронут свим што се збило да његовим најближима, он је запао у стање полусвесне халуцинације и на ударе бесне кошаве, скоро очајнички, одговорио мунковским криком у небо и ветар: „Животе, крвопијо, мамицу ти смрдљиву!” (Михаиловић, 1984: 184) – болно ће викнути. Да би, у симболички обликованој слици, тај крик немирења и неприхватања ништителског хода смрти и сам био потопљен у ветар и глувило нестајања.

Међутим, кошава која је приповедача дочекала подсетила га је на једну давну сцену у којој је он као младић по сличном невремену, скривен поред Мораве, опазио оца како се приближава „натученог шешира и са нечим избезумљеним у нејасним очима” и, дошавши му сасвим близу, он је опазио како отац „одједном високо подигне главу и, као очајни промрзли пас који у дугу зиму тугује за кучком, ону псовку, ту једну једину реч, (...) изурла из себе као да се у њему нешто расцепи” (Михаиловић, 1984: 185). У тој завршној сцени призваној из сећања, која и сама садржи знатна симболичка својства, детаљан приповедачев опис са очеве неугледне спољашности биће пребачен на онај план који је обележен његовим емоцијама. Са тог ће (сликовног и симболичког) плана он настојати да прикаже оно битно својство суштине стварности човековог живота које долази из сфере његовог унутарњег, душевног и емотивног устројства, и који је доминантно обележило слику света у овој приповеци. И тако ће у читаочев видокруг, поред веома детаљно изграђеног описа очевог изгледа и необичног понашања, бити доведен и сам

приповедачев доживљај коме печат даје „непојмљив ужас” који га захвата, пошто он оца први пут таквог види због чега он бива „збуњен до дна душе, згромљен, изненада пред неким амбисом за који нисам знао ни да постоји” (Михаиловић, 1984: 186). А да је тај амбис везан за суштину човекове природе и само растакање његовог тела и живота, приповедач је болно сазнавао кроз године које су после те сцене уследиле, јер је и она била наговештај очевог нестајања.

Због тога је и постало могуће да се у самој завршници приповетке јави читав низ реторички конципираних приповедачевих питања: „Ко је малочас викао? Јесам ли оно био ја? Ко то то виче овом мрачном улицом? Чија несрећна душа овуда тумара?” (Михаиловић, 1984: 187), и да се тако чаталачка пажња још једном усмери на приповедачев унутарњи свет у коме прошлост и доживљаји везани за живот најближих још траже смирење и призивају причу.

Завршној приповеци „Ухвати звезду падалицу” аутор је очигледно наменио нарочит статус у овој књизи. Како због самог наслова, тако и због положаја, пошто она, као завршни беоцуг прстена, представља извештај резиме тема, мотива, идеја и стилско-реторичких поступака којима су обликоване претходне приповетке, али уводи и један нови стваралачки акценат. Она је, наиме, обликована са знантним упливом у садржај сновних и нарочито фантастичких елемената, као што је и њена поетски карактер нарочито изражен.

Основни поетско-метафизички тон приповетке наговештен је самим избором стихова за мото узетих из песме Џона Дона под називом „Песма” (Дон, 1981: 32), док сама приповетка започиње кратким обавештењем фокализованог приповедача о томе да је био болестан, да је обучен легао у кревет и да је по устајању: „тог сумрачног, задимљеног новембарског дана (...) за кратко време некуд нестао. А онда се вратио кући” (Михаиловић, 1984: 199). Та обавештења о несвакидашњем стању и сумрачном дану постају наговештаји за његов силазак низ време и евокативно оживљавање познате атмосфере ћупријске Негошеве улице, са сиромашким зградама и „два дуговрата јаблана”. А то је поновни показатељ околности да је и у ову приповетку укључена аутобиографска подлога, колико и то да су поједини препознатљиви елементи њене садржине у касније уграђивани у обимнију наративну целину романа *Гори Морава*. Потом и то колико су ти

елементи у тематској вези са претходном приповеткама: „Ујка Драги седи под јабуком”, „Чија то душа овуда тумара”, као и са приповетком „Лов на стенице” у истоименој књизи.

После тако сугестивно конципираног увода у коме је постављена подлога за необично поетизовано (при)казивање, приповедач извештава о томе како се ослоњен на сећање приближавао својој кући. И претежни део приповетке изграђен је тако што је опис у њој динамично премештан са плана дословнијег на план недословног, симболизованог, описивања при том виђеног и доживљеног. И цела приповетка је изграђивана тако да јој центар представља кућа ка којој се и сам наратор упутио, при том веома детаљно (као кроз око камере која сужава своје видно поље) опажајући и описујући објекте и људе који су испунили двориште, тумечећи оно што му се појављује у видокругу. Међутим, сама атмосфера, а поготово однос присутних према њему, пролази поред њих без икаквог физичког контакта, а они су му у тој замагљеној и као мало помереној оптици изгледали прилично чудно (што је још један симболички наговрштај), па је он виђено тумачио из искуством овладане перспективе. Због тога су му се неки мештани једноставно одевени и „са неким сеновитим подочњацима” и учинили као скупина „измождених голооточких логораша”, док му се један од присутних, ког је препознао као партијског функционера, учинио као „један од оних који самозадовољних одурних момака што у такозваној високој политици служе као укољице” (Михаиловић, 1984: 205). Да би потом опазио и једног сличног, за ког му се указало да је од оних за које могу да се репрезентативно вежу за етно-психолошка научавања Јована Цвијића о врлинама и преимућствима динарског порекла. На сличан начин је у овом приповедању активиран читав низ асоцијативних веза са књижевним светом овог писца.

След документаристички конципираних описа призора и наратотрових асоцијација наврхуњен је описом краћег сусрета са оболелом женом, чије је обличје болешћу сасвим измењено, и његовим увиђањем да је призван да се још једном суочи са призором њеног одласка из живота, колико и чињеницом да они људи у дворишту чекају њену смрт. Сам опис изгледа болеснице и његовог доживљаја нарочито је сликовио дат и има велику симболичку вредност. Она се приповедачу учинила како, лежећи у „огромној постељи”, сасвим „беле косе” личи на девојчицу,

због чега се он није лако разабрао. А када му је то успело, у њој је препознао „никад оволико седу, и, ево, смањену, моју пре тридесет година умрлу тетку која ме је од пелена очувала и за коју све до шесте или седме нисам знао да ме није родила, коју сам престао да зовем мајком тек по њеној смрти и већ као одрастао” (Михаиловић, 1984: 208). Да би са таквог описа као подлоге пред његовим унутарњим очима искрсао приказ раније, једнако двоструко доживљене, очеве смрти, са којом се већ као младић суочио.

То нараторово поринуће у сећање, у нарочито динамизовано постављеном односу измене временских планова у приповеци, у предњи план његовог казивања поставило је као важно искуство младалачки сусрет са очевом смрћу, али се под истим снопом ретроспективне светлости паралелно појавила и сцена тадашњег боловања тетке Милице. И та је околност у његовом сећању остала као посебна, јер се тада суочио са разорном теткином болешћу („њој трули стомак”) и начином одласка из живота какав још није познавао. То је био разлог да га укућани пошаљу у биоскоп и он се, у часу приповедања, присетио те прве теткине смрти и сличног новембарског далеког дана у коме су га увели у њену собу да се опросте. У том часу он је могао да запази и да у веома подробном опису предочи „измождене остатке једног тела које не личи на себе”, да се кобно суочи са страхотама „којима је божји створ изложен”, да запази и заувек запамти како се у самртничиним очима „одсликава неки паклен, незаслужен бол, изненађеност због несхватљиве казне, и несрећу, понижење и ругобу једног живота који више не може да се брани и није за одбрану”, а онда је дошло до обрта. Манувши ранију кураж и „дечачку сујету”, приповедач је, тронут мучним приказом и загушен емоцијама, почео да запомаже. Тај његов јављив израз болне немоћи и немирења, истовремено, као да призива и појачава ефекат „лавежа” ујка Драгог и крика са дна бића у кошавски вихор у претходној приповеци.

Усмеривши поново фокус са слика сећања (већ виђеног) на приповедано време непосредно везано за конкретан тренутак и директни повод необичног сусрета са утварном појавом умируће рођаке, сусрета за који је знао да се мора поновити и да ће тада „то исто и донекле измењено изнова видети”, наратор додаје како је очекивао да ће у ситуацији која је одмакнута од евоцираног догађаја, будући наоружан „једном другачијом таштином, таштином оних година које тобож нуде

чврстину и уздржаност” (Михаиловић, 1984: 210), смирено јој изнова прилазећи зарад опроштаја, реаговати потпуно другачије. Али се он изнова, „као пре тридесет година”, стропаштао у „јауке и сузе”, да би том исказу додао и искуствену потврду која оно „некад” приближава овом „сад” у свевремености спознаје сопствене „дрвљиве немоћи” пред животом и судбином.

У том обрту и неочекиваности, а поготово у измени временских планова приповедања, садржана је важна композициона, сазнајна и значењска компонента ове приповетке у чијој се завршници разрешава загонетност њене укупне атмосфере нејасности и неизвесности, а посебно слика двојних смрти нараторових ближњих. Све је то постало могуће јер се одиграло у сном обухваћеној и помереној свести и перцепцији приповедног субјекта, у његовом фантастичком напоредом постављању слика сновне стварности и удвојених слика оживљених и умножених радом сећања, због чега се у приповеци помера и местимице губи граница између стварног и имагинарног.¹¹ Такву димензију стварности која је измењена агенсима снова и сећања, приповедач присваја као неразлучиву и битну димензију укупне стварности. Отуда потиче потреба да оживљује прошлост и да је у представљању сенци поетском и меланхоличном интонацијом, пошто меланхолику „прошлост постаје судбина” (Хамер, 2009: 89) и он је склон да кроз њену засенчену оптику посматра и интерпретира знано и виђено. Сан му пружа могућност кретања кроз унутарњи свет и том кретању примерено сагледавање стари из друге димензије и на битно другачији начин који је, у погледу доступности значења, једнако плодотворан и функционалан. Јер „ништа више не погодује поступку поетске мисли него да се измишљено представи као истинито, а деловању сна припише моћ да наговести стварност” (Русе, 1995: 186).

Сан се у Михаиловићевој прози често јављао као кобни наговештај исхода везаних за једну од централних тема његове књижевности – тему разградње животне материје, боловања и смрти. А како је у њу уписано и настојање приповедача да живот представи у његовим амбивалентним димензијама, онда није чудно што је у саму завршницу ове приповетке, на основи коју представља његово

¹¹ Фантастично се управо одређује „односом према појмовима стварног и имагинарног”. Годоров, Цветан. *Увод у фантастичну књижевност*. Превела Александра Манчић-Милић. Београд: Рад, 1987. стр. 29.

сознање да оно што му се у сну указало „није било то”, постављена епифанијска, поетско-метафизичка слика у којој он расањен „под тек рођеним процеђеним јутарњим зрацима” лежи на трави, док му на лице сипи „блага, умилна летња роса”. Овако финално изграђена слика, као својеврстан епилог и поетски резиме ове приповетке и књиге, не поништава већ симболички надилази сво „понижење и ругобу” тематизованих видова живота у тексту и својом стилском рељефношћу битно обележава и проширује његово укупно значење. Као што пружа могућност да се кроз њену дочарану метафизичку димензију продубљеније сагледа и појми смисаона сложеност живота и света.

Понеки сведок увек остане – *Лов на стенице*

Појављивање приповедне књиге *Лов на стенице* указало је на настојање Драгослава Михаиловића да стваралачки још изразитије и конкретније обухвати страдалнички комплекс судбина јунака који је развијан у претходним књигама. Девет приповедних текстова, који чине ову књигу патње и страдања којима су они изложени, имају јасан, препознатљив и конкретан узрок, а он је везан за време политичког терора који је у Југославији наступио због разилажења са првом земљом социјализма. Реч је о покушају да се једном великом страдању из периода новије историје да пристао литерарни облик у коме би оно било стваралачки дограђено и преображено, како би могло да поприми и својства која су карактеристична за онумогућност универзализације људског искуства што је нуди књижевна уметност.

А када је о овој књизи реч, потребно је да се каже и то како је она у великој мери укорењена упаралелни вид Михаиловићевог списатељског ангажмана. Тај део чине пет књига историографско-публицистичке прозе под заједничким насловом *Голи оток*, које су објављиване у дужем периоду времена од 1990. па до 2012. године. Њих најпретежније сачињавају сведочења голооточких заточеника до којих се дошло кроз снимљене разговоре аутора са њима. Потребу за таквим разговорима усмерава њихово аутентично патничко искуство и потреба да се оно исповеди или да се о њему сведочи, пошто „сваки разговор са неким ко није пропатио пуко је брбљање” (Сиоран, 1991: 133). Из тог су разлога ти разговори снимани, да би потом са магнетофонске траке они бивали верно преношениу текстовни поредак у намери да се тако очува и истакне њихова веродостојност. Када се та околност има у виду, онда постаје лакше да се уочи и сложеност самог поступка сажимања и спајања историјског са наративним градивом, што је Михаиловић у књизи *Лов на стенице* настојао да чини, претварајући њене приповедне текстове у својеврсна казивања која се суштински ослањају на способност сећања на патње којима су њени јунаци били излагани и људе са којима су, или од којих су, имали да их трпе. Такво обликовање ових жанровско-типолошки сложених текстова омогућило је да они постану и својеврсна лична сведочанства која су посвећена стварним људима и приликама из непосредне, још увек недовољно расветљене историје, али је

истовремено определило структурну и композициону кохерентност саме књиге. Она је веома пажљиво компонована од две целине. Прву чине три приповетке у чијем је средишту аутобиографски јунак-казивач, учесник и сведок догађаја. Осталих шест приповедака изграђене су као својеврсне „студије карактера” (Јанковић, 1995: 13). Њено тематско и значењско уланчавање указују на то да је реч о венцу приповедака, а он „почива на обједињавању чији се сигнали налазе у самом тексту” (Радоњић, 2003: 18). То организационо начело примењено је у реализацији ове приповедне књиге.

Стваралачким опредељењем да у литерарнијој форми објективним сазнањима о закривеној голооточној теми и ослањањем на лична доживљавања и субјективна виђења тих дешавања из најнепосредније перспективе, из догађајног искуства, изнутра, Драгослав Михаиловић је у овој књизи индиректно покренуо и указао на читав низ питања која се баве односом приче и историографије, приповедања и истине.

На самом почетку теоријског разматрања тог феномена стоји Аристотелово одређење из расправе о песничкој уметности, која је често називана *Поетика*. У њој је он, у одељку у коме расправља о разлици између ова два стваралачка модела, истакао како „песништво”, које се узима за синоним уметности језика, „приказује више оно што је опште, а историографија више оно што је појединачно”, због чега је „песништво више филозофска и озбиљнија ствар него ли историографија”, јер оно говори о ономе „што се могло догодити, и што је могуће по законима вероватности или нужности” (Аристотел, 1988: 59), док је историографија усмерена само на приказивање онога што се „догодило”.

И мада се ова Аристотелова теоријска дистинкција чини емпиријски утемељеном и отуда логичном, постоји и струја мишљења чијим представницима се чини како „све то, међутим, није до краја разјашњено” (Рикер, 1993: 58), али да из речи античког филозофа бива сасвим сасвим јасно како „опште” треба тражити у самом „распореду догађаја” у причи, односно да њен „заплет мора да буде типичан” (Рикер, 1993: 58), како би био лакше увремењен и тако укључен у људско искуствено сазнање које је претежно у времену. Из тог разлога је овом теоретичару и постало могуће да закључи како „време постаје људско време у оној мери у којој

је организовано на приповедни начин и да прича добија своје пуно значење када постане услов временског постојања” (Рикер, 1993: 73). Како су онда, намеће се питање, у књизи *Лов на стенице* Драгослава Михаиловића довођени у везу и продуктивно спајани историјско и искуствено са фикцијским? Заправо, како је то рикеровско постизање „пуног значења” у овим текстовима реализовано? Поготово у светлу сазнања да је овај француски теоретичар истицао поставку о „приповедном карактеру историје” (Бечановић Николић, 1998: 45), коју су касније прихватили и разрађивали и неки други структуралистички и (пост)структуралистички теоретичари, а међу њима нарочито Ролан Барт који је научавао о томе како „нема разлике између историчара и романијера” (Марчетић, 2009: 23), пошто се смисао стварности успоставља само унутар језичке структуре. А када она тежи извесном објективнијем представљању, онда се постиже „ефекат стварног” (Барт, 1990: 91–96), који знатно опредељује њен смисао и вредност.

На питање о начину изградње Михаиловићевих текстова путем тематског уланчавања у књизи *Лов на стенице* који, кроз девет делова заједничке повести који чине приповедни венац, композиционо обједињују различите жанровске и тематске елементе као и различите моделе приповедног говора, од исповести, доживљеног и живог говора, до објективизованог описивања, могуће је одговорити ако се поглед усредсреди на њихово пажљиво аналитичко читање, потом на препознавање њихове унутаржанровске природе, њихових сложених међузависности и веза са другим његовим тестовима који су проистекли из истог тематског подручја, као и на ауторска указивања на природу и садржај тих поетичких релација и копчи. Јер ће се на тај начин учинити виднијом она продуктивна линија додира и споја између елемената чињеничне грађе и њиховог манипулативног превођења у поље препознатљивих, општијих књижевно-уметничких значења и вредности. Због тога ће бити потребно да се овде та места додира препознају, одреде и протумаче, са постојаним уверењем да „ко спас види једино у тумачењу, претвара невољу у врлину” (Штајгер, 1978: 204).

Изложена таквом виду пажљивог читања и разумевања, прва приповетка чији је назив постао и име целе књиге, указаће се као исповест која садржи анегдотску епизоду која јој је дала наслов, као и неке додатне значајне посебности. Намеће се околност да је она у потпуности прожета и обележена личним искуством

приповедача, чија је позиција сљубљена и поистовећена са позицијом самог аутора. Она је изграђена тако да у њој „функцију казивача преузима приповедач који је укључен у приповедање као јунак; он се ту изјашњава и именује, (...) другим речима, носилац наратије се овога пута налази унутар наратије” (Русе, 1995: 18). У њу су уграђени елементи ауторовог логорског искуства. Она је у основи аутобиографска, а покренута је свесним напором да се прикаже живот који је прошао и неке граничне ситуације у њему. Да се, речима Светог Августина, наративно осветли „живот у памћењу” (Августин, 2012: 290). И то онај његов део који је везан за мукотрпне затворске дане.

Таква сужена и заострена тематска перспектива није настала као плод случајног ауторовог избора. После објављивања прве књиге историографско-публицистичке прозе *Голи оток* 1990. године, постало је јасно да је, на једној страни, овај аутор дошао у посед своје велике, опсесивне теме, док се на другој страни указивало и то да ће се тако замашно пословање око пописа сведочанстава преживелих сапатника нужно преливати и на странице његових фикцијских текстова. Да ће се, другачије речено, на страницама његових књига сукцесивно развијати извесна стваралачка вишеструкост у обради и представљању судбинским избором детерминисаних тема. Да би се она потпуније разумела у својој условљености, поготово да би се разумела њена дубинска историјска и антрополошка заснованост, биће потребно да се поглед усмери ка оним текстовима који су настајали на маргинама његовог магистралног стваралачког правца. Један од таквих текстова је настао као предговор за руско издање његове књиге *Голи оток* 2001. године.

У том сасвим кратком тексту Михаиловић истиче да је и сам „некадашњи заточеник овог логора” који, по његовом разумевању, „по садизму такорећи нема премца у свету”, али додаје и то да је доцније „користећи се заштитом коју (му) је пружила лепа литература”, објавио „неколико приповедно-романеских и документарних књига” (Михаиловић, 2007: 77).

Вредност ових ауторских напомена садржана је у томе што изнова потврђују да његова књижевност знатним делом почива на залихама личног искуства и памћења које га рекреира, да се овај писац активно и доследно занима „личним

ужасом који доживљавају његови ликови у причама и романима” (Тимченко, 2014: 271), као и то да у овом исказу, који је настао као плод његове књижевне самосвести и који има аутопоетичку вредност, он истиче да је у заклону лепе књижевности (чиме указује на сферу међутекстовног дијалога и утицаја) објавио неколико књига чија је жанровска природа оделита, али и лако продуктивно спојива. Да су оне приповедне, романескне и документарне.

Ако прихватимо могућност да је овакав поредак у навођењу жанровских одредница његових књига једним делом градирајуће или вредносно усмерен, онда можемо да закључимо како оно што је приповедно и романескно (имагинативно) у њима ипак пресеже, или барем у битном одређује њихову природу, структуру и стваралачку логику, па донекле и њихов значај и вредност. При томе се подразумева чињеница њихове сродности и повезаности, због чега је и потребно да се они јасно диференцирају, али и да се у том раздвајању апстрахује њихово централно тематско и идејно жариште, њихов страдалнички комплекс и патос. А како и у којој мери стваралачки залог мешавине (ауто)биографског и имагинативног утицао на обрађивање епохалне теме голооточког страдања, видљиво је већ у првој приповеци књиге *Лов на стенице*.

Она започиње ауторско-приповедним указивањем на околност да је неко „почетком седамдесете, док се бука око забране представе *Кад су цветале тикве* из све снаге вртела по орбити јавног живота (...) рекао пензионисаном пуковнику Удбе Славку Глумцу: „А ти се не хвалиш да си педесете године у Ћуприји ухапсио писца ових *Тикава*?” (Михаиловић, 1993:) На то питање је овај свргнути и прерано пензионисани официр забринуто и упитно одговорио „да он то негде не напише”, на шта је добио лаконски одговор: „Хоће, богами,. Зашто не би написао?” (Михаиловић, 1993: 5)

Тако је у овој приповеци кроз посредно истицање вредности забележеног сведочанства као документа истине, постављена подлога за активирање рада сећања и поринућа у страдалнуприповедачеву прошлост, чему је овај кратки дијалог послужио као почетни мотивациони импулс. Да би, потом, уследило развијено приповедање о томе шта је из сећања хомодијегетички приповедач, „који

је уједно и лик у ситуацијама и догађајима које приповеда” (Принс, 2011: 37), успео да изнесе као најупечатљивије и пресудно за његову судбину и причу.

На тај начин је казивање о приповедачевом хапшењу и „затвореничком искуству” формирано у целовит поредак. Али је оно праћено, прекидано и допуњавано, местимичним приповедним ахронијама, опаскама и различитим запажањима, увидима и есејизованим коментарима о природи злостављачког режима, о карактерима и типовима његових актера затворских иследника, мучитеља и чувара. Потом и о природи и карактеру сопственог наративизованог казивања/сведочења, као и одређеним појединостима везаним за мотивске и друге подударности и везе између његових текстова и дела. Све је то сливено у један сегментизован, а значењски целовит текст, о злочињењу и страдању, коме је евокативна, наративна перспективизација догађаја одредила модел композиције и укупно значење. Јер он започиње напоменом о реаговању официра Славка Глумца на могућност обзнањивања његових злодела, а после изношења личне страдалничке приче прстенасто окончава закључком о могућем постојању његове свести о томе што је у име комунистичке идеологије и државе чинио и напоменом о моралном, ригорозном условљеном приповедачевом разумевању тог нехуманог и по последицама вишеструко трагичног поступања.

Изграђена као садржински и морфолошки сложен текст, ова приповетка је на основном наративном нивоу развијена као лично казивање, као сведочанство, коме су потом саображавани други структурни сегменти. Она је постављена на аутобиографску подлогу („свака аутобиографија – па макар сеограничила на чисто приповедање – је аутогумачење” (Старобински, 1990: 44), и приповедач у њој настоји да, кроз напоредне композиционе планове који су последица његовог неометаног кретања по временској оси, представи, разуме и протумачи антрополошке корене зла. Да на основи коју му пружа лично искуство и четвородеценијски временски размак од описиваних догађаја у ћупријском затвору, препозна и описом захвати и само тамно језгро човековог бића из ког се то зло објављује и које чудовишно измиче опису. Али и да истовремено разуме и аргументованим тумачењем раскринка и обеснажи сам идеолошко-политички механизам који је легитимизовао разлоге и побуде за тај великим страдањима обележен терор.

Казујући о томе како је почетком педесетих година прошлог века у његов град са екипом политичке полиције из Београда дошао потпуковник Славко Глумац, због чега је и започео лов на политичке противнике, приповедач је кроз оживљавање сећања на сцене хапшења, ислеђивања и затворског живота, пажњу са сопствене невоље усмерио и на разматрање неких карактерних и психолошких особина иследника са којима се сусретао. На тај начин је у овој приповеци развијена и мала иследничка карактерологија, која му је омогућила да своје сведочење додатно мотивише и подупре њиховом жељом за садистичким доказивањем и да тако својим патњама дода, поред политичке, и дубоку архетипску узрочну димензију.

Из тог разлога ће се кроз низ слика и аргументованих исказа у приповеци потврђивати ауторова жеља да, на трагици сопственог примера док га саслушавају и муче до слома и признања, дође до поузданих закључака о политичкој и широј атропо-психолошкој позадини голооточког страдања. Један исказ о томе нарочито упечатљиви сведочи. У њему приповедач истиче:

„Имао сам посла с удбашима ограниченим, примитивним и округним, (...) којима пуштање крви није значило ништа и који су били кадри да ти, чим груну у врата, у ходу пуцају у главу као у тикву на кукурузишту; с удбашима честољубивим, осветољубивим и свирепим, (...) с удбашима препреденим, злурадним и подмуклим, с удбашима мрачним, сумануто једносмерним и закључаним, које ништа није дотицало као да говорите различитим језицима”. (Михаиловић, 1993: 11–12)

И кроз то указивање на карактеристике својих мучитеља, овај персонализовани приповедач, а он је такав јер је „аутор у биографији најближи јунаку”, због чега је и могуће „персонално подударење јунака и аутора” (Бахтин, 1991: 163), указује и на то колико га занима да раскрије и препозна самкорен зла у човековом животу и свету.

Таквој приповедачевој намери одговарала је и сама структура полицијског система у коме је он, сусрећући се са нижим и вишим официрима, успевао да запази и неке важне разлике међу њима; разлике које нису смештене само у поље њихових индивидуалних особености, већ и оне које долазе из природе самог система којим су одређени појединци својим злочињењем успели да дају преовлађујућу боју и карактер. Такав је, према његовом разумевању и интерпретацији, био управо Славко

Глумац који је имао и сопствени „рачун смрти”. Из тога је и могао да произађе овако срезан ауторски увид: „Неки најинтелигентнији људи титовског режима у Србији налазили су се управо у политичкој полицији” (Михаиловић, 1993: 13), а баш је та политичка полиција била у најгешњој вези са развијањем трагичних судбина јунака и аутора ове књиге, и тиме је у њеној тематској равни она заузела одговарајуће место. Међутим, није то место политика заузела само у овој књизи, она је обележила све Михаиловићеве књиге које су посвећене истраживању и представљању голооточког страдања.

У првој од њих занимљиво се разматрању нуде две ауторове изјаве. У једној се каже: „Потекао из политике, злочин Голог отока се само политиком не може објаснити” (Михаиловић, 1990: 46), док се у другој истиче да „морају се испричати догађај икоји се налазе изван хуманистичке историје света” (Михаиловић, 1990: 20). Оно што ова два пишчева исказа доводи у везу, своје оправдање налази у потреби да се о тим догађајима понуде и другачија сведочења и тумачења од оних чисто политичких, односно да се они имагинативно оживе и представе, да се књижевно обраде, како би се сазнала истина о њима и како би они били примакнути нашем потпунијем разумевању.

Истицање те потребе за другачијим приступом чињеницама везаним за историју голооточког страдања, Михаиловић је индиректно назначио и тако мотивисао потребу за интегративним поступком биографског, документарног и фикцијског третмана историје. А баш је тај поступак стављан у дејство при изградњи текстова у књизи *Лов на стенице*, због чега су они морали да буду структурно и композиционо сложени.

У првом од њих смо препознали и истакли два сегмента њене структуре и садржине. Један је везан за причање личне приче, заправо за изградњу једне у основи миметички конципиране слике света, а други за разматрање логике идеолошког механизма југославенске политичке полиције, конкретног узрочника страдања. А поред њих могуће је препознати још два структурна сегмента која обликују поетички профил приповетке и усмеравају њено значење. Један се односи на коментаторске интервенције и исказе приповедне самосвести која указује на различите (ауто)поетичке подстицаје и релације које ови текстови успостављају, а

друга на осведочење у кобну занемелост пред лицем злочина, у немогућност језика да причом посредује и репрезентује драму страдања.

Приповедање о догађајној историји прекидано је дуж ове приповетке исказима који су од значаја за разумевање Михаиловићеве књижевности. У једном од њих приповедач ће указати на то да му је Драгомир Гића Драгићевић, један од затвореника који је са њим проводио дане у Ћупријском затвору, послужио као прототип за изгардњу лика Жике Курјака у роману *Чизмаша*, док ће једног од удбаша његове младости, Мију Милачића, Ћупричани касније повезати са ликом Свете Петронијевића Руског. Однос тог официра према јунаку-приповедачу биће у његовом коментару карактерисан и чињеницом његове „црногорске природе”, која у Михаиловићевом тумачењу антропологије терора, међу његовим узрочницима, има важно место.

Други закључак који доноси ова приповетка, а који садржи важно поетичко откриће, везан је за суштински однос између догађаја и приче, за референцијалност текста, његову способност да посредује истину, односно за саму могућност репрезентације доживљеног и запамћеног. До њега се у причи дошло онда када је светлост приповедачевог сећања била усмерена надве вршне тачке његовог сусрета са политичком полицијом. Једна је везана за ситуацију хапшења, а друга за исцрпљујуће саслушање и епизоду са стеницама, у којој је уверљиво остварен и „ефекат конвергенције”. А до њега у приповедању долази онда када се постигне: „подударност између приповедача и личности о којој се прича” (Русе, 1995: 19).

Подстакнута радом сећања приповедача закључком у виду и реторског питања: „Ко све коме у овом чудном, злом свету није зло наносио” (Михаиловић, 1993: 28), догађај хапшења је у његовом казивању реконструктивно и приповедно оживео не само као пуки документ, већ и као жива слика која је мотивисана развојем атмосфере, наговештајима хапшења и његовим одлагањем. Због тога му је скоро лакнуло када су дошли по њега, „де да видимо и то!” (Михаиловић, 1993: 29) – рећи ће тада. И тако ће се покренути дешавања у којима су удела имала и баба Савета која се распитивала о разлозима привођења и од које је ухапшеник затражио зимски капут, на шта је она реаговала зачуђено, па је срдито полемисала противећи се томе да се „нов капут” носи у затвор по топлом времену. Аутореференцијална

важност те сцене потврдиће се у приповедном коментару у којем писац каже да ју је „тако рећи дословце испрчао у *Тиквама*”, а потом ће она добити значењски епилог у сцени саслушања, у вези са околношћу за коју ће приповедач казати да га је „јакo понизила”, јер су из тог капута, потпуно неочекивано на њихове очи почеле да „врцају” стенице (Михаиловић, 1993: 37), на које се иследник, не без чуђења и извесног гађења, при разговору усредсредђивао ловећи их лењиром.

Тако су стенице посредно постале важан мотивски агенс за посредно исказивање иследникове „љубљене мржње” према идеолошки грешном младом саговорнику. А сама чињеница да се аутобиографски приповедач по оси времена креће слободно омогућила му је да са временске дистанце од четири деценије, поред сталне запитаности о томе како је могуће од нечег „толико прљавог и смардног, толико свакодневног и приземног, створити нешто што ће те учинити радосним и од чега се можеш засмејати или заплакати” (Михаиловић, 1993: 44), формира одређена стабилизована сазнања о прошлости коју тематизује. И та су искуствена сазнања и закључци преточени у вишеструку поенту његовог хибридно сложеног текста.

Једна од њих указује на то да је „отпор злочину благородан (...) за људску душу и тело”, друга се јавља кроз општије сазнање да „злочин и слабо предвиђање будућности иду руку под руку, као добро усклађен брачни пар” (Михаиловић, 1993: 47). Наредна, да су „сви Удбини генерали били обични, офуцани гангстерски дрипци довучени из црногорске мафије и да су просто пливали у лично проливеној крви” (Михаиловић, 1993: 49). То искључиво изнето сазнање које има снагу тешке моралне осуде, постаје разумљиво и као основа за постојање толико „тупоумних насилника” у овим личним сведочењима, јер се њихова драматска срж и формира најпре у вези са доживљеним насилништвом.

Михаиловићеве историографско-публицистичке и документарне књиге садрже доста примера таквих препознавања, указивања и квалификација. У трећој књизи *Голи оток*, један од преживелих сапатника ће сведочити и о томе како су у логору „примитивци” били „најсуровији” (Михаиловић, 1995: 121). То ће казивање поткрепљивати чињеницама које ће овом писцу помоћи у томе да се поузданије локализују, конкретизују и потврде она антрополошка, психолошка и социолошка

становишта која упућују на важност моралне димензије, пошто је „одлика *плиткоумног зла*, (...) да актери делају не размишљајући о томе да ли је оно што чине добро или зло” (Свенсон, 2006: 86). Из тога произилази и важно приповедачево сазнање да „нема сећања ни у људима ни у стварима”, због чега „о злочину није лако ни писати, а камоли носити га на души” (Михаиловић, 1993: 50). А та су сазнања имала директне последице за настајање и обликовање садржаја ове целовите и јединствене књиге. Она су одредила жанровску сложеност њених текстова и аутора усмерила на активирање поступка имагинирања у њиховом обликовању, пошто „није исључено” да је приповедач градећи портрет Славка Глумца нешто „додао”, као ни то да је притом нешто „придодао” и себи. А баш је то самосвесно приповедно додавање суштински одредило њихов поетички профил, као текстова који својом обликовном и исказном суштином улазе у корпус уметничке књижевности.

Мотивисана реалистичким поетичким начелом „а шта је даље било”, прича о ауторовим ислеђивању у години настављена је описом његовог боравака у ћупријском затвору 1950. године. У наредној приповеци, „Ранко и Власта”, сусрећемо се са фокализованим приповедачем који из „Удбиног дела затвора, где је владало потпуно безвлашће и прави ратни терор” (Михаиловић, 1993: 53), посматра и у опис уводи оно што запажа из „одељка” свог сведеног видокруга. Истичући запажање да је позиција затвореника у другом делу зграде била много повољнија, као обавештење о томе да су се одељени затвореници на посебан начин споразумевали, што има значаја за мотивационо оправдање односа приповедача са другим затвореницима које уводи у причу. Не видевши једни друге, они су се међусобно споразумевали „посебном затворском Морзеовом азбуком”, која се исказивала „лаким ударцима песницом или гребањем, а слова куцкањем прстом о зид” (Михаиловић, 1993: 53).

Појединости које из свог угла опажа приповедач настоји да протумачи, а при томе му је од користи околност да он на описиване догађаје гледа са знатне временске раздаљине са које парадоксално увиђа, као и Тамил у приповеци „Шукар место”, су оне о томе да је живот проведен у ћупријском затвору био добар у односу на оно што га је сачекало на Голом отоку. Касније, у сећању, боравак у том затвору указиваће му се као прихватив и због тога што му је „лични дигнитет, упркос свему,

остао некрњен” (Михаиловић, 1993: 54). А пошто је непрестано ослоњен на сећање и пошто стално настоји да свом казивању да трајнији смисао, да га поредбено и аргументовано подупре и оснажи, он ће овај исказ потврдити констатацијом која указује и на развој и унапређивање његових сазнања кроз време, казаће да је „сличну мисао пронашао и код Варлама Шаламова” (Михаиловић, 1993: 54). Мисао коју има на уму приповедач варирана је у Шаламовљевим *Причама са Колиме*, са којима ови Михаиловићеви текстови имају различитих сродности и сличности.

Међу причама овог руског страдалног писца на коју је Михаиловићев приповедач могао да помисли, издваја се једна под називом „Моје суђење”. У једној њеној сцени испитивач ће рећи испитиваном: „Ето видите како се ми према вама опходимо. Ниједне грубе речи. Обратите пажњу.” (Шаламов, 1987: 319) Тиме ће се потврдити да постоји велики формални и етички раскорак између разумевања властодржаца и оних на које су се они окомили, а што пружа основ за расуђивање о психолошким димензијама таквог подвострученог односа у коме је затвореницима било тешко и немогуће да очувају лично достојанство и интегритет.

Да би уверљивије илустровао назначену атмосферу затвора, приповедач се определио да предочи неколико занимљивих примера, да оцрта неколико живописних и репрезентативних портрета. Један од њих је, „осмотрен кроз рупицу”, овлашно представљен као човек који не показује превише разумевања за позицију затвореника, већ својим понашањем настоји да им укаже на њихов безизгледни положај, а то је управник затвора. Он је и у овом опскурном простору налазио начина да се забави. И то кроз разговор са берберима чији су долазак затвореници „очекивали као празник”, а који су „дуго подшишивали, бријали и лицкали управника Илића” (Михаиловић, 1993: 57), и при том се забављали „причом о неком затворенику” кога је берберин подло излагао непријатностима при шишању, на шта се управник „готово зацењивао од смеха”. У другој ситуацији он ће се „повремено, лепих дана, суботом или недељом после подне”, у једном углу затворског дворишта, „усавршавати у стрељаштву пуцањем у једну стару, избушену канту” (Михаиловић, 1993: 58). Неким ће се затвореницима учинити да се изводе стрељања и то ће увећати њихов страх. За ту ће сцену, у сегменту текста који је изграђен као коментар који указује на пишчев стваралачки систем и књижевни свет, поетички приповедач напоменути како га је та сцена инспирисала

да изгради сличну сцену у роману *Чизмаши*, додајући да се обилато користио искуством својих затворских дана у изради затворских сцена у том роману.

Предочени сумор затворских дана и трагички патос приповедног сведочења, овде су релаксирани једном некарактеристичном појединшћу, која је дата у функцији поетски симболизоване стилизације описа. Управник затвора је „на подневна и вечерња дежурства изненада почео да доводи своју четворогодишњу ћерчицу” (Михаиловић, 1993: 59). Њена појава „у белим ципелицама и као снег белој бундици”, међу измореним затвореницима, у том градском месту таме, „у оном полумраку, у сивилу, прљавштини и беди”, деловала је „готово нестварно” (Михаиловић, 1993: 60). Та епифанична нестварност коју је у очима кажњеника подстакла „пахуљичаста белина” њене појаве, као симболичка противтежа сивилу њихових живота, на заточене је оставила нарочит утисак и они су је стога „запањено и нежно ћутке посматрали” (Михаиловић, 1993: 60). Тиме је у сведочењу овог „ситуираног приповедача” (Бити, 1987: 16), пажња почела да се премешта на особе из непосредног животног простора и видокруга, што је истовремено указало и на померање наративног фокуса према представљању њихових примера и судбина. Један од њих је затворски кључар Ранко Шљивић.

Народско име овог јунака и његово знаковито презимена мотивационом плану текста говоре о његовом пореклу и склоности ка пићу. (У затвору су га сликовито називали: *Ранко Шљивић из Левча љубитељ левче и левка*. (Михаиловић, 1993: 60)) А њима је мотивисан и његов народски говор, у коме је присутна честа употреба псовки и вулгаризама, што на плану стилизације језичког градива представља специфичну јунакову употребу жаргонизма (Томашевски, 1972: 34), у функцији индивидуализације лика. Представљен као особа која која располаже неким од типизираних особина моравског сељака, он је знао да буде „галамција, намћор и дандара, који је волео да подвикне (...) да муне у ребра и да не одбија наређење да туче”, тако да, закључује приповедач, „с њим помало ниси био начисто шта ти може приредити” (Михаиловић, 1993: 60). Али је он, после сцене суочења у којој је могао да види како се према младом затворенику-приповедачу поступа, знао да исказе и бојазан за његову судбину. Чак и да му припомогне да добије пакет, што налицикани управник Илић „за једног затвореника никад не би учинио”.

Одлике овог типизираниог јунака у овом реконструктивном приповедању дошле су до изражаја у његовом односу са ухапшеником Властом Ајдуком.

Исти начин социјално-језичке мотивације на делање покреће и овог јунака. Он је био „више хајдук него четнички герилац и више разметљиво лапрдало него хајдук” (Михаиловић, 1993: 66), због чега се неколико година скривао и на крају добровољно предао. У приповедачевој карактеризацији он је оличење типа „духовитог лакрдијаша и бистрог зезанта”, који је због своје инокосности и у затвору био „стални самичар”. И он је у Ранку Шљивићу „нашао врло срећног сабеседника, па су њихови разговори „представљали право сељачко надмудринање”. У тим надмудривањима било је шеретских пошалица и театралног поспрдног надгорњавања, које није било без моралних импликација и указивања, али које се Властиним лакрдијашким понашањем, јер је лакрдијање „наша друга природа” (Бахтин, 1978: 89), усмеравало према извесном тријумфу растеређујућег смеха над егзистенцијалним понором. Оног смеха произашлог из самог била живота који је „увек био слободно оружје у рукама самог народа” (Бахтин, 1978: 109). А на страницама књига овог писца тај глас се из уста судбином опредељених појединаца, у изворном виду, често чуо да потврди вредност и трајност виталистичке снаге која се опире изазовима. Њена афирмација и потврда садржана је и у чину поновног сусрета Власте и приповедача после десет-петнаест година и препознавања у светлу парадокса – никад се нису упознали а били су, као сабраћа по муци, „добри познаници”. Сусрели су се да би симболичким гестовима показивања „лакта” поново исказали отпор и немирење, који су обележили њихов живот и осмислили приповедање о њему.

Поводи за активирање сећања и приповедање бивали су различити, пошто „нико не сме да заборави да само сећајући се других, сећа се самога себе” (Катрога, 2011: 41). У приповеци „Руководилац радова”, повод је дошао са стране. Приповедачу је неки голооточанин из Војводине „испричао” (а то слушање, бележење и потом снимање разговора са голооточанима постаће важно за обликовање поетичког профила ове књиге) како се на њега жалио некадашњи руководилац радова на Голем отоку због тога што се он о њему негде „изразио ружно”. И то је било довољно да се опет приповедно реконструише читав низ догађаја у којима су актери носиоци различитих предвидивих улога, вредносних и

моралних принципа и функција. У овом случају, приповедач се нашао између собног старешине који га је „од самог почетка симпатисао” због његових младих година и руководиоца радова, „црногорског колонисте”, који је према њему осећао „завист” због претпоставке да су му те младе године помогле да се у истрази и затвору извлочи.

Нашавши се у улози „водника” на радилишту, приповедач је био у ситуацији да „гони” своје бојкотоване сараднике, да им буде нека врста сталног строго наметнутог и одговорног пратиоца. А пошто он ту улогу није вршио предано и строго, сам се нашао на мети надзорника радова због млаког залагања на „гоњењу” и преваспитавању тврдохватних затвореника. Обављајући ту затворску дужност на раду, као „интелектуалац”, он је био у ситуацији да се сусретне истинским мученицима Голог отока од којих су неки, као Михаило Реновчевић, трпели „неописив терор”, и да своје казивање поткрепи чињеницама и радњама којима је био непосредни сведок. Да сведочи из прве руке и да зачету галерију портрета голооточких јунака-мученика успостави и почне да пуни тематизовањем њихових случајева, и да на тај начин заснива извену антропологију зла чему, због ограничености сопственог сећања, нарочито припомажу туђа сведочења. А то је постало могуће када је пажњу и приповедни фокус почео да са сопственог случаја премешта на друге сапатнике и њихова трагична испаштања, са закључком да „на Голом отоку су и најневероватније фантазмагорије биле могуће и стварне” (Михаиловић, 1993: 86). За то је репрезентативни доказ нашао у патњама Ивана Пауца из Осијека „есесовца на Источном фронту” и „опасног бугарског шпијуна” Узунова, који је посртао под теретом „рада на *трагачу*”. А тај је рад сматран „најтежим и представљао је један од најопаснијих облика терора” (Михаиловић, 2015: 72). И док је први стоички мукло подносио патње „за три дана није ни уздахнуо. И само му се по појачаном бледилу на лицу видело да је патио”, други је јадиковао над сопственом судбином: „Еј, еј, што људи напрајише од човек! Еј, зар је, питувам те, мотка за човек као за стока!” (Михаиловић, 1993: 94), реплицирао је он приповедачу, који је све то што им се дешавало видео као још једно судбинско „главињање и спотурање по беспутици”.

Поред слика страдања које се умножавају и понављају, о карактеру ове приповетке и целе књиге поуздано сведоче и она места у којима аутор износи

узредна запажања и опаске који су потврда његове књижевне заинтересованости, али и обзирног хуманог занимања. Таква је епизода са Пауцем, у којој приповедач опрезно и бојажљиво ступа са њим у шкрт разговор. Разлоге за тај недозвољени чин он овако правда: „Занимало ме је да сазнам ко је и шта је, кога има од породице и како се нашао на Голом, како је ступио у есесовску или усташку јединицу и какав је био поступак за то” (Михаиловић, 1993: 88). Размишљајући о томе касније, јер се и ово приповедање заснива на селективном раду сећања, он самосвесно констатује како је у таквом његовом настојању било и „извесне интелектуалне, можда, кобајаги, и књижевне радозналости” (Михаиловић, 1993: 88). Та напомена, без обзира на релативизацију, није без значаја за разумевање жанровске (документарне и приповедне) природе ове књиге и за њено уклапање у Михаиловићев стваралачки систем, јер приповедач истиче како га је занимао појединачни случај захваћен колоплетом историјских догађаја. При ситуирању тих предметних појединости захваћених из сећања у наративизовани поредак приповетке, он је имао сталну бојазан да оно о чему приповеда не уводи у „салон за шминкање”, да не изневери базичну истинитост и веродостојност догађаја којима би да буде аутентизовани литерарни сведок.

Галерију голооточких хероја и антихероја у овој приповедној књизи Михаиловић-приповедач надограђује у приповеци „Чизмаш у кицошком оделу”, портретом једног необичног јунака. Приповетка започиње објективизујућим исказима који имају за циљ да утврде подлогу на којој ће се, као у синегдохи, издвојити његов репрезентативни пример. У тим почетним исказима приповедач саопштава како је у свом животу сретао многе људе, али да је дно људскости на Голом отоку било дубље него игде. Али да таквих људи какви се налазе у скупини голооточана мало има, да су неки од њих „личности изван уобичајених серија” – постојани и стамени, непопустљиви и горди. Из тог разлога писац указује на одређене невоље које му се јављају при потреби да за неког каже да је „најбољи човек Голог отока”, односно да је „највећи мученик Голог отока”, за такав наум он веже низ имена преживелих. Некима од њих биће посвећене странице сведочења у обимним књигама Голи оток, док се у овој аутор определио за сликање портрета неколицине одабраних. Један од њих је „камен-човек Драган Стевановић”, који му се у памћењу указује као кажњеник који је преживео „сулуд ударачко-тркачки

конвејер”, што је потрајао неколико месеци, као и стравичан терор који је имао да подноси. Међутим, у једном часу „Драган се потпуно изглобио и почео самоубилачки да пркоси. На шамар умео је да одговори шамаром или песницом, после чега је био нокаутиран и бачен у самицу милицијског подрума; тамо би данима висио обешен о руке и био посебно мучен” (Михаиловић, 1993: 104). Разлог за такво поступање овај је јунак видео у томе „што је као Србин потпадао под Удбу Хрватске”, и та појединост није без значаја, пошто је криза Југославије, криза националних и политичких односа у њој, постављена у шире тематско средиште Михаиловићевих књига.

Представљен као тип храброг, одважног достојанственика и великог пркосника, овај поносни Михаиловићев сапатнички јунак преживео је голооточко „изазивање смрти” на начин који је писцу остао несазнајан („како је онакав терор могао издржати, нити могу да објасним како га је преживео” (Михаиловић, 1993: 105)), да би се касније обрео у Загребу, а коначно скрасио код родитеља у Београду. Пошто му је отац био артиљеријски официр старојугословенске војске, захваљујући чему је од његовог сина могао доста да сазна о артиљерији, што му је било од користи за израду романа *Чизмаш*, и Драган је постао „груб, тврд тврд чизмаш у кицошком оделу нежне боје”, који се најприсније осећао међу голооточанима. На каснијим састанцима удружења голооточких затвореника он је другове подстицао и храбрио: „Да поживимо још тридесетак година! Да их надживимо и да им откријемо шта су радили!” (Михаиловић, 1993: 111), говорио је он заветно.

Тај завет је испунио овај писац, а његов јунак, саливен из једног комада, „прек и несуздржан”, који је преживео голооточке патње, како налаже парадоксална логика којом је делимично вођен, није преживео живот са „вештом пустоловком” Тамаром, женом његовог почившег московског друга. Овај несаломиви јунак остао је до краја непроменљив, доследан, како по Аристотеловој препоруци треба да се влада трагички јунак. Умро је напреко, „на ногама и – у чизмама...” (Михаиловић, 1993: 114).

Доследност је особина која је спојена са ликом Светомира Станковића званог Француз, земљорадника и радника из Железника крај Београда. И он је био „једна

од ретких голооточанских птица – тромоторац!” (Михаиловић, 1993: 115), три пута је политички осуђиван и робијао на острву. Овај необични јунак успевао је да се одржи захваљујући „постојаности свог породичног живота”, колико и својој „сељачкој инокоштини”. Њему је „сељачка слобода” била „милија од било чега на свету”, док је доследност везана за постојаност љубави према Русији. Из тог разлога је он сасвим малом унуку купио „велики аутомобил руске марке „волга”, која су деценију и по у гаражи чекала унуково одрастање. Са уверењем даће се унук, док их буде возио, сећати „да му је деда волео Русе и можда ће их заволети и сам” (Михаиловић, 1993: 121).

Узрок за такво тврдокорно и непроменљиво понашање писац је препознао у одлици његовог карактера. За њега је рекао да је „задрт и загуљен”, због чега ни „оно што је сазнао у младости, било то добро или лоше, није стигао, а ни желео да мења”. Такав однос је овај статични јунак непроменљивог карактера задржао и према изабраној комунистичкој идеологији за коју је сматрао да је „непревазиђена”, као и према људима које је волео. Отуда је разумљиво што су његова емотивна преданост и доследност пријатеља-писца оставила велик утисак. И он је у једном сегменту текста који је изграђен као есејизована опсервација настала поводом његовог примера, етички и аутопоетички експлицитно и далекосежно истакао:

„Ценим памет и знање, ценим дар и дело, и дубоко им се клањам. Али, што сам старији, све се више приклањам још једној вредности, која обично изгледа другоразредна. Човечност, племенитост, доброта остављају и на појединца и на људске групе, исто тако, веома дубок утисак, и, за овај узан круг који је имао прилику да се окористи њиховим зрачењем, представљају праву драгоценост. Што је у животу више добрих и племенитих људи, више ће их бити за углед живима и онима који долазе. Племенитост претка оплођава племенитошћу његове потомке.” (Михаиловић, 1993: 122–123)

Та антрополошка опсервација постављена је у завршним деоницама текста као подлога на коју се постављају слике које у потврђују да се племенитост овог јунака награђује присуством великог броја људи на његовој сахрани, док се приповедна (фикцијска) природа текста потврђује уверљивошћу поетизоване поенте којом окончава.

У завршној слици обеда у сеоском дворишту по сахрани, приповедач је запазио како је младићу који је доносио храну притрчао млади пас, потом и то како је он настојао да га се „отараси” нежним гестовима и речима „не могу сад да се играм”, али га је куче пратило, и они су се притајено у оној гужви „једно другомрадосно смејали”. У младићу је приповедач препознао унука почившег пријатеља коме је намењен онај велики руски аутомобил, а у псу штене које је код њега раније опазио. Тако је он, на подлози која је припремљена околношћу пријатељеве смрти, дошао до спознаје која је оптимистичном поентом наврхунила ово сведочење о драматичности једног живота који се победно наставља. „То је један млад пас, разумео сам, налазио себи новог, младог газду. И изгледало ми је да тиме један живот који тек надолази прихвата оно што је управо прошло и да се радује што је имао таквог претходника какав је био мој другар Света Француз. Мој другар је то, знао сам, потпуно и заслуживао” (Михаиловић, 1993: 124). У тој, из саме приповедне ситуације изниклој потврди и афирмацији људских моралних и хуманих вредности, препознаје се једна од трајних одлика ове прозе.

О једној од тих темељних вредности људског света и искушењу у које допада казује се у причи „Вредност љубави”. Приповедач се опет ослања на картотеку сећања и из ње изводи пример пријатеља голооточанина који га је разочарао, јер је у истрази нешто признао, а због чега су потом други страдали. Његов „слом” је приповедач дуго година негативно вредновао и присећао се како му је он и на Голем отоку изгледао као „неко ко је већ потпуно самлевен”, да би дуго година после, реконструишући његов случај уз ослањање на казивања виновника и залихе сопственог сећања, дошао до сазнања која су изменила разумевање пријатељевог понашања о чему је, много касније, из његових уста сазнао. Разлог су биле претње и уцене којима је кажњеник био изложен и које су дубоко задирале у емотивну раван његовог живота. Тако је приповедач, у склапању мозаика приповедног текста, поново постао преносник туђег сведочења у коме се поглед усмерава ка прошлости у којој се, вољом политичке полиције, трагично осујетила његова емотивна веза. Њему, чија је савест оптерећена невољама коју је изазвала сарадња са полицијом и који има жену и децу, иследник је забранио да се на слободи виђа са женом коју је заволео.

Казујући приповедачу о томе, он се присетио и давнашњег разговора са својом изабраницом и речи којима јој је потврђивао осећања и указивао на потребу да заједнички истрају: „Ништа од наше љубави није важније и ништа није толико вредно да јој га не бисмо жртвовали. (...) Ови око нас могу да буду опасни по нашу љубав и морамо све да учинимо да се од те опасности спасемо” (Михаиловић, 1993: 140), да би му вољена жена одговорила како „није сигурна” да то може. У обрту који је уследио он је, као слаб и „самлевен”, при сусрету са женом коју је на робији заволео, под претњом, окренуо главу – да је више никада не сретне. Поражен и разбијен, он због тога не престаје да и у старости тужи, али са утешном мишљу да се њихова љубав „заиста догодила и да се догодила друкчије и боље”. Да је истинска, аутентична и да својим замишљеним постојањем испуњује сву трагику њихових живота.

Горчином пораза од голооточког терора оптерећена је савест јунака у приповеци „Шарл Азнавур и његова публика”. У својој исповести он се нарочито присећа доласка на Голи оток, тамошњег „строја за дочек” и силних удараца које је примио. Његово сведочење („свачега сам се нагледао”), снабдевано је детаљним описом те драматичне ситуације, као и насиља које су пристигли имали да поднесу.

Међу бројним илустративним и потресним описима мучења и страдања, сведочење овог јунака, који је због рђавог, логорским животом измењеног изгледа приповедачу заличио на чувеног француског шансоњера, нарочито је упечатљиво. У њему сусрећемо и онај изразито мучан начин третмана кажњеника у коме их у строју за дочек батинају и сами затвореници, тако да по њима „само пашти од удараца”. Тај је начин касније Антоније Исаковић у роману *Трен II* назвао „топли зец”, и тај је назив постао уобичајен, чак типичан за ту логорашку праксу. Све је то Азнавур издражао, јер је, како каже, његова „дрногорска глава (...) тврђа него што би требало” (Михаиловић, 1993: 157), али је на горком талогу искуства које је обликовало његов морални интегритет он, ипак, зажалио због што је преживео. „Човек треба да живи само док верује да нешто такво као Голи оток не може да постоји. А ако му се деси да то баш доживи, треба да нестане. Толики пораз овај живот не заслужује” (Михаиловић, 1993: 162) – речи су горког животног и страдалничког резимеа и тешке хуманистичке и моралне осуде која се распростире над свим приповеткама у овој књизи и постаје њена значењска константа.

Гранично искуство исповеда и загребачки сликар, јеврејин Алфред Пал, у приповеци „Како то да напишем, другар”. И у његовој исповести снажно је утиснута слика строја за дочек у коме је „ужасно претучен”, као и ликови и дела многих са којима су му пролазили тешки робијашки дани. Колико и јунак претходне приповетке и он се „нагледао” толико ужаса и смрти да је према доживљеном осећао „притајену одвратност”. У тој „клими окрутности у којој су се сви мрзели”, и логорска болница је „просто одјекивала од урлика и дреке” (Михаиловић, 1993: 173). У њој су собне старешине, такође затвореници, прогањали и терорисали болеснике, па чак и болничко особље. Оживљујући ту атмосферу у сећању, казивач је издвојио лик необично говорљивог, једнако насиљу склоног, „болничког мртвењака”, Муле из Тешња, који је, зашивајући врећу у коју је смештао покојника, са њим знао да „разговара”.

У његовом сведочењу издваја се један карактеристични натуралистички опис смрти, у коме се предочава језиви изглед покојника кога је „брбљиви мртвењак” гротескно опремао за сахрану. А то је све са болесничке постеље посматрао и дочаравао фокализовани казивач-сведок.

„То је био човек, вероватно, млад и средњег раста, али, због мршавости, изгледао је као неки издужен старац. Ваљда није имао ни тридесет кила. Стопала и шаке су му такође били дуги, све друго је било смањено. Црна кесица и спужвица међу ногама смањиле су се као у двогодишњака. Стомак на њему био је потпуно упао, с огромним карличним костима и избоченим ребрима, и на удовима имао је само несразмерно гломазне зглобове. Ошишана главица била је ситна, са великим, бледим, прозирним клемпавим ушима, а лице толико исцеђено да га готово није ни било. Покрупни шиљати нос је тако рећи остао без ноздрва, а исушени образи су постојали смо утолико што су, са дубоким урезима поред уста, творили болну, ружну гримасу. Безболне усне биле су му ружно разјапљене и видели су се неравни, проређени, жути зуби. Дубоко упале очи биле су му склопљене; (...) Уопште, неки мени потпуно непознат човек, ружан, непривлачан и одбојан”. (Михаиловић, 1993: 175)

Наведене појединости које су дубоко уписане у искуство и исповест логораша и које уверљиво илуструју климу ужаса које је у голооточком логору владала, у овој су приповеци постале основа са које је било могуће доћи до далекосежних закључака о могућности превођења таквог искуства у књижевни опис. Тако је завршница приповетке обликована кроз дијалог казивача и аутора, његово реторско питање „како се то може написати” и уверење да се то „све, не

може рећи”. Та недоступност начина да се све исказе ограничена је и усмеравана трајним налогом за истинитошћу и веродостојношћу. А да би се то унеколико постигло, потребно је тако обликовати или стилизовати сведочење да се оно ничим не сме „ни окрњити ни ублажити”. Таквим разумевањем организацје искуственог материјала у исказ исповести и приповетке бива оправдано присуство бројних описа патњи и страдања у овим текстовима, као и присуство различитих материјалних појединости које их документовано подупиру, пошто они треба да најверљивије посведоче животну и историјску истину која се у овим текстовима реконструише и успоставља, тако што се једна велика политичка тајна вољом сведока поуздано раскрива.

Последња приповетка, „Мрзим голооточане”, посвећена је истраживачком настојању приповедача да дозна неке важне податке, који би му помогли у потпунијем склапању мозаик-слике о размерама голооточких злочина. Како ту велику „Удбину тајну” зна један бивши логораш, приповедач се у удаљену варош њему упућује. Међутим, он није вољан да са „књижевником из Београда” тајну дели, јер се плаши и жели да све што је било заборави. То потврђује и у разговору са писцем, казујући: „кад год сам помислио шта су ми једног тренутка ставили у руке, и у памћење, охладдио сам се као леш. И што даље, све више сам се хладио. (...) Морао сам да заборавим!” (Михаиловић, 1993: 193)

Колико год да је приповедачу такво понашање саговорника било било неочекивано, он се надао да ће потреба за обзнањивањем истине о заједничком страдању надвладати параноични страх његовог саговорника и да ће се он најзад поверити. То се делимично и десило, јер је податак којим је приповедач располагао овај умањео и тако му индиректно помогао. Али му је притом, активирајући заборављено сећање, понудио причу о љубавној вези са логорашицом са којом се био „спанђао”.

Међу различитим логорашким сведочењима која обликују ову књигу, то успутно казивање овог „власника велике голооточке тајне”, посебно је по сугестивној сликовитости и дочараној непосредности у живом казивању, „Она је била млада и лепа студенткиња и ми смо се два-три пута, онако у проласку, погледали. А онда смо само зашли зашли за неку стену; (...) Полетели смо једно

према другом, почели смо да се љубимо. И она је задигла сукњу. Испод ње, наравно, није имала ништа... Тада, сигурно, нисмо баш могли да водимо рачуна о хигијени, али никад ми ниједна жена није лепше замирисала. Готово сам се онесвестио од мириса.” (Михаиловић, 1993: 194–195) Такво тајно виђање ови љубавници су неколико пута поновили и то без речи: „Нисмо у ствари ни разговарали, све смо обављали учима и рукама. И сазнао сам како се зове тек кад је отишла.” (Михаиловић, 1993: 195)

Ова епизода са изненадним присећањем јунака који би да логорашку прошлост заборавља (због чега писац „понекад” мрзи голооточане), указује на потребу усмеравања читалачког разумевања ка елементарним вредностима живота које надилазе ограниченост и условљеност егзистенцијалне ситуације. Апологија тих садржаја представља један од смисаоних врхунаца приповетке, њену поенту, док је други значењски пол те поенте уграђен у њене завршне сегменте у којима се у разговору актера понавља кључно (по)етичко питање „какве везе имају литература и Голи оток” (Михаиловић, 1993: 200).

У разумевању тог питања може да нам помогне Михаиловићево тумачење настојања Мирослава Поповића да у књизи *Удри банду* верно и истинито у књижевни опис преведе сопствено голооточно искуство. Једно од кључних питања које је Поповић имао да реши, по Михаиловићевом разумевању, било је „како се толиког ужаса ослободити, како га сместити у речи, како га затворити у књигу” (Михаиловић, 2001: 93). На то императивно („немогуће”), поетичко питање, могућ стваралачки одговор, нешто раније изнето запажање о томе да је Поповић „свет својих књига прилагођавао виђењу својих јунака”, због чега „стварност код њега и у најстрашнијим тренуцима има људску боју и величину” (Михаиловић, 2001: 87), може да се аналогно повеже са приповедним поступком и приповедним светом успостављеним у књизи *Лов на стенице*, јер се у њој поверење у истинитост, моралну и хуману вредност исказа сведока узимало као основа за изградњу истосмерног значења и трагичке визије коју она успоставља.

Све приповетке из књиге *Лов на стенице* за јунаке имају стварна лица која сведоче и којима је стало до реконструисања патничке истине њихових живота. Једни од њих су стамени и чврсти, попут Свете Француза и Крсте Ненезића

Азнавура, а други терором и сарадњом са политичком полицијом вољно и морално сломљени, слаби и устрашени, попут јунака приповедака „Вредност љубави” и „Мрзим Голооточане”. И када неки од њих не желе да говоре у „ручни магнетофон”, њихов саговорник-аутор усмерен је ка откривању истине као највишем циљу и обликовању текста приповетке који такво творбено начело доследно изводи и репрезентује. Ако разговори логораша са писцем за њих имају и извесну катарзичну црту, за самог писца они отварају нека друга питања. Једно од њих је свакако и питање о аутореференцијалности текста кога обликује по високој (по)етичкој мери представљања истине.

Гоолооточко страдање је велика тема Михаиловићеве књижевности. У књизи *Лов на стенице*, њеном упошљавању, он је приступио на један засебан и прилично сложен начин. Тај начин се састоји у функционалном спајању документарног садржаја са наративним поступком у коме је видљив „процес тражења схватљивог облика једном тешком, неподношљиво тешком примарном доживљају” (Јеремић, 2007: 195). А тај је облик, опет, у себи сјединио елементе личног сведочења са сведочењима сапатника. У њега су укључени „они ненадокнадиви разговори са сабраћом по муци”, које овај писац помиње у предговору књизи *Удри банду* Мирослава Поповића (Михаиловић, 2001: 84). Тај искуствени материјал овде није само пренет са магнетофонске траке, као што је то чињено у знатном делу књига *Голи оток*. „Ручни магнетофон”, који писац помиње у завршној приповеци, овде је послужио само да забележи саговорников исказ, да би он потом био у одређеној мери стваралачки обрађен, стилизован.

У том поступку сажимања исказа и истицања његових најизразитијих и најдраматичних момената, очувана је његова документарна аутентичност, али је он у тексту саображаван пишчевој намери да се једна трагичка визија живота обликује и оним средствима и начинима којима најчешће располаже уметност причања прича, књижевна уметност. Због тога се овакав начин обликовања прозног описа може назвати аутофикцијом пошто се он, по разумевању Сержа Дубровског, „налази негде између аутобиографије и романа у првом лицу” (Душанић, 2012: 797). То говори о „хибридности *аутофикције* као жанра који хотимице доводи у питање границе између фикционалног и фактографског” (Душанић, 2012: 808). У овој Михаиловићевој књизи видљив је напор да се та ограничења надићу спајањем

документарне грађе са елементима приповедања, али да у текстовима буде истакнута њихова емпиријска заснованост и документарност, као израз њихове непорециве истинитости.

Истинитост на коју рачунају ови текстови не треба схватити као елемент општег својства књижевних текстова, кад је познато да „оставити питање „истинитости” једног књижевног текста није примерено ствари; то значи читати га као некњижевни текст” (Дикро/Годоров, 1987: 163), већ више као израз специфичне ауторске тежње да се предметни садржај, сачуван у сећању казивача, приповедно обради и представи, а да се у том додатом поступку документарна вредност и аутентичност личног сведочанства не измене и не изгубе. Са имплицитним ауторским уверењем да је сама књижевност кадра да такве садржаје упије и да о њима поуздано и трајно сведочи.

Распон тема и сума искуства – *Јалова јесен*

Објављена у освит новог века, књига *Јалова јесен*, са својих девет приповедака, показује широк распон захваћеног времена. Од уводне хроникалне приповетке „Кратки приказ живота на цариградском друму”, до завршне, сатирично изграђене „Свети Петар спасава Србе”, видно је пишчево настојање да обухвати дуг период времена у двадесетом веку, од његове треће деценије па до завршне године трајања. Михаиловић је настојао да у такав широк приповедни захват буду тематски укључени и неки од најдраматичнијих периода и догађаја двадесетог века, какви су атмосфера пред Други светски рат, потом голооточка калварија, савремени живот у сенци поразних успомена и, на крају, епохални догађај бомбардовања Србије. Тако успостављен временски распон у овој Михаиловићевој књизи условио је и везивање приповедака за оне догађаје и друштвене процесе који би, сагледани, проблематизовани и приказани из различитих перспектива, могли да послуже као репрезентативна слика времена у коме су кризе и ломови бивали чести и по исходу трагични.

Неке од приповедака које чине ову књигу настајале су на подлози коју је обликовало Михаиловићево обимно историографско-публицистичко дело *Голи оток*. Такве су „Ђевапчићи и пиво”, „Парионичар, генерал и иследник”, или су са овом великом темом у директној мотивској вези, која је остварена у приповеци „Утопљеница”. У поједине су укључени аутобиографски елементи, као што је случај са приповеткама „Најбољи пријатељ” и „Јалова јесен”, неке су изграђене тако што су поједини чиниоци њихове садржине везани за централну просторну осу његовог књижевног света, за град Ћуприју и моравску околину. Такве су приповетке „Кратки приказ живота на цариградском друму” и „Мијандрош и Беља”, док се за приповетку „Свети Петар спасава Србе” може казати да је за Михаиловићев приповедни опус прилично необична по активираним темама и стваралачком поступку, пошто одудара од његовог стваралачког стандарда, јер је посвећена догађају из најнепосредније савремености и изграђена као друштвена сатира са елементима бурлеске и гротеске.

Премда су приповетке из ове књиге реализоване у читавој лепези различитих стваралачких поступака, у већини од њих јунаци су изложени терету историјског и политичког наслеђа. Чак и када је приповедање организовано око судбине наизглед несвакидашњих социјално и психолошки померених ликова, као што је то чињено у приповеци „Бесмртна љубав Плаве Дrame”, уочљиво је у коликој је мери понашање јунака усмерено деловањем силница историје, друштвених промена и политичког терора везаног за време после Другог светског рата. И сама књига је тако устројена да на њеном ободу буду постављене приповетке које оцртавају скоро седам деценија захваћеног историјског трајања, различитих облика и нивоа криза у Србији и Југославији, а највише и најпостојаније политичке кризе односа између два њена највећа народа – Срба и Хрвата. Тематизовањем тог односа је нарочито обележена уводна приповетка која у себи сажима мотиве, места, догађаје и ликове од којих се поједини јављају и у неким Михаиловићевим романима. Такав је Карло Верлогер, који се насиљем објавио у Петријином казивању, или кафеџија Бранко Црни који се јавио у роману *Гори Морава*. Отуда долази закључак да је цариградски друм (*Via militaris*)¹² магистрална оса књижевног света овог писца, а приповетка „Кратки приказ живота на цариградском друму”, на једној страни, његова мала приповедна синтеза, док се на другој она може посматрати као пролегомена за читалачки улазак у препознатљив књижевни свет овог писца. А он је сржно везан за његово завичајно и регионално подручје; за његову историју, психологију и менталитет тамошњег света.

След који се у приповеци хроникално излаже у вези је са одабраним догађајима из живота ћупријске вароши пре Другог светског рата, а окончава се првим годинама живота друге Југославије. Приповетка започиње говором ауторијалног приповедача који је са тадашњим и тамошњим приликама добро упознат и срођен, који није млад и који у свој говор уноси и један латентни субјективозован тон. А „приповедачева рука је очигледно на делу у организацији

¹² У разговору са Робертом Ходелом, Михаиловић указује на историјско-стварносу подлогу свог приповедања: „Пре свега, постоји стваран друм, стваран пут, *Via militaris*, направљен за време Римског царства у I веку нове ере, који иде од Дунава близу Београда до Цариграда, односно до Истанбула. Он пролази кроз Поморавље и моје родно место Ћуприју. И ми смо га, наравно, знали као такав, друм из Старог века, који су у Средњем веку користили и Турци, и звали га Цариградски друм.” Михаиловић, Драгослав. *Мајсторско писмо*, Београд: Ауторско издање 2007. стр. 30.

временског низа приче свуда где постоји кратак преглед” (Мартин, 2016: 112). Варошке прилике које је у свом приповедању привилеговао овај обавештени приповедач тичу се оних несвакидашњих дешавања који су могли да узбуркају домаће духове. Такав је спортски, бициклички улазак у варош „словеначког шампиона Просинека” (за кога ће се касније дознати да се презива Просеник, а што се код варошана „није прихватило”). Тај је догађај изазвао одушевљење мештана за тркачке бицикле, а један од њих је „појахао и омиљени и у читавом Поморављу славни центархалф и капитен „Славије” Драган Алексић” (Михаиловић, 2000: 5). У том кругу одушевљених за бициклизам издвојен је и „непознат мишићав момак у кратким панталонама из државног пољопривредног добра Добричева. Са чутурицом на слабини и великом чантром с неколико џепова на леђима, хитао је кроз варош из све снаге вртећи педалама са виљушкама за стопала ка невидљивом циљу” (Михаиловић, 2000: 6). У вароши се говорило да он „тако вози чак до Младеновца”. Варошани су га „из сенке липа и кестена испред кафана” с пажњом посматрали, „нису га разумели, али му се нису ни подсмевали” (Михаиловић, 2000: 6). А њему је у композиционом увезивању ове секвенционе приповетке намењена завршна, симболизована улога.

Указивањем на околност да поступање овог бицикliste варошани нису разумели, али да му се нису подсмевали, приповедач обзнањује и намеру да својим казивањем, у коме се смењују сцене спортског надметања са ситуацијама пријема техничких новотарија што их доноси ново време и различитих локално-животних и политичких изазова и дешавања, описом обухвати и неке менталитетске одлике суграђана, њихов психолошки и општи културни хоризонт. Видно је и настојање да се сам начин приповедања и његов језик приближе том хоризонту функционалним активирањем говорног идиома и различитих колоквијалних, па и вулгарних лексема из његовог делокруга. То се запажа у делу приповетке у којем се описује спуштање „ероплана” на Лудо поље између Ћуприје и Параћина, и ривалство које је кроз „тиху распру” међу њима тињало око тога која ће варош имати аеродром. Показало се да су и овог пута „Потуљени Јагодинци” опет „испали вештији”, а „Ћупричани и Параћинци, као и обично, млитоње и сероње”. То ривалство између три моравске вароши у вези са избором места за аеродрома,

дошло је до изражаја у каснијим утакмицама локалних клубова које су завршавале „неописивим тучама” (Михаиловић, 2000: 7).

У приповедном поретку који усмерава казивачево сећање, ретки су моменти каузалног мотивисања и уланчавања приповеданих догађаја. Овај сусрет фудбалских клубова који се завршавао тучама настао је као последица избора подесног места за аеродром у коме су Јагодинци били успешнији и показује да се организациони принцип казивања везује за селективну приповедачеву меморију у хронолошком оживљавању карактеристичних догађаја, док се његово објективизујуће казивање допуњује живим, колоротним говорним исказима непосредних учесника, на чију се тачку гледишта тада прелази. Тако су у тучи на фудбалској утакмици Јагодинцима упућиване крупне речи осуде. Викали су Ћупричани и Параћинци да они уопште „нису Моравци!” јер „и Мораву ’оће да ни отну!” (Михаиловић, 2000: 8)

Наративни низ настављен је призивањем догађаја из приповедачевог сећања, и то оних догађаја који су конкретно везани за топоним, као што је принудно слетање авиона на Лудо поље и анегдотски комични догађај са храбрим месним лекаром који се одважио да у њему узлети и да се потом врати на земљу „побљуван и пуних гаћа”, или за саму Мораву коју су варошани „волели великом љубављу” и у којој су, за врелих лета што су тих година наступала, тражили освежења. Тако је тог лета (у лабавом уланчавању приповедних секвенци прилошке одредбе за време често су коришћене) у дубини Мораве скончао кочоперни дечак Љубиша звани Мали Патило, а у чијем је помињању и опису приповедач указао и на одређене елементе свог идентитета. Говорећи о томе како је Љубиша у том трагичном часу имао само „девет година”, он је додао како ће га се „једанпут, више деценија касније, један његов другар (...) с тугом сетити” (Михаиловић, 2000: 9). Тај „другар” је, нема сумње, аутор ове приповетке и он ће дечачке успомене са Мораве оживети и у свом поетизованом роману *Гори Морава*.

Све сижејне нити у приповеци усмерене су ка централном догађају који је везан за нестабилне политичке прилике у вароши и држави. У њему се оне драматично сабирају у сцени предизборне агитације и жучног дијалога између

адвоката Велимировића представника „странке борбаша”¹³ и бившег посланика моравског округа у име Српске земљорадничке странке Драгог Милосављевића. Реплике које је овај негдањи политички представник сељачке Србије упућивао адвокату тичале су се односа Срба и Хрвата – централног југословенског политичког питања и још једне важне теме књижевности и литературе Драгослава Михаиловића. Жучно му казујући како „заводи народ” из свог фијакера, Милосављевић је истицао како је однос Хрвата према Југославији неискрен и да Срби треба да се баве собом, поготово због увиђања могућности скоријег ратног пожара са Немцима.

Вербални сукоб двојице политичких првака развијен је на основи у коју су уписани и стални културолошки и класни сукоби варошана и сељана, „дована”. То је постало видно и важно када се у сукоб умешао плаховити и немирни „кожнати Сава”, који у вароши није био на најбољем гласу. Чувши од бившег посланика како са легитимим хрватским политичким представницима треба о свему да се отворено и равноправно разговара, Сава је, вадећи пиштољ, узвратио да да би он Мачеку и његовима њиме пресудио.

У ауторском коментару у којем се овлашно дотичу менталитетске особине људи из моравске средине у којој се амбивалентно „реч ценила више од свега и није се на њу бацало ни пет пара, како кад” (Михаиловић, 2000: 14), назначена је кулминациона тачка тог наоко локалног вербалног сукоба и истовремено је актуелизована двострука велика тема. Потегнут пиштољ је, као у свакој драматуршки припреманој и мотивисаној сцени, опалио и усмртио посланика. Али је тај чин имао и своје дуговремене последице.

На ширем историјском плану, овај догађај може да се повеже са убиством Стјепана Радића у Скупштини и кризом југословенске државе, а на плану приче у суженој перспективи и на појединачном примеру са смрћу младог јединца Раде Петрићевића званог Дрвењак који, такође, због олако дате речи и опкладе са варошким згубиданима из локалне кафане Бранка Црног, испивши флашу ракије

¹³ На почетку романа *Чизмаши*, борбаша су у „дојави једног патриоте” окарактерисани као анационална, сепаратистичка и антидинастичка странка Светислава Хоћере. Михаиловић. Драгослав. *Чизмаши*. Дела Драгослава Михаиловића. Београд: Српска књижевна задруга, Просвета, 1984. стр. 12–13.

на душак, без стварних разлога, инацијски, губи живот. Тако се „због опкладе у флашу ракије, затрло (...) семе и гасила кућа дрвењака из Сремске улице, који су у породици гајили легенду да су читаву триоповековну турску окупацију преживели у скровитом шумском селу Мућави.” (Михаиловић, 2000: 19) У коментару о затирању породице назире се алузија на шири национално-судбински план, на поновно губљење биолошке супстанце у рату. А та околност симболички указује на вишеструку националну кризу, ратни погром и депопулацију Србије – што су све важне компоненте тематског плана различитих текстова и књига овог писца.

Ова хроникална приповест чији су доминантни смисаони тонови затамњени, свој трагички комплекс налази у опису судбине Раде Дрвењака. У представљању његове инацијске природе, која се препознавала још у натезању са „денабетом оцем” око женидбе са тамнопутом Ружом из циганске Сибиновске мале, а која је у сцени фаталног испијања флаше ракије доживела своје испуњење. (Михаиловић, 2000: 16) Та трагичка нота у приповедном представљању, као његово важно интонативно-значењско својство, настављена је и после рата, када је наступило „неко непознато, дурновито, наопако време” у које су потонуле све претходне варошке слике и бриге. (Михаиловић, 2000: 21)

Епохалност те промене у којој су се сурвале и многе претходно утврђене друштвене вредности, представе и погодбе, представљена је у завршној приповедној слици у којој се, сада на обичном бициклу *контрашу*, изнова појављује онај Добричевац што је пре рата, спремајући се за трку, спортским бициклом стизао до Младеновца. Он је, видно физички измењен и без журбе, свој обични бицикл возио лагано док се „на његовом равном управљачу у жичаном седланцету гнездила шишката девојчица од две-три године”, а „у сличном седланцету на раму седео је дечак годину дана старији” (Михаиловић, 2000: 22). Продевајући лајтмотивску црвену нит кроз приповедање, он је завршницу ове уводне хроникалне приповести смисаоно означио својим одсечним и јасним одговором да се више не спрема за трку, пошто се у ратном заробљеништву „разболео на плућа” и да сада пази како вози. У новом, наопаком и дурновитом времену, чији се карактер овде алузивно назначује и индиректно вредносно негативно сенчи, идеолошко-вредносни карактер живота битно се променио.

Прилике уочи Другог светског рата укључене су и у слику света приповетке „Ђевапчићи и пиво”, само што је њоме обухваћена атмосфера на Душановцу, у Београду, што ову Михаиловићеву приповетку доводи у суседство и сродство са његовим романом *Кад су цветале тикве*. То сродство је видно на тематском плану, због околности да је њен заплет везан за боксерско такмичење локалних клубова, али је видно и на нивоу приповедног поступка, јер је ова приповетка остварена у приповедној техници сказа.

Када је о овој приповеци реч, треба истаћи и околност да се она већ појавила у саставу ширег текста сведочења голооточког страдалника Јована Димитријевића. У краткој пишчевој напомени може се запазити како је његова намера опредељена и усмерена потребом да из сећања у свест призове једну живописну причу коју је чуо од пријатеља, будући да је многе „лепе људске приче у животу заборавио и изгубио”. (Михаиловић, 2000: 5–15) Жанровско-типолошки карактер тог текста је доминантно документаристички, док је њен део насловљен „Ђевапчићи и пиво”, издвојен као стилизована прича, као засебни део шире текстовне целине који се сада јавља као приповетка саопштена у првом лицу, као сказ. За њено читање и разумевање контекст у коме се првобитно јавља није нужан, јер је уочљива њена наративна и смисаона заокруженост, самодовољност, тако да она издвојено, а и у оквиру ове приповедне књиге, делује као самостална текстовна јединица која, као и неке друге Михаиловићеве приповетке, израста из целине његовог опуса и тематски и значењски ураста у њега.

При сусрету са приповетком „Ђевапчићи и пиво”, читалац јасно опажа да се она јавља у оном тематском подручју које је описао и утврдио његов кратки роман *Кад су светале тикве*. То тематско подручје може да се опише као настојање да се приповедним средствима обликује слика једног света који је потопљен у сећање, који је минуо и у коме може да се препозна и његова аутобиографска подлога, пошто казивач приповеда догађај из свог младалачког искуства. А то искуство је везано за одрастање у Београду пред Други светски рат и за организовање аматерских боксерских мечева.

Када препозна тај степен сродности са знаменитим романом, читалац ће моћи да запази и то да је за изградњу ове приповетке писац одабрао и сасвим

подесну језичку материју која има многа обележја живог говора, јер је у њој активирана и фразеолошка тачка гледишта, због чега су у њен текст ушли и нестандартни изрази карактеристични за београдски улични говор, за арго, као и друга обележја социјално типичне речи. Поред тога, читалац неће моћи да не запази и то да је ова приповетка казана у једном даху, са повишеном емотивном интонацијом у којој се ритмично и сликовито васпоставља динамика живог говора, онако како се пријатељу саопштавају и речима сликају карактеристични, занимљиви или важни догађаји из живота. А догађај који је у овој приповеци саопштен заиста има одлике и вредност карактеристичне за лично сведочанство. Он је саопштен из оживљене перспективе младог човека са београдске калдрме, са Вождовца. То је у њеном садржају важна чињеница због околности да се тај крај Београда наслања на Душановац, онај део града у коме се зачиње животна прича јунака романа *Кад су цветале тикве*. А та прича је везана за бокс.

Овлаш оцртавши тип простора и временски план (Београд, пред рат), казивач жижну тачку своје исповести усмерава према боксу који је на Душановац донео „неки Талијан Марио”, чију агилност он мотивише био-физичким карактеристикама изгледа. Он је био „ситан, ћелав, жилав, окретан” – речју, предодређен за спорт, и због тога је он на Душановцу и организовао мали боксерски клуб. (Михаиловић, 2000: 23) Поред изгледа, Марио је казивачу занимљив и по несавршеном, врскавом изговору који он у својој приповести оживљује. А акција коју је он на Душановцу покренуо није остала без реакције на комшијском Вождовцу, и он ускоро добија мали аматерски боксерски клуб који води бивши боксер Крста. Тако се ваздашње ривалство оживљује и припрема међусобни сусрет, који постаје централна тачка приповетке. Место сусрета и сукоба.

Тај сусрет казивач у исповести поставља на ширу подлогу у којој се, поред навођења и силуетарног описа назива и изгледа улица и места где се тренинзи обављају, као део назначивања елемената друштвеног миљеа, помињу и појединости везане за прилике у предратном боксу и његове истакнуте појединце. А он је мање био такмичарски, аматерски, а знатно више професионални, јер су појединци од те вештине живели. Међу поменутима је и Љуба Бомбардер који именом и надимком асоцијативно упућује на јунака-казивача у роману *Кад су цветале тикве*. Целокупно казивање Јовице Димитријевића оживљује специфичну

атмосферу живота града и његове социјалне маргине на којој су и могли да настану градски мангупи који у *Тиквама* ступају на романескно позорје. Део те градске атмосфере обухваћен је и насловном синтагмом, пошто су се боксерски мечеви организовали у кафанама, а за време њиховог одржавања служили су се ћевапчићи и пиво, као важне симболичке ознаке атмосфере у којој доминирају мушка снага, одважност и вештина и у којој се, такође, успоставља и одређени морални и вредносни код. Управо одступање од договореног поретка и утврђеног односа у такмичарском мечу постаје разлог за усмеравање спортског догађаја у правцу кризног прелома и хаотичног разрешења.

Договорени боксерски меч између младих Вождовчана и Душановчана реализује се у кафанској, карневалској атмосфери у којој „љушти се ракија, пиво, вино, мажу се ћевапчићи. Само раде вилице”. (Михаиловић, 2000: 27) Тај натуралистички опис („Само раде вилице.”), на мотивационом плану наговештава хаотичан расплет до ког и долази јер нараторов боксерски супарник изневерава договор („пет пара не баца за наш договор”) о симулирању праве борбе, за коју наш јунак није ни био спреман, те га са неколико удараца окрвављује. На то публика реагује жучно и ствара се узаврела атмосфера у којој се прекорачују границе прихвативог понашања. Наратор потом у рингу, мимо правила борбе, обара и бије противника, док у публици настаје хаос и почиње општа туча. (Михаиловић, 2000: 30)

Туча која настаје и која је саопштена из ограничене перспективе фокализованог младог наратора: „Не видим ја шта се иза мене збива, али могу да замислим”¹⁴, постаје у завршници ове приповетке наговештај и велика метафора за ратни сукоб који ће нетом настати. Њено значењско тежиште биће реализовано у самој завршници, у јетко исказаном нараторовом коментару/реплици.

Бежећи од хаоса који је иницирао, наш се јунак у једном моменту затекне поред тренера Крсте, који такође бежи. И у тој незавидној ситуацији и гротескно представљеној слици: „Онај Крста трчи поред мене. И њега хоће да пребију. А,

¹⁴ Ово место у приповести има аутопоетички карактер и значај. Поготово када се доведе у везу са пишчевим белешком у књизи *Голи оток*, на стр. 14, а која следи после текста приповетке. У њој писац казује како је причу коју је чуо и магнетофонски забележио касније преудешавао „баш као при стварању литературе” и да је у њој морао да много шта измишља и додаје. Михаиловић, Драгослав. *Голи оток*. Београд: НИП Политика, 1999.

изгледа, већ је и добио, видим му маснице по лицу. Кракат је он и граби боље него ми, једва га сустижемо”, он трпи његове успутне ударце и отворене прекоре: „Баш ти најгори међу најгорима све да поквариш!” (Михаиловић, 2000: 31) На то јунак одговара да се противник није држао договора и да је због тога морао онако да реагује. Али, то није задовољило разочараног тренера који је наставио да га користи, што је неуспелог боксера нагнало у још већи бег према родном Вождовцу.

Неславна боксерска епизода у оквиру приповести о једном сегменту из личне историје логораша-казивача, навршена је његовим поновним указивањем на околност да је то било: „тридесет девете. А већ четрдесете постао сам скојевац. И више се за вождовачки бокс нисам интересовао. Кренуо сам свет да променим.” (Михаиловић, 2000: 31) На том месту се основни тон приче нагло прекида и потцрта сумарним нараторовим закључком који јој даје пуно значење. Пошто је у оквиру изабраног наративног обрасца живог непосредног казивања из сећања изнео своју младалачку причу-епизоду о боксу, наратор је своју пажњу и смисаони акценат приче усмерио ка оцењивању своје потоње револуционарне активности, којој је кратка боксерска каријера била само овлашна предигра, те је у закључку рекао: „А ту сам ти ја – хе, хе – био још успешнији него боксер. Јебало дете матер. Хе, хе, хе”. (Михаиловић, 2000: 31)

Ове завршне јунакове речи у коментару о наказном, инцестуозном споју, имају снагу најжешћег (јунаковог и ауторовог) посредног прекора достигнућима социјалистичке револуције у којој је и тако нешто било могуће. Имајући на уму околност да су оне изречене на голооточној робији, њихова критичност овде прелази у једак и горки збирни коментар после кога нема других речи, јер су њене рђаве последице очигледне и неумитне, као судбина.

Приповетка „Бесмртна љубав Плаве Дrame” читаоцу може да се учини необичном и чудном, како међу приповеткама које чине ову књигу, тако и у копрпусу целокупне приповедне прозе Драгослава Михаиловића, и то по типу јунака који се у њој оживљује, али и по целокупној атмосфери која се у њој изграђује, као и по дијалозима и односима актера који су у зони алогичности и апсурда. По тим особинама ова Михаиловићева приповетка исказује сродност са приповетком „Фреде, лаку ноћ”. Њена прстенаста композиција је успостављена из

више приповедних сегмената који почињу лајтмотивским исказом: „Ја сам Плава Драма названа Милева.” (Михаиловић, 2000: 32) Тај исказ у склопу шире приповедно-поетске структуре текста указује на приповедачеву намеру да нам представи јунакињу у чијем је разумевању света и саморазумевању дошло до сасвим видног обрта. Читаоцу у завршници постаје јасно да је јунакиња чије је име Милева себе назвала Плавом Драмом, док је одабрала да се презива Мушкарац. Постаје јасно и то да је приповедачева намера ишла за тим да у првом делу приповетке у предњи план постави њено понашање у једној сасвим баналној ситуацији (на железничкој станици, у возу) и да то понашање тако мотивише и представи да читалац закључи како је у души јунакиње дошло до извесних померања, због чега њена перцепција сварности није сасвим уобичајена, нормална. А потом да у завршним сегментима приповетке ту малу драму апсурда постави на ширу историјску и политичку основу на којима се судбина ове померене јунакиње доживљава и разуме као израз велике трауме из детињства. А та се траума тичала терора нове социјалистичко-комунистичке власти у Банату после Другог светског рата, у време конфискације имовине тамошње богатије сеоско-поседничке и грађанско-буржоаске класе.

Ову јунакињу затичемо како се спрема да са четири кофера крене на великобечкеречку станицу. И у приказивању објективног приповедача можемо да запазимо како се временски план радње формира од две равни, предратне и послератне. У првој временској равни пратимо ову необичну јунакињу како на тој станици ступа у разговор са углађеним официром. И већ у начину на који води разговор, читалац може да запази њену извесну психо-социјалну изглобљеност, јер она инсистира на старовремској етикецији, због чега њено дамско држање изгледа гротескно. А када почне да облачи једну хаљину преко друге и да се, са презиром, у једном часу ослободи кофера од којих је један пун пара, читалац запажа да је реч о таквом типу јунака који је са стварним светом и његовим погодбама и вредностима прекинуо многе чврсте везе и обзире. Стога Плаву Драмму може да разуме као лик који је у својој помереној представи намерио да у свету оствари неке од својих романтичних и сањарских претпоставки и замисли – као трагикомично заснован, душевно лабилан и умерен лик који је у свету који мало разуме незаштићен и апсолутни изопштеник и губитник, као лик и карактер који је одређен

својим душевним стањем и рубним положајем. Због тога су њена питања и реплике алогични, а видљиве појаве у свету су јој често чаробне и чудне, те она отуда види и оно што је у сфери маштенски призване, романтично и поетично конципиране лепоте. Она „занесено”, у петом фрагменту, види чаробну белу ноћ у којој су звезде огромне и тежи да се отисне на топли југ. Њима је посвећена њена идеалистична, бесмртна љубав.

Не узимајући у обзир социјални контекст у ком се обрела и доследно следећи грађанско-господске навике, одбацујући кофер са парама, Плава Драма се исказује као књижевни лик који је замишљен да симболизује безинтересну, незаштићену лепоту у свету, у њеном индивидуално схваћеном и идеализованом виду, поражену грађанску класу у југословенској социјалитичкој револуцији. Али, за такво њено стање и понашање приповедач се постарао да обезбеди веома уверљиве разлоге. Оба су осујећујућа. Један се тиче емотивне фрустрације, док је други зачет у подручју скорије ратне и револуционарне историје.

Померањем на оси времена, у будућност, приповедач нас суочава са догађајима који су утицали на материјалну пропаст грђанске фамилије у Бечкерек (Зрењанину), из које је поникла и јунакиња. Тако у приповедној пролепси сазнајемо за одузимање имовине и трагичну смрт поседника кога су „убили некакви партизани”, а који јој је несрећној јунакињи био зет, што је фамилију довело до пропасти и две сестре Станиславу и Милеву гурнули невољама у загрљај. (Михаиловић, 2000: 45) Наша јунакиња је је тим догађајем, као и осујећеном љубављу са Петром, трајно обележена. И у њеној души се јавио расцеп, она је постала подвојена личност. Због тога се догађаји у приповеци (на плану приче) и одвијају на два плана. У прошлости и садашњости. У реалности и јунакињиној пројекцији, фантазији. Круг приче се двоструко затвара дагађајима у приповедној садашњости у којој разазнајемо да се Милева налази у Вршцу, у установи која је болница и старачки дом и да је остарела сестра Станислава дошла по њу да је води кући. Из њиховог напетог разговора сазнајемо да је Милева оних трагичних дана узела породични новац и да је нестала. Потом је на железничкој станици упознала Петра. (Михаиловић, 2000: 46)

Нашавши се поново у слободном свету и оставши накратко сама, Милева се враћа својим фантазијама – кратком разговору са мушкарцем и ступању у воз. Тако се почетна приповедна ситуација у завршници варира, донекле понавља и поетско-фантазијски стилизује. Опет Милева своју омиљену плаву хаљину, која је у фигури метонимије и сада „дивно млада“, полаже и стиска на грудима. Опет у купе улази мушкарац и она му „говори загонетно и зансено“ о озарености топлим југом, док у мислима узбуђено призива слику беле ноћи „са певним белим месецом и дивним огромним звездама”. (Михаиловић, 2000: 48)

У приповеци апсурда „Бесмртна љубав Плаве Дrame”, Драгослав Михаиловић је изнова спојио неке од својих ранијих приповедних мотива, дајући им засебан смисаони акценат. Тај се акценат односи на психичку поремећеност и подвојеност јунакиње, док је њена социјална изглобљеност и маргинализованост уредована радом историје – сломом грађанске класе у социјалној револуцији. Опет се судбина појединца сламала и решавала на подлози историјских и политичких ломова. А евокативни и местимично наглашен поетски тон ове приповетке усаглашен је са њеном тематском компонентом. У узљуљаном духу и помереном уму јунакиње померала се и губила граница између тврдих ивица стварног и замагљених и умекшаних обрису унутрањег, призиваног и присвојеног иреалног света.

У приповеци „Утопљеница”, позорје на коме се одвијају драматични догађаји из савременог живота смештено је у природу, на обалу вештачког језера. Пред читаоцем без уобичајеног увода, *in medias res*, у акцији искрсавају актери филмске екипе која се ту обрела на снимању документарног филма о подводном свету, о рибама. Иако је у Михаиловићевом убичајеном поступку ширег реалистичког представљања изостала експозиција, приповедач слика актере на овладан начин тако што описом захвата њихове физичке карактеристике, а потом њихову улогу у филмској екипи повезује са садржинским и мотивационим планом приповетке. Тако читалац најпре упознаје сниматеља Милана, младог и хитрог човека из града који воли природу и живот у њој. Он симболизује виталистичке силе живота у пуном биолошком цвату. Потом је ту Богдан организатор снимања, дебелушкаст, способан и окретан човек за кога се посредно закључује да зазире од органа реда, а који је својом веселом природом окренут животној ведрини,

веселости и снази. За трећег члана екипе у овом редитеља Ненада читалац одмах сазнаје да је “невесео, безбојан педесетогодишњак проређене проседе косе”, склон алкохолу, коме боравак у природи, у овом „невероватном свету”, није баш мио и који код младог сниматеља не ужива нарочите симпатије. (Михаиловић, 2000: 50) Они су се улогорили на обали језера, док су сигурније пребивалиште нашли у оближњем хотелу на чијој је рецепцији Средоје коме је објективни приповедач определио улогу полицијског сарадника, доушника.

Бивајући упућен у животне историје јунака, приповедач је из своје објективизујуће перспективе читаоцу у ширем опису понудио неке од појединости које употпуњују њихове психолошке портрете и мотивишу њихове поступке. И то тако што их кроз разговор саопштавају Богдан и Милан. Тако за редитеља сазнајемо да је „био револуционарна редитељска звезда”, те да је потом као „политички” допао затвора, доспео на голооточки камен, после чега се пропио. Да је последње две деценије мало и безвољно радио. А потом и да му је жена, некадашња глумица и лепотица на гласу, такође престала да ради и „хистерична и суманута” јурила мушкарце. Ненада је то окренуло пићу и на крају сломило. (Михаиловић, 2000: 52-58)

Чудећи се Милановој жестини у одсечном дисквалификавању Ненадовог ранијег филмско-пропагандног рада, Богдан је у Ненадовом примеру видео још једног од оних изабраника судбине, типичних за Михаиловићев књижевни свет, који су једном у животу „почели да лутају, врљају, главињају” (Михаиловић, 2000: 59), који су, једноставно речено, били предвиђени да у животу посрну и пропадну. А за то пропадање идеологија и политика, којима је Ненад служио и због којих је потом испаштао, учиниле су почетни потез. Догађај који је пореметио скоро идлични боравак јунака у природи, а чије су слике дате у подробним и интензивним поетизованим описима, који се по томе у структури приповетке контрастно издвајају, збио се за невремена при коме су Милан и Богдан у језеру пронашли тело утопљенице. Тај догађај је филмску екипу покренуо у смеру супротном од њихове радне рутине и на обале језера довео полицију и покренуо Средојеву заинтересованост која је, пре свега, била усмерена на режисера Ненада. А њега је вест о утопљеници нарочито погодила па је, помисливши да је то његова жена, реаговао бурно, хистерично. (Михаиловић, 2000: 77)

Приповетка је окончала онако како је и започела – Богдановим и Милановим разговором у коме је дошло до извесног разумевања Ненадове позиције и стања, његове голооточке трауме. Ту завршну сцену обележава сликовити опис природе која је у овој приповеци противтежа потресима којима је захваћено друштво и појединац у њему. У том контрастном укрштању слика природе и силница друштва, опет су у приповедној структури сцене живота у хармонији са природним окружењем и сцене телесне љубави, као манифестације витализма, стекле превагу и задобиле повлашћен значењски и вредносни статус.

Приповетка „Најбољи пријатељ”, по тематском упоришту и начину приповедања припада кругу Михаиловићевих приповедака чију централну зону представља књига *Лов на стенице*. И она садржи аутобиографске елементе који се актуелизују кроз приповедање у првом лицу. Обликована је као исповест чији су тематски елементи у суштинској вези са политичким терором власти према бившим голооточким затвореницима. И она већ насловом говори о издвојеном примеру појединца који се својим људским вредностима издигао и у драматичним егзистенцијалним искушењима потврдио. У њој је писац са централним мотивом и причом повезао неколико сродних мотивских рукаваца.

Дошавши са пријатељем сликаром из Париза (лако се дознаје да је реч о Миодрагу Бати Михаиловићу) на једну београдску славу код сликаревог другара из детињства, приповедач као из јавног живота познат гост лако ступа у „гостинску гунгулу” и разговоре са присутнима. (Михаиловић, 2000: 83) Из његових описа, изјава и коментара дознајемо како је реч о слави коју је приредио помало ексцентрични домаћин који је дуго у иностранству и како су на њој „у гостинској гунгули“ присутни неки приповедачу познати људи из престоничког културног живота. Кроз спонтан разговор активирају се уобичајене славске теме од којих, међу мушкарцима, политика заузима централно место. Тако кроз приповедни извештај о причама које казују дознајемо како тема недавног верско-грађанског рата за наслеђе бивше Југославије између Срба и Хрвата у анегдоти издваја пример човека коме су „усташе деветсто четрдесет прве убиле пола фамилије и који, напустивши службеничку каријеру у Београду, већ четврт века живи у Паризу као молер.” (Михаиловић, 2000: 84). Потом и о томе како је он за поледњег ратног сукоба због француске и западноевропске пристрасности, пошто није добро

познавао језик и његове значењске нијансе тамо, испоставило се, гротескно протествоао.

Тај невесели пример сведочи о рђавим последицама југословенске политичке ситуације и кризе која је, знатним делом, положена у тематску основу Михаиловићевих текстова. Због тога се исповедна прича, која се потом развила тематски и садржински, логично повезала са претходним хуморно-анегдотским примером злосрећног Парижанина, али и са ширим контекстом Михаиловићевих политичких прича и књига.

У централном делу приповетке постављена је ауторова „пијана прича“ коју он исповедно казује младићу који му је пришао у намери да га обавести о смрти ујака а пишневог робијашког друга и пријатеља Ивана Кнежевића, који га је много волео. У приповедачевој плачевној исповести сазнајемо да је је Иван био „најбољи човек на свету“, као и то да се у њиховом пријатељству јавио расцеп и створио неспоразум. А он је настао онда када је Иван прекорео пријатеља писца због његовог писања које је имало за циљ да демонтира рад политичке полиције и да демаскира њен терор. (Михаиловић, 2000: 89) И управо је описивање карактера и неких метода рада политичке полиције постало једно од тематских упоришта ове приповеке. Баш као што је то постало и приповедање о настојању удружења голооточана да се изборе за истину о својим патњама. Због тога је и она још једна Михаиловићева приповетка са политичком темом о жудњи за незаборавом и истином о патњама и страдањима. Њен искрен тон и непосредност казивања творе снажан емотивни утисак, чак и онда када се дозна да је Иваново понашање било глумљено, пошто није хтео да буде сарадник полиције и да цинкари пријатеља писца. Казујући о неспоразуму блиских пријатеља из искуства и „ја“ позиције аутобиографског приповедача, ова приповетка, која на моменте постаје „догађај самог причања“ (Бахтин, 1989: 385), казује и неутешности због страдања и поремећаја које је, у душама и животима преживелих изазвала голооточка стигма и политички терор њоме усмерен, али и о истинској снази пријатељства, искрене блискости и љубави уопште које, поред свега, трају и сјаје над животом.

О пријатељству и поверењу, у оквирном делу, говори и приповетка „Мијандрош и Беља“. Пошто је је и она изграђена од нумерички одвојених

приповедних делова које саопштава објективи приповедач (у трећем лицу са подразумевајућим приповедним свезнањем), у њену су разубуђену садржину укључени различити мотивски подстицаји. Неки од тих мотивских чворишта су уобичајени за Михаиловићев приповедни свет, док се неки мотиви у овој приповеци издвајају и наглашавају. Такав је мотив радничког живота у Београду; уопште мотиви радничког живота у нижој социјалној регији, на велеградској периферији. Истина, јављали су се ти мотиви и у неким ранијим Михаиловићевим приповеткама, каква је приповетка „Лилика”, али су они у овој приповеци сасвим конкретизовани и у подробнијем реалистичком представљању мотивисано уклопљени у раван основне теме.

Приповетка започиње директим указивањем на ситуацију кризе у којој Ћупричанин у Београду Миодраг Илић, звани Мијандрош, „није умео најбоље да се снађе”. (Михаиловић, 2000: 104) Десило се да је његов завичајац, пријатељ и колега радник у фабрици трактора, Беља, доживео саобраћајну несрећу после које је успео да се на кратко опорави. Али, по невољи, његово се здравствено стање временом погоршавало и он је једне ноћи запао у кризу, због чега је почела да му се смањује способност ходања и блокира моћ говора. Поново је доспео у болницу из које је, по завршеном лечењу, инсистирао да га изведе само он – Мијандрош. Не жена и ћерка, него пријатељ и земљак.

У овој приповеци Михаиловић је своје Ћупричане довео у престоницу и у прозном опису развија и прати њихове радничке и животне судбине. Та околност указује на сужејну сродност ове приповетке са његовим текстом сценарија под називом *Вијетнамци*, на чијој основи је снимљен играни филм „Aller retour”. Та сродност оснажује у другом фрагменту, у коме почиње да се у аналепси развија опис дела Мијандрошовог животног пута и радне каријере. У њему се изриком каже да је Мијандрош неко време боравио са својим Ресавцима у „насељу Вијетнаму у селу Шатне-Малабрију код Париза, у барачицама од неколико четворних метара склепаних од плеха и сандучних дасака”. (Михаиловић, 2000: 108)

Пратећи Мијандроша и Бељу на њиховим животним путевима, приповедач је у садржај приповетке укључио мотив тегобног гастарбајтерског живота, као и опис различитих могућности олакшаног радног залагања што га је омогућио модел

југословенског радничког самоуправљања у трећој четвртини двадесетог века. Наративно представљајући њихове раздвојене, па спојене животе, Михаиловић је у овој приповеци, на примеру двојице радника, дао ширу социјалну слику оновременог српског друштва које је тонуло у моралну хипокризију у којој су партијски каријеристи и Црногорци предњачили. Описујући овлаш живот гастарбајтера, Михаиловић је дозначио да је и њиме господарила свемоћна Удба. Тако се он у овој приповеци нашао пред сложеним стваралачким задатком да изгради уверљиву слику социјалистичког друштва и у њему издвоји и оживотвори провинцијским навикама и моделу културе привржене ликове, али и да пред читаоца изведе типове каријериста (какав је Сенковић) који својим двојним моралом најупечатљивије репрезентују описом захваћени социјални и политички миље. Заправо, да посредно дозначи како у том миљеу нису настањене базичне аутентичне вредности, без којих ни људи нижег социјалног порекла ни образовања не могу лако да живе. Због таквог доживљавања и разумевања свог положаја у свету, остарели и оболели Беља, у завршним деоницама ове прстенасто компоноване приповетке, од Саве помисли да је завичајна Морава у коју пожели да са моста скочи и, пошто буде осујећен, од Мијандроша заветно затражи да га сахрани у Ћуприји. (Михаиловић, 2000: 136) На тај начин њихово пријатељство и приврженост завичају, који овде симболизује модел аутентичног, традицији оданог и смислом испуњенијег живота, актуелизује и ставља на пробу, што постаје смисаони нагласак, поента приповетке. У лику старог и болесног Беље Михаиловић је изградио још једног јунака-губитника који се, у часу сужења свести у коме је болест кулминирала, у граду изгубио. И он се, као и други сродни јунаци у том судбоносном за њега часу вапијући запитао; „Где сам ово ја?” (Михаиловић, 2000: 124) А јасног и оспокојавајућег одговора судбине ни за њега није било. Међу разлозима за такав крајњи исход које је на мотивационом плану приче развио приповедач, опет се нашао политика.

Бељина жена Марица, због чије је рушилачке нарави и сам патио, по оцу је била фолксојчерка, Немица. И она је као дете имала да преживи осветнички замах нове партизанске, социјалистичко-комунистичке власти. Та траума и фрустрација из ње развијена су на њену душу и понашање оставиле трајни печат, док је њена мајка потом оснаживала и негативни стереотип о културном преимућству

мужевљевих сународника. (Михаиловић, 2000: 131) Све те околности којима је био изложен усмеравале су овог јунака ка губитничкој судбини. И она га је у завршници приповетке очекивано пронашла. А као метафизички означена смисаона нота у њеној завршној слици остао је да, понад савског моста који су пријатељи напуштали, лебди само прамен дима. И Драгослав Михаиловић као да нам у завршном опису ове приповетке, попут Црњанског, меланхолично поручује како је све само омама наших очију, само дим и прах.

Приповетка „Парионичар, генерал и иследник” настала је, као и приповетка „Ђевапчићи и пиво”, на подтекстовној основи коју је обликовала прва књига историографско-публицистичке прозе *Голи оток*. И док је приповетка „Ђевапчићи и пиво” у целини преузета као почетни део сведочења логораша Јовице Димитријевића, приповетка „Парионичар, генерал и иследник” настала је као стваралачки покушај подразумеваног писца да се истраживачким поступком, укрштањем наративних и документарних партија и чињеница, обликује развијено сведочанство о голооточком терору. Скривеним политичким сукобима и потреби да се истина о томе испита, утврди и забележи.

У сведочењу Јовице Димитријевића остала је једна непотпуно расветљена голооточка тајна. Она се тичала смрти генерала Радета Жигића и у вези са њом смрти Веселина Мрдаковића, парионичара. (Михаиловић, 1999: 167–178) У њој ће читалац, у вема исцрпној 36. фусноти, моћи да се упозна са сазнањима ауторизованог приповедача која допуњују казивачево сведочанство и помажу утврђивању коначне истине о том догађају. А та сазнања и чињенице постаће основна грађа за изградњу вишеделне, сложене и новелистички развијене приповетке „Парионичар, генерал и иследник”. По свом садржају и стваралачком поступку и ова се приповетка типолошки придружује Михаиловићевом стваралачком кругу који је утврђен приповедном књигом *Лов на стенице*, и изнова показује његово настојање да се из истог искуствено-сазнајног круга одабирају теме и фабулативни оквир за изградњу засебних приповедних целина.

Започињући исказом личног приповедача о томе како се око њега већ деценију „врти тајна” о смрти „једног познатог голооточанина”, приповетка брзо поприма караткер извештаја и мале политичке расправе, да би се потом њена

сазнајна основа ширила (рашомонски) различитим исказима сведока. У и тим укрштеним исказима до изражаја су дошла сазнања о хрватским претензијама и намерама да се блокирају и гуше српски национални интереси у социјалистичкој Југославији, али и сазнања која наново сведоче о томе да је „голооточки логор био такво место какво свет није видео и да су у њему ломљени и најчвршћи и најкарактернији” (Михаиловић, 2000: 141). Ти поновљени искази овде су изнети и у функцији изградње мотивационог плана за беспримерни, самоубилачки, доследни отпор заточеног генерала Жигића, за његово изузетно држање. Али су такође узети као подлога на којој израстају два голооточка официра-управитеља, као примери два типа свирепих мучитеља. Један је актуелни управник пуковник Бранко Димитријевић који је, као Србин из Хрватске, прошао кроз „опаку шовинистичку школу хрватске Удбе”, анационалан, „уздржан насилник и потуљен садист” (Михаиловић, 2000: 145), док је други бивши командант логора, црногорски кадар и близак рођак Милована Ћиласа, генерал Веселин Булатовић, који ће се у истом формату јавити и у роману *Злотвори*. За њега се каже да је „окрутан, подгојени простак који воли да ждере и да пије, да се коцка и да пуца, да и сам каља руке крвљу и да лично туче” (Михаиловић, 2000: 146).

Поново је Михаиловић појединачни страдалнички случај поставио у широк контекст политичких догађаја, и кроз приповедање које у себе укључује сведочанства других и лична истраживачка документована сазнања извео је неколико мотивских и значењско-поетичких акцената. И док се једни односе на описивање устаљеног репертоара углавном негативно оцењених антрополошких и менталитетских одлика нашег света, понајвише Црногораца, други су усмерени на осветљавање нарочитог односа између мучитеља и жртве. На почетку петог дела он ће казати да „између мучитеља и паћеника увек се успоставља лични однос” (Михаиловић, 2000: 150). Тај ће исказ показати нарочиту психолошко-мотивациону вредност у оном делу приповетке у коме се приповедач у свом истражном поступку буде усредсредио на то да од једног голооточног истражитеља (јер се приповедањем захвата период од педесетих до деведесетих година прошлог века) добије потврду за важан податак до ког је у истрази дошао. Добијени податак белодано указује на то да је тај истражитељ са генералом Булатовићем учествовао у ликвидацији генерала Жигића, чија је мучка смрт она тајна која се приповедно раскрива, док би

се трећи скуп акцената односио на осветљавање самог поступака стваралачког располагања историјско-политичким и иним чињеницама, као и творачким сазнањима и недоумицама. Све поменуто је у функцији изградње истините приче-сведочанства, као и велике личне ангажоване жеље да она продре у јавност и постане њена важна сазнајна и морална својина.

Поред чињеница које се тичу приповедачевог истражног поступка, због чега се он у дужем временском распону којим је приповедање обухваћено креће неусловљено, у његовим исказима, тврдњама, описима и коментарима присутне су и напомене о томе да он све време приводи крају књигу *Голи оток*. Потом, да она бива објављена и да њена промоција постаје повод за поновни сусрет приповедача и голооточког истражитеља. Претходни пут су се они видели у истражитељевом стану, када је приповедач имао намеру да чује његово сведочанство (као што је чињено у завршној приповеци „Мрзим голооточане”, у књизи *Лов на стенице*). Тај сусрет са голооточким истражитељем, кога приповедач сумњичи да је саучесник у убиству генерала Жигића, и његовом супругом која се на Голем отоку бавила истим послом, у Михаиловићево голооточно приповедање уноси један значајан приновак. Он се односи на добар глас о брачном пару истражитеља који о њима кружи међу преживелим голооточким кажњеницима. И сам приповедач у једном кратком коментару каже да је то први такав случај са којим је он упознат. Због тога разговор међу њима није био неусљен, већ је попримио нешто од призвука солидарности у заједничкој патњи. И то приповедач истиче по сазнању о унутарњој драми коју је истражитељ имао да преживи. Чак долази до извесног обрта у коме приповедач-кажњеник готово да жали истражитеља због свега што је морао да чини, да посматра, одобрава и памти. И на том месту у приповеци, а оно је постављено ближе њеној завршници, долази до важне промене у приповедачевој свести и разумевању сопствене и позиције сапатника истражитеља.

Њих двојица се срећу на промоцији приповедачеве књиге, „пред хиљаду људи”, а на којој се приповедач, како каже, не осећа „као победник”. (Михаиловић, 2000: 179) Угледавши познаника иследника, он са њим ступа у разговор и посредно закључује да он зна за околност да онај за њега оптужујући податак о саучесништву, за који од њега није добио признање, писац није унео у књигу.

Прилике су се промениле, Југославије више нема, и њихов разговор креће у другом правцу, али се у једном часу истражитељ огласи и поводом своје моралне муке, своје голооточке моралне драме која после толико деценија још живо траје. То приповедача доводи до закључка којим се боји и сам приповедни смисао: „Господе, мислим се, колико је било страшно бити иследник! Можда још страшније него логораш”, да би у завршном акценту приповедач, гледајући свог саговорника, негдашњег голооточког истражитеља, њихов однос у потпуности освестио, ујаснио: „Ми смо саучесници (...) У овом кратком људском животу.” (Михаиловић, 2000: 181) И је тако себе, као у причи о развоју лика, довео до дубље спознаје. Искорачујући из болног, али уског круга у коме је само себе и себи сличне доживљавао као искључиве и једине жртве политичког терора у Титовиј Југославији, он је поимајући и супротно становиште, своје разумевање психолошки продубио и хуманистички осветлио. То је важан закључак за разумевање Михаиловићевог приповедања о голооточкој калварији у којем наративно становиште осцилује између аутобиографског и фикцијског приповедања и публицистичке реконструктивне објективације. Он се у потпуности уклапа у хуманистичку димензију његове приповедне визије и уверљиво сведочи о њој.

У насловној приповеци „Јалова јесен”, приповедна инстанца је поверена ауторијалном приповедачу. Лични приповедач, чија је позиција срасла са ауторовом животном ситуацијом и са његовим становиштем, у овој приповеци извештава о ситуацији живота на планини Маљен, на Дивчибарама, и о авантури сакупљања печурака. Опет се приповедна драма дешава у срцу природе, у доба године када природа штедро нуди своје дарове. Нашавши се у загрљају природе, аутобиографски приповедач који је даномице „занет словом машинеријом на столу”, као са граничног зида између два света, послушкује како, иза стола и прозора, „јечи гора од гљиварског лелека” (Михаиловић, 2000: 183). И он се одазива моћном зову природе. Али како га књижевни послови окупирају, он нема снаге ни времена за интензивно трагање те се, у гљиварском такмичењу са комшијом и другаром Ацом, одлучује на малу превару. Печурке купује на пијаци и, детиње радосно и пакосно, свом такмацу поносно показује свој преварни улов. Бивајући у тој превари откривен, он трпи другарску покору и пристаје да се потписом обавеже на поштовање *Кодекса удружења честитих печуркара* што га је, само због њега,

комшија и другар Аца израдио. Тако се са ослонцем на „честитост”, која најпре подразумева браће печурака сопственом руком, мотивише и усмерава искорак из његове свакодневне списатељске и животне рутине и отпочиње гљиварска авантура у коју се комшија и он „једног раног поподнева почетком октобра запутили”, а која је постала драмско средиште приповетке. У једном часу, по договору, писац се одвојио и кренуо са својеглавим псом Жућом у лов на печурке. (Михаиловић, 2000: 189)

У средишњем делу приповетке прозни опис је изграђен и као симболизована и алегоризована пројекција животног пута: препрека, недаћа, падова и успона које он подразумева. Тај је опис чињен тако што се, поред догађајне равни, у њему често алузивно призивају нека од стајаћих места Михаиловићеве приповедне прозе, те се он значењски повезује и са самим ауторским становиштем. То је видно у оним текстовним деоницама у којима приповедач призива симболичко-егзистенцијални *пут по непроходи* из својих ранијих проза, посебно у часу када у дубокој јарузи и шумском густишу изгуби оријентире и, на прагу очајања, у недомици, не зна куда да крене. Тада он чини оно што су чинили и други јунаци Михаиловићевих приповедака – гласно завапи: „Где ли сам ово?“ (Михаиловић, 2000: 200) И не добијајући јасног одговора упира се и, са ослонцем на сопствене снаге (што је значењски акценат) настоји да се избави и креће напред.

У овој приповеци то кретање светом природе приказује се и интонира различито. Каткад са значењским упориштем на егистенцијалистичку димензију живота, каткад и на метафизичко-симболичку димензију – када зауми „јуриш на небо”, а каткад са хуморном интонацијом и комантаром, и чак гротескним упризорењем. Упирући се и хитајући избављењу усред „глуве природе”, јунак-приповедач запада у гомилу ђубрета, што постаје повод да се, у том часу гротескног силаска у помисли да је на правом путу и да ће најзад победоносно ступити међу миле сународнике, разочарани приповедач изнова посвети ружењу народа, његове ниске културне свести и рђавих навика. (Михаиловић, 2000: 208)

На значењском и симболичком плану ова Михаиловићева приповетка може да се чита и разуме и као дистопична приповест у којој се показује да и природа, колико и друштво, није увек пријатељски настројена према појединцу, да му ни она

није увек сигуран мајчински дом. Али може да се разуме и као ироничним ауторским ставом оверена сума искуства и сазнања о скоријим историјским догађајима и поразним исходима. У том кључу може да се прихвати и ауторски коментар дат у завршници шестог дела приповетке – онај део у коме приповедач, када западне у непроход и кад се пита куд да крене па када, не видевши више ни пса кога би да следи, из безизлазне позиције са дна неког усека, одлучи да, призивајући комунистичке револуционаре, учини „јуриш на небо”, те уз тај иронично интониран револуционарни усклик дода и горки коментар: „Напред у брадате смреке и космате борове. Преко колца и урвина, па до курца и сурвина!” (Михаиловић, 2000: 202). И то учини активирајући онај лексички образац и лексику коју користе његови књижевни јунаци – барабе и гегуле. Једино што за измореног приповедача бива на крају утешно јесте чињеница да се придржавао кодекса честитих печуркара и да се, мада празних руку, ипак враћа кући.

На композиционо повлашћеном, завршном, месту у књизи налази се приповетка „Свети Петар спасава Србе”. Самим насловом она сугерише да није изграђена тако да наликује на претходне Михаиловићеве прозне текстове. Јер, ни у наслове својих дела а ни у њихову садржину овај писац није уносио верске и религијске теме и мотиве, нити било какво идеологизовано мишљење и ставове који би били у тешњој сагласности са хришћанским догмама и практиковањем вере. Пре би се могло рећи да су неки његови јунаци, посебно они из њиже социјалне регије, склонили сујеверицама него дефинисаним и традицијски овереним верским обрасцима понашања. Већ на самом почетку приповетке читалац може да сазна како је њен казивач намеран да открије своју и „божју тајну”, али и да, притом, међу сународницима изврши једну важну мисију. Он то директно саопштава: „Мене је Бог изабрао да спасем Србе као народ.” (Михаиловић, 2000: 213) А када казивач саопшти да се зове Петар, онда постаје јасније да се у изградњи овог лика приповедач послужио културно-историјском подлогом коју пружа најсветија хришћанска књига. Он се ослонио на садржај јеванђеља из Новог завета у које је уписана сцена у којој Христос каже рибару Симону-Петру: „ти си Петар, (а Петар значи стена, оп. аут.) и на овоме камену сазидаћу цркву своју” (Нови Завјет, 1992: 17). Тако су на измаку двадесетог века у коме је дошло до бомбардовања Србије, у Михаиловићевој маштенској пројекцији и Срби стекли свог месију.

По тим поетичким сигналинама које је писац сместио на почетак приповетке, њен фокализован и „ја“ приповедач (који користи и технику сказа) читаоца и тумача упућује на могућност да овај необични Михаиловићев текст типолошки одреди као приповетку писану „у маниру пародије” (Ходел, 2009: 173), или, одређеније, као „жанр сатиричне алегорије“ који „постепено прераста у наративну бурлеску” (Недић, 2017: 94), а тиме и да њено тумачење усмери као оним књижевним жанровима који припадају области „озбиљно-комичног” (Бахтин, 1989: 455).

На почетку назначена необичност која је укључена у оквире хришћанског разумевања света, одвела је панчевачког правника Петра на небо. Он је, на божји позив који му доноси анђео из телевизора, ушао у њега, и, узјавивши ракету којом управља архангел Михаило, кренуо са њим у небо. На том путу они су летели понад авиона НАТО авијације који бомбардују Србију и Петар, који изгледом подсећа на Винстона Черчила, из те уздигнуте, панорамске, позиције гледа све трагичне последице. Али, сазнаје како анђеоске и божанске моћи не могу да зауставе бомбардовање. Михаило као анђео није „надлежан” за Американце и Енглеze, из чега Петар изводи закључак да је он „неки спетљанко, а не арханђел” и то му иронично и свађалачки саопштава. А анђео му узвраћа, кришом се притом крстећи, како он не треба да се срди на оне који у земљу бомбардују, јер они могу и њих двојицу који шестаре небом такође да погоде. (Михаиловић, 2000: 217)

Чини се да је у овој сатирично изграђеној сцени Михаиловић желео да примерно потврди важност народне пословице која каже да сила Бога не моли, да таквим сценама и сликама појача утисак сатиричног третмана и бурлескног преокретања реда вредности. У овом преокретању ће се неке наслеђене хуманистичке и верске норме и представе у хуморном третману делегитимизовати и вредносно снизити, како би до изражаја дошло њихово прикривено затамњено наличје. Највиши хумористички ефекти бурлескног представљања се управо постижу „захваљујући несагласју између **теме** и њене стилске обраде”, пошто бурлеска „може приказивати „ниске”, тривијалне догађаје високопарним **стилом** или пак озбиљна и узвишена збивања ниским стилем“ (Поповић, 2007: 103–104).

У делу приповетке који је грађен као негативна утопија изокреће се, первертује, вредносно снижава и сатирично ништи хришћанска представа о паклу

и рају. Рај се јунаку указује као хијерархизовани солитер од девет спратова (као обрнута представа Дантеовог пакла), на чијем је врху Бог који му се указује као тридесетогодишњак, што је алузија на Христа.

У изградњи представе раја у који његов јунак допада, писац је активирао многе од својих идеолошко-политичких ставова, представа и мотива (предрасуда и стереотипа), са различитим гротескним обртима снижавањима, хуморним коментарима и сатиричним изругивањима. Рај је представљен као орвеловска животињска фарма, кокошарник, измештена слика земаљских односа и стања, само што су нека од њих овде видљивија и израженија, каква су гордост и сујета. У таквим околностима он среће и препознаје и неке рођаке по томе што се нису изменили. Теча Негован, од којег у његовом сремском селу Кленку није било „горег човека” остаје набусит и „напрђен” (наратор се пита „како је доспео овамо”), док тетка Лепа остаје оличење доброте, трпељивости и племенитости, а деда Милован сметен и забораван. (Михалиловић, 2000: 227–229) У тако пирамидално устројеном рајском насељу, представљеном рају се по нивоима напредује и успиње, и то захваљујући особинама које нису у сагласности са највишим моралним одредбама. Због тога су Црногорци на осмом нивоу, изнад нивоа на коме је анђеоло Михаило, док јунак са Богом разговара равноправно, скоро уличним језиком и начином. Чак дознаје и то како је и са божанског становишта лагање потребно и важно за уравнотежење људског света. „А Бог – млад човек! Тако, тридесетак ако има. И леп. Дугачка таласаста плава коса пала му по раменима, висок, чини ми се – на нечему седи, па не могу целог да га видим, али тако бих оценио – одугачко преплануло лице, паметне очи. И обријан. Не би човек с ове стране никад помислио да се Бог брије, али, ево, лепо видим, пажљиво је избријан.” (Михаиловић, 2000: 232) Та околност да је Бог уредно чиновнички избријан а да Петар то није, одмах ствара мали неспоразум међу њима. И Господ јунака упозорава на потребу да буде уредан, ако хоће да ради за њега. И при том га кори.

Веће изненађење од актуелизовања неких негативних стереотипа о народу коме припада, за јунака ће уследити онда када буде увидео колико се Бог занима Србима и колико је према њима критички настројен. Тема којом је Господ заокупљен је историјска и менталитетска кривица и „лудило” Срба, због чега их је и снашла неславна судбина мимо његове воље. А да би се то стање поправило, за

божјег „намесника” одабран је Петар који својим сународницима ваља да прети, да их примора на то да се опомену и промене схватање и понашање. Иначе ће, поред силе НАТО пакта, осетити и силу божјег гнева: „Добро, сад ћеш да се вратиш тамо. И да кажеш твојим удареним Србима да ћу ја њима, ако се не опамете – мајку мајчину!” (Михаиловић, 2000: 236) У тој тачки се садржај ове Михаиловићеве сатиричне пројекције значењски додирује са политичко-дипломатским порукама које су Србији у новом веку стизале из Немачке, а које су садржале и „захтев за променом свести” (Ломпар, 2014: 199), како би се Срби уклопили у владајући поредак света.

Приповетка се окончава Петровом повратком у стан, разочарањем (Бог псује, гледа цртане филмове) и горким уверењем да ни на небу нема идеализоване правде и да његовом народу нема спаса: „Не пише нам се ништа добро. Никако. Браћо Срби, пропали смо, као жути мрави.” (Михаиловић, 2000: 241) То резигнирано, дистопично јунаково уверење исказано као поента, може да се разуме и као исказ ауторовог сумарног искуствено-сазнајног става о историји и судбини његовог народа. Оног песимистичног става којег је, одсечно и критички, исказивао у текстовима, беседама, интервјуима и записима, а који је у најдубљој сагласности са историјском трагиком и антрополошким песимизмом, којима је означена уводна приповетка у овој књизи, а делом и сама књига, али који значењски не боје у потпуности њен хоризонт, јер се на њему ауторски успоставља и виталистичка идеја-представа о потреби непрестаног одупирања силницама историје и егзистенције, као поузданом начину да се у високој људској мери реализује судбина и испуни неизвесносношћу одређен живот.

Судбина и прича – Преживљавање

Приповедна књига *Преживљавање* појавила се у години у којој је њен аутор навршио осам деценија живота. И одмах је оцењена као „једна од важнијих књига наше савремене прозе” (Радосављевић, 2010: 164) Та околност упућује на закључак да јој је писац определио важно, сводно место у својој стваралачкој зиданици, као „последње поглавље (...) дугогодишњег бављења темом преживљавања”. (...) последњи чин драме преживљавања: преживљавање баналне свакодневице.” (Угреновић, 2011: 104–105) На такав закључак може да нас наведе и увид у њена тематска упоришта, а још више увид у њен склоп, њену композицију.

Ова Михаловићева књига сачињена је од седам парцелизованих приповедака које су укључене у њену целину. Мада се може запазити да је већ самом распоредом приповедних текстова писац веома пажљиво устројио књигу од два одвојена круга. И то тако што је за начело распоређивања приповедака узет њихов тематски план. У први од њих укључио је три приповетке: „Мика Џован његовог живота”, „Миш бели срећу дели” и „Мајмун у прозору”, у којима је тематска основа посвећена патњама које изазивају прогони политичке полиције бивше Југославије, док други круг чине приповетке: „Плач Јована Тркуље”, „Умро је стари Луј” и „Преживљавање”. Оне су посвећене судбини малог, незаштићеног појединца у вртлогу и чами свакодневице, док је композициону копчу између та два тематска круга оформила приповетка „Лепо писање”. Њој је припало средишње место и она је, како и наслов упућује, посвећена књижевним, поетичким темама. А то је у приповедном свету и стваралачком поступку овог писца представља реткост и знатну новину.

На целовитост стваралачке замисли указују и друге компоненте стваралачког поступка. Приметно је да се у скоро свакој приповеци њена фабулативна нит прекида и кроз фрагменте изводи и успоставља. Причу у целину уводи уланчавање слика и призора, и тако се остварује илузија у себе завореног монотоног живота. Већина прича је изграђена као наротивизовани извештај у коме превагу узима казивање дато из перспективе свезнајућег приповедача који, у форми слободног индиректног говора доживљеног говора (Бал, 2000: 36), уме да глас

повери неком од јунака. И тада читамо/слушамо његово резигнацијом, мучнином и несналажењем пред лицем сивог свакодневља испуњено сведочанство.

Јунаци ових приповедака су, опет, годинама и патничким искуством притиснути људи са маргине: изопштеници, потукачи и љубавном неоствареношћу трајно обележени несрећници. Али су, и то је извесна новина, они и људи посебног кова. Они су посвећени култури и књизи. Они припадају интелектуалном свету, или се њиме крећу, показујући тако својим положајем у друштву и својом судбином да су и културни делатници на рубу друштва. Да живе у изнудици и оскудици и да су, већ избором занимања, опредељени да у животу лутају, стрепе и губе. Али оно што их повезује у судбински колоплет, који постаје лајтмотивско средиште приповедака и књиге у целини, јесте то да су они углавном посвећени преиспитивању својих померених живота, своје судбинске историје. На то их упућује жеља да у часу који је близак савременом добу (тренутак причања одвојен је од тренутка догађања) и у коме је „преживљавање” иза њих, својим патничким животима прибаве заклон смисла. Да докуче и спознају стварне разлоге својих страдања и да тиме сопственом разумевању приведу и само минуло време и велике политичко-трагичке расцепе и психичке, душевне и емотивне ломове који су га на индивидуалном плану одредили. Из тог разлога постаје разумљиво због чега су неки од тумача ове књиге, која је имала леп пријем код читалаца и критичара, установили како је „главни јунак збирке (...) егзистенцијална, когнитивна и морална немоћ, а и стид који ту немоћ прати.” (Гвозден, 2011: 220) Горак укус те немоћи која мрви животну снагу и притиска савест, осетио је јунак прве приповетке „Мика Цован његовог живота”, пезионисани лектор Милоје Зорић.

Овај јунак прве приповетке у књизи долази у Институт за безбедност да се, у време постсоцијалистичких промена у Србији, суочи са својим досијеом. Пошто је био политички засужњеник на Голом отоку, он осећа „језу” при ступању у тај „чудан институт”. Ступајући у кафкијанску атмосферу установе чији актуелни управник, како нас обавештава поуздани приповедач, бива први који у дужем низу претходних „није био Црногорац” (Михаиловић, 2010: 6), овај опрезни и збуњени трагач за полицијском сликом своје прошлости бива суочен са документима који су му опредељивали живот. Листајући их, читајући и тајно преписујући појединости, он активира сећање и у њему оживљује неке од догађаја који су имали

утицаја на његову каснију судбину, а о којима нешто казују и сами папири које испитује. И у приповедању сада, „педесет година касније, у нервози и погружености” (Михаиловић, 2010: 13), он и даље осећа ледени дах полиције за вратом и то га нагони на размишљање о „праву државе” да „угрожава живот” појединца. А будући да он истражује слику свог живота, обавештени приповедач јунака упућује на евоцирање далеког времена и склапања континуираног следа критичних дешавања.

На тај начин се развија прича која, кроз измену временских планова приповедања, читаоца упућује на два вида исте судбине, исте историје. Динамизам измене та два временска плана, оног сад и оног пре пола века, омогућиле су приповедачу да изгради такву атмосферу у својој причи у којој читалац бива суочен са разорним последицама једне бруталне политике која, и кад јој је минуло дејство, код својих жртава подиже талог мучних успомена на време преживљавања. Те успомене у причи оживљују асоцијативно и сликовито. Али оне имају и свој паралелни наративни план. Поред оног прошлог које оживљују документа, рад сећања и биографије, постоји у причи и оно догађање везано за судбину главног јунака каснијег периода. У њему се епизодично приповеда о томе што је задесило јунака по изласку из голооточког логора. А у централној зони тих догађаја налазио се његов иследник Мика Џован.

У том делу приповетке наративни фокус је постављен на покушај лектора Зорића, деценију и по после повратка са робије, да пронађе било какав посао у Београду по коме он, ту се запажа сродност са другим Михаиловићевим приповедним јунацима, јурца као „преморен пас”. Пријатељ га одводи свом завичајном знанцу у издавачко предузеће. Тај знанац је Михаило Симатовић, у Ћуприји звани Мика Џован, удбаш који је у Зорићевом утамничењу имао важну улогу. И који сада, по логици живитног обрта, треба да се заложу за њега.

Сцена „чудног сусрета” и препознавања у приповеци је изведена тако што је кроз описе атмосфере затамњеног и загушљивог кабинета у коме „борави човек незадовољан собом и испуњен нетрпељившћу према свету” (Михаиловић, 2010: 21), приповедач постављао мотивациону подлогу и изводио смисаоне тонове који су управљени ка неминовности неповољног исхода за незапосленог лектора. Како

због тога што су се препознали, тако још више због чињенице да се негдањи тврд и следнички став према издајнику-Зорићу, зачињен убилачком мржњом, кроз све поротекле године није минуо. И тај је сусрет јунаку остао у сећању као једна од најважнијих чињеница за реконструкцију сопственог живота, којом се бавио листајући досије. Тако је установио да о неким преломним појединостима биографије, детаљима истраге, у досије није било трага, или да није забележено оно што се збило. Да је истина кривитворена. И то је, после деценија потиштености због робијашког терора и стида који га прати било за њега велико откриће. А оно је у приповеци спојено са сазнањем да хапшењем и робијањем његов живот трајно померен и расцепљен, и да се због тога увек налазио под паском полиције и страхом од ње, јер су га „читав дуги живот даноноћно гањали, стално претраживали и као мртву спужву гњечили.” (Михаиловић, 2010: 27)

Бивајући постављен у такву позицију са које му се отвара могућност да на временском плану свој поглед симултано усмерава у прошлост и враћа у догађајну садашњост, Михаиловићев приповедач је овог јунака довео пред за њега истински важну прилику да читав низ догађаја који су се тicali његових политичких грехова из младости временски среди. Да их приведе могућности спознавања у свим важним појединостима, као и могућности каузалног приповедања о њима.

Активирајући ту могућност, приповедач, чија је позиција опет постављена на аутобиографску подлогу јер су преступнички мотиви у овој приповеци слични мотивима у приповеци „Лов на стенице”, враћа сећање у време после Другог светског рата и реконструише саслушање неколико њих „гимназијских клинаца”, од којих је он био најмлађи. У том настојању он, читајући после пет деценија записник о том догађају, запрепашћујуће уочава да се запис у досијеу не подудара са истином.

То је за јунака велико откриће које је у њему учврстило уверење о томе да се Удба безмилосно поигравала њиховим животима, због чега се у његовој свести слика њеног опаког лица уопште није кроз време мењала, као и о томе да она није ни нестала, већ да се њена логика постојања и делања и у савременом добу задржала. Сведочанство о томе приповедач је пронашао у судбини сина Мике Цована. Мада је тај удбаш, пропао од алкохола, потонуо у „суморно и мрачно

непостојање” (Михаиловић, 2010: 29), његов је син о њему формирао другачију представу, због чега је и сам постао полицајац, очев наследник.

Спознавши тај континуитет целатског наслеђивања који се заснива на мржњи на друге, и опазивши како и млађи Џован лагано тоне у онај знани „тамни облик болести” (Михаиловић, 2010: 29), затварајући круг своје трагичке животне приче, Милоје Зорић се, у значењски отвореној завршници приповетке, болно запитао чему толика мржња, тражећи јој разлог постојања и смисао дејства. Питајући се о томе шта је подстиче и усмерава, где увире и у шта се претвара? При том све то чинећи са искуствено овладаним уверењем да је она укорењена у трајни вид човекове природе, да је он само био једна од трагичних жртава која је захваћена ударом њене слепе, рушљачке силе и да се њене последице у његовом случају не могу исправити. Да му је идеолошка мржња која је тој сили омогућила узлет у једном злом времену, сапела и ограничила живот у коме је због тога био стално надзиран, сумњичен и ухођен.

Јунак приповетке „Миш бели срећу дели”, Милорад, је већ у првој реченици иронично означен као још један „од сто хиљада бивших робијаша најхуманијег светског поретка и један од сто милиона неуспелих светских писаца.” (Михаиловић, 2010: 32) Његов маргинални друштвени положај писац је, потом, додатно аргументовао говорећи о томе како му је све „ишло наопачке”, због чега му се живот „прилично гадио”. Остављен од жене, самохрани отац, затечен је на повратку из једне београдске основне школе коју је његов син похађао. А тамо су га „изнова пропитивали” о томе како се понаша према сину. Те „педагошке” сумње он је повезао са својом друштвеном стигмом, пошто директорица школе није разумела „како он, политички противник и бивши затвореник, може своје дете добро да васпита.” (Михаиловић, 2010: 33) Речју, Милорад је означен и од службеника државе третиран као „народни непријатељ”, због тога он, истиче објективни приповедач, „скоро две деценије није видео излаз и једино се ваљда тврдоглавошћу одржава изнад воде.” (Михаиловић, 2010: 36) Сва та сумњичења, подозрења, зазорни погледи и коментари утицали су на то да зебња пред животом у њему буде стално присутна, а да радости у њему буде ретко и мало.

У суморним мислима које су га опхрвале при повратку из школе, Милорада је у центру Београда затекао позив у помоћ и то у близини зграде у којој је радио а која је, иронијом судбине, некада била затвор и припадала је политичкој полицији која му је стално била за вратом. Пред улазом га је затекла гужва која је расла, јер се посматрачима учинило да у једном ниском стану „кољу неког”. Присутни су чекали полицију, али се Милорад са једним дечаком одважио и кренуо да помогне. Упадајући у стан, он је угледао како се двоје старца бију и гротескно отимају за ташну. Ножа није било. Милорад је препознао старца као продавца срећки који их је нудио говорним клишеом „миш бели срећу дели”. У њиховој расправи сазнао је да се ради о препирци станара и станодавке која старца жели да избаци јер не плаћа кирију. Рђаве социјалне прилике у којима су ти људи живели приповедач је оживео реалистичним описом и сугестивним дијалозима, у којима је до изражаја дошла сва беда и јад њихових живота.

Изграђујући такав прозни опис у коме се његов јунак истиче смелошћу, приповедач се постарао да му обезбеди животну уверљивост али и хуморно-гротескну интонацију и снижавајући ефекат. Тако, у једном часу док раставља завађене очекујући полицију, Милорад себе види као пијаног Хемфрија Богарта који „прети непријатељима”: „Баци оружје! Руке увис! А замало да се упишам!” (Михаиловић, 2010: 43)

За разумевање Милорадове позиције од посебног је значаја његов контакт и кратак разговор са приспелим полицијским инспектром који га је доживео као колегу, и чак му честитао на успешно обављеном послу. На то му је јунак нервозно реплицирао казујући како је он интелектуалац, а не полицајац. Ту јунакову изјаву је полицајац, у приповедачевом иронично интонираном опису, прихватио са зазором и омаловажавањем. А то је Милорада, бившег робијаша, неоствареног писца и *сувишног човека* који зазире од полиције, додатно повредило и утукло. Тим тоном поновљене горке јунакове искуствене спознаје о понижести, изопштености, „испражњености” и „изаканости”, окончана је приповетка у којој разумевања, подршке ни животне среће није било ни за продавца срећки, а камоли за писца са тешком политичком мрљом у биографији.

И Зоран је један од јунака коме је украдена младост, пошто ју је као политички осумњиченик проводио у ћупријском затвору. У приповеци „Мајмун у прозору” приказан је његов боравак у том месту таме у два удаљена времена, у два драмска чина.

У првом чину, који је том жанровском ознаком одређен, поуздани објективизовани приповедач склон коментарисању посвећен је приказивању његових затворских дана. А они му пролазе у натезању са једним младим кључарем Љубинком који је вољан да му приређује различите пакости, да га успутно вређа и упућује му пошалице на рачун његовог положаја. Тако му језиком своје ниске социјалне средине сликовито наговештава да ће, пошто је студент, инжењер постати „месеца лимбурга, кад се мајмуни шишају” (Михаиловић, 2010: 48), додајући да ће, пошто су га у време тврде истраге изводили на ноћна саслушања, тамо куда га одводе сигурно смекшати. Тако је и Зоран именован говорним клишеом који је, као алузивна ознака, у равни мотивације доведен у везу са његовим заробљеничким положајем. Јер и мајмуни у људском свету живе заробљени. У уском кругу и незавидном положају.

Патње којима је Зоран изложен није узрокована само боравком у затвору на чијем је високом прозору, „чучећи као мајмун”, пронашао своје „шукар место”, одакле је из сведене визуре могао да осматра живот у затворском кругу и да слуша животни ритам и шум вароши, већ и због велике емотивне осујећености. Он је био заљубљен у Драгану, лепу варошку гимназијалку, због које га је осорни кључар додатно провоцирао, казујући му како, док он проводи глуве затворске дане, она на локалним игранкама плеше са другима. То је на Зоранову душу оставља снажан утисак да га је „при помисли на њу цело тело болело” (Михаиловић, 2010: 49). Иако су га мучитељи због храброг држања гледали „с омразним поштовањем”, он се изнутра цепао због љубави према девојци, због чега су га раздирали бол и патња. Отуда је приповедни фокус био постављен и на Зораново емотивно и душевно стање, као и на његово настојање да са свог високог места осматра и надомишља слике живота

Нашавши се, за кратко, на слободи, он се сусрео са Драганом. Тај сусрет је прошао без много речи. Она га је препознала као момка који је био „тамо”, и тиме

га искључила из свог животног круга. А он је, у потиштености, „Свуда око себе осећао (...) неке урокљиве очи које га мотре и видео начуљене уши које га слушају” (Михаиловић, 2010: 58) Те очи и уши биле су очи и уши полиције која га је уходила и надзирала. А тамо где се он појавио, опажао је како се око њега шири круг страха. Само је, пре него што су га поново ухапсили, успео да сазна како се Драгана удаје у Београд „за неког старијег обезбеђеног човека” (Михаиловић, 2010: 61), због чега му је поновно хапшење дошло као „олакшање”.

У другом чину приповетке тачка гледишта је приближена савременом добу у коме се Зоран враћа у родни град и посећује место патње. Међутим, слика која је уписана у његовом сећању више није усаглашена са оним што види. Он се најпре сусреће са школом која у време „кад је он ту био није постојала”, јер, „све је било такорећи јуче и свега се лепо сећао, а ништа није препознавао” (Михаиловић, 2010: 67), због тога се зачудио и запитао да ли је он уопште ту икада боравио? Да би дошао до одговора и да би некако оправдао свој „траљав и упуштен” живот који се пре пола века, преломио управо у неугледној кући коју је запажао иза ограног зида школе и коју је препознавао као затвор у чијем је високом прозору мајмунски чучао, он се обратио сећању. А са сликама из сећања нахрупиле су и запитаности и свест о негдањем доживљеном страху у тој (проклетој) „авлији”.

Гледајући ту неугледну зграду, он није могао да одреди где се налазио тај прозор са кога је посматрао „животне дамаре” вароши и машински дограђивао фрагмете спољног живота које је опажао. Једина чврста и непомерива тачка у његовом сећању остала је љубав према Драгани и стална патња због њене неостварености. Он је успомену на ту гимназијалку чувао као „сузну иконицу оковану златом” (Михаиловић, 2010: 73), а да никада није сазнао шта се са њом кроз све протекле године збивало. И дошао је на место своје некадашње патње да се са том болном и упорном успоменом „опрости”. Тај опроштај је претворен у малу тужалку над развалинама закинутог живота у коме се јунак грејао на пламичку успомене на неостварену љубав. Тај елегични вапај претворен је у завршни смисаони тон приповетке.

Речено је како приповетка „Лепо писање” заузима „централно и издвојено место” (Алексић, 2011: 8) и како има „нарочити значај у његовом приповедачком и

романескном опусу” (Пијановић, 2012: 37). Она је „по свему особена Михаиловићева приповетка” (Пијановић, 2012: 47). У чему се огледа та особеност?

На композиционом плану књиге, приповетка „Лепо писање” раздваја две скупине од по три приповетке и тематски се разликује од њих, док се на значењском и смисаоном плану она представља као први приповедни текст овог писца у коме је за предмет узето писање поетике, пошто је Драгослав Михаиловић важио за писца који је избегавао метапрозни говор, већ је заговарао и спроводио такав стваралачки концепт у коме неће бити места за есејистичке и сличне дискурзивне делове. Такво стваралачко опредељење које је доследно спровођено дуж његовог опуса и у коме је тек мимогред бивало места за исказе чији су природа и функција биле чисто поетичке, учиниле су Михаиловића писцем који се доминантно занимао за наративно представљање суштине и истине живота, док су чисто поетички искази имали секундарну функцију. У приповеци „Лепо писање” од тог стваралачког концепта се видно одступило. Не само да је у њој приповедач казивао о својим књижевним прецима, већ је у приповеци исписао и малу теоријску расправу. А све то доводећи у приповедни фокус догађаје из живота пензионисаног универзитетског професора Александра, Леке.

Приповетка започиње исказом поузданог приповедача о томе како је овај јунак у гимназији имао предмет Лепо писање, и како се тога после шездесет година изненадно сетио. У том сећању он је у свести оживео лик наочитог професора, дошљака, који је за свој посао био мало заинтересован. А потом је своју унутарњу запитаност јунак усмерио ка занмању за професорову судбину, њено исходиште. Занимало га је да ли је професор жив и, ако није, где је сахрањен? Да би се потом сетио и тога како је пре три деценије, за летовања у Словенији, тражио свог ратног разредног старешину Павела Стрмшека који је био избеглица у Србији. А како „Словенци нису волели да им се помиње да је неко од њих за време рата био у Србији. А оне који су тамо били, због нечега, изгледа, нису волели” (Михаиловић, 2010: 76), јунак је „схватио да они сад више воле бивше окупаторе него Србе” (Михаиловић, 2010: 77). А поред политичких разлога, повређености и разочарања које је уследило, суштина занимања професора Леке за судбине својих бивших професора огледала се чуђењу и запитаности о томе: „Где су сви ти људи нестали (...) Како су се из овог живота изгубили? И зашто се то увек овако догађа?”

(Михаиловић, 2010: 78). Питао се овај остарели професор о снази, трајности и вредности сећања пред неминовношћу чиљења животних снага, нестајања из живота и тамнила заборав, као извесности.

Плаћајући тим оживљавањем слика прошлости обол својој сентименталној природи и ранијој склоности ка алкохолу и женској лепоти, професор Лека се запутио на планину Гоч да заврши студију о Бори Станковићу. И тамо се у чарапанској средини, у приватном пансиону, сусрео са сопственицима, међу којима га је нарочито привукла власникова жена Стевка која му је „на неки тајни начин била привлачна и узбудљива” (Михаиловић, 2010: 81). Тако је оцртан оквир у ком се изграђује ова двопланска приповетка. На једној страни се у њој приповеда о јунаковим доживљајима на планини, а на другој о писању, о књижевности, књижевној теорији, поетици. Тим питањима је посвећен цео други одељак приповетке у коме се посредно излажу ауторска становишта, будући да се јунак-професор бави писањем научне студије, што је стабилна мотивациона основа са које постаје могућа његова мала теоријска расправа.

Тај одељак је посвећен расправљању о ваљаности и ограничењима теоријског израза *реализам*. О томе „шта значи књижевност која личи на стварност?” (Михаиловић, 2010: 82), са закључком о неподесности тог условног теоријског термина, и о томе како књижевна наука не располаже могућношћу „да предвиђа развој књижевности” (Михаиловић, 2010: 83), због чега она често не остварује органску везу са књижевним стварањем већ се, у затвореном самодовољном кругу, бави сопственим питањима и отуда „теорија књижевности као наука (...) у стварности помало личи на прегојену бубашвабу” (Михаиловић, 2010: 83). А да би књижевна наука која не располаже важном могућношћу предвиђања развоја књижевности, већ без нарочите потребе уводи ред у њу, остала научна, приповедач закључује да је она вештачки установила још један самоодређујући термин. То је, једнако неутемељен, термин *теорија историје књижевности*.

У другом слоју приповетке метафичкији напор приповедача, као израз његове самосвести која је израсла на јасно постављеној књижевно-историјској и поетичкој подлози, усмерен је на интерпретативно и коментаторско осветљавање

односа између Иве Андрића и Боре Станковића, и то у правцу препознавања њихове стваралачке сродности. На тај начин постаје видно колико је Михаиловић усмерен на изградњу сопствене приповетке у којој, кроз дискурзивни говор и поетичке назнаке и коментаре, самосвесно износи претпоставке које се разумеју као јасан израз његове иманентне поетике. А она представља тако обликован ауторски исказ у који равноправно бивају описана „формативна средства и формативни поступци”, као и „функције које обављају” (Петковић, 1988: 15), да би се њиховим посредством, а са свешћу о књижевном сродништву, јасније уочиле и саме особине стваралачке поетике овог писца.

Сродне особине које издваја Михаиловићев приповедач тичу се најпре Андрићеве високе оцене Станковићеве књижевности. Он га је, каже приповедач, „ценио као врхунског” (Михаиловић, 2010: 83), без обзира на то што ми је ондашња критика доста пребацивала због стилско-језичког немара који су неки називали и неписменошћу. А висок степен сродности Михаиловићев поетички приповедач препознао је између Андрићеве приповетке „Немирна година” и Станковићевог романа *Газда Младен*, сматрајући да је Андрић у изградњи приповетке за претекстовну основу узео ово Станковићево недовршено дело.

Интересовање Михаиловићевог поетичког приповедача усмерено је ка пољу језика који је Станковић у својим текстовима активирао, тачније његових „дијалекатских корена”. Одбацујући примедбе на Станковићеву неписменост, он је дошао до закључка како „нема разлике између признатог и непризнатог идиома” (Михаиловић, 2010: 85), већ да самореализација у пољу језика зависи од „изузетног стваралачког појединца”, од његове креативне употребе језичког градива. А оно може да буде кодификовано и уграђено у језички стандард, или може да се налази ван његових погодбених и условних оквира. И о Андрићевом књижевном језику приповедач слично мисли. Он је у српску књижевност донео своје босанске језичке корене, али је управо силом дара и рада свој језичко-стилски образац усагласио са језичком доминантом и у њој постао чак узоран. А тај велики писац сматрао је Станковића својим претечом и узором и изјављивао како су они „сродници”, истичући како је вероватно књижевност врањског писца битно утицала на његово опредељење да постане „оптативни” писац српске књижевности (Перишић, 2012: 339). Уз та два „одличника” српске књижевности, поетички приповедач кроз перо

и ум јунака-професора помиње и трећег значајног писца-узора, а то је Милош Црњански. Али о његовој књижевности овде не расправља, већ се пажња усредсређује на начело сродности између Андрића и Станковића. То начело је препознато у њиховом стваралачком односу према жени. А тај се однос заснивао и исказивао кроз потиснуту патњу и чежњу јунака ова два класична писца.

Газда Јеврем и газда Младен, премда богати, остају прикраћени за чари жељене жене. Газда Младен у својој тужалки у једном часу завапи: „Умрећу рањав и жељан” (Михаиловић, 2010: 91). И тај жални исказ постаје важна поетичка фигура и спона између дела писца о којима професор Лека пише. Он прераста у начело додира, спајања и једначења њихових књижевних светова, али отвара и додатно поље значења саме Михаиловићеве приповетке, тако што указује на стваралачки утицај и сродничку линију између писца. Али, не само између двојице класика српске књижевности, већ се том поретку имплицитно придружује и сам Драгослав Михаиловић. И то тако што његов јунак у свом тексту и лично дубоко саосећа са јунацима својих узорних претходника, као и са њиховим творцима. То је важан значењски моменат, јер Лекина сапатња и ауторово изношење имплицитног поетичког става о сродништву са делима наречених претходника имају, поред књижевне аналогije, и свој животни продужетак и наврхућење у односу професора Леке и његове домаћице Стевке.

Начело поетичке подударности које у равни иманентне поетике оснажује аутор приповетке, нарочито је животно и ефектно изражено кроз игру и однос ово двоје актера. А та је однос пажљиво и умешно мотивационо изграђен и усмерен. Пошто је Лека по повратку из шетње Стевку затекао како чита његов рукопис, он је наставио да своју студију надаље исписује обраћајући пажњу и на „лепо писање”. Тако се његов ранији „шакопис” претварао у лако читљив уједначен рукопис, што је Стевки омогућило да свакога дана у његовој одсутности задивљено чита шта је написао.

Подстакнут сугестијом љубавне осујећености књижевних јунака и њиховом жалном жељом за лепотом и животодавним сјајем, однос Стевке и Леке доживео је љубавно-еротску кулминацију у сцени која је, као и у неколико претходних случајева у приповеткама овог писца, изграђена веома сликовито у уверљиво.

Михаиловићевом јунаку је тако пошло за руком да оствари оно што Станковићев и Андрићев јунак нису могли – да поседује жељену женску лепоту. Да у позним годинама ужива у заносу и страсти. Да осети телесну радост, благод и срећу живота. На тај начин је он постао и јунак, а не само интерпретатор судбина јунака Станковићеве и Андрићеве књижевности.

У том стваралачком продужетку што га је Драгослав Михаиловић предочио у овој приповеци, још једном је потврђена међутекстовна зависност његове и приповедака изабраних претходника. Али је у свом стваралачком надограђивању типа јунака који жуди и пати за лепотом и женом, он учинио мали искорак, поетичко померање и обрт. Његов јунак чита, прихвата и разуме судбинске и значењске импликације Станковићеве и Андрићеве прозе, али се његов удео не састоји само у сапатњи са Младеном и Јевремом, у оплакивању њихове књижевне судбине, већ он прихвата изазов животне судбине и њеном озареном лицу спремно похита у сусрет. Он се спаја са женом која га привлачи, и тако постаје не само обожавалац, него и уживалац у лепоти.

На тај начин су се у приповеци „Лепо писање” значењски плодотворно ујединиле две Михаиловићеве стваралачке намере. Два у (пост)модернизму супротстављана вида приповедања. У једној од њих је приповедни фокус поново био на страни приповедања животне истине са којом се, кроз одабрани реалистички приповедни поступак, саглашава и истина приповедања, док је у другој акценат стављен на приповедне коментаре. На онај метафикцијски слој приповедања у коме до изражаја долази исказивање приповедне самосвести коју представља онај облик „уоквиравања приче, (...) који је бременил приповедним коментарима, а нарочито поетичким исказима” (Јерков, 1991: 23). То јесте стваралачка новина у Михаиловићевом приповедању. Њу је омогућила потреба да се на међутекстовној основи и оквирима које она дефинише, постави ауторово размишљање о теоријским основама његовог стваралачког бављења, али и да се, поред посредног исказивања његових поетичких ставова и упућивања на стваралачке претходнике и узоре, изгради и једна дискретна полемичка нота. Она се односи на потребу да се изнова посредно каже како истинско приповедање не може да буде лишено догађајног и наративног модуса, као што не може да се сведе на стваралачку

манипулацију различитим приповедним и књижевним знањима, већ да у нуклеус приповетке треба да буде уграђена сама, неизмењива и незамењива, истина живота.

Другу групу од три приповетке повезује Други светски рат и време и прилике по његовој завршници. Они су постављени у позадински план приповедања, као његов фон, док су у предњи план доведене судбине паћеника. Један од њих је и Јован Тркуља, јунак приповетке „Плач Јована Тркуље”, у чијем је наслову истакнута жанровска ознака „плача”, као засебне врсте у старијој, средњовековној књижевности, у којој се ридало над злосрећном судбином појединца и заједнице. А она у ширем контексту асоцијативно призива библијску слику Јеремијиног плача над разореним Јерусалимом.

Веза са ратним збивањима у приповеци о животу овог јунака назначена је околношћу да је он Србин који је био принуђен да побегне из Независне државе Хрватске, у чији се главни град по завршетку рата вратио да би, у граду своје младости, почетком педесетих година прошлог века почео да се бави продајом књига. То ново и атрактивно занимање аквизитера довело га је у контакт са многим људима од пера, књиге и културе, као што му је омогућило да често и на дуже време путује. И он се том послу предавао са страшћу и поносом што је у близини писаца, којима се, „пажљив и осетљив”, потајно дивио. А онда се, вољом рада поновљене историје, десило да је из свог града морао поново да бежи у Србију, јер су његови сународници у Загребу и Хрватској поново почели да бивају „за све криви”. Тако је и он, који дотле „није до свог српства много држао” (Михаиловић, 2010: 98), због национално-верског порекла, био прогнан. Тако се обрео у Београду и почео да стари посао обавља у издавачком предузећу Просвета.

У Београду се наставило његово потуцање по животу. А да је био опредељен за такву судбину, видело се из карактеристика које му је определио поуздани приповедач. Једна од њих је и неуспех код жена којима је волео да се окружује. А он је одабирао увек недостижне, због чега се сматрао „ускраћеним љубавником”. Та склоност ка женама одвела га је као подтсанара код млађег колеге Станоја који је Јована засипао својим љубавним „фабулама” у којима су и све његове љубави остајале „неостварене и незадовољне”. Љубавна јадања станодавца одавала су „слику једног несрећног живота посвећеног љубави” (Михаиловић, 2010: 101). А

када су за Јована који је долазио кући „уморан као матор ловачки пас” (Михаиловић, 2010: 101), његова логореична и незавршива причања постала неподношљива и када се због тога побунио, уследио је отказ стана и Јован се, пошто је у Загребу све изгубио, по први пут нашао на улици. Постао је „бескућник и потукач”. Нашавши се на улици он је, у једној београдској вечери, прелиставо странице свог растрзаног живота и питао се о својој судбини.

У приказивању низлазног животног пута мекодушног и неукорењеног јунака, приповедач је овог љубитеља жена, поклоника лепоте и уметничке књижевности, за кога је писање било „магијска тајна” и кога је због социјалног положаја почео да „мучи стид”, коме у свету нигде није било места и коме је и „сопствена мисао (била) неудобна” (Михаиловић, 2010: 108), који је у животу желео „тако мало, а ни то му се није остварило” (Михаиловић, 2010: 108), довео до егзистенцијалног безизлаза. Због тога се он стално питао о узроцима свог посрнућа и пропасти – о животној вредности, сврси и циљу, „својој великој људској рани” (Михаиловић, 2010: 112), о женама које су живи носиоци идеала лепоте којим је он био понесен и обузет, и о ратној коби која му је прекинула живот посвећен уживању у тој лепоти. Та обузетост женама код њега је узимала карактер опсесивности и узнесености, тако да је у његовим слатким сновима реални свет губио оштру границу и преливао се у простор сна. А од свега му је остао само терет на души и велика, неутажива бол која, у запитаности пред животом, у грчевитом отимању од сила које су га ломиле и ретком досезању лепоте и смисла, што представља уметнички врхунац приповетке, окончава тронутошћу и искреним, потресним јунаковим плачем у немоћи.

Завршни смисаони и симболички акорд приповетке која је посвећена опису још једне илузија ослобођене, несрећне судбине означене сузама и стидом, остварена је у настојању да се у једној београдској вечери и ноћи његовог осујећеног живота коцентришу све недаће којима је јунак бивао изложен. Осетивши кобни „ударац пораза”, Јован Тркуља, остављен и сам, гушен болом и метафизичком жудњом за лепотом и савршенством, спутан чуђењем и запитаношћу пред поразним расплетом своје животне драме, на аутобуској станици сред људског врвежа, долази до стоичког закључка који постаје важан смисаони акценат приповетке, како у животу „трпети треба”. Такав помирљив закључак

доноси му олакшање и, у завршној слици, овог измученог јунака видимо како тоне у сан и како се у сну блажено осмехује. Тај смех под жрвњем живота, који је тако упечатљиво дозначен у овој Михаиловићевој приповеци, велика је утеха смисла и симболичка надокнада за стиочко подношење терета судбине. За бол живљења, снагу трпљења и непорециву радост трајања.

И у приповеци „Умро је стари Луј” у искушење су доведене неке од базичних вредности етички управљеног људског живота, какве су: оданост, посвећеност, трпељивост, постојаност и приврженост. А оне су, по правилу, у временима великих ломова, страдања и искушења најосетљивије изложене и најтеже угрожене. Њен јунак је Радојко Миловановић, преводилац који са женом Снежаном живи у београдском удаљеном насељу Раковица. Већ по томе у какав је просторни оквир ситуирао свог јунака, јасно је да му је ауторитетни приповедач определио улогу човека потиснутог на социјални руб.

Приповетка о њиховој животној и емотивној драми почиње тако што приповедач време дешавања означаје догађајима који су имали шири значај. Најпре извештава о томе како је лето било „ћудљиво”, што постаје мотивациони импулс за сликање ширих поремећаја у друштву и поремећаја на индивидуалном плану, а потом прецизно осветљава одређене догађаје који представљају историјски и политички контекст. Он указује да је то ћудљиво лето било оне године када су „будничари (...) на западу и даље викали да је њихов народ опљачкан и захтевали да им се одмах врати њихов Јелачић и њихова држава, њихове паре, слава и језик.” (Михаиловић, 2010: 121) Реч је, дакле, о догађајима који су утицали на распад друге Југославије. На таквој политичкој позадини одвијала се животна криза овог јунака-интелектуалца. Из тих разлога – ћудљивог времена и политичких потреса – постало је јасно због чега је за јунаке све „пошло наопачке”.

Најпре се на Раковицу сручило олујно невреме, јер се „на северозападу било (...) зацрнило” (Михаиловић, 2010: 122), а то је невреме и у овом Михаиловићевом прозном опису сликано са обиљем веристичких појединости: подробно, сликовито и уверљиво. Такав опис је чињен да би се на мотивационом плану приповедања истакла забаченост насеља и изолованост која се преноси и на његове житеље. У

једном кратком опису то је у поређењу два суседна београдска насеља видно истакнуто:

„И тако, тресак, фијук, пиштање воде, сат или два. А онда би невреме минуло ка белом Менхетну Миљаковца. Оставило би згрчено раковичко насеље да се у замраченој котлиници – светло се не би палило, а више се како ваља не би ни раздањивало – смирујеи цеди од мокрине као уплакано дете кад се упишило.” (Михаиловић, 2010: 124)

Та згрченост раковичког насеља симболички упућује и на стање и позицију њених станара, јунака ове приповетке која је компонована тако да доминантно прати преводиочеву судбину, али садржи и једну засебну, временски изоловану, наративну целину – причу у причи.

Као и у много претходних приповедних текстова, и у овом је приповедач најпре јунака представио тако што га је поставио у шири социјални оквир, предочавајући из свог фонда приповедног свезнања оне чињенице које су одређивале овог јунака, прводиоца и писца у покушају који је давно зачео роман који подсећа на Џојсовог *Уликса* и за који две деценије не налази снаге да га оконча. Тако читалац сазнаје да је Радојко био запослен и да је, пошто није био вољан да подноси партијске агресивце и њихове интриге, одабрао статус слободног преводиоца, а то значи да је стекао жуђену слободу и изложио се ризику сиромаштва. Био је ожењен, па се развео, што његови у Шумадијском селу Велико Крчмаре нису разумели ни одобравали, и имао стан који је припао бившој жени. А како је њему мало шта „полазило за руком и није најбоље знао куда би кренуо” (Михаиловић, 2010: 125), он је себе доживљавао као човека који је у животу „промашио”. Потом је са својима у селу престао да буде близак, како се искоренио, у Београду је у другом браку са Снежаном и сином морао да живи у тесном стану, у оскудици, неизвесности и потиштености. Томе је доприносило и његово социјално порекло које жениној фамилији није било нарочито мило и која га је, нарочито женина баба Станка, сматрала „недостојним зетом”. Због тога су међу њима избијале честе свађе, па и сукоби, у којима га је она вређала због његовог „сељачког” порекла. После једне такве свађе наврхуњене тучом, замршено клупко њиховог живота почело је да се нагло одмотава.

У кућној атмосфери међусобног избегавања, док је једног послеподнева куцао на машини, Радојко је на радију чуо да је умро стари цез музичар Луј

Армстронг. То га је потресло, па је вест саопштио заћуталој, нерасположеној жени, а она је на то гласно заридала, највише због претрпљених батина и личне повређености. Потом су уследили тренуци међусобне нежности, а иза тога су супружници изашли у башту малог ресторана где су почели разговор о жениној породици. У њој се издвајао пример судбине теке Милене, којој је посвећена засебна композиционо-нарративна јединица, унутрашња прича чије значењске консеквенце упућују на преводиочеву судбину.

Из породичног албума причу о тетки Милени казује преводиочева жена. А њега је она занимала пошто је била стално утучена и држала се „као кривац”. Из женине приче сазнао је да се Милена после рата „у зао час” заљубила и без пристанка грађанске фамилије и црквеног обреда венчала са партизанским официром. На указивања породице из београдске Француске улице није се освртала, нити је по удаји за њих марила. Постала је, како наратор каже, „већа комуњара него предратни комунисти” (Михаиловић, 2010: 134), потпуно је одустала од фамилије, грађанског порекла и модела вредности који оно подразумева. Али је њен брак прекинула фамозна четрдесет осма година када је „избио онај сукоб са Русима” (Михаиловић, 2010: 134), због чега је њен муж ухапшен и осуђен. А пошто Милена није хтела да га пред политичком полицијом додатно терети и да се од њега разведе, истерали су је из стана и она је „савила шипке” и вратила се у породичну кућу у којој је живела „без поштовања и самопоштовања” (Михаиловић, 2010: 136). То сазнање се урезало у нараторовој свести и показало се да је прича о тетки Милени пример-подлога која у судбини јунака стиче аналогност, јер се и њихова драма завршила разводом. Снежана је отишла и настанила се у Паризу са другим човеком. Тако се тачка гледишта померала у ближу и даљу прошлост, да би у завршници омогућила свезнајућем приповедачу да и Радојка представи као човека који је као преводилац доживео успехе, али је остао дубоко незадовољан и озлојеђен због немоћи да напише роман на који је, како теготно истиче у завршној евокативној сцени, стално мислио.

Утисак нереализованог живота, неиспуњења судбине и сталне фрустрације због тога, изведен је до крајњих значењских консеквенци у завршним редовима приповетке. Нашавши хартијицу са својим давним записом (*Стално мислим на тај роман*), а чији му је рукопис изгледао „другачији”, Радојко ју је сада посматрао као

„непознату и туђу”. Над њом је упитно застао: „Познајемо ли се ми, питао је хартију. Познајеш ли ти мене? Знаш ли шта сам хтео да ти кажем?” (Михаиловић 2010: 138) А хартија је за њега остала нема, као што је опустошен остао његов неаутентичан, илузијама, заблудама, беспутним надањима и напорима оивичен и одређен живот, сав у суморном расположењу и напетом и болном ишчекивању онога што није дошло. Онога што се задобија унутарњим ослобођењем и снагом, способношћу да се у свету по сваку цену буде свој.

Изводна приповетка у књизи дала јој је наслов. На то композиционо истакнуто место она је постављена јер су скоро необјашњиво и дуго страдање, самоокривљавање и кајање, њени централни мотиви. Приповетка је реализована као исповест седамдесетогодишње архитектике Јелене Холцер, београдске илегалке, па четничке засужњенице и потом интернирца у немачком радном логору у Другом светском рату. Она се исповеда млађем приповедачу, такође архитекти који је друштвено-политички опонент, незадовољник режимом, кога та отворена потреба за казивањем дела личне историје најпре чуди, а потом обузима и до појединости занима и веже. Он као оквирни приповедач кратким потпитањима и коментарима постаје активан (са)учесник јунакињине исповести. И прича о њеном страдању настаје благим померањем тачке гледишта, која у основи остаје везана за нараторову позицију, и реализује се као дијалог у чији се центар смешта лична прича, лична страдална историја.

Исповест Јелене Холцер уз коју је, казује оквирни приповедач, пратила „аура некакве личне несреће” (Михаиловић, 2010: 140), започиње исказима о њеној ћерки, коју и наратор познаје, њеним не у свему узорним односом према мајци, а потом силази низ време и прелази на приповедање о патњама и страдањима која су започела са доласком рата у Београд, у време када је она била студенткиња. И тај део исповести заузима централни простор приповетке. Јунакињино страдање почиње због тога што је као скојевка учествовала у покрету отпора, због чега је допадала у затвор. Али захваљујући околности да јој је отац био Немац, мајка је успевала да је избави. Мада се она на саслушањима, без обзира на наговарање полиције да се декларише као Немица, она „тврдоглаво” изјашњавала као Српкиња, што ће чинити касније и због чега ће додатно патити.

У за њу нејасној ситуацији после изласка из затвора она стрепи од неразумевања илегалне организације и одлучује да, напуштајући Београд, сама потражи партизане. Тако код Ваљева допада у четничко заробљеништво и неко време проводи као лични плен четничког комаданта који је сумњичи да је „комунарка и партизанка”. Због тога је држи заточену и према њој се односи грубо, као „силоватељ”. (По опису тог комаданта јасно је да је реч о Николи Калабићу.) Он јој нуди погодбу – да са њим проведе недељу дана, а потом ће је пустити да иде куда жели. И одржи реч. Она се „као неуспела партизанка” враћа у Београд, мајци. Потом се, све време стрепећи од неразумевања своје илегалне организације, пријављује за добровољни рад у Немачкој. И тако са Миодрагом у сред рата доспева у Беч.

Радећи у некој фабрици она ступа у везу са нешто старијим колегом Миодрагом Станимировићем који је такође са партијом прекинуо везу. И њих двоје као ратни-животни пар прогнаника и потучача, бивајући „смртно угрожени”, само настоје да „преживе” дан. Покушавају да се врате у Југославију и пронађу партизане. Стижу до Марибора и то не успевају, говоре да су Срби, бегунци, али наилазе на немост и незаинтересованост, па се враћају назад. На граници са Аустријом допадају у логор за интернирце. Ту проводе тешке дане у напорном раду, зедњи и оскудици. Ближи се крај рата, пуца се околу. Они опет крећу у непознато и сусрећу словеначке партизане који их, пошто нису Словенци него Срби, смештају са руским заробљеницима на које се потом сручују немчке бомбе. Јелена и Миодраг срећом преживе, али бивају „самлевени оним што су доживели” (Михаиловић, 2010: 152). „Утучени и поломљени” настављају даље своје спотурање по животу, запрепашћени оним што им се дешава. Поново долазе у контакт са словеначким партизанима који их изолују и стрељају јер се тада, каже оквирни приповедач, „у Словенији изводе она велика стрељања, о којима ћемо у Београду чути тек кроз две-три деценије” (Михаиловић, 2010: 155), али бивају ослобођени захваљујући партизанској јединици чији су борци говорили српски. И тек половином 1945. године стижу у Београд у коме у ванбрачној заједници „прикупљају крпе свог некадашњег живота” (Михаиловић, 2010: 156). Али их у Београду хапси Озна и на питање како је преживела, Јелена одговара: „Десило се тако. Бежала сам, спасавала се како сам могла” (Михаиловић, 2010: 157). У тој тачки приповетке досегнут је

врхунац трагичког парадокса – Озна их сумњичи управо због тога што су преживели, а да нису били са њима. Пуштају их и наредне године поново хапсе. Јелену су пустили, а Миодрага су стрељали без суђења.

Разговор и исповест се завршавају приповедачевим уверењем да се Јелена осећа „као кривац” због Миодрагове смрти, али и због сазнања о смрти оног насилног четничког команданта, о коме је на саслушању казивала. И то је један од вектора значења ове приповетке који је успостављен кроз парадоксе. Најпре кроз једнодимензионално и алогично разумевање политичке полиције која је у Јелени и Миодрагу видела кривце због тога што су били сведоци ужаса на чији ток нису могли да утичу, а потом и кроз парадоксално несвесно и дубоко осећање немоћи и стида, кривице и моралне одговорности преживеле и одсуства било какве свести о кривици револуционарног режима.

Због тога је на крају приповедачу преостало да се, чувши јунакињин „једва чујни врисак, као некакво пригушено ридање” (Михаиловић, 2010: 160), њен вапај упућен свевишњем због смрти за које се осећала одговорним: „Али шта да радим са оним човеком, Господе?”, у закључку и сам резонерски запита: „Шта човек, мислим се, да ради са својим животом” (Михаиловић, 2010: 161). То јунакињино болно питање исказано са доста резигације, у завршници ове књиге прераста у уопштену јеремијаду. У пригушену псовку и клетву, али и жедни вапај над животом и за животом, који исказују скоро сви јунаци Михаиловићеве прозе.

Поред црта сродности, јунаци ове приповедне књиге располажу и бројним одликама које их чине особеним. Они су, у првих шест приповедака, препознатљиво одређени професијом, животним добом, а нарочито заостреним односом институција власти према њима. Углавном је реч о људима који су закорачили у старост, чије су професије (лектори, преводиоци, продавци књига) у вези са културном и књижевном заједницом и сценом. Они су, углавном, у неповољним материјалним приликама, издвојени и суштински усамљени, а неки од њих су оптерећени и скоро поремећеним односима према жени. Све их то чини предодређеним да буду изложени неизвесности и патњи.

Таква концепција јунака усаглашена је са садржинским и композиционим планом приповедака. Пошто приповедач не излаже њихове појединачне историје,

већ се усредсређује на тренутке њихових судбинских искушења и ломова и од њих секвенционално сачињава поредак приче у којој управо до изражаја долази аспект доживљеног говора, пошто он може да изрази неподударност између егзистенцијалног плана јунака и онога што, неочекивано, постаје њихов судбински изазов и садржај искуства. А тим поретком и интонацијом он, истовремено, сугерише и њихов значењски план. Мада је приповедачева намера да се усредсреди само на вршне, преломне моменте живота јунака, као израз одређеног ауторског става, видљива и у самом избору кључних мотива у приповеткама. Јер, када се они пажљивије погледају, може да се уочи њихова значењска неусаглашеност и неподударност са самим садржајем приповетке. Тако постаје видно како онај који је утицао на то да јунак-приповедач у првој причи допадне логорског затвора, и то са провинцијално бизарним именом Мика Џован, касније парадоксално бива укључен у настојање да му се нађе посао и место у друштву, док онај несрећник који продаје срећке није никакав *бели миш* који дели срећу, него је сам безизгледно потопљен у лимб свакодневице. У представљању судбине професора Леке има ироничног и пародичног ауторског уплива, јер он своју фрустрирајућу немоћ и јаловост само у једном трену наврхујују озарујућим задовољством и сјајем. Сличан је однос и према јунаку Зорану који постаје затворско-циркуски мајмун у прозору. А несрећни Јован Тркуља постаје у читалачкој свести још несрећнији када се разумеју иронизовани акценти активираниог библијског и књижевног контекста у коме се јавља.

Све то указује на немогућност да се једном стечена па изгубљена срећа поврати и оживи. Нема сећања у људима, стварима ни у местима и, стога, ови јунаци не могу да се ситуирају у животу чији су референцијални оквири измењени. И они бивају лишени прошлости или будућности.

Док су били прогањани, они су знали одакле им опасност прети, како она изгледа и како се зове, а после низа година они у свакодневици у којој нема видљиве паске и прогона политичке полиције не умеју да се разаберу ни да смислено наставе живот. Због тога се враћају местима страдања и призорима сећања. „Стога се враћање у прошлост пре може разумети као чин потребе за верификовањем властите егзистенције, а не као превазилажење трауме и параноје” (Угреновић, 2011, 108). Они разумеју свет у ком су прогоњени и себе разумеју и прихватају само

као гоњене и као жртве. Док они аспекти тзв. нормалног живота какви су: посао, породица, љубав, пријатељство, њима никако нису доступни. И то постаје разлог због кога се сви јунаци непрестано окрећу прошлости која постаје стајаће место ових приповедака, постаје њихова опсесија и апсолутизовани топос у свету у којем не постоји ни један други апсолут, јер су поражени и уништени. Због тога је то свет без конфликта и без догађајне егзистенцијалне драме у времену приповедања. Све је окренуто первертираном осветљавању прошлости, која јесте за јунаке била страдална, али у којој се налазио и неки принос животног смисла, насупрот мучној и тегобној, испразној и тривијалној свакидашњици у којој га за њих нема.

Стога оно питање у завршници последње приповетке о томе шта да човек ради са својим животом могуће разумети и као намеру приповедача да прошле, страдалне и хероичне, видове живота јунака доведе у раван сагласности са њиховим нехеројским страдањем у пољу свакодневља. У животу без фантома прошлости, у коме је зарад опстајања потребно да се покаже једнако воље, снаге, куражи и упорности, као што је то требало у време ратног и политичког страдања. Јер се бесмисао и мукла празнина увек надносе над живот, и одасвуд му прете.

РОМАНИ

Шта ти је проклети човек – *Кад су цветале тикве*

Једна од видљивих особина књижевности Драгослава Михаиловића, у часу његовог појављивања, била је тематска усредређеност на подручје социјалне и културне периферије, јасност стила и доследност стваралачког поступка, у коме је настојао да баци светлост на оне регије људског живота у којима се заснива оно што је трагичко. Дакле, оно што на животе јунака оставља трајни судбински печат и што сведочи о њиховом посртању, паду, трагичном поразу и нестајању. У неким делима то трагичко језгро, и из њега испредена трагичка нит која јунаке прати дуж целог њиховог животном-страдалног пута, долази из непосредне савремености и социјалних прилика или из тамнила историје, док је у роману *Кад су цветале тикве* активирана шира тематска основа која подразумева и питања политичке моћи. О њој је овде испричана нарочито упечатљива прича која је, као ретко које дело савременог писца, све време код читалаца имала знатног успеха и стекла велики број различитих тумачења.

Међу оним питањима којима су се критичка читања овог дела бавила било је и питање њеног жанровског облика. Када је о томе реч, можемо да запазимо како је питање жанровске природе овог текста кроз време доживљавало развојне промене. У првим годинама по његовом објављивању, а делимично и касније, ово Михаиловићево дело оцењивано је као новела, чак и као приповест. Такво одређење нашло се и у наслову текста једног поузданог тумача. Реч је о Ђорђију Вуковићу који је, у специфичној концепцији јунака, тачније „антијунака, која се у делу развија, препознао битан елемент који је указао на „структуру новеле”, јер се у њој ради на „оживљавању, стављању у покрет елемената прозне слике”, а што је битно одредило и „тон приповедања”, у коме је он издвојио два плана. Један план одређују „мотиви судбине”, док је други карактерисан стварањем „самосталних прозних слика (сличица) у којима се једно дешавање остварује као динамика и као напетост” (Вуковић, 1969: 14). Други је тумач препознао и подржао „изразити и свеж приповедачки таленат Драгослава Михаиловића” и у разматрању морфолошких особина разматраног дела казао да је оно новела која је „уоквирена фрагментима” у којима се сусрећемо са јунаковом животном исповешћу која се остварује „у временском распону од десетак година” (Лалић, 1971: 53). Међу оним

тумачима који су у тадашњем југословенском културном кругу имали *слуха за тајне ствари* и без оградe казали да је реч о изузетном књижевном остварењу, „једном од најузбудљивијих, најживотнијих и најљепших у читавој послеријатној српској књижевности”, био је и Влатко Павлетић, који је ово Михаиловићево дело одредио као „приповијест” која је, између осталог, остварена „аутентичним говорним изразом београдске периферије”. Ту „приповјест” казује „главно лице и уједно једини свједок” који „непрестано обавља двије књижевне радње: обликује друге ликове и истодобно оживљава себе” (Павлетић, 1971: 93). Реч је, дакле, о обимом невеликом, али структурно сложеном књижевном тексту. Због тога не чуди што су се појавиле и критичке оцене које су указивале на то да је реч о делу које „има слободан 'излаз' и према сфери романа” и да је та његова „транзитивност” структурни елемент који је „техничко практични, али нимало безначајан” (Бандић, 1973: 794). Да је тај структурни елемент важан за жанровско одређивање Михаиловићевог текста, види се и по томе што је ту његову „транзитивност” тумач узео као чињеницу која му је помогла у формирању става да је реч о роману. И то роману чија је композиција „филмска” (Бандић, 1973: 798).

Да је реч о роману, постало је јасније када је Љубиша Јеремић, један од најпоузданијих тумача Михаиловићевог дела, кроз анализу тематске ширине и значењске бременитости текста, а уз теоријски ослонац на прошлoвековно ширење свести о великој интегративној моћи романа и слабљење и стапање граница неких жанрова, дошао до закључка да је Драгослав Михаиловић написао „књигу довољно сложenu и обухватну да бисмо је могли назвати романом, и то романом одиста сјајног домашаја не само у размерама српске књижевности” (Јеремић, 2007: 172).

Уз одређивање жанровске доминанте Михаиловићевог текста, који ће због своје комуникативности, меланхоличне и носталгичне интонације на читаоца оставити снажан утисак, као израз његове тежње за потпунијим доживљавањем и разумевањем, доћи ће и потреба да се он још ближе и прецизније именује. Због тога ће читалац и тумач моћи да увиде како се у овом Михаиловићевом роману успоставља и једна нимало оптимистична визија човекове судбине, у којој управо меланхолични тон и јаке лирске слике из којих он произилази указују на то да је реч о типу кратког лирског романа. На такав закључак указују и сами тематски и морфолошки елементи текста, и на њих ће читалац моћи најпре да усредсреди

пажњу, што ће му омогућити да врло интензивно доживи судбину јунака-казивача и да се, у појединим елементима, чак поистовети са њом. Када је реч о лирском роману, треба рећи како је за његов положај у генеалогiji жанрова и књижевној науци Ралф Фридман рекао да је „парадоксалан” – најмање због тога што он садржи стандардне елементе романа: јунака, приповедање, радњу и одређене идеје, представе, па и моралне дилеме, а знатно више због тога што се у таквом роману пажња читаоца интензивније усмерава на саму форму и што се след догађаја у њему преиначава у производњу лирских слика. Како се сваки роман „може винути до таквих језичких висина или садржати делове који сабијају свет у слике”, лирски роман себе успоставља тиме што као „јединствен облик (...) трансцендира каузални и темпорални ток казивања”. Због тога је он „хибридни жанр који употребљава роман да би се приближио функцији лирске песме” (Фридман, 1968: 491). Тако је постало очигледно да је ширење и усложњавање тематског плана у роману усаглашено са његовом жанровском природом – са његовом способношћу да у себе прими, усагласи и функционално споји различите формалне и садржинске елементе који ће утицати на његово укупно значење. Ослањајући се на сазнање да лирски роман одређује његова форма, а да је Михаиловићев роман управо такав, биће потребно да пажњу усмеримо на оне конкретне елементе форме који су укључени у сам стваралачки поступак – да одговоримо на питање ко роман приповеда и на који начин то чини.

У роману *Кад су цветале тикве* испричана је ретроспективна прича главног јунака Љубе Сретеновића, названог Врапче и Шампион. Међутим, та је прича, пре него што је започета, значењски веома битно одређена једним преузетим исказом, једним цитатом који је постављен на сам почетак књиге, као њен мото. Реч је о фрагменту који је преузет из корпуса старије српске књижевности, и то из пера Даниловог ученика из XIII-XIV века. У њега су уписане ове речи: „Ево, лишени славе своје, / у понижењу великом стојимо, / вођени силом куда нећемо” (Михаиловић, 1984: 6). На тај начин је прича у роману, по луцидном запажању једног тумача, и пре него што је започета „подвргнута тумачењу”, пошто се у њој уочава постојање „два приповедача”. Један је Љуба Сретеновић који прича своју, драматичним ломовима и смрћу обележену, а емиграцијом оверену животну причу,

а друго је „имплицитни приповедач који се видљиво оглашава само кроз избор овог фрагмента из дела Даниловог ученика” (Микић, 2017: 92).

Главна функција тог „крипто-приповедача”, по речима овог у сам текст пажљиво загледианог тумача, састоји се у томе да читаоцу омогући да у свој доживљај и разумевање текста романа који следи укључи и ону наоко сакривену перспективу, из које постаје јасније обликовање оне визије судбине у којој човек бива принуђен да чини не оно што жели, већ оно што мора, онда када је „лишен славе своје” и када „у понижењу великом” пребива, а нарочито онда када је „вођен силом” у правцу у ком није вољан да иде. На тај начин се судбина јунака поставља на доста широку подлогу, која репрезентује широку раван људског искуства, због чега поприма универзалне димензије значења. Све то читаоца приводи сазнању да се у исповедној причи Љубе Сретеновића све време обликује и једна сложена значењска перспектива која је у суштинској вези са дубљом цитатном основом и архетипским слојевима значења који указују на то да, речима библијске „Књиге проповједникове”, „нема ништа ново под сунцем” (1, 9). Трагички видови људског живота, као у митском обрасцу, у сваком времену се поновљено јављају, додуше, у конкретним историјским околностима и са последицама по индивидуалну судбину.

Наратолошко уочавање околности да у Михаиловићевом роману постоји удвојена приповедна инстанца, није без последица за његово укупно значење. Чак и када се апстрахује „имплицитни приповедач” и његова улога да усмери и чак програмира читање, остаје уверење да се у самом приповедном поступку који се јавља на фону цитираних речи из старине јавља „раскорак између ограничености перспективе казивача и ширине укупне тематике дела” (Јеремић, 2007: 162). Тај је раскорак изражен на самом почетку романа у коме до изражаја долази разлика између реторички повишеног, чак декламаторског, свечаног тона записа (епиграфа) и романескног казивања које је својим говорним начином знатно удаљено од књижевне и културне зоне да чини оштро одступање од фона на коме се јавља и са којим се усаглашава. Такво интонативно контрастирање није само пуки списатељски трик који указује на способност да се срећно пронађе неки старински цитат који може да послужи као реторичко-симболички и значењски мудросни украс, већ више као самосвесни поетички гест аутора који самим избором цитата жели да изгради тачку гледишта, засебну перспективу из које сложена тематика

која се у фабули романа покреће и развија може да се прецизније уочава и поузданије разуме. Централна улога у том повезивању структурних и семантичких нити поверена је приповедачу који типолошки узима различите улоге. Прва је имплицитна, оквирна, а друга средишња, и у њој пратимо потресну, дубоко личну, техником сказа предочену причу о патњи, страдању и освети.

Да би се позиција и улога тог оквирног, како Радивоје Микић каже, „крипто-приповедача” у роману Драгослава Михаиловића јасније разумела, потребно је да се у залихама књижевне историје пронађе неки сличан пример са којим би било могуће успоставити парадигматични однос аналогije. Овај га је тумач пронашао у улози која је таквом приповедачу додељена у кратком роману *Проклета авлија* Иве Андрића. На самом почетку тог романа сусрећемо глас приповедача који у самом току радње коју предочава не учествује. Читалац га опажа у часу у коме покрај прозора гледа гроб нетом преминулог фра Петра, док га завејава снег, и слуша како његова сабраћа у ћелији покојника бизарно пописују заостале ствари, док он мисли на њега и његова заносна причања. Статус и улога тог младог приповедача, „лика без имена, обличја и порекла” који као „сенка (...) прати причу и који је својим присуством озвучава” (Џацић, 1996: 76), огледају се у томе што он својим оквирним оглашавањем указује на себе, своју улогу да формира поредак приче – улогу која је другачија од улоге писца, јер младић усмено предочава своју причу, док је писац текстовно фиксира, записује.

У роману *Кад су цветале тикве* имплицитни приповедач, кроз речи епиграфа, указује на универзалну димензију егзистенцијалне драме и трагедије која у причи следи и која на себе узима форму усменог казивања јер је казује персонални приповедач, тоном и начином који у потпуности одударају од речи којима се кроз преузети исказ имплицитни приповедач оглашава са спољног оквира. Љуба Сретеновић своју исповест исказује говорним језиком који садржи елементе аргоа, а који је у великој мери одређен његовим невеликим, радничким образовањем, социјалним положајем и укупном егзистенцијалном ситуацијом, пошто се оглашава из иностранства, као емигрант. Он је, као централно говорно лице, фокализован приповедач, јер је „носилац погледа и носилац говора” (Русе, 1995: 37), који, неком поузданом слушаоцу чију пажњу настоји да закупи, поверљиво казује своју причу у шведском граду Естерсунду.

У том начину поверљивог саопштавања своје животне приче, а време њеног казивања није превише дуго, казивач настоји да оствари виши степен присности са својим слушаоцем и земљаком и да му кроз исповедни чин саопшти оно што је било важно и преломно за његову судбину, а што он крије од укућана, од жене нарочито. О томе он изричито говори у завршници прве главе романа: „А о томе како сам дошао овамо, о томе јој не причам. Шта ће њој то? Није ни потребно да зна. То ћу сам носити. То је моја ствар” (Михаиловић, 1984: 14).

Такав начин казивања који ствара илузију живог говора омогућио је да се и читалац постави у посебан положај, да дође до „фиктивне замене слушаоца и читаоца, односно њиховог поистовећивања. Тако се захваљујући казу, постиже нови степен присности и поверења на коме тајну деле онај који прича и онај који га слуша” (Кузмић, 1988: 106). У таквој наративној ситуацији постаје могуће да сам слушалац/читалац буде постављен у централно поље казивачевог приповедног интереса, саживљавајући се са оним што сазнаје и доживљавајући себе као особу од највећег казивачевог поверења. Тиме се илузија непосредног, живог казиказивања, присног и поверљивог, доводи до крајњих граница и у потпуности остварује. Поготово због чињенице да своју причу Љуба Сретеновић казује континуирано, напетом и у даху. Причу која је сва окренута оптерећујућој прошлости и која као да се ствара у часу говорења, и сликовито и сценично, као на филмској траци, одиграва пред очима „немог али јасно присутног”, заинтересованог и напетог, „претпостављеног слушаоца” (Лукић, 1992: 10–11), вољног и способног да се у причу уживи и са саопштеним идентификује, у причу која у себе упија усмену, живу реч, као један од важних састојака уметности сказа, а која је, како теоретичари указују, „еквивалент једне од форми уметничког монолога” (Виноградов, 2009: 77). Јер, „за наше лудо, али истовремено и стваралачко доба карактеристично је враћање на живу реч” (Ејхенбаум, 1972: 63). Као што је потребно да „замишљајући говор звучним, читалац у мислима мора и да се пренесе у атмосферу говорног чина, да замисли његове детаље” и на тај начин се ствара илузија сказа у којој се постиже то да се „уметничка проза, саопштена као говор, стварана у условима говорног чина, разликује (...) од објективно задате писане речи по карактеру своје језичке интерпретације” (Виноградов, 2009: 82).

У роман *Кад су цветале тикве* унето је језичко градиво које потврђује такву теоријску претпоставку, јер је „говорни портрет” јунака писац изградио и мотивисао активирајући социјалну основу на којој се он успоставља и објављује. То је учинио „служећи се говором одређених слојева градског становништва и аргоом” (Вуковић, 1979: 123). У том говору мајка је „кева”, отац „ћалац”, брат „буразер”, сестра „швеца”, девојка „герла”, затвор „ћорка”, туча „мара”, писање „штрајбовање”, док на плану фразеологије чујемо и израз негације: „Ексер што је грешка!” Међутим, треба рећи да је говор јунака у потпуности усаглашен са мотивационим, садржинским и композиционим планом романа, у коме тај брутални и на моменте вулгарни језик има и функцију исказивања посебности и хомогенизације оног друштвеног слоја који се њиме служи, као што се њиме исказује однос опорицања и протеста против затечених околности.

По тим особинама, овај Михаиловићев роман сродан је оном стваралачком обрасцу који је назван „проза у траперицама”, а кога репрезентује Селинцеров роман *Ловац у ражи*. У тој се прози „појављује млади приповједач (без обзира да ли он наступа у првом или трећем лицу) који изграђује свој осебујни стил на темељу говорног језика градске омладине и оспорава традиционалне и постојеће друштвене и културне структуре” (Флакер, 2011: 303). У таквом начину обликовања књижевне структуре до изражаја долази „опозиција свијета младих и свијета одраслих, нови тип приповједача на коме се та опозиција гради, а који у прозу уноси супротстављање двају језика као опозицију двају свјетова, (...) приближавање приповједачева језика усменом спонтаном говору на разини приповједачеве свијести о властиту приповиједању, уношење жаргона младих људи у приповиједање с изразито урбаном цивилизацијском стилематиком” (Флакер, 2011: 305). Сродност Михаиловићевог романа овом моделу прозног говора најинтензивније се огледа у стилизацији прозног описа блиској усменом говору и коришћењу градског аргоа, али без икаквих приповедачевих коментара и медитација о природи свог казивања. Из тог разлога се може рећи како је роман *Кад су цветале тикве*, по свом тематском склопу, по начину на који је исприповедан, као и по укупним значењским донетима, само делимично близак неконформистичком и субверзивном моделу „прозе у траперицама”.

Када је о самој композицији романа реч, прва чињеница која се запажа јесте да је он устројен тако што његова централна прича, која је дата као низ у хронолошки поредак увезаних наративних секвенци, поседује одређен оквир. Тај оквир чине прва и завршна, двадесет четврта глава. У првој глави, на самом почетку, јунак изриком каже: „Не, нећу се вратити” (Михаиловић, 1984: 7). Тиме указује на своју актуелну позицију (на ситуацију отуђености) и на прелом у судбини. О томе он говори упрошћено, директно и спонтано, редукованим језиком и наративним средствима, без закључака и икаквих коментара о природи и начину артикулације, о својој причи и причању.

У тој почетној причи сазнајемо да се он у тридесет осмој години живота обраћа из шведског града Естерсунда, са временске раздаљине од дванаест година, и да у свом казивању настоји да слушаоцу кога нуди цигарама саопшти како и са ким живи у тој северној земљи. Казује да има жену Швеђанку, која се зове Инге, и њеног сина коме је име Арне и коме је он дао своје презиме. Казује да му је „лепо”, да ужива у породичној хармонији и да се са женом воли на помало необичан начин: „Помало као другари. Помало можда као инвалиди” (Михаиловић, 1984: 8). Али, одједном, тај след приче прекида и причу ретроспективно усмерава у прошлост, на догађаје у граду и земљи у којој се родио и у којој је провео поратну младост – „на Душановцу сам”, каже, „ишао са најбољим цурама. Био сам звезда” (Михаиловић, 1984: 8). Опажамо да између ситуације нараторове садашњости и његове младалачке прошлости постоји пукотина, егзистенцијални и вредносни раскорак. У Београду су га звали Шампионом, цуре су се „ломиле” око тога која ће да буде са њим, док у Шведској живи са женом која није лепа и која „има краћу ногу и ванбрачно дете” (Михаиловић, 1984: 9). Тај расцеп је узрокован догађајима из прошлости који су, без обзира на новостечену позицију у граду у ком живи и ради и у коме својим земљацима помаже као „некакав дрвени адвокат”, такви да он због њих не налази смирења, већ се, напротив, у њему повремено подиже емотивни талог, када га ухвати „лудило”, када му „срце пуца” (Михаиловић, 1984: 12). Једном приликом је због тога аутомобилом кренуо у Југославију, прешао границу, боравио у Словенији, јер до Београда није смео, из аутомобила носталгично слушао „нашки” и потом се вратио назад.

Разлоге за такво понашање јунак-казивач саопштава у завршној глави романа. У њој он, сумирајући пређену причу о драми свог живота, без зазора каже: „Људи ја сам очајан! Ја сам због неких ствари крив” (Михаиловић, 1984: 120). Разлог за његово очајање и грижу савести лежи у злу које се на њега окоило и у чијем је распростирању и сам вољно и невољно учествовао. То зло није настало и није се обзнанило само у социјалној средини у којој је живео и у убиству које је из освете починио, већ је оно доспело и из подручја политике, из оног подручја у коме се политика јавља као сила која својом моћи влада људима и уредује у њиховим животима. Како је „тема моћи често и централна тема наратива”, у основи чије структуре по правилу лежи „сукоб” (Абот, 2009: 99), она је у овом роману пружила основу да се раван мотивације јунаковог деловања широко постави и да причом обухвати и усмери његове младалачке догађаје и преступе, као и преломне и драматичне политичке догађаје с краја четрдесетих година. Јер, многи су од тих разлога битно и кобно утицали на његово судбинско преусмерење, на његов одлазак у емиграцију из које он не престаје да носталгично чезне и тужи за родним крајем, за београдским Душановцем. Да би такав след догађаја и њихов исход накнадно реконструктивно осветлио, дубље сагледао и потпуније разумео, он посеже за причом о свом страдању. Причом која је заснована на подлози целокупног искуства Љубе Сретеновића и која постаје централна структурна окосница романа, а која се назначује и у наративни фокус уводи посредством оквира.

Како оквир има функцију утврђивања главне теме и наговештаја тока и исхода приповеданог збивања, и унутрашњи део романа компонован је прецизно и симетрично. У њој се поједине тематске окоснице динамично дозивају и понављају – Љуба Сретеновић посредством спорта достиже популарност и славу, док га политика пустоши и ништи. У садржају тог средишњег текста доминирају два тока казивања који се сустичу и смисаоно наврхуњују у сукобу актера, у трагичком финалу романа.

У саму тематску основу романа *Кад су цветале тикве* положена је прича о животу и страдању београдског младића Љубе Сретеновића, у периоду од средине четрдесетих до половине педесетих година прошлог века. Место његовог одрастања је Душановац, периферијски део града. Окружење као и породица у којој

је овај млади јунак угледао свет и у којој живи, сиромашни су, раднички. То је битно определило његову судбину, а и начин приче о њој. Он је млађи син, мајкин љубимац, „њена маза”, али је под сталном паском старијег брата Владе, који га је „лешио (...) како стигне” и чиме га дохвати. Брат му се бавио илегалним радом и „четрдесет друге, он оде у шуму”, а Љуба остане са родитељима и млађом сестром. Тада је за њега наступио „рај” (Михаиловић, 1984: 15). Ишао је на занат и слободно време проводио на улици. Управо од тог часа, када нестаје ауторитет старијег брата, младић иступа из идиличног породичног гнезда и улази у свет локалних мангупа и насилника у коме влада Столе Апаш, његов улични ментор и заштитник. Ступа у свет са засебним правилима и моралним кодексом. Тада јунак започиње свој развојни пут и читалац може да прати како се у његовој исповести, кроз узастопне сцене и слике, иницијална тема романа шири и усложњава, како се значењски богати и расте. То тематско проширивање настаје онда када јунак почиње да у свом видокругу препознаје значај друштвених прилика у којима живи њему близак свет, као и утицај и вредност неких историјских околности и континуитета. Управо га такво опажање одводи до првог младићког искушења и авантуре коју режира краљ локалних мангупа, Столе Апаш. Љуба Сретеновић постаје сведок и учесник силовања жене која се усред рата, због конзерви хране, подаје немачким војницима. У тој сцени Михаиловић уводи и интензивира тему глади, која у виђењу младог Љубе као да проналази извесно морално оправдање, а свакако у његовој свести формира и утврђује критичку представу о слици стварности доба које се у његовој причи реконструише.

У тој сцени, која има вредност иницијације, постаје јасно да млади јунак улази у вртлог насилништва, у коме ће доживети тешке трауме и ломове. У оштром, псовачком прекору који младим саучесницима и њему, који су постали Апашеви „скакавци”, због исцепане блузе упућује силована жена за коју ће он саосећајно рећи да је у том стању „јадна”, а што је важно за изградњу његовог психолошког портрета и значењског плана у роману, уписан је наговештај судбински важног догађаја – насиља над његовом сестром Душицом.

Мотивски паралелизам, понављање и пресликавање, чак и вредносно супротстављање и оцењивање неких од приказаних догађаја и ликова, на композиционом и значењском плану романа стичу ванредну вредност. То постаје

очигледније када се зна да су време дешавања и време приповедања у роману раздвојени и да је то омогућило казивачу да неке догађаје у причи накнадно дочара, осветли и разуме. Тако су и батине које је добио од брата Владе када се он вратио из рата због тога што је имао контакт са Апашом, који је братовљев морални антагониста, добиле у његовој визији вредност васпитног прекора и упозорења. Јер, када се Љуба Сретеновић на једној игранки око девојке „сударио” са Апашем, постало му је јасно да ће тај сукоб, који се завршио наоко помирљивим речима, имати свој наставак и тешке последице. Само што је у том часу Љуба Сретеновић био посвећен двома пасијама. Једна је бокс, који је на Душановцу „одједном постао популаран”, у коме је он имао успеха и којим је заокупљен, а друга су девојке. Због посвећености њима није био у стању да запази како се једна велика пошаст увлачи у његов живот, а то је политика, и како, неумитном логиком поседовања и ширења моћи и владања људима, она постепено навлачи копрену на цео његов дотадашњи, виталистичком радосћу испуњен живот, као и на живот његове најуже фамилије. Брата му, под паском политичке сумње, када започне „она воловодница с Русима” хапсе, да би, недуго потом, у затвор доспео и њихов отац Андра. Тако се у живот Љубе Сретеновића, који је због боксерских успеха већ стекао назив Шампион, уводе садржаји који ће битно утицати на проширење фабуле и формирање трагичког ефекта његове животне приче. А пошто је сам бокс у зачињању трагичке интонације те приче имао веома важно место, потребно је да се на њега баци интензивнији сноп читалачко-аналитичког осветљења.

Прикључујући се таласу моде којом је захваћен његов завичај, и Љуба Врапче је са другарима, „клинцима” са Душановца, какви су: Мита Мајмун, Ивица Лепи, Стева Џамбас, почео да тренира бокс у клубу Раднички, чије име говори који је социјални слој био у њему активан и за њега емотивно везан. Из тог разлога постаје јасно због чега „у то време на Душановцу није било клинца који није знао да се макља” (Михаиловић, 1984: 20). Међу таквим регрутима Столе Апаш је почео да формира своје друштво следбеника. Док је Врапче спорским приступом племенитој вештини почео као „даровит” боксер да ниже успехе међу конопцима, на улици је Апаш са својим „скакавцима” почео да малтретира грађане, шири страх и да, без обзира што су га милицајци истовремено јурили и „као *свога* штитили”, стиче локалну славу краља улице, чије „златно доба” започиње баш у години када

су Љубиног оца и брата „дрпили”. Тако се формирао нови пар опонената око чијег међусобног односа ће се сабирати токови фабуле у роману и чији ће коначни обрачун постати неминован.

Сам Љуба је тих година после рата био, како колоквијално каже, „труба” за све око њега. Чак је, с почетка, сам бокс и дворану за тренинге доживљавао „као место где се углавном можеш добро зезати”. Временом се „откинуо” и „загрејао за бокс”. Постао је посвећен тој вештини, и како је био издржљив и срчан и имао „симпатичну њушку” (Михаиловић 1984: 21), брзо је, нижући победе, такмичарски напредовао, па је постао и миљеник локалне публике. Тако је Љуба, као младић који је почео убрзано да на искуству сазрева и да се развија, увидео да му бокс омогућава и ширу сазнајну перспективу. „А бокс ти је такав” – казивао је он – „може те научити добрим стварима – да осетиш да се не умире од сваког ударца и учинити те готово неустрашивим или чак и мудрим, да више не примаш све тако како изгледа – а може те и за цео живот преплашити или ти и душу затровати, тако да почнеш да уживаш у томе што у човека можеш да удараш као у цак” (Михаиловић, 1984: 20).

Међутим, један меч „четрдесет седме на омладинском првенству Београда” трајно је обележио развојни пут младог боксера и учврстио његово искуствено сазнање и борбено самопоуздање. У финалном мечу у велтер категорији њега је нокаутом савладао Јовица Чаушевић, технички неупоредиво мање оспособљен од њега, и то га је, као класични боксер-разбијач, нокаутирао једним аперкат ударцем. Мада је у свом казивању Љуба Шампион вољно веома пажљиво и сликовито, служећи се боксерском терминологијом, описивао неке ситуације са тренинга и мечева, за тај кобни ударац имао је само једну ономатопејску реч – „дуф!” Њоме је довољно убедљиво означио немоћ да се одупре импулсивности свог карактера, жељи за популарношћу и поносом који је прелазио у сујету, због чега није успео да се самоконтролише, те се са ударачем упустио у отворену борбу која се завршила рђаво по њега. Међутим, као доследно изграђен карактер у роману, он ни у каснијим мечевима са тим боксером није пролазио много боље. Чаушевић, кога су други, технички опремљени боксери лако савладавали, за њега је дуго био тешко премостива препрека и велика искуствена школа чији је наук он донекле прихватио, па је почео да увежбава један „крвнички ударац” у срце противника,

популарно назван „сфинг”. Тај је ударац био једно време популаран, па убрзо забрањен, јер је, каже Љуба Шампион који га није користио, његова употреба личила „на убијање, не на бокс” (Михаиловић, 1984: 24). То савладавање вештине коришћења убитачног ударца важан је моменат у развоју јунаковог лика, јер се у фабули романа мотив бокса, кроз наговештај одсудног судара са Апашем, повезује са мотивом освете. Тај се мотив у Љубином животу јавио баш оне кобне године када су му ухасили оца и брата. Не само да се јавио у вези са широм темом политичког терора, голооточке калварије и забране говорења о њима, већ и у вези са раскидањем нити ауторитета и поверења које су младог боксера везивале за клуб и његовог председника, политичког и партијског моћника, ратног инвалида, народног хероја и пуковника политичке полиције, Старог Перишића. Од њега је Љуба Шампион, као од свог заштитника, затражио помоћ за своје најближе, али је, на сопствено запрепашћење, та молба одсечно одбијена од политичара, уз образложење да је то изнад његових моћи, због чега је међу њима дошло до жестоког сукоба у коме му је боксер упутио речи тешког прекора и осуде јер му је мајка на ивици очаја и лудила. На то му је Стари Перишић узвратио да се он, мада га као човека и боксера цени, у том часу много „назлио”. Љуба Шампион ће, остајући опет доследан свом катактеру, реаговати поносно и бунтовно и узеће исписницу из матичног боксерског клуба да би прешао у Звезду. Тада је уследила освета политичког моћника Старог Перишића, кога је Љуба сматрао за покровитеља и другог оца. Његовим залагањем боксер ће бити позван на трогодишње служење војног рока. Док је Љуба био у војсци, Столе Апаш који у то време „царује на Душановцу”, зарад освете му је за ону преузету девојку на игранки силовао сестру Душицу, услед чега се она убила. Тако су у фабулу романа уведени они сложени садржаји којих сам казивач у том часу није био у потпуности свестан, а који ће имати пресудни значај за њен развој, кулминацију и трагичку интонацију, за укупно значење – то је лична и породична трагедија, расап и смрт, као велика тема романа. У оквир те теме биће укључена и тема кварења човекове природе, о чему ће јунак сазнавати опет посредством боксерске вештине којој се посветио.

На свом развојном путу Љуба Шампион до тог сазнања долази у војсци у којој му се омогућава да настави са усавршавањем боксерске вештине. Капетан Зорић је у радњу романа уведен као лик који ће приповедачу омогућити да

напредује као спортиста, али и да дође до важних сазнања о себи, спорту којим се бави, као и о својој природи. Тај ће се Љубин напредак у спорту поклопити са осипањем његове породице у коју се већ „настелила” смрт. После сестре, у смрт ће поћи и мајка, а недуго за њом и отац. Тако ће Љуба Шампион остати потпуно сам, лишен присуства најближих. На том силазном судбинском путу у једном ће га часу напустити и капетан Зорић, и то онда када буде видео како је његов боксерски миљеник, да би на свепријемном првенству у Београду савладао спремнијег ривала Сламнига, искористио и онај забрањени, „страшни”, „мучки ударац” скраћеним аперкатом у срце. Ударац за који ће приповедач, упућујући се из приповедне садашњости у догађајну прошлост, казати да га пуленима које тренира „изричито” забрањује. Тада ће му капетан казати да се „искварио”, да је „постао сувише сујетан”, да у меч више не ступа са спортском намером да се бори, него да победи „по сваку цену”, као и да има утисак да ће „неког усмртити” (Михаиловић, 1984: 83). Утисак који је, у мотивационој равни романа, још један отворен наговештај крајњег исхода драме која се развија.

Те капетанове речи призивају приповедачеве раније изречене резонерске, иронијом прожете закључке о томе како се и у боксу човек „некако исквари; сам по себи постане кваран”, и да је томе разлог стална стрепња од повреде и трагичног исхода („Јесте то, брате, спорт, али оног тренутка кад си ушао међу конопце, рачунај с тим да ти је глава у торби: нема ту шале, нема милости; закачиће те мало незгодније, а онда само можеш да се кајеш што на време ниси себи закупио парцелу на Новом гробљу”, Михаиловић, 1984: 74) Да у боксу, као и у животу који са том вештином рачуна, нема милости, постаће јасно баш у сценама сукоба кључних актера. Пре тога приповедач је имао да се, у две сажето представљене сцене, сусретне са болесном мајком, а потом и са исцрпљеним, смрти обреченим оцем, а виновник његових недаћа да се сукоби са Суљом милиционером. Сви ти сусрети и сукоби имају потенцијал важних значења, оних пресудних догађаја који су неповратно усмерили судбине својих актера.

Како се по ћеркиној смрти њихова мајка „избезумила”, ускоро је запала у тешку душевну кризу и dospела у психијатријску болницу, било је потребно да је најближи обиђу и Љуба је, искористивши одсуство, са оцем пошао мајци Миланки у посету. Затекли су је у стању тешке депресије, незаинтересованости и одсутности

– свог сина-љубимца хладно је питала: „И ти си ту? ” (Михаиловић, 1984: 69). У том је стању, у потресно грађеној сцени која код читалаца буди јаку емпатију, казала да ју је у затечено стање довела стална стрепња и страх пред неизвесношћу живота, пред њиховим тешким социјалним положајем, због чега је провела „тридесет и четири године на муци”, а и због тога што су се муж и синови латили својих пасија: „Један лудак се ухватио са девојкама и боксом, друга два лудака с политиком” (Михаиловић, 1984: 70).

У тим речима горког признања и осуде патријархалног породичног концепта, она је издвојила једно добро дете – ћерку. Њу је, каже, „изгубила” због тога што је била „глупа”: „Моја женска памет ми каже: Гледај мушке, они су први. Мушке гледај: они су будале, памети немају, слаби су, али су ипак главни. (...) Мушки су ми је покварили. Нисам пазила” (Михаиловић, 1984: 70). Кроз ове речи Љубина мајка је израсла у лик чија симболичка снага афирмише женски принцип и тако проширује трагичку димензију романа.

По мајчиној смрти и отац је запао у рђаво стање. Дошавши на свеармијско првенство у родни град, Љуба је провео дане са оболелим оцем који је, на његове очи, почео да се мења постајући „мртав старац!” који више од куће не иде већ по цео дан, „као неко куче”, седи на прагу (Михаиловић, 1984: 77). Због тога су се у приповедачу нагло пробудила жална осећања и он је почео све више да увиђа тежину и трагичност своје животне позиције. Од оца је сазнао да му је брат још на робији и да не пише када ће кући, и да је „отуда” (са Голог отока) њиховој кући недавно долазио један „од њихових”, који је, резервисано и устрашено, пренео штуру поруку да је Влада „добро” и да „ништа више” не може да им каже (Михаиловић, 1984: 78). Уз то сазнање, Љуба је дошао у посед и још једног важног сазнања. Од једног „клинца” је сазнао да је Столе Апаш, коме је поручио да га чека и да „му се нада”, налази у санаторијуму у Сурдулици. Од тог часа постао је интензивно заокупљен потребом да га нађе и да му се освети. Међутим, пре тога је имао да преживи још неколико тешких удараца судбине. Први, капетан Зорић му је издејствовао прекоманду у Ниш, и други, на перону београдске железничке станице на коме га је, при путовању из Загреба за Ниш, отац Андра сачекао. Сцена њиховог сусрета изграђена је на подлози коју обликују традиционални, обичајни видови националне културе, у којима се војник са храном и даровима дочекује и

испраћа из породичног окриља. А како је Љуба без тог окриља остао, изнемогли обудовели отац је на станицу, немајући ништа друго да му „изнесе”, понео умотано парче купљеног бурека и држао га, свечано обучен „уштогљен као да је пошао у позориште (...) па чак и машну везао”, изражајно и комично, „ка на тигању” (Михаиловић, 1984: 84). То је једна од најупечатљивијих драмских ситуација у роману и треба указати на Михаиловићеву умешност, на карактеристику његовог стваралачког поступка да баш оне ситуације које садрже знатан драмски набој и које могу лако да склизну у сентименталност и патетику, управо комичном или хуморном стилизацијом сцене успева да доведе до границе високог патоса, али да је никад не пређе.

Смештена у континуирани поредак приповедачевих мучних искустава, сцена сусрета и опроштаја са оцем је закључна. (Последњи пут је у недавном такмичарском и победничком мечу ставио рукавице на руке, и последњи пут је видео живог родитеља.) У њој га он обавештава о томе како је своје земаљске послове средио, како је синовима скромну имовину завештао и тиме их обавезао да се држе заједно, а потом и о томе како нешто „ружно” сања и како га умрла супруга „зове”. То више није само наговештај скорије смрти, већ исказ свести о коначности и извесне помирености са оним што доноси неминовност. У његовом је животу, утешно каже, било „и радовања”. Због тога он млађем сину заветно налаже да га сахрани поред мајке коју је волео и са којом би да и у смрти буде „заједно”, и да се обавезно ожени, јер је „човек без жене (...) као труо пањ поред пута” (Михаиловић, 1984: 86). Тај очев завет Љуба Шампион, коме су се у свести тада учврстиле слике скоро угашене породице и потреба за осветом, испунио је. Остало је само да испуни сопствену осветничку намисао, тиме достигне завршну тачку развоја и успона и да тако испуни своју судбину.

Мотив освете је у роману чврсто повезан са иницијалним мотивом бокса, јер је на подлози коју образује целокупно развојно искуство Љубе Шампиона, које подразумева и његову правдољубивост, осећање части, али и импулсивни темперамент и сујетну охолост, због које је у Загребу доживео тежак нокаут од Огњановића из нишког Радничког, као и његову спремност да иде до краја и убије противника. Из тог разлога, мотив бокса у роману има протежни карактер – он се сели из једне значењске равни у другу.

Ако је на почетку романа бокс имао улогу да душановачке клинце окупи у сали за тренинг и да их снабде техничком вештином витешке борбе како би се одмакли од свог социјалног статуса и избегли да постану следбеници Столета Апаша, у Љубином животу је он стекао нарочит значај и вредност. Омогућио му је да се обучи у борилачкој вештини и да кроз њу афирмише неке од својих карактерних особина, да се самоизгради и саморазуме, као и да у том развоју оде преко граница које спорт подразумева, да дође и до нарочитог разумевања и прихватања бокса у коме човек може да отупи толико да у противника удара „као у цак” и да тако „затрује душу”. Импулсивном и провокацијама подложном Љуби (што се врло добро видело у сцени припреме армијског меча са Огњановићем, када је он поручио да ће средити „душановачког лепотана”) није много требало па да, на подлози тог поразног искуства, а са силом вештине и снаге којима је располагао, учини и корак преко границе и науми да се због повређене породичне и личне части дефинитивно, до истраге, обрачуна са Апашем.

Пошто су Љуба и Столе у роману постали супарнички (митски) пар, писац је замислио да сваки од њих доживи свој зенит. Будући да је Столе старији, он је своју вршну тачку достигао баш онда када је Љуба отишао у војску. Измештајући се из душановачког миљеа, Љуба је усавршавао боксерску вештину и свој зенит достигао у последњој години војног рока, на свеармијском првенству у Београду. А Столе је на Душановцу, баш у периоду када је њиме „царевао”, почео да као митски јунак чили, да губи снагу. После часа у коме је силовао Љубину сестру, он креће силазном путањом снаге и славе. На том путу преломна тачка је био обрачун са Суљом милиционером, човеком оријашког стаса и дивовске снаге, вољним да у име државе заводи ред у крају у којем је „царевао” Апаш. У епској сцени туче на душановачкој пијаци, Столе је вешто надвладао Суљу, али му се овај касније, пошто је био избачен из полиције, како је и обећао – осветио! Сазнало се да је „Суља пробушио Столету шкрге”, због чега је он „пропљувао црвено” (Михаиловић, 1984: 57). Од тога часа Столе је почео да се повлачи и од туберкулозе лечи. Тако је доспео и у сурдулички санаторијум – у Љубину близину.

Драмска напетост у Љубиној исповести расла је како се она ближила врхунцу и крају. Обрачуну са Апашем је у роману додељена важна улога повезивања сужејних и драматских нити Љубине узбудљиве и потресне приче. Тај

обрачун је имао кључну улогу у обликовању нараторове судбине и њему је посвећена велика пажња у две епизоде. Прва је припремана са доста подробности у описивању Љубиног сналажења око ранијег изласка из војске и одласка из Ниша у Сурдулицу. У томе му је од помоћи био подмитљиви и алкохолу склони подофицир Станић. Он је толико волео „цујку” да би, како приповедач у духу свог приповедања сликовито каже, мајку „за њу продао” (Михаиловић, 1984: 90). На ту се слабићку склоност претпостављеног Љуба и ослонио, па је успео да из војске изађе раније и да се нађе на жуђеном месту, у коме је непосредно по приспећу, у једном бифеу, угледао Столета Апаша. Сам опис његове реакције у том часу има посебно значење, јер је сама реакција доста необична.

Угледавши виновника сестрине смрти и човека о коме је толико размишљао како би му се осветио, у Љуби Шампиону се јавила интензивна анимална реакција: „Мене, као да ме неко изненада удари испод појаса, одједанпут ухвати грч. Мишићи на стомаку ми се просто скупише у гужву и замрсише, чини ми се, покидаће се. И одмах ми се пришора” (Михаиловић, 1984: 94). У том опису, који садржи и елементе типичне за ситуацију у боксерској борби, видно је како приповедач опис свог понашања везује за телесне реакције и тако га измешта из равни уобичајеног односа у ону сферу у којој стеге разума и устаљене грађанско-моралне погодбе престају да важе, већ се залази у оно подручје људских односа које је наговештавано Љубиним увежбавањем забрањеног смртног ударца. Овај опис је знак да ће се Апашева судбина, другачијим мерама, у том подручју и решавати. Успевши да из тог бифеа изађе а да га Столе не опази, Љуба се притајио изван вароши поред пута за санаторијум, намеран да га сачека. Како је већ при сусрету са њим запао у стање интензивне напетости, он је (спољашњу) слику простора у коме се налази почео да обликује на подлози свог (унутарњег) душевног стања. Тако се пред његовим унутарњим очима и у опису почела да се око њега развија „као нека плавкаста скрамица” и да се „хвата сутон”. У том идиличном часу смирења природе још је, каже он, топло и пријатно, „а негде далеко, тихо, лелујаво, опојно певају жабе”. Међутим, опису он додаје и то како му се „понекад чини да то неко наоколо вуче некакву завесу” (Михаиловић, 1984: 95). Постављајући изглед природе са мистериозном нотом у којој „неко наоколо вуче некакву завесу”, у слици контраста са својим унутарњим стањем и жељом да оствари замишљено, у поетизованом

опусу Љуба гради основу на којој ће бити логично да се постави питање: „Може ли у овакво вече ико икога да убије?”, и да то питање понови и кокретизује: „Јесам ли уопште ово ја? Јесам ли *ја* овај човек који вечерас овде чека да некога убије?” (Михаиловић, 1984: 96), како би на тај начин освестио и огласио постојање оне тачке развоја и промена до којих је дошао. Он је постао преображени човек, спреман и вољан да то учини. Иако је у неким ранијим бокс-мечевима он према такмацима умео да покаже и тамнију страну своје природе оличену у суровој жестини са којом је на њих неспортски насртао, он је тек у Сурдулици у часу сусрета са Апашем, када је њихов судар био неминован, спознао да је дошао до крајње тачке своје метаморфозе – до оне судбоносне тачке развоја у којој постаје јасно да је он спреман и за злочинство.

Коначни судар започео је изненадним сусретом и разговором. Апаш је био изненађен Љубиним појављивањем, а он је у свом сведочанству о томе казао да је њихов разговор започео претњама и исказима срачунатим на стицање психолошке предности. Иако се за овај сусрет дуго спремао, иако је казао свом старом знанцу да је дошао са намером да га убије јер му је „кућу зацрнио”, предложивши му да запали последњу цигару, Љуба Шампион је, опет, посустао пред провокативним исказом противника. По Апашевом исказу о томе како га је и његова „сестра нервирала”, Љуба је опет запао у стање психолошке пометености и телесне блокаде: „кад то чух из његових уста, мени просто мозак отказа, као да ме неко маљем удари у слепоочницу. (...) Да ме је тада ударио, био бих његов”, да би уз тај исказ додао сопствени увид као коментар: „с толиким злом се не можеш тући”. Уз тај приповедачев коментар у причи следи увредљиво Апашево сведочење о томе како га је док ју је напаствовао Љубина сестра „мучила”, али како је он није „пустио”. Од тих речи Љуби је пред очима почело да „титра нешто црно” (Михаиловић, 1984: 100).

Насловни, изразито лирски мотив тиквиног цвета се у сцени њиховог обрачуна, као симболички веома носив, јавља два пута. Најпре, у Апашевој реплици на Љубин исказ да више нема времена за пушење и да је наступио судбоносни час, на шта му је Апаш узвратио да је тај час минуо, пошто „туберани умиру у лето, кад цветају тикве”, а Љуба додао како тикве са цветањем умеју да закасне. Из тога производи да је он тај који ће Апаша у такву неуобичајену

могућност уверити, пошто се (ево перформативног исказа који сведочи о његовом развоју и трансформацији) „свакаквим ђаволима (...) у последње време научио” (Михаиловић, 1984: 101). Други пут се мотив тиквиног цвета јавља онда када Апаш, смртно озлеђен, мењајући интонацију говора и опет изненада, „сасвим пријатељски”, свог супарника пита: „Виде ли ти некад те јебене тиквине цветове?” (Михаиловић, 1984: 106), и пошто је од Љубе добио негативан одговор, додао како их је он видео управо онда када му је обешчистио сестру („онде, иза шумице. У оним кукурузима”, Михаиловић, 1984: 106). На тај начин се насловни мотив тиквиног цвета у Љубином казивању претворио у упечатљив амблем и снажан симбол, с обзиром на то да је постало јасно да је Апаш смотрио тиквине цветове, као веснике смрти, управо док је вршио недело које га је на пут нестајања одвело. И, мада је био приправан, Љубу је опет „изненадио” први Апашев ударац. У суровој тучи која је уследила и у којој је Апаш стекао почетну предност, Љуба је успео да га удари „у гркљан”. На то „Столе одмах кашљуцну. Побеже од мене корак-два и застаде. Зачуди се, побеле” (Михаиловић, 1984: 102). У опису сукоба који је снабдевен са доста карактеристично натуралистичких детаља, у овој деоници дошло је до промене. Сада се Апаш „зачудио”, јер је закључио да његов противник зна за болест која га је начела. А Љуба Шампион се у опису синегодоски усредредио на посматрање тела, лица и очију свог противника. У том опису су мотиви кашља и црне боје добили симболичку улогу. Као што је разорност ударца у груди опет исказана оноματοпејски – „дуф!”.

Од тог ударца Апаш „застаде као да га неко подупре мотком за веш, издужи се у висину и закашља. Унутра као да му нешто препуче. Саже главу као да нешто у себи ослушкује, а лице му у оном мраку набрекну. Затим пред себе пљуну нешто црно”, а од наредног „дуф!” ударца у прса из Апаша „провали. (...) одједном бљуну из њега у широком, црном, чинило ми се, пенушавом, капљичастом млазу налик на левак”, да би после неколико удараца за које је наратор („И сад памтим његове очи тог тренутка.”) казао да су, „у тој правој кланици”, силином били тако изведени „као да хоћу да му извадим срце”, Апаш је пао и, под „високим кашљем”, почео „да точи из себе”, у чему је виновнику, посматрачу и казивачу изгледао „као мачка којој се у грлу заглавила кост” (Михаиловић, 1984: 105). Поређење са животињама („мачка” и „говеч”, а раније „пас”) у овим изражајним описима реализовано је као

стилско-значењска константа, као показатељ настојања да се силина сукоба и његова антрополошко-етичка димензија измести у сферу животињског, и тако минимализује, снизи.

Завршницу сцене разорног сукоба обележава појава лирске слике и једног лирског мотива велике симболичке снаге. (Читавом дужином романа је расут низ мотива који су стекли симболички статус и функцију.) Пошто је савладао Апаша који „остаде на путу урличући исцепаном утробом и огледајући се за мном белим исколаченим очима”, пред одлазећим Љубом „однекуд из шибља, као да се истрже из нечије руке, одједном излете нека птица. Залепрша у мраку крилима и летећи ниско као авион, прпорехи, полете путем испред мене као да ми показује правац. Затим изненада сврати у страну и одједанпут потону у мрак као да се утопи” (Михаиловић, 1984: 106).

Појава птице као симбола може да се значењски повеже са људском душом која, као птица, одлази из човека у часу смрти. Она је чист мотив прелаза из једног у други свет, пошто као „симбол душе има улогу посредника између неба и земље” (Шевалије: 1989: 541), али и симбол тежње људи да се ослободе условности „земљине теже и као *анђели* стигну у неке више сфере”. Тако се и „људска душа ослобођена тела често приказује у облику птице” (Бидерман, 2004: 318). Птица која се епифанично јавља и која као да „показује правац”, у Љубином исказу и роману, постаје сликовно-симболичко средство које читаоцу омогућава да увиди како се значење описане сцене издиже изнад емпиријске сфере, сфере директних значења. Како постаје вишезначан мотив-симбол који му „показује пут” ка могућим сложенијим начинима разумевања и тумачења.

Друга епизода повезана са сукобом из кога Апаш није изашао жив, посвећена је Љубином сусрету са његовом мајком Ружом. Столета су нетом по сурдуличкој погибелји у Београду сахранили, а Љуба се вратио кући толико измењен да се у летаргији није ни плашио, „као да се оно са Столетом није мени догодило”, и није, у том стању одсутности и отупелости, осећао ни притисак савести због злочина ког је починио. Чак је за сахрану сазнао сутрадан. Петог дана по његовом доласку из војске, када су милицајци дошли код њега, Љуба је и у разговору са њима, јер је био дубоко уверен у неопходност оног што је учинио, био

миран, резервисан, незаинтересован и хладан. Мада му је милицајац Ракић пренео поздраве од Старог Перишића и позив да се врати у Раднички, Љуба је позив одбио казујући да је са боксом завршио. Притом је, уз аргументована оправдања, одбио сумње да би он, као „заинтересован”, могао бити одговоран за Апашево убиство. На такве речи Ракић је необавезно додао да истрагу о Апашевом убиству „можда” неће ни покретати.

У сусрету са Апашевом мајком разјаснили су се прави разлози који су Љубу мотивисали да се држи резервисано, безосећајно, хладно, да се видно не каје због онога што је учинио. У речима његовог мисаоног пребирања, речима датим у форми унутрашњег монолога, дознајемо да је он био тако сталожен због тога је био дубоко уверен у погрешност Апашевих и исправност свог поступка („зар због Апаша да идем на робију? Мало ли је што ми је кућу ионако зацрнио?”). Поново је, доводећи у видокруг сцену сусрета са жалном мајком, приповедач посегао за осветљавањем унутарњих простора актера тог сусрета, за сагледавањем њиховог душевног и емотивног стања. Због тога су у предњи план описа опет доведени лице и очи. Све време разговора Апашева мајка Ружа га нетремице гледа у очи („Она не скида очи с мене”, Михаиловић, 1984: 116), у намери да продре у централну зону његовог унутарњег света и прозре да ли је он убио њеног сина: „И опет ме ситним, влажним очима гледа равно у лице”. И тако све време разговора, док Љуба осећа како се под њим отвара „нека рупа”, што је показатељ трагичког потенцијала романа који се у ситуације те психолошке и симболичке комуникације и размене потврђује.

Апашева мајка остаје заслепљена и не може да поверује да је њен син обешчистио Љубину сестру, јер: „Он је био добро дете. Он је мени сваки пут све док се није разболео, котарицу на Задушнице на гробље носио” (Михаиловић, 1984: 115), и није поверовала Љубиним речима у том за самог приповедача доста мучном разговору да је њен син „оно” са Душицом „направио”, подсећајући га да је и он сада сам, јер осим заточеног брата никога нема, а да она сада нема „ама баш никог”. Упућујући индиректно, нетремичним погледом, држањем подлактица као да јој је хладно и овим речима оптужбу Љуби за убиство сина јединца: „Ако си ми ти то, Љубо, учинио, добро си знао шта чиниш”, Апашева мајка му је понудила речи праштања и јасну поруку: „ако си ми ти то учинио, нека ти је богом просто. И

желим ти, Љубо, да се лепо ожениш, да имаш само једно дете, као ја, да га подигнеш – и да не доживиш оно што сам ја доживела” (Михаиловић, 1984: 116).

Речи Апашеве мајке усклађене су са традиционалним хришћанским и моралним одредбама о величини праштања, посебно онога преко чега је најтеже прећи, као што је убиство детета. Оне су у оквиру истог модела културе и вредносног обрасца смисаоно подударне са гестом њеног сина који на самрти није хтео да каже ко га је претукао. Оба та геста указују на развијену етичку и митолошку подлогу на којој израстају – мајка у моралну хероину, а Столе у доследног следбеника (витеза) засебне уличне етике. У светлу таквог разумевања долази и Љубин коментар: „То ме просто сахрани. Та жена ми просто главу откиде” (Михаиловић, 1984: 117), као исказ завршног чина његовог успона по степеницама живота, његове трансформације и душевног прелома и његовог објављивања статуса „странца у свету и животу” (Микић, 2010: 117), као што су и мотивациона најава будућег бекства од места таме („не могу више ту да останем”) и ситуације опустошеног живота.

Бекством јунака-приповедача из државе, као могућношћу излаза из трагичне ситуације, завршава се централна догађајно развијена прича романа, у чијој се завршној глави јавља оквирно, убрзано и сажето казивање о искушењима и теготама странствовања, о приповедачевом очајању лишеног кајања и о нади у могућ повратак. Љуби Сретеновићу се у првим годинама емиграције непрестано чинило да ће се појавити неко ко ће му рећи: „Мали, доста си се зезао, ајде сад кући” (Михаиловић, 1984: 121), али до тога није дошло и он је схватио да је његов одлазак дефинитиван. Због тога ће он у казивању, бивајући осовљен на непорециво искуство патње и страдања и неминовност губитака од којих у души и свести остане „неко труло, мртво ђубре”, опет са миметичког прећи на денотативни, симболички план казивања о свом стању и разумевању прошлих догађаја који не престају да га тиште. То осећање и разумевање исказиваће из своје радничке визуре примереним начином и језиком, због тога ће га фигуративно и поредити са губитком руке: „Тако те и боли, као кад је немаш и мада је немаш. Последње што видиш лежући у кревет, то је тај празни рукав, прво што видиш будећи се изјутра, опет је тај исти празни рукав. И тако ће остати док си жив. Навикавај се ако ипак хоћеш да останеш жив, макар ти срце при том пуцало...” (Михаиловић, 1984: 122). Због тога у појединим

тумачењима овог романа и може да се говори о томе како у њему пратимо „дискретну медитацију” (Џацић, 1996: 192) и афирмацију „филозофским искуством” (Јеремић, 2007: 163) прожетог разумевања једне аутентичне страдалне судбине, наговештене речима епиграфа, као и веродостојно сведочанство о њој. Али, и о нарочитој љубави према родном крају, граду и земљи и осећању родољубља које, самоуверено и чежњиво, у емиграцији исказује Љуба Сретеновић, што је утицало на формирање свести о томе да ово дело Драгослава Михаиловића буде оцењено и прихваћено као „једно од најродољубивијих романескних остварења које је читаоцима дала наша књижевност друге половине 20. века” (Недић, 2017: 82).

Пошто и у емиграцији Љуба Сретеновић носталгично чезне за оним што је напустио (јер се од себе не може побећи!), он, у завршном исказу исповести, свог слушаоца упућује да оде на Душановац и да се тада и тамо сети како „овде живи један човек који и кад стоји и кад хода, и кад се смеје и кад спава – плаче за њим; један човек који може да се узда – једино у рат” (Михаиловић, 1984: 125). А како му се изјаловила прилика да, на указивање брата Владе, у Риму сретне Старог Перишића, као амбасадора, и да са њим, који му је „нанео можда исто толико зла колико и Столе”, развиди и отклони своју химеру, да се оправда и некако искупи за злочин убиства и његово непризнавање, он посеже за оним што му је једино остало. То је, његовим начином и језиком – пошто се определио за „примитивну али органску снагу живог приповедања” (Ејхембаум, 1972: 63) – казана реалистична, али и симболизована и лиризована, прича о муци живота, о патњи и страдању; прича која једина може да оваплоти његову мрачну наду „да ће најзад избити неки мали паметан рат” и он ће тада „чист” (као што је у завршној реченици био „чист као јутарња роса” и јунак-наратор у приповеци „Ухвати звезду падалицу”) и без потребе за правдањем, моћи да престане да буде странац у свету и да се врати у аутентично језгро свог живота (Михаиловић, 1984: 124). Пошто аутентична уметничка прича нуди и могућност катарзе, јер „прочишћава осећања тиме што приказује жалосне и страшне догађаје, а прочишћена осећања омогућују да се разазна оно трагично” (Рикер, 1993: 63), а то је „трагично” својство смештено у саму основу ове исповедне приче у којој су раскривана приповедачева трауматична

душевна превирања и у којој се, кроз патње и страдања, трагало и за метафизичким језгром његове судбине. За оним што је суштински опредељује и означава.

Живот, приказње и прича – *Петријин венац*

Петријин венац је књига која је целом дужином изграђена као исповест. Причу која се у њој развија казује Петрија Ђорђевић, неука и сујеверна сељанка, коју обудовелу затичемо у њеној 52. години живота како, сред пустошне самоће свог скромног дома и разваљеног рударског места, настоји да задржи неименованог саговорника причајући му о свом животу обележеном патњом, болешћу и смрћу.

У часу у коме започиње своју историју она је у знатној мери затворила животни круг – оба мужа су јој умрла, а сахранила је и двоје деце из првог брака. Из тог разлога она, са пуном искуственом увереношћу, казује да „и смрт је бољи но онаки живот” (Михаиловић, 1984: 10). Свет којим је она радосно проносила своју људскост, стоички спроводећи властиту судбину, увелико је почео да се на њене очи мења и нестаје. Потреба да се часови радости у њему изнова призову и задрже, подстицана ракијом и цигаретама којима она непрестано нутка („Оћеш да ти сипем једну? Ајде, море. Ајд зајно да попијемо?” (Михаиловић, 1984: 10)) свог посетиоца, слушаоца и саговорника са којим настоји да буде присна, да га закупи својом причом, исказује се кроз оживљено сећање на минули живот. У то оживљавање сећања она, поред лепе способности комуникације, улаже и доста причалачког дара.

Петријин слушалац, за кога тумачи одреда пишу да је доследно пасиван, свакако је преносилац приче, наратар, који целом њеном дужином углавном остаје уздржан и нем и нигде своју позицију не доводи у везу са аутором. И то је начелно тачно, сем што се каткад у Петријином исказу разабере и то да он са чуђењем или неверицом (у ситуацији која је свакако дијалогска) негодује на оно што чује, због чега постаје достојан и Петријиног прекора: „Па је л ти човечански говорим? Па немој да ме нервираш” (Михаиловић, 1984: 12). Неком непоменутом опаском или коментаром, тај неми слушалац успева да додатно мотивише и на причање подстакне саму Петрију, која онда са више усредсређености и казивачког жара живо наставља своје исповедање, своје драматично суочавање са прошлошћу. То Петријино казивање, саткано од звучног и сликовитог народског језика и начина лишеног књижевне свести и традиције, веродостојно је обележено патњом,

трагиком и самоћом, као основним чиниоцима. Трагичка интонација приче уграђена је у сам уводни кратки текст, анегдотску белешку под називом „Пи воду и ћути”. У том композиционо истакнутом тексту назначено је и само приповедачко становиште, потом основни значењски смер и општији склоп казивања којим доминира мотив самоће – у толикој мери да он опредељује и саму „Михаиловићеву замисао ове књиге” (Јерemiћ, 2007: 177), која је одређена Петријином казивачком позицијом и начином на који она своје успомене и искуства уткива у причу.

Петријина прича обухвата прилично широк временски распон – од година пре Другог светског рата, па до седме деценије двадесетог века. У том временском периоду одиграли су се догађаји битни за Петријин живот. Прича је обухватила скоро цео њен активни живот. Сама чињеница да време њене младости, време пре удаје, није њоме обухваћено нити се помиње и осветљава, указује на њено разумевање сопственог живота као попришта сила које су на њега преломно утицале. Пошто се она са невољама и губицима сусрела тек у браку са првим мужем Добривојем у селу Вишњевица, њена стварна историја од тога и почиње, а она је са јасном побудом, вољним жаром и каткад повишеном емотивношћу, резервисаном али пажљивом слушаоцу, у свом дому казује.

За потпуније разумевање Петријине приче, која јесте развијена и сложена („Петрија, међутим, није проста иако јесте разумљива” (Јеротић, 1997: 254)), али која се, у строго надзираном начину и ритму, врти око свог централног ужег тематског поља, пажња читаоца и тумача биће свакако усмерена на опажање елемената њене структуре и самог стваралачког поступка – на њене тематско-мотивске, морфолошке, садржинске и конструктивне елементе, као и на друге елементе приповедне визије и књижевног света. У том погледу ће се у сагледавању овог језичко-уметничког дела међу првима јавити потреба да се опише сам облик књиге, а потом и начин на који је она исприповедана и склопљена, из чега највише и израста њен жанровски лик.

У погледу жанровског облика, тумачи ове Михаиловићеве књиге истицали су да је реч о роману који је сачињен од умногоне самосталних фрагмената/одељака. Такође су увиђали колико су појединачно насловљени текстовни одељци упућени једни на друге. Због тога су га поједини, следећи

пишчеву назнаку исказану у самом наслову књиге, као што је то учинио Љубиша Јеремић, одређивали као венац приповедака, док је било и оних који су *Петријин венац* разумели као „роман у причама” (Јанковић, 1985: 34).

Повезивање текстовних јединица у обимнију заокружену целину није новост у књижевности. Нека од најстаријих књижевних дела оформљена су као целина састављена од делова који се тематски и значењски повезују. Тако су изграђене књиге *Хиљаду и једна ноћ* и *Декамерон*, а у новијој српској књижевности таква је књига Данила Киша *Гробница за Бориса Давидовича*, у чијем поднаслову стоји да је сачињена од „Седам поглавља једне заједничке повести”. Док се Кишова књига описује као доминантно приповедна, *Петријин венац* је у критичко-научној рецепцији, уз малобројне изузетке, одређен као роман. Разлог за то је изразито унутрашње јединство делова који је чине. То јединство текстовних делова функционално уклопљених у целину своју потврду налази и у теоријским систематизацијама. О могућности да се роман формира као збирка новела писали су неки теоретичари руске Формалне школе, какви су: Виктор Шкловски и Борис Томашевски. Ослањајући се на историју трајања, Шкловски је тврдио да је „претходник савременог романа био (...) зборник новела” (Шкловски, 1969: 62), док је Томашевски тај увид поновио у исказу да се роман „као велика приповедна форма обично своди на везивање новела у целину” (Томашевски, 1972: 279). За то „везивање” није довољно описивање догађаја из живота једног главног јунака, већ да „епизодна лица прелазе из новеле у новелу”. На тај начин, „у приснијем зближавању новела, циклус може да се претвори у јединствено уметничко дело – роман” (Томашевски, 1972: 278).

У структури и склопу *Петријиног венца* управо је дошло до таквог „приснијег зближавања” текстова, који га чине венцем приповедака који прелази у роман. С обзиром на то да се код приповетке или новеле као конструктивно начело јављају сажимање и „краткоћа (...) као битно обележје” (Мелетински, 1997: 7), за венац приповедака као структурну надцелину постало је могуће да се каже како, при читању, „осећамо како долази до *експанзије приповиједног свијета*” (Радоњић, 2003: 106), пошто у приповедном венцу долази до нарочите „разраде” мотива и садржаја из појединачних текстова који га чине. Правац кретања те „разраде” може да буде многострук, између осталог и због тога што је венац приповедака „отворен

за разноврсnu грађу” (Радоњић, 2003: 107), будући да је једини његов захтев да међу текстовима који га чине постоји „обједињавање”. Управо је то структурно и значењско „обједињавање” битно допринело да ова Михаиловићева књига из венца приповедака, структуре нестабилног жанра, прерасте у комплексан роман лика.

Петријин венац је књига сачињена од пет насловљених делова неједнаке дужине. Три од тих текстовних сегмената су изграђени као целине које имају карактер новелистичке самосталности, док је завршни текстовни сегмент обликован као целина која располаже романескним особинама. Сви су они међусобно повезани тематским и значењским елементима, од којих је најочљивије варирање и понављање мотива и ликова. Како је персоналном приповедачу омогућено да у временском одсечку од неколико деценија сагледава властити живот, он се по оси времена креће у оба смера. На тај начин, он даје ретроспективну слику свог живота, издвајајући и шире елаборирајући поједине догађаје и сложеније карактерно сенчећи поједине ликове, али, истовремено, он приповедни интерес, са своје тачке гледишта фокализованог приповедача, проспективно помера и наговештава исход описиваног догађаја. Видно је то онда када Петрија, у успутном коментару, слушаоцу казује о неком догађају и ликовима који су у њему учествовали и када, из свог скученог видокруга и ограниченог домена приповедне поузданости, начас открива шта се на крају збило. Међутим, она то само наговештава завршницу, па се враћа у ону тачку у оживљеном времену, из које наставља ограничен, хронолошки управљен ток своје приче. С обзиром на то да Петрија, у основи, прича једну дигресивно развијену причу, сви елементи који улазе у садржину и структуру књиге, као што је случај са „планом говорног карактеризовања” (Успенски, 1979: 28) или мотивационим планом, веома утичу да се она догађајно развије и тако целински обухвати и представи њену драматичну историју. На вишеструку повезаност елемената у композицији књиге, поред приповедне инстанце која је одређена основном приповедном „ја” ситуацијом (сказ-приповедањем) и Петријиним побудом за причањем, као и настојањем да се слушаочева пажња на сваки начин одржи (због чега прави застоје, искорак и скокове у хронолошком поретку основне приче), утицало је и то што у почетним сегментима приче Петрија слушаоца упознаје са основном темом, потом сажето и са својим животом – све то због потребе да своју причу усмерава и концентрише на

догађаје од најјачег утиска и значаја и да је, из тог средишта, доведе до вишезначне завршнице. Такви догађаји у њеном животу били су: смрт деце, тровање живом, одбрана од комшинице „вештице”, смрт другог мужа – сва она недаћа која су узрокована злом у човековој природи, болешћу и пропадљивошћу људске материје. Због тога су кроз њен живот динамично промицале: свекрве, комшинице, врачаре, сељаци, кафедије, рудари, лекари и инжењери, речју – један шаролик и занимљив свет у коме је Петрија искушавала и потврђивала своју људскост, као што је и стицала особине поузданијег приповедача.

У ритмичном смењивању причаних догађаја, централна тачка њеног искуственог и сазнајног видокруга постала је смрт – не само као пуки завршетак живота, већ и као његово болно и наказно ништење, као тешка и неизмењива казна. Такво продубљено разумевање постало је и извориште оног Петријиног резона о томе како је смрт боља од несрећног живота. Сама смрт, као једна од централних тема књиге, појавила се већ у краткој поучној причи „Пи воду и ћути”, која је смештена на почетак књиге. У том запису најпре се уочава приповедно становиште – Петрија говори граматички неправилно, народски директно, сликовито и конкретно. Говори о ономе што је видела и доживела, говори у првом лицу, а „прво лице, боље него било који други инструмент, дочарава присуство и ограничавајуће дејство фокализоване тачке гледишта, пошто укључује у текст извор нарације” (Русе, 1995: 37). Петријин говор је доминантан и у њему се, сагласно њеном уском сазнајном видокругу и рубном социјалном положају, догађаји и актери оживљују из фокализоване перспективе идиомом којим се она служи, који једино зна. Он подразумева и активирање одређеног скупа идеолошких, народном традицијом прожетих моралних вредности. Њима је она руковођена у понашању, разумевању и вредновању свега са чиме се сусретала, што је видела, доживела и сазнавала. Кроз тако управљену наративну оптику, она је најизразитије запажала и тумачила невоље, несреће, болести и смрт. У почетном запису, то је била смрт детета.

Тако је с почетка назначен тематски делокруг романа у анегдотском догађају који говори о томе како је једна сељанка дете појила само млеком, а не и водом, и тако га отерала у смрт. Тај се догађај у Петријином казивању, пошто су и њој деца умрла, развија и значењски усмерава у два правца. У једном се поучно и уопштавајуће казује како је човек „потребит за воду”, како њу ништа „не мож да

одмени (...) ни млеко ни пиво ни ракија”, из чега следи закључак предочен као савет: „Пи воду и ћути, гледај главу да избевиш” (Михаиловић, 1984: 6). У другом правцу пак прича указује на конкретан случај њеног другог мужа Мисе, који, пошто је пио ракију, „воду није употребљавао и то онда главом платио”. Стога се Петријин закључак, као поука, понавља и истиче: „Зато пи воду човече, свакодневно пи. И ћути. Док још имаш време. А ни немаш га много” (Михаиловић, 1984: 6). У том закључку се нарочито указује на пролажење, непоновљивост и ненадокнадивост живота и догађаја у њему, на њену спознају о краткоћи трајања и вредности живљења, на то како се последице погрешног понашања морају поднети, неизмирени рачуни платити, а посебно на то да се оно што је протекло, што се у животу није остварило, никад неће на исти начин поновити ни вратити. То су закључци које је Петрији донело животно искуство. У њеној скоковитој причи, она их, у намери да их разуме и објасни, понављајући неке мотиве и закључке кроз четири одвојене целине, управо у другом сликовито предочава. Пуно значење тих уводних мотива и закључака показале се и разјаснити тек кроз варирања у наредна четири сегмента, у обликовању целине књиге.

У другом сегменту под називом „Увеличане слике и досадне мачке”, дат је својеврстан резиме Петријиног живота, њене драматичне приче и романа о њему. Прича започиње из ситуације њене старости и усамљености, у којој она преслаже фотографије као документа њеног живота и тако оживљује успомене и слике и мотивише своје причање. Оно почиње, као и у роману *Кад су цветале тикве*, речима одсечне негације: „Не, немам децу” (Михаиловић, 1984: 7), да би се наставила сведочењем о томе како је до тога дошло. Петријино казивање обухвата време од удаје за првог мужа Добривоја до смрти њеног другог мужа Мисе и концентрише се на неке драматичне моменте живота. Први од њих је губитак првог детета због неодговорног понашања свекрве Веле Бугарке. У том казивању је упечатљиво, на подлози патријархалне традиције, дат опис порођаја у амбару, као један од најпотреснијих догађаја њене историје, у коју се уткала и смрт другог детета, због чега је она, „после шес година брака” била отерана од мужа. Из брачног живота она је, поред других сазнања, изнела и резигнирано сазнање/осведочење о људској природи, о томе како је људско понашање условљено временом и пролазношћу и како због тога међу људима ништа, па ни љубав, не траје довека и

не памти се у целости: „Човек ти је така живина – све заборавља. Не знам како бол да има, најзад ће увек да га одболује и да заборави. И продужи да живи ко да га и није задесило ништа страшно. (...) Така ти је то стрвина. Воли да живи живина” (Михаиловић, 1984: 20).

Из села Вишњевице, по растанку, пут је Петрију довео у Добру Срећу, рударско место у коме је нашла посао у кафани, и ту је остала „скоро пуне три године”, саживевши се са газдом кафане Љубишом, који ју је, мада и сам нагрizen животом, научио да „збори” и да се достојанствено држи међу људима. Проводећи срећне дане, у том је месту, у кафани, упознала рудара Мису, за кога се удала.

Тако су се у овом сегменту текста стекли неки од најважнијих актера Петријиног живота. Она се у свом казивању мимогред дотакла и неких од преломних послератних политичких догађаја, али је суморним погледом антиципирала и неке будуће догађаје (какви су смрт прве свекрве Веле Бугарке и другог мужа Мисе) и расплет судбина неких од важних актера у њеном животу: „И тако се”, резигнирано закључује она, „мало помало, сви које сам волела нађоше или на гробљу ел негде много далеко од мене. Ники ми више не остаде. Никог више немам да ми прави друштво и да ме разговори кад сам тужна. Ники неће да ме држи за руку кад будем умирала” (Михаиловић, 1984: 37). На тај начин је у овом одељку, кроз лајтмотивски изграђен приказ самотног живљења у опустелом месту, уз ракију која доноси олакшање, са мачкама и елегично обојеним слагањем фотографија на почетку и крају одељка, описан пун круг Петријиног живота, да би се у наредним поглављима нека збивања изводила у предњи план и подробније приказивала. Истовремено су оцртане и оне тематске и значењски магистралне нити, сижејни рукавци и симболичке назнаке, које ће Петријино фрагментарно, кружно и скоковито излагање изнутра повезати и тако му обезбедити кохерентност, целовитост и пуну уверљивост.

У трећем композиционом одељку („Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем која си”) испричана је прича о големој невољи у коју је Петрија допала. Та је прича предочена у континуитету, без додатног фрагментовања, што је битна чињеница у изградњи композиционог модела целе књиге, а која утиче и на њено значење, будући да су претходни и потоњи одељци издељени и обележени нумерички.

Невоља у којој се наша Петрија проистекла је из намере њене свекрве да је отрује живом. Цео фрагмент Петријине приче о здравственој кризи и исцељењу томе је посвећен. На тај начин се у Петријино приповедање сопствене историје уводи једна велика и важна тема, то је тема о злу и мржњи проистеклим из људске природе и свесне намере. У претходним одељцима страдалници су трпели због свог незнања, слабе обавештености или припросте заслепљености, док се у овом се одељку зло поступање зачело у самом људском корену, у основи његове природе, због чега Петријина свекрва и постаје прави „злотвор”. Казивала је Петрија о томе како се „страшно” разболела једном, како је оронула и изнемогла, а да је ништа није болело и како су се лекари у више наврата безуспешно трудили, али јој нису помогли, да би је, напослетку, локални доктор Јешић упутио да потражи помоћ од врачаре. Тиме се у њеном казивању настанио још један, нови мотив, који је у њега уведен из домена фолклорне фантастике и који је потврдио велико поверење што га јунакиња поклања магијским силама и паганско-хришћанским веровањима, али и велики страх од огрешења који отуда проистиче, као показатељ њене простодушне религиозности и склоности празноверицама, чиме је у причи мотивисала и неке од својих накнадних поступака.

Бивајући из дана у дан слаба и све слабија, док је Миса углавном после рударског посла боравио у кафани, а она са свекрвом код куће, Петрија је доживела велику здравствену кризу, занемогла је. Устрашени пијани муж и одважна комшиница Косана одвели су је Влајни Ани врачари, а она је, по магијском ритуалу, сазнала да је Петрија трована живом и да је то учинила „мујера”, свекрва, и то је кришом казала Косани. У Петријином оздрављењу доста је помогла и вода: „Ма вода ти, човече, лековита ствар, нек прича ко шта оће” (Михаиловић, 1984: 60). Тиме се уводни мотив воде поновио и тако овај фрагмент венца Петријиног приповедања повезао са уводним и завршним његовим одељком.

Напоредо са мотивом зла у овој Петријиној причи датој у даху, исцела, појавио се и мотив испаштања због грешних поступака. И један и други доведени су у везу са Петријином свекрвом, која је, тек у самртним часовима, признала својој снахи да ју је из мржње тровала и, пошто се доста мучила, затражила од ње опроштај. Петрија је у тој ситуацији показала своју људску и моралну величину и,

сажаливши се, измученој свекрви штедро и самилосно дала опроштај да би ова, потом, могла у смирењу да оде из живота.

Завршетак ове емотивно напете епизоде и целог приповедног фрагмента обележен је увидом умируће свекрве да је човек слаб и заслепљен и због тога будала: „Роди се ко будала и цео век проживи ко будала.” Због тога у животу човек према другим људима треба да покаже више хришћанске самилости и воље за разумевањем и праштањем. Те је особине Петрија у свом градираном унутарњем развоју, дуж целог тока исповести у ком је приметно „својеврсно сазревање” (Рибникар, 1987: 101), непрестано стицала и снажила.

Једна од тих ситуација у којима је до изражаја дошла постојана људскост ове јунакиње, уграђена је у суже њене приче смештене у четврти фрагмент под називом „Велика опасност и вешта одбрана од вештице”. Именовани као „опасност” и „одбрана”, аспекти Петријиног казивања издвајају мотив зле жене, вештице, чије радње уносе нестабилност у друштвене односе. Како је томе Петрија била сведок и учесник, њено сведочење о злочињењу комшинице Полексије развија се у два сужејна правца, у две приче и то у инверзно датом узрочно-временском поретку.

У првој причи Петрија сведочи о мучном побачају комшинице Милијане и невољама које су потом уследиле, а у другој, о љубавном односу младе Љиље, Полексијине кћери, и лепог Витомира, Милијаниног мужа. Мада по себи раздвојене, у тешњу везу те приче бивају доведене активирањем мотива зле жене, „вештице”, у Петријиним сведочењу. У њему је комшиница Полексија кроз мотивацијску назнаку обележена и издвојена као жена са рђавим намерама, пошто њене руке „немају мира ни минут”, јер „стално с њи, бога ти, изводи неко транге-франге, хокус-покус-препарандус, час га видиш час га не видиш. Опасне руке, човече, на опасну жену” (Михаиловић, 1984: 73). Са таквом склоношћу и приученом вештином које је стекла помажући бабици Лени, Полексија је долазила у прилику да помаже локалним женама, па јој се за помоћ тако, у часу слабости и пометње, обратила и Милијана. Међутим, како се догађај са Милијаном збио као осветнички Полексијин гест због љубавне афере између Љиље и Витомира, временски редослед у Петријиним казивањима је обрнут. Она је најпре казивала о ономе што је уследило, а потом о ономе што му је претходило. За такав однос према

поретку приче и истини приповедања она се одлучила јер је у Милијанином испаштању сама имала знатног удела, док се у изградњи друге приче она ослањала и на посредна сведочанства, исказе и гласине.

На композиционом плану приче, такво померање временског следа у реконструкцији предочаваних догађаја допринело је догађајној и наративној динамици приповедања и, истовремено, постало додатни доказ о „необичној еластичној чврстини композиције *Петријиног венца*” (Јанковић, 1985: 36). Из тог разлога, Петријина прича је могла да се дигресивно грана и циљано усмерава на поједине мотиве, догађаје, ликове и вредности, а без знатних последица по њену узбудљивост, животност и драмску изражајност. Да је Петрија самосвесни приповедач, који има на уму целу своју историју кад год предочава њен поједини део, чита се из њених успутних коментара у којима слушаоцу казује како зна да му није „испричала шта је оно пре било. Зашто се Полексија и њен Алекса мрзели с Витомира” (Михаиловић 1984: 77), и да ће то учинити потом.

Петрија не губи нит приче, већ вешто истиче одабране мотиве и на њима формиран сиже, да би у завршници целој причи дала смисаону целовитост у складу са својим схватањем о фатумској предодређености човековог живота. На почетку четвртог фрагмента она говори о вештицама: ко су оне у савремености, где живе, шта и како чине, да би у завршници, пошто је мужа и себе вешто од вештице одбранила, указала на ситуацију понављања и континуитета, будући да Полексију у њеном рђавом занату наслеђује ћерка. У таквом уцеловљењу приче она, као и у завршници претходног одељка у резимеу, обзнањује судбину неких од јунака о којима приповеда и указује да је време у њеном приповедању „отворено”, да се „развија на подлози тачно одређене историјске епохе”, али и да притом „претпоставља присуство других догађаја, који се одигравају истовремено с ону страну границе дела и његовог сижеа” (Лихачов, 1972: 255).

У причи о томе шта је Полексија (опасна жена са опасним рукама) успела да уради комшиници Милијани, Петрија је своју наративну оптику поставила вишеплански. Најпре тако да њена прича захвати шири круг околности и узајамности социјалног живота, којим је захваћена и дигресивна прича о бабици Лени и њеној помоћници Полексији, као мотивациона основа за њено бављење

женским стварима, да би се потом она усредредила на Милијанин случај. Ова се, желећи да прекине трудноћу, за помоћ обратила комшиници Полексији, која је учинила тако да плод у Милијани страда и да због тога Милијанин живот дође у велику опасност. Из тог разлога се она и поверила Петрији, која ју је одвела у варош код доктора Јешића. „Тада сам”, каже Петрија која је у животу била сведок патње и умирања, „први пут у мој век гледала како жена побацује” (Михаиловић, 1984: 53). То је искуство на саму Петрију оставило јак утисак, а он се у виду експресивних описа: „И сад он, бога ти, поче да рије по њу. Кај неки рудар по нумеру. Струже, бога ти, копа човек живом човеку по утроби кај да заклану свињу дере” (Михаиловић, 1984: 54), преточио у њен наративни извештај у коме је саопштила како су је, због свега што је видела, спопали „гроза” и „стра”. Том приликом се Петрија још осведочила и у исходе карактеристичне за женску природу и судбину. О тој женској страни и судбини („Нема ти, човече, несретнији створ на свету но што је жена несретна, Михаиловић, 1984: 96), она у свом сведочењу казује са свесним разумевањем и спремношћу да се она стоички подноси и срчано брани. Због тога се и сложила да Милијани помогне, али то није било довољно, па је, због драматичних компликација, усред ноћи хитно био позван у помоћ и стари пензионисани доктор Ћоровић, који је, видевши шта се десило, помогао да се Милијана спасе, а доктора Јешића је због незаконског и нестручног рада пријавио властима. Тако је цео случај доспео на суд, у коме је Петрија одважно и истинољубиво сведочила и одбранила доктора Јешића. На одговорност је позвана виновница целог случаја, Полексија, која је Милијану „трљала”, због чега се све на зло дало, па је она доспела у затвор. Тако се завршила та драматична и мучна епизода у којој је Петрија имала активну улогу, да би се у другом делу овог одељка она усредредила на казивање о предисторији, о разлозима који су довели до комшијске омразе, која се умало није трагично окончала. У том сегменту приче наративни фокус постављен је на лепог Витомира, на његов брак са Милијаном и његову љубавну везу са Љиљом. Његов случај Петрија прича и тумачи. У то тумачење укључена је и параболна епизода о „лепоти” којом је Витомир био обузет и која га је довела у невољу.

Као и други, и Витомир је радио у руднику, али је имао прилику да један део пута прелази рудничком жичаром, седећи у корпи за угаљ. Из те повишене

перспективе, он је могао да посматра све „красоте” локалног крајолика, над којима је могао да се осети и као неки „дар небески” и да, тумачи Петрија, „после то летење по небо” заснује представу у којој је пожелео „подигнут живот” (Михаиловић, 1984: 112). Како је био „повучен и од људи се мало странио као да је за нешто био увређен, ел да они нису довољно добри за њега” (Михаиловић, 1984: 113), то је његова фрустрација због очигледног разора између жеља и могућности постала јака и утицала је на његове одлуке и понашање. Стално жудећи за бољим животом, он је у рату побегао у шуму, да би се из ње вратио као партизански официр. Све је то утицало да се млада комшиница Љиљана, „једна брљива девојчица”, загледа у „онаку лепоту” и да са њим заснује тајну љубавну везу. Због тога је Витомир отерао своју жену и Љиљаниним родитељима изнео намеру да њихову ћерку узме за жену. Међутим, како се, што је сама Петрија давно увидела, а и од своје умируће свекрве чула, за судбину не питају само „килави Витомир и брљива Љиља” већ се пита и „проклети живот”, уместо повољног расплета за љубавнике су наступиле компликације и тешке невоље.

Казујући о томе како је Витомирова родбина на њега вршила притисак да врати закониту жену, иако се он већ уселио у кућу Љиљаниних родитеља, и како је он том притиску подлегао, да би потом родитељи Љиљану одвели у друго место код родбине и постарали се да јој нађу младожењу Радомира, Петрија није пропустила да јетко укаже на спознају о човековој ломности и слабости, пошто „човек није од гвожђе па да од њега правиш штемпле” (Михаиловић, 1984: 131), али и на рђаву навад локалног света, на „барабе” и „гегуле”, на окнанске „кунунисте”, који су се својски трудили да подметањима и интригама лош положај љубавника учине тежим и несноснијим. А то све стога што су, каже Петрија, Окнанци „велики лажови” који у својим зловним причама нуде различите верзије догађаја – „Према то колико си луд, они ти нуде. Изабери шта оћеш” (Михаиловић, 1984: 136).

Очигледно је да се Петрија није повела за њиховим интригантским предивима и да је своју причу засновала на сведочењима и указивањима обавештених и поузданих људи, па је тако сазнала како се врацбинама Полексија осветила свом несученом зету. С обзиром на то да је у овом одељку Петрија усредређена на казивање о томе како зло долази из саме човекове природе и његове

свесне одлуке да га другоме чини, она је о Полексији, која је учинила да се лепи Витомир одузме и да „лежи кај трупац”, изнова казала како је она „опасна жена” и да са њом „шала нема”, пошто је она таква да више „воли зло да ти начини но леба да је” и будући да „од зло она и живи. И без леба би могла, без зло никако” (Михаиловић, 1984: 141). Такво сазнање Петрију је утврдило у одлуци да са Мисом мора да побегне из места. На тај начин се окончала епизода са „вештицом” од које су се они „одбранили”, да би се у завршници, у резимеу судбина актера после осамнаест година казало: како је Миса умро, Витомир, раније лепи, а сада „јадни”, остао без моћи говора и везан за постељу, Полексија онемоћала, али и даље привржена својим „врачкама”, а Љиљана која је са Радомиром изродила децу и са којим је у сталној завади, огрубела, прозлила се, због чега јој је душа „баш као у свињу”, те бије своју мајку на радост и подсмех мештана.

Пре саме завршнице овог одељка, у Петријино је казивање укључена још једна дигресивна прича-епизода. У њој се говори о псу Станимиру кога су Миса и она пазили и који је због тога, мимо реда, поживео дуже од осталих паса у крају, да би се по Мисиној смрти и он разболео и због туге за преминулим газдом умро од рака. То је било још једно велико Петријино откриће о чуду живота коме је патња природна, због чега се „и човек и свака животиња (...) од први до последњи његов час пати” (Михаиловић, 1984: 150). Управо је то диференцијално сазнање постало додатни подстицај за њено виталистичко слављење живота и њен самилосни однос према онима који пате – оно је уткано у саму основу њене животне и приповедне визије.

Пети композициони део романа носи назив „Небески свирачи”. Он обимом и садржајем пресеже над другим саставним фрагментима/одељцима и, како је речено, има одлике независне целине која по себи може да буде кратки роман. Поред околности да се у њој рекапитулира Петријин живот, о коме је казивала у претходним одељцима, суштински је посвећен трима тематским аспектима Петријиног брака са Мисом. Један је Мисина несрећа у руднику, други његово боловање и смрт, а трећи је измештен из равни егзистенцијалних несрећа и тематизује Петријину везу са умрлим мужем и њену визију небеских свирача као споне два света. У саморазумевању невоља којима је стално бивала изложена („Целог века сам се мучила. Од кад сам жива од нешто трпим” (Михаиловић, 1984:

168)), од посебног је значаја њено тумачење природе тих недаћа и њиховог узрока. Пошто „Михаиловићеву јунакињу карактерише нарочита врста простодушне религиозности; подложност сујевељу утиче на њено расуђивање и условљава многе њене поступке” (Рибникар, 1987: 101), она је била склона да искушења и невоље у које је западала тумачи и разуме као резултат дејства виших и магијских сила. У том су погледу два момента нарочито индикативна, јер наговештавају Мисину несрећу у руднику. Један је посвећен Петријином огрешењу, пошто је садила купус на Светог Врача, док јој се други јавио у сну као назнака будућих невоља. Казујући како је 1953. године имала „велику сикирацију”, и како је то добро запамтила, Петрија истиче да је направила „једну грешку” због које се много узбудила. Ту кобну грешку је представљало сађење купуса на дан Светог Врача који пада средином јула и који је међу другим свецима који се обележавају тог месеца „најопаснији”, пошто он у народској есхатологији, коју је Петрија у потпуности усвојила, „никоме не прашта ништа” и велико је „злопамтило” (Михаиловић, 1984: 161). Зазирући од свечевих моћи и стрепећи над судбином, Петрија је помислила да потражи помоћ. Али, како због неслоге „окнанских бараба” православне цркве у месту није било (о томе она у дигресији казује осветљавајући терор фолксдојчера и немачке војске над локалним становништвом), а у римокатоличку није желела да иде, она је помоћ потражила од Влајне Ане, врачаре која ју је већ једном спасла, и, следећи њена упутства, послала у манастир велику свећу да се запали за опрост греха, а сама врачара јој је обајала за помоћ. На тај се начин Петрија, како је мислила, обезбедила са обе стране, обећавајући врачари да ће убудуће пазити како се понаша према свецима и господарима судбине. И управо у наредној години, када је из живота отишла свекрва која ју је тровала, а потом и мајка око које се старала, када је у њеном животу наступио предах, јер су њени „злотвори” поумирали, и када се понадала да ће и њој „мало да пође на добро”, Петрија је уснила чудан сан, који се показао као наговештај скоријих невоља и као још један показатељ активног уплива мотива фолклорне фантастике у њено преплетено казивање. У том сну она је видела хлебну фуруну у дворишту бившег мужа Добривоја, по којој је дугачком пекарском лопатом њен други муж Миса нешто царао. На њене опомене и питања он јој је казао да пече торту, а у тој смеси коју Миса премећа лопатом она је угледала своје прво дете, сина који је умро на порођају и кога сад она настоји да

заштити. Потом јој се пред очима указао Миса како на дрвљанику седи зајахавши једно дебло и како је „леву ногу избацио у страну и ногавицу до пола бутину засукао” (Михаиловић, 1984: 175), не осврћући се на њене опомене да ће наићи Добривоје и да може доћи до невоље. Уместо Добривоја појавила се са оном лопатом његова мајка Вела Бугарка да њоме бије Петрију и дете. Спасевајући дете и себе, Петрија почиње да кука и запомаже, да зазива у помоћ, да апелује на људскост и сажалење. Усред те вике и треска она се пробудила, а заправо ју је пробудило лупање у њена кућна врата на којима се појавио рудар Каменче, који ју је одвео у управу рудника, где је од инжењера Марковића сазнала да јој је муж настрадао.

Сазнавши да је Миса тешко повредио ногу, Петрија ће ту несрећу повезати са сном у коме јој се све то „већ приказало” (на путу за Београд, на станици, у сну ће јој се јавити и Ница Дрвењак, човек са дрвеном ногом), али је истовремено показала да људску природу дубље поима, увиђајући како у несрећи остаје сама и отуд закључујући да „нека те некака беда задеси, одма ће од тебе сви да побегну” (Михаиловић, 1984: 185). Морала је да похита за страдалим мужем, да га по болницама тражи и доспевши тако из Брегова у Београд, она је своје искуство сажела у пословични исказ да „не зна човек много о човеку” (Михаиловић, 1984: 197). Тај је исказ у Петријином казивању, и Михаиловићевом обликовању романа, постао својеврстан поетичко-антрополошки сажетак и мото који га у значењском погледу битно обележава. Сама Петрија је то сазнање проверавала и потврђивала управо у настојању да пронађе свог повређеног мужа. У локалној болници доктор Јешић јој је, након што му је рекла да је начинила „грешку” због које јој муж сад испашта, одговорио да је вероватни узрок Мисине повреде садржан у његовој склоности ка пићу, што је Петрију повредило и „за срце ујело” и због чега је она постала одлучна да брани често унижавано и изневеравано достојанство свог сеоског порекла и традиционалног морала. У којој је мери он био изневераван и деформисан, постало је јасно кроз сцене два њена сусрета у Београду са милицајцем, на железничкој станици и са дежурним у ортопедској болници. На том њеном развојном путу, на ком се сусретала са људима и нељудима, пратио ју је рудар Каменче, који се, мимо других, показао као „човечина”. У Београду их је пресрео милиционер који се „погосподио”, па их је подсмешљиво и са висине кроз

разговор посматрао, али се променио када је закључио да су наводни „земљаци”, док је дежурни чувар у ортопедској болници одбио да их пропусти јер је код куће имао „пет детета” и плашио се да не изгуби посао. Казујући о њима, Петрија је свој исказ обојила иронијом, сарказмом и прекором због њиховог ниског морала и устрашености. Као што је уочила да је „заплашен, некако, народ у та Београд” (Михаиловић, 1984: 213), али и да постоје људи који су вољни да јој истински, са разумевањем помогну, попут генерала управника болнице који јој је омогућио да види повређеног мужа и који је похвалио њену срчаност и разборитост. То је Петрију навело на закључак како је могуће да „сретнеш ти у овај свет доброг човека там ди си се најмање надао” (Михаиловић, 1984: 219). Она се, када је све минуло и кад се Миса са оштећеном ногом вратио кући, више пута тешила управниковим речима да су у невољи која их је задесила ипак имали среће. То увиђање се уклопило у њено опште сазнајно искуство и значењски хоризонт романа да се кроз трагику и испаштање откривају лепота и људскост у храбром, одважном и мудрому прихватању и слављењу живота.

У другом делу Петрија приповеда о томе како се Миса из болнице вратио и како се, потиштен због видног телесног оштећења, „део на пиће баца”, те се „за годину, годину и по дана сагради од њега све најгоре” (Михаиловић, 1984: 245). То је време за саму Петрију било веома тешко, морала је да надничари, па је затражила помоћ од инжењера Марковића, који јој је мужа вратио на посао у рудник. Недуго потом, Петрију је заболела рука, али тако да ју је болела јако и повремено, као „луда”. Тај изненадни оштри бол Петрија је разумела и доктору Ђоровићу представила као последицу казне Светог Врача за њену „грешку” због које је Миса настрадао, а што је њу непрестано тиштало и жалостило. Показујући извесно лукавство ума, тај лекар, који је у њеној приповести као изразити пластично и карактерно дочарани лик заузео посебно место у галерији споредних ликова, помогао је тако што ју је уверио да је о њеном случају разговарао са игуманијом оближњег манастира и да је она одредила начин на који ће Петрија да се Светом Врачу у Окну „одужи” – тако што ће средити парк испред амбуланте. Тај рад је дао повољне резултате и лекар је закључио да се код Петрије ради о психосоматском обољењу које је резултат њеног потиснутог осећања кривице. Рад ју је испунио додатним моралним самопоуздањем и уверењем у потребу да, поред свега што је

омета и тишти, увек настоји да чини корисна и добра дела, о чему она громко и казује: „Алал ти вера, мислим се, Петријо, кад си из глупос, и болес, и греј оваки памет, и здравље и добро дело могла да исповртиш”, закључивши поносно и бодро како „то сваки не уме. Нит је свакоме дато” (Михаиловић, 1984: 284). Њен ведри оптимизам и поверење у живот у овим су речима добили још једну јасну потврду.

Поред догађаја из Петријиног брачног живота и Мисиног рада и боловања, у њеној суженој приповедној визури место је нашло и паралелно хроникално казивање о друштвеним и политичким приликама, о ширем хронотопском плану на који је њено казивање било постављено. Тако се она поново осврнула на чињеницу да су још четрдесет осме године затворене приватне радње и кафане, па на привредну кризу педесетих година, на одсељавање и девастирање целог краја, чак и на „оно опасно време” око „шесет осме” године. Од тих догађаја, у времену у коме се и Мисина болест развијала, у њеном казивању о болестима, кризи и нестајању, посебно место заузела је епизода са затварањем локалне пруге и детронизацијом инжењера Марковића, заслужног за раније привредно и културно буђење краја. Све је то дато у светлу поновног афирмисања неких од изразито негативних карактеролошких народних особина, од којих је истакнута она која указује на то да се туђ рад не уважава, површно вреднује, лако багателише и још лакше са презиром одбацује („Мој народ човека не поштује и готово”, Михаиловић, 1984: 298) и Петријиног ироничног и критичког односа према таквом понашању. Такав однос народа према представницима власти и одговорним у Петријиним казивању није отворено правдан, али јесте са разумевањем илустрован стањем кризе и знатним емотивним проживљавањем догођеног, као битном колективном особиним. Та повишена емотивност до изражаја је дошла у сцени затварања железничке станице и последњег одласка локомотиве из места. Грађена на подлози коју су припремиле претходне кризне године, та сцена је у Петријиним опису суморне атмосфере добила карактер скоро трагичног догађаја достојног опште жалости. У њој посебно пада у очи то што стари машиновођа „изненада заплака”, а потом „закукаше људи изједанпут” и разви се општа жална атмосфера у којој „заурлаше” сирене кад се крену тај „жални воз”. Стари „машиновођа изађе на прозор (...) а из очију му, видиш, црне сузе кај дебели стршљени искачу” (Михаиловић, 1984: 294). Сви ти догађаји који су дубоко усађени у Петријино

памћење и који су обликовали њено искуствено сазнање и њену приповедну визуру, доводили су је до закључка о томе како је „неваљашан (...) овај живот (...) Ништа с њег не да учиниш нит ће он с тебе богатији да испадне. И готово” (Михаиловић, 1984: 301). Међутим, како је Петрија замишљена као лик који се кроз време изграђује и развија, њен хоризонт сазнања обликовали су разноврсни догађаји, од којих су они који су имали неповољан и трагичан исход, делимично претегли. Таквом поретку је битно допринела и Мисина смрт, коју је она доживела као коначни исказ неизмењиве божје воље, усмерене ка болној и понижавајућој разградњи људске материје. Али, мада је у власти божје воље, Мисина смрт није Петрији дошла без магијске најаве (њој се у два наврата јавило „предсказање” будућих догађаја). Најпре је пукла „порцуланска чинија” и то „посред среде на четири комата” (Михаиловић, 1984: 313), а потом јој се креденац са покућством, неизазвано, јако затресао. На ту најаву Петрија је реаговала тако што је ритуално принела жртву, заклавши најлепшег петла и поклонивши га Циганки. Тиме је она, закључујући да се против божје воље не може ништа учинити, показала спремност да је помирљиво прихвати. Али је, ипак, самилосно помажући оболелом мужу за кога је увек „руку топлу чувала” и пратећи га на операцију у Београд, показала и толико карактеристичну људску склоност да се нада у повољнији исход, да пред лицем смрти, без обзира на јачину осећања, остане прибрана.

Управо је у изградњи сцене последњег Петријиног и Мисиног сусрета и разговора у болници, Драгослав Михаиловић показао једну од најистакнутијих одлика његовог стваралачког поступка – да у ситуацији која претпоставља најинтензивније плачевне емоције избегне могућ патетични и сувише сентиментални исход, и да тај разговор учини шкртим и скоро неутралним, како би се у другом плану описа, у самој атмосфери, дочарала сва драматичност и трагичност ситуације. Уместо да јој упути неке смислене речи, Миса одбија разговор правдајући се да жели нешто важно да из новина прочита, док га Петрија онемоћалог и резервисаног гледа. Таквог га је запамтила и у наредној сцени последњег погледа у којој јој се он на високом прозору поново указао нем и строг „и с оне велике очи, кај намрштен кај уплашен” (Михаиловић, 1984: 351). Са тамним слутњама и болним уверењем у мужевљево слабићство, Петрији је недуго потом стигла вест о гротескној Мисиној смрти, „онако како није заслужио”, на

клозетској шољи, као поновни показатељ ништитељске снаге смрти и њеног слепог тријумфа над силом живота. Тим је увидом и развијеним описом започет трећи део „Небеских свирача”.

На самом његовом почетку, Петријина исповест узима облик ширег сликовитог исказа, рефлексије о смрти сачињене од мноштва натуралистичких, језовитих појединости, о томе како је она „грдна” и како „ништа одвратније од ње на свету” нема, а то највише због тога што „она уме тако да те нагрди какав никад ниси био. Она уме тако да те намаскира да те рођена мајка не би познала, кај да си се за некаку грдну Белу недељу спремио, па се с неку много гадну балегу, каку у твој век још ниси видо, у лице нашарао. Она уме тако да те искези и избечи и очи да ти изврне да више ники никад ни не пожели да се сети да те живог знао” (Михаиловић, 1984: 354). Тај опис разарања људског тела које проузрокује смрт, сав тај „бол неизмерни и смрадеж неописани и понижење бескрајно”, постају подлога на коју се поставља опис Мисиног тела после просектуре при којој се није пазило на његов потоњи изглед. Овај се Петријин опис јавља као амбивалентан, јер се у њему, на једној страни, разложно негодује због непажње и непоштовања покојника док су га „секцирали”, док на другој страни он поприма и црно-хуморну интонацију. То се збива у оном часу у ком се Петрија обраћа болничару у мртвачници речима непристајања и протеста: „Ако су баш морали да га сечу, могли су валда и све на место да му врате, а не овако да му набацају ко на неку мрцињу. Види га каки је” (Михаиловић, 1984: 357). Ту суморну ситуацију коју је Мисина смрт изазвала и осећања која су на њој настала, што је константа у Михаиловићевом приповедном поступку, јунакиња је превазишла тако што је бивала потопљена у снове у којима је почео да јој се јавља умрли муж. То је Петрији омогућило да ограничења сказ-позиције надиђе казивањем о ономе што је са мужем разговарала у сновима, о ономе што долази из подсвести, а не из стварног живота. У сну јој се Миса обраћао и прекорно, због тога што му у ковчег, као опрему за други свет, није спаковала виолину. Управо је увођење мотива виолине постало основа за развијање завршне приче-сцене, као велике лирско-метафизичке поенте и изузетног завршног акорда целокупног Петријиног казивања.

Због Мисиног прекора који је добила у сну, Петрија је одлучила да његову виолину поклони Циганчету које је у прошњу дошло са мајком, а за које је сазнала

да је син Милутина капелника. Сматрајући да је учинила оно што је потребно, она је смирено очекивала глас почившег мужа, слушајући повремено отегнуто и неартикулисано попевање („блејање”) пијаног Радована, за кога је мислила да је „згодан” да јој донесе глас са другог света. Покојни муж јој се, као и раније, непосредно јавио у сну и захвалио за послату виолину коју му је Петрија „преко они Цигани уделила”. На тај начин се Петрија успокојила и смирила у уверењу да је обавила све што налажу црквени и обичајни ред и наслеђена народска веровања о односу са светом умрлих, и да је могла да без узбуђења сачека тај час преласка, остајући куражно привржена вредности живота: „А дотле ћу могаднем мало и овде” (Михаиловић, 1984: 379).

Следећи поруке и изразе Мисине воље, Петрија се нашла на окнанском гробљу, на Мисином гробу, усред присвојене лепоте природе коју је дуж целог романа и у његовој завршници привржено истицала. И само гробље јој се, отуда, учинило достојним такве похвале: „Куд год погледаш, лепота – памет да ти стане. Живоме ту да век проведе, а камоли мртвом” (Михаиловић, 1984: 385). У том епифанијском часу гробљанске тишине и лепоте расцветале природе, усред „разговора” са почившим мужем, седећи на клупици удно гроба, Петрија је зачула тиху свирку из дубине, из подножја брда на коме је гробље смештено. Окренула се и спазила како „кроз ту траву одоздоле (...) гацају моји музиканти” (Михаиловић, 1984: 386), а испред њих оно Циганче са Мисином виолином. Надирући у синхронизованом ритму из подножја и успињући се у висину, што је веома ефектна симболизована лирска слика, дечака са виолином су пратили Циганин Милутин и његова музичка капела. Од њихове свирке Петрији „чисто душа застаде”. Потом, ти „небески свирачи”, поскидавши капе, запеваше омиљену песму њеног мужа, „Милосаве бекријо”. Од те песме, у нестварној лирско-фантастичкој атмосфери, из грла и уста певача излетеше „беле тице” и „затитраше кај велико јато, над гробови се наднеше, цело гробље зачас прекрише” (Михаиловић, 1984: 387). Иза тога се у њихову песму „упекља и Радованово блејање оздол. У њино бело јато ућушка се, онако црно, и оно. Беле и црне тице над наше гробље круже” (Михаиловић, 1984: 387). Тад Петрија узбуђено помисли како то њеном мужу и њој ти „музиканти валда свирају”. Њихово се певање тад јави у необичном складу различитих елемената садржаја:

„Почеше сад свирачи кроз њину песму не само да се веселе и радују но и да се свађају и бију, да лелечу и запевају, запомажу и бога зазивају, небо и земљу да грде, овом и оном свету матер пцују, мене и себе, свим мојима и свим својима што се родили и још се нису испилили семе родитељско и материцу мајчину да проклињу. И све то с оно Радованово блејање сложили, па како њина песма овде јекне, тако оно отуд одјекне” (Михаиловић, 1984: 388).

Управо због тога што је на гробљански брег легао „песмин јаок и људски лелек”, у том нарочитом и необичном часу, тронута Петрија остаде у недоумевању да ли је то што јој се пред очима јавља слика стварног живота, или су само „прикажње”, због чега јој линуше „сузе као црешње”. Она у том дубоко емотивно проживљеном часу ћутања и спознаје остаје загледана у земљу, док су јој изнад главе кружиле „оне беле и црне тигре”, као симболи и гласници супротстављених и неразлучно спојених вредности земаљског и небеског принципа.

Најављивана и припремана дуж читавог романа, завршна сцена у којој се ритмично јављају небески свирачи, пењући се из траве и потом спуштајући и нестајући у њој, упила је и складно сажела у себе најважније тематске и симболичке елементе Петријиног казивања и постала његова поента. Суочена са моћи Светог Врача, она је схватила да у свету, поред његове, постоји и виша, божанска моћ према којој је људска снага незнатна. Само Мисино боловање и недолична смрт Петрију ће уверити како та свемоћна сила кажњава и осуђује људски род на сталну патњу и како је управо опредељеност ка несрећи и страдању сталност људског живота. Међутим, тим се поражавајућим и неутешним сазнањем њена селективно организована исповест не завршава.

Будући да она није предочена као потпуно линеарно казивање, већ као пажљиво чињени избор и варијација најупечатљивијих догађаја из живота, датих у функцији представљања једне нарочите животне визије којој различита открића додају доминантан смисаони тон, у чисто симболичком призору небеских свирача, та је визија наврхуњена у музички оживљеном складу земаљског и небеског, тривијалног и узвишеног, тамног и светлог, реалног и фантастичног, као исказу парадоксалног а коначног јединства и склада положеног у једно трагично осећање живота. То се Петријино коначно виђење и сазнање слило у представу о неодвојивости и снази патње и радости, стрепње и наде, проклетства судбине и

вредности живота и то не само у свету живих него и у свету мртвих, као саставници целине људског трајања и свести о њему.

Ка том откривалачком закључку да се кроз страдално искуство може докучити обзор животодавне лепоте и смисла у јединству визије овог и оног света, усмерени су приповедачко опредељење да се живо, веродостојно посведочи, наративни метод привидно несређеног непосредног, усменог, казивања њему уподобљен, као и логична композициона заокруженост и целовитост романескне конструкције, којој доприноси понављање и наглашавање неких мотива. Тако се јаук и лелек којим се оглашавају небески свирачи на гробљу симболички и значењски паралелно дозива са јауком сирена приликом испраћања последњег воза из места. Петријине крупне сузе са гробља значењски су подударне са сузама старог машиновође који одвози последњу композицију. Мотиви раскошне лепоте природе и жуђене лепоте живљења вишеструко се активирају и преплићу у роману, док се иницијални мотив воде у завршници дискретно јавља у сцени нестварног силаска и нестајања небеских свирача у трави која их као нека „дебела вода” у своје окриље прима.

Разумевши добро поруку коју су јој са другог света у визији донели небески свирачи и коју акцентују беле и црне птице, као коначну обзнану и потврду јединства оба света и лепоте која их прожима и надилази, а која се може досегнути у блиској регији свакодневља, Петрија сабрано и одлучно, са брда као симболички повлашћеног места над животом, силази намерна да се одважно и одговорно посвети домаћим пословима: „Мој домазлук ме доле чека, сигурно ми се чуди ди сам до ово добо. Кокошке треба у кокошарник да запнем, прасе да нараним, мачкама млеко да сипем. Не смем ја њи да заборавим” (Михаиловић, 1984: 390). Тим опредељењем за могућ једноставни и присни живот, за бодро трајање због свега и упркос свему, склапа се и значењски своди Петријина наративно сложена прича: као универзализовани исказ свеопште трагичности, лепоте и вредности људског живота; као илустративни исказ својеврсне филозофије живота „неуких али утемељених филозофа којима је живот једина права школа” која је ослоњена на „извесну народску метафизику” (Первић, 1978: 234–325), а у чијем се фолклорном традицијом дефинисаном оквиру може сагледати, разумети и оценити живот човеков; потврда могућности да се једно тегобно искуство исказано

нестандардизованим, претписменим језиком, животно и уверљиво, преточи у естетизовано, уметничко сведочанство велике изражајне снаге и вредности, које нуди привид аутентичног казивања у коме се оцртавају одлике јунакињиног карактера, али које отвара и ширу перспективу за сагледавање карактерних особина националне заједнице којој јунакиња припада, као и типа традиције који се у њеном дијалекталном казивању активира. Те су могућности створене захваљујући избору приповедачеве позиције, начина саопштавања и језика којим је то учињено.

Ауторско опредељење за сказ-приповедање – Михаиловић се определио за његов „интерпретативни” тип (Ејхенбаум, 2012: 94) – које предочава догађаје и ликове виђене искључиво кроз сужену визуру приповедача, због чега „овај тип сказа нуди један сасвим лимитиран свет” (Војновић, 2013: 177), у предњи план казивања изводило је често споредне колоритне ликове, као важне актере за обликовање судбине јунака-казивача. Такви су, међу другима, Љубиша кафеџија, Влајна Ана, поштар Стојан, рудар Каменче, инжењер Марковић, Жика Курјак и, посебно, доктор Ћоровић. У контакту са њима, у напетим драмским ситуацијама живота и приповести, на пробу су стављане и до изражаја су долазиле важне особине Петријиног карактера и способности.

Управо је тим ситуацијама велике драматске снаге у обликовању Петријиног карактера аутор нашао начина да их релаксира специфичним хумором. Тако је, описујући сцену Милијаниног побачаја у којој је била сведок, не кријући своју згроженост и страх, Петрија без устезања признала: „Кад ја то видо, мен се учини – сад ће и мен. Па кад рго да бегам!” (Михаиловић, 1984: 86). Ефекат смеха овде долази изненада, у функцији ослобађања напетости која је створена у мучној атмосфери лекарске ординације. Сличан тип хуморне ситуације остварен је у сцени Петријиног настојања да види повређеног мужа у болници у коју је не пуштају. Тада она крадомице настоји да мине поред чувара са „пет детета” и особља: „Ја одма онако поред њи, поред њи, док не промакнем кроз капију”, и када јој то успе, она пожури, како каже у коментаторском попису, тако да јој само „пете ударају у дупе” (Михаиловић, 1984: 227).

Поред хуморног сликања, Петрија је бивала вична да виђено и доживљено представи са доста иронијског наноса у опису, коментару и оцени. Поводом

Мисине несреће, журећи пешице кроз ноћ к њему у далеку болницу, она Каменчету асоцијативно казује како је у њиховом крају било доста „сакати и ћопави”. Та Петријина иронија помаже настојању да се ситуација сагледа трезвеније и њене последице објективније оцене. Видно је то у сегменту текста у коме говори о пропасти инжењера Марковића, који је за развој краја све добро урадио, а само „за људи он време није имао”, док у оцењивању вредности људских дела њен опис уме да пређе и у горки сарказам у коме се продубљеније сагледава гола истина живота.

Сам утисак животности, веродостојности и аутентичности који на читаоца оставља Петријина прича, у знатној је мери одређен идиомом који Петрија користи. Пошто је предео у који је она смештена, без обзира на пишчев трик „скраћивање топонима на ниво иницијала, како би се тобож избегло непожељно препознавање реалних људи и догађаја” (Војиновић, 2013: 179), или давање општијих имена за назив насеља (Две сестре, Окно, Брегови), релативно лако лоцира у југоисточни део Србије, коришћење косовско-ресавског дијалекта и његовог моравског наречја у роману, поред колоритности и унутрашњег ритма, упућују и на настојање да се кроз језик и модел културе оживотвори и афирмише један нарочит тип јунакиње из народа:

„О Петријиној несумњивој укорености у традиционалну културу сведочи њено непрестано посезање за апотропејским формулама и гестовима (’Далеко било’, ’не дај боже’, ’саклони Господе’, ’злу не требало’, ’не било примењено’, ’бог да прости’, ’пу, пу, пу, јебем ти под лево колено’, куцање у дрво, дување у прсте), као и за кратким говорним формама карактеристичним за усмене културе (клетве, благослови, изреке/пословице, изрази), али и сујеверје које, добрим делом, детерминише поступке ове јунакиње и представља основ њеног тумачења и разумевања догађаја. Специфичном, традиционалном колориту посебно доприноси присуство (псеудо)басми/бајалица (...) Петријино приповедање обележила су, природно, усмена веровања и предања (...) Приповедајући о свом животу, Петрија апострофира и читав низ народних обичаја (...) Призма кроз коју Петрија гледа на свет саткана је, дакле, од представа утемељених на митском мишљењу, али и од специфичних стереотипа традиционалне културе” (Делић, 2009: 113–119).

Тај тип народне јунакиње показује подударности са оним типом књижевне традиције која је заснована у времену доминације фолклорног реализма, и то у прози Јанка Веселиновића. Његова новела „Сељанка” доноси прототип куражне Анђелије, хероине из народа која успева да се, поред бројних недаћа, витално

одржи и реализује своје, патријархалном традицијом, усмерено животно послање. Тако је то у свом времену и причи, са нарочитом оптимистичком ведрином, успела да учини и празноверна и неписмена, али одважна и срчана јунакиња Петрија Ђорђевић – истинска хероина наше новије књижевности.

Занос и пад – *Чизмаши*

На само прочеље романа *Чизмаши* постављен је вољом имплицитног аутора један меланхолични стиховани исказ, као мото приче која следи. Реч је о цитату проистеклом из пера Мехмед-паше Соколовића: *Уз побелеле власи нема ни жеље за славом, / Путеви спаса су пресечени, у брдима хвата се мрак* (Михаиловић, 1984: 5), који читаоцу указује на значењски смер приповедања са којим ће се суочити. То приповедање је, као и у претходна два романа Драгослава Михаиловића, организовано као проза једног лика и једног гласа, као сказ – тако организовано и усмерено казивање у коме до изражаја долази један „лични тон”, а „тај тон представља организационо начело које мање или више уобличава илузију сказа” (Ејхенбаум, 2012: 93), кроз коју до изражаја долази сведочење о личној судбини казивача-актера и која опредељује композицију романа. У овом случају своју животну историју казује Живојин М. Станимировић, звани Жика Курјак, наредник југословенске краљевске војске. Казује је живо и сликовито у суморној атмосфери затворске душевне болнице и то чини са јасном побудом да саговорнику предочи узбудљиво сведочанство о паду и поразу, као и да му, притом, сугерише сасвим одређене мисаоне увиде и закључке о животу, до којих је он искуствено дошао кроз драматичне догађаје, кроз веселе и трагичне авантуристичке згоде и незгоде.

Приповедање које се у роману тако развија одређено је специфичним ауторским напоменама и поетичким сигнаlima. Док сам наслов указује да је посреди прича о војничком животу, јер је „чизмаш” жаргонски синоним за војника, напомена да је посреди роман усмерава читаоца на сасвим одређено поимање приче са којом се суочава, и да из те жанровске ознаке која упућује на потребу да се књига појми као композициона и значењска целина, он програмирано уочи и ауторску намеру о замашности и обухватности предоченог казивања. Та напомена посебно добија на значају када читалац схвати да је прича која се распростире саопштена као монолошка исповест из сведене личне перспективе јунака-казивача (што је диференцијална одлика приповедне технике сказа), и да је тиме у битном ограничавајуће одређен и сам хоризонт сазнавања који такво приповедање подразумева. Због тога је у разумевању живописног приповедања Жике Курјака потребно и учешће читалачке поетичке свести која би његово сведено казивање,

мотивационо одређено његовом нискомиметском позицијом, укључила у шири контекст сазнавања. А тај начин сазнавања не би био могућ ни потпун без активирања чињеница и знања из сфере политичке историје, као једне од централних зона Михаиловићевог књижевног света.

Када се са жанровске ауторске напомене читалачка пажња усмери на додатну напомену да је ово „Прва књига” романа, онда би разумевање форме, смисла и значења предоченог казивања требало да нас доведе до сазнања о логичности устројства ове књиге, која ће, мада композиционо неуједначена, свој наставак и разрешење имати у заумљеном наставку. Данас, међутим, знамо да тај наставак није уследио и да је ова троделно компонована књига једина објављена приповест о авантурама Жике Курјака, који се као јунак јавља у Михаиловићевој приповести „Барабе, коњи и гегуле” и роману *Петријин венац*. Из тог разлога је друга ауторска напомена изгубила значај за тумачење и разумевање романа. Видно је то у последњем његовом издању¹⁵, у коме ју је аутор изоставио. Међутим, када са уводних, оквирних назнака пажњу усмеримо на сам садржај романа и његово композиционо устројство и сложену структуру, пашће у очи то да је он изграђен у два засебна паралелна тока, од којих је један наративни, а други документарни.

У првом, наративном делу, казивање је усмерено на догађаје из живота Жике Курјака, захваћене у дужем временском распону: од тридесетих до седамдесетих година двадесетог века. Тај четрдесетогодишњи период трајања обележен је његовим младалачким опредељењем за војну каријеру. Због тога он, причајући у затворској душевној болници незаном слушаоцу, исповест започиње казујући о томе како је одлучио да рударски посао у родном Окну напусти и пође на војно школовање у Крагујевац, после чега је уследила подофицирска служба у завичајној Ћуприји, па у далеком Скопљу, у коме је начинио велики изгред, због чега је доспео у војни затвор.

Његово приповедање започиње и развија се ретроспективно и углавном хронолошки, али и са прекидима у којима он исказује висок степен самосвести, јер се враћа на место прекида приче, а чешће је и антиципативно помера, осветљавајући знани исход причом обухваћених догађаја. Тако се он, као зналац

¹⁵Михаиловић, Драгослав. *Чизмаши*. Сабрана дела Драгослава Михаиловића Београд: Лагуна, 2016.

усменог причања, исказује и као владалац „темпоралном схемом приповедања” под којом „у овом случају разумемо смењивање проспективног угла гледања (правцем догађајног развоја) и ретроспективног угла гледања (уназад ка већ догођеном)” (Петковић, 1988: 31). То је утицало да се он у казивању ритмично, горе-доле, креће по оси времена и да своје приповедање концентрише око догађаја који су у његовом, причом обухваћеном, животу имали судбинског значаја. Притом, он наглашава оне појединости које би, по његовом суду, слушаоцу биле од користи за потпуније разумевање онога што му се саопштава. Отуда се може рећи како је и овај Михаиловићев јунак, који прича наизглед обичну, чак тривијалну причу уског домета на подлози епохалних догађаја, умешан приповедач, заинтересован за то да слушалац његову причу разуме и да је на пожељан начин прихвати.

Документарни део приче обликован је искључиво ауторским радом. Он је плод настојања да исповест јунака коју посредује уоквири и фактографски допуни како би она на ширем временском плану одсликала сложене прилике у којима се јунакова судбина развијала, тако да су двојство и паралелизам, у склопу овог романа, стално присутни као конструктивни принципи, што је утицало на то да се прича о животу и авантурама Жике Курјака предочава из две одвојене перспективе. Једну обликује јунакова исповест која је казана из визуре полуобразованог подофицира, због чега је његов језик засићен колоквијалним изразима, специфичним војничким жаргоном и пратећим вулгаризмима, док друга указује на ауторов приређивачки и стилизаторски рад на материјалу робијашеве исповести, коју он накнадно настоји да ситуира и истинито представи на подлози коју обликују доцнија историјска сазнања. Из тог разлога су, најчешће, на оним местима у причи где се радња драматично концентрише, згушњава и усијава, у приповедни ток укључени различити документарни текстови, ретардирајући га: од страначких докумената, налога и статута, преко политичких достава и извештаја, до различитих обавештајних порука и агитационих летака. Они најпретежније указују на организовани и упорни рад хрватских и македонских националиста на растурању Краљевине Југославије. Њихова функција се исказује у пишчевом настојању да стилизованој личној причи да општији историјски и сазнајни оквир, а потом да јунакову причу, која је и сама документарна, афирмише тако што ће је

подупрети одабраном архивском грађом и тако потврдити њену животну и историјску веродостојност.

Такво стваралачко опредељење утицало је на околност да се у *Чизмашима* прича, у основи, јединствена прича на два стваралачка начина, на два нивоа, из две перспективе, а са истим смисаоним циљем и исходом. У једном се субјективизовано, али са пледирањем на истинитост, излаже и тумачи лична историја и судбина Жике Курјака, а у другом историја и судбина државе чији је војник био и коју се спремао да брани. Како се прича овог чизмаша концентрише и врти око његових животних узлета, криза, ломова и губитака, узрокованих и оним разлозима који су били ван његовог видокруга и домашаја, а који се зову политичким, и њена паралелна, документарна прича такође је посвећена угрожености и криз; само што је трагични јунак прве весели и злосрећни поднаредник који губи унутрашњу битку, а јунак друге, једнако трагичне приче – Краљевина Југославија, која се на историјској распутици активно слаби, подрива и растаче.

У роману Драгослава Михаиловића *Чизмаша* се, наративно и документарно, обликује сложено развијена јединствена прича о угрожености и слому једне личности и њене државе, у бурном историјском времену између два светска рата. Исход те приче и меланхоличне и трагичке визије живота, која се у њој васпоставља, наговештени су на почетку књиге речима одабраног цитата. И по томе је она показала сродност са причама о судбинама јунака претходних романа овог писца (*Кад су цветале тикве* и *Петријин венац*), нарочито стваралачким поступцима и средствима у њима активираним (сказ-приповедање и сродно језичко градиво) и сасвим одређеној свести о вредностима, животној визији и активистички и моралистички заснованој филозофији живота која се у њима исказује и животно проверава.

Склопљена од три дела неједнаке дужине, прича у роману започиње резонерским исказом јунака-наратора датим из перспективе окончаног искуства. Резигнирани јунак-приповедач, сумирајући пређени живот са временске раздаљине која доноси и мудрост сазнања, коментаторски нас обавештава о обрту који живот непредвиђено може да донесе. Казује о томе како:

„Кад једном пођеш однекуд ди ти се није живело, чини ти се, отишо си занавек. И никад, мислиш, нећеш да се вратиш. Никад више нећеш да будеш Курјак. Али живот удеси, па се вратиш пре него што си и сањао” (Михаиловић, 1984: 9).

Живот му је удесио да један његов део проведе активно и живописно; да буде усмерен личним избором за војнички позив и динамизмом, тегобама, задовољствима, сазнањима, па и открићима која он доноси; да се одвија скоковито, али и да често запада у драматичне изазове и велике кризе које су наоко последица комедијанта случаја; да се, у сужејном паралелизму у коме је приповедан, са успонима и падовима авантуристички одвија и ломи, до коначног и неминовног слома. То да је у причу укључен авантуристички сиже, види се и по настојањима јунака да оде из родне средине и да на сваки начин понесе „палетушке и сабљу”, а не „лопату и килавицу” као рударски помоћник, пошто, у теоријском разумевању, авантуристички сиже и одређују јунакова „жудња за победом и тријумфом, и жеђ за поседовањем, чулном љубављу” (Бахтин, 1967: 166). А сви су ти конструктивни елементи уграђени у структуру романа, као инстанце у развоју јунаковог лика и његове, узбудљивим доживљајима посвећене судбине. Она се, у једној од две паралелне равни, приповеда из његове, нискомиметском позицијом и суженим сазнајним видокругом, одређене перспективе. Побуду за причањем, он оглашава реторичком формулом: „Види како је било” (Михаиловић, 1984: 9), иза чега следи живописно развијана прича која започиње сећањем и прецизним одређењем њеног временског плана.

Животна прича Жике Курјака започиње сећањем на догађаје из тридесете године двадесетог века, кад је имао седамнаест година и када је од свог рударског мајстора сазнао за конкурс за војну школу. Наставља се у временским одсечцима који су били у вези са његовим школовањем и каснијом службом, а драматски концентрише на најважније моменте каријере и живота.

Прву је службу овај причању привржен јунак имао у Ћуприји, у чији је, ратном славом овенчани, Осамнаести самостални артиљеријски пук распоређен. Поред тога што је, на основи коју су пружиле приче што их је у детињству слушао „о Куманову, о Колубари и Церу, Албанији и Кајмакчалану”, заволео војску „као мајку рођену”, на то да се у војску „скроз заљуби” утицала је и чињеница да је у Ћуприји нашао „добре другаре”, а посебно му се „посрећи” да тамо затекне „доброг

команданта” (Михаиловић, 1984: 18). Тај узорни комадант је мајор Милорад Миљковић, звани „Чича”, главни јунак дуже Михаиловићеве приповетке „О томе како је остала флека”, која је подразумевајуће укључена у подтекст ове романескне приче. Имајући у виду то да се наратор у овој причи креће од једног до другог њеног временског пола (прескриптивно и рескриптивно) и то да воли да поред догађајног следа слушаоцу понуди и његов исход, он је тако на почетку казивања, у коментару којим се осврнуо на ширу слику војне и државне стабилности, истакао како се, поред добрих официра у јединици којој је припадао, десило то да су држава и војска брзо и катастрофално пропали.

Приповедачева фигуративна изјава о томе како „смо ми”, војници победничке армије из Великог рата, у кратком априлском рату 1941. године, „били тако пропали да после две недеље ни у црпац ниси могао да нас сабереш” (Михаиловић, 1984: 19), важна је компонента која као сигнал указује на обликовање значењског плана приче. Околност да се некада бројна војска није могла сабрати ни у мало спремиште за уловљену рибу, указује на размере дезинтеграције којима је она, као и држава којој је припадала и бивши војник који о томе извештава, била изложена, а потом и на околност да се свака јунакова животна намисао и настојање у овој причи, у коначном исходу, преокрећу у властиту супротност: у симболизовану слику слома, пада и пропасти.

Тако се од почетка ове, двоплански устројене приче наговештавају њени суморни исходи, па се причање отуда и зачиње у намери да их живом речи и конкретизованим примером илуструје и потврди. Због тога је први његов део и посвећен представљању јунаковог успона, који је био у вези са каријерним успоном његовог омиљеног команданта. По командантовом пензионисању, тај пут, обележен јунаковим „љубавима” према војсци, команданту и жени, као и склоношћу ка пићу, проводу и напрасито-театралном реаговању, претворио се у, вршном урнебесном сценом оверену, животну и каријерну клизавицу.

Лик пуковског команданта Милорада Миљковића Чиче, кроз Жикино сведочење, изграђен је веома упечатљиво. Он је представљен као маркантна личност из народа, која је у Великом рату показала велику војну умешност и херојство. Због тога је заслужио највиша одликовања, али и ауторитет у војсци, а

како није потицао из грађанске породице и није завршио високе војне школе, он је, као трупни официр са знатним угледом, међу официрима стекао завидљивце и непријатеље, док је код војске уживао велики углед и наклоност. Ту војничку наклоност овом народском човеку обезбедила је његова човечност, изражена кроз однос разумевања и љубави за обичног војника. Из тог разлога су војници њега волели „као оца рођеног”. На његовом је примеру Жика Курјак уочио како је могуће бити добар официр, а не бити драконски строг и неправичан према војнику као подређеном, и, поготово, како је могуће бити добар војни старешина без инсистирања на формализмима који се тичу војничког изгледа и држања. Чича се више бринуо „да му војска буде добро обучена, да се добро рани, да нам коњи буду добри” (Михаиловић, 1984: 21), па је разумљиво да приповедач каже како они такви „за параде” нису били, али су, због мотивисаности да се максимално залажу, на маневрима они бивали најбољи.

Јасно је да је Михаиловићев јунак-приповедач свог команданта узео за узор, као и то да је, напустивши родни дом, болесног оца и ниску социјалну средину које се стидео, у Чичи Миљковићу нашао другог оца, за чији се ауторитет необично и некритички везао. А да би лик Чиче Миљковића у свести јунака-приповедача заузео високо и неупитно место, писац му је обезбедио широку мотивациону основу. На њој је он представљен не само као официр вичан топовима и коњима, већ и заинтересован и добар познавалац војничке психологије, као и војничке вештине. Специфичност његовог војно-тактичког знања огледала се у томе што га је он засновао кроз ратничко искуство и о томе је, у подесним приликама, умео да веома сликовито и непосредно говори. Цео један одељак у роману посвећен је „говору” Чиче Миљковића. У њему је жижна тачка из приповедачевог казивања пренесена на „туђу реч”, на широко платно исказа јунака. У том је истакнутом говору Чича-сељак својим подофицирима и официрима указивао на то како треба да се човечно односе према војницима-артиљерцима, а ови да се усредсреде на свог најљућег противника – агресорову коњицу. Указивао им је на чињеницу да је коњаник у рату „велики мученик и велики крвник”, нарочито акцентујући околност коњичког јуриша и то како у тим драматичним часовима добар артиљерац треба да се влада – да се херојски држи, али и да мудро зна да процени у ком часу треба да, пред непријатељем у налету, устукне, да побегне, пошто „оно што ми код себе зовемо

војничка храброст, обично није ништа друго до небрига у командовању, глупост, неукост и дивљаштво. Једино се ми, Бугари и Турци фалимо да у боју умемо да идемо на нож, а то, богами, за фаљење није” (Михаиловић, 1984: 37). Ту су искуством оверену лекцију са јасним критичким увидом, казану сликовитим језиком, у којем просине и покоја војничка псовка као социјално типична реч, војници и подофицири слушали, присвајали и памтили, схватајући да у војсци „нарочито о људима” треба да се води рачуна.

Кроз такво владање и говор свог омиљеног команданта, чија војска није била за параде и у којој „трипер (...) није била болес за цареви” (Михаиловић, 1984: 21), приповедач је обликовао своју представу о вредностима у војсци и животу. То је учинио без икаквих ограда, просто, идеализујући и апсолутузујући лик свог команданта. Такво самоизабрано опредељење, које је проистицало из његове сужене визуре, поред самоуверености и самољубивог задовољства које му је повремено доносило, доводило га је и у велика искушења и невоље. Народски непосредно, Чичино обраћање, сликовити примери које је наводио и благ, очински тон, обезбедили су му популарност код војске, која је повремено подстицана и његовом склоношћу ка шеретлцима. У Жикиној причи посебно је истакнута епозода са наочарима. Чича је лошем војнику-стрелцу давао своје наочаре како би боље видео мету: „И овај мора то да закачи на нос и тако све до повратка у касарну да се гизди. А с њима не видиш ништа ко буљина” (Михаиловић, 1984: 47).

Кроз представљање оваквих хуморних и гротескних призора, лик Чиче Миљковића је у приповедачевом казивању ванредно оживљаван, а приповедач је због тога истицао како га је „војска волела, да му неко нешто направи, буна би се дигла” (Михаиловић, 1984: 36). Ту чињеницу подстицала је и околност да је Чича „и у рату био велики јунак”, због чега је уживао поштовање начелника Главног генералштаба, генерала Пантића, који је за свог ратног друга истицао да је „би међу најбољима у рату”, а да је и сада „међу најбољима” (Михаиловић, 1984: 47).

Са таквим доказима изузетности, командантов лик је у свести Жике Курјака заузео највише место на вредносној лествици. Тој идеал-типској позицији знатно је допринело указивање генерала Пантића о декадентним променама у генералштабу, о изневеравању херојског духа и потискивању команданата-ратника пореклом из

народа, а чија места заузимају каријеристи из грађанских породица, којима су милији балови, дворске даме и интриге од војничких и народних послова и службе. Њихова највећа брига је каријера: „За време рата то се смуцало ко зна ди, барут није ни омирисало. Сад су ту. У рат се нису разумели, у чинове и каријеру, у везе и интриге знаш како се разумеју” – говорио је генерал Пантић и додавао како се та декаденција збива у време када се спрема нови рат, због чега се упитно обраћа Чичи: „Зар за то колико јуче гинусмо?” (Михаиловић, 1984: 49). На примеру односа ратних другова, чије су позиције у војсци биле спојене, утолико што је генерал утицао на то да мајор Миљковић убрзано напредује до чина пуковника, Жика Курјак је по „први пут видео како и један стар, паметан човек може да има свог учитеља. И како тај учитељ, исто тако паметан и још старији, може да поштује и воли свог остарелог ученика” (Михаиловић, 1984: 50). То га је увиђање додатно оснажило у уверењу да треба да се на сваки начин подржавају и бране оне вредности које се таквом праксом потиру и они људи који их репрезентују.

На тај начин је постало очигледно како се у овом роману актуелизује још једна линија сукоба унутар представљеног књижевног света. То је сукоб између система вредности и представа на линији село-град, на једној страни, а на другој се посредно актуелизује сукоб између државобранитеља, патриота у војсци, и оних који би да државу, створену на жртвама српске војске, разоре. Оснаживању тог сижејног смера у роману доприноси документарни слој, у коме се види како антијугословенске, сепаратистичке снаге делују на територији Војводине, Македоније и Хрватске. Иако све то није знао, Жика Курјак се нашао у колоплету различитих супротстављених струја у војсци, и он се, у складу са психолошким и карактерним профилем кога одликују једнообразност, лаковерност и егоистичност, без директних подстицаја са стране, определио да сам води битку унутар тако конфликтно успостављеног света. На фону велике, прикривене, а припремане битке за Југославију, Жика је почео да води своју, уским кругом субјективизованих представа о верности и љубави, дефинисану и неповратно и трагично усмерену личну борбу, због чега је постао парадоксални јунак, јер је располагао малом способношћу процењивања и малом социјалном интелигенцијом уопште, а великом личном вољом за супростављање и борбу.

Научивши од генерала Пантића и Чиче Миљковића да је трпљење потребно за опстајање у војсци и животу, и да је човечност велика врлина, да се може бити „одличан старешина, а да се не буде омражен код војске” (Михаиловић, 1984: 60), Жика Курјак је своју војничку службу тим начелима посветио. Провео је пет година у ћупријском и две у скопском гарнизону, уз свог омиљеног команданта, који се тридесет девете, по померању генерала Пантића, без отпора спремао за пензију у коју су га опоненти слали. Управо је та најава Чичиног пензионисања, у Жикиној свести и животу, који је у Скопљу обећавајуће почео уз лепу удовицу Софију, представљала велики прелом.

Препустивши се хедонистичком уживању у Скопљу, Жика је упознао удовицу Софију у коју се намах толико заљубио да му је цео његов „дотадањи живот”, у светлости комплекса нижег порекла, изгледао „бедан”, и он се сав посветио радосном уживању у љубавном заносу и телесности. Међутим, како је линија његовог авантуристичког пута у сижеу романа постављена тако да не буде праволинијска него таласава, увек се дешавало да после великог заноса и узлета у његовом животу наступи паралелно поринуће у неочекиване невоље. Будући да је круг његовог приватног живота, као и круг његовог хуманистичког знања, био веома узан, те се исцрпљивао у кафанским дружењима са колегама и живописним куплерајским забавама, невоље су, по правилу, долазиле из његовог професионалног живота, из војске. У војсци су те „тријес девете (...) почеле неке реформе”, због којих пуковника Миљковића „отерају” у пензију. Та вест међу војском пукне „ко граната из тешку хаубицу”, и због ње не буду збуњени само његови подређени, него „ко болесно куче” и он сам буде „расејан и изгубљен”, али не толико да не настави да се сам „за себе бори” (Михаиловић, 1984: 78). Али без видљиве реакције. Он је ту одлуку, у складу са сопственим схватањима и начелима, прихватио стоички помирљиво и неопозиво, не допустивши „да га туга баш савлада” (Михаиловић, 1984: 79). Колико је одлуку о пензионисању сам Чича прихватио без опирања, толико је она за Жика постала неприхватљива. У свом неприхватању, он се видно замерио новом комаданту, потпуковнику Тијанићу, кога су он и колеге одмах омрзли и наденули му погрдни надимак Јазавац. У тој тачки Жикиног војно-животног пута, у његовој самозаслепљености, почео је прелом и суноврат.

Дуго припреман, тај пад се објавио и кроз јављање напрслина у његовом манихејском погледу на свет. Када је у свом последњем дану и чину активне службе Чича Миљковић предао команду и одржао говор, у коме је војницима оставио у аманет да чувају оно што имају (та изјава свој значењски паралелизам има у документарној равни романа, у коју је уграђен говор Анте Ковача, који се завршава изјавом: „Чувајмо Југославију”, што је јасна алузија на наводно изговорене предсмртне речи убијеног краља Александра), у очима свог подређеног, његова увеличана слика је почела да бледи. То се најизразитије десило онда када је Чича Жика повео у свој дом да му преда трофејно наоружање и да се опрости са својим сеизом Радојем и кобилом Зорком, што је емотивно проживљено и веома дирљиво и учинио. Тада се Жика сусрео са Чичином брижном женом Миленом, која је изразила бојазан за супруга који је отишао у другу собу. Када се вратио, Жика је запазио да је његов командант изуо чизме (као симбол војничког позива и славе) и пред њим се појавио имајући на ногама „неке мале, ваљда женске, старе везене папуче” (Михаиловић, 1984: 107).

Ту слику, у којој се његов узорни командант сада јавља у гротескном облику детронизованог краља, Жика је запамтио по ефекту који је на њега оставила. Она је обзнанила напрснуће његове идеализоване представе о Чичи, и војсци уопште, и он је у њих почео да сумња. Мада се још надао да је посреди само игра и да ће се све вратити у пређашњи ток, одлазећи низ улицу са трофејним оружјем које је од Чиче преузео, он се осврнуо и угледао како пред капијом стоји „старац”. Не више славом овенчани командант, њихов легендарни Чича, већ још један човек који је у жрвњу живота „лишен славе своје” и који се, сходно неумитној логици промене и нестајања, више никада неће вратити на стару позицију, у стари животни поредак и ток.

У причаном животу Жике Курјака, Чичи Миљковићу припада веома важно место. Оно је важно и за саму композицију романа, јер прибира и за себе веже многе његове структурне чиниоце, споредне сужејне нити. Чича је главни јунак, жижна тачка Жикиног војничког живота, догађаја и прича које се око њега плету. Њихов је однос веома сложен и битан за разумевање романа. „Однос између Живојина Станимировића и његовог команданта изузетно је сложен у психолошком смислу, значајан на плану идејне поруке Михаиловићевог романа и плодотворан и речит у

представљању социјалне свести и историјске интуиције пишчеве” (Радуловић, 1985: 140).

Иако су наизглед слични, ова два јунака се по схватању живота, по моделу вредности који следе и по животним опредељењима и стилевима, у битном разликују. Та разлика је толика да се може рећи како су они у роману постављени како антиподи. Чича Миљковић је замишљен као човек традиционалног и патријархалног кова. Понаша се трезвено и мудро и суверено се креће само у оном делокругу који је описан његовим искуством. А то је војска. Ван ње он није активан ни видљив у јавном животу, већ је везан за кућу, жену и породицу. Он разуме условности човекове егзистенције и зна да се силницима живота и времена човек не може супротставити, да се општи ток не може запречити. Иако увиђа да се ствари у војсци крећу у лошем смеру, он не покушава да тај ток заустави, нити да своју душевност, човечност и родољубље другима наметне као образац понашања, као обавезу. Он, као и сваки сељак, настоји да свој посао обави најбоље што може, да у својој помиренисти са светом достојанствено и мирно прихвата и носи своју судбину. До коначног чина.

Жика Курјак је замишљен као његова супротност. Он настоји да побегне од свог порекла, да прихвати налоге новог доба, да се у животу, који ваља да буде посвећен личном уживању, сналази без много систематичног и упорног труда и да, према његовом недиференцираном разумевању, он буде човек модерног доба – грађанин и господин који је раскинуо везе са моделом родне, патријархалне културе и који је прихватио налоге модерног времена, у коме је он раскореењени појединац, вољан да од радости живљења узме што више. Будући наиван и површан, он, без дубљег разумевања света у коме се обрео и без превише критичког освртања, само хита за својом звездом среће. Али, кад год јој се нађе надамак, он доживи разочарање и крах. А тај крах, пре него што се изметне у велику невољу, уме да буде и веома комичан. Све то овог Михаиловићевог јунака чини парадоксалним, пошто он не страда због тога што превише рђаво мисли и зло чини, већ због тога што не уважава конкретне социјалне и историјске околности у којима се налази – због тога постаје њихова жртва.

Иако се поводи за примером Чиче Миљковића, он није суштински усвојио његове моралне принципе и личне одлике које произилазе из патријархалног модела културе. Он поима и прихвата његову душевност, честитост и једноставност у поступцима, разуме и његову особину да према војнику буде благ, да га чак воли, али он те особине свог команданта није диференцирао ни суштински разумео. Он их је детиње идеализивао и пројектовао на епску раван и потом их хипергенерализовао. Из тог разлога, он није ни могао да правилно појми Чичино смирено повлачење из војске, његову достојанствену резигнацију, већ је, поведен осећањем више правде и са сенком сумње у свог идола, био склон да се повинује свом осећању, а не разумском проницању. У црно-белој оптици коју повишена осећајност нуди, он се, као разметни син који је напустио сопственог оца и који се синовски везао за свог другог оца команданта, под унутарњим притиском, болем и стидом, одлучио на отпор и борбу, пошто епски модел схватања света подразумева да је личност јунака изнад свих условности, због чега такав јунак не може и не сме да посустаје, да се повинује и предаје, већ само да се бори до истраге. И он то, без обзира на неизгледност и парадоксалност такве одлуке, скоро сумануто и доследно чини, у име личног схватања правде и правичности. Због тога на попришту остаје сам и бива препуштен стихији историјског времена и своје наивне осећајности. Његов карактер, заиста, постаје његова судбина, а његово понашање је у роману тим карактером, у коме доминирају лукаво-препредена наивност и егоистични витализам, у највећој мери и мотивисано. Док су историјске, политичке и социјалне околности у којима се његов карактер развија много више од пуког фабулативног оквира збивања, оне као узрочници истински утичу на Жикино понашање. Покрећу га и усмеравају, а да он тога, по правилу, у том часу није свестан, већ се, ношен племенитим и узвишеним заносом, премеће из једне у другу невољу. Такав његов развојни пут до усијања је доведен у сценама екстатичне љубави и пијанства, које су, по опраштању са Чичом Миљковићем, после чега је он остао „слућен”, уследиле код Софије, у скопском куплерају, кафанама и хотелу Македонија.

Пошто је у штабу предао Чичино трофејно оружје, Жика се, повређен и срдит, толико да је мрзео „све око себе”, упутио у градске кафане. У једној од њих се, мешајући пиће, брзо опио, па је подизао чашу и наздрављао „за најбољег официра Југословенске војске. (...) за најбољег пуковског команданта кога је ова

војска имала и кога су људи ружно зајebали” (Михаиловић, 1984: 116). Тако је дошао у сукоб са једним од присутних, не знајући да се о југословенској војсци тад у Скопљу „рђаво” мислило. Пијан и са повредом од ударца који је у тучи задобио, он се упутио Софији, да би код ње доживео љубавни фијаско, правдајући се својим нерасположењем и казујући јој о томе како му се Чича, који му је дотле изгледао „као неки матори бркати бог”, одједном гротескно „претворио у бабу” (Михаиловић, 1984: 124), и како је је он то драматично доживео, разумевајући да је цела војска „дошла у питање”, због чега је он збуњен и забринут.

Да је та забринутост, без обзира на Жикину емотивну понесеност и несвесност, у догађајном току романа ипак почивала на ваљаним разлозима, постало је видно у документарном сегменту књиге, у који је, баш на том месту прекидајући причу, аутор укључио два дужа и по самој садржини индикативна документа. Један од њих представља говор народног посланика из Хрватске, Анте Ковача, у којем се указује на прикривене жеље хрватске политичке елите на челу са Влатком Мачеком за ревизијом историје, декомпоновањем Краљевине Југославије и оснивањем независне хрватске државе, истичући како је ситуација „у Хрватској страшна”, како је у Југославији убијен „национални морал”, и захтевајући од премијера Милана Стојадиновића да у владу уведе министре који имају „срца за целу нашу земљу” (Михаиловић, 1984: 130). Други документ садржи извештај о „оснивању одбрамбених чета” од стране комуниста и то да оне „морају бити формиране по угледу на војне формације” (Михаиловић, 1984: 147), као паралелна оружана сила у држави.

Како је овај јунак примарно обузет својим себичим походом, на срећу, у складу са приземним хедонистичким начелом: „То ти је, бре, све од овог света, што попијеш, појеш и натегнеш на кревет” (Михаиловић, 1984: 133), он је у куплерају потражио лека за свој мушки проблем и, добивши тамо бочицу са спасоносном течносту, похитао на железничку станицу да се опрости са одлазећим командантом. Тамо му је Чича поново изгледао гротескно измењен и чак „смешан”, пошто је обукао ново, тесно грађанско „одеље”, у коме му „ландарају” ногавице, „искривиле се дебеле ножурде, па човек некако дошо још краћи и шири. На главу мето неки шеширић, а то му стоји још смешније. Обесили се седи брци, а главурда велика, па јој поклопац стоји ко коњска балега на вр брда” (Михаиловић, 1984: 139).

А када је изуо тесне ципеле и обуо старе војничке чизме, Жики је тако нескладно обучен изгледао још смешнији, али се, поред свега, у том емотивно напетом часу држао достојанствено. И то је био последњи пут да су се видели. У свом завршном извештају о опроштају са Чичом, Жика је, као господар своје приче, проскриптивно истакао како је он остао привржен својим начелима, пошто се на почетку рата, на уласку у српску варош у којој је живео, са упереним пиштољем сам нашао пред немачким тенком. Тако је Чича, као још један парадоксални јунак и залудна симболичка жртва, страдао доследно бранећи разарану југословенску државу, вредности и смисао живота.

По закономерном ритму приповедања, горе-доле, који се, идући завршници првог композиционог дела романа, кроз динамично низање сцена убрзава, после расанка са Чичом који је донео разочарање, Жика се упутио вољеној Софији. Али је, хитајући љубавном гнезду, осетио мучнину и реске болове у стомаку, као комичну најаву догађања која ће уследити. Вичан сликовитом представљању онога што је видео и доживео, приповедач је остао без речи при потреби да опише буђење телесне страсти у љубавном загрљају са Софијом:

„Кад сам је дотакао, тако, просто ми је свес мркла. Ништа не видим, само назирем како јој се бели лепо лице, ништа око себе не чујем. Кревет, соба, све се око мене љуља ко да сам се на неку љуљашку попео. Не могу то, људи, да вам испричам, не умам да опишем” (Михаиловић, 1984: 151).

После љубавног заноса и дужег опраштања („ко да не знам колико дуго нећемо да се видимо” (Михаиловић, 1984: 153)), у којем љубавници као да су „нешто слутили”, Жика је полетно пошао кући, али је његов усхит опет био приземљен ниским, физиолошким разлогом: „Најзад ме још и притера. Леле, ди ћу сад?” (Михаиловић, 1984: 154), да би спас нашао у првој кафани. Како је кафана иначе имала повлашћено место у његовом животу, у коме је доживљавао објаву жуђене среће, он се, лечећи „трбобољу” горком ракијом, поново запио те је, уз Цигане музиканте, своју емотивно усијану пијану веселост зачинио песмом и лумповањем. Тим снижавањем, спуштањем на земљу и наглашавањем телесног начела и слободног уличног говора, што је „основно својство гротескног реализма” (Бахтин, 1978: 29), припремљена је вршна, урнебесна, комично-карневалска сцена првог дела романа.

У њој се Жика Курјак потпуно препустио својој љубави према песми, убрзаном ритму и повишеном емотивном тону кафанског дешавања, он је прилагодио и казивање о њему тако што је у њега унео јарке слике у наизменичности њиховог догађајног следа и део текста песме „Да зна зора”, коју му је циганска братија непрестано изводила:

„Засвираше мени то моја циганска браћа, запеваше у три гласа. Одма им се придружи и четврти, мој бас. Ја повукох кошуљу на себи, разлетеше ми се дугмићи наоколо, голо срце оћу да извадим. Раширих руке као да бих целу кафану да примим на рутаве груди. Фрљнух капу у ћошак. (...) А песма се за то време не прекида (...) Почех тако и да лумпујем” (Михаиловић, 1984: 157).

У тој еуфоричној атмосфери у којој се певало и обесно пило „све изатрке”, а „пиће се отуд гура ко на ручна колица, без икаки рачун” (Михаиловић, 1984: 157), Жика је одлучио да, крутог и несигурног хода, непрописно одевен, тетурајући се од пића, промене локал. („Аутоматизам који опонаша живот” (Бергсон, 1987: 27) производи ефекат комичног.) У тој намери је са музичком пратњом, као карневалском поворком која указује на уношење у опис елемената „веселе релативности карневалског осећања света” (Бахтин, 1967: 168), изашао на главну улицу и кроз вреву зачуђених пролазника упутио се према Цар-Душановом мосту на Вардару. На том путу га је пресрео и опоменуо један мајор, коме је казао да се он весели и тугује „изједанпут”. Весео је јер хоће да се жени, а тужан је због тога што су Чичу, кога су нетом испратили, „зајebали ко никог”. У речима прекора и опомене које му је упутио тај официр: „Ти, изгледа, ниси лош момак и немој због своје луде главе да настрадаш” (Михаиловић, 1984: 161), садржан је још један наговештај Жикине скорије судбине. А она је имала да се преломи у наредној, продуженој сцени карневализованог урнебеса.

Крећући се са својом распеваном пратњом у хотел Македонија, пијани наредник је, видевши све „укриво”, помислио да је Краљевић Марко, и са музичком пратњом, којој је заповедио да свирају „Марш на Дрину”, потпуно комично и гротескно, маршевским „парадним кораком” упутио се у хотел. Пред хотелом је од локалног Турчина са два магарета измамио једну животињу, коју је зајахао и тако смехотресно, са музичком пратњом, ступио у зграду. Делујући са архетипске и митске основе, овај Михаиловићев јунак-осветник је у хотелској сали заповедно

узвикивао: „Напред, српска војско, кољи Турке!“. Изазивајући официрске „гњиде“ да им осветно покаже ко је био „луковник Чича Миљковић“, поистовећујући се притом са Чичиним етосом, улогом у војсци и, коначно, и са његовом личношћу, присутнима налагао: „Стани *мирно*, стоко, долази пуковник Чича Миљковић, јаши магарца Тијанића! Сви да станете *мирно*! Миир-нооо!“ (Михаиловић, 1984: 171). У помереној атмосфери, у којој су суспендована сва војнохијерархијска правила и грађански ред, јер „смеховни принцип и карневалски однос према свету (...) леже у основи гротеске“ и „руше ограничену озбиљност“ (Бахтин, 1978: 59), у којој је музика на Жикин подстицај поново засвирала „Марш на Дрину“ и у којој, у његовој искривљеној пројекцији, „још једанпут пођоше српски ратници да изгину“, због чега се замутише „и Дрина и Вардар од виноградске и шљивове крви“ (Михаиловић, 1984: 171), један је официр оштро интервенисао због скандалозног понашања и увредљивих речи изречених на рачун новог команданта. На то је Жика, понесен митским осветним заносом и отвореним презиром према официрима недостојних Чичиног примера, са магаретом грубо насрнуо на њега. У том часу трагикомичног и гротескно-карневалског догађајног усијања, у хотелској сали је наступио „прави калабалук“ и настала „лудница“, дошло је до урнебесног клизања, сударања, гушења и отимања актера. Имајући у виду то да у књижевности „трагикомедија и гротеска“ умеју да „иду једно уз друго“ (Кајзер, 2004: 69), осветнички поход овог Михаиловићевог „хероја на магарцу“, који није могао ни желео да ваљано разуме и прихвати налоге околности и друштвених конвенција, већ им се круто опирао, што је још једна одлика комичног (Бергсон, 1987: 88), и себе видео на подлози српског херојског мита, завршио се у неминовности пораза и страдања – у затвору, као што је неразумевању и невином страдању био изложен и сам Исус Христос, који је у Јерусалим ступио на магарцу.

Други део романа је у потпуности посвећен Жициним затворским данима. У затвор је спроведен „пијан и луд“, али се врло брзо истрезнио и опаметио када се суочио са строгим судским оценама његовог изгреда у хотелу Македонија. Показало се да су управо тада држава и војска показале намеру да ступе у отворену борбу против терористичких и сепаратистичких тежњи, које су уверљиво дочаравали, у догађајни ток монтажно укључени, документи о хрватским, мађарским и македонским сепаратистичким тежњама, и његов су изгред довели у

отворену везу са тим антидржавним активностима. Због тога он није више био весело и тужан „изједанпут”, већ су га војни службеници у затвору оставили „збуњеног и већ уплашеног” (Михаиловић, 1984: 182).

Та промена у његовом животу и нагло западање у драматичне невоље утицале су и на обликовање његове приче. Она више није пратила развојни ток његових љубави према лагодном животу, обожаваном команданту и вољеној жени, већ је била окренута тематизовању његовог вишеструког освешћивања у туробним околностима просторне изолације. Из тог разлога, она више није била усредсређена на праћење његове догађајне, авантуристичке историје, већ је усмеравана на мотивисање његове одлуке да се, у стању потпуне угрожености, вољно отима и својски залаже и бори за властито избављење кад схвати да му се спрема незаслужена казна:

„Жико, мислим се, види шта ти раде, Жико. Не дај се им се, Жико, не дај да те говна прогутају. Већ су те сувише казнили кад сваки има право над тебе. Сувише су те казнили, Жико, чим сваки може да те зеза како му се оће. Нису смели толико да те казне. Има кривица, Жико, и има и казна за кривицу, казна не сме да буде тежа од кривице. Ти си своју већ исплатио и преплатио. Не дај им да те кажњавају више но што смеју” (Михаиловић, 1984: 269).

Из тог разлога су се тематски делокруг, а са њим сижејни ток и начин приповедања о животу Жике Курјака, из шире захваћеног дневно-динамичног, авантуристичког и лудничког обделавања, преусмерили на ситуирање у концентрисано подручје егзистенцијално-психолошке драме са ширим друштвено-политичким и симболичким последицама.

Затворска драма Жике Курјака започела је оног часа када га је војни бранилац, а то је био онај попустљиви мајор који га је прекорио и опоменуо у његовом пијаном походу на хотел, јасно суочио са довођењем у везу његовог изгреда са фуриозном завршницом са деловањем које у држави предузимају непријатељске „субверзивне снаге” и да је његов „пијани преступ” учињен са „смишљеним планом да потпомогне њихову злочиначку издајничку делатност” (Михаиловић, 1984: 186). Тада је трезни и уозбиљени наредник закључио да су то били „усташе и они македонствујушчи”, што су „тријес четврте” организовали и извршили атентат на краља Александра, и да је његов случај попримио једну сасвим другу, нимало безазлену димензију, због које би могао да буде трајно

искључен из војске и осуђен на дугу робију. Из тих разлога је заточени наредник постао учесник једне велике и опасне борбе, са изгледима да постане њена трагична жртва. А поред ширих политичких димензија, његова је невоља имала и сасвим конкретне, личне подстицаје. Они су се односили на његову везаност за Чичу Миљковића и суревњивост коју је према њему гајио бригадни генерал Никола Палигорић, начелник артиљерије Треће армијске области. У њиховом дуговременом сукобу, заснованом на генераловој зависти, Жика се наметнуо као достижна мета.

Приповедач је у тумачењу тог сукоба предочио два разлога за генералову пизму према Чичи Миљковићу. Један је класни, генерал је из грађанске породице са војничком традицијом и високим војничким образовањем, који се у Великом рату није прославио, док је Чича нешколовани сељак, који је у рату израстао у војног команданта. Други разлог је професионални, пошто је Чича своје способности потврдио и у каснијој војној служби, у којој је, поред ратне славе, стекао ауторитет и популарност. А сам генерал, „као војник од каријере, највишу каријеру није направио” (Михаиловић, 1984: 199).

Силину генералове мржње Жика је директно осетио, пошто му је срдити генерал дошао у хелију, где му је прекорно и осорно казао да је он „бруку” у хотелу направио због тога што га је на то наговорио његов сељачки командант, а са намером да њега осрамоте. Потом је збуњеног наредника жестоко омаловажавао и вређао, казујући му да је и он, као и његов бивши командант, сељак и издајник. Стога што, као Чичин поносни војник и следбеник, такве увреде није могао да прећути, Жика је одговорио, па се десило да: „Одједанпут, људи, мене мој Палигорић удари. Нисам се томе надао. С ону руку у сивомаслиној рукавици изненада заману и јако ме удари по образу и левом увету, тако да ми тамо унутра пуче као нека мала пушка. Просто се поведо од ударца” (Михаиловић, 1984: 202). Прибравши се, наредник је достојанствено и жестоко одбио увреде и генералу, гледајући га „безобразно”, узвратио да он није „свиња ни издајник”, да је свестан „своје грешке”, али да се због тога не стиди, већ да га је „срам” што служи у таквој војсци у којој је човек какав је генерал „могао да буде старешина онаквом човеку какав је пуковник Миљковић” (Михаиловић, 1984: 204). Због таквог отпора, који је усаглашен са његовим чичинским етосом, Жика је од генерала добио још један

ударац: „Пуче то мени преко увета, још једаред ми пуче и унутра. Цела ми се страна некако одузе. Обневиде на око, цурну ми нешто низ образ” (Михаиловић, 1984: 205), и претњу да ће бити „згажен”. Догађај у затвору пружио му је мотивациону основу за одлуку да се жестоко супротставља и бори: „Ако већ они оће да се бију, морам да се бијем и ја. Ако они оће да ломе мене, богме, има да ломим и ја њи” (Михаиловић, 1984: 213). Тако је започела његова борба из затвора, у којој је он задобио морално првенство, јер је постао жртва осветничке обести фрустрираног генерала.

Казивању о тој борби пуној мучних разговора и драмских и психолошких обрта, ситних пакости, мучких удараца и претњи, али и човечних гестова и притајене, као и отворене подршке официра утамниченом нареднику, у целини је посвећен други део казивања. У њему је неизвестан исход наговестио сан у коме је Жика уснио Софију, која се, у његовој интерпретацији, показала као „човечина”, јер му је остала привржена и обећала верност у чекању. У том сну је Жика себе видео на добром коњу чију боју није могао да одреди, али за кога је осећао да је хитар и полетан, да „поскакује” под њим, да се „само гиба, само се љуља под тебе као да плива” (Михаиловић, 1984: 279). Кад су се испели на једно брдо, он је зачуо женски глас како га издалека дозива, и схвата да је то Софија. Али, јурећи тако горе-доле, он никако није успео да угледа Софију. Како је дојахао на врх једног брда, тако је са другог брда опет зачуо Софијино дозивање. Сјуривши се опет са коњем „у суноврат” и хитајући „узбрдо”, Жика је у сну са коњем летео „ко да нас обојицу нека птица на леђима носи”, од чега је осећао како га је „милиња обузела”, коју, као и часове љубавне среће са Софијом, опет не може да опише (Михаиловић, 1984: 281). Летећи тако и уживајући у сну, он ипак није успео да се сусретне са вољеном женом. А кад јој је то, док му је била у посети, испричао, она је то разумела као рђав знак и додатни разлог за бригу, док је Жика, као и обично површно о тим стварима резонујући, Софијино тумачење сна као предсказање неповољног исхода олако одбацио, пошто се сав посветио својој борби у војсци. У тој борби, у којој је Жика схватао да унутар војске постоје две војске, прилике су се мењале утолико што је његов „оптужни рапорт” о генераловом понашању изазвао „велику гужву” у генералитету и приморао устрашеног генерала Палигорића, који се, као и притворени наредник, због непромишљеног чина нашао у невољи, да посредством

обавештајног официра Павловића оптуженом нареднику понуди нагодбу ако он повуче оптужбу против генерала.

У таквим околностима Жика Курјак је, користећи своје народско лукавство и препреденост, настојао да на два начина пронађе за себе повољно решење. Један од њих је правно-процедурални, и о њему се старао бранилац мајор Софтић, а други је тајни, и он је плод Жикиног договора са капетаном Павловићем. С обзиром на то да Жика браниоцу није рекао ништа о свом тајном споразуму, овај је са председником војно-судског већа, који је прозрео неоснованост кривичне оптужнице, заказао скоро суђење. Тиме је нехотице онемогућио реализацију Жикиног тајног договора и његову тешку ситуацију учинио скоро апсурдном. То је био крај догађајног следа у роману. Жикина војничко-затворска прича и други део романа окончани су сценом растеређујућег смеха у суморној атмосфери затворске ћелије. У њој су оптужени и његов бранилац, у трену суочавања са безизлазношћу ситуације у коју су себе довели, као у комедији забуне, затечени како се „ко све будале” грохотом, „из све снаге” смеју.

Тај гласни смех над животом, из места таме, са животног дна, у значењској равни, горки је коментар јунакове и човекове судбине уопште, али и поновни исказ нагонског виталистичког опредељења, који су, у стању крајње угрожености, одлучно исказивали јунаци претходна два Михаиловићева романа. У овом је, међутим, у продуженој завршници, као у својеврсном резимеу, такво јунаково опредељење измењено у правцу исказивања дубоке резигнације и помирености са злехудом судбином. Из тог разлога, кратки трећи део романа је, по начину казивања и интонацији, битно другачији од претходна два догађајна дела. Он садржи казивачева обавештења о крајњој тачки његове судбине, у којој је затвор једина стајна тачка, из које он рефлексивно сабира искуства и исповеда их тоновима јетке ироније и горке самоспознаје.

Промену у начину, тону и садржају казивања у трећем делу романа одредио је његов положај у композицији, јер се у њему збирају сижејне нити из претходна два наративна дела и, истовремено, отварају могуће перспективе за наставак приповедања. На разлику у тону и функцији у оквиру целине књиге указује и то што су прва два дела романа обухватила казивања Жике Курјака из 1970. године,

док је трећи, метанаративни део, казиван „испрекидано и, због блиског присуства власти, тихим гласом светлог, снежног недељног поднева 21. јануара 1979. године у соби за посете душевне болнице Окружног затвора у Београду” (Михаиловић, 1984: 303).

У том часу казивач себе види као човека у амбивалентном положају. Он је у 66. години живота старац, а истовремено млад због прекинутог, нереализованог, а у сјају радости и уживања зачетог живота, о ком је приповедао и о коме још има потребу да катарзично говори („тако ко да нека говна из себе одвађујем”), како би на тај начин овладао сопственом судбином, будући да је тада, у Скопљу, изгубио „неке ствари које су можда на овом свету могле” да га одрже (Михаиловић, 1984: 317). Трећи део романа, као његова продужена завршница, посвећен је његовом свођењу сопствених животних рачуна, а они су укључени у ширу значењску и смисаону перспективу казивања. Постали су део филозофске и „метафизичке димензије” (Јеремич, 2007: 190) његове приче, његовог, патничким искуством овереног и искупљеног разумевања и вредновања живота и света.

У том сумарном казивању, затворско искуство је централни инструмент сазнавања. Из те необичне перспективе, казивач је био у прилици да смирено усмери поглед у дубину времена и укаже на неке важне моменте у свом животу, који су то сазнавање битно обележили. Он, наиме, због сведености искуственог поља, приповеда о једном личном времену, као „последњи сведок нечега што ће неопозиво нестати заједно са њим” (Зафрански, 2017: 16). Због тога он слушаоцу, убеђено али суморно, саопштава вишеструко кодиране личне и општије истине тог сазнања.

Централни топос његовог казивања из оживљеног сећања и искуства је затвор у коме је био „пре и за време и после рата”. Кроз тај говор се открива његова судбина и он предочава шта је било са Жиком Курјаком после скопског случаја. Допао је у немачки логор, из ког је побегао, да би се потом придружио шумцима, партизанима. По закономерној логици своје променљиве, парадоксу и несрећи наклоњене судбине, у комунистичкој држави, у коју је полагао наде, робијао је највише. Коначно је, због вербалних иступа на рачун комунистичких моћника, а

који су у њој представљали велико идеолошко-политичко огрешење, проглашен лудим и смештен у затворску душевну болницу.

Из тог досуђеног надзираног места, он, у метатекстуалној форми (псеудо-есејистичкој форми развијене рефлексije), саопштава своја поразна осведочења и разорне сумње у човекову природу, његово друштво и његов хуманистички поредак заснован на жудњи за моћи и „правом” на убијање. На таквој основи формирано је његово дубоко критичко и песимистичко виђење човековог света као крвавог позорја, од кога се једино може побећи у „лудило”. И лудило је, отуда, „једино право стање” човековог друштва, једини излаз. Због тога је, закључује он, боље „и курјак бити него ли човек”, јер „грђи од човека је, опет, једино човек” (Михаиловић, 1984: 317), а „курјак” никада не мења своју природу и њен основни импулс – нагон за борбу. Жика Курјак је, казује он у свом сведочанству о паду и поразу, такво име заслужио. Кобна сазнања о животу искупио је сопственим страдањем, а казивањем о томе прибавио му утеху и оправдање смисла.

По тој особености у одређивању приповедног становишта, *Чизмаш* стоје у веома блиској вези са неким од Михаиловићевих приповедака, а посебно са два претходна романа остварена у приповедној техници сказа. На почетку трећег дела романа у коме приповедач у затворско-болничкој чами повлашћује сећање, указује на, по његовом разумевању, једину праву кривицу због које је најмање кажњен – само је једну ноћ провео затворен јер је другу из детињства ножем засекао уво. Тиме се указује на везу овог романа са Михаиловићевом приповетком „Барабе, коњи и гегуле” из књиге *Ухвати звезду падалицу*, а у којој је активирана тема кривице и казне. Та веза овог романа са другим Михаиловићевим делима, као што смо поменули, није једина, и заједно са њима чини један круг сродности.

За *Чизмаш* се, отуда, може казати да представљају роман лика, роман једне судбине, који, истина, садржи и назнаке авантуристичког, чак и пикарског романа, као и елементе историјског романа, романа о политичкој историји, али се у њему доминантно развија прича о судбини Жике Курјака у историјском времену. Историјски слој у роману најдиректније представљају документарни текстови, који, када се сагледају независно у распореду који им је одредио писац, идући према завршници, све јасније указују на развој сепаратистичких, центрифугалних

тенденција у политичком животу Краљевине Југославије. Такав смер читања указује на стваралачку намеру да приповедање о злосрећној судбини наредника југословенске војске постане параболо о животу и политичким кризама његове војске и државе, као и о нововременој судбини његовог народа, а он, као трагични јунак – персонализовани симбол тог историјског лома.

Трагични видови овог романа нису само доведени у везу са историјско-политичком равни дешавања, већ су у њих укључене и општије, антрополошке теме и увиди до којих је приповедач дошао. У њима су хуманистичке представе, „човечанство”, како их он назива, доведене под озбиљну сумњу због вољности и спремности човека да чини зло према другима, најпре према животињама. Пример болничког затвореника Бранка, који није могао да издржи стигму у тако окрутном свету у коме је убијање начин постојања, а неразумевање другости образац понашања, већ је изабрао смрт као излаз, као што је сам приповедач за принудни излаз изабрао лудило, јесте „крајњи вид потенцирања отуђености света” (Кајзер, 2004: 99). Из тог разлога је овај роман, у својим најдубљим значењским слојевима, реализован и као веома ангажована и оштра критика хуманистичког концепта савременог света и, истовремено, као илустративни доказ његове дубоке вредносне и моралне хипокризије.

Та стваралачка тенденција постаје видљива када се поглед усмери ка разматрању ауторске позиције. Иако се у овом исповедном роману јасно уочава потискивање и неутрализација ауторског гласа, његово становиште је видљиво кроз сам композициони распоред грађе, поготово документарне, и кроз истицање и акцентовање појединачних тема, сцена, примера јунака или круга вредности. Млади и осетљиви затвореник Бранко је управо пример за уочавање таквог стваралачког усмерења. За њега приповедач каже да је био „уман и бистар дечко” који, због огорчености на људски нагон за убијањем, није желео да једе месо и „само с људима није тео посла да има и у овај дивљи свет није могао да живи” и због тога је са спрата болнице „главачки искочио кроз стакло ко да скаче у воду” (Михаиловић, 1984: 313). Из таквих искуствених увида израстао је чврст став приповедачевог антрополошког песимизма, који у великој мери обележава завршни, а и укупни значењски хоризонт романа. Тај вредносно-идеолошки став је свакако повезан и са индиректним ауторским ставом.

Пример индиректног исказивања ауторског става у роману може да се разазна у хуморно-ироничном валеру у начину портретисања Чиче Миљковића, који о борби са непријатељском коњицом говори онда када је она увелико губила значај пред развојем других војних родова, као и у склапању круга судбине самог јунака-приповедача. Без обзира на своје карактерне недостатке због којих је често западао у невоље и чега је и сам био свестан („Нисам нарочит карактер, ето” (Михаиловић, 1984: 314)), Жика је страдао и као човек модерног доба, који је, због одсуства шире друштвене свести и хуманистичких знања, бивао трајно разапет између различитих и супротстављених модела и образаца културе, између интимних жеља и повесних датости. Чини се да су на његово коначно страдање највише утицале околности и силе које су превазилазе његове снаге и његов хоризонт разумевања – оне силе које покрећу и усмеравају политичке и друштвене прилике, у којима појединац не може и не уме да се на прави начин снађе или да им се ефикасно одупре. Те друштвене силе не разарају само живот појединца, него опредељују и живот његове заједнице и државе. Појединцу, какав је овај јунак, није преостало друго него да се постара око задовољстава у животу, а у затвору су то храна и спавање, као и око тога да, у таквом свету и досуђеној позицији, спасе „душу” тако што ће унутарњим напором воље осветљавати благотворно сећање и себе снажити на отпор и непристајање, као на једине доступне начине испољавања своје осујећене човечности.

Приповедач, прича и смрт – *Гори Морава*

Стваралачку склоност Драгослава Михаиловића ка сељењу и активирању сродних, сличних и истих тема и мотива у својим прозним текстовима, читалац ће најдиректније моћи да запази у роману *Гори Морава*. У њему се он вратио оном тематском кругу који је одређен у приповеткама „Ујка Драги седи под јабуком” и „Чија то душа овуда тумара”, из књиге *Ухвати звезду падалицу*. У тим приповеткама видно је настојање да се изгради слика једног света који је потопљен у прошлост, а чије је евокативно оживљавање постављено на аутобиографску основу. Како су те две приповетке укључене у структуру овог романа, читаоцу ће постати јасно да се и у њему обликује прича о неким битним дешавањима из нараторових дечачких и младићких дана и година – прича о његовом одрастању и сазревању.

Таквом опредељењу биће онда саображена и слика простора и сама језичка материја, која је карактеристична за одабрани (завичајни) простор приповедања. Из тог разлога ће се у овом Михаиловићевом роману изнова чути и локални моравски дијалект, као и неки видови социјално типичних речи, говорних клишеа и фраза, а такође активирати и неки од *једноставних облика* народне митско-фолклорне традиције, какве су бајалице и клетве. Како је ту поновљену и проширену причу о својим *раним јадима* и *магарећим годинама* приповедач обликовао из две раздвојене временске перспективе (једна од њих је у вези са његовим детињством, а друга са зрелијим годинама), онда ће и при разазнавању интонативног кључа приповедања читаочева пажња бити везана за изградњу подвојене тачке гледишта – за њену психолошку и фразеолошку раван.

Оно што ће читалац најпре моћи да запази биће свакако ограниченост сазнајног видокруга из ког се обликује прича тог малог приповедача, који, иако је дечак, није лишен способности да запажа појединости и догађаје из свог непосредног животног окружења и да их живо и занимљиво предочава. Једино што је у томе необично јесу његови коментари и тумачења, јер се у његовом оку и приповедном уму неке појединости указују као тајни, а неке опет као потпуно неразумљиви догађаји. Међутим, он ће у свом развојном животној процесу и својој

причи о томе, све то што му се буде указивало и дешавало, доцније повезати са искуственим осведочењем у саму логику живота којим доминирају наслеђени поредак, ограничења и неминовности. Свакако да се највиша од њих односи на само пропадање животне материје. Тако су у овој причи нарочито место заузеле оне ситуације у којима су се јавиле прве назнаке те неумитности, а потом и оне епизоде у којима је еуфемистички до изражаја дошао „празник доктора Будаковића, најчувенијег и најпоштованијег српског доктора на свету” (Михаиловић, 1994: 157), као њен крајњи израз.

Причу у роману *Гори Морава* започиње да, на подлози сећања, саопштава мали приповедач именом Стевица, Степа. Та прича се документује фотографијима из породичног албума. Она је аутобиографска због тога што „покушава да текстуализује индивидуални процес друштвене потврде идентитета кроз самоописивање и тумачење самог себе и света око себе” (Радић, 2011: 34). Дечак-наратор причу казује директно, у првом лицу, а таква „приповедачка ситуација” претпоставља да „приповедач припада свету ликова романа” (Штанцл, 1987: 31) и да претежно извештајно казује о ономе што је видео и доживео, што је постало садржај његовог сећања, што је обликовало његово искуствено поље и поглед на живот.

Начин његовог казивања и организација самог језичког и сужејног градива су такви да се може казати како је реч о лирском и поетском роману¹⁶ кога карактерише и то што он „све заметке стварања сужеа потчињава изразу” (Шмид, 1999: 35). Поетским се сматрају „сви они текстови у којима се организација језичких елемената осећа као посебан слој” (Петковић, 1975: 433), на тај начин што је у њему кроз различите видове сликовитог описивања, а „сликовито описивање” је једна од особина која разликује „лирско од нелирске прозе” (Фридман, 1987: 20), истакнута емотивна, меланхолична, лирска нота. Тај лирски принцип

¹⁶„Изрази ’поетски роман’, односно ’лирски роман’ (’поетска проза’/’лирска проза’) идентични су садржајем. Као такви, они се могу равноправно употребљавати односно замењивати”. Јовић, Бојан. *Лирски роман српског експресионизма*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994. стр. 14. „Извесну превагу ипак имају појмови поетска проза и поетизација прозе као нешто шири и обухватнији, јер у себи, поред других облика поетског говора у прози, ониричког, симболичког, бајколиког, алегоријског и сличних, обавезно садрже и лирску прозну компоненту у лиризацији прозе”. Отуда „Лирска проза (...) представља крајњи и можда највиши могући облик поетске прозе”. Неђић, Марко. *Проза и поетика Мирослава Јосића Вишњића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008. стр. 13–14.

сегментованог устројства текста је као стваралачко начело у овом је роману, поред интонативне равни, утицао и на његову композициону устројеност, на његов склоп.

Овај краћи лирски роман сачињен је од три чврсто спојена композициона дела са приближним бројем мањих текстовних деоница које су реализоване као заокружене и издвојене целине. Та чињеница је навела једног од тумача на то да композиционе сегменте, главе текста, појми као „новелице”, а сам роман одреди и као „новелистички” (Делић, 2016: 77), пошто је приповедач главни кохезиони фактор приповедања. Око њега се ти делови текста групишу, а он о важним догађајима и развојним фазама свог живота, од детињства до младости и зрелости, казује тако што ће у прве две целине, „Бајање од главе” и „Дивизијска музика у главној улици”, дечја перспектива бити доминантна, док ће казивање у трећој целини, „Чија то душа овуда тумара”, она бити уграђена у становиште и видокруг одраслог приповедача.

Та два становишта се разликују по степену знања, разумевања и начину представљања приповеданог садржаја. Уз детињи, наивни поглед на живот и свет, иде неразумевање појава и односа у њему, а то неразумевање, поред тога што је извор неспоразума јунака и света, погрешних закључака и искривљених тумачења, током времена и сазревања приповедача лагано је нестајало и прелазило у разумевање, које је прерасло у немирење и непристајање. У том распону се одвијала путања развојног лука приповедне свести у овом роману са аутобиографском подлогом.

Сусретањем и спајањем те две наративне перспективе у завршним секвенцама романа, постигнуто је његово прстенасто композиционо јединство, док је тематско јединство приче омогућено њеним развијањем дуж јасно одређене осе времена од које ће се, будући да се приповедање зачиње евокацијом, покретати и различите асоцијативне везе. На тај начин је приповедачу омогућено да редоследно излаже и своје мале приче у којима ће до изражаја долазити одређени ликови, какви су: баба Велика, ујка Драги, кучка Калина, стриц Станоје и други. Приповедање о њима биће повод да приповедач, крећући се кроз свет успомена, искаже и сопствене емоције, па ће његово приповедање бити изграђено кроз предочавање

реалистичких слика из прошлости и испољавање његових осећања према актерима његове приче.

Емотивни тон у његовој сегментованој причи, као и поетски осенчене поенте, белодано указују на њену лирску природу, док уношење у причу аутобиографских појединости које се развијају на подлози историјског (предратног и послератног) времена указују на епску димензију његовог приповедања. Само историјско време и крупни догађаји у њему нису у средишту приповедачевог интересовања. Он ће у своју причу уградити успутне реминисценције на Први светски рат, а Други светски рат ће помињати узгред, као временски оквир, једнако колико ће узгредно у причи помињати и своје затворске дане и ангажман у омладинској организацији. Разлог за такав приповедачев однос према историјским, друштвеним и политичким околностима биће видљив кроз његово настојање да у средиште своје приче постави породично време и окружење, догађаје из детињства и најважније актере његовог одрастања и живота. То су, најпре, мама Лепосава и отац Пера, а потом, у ширем кругу, и деда Љуба, ујка Драги, стричеви Станоје и Рада, кум Бранко Бели, баба Велика, Максим Пиздић, доктор Томић.

Однос према њима он ће описивати са много привржености и емоција. Нарочито ће лирски топло представити свој боравак код деде Љубе у Сењу, као што ће са много појединости бити представљено и његово кретање кроз Ћуприју и боравак у њеним кафанама. Све то указује на околност да је овом приповедачу стало до тога да што потпуније у својој причи представи просторне и временске оквире као поље својих успомена. У то ће поље, поред сеоских и варошких простора, бити укључен и простор Београда онда када, као у граду у коме живи, буде говорио о доласку на лечење чича Станоја. Све то упућује на закључак да је овај роман, тематски, композиционо и језичко-стилски, вишеструко сложено грађен.

У причи о свом детињству приповедачу је веома стало да оснажи дечју, наивну перцепцију света, која ће у прва два поглавља бити доминантна. Он ће то чинити кроз закључке и коментаре о виђеном и доживљеном, а они су по правилу хуморни, кроз занимање за поједине изразе и необичне речи, као израз потребе за

разумевањем и осмишљавањем света, а посебно кроз указивање на своје ране игре, страхове и ситуације кроз које су се јавили први импулси о трагичној спознаји.

Роман започиње приповедањем о играма у којем се јунакова перспектива преклапа са перспективом и коментарима баба Велике. Дечје игре у суседном дворишту је баба Велика, присевши уз плот и „размакнувши расковану тарабу, по сат-два” посматрала и веома гласно коментарисала: „Ете ти га сад”, мумлала је кроз бабураст нос, „Леле, ће га увати! Не дај, бре. Леле, леле, леле”. Поред тога је и „неодмерено и жучно навијала, гласно добацивала и сиктавим шапатам откривала нам тајна склоништа” (Михаиловић, 1994: 11). Разиграна деца су њене речи и поступке доживљавала као сметњу у игри и гласно су негодовала. Ни сам приповедач Стева није одмах разумео због чега им баба Велика „квари” игру, ни због чега је сматрала да је он од све деце „најслабији, најнеспособнији и најглупљи”, нити због чега је „редовно покушавала” да му помогне. Разлоге за такво њено заштитничко понашање које се исказивало грдњама и клетвама, а оне допуњаване орасима као понудама и изразом наклоности и љубави, он ће схватити касније као израз искрене помоћи да превазиђе болешљивост и телесну слабост. У истом ће кључу разумети и њене прекоре на рачун тога што се, уместо игре у којој је Тарцан јунак са којим се поистовећују, дечаци не играју Солунског фронта и не бацају клис, јер је слабашном Стеви потребно да „груди раде”, пошто је стално болестан. Локално обојен говор, живописан изглед и понашање баба Велике, као и њене динамичне и сликовите реплике, показале да је приповедач настојао да своју причу о детињству и свој приповедни свет учини животним и аутентичним.

У детињству, у коме није било превише радости, приповедач саопштава да је често боловао. У тим данима он се суочава са одсутним оцем кога је мајка срдито позивала и прекоревала због небриге према сину, који тада уочава да њихов однос није нимало добар. Због чега отац „није умирао од жеље да нас дуго гледа” и, обезбедивши лекарску помоћ, без иједне брижне речи и додира са сином, одлазио „врло обесмишљен” (Михаиловић, 1994: 16). Пукотина која је тада настала у његовом разумевању односа међу њему најближима прерастала је током приповедања у расцеп. Још од трена када је доктор Томић мајку Лепосаву сматрао за дечакову тетку, а поготово откад му је један дечак у игри обесно рекао: „Тебе је мајка умрела и ти немаш мајку” (Михаиловић, 1994: 18), а сличне речи је доцније

чуо и од оца: „Ја сам те родио!” (Михаиловић, 1994: 84), у њему су се временом будиле и умножавале сумње и он је настојао да их одагна и да се суочи са истинама свог живота. То сазнавање истине у приповедачевом казивању имаће колико драматичне толико и хуморне видове. Хуморни видови ће се исказивати у приповедачевим детиње наивним закључцима и коментарима.

Један од њих се јавио као реакција на речи да му је мајка умрла, а које је изговорио другар Паја Ћора, који је, спрема осталих дечака, био висок, „али је био глуп као моравски сом и носио је наочаре” (Михаиловић, 1994: 18). У љутњи због његових речи приповедач му је одговорио: „Ти си ћорав! Ћорчо ћорави!” (Михаиловић, 1994: 18). На те речи дечак са наочарима је бризнуо у плач и дозивао је маму. Из те, колико безазлене, толико и окрутне дечје игре и кошкања, за малог приповедача проистекла су нека важна сазнања. Жена коју је он звао мама, утешила га је казујући: „Па кој би те родио него твоја мајка. Ја сам те родила. Ја сам твоја мајка” (Михаиловић, 1994: 19), а потом га обавестила како његов друг Паја носи наочаре због тога што му је отац погинуо као машиновођа у железничкој несрећи, од чега се он „тако прецепио и потресо да сад мора да носи наочаре” (Михаиловић, 1994: 19). Притом му је наложила да друга више не зове погрдно, јер је он „незаштићено сироче”. Приповедач је отада размишљао о томе „да ли се наочари носе само кад ти умре отац или кад ти умре мајка” (Михаиловић, 1994: 20), па је, у том хуморном размишљању, закључио да је за њега боље да му умре отац (што је назнака пукотине у односу међу његовим родитељима), мада таква његова размишљања и закључци нису у реалности налазили потврде. Али је, поводом судбине такве несрећне деце, запамтио да је његова мајка куражно говорила: „Ал ја мислим, права мајка није она што роди, те се изврне и умре, но ова веселница што негује и подиже. Лако ти је да мреш, ајде, жено кисела, остани и живи. То да те видим” (Михаиловић, 1994: 20).

Од свега што је чуо, у дечаковој свести почела је да се ствара конфузија и да се роје питања без јасних одговора. Једино што је схватао било је то да је свет одраслих премрежен тајнама и да је он у њему угрожен јер је болешљив и да се, поред родитеља, и баба Велика залаже да му у животу, који за њега није у свему безбрижан и лак, битно помогне. Како није у стању да продре до дна видела сваке

тајне, он оно што се пружа његовим чулима преводи у сферу свог описа, своје сликовне интерпретације виђеног и доживљеног.

Такве су и оне ситуације у којима му је баба Велика лечила крајнике. Оне су у расту његовог искуства и сазнања постале веома важне, јер је кроз њих потпуније разумео њену мотивацију да им квари игре и да га онако жучно кори и куне. Проваљујући му ноктом гнојне крајнике, од чега му је „бол вадио очи а страх кидао душу”, он је схватао да је живот трајно скопчан са болешћу и болом. Када је бивао „озбиљно болестан”, баба Велика би изводила магијску радњу бацања угљевља и притом изговарала влашку бајалицу, са уверењем да ће му то помоћи у оздрављењу. Стихове бајалица, као мале молитве и као мале бајке што их је од баба Велике чуо, иако их није све разумео, помогли су му утолико што су га у болести опуштале и што је од њих тонуо у сан. Раније бабине грдње и клетве као обрнуте молитве, и ритмичне бајалице које су га успављивале, усталиле су у његовој свести сазнање о тако одабраном начину да се умилостиве силе које су у стању да угрозе и разоре човеков живот. Такво сазнање пружило је оправдање за његове страхове од чворуге и од кашља. Та два страха малог приповедача у вези су са његовим фамилијарним наслеђем, јер је чворугу на челу имао ујка Драги, а под гушом његов отац, док је кашаљ био знак погубне туберкулозе. Суочавање са тим чињеницама довело је дечака до сазнања о постојању породичног круга и његове историје болести, а ова је могла само да га упуту на бројне преране смрти ближњих.

Осведочење о постојању ланца opakих болести међу најближима, подударило се са приповедачевим ранијим поласком у школу, као још једним у низу важних догађаја. И оно је било толико упечатљиво и драматично, да он, као „човек с разбијеним квргавим коленцима у кратким панталонама” (Михаиловић, 1994: 31), није могао да се у свему томе најбоље разабере и „снађе”, али је наслутио да његови страхови нису без стварног основа, да се његове игре и његов живот непрестано одвијају надомак болести и смрти, као задатог поретка човековог света, да у њему постоје многе тајне, сталне претње, ограничења и забране.

Забране којима је изложен приповедач тицале су се његовог боравка у кафани. Поставши кум и побратим кафеције Бранка Црног, он је долазио у прилику да често у њој борави и да посматра кафански живот. Нарочито занимање и

склоност показао је према карташким вештинама у којима је постао и прави „вештак”. Са картама се сусрео у кући, где је његова мајка знала да гата у карте, али без икаквог другог порива осим „из добротe своје душе” и задовољства које доноси помоћ у окрепљењу оних који је од ње потраже. Слично задовољство је као „сведок” и узгредни коментатор осећао и мали приповедач, али, како му се отац није никако слагао са његовим боравком у кафани, малог карташко-гаталачког помоћника су раније уписали у чешку школу.

У том периоду у коме је његова отвореност за свет наилазила на неразумеваше и забране, приповедач, иначе склон и вичан да се занима необичним речима („бушуљвици”, „рецепис”, „гентлеман”, „дивизија”, „паланзе”), као шифрама за раскриваше тајни и сналажење у свакодневици, запазио је да се његов положај у свету одраслих и однос са њима нарочито компликују онда када се старији међу собом скривено споразумевају, када настоје да му ускрате могућност разумевања неких појава. У тим ситуацијама његова је пажња бивала усредсређена на визуелне појединости, какве су: физички изглед, понашање и гестови, и постајала извештај о виђеном које садржи нешто чудновато и неразумљиво, неку тајну.

Такав поступак је посебно видан у опису долазака деде Љубе и ујака Драгог из села у варош. Приповедач ће запазити како ујак више не улази у њихову кућу, него резервисан и изолован остаје напољу, под јабуком. Потом, како налаже сестри да пажљиво опере чашу коју је користио, као и то да се зна куда ће га одвести запрежна кола којима је из села сишао у варош. Пошто су за дечака разговори одраслих и ујакови искази шифровани и зачудни и не помажу његовом разумевању ситуације, он се окреће уношењу у опис њихових учесталих долазака и разговора, од којих је један навршен „тмулом” дедином изјавом: „Пропаде човек, Лепосава. Нема ништа од њега”, и њеним жалним коментаром: „Овак’и човек. Овак’а лепота” (Михаиловић, 1994: 69). У свој видокруг и опис онда уводи призор у коме је ујка Драги, „наслањајући се на црнкасто стабло, полагао белу руку на груди и прстима исправљао упредено шалче. Мучио га је кашаљ и, кесећи се, подизао је главу некуда ка грању, изгледајући као да хоће да залаје” (Михаиловић, 1994: 70). Тиме показује како понашање свог ујака он доживљава на прилично необичан начин и како му та необичност омогућава да опажен призор са плана дословног преведе на

план недословног, симболизованог значења у који се, потом, утискују и његове ограничене спознаје и слутње.

Ако су сазнања о томе ко му је мајка, као и она сазнања која су била у вези са болешћу ујка Драгог, за приповедача дуго остајала затајена, и ако је његов однос са оцем бивао обележен дистанцираношћу, па и неразумевањем, радозналом оку и духу малог приповедача нудила су се и друга мала чуда живота ван најужег социјалног круга. Она су заузела важно место у његовом узрастању и у композицији романа, јер су смештена у његову средишњу зону. Њихови актери су били чудновати јунаци који су својим поступцима и изгледом заокупљали приповедачеву пажњу, јер су у његов искуствени видокруг уносили промене устаљеног животног ритма, као и разноврсне новине које су код њега будиле снажне и укрштене емоције. Један од њих је обележен дугим именом Максим Пиздић Из Руме Има Дупе Од Гуме, а други је штројачки матадор из Јовца. У свом сиромашком окружењу приповедачева пажња је нарочито била везана за јунака са необичним и дугим именом, на чијем је примеру сазнао да, поред њих сиромашних, постоје и још сиромашнији, али у својој угрожености једнако душевни, добри људи. Увођењем и овог јунака у своју приповест, мали приповедач је раван мотивације подупро његовим социјалним одређењем и описом његовог изгледа, као што је одредио и угао из кога је могао да критички запази и неке одлике нарави својих суграђана. То му је помогло да се емотивно определи, да насупрот неразумевању са старијима, а посебно са оцем, пронађе неког са ким може да успостави однос заснован на уважавању и присности.

Максим је живео на крају њихове улице, у неугледном крају, са „похабаном женом и са гомилом полуголе деце” (Михаиловић, 1994: 88), коју је издржавао служењем и надничењем по кућама и обављањем сваковрсних неугледних послова. Због свог испошћеног изгледа био је „средње висине у исцепаној кошуљи и панталонама, ситног носа с кратким црвеним ноздрвама као у мајмуна” (Михаиловић, 1994: 88), сиромашког статуса и неодређеног занимања, био веома „омиљен” у двама ћупријским кафанама, код Бранка Црног и код Бранка Белог, у којима и поред којих је и приповедач проводио своје дечачке дане. Разлог за ту омиљеност био је садржан у могућности да обесна кафанска братија и варошани овог сиромашка укључе у једну од „варошких забава” која је започињала као

„улични разговор о послу”, до ког је долазило када би се десило да „на неким колима пукне главчина или срчаница”, због чега би се око њих „за трен ока начетила десетина људи” (Михаиловић, 1994: 89), која би, по утврђеним правилима уличног театра, сагињући се посматрала квар и умудрено већала о томе шта треба да се учини. Када би наишао Максим био би упитан, на шта би он:

„одмах кренуо занесено да маше рукама и нешто нашироко да објашњава. У међувремену један од кафанских гостију кришом би му се отпозади примакао и, у најдраматичнијем тренутку, средњим прстом снажно би га подбрцнуо. Мршави човек би се од тог на трен скаменио, преко лица прешла би му запањеност, па би поскочио као ждребе, ритнуо се обема ногама у ваздух и панично вриснуо: 'Ијаааооо!' На то би од столова пред обема кафанама одјекнуо урлик од смеха, који би просто уплашио децу на улици. Часак-два од весеља кривиле би се кафанске столице и потезале улепљене цигане марамнице за брисање суза, а онда би двојица-тројица најодушевљенијих потрчали преко улице да рањену јуначину управо изашлу из битке навале да тапшу по раменима. 'Ааа!', викали би кривељећи се према гледаоцима, 'добра рага! Добра рага!' И наручили би му ракију. Некад би га тако и напили” (Михаиловић, 1994: 90).

Максим је својеврсни варошки Ђоркан, на једној страни, човек који служи за забаву и спрдњу и омогућује да се код варошана задовољи потреба за грубим хумором и увредљивом шалом према слабима, на другој је свој однос према њему приповедач описао као однос заснован на поверењу и разумевању, које је било толико да га је сматрао за другара. Њихова је другарска веза бивала ојачавана кроз заједничке послове и авантуре, у чему је дечак освајао поље блискости и веће слободе у говору и понашању. До тога је долазило онда када би „Максим Пиздић из Руме Има Дупе Од Гуме свратио к нама нешто да поради” (Михаиловић, 1994: 93). У некој од тих радњи помагао му је и приповедач, и та је ситуација у визури малог приповедача умела да постане и амбивалентно стециште благе ситуационе комике, колико и повод за оснаживање старих страхова, какав је страх од чворуге.

У једној од тих ситуација, док је Максим риљао њихову башту, мали приповедач му је у томе помагао. Међутим, ашов који је дечак користио, без обзира што му је другар пажљиво изабрао мекше парче земље:

„никако није ишао и кривио се, а с времена на време би ми и одскочио и држаљница ме звекнула у браду, груди или, у почетку, и у чело и направила ми тамо једну од оних опасних чворуга. И док би ми он рањено место трљао пљувачком, ја бих, срчући од бола, објашњавао: 'Јебем му матер' – пред њим сам слободно могао да псујем – 'неће да иде'. Он би ме, мрштећи се, масирао. 'Јебеш ги матер, кад су нам сви ашови тупи’” (Михаиловић, 1994: 93).

У Максимовом одговору, који је срачунат тако да дечака утеши, а који садржи и елементе комике, дечак је препознао брижну заинтересованост за њега и чвршће се везао за свог старијег другара, који је, колико и он, био одлучен од озбиљних разговора у средини у којој је живео.

Мада су Максиму поверавани углавном недостојни и слабо плаћени послови, међу којима је било чишћење отпада и убијање одбачених паса, мали приповедач је код њега препознао неке особине које су му импоновале и које је у својој машти он осветљавао из сасвим посебног угла. На посебан начин видео је и то како је Максим своје секирче спретно задевао за појас. Дечак је то поистоветио са сликом оца који је за појас задевао пиштољ и са, што је занимљиво са становишта његовог дечјег виђења света, филмом *Три мускетара* у којем је главни негативац, „неки маскирани црни витез” што је прогонио „тројицу главних даса”, за појасом исто тако носио „дугачко секирче” (Михаиловић, 1994: 94). То аналогно пресликавање и поистовећивање са филмским јунаком, а у дечаковој свести и машти филмски јунаци, какав је Тарцан, имали су нарочит статус, учинило је да он свог неугледног другара доживи у сасвим другом светлу. „Чика Макса” му се учинио као у филму „главни даса”. То је био још један разлог за повећану симпатију и наклоност према том ћупријском божјем човеку, са којим је он асоцијативно и маштенски повезао и звучање и значење једне необичне речи. Та реч је „паланза”, што је назив за тас са трговачких теразија, који је, као пропали трговац, дечаков отац користио, и чије је значење у његовој свести поистовећивано са значењем речи „дивизија”. Тај је израз његов отац радо користио када је желео да сликовито окарактерише нечије нетачно излагање. Он је тада активирао говорни клише и казивао како тај лупа „као Максим по дивизији”. У дечаковој сведеној визури и тумачењу које је из ње произашло, тај сликовити израз није могао да буде значењски повезан са дејством једног типа немачког митраљеза, него му се, у маштенски озраченој звуковно-сематничкој аури речи „дивизија”, указао чика Максим како радосно удара у један од тих великих тасова, „прекрасних, милозвучних, зеленкастожутих паланзи” (Михаиловић, 1994: 98).

На основи коју му је пружила та замишљена слика, која га је додатно уверила у то да одрасли имају „права” и слободе која су деци ускраћена, израдио је и фантазијски озарену визију у коју су ушли и неки од оних предмета који су трајно

заокупљали његову машту. У тој озарујућој, мада и гротескно осенченој визији, Максим и он:

„пикљаста ученик основне школе 'Томаш Масарик', с пуних џеповима стакленаца и катанчића, танких камичака препедуша, које у барама одскачу као жабокрекавци, и чувених седефастоплавих дугмића 'гентлеман', у пратњи с неколико кучића, мачака, пилића и сјајномрком галантеријском тезгом на узици, која се на четири круте ноге гега попут шотке, као два ратна другара из народне песме што се враћају из великог рата, маршујемо, боси, нашем Главном улицом и налик на ускршње и белонедељне бандисте из све снаге ударамо маљицама о два месингана таса добоша паланзе дивизије обешена о врат. (...) Свирамо онако како нас двојица умемо, свирамо наднесени над наше сјајне инструменте и занесени, свирамо жмурећи од радости и уживања и никога око себе не видимо, свирамо опијени од красоте, доносећи народу вест да је тешки рат завршен, објављујући мир и љубав међу људима, а нарочито, нарочито, најважнију љубав на свету, љубав међу очевима и децом” (Михаиловић, 1994: 99).

У овом сликовитом и симболизованом опису датом у једној неуобичајено за овог писца дугој реченици, у слици замишљеног тријумфа живота и радосној објави неспутане слободе и љубави (посебно љубави између оца и сина), уграђени су и они елементи који имају значење манифестне објаве, слично оном типу лирско-метафизичког значења које имају небески свирачи у завршници романа *Петријин венац* и (ауто)поетички искази у уводном запису приповедне књиге *Фреде, лаку ноћ*. Ове су речи најдиректнија објава и потврда оних етичких и хуманистичких вредности на којима почива човеков живот и њему окренута проза овог писца. Те су слике радости у њој често настајале у сусрету јунака са слободном природом. Једна од таквих је обележила искуство овог јунака-приповедача, а обликована је кроз сећање на још једну епизоду у којој је Максим важан актер његовог откривалачког живота.

У светлости приповедачевог сећања и у његовој причи засебно место заузела је и авантуристичка епизода у којој су он и Максимов син, беломусасти Славче, довозећи запрежним колима жито у удаљену воденицу на реци Црници, доживели радост путовања у непознато и идиличног сусрета са тајновитом воденицом пуном „паспаљасте паучине и чекетања”, као и са бистром и несташном реком „у којој су шибале рибице”. Нашавши се у природи, поред реке, дечаци су се препустили уживању у игри, те су радосно „перјали по води прскајући око себе и поцикујући као мишеви” (Михаиловић, 1994: 102). Сред те радости приповедач Степа је

пожелео да заплива као Гарцан, у чему је подражавајући и успевао тако што се купао у плићак, рукама додирујући дно. Међутим, убрзо је изгубио ослонац и нашао се у речном виру, а како је био непливач, почео је да се копрца и дави. У том агоничном часу у коме му се свет указивао у „скакутавим, искиданим сликама” и у коме је осећао велики бол у грудима, њега је из воденог вира извадила „нечија рука”. То је била рука његовог пријатеља Максима, који га је „забринуто” гледао. Опис тог драматичног доживљаја завршен је приповедачевим епифаничним исказом о томе како, „у свом дугом шестогодишњем животу”, он „лепше лице” од лица свог спасиоца није видео.

Како је овај Михаиловићев мали приповедач, као и већина других јунака његове прозе, био изложен животним неумитностима које су, по правилу, гротескним снижавањем неутралисале дејство идеализованих пројекција живота и враћале га у равнотежу земног поретка, тако је и јунак његове пливачке авантуре већ у следећој сцени приказан у потпуно другачијем осветљењу, као детронизовани јунак. Пошто је из реке извукао Стеву, Максим се окомио на сина, корећи га због тога што њиховом малом другару није помогао. Овај је узвраћао говорећи да се уздао у оца, да се уплашио и да му није помагао јер ни сам не зна да плива, притом оштро пребацујући оцу да се и он много уплашио: „Усрао си се и ти, а како је тек било мене! Усрао си се, па ’оћеш мене да се светиш!” (Михаиловић, 1994: 107). Скрећући пажњу са разговора на јунаков изглед, приповедач је запазио како је његов спасилац Максим Пиздић Из Руме Има Дупе од Гуме, заиста, сав „улитан и цеди му се то кроз гаће и низ ноге” (Михаиловић, 1994: 107), после чега је тај добродушни неславни јунак виђен како дуго, мирно, спокојно и равнодушно седи у води и „преко димова пљуцка пред себе у онај вир који се лагано врти као да га се ништа на свету не тиче” (Михаиловић, 1994: 107). Сасвим је очигледно да и ови описи имају симболичку вредност и да им је циљ да нагласе лирска својства у обликовању прозног описа и изградњи слике света у овом роману.

Међу јунацима из приповедачевог детињства постојали су и они према којима није показивао наклоност. Такав је опскурни штројачки матадор из Јовца, „погоспођени сељак из околине Јагодине са спљоштеним масним качкетом на глави и берберски дотераним циганским брчићима. Снажан и белозуб, изгледао је уверен да за сребрну банку, којих је увек имао пуне цепове, може купити пола света”. Њега

је у увек пратио „ћутљив, туробан помоћник, висок, умашћен, слинав полусељак с кожним качкетом на глави” (Михаиловић, 1994: 117).

Та је „матадорска колона”, која је обилазила околна села и саму варош, због увредљивог односа надменог мајстора-штројача према дечаковој мајци и њиховом сиромашком домазлуку у којем се затекло само једно бравче, у њему изазивала негативне емоције, а оне су се преливале у отворену мржњу према том уображеном маловарошанину, као нарочитом типу однорођених јунака који настањују свет ове прозе.

Међу онима који су у приповедачевом животу, сазнању и причи имали посебно место, свакако спада и керуша Калина. Она је и у самој композицији романа заузела важно место, пошто се причом о њеној верности и смрти завршава друго поглавље романа у коме она наговештава низ одлазака из живота дечакових најближих сродника. Та „карактерна, уздржана и поносна” керуша, која је била целу деценију старија од приповедача, имала је, вољом дечакове мајке, у њиховој кући повлашћен статус. Она ју је неговала кад је била рањена, а на пар месеци пре њеног рањавања је, „према кућном предању”, из живота отишла и за дечака тајанствена жена Љубица. Око те тајанствене жене ће се заснивати мала лична и породична драма, која ће имати важне последице на дечаков живот, док је на живот кучке Калине, поред рањавања, утицало и то што је дечакова мајка „направила тешку грешку” када је у кућу „однекуд донела неко штене” (Михаиловић, 1994: 130). После тога је Калина „прекинула сваку везу” са укућанима, одбијајући храну и скривајући се. Тако је, незнано где, она и скончала. О тој керуши, која је у кући провела дуг и леп живот „дигнуте главе, к’о што многи човек није”, дечакова мајка, која је „Калину надживела неких десетак година”, увек је причала са сузом у оку, а о њеној смрти као о свом „греху неосетљивости”. То је била још једна важна животна лекција и још једно приповедачево искуство повезано са свешћу о потреби и важности постојања разумевања и осећајне топлине међу ближњима. Смрћу кучке Калине, чији опис има симболичку вредност (и ујка Драги се због смртне болести издвајао од људског друштва), окончан је један период приповедачевог живота и виталистички део његове приче.

У описивању односа према најближима приповедач је нарочито пажљиво приступио приказивању односа према мајци Лепосави, али је дуж целог тока своје приче казивао и о томе како је постепено откривао истину да му жена коју је звао мајком није биолошка мајка већ тетка. Са њом је он изграђивао однос пун разумевања и топлине, док такав тип односа уопште није неговао са оцем. Његов однос према оцу је доследно приказиван потпуно супротно од типа односа који је имао са мајком. Колико је мајци био привржен, толико је од оца зазирао. И сам отац се држао према мајци и њему доста дистанцирано. То је било видно још на почетку романа, у опису дечаковог боловања, када је отац долазио прилично зловољно. У даљем току приче тај се однос неће битније поправљати, због чега ће отац бити приказиван као неко ко се својски труди да свом радозналом јединцу ускрати неке поступке и задовољства, каква су била боравци у кафани око карташког стола. Отац је у томе умео да буде толико строг и доследан, да се није либио ни да сина извргне понижењу у очима присутних. У описивању тих односа приповедач ниједним гестом није исказао топлу емоцију према оцу, већ га је доживљавао и приказивао као неког туђег и далеког, ко само има право да управља његовим животом, или да се у њега меша. Међутим, у два наврата је приповедач одступио од таквог начина очевог представљања.

Први од тих начина описан је у две напоредне главе романа: „Пропитивање о љубави” и „Нос мога оца”. У њима се казује о томе како су се приповедач и његов отац враћали из чика-Миланчетове кафане, у којој је дечак приметио да је у разговору кафеџија неким коментарима увредио оца, и како приповедач настоји да разуме и подржи. Мада је раније приповедао о томе како нимало није волео да спава код оца, а посебно о томе како су му тешко падала његова питања да ли га воли, у том тренутку је приповедач разумео да је отац у кафанском разговору настојао да заштити своју љубав према умрлој жени Љубици. Због тога он није прихватио чика-Миланчетову препоруку да се поново жени, и одбио је његову осуду да је пијанац. А тада је, док га је отац носио на раменима и док су разговарали, држећи му се за подбрадак, опипавао „чворугу” на његовом подгушњаку и, мада се отац заносио под његовим и теретом алкохола, приповедач је приметио како се „насмешлио”. Тад му је он, са уверењем да „неће мој тата пасти!”, на уво шапнуо: „’Тато’, (...) ’ја тебе волим.’ Тад и више никад! Никад му дотле то нисам рекао, и никад после тога”. На

те изненадне речи и отац је необично реаговао: „Он доле некако испрекидано зашмркта, као да уздише. Подиже ону руку којом је држао шешир и обема ми чврсто стеже колена. ’И ја тебе’, рече тихо. ’И ја тебе волим’” (Михаиловић, 1994: 86).

Тај тренутак изненадне присности и емотивног прожимања код обојице је произвео необичне реакције. Отац је чврсто придржавао сина и при том „испрекидано зашмрктао”, а син му је миловао „необријане образе”, при чему је приметио да му је лице било мокро. Син га је запитао да ли плаче, а од њега је добио одговор да је то од зноја, премда је било јасно да је и оно испрекидано шмрктање и ово нагло знојење заправо проистекло из његовог нарочитог стања у коме није могао да се суздржи од плача. Међутим, он је у том нарочитом часу, у ком је просијала она „најважнија” љубав, љубав између оца и сина, настојао да прикрије своја осећања. Пошто је у средиште свог описа поставио ову деликатну емотивну сцену, у њену завршницу је сместио један озарујући приказ у коме су се, најпре, обојица смејали очевом великом носу, који је у овој глави, у функцији појачавања комичног утиска, узет као метонимија за очев нескладан изглед, да би после свега приповедач на очевим леђима заспао и тако се љуљушкао „као у добром моравском чамцу”, осећајући се „сигурно и пријатно”. Кроз тај идилични опис је постало видно да је приповедачев однос према оцу почео суштински да се мења у правцу учвршћивања заједништва: неупоредивог осећања сржног прожимања и припадања, толико повлашћеног у књижевној визији овог писца.

Други знаковит сусрет са оцем описан је у трећем делу романа, „Чија то душа овуда тумара”, у коме је исказна позиција приповедног субјекта знатно промењена. Он се, у завичај свог детињства, из Београда враћа после двадесет година, углавном због болести и смрти ближњих, да се суочи са разградњом оних облика живота у којима је одрастао. При једном таквом долажењу, он се присетио и једног уистину необичног сусрета са оцем, који се збио годину-две пред његову смрт. Тај сусрет се десио у приповедачевим младићким годинама, у времену када је он потајно пушио. При једном таквом изласку, док се пушећи скривао поред Мораве, изненада је на стази угледао оца како иде према њему. Не очекујући оца, а помишљајући да га је опазио, приповедач се спремао на најгоре и помишљао да изађе из заклона, када је зачуо „како кроз онај ветар отац нешто изриче”, а што га

је изненадило и збунило. Та приповедачева збуњеност ће се повећати када буде схватио да га отац не види, већ да је уверен како је потпуно сам, и да је, због те уверености, он изрекао једну псовку коју је приповедач појмио као „веома тешку и гадну”. Како није до краја разумео очево поступање, он је, да би то учинио, у свој опис поставио његов изглед:

„Натученог шешира и с нечим избезумљеним у нејасним очима, приближавао ми се раздрљен и виделе су му се голе груди и прљава, масна кошуља. Пришавши ми на неколико метара, одједном високо подигне главу и, као очајан промрзао пас који у дугу зиму тугује за кучком, ону псовку, ту једну једину реч, у том тренутку мени ужасно тешку и гадну, изурла из себе као да се у њему нешто расцепи. А онда тише, чак тихо, али ништа мање очајно, настави да је журно, у такту понавља као да је пљује” (Михаиловић, 1994: 160).

У овом, за разумевање целокупне приче, веома важном призору који у свој симболички склоп прибира још неке сродне описе, какав је онај у коме је актер ујка Драги, приповедач је до краја довео дуж приче развијану представу о очевом пропадању – како сталешком, трговачком, тако и психоемотивном. Саму ситуацију њиховог ненаданог сусрета мотивисао је околношћу да су и један и други били уверени у то да су за друге невидљиви. Због тога је приповедач и могао да у ту необичну ситуацију буде уведен као сведок и да у вези са оним што је угледао опише и сопствена осећања, да каже како га је захватио „непојмљив ужас” и како је због онога што је видео био „збуњен до дна душе”. Збуњеност се јавила као реакција на очев скоро застрашујући изглед у коме се јасно препознавало његово физичко урушавање, које је приповедач дао у дужем опису. У њему се за њега застрашујућа појава избезумљеног оца, у једном часу, види као симболизована слика која наговештава рђав исход: „Руке је држао у џеповима, али њима је са сваким кораком дрмао поле капута и оне су око њега махале налик на некаква црна крила” (Михаиловић, 1994: 160), док у другом часу он запажа како су му „кроз необријану браду, као две златне пантљике” светлукале сузе. У овом подробном опису који садржи и места са знатним симболичким значењем, приповедач је индиректно приказивао развој емоција према оцу и тако формирао подлогу за сликање његовог телесног урушавања и смрти.

Очева смрт је у трећем делу романа представљена као вршна у дугом низу одлазака из живота његових најближих: стрица Станоја и тетке/мајке Лепосаве, за

коју је одавно знао да га „није родила”, већ да је то учинила „тајанствена незнанка по имену Љубица”, али коју није престајао да зове мајком, да би се, по њеној смрти, „некако жустро приближио и очев нестанак” (Михаиловић, 1994: 163). Очево боловање и смрт у прстенастој композицији романа заузимају важно место, јер се кроз њих опажа колико се приповедачев однос према оцу променио, као и то да је његовом смрћу до завршнице доведена централна сужејна нит романескне приче: „Последњих шест месеци, откако се овако тешко разболео, много смо се боље разумели него раније и могли смо равноправно и без нервозе да разговарамо. Можда још боље него ја, знао је да нам је растанак близу” (Михаиловић, 1994: 170). У евокативно оживљавање слика очевог боловања, које се дешавало у периоду када је приповедач имао седамнаест година и када је био ангажован у омладинској организацији, као важан састојак, уграђена је емотивна компонента. Приказујући слике сиромашке собе болесног оца („Све је око нас било разваљено”), која указује на потпуни распад социјалне сфере његовог живота, приповедач је у опис уносио и исказе о свом емотивном стању, о томе како је тешко прихватио и преживљавао све то у чему се затекао и како се у томе није најбоље ни сналазио. Приказивањем природе свог психоемотивног стања и односа према тешко оболелом оцу, он је показао како му је намера да описом обухвати и неке сфере свог унутарњег живота, како би на тај начин показао колико му је било важно да разуме све што се око њега и у њему збива, као и да своје приказивање тог збивања додатно поетски интонира. Начин и природу таквог приповедачевог казивања определиле су и саме околности очевог боловања, односно привиђења која су му се јављала. Нека од њих, попут животиња какве су кокошка и мајмун, могуће је разумети ако се у тумачење укључе елементи народне фолклорне фантастике. Умисливши да је његов прљави сако мајмун, болесни отац га је терао речима: „У јебем ти матер под лево колено!” (Михаиловић, 1994: 167), а оне нису друго до један од магијских израза који имају функцију одагнавања нечистих сила.

У другом привиђењу, које му се јавило пред саму смрт, приповедачев отац је изгубио моћ артикулисаног говора, јер су му уста и језик били „у ранама од ватре и од делиричних угриза”, и свој неземаљски сусрет са умрлом женом није могао другачије да исказе него речима: „О, Увите, Увите! Увите, моја Увите! (...) Не могу без тебе, Увите! О, само кад сам те опет срео!” (Михаиловић, 1994: 176). Те речи,

казане кроз самртничко бунцање, присутни су разумели као јасан доказ сусрета Пере и Љубице на другом свету, и као испуњење вишег смисла постојања, који се у овом приповедању предочава кроз емоционално оживљене лирске и метафизичке слике. Због ситуације у којој су се затекли, а нарочито због онога што су чули, сви су у тој суморној соби били узнемирени и запрепашћено су гледали у умирућег. Уводећи у средиште описа понашање умирућег оца, приповедач је запазио како се његово понашање од часа „сусрета” са вољеном женом почело мењати. У тумачењу тог призора он је истакао како му се чинило да се тај „сусрет” очекивао и „као да се догоди” управо онако како му се његов отац и надао. Он је управо тада престао да „цокће и, некако напречац” почео да се смирује. Присутнима је тада постало јасно да његова узбуђења нестају и да је наступио крајњи час у коме „он полако одлази”. И док му је у тој потресној ситуацији припаљивао свећу, приповедач је поглед усмерио на кревет у коме је његов отац „лагано, тихо умирао. Дах му се гасио и све више проређивао и изгледало је као да он сам тиме управља” (Михаиловић, 1994: 178). Тако се низ приповедачевих сусрета са болешћу, пропадљивошћу људског тела и ништитељском смрћу: од ране упале крајника, преко смрти ујка Драгог и кучке Калине, па до смрти мајке Лепосаве, оца Пере и стрица Станоја, а које су лајмотивски и градацијски распоређене читавом дужином романа тако да одражавају његово композиционо јединство, очевом смрћу смисаоно и значењски сводио, указујући притом на тему смрти као на један од средишњих елемената приче која се у роману окончава завршном лирско-метафизички интонираном сликом, као њеним смисаоним врхунцем и симболизованом поентом.

Пошто је по очевој смрти прикупио његове заостале ствари, приповедач их је понудио старом пријатељу Максиму, а како се дуго нису видели, једва су се познали. Пријатељ се обрадовао поклону, изабирајући од скромне оставине одређене ствари, док су остатак изнели на обалу Мораве да би их, у сумрак, приповедач запалио. Присевши уз ломачу, он је, у тој за њега емотивно деликатној ситуацији, још једном асоцијативно призвао узбудљиву и потресну сцену сусрета са оцем:

„Још једанпут је Морава била мутна као орање и опет се по њој, баш као онда кад сам се недалеко одатле срео са оцем, журећи се, тискало комађе прљавог леда. С обале недалеко од

мене полетеле су крпе руменог пепела налик на уплашене црвендаће. Оне су у таласима узлетале, лелујале и лебделе над водом и, у мраку који нам је притрчавао, то је изгледало као да река гори. Горела је моја Морава” (Михаиловић, 1994: 183).

У тој упечатљивој слици пламена понад мутне завичајне воде у сумрак, чија је симболичка вредност очигледна, са стварима заосталим од оца, нестала је и једна од најјачих нити приповедачеве животне, биолошке везаности, а то је архетипска нит његовог порекла са целим слатко-горким наслеђем детињства. Али се, истовремено, у жарећој основи тог пламена зачињало и језгро трагичке спознаје живота, из кога ће бити испредана нит приче о њему, као једини трајни посед „несрећне душе” која, после свега, прогоњена снагом сећања тим просторима наставља да „тумара”.

Ту ће сегментовану, чврсто спојену и меланхолично интонирану причу, јер „без трунке сете, лепота није истинска” (Хамер, 2009: 68), поред реалистичке димензије у којој ће се на документарној основи јавити ситуације и ликови из живота, обликовати и иреална, сновидна, лирска и метафизичка димензија. Она ће јој дати завршни печат универзализованог значења и општије вредности, пошто „сваки појединачни текст у исто време моделује и неки конкретан и неки универзални објекат” (Лотман, 1976: 280). Отуда ће у приповедачевом настојању да изгради аутентичну слику стварности велики значај добити не само оно што је део поседа његовог емпиријског искуства, већ и оно што је постало део његовог унутарњег света, света успомена – оног нарочитог света који има знатну обликотворну снагу и који се, успостављен причом, показује као једнако животан и пуновредан.

Израђујући своју причу на основи коју пружа лично сећање, Михаиловићев мали приповедач се у овом роману кретао у веома широком распону приказивања – од миметичког до симболичког пола, стално се, заправо, крећући „по оној црти која, у основи, спаја важна својства лирских и епских текстова” (Микић, 1998: 197), због тога је он често био у прилици да прозни опис изводи превођењем елемената из једне равни у другу. У центар таквог приповедног настојања је постепено довођена тема смрти. А како је приповедач у свој опис често уводио обиље појединости које су бивале у вези са стварима и појавама постављеним у тематску раван, постало је јасно да он не жели само да сачини извештај, већ и да искаже

сопствени однос према њима. Због тога су у његовом опису и присутна емотивна, поетска сенчења.

У опису посете родном граду, поводом смрти стрица Станоја, када активира и сећање на час сусрета са оцем поред Мораве и његову каснију смрт, потиштени приповедач пожели да, без обзира на „луду моравску кошаву тронедељницу”, до скромне куће свог почившег рођака прошета, надајући се да ће тако, жељан разговора, неког познатог срести. Борећи се са „лудим ветром”, он препознаје човека који му је долазио у сусрет и јавља му се, а у отпоздрав добије равнодушне речи старог фабричког мајстора који га није препознао. И он на улици остаје потпуно сам. У тој емотивно деликатној ситуацији када је „кошава све око себе као великом метлом ишчистила и све завила у онај тресак и урлик, ничега осим ње нигде на свету нема. Чак се ни кучићи, завучени у буцаке, ниоткуда не јављају”, приповедач притиснут горким успоменама осећа да га нешто „негде мало гуши” и да не може даље. Он тада застаје и почиње махинално да псује, да „сулудо, запенушано, детињасто”, виче у небо: „Животе-е-е, мамицу ти смрдљиву јебем!” (Михаиловић, 1994: 158), док кошавски ветар, сред кога се у нарочитом емотивном расположењу приповедач обрео, низ улицу проноси „искидану јекну” његових вапијућих речи, „па је одједанпут удави, као да је потопаи у воду”. Та псовка гласно изречена у ветар у чијој буци нетрагом нестаје, у слици са симболичким значењем, представља крајњу тачку приповедачевог искуственог формирања и развоја у свету којим смрт господари, једнако колико је и његов (само)спознајни јетки и неутешни коментар исказан из осећања бола и немоћи.

Тако се трагичким спознајама измењени приповедач вратио у опустели простор својих *раних јада*, у простор своје приче о гашењу породице и нестајања трагова некадашњег живота, на само позорје дејства фаталне силе на коме су остале сенке и слике успомена, као потврда пуноће, сјаја и смисла негдањег живота и као најчвршћи ослонац за причу о њему. Мада том причом доминирају суморни тонови искуствене спознаје, она није искључиво окренута трагичком патосу живота, него је дубоко прожета комичким сликама и хуморним тоновима, као важним састојцима слике света и књижевне визије његовог творца.

Хумор у овом Михаиловићевом роману извире из самог устројства живота, из његове ситуационе логике. Због тога се он јавља непосредно и спонтано, а хуморни ефекат је изразитији „што му природније можемо одредити узрок” (Бергсон, 1987: 23), као изданак исте силе која покреће и усмерава живот, и често се јавља на рубовима трагичног. Баш у таквим ситуацијама он има најефектније дејство, јер ублажава трагички интензитет догађаја и спречава да он склизне у подручје патетичног или сентименталног стилизовања у опису. Такав стваралачки поступак доследно је спровођен, а најочљивији је баш у оним ситуацијама у којима су се актери сусрели са дејством ништитетљске силе, са смрћу. Поред других, постоје у роману две такве ситуације које су карактеристичне по парадоксалном избијању хуморног ефекта на трагичком садржају. И оне су, истовремено, катализатор и показатељ развојних промена којима је изложен приповедач.

Прва је настала у приповедачевим дечачким данима, у време када се он сусретао са смрћу најближих. Тако је једног лета, када је изненада са мамом отишао у село, тамо „схватио” да је ујка Драги умро, јер га је затекао како „подвезане браде и на стомаку прекрштених руку лежи на дугачком столу”, при чему је изгледао „жућкастобео и некако поружнео” (Михаиловић, 1994: 111). А кад су га подигли да га целива, он је осетио како су чело и руке његовог ујака „непријатно хладни и помало одвратни за љубљење”. Са таквим утисцима, а без могућности да схвати целину ситуације и њену трагичку тежину за најближе, он је са младим рођаком Здравком истрчао из куће у којој су сви туговали, да би похитали ка речици Раваници, где су се радосно препустили игри и необичном такмичењу у „пишању удаљ”, при чему је постало јасно да смех депатетизује ритуал испраћаја покојника, док дечја игра надилази дејство смрти.

И друга ситуација је настала у вези са смрћу најближих. У њој је приповедач укључен у догађај очевог умирања и потоњег ритуала облачења покојника. Стога су у његов опис ушли различити натуралистички детаљи које је опажао: „ноге су му биле танке као трске – на стопала с огромним ноктима навлачили су му чарапе и ципеле”, а најупечатљивији је у вези са самим чином облачења мртвог оца и хуморно-гротескним ефекатом који се тада јавио. Посматрајући, приповедач је запазио како они који су пословали „никако не успевају”, јер једна покојникова

рука никако није хтела у рукав. Мада су се тројица старала око тога, он је приметио како њихов достојанствени труд, наилазећи на препреку, почиње да изгледа смешно и гротескно: „И колико они мртваца више цимају и потежу да му онај рукав навуку, толико им се он, дрмајући се и бекелећи, опире као да их завитлава” (Михаиловић, 1994: 180). Приповедач је уочио како је рукав сакоа запео за покојников палац и да је то разлог за пометњу, због чега је у његовом опису цела сцена попримила гротескно обличје јер се „јогунасти прст” противио ритуалној одмерености: „А човек на оном столу, како га људи цимну, сав се тресе бацајући руке и лево и десно и прави гримасу као да се спрда” (Михаиловић, 1994: 181). Отуда се почетна атмосфера ритуалне озбиљности нагло преокренула и сцена узбуђеног и достојанственог облачења мртваца постала разлог за непримерену приповедачеву реакцију – он је почео да се гласно смеје: „И док ме они отуд запањено гледају – а и сам зачуђено мислим: зашто се ја смејем? – не могу да се зауставим и просто се превијам од смеха” (Михаиловић, 1994: 181). И овде смех за јунака-приповедача има ослобађајуће и скоро катарзично дејство, док цела сцена у својој комичности делује емотивно и животно, а због преплитања хуморног и трагичног и веома ефектно и упечатљиво.

Уопште је у овом Михаиловићевом роману емотивно поље односа међу актерима, најчешће због сведености искуствене и сазнајне перспективе приповедача, умело да постане и позорје за исказивање хуморног потенцијала. То се десило у сцени разговора између малог приповедача и тешко болесног ујка Драгог, у којој му је он обећао да ће му, када оздрави, направити свиралу, на шта му је намргођени дечак узвратио: „Добро, (...) Ако не слажеш” (Михаиловић, 1994: 65). Та дечакова непримерена реплика садржи хуморни потенцијал и ујка Драги ју је разумео као израз дечјег емотивног проживљавања и безазленства, али је њен строги значењски израз, ипак, ублажио и уз осмех узвратио казујући како ће настојати да га „не превари”, да ће испунити своје обећање. А то се, вољом судбине, није десило.

Кроз продуктивно стваралачко спајање трагичког и комичког модуса, при чему се онемогућава патетичност, а постиже комичност и хуморна ведрина, у овом Михаиловићевом роману и његовој прози уопште потврђује се снага уметничке визије и истинитост и уверљивост представљеног света. Томе доприноси и

функционална употреба дијалекатског облика говора и социјално типичних речи, сленга. Поред стварања утиска о аутентичности приповедног света, она постаје и мотивационо извориште за настајање хуморних ефеката.

Због подвостручавања временске и искуствене перспективе приповедача, хуморни ефекат уме да се јави и из самог језика. Још на почетку романа, када мали приповедач сазнаје да је и његов друг Паја Ћора сироче које дозива мајку, он се у коментару осврће и каже: „Није знао ни да се не каже *мама* него *мамо!*” (Михаиловић, 1994: 18). У том приповедачевом исказу је видно да се и сам језик раслојава по основи социјалне диференцијације актера, што подстиче стварање хуморне интонације.

Сама употреба дијалекта је у роману *Гори Морава* изведена, у односу на претходне романе, на посебан начин. Стандардни језик и дијалекатски говор овде су функционално раздвојени тако што су везани за исказне позиције приповедног субјекта. У основној и доминантној говорној позицији он активира стандардни књижевни језик, а када његови јунаци проговоре, они то чине тако што активирају говор свог моравског завичаја, дијалект, а за дијалектом у разговору са њима често посеже и сам приповедач. Тада ти дијалози постају живљи и сликовитији и битно доприносе утиску животне веродостојности јунака и приче, њиховој аутентичности и истинитости.

Тај циљани утисак истинитости и веродостојности ове приче проистиче из околности да је она изграђена на аутобиографској подлози. А како је „биографска форма (...) најреалистичнија” (Бахтин, 1991: 164), онда је логично да потреба за приповедањем догађаја из живота мотивише и усмерава напор приповедачевог сећања. На тај начин се овде директније испуњава и налог „*истинитости*, главног сазнајног захтева сећања” (Катрога, 2011: 31).

Све је то омогућило да се овај жанровски и значењски сложен, вишеплан и богат Михаиловићев роман одреди и као породична прича, „фикционална аутобиографија” (Јовановић, 2016: 150), као „Михаиловићева књига мртвих чије душе тумарају око Мораве” (Делић, 2016: 80), и као књижевни текст у коме је питање истинитости представљеног света, у формирању укупног значења, веома важно. Само што та романескна истинитост не подразумева миметичку дословност,

пошто „поставити питање „истинитости” једног књижевног текста није примерено ствари, то значи читати га као некњижевни текст” (Тодоров/Дикро, 1987: 163), већ изградњу једне у истини властитог живота дубоко укорене приче и уметничке визије, чиме се изнова потврђује општије сазнање да „писац не пише да би нешто казао, он пише да би себе *исказао*” (Русе, 1993: 12), односно да писац најбоље пише о ономе што најбоље познаје. Наративно приповедање је подесан начин за комплекснију (само)спознају, јер „једино путем наратива ми можемо спознати себе као активне личности које постоје у времену” (Абот, 2009: 209). Вредности и истини таквог могућег сазнавања посвећено је приповедање у роману *Гори Морава*.

Пред лицем смрти – *Злотвори*

У самој завршници века наративни рукопис Драгослава Михаиловића почео је да се мења. Промена је највидљивија у романима које је тада објавио. Први од њих је роман *Злотвори*.

У њему је видно како се овај писац определио за другачији тип приповедача од оног који је активиран у његовим претходним романима – у њима је један лични приповедач, из ограниченог видокруга, непосредном слушаоцу саопштавао догађаје у којима је учествовао и који су се тicali његовог живота. И ту су романи постајали нарочита јунакова исповест и сведочанство о доживљеном и виђеном. У роману *Злотвори* та је наративна оптика измењена утолико што је он исприповедан из засебног угла и знатно сложеније и обухватније перспективе. У њему се прича није саопштавала из доживљајног угла оних који су зло имали да истрпе, већ се у предњи план приповедања изводе они који су зло чинили. И то је знатна промена на поетичком плану Михаиловићевих књига у чије је средиште постављена голооточка тема која се у наговештајима јавила још у његовом првом роману.

А када се поглед усмери на сам садржај романа *Злотвори*, читалац ће моћи да запази како је он у потпуности прожет историјском и политичком проблематиком која је, у различитим назнакама и сижејним рукавцима, присутна у његовим претходним романима. Реч је о оним тематским елементима који су повезани са политичким аспектима живота друге Југославије и околностима које су довеле до тога да се у њој зацари режим који је своје идеолошко-политичке противнике изложио најтежој тортури и непојамном страдању. У намери да те околности уверљиво представи, Драгослав Михаиловић је у овом роману доминантну наративну перспективу определио свезнајућем приповедачу који се суверено креће по матријалу историје и који има довољна сазнања о животним биографијама јунака, као и способност да зађе у скривене просторе њихове душе, савести и интима и да из тог угла осветли и представи приповедане догађаје. На тај начин се показало да су тематско поље и наративна инстанца у овом роману обележени извесним двојством.

За разумевање тог двојства биће најбоље да се поглед задржи на кратком запису који је стављен као мото романа. У њему се каже како имена историјских личности којисе у њему јављају „имају романескну, а не историографску улогу”, због чега је мање битно то да ли су они „у призорима описаним у овом роману” учествовали, „него зато што су својим деловањем у изабраном повесном времену створиле уверљиву збиљску потку на којој се могла изаткати оваква књижевна фикција” (Михаиловић, 1997: 5).

Већ на самом почетку, у запису који има аутопоетички карактер, писац је указао на намеру да роман обликује као текст који има збиљски (ставрносни и историјски) потенцијал, али који је при том аутономно дело фикције, дело које има двоструку природу јер се стално креће између историје и имагинације. Он, при том, упућује индиректан сигнал како му је у тој двострукости било важније да се читалачка пажња интензивније веже за маштенско-стваралачку страну његове приче, чиме је наново актуелизовао класичну представу о томе да се у самеравању вредности поезије/књижевности и историографије предност да песништву, односно књижевности, „јер песништво приказује више оно што је опште, а историографија оно што је појединачно” (Аристотел, 1988: 59).

Таквим гестом испољавања стваралачке самосвести и овај писац је, слично толиким другим, желео да поручи како је „приповедачка проза (...) истинитија од историје, зато што продире с ону страну доказног материјала” (Форстер, 2002: 55). А како је сам „доказни материјал” који је користио најмање двострук, јер подразумева елементе историје, политике и, што је за Михаиловића неизбежно и карактеристично, личне биографије, извесна двострукост је морала да буде уграђена и у природу саме приповедне инстанце, оног ко приповеда роман.

Да би се сам начин причања као основни аспект романа поузданије привео разумевању, потребно је да са плана садржаја поглед усмеримо на само његово устројство, на његов састав и склоп. Роман *Злотвори* је сачињен од четири одвојена дела. Први од њих је обимом најмањи и носи назив „Предање”, а остала три: „Муштерије смрти”, „Црна књига” и „Самилосно прими, Господе, моју опаку душу”.

У првом делу романа приповедач је усредсређен на казивање о својим варошанима (а то су, разумљиво, Ћупричани) и њиховој насеобини, које настоји да сагледа у антрополошком и митско-историјском кључу, стваралачком настојању да са ослонцем на митску свест изнова проговори о менталитетским и карактерним одликама људи из моравског краја, како би поузданије расветлио нововремено „предање ољудима из нестале партизанске чете двеју суседних вароши, Ћуприје и Параћина, и о једном великом злотвору, моме суграђанину” (Михаиловић, 1997: 11).

Напомена која је уписана у завршницу овог одељка у виду присвојног придева указује на то да се, већ на почетку романа, његов наративни аспект подваја. Пошто прича започиње из перспективе свезнајућег наратора који се занима оним што су Ћупричани најчешће причали, а то су била сказанија „о фантастичним животињама и невероватним приказима”, а веома ретко „о крупним људским стварима и догађајима”, она се јасним назнакама приповедача усмерава на казивање о оним потресним догађајима који су прекидали свакодневни чаршијски говор о „историјама смешним и безначајним” (Михаиловић, 1997: 9). За њих приповедач налази сасвим лични разлог да их сагледа и да тако реконструише предање о несталој партизанској чети. А у том предању средишња улога припада Јови Веселиновићу. Тако постаје очигледно да је у овај роман Михаиловић увео и један засебан ауторски глас који, поред гласа свезнајућег приповедача који има исвојства да поуздано излаже и коментарише приказане догађаје, заузима и сасвим одређен и распознатљив став. Због тога он и постаје ауторски приповедач оног часа када каже „моји Ћупричани” и када, говорећи о „дивљем животу” његових суграђана, сопствени идентитет, позицију и приповедни интерес доведе увезу са њима, а све у намери да о њиховом трајању у времену проговори указујући на „достојанство смисла и вредност трајања у памћењу” (Михаиловић, 1997: 10). Уз то, он указује на оне вредности које су настале и потврђивале се у историјском времену и које су, у новонасталим околностима и граничним ситуацијама, поново постале суштински актуелне и важне за опстанак зеједнице и њено разумевање света, историјских и актуелних догађаја.

Те околности које су унеле прекид у наслеђени и устаљени животни поредак локалне заједнице и покренуле рад митотворне и приповедне свести наступиле су

у данима касног лета оне године када је Југославију окупирао немачка солдатеска, када је у њој започео Други светски рат. И временски план приповедања започиње обухватањем догађаја с почетка јесенихиљаду деветсто четрдесет прве године, када је ћупријско-параћинска партизанска чета на кратко ослободила сењски рудник. После тог догађаја у ком су убијена двојица немаца небораца и један жандар, четворицу њих: Мирка, чиновника Станоја, опанчара Јову и типографа Бранка, комесар је оставио да сруше једно окно. Тај задатак они нису извршили, пошто су се суочили са противљењем рудара који нису били вољни да остану без основа егзистенције. Рударски аргументи су се радницима-партизанима учинили разложним и прихвативим, и они су од првобитне намере одустали.

У том часу одустајања од беспоговорног извршавања наређења партизанског комесара наступиле су драматичне околности за ова четири партизанска борца. Они су покушали да пронађу своју чету, али у томе нису успели пошто је и она, ширећи комунистичку пропаганду по поморавским селима, абивајући предвођена „жутокљуним варошким гимназијалцима, који нису примали савете ни трпели приговоре” (Михаиловић, 1997: 16), у борби са Немцима разбијена и у народу рђаво примана. Због тога се брзо осула, али је својом акцијом подстакла окупатора да изврши жестоку одмазду над становништвом и да проспе страх „низ Цариградски друм”. У таквој атмосфери остатак чете је брзо дошао у сукоб и са неповерљивим сељацима који су од партизана и њихове бољшевичке реторике и пропаганде стрепели за своју имовину, те су их на препад разоружали и предали Немцима. Тај сукоб партизана са народом је онај комесар који је издао наређење четворици партизана у руднику срећом преживео и спасао се бегом, а заробљени партизани су у вароши мучени и пострелјани. Знатну улогу у томе имао је и Хитлер из ћупријског сокака – Карло Верлогер који се, као неомиљен, јављао у ранијим прозним текстовима овог писца. Тако се десило да су од целе чете претекла само четворица партизана и комесар. И када су се они, игром случаја, нашли у другој партизанској јединици, комесар је Мирка, коме је онај задатак поверио, позвао на одговорност. А партизанско-партијски суд га је због неизвршавања наређења осудио на смрт стрељањем, што су управо три његова друга имала да изврше.

Описујући мучни тренутак извршења смртне казне над Мирком који је за ноћ оседео и кратки разговор који је уследио, ауторски приповедач је истакао једну

Јовину изјаву као важан мотивациони сигнал за његово будуће понашање. Наиме, пред збуњеним саборцима који су требали да стрељају осуђеног друга који је почео да скида делове одеће и да их нуди доскорашњим саборцима он је, одсечно га укоривши („Онда опанчар Јова злобно залаје” (Михаиловић, 1997: 27–28)), истицао околност да га је партија осудила и да они за његово страдање нису ништа криви, беспоговорно потом одбијајући очајничку Бранкову сумњу и запитаност: „Зар смо дотле дошли да и своје убијамо? О људи!” (Михаиловић, 1997: 28), у оправданост онога што су учинили. Та увереност да чини добро када беспоговорно извршава наређење партије, постаће његова трајна лична особина, његова судбинска коб која ће га, као поузданог војника Комунистичке партије, упутити да чини бројне егzekуције у њено име. И он ће временом постати „специјалиста смрти”, чијим се животом прича у овом роману иницијално бави, али тако сложено и замашно да ће у њу бити равноправно укључене и знатно шире идејне и тематске окоснице, други сродни мотиви, историјске личности и ликови. Оно ће постати сложено приповедање о идеолошко-политичким сударима, тешким судбинским искушењима, ломовима и трагичним дешавањима у две деценије трајања социјалистичке Југославије, над којом се тада наднела неуклоњива сенка непојамног гоолооточког страдања.

Постављајући лик Јове Веселиновића, опанчара, у средиште приче, приповедач га није замислио као неког ко је сасвим стамен и неосећајан. И он ће Миркову смрт одболовати скривено, „у прикрајку као куче”, али ће наставити да извршава наређења и да тражи најтеже задатке у којима би могао да се послушношћу, доследношћу и окрутносту доказује, да у хијерархији напредује, да се својим претпостављеним препоручи за напредовање у служби и да тако дође у позицију из које би био у могућности да удовољи захтевима своје жеље да над људима влада. Обликујући на тај начин лик Јове Веселиновића, приповедач је настојао да покаже како се наизглед мањи злочин доводи у коренску везу са знатно већим злочинењем, и да Веселиновићевим поступањем при стрељању саборца Мирка, који није желео да буде слепо послушан и одан, мотивише исказивање његове природе која је „жељна владања” и која ће га учинити великим злотвором.

А сам заматак те приче смештен је у „предање” о несталој партизанској чети, о томе како њено страдање није имало другог сведока осим Јове опанчара, пошто

су она тројица: Бранко, Станоје и комесар нестали из живота. Та чињеница је за обликовање даљег тока ове сложене и некохерентне приче веома важна. Због тога је њен ауторски и свезнајући приповедач заинтересован и одлучан да учествује у обликовању наставка „предања”, и у завршној напомени првог дела романа он јесамосвесно истакао како оно од тада почиње да: „посебну пажњу посвећује овом последњем преживелом, пружајући прилику бележнику да и сам дода коју, а и њему, и читаоцу и слушаоцу да се изненађује, чуди и запрепашћује над непознаницама неухватљиве људске природе” (Михаиловић, 1997: 30).

Из ове напомене постаје јасно како приповедач *Злотвора* који себе види у скромној улози „бележника”, што је само еуфемизам (наративна маска) за фикцијско обликовање садржаја, има намеру да се у роману позабави судбином Јове Веселиновића. И то као случајем-примером који би читаоцу помогао да се суочи са репрезентативним исказима тамне стране људске природе и са кобним дешавањима новије политичке историје Југославије, која је постала тематска опсесија овог писца.

Све то упућује на закључак да су *Злотвори* историјски и политички роман, односно роман о политичкој и историјској проблематици којом су обухваћене појединачне судбине, читаве заједнице и држава. Реч је о роману „о вапијућој неправди, тачније речено о страсном трагању за условима под којима се правда – ова висока хумана вредност толико често у историји света угрожена и гажена – може да очува и открије као окосница постојања” (Јеремић, 2007: 198). А уз потребу да се исправи неправда, у вези са овим сложено грађеним романом, иде и закључак о потреби да се приповедањем о времену зла и његовим виновницима у њему досегне и представи животна и историјска истина, као трајни залог за оправдавање и осмишљавање напора приповедања.

Посвећена с почетка праћењу животног пута опанчара Јове Веселиновића, романескна прича је у другом делу попримила другачији карактер. Ако је у првом делу романа она била тако обликована да се у њој запажа извесна „амбивалентност приповједног субјекта” (Певуља, 2012: 67), у другом је делу она саопштавана искључиво из перспективе хетеродијегетског, свезнајућег приповедача. Отуда је у њој присутан објективни тон приповедног извештаја о томе како је овај јунак

пронашао своју скривену природу која је од њега учинила војника што је са великом ревношћу, храброшћу и „опаком неумољивошћу”, у борби са туђима и својима стицао необичну славу. А када је четири године по завршетку рата доспео „међу шефове најстрашнијег острвског логора за преваспитавање, чувеног Голог отока, чије се име ни шапатом није смело изговарати” (Михаиловић, 1997: 35), његова је пририда „жељна владања над људским судбинама и, још више, над њиховим душама”, добила велики замах у суровом поступању према утамниченима. Али се, без обзира на његову тврдокорну доследност и верност, десило да је после шест година проведених на острву враћен на административни посао у Београд. Због тога је постао „разочаран и у себи уздрман” и, „навикнут да газдује и великим мачем дели правду”, према правилима које увек изнова измишља, није умео да се најбоље снађе у друштву које је напустио и које се у међувремену изменило. И он се изметнуо у „незадовољника који воли да прави испаде” и који је све око себе стао да сумњичи, у свему да види издају и превару: „Сви су му сметали, сви били непријатељи, диверзанти, шпијуни, сви радили против оног живота који је видео као удаљен, разливен, блештав идеал, и то више није могао да поднесе” (Михаиловић, 1997: 37). И такав је, тежак себи и другима, он врло брзо пензионисан.

Тада је „невољно и горко” схватио да су га његови политичко-полицијски шефови „отерали као што незахвалан, лош газда истерује ислуженог, остарелог пса”, и он, „сав у себи закрчен и затрављен, као у отрован коров зарастао”, није умео да се у животу скраси и снађе па је, предајући се манији гоњења и параноји, излаз налазио у сну, или је, изазовно шетајући градом, у вреви опажао људе „које је некад имао у шапи којим је чак, веровао је, помагао да остану живи”, а који су га избегавали, због чега је у њему наново креснула „искра мржње” (Михаиловић, 1997: 40). У тим тренуцима он је жалио што некадашњу моћ није још бруталније користио. А потом је, у психичкој померености, почео да пред собом на улици опажа и оне „за које је знао да су одавно мртви и чијој је смрти доста допринео”, и због њиховог неразумевања, незахвалности и мржње, он је, „као истрошени целат и укољица” кога су сви са презрењем одбацили, почео да тоне у бездану таму „осветног лудила” (Михаиловић, 1997: 42). А како се историјски роман „не бави само историјом” и како у њему „обично постоје две врсте прича од којих једне

обухватају догађаје на ширем плану, ратове, битке, најезде, побуне, револуције и сеобе, а други приватни живот јунака, љубав и породицу” (Вуковић, 2009: 14), тамом тог лудила бивају обухваћени његова жена и малолетни син. Окидач за Јовину сумњу и мржњу према жени и поверење према „злим сликама у срцу”, била је њена изјава о „великој усамљености коју је трпела док је са службом био *тамо*” (Михаиловић, 1997: 47). И те ће сумња и мржња временом расти и, у споју са политичким и егистенцијалним разочарањем, довести до потпуног слома и трагичног исхода живота јунака и његове породице.

На тај начин се ово приповедање мотивационо и догађајно лагано усредсређивало на психичка и душевна превирања и замрачења јунака која ће довести до трагичног исхода, а потом и на неке ситуације и призоре из логорског затвора којим је управљао, као на вршне моменте злотворства у ком је учествовао и које га је трајно обележило и изменило. То је указало на приповедачеву намеру да, у овом делу романа, у читаочев видокруг илустративно постави неке од најбруталнијих сцена голооточких мучења и уморстава, како би на тој подлози лик Јове Веселиновића, његових налогодаваца и политичког апарата коме је служио, добили реалистичне димензије крајње уверљивости и застрашујуће објективности приповедног представљања.

Исцрпно и сликовито извештавајући о помереном стању пензионисаног пуковника Удбе Јове Веселиновића, приповедач је посебну пажњу посветио двома драматичним ситуацијама из његове прошлости. Обе те ситуације су у дубокој вези са његовим службовањем на Голем отоку и обе су оставиле трага у његовој души и индиректно определиле његову судбину. Једна од њих је смештена у педесете године, док је друга смештена у шездесет и шесту годину прошлог века, важну и преломну за самог јунака, пошто је те године са власти збачен његов узор и заштитник Александар Ранковић.

У једној ситуацији затичемо Јову као сведока и учесника драстичног уморства једног војно-политичког затвореника, док је у другој оживљен његов утварни сусрет и разговор са затвореником Стеваном Накарадом. Обе те ситуације су, жестином натуралистичког представљања и трагично-гротескне стилизације, у мотивационој и значењској равни романа заузеле веома важно и истакнуто место.

Оне су доказ Михаиловићеве способности да изгради прозни опис крајњих егзистенцијалних ситуација од најачег емотивног утиска и такву слику света у којој људско зло, укрвавом злочином пиру, обесно и разуздано тријумфује. А у фикцијској пројекцији романа *Злотвори*, баш у овим значењски отвореним, баналним и бруталним ситуацијама и сценама, та су настојања достигла највишу трагичку и књижевно-уметничку изражајност и вредност.

Обе те сцене су повезане радом јунаковог сећања. Налазећи се у расцепу између два света – оног стварног и оног призваног и жељеног у коме је он власник живота и смрти – Јови Веселиновићу се у одсудној шездесет и шестој години, на сред Београда, поново десило „*оно*”. Међу пролазницима је препознао лице човека кога је пре петнаест година на Голем отоку ислеђивао и који више није у животу. То је био Стеван Накарада, у чијем је презимену уграђена мотивациона назнака његовог нескладног изгледа и трагичне судбине, којој је Јова Веселиновић допринео.

Изронивши из свести и сећања „смешни, јадни Накарада”, као рђава успомена која се упорно опире нестајању у забораву, изазвао је код њега зачуђујући просев савести и призвао слике сећања на давни поступак мучног ислеђивања. И управо су то сећање и те слике њиме оживљене, у Јовиној свести оставиле јак утисак, пошто је прљави и јадни осуђеник реаговао емотивно неутралним, шкртим, равним и неизразним говором и свог иследника, чинило му се, гледао тужно као да га жали и чак презире. И мада је био на крају физичких снага, засужњеник није клонуо духом и на иследникова уверавања да се он као чувар поретка, верник партије и спроводник револуционарне правденалази на главном правцу историје и да према непријатељима неће имати милости, одлучно одговорио да ће његова деца питати „историју шта је радила када је толике људе побила”. Посебно, при том, истичући могућност да иследника о томе запита и његов син. А како Јова тада још није имао сина, њему су се овакве Накарадине реплике учиниле смешним и забавним, и он је асоцијативно призвао још један случај који је у његовом сећању стајао у вези са жељом иследника на острву да свој суморни живот учине забавним. А та се забава односила на њихову баналну опседнутост телесним реакцијама мучених и самртника, што је постало предмет њихове опскурне расправе, и они су

решили да на једној „муштерији смрти” то сазнање провере. За то су одабрали младог војног осуђеника.

У организацији мучења, у чему је предњачио један млади црногорски удбаш, затворенику су ставили капуљачу на главу, због чега се он, нашавши се „пред лицем смрти”, жестоко и гласно опирао. И у том гушању у ком су испитници били „до лудила раздражени” затворениковим отпором, он им је на оптужбе гласно и осуђујуће одговарао: „Зар вас да издам, мајку вам јебем гестаповску! Па ви не постојите! Вас би мртве Хитлеру чело пољубио! Свакога!” (Михаиловић, 1997: 95) Тада је настао „општи јуриш” на затвореника и „готово трупачке, сви у хелију хрпимице ускачу и, искежени и зајапурени, крећу да бесомучно, безумно, жмурећке ударају око себе. Ваљда и не виде куда ударају – зар *то! њима!* – али млатарaju око себе рукама и ногама, и грувају, и песницама и отвореним шакама, и газе, и чизмама и цокулама, и ципелама и сандалама, по отприлике нациљаној људској врећи на земљи.” (Михаиловић, 1997: 96) У том часу, у приповедачевом натуралистички подробном опису, „од урлика, стењања и бректања, од прасака, кркљања, јаука и топота хелију захвата лудило и она, сва у некој измаглици, подрхтава од напетости и узбуђења као да је задесила експлозија” (Михаиловић, 1997: 97). Опазивши са коликом се силином и бруталношћу испитници и милицајци окомили на везаног затвореника, бивајући и сам „ужаснут, згромљен толиком увредом”, Јова се, ипак, запањено запитао: „Шта ово, за бога, (...) чинимо?”, и потом: „Шта се са нама дешава? Ко смо ово ми?” (Михаиловић, 1997: 99) Та изненадна Јовина запитаност, која указује на стварање расцепа у његовој монолитној представи о ономе чему је предано служио и у шта је веровао, у експресивном приповедном извештају, језиво-изражајној слици, оснажена је и призором који им се указао када су са мртвог младића скинули капуљачу. Тада су виновници угледали лице:

„огрезло у крви, која му још полако мили из носа и ушију, изобразано посекотинама од удараца и уста пуних поломљених беличasto-црвених зуба, с подливима на јагодицама, образима, челу и у почетку нежним, па све јачим и јачим жутилом, које му дарује тек придошла смрт, преплануло младо кажњениково лице је укосо мало спљоштено. Брада му је свеже обријана (...) и оба ока избијена. Десно, разливене зелене дужице и крупно као у вола, беоњаче ишаране распуклим црвеним жилицама, још му чучи у глави, док лево, налик на омањи лимун, изврнуто, слузаво и исто онако премрежено црвенилом, виси о неким дроњцима из пурпурне дупље, отежући се готово до пола носа” (Михаиловић, 1997: 100).

Описујући сцену групног мучења и уморства утамниченог официра, која указује да се радило о „ритуалном и стихијском насиљу” (Фуко, 1997: 72), у коме је на садистичком делу, за кога је карактеристично „да се ужива у посматрању разарања, и то најбитнијег од свих – смрти људског бића”, опажено „чисто зло” (Батај, 1977: 12), приповедач је напоменуо како ће се међу мучитељима заорити и гласан смех када у „унакаженом мртвацу” буду препознали „снажног, плавог двадесет трогодишњег Црногорца”, чији је старији брат генерал, што ће, у жељи да се оправда, један од њих лаконски прокоментарисати: „Удесили га његови Црногорци” (Михаиловић, 1997: 100). Потом, и то како је Јова запазио да му је на нози остала крвава мрља и да је са nelaгодношћу помислио како се од убијеног „укаљао”.

Тако приказана, Јовина осетљивост постаће још један од елемената за обликовање његовог психолошког портрета осећеног злочинењем, док ће уверење о Црногорцима склоним бруталности постати опште место у значењском и идеолошком слоју романа. Мада ће свирепо уморство младог официра, без обзира на Јовино настојање да остане скривено, имати великог одјека код надређених, на њега ће оно оставити додатни снажан утисак, и „слика једне длакаве ноге у сандали како удара у неко тело које се дрмуса и котрља по бетонском поду и спљоштене, окрвављене људске главе крај капуљаче од саргије месецима ће га прогањати изазивајући у њему грозу и ужас” (Михаиловић, 1997: 102), да би се то осећање у њему временом изменило у осећање беса, а потом и мржње. Тако ће „мржња, бес и јарост” бити његов одговор „на сва искушења која му живот поставља и једино они ће га држати у снази и постојаности” (Михаиловић, 1997: 102).

Револуционарна мржња постаће његов начин за осмишљавање сопственог постојања у друштву у коме ће према подређенима и утамниченима ретко налазити разлога за уважавање, док ће највише презирати оне затворенике који се у истрази „добијајући заслужено, деру као фебруарски мачори”. Отуда му је опет пред унутарње очи дошао ћутљиви Накарада, према коме је чак осећао и „искушење неког малог поштовања”. И он је наново оживео сцену ранијег голооточког ислеђивања, које у обликовању приче и јунаковог лика у роману има изразит значењски положај, јер показује прикраћеност и недовољност односа револуционарне мржње у потпуном сламању духовно стаменог логораша и

повећава унутарњу напнрлину која се у иследнику јавила и довела до нежељеног и неочекиваног ефекта.

До тога је могло да дође због тога што логораш није показивао страхопоштовање према иследнику, него је према њему упућивао „неки миран, нечитљив поглед”, остајући сабран и не отварајући уста. Такав однос који је „накарадни кажњеник” исказивао, а посебно задах који се око њега ширио, на строга на непријатне телесне мирисе осетљивог иследника Јову деловао је иритирајуће и он га је, у једном часу, снажно ударио по лицу.

У настојању да ту ситуацију што потпуније представи, приповедач је са тачке гледишта мучитеља у њен опис укључио и појединости које наговештавају допуну и промену значењског акцента, али и указују на примену поступка померања описом захваћеног предмета из једне равни у другу. Пошто је од снажног ударца пао на под, Накарада покушава да устане и при том гротескно „шкљоца бангавим ногама као маказама”, што показује да затвореник више није човек него је постао обичан предмет, док иследник ликујући не скрива „задовољство” што га види у таквом положају.

А да је тај положај уистину необично, хуморно и гротескно, представљен поступком померања равни описа, види се и по томе што неспретне покрете које немоћни затвореник чини приповедач у опису сликовито пореди и једначи са покретима немоћне животиње и птице. Тако Накарада опет у часу свог пораза, престајући да у иследниковим очима буде виђен као људско биће, тресе главом „као кљусе оборено на поледици” које „уз низ ситних покрета који ко зна шта значе, некако наједампут скаче. Али тешка сагнута глава ваљда га повуче, тако да готово потрчи за њом”, али коначно уставши он и даље гневног иследника наставља да гледа „мирно као да се није десило ништа” (Михаиловић, 1997: 108). Потом га изненађени иследник поново удара и он „баца руке изнад себе као голуждриво врапче које покушава да полети и, трескајући штакастим удовима, одлеће на другу страну. И опет се тамо ломата попут уморног кљусета обореног на поледици” (Михаиловић, 1997: 108).

Иако је тортуром физички деградиран, успевши „отпрве” да устане, Накарада „прекорно као неваспитаном деришту” говори иследнику: „попљували

сте ме”, а он бивајући „потпуно слуђен и згрожен”, на то одговара још јачим ударцем (Михаиловић, 1997: 108) – „Опстајање сваког личног интегритета на Голом отоку је систематски спречавано.” (Костић, 2002: 121) Потом, у часовима у којима га напушта живот, његов мучитељ, још раније заинтересован за сазнање о телесним реакцијама у смртном часу, „са запрепашћењем угледа како се испружена десна кажњеникова нога, (...) тресе као да му под коленом такће некакав безвучни мотор” (Михаиловић, 1997: 109), а још више од доживљаја гашења живота који се пореди са безвучним мотором, на иследника оставља утисак то што из кажњеникове „леве ногавице на беличасту унутрашњу страну бутине пуну танких вена кичи жућкастосмеђа фекалија налик на пену парадајза” (Михаиловић, 1997: 109).

Све што је тада сагледао одједном је померио самог Веселиновића и он реагује хистерично. На тај начин се значењски акценат у опису помера и неутрализује, пошто онај који је мучио почиње да увиђа како је неку границу прешао и како и сам бива разједан и мучен оним што је видео и чинио. А што ће све, уз измену политичких околности о којима је мало знао, битно утицати на његов пад и пораз.

Представљању политичке позадине на којој се развијала судбина Јове Веселиновића посвећен је трећи део романа. Она је обликована као широка подлога чија је функција садржана у приповедачевој намери да различите промене које су се јављале у идеолошко-политичком апарату и политичком животу приближи јунаковом поимању. Да прикаже генезу политичког механизма и тамно психолошко наличје апарата власти. Због тога су се у њеном садржају као јунаци појавиле и стварне историјске личности, какви су: Тито, Кардељ, Ранковић, Пенезић, Ђилас, Стефановић, као репрезенти оних видова понашања који су у нескладу са прокламованим идеолошким обрасцима и вредностима. И то се појављивање претвара у подлогу за причу о Јовиној судбини, пошто и он представља тај посувраћени систем политичких и моралних вредности.

Извештавајући опсежно и посвећено о њиховим односима, политичким одлукама и поступцима, приповедач је настојао да их критички продубљено сагледа и строже оцени, како би назначио колико су оне са моралног аспекта биле

проблематичне. Показујући, при том, како је реторика политичке врхушке била углавном аксиолошка фасада за спровођење властодржачких манипулативних планова. А да би ту намеру остварио, он је користио различита наративна средства и поступке: од описивања и анализирања њиховог психолошког построја и праксеолошке логике, до активирања иронијског и пародијског начина и преузимања њихове тачке гледишта у представљању и тумачењу.

На тај начин су се у његово приповедање укључили унутрашњи монолог и доживљени говор јунака, што је делимично допринело изградњи њихових појединачних портрета, који нису грађени тако да буду заокружени и комплексни, већ често као једнодимензионалне марионете у рукама врховног моћника чију су неупитну вољу имали да спроводе.

Такав спроводник воље био је и сам Јова Веселиновић, који „своје мишљење” о ономе што се чинило и што је требало да се чини „сматрао правилним и стопостотно партијним”, али које „ето, није смео да има”, већ је трпео последице одлука надређених. У том је погледу илустративан његов однос са командантом голооточког логора, Веселином Булатовићем, који је представљен као охоли силник, сервилан према надређенима а суров према подређенима, као „рођени свирепник и велики страсник линчовања у строју” (Михаиловић. 1997: 124), за кога је Јова, као „мајстор једне цењене струке”, сматрао да је „незаслужено изнад њега”, поготово због тога што је Јова био безрезервно одан партији у спровођењу њене силничке воље у неутрализацији политичких противника.

Та појединост, у изградњи његовог злотворсног и трагичког лика, додатно добија на значају када се зна „да је један од циљева пројекта Голи оток био политичко неутралисање истомишљеника” (Костић, 2002: 127), и да је он сматрао како се у том пројекту решеношћу и ревношћу примерно истиче и тако препоручује за признања. Међутим, када се политичка клима, настала у сукобу са Стаљином, променила, он је као пуки извршилац одстрањен из механизма власти који је наставио да траје као недодирив и себи довољан, а чијим је монополом моћи располагао искључиво врховни жрец Тито.

А како „свет у историјском роману посебно уређују власт и моћ” (Вуковић, 2009: 35), онда је и интерес приповедача за проблемским представљањем

механизма функционисања власти, у намери да се по сваку цену очува монопол моћи, постао важно тематско и идеолошко-вредносно упориште. Тако је његово приповедање узимало облик критичко-ревизионистичке повеснице у чији су садржај уграђивани бројни елементи политичког и социјалног живота. И оно је постајало својеврсна имагинативно оживљавана историја о догађајима који нису у директној вези са голооточком темом, али који образују подлогу за разумевање манипулације властодржаца у њиховим патолошким или морално колебаљивим поступцима и исказивање ауторског става о томе, као што се повремено исцрпљивало у настојању да се назначе, осенче или бар силуетарно изграде портрети појединачних ликова.

Међу њима се Титов портрет издваја као упечатљиво контрастно назначен и успостављан кроз бројне иронијске опаске, пародијске стилизације (посебно због његовог слабог знања језика), јеткекритичке дисквалификацијеви оценовкао макијавелисте лишеног саосећања, надменог и сујетног, али бескрајно лукавог интриганта и манипулатора, којима га је свезнајући приповедач издашно снабдео, вимајући на уму чињеницу да „сваки потез којим писац неки лик обликује представља извесно тумачење које нас непосредно или посредно упућује на остале карактеристике овог лика” (Милошевић, 2009: 191).

Отуда се он у свету романа јавља као онај који је патолошки и нарцисоидно опседнут влашћу, због чега би могао да се упореди са самим Стаљином (Милошевић, 1998: 105), и то у толикој мери да у задовољењу те амбиције није презао ни од најгрубљих метода у њеном очувању, али да је то чинио прикривено користећи оданост сарадника, Александра Ранковића, најпре. Они су, спроводећи његову вољу, сами неумитно тонули у злочин, због чега су се код неких од њих (најизразитије код Пенезића Крцуна), јавиле моралне дилеме и сумње у исправност и оправданост таквог поступања. Али оне због њихових ограничења, слабости и покорности ауторитету нису битније утицале на промену утврђеног правца и начина спровођења југословенске политике, за коју су уочавали и то да је често вођена на штету српских националних интереса.

У тако замашној причи о напетом политичким животу и односима, улогу главног јунака преузимали су други ликови и сама политичка историја, због чијег

су ангажованог приказивања историјске личности функционално и оживљаване. А у том историчном оживљавању и представљању приповедач је, активирајући различита стилско-изражајна средства и поступке – од описне аргументативне објективације ужасних мучења и страдања, до фигуративне, поетске, стилизацијеи субјектививизованог подривачког коментара и оцене, ипак настојао да у портретисању историјских личности нагласи једну или неколико сродних карактерних димензија. Посебно оних које би битно утицале на формирање негативног читалачког утиска о њиховој историјској улози и учинку.

Због тога, у свету овог романа, међу политичким личностима друге Југославије нема другачијих типова јунака осим негативних и нема друге егзистенцијалне димензије осим патничке и страдалне. Све је у њему прожето антрополошким песимизмом и трагичношћу. Историја се ту указује као Хидра која ништи своју децу и сеје пустош. У њој трајно царује само дахом заслепљених оживљено и инструментализовано зло које у подесном моменту, у ауторитарном влашћу сапетом друштву, ланац условљеног и изазваног дешавања претвара у манихејски крвави пир чије последице неотклоњиво трају у времену. Стога је и постало могуће да се каже како „Голи оток није никаква прошлост, већ наша будућа садашњост” (Владушић, 2012: 88), чијем основанијем актуелизовању и дубљем разумевању овакво широко предочена и критички усмерена прича може да садржајно и битно допринесе.

Намера писца романа да понуди „песнички доказ историске реалности”, тако што ће његово треће поглавље у великој мери отворити за „сликање широке животне основе историских догађаја у њиховој међусобној повезаности и сложености, у њиховом многоструком реципрочном дејству на главна лица (Лукач, 1958: 33), назначена је поднасловним одређењем: „*Interludium cum crudis rudimentis historiae*”. Из самог наслова је јасно је да је реч о делу које се у композицију приче о животу високог официра политичке полиције умеће као обиман аргументативни и интерпретативни сегмент, који треба да понуди на стварности основану приповедну слику о махнитању зла у једном издвојеном невеликом историјском периоду. И да се, тога тади, у њему јављају на делу оживљене највише историјске личности југославенске политике.

У неколико епизода оне ће се појавити заједно. Једна од таквих је смештена у саму завршницу поглавља у којој се Александар Ранковић налази у недоумици шта да учини са „Црном књигом” – документом који је именовао и само поглавље и по томе исказао важност коју му приповедач придаје. А реч је о списку у коме се налазе „имена свих живих коминформоваца, с њиховим основним подацима” (Михаиловић, 1997: 193), и који он односи Титу да заједно размотре шта да се коначно учини са тим отпадницима од партије од којих је највећи део прошао пакао Голог отока, јер је и сам министар полиције одавно захваћен сумњом у погледу укупног односа према њима.

У њиховом разговору, који у парадигматичном и сугестивном опису који захвата и садржај унутрашњег говора актера и на моменте добија обресе гротеске, Тито, кога обузимају мржња и бес, одсечно реагује и „почиње да се црвени у лицу и љутито гурне књигу од себе. „Нећу то више да видим (...) Урадите то. Знате шта треба. Побијте. Стрељајте. Радите шта ’оћете. Ти и Ђидо то рјешите. (...) Вас двојица сте то некад добро радили.” (Михаиловић, 1997: 237) На то му Ранковић одговори како са Ђиласом то не може да реши, пошто је он „због његових претераних амбиција” и посвећености намери „да истрчи у први план” (Михаиловић, 1997: 237), обузет писањем идеолошких чланака у партијским новинама, већ да је он намеран да тај списак проследи високом партијском форуму, пошто не жели да сам реши сам:

„Јожа се од тога просто тргне и у својој позлаћеној наслоњачи налик на престо наново се кочи. Љутито набира веће. Ама, шта овај ради! „Ти”, не може да се уздржи и подвикнује, „ње поштујеш партијску дисциплину! Радиш ми иза леђа! Лека га гледа као дете које се још једанпут упишило у гаће. На лицу му се – ево га опет! – указују туга и нерасположење. „Ма не, човече”, каже безвољно. Куд бих ја без тебе? Шта без тебе да радим? Њему је то више него јасно – без њега би код тих будала све пропало! – али не подноси да му противрече. То га, бога му, вређа! Крајње је време да науче где им је место. „И ја тако мислим”, каже укрућено. „Немој то никад заборавити.” Али овај, очигледно, и нема снаге да му се супротставља него гута увреду и с поверењем му се нагиње преко стола”. (Михаиловић, 1997: 238)

Из предочених елемената садржаја разговора постаје очигледно колика је пишчева намера да Броза прикаже као сујетног, циничног и властољубивог аутократу који настоји да лично избегне решавање деликатних питања која је иницирао тако што ништа неће потписати и што ће проблем оставити сервилном

Ранковићу на решавање, али у правцу који је јасно одређен његовим арогантно осветољубивим ставом. А он ће, бивајући уморан због натезања са таквим сарадницима какав је управо он, морати опет да оде на Брионе да се одмори, са препоруком да га у одсуству замењује Кардељ, док ће Ранковић који „нема снаге да му се супроставља”, ускоро и сам постати жртва његове чистке. А како је Јова Веселиновић многоструко везан за личност, послове и ауротитет самог Ранковића, то ће он по његовом паду са власти почети да као губитник и жртва, у неразумевању свега онога што се око њега са њим и у њему дешавало и дешава, интензивно тоне у лудило. Завршни део приче у роману заузеће Јовино „тумарање и пипања по мраку у једном потпуно непознатом свету, уз животни поредак и ред лишен и главе и репа”, све до фаталног потонућа.

У том настојању да успостави некакав ред у свом животу који је кренуо низбрдицом, Јови ће се за време шетње центром Београда опет привидети лик бившег смедеревског професора Накараде. И он ће, у магновењу, опазити његов одраз у у неком стаклу, али ће му се тада учинити да „кажњеник нема главу него празну, искежену лобању” и да она не припада из света мртвих привиђеном, него да, „без икакве сумње”, припада њему. У разговору који се тада међу њима зачео мртви човек му је обзирно рекао како се нада да му *онда* није „донео неприлике?” (Михаиловић, 1997: 251). А Јова је сусрет са њим у својој помереној свести управо повезао са неприликама које је имао због Накарадиног уморства и насилног страдања оног младог официра Црногорца.

Тада је Јову прожео чудноват осећај страха, који се у њему јавио чим је разазнао Накарадин лик, и у коме је доминирала тишина. И то баш она тишина „која га је успављивала сред највећег метежа и најопасније гужве, која га је спречавала да око себе чује могуће експлозије бомби, урлик авиона, крик масе у јуришу, шкргутање митраљеза пред јамом на стратишту” (Михаиловић, 1997: 249). Управо се та спасоносна и злослутна тишина јавила да подстакне његов страх и убрза подвајање његове свести, у залудном покушају да пронађе одговоре на питања која су га мучила. И он ће, крећући се кроз „разливено сећање”, у помереној свести оживети и епизоде неких важних сусрета и разговора са надређенима, који су га позивали на одговорност због оних голооточких уморстава. Најпре оних које је

водио у кабинету српског министра силе, Светислава Теће Стефановића, а потом са самим Александром Ранковићем.

У кабинету српског министра, као члан истражне комисије, нашао се и Слободан Пенезић Крцун, са којим Јова није имао најбоље односе, јер му је сметало Крцуново оглашено кафанско призивање савести због злочина које је чинио. Говорећи како шест година нема сна и како сваке ноћи плива у „крви до рамена”, он је посредно оптуживао и Јову који га је због тога потказивао министру Стефановићу. Тај је сусрет писац претворио у прилику да се, кроз жучни разговор и кроз представљање Јовиног унутрашњег гласа и становишта, конкретније сагледа злочино лице идеологије и политике која је вођена за време и после рата и непосредно учешће функционера партије и саговорника у томе.

Тако се Јова присетио случаја ликвидације „извесног комунистичког публицисте Живојина Павловића из Ужица”, који је пре рата објавио књигу *Биланс Совјетског термидора*, у којој је демаскирао Стаљинову политику чистки и у којој се „на више места посрдно изразио и о другу Титу”, кога је индиректно сумњичио да је Москви потказивао бившег генералног секретара партије Милана Горкића и да је учествовао у ликвидацији других југословенских комуниста (Павловић, 2003: 106, 150–151). У истрази у којој су учествовали и Јовини саговорници, Павловић је претворен у „цак пихтијастог меса које дрхти од страха и бола”¹⁷.

На том примеру Јова је сагледао Крцунову биографију у којој је било описано обиље насилничких гестова чињених у оданости партији и њеном врховном човеку, а и односе у политичкој полицији у којој је доминирао „црногорски клан”. Пребацујући неке од тих злодела харизматичном и покајничком Крцуну, Јова је казао како крв уморених и њему „дању и ноћу у глави бурља и урла”, указујући на то да се и његова савест одавно буни, али да је као одани војник партије увек без колебања и вајкања извршавао наређења, имајући у томе за узор Александра Ранковића, пред чијим се лицем убрзо нашао.

¹⁷ Сликовито оживљени опис деловања, хапшења, мучења и уморства Живојина Павловића дао је Љубомир Симовић у романсираној хроници *Ужице са вранама*. Одабрана дела. Београд: Београдска књига, 2008. стр. 347–351, 464–465.

Ступајући у простран кабинет моћног шефа, који се на њега није осврнуо и оставио га да дуго стоји, што је био очигледни знак његове љутње, Јова се присећао ранијих кризних ситуација у којима му је баш он помагао да их превазиђе. Једна од њих стоји у вези са поратним ловом на поражену војску у вишеградском крају, када је Јова, не могавши да ухвати четника Гвоздена, запретио да ће му ликвидирати породицу. На то му је гоњени послао поруку у којој је рекао да ће њега „добити”, али да му децу не дира. Он и његови војници су, пошто поруку није најбоље разумео, убрзо у кућу у којој је живело седморо људи убацили бомбе од чијих је „степенстих експлозија” кућа „просто полетела у ваздух и, севши на тле, напола се срушила” (Михаиловић, 1997: 300). Недуго потом је из тог пламена и дима иступила „прилика некаквог детета, од које им се просто дигла коса на глави”. То је била „девојчица од осам-девет година”:

„Хаљинице су јој биле искидане, тако да јој је осмуђено криво телашце било скоро голо, док је трепераве, немоћне ручице ширила и одмицала од себе као замазане. Глава јој је, колико је могао да види, била малтене располућена, пола лобање јој је некуд просто нестало и крв јој се из ње у густим слаповима вишњецрвене боје бљузгала низ прса и лице. Из груди јој је грготао испрекидан, нејачак, скичав хротац. Као неки зао дух послат по њихове ужаснуте душе, девојчица је, застајући, ишла право на њих.” (Михаиловић, 1997: 300)

А они су, „расцепљена срца и одузета језика”, на њу „изједампут залајали аутоматима”, при чему су, „вриштећи од ужаса и грозе”, пуцали до последњег метка, да би потом, „у лудилу и паници” побегли (Михаиловић, 1997: 301). Ускоро су пронашли тело гоњеног четника који се, како је најавио, лишио живота.

Због свега тога Јова је доспео у тешко стање, „на ивицу лудила”. Тад га је Лека заштитнички позвао и, у духу Ничеове моралистичке ригирозе, у ком је он проповедао поступке свог „натчовека”: „*Грижа савести*: знак да карактер није дорастао делу” (Ниче, 1991: 177), уверавао да је поступио онако како је требало, да то што се десило потисне у заборав, додајући: „историја ће нам дати за право”, и упутио га на одмор на Бледско језеро. Боравећи у тамошњој „раскоши која обичнима, знао је, није доступна”, Јова се брзо опоравио и „на посао се вратио као да никад никакву кризу није имао” (Михаиловић, 1997: 309). Али ће ипак, истиче приповедач, касније, „у часовима највећег мрака и најсуровијег самооптуживања” (Михаиловић, 1997: 310), себи пребацивати да је и орден добио због убиства

девојчице, као што ће, док је стајао пред обожаваним Леком на чијем је лицу приметио „јасне знаке забринутости и умора”, осећао да је „неподношљиво крив” и у самопреиспитивању себи пребацивао што је убијање претворио у занимање и што је то чинио и „из личних побуда и без достојанства” (Михаиловић, 1997: 316). То су разлози који су га довели у ситуацију да трпи „зачуђен, љутит поглед” који му је министар упућивао због голооточких „експеримената” у којима су страдали млади Црногорац и Накарада, да би му, после оштрих укора, он понудио упутство у вези са голооточким утамниченицима: „Они нама, у највећем, треба да изађу живи, а да опет буду мртви”. У том парадоксалном исказу садржана је суштина остракистичких намера власти према политичким неистомишљеницима, Информбировцима, као што се у разумевању провидела и логика стравичног начина њиховог преваспитавања.

Приписујући потребу за насиљем појединаца црногорској природи и традицији као њихову унутрашњу ствар, Јова је тада умирио Ранковића и од њега је због она два смртна случаја добио само укор. Ту блажу казну прихватио је као израз министровог разумевања феномена који му је предочио, а и као израз личног разумевања његовог ревносног труда и осетљивог положаја у командној хијерархији логора. Из тог разлога је, у приповедној садашњости у којој његов заштитник није био на власти и у којој се душевно распопућени Јова нашао пред нерешивом загонетком сопственог живота, а знајући да се код свргнутог моћника налазио његов „кључ судбине”, одлучио да га потражи, како би коначно разјаснио сопствене недоумице. При томе је, покајнички видевши себе као „несрећног и изгубљеног безбожника”, почео да зазива праведног Бога и да у његовом окриљу, мимо дотадашње идеологизоване праксе и уз разорну сумњу и недоумице у постојање воље мољеног да помогне онима који су га одбацили, затражи спасоносно решење.

Потрага, у коју је приповедач упутио овог јунака начете и загорчене душе, дата је у опису сумрачне, скоро готске, атмосфере централне градске зоне, улице и зграде у којој је свргнути моћник живео. А у опис самог сусрета свргнутог моћника и његовог некадашњег оданог и поузданог сарадника према коме је гајио извесне симпатије, приповедач је уградио елементе који подстичу утисак гротескне детронизације и трансформације његовог лика. Он се Јови „у слабој, жутњикавој

светлости предсобља”, указао „у широком смеђем халату и зимским пантофлама” и са гнездом „некакве огромне, нашушурене, угљевитоцрне косе” на глави, и са опсесивном идејом атентата на Тита (Михаиловић, 1997: 330, 340, 345), показујући, у разговору и понашању, видне промене којима је захваћен, а од којих се једна, исказана кроз препоруку изненађеном посетиоцу, огледа у потреби да се позива на верску традицију, на Бога, и да се крсти са уверењем како ће он моћи све да разуме и да опрости. Указујући на Тита као највећег виновника зла и лудила којим су захваћени и уверавајући Јову у неминовност онога што су чинили: „Историја нас је упрегла – и ми смо теглили” (Михаиловић, 1997: 335), објашњавао је њихову позицију верних паса чувара и извршилаца његове злочине воље, који су нешто схватили тек кад су постали развлашћени. Али је додавао и то да су, ипак, могли више да „верују” људима и чак да их „воле”, закључујући како им онда „вероватно не бисмо радили то што смо им радили”. У овим и овако грађеним сценама у дејству је и приповедачева својеврсна морална иронија, која се исказује тако што: „пушта нечисту савест да се заплиће у сопственим лажима, да развија све док се оне не укажу као бесмислене консеквенције својих изговора, да би напоследку замолила за милост” (Јанкелевч, 1989: 102). Њоме је понајвише захваћен сам Веселиновић, јер ће за милост он на крају завапити.

У поступку прерушавања и маскирања некадашњег великог шефа полиције, приповедач је остварио још једну своју намеру. Поред оне да сликама конкретизованог зла и терора представи лице једног система и његову дубоку моралну хипокризију, он је у гротескној слици маскираног Ранковића показао и дволичност личности и карактера његових носилаца. Они су све време били маскирани и, играјући своје марионетске улоге, мењали костиме и изглед. Увођењем елемената прерушавања у роман *Злотвори*, у његову слику света уграђена је и „дискретна карневализација друштвеног живота” (Микић, 1997: 27), као израз приповедачеве ангазоване намере да истовремено прикаже лице, али и наличје политичког система Титове Југославије, на чијем је врху био и сам Ранковић који је много утицао на усмеравање судбине Јове Веселиновића.

Пошто је установио да је његов бивши шеф, лишен моћи, поринут у сопствену таму болног преиспитивања, горких спознаја, немуштог кајања и фаталних опсесија, заправо човек без моралне дистанце, чврсте основе и јасног

става: „ни ја читавог века нисам најбоље знао шта мислим. А толике смо крупне одлуке у животу доносили” (Михаиловић, 1997: 344), неутешни Јова, који је на јасно питање да ли је дошао да га убије, рекао да није дошао да убије њега него себе, своју потрагу за потребним разјашњењем сопственог кошмара окончао је без позитивног исхода, без јасне представе, и сомнабулно и фантазмагорично тумарање градом са уверењем да не уме да одговори на мучна питања завршио доласком кући. Душевно померен, емотивно пометен и тронут до суза, али са оснаженим уверењем како треба да учини нешто одсудно. На такав вољни смер јунаковог делања указала је и једна мотивска назнака. На уласку у зграду, он се изненада спотакао и неравнини иза себе одлучно рекао: „нећеш ти мене више саплитати! Нити ћеш ме још кад видети. Нећу ти ту прилику пружити” (Михаиловић, 1997: 349), најављујући тиме завршни чин драме за чији расплет је приповедачу, као средство за мотивацију, послужила јунакова фантазмагорична лутања и привиђања мртвих затвореника. Тај је чин приказан са обиљем натуралистичких, психо-емотивних и поетско-метафизичких детаља у опису.

Увидевши да су његов пораз и пад дефинитивни, и да су други највећи кривци за то, Јова је и своје најближе означио кривим и донео одлуку да их лиши живота. Док се припремао да то учини, он је, наливајући се ракијом и трпећи „онај унутрашњи бол”, западао у још теже стање, гласно при том ридајући и кроз плач „призивајући мајку”, све док није потонуо у несвест у којој му се указала једна идилична слика. У тој је слици угледао себе као дечака како на ћупријској ади радостан трчи обалом Мораве, поред које по трави „скакућу и пасу црнкасте птице”, док му неки женски глас довикује: „Види, косови! Долетели косови!” (Михаиловић, 1997: 351), и он је потрчао према њима. Од тога су птице прхнуле у ваздух, а он је раширених руку полетео за њима. А када се пренуо, Јова је био на поду, понижавајуће умокрен, дознајући тако да ипак постоји сила која људским стварима управља, која дефинише границе људског и која је желела да му, „на самом заласку”, покаже „да своју кратку руку није смео превише пружити” (Михаиловић, 1997: 352), и да се преко те границе не може прећи без сурове казне. А како је он то чинио, онда је јасно да је дошао крај и он је, следећи своју демонску природу, као „искусни вештак смрти”, убио жену и сина.

У снагом натуралистичких детаља изграђеном опису тих уморстава, поново је симболички активиран мотив птице, као у завршници романа *Кад су цветале тикве*. Жена је у самртном часу рукама „млатарала изнад себе као птица поломљених крила”, а дечак, према коме отац-убилац није осећао ништа, ништа, у тренутку убиства је поскочио у кревету, „њему се учини, читав метар!” (Михаиловић, 1997: 357) И док је од тога у ваздух праскало перје из јастука он се, умирући, на поду све спорије бацакао „с једне да другу страну”.

И сама завршница романа обележена је понављањем високосимболизованих мотива мајке и птица, тако што је приповедач, прелазећи опет на јунакову тачку гледишта, предочавао садржај (под)свести умирућег. (А, „ништа није теже објаснити него подсвест” (Едел, 1962: 49)). Педантан у животу и смртопису, Јова Веселиновић је коначно дошао у апсурдну ситуацију да најдиректније сазна како људско тело прима смрт, па је и себи пуцао у главу. Од тога је осетио да му је „у глави експлодирао неки ужасан бол, који просто није могао да прихвати” и, у видокругу који се сужавао и гасио, тада му се појавила слика црних тачки које су га подсетиле на знану слику птица из сна, и он је, „иако му се глас некако није чуо”, викнуо: „Мајко, косови! Мила моја мајко, долетели косови!” (Михаиловић, 1997: 361) Али је ту слику умирући опазио у изокренутом поретку, као јасном знаку обрта и преласка у неживот.

Он је привидео како „птице почеше да се откидају с неба и да некуд полећу као да падају” (Михаиловић, 1997: 361) и, раширивши руке и махући њима, безуспешно покушао да их дохвати. Мада су му нестајуће птице (као симбол везе са другим светом) биле надхват шака, којима сад „ништа није осећао”, он је у том непојамном трену кобно и коначно увидео „да му ништа није ни остало. И да нигде више ништа и није остало, као да никад и ни у којем свету није ни постојало” (Михаиловић, 1997: 361). А како му се живот гасио, он, који је био лишен саосећања према онима који пате и нежног односа супружништва и очинства сад је, у тој моћној слици тријумфа ништавила, више не гласно, него „у себи”, завапио: „Мила моја мајко (...) твоје дете умире”. (Михаиловић, 1997: 361)

Иако је овај негативни јунак, који је другима убеђено доносио смрт, коначно у смрт пошао и сам, у одсудном часу привиђајући како се живот претаче у

ништавило, његов вапај и завршна реченица/слика романа: „Осмехивао се према недохватном белом собном небу” (Михаиловић, 1997: 361), указују на стваралачко настојање да његово значење учини отвореним. Загонетни осмех мртвог злотвора, његово зазивање мајке у сагласности са његовим ранијим зазивањем Бога, указују на ауторски став да значењски хоризонт романа обухватно прожме метафизичким и хришћанским вредностима и начином разумевања живота. То је учињено активирањем начела самилости у наслову поглавља, које представља „исцељујући принцип који чини живот могућим” (Кембел, 2004: 147) и, како је научавао Николај Берђајев, изразито својство божанског атрибута.

Њиховом афирмацијом и симболичком назнаком у завршној деоници романа, као сликом сазнајног и вредносног преокрета, окончано је приповедање о злочину и смрти које је започело причом преточеном у предање. „А то што се за предања „никад није могло утврдити одакле су потекла” и није најважније, пошто је приповедач у роману *Злотвори* хтео да предање о злу укључи у једну причу из свог времена. Причу о постепеном силаску у мрак и лудило као оном облику преокрета који Михаиловићев приповедач сматра неизбежним и зато га је поставио у основу своје приче” (Микић, 1988: 10). Оног преокрета који би унео критичку светлост у сазнавање тамних места скорије историје, а која су у поремећеним временима увек бивала и позорница драстичног испољавања тамне стране човекове природе. Места исказивања крајње суровости, патње и страдања, која се утискују у сећање, прелазе у предање и призивају причу.

Због тога роман *Злотвори* представља својеврсну фикционализовану синтезу мотива и стваралачких настојања да се прикаже идеолошко-политичко и антрополошко зло на делу, са ауторско-критичким ставом и хуманистичко-моралистичком тезом датом у кључу оживљене религиозно-хришћанске истине и спознаје, као репрезентативни израз уношења знатне новине на мапу Михаиловићевог стваралачког поступка и књижевног света, што је све утицало на његову изразиту сложеност. Он је сложено грађен и по томе што је у њега уграђена значењска симетрија између временских планова, јер распомамљено зло делује у њему једнако за време али и после рата. Потом и због различитих планова приказивања: реалистичког, у коме се опажа општија слика времена и прилика, натуралистичког, који је конкретизован сликама зла и душевног расапа и

фантазмагоричног, у ком се очитује да привиди имају знатнију снагу од од саме реалности, што је све овај Михаиловићев роман учинило веома комплексним и за разумевање и тумачење захтевном књижевном творевином.

Легање у крв – *Треће пролеће*

Стваралачка склоност Драгослава Михаиловића ка варирању и понављању одређених мотива, ликова или тематских и сижејних окосница у својим делима, у роману *Треће пролеће* изражена је на сасвим посебан начин. Он је настао на основи приповетке „Треће пролеће Свете Петронијевића”, из књиге *Ухвати звезду падалицу*, и то тако што је, по наративној логици „а шта је било после”, прича о јунаку из наслова, трудом њеног свезнајућег приповедача који у самој завршници узима ауторски глас, настављена у правцу излагања његове животне приче. А она је, као и у претходном роману *Злотвори*, дата на широј друштвеној и политичкој позадини; на широј слици трајања друге Југославије, у периоду од завршетка Другог светског рата, па до смрти њеног творца и доживотног председника. Поступак из претходног романа оличен је у настојању приповедача да се на примеру сликања живота и каријере једног јунака из политичке полиције истовремено, на ширем позадинском плану представи и слика њеног друштвеног система, система власти, или неког од његових репрезентативних чинилаца, уз мање измене примењен и у изградњи овог романа лика, романа судбине.

Састављен из три ненасловљена дела приближног обима (принцип градивне симетрије је у његовој значењској структури активно присутан), он је изграђен тако што је приповедање у та три композициона дела посвећено најважнијим периодима јунаковог живота. А унутар њих је најинтензивнија приповедна пажња посвећивана неким од битних развојних епизода, као драматуршким чвориштима приповедања и ситуацијама испуњавања његове судбине. Судбине идеолошким оптимизмом понесеног човека који је касно спознао да у човековом свету постоје неке трајније вредности, моралне одредбе и границе, а које нису подложне идеолошко-утопистичкој корекцији и измени.

Пошто је у роман укључена целокупна приповетка „Треће пролеће Свете Петронијевића”, читалац ће бити у прилици да у њеном садржају препознаје и издваја оне елементе који имају вредност мотивационе и значењске копче са њеним другим, новијим делом. Тако ће, истовремено, моћи да обухвати животно-судбинску целину приче и да потпуније разуме и вреднује одређене јунакове

поступке, стања и размишљања из периода његове младости, а који су у дубокој сагласности са правцем његовог живота и исходом судбине. Пратиће догађаје из оног периода живота који је обележен његовим добровољним ступањем у редове нове партизанске власти и његовог утопистички подржаног и убеђеног, жестоког ангажовања у спровођењу њених строгих одлука и бруталних поступака. Додуше, до тога је дошло најпре због јунакове кукавичке жеље да избегне одлазак на фронт, а потом и због брзог прихватања њене осветничке логике и праксе, као сопственог политичког става према затеченом свету, његовом социјалном облику и вредностима.

Од почетка је Света Петронијевић замишљен као неко ко без изражених моралних скрупула спроводи револуционарну правду, тако што све који буду одређени као непријатељи он, са доста личне жести, мучи и ликвидира. По томе је он сличан Јови Веселиновићу, из чијег је шињела и изашао. Он му је у убилачким пословима био ментор и ауторитет. Због тога је извесно да он није онај михаиловићевски јунак који афирмише и брани хуманистички и етички оверене вредности, већ да је он човек са друге, рушилчлачке стране којом господари чисто зло, али он, ипак, због тога није мање трагичан лик, пошто и сам на развалинама света ком је припадао и у кога је почео да сумња трагично страда. И то, по логици овде делатног паралелизма, онда када из живота одлази онај који је био оличење тог система.

Приповедање које је ситуирано у крај „треће слободне зиме у Ћуприји” (Михаиловић, 2002: 7), започиње приповедачевом напоменом у оквирној приповести о томе да се тада догодило нешто „што се никад догодило није – Раваница потече узбрдо.” Веома сликовитим и развијеним описом те сугестивне и слимболичне необичности, тог чуда природе које је кобно одредило кружни, повратни пут јунаковог живота, а чије разумевање је напоменом усмерено на епску подлогу из које читалац може да, по аналогији, преузме сродне слике дешавања „чуда невиђеног”, као најаве крупних промена и драматичних догађаја у приповедању које следи.

У том колоплету дешавања у коме „Раваница потече наопачке”, за интерес приче о јунаковој судбини пресудно је било оно што се у вароши десило „треће или

четврте од тих ноћи” када река, пробивши насип, „још једанпут галопом утрча у циганску Сибиновску малу, лупајући по кантама и тарабама као уплашен коњ”. А када се повукла, „Мангалије” и варошани су се дали у „спасавање малене циганске имовине” (Михаиловић, 2002: 10).

Изграђујући опис те ванредне атмосфере, приповедач је у њега укључио и једну фарсичну слику, као мотивациону најаву и смисаону назнаку даљег тока судбине и приче. У њој су бучне „Мангалије” виђене како, избивајући на насипу „изнад поплављеног насеља, плуцкајући у воду и чекајући кад ће се с мокрых грана омаћи нека кокошка”, гласно и ужурбано очекују помоћ (Михаиловић, 2002: 10). А када се то десило, у спасавању једне од њих, „наочиглед мештана”, нарочито се истакао „варошки матурант а сада заставник без еполета, сувоњави, овисоки, беломусасти Света Петронијевић с надимком Руски” (Михаиловић, 2002: 11), тако што је за њом пожртвовано скочио у воду и сквасио се, од чега је потом, као по казни, остао болестан, јер је баш на том подручју пре тога, у иницијалној грози, учествовао у стрељању непријатеља нове власти. И тако, мотивационо подстакнута догађајима проистеклим из наопаког тока речице, јунаковом преломом и болешћу, и започиње прича у роману *Треће пролеће* у коју је од почетка укључено и јунаково психо-емотивно двојство, као један од фактора који су усмеравали његова схватања и поступке.

Носећи дубоко у себи усађено осећање провинцијалне прикраћености и фрустрације, због тога што варошка матуранткиња Гордана коју је заволео није показивала интересовање за њега, Света је то осећање осујећености пренео на однос према сељацима; однос испуњен новорођеном револуционарно-класном мржњом. Она га је водила и у кампањи принудног откупа житарица: „Мрзео је све гецоване света. Све је то голи крвопија кулак и непријатељ!”, помишљао је уверено, да би их, често, „до малаксалости тукао” (Михаиловић, 2002: 13).

Сагледавајући свој положај и разумевајући да је, ипак, „прави јалови полуинтелектуалац и слабић који ни на једном послу није до краја издржао и у дубокој патњи што против своје природе и порекла, ево, не може ништа, ма колико се трсио и сам са собом бочио” (Михаиловић, 2002: 14), Света се осећао бескрајно посрамљеним, а „стално га је мучио један те исти сан.” У њему су му се пред очима

појављивала „некаква три камичка”, која су се „на чудан начин” у његовој свести повезивала са „једним од неколико стрељања која је при ослобођењу извео”. И у том присећању у коме му се учинило као да све то „наново гледа”, он је зачуо и некадашње сопствене узвике: „Трчи, попе, трчи!” и зачуђено гледао како је „с леђа свештеничке мантије под невидљивим брабоњком метка смешно одскочила прашина – и одједном би себе у ужасу видео у поповској одежди. „Не!” завикао би, „то нисам ја!” И Света Руски би се у празној соби панично драо” (Михаиловић, 2002: 15). Често му се у том сну јављала и Гордана којој би, чим би је угледао, раширених руку похрлио довикујући јој: „имам нешто да ти кажем. Гордана, ти знаш шта имам да ти кажем!”, али она би „климајући чипкастим телом” из његовог сневног видокруга нестајала и, при том, говорила: „Вратићу се!” (Михаиловић, 2002: 15)

Осећајући, при буђењу, „пустошну тишину у себи”, овај млади јунак начете душе је управо у жељи да се тој девојци покаже, замишљао себе у јуначном озрачју, али је због те нереализоване љубави често западао у емотивне кризе и сумње: „Шта је ово, у чуду се питао гледајући око себе. Је ли ово оно што се зове живот?” – питао се тад (Михаиловић, 2002: 16). И гледајући сеоску кућу, у којој се тад затекао због нагле здравствене кризе и немоћи у коју је запао због оног скакања у хладну воду и посматрајући сеоски начин живота, за њега недостојан и низак, он је по први пут помислио „оно што ће му се касније све чешће враћати и затим га годинама нападати – да су се и они претучени онда осећали вероватно овако као сад он. Можда, посумња, и нисам морао да их тучем?” (Михаиловић, 2002: 17)

Смисао ове приповедачеве напомене о изненађујућем исказу саосећајности једног злотвора према онима који су због њега патили, и о јављању процепца сумње у његовој свести због тога, читалац ће потпуно разумети тек у склопу изградње целокупне животне приче Свете Петронијевића у овом роману. Поготово у његовом завршном делу, у коме ће се епизода са убијеним попом евокативно оживети у оквирима ситуационе логике у којој је настала. Тада ће моћи да закључи како је и она писцу послужила као мотивска копча за наставак приче, на чијем су почетку само назначене неке од, за њен мотивациони и сижејни склоп, завршетак и смисао, битних карактерних и психичких особина и намера представљеног јунака.

Потиштеност, расцепљеност и патња, кроз сталну запитаност у којој је пребивао, родиле су у њему жељу „да стане под дебео млаз воде, да се под њом дуго сапуна и трљаи да скине нечистоћу са себе” (Михаиловић, 2002: 18). А та жеља, која се лајтмотивски понавља дуж романа, на значењском плану указује на намеру приповедача да психолошки портрет овог јунака постави и на митско-симболичку подлогу, како би постигао да он, на једној страни, тако репрезентује нека типизирана својства агресивних личности док би, на другој страни, кроз жељу за прањем која има и ритуалне димензије значења ослобађања терета, дискретно указао и на јунакову потиснуту или накнадно створену потребу за кајањем и очишћењем. То је израз укрштене оптике кроз коју му се указивала стварност и доказ о извесном подвајању личности на које је пресудно утицало „тешко сећање”, чијем је притиску бивао непрестано изложен.

У тако представљеним околностима, овај Михаиловићев јунак је с почетка осциловао између повишеног ентузијазма и утопистичког заноса створеног природом посла, који је на сцену извео младе људе, да у име победничке власти врше правду, и сасвим конкретних проблема и моралних напрелина који су се у спровођењу револуционарне правде јављали, као показатељ постојања двострукости и у њеној природи и реализацији. У тим ситуацијама, она се јављала као фасада иза које су до изражаја долазили прикривани потпуно себични интереси појединаца на положају са којима се убрзо, у незнању и заносу, сусрео и сам Петронијевић.

Тај изазов се јавио у лику гиздавог лепотана, официра Марића, који му је, као недовољно здравом и спремном за рад „на терену”, поверио да испитује „варошку реакцију”, и пред њим се нашао „гимназијски одбојкаш Миша с надимком Кифлар” (Михаиловић, 2002: 21). Огрешење тог младића састојало се у *вербалном деликту*, јер је међу другарима иронично коментарисао како ће: „наша тешка индустрија после првог петогодишњег плана да производи дрвене чешљеве?” Правдајући свој поступак младалачком шалом и најављујући жељу да се у новом друштву ангажује на радној акцији, мада са жељом да му то омогући упис на студије, младић је успео да увери иследника у своју невиност и он га је надмоћно отпустио, После чега је био „озарен” и славодобитно је уживао: „Има ли на свету лепшег посла!”, чудећи се притом и питајући са тог активистички

освојеног врха: „Како ови људи наоколо, који само посматрају, уопште могу да живе. Може ли се стварним животом живети друкчије него овако?” (Михаиловић, 2002: 25)

Разумевајући и са дивљењем прихватајући „стварни живот” као активирање у центру револуционарног терора, и уживевши се у улогу оног које је на линији вршења власти, Света је од надређеног Марића доживео прекор због тога што је гимназијалчев случај „затворио”, а да га није заврбовао за сарадњу и казнио, пошто: „Њима треба показати колико кошта лајање на народну власт” (Михаиловић, 2002: 25). Пребацујући му мекодушност, шеф му је доделио нови случај са препоруком да се њиме, пошто је „полицајац, а не гувернанта”, позабави без икаквих „сентименталности”. Тај случај се односио на Стојанку Јелић, кројачицу, лепу млађу мештанку чији се муж није вратио из немачког заробљеништва и који тамо, по шефовим напоменама, активно сарађује са четничком емиграцијом. О томе збуњена жена није ништа знала – у разговору са Светом који се, гледајући њену лепу појаву „свађао са својим телом”, казивала је да се у њиховој штурој преписци никакве политичке теме нису помињале, као што су изостајале и у свакодневним разговорима са комшијском околином, пошто се у њима помињала несташица шећера и соли, празне радње и јефтин партизански циц, као симбол актуелне немаштине.

Водећи неколико дана истражне разговоре са том женом, Света је „патио од неке притајене зиме у телу” и „трпео је од сталне жеље да се умива, од чега би га затим нападала трескавица”, и посматрајући је, почео је да развија визије у којима је себе видео јуначнијег него што јесте, како пожртвовано чини нешто велико и значајно, „нешто што би било спасавајуће за ново друштво”, док му Стојанка непрестано казивала „о шећеру, о цицу и о концу за гаће” (Михаиловић, 2002: 35). У тим, између сиве стварности и хероичних замисли, испуњеним визијама, Света је сагледао и како та жена „лагано пред њим почиње да се свлачи”, али од ње није успевао да сазна ништа што би било од интереса за политичку полицију. И опет је због тога од Марића трпео приговоре, те је недужну жену још више притискао питањима и инсинуацијама, нагоневши је да потпише за њу оптужујући извештај. А она је, у једном моменту, препаднута и уплакана, завапила: „О људи, људи, шта ово

чините од мене? (...) да л' сте и ви људи?" (Тај израз вапијуће запитаности појавиће се у завршном делу романа.)

Изненађени и скоро запрепашћени иследник, који је тој осумњиченој жени наложио да се на разговор јавља сваког дана, био још више изненађен када се она једног дана није појавила. А када је наредног дана дошла, она му је, „мукло, као да се помало гади”, саопштила како му Марић поручује да „више не треба” да долази на саслушања, јер „добрио је он оно што је 'тео”, он је увидео да је од шефа био само подло искоришћен за реализацију његове себичне намере. Схватајући да је „намагарчен и увређен”, Света је крадом пошао кући где је „очајан и пребијене душе” по први пут помислио: „да ли се овако луди?” (Михаиловић, 2002: 46), и осетио како нема снаге да се „више бори са својим лудилом”, већ је опет, изненада пожелео да се окупа. И после тог купања, које има симболизовани значај, он се осетио „као препорођен, болест беше као руком однесена”, али и „да су му уста пуна крви”, ступивши тако, у језиво сликовито дочараној сцени драматичне здравствене кризе и туберкулозног крволиптања у други период свог живота, у коме је са двадесет две године постао тешки болесник. Човек на ивици смрти.

Нашавши се у сасвим другачијој ситуацији од оне у којој је био, Света је од сестре која га је обилазила сазнао да се његова жуђена Гордана удала за једног „маторог и обезбеђеног друга из дипломатије”, и да је у иностранству. То сазнање је на њега деловало кобно и он, у том часу, „осети као да му неко изнад главе пободе црн мртвачки барјак и у себи зајаука проклињући час кад га је мајка родила” (Михаиловић, 2002: 51). У служби искоришћен, понижен и увређен, у животу осујећен и емотивно сломљен, он се после тешке операције сав предао својој болести. Колико је раније своју веру полагао у партијску идеологију, сада је веровао „у своју болест и био решен да истраје у њој”, и, презревши родни град и његове житеље, одлучио да живот настави на другој страни. О томе је приповедач сажето известио: „После ћупријског и болесничког дела, коло живота заставника Удбе Свете Петронијевића окрете се још много пута, гурајући га по врло закучастим и изненађујућим стазама. Тако ће некадашњем младићу отутњати још четврт века” (Михаиловић, 2002: 57), и тако указао на правац и садржај свог реалистичког развијања приче. И она је, у врло пажљиво грађеном роману, наставила да наративно линеарно прати његово „коло живота”, али и друштвено-

политичке околности у којима се оно окретало и развијало, јер, „приповедање, нарација је „кретање” са обележјем линеарности, прогресије, одвијања, напредовања у времену (...) јер приче не може бити без сталног померања, без одвијања у времену” (Микић, 1978: 68). На тај начин је приповедач свог јунака, као у сваком добром реалистичком роману, провео кроз различите нивое социјалних средина и довео га на селекцијом скраћиваном временском плану приповедања у дотицај за различитим људима и догађајима, да би их тако и читалац непосредније упознао и потпуније разумео.

Прве године је Света Петронијевић провео у лечилиштима, а потом се настанио у Београду код сестре која је и сама била партијска активисткиња. У престоници су свој живот већ трошили они који су га научили крвничком занату: пуковник Јова Веселиновић и капетан Колера. И како је осећао „потребу да опет нешто ради, и то нешто што се цени, да у своме послу буде важан и утицајан” (Михаиловић, 2002: 58), он је убрзо успоставио контакт са политичком полицијом и опет постао њен сарадник. Тај период у којем је у кафани „Мадера” знао да присутне интересује причом о „помало невероватним, куриозним стрељањима која је својевремено изводио пуковник Јова Веселиновић или о нечему сличном”, окончао се онда када је упознао старију, разведену, али радишну и амбициозну адвокатицу Милесу. Захваљујући њеној тактичној мудрости, та се веза завршила браком у коме је он, потом, „као четрдесет четворогодишњак”, стекао и диплому Правног факултета, да би био „уведен у делатан живот и упућен у сурову чиновничку стварност двогодишњом службом у правном одељењу великог грађевинског предузећа Рад” (Михаиловић, 2002: 63).

Повративши тако давно пољуљано самопоуздање, Света је, захваљујући залагању супруге, по положеном адвокатском испиту, намештење добио у угледној великој породичној адвокатској канцеларији у центру града, свезаној са режимом. У новим околностима он ће изнова показатимладалачки полет, али ће му се, као и раније, „због брзоплетости и лаковерности”, поткрадати и крупнија огрешења. И у сукобима и расправама између политике и адвокатске коморе који су уследили, он ће умети да покаже „храброст, непослушност и тврдоглавост”, а оне ће му опет донети изванредан углед у служби и у политичком животу града. Тако ће Света Петронијевић постати познат и успешан адвокат са политичким претензијама, који

ће поново активирати везе са полицијом и почети да са висине правоверне власти у друштву разазнаје политичке противнике. Најпре међу интелектуалцима и књижевницима, јер ће своје место стећи и познатом ресторану „Клуб књижевника”, у коме ће трошити дане из средњег животног периода у коме се „најзад нашао на стреловито правом, сунцем обасјаном путу из своје младости, којим је одувек тежио и који му је, како верује, по правди припада” (Михаиловић, 2002: 75).

Али, како Света Петронијевић није замишљен као јунак који сніваним путем дуго и стабилно ходи, већ као јунак који има нагле успоне и стрелометне падове, његов се животни пут опет преломио и кренуо у, за њега, непознатом правцу. У његов, послом, материјалним богаћењем и политиком испуњен живот, нагло је банула љубав. Она га је изненађујуће „треснула и проломила му тле под ногама, уз страх од смрти, уз крв и бол, сузе и понижење, осетио је радост, чисту чулну екстазу што је живео и што му се, изабраноме, једног кратког тренутка пружило да живи” (Михаиловић, 2002: 76). Пружајући у овом исказу мотивационо оправдање за будуће јунакове поступке, приповедач је, истовремено, директно именован један од вредносних стубова свог приповедног света. А то је управо „радост”, проистекла из чулног, виталистичког посредовања живота. Обећању те свепрожимајуће радостије, поново понесен и заслепљен, Света Петронијевић је похитао у сусрет, и причу о његовом животу превео у средишњи композициони и садржински део у коме је до изражаја дошла свепрожимајућа политика у судару са животом.

Онај вид живота и колоплет дешавања у који је приповедач поринуо свог јунака онда када се он нашао на врхунцу угледа и славе, односио се на догађаје из године шездесет осме, године у којој се десила побуна студената. И он је, због младалачке жеље да буде у току важних друштвених збивања, поново био укључен у њихов актуелни ток. Мотивационо оправдање за такво јунаково кретање приповедач је нашао у разлозима његовог професионалног ангажмана јер је он, мимо воље шефа адвокатске канцеларије Радована, чија су становишта била чврсто осовљена на позицију и идеолошког гледишта власти, ипак прихватио да на суду заступа младог Андреју Поповића, аутора критичке посланице *Не могу да ћутим*, коју је он разаслао на педесетак адреса и која је, у контролисаним околностима, логично допала у руке полицији.

Иако су његови родитељи, од којих је отац бивши партизански ратник и високи војни официр, од њега затражили помоћ, преломни разлог који је колебљивог Свету определио да се ангажује није стајао у вези са његовим професионалним, етичким или идеолошким разлозима, већ је био дубоко укорјењен у поље лично несвесног, поље емоција. Његову пажњу је привукла Андрејина сестра, „лепа плавокоса девојка”, студенткиња Филолошког факултета, Мирјана: „Она ће му у братовљевом предмету постати и путоказ и сунце према којем ће се, као некакав сунцокрет, непрекидно обртати” (Михаиловић, 2002: 83). И то ће адвоката довести у дотицај са младом генерацијом, њиховим субверзивним представама и идејама и, у чудној игри обрта судбине, у позицију да брани младе преступнике које је раније, у име исте власти, испитивао и осуђивао.

Такво Светино опредељење, у канцеларији у којој је био ангажован, није наишло на одобравање. Правдајући свој пристанак околностима у којима без присуства шефа није желео да предмет одбије, Света је ипак успео да срдитом и надменом Радовану скрене пажњу на конкретан случај утамниченог младића, и то посежући за хуманистичким разлозима: „Дечко се о законе, очигледно, јесте огрешио, али можда је био само збуњен, можда уопште није ни рђав ни изгубљен! И не смеју они од њега унапред да оперу руке” (Михаиловић, 2002: 86). Суочен са таквим начином Светиног резоновања Радован је, у разговору који потврђује ненародну и неживотну природу политичког система, заинтересованом адвокату одвратио јасно и неумољиво како он не зна „како ће они тамо – показивао је некуд руком – схватити. Они мисле да им сви на свету само стварају проблеме и најрадије би да у држави живе сами” (Михаиловић, 2002: 86). И Свети јетко пребацио да је, због тога што чини, „наивна провинцијска будала” која не схвата куда све то може да га одведе. Али, како њега није превише занимала та страна проблема, већ „неизграђен љубавни заплет”, он је само „желео да не разочара плавокосу девојку”, а идеолошко-политичка оцена његовог ангажмана није му била пред очима. Али се врло брзо уверио у њено дејство, јер је његово име са списка предложених за састав будућег градског партијског тела избрисано, а потом је, из наизглед ситних разлога, уследила и опомена пред искључење из партијске организације. Тиме су биле затворене све могућности за Петронијевићево даље ангажовање у „политичкој сфери”. Он се, потом, сав усредредио на решавање случаја, за који се нико у

његовој канцеларији и животној околини није питао о томе каква је његова стварна „позадина”, да ли је „идеолошка или еротска”.

Сам Света је, због свега што се дешавало, поново дошао у некадашње мутно стање, коме је доста допринео његов комплекс провинцијалне суздржаности и закочености у показивању емоција. Из тог разлога је његова заинтересованост за девојку све време била обележена „очајањем и зачуђеношћу”, што она, „баш као и Гордана некад у Ћуприји, никад о њему ништа како ваља неће ни сазнати” (Михаиловић, 2002: 88). Поготово неће сазнати шта он истински преживљава, а што он интимно сматра најважнијим у свом животу.

Додатну зачуђеност донео му је сусрет са брањеником, који је био ситан, кратковид, изгледом неугледан, „с осмехом као у мачета”, али чија га је „изузетна младост” истински збунила. Као што га је збунио и сам изглед, и он се питао да ли „ово неизрасло жгебе – које је доцније чак покушавало да оно мало јадних длака на лицу претвори у браду” (Михаиловић, 2002: 91), може сматрати опасником који, како је у оптужујућој новинској квалификацији писало, *узнемирава јавност*. И Света ће, како истиче приповедач, смоћи снаге за извођење закључка о томе како је „доиста бесмислено да један мусави дечак своја узбуђена размишљања, која ће га до зрелости доводити до јако различитих резултата, отплаћује дугом и тешком робијом, која му мора изменити личност” (Михаиловић, 2002: 91). Додајући у коментару како „адвокату, са собом ипак није било лако”, приповедач ће, у исказу који има коментаторску вредност, али и вредност наративног предвиђања, указати на значај овог случаја за даљи, измењени, правац развоја његове, од почетка ка непредвидивим исходима усмерене, судбине: „Тако ће Света Петронијевић у својој љубавној невољи, колебајући се и запетљавајући још једанпут у својим замршеним расположењима и фантазијама кренути негдашњим стазама” (Михаиловић, 2002: 91).

Сложени смисао оне моћне слике с почетка романа, у којој Раваница потече узбрдо, као протежног мотива са дубинским симболичким значењем, успостављањем Светине повратне животне путање поново се актуелизује, са очигледном приповедном намером да емотивно буђење савести понесеног јунака, водећи путем напред, доведе на почетак, да злочинца врати на место злочина. Дотле

је он имао да се у улози браниоца носи са политичким случајем у контролисаном правосудном систему партијске државе. То је створило читалачку могућност да се у реалистичкој оптици тај систем изнутра, кроз представљене примере његових делатника, пажљивије осмотри и потпуније упозна.

Бивајући у бављењу случајем младог Поповића с почетка „сукобљен са својим убеђењем”, Света се залагао тако и толико да се чинило како „ниједан судски процес” није водио са „чистијом бранитељском савешћу, делотворнијом бригом за клијента и више адвокатских марифетлука” (Михаиловић, 2002: 93). И у том процесу, у који је укључио све расположиве снаге, и он је стао да се неповратно мења. Постало је видно како „према оптуженоме није више био равнодушан”, а почео је да трпи грижњу због могућности да младић, као неко ко је вршио непријатељску пропаганду, буде осуђен на дужу робију по знаном 133. параграфу кривичног закона.

Како би спречио такву изгледну могућност, Света је предузео оно што раније није било у његовој пракси. Нашао је начин да спонтано дође у контакт са Владом Марковићем, помоћником окружног јавног тужиоца за град Београд који је својом појавом, држањем и владањем, као „лепушкасти тридесет петогодишњи кицош са јаким црногорским нагласком из великог одреда јуришника на београдске фотеље” (Михаиловић, 2002: 99), репрезентовао онај тип личности чијим примером и посредством је приповедач желео да пружи слику стања у контролисаном правосуђу и неслободном југословенском друштву.

Прибегавши лукавству, Света се младом помоћнику тужиоца представљао као пореклом Црногорац и већ тиме задобио поверење, па је његова молба да се квалификација „летак” на предстојећем суђењу замени квалификацијом „писмо”, код Марковића имала више изгледа на разумевање и прихватање. Мада су помоћнику тужиоца, као наоштреном и рутинираном браниоцу система и његовог челника, у инкриминисаном тексту младог Андреје засметали и одређени фигуративни описи, какав је: *велики офарбани цар* (Михаиловић, 2002: 102). У обеснаживању пуноважности таквих исказа, Света је одговарао како треба разумети младост и да је, у односу на доба кад је сам такве изгреде оштро санкционисао, сада наступило друго време у коме заменик тужиоца са мало

еластичнијим приступом аутоматизму послушности у који је уланчан, може да онемогући потонуће једног младог човека, и тако да предност животу над ригорозношћу система, чија су природа и начин функционисања репрезентативно изражени у примеру надлежног судије Драгише Митровића. У образлагању те потребе, он је „у часовима знојне заплашености”, знао да изговара каламбурске тираде, или да, опонашајући фразеологију идеолошког говора, често своје исказе потврђује цитатима: „Ми, радници у социјалистичком правосуђу”, рекао је, „заиста не можемо, као што нам је недавно поручио и друг Тито, да се у сваком тренутку држимо закона и правних регула као пијан плота.” (Михаиловић, 2002: 111), да баш навођењем тог исказа председника државе индиректно подрије и делегитимише сопствену позицију и ауторитет делиоца правде. Тиме је показивао колико је ауторитарном систему коме је служио било, пре свега, стало да се уђе у вољу једном човеку, да се осигура и заштити његова уздигнута, неупитна и недодирива позиција, а која се овлашно пропитивала у тексту оптуженог младића.

У изградњи портрета овог јунака и оправдавању понашања као добронамерног али устрашеног и неодлучног слабића зависног од ауторитета власти, приповедач је предочио неке његове одлике:

„У личном додиру, стално је био под утиском да сви око њега имају право. Зато, у судским пословима није успевао да утврди које виђење има стручну или моралну превагу и ни по цену највеће унутрашње борбе није могао да се одлучи којем утицају да се препусти. А како је у сваком тежем случају управо био излаган утицајима и притисцима, попуштао је ономе званичнијем и са већом снагом. И као што није могао да се одупре пре суђења донесеној политичкој пресуди, тако није могао ни да горко не пати ако би дочуо да га погођени после претреса жучно псују и грде. (...) Стога се сопствено живљење Драгише Митровића представљало као непрекидна кривица настала још пре рођења, која ће трајати можда и после смрти”. (Михаиловић, 2002: 112)

Представљајући судију Митровића као човека у себи расцепљеног са тешким осећајем непрестане кривице, фрустрираног односом у породици у којој су се укућани највише занимали за оно што може да им, у материјалном погледу, омогући и додатно притиснутог сопственим страхом од сиромаштва, који је своје јаде знао да блажи алкохолом, приповедач га је определио да у роману буде најистакнутији представник правосудне струке, њене безусловне зависности од извршне и политичке власти. Али га је замислио и као човека који своју слабост и

зависност уме и хоће да илустративно искаже. Да би то омогућио, приповедач је Свету усмерио да, користећи исту мотивациону логику социјалне интелигенције као и при сусретању са замеником тужиоца, прати и искористи судијине личне склоности, како би се са њим сусрео и разговарао о случају којим се занимао. По режираном сусрету на улици, они су се убрзо затекли у Сарајевској улици код „Газеле”, где су уз чашицу отворено разгварали.

У том разговору судија је Свети који га је, настојећи да му се омили, оловљавао са „чика Драгиша”, најпре присно исповедио своје осећање несхваћености, исто оно осећање које је и самог Свету тиштало, и вајкајући се на тесне оквире брачног живота указивао саговорнику на неутешну запитаност која предвиђа да се нико неће надносити над чињеницом: „Да смо и ми (...) у себи носили нешто можда важноза све људе, нешто што је вредело да се сазна и што, ето, несхваћено и нерастумачено, одлази за храну црвима? И ни од кога никад неће бити прочитано и откривено” (Михаиловић, 2002: 116). Потом је, кроз разговор који је постајао све отворенији и приснији, адвокату предочио да он не може младог вербалног преступника оставити без казне, пошто „другови из Удбе имају податке да је псовао друга Тита”. На то је Света је устрашеног судију уверавао како ипак Влада Марковић и њих двојица воде поступак и како управо они могу доста да учине да се све оконча правично, али је судија стално указивао на то како: „Они могу – да ме убију! Они могу – све да ми побију! Децу! Моје унуке!” (Михаиловић, 2002: 121) Слушајући, у параноични страх од силе политичке полиције потопљеног судију, Свети се поново из сећања у свест вратила слика из четрдесет осме године, која је оживљавана узњегов узвик: „Трчи, попе, трчи!” (Михаиловић, 2002: 121) И он је, помишљајући са жалом да је судија већ допао у лудило, почео да опажа како је у исто стање („Сви смо луди!”) доведен и сам. Како је на уму имао своју брањеничку намеру, он је судији дозначио и то да се за случај његовог брањеника већ заинтересовао и друг Стане и нешто у вези са тим поручио председнику Врховног суда Србије и републичком тужиоцу. Такав Светин маневар омогућило је његово лукавство ума, пошто је у суду начуо за такав гест високог званичника, а о коме судија још није сазнао. А како је увек следио упутства од горњих инстанци политичке власти, судија је саговорникове напомене прихватио и у процесу у коме

је Света, наново указујући на потребу разумевања младости извео малу адвокатску бравуру, оптуженог младића осудио на две и по године затвора.

Том пресудом, на коју је тужилац Марковић изјавио да се неће жалити, Света је био веома задовољан. А бравура коју је нетом извео, тако што је једног од присутних у публици реторски питао да ли се описне алузије из оптужениковог текста могу односити и на њега, и за шта је добио потврдан лаконски одговор, учинила је да у ходнику суда од оптуженикове сестре добије шапутаве речи: „Ја тебе (...) љубим. У твој бели брк” (Михаиловић, 2002: 138). Све што се у суду десило учинило је да се, добивши честитке за успешну одбрану, Света осети веома задовољним и усхићеним, због чега је волео „цео свет у том тренутку”. И тај професионални успех представљао је вршну тачку његовог животног пута који ће у наредном поглављу, по закономерној логици његовог ритмичног развоја, узети другачији, исходни смер.

Задовољство због, како је сматрао, успешно окончаног судског процеса није дуго потрајало, пошто се дочуло да је „дисидентство” младог Андреје Поповића било тема на састанку централног комитета партије на Ушћу. И то је у адвокатској канцеларији у којој је Света радио у коју су тим поводом пристизале различите поруке изазвало нову забринутост, а код самог адвоката и „неодређено незадовољство собом”, будући да је он себе одскора почео да види као „провинцијског обмањивача и адвокатског ваћароша који не бира средства и то је у њему изазивало неку тупу нелагодност, готово стид. Шта сам, заправо, урадио, пропитивао се” (Михаиловић, 2002: 149). И он је „наново пред собом завртео цео филм”, у чему му се прича о другу Станету, као игра „кецом из рукава”, учинила пресудним разлогом за повољан судски исход. Само интересовање највишег партијског форума није могло да наговести много доброг. И недуго потом осетило се његово подземно дејство у виду припрема за пензионисање судије Митровића, који у пензији није дуго поживео. На његовој сахрани Света ће срести заменика тужиоца Марковића, који је такође „тихо разрешен звања у тужилаштву”, али који је „под кишобраном свог црногорског клана” добио на другој страни добро намештење.

Иако га судбина „младог црногорског лакташа” није превише занимала, „јер је знао да ће саплеменици и братственици већ узети свога у заштиту”, Свету је почело да опседа „црно расположење. А оно му је заличило на непознату бешумну опаку птицу, која му претећи лебди над главом. Јесам ли и ја, помислиће (...) у нечему допринео да добри човек Драгиша Митровић овако буде положен у скуп, улаштен храстов ковчег? И своју сумњу одлучно ће одбацити: Којешта! Глупости! И брзо ће се покорити подсећањем на покојникове ондашње пророчке речи у „Газели” да по његовој смрти људи неће имати појма шта је у себи носио и да ће заједно с њим у гроб лећи и све оно непоновљиво и његовско, као да никад није ни постојало” (Михаиловић, 2002: 152). Суочавање са расплетом судбина двојице колега учесника у фамозном судском процесу, тешке мисли, појава „бешумне опаке птице” и неутешно нестајање свега што је код судије било „неповољиво и његовско”, на самом почетку трећег дела романа, јавило се као назнака усмерења Светине судбине, и он је имао да на њеном путу поднесе додатне изазове и ударце.

Један је дошао у виду исказа незадовољства брањеникових родитеља исходом спора и високом ценом надокнаде адвокаторовог рада, и он је Свету затекао и узрујао. Брањеникова сестра је успела да га примири, казујући како су њихови родитељи полагали веру у његову свемоћност, имајући на уму његову некадашњу службу у политичкој полицији. И кроз виђања и разговоре „њихова веза” је почела да се развија и учвршћује, а у њој је Свету наново спутавао „његов проклети провинцијалски дух”. У једном сусрету „лепа младуница”, која је својим изгледом и понашањем нагнала Свету на помисао како је он у њеним годинама „већ убијао”, отворено га је упозорила да се у њу не заљубљује. И додала како она воли мушкарце, али како не жели да се веже за једног, образлажући збуњеном и разочараном Свети у ком се зачињала клица посесивности и љубоморе тај захтев за независношћу и слободом речима: „Али ја не могу тако! Нећу тако да живим! Хоћу себе да сачувам! Не могу да поднесем везе које заудару на трагедију! Хоћу једноставне односе!” (Михаиловић, 2002: 161) И мада је увиђала неразумевање на лицу свог саговорника и његову „покуњеност”, она му је ипак предложила да тог дана буде са њом.

Доводећи свог јунака као „зацопаног старца” у додир са девојком која му се настанила у души, разговор у кому му је она саопштила како не подноси везе „које

заударују на трагедију”, приповедач је претворио у средство за мотивисање расплета приче у којој је јунаку било дато да доживи љубавни врхунац и да се, потом, неповратно усмери ка наговештеном исходу.

Остваривање „једноставног односа”, ког је Мирјана са мушкарцима желела, у вези са Светом их је одвело у Липовичку шуму, у хотел „који је својевремено изградила Удба за своје људе”. Припреман кроз раније епизоде, њихов љубавни сусрет десио се непосредно и спонтано у тој шуми, у природи која се спремала за пролећно буђење. У том амбијенту се код девојке која је желела неспутаност и ширину слободе јавила физиолошка потреба и Света јој је предложио: „Па пишки. Ту”. И девојка потом „чучну ту где се нашла” (Михаиловић, 2002: 163). Спутан својом провинцијалном закопчаношћу, Света се најпре изненадио, а потом је девојку радознано и жудно посматрао, а она је ту игру „враголасто” прихватила и збуњеног мушкарца подстицала. У часу када је устала, док јој је „пиљио у плаве длаке међу ногама”, он је у њој, као и недавно кад му је саопштила какве везе не жели, видео „дете”. Опис њиховог страшног спајања приповедач је изградио као, речима Ериха Ауербаха, „чулно очигледан догађај” (Ауербах, 1968: 53), препун сликовитих појединости:

„Кад подиже главу, виде да га девојка изблиза гледа у лице. Пољубише се дугим пољупцем. Ишчупавши се из њених усана, он изненада клече и заби јој главу међу ноге. Од узбуђења готово предишући, уста пуних пљувачке, гргоћући и брекћући, крете језиком да јој тражи рупицу. Сву ју је, чинило му се, облизао. Затим на брзину смаче мантил са себе и раскопча се. И подигавши је на руке, положи је на одећу на игличастој земљи.” (Михаиловић, 2002: 164)

Топлином задовољства „усхићен”, Света је недуго потом, „посматрајући је у кревету крај себе”, помислио: „овај дан памтиће моје тело и кад више не будем жив” (Михаиловић, 2002: 164), показујући тако, још једном, страствену жељу за поседовањем природном људском мером и вредношћу одређеног живота који му је, због обележености политиком, стално измицао.

После ових успеха и задовољстава, у убрзаном Светином животу десили су се „крупни заплети”, на које су утицали догађаји из престонице, али и неки догађаји из завичаја „који су му оштро зазвонили подсећањима на прошлост”. Оно што га је „из темеља потресло” односило се на околност да са вољеном девојком више није успео да оствари контакт, „нити му се јављала нити му је полазило за руком да је

пронађе” (Михаиловић, 2002: 165). У зачућености и „у правој паници”, он ју је чекао на Студентском тргу код факултета, због чега је студенткињиним друштву које је закључило да њу тражи постао „човек с ташном”. Они су се, како је телефоном прекорно дојавила, са њом због тога спрдали и више није посећивала предавања. А он после тог кратког разговора, ког је прекинула спуштањем телефонске слушалице, више „није могао нигде да је напипа”.

Недуго потом му се телефоном јавио Ћупричанин Змајевић, друг из ратне младости који је због онога што су чинили патио „од ноћних страхова и – Света је знао – већ деценијама спавао уз упаљену сијалицу” (Михаиловић, 2002: 166). Он га је обавестио како се њихов друг Тоза Боза, „један од последњих из њихове кнојевске групе”, изненада обесио.

Потресавши се због таквог судбинског расплета, Света се сетио како га је волео и у сталној беспарици помагао, али и како му је, грижом савести притиснути и алкохолу одани друг, једном „на рамену изненада заплакао”: „Еј, Руски, Руски, рекао је јекћући, шта ми оно радесмо? Шта чинисмо? Зар за ово што гледамо? (...) Нисмо ми заслужили да нас тако искористе! Мамицу им јебем, оној двојници лопова! Они су нас у то гурнули! Ми смо били клинци, ништа нисмо с’ватали и нисмо никога имали да нас посаветује и к’о будале смо полегали у крв. И сад с то не можемо да живимо. Адвокат је знао кога његов другар псује – пуковника Јову Веселиновића и капетана Колеру. Понекад је и он о њима тако мислио” (Михаиловић, 2002: 168), и обећао је да ће доћи на сахрану. „Али и даље није одустајао да пронађе Мирјану”, па је опет седео пред факултетом, чекајући је.

„Сутрадан по оном телефонском разговору с њом, док је око подне бдео на огради рунделе”, пришао му је младић који је рекао да се зове Ранко, да Мирјану воли, и замолио га да је се окани. Казујући Свети како га девојка не воли, већ је да је са њим била због тога што је она таква да „свуда изазива пажњу. И не може без пажње. Навикла је на то. И онда мисли да су сви у њу заљубљени” (Михаиловић, 2002: 170), узрујани младић је запретио да ће се, ако тако не буде, убити пиштољем.

Наредног дана Света је пронашао Мирјану, сусрео са са њом и казао јој за Ранкову претњу, а она му је на то узвратила провокативним питањем: „А шта си ти решио, хоћеш ли да ме напустиш. Јеси ли се уплашио?” (Михаиловић, 2002:)

Одговоривши јој да је неће напуштати и да се није уплашио, и док их је по њеној жељи возио у шумски мотел на ободу града, у „удбашко склониште”, Свети се учинило да их неко аутомобилом прати. Устрашено је помислио да то чине Удба или његова жена Милеса. Бивајући због тога у љубавном загрљају стиснут, Света се нервозно препуштао параноичним помислима, схватајући да је опет остао сам и да нема никога коме би се обратио. У таквом стању устрашености и пометености он је, потом, похитао на сахрану у Ћуприју.

Суочен са неминовношћу подизања талоба тегобних успомена на заједничка поратна дела стрељања поред Мораве, после којих су сви који су у њима учествовали били „погружени и збуњени и један од другог крили очи”, док је само почивши Тоза умео да се шали, Света је по сахрани од његове мајке Ленке, којој је нудио новчану помоћ а она је одбила, чуо оптужујуће речи: „Сви сте се ви извукли. Он је остао овде. Ти си био комуниста, тебе је било лако. Кажу, чак, обогатио си се у Београд” (Михаиловић, 2002: 181). Та стара и ојађена жена је, попут мајке Столета Апаша у роману *Кад су цветале тикве*, потврђивала заслепљујуће уверење да је њен син „био најпоштенији и најчеститији човек на свету”, и да је управо због тога трагично скончао.

У том, за њега дугом дану, Света је по сахрани журно кренуо у Београд и у оближњем селу Мијатовцу пред њега је искочио пас и он је у магновењу, пре него што га је ударио, успео да опази да је то била „висока, космата, црна кучка са набреклим сисама”. Због тога што му се десило он је био додатно „узмирен и осећао да подрхтава”. Изашавши из аутомобила и видевши на смрт рањеног пса, учинило му се да „из кучкиних сиса врца млеко и да се асфалт под њим готово бели” (Михаиловић, 2002: 184). Тада се пред њим појавила сељанка која га је гласно проклињала: „Шта учини, проклет био!” Света је немоћно ширио руке, казујући да му је жао. „Шта је тебе жао”, викну жена опет, „проклет био! Куд си насрнуо! Она има мале!” Нагињала се над куче. „Је л’ си тако убивао и људи!” (Михаиловић, 2002: 184)

Та епизода са псом и сељанком на искрају дана у завичају у приповедачевом обликовању јунакове животне приче зазима важно место, јер најављује и усмерава њен коначни расплет који је обележен сасвим одређеним садржајима његовог

„тешког сећања”. До њега ће доћи кроз притисак савести и несаницу као видљиву последицуу којој је он „по хиљадита пут” листао „догађаје од пре четрдесет година”, питајући се да ли су „заиста морали да чине оно што су чинили”, и да ли су они, „као набеђени извршиоци правде”, били „хероји или кукавице?” (Михаиловић, 2002: 192) У осветљавању тих догађаја у којима су знатну улогу имали њихови земљаци, патризани Јова и Колера, тако што су их подстицали на револуционарни терор, Света се са разлогом досетио оног у коме је један од актера био сеоски поп и његов пас кога је „у својој визији” видео веома јасно.

Пошто су као припадници револуционарне полиције у ћупријски затвор код циглане (толико пута оживљен у приповеткама овог писца) сместили ухапшеног попа, кнојевци су приметили да се око затворских врата непрестано врзма неки пас. А када су одлучили да једне ноћи утамничене пребаце у Јагодину, запазили су како он иде иза њихових запрежних кола. Запитали су заробљене да ли тај пас припада неком од њих и како нису добили никакав одговор, нервозни Тоза Боза је предлагао да заробљене побију одмах. Али, како су од Јове Веселиновића имали наређење да их спроведу у Јагодину, Тоза то није учинио већ је, зазирући од псећег оглашавања: „Оно нам ту нешто слуги! Оно нешто прети!” (Михаиловић, 2002: 210), у пса пуцао.

И „Тада се”, у опису објективног приповедача који такве сцене веома живописно изграђује, „догодило нешто што Петронијевић неће себи деценијама моћи да објасни”. Везани поп се, одједном, пред њима усправио и оштро им довикнуо: „Шта чините, некрсти!” (...) Бога не поштујете, људе не волите!” (...) „Ништа вам није лакше него да убијате”. А Този, који је „у таквим часовима знао блесаво да се церека”, упутио клетву: „Проклет био, дабогда! На своме се гробу смејао! Мало то је моје главе, ’оћеш и његову!” Крстио се обема везаним рукама. „Семе ти се затрлло, дабогда! Нека те Бог за ово казни! Семе ти проклето било! Нека те људско сећање не запамти, проклетниче!” (Михаиловић, 2002: 212) И у тој пометњи и страху којим су млади кнојевци били захваћени, гневном попу је Света наредио да оде и узме своје куче, а када је кренуо Света му је довикнуо „Трчи попе! (...) Трчи!” и, питајући се у магновењу шта то ради, пуцао у њега, да би потом у паничној грозни побили и остале заробљене.

Тих се догађаја Света „са правосудним искуством у којем документи имају вамписрку улогу” досећао, стрепећи од могућности да извештај који је сачинио о погибији петорице заробљених „одједном не искочи” и тиме на њега свали додатну кривицу. Разорним сећањима грижње и кривице због догађаја из прошлости он је већ био обурван. И они су сад у његов живот за који је потресен и изгубљен помислио да се гаси, у новом светлу и са новим појединостима и сазнањима, дошли на наплату.

Један од тих догађаја који му је болно оживео прошлост јавио се у вези са успоменом на вољену Гордану, за коју му се учинило да ју је у Београду видео. Међутим, показало се да је то била њена рођена сестра Десанка, од које је сазнао да је његова младалачка љубав пре десет година умрла. То сазнање је Свету до сржи потресло и он се, слушајући о томе колико су се сестре после рата мучиле у тешкој оскудици, због чега је Гордана морала да се уда, и о томе како су њега у вароши као удбаша „сви мрзели”, збуњеној жени болно поверио: „О Боже. Волео сам је, без икакве наде, пуних дванаест година. Нисам све то време знао за другу жену. Патио сам као везан пас”. (...) Да је жива, рекао бих јој да оно што ми она није могла опростити ни сам себи не праштам“. На те речи потресног исповедања Десанка му је одлазећи додала: „Не знам (...) како се то може опростити”. (Михаиловић, 2002: 224) Тако се кроз изложеност читавом низу драматичних осведочења и спознаја о несрећи и кривици, Срета Петонијевић приближио коначном разрешењу своје болним ломовима обележене судбине.

А то разрешење је наступило баш у дану када је умро „човек чијој партији је Света Петронијевић три и по деценије припадао, коме је откако зна за себе служио као дворишни пас, ради кога је убијао и због чега се свих ових година разбијао од осећања кривице” (Михаиловић, 2002: 225). Са помишљу да Тито умире „тамо”, а да он то мора да обави „овде”, Света је осећао да није „чист” и опет је имао потребу за прањем. Само што због свега што се десило и свега што га је обузимало више није имао воље ни полета и, спремајући се за састанак са Мирјаном, на глас је резоновао: „Можда је ово мој последњи дан” (Михаиловић, 2002: 225).

У тако обликованој атмосфери и са таквим суморним слутњама, Света је на састанку од студенткиње чуо како она више не жели да се виђа са њим: „Дала сам ти за Андрејину одбрану што сам могла да ти дам, и сад је готово! (...) Ја хоћу мало да живим, а не да се заљубљујем и од љубави да се убијам. И нећу нико због мене да се убија. (...) Нисам женска за заљубљивање. Много сам гора него што си о мени замишљао. И нисам да се у друге заљубљујем. Хоћу слободу.” (Михаиловић, 2002: 227)

Бивајући после расанка са вољеном девојком „пун суза као чаша” и осећајући потребу „да се негде усами”, Света се упутио на оно место у шуми где је са Мирјаном био први пут и, не налазећи добро стазу у олисталој шуми, резигнирано се питао: „Да ли ова неосетљива дивљина која шапуће својим растињем памти његову ондашњу усхићеност? Је ли од тад постала друкчија него што је била пре тога?” (Михаиловић, 2002: 228) Онда је приметио да у шумском густишу некога има, и пред њега је иступио Ранко са пиштољем у руци питајући где је Мирјана. Видевши га, Света је схватио да га није пратила Удба, већ овај заљубљени младић, и он му је помирљиво указивао како не треба да пати, јер су и њему „старији отимали девојке”. На то му је гневни младић уперио пиштољ у груди и, уз речи: „Ти, псето титовско! Говно зликовачко!”, пуцао у њега. Да би потом убио и себе.

Тако се завршила животна прича овог негативног јунака трагичне судбине. Али се сценом убиства није окончало приповедачево казивање. У завршном одељку реч је преузео ауторски приповедач да из колективне перспективе, у форми краћег, иронично интонираног извештаја са коментаром саопшти како:

„Око три сата по подне, два сата после догађаја у Липовичкој шуми, умро је велики газда у малој балканској држави, коме је Света Петронијевић годинама служио. То се већ дуго очекивало и месецима се од његове смрти страховало. Стао је железнички, ваздушни, поморски и градски саобраћај. Јаукале су сирене, жене су по улици замирале од бола, бркати мушкарци су слинили. Спортске утакмице су се прекидале, животиње у београдском зоолошкм врту заузеле су став *мирно*. Државници у свету паковали су кофере за путовање у Београд ради одавања почести покојнику.” (Михаиловић, 2002: 232)

На почетку најављивана и читавим током романа припремана, трагична завршница Светиног живота кроз значењске паралелизме, варирања и понављање

неких симболички означујућих мотива (какви су мотиви воде и пса), обележена је изменом ауторске позиције из које је саопштена и присуством једног директног разорно саркастичног тона. Очигледно је да је активирањем ауторског гласа оснажено „идеолошко вредновање у делу” које, поред чињенице да може бити дато „са једне (доминантне) тачке гледишта”, може да буде остварено и кроз одређено „смењивање ауторских позиција” (Успенски, 1979: 15–16) – како је овде и чињено.

Смисао таквог ауторског иступања у име колективног разумевања може да се препозна у потреби наглашавања једне у основи трагичке спознаје о немогућности другачијег исхода појединачне судбине у времену Титове аутократске, насиљем обележене владавине, и у ситуацији јунакове кобне везаности за њу. А како је једина његова могућност да љубављу према ћупријској гимназијалки и касније београдској студенткињи превлада грешке и грехе младости и хуманије усмери и осмисли живот била осујећена, по чему је овај роман „и понајвише љубавна прича” (Јеремић, 2007: 213), њему није преостало друго доли да се под теретом „тешких успомена” и осећања кривице помете и сурва. Али је, при том, он увиђао како постоје вредности које надилазе раван приземног трајања. Потом, како постоји и оно претеће и трагично што долази из историје и политике. И како они, обликујући судбине, разорно утиче на људске животе.

Ради потпунијег разумевања завршнице романа у склопу његовог укупног значења, пажњу ћемо поново усмерити на његову композицију, на околност да је он веома скрупулозно изграђиван до нивоа кохерентне књижевне структуре. А у таквом разматрању у предњи план ће доћи и његов оквир, који сачињавају почетак и крај као важани чиниоци значења („Категорија „почетка” и „краја” јесте полазна тачка, из које се даље могу развити просторне, и временске конструије структуре.” (Лотман, 1974: 482)) и, с тим у вези, „истицање моделативне функције краја” романа, будући да „крај активира обележје циља”. Највише због тога што се са њим могу довести у везу „одређене сижејне ситуације.” (Лотман, 1976: 285)

Заправо, када се све сижејне нити романа доведу у једну жижу значења, онда постаје јасније да је ауторски приповедач у његовој завршници дошао до гласа како би пружио исказао одређен став у форми епилошке наратије. Јер, „епилошка наратија” се и јавља онда кад „приповедач жели да уобличи једнозначну,

недвосмислену поруку”, пошто је она „увек условљена ауторским планом, обликовном намером приповедачевом”. (Микић, 1978: 71)

А намера ауторског гласа истављеног у самој завршници романа *Треће пролеће* била је опредељена ка томе да се титовски систем друге Југославије иронично деконструише и представи као велики узрочник многих индивидуалних невоља и несрећа. У њему је и судбина Свете Петронијевића, као илустративног примера, неминовно била захваћена и обележена несрећом. Без обзира на његов успех у каријерној и материјалној равни живота, он је остао човек скрханих нада и изневерених очекивања; јунак обележен трагичким парадоксом нереализованости, личне несреће и незадовољства. Добрим делом и због тога што је почетак свог активног живота довео у везу са комунистичком утопистичком идеологијом и револуционарном убилачком праксом.

И управо је пиščев критички ангажман ка приказивању функционалне логике тог на неправди и злочину заснованог апарата власти и био управљен. А судбина појединачних ликова била је, у таквој ауторској оптици, само подесан илустративни пример за његово репрезентативно представљање и разумевање.

Судбина Свете Петронијевића била је обележена трагичким обртом и парадоксом – оно чему се надао није се десило, оно што га је затекло није га до краја испунило и задовољило, а оно што је о људском свету и политичком режиму спознао уздрмало га је, расцепило и поразило. Стога се може рећи да је и она, у својим трагичким и апсурдним видивима појављивања, обликована са намером да се изнова потврде речи филозофа: „Страхота људског живота састоји се у томе штосе добро остварује помоћу зла, истина помоћу лажи, лепота помоћу наказности, слобода помоћу насиља.” (Берђајев, 1992: 63)

Своја стремљења, осведочења и сазнања, овај је јунак неискупиво платио животом. Управо у оном смеру кога се прибојавао – потонућем у ништавило и заборав. И то је ангажовани исказ ауторске воље. Јунак је започео службу револуционарном режиму у знаку идеологизоване вере у непогрешивост и дуговременост трајања, а окончао у једновремености са смрћу творца тог режима који се, као и јунаков живот, парадоксално и трагично сурвао. Да би, у причи која има историјско-политичку подлогу, он ту историју оживео са намером да је

стваралачки проблематизује, да њене актере представи и морално и критички обележи и, снагом уметничког израза пренесећи „особиту *уметничку* информацију” (Лотман, 1976: 37), прокаже као виновнике зла и несреће чије последице имају епохални значај и трајно дејство.

ЗАКЉУЧАК

Живи говор и посредна прича

Зиданици савремене српске књижевности Драгослав Михаиловић је приложио обимно, јединствено, препознатљиво и неупитно важно и вредно дело. Оно је од његових стваралачких почетака позитивно оцењено и изузетно добро прихваћено. Он, наиме, спада у оне малобројне српске писце који су имали ту срећну судбину да му прве књиге буду прихваћене и награђене. Критичко мишљење о њима и читалачки одзив, од времена њиховог појављивања па до садашњег времена, нису се битно мењали – остали су изразито позитивни, тако да се данас, када је његов књижевни опус стваралачки заокружен, може казати како су његове прве књиге уметничке прозе уједно и његове књижевно-уметнички најуспелије. Њихов аутор се, за пет деценија присуства у књижевности, у њеном развојном луку, вишеструко потврдио као писац једног особеног просторног, културно-историјског, политичког, националног и антрополошког делокруга и амбијента. Док су у еволутивним менама и преображајима што их је српска проза за то време доживљавала поједине његове књиге стекле и „култни статус”, као што је случај са кратким романом *Кад су цветале тикве*, који се потврдио као једна од

„најлепших и најчитанијих књига новије српске књижевности” (Пантић, 2003: 60). А сам Михаиловић стекао и задржао „онај „култни значај који је, на пример, у америчкој, па и у западноевропској књижевности, имао Селинцеров *Ловац у жити*” (Недић, 2017: 89). Са таквим ореолом значаја, угледа, читаности и популарности овај је живи класик националне књижевности стекао оно место у јавној и културној свести које су пре њега имали само најбољи и најистакнутији њени писци.

У тематском, идејном и поетичком погледу, Драгослав Михаиловић је писац који је још на почетку свог стваралачког рада, освојене и потврђене чиниоце књижевног света, као нарочит систем концентричних кругова, усложњавао и богатио додајући им увек нове акценте, али их није у основи битније мењао. Он је поједине тематске компоненте стваралачки вишеструко варирао и надограђивао, преносећи их из књиге у књигу, као што је то, примера ради, чинио и Миодраг Булатовић – писац са којим и започиње прелом и преусмерење у српској прози шездесетих година прошлог века. Онај стваралачки смер њене модернизације у којем је и сам Михаиловић заузео високо и веома истакнуто место, као родоначелник једног њеног плодног стваралачког усмерења – прозе црног таласа, стварносне прозе.

Најважније и најрепрезентативније одлике Михаиловићеве стваралачке поетике од: реалистичког третмана стварности са натуралистички изграђеним описима и изражене заинтересованости за тематизовање суморних слика живота поморавских паланки и села,¹⁸ београдске периферије и централне градске зоне, и обликовање ликова аутсајдера који су проговарали на особен начин, користећи дијалекадски говор: ненормиран језик који је садржавао елементе градског аргоа, шатровачког говора, до објективизованог приповедања у језичком стандарду, афирмисале су једну трагичку визију људске природе и судбине. А она је, у оном њеном делу који је утемељен на приповедању у првом лицу и сказу, поред толико истицаног утиска „животности”, потврдила и ефекат „нарочите посредованости Михаиловићевог приповедања”, који се највећма исказивао на дијалектом обојеном „туђем говору” (Јеремић, 2007: 209).

¹⁸ И за Драгослава Михаиловића може да важи давно изречена констатација: „Тај култ за средине којих нестаје имају скоро сви наши приповедачи.”, Ребац, Аница Савић. *Дух хеленства*. Приредили: Мило Ломпар и Ирина Деретић, Београд: Службени гласник, 2015. стр. 735.

Због тога сваки сумарни опис његовог књижевног дела и мора да пође од назначавања прве развојне фазе у којој су, што је истакнуто у уводу, приповедање у првом лицу и казу имали важног и пресудног стваралачког удела у организацији језичког и тематског материјала при обликовању прозне целине, њене структуре и укупног значења. У таквом разматрању неће моћи да се заобиђе питање улоге и статуса самог приповедача, приповедне инстанце. А да би се о том нараторолошком аспекту Михаиловићевог стваралаштва стекао потпунији и поузданији увид, биће потребно да се аналитички поглед усмери и ка другој стваралачкој фази (Ходел, 2017: 43), у којој је до изражаја дошла његова опредељеност за објективизовано излагање ауторизованог приповедача у трећем граматичком лицу.

У тој првој „стварносној“ стваралачкој фази, поред романа *Кад су цветале тикве*, Михаиловић је написао неке од својих најзначајнијих приповедака. Оне се нужно разврставају у две групе. У прву улазе оне које су остварене техником каза, док другу групу ових хомодијегетских приповедака обликују оне које су исприповедане стандардизованим језиком у првом граматичком лицу.

Иако су код публике и критике доживеле успех и имале изузетно добар одзив, који се огледао у знатном броју критичких тумачења и вредновања, круг Михаиловићевих сказ-приповедака није обиман. У првој приповедној књизи *Фреде, лаку ноћ* такве су, на пример, „Путник”, „Богиње” и „Лилика”, потом „Барабе, коњи и гегуле” из књиге *Ухвати звезду падалицу*, и „Невапчићи и пиво” из књиге *Јалова јесен*. У тај круг се укључују и романи остварени истом стваралачким поступком: *Петријин венац* и *Чизмаши*. Треба рећи и то како се стваралачким активирањем каза омогућује „покретљива, променљива тачка гледишта врелике временске дубине (младост-зрелост)” (Иванић, 1995: 301). То је Михаиловићевим сказ-нараторима омогућило да сагледају и испричају читав живот.

У *Петријиним венцима* и *Чизмашима* је сказ позиција јунака-наратора мотивисана и постављена тако да се они по њој приметно разликују. Ту разлику знатно опредељује ширина приповедне визуре и сам активирани језик којим казивачи обликују своју приповедну визију, своју животну причу. Петрија је припроста, необразована и празноверна и њен је језик у великој мери удаљен од

граматичког стандарда и круга круга хуманистичких знања, док је Жика Курјак подофицир који је стално међу људима и његов је језик тиме и одређен. Мање је укорењен у дијалект, а садржи и неке изразе из војничког живота и етикеције грађанског света. Реч је, дакле, о непоузданим приповедачима, а они су такви јер су: „ограниченост приповедачког знања, његова лична уплетеност у догађаје, и проблематичност његовог система вредности” (Римон-Кенан, 2007: 127), главни извори и критеријуми који их типолошки одређују.

Круг дела написаних у ауторском првом лицу такође није велик. У њега улазе приповетка „Гост” из књиге *Фреде, лаку ноћ* и приповетка „Пас” из књиге *Ухвати звезду падалицу*, као и приповетка „Јалова јесен” из истоимене књиге. У тај круг, по начелу истоветности наративне позиције, улазе и роман *Гори Морава*, који је у тумачењима одређиван и као дело сачињено од више полу-независних делова, као „збирку” (Цацић, 1995: 20), „прозни циклус” (Илић, 2014: 26) и као венац новелица, „новелистички роман” (Делић, 2016: 77).

Позиције приповедача се у оквиру овог хомодијегетског поступка изједначавају када се осмотри њихово место у односу на свет који обликују, али се знатно разликују када се поглед усмери на однос између самих наративних инстанци. „Наиме, док *техника сказа* почива на њиховом усложњавању, пре свега на јасном разликовању и одвајању инстанце *приповедача* од инстанце *подразумеваног аутора* (уз добро познато „повлачење” и „скривање” потоњег), *стандардно приповедање у првом лицу* наглашава њихову истоветност – приповедач „говори” управо из позиције (подразумеваног) аутора.” (Илић, 2014: 26).

На тај начин се, са подразумевањем да је „привилеговано знање (...) главни фактор компетенције Ich-приповедача” и да такве приповести увек носе „траг свог субјективног порекла” (Долежел, 2008: 163), ствара илузија директног обраћања самом читаоцу. Док се сказ-приповедање изграђује тако да се позиција казивача што више удаљи од позиције подразумеваног писца и да се окрене изградњи псеудо-дијалогске позиције, пошто се казивач обраћа, он је слушан и подстицан од слушаоца да казује. Он, стога, садржи аудитивну и сценску компоненту. Пошто је „кључна одлика сказа, заправо поента ове наративне технике, (...) стварање утиска

да приповедање тече независно од *подразумеванг аутора*. За сказ је од пресудне важности да изгради функционалну *сцену* приповедања и аутономну *личност* приповедача.” (Илић, 2009: 197) Док „техника *стандардног приповедања у првом лицу*, у облику како је Михаиловић користи, ствара илузију читања интимног записа, непосредног и личног поверења, дневничке белешке.” (Илић, 2014: 27) И она је по својој природи супротна сказ-нарацији у којој је пажња усмерена на догађајну раван приповедања на причање, док код приповедања у првом лицу до изражаја долази нараторова способност субјективног описивања догађаја и могућност да приповедање поетски интонира.

Ово разликовање подразумева „разлике које раздвајају описивање од приповедања” (Жерар, 1985: 95). Из тог разлога су Михаиловићеве приповетке изграђене овом наративном техником изразито поетски натопљене и, као такве, имају и знатног удела у склапању композиције појединих приповедних књига. Изразит пример за то је књига *Ухвати звезду падалицу*, јер се на њеном оквиру,¹⁹ као уводна, јавља приповетка „Пас”, а насловна приповетка као изводна. Обе ове приповетке, као и цела књига, изграђене су са знатним уливом сневно-фантазијских и носталгијско-поетских компоненти у свом садржају. Сличан је поступак поновљен и у склапању књиге *Јалова јесен*.

А када је реч о носталгијско-поетском типу прозе, као репрезентативно Михаиловићево остварење јавља се роман *Гори Морава*. У њему дечак на себе узима улогу ауторског ја-приповедача и на подлози својих сећања и искустава обликује причу. Та прича, још с почетка, садржи елементе носталгичног призивања и сликовитог оживљавање емотивно проживљених сцена детињства. А како се најбоље „памти оно што је емоционално обојено” (Бојм, 2005: 103), тај вид носталгије, користећи се дистинкцијом Светлане Бојм, назваћемо „рестауративним”, јер „за рестауративног носталгичара, прошлост је нешто што има вредност и у садашњости” (Бојм, 2005: 98). Такав, поетизацији описа наклоњен приповедач-носталгичар, јављао се мимогред и у другим Михаиловићевим прозним текстовима.

¹⁹ У реалистичком тексту једна од његових битних одлика је „уланчаност оквира”, као и појава „топографског оквира”. Амон, Филип. „Дискурс подређен правилима” у: *Трећи програм*. Превела Јелена Новаковић. Београд: год. XXII, бр. 85, 1990. стр. 202–225.

Из тог разлога можемо да кажемо како приповетке које су изграђене техником приповедања у првом лицу заузимају веома важно место у стваралачко-поетичком систему и књижевном опусу Драгослава Михаиловића. Оне у предњи план значења изводе аспект непосредног, личног сведочења и различите поетско-симболичке компоненте и вредности књижевног текста као, стилизоване прозе живота. Искузују структурно-значењску заокруженост и хомогеност и знатну аутономију у односу на контекст целине у којој се јављају. Због тога је и било логично да оне добију посебан статус у поступку обликовања појединих приповедних књига, замишљених да буду чврсто у себи сједињене и целовите књижевно-уметничке творевине.²⁰

Облик (хетеродијегетског) приповедања у трећем лицу, најчешћи је вид наративног обликовања у прози Драгослава Михаиловића. У њему су реализована његова два последње објављена романа и знатан део приповедака. Он је, као традиционални вид обликовања прозног описа, активира у његовој првој приповедној књизи у дужој приповеци „О томе како је остала флека”, да би, током времена, постао доминантна наративна техника.

За њега је карактеристично појављивање објективизованог (свезнајућег) приповедног гласа. У Михаиловићем стваралачком поступку он се јавља као наративна могућност која се налази на супротном полу од друге две наративне технике које је користио. Такав приповедач се оглашава ван света књижевног дела са којим он нема директан, већ посредован однос. На тај начин се остварује дистанца и разлика између приповедане стварности, на једној, и позиције самог приповедача, на другој страни. Те две равни остају трајно раздвојене, док слику стварности која се у таквој наративној ситуацији обликује, приповедач настоји да подели са подразумеваним читаоцем а не више са јунаком, као што је то био случај код хомодијегетског приповедања. Такво стваралачко активирање стекло је у Михаиловићевом искуству различите типолошке модалитете наративних ситуација

²⁰ Овде појмове „облика” и „целине” поимамо ослањајући се на њихово „прецизно значење”: „Затворена целина, која се, по правилу, може примати чулима и која, поред особина датих деловима има још и целинску „особину облика” (...) која је као целина и карактерише.” Мукаржовски, Јан. *Структура, функција, знак, вредност*. Превео Александар Илић. Београд: Нолит, 1987. стр. 195.

које су коришћене појединачно, а знатно чешће комбиновано, заједнички. Основ за њихово разликовање представља дистанца приповедача од приповеданог света.

Први од њих подразумева највећу раздаљину. У њему је приповедачева тачка гледишта измештена на најудаљенију позицију из које се посматра и обликује прича. Тај тип приповедања је хроничарски и он је репрезентативно остварен у приповеци „Кратак приказ живота на цариградском друму”, или у уводној глави романа *Злотвори* и роману *Петријин венац*, који је оцењен као врста „хронике не само једне злехуде судбине, него и хроником „врелих година” читавог једног народа” (Киш, 1976: 4). А како „строго узев, хронике имају отворене крајеве; у принципу немају почетак већ једноставно почињу у тренутку у коме хроничар почне да биљежи збивања” (Вајт, 2011: 19), у њима приповедач излаже догађаје, али их, захваљујући својој ауторитетној позицији, тумачи и коментарише, резонује, сугерише и изводи закључке, обраћајући се при том читаоцу. У таквој стваралачкој оптици, нарација мења своје исказне видове и задобија различита својства, стиче поетску и медитативну интонацију. А временом, повећавајући дистанцу од ауторове позиције, она поприма обележја архетипског, митског и легендарног начина обликовања прозног описа. И настоји да се са њима у обликовном, интонативном и значењском пољу сједини.

Најчешћи облик Михаиловићевог хетерогетског приповедања представља оглашавање свезнајућег приповедача. Он не располаже ауторитетним својствима, не коментарише приповедање, али има изражену могућност представљања унутарњих, психолошких, душевних и емотивних стања јунака. У помињаној приповеци „О томе како је остала флека”, тај поступак је конзистентно коришћен. У њој се читалац, поред опширних описних партија, суочава и са унутарњим превирањима јунака Чиче Миљковића, као што се чини и са Ђамиловим унутарњим светом у приповеци „Шукар место”, или са са поринућима у душевни мрак јунака романа *Злотвори* и *Треће пролеће*.

Такав вид приповедања омогућава да се опис обликује из перспективе лика и тако понуди још једна могућност сагледавања и разумевања предмета приповедања и обликовања приповедног света. Она може да буде корективна или рестриктивна у односу на перспективу и глас самог свезнајућег наратора, пошто

остварује видну дистанцу у односу на његову исказну позицију. Мада је таква позиција ужа и сведенија, она тек у комбинацији са гласом свезнајућег наратора стиче исказну обухватност и значењску пуноћу и одређеност. И овај писац ју је тако и користио.

Пример јунака романа *Треће пролеће* Свете Петронијевића може ту појаву добро да илуструје. У њему објективизовани приповедач излаже његову историју али, истовремено, активира и могућност приповедања самог лика како би читалац био суочен и са његовим исповедним казивањем и самотумачењем. И то је приповедање нужно чињено из сведене визуре. Оно само истиче поједине садржинске компоненте или особине лика, с тим што се увек осећа како је тај лик у власти надређене приповедне инстанце, свезнајућег приповедача.

Међу наративним могућностима које је Михаиловић стваралачки активирао постоји и начин приповедања који се исказује кроз директно илустровање судбина споредних јунака. А то је онај вид у коме, као у драмском тексту, сами актери непосредно износе своја мишљења о предмету приповедања. Такав облик неутрализованог, безличног приповедања близак је оном начину који је у теоријској класификацији одређен као *персонална приповедачка ситуација*, у којој се приповедач „не меша у причу” и остаје „неприметан иза ликова (...) На тај начин лик постаје *персона*, маска коју сам читалац ставља на своје лице. (...) Тако се постиже „илузија непосредности, која образује читаочеву представу о приказаном збивању” (Штанцл, 1987: 32).

Поред тога, у Михаиловићевој имагинативној прози постоји и „један лик, једно лице” („аутобиографско лице”), које је постало један од залога њене моћи да окупира, веже и држи читалачку пажњу. А баш из тог лица извире „она страшна ударна снага јунака прозе Драгослава Михаиловића” (Јеремић, 2017: 24). Она вредност која је репрезентује и препоручује дугом памћењу.

Иако изгледа да је Драгослав Михаиловић за обликовање својих фикцијских текстова користио само неколико традиционалних и конвенционалних наративних видова, морфологија његовог приповедања није ни једнообразна ни једноставна. Он „није писац једног гласа и једног наративног поступка” (Недић, 2017: 91), већ аутор који је веома пажљиво и непретенциозно бирао онај модел књижевног говора који

би био у највећој мери саображен профили јунака и логици приче (када се ради о приповедању у првом лицу), или који би објективизованом наратору омогућио што потпунију и уверљивију илустрацију онога што је узео за предмет приповедања. Тиме је постигнута жуђена саображеност, природност и значењска сливеност између теме, типа јунака и самог начина приповедања, а што је његовој прози омогућило стварање веома интензиваног и упечатљивог читалачког утиска.

Историја, судбина и прича

Ако је опредељењем за активирање модела приповедања у трећем лицу Драгослав Михаиловић ступио међу најбројнију групу савремених писаца, онда је опредељењем за тематизовање историјских догађаја он прилегао уз магистралну линију националне књижевности којој је историја најдоминантније тематско упориште.

Однос историје и књижевности, који је успостављен у старини, остао је неразлучив. Још је Аристотел, о чему је било речи, поредио историју са трагедијом, односно поезијом, и установио да поезија има извесну предност због моћи уопштавања садржаја, док је Цицерон од историје захтевао да буде: „сведок времена, светлост истине, живот успомене, учитељица живота, весник давнине” (Вилхар, 1986: 114), Хегел је сматрао да људским светом, па тако и историјом, управља „општи божански ум” и да је тај апсолут Бог. „Бог управља светом; садржај његовог управљања, испуњавања његовог плана, јесте историја” (Хегел, 2006: 45).

Временом су поједини од тих захтева стављани и пред саму књижевност, као уметност језика. А оно што је историји и књижевности увек било заједничко јесте потреба да се дође до сазнања о смислу и вредности људског постојања. Из тог разлога се за историју говорило како она постоји због „људске самоспознаје”, и да је њена вредност управо „што нас учи шта је човек учинио и на тај начин шта је човек” (Колингвуд, 2003: 32–33), потом и због „способности историјског знања да интегрише заједницу производећи и чувајући смисао њеног конкретного историјског живота” (Шијаковић, 2012: 14). На то питање о смислу постојања, својом моћи уобличавања одговара и књижевност, на начин који је њој примерен и

који се разликује од начина писања историје. А књижевност се, најопштије речено, разликује по својој моћи стварања: измишљања, домаштавања, имагинације, конструкције, тако „приповједни начин говора постаје форма самоприказивања историјске стварности” (Шијаковић, 2012: 14). Оној форми „уметничке креације и изражавања која се назива творевином маште” и која је једина „техника која се може применити или коју вреди применити тамо где има безброј података”, а то се може чинити на тај начин што се самосвесно приступа „вештачком стварању чињеница у форми фикције” (Тојнби, 2002: 45–47).

О односу историје и књижевности, са усредсређењем на њихове онтолошке, аксиолошке, методолошке, сазнајне и друге разлике расправљано је и писано много. У том писању увек увек је истицано како је „појам *историје* супротстављен појму *приче*”, због тога што „појам *приче* увек садржи конотацију фикционалности” (Марчетић, 2009: 9). И тако све до новог времена у коме су поједини теоретичари у оквиру постструктуралистичких и постмодернистичких књижевних (нараторолошких) теорија научавали о томе како се књижевност/прича и историја не разликују превише, пошто једна и друга припадају наративним жанровима.

Док је Ролан Барт шездесетих година двадесетог века у кругу француских структуриалиста тврдио како се „свако приповедање може свести на једну, исту универзалну структуру” (Марчетић, 2009: 15), по чему се историја и прича доводе у раван сродности, и да „нема разлике између историчара и романијера” (Марчетић, 2009: 23), дотле је у постмодернистичким теоријама, које су истовремено настајале и распростирале се на читавау његову другу половину и посебно завршницу, појам фикције у толикој мери проширен да „означава *свако* приповедање, и фикционално и нефикционално, и роман, и причу, и аутобиографију, и историографију уопште.” (Марчетић, 2009: 10) У том ширењу, он је дошао до границе изневеравања основних поставки и интенционалне заблуде. Али је „способност фикционалног приповедања да нам пружи непосредан увид у мисли и осећања замишљених личности”, како је истицала Дорит Кон (Марчетић, 2009: 27), остало његово битно, суштинско обележје.

У уметничкој прози Драгослава Михаиловића статус историје је обележен извесном несупростављеном двојношћу. Он је у садржај својих текстова уводио

теме из сопственог живота, личне историје, што одговара „експанзији” коју „аутобиографски жанр у српској књижевности доживљава (...) током последње две деценије XX века” (Пантић, 1999: 105), али и теме објективне, догађајне историје. Заправо, тематизовао је оне прилике и догађаје који су се одиграли пре, за време, и после Другог светског рата, као и за оне што су у вези са периодом непосредне завршнице трагичног двадесетог века, и стваралачки им је двојачко приступао.

На једној страни стоје текстови чија је природа доминантно стваралачка, фикцијска, а на другој они чија је природа изразитије документаристичка, што је у сагласности са увидом да постоји „основно рачвање приче на историјску и фикциону” (Рикер, 1993: 73). Као што је саобразно користио различите приповедне технике, каткад их значењски спајајући у оквирима истог текста или структуре књиге, тако је у поступку обликовања слике света чинио и са садржајима историје. И управо је стваралачки приступ историјским садржајима и документима она линија која дели његов опус посвећен теми голооточког страдања на два дела. На једној страни су приповетке и романи, а на другој петотомна књига историографско-документарне прозе.

Односи и везе који се у Михаиловићевој прози успостављају између историјских чињеница и приповедачке фикције, видни су од његове прве приповедне књиге, и прве приче о њој, преко књига приповедака и романа, па све до последње објављених књижевних текстова. У њима је он, у широј перспективи, настојао да обликује представу у којој до изражаја долазе и опште околности, дух времена, али и да о конкретном времену зла проговори као „морални сведок”, а „морални сведок је жртва – физички, морално и афективно умешана у причу коју нам приповеда” (Душанић, 2017: 15). Мада се правно и фикцијско сведочење разликују по томе што оно прво подлеже тесту и суду истинитости, то „не значи да фикцију и сведочење треба замислити као пар супротстављености: супротност сведочењу је лажно сведочење, супротност фикцији обмана” (Душанић, 2017: 13). Тако долазимо до увиђања да је начело *истинитости* она висока мера и вредност која је императивно постављена изнад самих начина и модела стваралачког коришћења историјског материјала у Михаиловићевој прози. И да је према њој управљено његово стваралаштво, пошто се „наративна нефикција (...) разликује од наративне нефикције у својој референцијалној функцији” (Абот, 2009: 243).

Начини на који је коришћена историјска грађа, као и ефекти њеног активирања различити су и они утичу да два оделита вида Михаиловићеве прозе, фикцијски и документарни, стално остану развојени. То се упечатљиво може сагледати када се поглед усмери ка његовим романима и књизи историографско-документаристичке прозе. Поред других видова њихове различитости, нарочито се истиче онај који се тиче „степенa стопљености историјских чињеница, дакле онога што је нефикционално, и књижевне фикције у делу” (Пијановић, 2012: 22). У роману *Кад су цветале тикве* тај степен је „највишега реда”. У његовој слици света јављају се алузије на историјско време које у њој чини приповедни оквир. Те алузије јунака-наратора на идеолошки сукоб са Русима илуструју друштвену климу и на мотивационом плану битно утичу на његове животне путеве и судбину, на једној страни, док се да другој страни у роману рубно појављују и неке историјске личности, као што је Бећаревић који је у београдском затвору за време окупације мучио Старог Перишића.

У *Петријином венцу* се историјски развој посматра и представља хроникално, тако да читалац запази како се на фону приповедања одвијају крупни догађаји о којима неука јунакиња има мало сазнања, али који посредно утичу и на њен живот. У *Чизмашима* историјски документи представљају читав један план, паралелно постављен, са јунаковом животном причом. И он чине оквир и фон приповедања, илуструју друштвено-политичку климу и индиректно опредељују трагички судбински исход јунаковог пута. У *Злотворима* је оквир приче такође формиран да документарној грађи, на историјским збивањима и личностима. Све време прича у овом роману је хронотопски на историјском трагу. У њој се јављају места прецизно одређена и конкретно именована, од моравског краја до голооточког мучилишта и престоног града, а посебно личности из политичке (комунистичке) историје друге Југославије и документа која је илуструју. Те се личности и ти догађаји преобликују сагласно пишчевој намери да им сагледа и представи карактерни и психолошко-морални профил. Али они, истовремено, значајно утичу и на обликовање личности и свести главног јунака који, у врмену зла, постаје његов виновник и његова жртва. Он, парадоксално, постаје отелотворени зао дух историје: „не само мучитељ већ и мучен, паћеник кога од властитих патњи одваја само један варљив сан” (Шопенхауер, 1986: 324). Тај

хилијастички и идеолошки сан и представа о доминирању над људима окончава у породичној и личној трагедији, која је само појединачни исказ трагичности историјске стварности. Слична се прича и модел јунака понавља и успоставља у роману *Треће пролеће* у коме се у позадини развија прича о историјском времену, слици епохе, и његовом ломовима, а у коме јунак због политике пати и једнако парадоксално и трагично страда. А тако бива пошто је „за свој омиљени жанр историја (...) одабрала трагедију” (Бродски, 2008: 195).

Уочавање тих поетичких константи у Михаиловићевим историчним романима, неминовно води ка потреби да се они сагледају и у контексту теоријских представа и конструкција. Најближе историјско-поетичким моделима које је и Михаиловић активирао, стоји разматрање Ђерђа Лукача који је у генези европског историјског романа уочио два различита модела. Један представља начин на који је Валтер Скот обликовао своје књиге, док је други у вези са романтичарским концептом који су неговали Алфред де Вињи и Виктор Иго.

Имајући на уму дело шкотског писца Лукач је казивао да: „У историском роману се, дакле, не ради о препричавању великих историских догађаја, него о поетском оживљавању оних људи који су у тим догађајима учествовали. Ради се о томе да се читаоцу убедљиво дочара који су друштвени и људски мотиви нагонили те људе да баш тако мисле, осећају и делају, као што су то у историској стварности заиста чинили. А да су за убедљиво приказивање таквих друштвених и људских мотива наоко безначајни догађаји и, споља гледано, мање важни односи погоднији од великих монументалних драма људске историје, то у први мах може изгледати парадоксално, али се убрзо јасно открива као закон песничког стварања. (...) За историски роман је, дакле, пре свега важно песничким средствима доказати постојање, оно „баш је тако било” историских околности и ликова” (Лукач, 1958: 32–33).

Док је за Валтера Скота било важно да у историјском роману оствари реалистички приказ времена и каузалних везе између представљеног времена, догађаја и актера у поступку сликања „широке животне основе историских догађаја у њиховој међусобној повезаности и сложености” (Лукач, 1953: 33), за Вињија је било битно да писац располаже начелном стваралачком слободом захваљујући

којој може да „мења историјске чињенице и историјско дејство појединих људи. Та се слобода песничке фантазије састоји у томе да и истинитост чињеница треба да уступи место истинитости идеје” (Лукач, 1953: 66). „На тај начин код Вињија настаје изразит субјективизам у односу на историју” и истински јунаци његових романа постају „крупне историске фигуре епохе” које су приказиване „кроз читаву серију питорексно сачињених и моралним рефлексијама пропраћених анегдота”. Тако историјски роман истовремено постаје „драма и епопеја, сликовит али и поетичан, реалан али и идеалан, истинит и монументалан” (Лукач, 1953: 67).

Када се на овакву теоријску подлогу поставе и осмотре романи Драгослава Михаиловића са историјским садржајем, може да се запази како је он у њиховој изградњи користио оба предочена историјско-поетичка модела: онај Скотов који инсистира на верности приказа времена и околности развоја догађаја и онај Вињијев и Игоов који је обележен морализаторским субјективизмом, тако што их је, најчешће, стваралачки комбиновао. То „сједињавање” различитих поетичких модела, односно типова изградње историјског романа, најизраженије је остварено у роману *Злотвори* (Владушић, 2012: 87).

Али, у закључку треба рећи како је Драгославу Михаиловићу, како у књигама фикцијске прозе тако и у књигама историографско-публицистичке и мемоарске прозе, изнад свега било стало до остваривања веродостојности у приказивању и представљању историјске епохе, ликова и личности. До постизања таквог степена уверљивости да његов текст задобије читалачко поверење као сведочанство о суштинским истинама човекове природе и његовог света, а потом и до остваривања могућности да се те антрополошке истине овере и потврде историјским документима, чињеницама и представама.

Антропологија зла

Сазнање о свеprisутности зла у људском свету („човек није склон добру” (Сиоран, 1991: 7), „човек није кротко биће” већ се мора сматрати „у великој мери склоним агресији” (Фројд, 1988: 47); да је „неваљалство људско велико на земљи, и да све мисли срца њихова вазда само зле” (Прва књига Мојсијева, гл. 6, 5), „те је и срце људско пуно зла” (Проповједник, гл. 9, 3) и „Да ниједан човек не би освету

претпоставио побожности или лакомости правичност да није убитачне снаге злобе.” (Тукидид, 1999: 182)), једно је од темељних, диференцијалних сазнања. Оно је понављано и варирано у људском искуству и литератури која се на њега ослања. Од религијских списа, филозофских трактата и антрополошкох студија, до историјских и књижевно-уметничких дела, непрестано смо суочавани са свешћу да: „гледамо зло, чинимо зло и изложени смо злу” (Свенсон, 2006: 17), и да је отуда и књижевност сама упућена на то искуство негативитета, пошто „књижевност не живи од добра, него од зла у свету” (Кашанин, 2004: 335). Речју, књижевност у своје најуже тематско поље поставља драму човекове судбине у којој је борба са немерљивим силама зла њен суштински састојак, њено референтно поље и трајна одлика. Због тога и може да се каже како „негативитет оличен злом, деструкцијом и смрћу подстиче људску машту” (Јовановић, 2016: 202) и тиме отвара могућности за бројне стваралачке одговоре.

У различитим теоријским уопштавањима на тему зла у свету, знатан је број оних која су била склона да овај феномен уско повежу са феноменом слободе. Да „зло припада драми човекове слободе” (Зафрански, 2005: 11), често је код филозофа варирана теза, посебно код оних религијског усмерења какав је Николај Берђајев, у чијим је филозофским поставкама „слобода” бивала одређена као суштински део човекове егзистенције због сазнања да она, „по свом изворном обележју”, не може бити дата од друштва и не може зависти од њега, пошто „она припада човеку као духовном бићу” (Берђајев, 1992: 38). Али је, истовремено, овај руски религијски филозоф човекову слободу доводио у неразлучну везу са историјском, социјалном и егзистенцијалном условљеношћу човековог живота са, како је он био склон да каже, „нужношћу” којом је живот човеков одређен и усмерен. И управо се у том варничном, парадоксалном и продуктивном споју супротстављених начела слободе и нужности, у његовом повлашћивањем духовних вредности усмереном разумевању, исказивала „главна трагедија историје” (Берђајев, 1992: 51). Одредивши разумевање човекове судбине као кретање које је у корену обележено трагичним парадоксом, Берђајев је дошао и до антитетички заостреног закључка да се: „страхота људског живота састоји (...) у томе што се добро остварује помоћу зла, истина помоћу лажи, лепота помоћу наказности, слобода помоћу насиља” (Берђајев, 1992: 63).

Довођење слободе у везу са насиљем упућује нас на асоцијативно призивање дуговременог историјског искуства и сазнања која су на њих осовљена о бројним посезањима за средствима најгрубље силе, зарад остваривања „слободе”. То постаје нарочито видно када се проничући поглед са поља историје идеја усмери на она историјско-политичка збивања у двадесетом веку која су се исказивала као „големи експеримент социјално-политичког инжењеринга” (Милошевић, 1990: 86). А таквих настојања није било мало и она нису мимоишла ни наше историјским трагизмом оптерећене просторе него су се, у једном драматичном периоду, на њима исказивала у мери драконског насиља и терора.

Историјски период на који се овде упућује у вези је са догађајима из половине века, на Други светски рат и поратно доба. Тај је период у савременој српској књижевности, у којој је рат доминантна тема, разложно постао велико мотивско и тематско поље; основа на којој су изграђиване различите стваралачке пројекције. Једну од њих понудио је и Драгослав Михаиловић, писац крупних људских тема и страдалничких судбинских ломова; „писац препознатљивог а ненаметљивог антрополошког, историјског, националног, чак и политичког амбијента” (Јеремић, 2007: 209). Писац једног епохалног и тешко упоредивог трагичког искуства.

У књижевном свету Драгослава Михаиловића силе разарања и зло (као „назив за негативитет који наноси штету и угрожава људски опстанак” (Јовановић, 2016: 13), латентно су присутни. Јунаци његове прозе неспрестано су суочавани са силама које разорношћу и силином утичу на њихове судбине и често их пресудно усмеравају и одређују. Од првих приповедних књига: *Фреде, лаку ноћ* и *Ухвати звезду падалицу*, преко романа: *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац*, *Чизмаши*, студије *Кратка историја сатирања* и петотомних књига историографско-публицистичке прозе под заједничким насловом *Голи оток*, па до књига различитих записа и беседа: *Црвено и плаво*, *Мајсторско писмо*, све до последње објављене књиге приповедака *Преживљавање* и приповетке „Четрдесет три године”, зло које уредује у животима његових јунака, као једно од стајаћих места његовог књижевног света, непрестанце долази из оног затамњеног подручја у коме настају фаталистичке силнице живота што се опиру потпуном сазнајном осветљењу, а чије се присуство и дејство интензивно осећају. Али, најжешћи ништителски удар

долази из оног подручја људског искуства које обликују силе чија је природа укорењена у сферу идеологије и политике; која је одређена настојањем да се дође у посед монопола моћи и силе којом би се издејствовали одређени идеолошки осмишљени и пројектовани исходи. А како су последице таквих силничких настојања неповољне и трагичне по друге људе који бивају изложени големом страдању, могуће је говорити о томе како се у Михаиловићевој прози заснива једна нарочита антропологија зла (јер, „зло је антропоцентричан појам” (Јовановић, 2016: 11)), историјски утемељена, аутентична и уверљива по снази представљања и изразита по својој сугестивности и књижевно-уметничкој вредности.

Заснивана на историјској и политичкој проблематици, на лично виђеним и доживљеним патничким и страдалничким искуствима и сазнањима, та се антропологија исказује посредством снижавања и урушавања општијих етичких вредности у конкретном времену и у граничним егзистенцијалним ситуацијама масовног терора и ликвидације. Та њена емпиријска укорењеност омогућава нам да је, служећи се Кантовом терминологијом, одредимо као „практичну антропологију” (Кант, 2016: 206). На тај начин постаје могуће да у корпусу текстова Драгослава Михаиловића препознамо и издвојимо оне текстове, сцене, слике и описе који својом конкретизацијом и изражајношћу остављају дубок утисак на читаоца (као што је то случај са читањем појединих страницама Ф. М. Достојевског) и истовремено могу да послуже као издвојени а репрезентативни примери за сагледавање и разумевање наречене проблематике која је заснивана и утврђивана још у првим његовим прозним страницама.

У приповеци „Гост” у књизи *Фреде, лаку ноћ* јунак у свом забаченом собичку назува папуче „начињене од старих, голооточких сандала од аутомобилских гума” (Михаиловић, 1984: 9), док се у роману *Кад су цветале тикве* одређени догађаји ситуирају у време кад је била она „воловодница са Русима” (Михаиловић, 1984: 39), што су сигнали који јасно указују на време Информбироа (крај четрдесетих и почетак педесетих година прошлог века) и велику политичку кризу у односима Југославије са Совјетским Савезом. А у време када су се ове књиге појавиле то је била од јавности заклоњена, табуисана тема. Околност да се она подударила са магистралним тематским правцем књижевности овог писца у коме су до изражаја дошле мучне и тешке, често незаслужене, патње и страдања

јунака, утицала је на њихову издвојеност и доминантност у његовом опусу. Такво настојање довело је до појачаног читалачког одзива и чак до извесног померања и програмирања њиховог укуса и интересовања. Из тог разлога су се издвојиле и наметнуле Михаиловићеве књиге: *Лов на стенице*, *Злотвори* и *Треће пролеће*.

Страдалнички комплекс, коме је Михаиловић додао и обол властите судбине, нарочито је изражен у жаровски многоликој књизи приповедне прозе *Лов на стенице*. У њену садржинску и тематску основу положена су аутентична сведочанства која су, у складу са логиком и интересом приповедног текста чија је природа документарна али и наративна, преобликована и дограђена (отуда је у њима често присутан стиско-реторички облик „доживљеног говора” који Бахтин, због споја искуства и стварања, карактеристично назива „дискурс двоструког гласа” (Мартин, 2016: 127)), али са јасном намером (у коју је уграђено и ауторско становиште) да истинито сведоче о патњи и страдању, о једном злом историјском времену и помереним приликама. Због тога су ти текстови колико лична сведочанства (једним делом аутобиографска) толико и чисто приповедни, документарни, аутопоетички и аутофикцијски. Добрим делом и због тога што је у њима изражена стална потреба јунака-патника да казују, да сведоче о својој судбини како би исповедањем осмислили своје невољом и прогоном начете и разваљене животе и тако испунили своју судбину.

Та потреба за казивањем још је изразитија и за разумевање укупног смисла ових текстова важнија, када се у предњи план анализе постави више пута истицана потреба да се оно што је у страдању јунака-казивача непорециво, у траженој форми и подобном начину у коме се прожимају и мешају ауторски говор и говор јунака, постане потпуније изрециво. Јер, неизрецивост њихове патње, занемелост пред могућношћу да се она саопшти, постали су у неким од ових текстова њихово основно мотивационо и структурно-организационо начело.

Истичући у првој, насловној приповеци, која је заснована на догађајима властите страдалничке судбине како „о злочину није лако ни писати, а камо ли га носити на души” (Михаиловић, 1993: 50), а у приповеци индикативног наслова „Како то да напишем, другар”, на уста јунака-казивача сликара, да се „све, не може рећи”, да се „никако не може написати ни нарисати” (Михаиловић, 1993: 181),

писац је настојао да му тај увид послужи као подлога на коју ће моћи да постави сопствена и, по размерама активираних свирепости и трагичних исхода, језовито живописна сведочења својих сапатника. Да, оживљујући памћење, јер је „сећање у ствари гледање у прошлост којим руководи идеја будућности” (Картога, 2011: 37), казивачи из сећања призову неке од кључних моментата страдања, како би се личним примером (ослањајући се, кишовски речено, на „сведочења часних људи и поузданих сведока”) показало како су и колико: „На Голом отоку (...) и највероватније фантазмагорије биле могуће и стварне.” (Михаиловић, 1993: 86) То осведочење о тамној страни човекове природе, о његовој озверености која је погоњена идеолошком искључивошћу и безмилосном бруталношћу и размерама страдања које је она проузрочила, значајан је приновак у нашој сваковрским страдањем засутој књижевности, колико је и важан антрополошки увид коме се придодaje хуманистичким поривима усмерено самосвесно стваралачко настојање да се тим тамним местима патње и страдања поврати достојанство и сећање тако што ће се о њима изградити уверљива прича, пошто „нико не сме да заборави да само сећајући се других, сећа се самог себе” (Картога, 2011: 41). А та је михаиловићевска прича уверљива и због тога што су у њој на пробу стављене и потрђене неке од базичних етичких вредности човековог живота, какве су: „човечност, племенитост и доброта” (Михаиловић, 1993: 122), сапатничко разумевање, истрајност и срчаност.

Ако је девет приповедних целина у књизи *Лов на стенице* мотивски и значењски тако увезано да чине наративно-документаристичку целину у којој до изражаја долазе поједини ликови патника-казивача у оквиру мале галерије патничких ликова-типова, роман *Злотвори*, који је сав посвећен проблематици идеолошког сукоба (Информбироа) и Голог отока, доноси нове проблемске наговештаје и значењске акценте. Он је, најпре, везан за праћење развоја живота и каријере „вештака” и „специјалисте смрти” Јове Веселиновића, официра југославенске политичке полиције и комаданта у голооточком логору, а потом и за актуелизовање напрстина у монолиној представи о идеолошкој правоверности и силничкој праведности. Због тога и може да се каже како је *Злотвори* „роман о правди” (Јеремић, 2007: 196), јер се у њему, као у неким романима Ф. М. Достојевског, страствено трага за њеним хумано осветљеним лицем, отуда се у

неким његовим делима „истражује и проналази пакао савести и кајања” (Берђајев, 2001: 226). Тој, макар и прикривено, несвесно и скоро парадоксално етички озраченој потрази окренут је и овај Михаиловићев негативни јунак чија је „привлачна снага” (Милошевић, 1990: 25), у томе што је он својом карактерном и психолошком једнодимензионалношћу постао вољни учесник и сведок епизода бруталног преваспитавања и усмрћивања политичких кажњеника на Голем отоку у којем је, према тврђењу нашег писца, спровођен „терор огромних размера” (Михаиловић, 2001: 101), а чији је циљ био „политичко неутралисање неистомишљеника” (Костић, 2002: 127), или, како је то записао један од најупечатљивијих аутора наше логорске прозе (и сам голооточки затвореник), настојање „око тога да те онечовече” (Јовановић, 1990: 278). А за остваривање тог „циља”, као и много пута у историји, средства се често нису бирала. Због тога су се и јавила поређења голооточног терора са инквизицијом, пошто „смисао преваспитавања на Голем отоку, није био мењање става (према резолуцији ИБ-а), већ окајање греха као облик сопственог моралног обезвређивања” (Костић, 2002: 75). У том настојању се, по посвећености лишеној и најмање сумње, нарочито истицао пуковник Јова Веселиновић у роману *Злотвори*.

Замишљен као неко ко је по психичком и карактерном склопу био „ћутљив, а прек и склон брзим одлукама” (Михаиловић, 1997: 33), овај бивши опанчарски радник у граничној ситуацији ратних изазова препустио се својој „тајној природи”. А када је коју годину после рата доспео међу „шефове најстрашнијег острвског логора за преваспитавање” (Михаиловић, 1997: 35), његова раније прикривана природа „жељна владања над људским судбинама и, још више, над њиховим душама, доби права крила” (Михаиловић, 1997: 35). Из тог разлога се, будући тврд, нрпропустљив и неумољив у својим полицијским пословима, он истицао ригидношћу и убилачком упорношћу.

Слепо следећи званичну политику и верујући без остатка шефу службе Ранковићу, због чега је бивао у ситуацији да чини зло, Веселиновић је почео да увиђа како над силом бившег првог човека полиције постоји нека виша сила. И да та сила није само физичка, већ да у људском друштву и свести, ван области политичке присиле, постоји и сила етичких и моралних погодби и вредности, а потом и бижанска сила. Јер, када у завршници романа, несрећни Веселиновић

„искусни вештак смрти” (Михаиловић, 1997: 355) убије жену и сина, а потом пуца у себе, у самртном часу му се пред очима јавља метафизичка слика косова, црних птица које му око главе лете и потом се у незнан распршују. Он у утрнућу живота и свести, молитвено и покајнички, речима које указују на потребу да се прибави божја милост призива мајку: „Мила моја мајко (...) твоје дете умире” (Михаиловић, 1997: 361). И у задњем часу, у последњој реченици романа он, на домаку хришћанске представе и истине, одлази из живота осмехујући се „према недохватном белом собном небу” (Михаиловић, 1997: 361), као залутало дете при сусрету са родитељицом.

Овако обликовано трагичко виђење људске судбине у предњи план разумевања довело је ломност и значај хуманих вредности у човековом свету и животу које су оверене сазнањем о томе да се оне лако и брзо извитопере, губе и ниште, као и то да се у њиховој одбрани једнако лако доживе трагични исходи. И баш та уздизање кроз патњу и страдање књижевни свет Драгослава Михаиловића доводи у зону подударности са књижевним светом Фјодора М. Достојевског, јер и у његовој антропологији „патња” постаје „мера душе” (Берђајев, 2001: 220). Док јунаково зазивање мајке у завршници романа, које сасвим јасно обзнањује приближавање хришћанским вредностима, указује на пишчево настојање да на том значењски повлашћеном месту, у поенти, укаже на потребу да се идеолошке и политичке (квази)истине које је он следио сагледају и оцене у оштрој супротности са вредностима хришћанске традиције, са општим моралним и етичким устројством хришћанског света. Поготово ако је то разумевање самосвесно прожето антрополошким песимизмом (још једна тачка додира са светом Ф. Достојевског, његовом „Легендом о Великом инквизитору” у роману *Браћа Карамазови*, у којој се каже „да је човек створен слабији и нискији” (Достојевски, 1988: 281) него што се мисли) и настојањем да се у *најбољем од свих светова* открије и препозна *свет неутолјиве патње* и жеђи за истином, избављењем и смирењем. Због тога је сама завршница романа прожета, у Михаиловићевим прозама први пут наговештеним уверењем о снази и вредности вере. О томе да „најдубљи увид у судбину човекову на земљи омогућује религија” (Розанов, 1982: 227) и да су њене вредности трајније и важније од политичких и идеолошких обећања и симулакрума. Поготово оних која подразумевају склапање пакта са ђаволом.

Иако се роман окончава значењским акцентовањем вредности вере, за разумевање понашања овог Михаиловићевог јунака, као и за потпуније разумевање предметног поља у које су укључени историјски и антрополошки садржаји, важно је да се истакне и вредност етичких и моралних одредби које, колико и верске одредбе, стоје наспрот идеолошких и политичких образаца који су Веселиновића одвели у злочин и смрт. Подразумевајући да „морал одговара на питање: Шта треба да чиним?“, а етика на питање: „Како живети?“ (Јеротић, 2009: 102), као и то да „људско друштво у целини свакако показује базичну етичку тенденцију“ (Франц, 2012: 173), те да је моралност „основица људског живота, како индивидуалног тако и друштвеног“ (Еп. Платон, 2016: 16) и да „зло искључиво треба посматрати као људски, морални проблем“ (Свенсон, 2016: 77), наше разумевање Веселиновићевог понашања може да нас упути ка сагледавању интензитета и снаге његове „вере“ у политику коју је следио, а која подразумева одбацивање моралних обзира и приклањање садизму. На тој тачки се сусрећу и сукобљавају силе које обликују његов карактер и поглед на свет и које уредују његово понашање. Како оне видљиве (идеолошко-политичке), тако и оне закривене а делатне, какве су: психичке, традицијске, хришћанске и моралне силе.

У разговору који је Веселиновић водио са кажњеником Накарадом и у коме се дотицао и његових интимних односа са женом, он питање конкретизује, па му каже: „о политици те питам. То мене интересује.“ (Михаиловић, 1997: 70), а потом питање допуњује предрасудним генерализованим закључком: „Све је политика и сви о њој разговарају“ (Михаиловић, 1997: 71). У тако формулисаном реторском питању постаје јасно колико су иследникову свест окупирали политички садржаји. Колико је она деформисана и недиференцирана, затворена за друге садржаје, посебно оне из хуманог живота. Јер, „кад је све политика, онда више ништа није политика и та реч више нема смисла“ (Бодријар, 1994: 13) Из тога произилази закључак да је несрећни пуковник одабрао да следи онај неаутентични модел ауторитета власти који га је одвео у наручје богиње Немезис, пошто је „послушност један од најтемељнијих елемената структуре друштвеног живота“, као што је и „психолошки механизам који индивидуалну акцију повезује с политичком сврхом“ (Милграм, 1990: 10). И управо се у тој послушности ауторитарном и репресивном идеолошко-политичком апарату, коме је он поклатио своју веру и прилагодио своју

природу, може препознати основа и извор његове злотворске праксе, осветног лудила и животне драме.

Мада смо видели да је Јова Веселиновић замишљен као у некој мери амбивалентан лик – он верује али и сумња, временом је постало очигледно како је једина права линија (константа) у његовом понашању управо зломишљење и злочињење. Садизам је његов природни, логични избор, јер се садизам испољава у жељи за „поседовањем апсолутне и неограичене власти над живим бићем” (Фром, 1989: 117). Управо је то је овај јунак стало прижељкивао и, у поремећеним временима, у призваним часовима „осветног лудила” беззасорно и доследно исказивао. Због тога може да се каже како је он репрезент оног типа злочинитеља-садисте који је инструментализовани актер. А тако усмеравани и опредељени појединац чини зло „знајући да је зло, како би постигао нешто друго”, неки „добар циљ” (Свенсон, 2006: 85), он се, по сродној типологији конкретније везаној за голооточке мучитеље, може назвати *верником*. А такви су „*бездушници* са концептом, сврхом и смислом” (Костић, 2002: 106). Смисао који је Веселиновић препознавао зачињао се управо у правичном кажњавању оних на које је идеолошки апарат, персонализован у лику Александра Ранковића, указивао као на издајнике државно-партијске политике. У томе је он видео своју изразито важну улогу, па је отуда и усмрћивање младог црногорског робијаша од стране другог Црногорца истражитеља оценио као њихову ствар. Обрачун на нивоу који је њему био мање важан, јер се није примарно тицао идеолошко-политичких, већ локалних, племенско-менталитетских разлога, због чега је и био тако бруталан, док се он чешће опредељивао за другачије „семиотехнике кажњавања” (Фуко, 1997: 100). А ти су разлози, у сагледавању антропологије зла у прози Драгослава Михаиловића, једнако важни. Јер су динарци, а поглавити Црногорци, будући везани за власт а „свака власт, отворено или прикривено, садржи у себи мржњу” (Берђајев, 2001: 55), у његовом књижевном свету, колико и у стварном животу који је захваћен књигама мемоарске и историографске прозе, доживљени и представљени као највећи силници и садисти који су наслеђене вредности, какве су: „народни идеали, јуначко име и част” (Цвијић, 1988: 48), у ситуацији конкретних изазова рационализовали, изокренули и одбацили, да би се на основи таквог первертирања моралних и

етичких норми оправдано (чак предодређено!?) претворили у највеће и најбројније голооточке злочинитеље.

Ослоњени на сазнања да је Голи оток од „1949. до 1961. (...) био центар једног у Европи невиђеног света и места какво у литератури није било описано” (Михаиловић, 2015: 135), и где су „најневероватније фантазагорије биле могуће и стварне” (Михаиловић, 1993: 86), а сличну мисао исказао је и Солжењџин (Солжењџин, 1988: 335), у коме је организовано спровођена и нарочита „унутрашња репресија” (Солжењџин, 1988: 12) у којој су затвореници (да поново употребимо синтагму М. Фукоа), при организованом и надзираном „ритуалном и стихијском насиљу” (Фуко, 1997: 72), атаковали једни на друге (тај је строј за дочек наван још и „принцип Топлог зеца” (Исаковић, 1982: 57) – израз, по сведочењу Д. Михаиловића, није коришћен на острву!), добротиви савремени читалац и тумач склон да се пита о сваковрсним побудама и подстицајима за писање неминовно бива суочени са питањем: Да ли је, заиста, могуће да се тако нешто (баш тако!?) дешавало? И ако јесте, због чега? Као и са актуелизацијом реторског питања из завршног текста: „Мрзим голооточане” у књизи *Лов на стенице* – „Какве везе имају литература и Голи оток?” (Михаиловић, 1993: 200)

Призваног читаоца и тумача прво питање може да упути на разматрања савремених хуманистичких психолога који научавају о томе како један од разлога за такво злоделно понашање може да се налази у генерализованом одсуству способности емпатисања, на начин да емпатија „подразумева способност тачног разумевања позиције друге особе” (Барон-Коен, 2012: 26). Одговор на друго питање би их приближио разумевању сложене (поетичке и психо-емотивне) условљености која је усмерена ка стваралачком катарзичном разрешењу, пошто „прочишћена осећања омогућују да се разазна оно трагично” (Рикер, 1993: 63). А оно се, опет, актуелизује запитаношћу што ју је Михаиловић исказао у тексту предговора књизи *Удри банду* Мирослава Поповића, још једног врсног аутора-сведока голооточке калварије. Говорећи како „нема живог голооточанина који голооточким логором није ужаснут”, Михаиловић је на подлози коју обликује логорско страдалничко искуство поставио круцијално питање: „Како се толиког ужаса ослободити, како га сместити у речи, како га затворити у књигу?” (Михаиловић, 2001: 93)

На то питање је сваки од ова два писца одговорио у својој стваралачкој мери, али је императив поетичке самосвести – тражења подесних форме и начина (стваралачког поступка), у чијим би оквирима могла да буде саопштена потресна судбина и историја, остао трајна (заједничка) копча са истином живота и истином приче и причања, са потребом да се она опише и тако преда трајању. Јер се кроз доступни смисао приповедања назире и његов етицизам²¹, конкретизован и јасно исказан ауторски критички и хуманистички став чије изражајност, актуелност и важност, у оваквом типу књижевног говора, није мање од његове књижевно-уметничке вредности.

Приповедање и знање

У савременој српској књижевности приповетке и романи Драгослава Михаиловића препознају се и издвајају и по томе што су изграђени као изразито наративне целине. У њихову садржину увођени су бројни и различити чиниоци, али су они увек бивали стваралачки преобликовани у смеру изградње једног сложеног, особеног и упечатљивог књижевног света и израза којима је наративност базични конститутивни принцип.

О томе како овај писац моделује свој прозни израз, говорено је и писано сразмерно много. И то не само из перспективе бројних тумача, већ и из угла самог аутора. Највише и најинтензивније у текстовима интервјуа, беседа, писама и различитих записа; у текстовима чија изражајна природа није чисто фикцијска. У тим текстовима овај је писац износио претпоставке које се тичу његовог стваралачког поступка, његове поетике, као и о другим сваковрсним садржајима које су у широј, контекстуалној, вези са садржином и смислом његових прозних текстова. Овај писац је заговарао и спроводио такав стваралачки концепт у коме није било места за есејистичке, коментаторске и сличне дискурзивне уметке. О томе, карактеристично и речито, сведочи његово писмо из 1990. године, упућено Александру Тишми.

²¹ „За етицизам су везани они ставови који се *заиста* налазе у делу”. Гот, Берис. „Етичка критика уметности” у: *Зборник*. Превела Александра Костић. Београд: Федон, 2012. стр. 28.

Припремајући поновљено издање књиге приповедака *Кривице*, Тишма се присетио одређених Михаиловићевих запажања изнетих на рачун приче „Концерт”, из времена када је она први пут објављена. Активирајући сећање, он је свом адресату казао и ово: „Тада си ми рекао да ти се прича „Концерт” свидела, али... али да има у њој једно место где сам неподношљиво нагомилао неку непотребну аргументацију, неко доказивање, указивање, шта ли” (Михаиловић, 2007: 9). На то му је Михаиловић отписао: „Нашао сам, чини ми се, и оно слабије место. (...) местимично има пасажа где се осећа један сасвим други тон, један други глас, који бих назвао огледним, есејистичним, и који је, ако дозволиш, непотребан” (Михаиловић, 2007: 11).

Околност да је Михаиловић у тексту писма скренуо пажњу писцу и пријатељу Тишми на излишност уношења нефикцијских примеса у приповедни текст, индиректно је указала на једну веома важну особину његове стваралачке поетике. Овим примером потврђена, та чињеница казује како је овај писац стваралачки опредељен за такав вид прозног говора који се заснива и исцрпљује у чистом приповедању. Међутим, он је у обликовању венца приповедака у књизи *Лов на стенице* у одређеној мери одступио од таквог стваралачког концепта. А то одступање од аутопоетичке норме није, међутим, последовало прозним текстовима чије су изражајна снага и књижевно-уметничка вредност умањени. Може се рећи да је управо уношење биографског, есејистичког и коментаторског дискурса у све приповедне текстове који ову књигу чине, у знатној мери унапредило њене документаристичке и уметничке одлике, као што је учинило очигледнијим неке елементе његовог стваралачког поступка. Посебно оне из којих постаје могуће да се распознају чињенице његове стваралачке, иманентне поетике а она, једноставно, „постоји унутар књижевности, у текстовима које сматрамо књижевним, а не научним” (Петковић, 1988: 8).

Обликујући приповедне текстове у књизи *Лов на стенице* као укрштај неколико различитих типова исказа, од којих се нарочито издвајају исповедни, документаристички и метанаративни, Драгослав Михаиловић је изградио један сасвим посебан вид прозног говора. А он је посебан, не само у односу на друга његова прозна дела већ је препознатљив и у оквирном синхронијском погледу на

тадањи развој националне књижевности – њену преовлађајућу тематику и активирание наративне процедуре.

Казујући на више места у књизи како, са вишедеценијске дистанце, није ни мало лако чинити напор да се оживе и текстовно предоче слике и призори голооточких патњи запретених или свесно потиснутих у сећању, приповедни субјект који се може повезати са личношћу аутора казује како: „О злочину није лако ни писати, а камоли носити га на души” (Михаиловић, 1993: 50). Већ из тако срчене изјаве постаје очигледно како аутор претпоставља поделу ликова у књизи на оне који треба да се сећају, дакле жртве, и оне који ваља да мрачну прошлост носе на савести, а то су виновници/злочинитељи. Са тако постављене основе он је настојао да у свој прозни говор укључи што више индивидуализованих перспектива из којих је било могуће да се потпуније сведочи о злочину Голог отока, на коме су „и најневероватније фантазмагорије биле могуће и стварне” (Михаиловић, 1993: 86). С намером да те догађаје изнова актуелизује, Михаиловић је у овој књизи у дејство ставио бројне фактографске појединости које је већ увео у садржај историографско-мемоарске књиге *Голи оток*. Тако је проширио спектар начина на које је могуће уверљиво говорити о том, ни до данас у потпуности разјашњеном, историјско-политичком феномену.

Непојамна патња и трагизам који заре из сваког појединачног сведочења („Свега сам се тада нагледао” (Михаиловић, 1993: 159) – рећи ће један од јунака-казивача) такође су упутили самосвесног и ангажованог аутора, чија се наративна позиција у књизи манипулативно мења у распону од пасивног слушаоца и записивача до приређивача и коментатора туђег говора, на потребу да се записивањем/сведочењем поуздано превазиђе феномен умртвљеног сећања и замуклости, на који индикативно указују поједини сведоци-јунаци. Без обзира на околност да се све што се на том тамном месту преживело „никако не може написати ни нарисати” (Михаиловић, 1993: 180), она, андрићевска, потреба за *причом и причањем* усмерила је аутора у правцу мотивисаног активирања свега што је могло да буде од помоћи у изградњи негових литерарних замисли, једног поузданог, репрезентативног наративно-документаристичког сведочанства. И управо је у том довођењу у везу различитих типова и начина артикулације искуства у књизи *Лов на стенице*, дошло до необичног и веома ефектног структурно-семантичког споја

који се својом изражајном природом, сазнајном и смисаоном упечатљивошћу, као и знатном аутореференцијалношћу, издваја из целокупног Михаиловићевог стваралачког опуса.

Када у једној приповеци описује поједине личности које је у животу сретао, ауторски приповедач веома јасно, начином који очигледно одступа од фикцијског, казује и то по чему су неки од њих били важни за изградњу неких од елемената његовог књижевног света. Међу многим необичним људима које је сретао био је и Гића Драгићевић. „Тај магационер из Равне Реке, који је улазио на магарцу у кафану, радио у равноречкој рудничкој лампари и многе године провео у најјевтинијим крчмама, а доста њих и у разноразним брвнарама, својим изгледом, донекле идиомом и неким животним догађајима, касније је у мени изазвао онај толико важан *почетни ударац* за роман *Чизмаш*.” (Михаиловић, 1993: 21). А тај познаник није једини који је писцу послужио као прототип. Слично је и са ликом Чиче Миљковића. „Инспирацију за тај лик нашао сам у једном свом стрицу из Ћуприје који је учествовао у ратовима али никада није био официр. Био је сељак, али физички је изгледао баш као јунак приче „О томе како је остала флека” и касније *Чизмаш*” (Поповић, 2004: 306). И за једног и за другог писаца је рекао, у два вида исказивања, да су били пореклом са села, али да су били „велика” господа (Михаиловић, 1984: 91). Из ових исказа се може разумети због чега је писање књижевности за овог писца није пуко пресликавање непосредно виђеног и доживљеног, чиста мимеза, већ „оживљавање” и трансформација у текстовну структуру литерарне и животне истине.

На везу са животним искуством, са људима које је сретао и упознавао, као основном за обликовањем јунака своје прозе, указује и писмо које је 11. августа 1971. године Михаиловић из Равне Реке упутио Бориславу Пекићу у Лондон. У њему он пријатеља обавештава о томе како са супругом проводи лето „у једном напуштеном руднику угља близу Ћуприје”. Потом о томе како је тамо, у планини, природа „предивна” и како им је „лепо”, и да он сред те лепоте сабира „материјал” за нову књигу. О томе он каже: „Ја полако копам и неки материјал за књигу и нешто радим” (Пекић, 2011: 245). Из ових речи разабера се да се то скупљање материјала односи на припремним радовима за писање *Петријиног венца*.

Сличан стварносни подстицај Михаиловић је добио и за писање романа *Злотвори*. И на то је он јасно указао у „разговору” са Робертом Ходелом: „Прво ме је инспирисао онај сам почетак кад стрељају оног пекара (...) Десио се неки сличан случај 1941. године, још у партизанима и то сам ја после развијао” (Ходел, 2017: 44). Док је у првој, насловној, аутобиографској приповеци у књизи *Лов на стенице* писац указао на сцену сопственог хапшења у сред лета са „зимским капутом”, као важним предметом ког је ухапшени желео да понесе, а од чега га је баба-Савета одвраћала. У коментару те сцене он је указао на то како је исте мотиве различито стваралачки користио: „Сад настаје једна сцена коју сам тако рећи дословце испричао у *Тиквама*” (Михаиловић, 1993: 30).

Тај процес подстицајног додиривања и преплитања живота и литературе у Михаиловићевим прозама није бивао једносмеран. У неким ситуацијама процес идентификације и поредбеног препознавања текао је и обрнуто – од литературе ка животу. Описујући ћупријског удбаша Мију Милачића који је био „мршуљав и овисок, светлоплаве, готово беле косе, нежне светле коже и детињастог гласа”, овај писац је својом оглашеном способношћу да обликује животне и упечатљиве јунаке, утицао и на то да су овог јунака из приповетке „Лов на стенице”, како каже, „неки моји ћупријски другари препознали (..) у лику мог приповедног јунака Свете Петронијевића Руског” (Михаиловић, 1993: 26). И није то једини пример у коме он на такав начин казује о везама његових прозних текстова са животом и литературом. Поготово не о јунацима који се, као и неки типично михаиловићевски мотиви и проседеи, селе из једног текста у други, из једне књиге у другу. Све то указује на околност да је Михаиловићев књижевни свет јасно омеђен и карактеристично изграђен. И баш због тога су у његовом стваралачком поступку постале видне бројне подстицајне међутекстовне и друге аутореференцијалне везе. За уочавање разумевања таквих веза, пишчеви метанаративни искази су од нарочите важности. Поготово због тога што њих нема много и што се не односе само на голооточке теме и књиге.

Различите међузависности и везе које писац освешћује у приповеткама књиге *Лов на стенице*, нису укупношћу свог смисла и значаја окренуте само читаоцу. Оне, свакако, имају одређену вредност и за самог писца. Најпре због тога што истицање различитих структурних и значењских паралелизама у књижевном

тексту може да укаже и на самосвесну ауторску потребу да се поједини мотиви и јунаци повласте, као и на чињеницу да аутор није у потпуности стваралачки исцрпео сав мотивски, симболички и значењски потенцијал који они нуде. На такав интерпретативни закључак наводе и различити ауторски коментари који су унесени у текстове ове приповедне књиге.

У приповеци „Руководилац радова” наратор, који уме да обликује свој исказ тако да, по речима Вејна Бута, истовремено казује и приказује (Бут, 1976: 174), у краћем одељку резонерски преиспитује и коментарише своје креативно настојање: „Све ово што сам досад рекао изгледа ми одвише смирено и отпочетка предвидљиво, као у лошем херојском позоришном комаду, у којем, с намерно пребаченим пијуком преко рамена, изигравам главног глумца који унапред зна шта ће се десити” (Михаиловић, 1993: 94). Таквом коментаторском изјавом (обликом коментара „аутор располаже као средством посредовања између свијета текста и свијета читаоца, а то значи (...) да се коментар појављује на размеђу натурализације и фикционализације” (Иванић, 2000: 16)), он индиректно указује на фикцијску природу текста који обликује и над чијим се редовима надноси са намером да реалистично представи тематизоване догађаје, али и да се, при том, знатно потруди око обликовног начина и укупног значењског и смисаоног ефекта. Отуда и постаје разумљиво да за укупни уметничко-драмски учинак његовог труда није добро ако је излагање „предвидљиво”. А то, опет, указује на чињеницу да је у овом типу прозног говора, као и у оном у коме је у дејству туђи директни говор (сказ), било потребно да се ауторски интервенише. Приповедни коментари уопште, па тако и ови, поуздано указују на артифицијелност књижевне творевине и ауторску позицију, будући да „постоји непобитна, чак нужна веза, коментара са типом приповедачке ситуације или фигуром приповедача” (Несторовић, 2000: 61). На то да је она, без обзира на материјал који је у њу унет и стваралачко настојање да се изгради таква слика света која ће у великој мери одговарати стварним догађајима, знатним делом творена тако да код читаоца произведе сасвим нарочит, уметнички утисак. А да и о таквој врсти ауторске самосвести у овој Михаиловићевој прозној књизи може бити говора, показују бројни искази и текстовне деонице у којима се износе и ставови који имају изразиту (ауто)поетичку вредност. За такав начин

самосвесног односа аутора према свом тексту (различитих улога у причи), у савременој наратологији у употреби је и термин „дистанца” (Абот, 2009: 127).

„Да ли сад, четрдесетак година касније кад о томе пишем, штошта не улепшавам, додајући пре свега себи, али и другоме, и да ли некоме не чиним неправду?” (Михаиловић, 1993: 42) – питаће се у насловној приповеци овај аутор и, питајући се, читаочеву пажњу почиње да са предмета којим се бави веома уочљиво преумерава на сам начин писаног обликовања. И баш у тим сегментима у којима он исказује двоструко кодирано знање и компетенцију: о предмету и о обликовном поступку, у којима исказује сасвим модерно схваћену поетичку самосвест, његова прича о голооточкој патњи и страдању поприма облик вишеструко референцијалног, аргументованог и поузданог, уметничког текста/сведочанства. Јер, и када на биографској подлози обликује свој исказ, или када подстиче сабеседника да се исповеда – мотивишући и усмеравајући тако само приповедање, саму причу – он не престаје да исказује високи степен свесне ауторске контроле над приповедним током, поступком и значењем. Из тог разлога онда постаје могуће да на подлози трауматичног искуства, у часу најинтензивније драме, његов јунак опази и неке епифанијске детаље који његовом усмераваном сведочанству додају поетску и метафизичку димензију. А управо се то дешава у приповеци „Шарл Азнавур и његова публика”, када јунак у сложеној и за њега изразито неповољној ситуацији, у напетом атмосфери неизвесности, „одједном, кад смо искочили из неосветљеног вагона”, угледа „тамно небо с удаљеним звездама изнад гротла хридине” (Михаиловић, 1993: 150). Угледавши, усред метежа у ком се обрео „тамно небо с удаљеним звездама”, и описујући дејство које је тај озарујући приказ на њега учинио, он сасвим одређено каже: „Запањено сам се”, да би потом веома емотивно и упитно интонирао своје запажање: „Је ли могуће да је оно постојало и малочас, док смо чучали згрчени у вагонском мраку и смраду” (Михаиловић, 1993: 150).

То двојство света у коме обитава овај али и неки други јунаци ове приповедне књиге, прсликано је и на вишеструку сложеност Михаиловићевог прозног описа. Оно је определило његов стваралачки поступак, као и уметничку вредност сродних текстова укључених у ову приповедну књигу о тако интензивној патњи и страдањима да после њих јунак Азнавур може резонерски да се запита:

„Чему живот човеку који је ово преживео?“ (Михаиловић, 1993: 156). Истините приче које обликују књигу *Лов на стенице* и настају из потребе да се изнова провери и потврди вредност љубави. Изразито хуманистички интонирани садржај и порука у приповеци која је том синтагмом насловљена, показују да је овај писац плодотворно сажео трауматично искуство које му је донео „непредвидљиви живот“ (Михаиловић, 1993: 101) и творачко настојање да изгради такав образац прозног говора у који ће бити укључени емпиријски подстицаји и сугестивно оживљене вредности срца. То показује да се Михаиловић у изградњи свог прозног описа, посебно у овој двојпаној књизи о голооточким страдањима, недвосмислено определио за један јасан „избор одређених могућности у књижевном стваралаштву (у области тематике, композиције стила)“ – а тај је избор сасвим прецизно теоријско-терминолошки назван *поетика* (Дикро/Тодоров, 1987: 139).

У стваралачки образац Драгослава Михаиловића мотивисано су, дакле, укључени и они искази који садрже сасвим одређену (ауто)поетичку вредност. Они су *имплицитни* када могу да се разазнају из „поетичких фигура“ (Перишић, 2007: 25) – какав је случај у уводном запису „Мој син...“ у књизи приповедака *Фреде, лаку ноћ*, а *експлицитни* када могу да се прочитају у поетичким исказима који су обилно и функционално уписани у приповедну књигу *Лов на стенице*.

Посебан тип самосвесних коментаторских исказа овог писца, а који имају недвосмислену поетичку вредност и значај, представљају његове изјаве дате у текстовима одговора на анекта питања и у текстовима *разговора*, у интервјуима. Премда, како је записано на почетку једног таквог разговора, овај писац није увек бивао склон „причању за новине“ (Михаиловић, 1997: 38), он је у неколико наврата у дошао у прилику да „своје дело посматра изнутра“ (Михаиловић, 1998: 19), као и да изнесе своје мишљење и суд о различитим културним и књижевним појавама са којима је његово стваралаштво бивало у одређеној вези.

Од невеликог броја таквих текстова, тумачу највише корисних информација нуде они ретки у којима се писац није повео за темама историје, идеологије и политике, већ је настојао да своју пажњу усмери ка самотумачењу, ка изношењу аутопоетичких чињеница. Изјаве тог типа су бивале чешће на почетку његове каријере. Најпре због тога што су одређене политичке теме које је он уводио у

садржај својих књига биле под велом забране, а потом и због околности да је овај писац тада настојао, чак и полемички, да свој стваралачки концепт образложи и тако наметне интересу публике и тумача, имајући на уму околност да је крајем шесте деценије прошлог века превагу имала симболичко-алегоријска проза.

У једном тадашњем кратком новинском разговору („Разговор јесте само ако је, истовремено, и *раз-говор*, *dia-logos*: судар две логике, узајамност и сумња, провера, порука-поука, солидарност различитих уверења, ставова, погледа на живот и свет, на све што може бити човеков избор, позвање, мисија.” (Пејчић, 2012: 73)), Михаиловић је казивао како је веома мукотрпно долазио до самосвојног стваралачког израза, до „свог личног тона”, и како је за његову основну подлогу узимао дух и вредност „исконске филозофије” (Михаиловић, 1967: 20), којом је располагао тип традиције и култура његовог матичног народа. Основу и логику те „литерарне филозофије” он је потпуније изнео у разговору са Видосавом Стевановићем за „Књижевну реч” 1973. године. Тај разговор објављен под називом „Стил је нешто друго” представља, у погледу изношења чињеница стваралачке поетике, веома садржајан и за тумача драгоцен разговорни текст овог ширим елаборацијама својих поетичких становишта несклоног писца, који је тврдио да је „смисао свог живота идентификовао са смислом књижевности” (Михаиловић, 1998: 19) и да га је баш она, што је у разговорима често истицао, од различитих изазова „штитила” и сачувала (Михаиловић, 1990: 15).

У одговору на питања која су се тичала језика и стила, Михаиловић је изнео своје схватања казујући како, као читалац и писац, воли „лепу реченицу и како је за себе изградио засебну теорију лепог коју је назвао „певачким прозним принципом”. У њој се указује на „певност језика” која ваља да буде „удружена са „проходношћу” стила” и са ритмом. (Михаиловић, 1973: 10). Додајући како „лепе реченице у једном тексту још увек не значе да пред собом имамо и успело прозно дело, као што се неретко погрешно закључује” (Михаиловић, 1973: 10), и наводећи пример Џојсовог романа *Уликс* према чијем стилском умећу „Толстој и Достојевски изгледају као опанчарски калфа и тесарски ученик”, али да је то стилски претањено изведено дело „лишено мудрости градације међу појединоцима, страховито загушено и непроветрено”, истичући како, парадоксално, „лепота” у уметности има чудну особину да изазива загађеност”, да би у закључку врло одређено казао: „Стил

као раван на којој ће се огледати цело дело, по моме мишљењу, треба да буде неприметан, као ваздух који удишемо. Свуда је око нас и обавија нас са свих страна, а ми то не примећујемо. Стил је, рекао бих, нешто **друго**. То је, свакако, и оно што видимо, али и много више од тога – то су друге речи и реченице, то су други људи и предели, то је и друго време од оног које гледамо и уопште друга прича која се прича. Прави стил значи више и звучи лепше од реченица које управо читамо или смо тек прочитали” (Михаиловић, 1973: 10), а сам језик „нема никакве аутономне вредности”, он је „неутрална константа” (Михаиловић, 1973: 11) и његова вредност у књижевности постоји ако је ефектно стваралачки употребљен, ако је стилизован тако да постаје аутономни језик књижевности.

Са таквим, на почетку каријере изнетим, схватањем језика и стила, сасвим је разумљиво што му је роман *Петријин венац* „једна фикција која пева пуним гласом” (Поповић, 2004: 305) и што му језик за којим је осећао „носталгију” није дао да дуго остане у иностранству (Поповић, 2004: 303).

Поред исказа који се односе на језик и стил, у овом је разговору Михаиловић истакао како је, као грађа за књижевно дело, важно и оно што су писци непосредно „видели, чули или доживели” (Михаиловић, 1973: 10). Оно што се односи на непосредно животно и, наравно, читалачко искуство, а што је конститутивни део и његове стваралачке поетике. О томе ће много касније у разговору са Р. Ходелом рећи: „ја нисам желео да будем илустратор друштвених наука. (...) трудио сам се да не обмањујем и да будем веран ономе што видим” (Михаиловић, 2007: 26).

Када је о стваралачкој поетици овог писца реч, онда треба додати и то како је у том раном разговору са В. Стевановићем писац указао и на још неке појединости и личности који су важни за његово књижевно стварање. Истакао је да су му Андрић и Црњански важне „парадигме”, потом да се „тајна дела” налази у „сопственом трагању”, и да су за оригиналност и аутохтоност ауторског дела важне компоненте релевантне теме и „питање личних имена књижевних јунака” (Михаиловић, 1973: 10).

То питање личних имена, поред других евидентних подударности, књижевност овог писца доводи у везу са књижевношћу Иве Андрића. И овај велики писац је пажљиво одабирао имена својих књижевних јунака. Именом је мотивисао

јунаков психолошки профил, поступке и судбину. Јер, „кад писац даје име јунаку, оно – за разлику од имена које се дадне малом створењу у пеленама – бива наденуто фигури с мање или више одређеним карактером. А када је писац неко ко предано и истрајно размишља о речима – бирање имена бива саставни део стваралачког чина, један моменат уобличавања лика” (Тартаља, 1979: 73). Такав је случај у *Проклетој авлији* чији јунак носи име Ђамил, што на турском језику са далеким арапским коренима значи *савршени*. Јунак Михаиловићеве приповетке „Шукар место” носи то име. И он је, као и узорни Андрићев лик, пишчевом вољом обележен иронијом судбине, јер не налази најбољу копчу са временом у коме траје, и због тога бива изложен неминовности патње.

А када је са питања стила и језика разговор прешао на разматрање конкретизације изнетих претпоставки у оквиру самог стваралачког поступка, Михаиловић је указао на то како су њему за обликовање књижевног текста, поред „стилског језгра” важни и још неки класични структурни и наративни елементи, какви су фабула и приповедно „становиште. А поред њих закључујемо, и сиже, заплет и јунаци који тај текст чине композиционо и значењски целовитим и естетски функционалним. Да би тако утврђене стваралачке замисли уверљиво илустровао, он је посегао за једним примером. И да би га учинио очигледнијим поставио га је на супротну реторичко-стилску раван од оне коју представља узорни андрићев стил кога репрезентује „елегантна” и „поникнута у себе”, савршена реченица „с оним карактеристичним унутрашњим сјајем” (Михаиловић, 1973: 10), писац је поставио један несавршен, колоквијални исказ из народног говора: „Пошто кошта тај смрдљиви сира?”

Уз ослањање на сазнања из области психологије и социологије, та граматички несавршена реченица у Михаиловићевом образлагању стиче свој социјални идентитет и бива, у тој пројекцији, стављена у уста човека који се на градској пијаци код млађе сељанке распитује за цену. Из те наизглед тривијалне ситуације и тог уобичајеног питања писац је ишчитао и предочио доста претпоставки и информација на основу којих може да се изради читава животна прича.

„Језик исказа који имамо упућије нас на то да питалац тачно зна пред ким се налази, односно да он доста добро познаје сељанчин начин изражавања и навике. То би могло да значи да је са

женама из те социјалне средине имао додира и да је можда оннекуд одакле и она. Међутим, то ипак не значи да некадашњом слободом, коју му је, чини му се, тај језик пружао, - овде и другим језиком мора да се служи! – и за надама које је тамо гајио? Има ли породицу или ово значи да своје хладне залогаје сам гута у неком собичку за који даје половину плате, тешко патећи од усамљености на коју га је град из његових нада осудио? Ако је ожењен, није ли му жена болесна Или, пак, није ли ово његов последњи покушај да некако веже крај с крајем, није ли он то заједно с породицом на оној опасној ивици која за човека у великом граду значи очајање и слутњу блиске пропасти? Да није можда и незапослен: Или, ево, већ пензионер, са блиском старошћу на врату, и пред младом лепушастом сељанком, покушавајући да јој на њеном језику изрази своје симпатије, само још једанпут показује колика је његова туга за протутњалом ладошчу и за свим оним што је у животу прошло мимо њега?” (Михаиловић, 1973: 11)

Следу таквих претпоставки од којих се већ зачиње садржај могуће приповетке, Михаиловић је додао запажање како је важно да се одреди „лична карта поступка сваке приповетке, становиште с којег се приповеда” (Михаиловић, 1973: 11), и из тога извео закључак како би тај језик сказ „најлакше и оправдао”. А он би, тим наротивизованим оправдавањем, изнова потврдио намеру да чином приповедања које узима грађу из искуства докучи и уметнички обзнани неке од истина живота.

У вези са разматрањем аутопоетичких аспеката прозе Драгослава Михаиловића, и то оних директно дозначених, (у томе је од највће користи и значаја разговори чињени са В. Стевановићем, с почетка, и са Р. Ходелом у новије време), треба рећи како он није склон никаквим мистификација у самопредстављању и самотумачењу. Поред околности да је за израду неког текста из прве приповедне књиге умео да улаже пуно напора и времена, дешавало се и то да је другу приповетку написао у даху: „једну причу писао сам и прекуцавао равно тридесет пута, и то најкраћу – „Гост”, а једној од дужих, „Путнику”, могао сам само да додајем и одузимам запете” (Михаиловић, 1967: 20). Док је, на другој страни, нека појединачна књига захтевала дуг период стваралачког зрења и рада. Такав је случај са романом *Треће пролеће* кога је Михаиловић, како каже, писао „тридесет година” (Ходел, 2017: 44). Речено једноставно и сажето, за овог писца је важно искуство стварног, историјског живота, али једнако толико и „зрно” и „брдо интуиције” (Михаиловић, 1984: 28), као подстицаји за обликовање књижевног текста. Језиком и начином Данила Киша казано, за стварање књижевности и

Драгославу Михаиловићу је потребан *удео чуда и труда*. Њихов призвани и случајни, у самом неодгонетљивом стваралачком језгру зачет, неспутан плодотворан спој.

Поред подстицаја који су долазили из живота за формирање Михаиловићевог ауторског става и гласа, није од мањег значаја ни утицај лектире, поготово оне лично, елиотовски одабране националне и општије традиције у чији је поредак и сам желео да се стваралачки упише. У једном раном разговору Михаиловић је веома директно именовоао писце чија су му дела била усмеравајуће и вредсно важна.

„Кад сам почињао да пишем, ја сам, разуме се, као и већина људи који почињу, био под утицајем Достојевског. Једно време сам био фасциниран Бекетом (...) Међу писцима којима се дивим свакако је Иво Андрић и писци руске литературе: Чехов, Бабел, Всеволд Иванов, Шолохов, а из немачке литературе Томас Ман” (Михаиловић, 1967: 20).

Чини се да су од свих писаца које је Михаиловић наводио, како оних са којима се заједно и сродно јавио: Мома Димић, Слободан Селенић, Видосав Стевановић, Милисав Савић, Мирослав Јосић Вишњић, Радослав Братић, тако и оних који су, такође због поетичког „сродства”, навођени у критичкој рецепцији: Вељко Петровић, Живојин Павловић, од писаца логорске књижевности: Карло Штајнер, Драгољуб Јовановић и Мирослав Поповић, а посебно Александар Тишма са својом приповетком „Школа безбожништва” и књигом истог назива, за формирање његовог књижевног израза по степену утицаја као нарочито важни издвајају се: Бора Станковић, Иво Андрић и Фјодор Михаилович Достојевски.

О сродностима са Станковићевом и Андрићевом прозом и о вредностима њиховог дела у његовој *књижевној екумени*, Михаиловић је на особен начин проговорио у приповеци „Лепо писање”, која представља његово приповедање поетике. Док се за утицај прозе великог руског писца може казати да она, поред начина на који је он компоновао своја књижевна дела, ослонац и везу налази и у идејној и тематској сфери. У приповедању о затамљеној страни људске природе и о злу као њеном изданку (што је и Андрићева велика тема), као и о оним пониженим и увређеним пред лицем и под точком историје и живота. О патничкој и трагичној

димензији људске егзистенције. За илустрацију те сродничке везе по искуству зла послужиће речи једног филозофа-тумача: „Али човек је толико чудно биће да он не само што тражи ослобођење од патње, он тражи патњу, и спреман је да мучи себе и да мучи друге. Ово је боље од других схватио Достојевски” (Берђајев, 2002: 173).

До сличног разумевања дошао је и сам Михаиловић. Сличног су порекла, из истог су општесазнајног, традицијског и искуственог корена израсли, хуманизам и морализам једног и другог писца, као и хришћанско поимање, коме се Михаиловић окренуо у завршници романа *Злотвори*. Много пута навођен и парафразираан дневнички исказ руског писца о томе како су живот и стварност фантастичнији од сваке фантастике (знајући какав је живот имао то је и могуће) и сам је Михаиловић помињао као подстицајни основ једначења (Михаиловић, 1994: 17). А када је зачињао роман *Чизмаши*, ког је замислио као „циклус од десет-петнаест или седамнаест комада о Жики Курјаку” (Михаиловић, 1984: 28), он је имао на уму форму „великог романа” и искуство Толстоја и Достојевског са њом. Са ослонцем на сазнање да „велики роман апсолутно превазилази људске моћи” (Михаиловић, 1984: 28), он је, попут двојице великих предходника, био принуђен да чини компромисе, због чега, једним делом, његов замишљени романескни циклус и није окончан.

Ако би се у једној општијој равни препознавала и исказивала стваралачка сродност између Достојевског и Михаиловића, она би могла да се илуструје једним исказом руског писца о томе како он схвата реализам. За њега стваралачки примањивати релистичко начело у књижевности значи и „открити у човеку човека”, а не пресликавати непосредну слику стварности. Са тако утврђеним разумевањем он је и могао да у закључку исказа каже: „ја сам само реалиста у једном вишем смислу, то јест ја приказујем све дубине људске душе” (Достојевски, 1982: 186). Уз одређене разумљиве резерве, слична констатација о психолошком реализму, као стилској формацији и поетичком моделу у чијим је оквирима исписао неке упечативе странице своје прозе, важи и за самог Драгослава Михаиловића.

У језгру саме реалистичке романескне традиције на европском тлу, присутно је и ауторефлесивно приповедање на нивоу иманентног поетичког разматрања у делима појединох писаца. „Аутори прве генерације реализма,

Стендал, Балзак, Дикенс, Гогољ, нису сматрали, за разлику од Флоберових и Золиних уверења, да је коментирано приповједање неспојиво с емпиријском знатижељом” (Жмегач, 1987: 175), него су у оквир својих стваралачких поступака укључивали и мета-нарацију. Када се ово сазнање узме за поредбену основу, јасно је у који се модел реалистичке традиције стваралачки уписује Драгослав Михаиловић.

Иако није уносио опсежне мета-нарративне партије у свој књижевни опис, Михаиловић је у текстовима разговора и неким сличним дискурзивним текстовима, исказивао знатан степен књижевно-теоријске освешћености. То је нарочито постајало уочљиво онда када је настојао да жанровско-типолошки процени неке од својих књига. Тада је умео да буде веома одређен и прецизан у именовану. За роман *Гори Морава* казао је како је „готово” мемоарски. За *Чизмаше* да су „пикарски роман; мангупски роман” (Поповић, 2004: 300–307). А када је дошао у прилику да одреди сложену природу књиге *Голи оток*, он је истакао да се ради о књизи која је мешавина „мемоаристике, публицистике, приповедне и есејистичке прозе, па чак и историографије” (Михаиловић, 1990: 15).

О његовој књижевно-историјској и теоријско-критичкој обавештености посредно сведоче и опаске и дисквалификације изрицане на рачун српске савремене, постмодерне прозе, против чијег стваралачког концепта и логике, како је говорио, није имао ништа, али није могао да прихвати „да је главни посао књижевности да се пише о томе како је тешко писати” (Поповић, 2004: 305), као и да прилегне уз оглашено постмодернистичко релтивизовање историјских знања.

Без обзира на околност да се ради о два различита и опречна стваралачка модела, у описивању и оцењивању супротног (и супротстављеног) модела, Михаиловић је умео да буде ограничен, веома једак и задрт. Разлог за тако крут и непомирив став могао би да се препозна и у одбацивању типа књижевне традиције у коју се уписао Михаиловић, на чије су име и књижевност, неки посмодернистичкој прози привржени тумачи, нарочито критички негативно указивали. Учинио је то, међу другима, и Александар Јерков онда када је *прозу*

новог стила означио као „најснажнију негацију модерног у послератној прози” (Јерков, 1991: 133). Тако се отворио јаз између једног еклектичког поетичког модела који није настао на залихама националне традиције и једног писца који је своје дело дубоко у њу укоренио. (У том часу је изгледало као да се у књижевном животу поново ослобађа запретени дух *злих волшебника*). Тај дубоки јаз и однос ригидне искључивости једним је делом обележио и саму критичку рецепцију Михаиловићеве прозе која је, као и његова „литерарна виђења”, кроз време бивала „релативно стабилна” (Михаиловић, 2007: 31) и у знатној мери афирмативна и позитивна.

Читање, тумачење, вредновање

Иако је у књижевност ушао у годинама у којима се књижевни занат уобичајено не почиње, Драгослав Михаиловић је са првом књигом постигао знатан успех. Октобарска награда града Београда коју је за њу добио, учинила га је у јавности познатим писцем, али та околност није утицала да велики критички одзив. Од свих „Михаиловићевих књига, о збирци *Фреде, лаку ноћ* писало се најмање” (Јанковић, 1981: 346). Требало је да се појави роман *Кад су цветале тикве*, кога је критика „дочекала готово без изузетка раширених руку” (Јанковић, 1981: 347), па да се покрене велики талас критичких осврта, приказа и анализа његових првих књига; да се препознају и оцене њихова знатна књижевно-уметничка вредност и превратнички значај.

Тај значај се указивао као још очигледнији када је бивао посматран у контексту тада нове књижевне оријентације и групе писаца који су је потврђивали. О томе је овде говорено, али се чини разложним да се и у завршници наведу речи најауторитативнијег тумача и промотера те стваралачке оријентације, чији су описи и оцене имале највише утицаја на обликовање свести о њеној вредности и значају.

„Крајем шездесетих година, делимице у отпору према поетизацији приповедачког говора својих непосредних претходника, у српској књижевности појавили су се писци патетично привржени свакодневном језику, именима, лицима и призорима свакодневног живота и ове средине. У књигама Драгослава Михаиловића, Видисава Стевановића, Милисаве Савића, да тек њих поменемо, срећемо прозу без лирских украса, огољену наравију често, прозу која се,

тако рћи, радује што је баш проза. Приповедање ових млађих аутора означило је сигурно нову промену културних норми и књижевног укуса” (Јеремић, 1974: 13).

Тада зачета, рецепција Михаиловићевих дела развијала се према приликама које су одређивале карактер и вредности књига које је објављивао, колико и промене критичарских и читалачких мода, укуса и доминантних стваралачких образаца, и то углавном неравномерно и скоковито, али увек држећи позитиван курс. Такав тренд је дуго трајао. Случај са романом *Петријин венац* добро га одсликава. Иако се појавио у право време и код реномираног издавача (за београдски сајам књига код Српске књижевне задруге), скоро пола године по њеном изласку у јавности је владао „потпун мук” (Јанковић, 1981: 349). А када су с пролећа 1976. године почели да се у штампи појављују вредносно веома позитивно тонирани текстови (уз тек неколицину негативних приказа), тај рецепцијски талас је временом толико растао да је књига бивала добро примљена и оцењивана на целом српско-хрватском језичком подручју. А то се књигама тада савремених српских писаца није дешавало баш често. Слична ситуација се поновила са романом *Чизмаши*, пошто је добио престижну НИН-ову награду критике за роман године. Тако су, поред утицајних српских тумача, издвојимо само имена: Петра Цацића, Борислава Михаиловића Михиза, Ђорђија Вуковића, Миодрaга Перишића, Предрага Протића, Владиславе Рибникар и поједини хрватски критичари од угледа оставили лепог трага о његовим књигама, а то су чинили: Влатко Павлетић, Предраг Матвејевић, Велимир Висковић, Игор Мандић. Успех Драгослава Михаиловића као писца изгледао је тада потпун. Временом су га потврђивали антологијски избори савремене приповетке у који су његови текстови бивали редовно уврштани. Такви су, с почетка, били избори које су сачинили Љубиша Јеремић и Радивоје Микић, а потом бројни други, разноврсни и репрезентативни, све до нововременог великог избора Михајла Пантића који је потврдио, раније препознату и оглашену, вредност прозе овог писца.²²

Како се Михаиловићев књижевни опус, по начелу преовладавања једног модела изабране наративне технике, у себи рашчлањује на део који је остварен у

²² Јеремић, Љубиша. *Нова српска приповетка*. Београд: Књижевна Омладина Србије, 1972; Микић, Радивоје. *Српска приповетка 1950-1982*. Београд: Књижевна омладина Србије, 1983; Пантић, Михајло. *Антологија српске приповетке (1945-1995)*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997. и Пантић, Михајло. *Антологија српске приповетке 1-3*. Београд: Источник, 2005.

првом лицу приповедања и на део у којем је до изражаја дошло објективизовано приповедање у трећем лицу, тако је и сам критички одзив био подређен промени садржинских и значењских упоришта и интерпретативних перспектива, приоритета и вредносног тона. Промену су узроковали и пратили друштвено-политичка и културно-књижевна клима. На једној страни наступило је време интензивније еманципације српске националне свести у Југославији у коме се критички гледало на непосредни историјски период, а на другој је у завршној деценији века дошло до критичке анабазе постмодерног модела стварања књижевности.

У таквим је околностима често издвајан један тематски и значењски аспект Михаиловићевог стваралаштва. Реч је о оном кругу његових књига у којима су обрађиване неке раније забрањене друштвено-политичке теме, каква је тема Голог отока и механизма функционисања титоистичког апарата власти. У тај круг, поред обимне књиге *Голи оток*, улазе и чисто фикцијске књиге *Лов на стенице*, *Злотвори* и *Треће пролеће*. Управо је избор и стваралачки приступ тим потиснутим темама, Михаиловићеву прозу увео у групу писаца који су одређени као писци *критичке књижевности*, али га је због верности осавремењеном реализму, националној и локалној боји, код постмодерној књижевности идеолошки и вредносно наклоњених тумача, довео у питање и значајно умањио.

Када је реч о стваралачком приступу и третману темама блиске историје, „однос према тзв. табу-темама нарочито је карактеристичан за поетику критичке књижевности” (Палавестра, 1983: 203). И он је посматран као извесна „алтернатива” постмодернизму, чији оглашени писци нису показивали тако директан, критички и значењски отворен однос према темама недавне историје и горуће савремености, већ су се исцрпљивали у аутореференцијалном тематском кругу у коме су даља и далека историја и сама књижевност била важно тематско подручје за иградњу једног особеног типа књижевног говора. У таквом самеравању изузетак представља (а изузетака увек има) књига Данила Киша *Гробница за Бориса Давидовича*, која је на високом нивоу књижевно-уметничке остварености активирала теме Стаљиновог терора, а то значи да није била везана за југословенски простор. Њено јединство разлике чине приповедни поступци који су

у њој активирани, а који су неподударни са начином реалистичке градње слике света у нареченим књигама Драгослава Михаиловића.

Критичка књижевност као „доминантна струја у савременој српској књижевности везана је за критичку поезију фикције свих оних идеолошких и историјских заблуда које су оставиле трага у духовној култури народа, мењале природне културне моделе и као нова митологија потискивале све што се разликовало од званичне идеологије” (Палавестра, 1991: 341). Читав низ савремених писаца је настојао да тој струји придружи и свој глас, став, своје стваралачко виђење, своју књижевну пројекцију: Добрица Ћосић, Антоније Исаковић, Слободан Селенић, Светлана Велмар-Јанковић, Видосав Стевановић, Радослав Братић, Младен Марков, Јован Радуловић, Милован Данојлић. Из тог разлога је такво стваралачко настојање оцењивано и као својеврсно „разрачунавање с прошлошћу”, као „обнова историјског романа”, као својеврстан нови архаизам за чије је стваралачко усмерење био „пресудан порив за кориговањем официјелних знања о не тако давној прошлости као превасходан обликотворни интерес” (Брајовић, 2009: 69–71).

У завршној деценији минулог века, у време грађанско-верских ратова који су вођени за наслеђе Југославије, у друштвеној и културној клими заоштрена подељености у којој су политички садржаји претежно испуњавали простор јавних говора, интересовање за књижевеност је нагло слабило. И она је изгубила раније јавни статус и социјалну функцију, због чега се и Драгослав Михаиловић отворено вајкао: „Видим да нико не чита наше књиге” (Михаиловић, 1994: 17). У том периоду владавине постмодерног стваралачког обрасца његова књижевност је у критичкој рецепцији достигла најнижу тачку. Један од разлога за такав исход садржан је и у критичком одбацивању вредности стварносне прозе и поступка „приређеног говора” у коме се баш он постигао високе уметничке резултате. Према тако постигнутом „привиду документарности” и Данило Киш је својевремено изражавао благу сумњу и nelaгoду (Киш, 1976: 4), док су тумачи који су изашли и из његовог поетичког шињела и којима је он био *посмодерна икона*, том поступку умногоме одрицали аутентичност и вредност (Јерков, 1991: 111–137).

Иако су ти тумачи, са идеолошких разлога, судили строго и искључиво, најстрожи критичар Михаиловићеве књижевне уметности био је врховни судија у Југославији, сам Јосип Броз. Он је 1969. године, пре премијере представе *Кад су цветале тикве*, која је требала да се одржи у Југословенском драмском позоришту у Београду, „приликом обиласка војвођанских пољопривредних добара (...) у Зрењанину, 25. октобра, осудио представу и аутора.(...) Представа је, по званичној верзији, истог дана пре подне повучена са репертоара” (Новаковић, 2004: 27). У говору који је југословенски владар одржао, успут је поменуо и неке актуелне „друштвене проблеме: питања разних (...) схватања, туђих елемената. Ево, на пример, недавно сте видели, ту неки комад, казалишне неке тиквице (...) где се благи наш друштвени систем, где се хоће на сваки начин да се наше друштво прикаже као друштво које не ваља, то јест да није то оно што би требало да буде. (...) А ко говори? Говори онај који је био на Мрамору, на отоку тамо, на Голом отоку. (...) Видите, те ствари нама сметају” (Новаковић, 2004: 50–51).

После такве осуде уследила је лавина негативних критика, напада и дисквалификација од стране режима оданих политичара и културних делатника, због чега је писац морао да на краће време напусти земљу. Тако је творац јунака који је био први и прави „идеолошки бунтовник у поратној српској књижевности” (Пијановић, 2012: 11) доживео његову емигрантску судбину. То показује у којој је мери његова књижевност вишеструко и истински спојена са животом, посебно са оним његовим садржајима чија је природа уско политичка и трагичка.

Политички разлози су, једним делом обележили критичку рецепцију и превођење његових дела у иностранству.

„У иностранству се од Михаиловићевих дела највише писало о роману *Кад су цветале тикве*, али су то углавном били кратки прикази и белешке по различитим листовима у Француској, СР и ДР Немачкој, Чехословачкој, САД, Швајцарској итд. Посебно помињемо две совјетске, позитивно, премда не нарочито надахнуте, критике *Петријиног венца*” (Јанковић, 1981: 353).

Слична се судбина поновила и у новијем времену. Опет је „политички потенцијал” његових текстова био важан мотивациони покретач за њихово превођење „на Западу”, посебно у Немачкој. Али се показало да он није био у могућности да покрије тамошњу „праву политичку потребу”. Тако се, у вези са овим писцем, опет јавио парадокс неуклопивости у владајући поредак у земљи и

ван ње, јер „колико год да се Михаиловић сматра изразитим српским аутором, он не одговара ни једном од владајућих дискурса последње две деценије. Одатле бива јасно да су ванкњижевне, политичко-идеолошке мотивације за широко објављивање дела овог аутора – барем до сада – биле мале” (Ходел, 2014: 192). Доминантнији разлози су, сматра овај слависта и најобавештенији зналац Михаиловићевог дела у немачком говорном подручју, били садржани у самом језику и стилу књижевности овог писца. То се поготово односи на употребу нестандардног језика (дијалекта и аргоа) у његовом текстовима. Али, управо због одлика стила и лексичког богатства „Михаиловић спада, као као и Настасијевић и Црњански, у оне ауторе, који служе као мотивациони мотор за учење страних језика” (Ходел, 2014: 197). А то је, такође, специфично и значајно признање вредности његове уметничке књижевности.

У новом веку у коме је постало сасвим очигледно да се простор за промоцију хуманистичких вредности сужава и смањује, између осталог и због тога што су бројне критичке трибине у дневној и периодичној штампи престале да постоје, а културна и књижевна периодика да нередовно излази или да се гаси, тумачење и валоризација дела Драгослава Михаиловића нису престали, него су се преселили у нови формат. Тај формат су формирала научно-критичка тумачења у оквирима универзитетских и институтских програма. То је условило да тумачење Михаиловићевог књижевног доприноса постане тема научно-критичких скупова и тематских бројева часописа. На тај начин је универзитетска критика у новије доба постала најистакнутији и најпоузданији тумач књижевности овог писца, због тога што је отворила могућности да се његово дело сагледа, протумачи и оцени из стандардних, новоустановљених и уже специјализованих перспектива какве су, међу другима, наратолошка, имаголошка и етнолингвистичка.

Таква пажљива читања су аналитички рефлектор окренула осветљавању и сасвим ситних а важних појединости срктуре, композиције, различитих нивоа међутекстовних додира и специфичних значења и вредности његових текстова (као што је чињено у радовима Софије Милорадовић и Горана Коруновића).²³ Или су у

²³ Милорадовић, Софија. „Једно могуће читање Петријиног венца, или књижевно дело као етнодијалекатски текст” у: *Слике културе некад и сад*. Зборник. Београд: Етнографски институт САНУ, Београд. 2008, стр. 223–236; Коруновић, Горан. „Слика странца у роману *Кад су цветале*

оквирима нараторских приступа бивали посвећени запажању и таквих појединости, какве су одређена одступања од логике активiranог нарaтивнoг обрaсцa. Тaкo су ти пипaви тумачи зaпaзили и пoјeдинa зaнaтскa исклизнућa и oмaшкe, кaквo прeдстaвљa „пишчeв искoрaк из ликa”, oднoснo „дeлимичнo изнeвeрaвaњe ликa” (Кузмић, 1988: 107), збoг чeгa је њeгoв oпис бивao нa „oсeтљивoј грaници дa склизнe у нeувeрљивo” (Јoвaнoвић, 2009: 122), пoгoтoвo oндa кaдa је у скaзу дoшлo дo „мeшaњa глaсoвa” aутoрa-рeдитeљa и припoвeдaчa (Војинoвић, 2013: 179). Свa тa нoвијa тумачeњa Микaилoвићeвoг књижeвнoг дeлa, пoгoтoвo oнa кoјa су чинили нoви и сaсвим млaди тумачи, прeдстaвљaју свoјeврcни зaлoг врeднoсти и oбeћaњe њeгoвe будућнoсти.

Брoјнe aктуeлнe прoмeнe кoјe је дoнeлo нoвo врeмe јaвни и врeднoсни стaтус Микaилoвићeвe књижeвнoсти нису измeнилe, вeћ су услoвилe нoви интeрeс зa њeгoву умeтoст. Oтудa сe мoжe, рeчимa знaлцa књижeвнo-тeоријских крeтaњa, тa прoмeнa oдрeдити и oвим рeчимa: „Врeмeнa сe мeњaју, пa сe и тумачeњa мeњaју; с другe стрaнe, врeмeнa сe, пoнeкaд чaк у oнoм битнoм, мeњaју пoрeд oстaлoг и збoг тoгa штo сe мeњaју тумачeњa сaмих тeкстoвa” (Стојaнoвић, 1984: 196). Тa, дaвнo успoстaвљeнa узajaмнoст измeђу Микaилoвићeвoг књижeвнoг дeлa, aктуeлнoсти и трaјaњa, прeнeсeнa је у нoви вeк у кoмe је oвaј писaц стeкaо стaтус клaсикa нaциoнaлнe књижeвнoсти и стaбилнo и вaжнo мeстo у њeнoм рaстућeм кaнoну.

Пoстaвљaњe дeлa и имeнa Дрaгoслaвa Микaилoвићa у кaнoнски пoрeдaк српскe књижeвнe трaдицијe, пoдстичe пoтрeбу дa сe тaкaв пoлoжaj и у сaврeмeнoсти oпрaвдa, пoтврди и oбрaзлoжи. Пoлaзeћи oд кoнстaтaцијe дa је „испрaвaн кaнoн питaњe oд друштвeнoг знaчaja” (Кeрмoд, 2012: 141), и дa су кaнoнскa „сaмo oнa дeлa бeз кoјих нијe мoгућe зaмислити нeку књижeвнoст кaо тaкву” (Пaнтић, 2015: 7), пoкaзујe сe кaо пoтрeбнo дa сe, сa oснoвe кoју нуди тaквo рaзумeвaњe, истoврeмeнo прeпoзнa и увиди кaдa тo писaц пoстaјe „клaсик”.

„Писaц пoстaјe клaсик кaдa дoбијe пoтврду oд свaкoг нoвoг читaoцa; кaдa њeгoвo дeлo oмoгућaвa дa нaстaнe вeликa и aугoнoмнa трaдицијa тумачeњa, у кoјoј сe oдвija нeпрeстaнa рaзмeнa измeђу oнoгa штo је дeлo мoглo знaчитити aутoру и тумачимa нa oружaним нeoпoхoдним знaњимa и вeшинaмa и њeгoвим дaлeким и нeзaмислoвo рaзличитим читaoцимa; кaдa је њeгoвo

разумевање *унапред* обезбеђено, па се сумња у то да је на делу велики писац доживљава само као инцидент, несувислост или свесни удар у темеље културе; када његова уметност оличава институцију чија су вредност и моћ у важним везама са другим институцијама моћи” (Ломпар, 2004: 291).

Ако елементе које нуди наведени исказ разумемо као критеријуме и са њима повезана питања на која је потребно да се у вези са статусом Михаиловићевог дела изнова одговара, онда ћемо моћи да са великом основаношћу потврдимо његову високу књижевно-уметничку и сазнајну вредност. А она ће белодано оправдати положај значајног и великог писца које оно заузима у традицијском и вредносном поретку. („Велики писац је онај који људској сензибилности даје далекосежнију перспективу, који човеку у безизлазном положају показује излаз, пут који треба да следи” (Бродски, 2008: 215)), што ће неминовно довести до сазнања како се оно, као незаобилазно и вредно, јавља и препознаје и на хоризонту очекивања савремености, са чијим се духом подстицајно и плодотворно вишеструко подудара, укршта и преклапа. Јер је оно, као креативни изданак једне особене стваралачке свести и воље, засновано на базичним и аутентичним, идентитетским, вредностима националног духа, језика, тла, историје и културе, које у себе вишезначно укључује и које собом узорно репрезентује.

ЛИТЕРАТУРА

А. Изворна литература

- Михаиловић, 1994:** Михаиловић, Драгослав. „Белешка о писцу” у: *Гори Морава*. Београд: Српска књижевна задруга, 1994.
- Михаиловић, 1984а:** Михаиловић, Драгослав. *Фреде, лаку ноћ*. Дела Драгослава Михаиловића. Београд: Београдско издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Просвета, 1984.
- Михаиловић, 1984б:** Михаиловић, Драгослав. *Ухвати звезду падалицу*. Београд: Београдско издавачко графички завод, Српска књижевна задруга, Просвета, 1984.
- Михаиловић, 2016:** Михаиловић, Драгослав. *Ухвати звезду падалицу*. Сабрана Дела Драгослава Михаиловића, књига 5. Београд: Лагуна, 2016.
- Михаиловић, 2007а:** Михаиловић, Драгослав. „Увек осећате зебњу” у: *Мајсторско писмо*. разговор Роберта Ходела са Драгославом Михаиловићем. Београд: ауторско издање, 2007.
- Михаиловић, 1993:** Михаиловић, Драгослав. *Лов на стенице*. Београд – Приштина: Београдско издавачко-графички завод, Панорама, 1993.
- Михаиловић, 2007б:** Михаиловић, Драгослав. „Шта Русима значи Голи оток” у: *Мајсторско писмо*. Београд: ауторско издање, 2007.
- Михаиловић, 1990:** Михаиловић, Драгослав. *Голи оток*. Београд: НИП Политика, 1990.
- Михаиловић, 1995:** Михаиловић, Драгослав. *Голи оток*. Књига трећа. Београд: Српска књижевна задруга, Београдско издавачко-графички завод, 1995.
- Михаиловић, 2015:** Михаиловић, Драгослав. *Кратка историја сатирања*. Београд: Службени гласник, 2015.
- Михаиловић, 2000:** Михаиловић, Драгослав. *Јалова јесен*. Београд: Народна књига/Алфа, 2000.
- Михаиловић, 1999:** Михаиловић, Драгослав. *Голи оток*. Београд: НИП Политика, 1999.

- Михаиловић, 2010:** Михаиловић, Драгослав. *Преживљавање*. Београд: Завод за уџбенике, 2010.
- Михаиловић, 1984в:** Михаиловић, Драгослав. *Кад су цветале тикве*. Дела Драгослава Михаиловића. Београд: Београдско издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Просвета, 1984.
- Михаиловић, 1984г:** Михаиловић, Драгослав. *Петријин венац*. Дела Драгослава Михаиловића, Београд: Београдско издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Просвета, 1984.
- Михаиловић, 1984д:** Михаиловић, Драгослав. *Чизмаши*. Дела Драгослава Михаиловића. Београд: Београдско издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Просвета, 1984.
- Михаиловић, 1994а:** Михаиловић, Драгослав. *Гори Морава*. Београд: Српска књижевна задруга, 1994.
- Михаиловић, 1997:** Михаиловић, Драгослав. *Злотвори*. Београд: Народна књига/Алфа, 1997.
- Михаиловић, 2002:** Михаиловић, Драгослав. *Треће пролеће*, Београд: ауторско издање 2002.
- Михаиловић, 2001:** Михаиловић, Драгослав. „Свет без нијанси” и „Мирослављево јеванђеље” у: *Црвено и плаво*. Београд: НИН, 2001.
- Михаиловић, 2007:** Михаиловић, Драгослав. *Мајсторско писмо*. Београд: ауторско издање, 2007.
- Михаиловић, 1997а:** Михаиловић, Драгослав. „Гађење над политиком”. разговарао Мило Глигоријевић. Београд: НИН, бр. 2414. 4. април, 1997. стр. 38.
- Михаиловић, 1998:** Михаиловић, Драгослав. „Ја сам срећан човек”. разговарала Милка Лучић. Београд: Политика, бр. 30249. 10. јануар, 1998. стр. 19.
- Михаиловић, 1967:** Михаиловић, Драгослав. „Моја литерарна филозофија води најдиректније порекло из мога народа”. разговарао С. Милошевић. Београд: Политика, бр. 19415. 22. октобар, 1967. стр. 20.
- Михаиловић, 1990а:** Михаиловић, Драгослав. „Чувала ме је књижевност”. разговарао Велимир Ћургуз. Београд: Политика, бр. 27659. 6. октобар, 1990. стр. 15.

- Михаиловић, 1973:** Михаиловић, Драгослав. „Стил је нешто друго”. разговарао Видосав Стевановић. Београд: Књижевна реч, год. II, 1973. стр. 12.
- Михаиловић, 1984ђ:** Михаиловић, Драгослав. „Био сам надвладан”. разговарао Боро Кривокапић, Београд: НИН, бр. 1725. 22. јануар, 1984. стр. 28.
- Михаиловић, 1994б:** Михаиловић, Драгослав. „Пораз живота”. разговарао Зоран Радисављевић. Београд: Политика, бр. 28831. 22. јануар, 1994. стр. 17.

Б. Општа литература

- Абот, 2009:** Абот, Х. Портер. *Увод у теорију прозе*. Превела Милена Владић. Београд: Службени гласник, 2009.
- Аристотел, 1988:** Аристотел. *О песничкој уметности*. Превео Милош Н. Ђурић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1988.
- Ауербах, 1968:** Ауербах, Ерих. *Мимезис*. Превео Милан Табаковић. Београд: Нолит, 1968.
- Бал, 2000:** Бал, Мике. *Наратологија*. Превела Растислава Мирковић. Београд: Народна књига – Алфа, 2000.
- Барон-Коен, 2012:** Барон-Коен, Сајмон. *Психологија зла*. Превела Соња Бањац. Београд: Клио, 2012.
- Барт, 1990:** Барт, Ролан. „Ефекат стварног”. Превела Јелена Новаковић. Београд: Трећи програм, бр. 85, 1990.
- Батај, 1977:** Батај, Жорж. *Књижевност и зло*. Превео Иван Чоловић. Београд: Београдско издавачко-графички завод, 1977.
- Бахтин, 1991:** Бахтин, Михаил. *Аутор и јунак у естетској активности*. Превео Александар Бадњаревић. Нови Сад: Братско-Јединство, 1991.
- Бахтин, 2013:** Бахтин, Михаил. *Естетика језичког стваралаштва*. Превела Мирјана Грбић. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 2013.
- Бахтин, 1989:** Бахтин, Михаил. *О роману*. Превео Александар Бадњаревић. Београд: Нолит, 1989.
- Бахтин, 1967:** Бахтин, Михаил. *Проблеми поетике Достојевског*. Превела Милица Николић. Београд: Нолит, 1967.

- Бахтин, 1978:** Бахтин, Михаил. *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура Средњега века и Ренесансе*. Превели Иван Шоп и Тихомир Вучковић. Београд: Нолит, 1978.
- Бењамин, 2016:** Бењамин, Валтер: „Приповедач” у: *Искусство и сиромаштво*. Превео Јовица Аћин. Београд: Службени гласник, 2016.
- Бечановић Николић, 1998:** Бечановић Николић, Зорица. *Херменеутика и поетика, Теорија приповедања Пола Рикера*. Београд: Геопоетика, 1998.
- Бергсон, 1992:** Бергсон, Хенри. *Смијех*. Превела Босиљка Брлечић. Загреб: Знање, 1987.
- Берђајев, 2001:** Берђајев, Николај. *Алексеј Хомјаков, Фјодор Достојевски, Константин Леонтијев*. Превели Мирко Ђорђевић и Људмила Јоксимовић. Изабрана Дела Н. Берђајева. Београд: Бримо, 2001.
- Берђајев, 1992:** Берђајев, Николај. *Царство духа и царстви ћесара*. Превео Никола Кајтез. Нови Сад: Светови, 1992.
- Берђајев, 2002:** Берђајев, Николај. *Егзистенцијална дијалектика божанског и људског*. Превео Мирослав Ивановић. Београд: Бримо, 2002.
- Библија (Прва књига Мојсијева), 1992:** „Прва књига Мојсијева” у: *Свето Писмо Старога и Новога Завјета*. Превели Ђура Даничић и Вук Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1992. гл. 6, 5.
- Библија (Књига Проповједникова), 1992:** „Књига Проповједникова” у: *Свето Писмо Старога и Новога Завјета*. Превели Ђура Даничић и Вук Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1992. гл. 9, 3.
- Библија (Јеванђеље по Матеју), 1992:** „Јеванђеље по Матеју”, 16 и 18 у: *Свето Писмо Старога и Новога Завјета*. Превели Ђура Даничић и Вук Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1992.
- Бидерман, 2004:** Бидерман, Ханс. *Речник симбола*. Превели Михаило Живановић, Хана Ћопић и Мерал Тарар-Тутуш. Београд: Плато, 2004.
- Бити, 2005:** Бити, Владимир. *Интерес приповједног текста*. Загреб: Свеучилишна наклада Либер, 1987.
- Бодријар, 1994:** Бодријар, Жан. *Прозирост зла*. Превео Миодраг Радовић. Нови Сад: Светови, 1994.

- Бојм, 2005:** Бојм, Светлана. *Будућност носталгије*. Превели Зиа Глухбеговић и Срђан Симоновић. Београд: Геопоетика, 2005.
- Брајовић, 2009:** Брајовић, Тихомир. *Кратка историја преобиља*. Зрењанин: Агора, 2009.
- Бродски, 2008:** Бродски, Јосиф. *Соба и по*. Превела Неда Николић Бобић. Београд: Russika, 2008.
- Бут, 1976:** Бут, Вејн. *Реторика прозе*. Превео Бранко Вучићевић. Београд: Нолит, 1976.
- Вајт, 2011:** Вајт, Хејден. *Метаисторија*. Превео Ратко Радуновић. Подгорица: CID, 2011.
- Вилхар, 1986:** Вилхар, Албин. *Латински цитати*. Превео Албин Вилхар. Нови Сад: Матица српска, 1986.
- Виноградов, 2009:** Виноградов, Виктор. „Проблем сказа у стилистици” у: *Поља*. Превела Милена Панаотовић. Нови Сад: год. ММХ, бр. 458, 2009.
- Витгенштајн, 1980:** Витгенштајн, Лудвиг. *Философска истраживања*. Превела Ксенија Марицки Гађански. Београд: Просвета, 1980.
- Волас, 2016:** Волас, Мартин. *Новије теорије приповедања*. Превела Милена Владић. Београд: Службени гласник, 2016.
- Делић, 1996:** Делић, Јован. „Бахтинова теорија дијалога и питања поетике сказа” у: *Књижевна историја*. Београд: год. XXVIII, бр. 100, 1996.
- Дикро/Тодоров, 1987:** Дикро Освалд и Цветан Тодоров. *Енциклопедијски речник науке о језику 1*. Превели Сања Грахек и Михајло Поповић. Београд: Просвета, 1987.
- Дикро/Тодоров, 1987а:** Дикро, Освалд и Цветан Тодоров. *Енциклопедијски речник науке о језику 2*. Превели Сања Грахек и Михајло Поповић. Београд: Просвета, 1987.
- Долежел, 1997:** Долежел, Лубомир. „Мимезис и могући светови” у: *Реч*. Превела Брана Миладинов. Београд: год. IV, бр. 30, 1997.
- Долежел, 2008:** Долежел, Лубомир. *Хетерокосмика*. Превела Снежана Калинић. Београд: Службени гласник, 2008.
- Достојевски, 1982:** Достојевски, Фјодор М. *Бележнице*. Превео Мирко Ђорђевић. Љубљана – Београд: Партизанска књига, 1982.

- Достојејевски, 1988:** Достојејевски, Фјодор. М. *Браћа Карамазови*. Превео Милосав Бабовић. Изабрана дела Фјодора Михаиловича Достојејевског. Београд: Рад, 1988.
- Дон, 1981:** Дон, Цон. *Предавање о сенци*. Превео Душан Пувачић. Бањалука: Глас, 1981.
- Душанић, 2012:** Душанић, Дуња. „Шта је аутофикција?” у: *Књижевна историја*. Београд: год. XLIV, бр. 148, 2012.
- Душанић, 2017:** Душанић, Дуња. *Фикција као сведочанство*. Београд: Досије студио, 2017.
- Едел, 1962:** Едел, Леон. *Психолошки роман*. Превела Емилија Кузмановић. Београд: Култура, 1962.
- Ејхенбаум, 2012:** Ејхенбаум, Борис. „Како је направљен Гогољев *Шињел*” у: *Београдски књижевни часопис*. Превела Тања Поповић. Београд: бр. 27, 2012.
- Ејхенбаум, 1972:** Ејхенбаум, Борис. „Илузија приповедања” у: *Књижевност*. Превео Андреј Тарасјев. Београд: Нолит, 1972.
- Епископ Платон, 2016:** Епископ Платон. *Наука и религија*. Бања Лука: Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, 2016.
- Жерар, 1985:** Жерар, Женет. *Фигуре*. Превела Мирјана Миочиновић. Београд: Вук Карацић, 1985.
- Жмегач, 1987:** Жмегач Виктор. *Повијесна поетика романа*. Загреб: Графички завод Хрватске, 1987.
- Зафрански, 2005:** Зафрански, Ридигер. *Зло или драма слободе*. Превео Саша Радојчић. Београд: Службени лист Србије и Црне Горе, 2005.
- Зафрански, 2017:** Зафрански, Ридигер. *Време*. Превела Тијана Тропин. Београд: Геопоетика, 2017.
- Ингарден, 1971:** Ингарден, Роман. *О сазнавању књижевноуметничког дела*. Превео Бранимир Живојиновић. Београд: Српска књижевна задруга, 1971.
- Иванић, 1995:** Иванић, Душан. *Облик и врејеме*. Београд: Просвета, 1995.
- Иванић, 1966:** Иванић, Душан. *Српски реализам*. Нови Сад: Матица српска, 1966.
- Иванић, 2000:** Иванић, Душан. „Ка проучавању коментара” у: *Коментар и приповедање*. Зборник. Београд: Центар за научни рад Филолошки факултет, 2000.

- Исаковић, 1966:** Исаковић, Антоније. *Трен 2. Дела Антонија Исаковића*. Београд: Просвета, 1982.
- Јанкелевич, 1989:** Јанкелевич, Владимир. *Иронија*. Превео Бранко Јелић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 1989.
- Јовановић, 2012:** Јовановић, Бојан. „Поетика ониричке имагинације” у: *Антологија снова*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Јовановић, 2016:** Јовановић, Бојан. „Апокалипса као метафора” и „Увод” у: *Антропологија зла*. Београд: HERAedu, 2016.
- Кајзер, 2004:** Кајзер, Волфганг. *Гротескно у сликарству и песништву*. Превео Томислав Бекић. Нови Сад: Светови, 2004.
- Кајзер, 1973:** Кајзер, Волфганг. *Језичко уметничко дело*. Превео Зоран Константиновић. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.
- Кант, 2016:** Кант, Имануел. *Заснивање метафизике морала*. Превео Никола М. Поповић, Београд: Дерета, 2016.
- Катрога, 2011:** Катрога, Фернандо. *Историја, време и памћење*. Превела Соња Асановић Тодоровић. Београд: Клио, 2011.
- Кашанин, 2004:** Кашанин, Милан. „Негативни типови” у: *Сусрети и писма, Пронађене ствари, Мисли*. Београд: Завод за уџбенике, 2004.
- Кембел, 2004:** Кембел, Џозеф. *Моћ мита*. Превела, Мирјана Совровић. Београд: As-Sovex 2004.
- Кермод, 2012:** Кермод, Френк. „Задовољство, промена и канон”. Превела Виолета Стојменовић. Бор: Бележница, Народна библиотека Бор, год. XIV, бр. 24–25, 2012.
- Колингвуд, 2003:** Колингвуд, Робин Ц. *Идеја историје*. Превели Ристо Тубић и Александар Годрић. Београд: Службени лист СЦГ, 2003.
- Лихачов, 1972:** Дихачов, Димитриј С. *Поетика старе руске књижевности*. Превео Димитрије Богдановић. Београд: Српска књижевна задруга, 1972.
- Ломпар, 2004:** Ломпар, Мило. *Аполонови путокази*. Београд: Службени лист СЦГ, 2004.
- Ломпар, 2014:** Ломпар, Мило. „Нестанак Србије није само академска замисао” у: *Повратак српском становишту*. Београд: Catena mundi, 2014.

- Лотман, 1976:** Лотман, Јуриј М. *Структура уметничког текста*. Превео Новица Петковић. Београд: Нолит, 1976.
- Лотман, 1974:** Лотман, Јуриј М. „Огледи из типологије културе” у: *Трећи програм*. Београд: Пролеће, 1974.
- Лукач, 1958:** Лукач, Ђерђ. *Историски роман*. Превела Фрида Филиповић. Београд: Култура, 1958.
- Маркјевич, 1974:** Маркјевич, Хенрих. *Наука о књижевности*. Превео Стојан Суботин. Београд: Нолит, 1974.
- Мартин, 2016:** Мартин, Волас. *Новије теорије приповедања*. Превела Милена Владић. Београд: Службени гласник, 2016.
- Марчетић, 2003:** Марчетић, Адријана. *Фигуре приповедања*. Београд: Народна књига-Алфа, 2003.
- Марчетић, 2009:** Марчетић, Адријана. *Историја и прича*. Београд: Завод за уџбенике, 2009.
- Меј, 2006:** Меј, Чарлс Е. „Стварност у модерној приповеци” у: Београдски књижевни часопис. Превео Предраг Мирчетић. Београд: бр. 4, 2006.
- Мелетински, 1997:** Мелетински, Јелеазар. *Историјска поетика новеле*. Превела Радмила Мечанин. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- Микић, 2013:** Микић, Радивоје. „Увод у романе Радована Белог Марковића” и „Приче о меланхоличним несрећницима” у: *Прича и мит о свету*. Београд: Албатрос плус, 2013.
- Микић, 2005:** Микић, Радивоје. *Прича и значење*. Београд: Албатрос, 2005.
- Микић, 1978:** Микић, Радивоје. „Покушај заснивања појма *прича* (Запажања о структури наравице)” у: *Књижевна критика*. Београд: год. IX, бр. 1, 1978.
- Милграм, 1990:** Милграм, Стенли. *Послушност ауторитету*. Превела Ивана Спасић. Београд: Нолит, 1990.
- Милошевић, 1990:** Милошевић, Никола. „Запис о држави божјој или како је Велки инквизитор исплазио језик Ф. М. Достојевском” у: *Марксизам и језуитизам*. Београд: Белетра, 1990.
- Милошевић, 1990а:** Милошевић, Никола. *Негативни јунак*. Београд: Белетра, 1990.

- Милошевић, 2009:** Милошевић, Никола. „Забелешке из подземља и Браћа Карамазови у светлости религијско-филозофских тумачења” у: *Буктиње*. Нови Сад: Орфеус, 2009.
- Милошевић, 1998:** Милошевић, Никола. „Стаљинова држава божја” у: *Има ли историја смисла*. Приштина: Григорије Божовић, 1998.
- Несторовић, 2000:** Несторовић, Зорица. „Структура коментара у раном српском роману” у: *Коментар и приповедање*. Зборник. Београд: Центар за научни рад, Филолошки факултет, 2000.
- Ниче, 1991:** Ниче, Фридрих. *Воља за моћ*. Фототипско издање без имена преводиоца, Београд: Дерета, 1991.
- Павел, 1997:** Павел, Томас. „Фикционални светови и економија имагинарног” у: *Реч*. Превео Иван Радосављевић. Београд: год. IV, бр. 30, 1997.
- Павловић, 2003:** Павловић, Живојин. *Биланс совјетског термидора*. Приредио Слободан Гавриловић. Београд: Народна књига/Алфа, Београд, 2003.
- Палавестра, 1983:** Палавестра, Предраг. *Критичка књижевност*. Београд: Вук Караџић, 1983.
- Палавестра, 1991:** Палавестра, Предраг. *Књижевност – критика идеологије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1991.
- Пантић, 2015:** Пантић, Михајло. *Основи српског приповедања*. Београд: Завод за уџбенике, Београд, 2015.
- Петковић, 1990:** Петковић, Новица. „О типовима приповедања” у: *Огледи из српске поезике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.
- Петковић, 1988:** Петковић, Новица. *Два српска романа*. Београд: Народна књига, 1988.
- Петковић, 1975:** Петковић, Новица. *Језик у књижевном делу*. Београд: Нолит, 1975.
- Петковић, 1988:** Петковић, Новица. „Проучавање иманентне поезике: Предмет и сврха” у: *Поетика српске књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност – Научна књига, 1988.
- Пејчић, 2012:** Пејчић, Јован. *Поетика књижевног разговора*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Пекић, 2011:** Пекић, Борислав. *Кореспонденција као живот I*. Београд: Службени гласник, 2011.

- Перишић, 2012:** Перишић, Жанета Ђукић. *Писац и прича*. Нови Сад: Академска књига 2012.
- Перишић, 2007:** Перишић, Игор. *Гола прича*, Београд: Плато – Институт за књижевност и уметност, 2007.
- Поповић, 2007:** Поповић, Тања. *Речник књижевних термина*. Београд: Logos Art, 2007.
- Поповић, 2011:** Поповић, Тања. „Сказ: Гогољ и српски приповедачи” у: *Стратегије приповедања*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Поповић, 2004:** Поповић, Александар И. *Разговори Александра И. Поповића*. Приредио Срђан Станишић. Београд: Конрас, 2004.
- Принс, 2011:** Принс, Церард. *Наратолошки речник*. Превела Брана Миладинов. Београд: Службени гласник, 2011.
- Радић, 2011:** Радић, Жаклина Дувњак. *Аутобиографија, фикција и ја*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Радоњић, 2003:** Радоњић, Горан. *Вијенац приповједака*. Београд: Просвета, 2003.
- Речник, 1986:** *Речник књижевних термина*. Београд: Нолит, 1986.
- Рибникар, 1997:** Рибникар, Владислава. „Могућности светова у теорији фикције” у: *Реч* год. IV, број. 30, 1997.
- Рикер, 2004:** Рикер, Пол. *Сопство као други*. Превео Спасоје Ђузулан. Никшић: Јасен, 2004.
- Рикер, 1993:** Рикер, Пол. *Време и прича*. Превеле Славица Милетић и Ана Моралић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993.
- Римон-Кенан, 2007:** Римон-Кенан, Шломит. *Наративна проза*. Превео Александар Стевић. Београд: Народна књига-Алфа, Београд, 2007.
- Розанов, 1982:** Розанов, Василиј В. „Легенда о Великом Инквизитору” у: *Руска религијска филозофија и Ф. М. Достојевски*. Превео Мирко Ђорђевић. Љубљана – Београд: Партизанска књига, 1982.
- Русе, 1995:** Русе, Жан. *Нарцис романописац*. Превела Јелена Новаковић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- Русе, 1993:** Русе, Жан. *Облик и значење*. Превео Иван Димић. Сремски Карловци – Нови Сад Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993.

- Савременик, 1971:** „Српска књижевност данас” у: *Савременик*. Београд: Год. XVII, бр. 4, 1971.
- Савременик, 1971а:** *Савременик*. Београд: год. XVII, бр. 10, 1971.
- Свенсон, 2006:** Свенсон, Лаш Фр. Х. *Филозофија зла*. Превела Наташа Ристивојевић Рајковић. Београд: Геопоетика, 2006.
- Свети Августин, 2012:** Свети Августин. *Исповијести*. Превео Андрија Живковић. Сплит: Вербум, 2012.
- Сиоран, 1991:** Сиоран, Емил. *Зли демијург*. Превела Мира Вуковић. Нови Сад: Матица српска, 1991.
- Солар, 1989:** Солар, Миливој. „Идеја у књижевности” и „Приповједач” у: *Теорија прозе*. Загреб: Свеучилишна наклада Либер, 1989.
- Солжењицин, 1988:** Солжењицин, Александар. *Архипелаг Гулаг 1*. Превео Видак Рајковић. Београд: Рад, 1988.
- Старобински, 1990:** Старобински, Жан. *Критички однос*. Превео Иван Димић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1990.
- Стојановић, 1984:** Стојановић, Драган. *Иронија и значење*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1984.
- Тартаља, 1979:** Тартаља, Иво. *Приповедачева естетика*. Београд: Нолит, 1979.
- Тодоров, 1986:** Тодоров. Цветан. *Поетика*. Превео Бранко Јелић. Београд: Филип Вишњић, 1986.
- Тојнби, 2002:** Тојнби, Арнолд. *Проучавање историје*. Превео Ђурица Крстић. Београд – Подгорица: Службени лист СРЈ-ЦИД Подгорица, 2002.
- Томашевски, 1972:** Томашевски, Борис В. *Теорија књижевности*. Превела Нана Богдановић. Београд: Српска књижевна задруга, 1972.
- Тукидид, 1999:** Тукидид. *Пелопонески рат*. Превела Душанка Обрадовић. Београд: Просвета, 1999.
- Успенски, 1979:** Успенски, Борис А. *Поетика композиције Семиотика иконе*. Превео Новица Петковић. Београд: Нолит, 1979.
- Флакер, 1986:** Флакер, Александар. *Стилске формације*. Загреб: Свеучилишна наклада Либер, Загреб, 1986.

- Флакер, 1986а:** Флакер, Александар. „Умјетничка проза” у: *Увод у књижевност*. Зденко Шкроб и Анте Стамаћ. Загреб: Глобус, 1986.
- Флакер, 2011:** Флакер, Александар. *Период, стил, жанр*. Изабрао и приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник, 2011.
- Форстер, 2002:** Форестер, Едвард Морган. *Аспекти романа*. Превео Никола Кољевић. Редиговао и приредио Светозар Кољевић. Нови Сад: Орфеус, 2002.
- Фрај, 2007:** Фрај, Нортроп. *Анатомија критике*. Превела Горана Раичевић. Нови Сад: Орфеус, 2007.
- Франц, 2012:** Франц, Марија Лујза фон. *Сенка и зло у бајкама*. Превела Златка Влајковић. Београд: Федон, 2012.
- Фридман, 1968:** Фридман, Ралф. „Природа и облици лирског романа” у: *Савременик*. Превела Зора Миндеровић. Београд: год. XIV, књ. XXVIII, св. 12, 1968.
- Фридман, 1987:** Фридман, Ралф. „Лирски роман” у: *Књижевна реч*. Превео Бојан Јовић. Београд: бр. 295, 1987.
- Фројд, 1988:** Фројд, Сигмунд. *Нелагодност у култури*. Превео Ђорђе Богићевић. Београд: Рад, 1988.
- Фром, 1989:** Фром, Ерих. *Анатомија људске деструктивности*. Друга књига. Дјела. Превели Гвозден Флего и Весна Марчец-Бели. Загреб: Напријед, 1989.
- Фуко, 1997:** Фуко, Мишел. *Надзирати и кажњавати*. Превела Ана А. Јовановић. Сремски Каловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1997.
- Хајдегер, 2000:** Хајдегер, Мартин. *Шумски путеви*. Превео Божидар Зец. Београд: Плато, 2000.
- Хамер, 2009:** Хамер, Еспен. *Унутарњи мрак*. Превео Радош Косовић. Београд: Геопоетика, 2009.
- Хегел, 2006:** Хегел, Георг Вилхелм Фридрих. *Филозофија историје*. Превео Божидар Зец. Београд: Федон, 2006.
- Цвијић, 1988:** Цвијић, Јован. „Динарска племена” у: *О балканским психичким типовима*. Јован Цвијић и Иво Андрић. Приредио Петар Цацић. Београд: Просвета, 1988.

- Џацић, 1996:** Џацић, Петар. *О Проклетој авлији*. Сабрана дела Петра Џацића. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.
- Шаламов, 1987:** Шаламов, Варлам. *Приче са Колиме II*. Превели Ивана Вулетић и Дејан Михаиловић. Београд: Београдско издавачко-графички завод, 1987.
- Шевалије/Жербран: 1989:** Ж. Шевалије и А. Жербран. *Рјечник симбола*. Превели: Ана Буљан, Данијел Бућан, Филип Вучак, Михаела Векарић и Нада Грујић. Загреб: Накладни завод Матице хрватске, 1989.
- Шефер, 2001:** Шефер, Жан-Мари. *Зашто фикција?* Превели Владимир Капор и Бранко Ракић. Нови Сад: Светови, 2001.
- Шијаковић, 2012:** Шијаковић, Богољуб. *Историја: Насиље: Теорија*. Београд: Архипелаг, 2012.
- Шкловски, 1969:** Шкловски, Виктор. *Ускрснуће ријечи*. Превоо Јурај Беденички. Загреб: Стварност, 1969.
- Шмид, 1999:** Шмид, Волф. *Поетско читање Пушкинове прозе*. Превоо Томислав Бекић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999.
- Шопенхауер, 1986:** Шопенхауер, Артур. *Свет као воља и представа*. Превоо Сретен Марић. Нови Сад: Матица српска, 1986.
- Штајгер, 1978:** Штајгер, Емил. *Умеће тумачења*. Превела Дринка Гојковић. Београд: Просвета, 1978.
- Штанцл, 1987:** Штанцл, Франц. *Типичне форме романа*. Превела Дринка Гојковић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

В. Литература о Драгославу Михаиловићу

- Алексић, 2011:** Алексић, Милан. „Шта радити са својим животом?” у: *Књижевни лист*. Београд: год. IX, бр. 99.
- Бандић, 1973:** Бандић, И. Милош. „Кратка уводна историја: Напомене о роману” и „Реторика и проза: језик као постојбина света” у: *Савремена проза*. Зборник. Београд: Нолит, Београд, 1973.
- Војновић, 2013:** Војновић, Жарко. „Сказ у „Петријином венцу” Драгослава Михаиловића” у: *Траг*. Велика Плана: год. XX, бр. 3-4, 2013.

- Вуковић, 1969:** Вуковић, Ђорђевић. „Забелешке о једној савременој новели” у: *Видици*. Београд: год. XVII, бр. 128, 1969.
- Вуковић, 1979:** Вуковић, Ђорђевић. „Књижевни језик и савремени роман” у: *Трећи програм*. Београд: бр. 41, 1979.
- Вуковић, 2009:** Вуковић, Ђорђевић. *Историјски роман*. Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2009.
- Владушић, 2012:** Владушић, Слободан. „Злотвори као романсирана историја” у: *Књижевно дјело Драгослава Михаиловића. Ђоровићеви сусрети*. Зборник. Билећа–Гацко: СПКД Просвјета, 2012.
- Гвозден, 2011:** Гвозден, Владимир. „Сан о обичном животу” у: Драгослав Михаиловић, *Преживљавање*. Друго издање. Београд-Врбас: Завод за уџбенике, Витал, Инвеј, 2011.
- Дело, 1972:** *Дело*. Часопис. Београд: год. XVIII, бр. 6, 1972.
- Делић, 2009:** Делић, Лидија. „Петрија – на двострукој периферији” у: *О делу Драгослава Михаиловића*. Зборник. Врање: Учитељски факултет у Врању, 2009.
- Делић, 2012:** Делић, Јован. „Драгослав Михаиловић – писац превратник” у: Зборник. Ђоровићеви сусрети. Билећа-Гацко: СКПД Просвјета, 2012.
- Делић, 1983:** Делић, Јован. „Новела као лирска песма” у: *Политика*, Београд: бр. 25132 24. септембар, 1983. стр. 11.
- Делић, 2016:** Делић, Јован. „Смијех по смртопису” у: *Савремена српска проза*. Зборник. Трстеник: Матична библиотека Јефимија, 2016.
- Деретић, 1983:** Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит, 1983.
- Деретић, 1997:** Деретић, Јован. *Поетика српске књижевности*. Београд: Филип Вишњић, 1997.
- Илић, 2009:** Илић, Бранко. „Поетички преображаји у приповедању Драгослава Михаиловића” у: *Савремена проучавања језика и књижевности*. Зборник. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2009.
- Илић, 2014:** Илић Бранко. „Систем наративних поступака у прози Драгослава Михаиловића” у: *Књижевна историја*. Београд: год. 46, бр. 152, 2014.
- Јанковић, 1995:** Јанковић, Владета. „О животном и уметничком” у: *Повеља*. Краљево: год. XXV, бр. 3, 1995.

- Јанковић, 1985:** Јанковић, Владета. *Петријин венац Драгослава Михаиловића*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1985.
- Јанковић, 1984:** Јанковић, Владета. „Допринос Драгослава Михаиловића” у: *Поговор, Петријин венац*. Београд: Нолит, 1981.
- Јеремић, 1978:** Јеремић, Љубиша. *Проза новог стила*. Београд: Просвета, 1978.
- Јеремић, 2007:** Јеремић. Љубиша. „Казивања Драгослава Михаиловића о патњи и милости”, „Не зна човек много о човеку”, „Ауторски глас у *Трећем пролећу*” и „Књижевност, политика, зло” у: *О српским писцима*. Београд: Српска књижевна задруга, 2007.
- Јеремић, 2017:** Јеремић, Љубиша. „Запис о Драгославу Михаиловићу” у: *Савремена српска проза*. Зборник. Трстеник: Народна библиотека Јефимија, 2017.
- Јеремић, 1974:** Јеремић, Љубиша. „Савремена српска књижевност” у: *Овдје*. Титоград: год. VI, бр. 56, јануар, 1974.
- Јеремић, 1972:** Јеремић, Љубиша. *Нова српска приповека*. Антологија. Београд: Књижевна омладина Србије, 1972.
- Јеремић, 1967:** Јеремић, Драган М. „Први, снажни кораци” у: НИН. Београд: бр. 848, 9. IV, 1967.
- Јерков, 1991:** Јерков, Александар. *Од модернизма до постмодерне*. Приштина-Горњи Милановац: Јединство-Дечје новине, 1991.
- Јеротић, 1997:** Јеротић Владета. „Петријин ореол” у: *Дарови наших рођака*. Књига прва. Београд: Просвета, 1997.
- Јеротић, 2009:** Јеротић, Владета. „Морал и/или религија” у: *Есеји*. Нови Сад: Матица српска, 2009.
- Јовановић, 2017:** Јовановић, Јелена Љ. „Стандардно приповедање у првом лицу у фикционалној прози Драгослава Михаиловића” у: *Савремена проза*. Зборник. Трстеник: Народна библиотека Јефимија, 2017.
- Јовановић, 1990:** Јовановић, Драгољуб. *Музеј живих људи I*. Београд: Рад, 1990.
- Јовановић, 2009:** Јовановић Јелена. „Подразумевани писац у сказу Драгослава Михаиловића” у: *Psihologia Mediana*. Ниш: Филозофски факултет, 2009.
- Киш, 1986:** Киш, Данило. „Петријин венац Драгослава Михаиловића” у: *Књижевна реч*. Београд: год. VI, бр. 64, 1986.

- Костић, 2002:** Костић, Петар. *Психолошка анатомија Голог отока*. Београд: Независна издања Слободана Машића, 2002.
- Кузмић, 1988:** Кузмић, Александра. „Функција сказа у романима Драгослава Михаиловића” у: *Геста*. Вараждин: бр. 29–30–31, 1988.
- Лалић, 1971:** Лалић, Иван В. „Немогућност једног повратка на Душановац” у: *Критика и дело*. Београд: Нолит, 1971.
- Лукић, 1992:** Лукић, Јасмина. „Приповедачки поступак Драгослава Михаиловића” у: *Предговор*. Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве*. Београд: Просвета, 1992.
- Микић, 2017:** Микић, Радивоје. „Облик и значење у роману „Кад су цветале тикве” Драгослава Михаиловића” у: *Савремена српска проза*. Зборник. Трстеник: Народна библиотека Јефимија. 2017.
- Микић, 2010:** Микић, Радивоје. „Драгослав Михаиловић, уз јубилеј једног мајстора приповедања” у: *Драгослав Михаиловић Пут по непроходи*. Зборник. Београд: Библиотека града Београда, 2010.
- Микић, 1998:** Микић, Радивоје. „Чија то прича овуда тумара?” у: *Опис приче*. Ниш: Просвета, 1998.
- Микић, 1997:** Микић, Радивоје. „Злочин и казна” у: *Политика*. Београд: год. 94, бр. 30223. 13. децембар, 1997.
- Микић, 1988:** Микић, Радивоје. „Прича и предање” у: *Књижевне новине*. Београд: год. 50, бр. 968-969-970, 1988.
- Михаиловић, 1988:** Михаиловић, Борислав. „Драгослав Михаиловић, Кад сам први пут читао књигу *Фреде, лаку ноћ*” у: *Портрети*. Београд: Нолит, 1988.
- Недић, 2017:** Недић, Марко. „Другачији Драгослав” и „Триптих о Драгославу Михаиловићу” у: *Повратак причи*. Нови Сад: Академска књига, 2017.
- Новаковић, 2004:** Новаковић, Александар. *Кад је Тито разбијао „тикве”*. Београд: Народна књига-Алфа, 2004.
- Павлетић, 1971:** Павлетић, Влатко. „Вук и јање, или о прозама Драгослава Михаиловића” у: *Дјело у збиљи*. Загреб: Напријед, 1971.
- Палавестра, 1972:** Палавестра, Предраг. *Послератна српска књижевност 1945-1970*. Београд: Просвета, 1972.

- Пантић, 1999:** Пантић, Михајло. „Драгослав Михаиловић: О истом, из другог угла” у: *Александријски синдром 3*. Нови Сад: Матица српска, 1999.
- Пантић, 2003:** Пантић, Михајло. „Драгослав Михаиловић: Удес против којег се ништа не може” у: *Александријски синдром 4*. Београд: Просвета, 2003.
- Певуља, 2012:** Певуља, Душко. „Проблем посредовања у *Злотворима* Драгослава Михаиловића у: *Књижевно дјело Драгослава Михаиловића*. Зборник Ђоровићеви сусрети, Билећа – Гацко: СПКД Просвјета, 2012.
- Первић, 1978:** Первић, Мухарем. „Прича Петрије Ђорђевић” у: *Приповедање и мишљење*. Београд: Српска књижевна задруга, 1978.
- Пијановић, 2012:** Пијановић, Петар. „Поетички видови приповетке *Лепо писање*” у: *Модерна традиција*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Радосављевић, 2010:** Радосављевић, Иван. „Шта са животом” у: *Београдски књижевни часопис*. Београд: год. VI, бр. 19, 2010.
- Радуловић, 1985:** Радуловић, Милан. „Лична патња као израз одсутне историјске свести” у: *Историјска свест и естетске утопије*. Београд: Истраживачко издавачки центар ССО Србије, 1985.
- Рибникар, 1987:** Рибникар, Владислава. „Монолошка форма у прози Драгослава Михаиловића” у: *Могућности приповедања*. Београд: Београдско издавачко-графички завод, 1987.
- Тимченко, 2014:** Тимченко, Николај. „Кратка историја сатирања” у: *Психологија књижевне логорологије*. Лесковац: Задужбина Николај Тимченко, 2014.
- Угреновић, 2011:** Угреновић, Александра. „Очаравајућа ситуација” у „театру” апсурда Драгослава Михаиловића” у: *Повеља*. Краљево: год. XLI, бр. 1, 2011.
- Ходел, 2009:** Ходел, Роберт. „Текстуална кохеренција *сказа (Јалова јесен Драгослава Михаиловића)*” у: *Дискурс (српске) модерне*. Београд: Филолошки факултет, Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, 2009.
- Ходел, 2017:** Ходел, Роберт. „Михаиловићев књижевни опус – покушај синопсиса” у: *Савремена проза*. Зборник. Трстеник: Народна библиотека Јефимија, 2017.
- Ходел, 2014:** Ходел, Роберт. „...Одувек сам много више желео да слушам, него сам да причам” у: *Раскрића књижевног југа*. Београд: Филолошки факултет, Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, 2014.

Џацић, 1996: Џацић, Петар. „Нови талас” у: *Из дана у дан II*. Сабрана дела Петра Џацића. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.

Џацић, 1995: Џацић, Петар. „Фрагменти о Драгославу Михаиловићу” у: *Повеља*. Краљево: год. XXV, бр. 3, 1995.

БИОГРАФИЈА

Милета И. Аћимовић рођен је 1966. године у Богатићу. Дипломирао је и магистрирао на Филолошком факултету у Београду.

Радио је као уредник у издавачким кућама Народна књига и Нолит. Сада је главни уредник Књижевног магазина.

Поезију, есејистику и књижевну критику објављивао је у листовима, часописима, научним зборницима и публикацијама.

Објавио је следеће књиге: *Дно* (Просвета, Београд, 1995), *Свет и песма* (Повеља, Краљево, 2010) и *Песничке загонетке* (Службени гласник, Београд, 2011).

За поезију је добио „Бранкову награду”, а за књижевну критику награду „Милан Богдановић”.

Живи у Београду и Бановом Пољу, у Мачви.

Прилог 1

Изјава о ауторству

Потписани-а. Милена И. Аџићковић

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Трoза Драгoслава Механoвићa“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, 1.04.2018. г.

Потпис докторанда

М. И. Аџићковић

Прилог 2

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Милета И. Аћинаковић
Број уписа _____
Студијски програм _____
Наслов рада "Проза Драгослава Михаиловића"
Ментор проф. др Радобоје Микић
Потписани Милета И. Аћинаковић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, 1.04.2018.г.

Потпис докторанда

М. И. Аћинаковић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Истрага Драгослава Михаиловића

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
5. Ауторство - без прераде
6. Ауторство - делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 1.04.2018.г.

Потпис докторанда

М. С. Анчић