

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Милица М. Кецојевић

**ТИПОВИ ПРИПОВЕДАЧА И ЊИХОВА ФУНКЦИЈА У
ПРОЗИ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА**

докторска дисертација

Београд, 2021.

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Milica M. Kecojević

**TIPOVI PRIPOVEDAČA I NJIHOVA FUNKCIJA U PROZI
DRAGOSLAVA MIHAILOVIĆA**

doktorska disertacija

Beograd, 2021.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Milica M. Kecojević

**TYPES OF NARRATORS AND THEIR FUNCTIONS IN
THE PROSE OF DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2021

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Милица М. Кецојевич

**ТИПЫ НАРРАТОРОВ И ИХ ФУНКЦИЯ В ПРОЗЕ
ДРАГОСЛАВА МИХАЙЛОВИЧА**

Докторская диссертация

Белград, 2021.

Ментор:

др Радивоје Микић, редовни професор
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

др Александар Јовановић, редовни професор
Учитељски факултет Универзитета у Београду

др Милан Алексић, ванредни професор
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Датум одбране: _____

ТИПОВИ ПРИПОВЕДАЧА И ЊИХОВА ФУНКЦИЈА У ПРОЗИ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

Сажетак

Иако је прозни опус Драгослава Михаиловића већ доста дуго предмет интензивног интересовања проучавалаца српске књижевности, осим радова који су, посебно у новије време, посветили своју пажњу питањима поетике овога писца, у критичкој литератури не постоји дело академског карактера које систематично приступа поменутој проблему.

Стога је циљ нашег истраживања подразумевао и осврт на досадашње резултате до којих се у осветљавању особености Михаиловићевог начина приповедања дошло, потом оцртавање адекватне теоријске подлоге, те, коначно, детаљну анализу појединачних остварења, објављиваних у временском интервалу од 1967. године и прве збирке *Фреде, лаку ноћ* до последње објављене књиге *Преживљавање* из 2010, јер је једино тако, сматрамо, и било могуће утврдити карактеристике приповедача (уз бројне сличности, истаћи и несумњиве разлике), класификовати их, сачинити одговарајућу типологију и одредити функцију коју имају, другачије речено, указати на нераскидиву и изузетно значајну везу између приповедачког поступка и онога што се тим поступком остварује. Притом, кад год и онолико колико се то за интерпретацију чинило сврсисходним, позивали смо се на претпоставке које су у науку о књижевности увели проучаваоци различитих профила, нарочито наратолози попут Ж. Женета, М. Бал, Ш. Римон-Кенан, Х. Портера Абота, Ц. Принса и др.

Резултати наше анализе наводе нас на закључак да је збиља реч о приповедачком опусу који је не само богат и сложен него и јединствен у оквирима наше књижевности друге половине XX и првих двеју деценија XXI столећа. Отуда, ова докторска дисертација треба да представља допринос продубљеном критичком сагледавању кључних одлика прозе Драгослава Михаиловића, као што треба да буде прилог тумачењу савремене српске књижевности.

Кључне речи: Драгослав Михаиловић, уметничка проза, композиција, приповетка, венац приповедача, роман, приповедачки поступак, хомодијегеза, аутодијегеза, хетеродијегеза, сказ, језик.

Научна област: Српска књижевност

Ужа научна област: Српска књижевност XX века; поетика; наратологија

УДК број:

TYPES OF NARRATORS AND THEIR FUNCTIONS IN THE PROSE OF DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ

Abstract

Although the prose opus of Dragoslav Mihailović has for a long time already been in the focus of intense interest of Serbian literature scholars, apart from works which have, particularly recently, dealt with the questions of poetics of this writer, in critical literature there is no academic work that systematically analyses this matter.

Therefore, the aim of our research also implied a review of the results achieved so far in the elucidation of features of Mihailović's narrative techniques, including the definition of an adequate theoretical framework and, finally, a thorough analysis of concrete works, starting from the first collection of stories *Frede, laku noć* (*Fred, Good Night*) which was published in 1967 until the last book *Preživljavanje* (*Survival*) published in 2010. Only in such way, in our opinion, was it possible to determine the characteristics of narrators (and highlight indisputable differences along with numerous similarities), classify them, prepare an adequate typology and establish their function, i.e. underscore the inextricable and exceptionally important link between the narrative technique and the result obtained. At the same time, whenever and to the extent it seemed worthwhile for interpretation purposes, we referred to the assumptions introduced into the science of literature by scholars of various profiles, particularly the narratologists such as G. Genette, M. Bal, S. Rimmon-Kenan, H. Porter Abbott, G. Prince and others.

The results of our analysis lead us to the conclusion that Mihailović's narrative opus is truly not only rich and complex, but also unique in our literature in the second half of the 20th and the first two decades of the 21st century. Therefore, this doctoral dissertation should provide a contribution to an in-depth critical analysis of the key features of Dragoslav Mihailović's prose, as well as to the interpretation of contemporary Serbian literature.

Keywords: Dragoslav Mihailović, fiction, composition, story collection, wreath of the stories, novel, narrative procedure, homodiegetic narrative type, autodiegetic narrative type, heterodiegetic narrative type, skaz technique, language.

Scientific field: Serbian literature

Scientific subfield: Serbian literature of the 20th century; poetics; narratology

UDC Number:

САДРЖАЈ

УВОД	1
1.	1
2.	8
ТИПОЛОГИЈА ПРИПОВЕДАЧА	20
ПРИПОВЕДАЊЕ У ПРВОМ ЛИЦУ	29
I Техника сказа	29
1.	29
2.	50
3.	74
4.	101
II Стандарднојезичко приповедање у првом лицу	111
1.	111
2.	138
ПРИПОВЕДАЊЕ У ТРЕЋЕМ ЛИЦУ	154
1.	154
2.	191
3.	205
ЗАКЉУЧАК	220
ИЗВОРИ	233
ЛИТЕРАТУРА	234
БИОГРАФИЈА АУТОРА	249

УВОД

1.

Приповедач, романиста, драмски писац и писац документарне прозе **ДРАГОСЛАВ МИХАИЛОВИЋ** (17. новембар 1930, Ћуприја) у српској књижевности је присутан готово шездесет година.¹ Данас, међутим, више нема никакве сумње да је у питању „један од најбољих и најцењенијих савремених [...] писаца“ (Недић 2010: 64),² чак „наш највећи живи прозни писац“ (Савић 2017: 75), и да се његов приповедачки опус, који је, по кључним својим особинама, јединствен у српској књижевности XX и првих двеју деценија XXI века, у основи може поделити у две целине – нефикционалну и фикционалну, прецизније, уметничку прозу, а њу чини пет књига приповедака и шест романа. До појаве прве, обимом невелике збирке *Фреде, лаку ноћ*, из 1967, за коју је добио Октобарску награду Града Београда³ и која га је афирмисала, Михаиловић је крајем 1957. године објавио свој „полукњижевни рад“, хумореску „Писмо“, у алманаху *Јежев календар* и онда је годинама, као сарадник *Летописа Матице српске*, у поменутом часопису, по сведочењу савременика, углавном незапажено објављивао своје приповетке (в. нпр. Степановић 1986: 27, 28)⁴. Након прве, уследиле су још четири збирке, и то редом: *Ухвати звезду падалицу* (1983), *Лов на стенице* (1993), *Јалова јесен* (2000) и *Преживљавање* (2010), да би, уз њих, до данас објавио и шест⁵ романа, хронолошки: *Кад су цветале тикве* (1968), *Петријин венац* (1975), *Чизмаши* (1983), који је изведен из приповетке „О томе како је остала флека“ (збирка *Фреде, лаку ноћ*), затим *Гори Морава* (1994), *Злотвори* (1997) и *Треће пролеће* (2002), роман који је настао дорађивањем и знатним проширивањем приповетке „Треће пролеће Свете Петронијевића“ (из: *Ухвати звезду падалицу*), а што, видећемо доцније, није редак поступак у овога писца.⁶

И мимо тога што је предмет ове дисертације изузетно богат и сложен у м е т н и ч к и део прозног корпуса Драгослава Михаиловића, вреди подсетити и на његове књиге документаристичко-публицистичке прозе, којима је он, будући да је обележен трауматичним

¹ Вредно је помена да се Михаиловић помало бавио и приређивачким радом, те су баш захваљујући његовом ангажовању, после изненадне смрти Мирослава Поповића (1926–1985), писца, такође голооточанина, приређене и објављене две Поповићеве књиге, *Тврдо небо* (1986) и *Удри банду* (1988).

Опсежне библиографске податке о академику Драгославу Михаиловићу, видети код: Нинић 2017. В. и Ходел 2020: 287–308.

² Уп.: „Не знам да ли се варам, али имам дојам да Михаиловићева афирмација није потпуна; многи ће сасвим сигурно, мирне савјести, испустити Михаиловића из ранг-листе истакнутијих савремених српских приповедача, иако му је мјесто у *горњој кући, међу најбољима*, уз бок Добрице Ћосића, Ериха Коша, Антонија Исаковића, Данила Киша, Миодрага Булатовића и др.“, писао је Влатко Павлетић у часу када је Драгослав Михаиловић иза себе имао тек награђену збирку *Фреде, лаку ноћ* и роман *Кад су цветале тикве*. Свестан да, како наставља, „Михаиловић није још написао довољан број прворазредних проза, без чега је тешко прецизније одредити димензије и домашај његова талента“, Павлетић изражава наду да Михаиловић „није онај облак из Цесарићеве [Добриша Цесарић – М. К.] пјесме који се појави и убрзо ишчезне“ (1971: 283, курзив М. К.).

³ „Жири за књижевност донео је одлуку која је *прилично неуобичајена* у овој области (наиме, обично се *без ризика* дају награде *’провереним’ ауторитетима*): награду је добио Драгослав Михаиловић за прву своју књигу *’Фреде, лаку ноћ’*...“ („Октобарске награде за науку, уметност и просвету“: 11, истакла М. К.).

⁴ Уп. Михаиловић 1967а: „Прву причу послао сам Летопису и чекао 6 месеци. Нико ми ништа није одговорио, па сам на једној дописници замолио Борислава Михајловића Михиза, кога наравно нисам познавао, а који је у то време био у уредништву, да ми он лично одговори шта је с том причом било. Он је у три дана стигао да прочита причу и да ми напише једно писмо, које ми је значило више него ова награда“ (20).

⁵ Мимогред подсећамо да су се у књижевној периодици током 1970-их година могли читати делови романа *Душица*, који Михаиловић, евидентно, није до краја уобличио нити објавио.

⁶ О колебањима која настају приликом жанровског одређења појединих пишчевих приповедачких остварења у наставку рада ће бити више речи.

искуством логора, био посвећен безмало три деценије, а чији је репрезентант творевина⁷ *Голи оток (I–V)*, објављиван у дугом временском распону, од 1990. године и првог тома, до петог и последње објављеног, 2012. године, дакле, творевина која, како запажа Владета Јанковић (2017: 25), „стоји и стајаће као непомерно сведочанство о једној од најстрашнијих епизода историје двадесетог века, и то не само у простору који насељавају јужнословенски народи“.

Не треба, при томе, изгубити из вида ни Михаиловићев рад на драми. Иако њега, како сазнајемо из пишчевих (ауто)поетичких експликација, излаганих у бројним интервјуима, сматра „секундарним“ пољем свог уметничког деловања (в. Михаиловић 2010б: 49)⁸, свакако су вредне помена драма у два чина *Протуве пију чај*, настала 1977, као и телевизијска драма *Увођење у посао* (1981),⁹ затим првобитно написан као сценарио за играни филм, а онда објављен као посебна књига 1990. године – *Вијетнамци*, те драма у три чина *Скупљач* (2011), „која приповеда о потешкоћама да се нађу сведоци за Голи оток“ (Ходел 2017: 47).

Да већина драмских текстова Драгослава Михаиловића заиста почива „на инспирацијама из мојих приповедака“ (Михаиловић 2010б: 49), односно прозних дела уопште, најбољи је доказ чињеница да је текст свог првог романа писац сâм прерадио за позориште и да је, под истим насловом, драма у два чина с епилогом „Кад су цветале тикве“, у режији Боре Драшковића, била постављена на репертоар Југословенског драмског позоришта 1969. године. Уочи шестог извођења, међутим, била је забрањена од стране тадашњег политичког режима, тачније, Јосипа Броза лично,¹⁰ и та забрана је трајала читавих 15 година, све до јуна 1984, када је драму оживела редитељка Вида Огњеновић, на сцени Народног позоришта у Београду.

Такође, Михаиловићева прозна остварења послужила су као основ за многе моно/радио-/ТВ драме и позоришне представе које су биле игране широм ондашње Југославије – „Лилика“, „Петријин венац“, „Путник“, „Богиње“, „Фреде, лаку ноћ“, „Треће пролеће Свете Петронијевића“... У новије доба пак, на Великој сцени „Оливера и Раде Марковић“ Београдског драмског позоришта, већ осам сезона (мај 2014) се игра представа „Кад су цветале тикве“, коју је режирао Слободан Бобан Скерлић, а роман *Петријин венац* је доживео нову драматизацију Миле Машовић-Николић и од новембра 2018. године, када је представа била премијерно изведена, такође у режији Бобана Скерлића, на Сцени „Мира Траиловић“ у Атељеу 212, још увек је привлачна публици.

⁷ За Михаиловића, *Голи оток* представља мешавину „ мемоаристике, публицистике, приповедне и есејистичке прозе, па чак и историографије“ (Михаиловић 1990б: 15), док, рецимо, Мирослав Јосић Вишњић (2010: 100, 101) *Голи оток* назива „енциклопедијом зла“ и доживљава га као жанровски хибридно дело, као „исповест, разговор, коментар, драму, венац прича, а на првом месту потресно сведочанство и поуздан документ“.

⁸ У разговору са Робертом Ходелом, у покушају да сачини властити „синопис“, Михаиловић издваја *четири* фазе у своме стварању: „Дакле, прва би била она која се односи на сказ, друга би означавала прелазак на приповедно треће лице, трећа би представљала откривање Голог отока и четврта би можда била ова о језику...“, и одмах додаје: „те фазе нису долазиле једна за другом, као што би се очекивало, него су биле помешане“ (Исто).

⁹ Михаиловићева три драмска текста – „Кад су цветале тикве“, „Протуве пију чај“ и „Увођење у посао“ објављена су у посебној књизи, *Увођење у посао* (Београд: Народна књига), из 1983.

¹⁰ „Ево, на пример, недавно сте ви видели, ту неки комад, казалишне неке тиквице. Како цвате тиква, али та његова тиква, који је то писао, не цвате, јер она је, изгледа, потпуно гњила, и тако даље... где се блати наш друштвени систем, где се хоће на сваки начин да се наше друштво прикаже као друштво које не ваља [...] Знате ви шта он то говори... А ко говори? Говори онај који је био на мрамору, на отоку тамо, на Голом отоку. И већина тих људи, већина... то их нема, мали број, али су врло гласни... [...] Па, ми морамо, одоздо треба да се те ствари... да се њега онемогући. Ја не тражим да ми сад њега, шта ја знам, хапсимо, и тако даље, него – напротив – да буде глас јавности онај који ће њих онемогућити да се баве таквим послом“ (Говор Јосипа Броза Тита 25. 10. 1969. [„Комунисти – савест својих колектива“ / „Тикве – блато на систему“, „Вечерње новости“]). Београдско драмско позориште. <<https://www.bdp.rs/index.php/predstave/kad-su-cvetale-tikve>> 14. 4. 2019.

За нас је занимљиво и то што су по мотивима из његових књижевних дела снимљена и три домаћа филма: „Лилика“ (1970), „Aller Retour“, односно „Тамо и натраг“ (1978) и „Петријин венац“ (1980), и две телевизијске серије: „Петријин венац“ (1982), у четири, и „Чизмаши“ (2015), у дванаест епизода.

Драгослав Михаиловић је објавио још (публицистичку) студију *Кратка историја сатирања* (1999), књиге *Црвено и плаво* (2001), *Време за повратак* (2006) и *Мајсторско писмо* (2007), дакле, три књиге које нису конципирани као жанровски и тематски кохерентне, већ су састављене од текстова насталих различитим поводима током низа година (огледи, чланци, беседе, писма, интервјуи...), а које аутор квалификује као резултат „рационалног“ (про)мишљања о „свету који нас окружује“ и, следствено томе, „рационалног писања“ (Михаиловић 2010б: 52).

У двама приликама су штампана Изабрана дела овога писца, први пут 1984. године, у шест књига (удружени издавачи БИГЗ–СКЗ–Просвета), а други пут, у издању НИП „Политика“, у седам књига, 1990. године. Већ чињеница да је Сабрана дела у дванаест књига на измаку 2015. године почела да објављује издавачка кућа „Лагуна“ још за пишења живота, да су поједина Михаиловићева прозна остварења преведена на многе светске и европске језике (а куриозитет је да су „Само ’Тикве’ превођене [...] на 16 страних језика“ [Нинић 2017: 10]) и да су поједине његове приповетке заступљене у бројним антологијама савремених српских приповедача на нашем и страним језицима, такође, да је већ скоро четири деценије члан Српске академије наука и уметности, најпре дописни (1981), потом и редовни (1988), те, коначно, да је за свој рад до сада добио двадесетак награда и признања, међу којима се нарочито издвајају оне за животно дело и целокупно приповедачко, односно књижевно стваралаштво, најречитије потврђују неоспорну вредност истакнутог српског писца.

А од момента када је „суверено“ (Јанковић 1981: 339), „ни чим најављен“, „тако изнебуха“, „без одговарајућих претходних [...] препорука“ (Павлетић 1971: 281, 282), „без литерарних сватова и кумова“ (Михајловић 1988: 270), као зрела личност и већ формиран прозни аутор ступио/„метеорски бануо“ (Џацић 1995: 160) на књижевну сцену, у другој половини 60-их година минулог столећа, приповедачком књигом *Фреде, лаку ноћ*, те кратким романом *Кад су цветале тикве*, оба у издању Матице српске из Новог Сада (Библиотека „Данас“), Михаиловић је убрзо наишао на веома повољну читалачку и критичку рецепцију. У књижевној јавности је одмах био препознат као „занимљив“ (Марковић 1967: 45) и „свежи приповедачки таленат“ (Јалић 1971: 52), „богомдани“ (Јанковић 1985: 23), „Расан, потпуно самосвојан прозаист“ (Џацић 1976: 150), „лирик необичног кова и дара“ (Братић 1994: 9), „рођени приповедач“ (Матвејевић 1978: 146, ауторов курзив) (дословно – писац приповедача), односно приповедач обдарен ванредном „индивидуалношћу“ и „експресивном снагом“, који уважава „најбољу традицију српске реалистичке приповетке“ и, у исти мах, на нов, стваралачки начин „ту традицију [и њене ’иманентне вредности’ – М. К.] превазилази, мења и саображава потребама модерне књижевности“ (Палавестра 2012: 362), или који, према Јовану Деретићу, покушава „да створи синтезу реалистичког и модерног, да у модерну прозну структуру унесе традиционалне вредности“ (Деретић 1983: 636). Отуда, у настојањима да се Михаиловић, уз Мому Димића, Видосава Стевановића, Милисаву Савића, Мирослава Јосића Вишњића и друге, сврста у развојне и поетичке токове послератне литературе,¹¹ у науци о књижевности налазимо различите термилошке одреднице као што су „стварносна проза“ (Степановић 1986: 28), „’нова српска проза’“, „проза новог стила“, „новог [’црног’ – М. К.] таласа“ (Јеремић 1978: 17, 148), „критичка проза“ (Недић 2010: 64)

¹¹ Милош И. Бандић у тексту под насловом „Кратка уводна историја: напомене о роману“ доноси „периодичку схему“ послератне, савремене српске књижевности. Након што је из схеме искључио период књижевности НОБ-а (1941–1945), он издваја следеће четири фазе: (а) 1945–1950, (б) 1950–1955, (в) 1955–1965. и (г) од 1966. до данас (више о томе код: Бандић 1973: 39 и даље).

или „тврдокухана проза“, „проза обновљеног реализма“ (Деретић 1983: 635), односно „нови реализам“, „неореализам“ (Џацић 1976: 150), „модерни критички реализам“ (Бандић 1973: 48), „суперреализам“ (Первић 1978: 227) итд. Више од разрешења наведених поетичких дилема које се, када говоримо о овој групи савремених писаца, изводе из њихове трајне заокупљености „временски и просторно ограниченом домаћом тематиком“ (Петковић 1999: 40), баналном, мрачном и суровом свакодневицом и појединачним, као по правилу, драматичним и трагичним људским судбинама, и то, неретко, судбинама људи са друштвене маргине, намера нам је да истакнемо њихову смелост да грађу својих дела ставе у службу „сложене стварности уметничке структуре“ (Јеремић 1972: XIII), другим речима, да „живот“ и „књижевни поступак“ начине главним „јунак[ом] те прозе“ (Косанић 2002: 72; Тимченко 1978: 142), такође, смелост да се користе другачијим, „експресивнијим и комуникативнијим“ (Бандић 1973: 48), ако хоћемо и „објективни[ји]м“ језиком (Лукић 1973: 94), који је, како вели Љубиша Јеремић (1978: 18), „привидно истоветан са ’уличним’ и ’говорним’“, смелост да сликају свет „Без интелектуалистичке претенциозности и прециозности“ (Бандић 1973: 48) и, надасве, да нагласимо Михаиловићеву улогу зачетника и предводника у том и таквом настојању, које ће у новијој српској књижевности имати далекосежне последице.

Међу критичарима који су позитивно оценили Михаиловићеву прву књигу „већ и по томе што је означила даљи развој српске приповетке“, као Новица Петковић (1999: 40), рецимо, односно, нешто друкчије казано, зато што је њоме, пре свега, начињен повољан отклон од „мутно[г], тајанствено[г], егзотично[г], неразумљиво[г], фантазмагорично[г], херметично[г]“ (Михајловић 1988: 276–277) приповедног модела из претходног периода, насталог махом под утицајем „Кафке, Бекета и француског новог романа“ (Савић 2017: 71), свакако треба поменути Борислава Михајловића Михиза који, не кријући одушевљење, у свом поговору за збирку *Фреде, лаку ноћ*, уз остало, констатује: „Тај нови размах српске прозе окренут [је – М. К.] истини наших дана, судбини нашег света и века, једноставности речи, разговетности и чврстине мисли и стварној емоцији“ (Михајловић 1988: 277). Посматрана пак из перспективе целокупног Михаиловићевог уметничког прозног опуса, збирка *Фреде, лаку ноћ*, сачињена од лирски интонираног увода [„Мој син“] и шест прича, којима је тек недавно, у оквиру Сабраних дела (књ. 1, Београд: Лагуна, 2017), прикључена и седма, „Генадије Задворски“, има изузетно важно место, а њена посебност проистиче најпре из чињенице да представља неку врсту *ј е з г р а*, односно *с у м е* свих пишевих тема и мотива (напуштеност/усамљеност/отуђеност, патња/страдање/(са)милост, зло(чин)/сатирање, рат/историја/политика/идеологија, казна/робија, болест/смрт, сан/нада, љубав/прељуба/мржња, преживљавање...) и разноврсних наративних поступака (сказ, приповедање у првом и трећем лицу), које ће он касније, из књиге у књигу (пре)испитивати, у мањој или већој мери модификовати, каткад на различите начине „комбиновати“ и сасвим успешно реализовати у приповеткама једнако као и у романима.

Преображај који је наступио у новијој српској приповедачкој књижевности збирком *Фреде, лаку ноћ* убрзо је добио још непосреднији израз у кратком роману „под двозначним (?) насловом“ (Павлетић 1971: 283), *Кад су цветале тикве*, иначе првобитно штампаном у два наставка у *Летопису Матице српске* (књ. 401, јануар–фебруар 1968), а потом у посебном издању,¹² дакле, у роману који су многи књижевни зналци доживели не само као „добру прозу“, него и као „максимално убедљиву потврду да смо добили једног правога прозаисту“, и то прозаисту на кога се, очевидно, дуго и са нестрпљењем чекало, кад рога да објави „комуникативну прозну књигу о савременој, послератној нашој стварности“ (Лукић 1973: 91), другим речима, кад рога да обзнани „истину о овоме нашем заједничкоме Данас на само

¹² „Одавно се није десило да у штампарији, слажући један одломак из ове прозе за празнични број новина, словослагач прекине посао, скупи остале раднике и почне наглас да им чита текст. Или: недељама су по Београду тражена два броја ’Летописа Матице српске’, часописа у коме је прво, у наставцима, било објављено Михаиловићево дело“ (Лукић 1973: 91).

себи својствен начин, животно и изворно, дакле свакако друкчије него што су претпостављали неки критичари или прижељкивали помодари и снобови“ (Павлетић 1971: 281). Одиста, одмах по излагању, постало је сасвим јасно да је реч о „озбиљном књижевном подухвату који [...] изражава извесну промену књижевног укуса“ (Јеремић 1978: 146), прецизније, раскид са естетизмом претходне генерације српских прозаиста,¹³ и да ће роман *Кад су цветале тикве* остати упамћен као дело које је, по многим одликама, нарочито када је у питању приповедна техника, тематика и прозни израз, односно коришћени језик, те тип јунака, имало превратничку улогу у оновременој литератури, коју, рецимо, Павле Зорић препознаје у удаљавању од „доскора владајуће филозофске алегорије, мита, интелектуалистичке симболике и помпезности“ (1969: 7), или, слично, Милош И. Бандић (1973: 45, 47) у одступању од „алегоријског“, „митско-симболичког, езотеричног или александријског, апстрактно поетицистичког концепта романа“, романа „често херметичне [структуре – М. К.], заковане у себи“ (Исто 1973: 40), дакле, наслеђеног концепта савременог српског (анти)романа који је засновао Радомир Константиновић у другој половини 1950-их година (о овоме више код: Бандић 1973: 45, 47).

Док критичар Света Лукић позитивно оцењује значајан допринос првих двеју Михаиловићевих књига „осавремењавању наше савремене литературе“ и јасно истиче да је у питању „проза која је критика стварности, која живот слика комплексно, која га исплиће и од црног и од белог конца“ и која, при томе, тзв. конкретну стварност „не даје сирово“ (Лукић 1973: 91, 93), дотле корените промене с краја 60-их година прошлог века Александар Јерков у књизи *Од модернизма до постмодерне* (1991) описује овако:

„Напокон, у другој половини шездесетих година *проза новог стила* причу и приповедање потчињава обликовању илузије стварности и језички грубо израженим искуством наличја живота *постаје најснажнија негација модерног у послератној прози*. Проза Драгослава Михаиловића и Видосава Стевановића, те Моме Димића, а затим Милисав Савића, Мирослава Јосића Вишњића и Радослава Братића, одбацује искуство послератног модернизма и у приповедном тексту гради *илузију говорења*. Снага друштвене маргине и запретена деструктивна моћ избацили су ову прозу у први план. Током седамдесетих година она је постала готово доминантна и мали је број писаца попут Данила Киша на чије дело она није имала никаквог утицаја“ (133–134, наш курзив),

а такође на крупне књижевне промене које су извели писци нове, стварносне оријентације у назначеном периоду, који Марко Недић карактерише као „један од највиталнијих токова српске прозе у протеклих сто педесет година интензивнијег развоја новије српске прозне књижевности“ (Недић 2010: 64), указао је и Љубиша Јеремић у предговору својој антологији *Нова српска приповетка*: „... проза без лирских и метафоричких конструкција, огољене и често готово припросте нарације – приповедање патетично привржено свакодневном говору, именима, лицима и призорима савременог живота са овог тла“ (1972: V, курзив М. К.).

Врло слично је рекао и један од првих Михаиловићевих критичара, Петар Џацић, у тексту „Нови талас“, објављеном у *Недељним информативним новинама* 29. децембра 1968. године. Свестан маркантних новина које пишчев роман првенац са собом носи, у опреци према затеченом поетичком обрасцу, Џацић пише:

„Време преминације симболичне и алегоријске форме, историјских, митских и универзалних тема, као да полако, у нашој прози, остаје за нама. Визије прошлости у којима смо, волећи литературу, тражили и садашњост и будућност, загонетни и

¹³ О превазилажењу естетизма најречитије је говорио Света Лукић, стога, в. Лукић 1973: 91 и даље.

херметични облици у којима смо, поштујући право уметности на нечитљивост, откривали шифре ума и тајне срца, усплахирена реторика у којој смо, ценећи поезију, налазили бисере лиризма – сада као да препуштају део свог ексклузивног простора делима што *даровито, смело, одважно, непосредно, без већих амбиција у погледу формалних новина, конкретношћу људских ситуација и израза, сведоче о нашим данима, о времену које зовемо савременост*“ (1976: 146, подвукла М. К.).

Поменути критичар изразито афирмативно вреднује роман *Кад су цветале тикве* зато што у њему, између осталог, осећа „рефлекс непосредног [’елементарног’ – М. К.] живота“ приказаног „без [...] инсценација аутора“, поступком који именује као „филмски“, да би напослетку суверено закључио како се ова Михаиловићева књига може сврстати „међу боља, и најбоља, достигнућа послератне српске прозе“ (Исто 1976: 150).

На овом месту вреди скренути пажњу и на интересантан приказ из пера Милована Данојлића, писан нешто другачијим тоном поводом Михаиловићевог првог романа, а који се појавио исте године, само дан пре Џацићевог, у листу *Борба* (28. децембра 1968), под насловом „Страдање Љубе Шампиона“. Наиме, мимо бројних похвала које изриче на рачун овог, како га квалификује, „блиставог дела“, његове „узбудљиве“, „чисте и прозирне приче [’која се прича сама’ – М. К.], [приче] доведене до савршенства у својој једноставности“, те укупног мајсторства приповедања („савесност“ при описивању, „ретка уверљивост“; „сјајан приповедач, са непогрешивим смислом за карактеристичне појединости, тачан, прегледан, кратак“; „нагиње ка хладнокрвној нарацији која пре изазива поштовање и уважавање но љубав“, „увек разликује главно и споредно“; књижевно веома успела употреба београдског „фрајерског“ аргоа итд.), Данојлић упућује једну врло озбиљну примедбу, која се тиче „толике праволинејности и простоте“, штавише „интелектуалне голотиње“ Михаиловићевог јунака-казивача, ослобођеног, како каже, сваке „церебралне компликације“. Упркос томе што лепо и тачно запажа да пишчева књига „долази као реакција на ’мислилачко’ претеривање једног дела наше прозе“, Данојлић је проглашава „антиинтелектуалистичком“ и, у крајњој линији, ту њену доминантну особину поистовећује са „антиинтелектуализмом“ и „недуховношћу“ аутора (Данојлић 1968: 11), не узимајући притом у обзир, сматрамо, чињеницу да је, код њега, „Повјерење у непосредно животно искуство и у пријесни деформисани језик“, како га Јован Делић дефинише, језик „којим се то искуство саопштава“ само „*претпостављено* [...] интелектуалном приповиједању“ (Делић 2012: 51, нагл. М. К.).

Но, у часу када је Драгослав Михаиловић у оквирима „читалачке заједнице“ (Савић 2017: 71) на јужнословенском простору очевидно стекао статус писца вредног пажње и у време када се међу критичарима релативно стабилизовало мишљење о њему као творцу прозног остварења које, према В. Павлетићу, „неће негирати ни најзадртији формалисти нити ће га смјети отклонити увијек забринути идеолошки чистунци“ (Павлетић 1971: 281–282), а испоставиће се деценијама касније да је у питању „бестселер“ (Делић 2012: 50), пишчево „до сада најчитаније и највише превођено дело“ (Јанковић 1985: 10), „један од најпопуларнијих романа српске књижевности 20. века“¹⁴, који је доживео близу невероватних четрдесет издања (в. Нинић 2017), појавила се у редовном, плавом Колу Српске књижевне задруге (1975) нова, трећа књига, *Петријин венац*. И мада је испрва дочекана обазриво, у сенци „случаја ’Тикава’“ и далекосежних последица који је тај случај са собом носио (в.

¹⁴ „У анкетама о омрзнутој школској лектури, ’Тикве’ су једна од ретких књига која се без присиле чита деценијама уназад, па и данас када се све мање мари за књижевност. То је нека врста *синдрома*, једне књижевне појаве тако ретке у нашој књижевности. Ми немамо много таквих писаца!“, казао је Љубиша Јеремић (2017: 20, нагл. М. К.).

Матвејевић 1978: 145, 148)¹⁵, била је прихваћена изразито повољно и идуће, 1976. године, за трећу целину „Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем која си“, награђена Андрићевом наградом,¹⁶ чиме се убедљиво и званично укоренила представа о Михаиловићу као о неоспорној и непорецивој књижевној величини. „Том књигом“, како је констатовао Владета Јанковић (1981: 333), „наша литература добила [је] једну значајну и трајну вредност“, а то запажање на изванредан начин поткрепљује чињеница да је управо овај роман уврштен у „педесет најбољих романа српске књижевности“ (Јанковић 1985: 5) и штампан у чувеној едицији београдског издавачког предузећа Нолит, едицији *Српска књижевност. Роман* (књ. 45), из 1981.

Ако су неки од критичара минулог века (нпр. Љ. Јеремић, Б. Копривица, Ј. Аћин, М. Недић, Т. Чолак, П. Матвејевић, В. Рибникар...)¹⁷, непосредно по објављивању, готово једнодушно оценили *Петријин венац* као дело које се по уметничким својствима може слободно упоредити са многим делима светске књижевности, при чему су тежиште својих анализа постављали на посебан и сложен пишчев однос према животној стварности, односно „сировим“ чињеницама, на необичну композицију, тј. проблематизацију жанровског усмерења дела (збирка приповедака/роман), приповедну инстанцу или стил и језик, што ће, уосталом, чинити и познији тумачи дела Драгослава Михаиловића, онда је, рецимо, Иван Шоп у тексту индикативног наслова „Фолклорни натурализам“, објављеном у *Књижевним новинама* 1. фебруара 1976, оштро указао на то да ова књига „излази из оквира фолклорног реализма и прелази у фолклорни натурализам“ и да њен аутор, будући и сувише спутан наративним модусом за који се сâм определио (монолошка форма), упркос сваковрсним напорима и изванредном, превасходно језичком умећу, „није до краја успео да испуни просторе романа“, да би одмах затим уследила поента у виду метафорички обликованог става, по коме „свирање на једној жици, и када је најбоље, не може заменити оркестар“ (Шоп 1976: 5).

Иако је, очито, прозни опус Драгослава Михаиловића већ доста дуго предмет (пр)оцењивања великог броја историчара књижевности и књижевних критичара, домаћих и страних, сви су они, уочавамо, одувек показивали више занимања за пишчеве (кратке) приповетке и романи. Међу приповеткама, у ред извршних, антологијских, с правом су сврставали „Путника“, „Лилику“ или „Богиње“ (збирка *Фреде, лаку ноћ*)¹⁸, кажемо с правом зато што, писао је и Михаиловићев савременик Милисав Савић тим поводом, „Из њих бије дах невероватног, великог талента“ (Савић 2017: 75), а од романа су им најподстицајнији били *Кад су цветале тикве*¹⁹, *Петријин венац* и *Чизмаши*. Када се посматрају у низу, ова дела откривају и повезаност у погледу наративног обрасца, исприповедана су у облику граматичког првог лица, техником блиском усменом монолошком говорењу, такозваним *сказом*, и одликује их жив, исповедни, готово тестаментарни тон. Њихови главни јунаци, уједно приповедачи, без посредовања аутора или само привидно без њега, слушаоцима и

¹⁵ „Чак је и Андрићева награда која је додијељена томе дјелу саопћена јавности тако уздржано и неугледно да се једва могло разабрати да ју је Михаиловић *први пут* од кад је установљена добио“ (Исто: 145, подвукла М. К.).

¹⁶ *Прича и причање : антологија српских прича награђених Андрићевом наградом* (прир. Ж. Ђукић Перишић), Бања Лука: Глас српски, 2001, 23–42.

¹⁷ В. Нинић 2017: 97–100.

¹⁸ У том смислу, интересантан је податак да је, рецимо, Мирослав Јосић Вишњић у своју *Антологију српских приповедача XIX и XX века* (Београд: „Филип Вишњић“, 1999), уз „Лилику“, уврстио приповетку „Чија то душа овуда тумара“, док је „Лилику“, супротно очекивању, Милован Витезовић укључио у *Antologiju savremene srpske satirične priče* (Београд: „Jež“, 1979).

¹⁹ Међу десет најбољих романа који н и с у добили НИН-ову награду у периоду 1954–2004, према анкети у којој су учествовали књижевни критичари С. Брајовић, С. Владушић, В. Гордић-Петковић, С. Дамјанов, С. Ђорђић, А. Јовановић, Ј. Лукић, Г. Максимовић, Н. Шапоња и М. Шукало, нашао се и овај Михаиловићев роман (Београд: ЗУНС–НИН [OFF НИН, 3], 2005).

читаоцима поверавају аутентичне приче, своје потресне животе и најдубље интимае и управо је ова чињеница, верујемо, условила толику привлачност наведених остварења.

Већ после летимичног осврта на досадашњу рецепцију Михаиловићеве прозе у земљи и иностранству, постаје јасно да су у сенци дела из, условно речено, најбоље, ране фазе стварања, по нашем осећању сасвим неправедно, остале с в е потоње (не)фикционалне књиге овог писца. Међу њима бисмо издвојили роман *Гори Морава* који се такође остварује приповедањем у првом лицу уз, показаћемо доцније, маркантне разлике, иако се, на срећу, све чешће појављују радови (Ајдачић 2009; Делић 2017), и то радови тумача млађе генерације (Живановић 2013; Јовановић 2017; Кецојевић 2017), који своју истраживачку пажњу (пре)усмеравају на овај Михаиловићев, „’готово’ мемоарски“ роман, како га писац, уосталом, сâм жанровски одређује (нав. према: Аћимовић 2018: 352). Свестан да поменути кратки роман није наишао на адекватан пријем ни код читалачке публике ни код критике, упркос чињеници да је својевремено добио награду Вукове задужбине (за 1994. годину)²⁰, Јован Делић је на Округлом столу посвећеном Драгославу Михаиловићу и савременој српској прози у Трстенику крајем 2016. потцртао да *Гори Морава* „заслужује много бољи статус у српској књижевности него што га *досад* има“ (Делић 2017: 87, наш курзив), а ми ћемо покушати да, у том погледу, својим пажљивим читањем и детаљном анализом дамо скромни допринос. Такође, тек у новије доба наилазимо на добре радове који настоје да читаоцима предоче често занемарене а несумњиве квалитете мемоарско-историографских и публицистичких текстова овога писца,²¹ што нас наводи на закључак да читавим својим импозантним опусом Михаиловић не престаје да интригира, и да, самим тим, овај аутор заузима истакнуто, штавише „непомерљиво“ (Паовица 2001: 178) место у савременој српској књижевности, и то, није претерано рећи, место живог *к л а с и к а* наше књижевности, нарочито ако се присетимо начина на који се тај и такав статус задобија:

„Писац постаје класик када добија потврду од сваког новог читалачког поколења; када његово дело омогућава да настане велика и аутономна традиција тумачења, у којој се одвија непрестана размена између онога што је дело могло значити аутору и тумачима наоружаним неопходним знањима и вештинама и његовим далеким и незамисливо различитим читаоцима; када је његово 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...“ (Ломпар 2004: 291, ауторов курзив).

2.

У средиште прошлог, лирски интонираног и коришћењем курзива графички онеобиченог дела Михаиловићеве збирке *Фреде, лаку ноћ* (насталог у Београду, још 1962. године, како је на крају овог, по мишљењу многих критичара „програмског“ текста [Тимченко 1978: 143] назначено), наратор, који се оглашава у првом граматичком лицу, смешта чувено, мада изузетно интригантно питање – „Шта је то човек?“:

²⁰ У критичкој рецепцији Михаиловићевог дела налазимо свега десетак приказа романа *Гори Морава*, и то: А. Јеркова, Г. Божовића, Ј. Шоп, М. Панћића, С. Т. Томашевића, Р. Братића, Р. Микића, С. Кољевића и М. Миленковића, писаних и штампаних 1994. и 1995. године у листовима *Борба*, *НИН*, *Политика*, *Књижевна реч* и *Књижевне новине* (в. Нинић 2017: 115–116).

²¹ В.: „О личном и наративном идентитету у нефикционалној прози Драгослава Михаиловића“ писао је Милета Аћимовић Ивков у тексту „Историја, биографија и прича“, у: *О делу Драгослава Михаиловића*, Врање: Учитељски факултет, 2009, 32–38. Видети и: Бранко Илић, „Наративни модел документарне прозе Драгослава Михаиловића“, у: *Узданица*, год. IX, бр. 2, децембар, Јагодина, 2012, 65–77.

„Мој син. Ко у томе малом гмизавцу није видео лепоту коју су њему закинули? Глупо је то, наравно. Па ипак, одједном и тако страшно. 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? [...] Опојан као пиће а, знам, краткотрајан као зрак, силан као глечер а слаб, рањив као листак, чист као сад а таман, стравично нејасан као сутра: шта ће од тога бити? Шта је то човек? Је ли већ сад предодређен на жртву [...]? Или ће [...] остати само конзумент овога света, једаћа 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?“ (Михаиловић 2017: 7–8, пишчев курзив, подвукла М. К.).

Из овог одломка који је индикативан и, још више, спрам реторски постављеног питања, читалац би могао наслутити да ће човек, тај „божји створ“, и његов живот (па „и оно што њиме управља“ [Вуковић н. д.: 3]), односно његова животна прича, у којој, по правилу, „доминирају патња, бол, страдање, несрећа“ (Савић 2012: 61), (п)остати трајна опсесија не само ове прве приповедачке књиге него и пишчеве (уметничке) прозе уопште. Михаиловић је, наиме, за предмет свог интересовања изабрао такозваног „анонимног“ (Пантић 2009: 20), „малог“ (Паовица 2001: 178), „обичног“ (Михаиловић 2007: 26) човека, условно речено, специфичан *тип* књижевног јунака, „аутсајдера“²², људе који припадају различитим географским и социјалним срединама, неретко са саме територијално-друштвено-културне маргине (малена Лилика и боксер Љуба живе на београдској периферији, Петрија је из рударској краја, из централне Србије, Милица Стефановић девојком Милојевић родом са југа Србије, из околине Топлице, село Стублине...), у чему су многи тумачи видели „ускрснуће“ реалистичке наративне традиције и повратак њеном кључном, регионалистичком обележју („Књижевност поново напушта Београд и модерни живот и враћа се провинцији, селу и паланци, или животу предграђа. 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“, приметио је Ј. Деретић [1983: 635]), и то, у најбољем могућем виду, на трагу оличеном у аутору какав је био Борисав Станковић (нпр. Циганин Тамил, ћорави чистач ципела, и слепа продавачица новина из приче „Шукар место“, Рака и Баца, пџр јунака, београдских „отпадника“ из приче „Они се удружују“²³, божјак Радован из *Петријиног венца*, Максим Пиздић из *Гори Морава...*), такође, људе које, ако изузмемо роман *Злотвори*, „не стварају историју и идеологију, али на које историја и идеологија и те како утичу, немилосрдно их претварајући у своју природно негативну и трагичну последицу“, како запажа М. Недић (2010: 67).

Михаиловићеви јунаци су замишљени и читаоцима представљени као неснађени/несхваћени (Света Петронијевић, Драгиша Митровић, Миодраг Илић Мијандрош, Милорад Мића Кнежевић), усамљени појединци (а то се, можда, најбоље види захваљујући лику госпођице Олге, професорке француског језика, из приповетке „Фреде, лаку ноћ“, која другује са скулптурицом коња), којима је судбина ненаклоњена јер им је, као нараторовом сину, Лилики из истоимене приче, Милице из приповетке „Богиње“ или Петрији Ђорђевић, одмах по рођењу „закинула лепоту“ (в. Потребић 2017), односно појединци који су „отписани“ (Делић 2012: 51), попут Раке и Баце, изопштени из света, „отуђен[и] од бога и

²² О „аутсајдеру“ као новом типу јунака који се налази у средишту трију романа, објављених исте, 1968. године, и то: *Мемоари Пере Богаља* Слободана Селенића, *Мирис, злато и тамјан* Слободана Новака и *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића, опширно је писао критичар Павле Зорић (1969: 3–8) у часопису *Савременик*.

²³ „Били су најпромрзлији, најгладнији, најуморији и најутученији на свету...“ (Михаиловић 2016: 269).

заборављен[и] од људи“ [Михаиловић 2016: 267]), због чега се често, док се боре за опстанак и бесциљно и безнадежно „пипају по мраку“ („главињају по пустоши“/„по непроходу“), суочавају са дехуманизацијом („са бездушношћу [људи и – М. К.] предмета око себе“) и деградацијом, што је нарочито видљиво у збирци *Преживљавање* („Плач Јована Тркуље“, нпр.), али и ранијој, *Лов на стенице* (нпр. „Вредност љубави“, „Како то да напишем, другар“), и то у јасно оцртаним друштвено-историјским, односно политичким приликама епохе, наговештеним још приповетком „Путник“, приликама у којима се често смрт чини као једина извесност („Шарл Азнавур и његова публика“, *Злотвори*). А да се угроженој јединки болест (Лилика, Милица Стефановић), па и смрт заиста може указати као спасоносно решење („Самоубиство би ти дало одговоре на сва могућа нерешива питања“ [„Јапанска играчка“, у: Михаиловић 2016: 156]), отцепљење од мука и избављење од свих недаћа које су је задесиле (Петријина ћеркица Милана, тетка, односно мајка јунака из приповетке „Ухвати звезду падалицу“, Стевин стриц Станоје), убедљиво метафорички презентује прича „Гост“, којом се отвара Михаиловићева прва књига, а у њој изгубљени и очајни миш, у дослуху са својом природом, прижељкује да незнанац-домаћин дигне руку на њега: „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 2017: 19).

Јунаци приповедака и романа Драгослава Михаиловића стално „насумице лутају тамо-амо“ (Михаиловић 2017: 19), као по казни, „спотурају се по беспутици“ (Михаиловић 1993: 95) или се „вуку [...] по странпутицама“ (Љуба Сретеновић је емигрант у Шведској, рецимо), што се, показавши доцније, испоставља као с у д б и н с к и детерминисано, јер многи од њих су, како то учава Богдан Миљивојевић, организатор снимања документарног филма о подводном свету (рибама) безименог језера на југу Србије, „лепо почели, а онда, као да им се њихова дотадашња водила негде затурила, почели да лутају, врљају, главињају. И не заустављају се док сасвим не пропадну!“ („Утопљеница“, у: Михаиловић 2000: 59), а то ћемо најбоље потврдити уколико призовемо у сећање судбину главног протагонисте *Кад су цветале тикве*, који је у губитничку животну позицију доспео, да се послужимо речима стављеним у епиграф романа, „вођен силом куда неће“, или пуковника Јована Јове Веселиновића, једног од актера романа *Злотвори*, који је, већ помраченог ума, немоћан да се супротстави невидљивој сили која „људским стварима управља, а људе не пита да ли на то пристају“ (Михаиловић 1997: 353), убио жену и тринаестогодишњег сина, да би недуго потом извршио самоубиство, или пак Стеве из *Гори Морава* који је грешке чинио неспособан да се одупре налету судбине и промени јој смер због његове породичне, наслеђене „смољавости“, што, уколико говоримо о портретисању јунака делањем, неодољиво подсећа „на Аристотелов приступ трагедији“ (Ходел 2017: 36).²⁴ На сличан начин, незвани, „сиви“, „длакави“ ноћни посетилац, са којим неименовани наратор-јунак једне од првих ауторових објављених прича уопште, приче „Гост“ (*ЛМС*, 1959)²⁵, води „борбу“, блудј у мраку „као лоптица ударена ногом, немоћна да се заустави или промени правац све док над њом то нека

²⁴ Аристотел 2002: „Најважнији од тих саставних делова [трагедије – М. К.] јесте склоп догађаја. Јер, трагедија није подражавање људи, него подражавање радње и живота, среће и несреће, а срећа и несрећа леже у радњи, и оно што чини циљ нашег живота, то је неко делање, а не каквоћа. По свом карактеру људи су овакви или онакви, а по делању срећни или несрећни. Према томе, лица не делају зато да подражавају карактере, него ради делања узимају да приказују и карактере. Зато су догађаји и прича циљ трагедије, а циљ је најважнија ствар у свему. Лош без радње не би могло бити трагедије, а без карактера би“ (67).

Пишући о роману *Кад су цветале тикве*, Иван В. Лалић истиче да у судбини главног јунака Љубе Шампиона, „која нам је приближена у перспективу непосредног суочавања са кључним епизодама његовог живота, постоји једно *трагично језгро* које скоро као да је обликовано по Аристотеловим рецептима о трагичном хероју“ (Лалић 1971: 51, наш курзив).

²⁵ О прерадама које је, десет година након првог издања збирке *Фреде, лаку ноћ* (¹1967, ²1977), доживела приповетка „Гост“, више код: Братић 1978. В. и Тимченко 1978: 143–145.

спољашња сила не учини“ (Михаиловић 2017: 19, нагл. М. К.). У том и таквом контексту, важан је и индикативан исказ Петрије Ђорђевић која, размишљајући о човеку и његовој погрешивости, закључује: „Кад прође време’, велим, ’човек не мож себе да одговори што је толко грешно’. [...] ’Можда он’, кажем, ’несретник, и не мож друкше. Таки је од бога валда створен. Неки га валда проклео’...“ (Михаиловић 1979: 54).

Дакле, очевидно је да су Михаиловићеви јунаци предодређени да тумарају по „неком јако мрачном, врло гадном и сувише закучастом ћорсокаку“ (Михаиловић 1994: 41), као неименовани главни актер приповетке „Јалова јесен“, други по реду члан Удружења честитих печуркара и потписник његовог Кодекса, који, док неснађено „Врљам по горовитом кршу лево-десно, тражећи проходно место“, поставља себи симболички усмерено питање: „’Где ли сам ово?’ Куд да се кренем?“ (Михаиловић 2000: 200, 201) (уп. са Ћамилом), или, примарни Ја-наратор, који у епилошки део приповетке „Преживљавање“, која је петој, последње објављеној збирци и дала наслов, уводи, вероватно, суштинско питање: ’Шта човек, мислим се, да ради са својим животом?’“ (Михаиловић 2010а: 161), па изгледа да једино *одабранима* у тако трагично интонираној визији будућности остаје нада (јер, примера ради, Рака и Баца „Нису веровали да ће ма кад у будућности ишта моћи да се промени, као што ваљда ни у прошлости никад није било ништа друкчије“ [Михаиловић 2016: 269]), која се, додуше, најчешће атрибуира као „мрачна“, „да се излаз [ипак – М. К.] може наћи“ (Михаиловић 1994: 41) (а у то је све до самртног часа непоколебљиво веровао, рецимо, храбри генерал Жигић из приче „Парионичар, генерал и иследник“, из: *Јалова јесен*), баш попут наоко необичног уздања Љубе Шампиона у првим годинама емиграције да ће се појавити неко „ко ће ме ухватити за мишку, опалити ми шљагу и рећи: ’Мали, доста си се зезао, ’ајде сад кући’“ (Михаиловић 2005: 112), а кад се већ, временом, тај неко не буде појавио, онда Љуби остаје уздање у „неки мали, паметан рат“ (Исто 2005: 115), који би му омогућио да се врати назад у вољену домовину, у Југославију:

„Некако, није ми се чинило да радим нешто што ће одлучити о читавом мом животу. Бежим преко границе: па шта? Ако је овако могу прећи с ове стране, исто је тако могу прегазити и с оне. Нисам размишљао о томе да ли ћу се вратити – био сам исувише очајан да бих у том тренутку за то могао да будем способан – али негде у мени је чучала *нада* у такву могућност; нисам размишљао, али негде у мени је постојала *вера* у то да један такав чин као што је овај одлазак мора да има и свој други, завршни део, а он, наравно, може да буде само повратак“ (Исто 2005: 111, наш курзив).

Иако многи Михаиловићеви, крчки, колебљиви, беспомоћни јунаци („*Опојан као пиће а, знам, краткотрајан као зрак, силан као глечер а слаб, рањив као листак, чист као сад а таман, стравично нејасан као сутра*“) са сигурношћу знају оно што је закључио наратор приповетке „Гост“, да се „нећеш [...] од неких ствари спасти окрећући им леђа“ (Михаиловић 2017: 15), ипак, осећајући се поражени пред налетима сваковрсних тешкоћа и остајући понижени из непрестане, жестоке, међутим, узалудне борбе са животом, склони су да излаз траже у пороцима, најпре, у алкохолу (Ћамил из приповетке „Шукар место“, сликар Мића Кнежевић из приповетке „Јапанска играчка“, Ненад, чувени редитељ и професор на Филмској академији из приповетке „Утопљеница“, Пера из романа *Гори Морава*, преживели голооточани, млади заставник Света Петронијевић Руски, председник окружног суда у Београду – Драгиша Митровић, Милош Распоповић...), а пошто у њиховом духу нема побуне (видети, рецимо, приче „Ухвати звезду падалицу“, „Мијандрош и Беља“, „Јапанска играчка“), у себи налазе тек толико снаге да могу „сулудо, запенушено, детињасто“ да изурлају псовку према небу: „’Животе, крвопијо, мамицу ти смрдљиву!’“ (Михаиловић 1984: 184), односно „’Животе-е-е, мамицу ти смрдљиву јебем!’“ (Михаиловић 1994: 158). За разлику од појединаца који су, суочени са бесперспективношћу и бесмислом постојања,

„изгубили осећање за стварност“, па силазе у лудило (као анонимна Параћинка из приповетке „Јапанска играчка“ која, ударајући неартикулисано по старом и помало заборављеном клавиру, производи мелодије налик на Бетовена или Шопена, „Плава Драма названа Милева“ из приповетке „Бесмртна љубав Плаве Дrame“ или Гвозден Петрићевић Дрвењак из приповетке „Кратки приказ живота на Цариградском друму“), имају самоубилачке помисли/намере (Ћамил, Света Петронијевић, Мића Кнежевић, Миодраг Сенковић Бѣља, глумица Јелена...) или пак добровољно бирају смрт (својом руком, из ватреног оружја, као, рецимо, Јова Веселиновић, кнојевац Тоза Боза и студент Ранко Радивојевић, односно даљењем у води попут јунакиње из приповетке „Утопљеница“), писац је, чини се, највише од свих својих јунака, Петрију Ђорђевић обдарио својеврсним витализмом који се граничи са „животињским животним импулсом“ (Делић 2008: 351).

Нагостили смо већ да је у уметничком делу прозног корпуса Драгослава Михаиловића могућно разумети и конкретно, национално-историјско време као детерминишуће, пошто се, ван сваке сумње, 1948. година, када је отпочела борба Информбироа и КПЈ, појављује као прекретница у животима великог броја јунака. И мада Михаиловић у остварењима која тематизују голооточка страдања активира препознатљиву дихотомију *целат – жртва*, нарочито у делима која описују садистичке (логорске) сцене у низу приповедака из збирки *Лов на стенице*, *Јалова јесен* и *Преживљавање*, те у романима *Злотвори* и *Треће пролеће*, занимљиво је, међутим, било запазити да извршиоци стравичних злочина у фикционалној прози овог писца такође пате, оптерећени грижом савести (јер „злочин и слабо предвиђање будућности иду руку под руку“, односно „О злочину није лако нити писати, а камоли носити га на души“ [Михаиловић 1993: 47, 50]), попут неименованог јунака сказ-приповетке „Путник“, који је убио деветорицу, пуковника Бранка Дамјановића („Парионичар, генерал и иследник“) или кнојевца Змајевића (*Треће пролеће*), који немају миран сан, или удбаша Свете Петронијевића којег годинама мучи један те исти, кошмарни сан, те пензионисаног партизанског капетана Данила којег сви убијени, с временске дистанце од двадесет година, „из гроба оптужују“, иако му „најтеже [...] падају прва двојица“, јер „Све друге каткад могу и иза се да забацим, њија никад. Они ми стално сједе на грбачи. И куцкају ме у мозак“ („Четрдесет и три године“, у: Михаиловић 2016: 237), крајње амбивалентног Слободана Пенезића Крцуна, чије су „руке кржаве до рамена“ (Михаиловић 1993: 12)²⁶, па се у пијан пита због чега је злодела уопште и чинио, пензионисаног пуковника Славка Глумца који се „хвата за главу“ већ при самом помену имена аутора представе *Кад су цветале тикве* пошто се прибојава његовог потенцијалног сведочења о хапшењу које је (Глумац) извео („Лов на стенице“)²⁷, пуковника Јове Веселиновића који смирење од фантазмагорија налази тек с оне стране живота (*Злотвори*), а, сасвим ретко, мучитељи долазе у прилику да се, као капетан Секулић, макар са извесне временске дистанце, извине некадашњим кажњеницима, својим жртвама, и замоле их за опроштај („Лов на стенице“), што најречитије говори о потреби Драгослава Михаиловића као писца да, упркос „жестоком критичком тону“ његовог „приповедачког гласа“ (Паовица 2001: 182), у свакој, па и најмонструознијој личности пронађе и истакне зрно „неусахле људскости“, онај „дршћући жижак“, како га је назвао Петар Џацић (в. 1995: 21).

А да би све ово о чему смо претходно говорили, с очевидним успехом, и постигао, сасвим логично, Михаиловићу је било неопходно основно средство изражавања, а то је – *ј е - з и к*. Наиме, готово да нема тумача који се бавио уметничким делом његовог прозног

²⁶ Уп.: „’Моје [Крцунове – М. К.] су руке’, урла и показује их гледајући их са гађењем, ’у крви до рамена! Сваке ноћи пливам у крви, шест година сна немам! Дотле сте ви мене дотерали, мајку вам јебем крвничку!’“ (Михаиловић 1997: 265).

²⁷ Уп.: „Да ли га [Милоја Зорића – М. К.] је Мика Џован дотле већ био осмотрио или му се учинило да се на помен његовог имена тргао? [...] Зар је овај жив, казивало је његово запрепашћено лице“ („Мика Џован његовог живота“, у: Михаиловић 2010а: 21).

стваралаштва а да се није, макар и овлашно, дотакао његовог, по много чему особеног језика, захваљујући којем овај писац, по нашем убеђењу, остварује врло високе естетске домете.²⁸ Није, међутим, занимање проучавалаца за тему језика и стила у толикој мери ни чудно, напротив, неоспорна је и већ добро позната чињеница да се Михаиловић, приликом стварања својих дела, особито током прве фазе, штедро служио дијалектом, а такође и сâм је у неколиким приликама подвукао да му је, поред људи и људских судбина, језик/дијалекат и његово лексичко богатство, можда чак и мимо очекивања, временом постао преокупација у раду (у једном разговору узгредно помиње да му је језик „мала интимна страст“, в. Михаиловић 2007: 17), да би онда иста та преокупација свој врхунац досегла тек у текстовима, додуше другачије жанровски кодираним, који, угрубо, припадају четвртој фази.²⁹ Ипак, више од констатације, намера нам је да, у наставку, анализом појединачних остварења, покажемо како је код њега опредељење за некњижевни идиом, то јест, речено терминима лингвистике, „супстандард“ (Драгин 2013: 119), заправо додатно и врло добро мотивисано/дубоко поетички оправдано, опредељење које није последица никаквог „отпора“ (в. Михаиловић 2007: 21) нити подривања владајуће језичке парадигме, како се обично погрешно доживљава, већ проистекло из осећања „да се слика света мора чврсто везати за своју језичку основу“ (Микић 2010а: 108), одређеније, из објективне потребе писца да своје јунаке, и уз помоћ језика, индивидуализује и портретише (Микић 2008: 68), а такође треба казати да је то и такво опредељење, по правилу, условљено становиштем с којег се приповеда. Сасвим поједностављено, насупрот неким другим ауторима (нпр. Стеван Сремац, Бора Станковић), код Михаиловића не само што јунаци проговарају језиком чији елементи нису обухваћени строго утврђеном/договореном нормом (у питању су јунаци о којима наратор саопштава из *Он*-позиције, а када им, по потреби, и препусти реч, онда је такав моменат доследно пропраћен одговарајућим знаковима интерпункције) него се, вреди нагласити, уплив тзв. социјалног (тзв. улични говор, градски арго) или тзв. територијалног дијалекта (Вуковић 1979: 123) осећа и у говору приповедача (*Ја*-форма).³⁰

У, са много разлога, изузетно важном интервјуу Видосаву Стевановићу, објављеном доста давно, марта 1973. године, у листу *Књижевна реч*, под индикативним колико и интерпретативним насловом „Стил је нешто друго“, писац упућује на широко распрострањено уверење проучавалаца различитих профила о језику као пресудном критеријуму вредновања дела, на велику заблуду коју распознаје у убеђењу да је језик, иначе непорециво важан „чиница лепе књижевности“ (уз причу, композицију и др.), одвећ прецењен, схваћен као „извор и утока књижевност, њен смисао и сврха“ (Михаиловић 1973: 11), и потом излаже своју „малу теорију ‘лепог’ писања“ (уп. са: „Лепо писање“, из: *Преживљавање*), то јест „певачки прозни принцип“, како га још назива, принцип који подразумева ефектан спој „певности језика“³¹ и „проходности стила“, што, у ствари, значи само једно, да би требало да стил „буде неприметан, као ваздух који удишемо“ (Исто 1973:

²⁸ Пишући о Михаиловићевој прози, Владета Јанковић (1985: 8) у својој књизи, рецимо, истиче његов „високо креативан однос према језику, који остаје у служби карактеризације, али се претвара и у вишеструко функционално средство уметничког обликовања“.

²⁹ „Ја сада не радим готово ништа што је у вези са фикционалном књижевношћу и оно што пишем о језику можда представља сурогат за мој некадашњи рад“ (Михаиловић 2010б: 48).

³⁰ Драгин 2013: „Књижевно дело може користити истовремено 3 релативно различита идиома, два или, ређе, само један. То значи да се лепа литература може изразити на следећи начин: 1) мешавином стандардног, дијалекатског и урбаног идиома (вернакулара), 2) мешавином стандардног и вернакулара, 3) мешавином стандардног и руралног дијалекта и 4) чисто дијалекатским идиомом, руралним или урбаним. Дакле, *дијалекатска књижевност* је свака књижевност писана дијалектом без обзира на његово порекло или степен блискости са стандардним изразом“ (121, курзив аутора).

³¹ С тим у вези, не чуди што је Михаиловић, на питање Роберта Ходела која му је „књига најблискија“, с поносом издвојио *Петријин венац* и нагласио управо музикалност њеног језика: „Јер то је књига која је мени блиска, и која ми својим изразом *просто пева*“ (2010б: 41, наш курзив).

10). На другој страни, писац оправдава властити избор књижевних јунака, уједно стављених у улогу приповедача, и, док легитимизује креативан начин употребе (не)стилизованог, (раз)говорног језика у својим делима, посебно наглашава:

„... да се сајна андрићевска реченица без икаквих проблема може наћи у безвредном књижевном тексту, као што се 'ружна' народска, али *литерарно оправдана* и *одбрањена*, промењена лика и са венцем око главе, може шепурити у ваљаном делу“ (Исто 1973: 10, курзив М. К.).

На сличан начин ће Михаиловић, безмало две деценије касније (март 1992), у писму упућеном професору славистике Роберту Ходелу, поводом треће књиге а другог романа *Петријин венац*, тумачити спорну разлику између стандард(изова)ног и живог, локалног говора, разлику коју је наука о језику засновала на њиховој, како констатује, „(не)способности за комуникацију и уметничко изражавање“:

„То је народни говор који не представља стандардан књижевни језик, што значи да је са становишта језичке науке *дисквалификован* као на неки начин неспособан и за комуникацију и за уметничко изражавање (ја тако, наравно, не мислим). Подразумева се, исто тако, да није измишљен у књижевничкој лабораторији него да, као релативно формиран, постоји у језичком животу. Њиме су говорили сви мени блиски људи у моме детињству и првој младости, све док се нисам отиснуо из родног краја, па би се заиста могао означити као језик моје бабе, иако он, разуме се, није само њен“ (Михаиловић 2007: 14, подвукла М. К.).

У истом том писму, које се испоставило необично важним и за појашњење ејхенбаумовски схваћеног односа књижевности и стварности, аутор се, између осталог, одсечно и не без самоироније, оштро супротставља критичарској подели његових ликова и, потом, њиховом сврставању у низ „јунака интелектуалаца“ или „јунака примитиваца“ (Михаиловић 2007: 21), класификацији утемељеној на дистинкцији између кодификованог, стандардног језика и дијалекта, којим говоре протагонисти-наратори његових остварења, пре свега остварења чистог сказ-типа: „Богиње“, *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац*, *Чизмаши...* Стога, управо на овом месту можемо закључити да нас пишчево доминантно опредељење за технику сказа не чуди, не само због тога што је у једном другом разговору са Р. Ходелом, вођеном 11. септембра 2007. године, рекао да је оно, можда, „било условљено управо тиме што сам [више – М. К.] волео *да слушам* о људским судбинама, које су ме каткад немало изненађивале“ (Михаиловић 2010б: 44, нагл. М. К.) него и због тога што је сказ изузетно подесна техника, како истиче Виктор В. Виноградов (В. В. Виноградов), у чувеном тексту из 1925, „Проблем сказа у стилистици“ (рус. „Проблема сказа в стилистике“), он у себе лако „упија“ „туђи лексички материјал“ и „може слободно да располаже са инвентаром народних дијалеката, жаргона...“ (2009: 84).³² Разуме се, ово треба читати и схватати прилично условно, пошто, према сведочењу аутора, у његовом случају наративни модуц никада није био самом себи циљ, напротив, његови су књижевноуметнички текстови настајали такорећи спонтано, у ствари, они су се од самог почетка „програмирали“ за

³² Својеврсну илустрацију ове своје тезе о међузависности јунака (говорног лица) и језика у књижевноуметничком делу, односно језика и приповедног становишта налазимо у поменутом интервјуу из 1973. Наиме, Драгослав Михаиловић (1973: 11) узима за замек потенцијалне приповетке једну, по саставу, просту проширену реченицу: „’Пошто кошта тај смрдљиви сира’“, која делује да је истргнута из дијалошког контекста и која би са становишта стилистике сасвим сигурно била окарактерисана као „’ружна’“, „’гадна’“, „’приземна’“, у крајњој линији – „’ништавна’“, те, трагајући за најбољим могућим наративним решењем, закључује: „Сказ би овај језик, чини нам се, најлакше и оправдао“.

одређени наративни образац, а он је био тај који је само „ослушкивао“ и приступао коначној изради:

„... Не могу рећи да сам о свима покушавао и да пишем дијалекатски, [...] али [...] понекад сам којем јунаку прилазио готово равнодушно, и не бих најбоље знао како да га 'решим', све док не проговори. А кад би се то десило, као да је отворио кутијицу са драгоценостима, ја бих се нашао у малом рају локализма и просто не бих могао да се не радујем.

[...]

Не умем најбоље да размишљам о томе да ли бих приповетке и романе написане сказом, односно у првом лицу и језиком који се у већој или мањој мери разликује од књижевне норме, могао написати и 'нормалним' књижевним језиком, јер су ми се они од самог почетка представили овакви какви јесу“ (Михаиловић 2007: 19, 20).

А када говоримо о језику и његовим карактеристикама, онда наведеним констатацијама вреди додати и то да се у књижевнокритичкој рецепцији Михаиловићевог опуса могу запазити дијаметрално супротни, штавише међусобно конфронтирани ставови. С једне стране, Михаиловић је, још од момента кад је светлост дана угледала његова прва збирка *Фреде, лаку ноћ*, па и роман *Кад су цветале тикве*, доживљавао спорадичне жестоке нападе и осуде због „провинцијализма“ и заосталости“ (в. Вуковић 1979: 124), био омаловажаван због „антиинтелектуализма“ и „недуховности“ (Данојлић 1968: 11), сматрамо неосновано јер је реч, заправо, о превладавању ригидно успостављених граница између тзв. језичког центра, као надређеног, и периферије, као инфериорног феномена, о чему је писао Новица Петковић у предговору књизи Бориса Успенског³³, односно „тенденцији ослобађања језика“, на начин који је тај процес, започет још 1950-их, разумевао Милош И. Бандић (1973: 790)³⁴, а, са друге стране, паралелно са негативним оценама, књижевни зналци су упућивали бројне похвале и изразито повољно вредновали поменуте књиге, као, на пример, Чедомир Мирковић. Мирковић је у афирмативном приказу „Човеку је потребно надање“, објављеном у мартовском броју *Савременика* за 1969. годину, уз остале квалитете пишневог првог романа („Сажето причање, динамична и елиптична реченица“, „свежа и оригинална лексика“), изложио и став о вишеструкој функционалности коришћеног индивидуалног стила и специфичног језика и, у складу са тим и таквим виђењем, поентирао: „Овакви шатровачки изрази су [...] најпогодније лексичко средство да се трагична судбина исприча без болећивости и патетике. Стиче се утисак да се оваква литерарна материја једино на овај начин могла успешно оваплотити, да се једино овако могло изразити драматично пулсирање живота“ (Мирковић 1969: 297). Нешто слично, у тексту под насловом „Књижевни језик и савремени роман“ Ђорђије Вуковић ће се, с разлогом, осврнути на кључну улогу коју језик игра у *Петријином венцу*, а став који доносимо, будући да посебан значај придаје пишневој склоности ка стварању илузије аутентичности приповедања/усменога саопштавања, на

³³ Новица Петковић у предговору за књигу *Поетика композиције. Семиотика иконе* (рус. *Поетика композицији*, 1970; *О семиотике икони*, 1971) Б. А. Успенског каже: „Периферија је [...] место са више слободе, где се строго не примењује канонизовани систем обликовних поступака, где се појављују грешке и огрешења, као што се и у природноме језику увек на периферији, у необавезноме општењу најчешће појављују неправилни облици и језик се ту квари. Али, временом, те грешке продиру ка центру и тада могу да заузму место адекватнога нормираног облика, који онда све више почињемо да осећамо као застарело или архаичан. И, док су на периферији, 'погрешни облици' су увек условнији: односе се на владајућу норму, па тиме посредно на оно о чему реферишу. Али кад продру у центар и разруше владајућу норму, канон, – та се норма и канон почињу да вреднују као 'демодирани' и 'застарели'“ (Петковић 1979: LVIII).

³⁴ „Враћање на оно што је у језику исконско, једноставно, антикњишко и 'природно' указује на тежњу књижевности за враћањем дубљој истини, непосредности, присности и спонтаности, на тежњу за комуникацијом“ (Исто).

известан начин, може се односити и на сва остала дела реализована (псеудо)монолошким методом:

„... ако би се језик 'Петријиног венца' 'поправио', разрушио би се цео његов стилски систем, специфична боја говора главне јунакиње-приповедача би нестала, као што би се изгубио и ауторов двоструки став према јунакињи: иронија и самилост, дистанца и саосећање“ (Вуковић 1979: 124).

А чим напустимо подручје (ауто)поетичких формулација и свој поглед усмеримо на текст, видећемо да је посебно занимљива ситуација баш са *Петријиним венцем*, да је овај роман најизразитији пример доследног приповедања у аутохтоном, (претежно) косовско-ресавском дијалекту,³⁵ а тим су дијалектом исприповедане и „Богиње“ и, додуше, ублаженим књижевним идиомом, *Чизмаши*, са изузетком тобоже изворно документарних партија,³⁶ затим, роман *Кад су цветале тикве* у аргоу (бео)градског, прецизније, душановачког мангупа и боксера Љубе Сретеновића, док је у *Гори Морава* стандардна језичка норма испоштована на скоро свим нивоима. За разлику од Петријине неукости и простодушности, те слабе писмености јунакиње, уједно сказ-приповедачице, из приче „Богиње“ (збирка *Фреде, лаку ноћ*), Милице Стефановић (родом из Топличког округа, из села Стублине), ограничености језичких могућности Љубе Врапчета и Жике Курјака због необразованости или доследно инфантилне Лиликине перспективе због слабоумности, Стева, наратор романа *Гори Морава*, јесте човек зрелих година, одавно је напустио простор својих успомена (Ћуприја, Сење), ожењен је, има шестомесечног синчића и годинама живи у Београду и, зато, само се понекад јавља дијалекатски идиом, локални говор Поморавља, који треба да дочара уживљеност приповедача у свет минулог детињства и ликове из његовог завичајног и породичног амбијента. Исто тако, у, примера ради, приповеци „Кратки приказ живота на Цариградском друму“, која припада четвртој збирци *Јалова јесен* из 2000. године, приповедач, иначе родом Ћупричанин, који се, попут Стеве уосталом, може узимати за *alter ego* писца Драгослава Михаиловића, а томе битно доприносе и поједине аутобиографске појединости, оглашава са очите, вишедеценијске временске удаљености од збивања стандарним језиком, док је дијалекатски израз и „неуредни и дјелимично вулгарни говор“, како је Роберт Ходел добро уочио, „сконцентрисан на први дио приче“, што је додатно оправдано чињеницом да се у њему „описују претежно комични догађаји са наглашеним локалним значењем“ (Ходел 2008: 333). Међу наведеним примерима, потоња два, чини се, само иду у прилог претпоставци до које је у свом истраживању односа стандардног српског језика и дијалекта дошла Гордана С. Драгин, наиме, да се „Појава дијалектизма у књижевном делу јавља [...] као резултат језичког аутоматизма, тј. као сведок да се матерњи језик (тј. дијалекат) никада не потискује“ (Драгин 2013: 122, курзив аутора).

И пре него што се најзад посветимо временској и просторној димензији Михаиловићеве уметничке прозе, осврнимо се још на дефиниције неколиких, за нашу тему веома важних појмова које нам доноси модерна теорија приповедања. Наиме, подвлачећи јасну разлику међу трима нивоима приповедних текстова (*текст, прича и фабула*),³⁷ Мике Бал (Mieke Bal)

³⁵ Радовић-Тешић 2001 (69, фуснота 2): „Текст писца који пише дијалектом подразумева се да није у потпуности подударан у свим језичким цртама са аутентичним говором, или то не мора бити“.

³⁶ Интересантно је подсетити да су управо ова два Михаиловићева романа, *Петријин венац* и *Чизмаши*, послужила као лексикографска грађа при изради Речника САНУ (о томе више код: Радовић-Тешић 2001).

³⁷ Треба подсетити да је Ж. Женет такође разликовао три основна аспекта (структуре) наративног текста – *histoire* (прича), *récit* (приповедни, тј. наративни текст) и *narration* (приповедање, нарација, односно чин у коме настаје приповедни текст) (док је односе међу њима испитивао на три плана: плану *времена, начина и гласа*, а то су, у суштини, напомиње Р. Барт [1983: 105] у свом „Уводу у структуралну анализу приповедног текста“, тексту који је објављен још 1966. и који многи сматрају „манифестом наратологије“, глаголске категорије; уп. са Тодоровљевим категоријама: *време, аспект* и *начин*, које ће доцније заменити терминима

у својој књизи *Наратологија*, први пут објављеној 1977. године (ориг. издање на фра. *Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*), вели:

„... под *текстом* се подразумева једна, структурално гледано, завршена целина језичких знакова. 'Приповедни текст' је онај текст у којем једна инстанца прича причу. *Прича* је на један одређени начин презентована фабула“, а „Догађаји, актери, време и место сачињавају материјал за фабулу“. „Сами догађаји заузимају одређено време...“, док се „место види као тополошка позиција на којој се актери налазе и где се догађаји одигравају“. „Места [...] добијају дистинктивна обележја“ и на тај начин „се претварају у специфичан простор“ (Бал 2000: 11, 14, 110, 172, курзив аутора).

У контексту оваквих одређења, можемо закључити да је књижевноуметнички свет Драгослава Михаиловића прецизно лоциран и у времену и у простору. Догађаји се одвијају у дужем временском раздобљу, које је омеђено тридесетим годинама XX stoleћа, у приповеди „Кратки приказ живота на Цариградском друму“ (из: *Јалова јесен*) и роману *Чизмаш*, рецимо, и, с друге стране, почетком XXI века у збирци *Преживљавање*. У том распону од предратног, преко ратног, поратног, па до савременог доба, уочавају се неколике важне одреднице. Као веома значајна намеће се 1941. година, којом је обзнањен долазак Немаца и непосредни почетак Другог светског рата на територији Југославије („Путник“, „Богиње“, „О томе како је остала флека“, *Злотвори*), 1942. година и грађански рат, „крвави комшијски удар“ између Хрвата и Срба, односно усташа и четника („Четрдесет и три године“), 1944/45. година (Сремски фронт, борба за ослобођење), потом 1948. година, сукоб и раскид са Информбироом и убрзо након тога прогон „стаљиниста“ и одлазак на Голи оток³⁸ или Свети Гргур ради „преваспитавања посрнутих“ чланова партије (*Кад су цветале тикве*, *Лов на стенице*, *Злотвори*, „Најбољи пријатељ“ и „Парионичар, генерал и иследник“ из збирке *Јалова јесен*), које ће, иако у ослабљеном виду негде око смрти Јосифа Стаљина (1953), непрекидно трајати све до средине 60-их година 20. века, када ће се догодити чувена „чистка“ у Удби (1966) и настати пометња у читавом тоталитарном систему, такође, 1980. година смрти председника Југославије и Комунистичке партије Јосипа Броза Тита (*Треће пролеће*), почетак распада државе, рехабилитација голооточких логораша и „нормализација“ њихових живота након 1990-их („Чизмаш у кицошком оделу“, „Тромоторац из Железника“ из збирке *Лов на стенице*; „Најбољи пријатељ“ и „Парионичар, генерал и иследник“ из збирке *Јалова јесен*), те, коначно, сежући у сасвим блиску прошлост, НАТО бомбардовање Југославије, односно Србије („Свети Петар спасава Србе“, у: *Јалова јесен*) и смена власти 2000. године у последње објављеној приповедачкој књизи *Преживљавање*.

А када је о простору реч, у Михаиловићевој прози повлашћени простор представља родна Ћуприја, почев од приповедака „О томе како је остала флека“, „Генадије Задворски“ (*Фреде, лаку ноћ*), „Барабе, коњи и гегуле“, „Треће пролеће Свете Петронијевића“, „Ухвати звезду падалицу“ (*Ухвати звезду падалицу*), преко „Лов на стенице“, „Ранко и Власта“ (*Лов на стенице*), „Кратки приказ живота на Цариградском друму“, „Мијандрош и Беља“ (*Јалова јесен*), „Мика Џован његовог живота“ (*Преживљавање*), до романа *Чизмаш*, *Гори Морава*, *Злотвори* и *Треће пролеће*... при чему је у том и таквом амбијенту важно место дато

време, виђење и регистар), спрам бинарне опозиције појмова која је потекла од руских формалиста типа *фабула* – *сјуже*, односно, ако зађемо још дубље у прошлост, тријаде каква је *histoire – discours, récit – discours, histoire – récit* (више о томе код: Марчетић 2003: 37 и даље; в. Мартин 2016: 97 и даље; уп. Римон-Кенан 2007: 166). Аналогно структуралистичкој терминологији, Шломит Римон-Кенан у својој књизи поменуте елементе најпре означава као *story* (прича), *text* (текст) и *narration* (приповедање) (Римон-Кенан 2007: 11; Стевић 2007: 225), а потом инсистира на њиховој међузависности.

³⁸ Узгред напомињемо да је тзв. табу-теме, теме Информбироа и Голог отока у српску књижевност увео баш Драгослав Михаиловић, и то преко судбина оца и брата Љубе Шампиона у роману *Кад су цветале тикве* (1968) (о томе више код: Милосављевић 1991: 9–10).

Цариградском друму³⁹, Главној (касније названој Титовој), Сремској и Његошевој улици, кафанама, попут оне Тинкићеве, Миладинове, те кафанама Бранка Црног и Бранка Белог⁴⁰ (*Гори Морава*, „Кратки приказ живота на Цариградском друму“), и два рекама – Морави и Раваници, нарочито у приповеткама „О томе како је остала флека“, „Чија то душа овуда тумара“, „Треће пролеће Свете Петронијевића“ и „Кратки приказ живота на Цариградском друму“, као и романима *Гори Морава* и *Треће пролеће*. Унутар завичајног простора, посебно у делима са аутобиографском потком, издваја се Сење, рудничко насеље надомак манастира Раваница, „у чијој су порти крештали зелено-златни паунови“ (Михаиловић 1994: 56), насеље које се открива као типичан простор приповедачевих „раних јада“ – „Па, морао сам да признам, није све у њему [Сењу – М. К.] ни било за вољење“ („Ујка Драги седи под јабуком“, *Гори Морава*).

Будући да је Михаиловић за позорницу збивања већег броја својих дела изабрао Поморавље са околином, уз топониме Две сестре⁴¹, Сењски Рудник, Окно, Вишњевица и Топлица у низу приповедака и романа („Богиње“, „Барабе, коњи и гегуле“, *Петријин венац*, *Чизмаши*, *Злотвори*, *Треће пролеће*), помињу се још простори Јагодине, Параћина, Крагујевца, Трстеника, па и Бора. Такође, због учешћа мајора Милорада Миљковића Чиче у рату, артиљеријски пук се често селио и онда је неколико година боравио у Македонији, те је радњом обухваћен простор Скопља (*Чизмаши*), затим, да би новинар листа сарајевске фабрике намештаја Радован Петровић начинио репортажу „о шумским радницима и њиховим коњима“ („Четрдесет и три године“, у: Михаиловић 2016: 253), био је послат на територију БиХ, у Билећу, на место некадашњег војног логора, док су догађаји уметнуте приче везани за сукобе у близини српских села надомак Козаре, а због одлазака туберана у санаторијуме ради лечења и простор Сурдулице, Фрушке горе, Голника (Словенија), Крима (Русија) и Загеба, али је исто тако дешавања неколиких дела сместио у урбани простор (Бео)града. У позадини збивања из унутрашње приче романа *Кад су цветале тикве* реч је о ратном и послератном Београду, док се у тренутку говорења из оквирне приче главни лик налази на северу, у Естерсунду, у далекој Шведској.

Центар Београда просторна је подлога и приповедака „Пас“ (Ломина и Балканска улица, Теразије...), „Шукар место“ (Македонска и Дечанска улица, Трг републике...), „Они се удружују“ (железничка станица, Карађорђева улица) (из: *Ухвати звезду падалицу*), „Вредност љубави“ (из: *Лов на стенице*) и „Најбољи пријатељ“ (збирка *Јалова јесен*), а Дедиње, те ресторани попут „Колосеума“, „Мадере“, „Клуба књижевника“, „Влтаве“, кафане „Газела“, „Три листа дувана“ или „Унионовог“ кафеа“ подлога познијих остварења *Злотвори* и *Треће пролеће*. Такође, добар део романа *Гори Морава*, приповетке „Јапанска играчка“ (кафане „Знак питања“, „Коларац“, „Последња шанса“, „Ластин“ бифе), „Како то да напишем, другар“ (Београдски сајам) и приповедака из збирке *Преживљавање* одиграва се у Београду. За београдску периферију, прецизније, за Раковицу, везана је приповетка „Умро је стари Луј“, за Ледине „Мијандрош и Беља“, а за Душановац и околину, осим кратког романа

³⁹ „... 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“ („Увек осећате зебњу“, у: Михаиловић 2007: 30).

⁴⁰ „Називи [кафана – М. К.] као да су узети из паганске иконографије. Белбог и Црнобог били су опозитни пар древнословенских божанстава добра и зла, али се у Михаиловићевој Ћуприји тај аксиолошки вид унепостојио“ (Џацић 1995: 21).

⁴¹ О етимологији топонима Две Сестре сазнајемо из причања Жике Курјака: „Код стене Две сестре су, причају стари, некад, ко зна кад, погинуле две сестре. Чувале овце, па наишли Турци. Они појурили да их поватају, а девојке скочиле у амбис и погинуле. И тако, прво су ту стену Две сестре назвали, а онда се, одма испод њу, подигло и село, па су и њега исто крстили. То је било ко зна кад, ни не памти се. Само се тако прича“ („Барабе, коњи и гегуле“, у: Михаиловић 2016: 18).

Кад су цветале тикве, тачније – за Душановац и Вождовац, везана је приповетка „Ђевапчићи и пиво“ (из: *Јалова јесен*).

И док у неким делима налазимо само бројне реминисценције на бурне друштвено-историјске догађаје, примера ради, у приповеци „Ујка Драги седи под јабуком“ дечја игра Срба и Турака упућује на 1805. годину и битку на Иванковцу, брду где су се српски устаници предвођени војводом Миленком Стојковићем сукобили са турском војском и извојевали одлучујућу победу, у роману *Гори Морава* игра рата (и помињање Солунског фронта) на Први светски рат, затим први „каиш“ који ће главни јунак задобити на распад Југославије 1941. године, а жељено „секирче“ на 1944. годину и период после бомбардовања, такође, Везировска рупа у коју Максим Пиздић баца псеће цркотине сасвим сигурно асоцира на Голи оток, те аутобиографске појединости, попут хапшења и одласка у „робијашницу“ на Ади, рада у омладинској организацији, које срећемо у збиркама *Лов на стенице* („Лов на стенице“, „Ранко и Власта“, „Руководилац радова“) и *Јалова јесен* („Најбољи пријатељ“, „Парионичар, генерал и иследник“...), уз то, портрет неидентификованих људи који у авлији дочекују протагонисту приповетке „Ухвати звезду падалицу“ скрива важан детаљ, наиме, они мотре на њега „неким крупним, тужним, дубоким очима с огромним сеновитим подочњацима као у претучених, измождених голооточких логораша“ (Михаиловић 2016: 283), папуче „начињене од старих, голооточких сандала од аутомобилских гума“ које носи главни актер приповетке „Гост“ (Михаиловић 2017: 13), податак да је филмски редитељ Ненад био „На оном острву. Као политички“ („Утопљеница“, у: Михаиловић 2000: 59) итд. итд., дотле су потресне сцене које сведоче о изразито негативним и непоправљивим последицама идеолошки обојене репресије, односно страхотним злочинима које су над својим „муштеријама смрти“ чинили налогодавци или извршиоци, припадници Комунистичке партије, чији су репрезентанти друштвено-политички радници, Јосип Броз Тито, Милован Ђилас, Александар Лека Ранковић, Светислав Ђећа Стефановић, Јово Капичић Капа, Слободан Пенезић Крцун и други, остварене у збиркама *Лов на стенице* (на пример „Лов на стенице“, „Ранко и Власта“, „Руководилац радова“, „Тромоторац из Железника“), *Јалова јесен* („Најбољи пријатељ“, „Парионичар, генерал и иследник“) и, нарочито, уз присуство Ћупричанина, пуковника Јову Веселиновића, подробно описане у роману *Злотвори*, односно *Треће пролеће*.

ТИПОЛОГИЈА ПРИПОВЕДАЧА

„Ако није мјеста за живјење,
А оно је мјеста за причање;
причање је души посланица...“
(П. П. Његош, *Лажни цар Шћепан Мали*)

„На свијету има небројено много
приповједних текстова.“
(Ролан Барт)⁴²

Ослањајући се најпре на граматичку категорију *лица*, при анализи оригиналног, разноврсног и комплексног уметничког прозног опуса Драгослава Михаиловића, који образује један аспект остварења, пет збирки приповедака и шест романа, издвојили смо, у основи, два типа нарације. Један тип је приповедање у *првом лицу*, када је приповедач истовремено присутан и као лик у приповести, а други, приповедање у *трећем лицу*, када приповедач није лик у исприповеданим догађајима и ситуацијама. Потом, утврдили смо бројне и важне улоге које ови и овакви приповедачи у наративима⁴³ остварују, што свакако иде у прилог тези Марка Недића (2010: 65) да Михаиловић, иако, можда, „није *много* мењао“ (нагл. М. К.) свој уметнички поступак, него га је готово доследно примењивао од првих па све до најновијих књига, ипак „није писац једног гласа и једног наративног поступка“ (Недић 2017: 64), како се то, обично, по инерцији, закључује.

Приповедање у првом лицу, у усменој, (псеудо)монолошкој форми, оствареној техником *сказа*, јавља се, у свом најчистијем виду, у раним пишчевим приповеткама – „Путник“, „Лилика“ и „Богиње“, из збирке *Фреде, лаку ноћ*, и у трима несумњиво најпознатијим и најчитанијим романима из прве стваралачке фазе – *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац* и *Чизмаши*. Отуда нам се чини да Михаиловић с пуним правом носи епитет „Најпознатијег сказ-аутора јужнословенских књижевности“ (Ходел 2008: 325). С друге стране, такозвано *стандарднојезичко* приповедање у првом лицу присутно је, рецимо, у приповеткама (само донекле) „Гост“ (збирка *Фреде, лаку ноћ*), „Пас“, „Ујка Драги седи под јабуком“, „Чија то душа овуда тумара“, „Ухвати звезду падалицу“ (збирка *Ухвати звезду падалицу*), затим доминира у трећој приповедачкој књизи *Лов на стенице*, састављеној од прича са изразитим (ауто)биографским елементима („Лов на стенице“, „Ранко и Власта“, „Руководилац радова“), а врхуни у фикционализованој исповести јунака-приповедача у неприкривено аутобиографски интонираном роману *Гори Морава*⁴⁴. Такође, почев од друге фазе пишчевог стварања, могућно је говорити и о тзв. *објективном* начину приповедања (са његовим подтипovima), када наратор, задржавајући неутралан став према приповести, приповеда у граматичком трећем лицу, у великом броју приповедака (нпр. „Фреде, лаку ноћ“, „О томе како је остала флека“, „Генадије Задворски“, из прве, односно „Шукар место“,

⁴² Барт 1983: 102.

⁴³ За Абота (2009: 46–47), „**наратив** је представљање догађаја и састоји се од *приче* и *наративног дискурса*; саму **причу** чини појединачан *догађај* или низ догађаја (*радња*), а **наративни дискурс** представља начин на који су догађаји предочени“ (сва повлачења су ауторова).

⁴⁴ Уп. Михаиловић 2010б: „Ја мислим да сваки писац има бар по једну књигу која говори о његовом детињству. Моја таква књига јесте роман ‘Гори Морава’. У том роману има тих емоција, из детињства, иако многи детаљи нису аутентични као из некакве аутобиографије. Али емоције су аутентичне“ (45).

„Јапанска играчка“, „Четрдесет и три године“, из друге збирке) и, нарочито, у два познија романа – *Злотвори* и *Треће пролеће*.⁴⁵

Но, оставимо, макар за тренутак, по страни сказ, пошто у њему фикционални наратори казују властиту причу, дакле, причу у којој и сами учествују као главни ликови, због чега сматрамо да је таква форма приповедања најеквивалентнија традиционално схваћеном приповедању у првом лицу и, у том смислу, није проблематична за разматрање и не захтева додатна појашњења у овој прилици, и задржимо се на осталим облицима наративних ситуација.

Наиме, када је о другим могућностима приповедања у првом, односно трећем лицу, а поготово о њиховом дефинисању реч, прилично проблематичном нам се указала категорија *лица*,⁴⁶ јер смо убрзо постали свесни околности на коју је уосталом упозорио још Жан Русе (1955: 6)⁴⁷, да прво или треће лице не одређује нужно, још мање прецизно и адекватно, тип приповедача, пошто је „свако приповедање“, према тумачењу А. Марчетић, „изричито или прећутно у ’првом лицу“ (2003: 66), односно, лингвистички гледано, тврди М. Бал, „И ’ја’ и ’он’ су ’ја“ (2000: 22).⁴⁸ Зато смо, приступајући истраживању, послушали предлог Х. Портера Абота (Н. Porter Abbott), који нам у књизи *Увод у теорију прозе* (енгл. *The Cambridge Introduction to Narrative*, 2002) сугерише да је далеко важније „да одредимо какав тип личности је наратор, јер нам то говори на који начин он у нарацију уводи своје потребе, жеље и ограничења и да ли можемо у потпуности веровати информацијама које од њега добијамо“ (2009: 124), или, нешто другачије казано, ради прецизнијег и свестранијег тумачења Михаиловићевих приповедних текстова, било је неопходно да уважимо и наратолошки термин *глас*, који је у односу на термин лица знатно шири и због тога се они не смеју поистовећивати,⁴⁹ а такође и појам *фокализације*⁵⁰ (аспект: *начин*; код Женета се

⁴⁵ „Веома је индикативно [то] што су прве две Драгослављеве приповедачке књиге наслове добиле по причама које се не уклапају у његов доминантни наративни поступак, него управо по онима које одступају од њега“ (Недић 2017: 66).

„Заблуда је да је приповедање у првом лицу лакше од оног у трећем. Истина је, у ствари, да су грешке могуће и [у] једном и [у] другом. Много су чешће у приповедању у првом лицу“, казао је писац Милисав Савић (2017: 72).

⁴⁶ Међу теоретичарима прозе се издваја, рецимо, Кете Хамбургер (Käte Hamburger), која у својој књизи *Логика књижевности* (нем. *Die Logik der Dichtung*, ¹1957; ²1968) најпре инсистира на суштинској разлици између *ЈА* и *ОН*, тј. приповедног текста у првом и трећем лицу, а затим, вођена наративним начином као установљеним критеријумом, чини одговарајуће бинарне опозиције: дијегеза/мимеза, субјективно/објективно приповедање, фингирани исказ стварности (не-фикција)/епска фикција. И док Хамбургер суверено закључује да је употреба термина ’приповедач’ легитимна само онда када говоримо о приповеци у првом лицу (1976: 300), као и то да се уистину приповеда само у тексту у граматичком првом лицу, јер *Ја*-приповедач „не ’производи’ оно што приповиједа, већ приповиједа о њему на начин сваког другог исказа стварности: као о нечему што је објект његовог исказа...“ (Исто), дотле Женет у чланку под насловом „Границе приповедања“, позивајући се и на ставове француског структуралног лингвисте и семиотичара Емила Бенвениста (Émile Benveniste), изнесене у књизи *Problèmes de linguistique générale* (1966) која је 1975. била преведена и на наш језик, *Проблеми опште лингвистике*, убедљиво тврди сасвим обратно (в. Женет 1985: 87–102).

⁴⁷ Уп.: „Ако се каже да је нека прича испричана у првом или трећем лицу, неће нам бити речено ништа битно“, упозорава Вејн Бут (1976: 168) и, одмах затим, додаје, „уколико не постанемо тачнији и не опишемо како су конкретне одлике приповедача повезане са специфичним ефектима“.

⁴⁸ Полазећи од претпостављене разлике између „ја“ које говори о неком другом и „ја“ које говори о себи, Мике Бал успоставља дистинкцију екстерни приповедач (ЕП)/приповедач везан за лик (ПЛ) (2000: 23).

Уп.: „Је ли субјект о којем говорим кад говорим исти као онај који говори?“ (Лакан, нав. према: Барт 1983: 123).

⁴⁹ Глас је, дакле, „Скуп знакова који карактерише приповедача, односно приповедну инстанцу у ширем смислу, и који управља релацијама између приповедања као процеса и приповедног текста, као год и између приповедања и приповеданог. Глас има шири опсег од лица и стога мора, премда се често стапа и брка с тачком гледишта, бити од њега разликован: лице обезбеђује информације о томе ко ’види’, ко опажа, чија тачка гледишта управља приповедањем, дочим глас прибавља информације о томе ко ’говори’, ко је приповедач и од чега се састоји наративна инстанца“ (Принс 2011: 63).

инсистира на одржавању оштре границе између „гласа“ и „начина“), с обзиром на то да инстанца која говори има другачији статус од инстанце која види/опажа и не мора бити подударна са њом (в. Женет 1983: 114; Бал 2000: 120; Римон-Кенан 2007: 93), нарочито уколико се присетимо околности да је „врло лако могуће, чак и у стварности, да једна особа изрази визију неке друге особе“ (Бал 2000: 119).

Пишући о савременим проблемима проучавања књижевности, Шломит Римон-Кенан (Shlomith Rimmon-Kenan) је у својој студији *Наративна проза* (енгл. *Narrative Fiction*, први пут објављена 1983) формулисала четри јасна критеријума на основу којих ћемо покушати да сачинимо типологију приповедача: (1) наративни ниво⁵¹ коме припада приповедач: (а) *екстрадијегетички приповедач*, који се налази „изнад“ приче коју приповеда, тачније, који је супериоран у односу на њу, (б) *интрадијегетички приповедач*, приповедач који је у исти мах и дијегетички лик у првој приповести коју приповеда екстрадијегетички приповедач, и (в) *хиподијегетички приповедач*, који је приповедач трећег степена, (2) степен приповедачевог учешћа у причи коју приповеда, (3) степен уочљивости његове улоге и (4) његова поузданост, при чему се међу главне изворе непоузданости сврставају: (а) ограниченост приповедачевог знања, (б) његова лична уплетеност у догађаје и (в) проблематичност његовог система вредности (2007: 119, 120, 127).

Дакле, слéдећи њене претпоставке, одмах нам се показало очигледним да ће утврђивање чињенице на којем се од предочених нивоа наратор налази бити од пресудне важности приликом тумачења, пре свега, Михаиловићевих сказ-романа, пошто су и они, без изузетка, хијерархијски⁵² организоване наративне структуре или, да поједноставимо, и у њима приповедач мења наративне нивое, ма колико то на први поглед деловало изненађујуће јер његов идентитет остаје непромењен (в. Марчетић 2003: 91–93), тј. приповедач са „примарне“ приче прелази на дијегетички ниво и приповеда „секундарну“ причу у којој је и сáм лик (уп. тзв. „прича у причи“).

Римон-Кенан напомиње да „И екстрадијегетички и интрадијегетички приповедачи могу бити и присутни у причи коју приповедају и одсутни из ње“ (2007: 120), а у зависности од степена у коме (не) учествују у догађајима и ситуацијама о којима се приповеда, у Михаиловићој уметничкој прози наилазимо, заправо, на два основна типа приповедача, и то, на трагу женетовске дистинкције, *хомодијегетичког*, оног који је, као један од ликова, део представљеног књижевноуметничког света, и то тако да његова улога може бити централна, и онда говоримо о приповедачу *протагонисти* (*Ја-јунак*), или пак периферна, када говоримо о приповедачу *сведоку* (*Ја-сведок*), с једне, и *хетеродијегетичког*, односно приповедача који

⁵⁰ У *Наратолошком речнику* (енгл. *A Dictionary of Narratology*, 1987; друго, прерађено издање, 2003) Џералда Принса (Gerald Prince) налазимо овакво одређење појма фокализација: „Перспектива из које су предочени приповедне ситуације и догађаји; опажајна или концептуална позиција из које се представљају приповедне ситуације или догађаји“ (2011: 54).

Уп.: „Дефиниције ослоњене на његова [Женетова – М. К.] промишљања фокализацију одређују као ограничење перспективе и оријентацију наративне информације у односу на неку (најчешће је то лик) перцепцију/опажање, машту, знање, или тачку гледишта“ (Херман и др., нав. према: Вуловић Ј. 2015: 533).

⁵¹ Највиши наративни ниво јесте онај непосредно „изнад“ прве (основне) приповести и са кога се врши приповедање те приповести – *екстрадијегетички* ниво. Ниво испод екстрадијегетичког нивоа је *дијегетички* ниво, односно ниво самих догађаја, и на крају, приче које причају фикционални ликови представљају *хиподијегетички* ниво (Римон-Кенан 2007: 116, 120). Приликом именовања трећег нивоа, Римон-Кенан је посегла за термином који користи Мике Бал, јер је обема теоретичаркама постало јасно да се Женетовом термину *метадијегетички* може упутити низ примедба, што је у једном моменту и сáм Женет схватио (в. Марчетић 2003: 85; Римон-Кенан 2007: 176).

⁵² А када већ говоримо о хијерархијском устројству, вреди назначити да се теоретичари, и по том питању, размимоилазе. Док Женет хијерархију доживљава као „прогресивни“ однос, тачније, однос у коме је сваки наредни ниво, у ствари, виши спрам основног, од којег директно и у великој мери зависи (надређен му је), дотле Римон-Кенан, па и Бал, сматрају сасвим обратном, а нашем је осећању њихово одређење неупоредиво ближе (в. Марчетић 2003: 89; Римон-Кенан 2007: 116).

ни на који начин не учествује у фикционалном свету о коме се приповеда, са друге стране. Интересантно је било запазити да Михаиловић, истина ретко, у оквиру истог дела одступа од доминантног наративног решења, какав је случај, показаћемо у наредном поглављу детаљније поводом романа *Гори Морава*, у ситуацији када је Стеви, главном јунаку-наратору, потребно да се дистанцира не само од другог јунака (свог оца Пере) него и од себе као лика који припада дијегези: „Отац је према кафанској самосвести *свога сина* био још нетрпељивији“ (Михаиловић 1994: 45, курзив је наш), или, сасвим обрнуто, када се у приповеци „О томе како је остала флека“ (из: *Фреде, лаку ноћ*), коју је исприповедао хетеродијегетички приповедач, у завршном пасусу изненада оглашава типичан хомодијегетички наратор, након што је „ушао“ у свет дела и постао његовим јунаком, те као такав поентира: „Па ипак, 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 [флека – М. К.] ту“ (Михаиловић 2017: 197).

А када је већ о својству (не)поузданости реч, учили смо да су сви Михаиловићеви сказ-наратори, будући хомодијегетички, штавише *аутодијегетички* (Женет, нав. према: Принс 2011: 25), *непоуздани* приповедачи, јер не само да проговарају аутентичним, „себи својственим гласом“ (Виноградов 2009: 76), почев од, рецимо, Милице Сандић из приповетке „Лилика“ и Милице Стефановић рођене Милојевић из приповетке „Богиње“, преко Петрије Ђорђевић, до Жике Курјака, већ се у исти мах ради о доследној везаности, односно „фиксираниости“ за њихову личну, дакле, субјективну и са многих разлога, о којима смо већ говорили, „сужену“ перспективу из које посматрају и детаљно приповедају своје потресне животне приче. Нарочито су „сумњива“ казивања Лилике и Милице Стефановић, будући да, при томе, није искључиво њихово знање ограничено (прва је десетогодишња, слабоумна девојчица, док друга борави у затворској болници) него су оне и лично, емотивно уплетене у причу. Ако Лилику одликује изразита нетрпељивост и мржња према одраслима из њеног блиског окружења, јер су одвећ непријатељски наклоњени према њој (приметила је како учитељица „хоће и мене да воли као другу децу, али не може“ [Михаиловић 2017: 71]), подвргавају је подједнако психичкој (презир, застрашивање одласком у дом за децу, понижавање, вређање, називање погрдним именима [„копиле“, „курва“]..., нпр: „Мени сви кажу да сам глупа. И мама и тата и сви“ [Исто 2017: 51]), као и физичкој тортури („И мене овде сви ударају. То је зато што ме нико не воли. Ја тако мислим“ [Исто: 53]; „И почели су страшно да ме ударају. Сваки дан сваки дан [...] И ударили би ме сви док се не упишким“ [Исто: 63]), због чега је уосталом и приморана да се сама сналази и да, у крајњој линији, окрутност стварног света надомешћује светом маште и игре,⁵³ онда је Милица Стефановић сва у знаку неизвесности и у страху од долазеће смрти (чека стрељање), и, отуда, у страху за опстанак/живот шестомесечног синчића Радета, којег је одлучила да преда на старање непознатој, ожалашћеној жени. На сличан начин, извесно је да приповедач Степа из романа *Гори Морава* одаје све карактеристике типично непоузданог, хомодијегетичког приповедача, самим тим што је нарација остварена ретроспективним начином у првом лицу, у форми фикционализоване аутобиографије, но, пре него што то са сигурношћу устврдимо, желимо да укажемо на још неке значајне теоријске импликације које ће нам при анализи појединачних Михаиловићевих текстова бити неопходне!⁵⁴

Наиме, питање „становишта“/, (тачке) гледишта“/, „перспективе“/, „фокуса“/, „виђења“/, „поља“/, „призме“/, „рефлектора“ и тако даље, које је иманентно приповедачкој књижевности пошто га она, како примећују Роберт Скоулс

⁵³ „Лилика је“, оцењује В. Павлетић (1971: 290), „један од најуспелијих и најпотреснијих ликова рано несретне дјецe модернога времена у сувременој новелистици – не само у нашим, југославенским успоредбама“.

⁵⁴ Да бисмо избегли сувишна понављања, видети текст П. Бребановића (1995), у коме се, између осталог, даје, уз уважавање хронолошког критеријума, опсежан „приказ разних тумачења 'наративних ситуација'“ (106), од Платона наовамо.

(Robert Scholes) и Роберт Келог (Robert Kellogg), „не дијели са лирском или драмском књижевношћу“ (Скоулс, Келог 1979: 382), односно питање (не)ограничености, (не)знања, те (не)поузданости приповедача, нашло се током 1970-их година у средишту истраживачке пажње неколицине проучавалаца, између осталих, Цветана Тодорова (Tzvetan Todorov). Тодоров је, наиме, идући за Жаном Пујоном (Jean Pouillon) (на чију се троделну поделу Женет касније и изричито позива⁵⁵), на темељима (не)знања о представљеним догађајима поставио своју трочлану концепцију наративних ситуација и затим је графички представио овако: (1) *Приповедач* > *Лик* (приповедач зна више од лика, односно каже више него што иједан лик зна), (2) *Приповедач* = *Лик* (приповедач каже само оно што одређени лик зна) и (3) *Приповедач* < *Лик* (приповедач каже мање од онога што лик зна) (Тодоров, нав. према: Женет 1983: 116–117).⁵⁶ Вођен сличним критеријумом, то јест (не)ограниченим приповедачевим знањем, Жерар Женет (G rard Genette) пак разликује две врсте приповедања: (1) нефокализовано приповедање, односно приповедање с нултом фокализацијом, у случају када је реч о нараторовом неограниченом знању, чак „свезнању“, и (2) фокализовано приповедање (унутрашње или спољашње), када је посредни, из било ког разлога, „рестрикција“ у погледу знања наратора. Уколико се, међутим, ова подела, базирана на критеријуму *начина*, укрсти са већ поменутом поделом заснованом на критеријуму *гласа*, добиће се четвороделна типологија која изгледа отприлике овако: (1) нефокализовано хетеродијегетичко приповедање или хетеродијегетичко приповедање са нултом фокализацијом, (2) фокализовано хетеродијегетичко приповедање, (3) нефокализовано хомодијегетичко приповедање и (4) фокализовано хомодијегетичко приповедање (Марчетић 2003: 51). С друге стране, захваљујући Женетовом тексту „Типови фокализације и њихова постојаност“ (1983: 114–131), слободно можемо закључити (лепо се види, мада, и с м аутор на то јасно упућује) да овај француски, махом структуралистички оријентисани проучавалац заправо преузима и развија четвороделну типологију приповедних ситуација коју су још давне 1943. године предложили Клеант Брукс (Cleanth Brooks) и Роберт Пен Ворен (Robert Penn Warren), сачињену укрштањем двају различитих критеријума, а то су: (1) фокус нарације (догађаји се анализирају изнутра или посматрају споља, са стране) и (2) глас/идентитет приповедача (да ли је приповедач присутан као лик у радњи или је из ње одсутан), те тако: (а) јунак прича своју причу, (б) посматрач/сведок прича причу јунака, (в) аутор прича причу опажајући догађаје „са стране“ и (г) аналитички или свезнајући аутор прича причу. Мада се наведеној Брукс–Ворен концепцији (в. табеларни приказ код: Женет 1983: 115) може упутити низ примедба (најпре, насупрот приповедачу у првом лицу, приповедача у трећем лицу и даље изједначавају са личношћу аутора⁵⁷), што, уосталом, и Женет (1983: 115) неће пропустити да уради (како истиче, није успостављена дистинкција у „гледисту“ између (а) и (б), односно (в) и (г); в. и Женет 1995: 83), вреди нагласити да, у ствари, типови (а) и (б) одговарају хомодијегетичком приповедању са унутрашњом фокализацијом, тип (в) хетеродијегетичком приповедању са спољашњом фокализацијом, док тип (г) одговара хетеродијегетичком приповедању с нултом фокализацијом (уп. Принс 2011: 56–57). И управо на овом месту не можемо а да се не осврнемо и на приступ Франца К. Штанцла (Franz Karl Stanzel), познатог немачког теоретичара, који је 1955. године, додуше, не разликујући, каткад чинећи, како каже М. Бал, „пред-женетовски грех“, тј. мешајући два параметра, „начин“ (критеријум приповедачевог незнања/знања) и „глас“ („посредованост

⁵⁵ Први случај, пише Женет, Пујон назива „’виђењем од-позади’“, други „’виђење са’“, а трећи „’виђење споља’“ (Женет 1983: 116–117; Женет 1995: 83).

⁵⁶ Први тип Женет одређује као *не-фокализовани* приповедни текст, тј. текст с *нултом фокализацијом*, други тип као приповедни текст са *унутрашњом фокализацијом*, која може бити *фиксна*, *променљива* или *многострука*, док трећи тип представља приповедни текст са *спољашњом фокализацијом*, односно ’објективни’ или ’бихејвиористички’ приповедни текст (Женет 1983: 117; Женет 1995: 83) (уп. Принс 2011: 54–55).

⁵⁷ Уп. са фуснотом 46 овога рада.

представљања“ као кључни критеријум [Марчетић 2003: 48]), због чега му је, између осталих, и сâм Женет приговарао (в. Женет 1983: 115; Женет 1995: 83) (уп. Четмен 1989: 160 и д.), направио своју чувену типологију наративних ситуација (нем. *Die typischen Erzählsituationen im Roman: Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses, u. a.*): (1) ауторијална приповедачка ситуација, (2) приповедачка ситуација у првом лицу и (3) персонална приповедачка ситуација (в. Штанцл 1987: 30–33), од којих су (1) и (3) ситуација у трећем лицу. Доцније, у складу са њима, Штанцл је направио и чувену типологију форми романа (нем. *Typische Formen des Romans*, 1964): (1) ауторијални роман, (2) роман у првом лицу и (3) персонални роман (в. Штанцл 1987: 34–98), при чему су романи (1) и (3) исприповедани у трећем лицу. Међутим, у чланку под насловом „Нови приступ типичним приповедним ситуацијама“ (1995), који заправо представља превод првог дела једног поглавља Штанцлове студије из 1979. године *Теорија приповедања* (нем. *Theorie des Erzählens*) на наш језик, Штанцл практично поново излаже свој тријадни систем (чак, представља га графички, кружном схемом, в. Штанцл 1995: 89), с тим што сада тај систем, намеран да у једнакој мери уважи сва три „конститутивна“ елемента (*персона*, тј. *лице*, *перспектива* и *модус*) типичних приповедних ситуација, заснива на бинарним опозицијама: (а) *персона* (идентитет/не-идентитет егзистенцијалних подручја приповедача и ликова, односно прво лице/треће лице), (б) *перспектива* (унутрашња/спољашња) и (в) *модус* (приповедач/рефлектор) (в. Штанцл 1995: 86–92).

Углавном, недуго пошто је Женет изложио своју теорију приповедања (превасходно на материјалу романа *У трагању за изгубљеним временом* Марсела Пруста), Мике Бал ће настојати да је, у одређеној мери, коригује и, по свему судећи, управо је *фокализација* представљала термин око чијег се разумевања ово двоје теоретичара највише разилазило, па и спорило.⁵⁸ Наиме, М. Бал фокализацију дефинише као „Однос између презентованих елемената и визије кроз коју су они презентовани“ (2000: 119). Пошто се ради о односу, она јасно раздваја субјекат фокализације, тј. *фокализатора* (тачка са које се елементи посматрају), са једне, и објекат фокализације, тј. *фокализовано* (оно што фокализатор опажа), са друге стране. Притом, Бал говори о двама фокализаторима – такозваном *ЛФ*, који је везан за лик у фабули и који се може мењати, премештати са једног лика на други, и такозваном *ЕФ*, који функционише као фокализатор искључиво изван фабуле, и, самим тим, о двама фокализацијама, *интерној* и *екстерној* (2000: 123, 124–125)⁵⁹ (уп. Бронзвер 1988).

Полазећи опет од наративних информација које читаоци или ликови (не) добијају од фокализатора (а што, по њеном мишљењу, битно доприноси стварању „драмске“ напетости), холандска теоретичарка је класификовала приповедачке могућности и формулисала четири међу собом доста различита типа: (1) када одређене информације не знају ни читалац ни лик, (2) када читалац зна информације, али лик не зна, (3) када читалац не зна одређене информације, док их лик зна, те, коначно, (4) када и читалац и лик знају одређене информације (2000: 136).

Са друге стране, у основи сагласна са Женетовом потребом за раздвајањем приповедања од фокализације (Женет 1983: 120), одређеније, за раздвајањем аспекта „гласа“ од аспекта „начина“ приповедног текста, израелска теоретичарка Шломит Римон-Кенан почетком 1980-их нуди своје виђење проблема фокализације. За њу, „Прича се у тексту

⁵⁸ „... Мике Бал, још док излаже моје становиште“, вели Женет (1995: 84), „уводи извесне појмове (*фокализатор*, *фокализовано*) које ја никад нисам ни помислио да употребим, будући да су неусагласиви с мојим виђењем овог проблема. За мене не постоји лик који фокализује или бива фокализован: *фокализован* може бити једино наративни исказ, а реч *фокализатор*, под претпоставком да њоме некога и означимо, могла би се односити искључиво на онога ко *фокализује приповедање*, односно на приповедача...“ (подвлачења су ауторова).

⁵⁹ Бал (2000: 132–133) такође сматра да се могу одредити нивои фокализације – први ниво јесте онај који остварује екстерни фокализатор, а онда екстерна фокализација поверава фокализацију интерном фокализатору, односно фокализатору на другом нивоу.

представља посредством неке [...] 'перспективе', 'угла посматрања' који је *вербализован* од стране приповедача, али који не припада нужно њему самом“ (2007: 92, наш курзив). Слично као њена претходница М. Бал, Римон-Кенан разликује субјекат и објекат фокализације, односно *фокализатора* и *фокализовано*, док се при одређивању типа фокализације води двама мерилима: (1) позицијом спрам приче (*спољашња* и *унутрашња* фокализација) и (2) степеном доследности, према коме фокализација може бити *фиксна*, *променљива* и *многострука*. Интересантно је да ова теоретичарка прозе, напослетку формулише још аспекте фокализације, и то, помало неочекивано, на трагу Бориса А. Успенског (Борис А. Успенский), *опажајни* (вид, слух, мирис фокализатора)⁶⁰, који је одређен двама основним координатама, простором и временом, *психолошки* (тиче се свести и емоција фокализатора које он оријентише ка објекту фокализације) и *идеолошки* аспект (Римон-Кенан 2007: 92 и даље).⁶¹

Него, да се вратимо сада коначно приповедачу-протагонисти Стеви! Јасно је, према свему наведеном, да је у роману *Гори Морава* у питању истовремено и интрадијегетичко и фокализовано хомодијегетичко приповедање, пошто се Михаиловић определио за „ограниченост перцептивног [опажајног – М. К.] и спознајног хоризонта лика“ (Штанцл 1984: 129), које је саображено најпре Стевином узрасту/искуству/детињој наивности (нпр. „Нисам место баш добро видео, нисам знао ко је војвода Миленко нити разумео оно о мачкама, али било ме је срамота да питам. Не смеш ти рођаке да брукаш“ [Михаиловић 1994: 56–57]; „Нас [Сењане – М. К.] зову само кад се лије крв и запомаже. Кад се пије вино и пева, иду други'. 'Аха', одговорио сам *као да разумем*“ [Исто 1994: 60, подвукла М. К.]), потом његовим изражајним могућностима, да све што дечак види, то и изрази, и, такође, *т р е н у т к у* у коме се приповеда. Тако, на пример, кључни „детал“, ко је Стевина биолошка мајка, приповедач све време зна (као и епизодни лик, дечак Паја Ћора, уосталом) и тенденциозно скрива, па ће тајну, коју, додуше, и главни јунак и читалац све време наслућују, открити тек много касније, чиме се постиже „учинак изненађења“ (Пујон, нав. према: Женет 1983: 122).

Отуда постаје очигледно да ће *време*, као „саставни елемент“ приче и приповедног текста, као и одређени ефекат који се уметничком манипулацијом категоријом времена може постићи, бити посебан и важан предмет како нашег истраживања тако и тумачења. Несумњиво је да модерна наратологија највише дугује Ж. Женету који је доста давно (1972) и, као што Мике Бал сматра, најсистематичније и најобухватније од свих изложио теорију времена, детаљно размотривши три његова аспекта: *редослед*, *трајање* и *учесталост*, а ми ћемо се у овој прилици посебно задржати на првом аспекту.⁶² „Под редоследом“, објашњава Римон-Кенан, „Женет подразумева односе између следа догађаја у причи и њиховог линеарног распореда у тексту“ (2007: 61), стога, поредак може бити нормалан (уобичајени хронолошки низ), анахрони и ахрони (недатираност). Анахронију француски структуралиста дефинише као постојање „несагласности“ између ових двеју временских димензија, „времена приче или дијегетичког времена“ и „(псеудо)времена приповедања“ (Женет, нав. према: Марчетић 2003: 110), а тај се несклад између редоследа очитује у два супротна смера као, речником М. Бал, (а) „указивање уназад“ или (б) „указивање унапред“, прецизније: (а) ретроспекција, „флешбек“, односно аналепса, када се „Приповедање [...] враћа ранијој тачки у причи“, или (б) антиципација, односно пролепса, тј. „приповедање догађаја из приче у тренутку када ранији догађаји још нису поменути“ (Римон-Кенан 2007: 62). Важно је истаћи

⁶⁰ Да је перспектива у тесној вези са визуелним и аудитивним чулним утисцима субјекта који посматра, Женет је наговестио у *Новој расправи о приповедању*, у којој је већ помало модификовао своје првобитне ставове (в. Марчетић 2003: 214).

⁶¹ Борис А. Успенски у књизи *Поетика композиције* излаже теорију „тачке гледишта“ и запажа да се она може појавити, тј. „фиксирати“ на четирма плановима: идеолошком или плану вредновања, фразеолошком, плану просторно-временске карактеристике и психолошком плану (1979: 15–144).

⁶² Више о наративној темпоралности код: Мартин 2016: 112–114.

да аналепсе, као и пролепсе, могу обухватати временски период који припада примарној приповести (интерне/унутрашње), временски период изван ње (екстерне/спољашње) или пак могу бити мешовите, у ситуацији када се успешно комбинују обе наведене врсте (Исто 2007: 65–66). Такође, могу се односити на исти лик, догађај, ток приче о коме је реч на том месту у тексту (тзв. хомодијегетичке) или пак на други лик, ток приче, догађај (тзв. хетеродијегетичке) (Исто: 65). Све подврсте аналепси и пролепси (в. и Марчетић 2003: 137–147) биће поменуте у раду када у анализи конкретних прозних текстова буде било потребно и када се то покаже функционалним за интерпретацију!

Савремена теорија прозе нас је још научила да „причање приче“ јесте основни, мада не мора бити и једини задатак казивача, зато ћемо, осим те примарне, „наративне“, истаћи и све друге, такозване „екстранаративне“ манифестације приповедача, јер је познато да он „може расправљати о начину на који обликује [’режира’ – М. К.] свој текст, може ’ћаскати’ са читаоцем, објашњавати поступке својих ликова, износити сопствени став (емоционални, интелектуални или морални) о различитим аспектима приповести, о ликовима или, како би рекао Форстер [Е. М. Форстер – М. К.], о ’свемиру’ уопште“ (Марчетић 2003: 95).

Тако, рецимо, Женет, подстакнут Романом О. Јакобсоном (Роман О. Јакобсон), америчким лингвистом и семиотичаром руског порекла, и његовом типологијом комуникацијских функција, издваја четири „екстранаративне“ улоге приповедача: (а) метанаративну (функција ’режије’), (б) комуникативну, (в) тестимонијалну (функција сведочења) и (г) идеолошку (Женет, нав. према: Марчетић 2003: 96), док Ш. Римон-Кенан (2007: 125–127), идући за сигнаlima (англо)америчког теоретичара прозе Симура Четмена (Seymour Chatman), који у већој или мањој мери разоткривају присуство приповедача, при чему је коментар један од њих, уочава три врсте нараторових коментара и означава их као: (а) интерпретацију, (б) суђење и (в) генерализацију.

Јасно је, дакле, да је Степа репрезентант потпуно *видљивог* приповедача, који се обраћа „подразумеваном“ читаоцу (Бутов, односно Изеров термин; уп. Четмен 1978: 148 и д.; Римон-Кенан 2007: 110–111), и то, на једном месту (в. Михаиловић 1994: 59–60), чак имплицитном читаоцу-детету, и приповедача који се, насупрот дискретном, „недраматизованом“ приповедачу (Бут 1976: 170), оглашава и намеће бројним коментарима, а нарочито оном врстом коментара који се тичу приче и приповедања и, још занимљивије, којима се антиципирају збивања која у времену приче читаоцима тек треба да буду презентована.

Напоследку, вреди указати и на нераскидиву и, стога, изузетно значајну везу између приповедачког поступка и онога што се извесним поступком у приповедању остварује. Тако се у својој студији индикативног наслова *Нарцис романописац* (фра. *Narcisse romancier*, 1973) Жан Русе (Jean Rousset), не случајно, позива на речи Анрија Бејла де Стендала: „Могли бисмо писати, додуше, служећи се трећим лицем, ’он’ учини, ’он’ рече. Да, али како дочарати *унутрашња кретања душе?*“ (1995: 8–9, подвлачење је наше). На трагу наведене Стендалове (реторске) запитаности, која изражава сумњу у приповедачке могућности трећег лица, Михаиловић је, одредивши се за прво лице и поверивши улогу наратора протагонистима својих приповедака и романа, махом територијално, социјално или културно маргинализованим фигурама, неименованом младом партизану („Путник“), Милици Сандић, Милици Стефановић, Љуби Сретеновићу, Петрији Ђорђевић или Живојину Станимировићу, морао да се приближи њиховом говору и својеврсном погледу на свет, да се служи различитим нестандартним језичким „кодovima“, од жаргона до дијалекта и социолекта, или пак да користи нискомиметичну, „инфантилну“ перспективу (Пантић 2017: 119), пре свега, терминологијом Б. А. Успенског, психолошку, потом и фразеолошку (Стева, Лилика), све са циљем да постигне ејхенбаумовски схваћену *илузију* (не)поузданог и (не)посред(ова)ног монолошког казивања, а ликовима и причи о њиховим животима и трагичним судбинама, узрокованим друштвено-историјским, односно политичким приликама епохе или

индивидуално-психолошким карактеристикама, обезбеди веродостојност и реалистичност.⁶³ Да је такав наум доследно спроведен и ефекат веома успешно остварен, можда помало парадоксално, најбоље доказује оцене појединих критичара Михаиловићевог дела, који су, додуше не са благонаклоношћу, указали на готово „магнетофонски карактер“ (Первић 1978: 227) прозе овога писца, што је по нашем осећању ствари, само потврда квалитета његовог приповедачког умећа.⁶⁴

⁶³ Управо разлика између *Er-* и *Ich-* форме у приповедању „програмира“ читаочево (не)поверење у веродостојност исприповеданог (в. Штанцл 1984: 129).

⁶⁴ На „магнетофонски“ карактер као несумњиви квалитет *Петријиног венца* својевремено је указао и писац Данило Киш. Наиме, у листу *Књижевна реч* од 10. октобра 1976, у тексту објављеном поводом додељивања Андрићеве награде Драгославу Михаиловићу, тек пошто је установљена, Киш истиче следеће: „... немојмо се дати завести: Петријино је сведочење документарно захваљујући само уметности приповедања, уметности која *преобликује* у 'документ' оно чему је аутор хтео да *дâ привид* документарности“ (1976: 4, курзив М. К.). Уп. о томе: Первић 1978: „Читава уметност је овде [у *Петријином венцу* – М. К.] уметност да се сакрије уметност...“ (232).

ПРИПОВЕДАЊЕ У ПРВОМ ЛИЦУ

I Техника сказа

„Најбоље је ипак пустити човека да прича слободно.“

(Иво Андрић, *Проклета авлија*)

„Ја бих без хљеба некако и могао, али без разговора, бели, не могу.“

(Иво Андрић, *Проклета авлија*)

„Испричаћу причу, а када се исприча прича,
онда је нешто бриге и другоме на врату.“

(Радован Бели Марковић, *Живчана јапија*)

1.

Поменули смо раније да је нарација у првом граматичком лицу, у усмено-монологском облику, оствареном техником сказа, заступљена, у свом најчистијем виду, у трима приповеткама из прве збирке *Фреде, лаку ноћ* (1967), следом – „Путник“, „Лилика“ и „Богиње“⁶⁵, што је изузетно драгоцен податак и важан индикатор тумачења, нарочито уколико узмемо у обзир чињеницу да се укупно шест, односно седам приповедака налази у њеном склопу, али и у романима – *Кад су цветале тикве* (1968), *Петријин венац* (1975) и *Чизмаши* (1983), од којих други заиста представља врхунац блиставе примене овог наративног модуса, док се у трећем осећа, речима аутора, „Замор једне визије, која непрекидно мора да изналази нове и свеже речи, а троши их и долази у опасност да маше већ употребљенима и донекле похабанима“ (Михаиловић 2007: 23). Управо из тог разлога ће (аутор) почети да одустаје не само од првобитно замишљеног тротомног романа *Чизмаши* већ и од сказа као технике којом се штедро користио у првој фази стварања, технике по којој је, уосталом, и (п)остао препознатљив. Док сказ супротставља „рационалном писању“, с једне (в. Михаиловић 2010б: 44, 52), дотле, с друге стране, Драгослав Михаиловић указује на предност сказа у односу на остале модусе приповедања, у односу на нарацију у трећем лицу, понајпре, затим, истиче и специфичности и ограничења овог књижевног поступка, рецимо, спрам броја речи, тј. дужине и обима прозног текста, односно прозног облика и жанра. „[С]каз има веће могућности за изградњу текстуалних 'шара' и за постизање стилске разиграности, које у нама изазивају све нове и нове сензације, па и у дубинском продирању у 'материјал'. Али кад је истеран на широко поље 'дебелог' романа, он се помало понаша као *тркач на кратке стазе* и после извесног времена изгледа да губи дах“, рекао је писац, једном приликом, у разговору са Р. Ходелом (Михаиловић 2007: 22–23, нагл. М. К.). Нешто слично је и, поводом ритма приповедања, безмало две деценије пре (март 1973), у интервјуу Видосаву Стевановићу за лист *Књижевна реч*, објављеном под насловом „Стил је нешто друго“, изјавио, наиме, насупрот *Ја*-форми, „За 'објективно' приповедање, у трећем лицу,

⁶⁵ Приповетка „Путник“ је првобитно (јануара 1960. године) била објављена у *Летопису Матице српске* (књ. 386), под насловом „Четрнаесто путовање“, „Лилика“ јануара 1962, такође у матичином *Летопису* (књ. 390), под насловом „Сирена пева у недељу“, а „Богиње“ у истом часопису (књ. 393), априла 1964. године (Нинић 2017: 28–29).

Напомена: Сви наводи из збирке *Фреде, лаку ноћ* биће дати према Лагунином издању Сабраних дела (Михаиловић 2017), са ознаком стране у загради на крају цитата.

[...] морали бисмо да дамо толико информација или бар натукница – о месту где се сцена догађа и његовој атмосфери, о 'јунаковом' психо-социјалном статусу, тренутном расположењу и намери, о [...] изгледу и узрасту – [...] да би је [реченицу – М. К.] то ритмички потпуно умртвило“ (Михаиловић 1973: 11).

А када говоримо о сказу, приповедачкој техници која, пре свега, асоцира на књижевност руског реализма, на писца Николаја В. Гогоља и једну од његових позних и, сасвим сигурно, „антологијских новела“ (Поповић 2012: 114), из 1842. године – *Шињел*, није излишно подсетити се макар двају чувених одређења датог појма, додуше, међусобно посве диспаратних, а она потичу од изразитог представника руске формалистичке школе Бориса М. Ејхенбаума (Борис М. Эйхенбаум), који је и увео термин *сказ* док је покушавао да разреши проблем на који начин је структурирано поменуто Гогољево остварење и да своје теоријске, методолошки релевантне поставке образложи у раду под насловом „Како је направљен Гогољев 'Шињел'“ (рус. „Как сделана 'Шинель' Гоголя“, 1918/19), с једне стране, односно од лингвисте Виктора В. Виноградова, с друге стране. Пошто је открио да је у основу Гогољевог књижевног текста постулиран (комични) сказ,⁶⁶ под којим треба подразумевати „поступак *преобликовања* усменог говора у уметничкој приповести, који је спроведен *са одређеном естетском намером* аутора“ (Поповић 2012: 114, подвукла М. К.), Ејхенбаум (в. 2012: 94) издваја две врсте комичног сказа: (а) наративни и (б) интерпретативни сказ, у зависности од тога да ли се „преношење говора у писану књижевност“ одвија на композиционој/структурној или језичкој равни (Поповић 2012: 114), да би закључио како је новела „Шињел“ репрезентант другог типа. У тексту „Проблем сказа у стилистици“ (1925) Виноградов пак отворено полемиче са Ејхенбаумом, упућује не мали број крупних примедба његовој теорији и, тврдећи да све невоље почивају на недовољној прецизности приликом дефинисања овог феномена као „форме приповедне прозе која својом лексиком, синтаксом и избором интонација открива оријентацију на приповедачев *усмени говор*“ (Ејхенбаум, нав. према: Петковић 2006: 61, наш курзив), јер, како (Виноградов) сматра, не само да безмало „сваки писани говор садржи у себи елементе усменог“ него важи и обратно, „скоро сваки усмени, ако не спада у кратке реплике, садржи форме писаног језика“ (Виноградов 2009: 77), напоследку нуди своју дефиницију сказа: „Сказ је својеврсна књижевно-уметничка оријентација на усмени *монолог* приповедачког типа; он је *уметничка имитација* монолошког говора, који, утеловљавајући у себи приповедачку фабулу, као да се ствара у *току* њеног непосредног говорења.“⁶⁷ Савршено је јасно да сказ, не само да није обавезан да се састоји искључиво из специфичних елемената усменог живог говора, већ је могуће и да их готово сасвим не садржи у себи (нарочито ако се његова лексичка структура у целини уклапа у систем књижевног језика)“ (Исто 2009: 81, наш курзив). Надаље, Виноградов прави разлику између сказа који је везан за књижевни лик (а) и сказа који припада аутору (б): „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 [...] жанрова и говорно-дијалекатских елемената, што је повезано са преображајем писца у разне стилистичке маске и искључује целовиту психологизацију јунака“ (Виноградов, нав. према: Поповић 2012: 113).

⁶⁶ Идући за Ејхенбаумом, Јуриј Н. Тињанов (Юрий Н. Тынянов) у чланку „Литературное сегодня“ („Књижевност данас“), из 1924, разликује две врсте сказа: (1) старији, комични сказ, који се јавља са Николајем С. Љесковим (Николай С. Лесков) и његовом прозом, да би наставио да га користи и усавршава Зошченко (Михаил М. Зошченко), и (2) лирски, „ремизовски“ сказ. („Сказ идет по нескольким путям и дает любопытные явления. Здесь и старший, юмористический сказ, идущий от Лескова, здесь и сказ ремизовский – лирический, почти стиховой. Юмористический сказ продолжает культивировать Зошченко.“) (Тињанов 1977).

⁶⁷ „... могло би се рећи и обрнуто: фабула у овом случају нема своје такорећи 'ауторско претпостојање', него као да се рађа пред читаоцем у тренуцима извођења монолога“ (Војновић 2013: 169).

Дакле, док је Михаиловићев сказ писан као да је аутор имао у виду прво, традиционално формалистичко одређење, будући да је превасходно усмерен на *Ја*-наратора и његов „усмени говор“, због чега ће га слависта Р. Ходел и препознати као *миметички* (2008: 327)⁶⁸, и то, усмерен на приповедача који се пред читаоцем појављује као „самостална личност“ (Штанцл 1995: 86), како се чини, строго индивидуализован и апсолутно дистанциран од личности и говора аутора (неподударност између говора приповедача и аутора је сасвим сигурно највидљивија на примеру приповетке „Богиње“, односно романа *Петријин венац*, делима у којима се главне јунакиње, сказ-нараторке доследно оглашавају косовско-ресавским дијалектом, у складу са географским простором и амбијентом у коме пребивају), а заправо, реч је о приповедачу уз кога је аутор пристао, приближио му се највише што је могао и готово му се подредио (спрам „приказане стварности“, унутрашња перспектива), па се стиче утисак не само да аутор нема „сопствени језик“ (Ходел 2008: 328) него и да остаје објективан, ненаметљив и до краја потпуно „прикривен“, да не врши улогу посредника, не интервенише на било који начин и не уплиће се ни у једном једином тренутку, што је, наравно, само веома успело остварена *илузија* спонтаног (молошког) казивања, односно вешта наративна мимикрија.⁶⁹ С тим у вези, довољно је на овом месту указати на чињеницу да је свако „Уметничко дело“, по својој природи, „нешто што је створено, уобличено, замишљено“ (Ејхенбаум 2012: 106), па да онда постане разумљивије и то да је у питању говор који је брижљиво „биран“, „уобличен на посебан [уметнички – М. К.] начин“ (Ејхенбаум 2012: 103), то јест претрпео процес по коме се, како истиче Ејхенбаум у његовом другом, за осветљавање наше теме од нарочитог значаја, обимом невеликом чланку „Илузија приповедања“ (рус. „Иллюзия сказа“, 1918), „... писани говор конструише [...] према законима усменог, чувајући [одговарајуће језичке специфичности – М. К.] глас, интонацију“ (Ејхенбаум 1970: 243), речју, „стилизован“ (чак и онда када одаје утисак само пуког накнадно забележеног „свакодневног говора“, у случају Драгослава Михаиловића, говора „скинутог“ са магнетофонске траке, како су се то поједини критичари усуђивали да примете). И управо су наведене импликације о живом, усменом говору, сказу и стилизацији (за Бахтина, ови појмови представљају предмет и задатак металингвистике) потоње проучаваоце, у првом реду, Михаила М. Бахтина, па и његове настављаче, можда наоко парадоксално, нагнале на другачији, посве нов приступ речи (Бахтина не занима строго лингвистички, апстрактно схваћени појам језика, већ конкретан језик, језик „у његовој [...] живој свеукупности“ [Бахтин 2000: 171]), тј. (раз)говору и, следствено, на промишљање сказа⁷⁰ (према класификацији, сказ је један од типова прозне речи) у оквиру теорије дијалога (у казивању приповедача, подвлачи аутор књиге *Проблеми поетике Достојевског*, од пресудне је важности диференцирати оријентисаност на „туђу“ од оријентисаности на „усмену“ реч, при чему је, како уверава, друга само логична последица прве, тачније, „туђи“ глас је, по правилу, не само сасвим прецизно друштвено одређен него обично и „припада нижим социјалним слојевима, народу“, па отуда са собом носи „усмени говор“ [Бахтин 2000: 180]), односно навеле на теоријски став о тзв. двогласној речи (двојако усмереној, „и ка предмету говора као обичној речи и ка *другој речи, туђем говору*“ [Бахтин 2000: 274, подвлачење је ауторово]), која се, како нас учи овај руски теоретичар, зачиње у сфери

⁶⁸ В.: Римон-Кенан (2007: 134): „У трећој књизи Платонове ’Државе’ Сократ постулира разлику између два начина представљања говора: дијегезе и мимезе. Карактеристика дијегезе је да ’песник сам приповеда и не покушава да нас увери како говори неко други, а не он сам’. Са друге стране, када је реч о мимези, песник настоји да створи илузију да он није тај који говори. Тако би дијалог, монолог и директни говор уопште, били миметички, док би индиректни говор био дијегетички“.

⁶⁹ В. тзв. зависни, односно подређени тип сказа (рус. „подчиняемый сказ“) Евгенија В. Кљујева (Евгений Васильевич Клюев), код: Кузмић 1988: 104–105.

⁷⁰ Михаил М. Бахтин је о сказу писао у више наврата, стога, видети: Бахтин (Волошинов) 1980, 1989 и 2000. Уп. са тим: Делић 1996.

„дијалošких односа“ (Бахтин 2000: 188; в. и схематски приказ у: Бахтин 2000: 187).⁷¹ И баш у вези са изложеном „апстрактном“ концепцијом, заснованом на критеријуму „узајамног динамичног односа ауторског и туђег говора“ (Делић 1996: 634, нагл. М. К.), с разлогом подвлачимо динамичног, зато што је предочени реципрочни однос, који фигурира у склопу једне те исте речи, подложен променама, а такође различити (под)типови речи су подложни спајању, па и укрштању (в. Бахтин 2000: 186), дакле, концепцијом са којом се очевидно не слаже, у писму Роберту Ходелу од марта 1992. године, доцније објављеном под насловом „Приповедна и животна стварност није исто“, Михаиловић нагласио: „... не успевам у казу да видим сукоб две намере, ауторске и нараторске, или, како Ви кажете, двају кодова“ (Михаиловић 2007: 22).⁷²

Да резимирамо, Михаиловићев одабир наративног обрасца какав је сказ сагласан је са избором изузетно занимљивих и, у суштини, међу собом, по много чему, различитих главних актера уметничких дела о којима говоримо, протагониста који су истовремено и даровити казивачи, прецизно профилисани полом и старосном доби, у широком распону од унесређене десетогодишње девојчице (Милица Сандић звана Лилика) до човека у познијим годинама, у шестој деценији живота (Живојин Станимировић познатији под надимком Жика Курјак), јунацима са ’двоструке’, језичке и друштвено-културне маргине, који на више или мање естетски ваљан начин исповедају своје необичне и изразито потресне судбине, при чему се мора имати у виду околност да *Петријин венац*, у односу на остала сказ-остварења, у односу на остале, како би рекао Ж. Русе, „’персоналне’ приповести“ (1995: 37), у највећој мери представља извесни изузетак, пошто се Петрија враћа у прошлост и, уз остало, неретко евоцира успомене на призоре у којима *није* непосредно учествовала и који се њеног живота нимало не тичу (прича о другима, а то значи само једно, да неопажено прелази са хомодијегетичког на хетеродијегетички тип казивања!). Даље, тај и такав избор наративног обрасца сагласан је са сасвим особеним, „суженим“ наративним оптикама јунака-приповедача, сведеним на њихов скромни егзистенцијално-психолошки хоризонт, што је, опет, у чврстој спрези са избором нестандартног језичког идиома (дијалекат, арго) и, надаље, индивидуалним стилем којим се оглашавају, те, коначно, са одређеним уметничким ефектима који се коришћењем наведених поступака и изражајних средстава и постижу (различити видови хумора, ироничан, саркастичан, каткад циничан призив, идентификација

⁷¹ Док Виноградов, настојећи да дефинише сказ, највећу пажњу придаје монолошком говору, и то монологу изјавног карактера, прецизније, његовој подврсти, монологу приповедачког типа (в. Виноградов 2009: 79), дотле, за Бахтина, „Монолог и дијалог [...] нису два облика говора; монолог је апстракција од дијалога, он се добија редукцијом дијалога на један једини глас“ (Матијашевић 1980: XXI).

⁷² У студији чувеног професора Института за славистику Универзитета у Хамбургу и савременог теоретичара прозе Волфа Шмида (Wolf Schmid), а која, колико је нама познато, још није преведена на српски језик (ориг. изд. на руском, *Нарратологија*, 2003), сказ се дефинише као текст приповедача („текст наратора“), а не текст јунака („текст персонажа“). „Такво одређење добрим делом из сказа искључује све семантичко-стилске појаве везане за текст који изговарају ликови. Наравно, сказ може бити и део говора јунака, ако је он стављен у позицију другостепеног или трећестепеног наратора, али тада је помоћу њега исказан стил *оног који приповеда*, а не оног о коме се приповеда“ (Шмид, нав. према: Поповић 2012: 113, курзив је наш). Уважавајући сазнања до којих су дошли, пре свих других, представници руске формалистичке школе, Шмид је сачинио нову класификацију сказа, па издваја два основна типа: (а) уметнички сказ („характерный сказ“), мотивисан ликом наратора чија тачка гледишта потпуно одређује приповедање, и (б) украсни сказ („орнаментальный сказ“), који одражава читав спектар гласова и маски, али нема везе са приповедачком инстанцом (Шмид, нав. према: Поповић 2012: 113). Шмид одмах затим додаје да је уметнички сказ близак класично одређеном, Ејхенбаумовом појму и наглашава како једино он подлеже прецизном дефинисању, и то на основу седам, јасно формулисаних критеријума: 1. наративност („нарраториальность“), 2. ограниченост интелектуалног капацитета/хоризонта приповедача („ограниченность умственного горизонта наратора“), 3. двогласност („двуголосость“), 4. усменост („устность“), 5. спонтаност („спонтанность“), 6. колоквијалност („разговорность“), 7. дијалогичност („диалогичность“), од којих су прва три потребна и довољна, док остали могу бити изражени у мањој или већој мери (Шмид 2003: 186–195).

и саосећање са ликовима и изговореним, отклон од патетике, растерећивање трагиком обременених места итд.). Отуда постаје видљиво зашто се, у случају Михаиловића (мајстора) приповедача, тема језика (и стила) одувек наметала као једна од кључних и представљала чест предмет полемике међу књижевним зналцима различитих усмерења (в. „јунаци примитивци“, у: Михаиловић 2007: 21), али и међу филолозима, а та тема је годинама окупирала и самог писца, па јој се нарочито посветио у четвртој фази стварања.

Но, пре него што приступимо тумачењу конкретних остварења, неизоставно се морамо задржати на још неким ставовима који ће нам помоћи да сасвим прецизно одговоримо на једно од фундаменталних питања савремене, посткласичне наратологије: Ко ме се то приповедач обраћа ако се, вели Х. Портер Абот тим поводом, уопште не коме обраћа? (2009: 122). Наиме, већина новијих теоретичара књижевности слаже се у ставу да је „проза облик комуникације“ (Бут, нав. према: Мартин 2016: 139), међутим, док неки критичари, а међу њима, рецимо, Анђело Маркезе (Angelo Marchese) (итал. *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, 1983), „спајају“ учеснике у наративној комуникацији⁷³, имплицитног аутора и наратора као адресанте (пошиљаоце), са једне, односно имплицитног читаоца и наратора као адресате (примаоце) њихове приповести (поруке), са друге стране (Маркезе, нав. према: Јакобсен 2009: 13), нашем схватању је ближи четворочлани модел који излаже Ш. Римон-Кенан у студији *Наративна проза*, а њен модел представља, у ствари, редиговану верзију шесточлане Четменове концепције из 1978. године (енгл. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*) и, у извесном смислу, повратак Женетовој поставци. За Симура Четмена (в. дијаграм у: Четмен 1978: 151) постоји стварни аутор и његов пандан, стварни читалац. Њих у тексту репрезентују инстанце као што су имплицитни аутор и имплицитни читалац. Како упозорава, имплицитни аутор се не сме поистовећивати са наратором јер, спрам њега који представља глас неког текста, имплицитни аутор је нѐм, једнако као што се и имплицитни читалац мора јасно разграничити од наратора (Римон-Кенан 2007: 110–111), тј. онога „коме се приповеда“ (Принс 2011: 114).

Мада не оспорава релевантност категорији подразумеваног (имплицитног) аутора⁷⁴ коју је у науку о књижевности увео Вејн Бут (Wayne C. Booth) још 1961. године у књизи *Реторика прозе* (енгл. *The Rhetoric of Fiction*) и подразумеваног (имплицитног) читаоца⁷⁵ немачког теоретичара Волфганга Изера (Wolfgang Iser) (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 1972), Кенан увиђа да, према Четмену, имплицитни аутор „не поседује глас“ и да, из тог разлога, (дословно) не може успостављати комуникацију, па се залаже не само за његово искључивање из наративне трансакције већ и за искључивање њему одговарајуће инстанце – имплицитног читаоца. Укратко, по концепцији коју она предлаже, приповедачи се, без посредовања аутора, дакле, директно, обраћају „мање или више уочљиво представљеном“ (Принс 2011: 114), односно (не)персонализованом наратору (Римон-Кенан 2007: 132), тј. слушаоцу који је „уписан“ у приповедни текст.⁷⁶

Ако још имамо у виду да су наратори, подједнако као и приповедачи, увек „створене, фиктивне појаве“ (Кајзер 1979: 253) и да се могу класификовати према истоветним критеријумима, а које је јасно формулисала малочас поменути израелска теоретичарка још 1980-их година, и то према (1) наративном нивоу на коме се налазе (*екстрадијегетички* или

⁷³ О моделима наративне комуникације писао је и Волас Мартин у књизи *Новије теорије приповедања* (в. Мартин 2016: 140–142).

⁷⁴ „Овај подразумевани писац увек се разликује од 'стварног човека' – каквим год га сматрали – који, стварајући своје дело, ствара једну надмоћнију верзију самог себе, једно 'друго ја'“, каже Вејт Бут (1976: 169).

⁷⁵ Имплицитни читалац је „Публика претпостављена текстом; друго ја стварног читаоца (обликовано у складу с вредностима и културним нормама имплицитног аутора)“ (Принс 2011: 73).

⁷⁶ Уп. о томе: Ако није лик (интрадијегетички), наратор је исти као подразумевани (имплицитни) читалац (Мартин 2016: 141).

интрадијегетички наратори), (2) степену личне укључености у причу (да ли узимају учешћа у причи или не), (3) степену уочљивости њихове улоге (прикривени или видљиви) и (4) степену њихове поузданости (поуздани или непоуздани) (Римон-Кенан 2007: 131–132), можемо закључити да су, у поређењу са „претпостављеним“, односно „прикривеним“ слушаоцима личне трагедије Лилике и (само донекле) подофицира Жике Курјака („ти“, „људи“), сабеседници јунака из приповетке „Путник“ („ви“, „другови“), Милице Стефановић (гђа Јованка), Љубе Шампиона („ви“, „људи“) и Петрије Ђорђевић („ти“, „човече“, „brate“/„људи“) сасвим конкретизовани, мада до краја остају нечујни. Њихова суштинска улога огледа се у томе што „на известан начин условљавају, покрећу и мотивишу причање“ (Недић 2005: 126).⁷⁷

Премда прво и овлашно читање пружа варљив утисак да приповетка симболички кодираног наслова „Путник“, која је у целости исприповедана у првом лицу једнине, у тој, Драгославу Михаиловићу омиљеној и, по мишљењу теоретичара, „најсубјективнијој форми“ (Штанцл 1984: 121), отпочиње конвенционално, *in medias res*, исказом „Кажете, значи, да сам крив“ (25, нагл. М. К.), који наратор упућује имагинарном аудиторијуму и још неидентификованим слушаоцима очевидно реплицира у виду закључка на нешто што је претходно саопштено, а што се не „чује“, односно у тексту не репродукује, иако се може наслутити и, потом, реконструисати, то јест отпочиње директним ступањем читаоца у књижевноуметнички свет, неопходно је нагласити да се тај чин, ипак, одвија посредством оквира (Радоњић 2003: 41), јер, већ самим пишчевим опредељењем за (псеудо)монолошку наративну технику – сказ, претпоставља се постојање макар и имплицитног оквира, којим се обично разоткрива природа и статус наративне инстанце, односно предочава она појава коју је Волфганг Кајзер (Wolfgang Kayser), у својој познатој књизи *Језичко уметничко дело* (нем. *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, 1948), назвао „праситуацијом приповедања“⁷⁸ (уп. *Петријин венац*).

Сасвим је извесно да је анонимни казивач приповетке „Путник“, спрам наративног нивоа на коме се налази, истовремено и екстрадијегетичког и интрадијегетичког типа, како смо раније нагостили, да се може сврстати у ред ’видљивих’, изразито непоузданих и, уколико пређемо на прецизну терминологију коју је одавно предложио Жерар Женет, хомотијегетичких, чак ауодијегетичких приповедача, као, уосталом, добрим делом, и сви други Михаиловићеви сказ-приповедачи. Другим речима, посреди је онај облик приповести који „уводи приповедача међу личности“ (Русе 1995: 6) (унутрашња фокализација), при чему се, како сазнајемо, приповедач-главни јунак у садашњем, тј. (псеудо)тренутку приповедања налази у судници, пред лицем правде, иследника, сведока и записничара (за чије именовање употребљава тзв. деминутив са пејоративним значењем, „комесарчић“, којим истиче негативан, подсмешљив, иронично обојен однос према његовом друштвеном статусу и занимању које обавља [в. Јовановић 2010: 44, 60]), и то у положају окривљеног, оптуженог за стравична злодела која је починио (убио деветорицу), а већину тих злочина је извршио у име Идеје, по партијском задатку. Јасно је, отуда, да су сви ови наратори интрадијегетички, ’видљиви’, затим, махом су поуздани и неми, и, са изузетком сведока „што воли да суди“ (30), који се ближе одређује присвојном придевском заменицом за друго лице „ваш“, нису учествовали у догађајима о којима им се саопштава. Безимени млади човек са извесне, не тако велике, али, свакако, за тумачење приповетке од пресудне важности, временске и когнитивне раздаљине исповеда властиту, аутентичну и истински потресну животну причу

⁷⁷ Уп.: „Улоге наратора су многоструке: ’он је веза између приповедача и читаоца, он помаже у одређивању оквира приповедања, служи да карактерише приповедача, извесне теме истиче, унапређује заплет, постаје носилац поуке дела“ (Принс, нав. према: Тодоров 1986: 49).

⁷⁸ Кајзер (1973: 238): „Техника вештине приповедања изводи се из праситуације приповедања: постоји нешто пролазно што се приповеда, постоји публика којој се приповеда и постоји приповедач, који у извесном смислу посредује између ове две стране“.

(подударност субјекта и објекта приповедања), осврће се на минуло доба, евоцира кључне, драматичне догађаје који су се одиграли 1940-их година, а он је тим збивањима, ситуираним на простору Југославије, уоквиреним конкретним, прецизно одређеним друштвено-историјским и политичко-идеолошким приликама (Други светски рат, НОБ, Револуција), не само непосредно присуствовао него је у њима узимао и активног учешћа (нпр. добровољно би се пријављивао да изврши ликвидацију: „Треба *то* [...] обавити, а мени – један више, један мање – све једнако“ [27, наш курзив]). Вреди обратити пажњу и на чињеницу да је прича дисконтинуирана, што је код Михаиловића, показаћемо, готово поетичка константа, такође, прича је постављена на два различита темпорална плана, синхрони (послератни) и ретроспективни (ратни период), док је други преовлађујући, те нас све наведене претпоставке усмеравају ка закључку да је приповедање строго „рестриктивно“. Наративни субјекат као да није желео да искористи све предности ретроспективног карактера (квази)аутобиографског начина приповедања (логично, старије, зрелије приповедачко *Ја* увек зна више од сопственог млађег, доживљајног *Ја* [в. Штанцл 1987: 61–62]), па се углавном ослања на своје пређашње, са много разлога, ограничено знање, као по правилу (в. „Богиње“, *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац*), на оно животно искуство које је стицао и знање којим располаже у актуелном тренутку догађања и доживљавања (дијегетичко време или, како су учили још руски формалисти, сижејно време) (уп. Тодоров, *Приповедач = Лик*). Казали смо углавном пошто препознајемо спорадичне искораци у будућност, додуше, чешиће на нивоу исказа, тј. ’микроструктуре’ (в. Марчетић 2003: 114), односно наговештаје оних ситуација које би, по линеарном и хронолошком критеријуму, требало тек да уследе (унутрашња, допунска пролепса)⁷⁹, или пак критички интониране коментаре, засноване на „каснијем искуству“ (Женет 1983: 128) јунака-приповедача, управљене на рачун његовог некадашњег, наивног гледишта, склоног заблудама и непромишљеностима (пролепсе типа „А глупи смо били“ [35]; „... глупи смо испали“ [35]). У прилог непоузданости као једној од главних посебности приповедања, треба рећи и то да се ради о доследном, једном и јединственом, пристрасном, изузетно афективном становишту изабраног главног протагонисте, партизана, комунисте, припадника СКОЈ-а, који се, док се живо сећа и уверљиво, без уплитања аутора, исповеда пред већим бројем окупљених лица, која несумњиво уважава и учтиво апострофира са „учевни људи“, „господа“, „другови“, „ви“ („Кажете, значи, да сам крив. Људи сте учевни, дођете му као нека господа, па боље знате од мене: можда и јесам. Ја сам човек прост, ја то не знам“ [25]; „... а и вама то, другови, велим“ [31]; „Тако је то било, другови, слушајте добро, можда ћете нешто и запамтити“ [35]; „А ја, велим вам, ево, другови, чините од мене шта хоћете...“ [39]; „Радите, другови, од мене шта хоћете, свеједно ми је“ [39]; „Тако је бивало, себе не могу да познам“ [44]; „Тако је било, другови, време пролази, а мира немам“ [44]), називајући при томе себе „простим“ човеком, „сељаком“, суочава са узнемирујућим успоменама и, по природи ствари, није способан да их понови у идентичном облику и истом обиму наративних информација, већ их накнадно реактуелизује и интерпретира на посве нов, другачији начин, да парафразирамо Ф. К. Штанцла (1984: 122), „рекреира“ их, а та ће се особина, захваљујући дистанци, која, уз остало, са собом носи и „раздор тематског јединства“ (Братић 1978), огледати и у многим потоњим приповеткама и романима писца чијом се прозом бавимо (в. „Богиње“ и *Кад су цветале тикве*, понајпре). А да је јунак уистину подложен заборављању, најбоље потврђују неколике околности, наиме, он не памти ни број, ни имена убијених, у свести му се дубоко урезао искључиво извесни неустрашиви Ченгић, псовком и симптоматичном реченицом, са јасно предоченим паралелизмом животиње и човека: „... ’и пси су бољи него комунисти’“ (40), реченицом која је код њега изазвала тако бурну реакцију да му је, затрован бесом,

⁷⁹ Нпр.: „Причам му ја тако, а не знам да је Прлета баш ту негде стигло и да га вода већ занела: другови су га после нашли“ (37); „После сам стварно отишао. И девојку сам нашао“ (Исто).

насилно одузео живот, без много оклевања, „као скоту“. Затим, услед емоционалног шока и психичке конфузије у коју је запао након што је усмртио дугогодишњег верног друга Марка, јунак доводи у питање квалитет своје меморије о догађајима коју су убрзо потом уследили и признаје: „После се више не сећам“ (34), и, најизраженије, откако је прекинуо живот и оданом другу Данету, јурио је без циља, тумарао данима дезоријентисано, очајнички покушавајући да нађе излаз из необјашњивог мрака који га је обузео. Мимо неоспорне чињенице да су сви сказ-приповедачи, будући да су истовремено и дијегетички, штавише централни ликови, „заточеници своје тачке гледишта“ (Русе 1995: 49), том запажању вреди додати да се „ограничавајуће дејство“ (Исто 1995: 37) тачке гледишта наратора приповетке „Путник“, осим на просторно-временском и психолошком плану, истрајно може пратити и на плану идеолошких, па и фразеолошких карактеристика (Успенски 1979).

Приповетка „Путник“ је необично важна још из једног разлога. Наиме, када се Михаиловићево стваралаштво посматра као целина, управо у њој препознајемо прототип удвојених јунака, антагониста, за које ће се писац све више занимати и које ће радо постављати у средиште збивања своје фикционалне, исто као и нефикционалне прозе, а то су јунак тлачитељ, зликовац, злочинитељ, злотвор, крвник, ако хоћемо *целат* или, да се послужимо пишчевом речи, „главосек“, и, са њим у директној и нераскидивој спрези, јунак патник, мученик, страдалник, тј. *жртва*, спрези узрокованој тзв. спољашњим чиниоцима из ближе или даље националне прошлости, оличеним у хаотичним, претећим, нехуманим, историјским, политичким, па и идеолошким околностима (у широком распону од 1930-их година до 2000/01. године), које су негде истурене у први план, а негде их препознајемо само у основи збивања, спрези додатно оснаженој бројним кризним, граничним егзистенцијалним ситуацијама (ишчекивање пресуде, стрељања и сл.), у којима се манифестује хајдегеровски схваћен страх пред смрћу (логично, и инстинкт самоодржања), али и разорним, первертираним индивидуално-психолошким (садизам/мазохизам) карактеристикама ликова: „Жртви се њен главосек мора представити као моћан, препаметан и несавладив. Јер ако је целат слаб, кукаван и ништаван, каква ли тек може бити жртва?“ (Михаиловић 1993: 42), односно „Између мучитеља и паћеника увек се успоставља посебан лични однос. Уз клицу разумевања и чак повремене самилости, што не поштеђује ни саму жртву, на јачој страни се у почетку уме јавити и нешто налик на некакво поштовање“ (Михаиловић 2000: 150). Премда се важна и дубока „мотивска веза“ међу „књижевним жанровима овог аутора“, на коју смо управо указали, „намеће као једна од значајнијих поетичких особина целокупног његовог прозног стваралаштва“ (Недић 2017: 63), уколико у овој прилици изузмемо документаристичко-публицистичко петокњиже *Голи оток* и задржимо се на уметничком делу прозног опуса, који је уосталом и предмет ове дисертације, крајње сложен, хијерархијски конципован и, по много чему, амбивалентан однос тзв. морално негативног јунака, тј. „целата“, и његове „жртве“ (с обзиром на то да је однос реверзибилан, могућна је и замена улога, примера ради, Јова Веселиновић је већим делом представљен као „један велики злотвор“ да би на крају, независно од његове воље, ироничним изокретањем, метафорички речено, кола среће, доживео „’господски пад““ [Перишић 1978: 139], и сам постао кривцем и жртвом, попут Александра Леке Ранковића, у истом роману; уп. и са судбином Љубе Сретеновића, који од вишеструке жртве постаје осветник-убица) ће се убедљиво тематизовати већ у приповеци „Богиње“ из исте књиге (*Фреде, лаку ноћ*), у низу приповедака које творе трећу збирку *Лов на стенице* из 1993, затим, активирати у приповеткама „Најбољи пријатељ“ и „Парионичар, генерал и иследник“ из четврте збирке *Јалова јесен* (2000), рецимо, у приповеци индикативног наслова „Мика Џован његовог живота“ из последње објављене приповедачке књиге *Преживљавање* (2010), те у романима *Злотвори* (1997) и *Треће пролеће* (2002).⁸⁰

⁸⁰ Како је лепо запажено (Вуковић н. д.: 10), сваки је целат, са своје стране, (био) нечија жртва, и обратно:

Такође, мора се истаћи да се приповетка „Путник“ издваја и по томе што је прва у низу остварења која покрећу крупну и Михаиловићу блиску антрополошку тему, коју ће на стваралачки начин наставити да варира безмало у свим својим делима, а реч је о сложеној, противуречној природи људског бића, која је, поред тога, подложна мењању (често се атрубуира као „неухватљива“), па и кварењу (в. нарочито *Кад су цветале тикве* и *Злотвори*). Наиме, на самом почетку јунак себе скицира као неког ко је у бити изразито добродушан, сталожен, прибран, мирољубив, ко никада ни „мрава нисам згазио“ (25) (користећи исти фразеологизам, јунак ће себе оквалификовати још једанпут, пред крај исповести), ко уме да буде чак и милостив: „И сад понекад идем око цркве, тамо где су слепци, и увек баћим понеки динар. *Намерно* идем“ (25, подвукла М. К.). Недуго затим, читалац је доведен у позицију да изблиза прати процес његовог постепеног преобраћења, започет на ратном попришту, учешћем у разним окршајима (у једном разговору са надређеним каже како има 18 година а ратује већ три), из којих је, због непослушности, толико пута излазио кажњен, одузимањем чина, или, због нарочитих заслуга, награђен, унапређен, више пута рањен. Радећи као курир војне обавештајне службе, како образлаже, радећи дословно – „свашта“, потпуно се изменио, искварио, постао лак на обарачу (очито свестан опасности, притом, знајући „како је тешко убити“ [27], комесар Мирко га упозорава и прети му да ће га стрељати ако настави с таквим суровим и неурачунљивим понашањем: „’Острвио си се, па трчиш на крв ко риба на мршу: колико их већ имаш? И шта ти мислиш: може се тако? Стрељаћу те за то! Својом руком ћу те убити! Знаш ли какво је наређење!“ [27]), огрезнуо у крви (и сâм примећује да све више испољава нешто мрачно, наказно, анимално, самог себе види као подивљалог, незадовољног, у сукобу са собом и светом кроз који се креће, неповерљивог, усамљеног, отуђеног од људи: „људи око мене, а друга немам“; „ко звер у планини сам постао“ [39]), да би, напослетку, постао толико емоционално обогален, неосетљив попут дрвета, још окрутнији, спремнији да чини нова монструозна дела. Ова ће спремност своју кулминацију задобити у сцени која се детаљно и сликовито развија у епилошком делу приповетке, а у њој јунак без зазора убија стрину Марину, надалеко чувену због своје физичке лепоте („Само коњ још тако може да буде леп“ [47]), сматрајући је посредним кривцем за смрт његове мајке (в. стр. 45), и, додуше ненамерно⁸¹, убија стринино, тек рођено дете, чиме је у наговештају дат један од кључних мотива пишчеве прозе, **мотив незаслужене, особито, дечје патње** (в. „Лилика“, „Богиње“, *Петријин венац*, „Барабе коњи и гегуле“, „Јапанска играчка“, *Злотвори* итд.). Након свега проживљеног, узалуд је јунак покушавао да нађе излаз у пићу (тога се помало и стиди), трагао за могућностима да олакша и умири савест (једна од могућности је био покушај повратка у родни крај), оптерећену свиме што је видео и искусио, трауматичним ситуацијама кроз које је лично прошао или ужасима који су затекли њему драге људе (Данета, Марка, Перу Стевовића, Прлета...), прижељкивао да побегне од снова који га мрје и упорно подсећају на страдања и погибије које су други, па и припадници његове организације, проузроковали, али и на његова страхотна злочинења, због чега се, уосталом, и пита „како ћу овако да живим“ (26). Јасно нам ставља до знања да је, још током рата, спознао наличје „и партије, и борбе“, на чије га је вредности пријатељски одвећ наклоњени и готово очински настројени комесар (он му је и наденуо надимак Мали) стално подсећао, због чега је, разочаран и резигниран, почео да

„’Каж ми’, вели, ’хоћеш да ме убијеш?’

’Хоћу’, кажем, ’шта ћу ти друго?’

’Ако, вала, ја сам се наплатио.’

’Јеси’, кажем, ’више него што вредиш.’“ (40).

⁸¹ „И тек онда сам видео дете. Приђем, а крв се још пуши. Окренем је, па га узмем у руке. Лепо неко било детенце, на њу, чини ми се, налик. Држала га 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“ (47).

испољава наглашену равнодушност не само према туђим животима („Па ми понекад и жао: еј, људи су то! А, онако, ништа“ [26]) него и према сопственом, равнодушност оличену у жудњи „да ме нешто потрефи, па да нестанем. Да ништа од мене не остане, и да више нико и не зна да сам живео, тако ми дође“ (29). Чак, умео је самовољно да иступи пред налетима ватре, намеран да изазове свој трагични крај, који, на његову жалост, ипак није дошао: „Пуцам тако, пуцам, а онда ми одједанпут досади. Живот ми досади. Скочим, па распалим стојећки, велим – да скратим. И неће, курва; неће ни да закачи“ (30).

За разлику од неких других Михаиловићевих јунака, централна фигура приповетке „Путник“ се у мирнодопским условима не бори са, важно је то истаћи, с в е с н и м осећањем кривице (ето још једне велике теме коју је Михаиловић радо обрађивао!) (иако је склон интроспекцији, не може да одгонетне разлоге због којих је чинио злодела, па делује сасвим оправдано на овом месту поставити питање не назире ли се то већ постојање оне непојамне силе која „води“ човека „куда неће“, чије ће дејство можда највише од свих осетити Љуба Сретеновић и удбаш Јова Веселиновић?), самим тим, ни кајања, напротив, иако не избегава одговорност, у извесном смислу се ограђује од ње, што нам донекле сигнализира и чињеница да уместо именице ’убиство’/’ликвидација’ и сл. обично употребљава показну придевску заменицу „то“, као у примеру: „Треба то [...] обавити“ (27), стављајући притом семантички нагласак на глагол „обавити“, те постаје очигледно да жели да сугерише како „одговорност није само његова“ (Јанковић 1985: 8). Уз то, увиђа да су његовом животном поразу умногоне допринели и други, које је слепо следио и чије је налоге слушао и пристајао да обавља, изражава сумњу (откривају је тзв. вербални индикатори, конкретно, речце с модалном функцијом, „можда“ и „ваљда“) у аргументе оптуженичке стране и, мада је очевидно спреман да, по одређеној му казни, испашта, несигурно закључује: „можда и јесам [крив – М. К.]“, „ја то не знам“ (25); „Ви знате, све сте навели [имена убијених – М. К.]. Ваљда су то ти“ (43). И баш са тим у вези, вреди истаћи да постоји још много назнака да је јунаково казивање крајње непоуздано. На пример, као извори знања о приповеданом наводе се гласине које је чуо („причали ми“, „кажу“), такође, све време је лично укључен и емоционално уплетен у причу о себи (страх, неизвесност, пристрасност, отворена мржња према противницима, Немцима окупаторима и четницима, усташама, док међу њима издваја Ченгића, припадника антипартизанског покрета, и Чупу, команданта Драже Михаиловића, те их назива ’крвницима’, затим, приврженост партији и друговима, нетрпељивост према новопостављеном комесару, Мирковом заменику, из које се неизбежно рађају конфликти,⁸² чежња за завичајем...), чак поједине реплике разоткривају неку врсту нихилизма: „а мени [...] све једнако“ (27); „сумњаш и у бога“ (32); „И месец мрзимо“ (32); „као да ми је све једнако“ (38); „свеједно ми је“ (39), а нихилистичке моменте затичемо и у исказима јунаковог стрица Димитрија: „... и ја сам постао комуниста – не знам више ни за бога ни за ђавола, сунце је сад мој бог“ (44). Исто тако, са аспекта недовољне поузданости, сасвим особеном се чини епизода о страдању комесара Мирка, коју сказ-наратор евоцира али не располаже свим потребним подацима, штавише, вест о смрти човека којег је неизмерно волео и поштовао затекла га је уморног и исцрпљеног након савесно обављеног напорног задатка, очигледно неспособног да адекватно резонује, те ју је примио готово помирљиво („и тад се нисам зачудио“), као да се та вест њега нимало не тиче, и наизглед безбрижно отишао на спавање: „Тако ни гроб где му је нисам сазнао. Били смо већ далеко одмакли, нисам могао толико да се вратим“ (30) (уп. са Љубином реакцијом док чита телеграм и сазнаје за страхотну вест о изненадној смрти Душице у роману *Кад су цветале тикве*), или пак када

⁸² „Некако, одмах смо се закачили. Нити је он волео мене нити ја њега. ’Ви, сељаци’, каже он мени, ’остали сте исти: у револуцију сте пошли као на пијац’. А ја не знам какви смо ми сељаци, ни шта је револуција, ал’ знам – није то мануфактурни дућан. Њу маказицама нећеш скројити: што ти се саломи, саломи“ (30).

приповеда како је, гоњен осветом, хладнокрвно убијао⁸³ и инсистира на описима људи и реакцијама које се, у часу док „људско тело прима смрт“ (Микић 1998б: 10), испољавају, налазимо и тзв. начинске изразе типа „чини ми се“, „као (да)“, „изгледа“, изразе који не само што уливају сумњу у меродавност исказаног него и додатно уверавају у оправданост помисли о субјективизованости приповедања, насталој као последица преломљености догађаја кроз призму, односно доживљај (чула) безименог јунака-посматрача: „Он клече и закркља: готов“ (33); „Кад је пукло, кућа ми је, чини ми се, на главу пала. Уши ми се распреле: толико је треснуло“ (34); „У лице ми је, чини ми се, плъснуло“ (38); „Он опали у уста, само му капа одскочи“ (36); „... на нос и уста [му] ударила крвава пена и чујем како шишти“ (37); „А око му се, чини ми се, гаси“ (38); „... направим му рупу, а оно изнутра крв као плъуцне – и ништа“ (39); „Биће да сам га високо закачио, пола му главе одлете“ (42); „Ни да зине није стигла. Само сам видео како ме је оним њеним очима погледала: као да се чуди што то радим. Колико ме је само пута хлебом нахранила“ (47).

А када већ говоримо о наглашеном субјективном карактеру нарације, ваља споменути да у изразито сугестивном опису јунаковог насмрт рањеног саборца Марка, који је пострадао приликом снажне експлозије непријатељске бомбе, опису који је збиља савршено „фокализован“, везан за перцептивну активност јунака (Женет 1983: 127), саткан од бројних интензивних, натуралистичких појединости, препознајемо наговештај приповедачевог доживљаја смрти као највеће деградације која може задесити живог створа („Гледам ја шта је од оне људине остало“), а такав ће лични доживљај смрти Михаиловић укључивати и развијати у многим својим делима, почев од романа *Петријин венац* (1975), преко приповетке „Ухвати звезду падалицу“ из збирке која носи исти наслов (1983) (уп. *Гори Морава*), па све до романа *Злотвори* (1997). На крају потресног одломка који доносимо, а који је ваљан показатељ јунакове „немоћи пред неминовностима“ и неспособности да се са њима помири (Тимченко 1978: 147), можда помало ненадано, али отуда за тумачење још провокативније, запажамо убедљиву лирску носивост:

„Бео-бео, а црн од барута и крвав. Лева му рука искидана, само се о рукаву држи, и лева му нога пребијена, коска се бели, и утроба му искидана. Црева му испала на земљу и како му душа у грудима ради, тако се и она померају. Онај патрљак му само дрхти, дрхти. [...]

Гледам ја шта је од оне људине остало. И видим, прашина и леп још иде с тавана, и пада му на црева, чисто се скрама ухватила. Клекнем, па тргнем капу са главе да га покријем. И гледам како лети гад, *и све га покривам, и све намештам, а капа мала, свет њом не можеш покрити*“ (33–34, наш курзив).

А уколико се сада осврнемо и на наредни пример, на пасаж у коме јунак, и сâм животно угрожен, с жестоком муком одлучује да пуца и тако спаси немоћног и тешко рањеног друга Данета (који га је, видно узнемирен, осећајући да умире, преклињао да га случајно не остави усред метежа, да га противници „мрцваре“),⁸⁴ наратор у првом лицу посебну пажњу усмерава ка дочаравању властите бурне „душевне ситуације“ (Јовић 1994: 51), односно, да се послужимо речима чувеног представника француског реализма, А. Б. Стендала, илустровању

⁸³ „И, тако, дају ми неког да га спроведем. А ја се сам за себе смешкам: вратићу се без њега, неће тај тамо да стигне. Па понекад зна и он. [...] Гледам га како се рита, па се мислим: ’Ритај се, мајку ти, тако су се и Марко и Дане ритали.’ И још после, у повратку, негде одспавам“ (39). А кад буде убио стрину, сешће у кућу да предахне и припалиће дуван.

⁸⁴ У готово предсмртном монологу (стр. 37), скојевац Дане обавезује јунака да, по завршетку рата, оде у његов родни град Ужице и тамо пронађе његову мајку Милеву, која је још 1941. остала без мужа и старијег сина (... „и пољуби место мене моју добру мају, ја сам јој био последња узданица“) и девојку Јованку („Кажу јој да сам је волео“). Како се чини, у одређеној мери се зачиње моменат **мајчинства**, који ће бити развијен у многим остварењима („Лилика“, „Богиње“, *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац*, *Треће пролеће*).

„унутрашњих кретања душе“ и предочава садржаје своје распете с(а)вести у датом, са становишта судбине јунака, одлучујућем тренутку:

„Подигнем га са стране, и стежем, стежем, а рука, луда рука моја 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 кô усране гаће изнео на сунце и стиска, цеди, 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, плъуснуло.

[...] спустио сам га полако у воду [...] Идем, а крв ми смрди, сва ми душа смрди од крви, чини ми се, сва су ми уста пуна. Пипнем руком, лице ми улепљено. Плъунем, не видим шта, нешто црно, гадно, лепљиво: још и сад ми се чини – крв“ (38).

И баш зато што јунаково сведочење, које је, иначе, и непосредни повод за приповест, све време усмерава његова субјективна тачка гледишта, нарација обилује језичко-стилским средствима, у првом реду, типским поређењима: „ко грана се осушим“ (25); „ровем као бик“ (26); „он ми заврнуо блузу преко главе кô плашљивом коњу“ (31); „запевам ко жена“ (32); „збили се ко овце“ (32); „тешко, потмуло, кô из воде“ (33); „излетели смо као гладни вуци“ (34); „помало цвили: ко неко кученце“ (33); „Забобота по насипу као да тресеш дудиње“ (35); „ноге прекрстио као да ће за синију“ (35); „Главу оборио као да нешто тражи у води“ (38); „ноге као ступе“ (41); „Само се врцка као жена“ (41); „лице му се усијало као дулек“ (42); „гвире кроз плот као мишеви“ (47); „[бомба – М. К.] се котрља и лупка као пијана“ (28) итд., а налазимо и редак пример персонификације: „сунце само што није утрнуло“ (46), додуше, средствима обликованим у складу са његовим сведеним изражајним капацитетима. Пошто је у питању јунак са социјалне маргине, скромног статуса и слабог образовања (пре рата је чувао стоку), затичемо устаљене изразе, тј. фраземе, нпр.: „(не) згазити (ни) мрава“ (27, 43), да [некоме] „не фали ни длака с главе“ (28), „крв [некоме] (по)пити“ (31, 44) и сл., учачамо да се смењују краће, упрошћене, повремено сасвим елиптичне реченице или реченице непотпуне структуре (оне ће се нарочито јављати у казивањима београдског мангупа Љубе), које само „делимично експлицирају поруке“, стога њихово формулисање и дубље разумевање зависи искључиво од контекста у коме су изречене (Станојчић, Поповић 2008: 382), али на својеврстан начин доприносе „неуобичајеној ритмичкој организацији“ (Пипер и др. 2005: 565) приповедања, а на такав је начин уређења, као што ћемо видети, Михаиловић много полагао: „Нема је“ (26); „Први сам се снашао: руком, па напоље!“ (28); „Пуста“ (33); „Засмрде“ (33); „Закорачимо – ништа“ (35); „Као луд“ (36); „Седим – и ништа: као живина“ (38); „Очи – да му искоче“ (41); „И, видим, премро“ (41); „Кô будала“ (46) и сл. Врло сличан учинак се постиже и понављањима типа: „стежеш-стежеш“ (28); „младо-младо“ (28); „Бео-бео“ (33); „узан-узан“ (36); „полако-полако“ (36); „мало-мало“ (27, 43), или ономотопејама: „клим-клим“ (41); „врц-врц, врц-врц, врц-врц“ (41) и др., затим, понављањима и нагомилавањима везника *и* или *а*, помоћу којих се образује синтаксичка фигура – полисиндет⁸⁵ (в. Јовановић 2014: 193), а налазимо и наративни исказ, односно реченицу која се у истоветној форми двапут понавља и „уоквирује мање текстуалне целине“ (Јовић 1994: 78), тј. два узастопна пасуса, творећи тако звучну стилску фигуру – анафору⁸⁶.

⁸⁵ „... на превару похватају чељад, *и* све што ухвате, *и* мушко *и* женско, *и* старо *и* младо, жицом вежу...“ (42, наш курзив); „А једна другарица, сећам се – *а* борац је била, свуд је ишла боље него мушко – једанпут скочи усред борбе, па потрчи по положају и изгласа виче: ’Убијте ме, другови, убијтеее!’ Око ње само прашти. А ми трчи за њом, зграби је за перчин па тресни о земљу. После је гурни некуд у позадину“ (30, курзивом смо истакли употребу везника, а подвлачењем употребу тзв. наративног императива, који је веома заступљен у тексту и битно доприноси експресивности приповедачевих исказа).

⁸⁶ „Не знам како сам остао жив. Знам, спустио сам га полако у воду, идем, а ноге ми се одсекле: као, и хоћу да побегнем, а опет ми дошло и као да ми је све једнако. [...]“

А ако смо већ поменули контекст, који подразумева конкретну говорну, односно приповедну (пра)ситуацију и све пуноправне учеснике у њој, онда вреди подвући да наратор све време симулира да се примање његових порука одвија *истовремено* са тренутком у коме их упућује, то јест, док импровизује, успоставља непосредну комуникацију са „персонализованим“, прилично ’видљивим’ и нечујним нараторима које смо раније спомињали (обраћа им се и повремено се, увиђавности ради, ограђује изразима „да простите“), те указати на коришћење тзв. деиксе, придевских показних заменица и прилога месних, временских, начинских и др. односа, *овај, оволика// -е, овде, овако, онда* и сл., који означавају сасвим одређену близину или удаљеност спрам говорника, а он је, будући да проговара у првом лицу, језиком веома блиским стандардном идиому, телесно детерминисан и у приповест физички постулиран (Штанцл 1984: 132), затим истичу нараторову „мимику, гест, пластичне покрете и томе слично“ (Виноградов 2009: 79), о чему сведоче следећи примери: „И *овако* прстом на мене“ (25); „Мој комесар Мирко – не *овај овде*: друкчији су онда били комесари“ (26); „Он се *овако* искези“ (27); „... а руке му *овако* скачу“ (42); „*овај* ваш сведок што воли да суди“ (30); „*Овај* комесарчић евидентичар...“ (31); „леђа му *оволика*“ (31); „... а очи му *оволике*“ (34)(наш курзив) итд., а такође анафорски се употребљавају глаголски облици („кажем“) и/или речце („стварно“, „значи“),⁸⁷ који упућују на нешто што се претходно изговорило, илустрације ради: „И, кажем, свашта смо [...] заједнички преко главе претурили“ (28); „И стварно, бивало је страшно, не може се ни испричати“ (29); „Пошли ми једанпут, значи, да пренесемо неку пошту...“ (32). А кад смо већ ступили на подручје стилистике, онда треба придати пажњу и учесталој употреби неодређених именичких заменица, нпр.: „Нешто смо побили, а нешто је побегло и ми смо отишли“ (35), и глагола у форми (крњег) перфекта, у 3. л. јд. с. р., која је, по нашем осећању, додатно мотивисана и оправдана емоционалном дистанцом коју казивач жели да задржи према предмету говорења, а уколико се усредсредимо на семантику свих тих, по правилу, глагола свршеног вида, приметимо да су у питању лексеме које се повезују са насиљем и, у крајњој линији, са смрћу, због чега се узрочник таквог физичког стања, као мање важан, опет по правилу, изоставља (тзв. безличне реченице, в. Пипер и др. 2005: 603): „убило“⁸⁸, „закачило“⁸⁹, „пресекло“,⁹⁰ „погодило“,⁹¹ „стигло“,⁹² „пробило“⁹³ итд. Напоследку, мада не мање важно, осим што је способан да извештава, приметили смо да је наративни субјекат приповетке „Путник“ компетентан и да истрајно пренесе, тј. „цитира“ (и то, позиционо га (не) диференцирајући од неуправног говора [Јовановић 2014: 194]) или да индиректно парафразира „лексички материјал“ (Виноградов 2009: 84) јунака са којима дијалогски општи и, можда још важније, том приликом успева да очува њихов особени „стил и форму“ (Римон-Кенан 2007: 138), те је индикативан, рецимо, пример кад јунак дословно наводи садржај писма које му је стриц Димитрије, очајан, из емиграције, отпратио, а у писму препознајемо вредносну опозицију *своје : туђе*, која се додатно потенцира синдромом неопозиве искорењености и тешке прилагодљивости, на граници са бездушносту („пара ја сад имам [...], ал’ душе више немам. И нико је овде нема“ [44]) и беживотношћу (двапут активира

Не знам како сам остао жив. Некако сам, као пијан, дошао до обале, успентрао се и сакрио у грм“ (38, подвукла М. К.).

⁸⁷ Глаголски облик „каже(м)“, „вели(м)“ и речца „значи“ начелно имају вредност поштапалице у усменом излагању, у (пре)причавању сказ-наратора, међутим, у примерима које смо издвојили, с обзиром на испољено „закључно значење“, „значи“ врши улогу тзв. конектора, односно „везничког средства“ (Пипер, Клајн 2013: 216).

⁸⁸ „И после [...] кад је и њега, комесара Мирка, убило, и тад се нисам зачудио“ (30).

⁸⁹ „Шта је, Дане, је л’ те закачило?“ (35).

⁹⁰ „И ја тек сад видим, обе му ноге пресекло, не може ни да мрдне“ (36).

⁹¹ „И још мислим, погодило га само у ногу“ (36).

⁹² „Причам му ја тако, а не знам да је Прлета баш ту негде стигло...“ (37).

⁹³ „... чујем како шишти: груди му пробило“ (37).

фразу „жив више нисам“), или, док представља директни говор припадника усташке дивизије, за чију ликвидацију је управо он био одређен, учили смо (и)јекавски облик збирне именице „дјеца“⁹⁴, што је уистину јасан знак жељене и постигнуте уверљивости казивања. С обзиром на то да смо раније констатовали како је сказ увек накнадно забележен и стилизован, било је интересантно запазити да је ортографска норма доследно и беспрекорно испоштована на свим нивоима.

А пошто смо већ више пута истакли да у приповеци „Путник“ сусрећемо понављања различитих врста, променљивих и непроменљивих речи (нимало случајно, именица *крв* је убедљиво најфреквентнија), делова реченица (фраза), па и читавих реченица (тзв. аутоцитатност), дакле, указали на присуство „језичких“ понављања захваљујући којима се остварују специфични уметнички ефекти, а опште је познато да је поступак понављања „својствен књижевним делима која настају у стиху“ (Јовић 1994: 72), не сме се, међутим, previdети ни постојање изузетно важног мотива који се понавља, прецизније, у композиционом и семантичком погледу, на истуреним местима, на оквирима приче, њеном почетку и при крају (Лотман 1976: 281), препознају се моменти ирационалног, тачније, јунак сабеседницима саопштава своја необична сновиђења, онако како је њихову садржину запамтио, а, осим тога, ако уважимо значајну околност, да га сновиђења неретко затичу пијаног, ето још ваљаних доказа у прилог непоуздано обликованој исповести. Прва кошмарна визија која често прогони главног јунака (стр. 25–26), у чијем средишту се јавља неугледна, „расплетена“ старица, одевена у дугачку (лудачку?) кошуљу, у приповедачевој исповести се експлицитно помиње два пута. Први пут, старица га походи са чудним, изричитим захтевом да јој удели новац, а пошто га сневач не налази при себи, жена му не да мира и обавезује га да јој новац неизоставно донесе сутра, на гробље. Визија је толико мучна, упечатљива и уверљива („... а очи страшне. Не виде се, а страшне“; „Ја сав цептим“), у великој мери збуњујућа за јунака, да се он преиспитује, али не може са сигурношћу да утврди да ли му се непозната женска особа одиста приказала, на јави, или се ради „о заблуди чула, производу маште“, речју, „привиду“ (Тодоров 2010: 27, 37). Други онеспокојавајући сан (стр. 43–44), у коме искрсавају две језовите мушке прилике, од којих је једна у обличју лелујаве сени, по свему судећи, неке од његових жртава, док је друга представљена као протагонисти однекуд познато биће, млад човек разрогачених очију,⁹⁵ које му додатно уливају немерљив страх, да би у једном тренутку тог ноћног посетиоца почео да доживљава као своју пројекцију и у њој препознао сопственог двојника (обраћа му се и каже: „ти си ја“), чији се неконтролисани, злуради смех разлеже просторијом и прети да сви прозори, од силине, попуцају. У одвише напрегнутом емоционалном стању („А ја, као, и знам да сањам, а опет – страшно ми“) и паничном запомагању, којим жарко жели, чим пре, да се ослободи, да од себе дистанцира то Друго, сабласно биће, које се, мимо контроле, из подсвести, профилисало, те да се одрекне поистовећења са њим: „’Не смеј се! Не смеј се, мајку ти! Лажеш ти! [...] То нисам ја [...] нисам, ти лажеш, лажеш!’“ (44), сневач се нагло тргне и пробуди. Јасно је, отуда, да се снови, које препричава и само донекле успева да дешифрује, поред тога што имају алегоријско-симболичку, дакле, лирску вредност, показују изузетно важним и посебно функционалним у склопу приповетке, јер увидом у њих, психоаналитичком методом, успевамо у потпуности да спознамо аутентичну природу јунака, која би, у супротном, без уплива фантастике, остала неосветљена (в. Тодоров 2010: 150), природу, саткану од свесног (које нити има представу о кривици нити осећа кајање) и

⁹⁴ „’Нисам’, каже, ’убијао, нисам, дјеце ми, немојте ме’, вели, ’убити, имам жену и дјецу, немојте ме убити’“ (42).

⁹⁵ И док се у овој приповеци, опште узев, приликом портретисања, примећује приповедачева фокусираност на детаљ, на очи, дотле ће у неким другим остварењима бити важна усмереност на руке, па ће се оне лајтмотивски понављати (в. *Кад су цветале тикве, Петријин венац*, „Ујка Драги седи под јабуком“, *Злотвори*).

несвесног (скривеног, потиснутог, мрачног, које га је ономогућавало да превлада убилачки нагон, чак гонило да поступа у складу са њим, а то је, наравно, највидљивије у епизоди у којој се враћа у завичај,⁹⁶ намеравајући да, у средини из које је поникао, досегне дуго прижељкивани мир, међутим, насупротив очекиваном, убија стрину, стога, симболика је сасвим очигледна – правог повратка, односно спасења нема и не може бити; уп. са Љубом Сретеновићем и Стевом из *Гори Морава*) дела његове личности (а они нису подударни, отуда подвојеност),⁹⁷ па нам предочени моменти поручују да јунак у дубини душе, која „смрди од крви“ (38), зна да би требао да искупи грехе, односно „да би напokon, ипак, морао платити безразложне злочине“ (Павлетић 1971: 293). Зато, верујемо, и није изненађујуће што се дубоко интимна, дијаболична страна јунака очитује управо у царству снова, посебно ако имамо на уму да је сан оно подручје људске психе које је у власти ђавола, такође, не чуди нас ни то што се јунаков двојник оглашава карактеристичним смехом, тј. кикотом, јер опште је познато да је кикот изразити знак ђавола (Симић 2017: 191, 194). Осим тога, појава приповетке „Путник“ и у њу интерполиране визије и сновиђења, на најбољи могући начин наговештавају мајсторство укупног приповедања Драгослава Михаиловића, које се огледа у његовој склоности да са подједнаким успехом следи традиционалну, тзв. реалистичку, односно миметичку парадигму у књижевности, као и да остварује изузетна уметничка прозна дела активирајући фантастику (нпр. ониричка фантастика, фолклор(изова)на фантастика, психолошка фантастика...), штавише код Михаиловића је често случај да се у оквиру истог наратива елементи (доминантно) реалистичког и одговарајућих облика фантастичког дискурса (в. Тодоров 2010: 45 и д.) јаве напоредо, па и у ефектно изведеном споју. Елементи фантастичког ће свој пуни потенцијал успети да остваре у *Петријином венцу*, у виду неколико развијених снова главне јунакиње и, нарочито, визије на гробљу, у последњој и најобимнијој, троделној целини „Небески свирачи“, уколико се задржимо само на сказ-остварењима, док ће снови и фантазмагорије свој пуни замах доживети тек много касније, у петом роману *Злотвори*.

⁹⁶ У вези са јунаковим повратком у завичај, у породичну кућу, у приповетку се уводи још један важан, претежно лирски мотив, **мотив пролазности** (уп. са приповетком „Ухвати звезду падалицу“, рецимо): „Уђем у село. Гледам. Све познато, а све некако остарело. *И људи, и куће, и плотови; и кучићи оматорели*“ (46, курзивом смо истакли везник *и* који се понавља и обликује полисиндет).

⁹⁷ Није овде, међутим, реч о располућеном идентитету који се (не) да̑ изнова васпоставити или пак знаку душевне помрачености јунака (уп. са Јовом Веселиновићем), како се обично мисли и тврди, вероватно по инерцији тумачења оних репрезентативних дела наше књижевности у која је постављена фигура двојника, пре свих других, *Дневника о Чарнојевићу* (1921) Милоша Црњанског и Андрићеве *Проклете авлије* (1954). За разлику од Петра Рајића, у чијој се свести поступно „генерише ’други’“ да би у болници у Кракову, у сну (о Чарнојевићу) „добрио своје јасно уобличење“ (Петровић 2008: 177), а онда се, коначно, вођењем дневничких забележака, у тексту „артикулисао“, „отелотворио“ (Исто 2008: 178), односно Тамил-ефендије, који се не одриче поистовећивања са предметом свог интересовања, са добро познатом, маркантном историјском личношћу из XV столећа, несуђеним османским султаном Џемом, сином Мехмеда II Освајача и братом Бајазита II, и готово шизофрено обзнањује иследницима: „’Ја сам то!’“ (Андрић 2008: 79), те у наративу успоставља урушени идентитет, сматрамо да је, у том погледу и у одређеној мери, протагониста приповетке „Путник“ близак Гавру Таковићу, јунаку кратког романа Вељка Милићевића, *Беснуће*, из 1912, јунаку тог првог српског модерног романа, како га је једном приликом окарактерисао Душан Матић. Понављамо само у том погледу и у одређеној мери, јер ипак се не сме пренебрегнути значајна разлика, која се огледа у неоспорној чињеници да, насупротив Михаиловићевом јунаку, који сања, Гавре *на јави* посматра сопствено, интимно биће и не само што осећа неусаглашеност свесног и несвесног, тамног дела своје личности: „’Не, не, нијесам то ја!’“ (Милићевић 1982: 71), него и успева у потпуности да дочара демонизам који је у себи спознао. То Друго, „чудновато“ и „ружно“ биће које у њему пребива, „мрзи себе“ и има потребу да људима наноси зло и да их повређује, дакле, води у наглашену (ауто)деструктивност: „Он га је осјећао у себи као терет који га вуче земљи, који му не да да се крене, исправи, пође; који га је обухватио својим великим, неприродним рукама и стеже му тијело, притискује мозак и води га вазда у једном истом уском кругу; [...] Он убија жеље, сужује мисли, затвара очи, заглушује [...] Гавре Таковић осјећаше да га се боји, да стријепи пред њим и да уступа кад покуша да му се отме или, кад се ухвати с њиме у коштац, како га онај слама, мрви, сатире и обара, показујући своју снагу и надмоћност“ (Милићевић 1982: 71–72).

Као „Путник“ и „Лирика“⁹⁸, занимљива је, животна, и то на начин на који је то разумевао, рецимо, Љ. Јеремић⁹⁹, уверљива, веома дирљива и, књижевно гледано, изузетно успела приповетка метафоричног наслова „Богиње“, једна од оних које су критичари оценили као „чисто ремек-дело српске приповетке“ (Михајловић 1988: 281), видели као изразитог репрезентанта тзв. стварносне прозе, односно прозе новог стила, а у њеном средишту се налази двадесетдогодишња Милица Стефановић, дев. Милојевић, која је у исти мах, од почетка до краја, „носилац погледа и носилац говора“ (Русе 1995: 37). Исприповедана у првом лицу, остварена у (псеудо)епистоларној, односно псеудодијалогској форми, дисконтинуирана, мозаички организована, компонована из неколиких, графички одељених фрагмената, заправо обимом невеликих писама, које Милица (адресант), у више наврата, у журби, саставља, на хартији за умотавање дувана¹⁰⁰ својом руком невешто испишује и кришом упућује адресату (баца их кроз прозор, па их проналази и смело прихвата случајна пролазница), чији се одговори, прокријумчарени мимо страже, у дршки од шерпе, не репродукују, па отуда нисмо у прилици да их „чујемо“/прочитамо, али слободно можемо да их претпоставимо и реконструисамо на основу нових цедуљица које Милица отпрема, будући да се у садржини Миличиних порука „непрекидно оцртава [глас – М. К.] одсутног саговорника“ (Исто 1995: 147)¹⁰¹, нешто другачије казано, Михаиловићева приповетка рачуна са активним и посвећеним читаоцем, способним да у садржини приповедачевих порука, макар на нивоу исказа или неког дела реплике, уочи скривени одговор фиктивног примаоца, дат у „пречишћеном, растављеном, поновљеном“ виду (Исто 1995: 149), на пример: „Рекла сам Онако како смосе Договориле рекла сам даћете ви можда дага Узнете“ (84), или: „Урадићу све како сими Поручила Подписаћу ти Артију кад ми је донесу...“ (86). Јунакиња упорно наставља да шаље писма, у намери да продуби с тешком муком успостављену комуникацију („Млогима сам Овако кроз Прозор бацала Цедуљчићи и Неки суи видели ал се Уплашили ушо Стра у људи“ [81]) и у настојању да идентификованог примаоца својих деликатних порука подстакне да дѐла, како постепено сазнајемо, обраћа се овој ожалости, мада одважној жени за помоћ, моли је да јој прибави нешто хране, топле одеће и комадић сапуна, те најпре прихвати и збрине, а потом, уколико жели, усвоји њеног шестомесечног синчића Радована, Радета. Осуђена на трпљење и, у крајњој консеквенци, на „Црну Раку“ (83), свесна да се од рођеног детета, ма колико одлагала тај моменат, противно својој вољи, ускоро мора растати, Милица успева да се саживи са психолошком тачком гледишта саговорнице („изнутра“), да наслути како се може осећати мајка која је напрасно

⁹⁸ Констатовали смо раније да је „Лирика“, једнако као и „Путник“ и „Богиње“, исприповедана у првом лицу (аутодијегетички, дакле, непоуздани тип приповедача) и да се остварује у истом, сказ-модусу наратије, такође, имајући у виду досадашњу критичку рецепцију Михаиловићеве уметничке прозе, чини нам се да је о овој приповеци често и доста добро писано, стога, да бисмо избегли непотребна понављања, видети нарочито радове који су се појављивали у новије време, рецимо: Јовановић 2014; Вуковић н. д.; Потребих 2017; Аћимовић 2018, а, спрам чињенице да је посредни актуелизовање и доследна везаност за тачку гледишта чији је носилац дете, десетогодишњакиња Милица Сандић, сматрамо сасвим оправданим да све особености тог и таквог начина приповедања истакемо док будемо анализирали кратки роман *Гори Морава* у наредном поглављу.

⁹⁹ Карактеришући приповедачку уметност Драгослава Михаиловића, Љ. Јеремић (2010: 78), уз остало, истиче и тзв. „животност, то јест, енергију којом је код својих читалаца сместа изазивала реаговања на прочитано као на сопствено животно искуство, прихватање или оспоравање прочитаног као животне датости“.

¹⁰⁰ Важно је запазити да „... комадићи дуванске хартије [...] својом величином утичу на обим поруке. Доследност је спроведена до те мере да се започета реченица у одређеном тренутку прекида белином папира и наставља у другом параграфу који представља нову поруку“ (Јовановић 2014: 197) (в. стр. 82, 88, 89, 90, 93).

¹⁰¹ Према чувеној Бахтиновој класификацији, коју је изложио у својој књизи *Проблеми поетике Достојевског* (рус. *Проблеми поэтики Достоевского*, 1963), епистоларна форма нуди безброј могућности, па ипак, највише погодује активном типу двогласне речи, то јест тзв. одраженој туђој речи и њеној подврсти – скривеном дијалогу (2000: 192–193). „Писму је својствено веома присутно осећање сабеседника, адресата, коме је оно упућено. Писмо је, као и реплика дијалога, упућено одређеноме човеку, оно узима у обзир његове могуће реакције, његов могући одговор“, вели М. М. Бахтин (2000: 193).

изгубила вољеног сина јединца, те да разуме и саосећа са њом: „Носиш га и повијаш и подижеш и Крв му из Жиле своје даваш аондак ти га неко узне“ (81). Због тога је уосталом и убеђује да на себе преузме старатељску улогу и тако покуша да ублажи своју мајчинску бол и испуни огромну празнину у срцу. Како време одмиче, не само да се прича, исказана једноставним наративним средствима, усложњава, у тематско-мотивском и семантичком смислу богати, већ детектујемо и све директнији и приснији однос нараторке са видљивом нараторком интрадијегетичког типа, јер се Милица на почетку нараторке обраћа учтиво, персира јој и именује је са „госпођо Јованка“, а потом, ословљава са „тетка Јованка“/„тетко Јованко“, да би све учесталије алтернирале личне именичке заменице за *друго* лице „ви“/„ти“, а то је и логично, па и додатно мотивисано чињеницом да се потпуно непозната жена лагано преображава у сасвим поуздану особу, особу у коју Милица стиче безгранично поверење, те Миличиног заштитника, добротвора и саучесника у тој, да се послужимо речима наратора Андрићеве приповетке „Аска и вук“, „Игри за живот“ (2011: 77), иако до краја остаје дискретна и нема.

С обзиром на утврђену чињеницу да приповедање тече у првом лицу, а као што знамо, „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), могућно је закључити да је Милица Стефановић потпуно ’видљив’, изразито непоуздан приповедач, пошто је осуђена на своју перспективу, коју истрајно усмерава њена ограничена тачка гледишта (а она се реализује на сва четири плана о којима је писао Б. А. Успенски у својој књизи), кажемо ограничена зато што је условљена, пре свега, позицијом у односу на фикционални свет који представља и коме, уосталом, као главни јунак и припада (хомодијегетичко приповедање са непроменљивом, интерном фокализацијом)¹⁰², затим, специфичним и, штавише, амбивалентним положајем у свету приче, јер, у часу приповедања, као ухапшеница, борави у затворској болници, па на поједине догађаје и људе мотри кроз прозор (гледа на њих „споља“) и, на основу непосредно опаженог, због своје простодушности, умногоне наивно резонује: „Виђевала сам вас како пролазите у Црнину одма сам видела Да сте Добар Човек“ (81). Надаље, треба водити рачуна и о важној чињеници да се прича развија на два временска плана, синхроним и ретроспективним (интрадијегетички ниво), од којих је, међутим, први доминантан, такође, запажамо да је радња везана за конкретно, национално, историјско и политичко време, те да су њоме обухваћене критичне, предратне и ратне године (Други светски рат) и захваћени трагични савремени догађаји, који су се одвијали на подручју Поморавља – Ћуприје, Параћина, Крагујевца, и околине, при чему ваља напоменути да временска и когнитивна удаљеност садашњости (приповедачко *Ја*) од прошлости (доживљајно *Ја*) није велика, премда ју је, за прецизније тумачење, неопходно уважити. Приповедање је непоуздано и зато што се приликом наративизације одређених призора приповедачица ослања на квалитет своје меморије (што је увек проблематично), или на непроверене изворе својих сазнања, на гласине које су до ње допрле, у чију веродостојност и сама понекад сумња (нпр. чула је како је њен венчани кум уочи стрељања узвикнуо „живео хитлер“, па одмах затим додаје: „Анеки кажу није кој зна“ [82], или, чула је да јој је муж стрељан у Лапову, па се не либи да одмах интервенише и огради се са: „незнам тачно“ [95]), или се пак ослања на изразито субјективан доживљај, будући да је у динамична збивања лично, па и емоционално укључена (пристрасност: „Гад болничар“; наклоност према земљаку, Прокупчанину Срети жандару, безусловна љубав према сину, љубав и поштовање за убијеног мужа, неприкривена мржња према злочинитељима...). Тако, рецимо, из исцрпног казивања о оним догађајима који су обележили њену судбину, а који претходе тачки преокрета, чину хапшења и одвођењу у

¹⁰² „... самим тим што је [приповедач – М. К.] део представљеног света“, „не може знати све о том свету“, каже Ш. Римон-Кенан (2007: 102).

логор у Ниш (јер „изаде [нас] Брат србин“ [82]), сазнајемо да се у једном тренутку одважила и, желећи да пружи отпор окупаторима, како саопштава, заједно са одредом партизана отиснула у „Шуму“;¹⁰³ што је, са аспекта темпоралности, уколико пређемо на терминологију теоретичара савремене прозе, илустративан пример тзв. хомодијегетичке спољашње аналепсе. Субјективност сказ-нараторке врхуни у сећању на потресну сцену неподношљиве физичке тортуре, којој су, у робијашницама у Ћуприји и Крагујевцу, њеног мужа, такође партизана, Миодрага Милета Стефановића, излагали Немци, предвођени Карлом Верлогером, „Крвником“ и „шпијуном“, како га она вреднује и карактеролошки дефинише, јунаком који ће доцније наћи своје место и у причи Петрије Ђорђевић и њеним реминисценцијама на петокolonце, и у првом делу романа *Злотвори* (1997), па и у приповеци „Кратки приказ живота на Цариградском друму“ из књиге *Јалова јесен* (2000), и зверског набијања на колац, сцени која се одиграва наочиглед окупљених, а међу присутнима се нашла и јунакиња у улози сведока (спољашња фокализација). Ипак, опис је преломљен у њеној визији и представљен на следећи, упечатљив начин, уз употребу сликовитих поређења, док се у оквиру поредбених корелата налазе Милици добро познати и блиски елементи, најчешће предмети и појаве својствени њеном животном и социо-културном амбијенту: „Везали [га] на Мотку ко Јаре“ [...] Аон је од Боја био сав Крвав и Надувен и под Нокти суму забивали Јексери паму Прсти Дошли ко Јабукe и Око суму Десно чисто били Истерали и чисто је Заударо од Убивотине“ (83). Цитираном одломку претходи коментар који, можда помало неочекивано, умногоме одсликава нараторкин (анти)идеолошки став: „Аја сам Женско Ја неznam Ја мислим да он није знао штаје Кумунизам Исто ија Само је знао За Другови“ (82). А колико је јунакиња била запрепашћена непосредно виђеним натуралистичким приказом, због чега јој се слика дубоко урезала у памћење, и колико жарко жели да истакне и накнадно прида значаја том врло важном догађају из мужевљеве, па и властите биографије, сматрајући га, сасвим сигурно, преломним, сугерише и околност да у ретроспекцији још два пута понавља, такорећи „репризира“ сурову сцену мучења, на коју се раније освртала и о којој је већ исцрпно извештавала (в. стр. 89, 95), с тим што догађај у тим два поменутих приликама призива у различитом обиму наративних информација које сабеседници (Јованки) и, даље, читаоцу пласира (тзв. репетитивна аналепса). Такође, у синхроној равни приче, подстакнута конкретном ситуацијом, масовним стрељањима комуниста које су припадници Гестапоа бескрупулозно спровели, она изражава негативан став према, како их доживљава, ’злотворима’, заснован на поразном контрастном садржају према некадашњим вишевековним поробљивачима земље и мучитељима народа са нашег поднебља, те их, гневна, оштро осуђује: „... кој њима да верује гори су него турци“ (87). Осим тога, Милица је жена из народа, па њено казивање карактеришу кратки фолклорни облици, клетве и благослови (благосиља гђу Јованку због свега што за њу и њено дете чини: „Бог нека ви плати завашу Доброту“ [81]; „Бог нека ви Врати“ [86]; благосиља и управника болнице, након што је њеном сину, исцрпљеном дијарејом, преписао гриз за јело: „бог Некму плати“ [91], а тим и таквим исказима се разоткрива захвалност као битна црта у њеном портрету, способност да препозна и истакне хумане вредности у дехуманизованом свету у који је силом прилика позиционирана), док ће такав начин сугестивног изражавања свој врхунац досегнути у причањима неуге Петрије Ђорђевић. Наиме, са јасном свешћу о магијском потенцијалу изговореног¹⁰⁴ (више о томе код: Ајдачић н. д.; Петровић 1997; Самарџија 2008), Милица проклиње своје злостављаче и, уједно, мучитеље свога, тек рођеног детета, са јасно профилисаном намером да се клетвене жеље, које им усмерава, до краја обистине, те њене непријатеље сустигне, по њеним етичким мерилима, заслужена казна/зло. Спрам конкретне ситуације, која је и нагони да формулише клетву и тако дословно

¹⁰³ „Висе нељутите на мене Сваки има Своју Идеју ја имам Ову“ (82).

¹⁰⁴ „Мој ми је раде Радован Мајка мусе Радовала...“ (87).

на зло одговори примереним злом, а, уосталом, са конкретном ситуацијом је клетва, будући „нестабилна“ форма, као и реализација њеног специфичног значења тешње повезана, жеље се односе или на нешто „негативно“ или на оне категорије које јунакиња очито високо вреднује, због чега сматра да би „њихово губљење заиста представљало велику несрећу“, те тако помиње смрт, гроб, „немогућност смирења у загробном животу“, потомке, семе, род итд. (Петровић 1997: 88–89): „... Земља им Кости избацила Мајкаи Мртви неоплакала Семе им се Затрло Песму им Уста неизговорила Љубав им Детиња незазорила“ (90), или: „мајка им на Гроб викала“ (89). Иако немоћна, попут многих других Михаиловићевих јунака, Милица уистину показује знаке гордости,¹⁰⁵ кадра је, по потреби, да се оштро супротстави управнику логора који унижава и њу и њеног сина, пежоративно га одређујући као „Кумунистичко копиле“¹⁰⁶, а такође, кад је испитује зашто своје мезимче не преда сиротишту, у руке непознатим „Финим српским госпођама“¹⁰⁷, и намеће јој мишљење како би се само оне могле адекватно бринути о детету, уме да му јасно стави до знања да „код Нас срби нису Најлепши они који су Васпитани и лепо Обучени и чисти и да ја неби тела да Мој раде будне Васпитан шта ће Нама Сељацима Васпитање“ (88), или да, увређена, додуше тешка срца, знајући да је Раде изнемогао и гладан, врати кекс који је командант оставио за њено чедо. Милица, с једне стране, не може да појми незаслужену патњу, посебно дечју, и страдање без кривице, зато се, у складу са наивним погледом на свет, у њеној подсвести зачиње питање „како могу даме одвоје од Мог Детета имајули они Децу“ (86), а, с друге стране, њено виђење је добрим делом приповедно саображено неповољним животним околностима у којима се затекла и утемељено на стравичном искуству, на спознаји да је у истом том немачком нацистичком логору, тзв. логору смрти, већ ликвидирани велики број Јевреја: „... Овдије била Једна јеврејка имала је Мало дете 5 г. саша се Звао Стрељали суи обоицу. Ал јасе мислим Мој Раде није Јеврејче зашто да стрељају мог Радета“ (85); „Мој раде није Јеврејче ија Нисам Јеврејка и можда стварно неће ме стрељају него ћеме отерају на Рад у немачку они тако кажу“ (86); „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“ (90). Да бисмо одагнали евентуалне забуне, желимо да подвучемо да овакви наративни искази, иако активирају тему јеврејства, односно геноцида над Јеврејима, тако честу и још увек важну тему у савременој фикционалној прози, нису „антисемитски“ (Аћимовић 2018: 48), већ критички, антиратно усмерени.

Из тих момената јасно проистиче да Милично приповедање одликује неусиљен, жив, експресиван (осим тропима, поређењима и метафорама¹⁰⁸, експресивност се постиже и деминутивним именицама типа *шалче, џемперче, компирче, сељаче, ногице, трбучић, рукеце, зубићи, кромпирићи, крпџа, гушица, шангарепица, чорбица, рукавићи, чаратице, рукавичице, ћебенце* итд., уопште, деминутивност је једна од главних особина косовско-ресавског

¹⁰⁵ Знаке гордости показаће и неки други Михаиловићеви јунаци, стога, видети дијалог између Љубе Сретеновића и удбаша, капетана Зорића, власника клуба „Раднички“, или Петрије Ђорђевић и доктора Јешића. Наиме, Љуба је спреман да брани достојанство оца и брата, који су допали затвора након кобне 1948. и „воловоднице с Русима“, па и да напусти „Раднички“, за који боксује, и пређе у „Звезду“, а, исто тако, Петрија је спремна да брани част свог другог мужа, „мртвог рањеног“ Мисе, када га Јешић, пред њом, оквалификује као пијаницу („Док био здрав и прав, свима вам био добар [...], сви сте волели понеку с њега да попијете и да ви он [...] плати. [...] Е, па, ако си доктор, под главу ли ти се, тамо њему, посерем, а мој човек прос рудар, не можеш ти њега тако да газиш. 'Ма слушај ти, море! [...] Па ако је он сад рањен и није туна, немој пред мене живу да га вређаш и отрцаваш!' [...] Е па, за срце ме ујео. [...] Ако нисам школе учила, [...], не можеш ти, бре, по мене да газиш ко по неку, да простиш, балегу. Нису те у твоје школе валда учили како ћеш људи да вређаш...“, Михаиловић 1979: 171, 172, 173, 174). Уп. са тим спремност двеју јунакиња, мајки, тетка Руже и тетка Ленке, да, без устручавања, одбране и донекле оправдају своје синове пред саговорницима, Апаша пред Љубом (*Кад су цветале тикве*), односно Тозу Бозу пред Светом (*Треће пролеће*).

¹⁰⁶ „Аја му кажем Мој раде није копиле нисам Више могла“ (88).

¹⁰⁷ „... ако су оне Фине алму Нису Мајка“ (88).

¹⁰⁸ „моје Мало Сунце“ (83); „моје Сунце Сјајно“ (84); „Спава мајкино Јагње“ (87).

дијалекта [Радовић-Тешић 2011: 72, фуснота 10]), исповедни, тестаментарни тон, јер је јунакиња безнадежна, суочена са неизмерним страхом пред великом опасношћу – да би јој могли не само насилно одузети дете него и угрозити живот њеном детету. У вези са тим, било је интересантно уочити да је нарочито забринута за то да, уколико стицајем прилика дете ипак преживи, не буде „Несретно“ и, још горе, не постане „Одрод“. У тајној преписци коју води са госпођом Јованком, Милица образлаже да су управо то били кључни разлози са којих је донела коначну и неопозиву одлуку да сина не остави сиротишту („... То су Госпође какоће оне да Волу моје Дете Мој Раде је Сељаче мој мали Сиротан. Исто мислим нит оне Волу мене нит ја Волим њи кој зна шта би му Казале [...] и кој зна шта би од Детета постало...“ [84–85]), те инсистира на томе да, иако Раде буде одрастао у њеној, дакле, „Туђој Кући“, треба да сазна за своје право порекло, за породично окриље из којег је нагло и неправедно отргнут, за оца и мајку и њихове појединачне, трагичне судбине, да има јасно развијену свест о томе „које и штаје“, чиме се, с једне стране, у приповетку укључује **мотив искорењености**, који је у једном тренутку, на самом крају XIX и почетком XX века, био омиљен добром делу наших прозаиста, а Михаиловић ће га варирати на различите начине, почев од приповетке „Путник“ из исте збирке (в. судбина јунаковог стрица Димитрија), преко свог првог романа *Кад су цветале тикве* (1968), па до романа *Треће пролеће* (2002), и, с друге стране, потенцира јунакињино снажно осећање личног, па и националног (српског) идентитета, а ту је и потреба да га на изванредан начин испољи и пренесе, остави у аманет свом наследнику. Отуда, између осталог, у различитом опсегу, у низу писама варира важне аутобиографске податке (усредсређује се и на мноштво појединости везаних за чланове ширег породичног круга: свекрве, девера који је допао немачког заробљеништва, заове, тетке, тече; тзв. репетитивна аналепса [в. стр. 82, 84, 95]). Потреба за очувањем идентитета је, ван сваке сумње, условљена безизлазном, умногоме парадоксалном ситуацијом у коју је јунакиња спрегнута и злосрећним спољашњим чиниоцима које прете да озбиљно уруше њен идентитет и идентитет маленог бића, па она, растрзана између окупатора који је прогони и угрожава и сопствених, у суштини, колебљивих жеља¹⁰⁹ („Аможда нећУ Никома да га Дам“ [86]), у оквиру задатих околности, чини својеврсне напоре да га стабилизује и одржи.¹¹⁰ Миличина ситуација је парадоксална не само због тога што она, док ишчекује погубљење и настоји да причом, односно писањем, како је рекао Иво Андрић у чувеној беседи одржаној у Стокхолму поводом доделе Нобелове награде, 1961. године, „завара крвника“, „одложи неминовност трагичног удеса“ и „продужи илузију живота и трајања“ (Андрић 1977: 67), осећа како се свима, па и представницама Материнског удружења „жури [...] да ми узну главу“ (86), и не само стога што тешком одлуком да другој жени преда на чување оно највредније, једино што има, покушава, у ствари, да нађе једини могући излаз и потенцијални спас за своје чедо, већ и због чињенице да све „Што се оно [дете – М. К.] ближи оздрављењу, то се његова мајка ближи ишчезнућу“ (Аћимовић 2018: 45), чињенице која је представљена метафором, стављеном у наслов приповетке (по Женету, тзв. тематски наслов). Дакле, преко њене судбине, али и преко малочас поменутих судбина њеног мужа, венчаног кума Милована Миће Лазаревића и партизанских јединица уопште, у приповеци „Богиње“ се активира Михаиловићева омиљена дихотомија *целат – жртва*, коју смо већ

¹⁰⁹ За разлику од Лиликине мајке, која се огрешује о сопствену ћеркицу, не воли је и спремна је да је, по потреби, да у дом за сирочад, о драми која се одиграва унутрини Миличиног бића највише сазнајемо из следећих исказа: „... Подписаћу ту Артију [...] и даћу ви Мог радета моје Чедо. Ал само не знам како. Рекла си да си мог радета заволела ко Мајка ал госпођо шта саму ја...“ (86); „Ону артију сам добила нисам још подписала не знам штаћу“ (86); „Аможда нећУ Никома да га Дам“ (86); „Свесам се надала и Надала ћу достанем с Мог Радета Зајно у болницу Још и ћу дага Чувам падами мој раде порасте Велики па да га мајка Ожени. И даму Чувам Децу. Ал видим то не може да будне“ (90).

¹¹⁰ Јеротић 2003: „Занимљиво је да је ово осећање идентитета утолико постојаније уколико човек доживљава чешће и интензивније унутрашње и спољашње промене. Као да су ове промене услов стабилности овог осећања“.

имали прилике да сретнемо у приповеци „Путник“, а писац ће је на безброј начина укључивати и развијати подједнако и у уметничком (притом, осим у роману *Злотвори* из 1997, у први план својих остварења ће истицати судбине жртава) и у документаристичко-публицистичком делу свог опуса (*Голи оток, I–IV*). И док пребива у неизвесности („управник миреко можда ће Сутра. Ал можда неће. Сутра је Субота па ако не будне Сутра ондак ћеме оставе до Понедељак они у Недељу нераде одмарају се и молусе Богу“ [92–93]), док са стрепњом ишчекује да куцне час када ће поћи на пут без повратка („Тамо откуд се Нико Није вратио“ [95]), као осведочена припадница патријархалне културне заједнице, она ће се, по обичају, окупати, уредити „везоглавку“ итд., јер, како каже, „тамо ди ја Идем човек треба да иде чис“ (92).

А ако већ говоримо о идентитету, онда се неизоставно морамо задржати на једном значајном питању, питању језика, које је, чини се, незаобилазно управо када се говори о Михаиловићевом укупном стваралаштву, тим пре што је приповедање овога пута поверено младој нараторки, пореклом с југа Србије, из Топличког округа (Прокупље, село Стублине, задња пошта Велика Радуша). Она доследно проговара и исто тако пише своја писма косовско-ресавским дијалектом староштокавског наречја, па се испоставља да језик и у овој приповеци „није пасиван инструмент“ (Рибникар 1987: 75), напротив, „добро употребљено поетичко средство такозваног очућавања“ (Недић 2010: 69), те у потпуности остварује своју улогу, јавља се у служби жељене „индивидуализације и карактеризације јунака“ (Микић 2008: 58), социјалне, психолошке, па и професионалне, штавише постаје „битан део ’филозофског’ слоја прозе“ (Перишић 1978: 140), а потоње својство ће бити највидљивије на примеру *Петријиног венца*. Још занимљивијом нам се чини околност да је у питању слабо писмена Ја-нараторка, с обзиром на то да је добар део животног века провела радећи у фабрици трикотаже у Лесковцу, да је, како сама каже, „раденица проста“, а да ју је ћириличком писму подучио покојни муж, „Исто раденик“, и не слутећи да ће га, иронично говорећи, баш у логору увежбавати, па отуда није изненађујуће што правописна (уп. са приповетком „Лилика“, у којој, од свих интерпункцијских знакова, налазимо само ’тачку’ [...]) и стандардна језичка норма ни на једном од нивоа нису испоштоване (више о томе код: Јовановић 2014). Штавише, у писању су очувани сви елементи непосредног, живог усменог, готово телеграфског излагања, како учи Б. Ејхенбаум, глас и интонација, међутим, такво затечено стање на најбољи могући начин илуструје хипотезу Новице Петковића, који је у својој књизи *Елементи књижевне семиотике*, док је осветљавао хијерархијски заснован однос између природног језика и књижевности,¹¹¹ установио да „у књижевном тексту нарушавања општејезичких правила могу да добију *позитивну вредност*“ (1995: 21, курзив М. К.), односно упркос разним покушајима у прошлости да се нестандардни језик схвати и оквалификује као „инфериоран и мање вредан“, анализа овог Михаиловићевог уметничког дела је показала да дијалекат ипак може да стекне „потпуни стваралачки легитимитет“ (Јовановић 2008: 24, 34), а подробније сведочанство о томе ће нам тек пружити *Петријин венац*. И не само то, очито је да се одступања од норме сразмерно чешће јављају како се „згушњава“ време, убрзава ритам и даљи ток радње, или чим вртоглаво расте напетост, рецимо, онда када одвећ узнемирена нараторка придаје пажњу на први поглед ситним и баналним појединостима, попут детињег једења кромпира, проје, компота и слично, или плетења чарапица, рукавица, „шалчета“ и друге спреме за новорођенче, а све су то, заправо, искључиво драгоцене сигнали о наглашеној силини мајчинске љубави, степену пожртвовања, ако хоћемо и саможртвовања, и готово очајничке бриге за синовљево здравствено стање (само пази да не назебе), које се, с времена на време, мења, погоршава и компликује (дијареја, гушобоља, богиње... дакле, ево још једне омиљене Михаиловићеве

¹¹¹ „У односу на природни језик књижевност је очигледно подсистем, а књижевни текстови чине подскуп у скупу свих природнојезичких текстова“, суверено закључује Петковић (1995: 21).

теме, теме болести), примера ради, „... мој ми раде Ништа није добро не знам шта је. Поз милиц Стефа“ (86, курзив М. К.), или пак када се интензивирају и гомилају драматичне околности, односно како јунакиња, што смо ближи крају приповетке, сваким даном све више губи битку за живот, па жури да пре судњег трена синчићу од некакве старе, дотрајале вунице исплете оно најважније, „демперче“ са извезеним родитељским иницијалима на грудима, да има за успомену, па сав трагизам своје судбине сажима у једној јединој, финалној, шокантној реченици: „А ако менема ондак менема“ (96). Слободно можемо закључити да је нараторка у потпуности истрајала у свом науму, јер, заиста, успела је, без имало патетике, да пренесе и са довољном реалистичком уверљивошћу дочара „снажан емотиван импулс“ (Јовановић 2014: 196), сходно свом напрегнутом психичком стању (Виноградов 2008: 78).¹¹² И управо се та повишена афективност и емоционална обојеност одражава на још један начин, на плану ортографије, јер јунакиња, док бележи поруке, посебно издваја и почетним великим словом маркира оне речи чије значење у њој, макар подвесно, изазива налет осећања (Лакићевић 1978: 168; Потребих 2017: 174). Такође, када је о изражајним особеностима поменути нараторке реч, ваља истаћи да је она способна да се користи „туђим језичким материјалом“ (Виноградов 2009: 82) само на неправилан, себи својствен начин, другачије казано, говор којим се служе јунаци са којима комуницира, није способна дословно да цитира, напротив, индиректно парафразира садржај туђег говора и, притом, „игнорише [његов индивидуални – М. К.] стил и форму“ (Римон-Кенан 2007: 138), као у примерима који следе: „Ондак су Нешто разговарали он и командант па је вујковић питао Управника шта је детету и каће будне Здраве и Докторе не шали се Главом“ (88); „А командант се јопет насмејао и реко бравос и Србише и још Нешто немачки и скинуо Рукавицу...“ (88). Запазили смо, међутим, и усамљени пример исказа у коме јунакиња приликом преношења говора прелази на фразеолошку тачку гледишта саговорника, у конкретном случају, немачког команданта, и том приликом понавља израз „Растолмаче“ (88), односно „растолмачио“ (Исто), онако како га је чула и упамтила.

2.

Већ и летимичан осврт на рецепцију пишевог опуса (в. Нинић 2017) увериће нас да је ретко које остварење привлачило тако велики број читалаца и проучавалаца као кратки, београдски и, тек наоко парадоксално, умногоне лирски¹¹³ роман *Кад су цветале тикве*. Међутим, сама чињеница да је током више од четири деценије аналитичка перспектива нагласак често мењала, осветљавајући час поетику, односно наративну стратегију (Илић 2011, 2016; Јовановић 2009, 2013; Глигић 2013; Микић 2017б), час тематско-мотивску структуру (Рудјаков 2009; Левицки 2009; Шуруј 2009; Корунковић 2010), час галерију ликова (Црепуљаревић 2013; Поповић 2015), час стил и језик (Јармак 2009; Божовић 2013),¹¹⁴ указује нам на то да имамо посла са врло сложеним и вредним, штавише „култним“ (Пантић 2003: 60) делом, са „једном од најузбудљивијих, најживотнијих и најљепших [проза] у читавој послеријатној српској књижевности“, како је оценио хрватски критичар Влатко

¹¹² Виноградов 2009: „Заправо, што је приповедач узнемиренији, његов афективни однос спрема предмета говора је уочљивији, његов монолог је удаљенији од логичке условљености писмене синтаксе и лексике књижевног језика“ (80).

¹¹³ Мада се у нашој науци о књижевности равноправно, готово синонимно употребљавају термини ’поетски роман’ и ’лирски роман’, одредили смо се за овај други термин, желећи да „ближе одредимо појаву и са формалне (роман) и са садржинске стране (лирско)“ (Јовић 1994: 15–16).

¹¹⁴ Илустрације ради, поменули смо имена само неких аутора, чији су се радови последњих година јављали у релевантним научним часописима и стручним зборницима.

Павлетић (1971: 302). Па ипак, осећамо да приликом тумачења још увек нису исцрпени сви моменти, на које бисмо волели сада да укажемо!

Упркос привидној једноставности књижевног текста, од које се и писац у једном интервјуу ограђивао и, могло би се рећи, имплицитно бранио свој први роман од површног читања карактеристичним ставом да је „... та књижица [...] у смислу композиције веома напрегнута и јако много зависи од детаља, а ти детаљи су на први поглед потпуно *бенигни*, као да им ништа у ближој и даљој околини није важно, наизглед *безбрижни* у свом испољавању и *прости као пасуљ*. И тек касније се види да те појединости у ствари непрекидно раде једна за другу и стално се узајамно подржавају“ (Михаиловић 2010б: 41–42, нагл. М. К.)¹¹⁵, дакле, упркос варљивој једноставности због које су се поједини тумачи и колебали при покушајима да жанровски класификују поменуто дело, вероватно под утицајем руске традиције, хотећи да означе нарацију „средњег обима“, на међи краће наративне форме, односно новеле, и дуже наративне форме, односно романа, дилему коју је коначно и убедљиво разрешио Љубиша Јеремић у корист – романа (в. Јеремић 1978: 159–160), и то, како поентира у свом добро познатом огледу, „романа доиста лепог домашаја не само у размерама српске књижевности“ (Исто 1978: 167–168), у светлу давно успостављене и, додуше, са извесним мањкавостима, али још увек општеважеће теорије једног од чланова групе формалиста, Бориса В. Томашевског (Томашевский) (рус. *Теория литературы. Поэтика*, 1925), о три основна склопа романа, можемо закључити да Михаиловићево дело има *прстенасту* композицију, при чему се, као по дефиницији, једна прича (оквирна) „размиче“ да би се у њу, као епизода, укључила друга (уоквирена) прича (Томашевски 1972: 280). Иако су у случајевима каква су, пре свега, Михаиловићева сказ-романескна остварења, приповедни нивои, који се и иначе налазе у строгом зависничком односу, начелно посматрано, подударни са традиционално схваћеним књижевнотеоријским појмом „уоквирене приче“, приликом коришћења, па и поистовећивања тих термина треба бити веома опрезан, јер, како је у литератури већ лепо запажено (в. Марчетић 2003: 91 и даље), ситуација може бити знатно комплекснија но што се испрва дало претпоставити, с обзиром на то да промена приповедачевог идентитета или гласа не мора нужно довести до промене нивоа, већ се може експлицитирати и уз помоћ другачијих индикатора, нпр. променом фабуле (садржина). Пошто желимо да избегнемо евентуалне забуне, речником савремене теорије прозе говорећи, више нема никакве сумње да *Кад су цветале тикве* треба разумети као специфичну, на начин на који је то аргументовао Ралф Фридман (Ralph Freedman) – наглашено хибридно¹¹⁶, мозаички засновану наративну структуру, компоновану од двадесет и четири међусобно раздељена и обимом невелика фрагмента, који „прате“ развојне етапе у животу главног јунака Љубе Сретеновића, почев од ране адолесценције када је, док су одрасли из његовог окружења били окупирани ратним ужасима (Други светски рат), са душановачким мангупима „зезао маглу“ (Михаиловић 2005: 15)¹¹⁷ и стицао прва сексуална искуства у Звездарској шуми (учествовао у обесном групном силовању младе келнерице из оближње кафане која се зарад „конзерви“ упуштала у сексуалне односе са Немцем окупатором, сцени готово натуралистички оствареној), преко момента када се у жижи његовог интересовања, уз „рибе“, нашао и бокс, па све до тренутка када је, без могућности контроле и противно својој вољи, у губитничку позицију доспео „вођен силом куда неће“ и,

¹¹⁵ В. Недић 2005: „Све у тексту сведено је на најнужнију наративну меру. Нема ништа сувишно, ништа епизодно, ништа декоративно“ (126). В. и Лалић 1971: „Ако кажемо да је овакав поступак једноставан, казали смо полуистину; реч је о оној богатој једноставности, која се постиже максималном концентрацијом и минуциозним радом на тексту“ (54).

¹¹⁶ Фридман 1968: Лирски роман је „хибридни жанр који употребљава роман да би се приближио функцији песме“ (491).

¹¹⁷ Сви наводи из романа биће дати према овом издању, са ознаком стране у загради на крају цитата. Напомена: Курзив и друга истицања текста су пренета из оригинала, уколико другачије није назначено.

притиснут осећањем очаја и кривице (али не и кајања!), а не знајући ни „шта би[x] учинио паметније“ (111), утучен и безнадежан, донео принудну одлуку да напусти домовину, и, још значајније, *Кад су цветале тикве* треба разумети као хијерархијски организовану прозну структуру. Постаје, отуда, разумљивије зашто је за правилно тумачење најпре неопходно детектовати разлику међу приповедним нивоима, а граница међу њима је видљиво постављена исказом који затичемо у епилошком делу првог сегмента, којим се најављује ситуација „уметнутог“ приповедања:

„А о томе како сам дошао овамо, о томе јој [жени – М. К.] не причам. Шта ће њој то? Није ни потребно да зна. То ћу сам носити. То је моја ствар“ (14),

док се на рубу последње целине примећује *коначан* излазак из унутрашњег света, тако што се „говорни чин“ (Едмистон 1995: 95) сасвим прекида, кажемо сасвим јер на самом почетку последњег, 24. сегмента налазимо овакву напомену: „Ето, тако вам је то било. То вам је *готово све*“ (113, подвукла М. К.), да би у истом том фрагменту, нешто доцније, приповедач остварио повратак на примарну раван следећим исказом: „Ето, више нема ништа. Све смо испричали. Сад идем. Бринуће ми се жена. [...] Арне! Арне! Полазимо“ (114).

Јасно је, према томе, да се при анализи, као суштинско, намеће питање идентитета и статуса приповедне инстанце. Љуба Сретеновић, познат под надимком Врапче, односно Шампион се на основном наративном нивоу (екстрадијегеза) налази у улози индивидуализованог приповедача, и то истовремено екстрадијегетичког и хомодијегетичког, чак аутодијегетичког приповедача, који се оглашава у првом лицу и, чини се, одмах, непосредно (*in medias res*) преводи читаоца из реалног у фикционални свет, у коме се и сâм појављује као централни лик, и, потом, јавља се у улози другостепеног, интрадијегетичког приповедача, чак, будући да, уз друге ликове, егзистира у властитој причи коју казује у својству ауторитативног, екстрадијегетичког приповедача, штавише, у причи у којој учествује као главни актер, он је и на секундарном, подређеном нивоу хомодијегетички приповедач. Ови интерпретативни резултати наводе нас на закључак да је случај протагонисте-приповедача Љубе Сретеновића у роману *Кад су цветале тикве* парадигматичан пример како „исти лик може имати две идентичне (или паралелне) наративне функције на два различита дијегетичка нивоа“ (Женет, нав. према: Марчетић 2003: 249, фуснота 7). За интерпретацију је, такође, кључно прецизно одредити основни просторно-временски план текста, који наратор у уводном сегменту веома лепо предочава, уз бројне симптоматичне појединости. Наиме, у питању је романескна прича чији је темпорални статус двострук, јер се у садашњости (1960-е године), у тренутку приповедања, јунак налази на прагу четврте деценије живота (38 година), ожењен је не сувише лепом и хромом Инге и има пасторка Арнеа,¹¹⁸ већ осам година борави у Естерсунду, на западу Шведске, у земљи у коју је из Југославије емигрирао гоњен злоделом које је починио из освете („овде живи један човек који и кад стоји и кад хода, и кад се смеје и кад спава – плаче за њим [за Душановцем – М. К.]“ [115]), док је унутрашња приповест дата ретроспективно, пошто се њоме оживљавају успомене на догађаје из детињства и младости јунака, на догађаје који су се одвијали на периферији (по)ратног Београда, на Душановцу, 40-их и 50-их година 20. века. Очеvidно је да двострукоост приповедних нивоа, која је у директној вези са двојством наративног субјекта (в. „нарцистичко јединство“, у: Русе 1995: 18), на којем је немачки теоретичар Ф. Штанцл, идући за Леом Шпицером (Leo Spitzer), и засновао своју

¹¹⁸ „Мој клинац ме обожава; а не могу да кажем, волим и ја њега“ (10); „Волимо се ја и моја Инге. Истина, не онако као да нам је осамнаест или двадесет. Али – волимо се. Помало као другари. Помало можда као инвалиди. Али волимо се“ (Исто, подвукла М. К.); „И чудна ствар, волим је. Некад сам цуре стално мењао. А њу чак и не варам“ (Исто).

„схему са два Ја“ (в. Штанцл 1987: 61 и даље)¹¹⁹, а које је пак условљено двострукошћу хронотопа, проузроковало двострукост „тематских нивоа“ (Јеремић 1978: 157) у овом кратком Михаиловићевом роману,¹²⁰ уз важну напомену да је подређени ниво, као што то често бива, у тематском погледу значајнији од главног, то јест, тврди Женет, у односу на њега „има првенство“ (нав. према: Марчетић 2003: 249, фуснота 5). По свему судећи, књижевни јунак је одиста „сива нит“ која повезује раздвојене наративе, на онај начин на који је то разумевао формалиста Виктор Б. Шкловски (в. Мартин 2016: 44), и, следствено томе, мотив бокса постаје не само кључни мотив, који у роману остварује различите функције, него и једини кохезиони мотив између начелно разграничених нивоа, будући да је јунак боксерски тренер клуба фабрике у којој је запослен и, због бокса, и у Шведској мало познат и „популаран“, а није то, међутим, ни случајно, јер, на једном месту, Сретеновић указује на важност ове спортске вештине за сâм живот и, стога, страст према њој, која ће постепено прерасти у опседнутост њоме: „А бокс ти је такав: може те научити добрим стварима – да осетиш да се не умире од сваког ударца и учинити те готово неустрасивим 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 џак“ (20, нагл. М. К.)¹²¹, или на другом месту читамо: „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“ (68).

А када говоримо о паралелизму између бокса и живота, односно, у слободнијој асоцијацији која нам се намеће, наратива (приче) и живота, а, опет, уколико у виду имамо једнозначну традиционалну теоријску поставку по којој роман бива реалистичан онолико колико се „приближава правој објективној стварности“ (Ауербах 1968: 546) коју узима за предмет свог описивања (о томе више код: Солар 1989)¹²², онда нас и не чуди што је већина сувремених критичара, у тренутку када се појавио, Михаиловићев роман првенац узимала за идеалан пример новог прозног стила („Живот као хватан објективом камере“, забележио је П. Џацић [1976: 148] тим поводом), а његовог писца учврстила на месту „неформалног“ зачетника тзв. стварносне поетичке оријентације, кажемо неформалног јер, по њиховом мишљењу (в. Тимченко 1978: 142), „Нити је било групе, нити је било јединственог поетичког програма, али се не може порећи једноставна чињеница да је реч о писцима који су, свако на свој начин, успели да књижевности врате усахлу друштвену актуелност“ (Микић 2017а: 49). Знајући у коликој мери су читаоци и тумачи били склони да његово уметничко остварење сматрају „истинитим“ и у намери да исправи настале неспоразуме и ослободи се оптужби које су људи, идентификујући се са појединим књижевним јунацима (в. Михаиловић 2007: 17; видети и случај са Петријом Ђорђевић, односно Милицом Стефановић, пензионерком из села Равна Река¹²³), износили у јавност, у на овом месту више пута цитираном тексту који

¹¹⁹ Уп. Шпицер 2012: 117–118.

¹²⁰ Уп. са: R. Bratić, „Vremenska distanca kao razdor tematskog jedinstva“, u: *Savremenik*, god. 24, 47/ 2, 1978, 150–157.

¹²¹ Видети опис меча са Огњановићем, из кога ће Љуба изаћи тешко нокаутиран. У исказима који промичу кроз јунакову (под)свест, налазимо можда и први наговештај **убиства** као легитимног средства, кад других средстава за борбу понестане: „То човека увек помало депримира: удараш у њега као у џак, док те руке не заболе, док ти језик из уста не испадне, а стока стоји и млатара ти рукама око главе као маљевима. Па има ли, мислиш се, нешто што важи за тебе *осим секире?*“ (57, курзив је наш).

¹²² И мада је добро познато да „објективности у дословном смислу у књижевности нема, као ни реализма, јер књижевност увијек почива на конвенцијама и има фиктивни карактер“, треба рећи да се „Под ’објективним’ [...] у књижевности подразумева писање које подражава начине мишљења и писања о реалности који се у датој култури сматрају истинитим“ (Радоњић 2003: 55, фуснота 122).

¹²³ О оптужбама Милице Стефановић на рачун писца и судском процесу који се против њега водио, извештавао је, рецимо, Р. Миладиновић у *Вечерњим новостима* (17. јануар 1982), Д. Букумировић у *Политици*

проблематизује баш релацију *књижевност – емпиријски свет*, однос који је од круцијалног значаја за свестраније разумевање пишчеве фикционалне прозе у целини, Михаиловић демистификује своје литерарне „трикове“ и експлицитно образлаже одређене поетичке ставове: „... како се ’Тикве’, и у похвалном и у покудном смислу, често узимају као некакав мали образац ’стварносне прозе’, поготову кад се под тим подразумева натурализам и ’пресликавање’ стварности, лично бих морао да признам да оне у том смислу представљају *потпун промашај и прави књижевни мариџетлук*“ (Михаиловић 2007: 16–17, нагл. М. К.), те одмах затим додаје и открива да је један споредни лик, добрим делом, заиста обликован по моделу из реалног живота: „ето, тај лик, лик милицајца Суље, пристиго до мене из некакве градске легенде, може се, чини ми се, узети као једини ’стварносан’, односно као једини преузет из некакавог причања о тадашњој душановачкој ’стварности’“ (Исто 2007: 17) (уп. Братић 1994: 9).

С обзиром на то да приповедање у роману започиње конвенционално, „у средину ствари“, исказом „Не, нећу се вратити“ (9), ваља нагласити да је читав први сегмент, у коме се сажето назначавала сплет специфичних околности које су претходиле садашњој ситуацији из које се приповедач-јунак указује оптерећен преступом који је у отаџбини починио и, последично, злочином у који је огрезао, па је у њему, боравећи у емиграцији, временом угасла нада и ослабила вера у могућност повратка, због чега се невољно мири са „коначношћу изгнанства“ (Јеремић 1978: 160), а та је коначност исказана двоструко – употребом одричне речце ’Не’ на почетку, односно непосредно пре просте реченице (в. „спољашња негација“, у: Пипер и др. 2005: 965), речце иза које у усменом говору следи пауза, а у писању интерпункцијски знак ’запета’ [,], и, даље, њоме се интензивира порицање садржаја глагола (’вратити се’) у футуру I у реченици која следи, дат „ретроактивно“, другим речима, први сегмент је ретроспективан у односу на почетну наративну позицију, стога, „на плану ’макроструктуре’“ (в. Марчетић 2003: 114) представља илустративан пример анахроније, прецизније, ’фокализоване’/’субјективне’ аналепсе у роману (в. Марчетић 2003: 113, 115, 118, 127). Аналепса покрива опсег јунакових живих сећања на појединости од момента када је напустио своју земљу све до бивствовања на северу Европе, у средини у којој људи доживљавају „да је Југославија читаво једно море“ (9), па и у средини у којој можда нису кадри да до краја разумеју свог „најбољег радника“ и проникну у узроке његовог незадовољства и тескобе, али су спремни да уваже његове потребе „за морем“ и да толеришу да он буде помало и „ударен“, само да не направи „неки изгред“ (12). И мада сублимира да се у Скандинавији лепо снашао (в. „антиутопија“, у: Левицки 2009: 95; в. и Коруновић 2010), потенцира се проблем обескорењености, усамљености и тешке прилагодљивости јунака (уп. мотив дошљаштва у приповеци „Путник“ и роману *Треће пролеће*, рецимо), те наративизује интензивна чежња за завичајним простором, која се граничи са стањем лудила у које јунак повремено запада, па психичке кризе блађим дружењем са југословенским емигрантима у Естерсунду, алкохолем, „нашим плочама“, брзом вожњом до границе и ослушкивањем говора Словенаца, умивањем бензином и сл., а препознатљива вредносна опозиција *свој – туђи*, која се на овом месту јасно профилише, можда је најбоље дочарана кроз призму свести Инге, рођене Швеђанке, која, иако би желела, Љубину неуравнотеженост и недопустиво и неодговорно понашање¹²⁴ не успева да оправда ничим из домена рационалног, можда

(3. април 1982), М. Глигоријевић у *НИИ*-у (4. април 1982) (о томе више код: Нинић 2017: 105–106; в. и Јанковић 1985: 49).

В. и текст „Како да повратим самопоштовање“: „[У досијеу Драгослава Михаиловића – М. К.] нема ништа ни о тринаестогодишњем приватном књижевном процесу поводом ’Петријиног венца’, за који се такође веровало да га је намонтирала Удба. (Тужбу је у име тужиле покренуо адвокат Црногорац, некадашњи удбаш и фудбалер, у хајци су учествовали неки новинари љубимци Удбе, итд.)“ (Михаиловић 2007: 54).

¹²⁴ „... кад неко усред радног времена изненада заустави машину, баци комбинезон и оде у фабрички клуб и тамо за три сата попије двадесет флаша пива, и пословођу, који дође да га позове да се врати, отера у материну и гађа празном флашом, а онда, онако у кошуљи по хладноћи, седне у кола и некуд одјури, тако да му

донекле болешћу, евентуално „некаквом менструацијом“ (12), која је својствена не само женама него, како она то види, и мушкарцима југословенског порекла, те један такав закључак не може а да не постане извор комике. Напоследку, приповедач се враћа на почетну позицију и књижевни текст отвара према прошлости (аналепса), мотивишући такво поступање сећањем, односно причом о ишчезлом добу, а то није нимало случајно, нарочито ако се присетимо чињенице да „само у причи може да се материјализује свет који је нестао“ (Микић 2010б: 17), док, с друге стране, на другом полу оквирне ситуације, у завршном сегменту, запажамо искорак у будућност и наоко необично уздање Љубе Шампиона у „неки мали, паметан рат“ (115), који би му омогућио да се „мирно“ врати у вољену земљу, „чист и без потребе да се пере“ (115), другачије речено, јунак ишчекује тренутак који би му допустио (кад већ изгнанство то није) да се ослободи тешког комплекса кривице и да себи, ако је икако оствариво, без покајања (!), прибави искупљење и очишћење од греха, а, до тада, осуђен је на своју свакодневицу.

Секундарна прича, тј. „прича у причи“ истакнути је пример *лиризованог* ретроспективног приповедања у првом лицу, које се, у основи, креће праволинијски¹²⁵, и то приповедања оствареног са унутрашњом фокализацијом, која подразумева „ограниченост на 'садашњост' ликова“ (Римон-Кенан 2007: 101), а такође не сме се сметнути са ума да се ради о потпуно 'видљивом' и изузетно непоузданом наратору, пошто је он пристрасан, представља себе у одређеном, ако хоћемо, и најбољем светлу (в. Мартин 2016: 67; Русе 1995: 37), између осталог, емотивно је укључен у приповест о себи, јер, уколико погледамо изблиза, уз сасвим ретке изузетке, који се могу свести на неколике блиставе победе задобијене у рингу, показале нам се да се током исповести евоцирају све сами трагични доживљаји из његовог (појединачно) и, шире захваћеног, породичног живота (колективно), на који несумњиво утичу друштвено-политичке прилике тога доба, редом: хапшење оца и брата кобне 1948. године, братовљев одлазак на Голи оток на „поправни рад“, насиље које је над сестром Душицом спровео Столе Апаш, након чега је уследило њено самоубиство, потом мајчина „тешка депресија“ и (прерана) смрт, те очева смрт..., а нарочито је пуна напетости сцена у којој се, затрован мржњом, сусрео и сукобио са својим љутим противником Столетом Апашем на југу Србије у намери да га убије, те, стога, приповедање тече крајње субјективно.¹²⁶ Затим, наратор се ослања на своја сећања, из којих су, прво, за ову прилику брижљиво одабрани кључни, за њега, *егзистенцијално* релевантни прошли догађаји, друго, по асоцијативном принципу се обнављају, чак преобликују сећања са приличне временске удаљености (дванаест и више година), јер, „Причајући, ЈА нема само ретроспективну, већ и *рекреативну* компетенцију“, вели Штанцл (1984: 122, нагл. М. К.), што код читаоца може улити додатно неповерење у истинитост и веродостојност изреченог (приметни су начински изрази попут „чини се“). На појединим местима пак налазимо исказе којима приповедач експлицира сумњу у квалитет властитог памћења и релевантност целовите слике о свету и себи. Рецимо, док предочава околности под којима је напустио домовину и одселио се у иностранство (политички емигрант, в. стр. 112), тачније, из Аустрије пребегао у Француску те у Шведску, закључиће: „... али кад све то прође, човек више никако не може да буде сигуран да зна шта је стварно радио“ (113), или, пошто се у Италији буде мимоишао са некадашњим председником клуба „Раднички“, одакле је као боксер поникао, са Старим Перишићем, човеком који му је извесно време био веома наклоњен, мада га Љуба види и као виновника властитог животног пораза, казаће: „Вратим се у Шведску – стално се мислим

жена и дете пет дана не знају где је, и тек се петог дана, ко зна колико далеко одатле, негде у Аустрији освести и јави телеграмом, и затим се мирно врати као да се ништа није ни десило...“ (12).

¹²⁵ Уп. Лалић 1971: „След епизода, који је природан – у оном смислу, у којем је природно казивање човека који не заборавља оно главно што жели да саопшти, али не може да одоли навирању дигресија и при том остаје цело време на истој приповедачкој равни...“ (54).

¹²⁶ Уп. са: „О злочину није лако нити писати, а камоли носити га на души“ (Михаиловић 1993: 50).

како да се нађем с тим човеком. Некако ми је драг. Он ми је нанео можда исто толико зла колико и Столе, али – опет – и није! *Све сам у ствари заборавио*. Не знам, заправо, ни шта бих разговарао с њим“ (114, подвлачење је наше). И, на овом месту, у прилог непоузданости као главној карактеристици казивања приповедачког субјекта, морамо дати још неколике напомене. Наиме, телеграм са страхотном вешћу да је Душица умрла „*несрећним случајем*“ (58), јунака затиче током служења војног рока, у сасвим специфичном, умереном психичком стању, пошто је претходно имао тежак бокс-меч у Загребу и претрпео мучки ударац, класични нокаут, па нас и не чуди што овај, испоставиће се током романа, преломни тренутак, који ће одредити даљи ток судбине свих учесника и после којег више ништа неће бити као пре, прима готово равнодушно: „Ја кажем: ’Добро је.’ Дежурни ме гледа: ’Ко ти је то?’ ’Швестерка’, кажем. ’Сестра’. ’Рођена?’ ’Најрођенија’, кажем. ’Једина’. ’Па шта је ту онда добро?’“ (58). Такође, кад Љуба буде стигао у родитељску кућу, над којом се вије „црн барјак“, све оно чему присуствује перципира као у некаквом магновењу, као да се сви ти призори њега нимало не тичу, а реакције ће му, сходно неспособности правилног расуђивања, бити крајње неочекиване и непримерене, због чега ће га најбољи пријатељ Драганче, покушавајући да га отрезни, с правом упитати да ли су му „свраке попиле памет“: „Три дана сам провео код куће [...] само гледајући где је најближи кревет. Једино што сам успео да схватим јесте то да ми се кева потпуно избезумила. По цео дан седи згрчена на шамлици. Ништа не једе, ноћу не спава...“ (60), те ће, доцније, и сам признати да се у потпуности тек накнадно освестио и суочио са суровом реалношћу: „Тек сам се у јединици мало опасуљио“ (61), на основу чега темељимо наш став да јунаково понашање није узроковано само „потискиваном емотивношћу“ (Недић 2005: 125) нити се искључиво њоме може правдати, како се понекад мисли и тврди, и даље, у дослуху са том и таквом замисли, потенцира Сретеновићева сличност са Мерсоом, главним актером Камијевог *Страница* (в. Поповић 2015), мада се уочава нешто од атмосфере тог познатог романа, као и рефлексии егзистенцијалистичких идеја уопште. Други моменат, Љубин обрачун са Столетом Апашем у Сурдулици, који се одвија у крајње напрегнутом психо-емотивном, односно физичком стању јунака, јер један је „ровити реконвалесцент“ (Лалић 1971: 56), а други изазива мотивисан приватним разлозима и, видно узрујан, врло брзо запада у још снажније афективно стање (чим је Апаш признао оно што је Љуба, уосталом, годинама знао, да му је Апаш напаствовао сестру, у приповедању се формира овакав интензиван доживљај: „мени просто *мозак отказа*, као да ме неко маљем удари у слепоочницу. Па *ипак* је, значи, било! *Ипак* је могуће!“ [91, нагл. М. К.]), због чега на Апашев бес („Он се песницом удара по бутини. [...] – Да ме је тада ударио, био бих његов; с толиким злом се не можеш тући“ [91]) реагује бесом и на насиље одговара насиљем („’Сад три главе да имаш, све три бих ти откинуо“ [92]), у целости је преломљен кроз Љубину, изразито субјективну наративну оптику („као (да)“, „чини(ло) (ми) се“ и др.)), отуда, обилује персонификацијама, ефектним поређењима и симболичким елементима.¹²⁷ Треба казати и то да се њихов обрачун одвија у сумрак¹²⁸, што је изузетно индикативан податак, јер је, дакле, у питању доба дана када је већ ослабљена перцептивна способност јунака (хвата се „као нека плавкаста скрамица“), Љуби се чак причињава да „неко

¹²⁷ „Он [Апаш – М. К.] 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 плуну [...] нешто црно...“ (95); „И сад памтим његове очи тог тренутка“ (Исто); „*Као да* му је нешто застало у грлу [...] Већ ми се учини да ће од тога почети да повраћа [...] кад одједном бљуну из њега у широком, црном, *чинило ми се*, пенушавом, капљичастом млазу налик на левак. Прскало му је *ваљда* и ноге. Удисао је кратко, *као да* шуца, хрипајући, готово урличући, бечећи очи *као* говече...“ (Исто); „Сагнуте главе *као да* га боли гуша, лица које му се у мраку бели *као* у глупог августа...“ (96); „... тим високим кашљем који понекад изгледа *као да* цепаш хартију, од кога би се и здрав човек разболео, пробијајући ми уши, поче да точи из себе“ (Исто); „... увијао се *као* мачка којој се у грлу заглавила кост. Гушећи се, *чинило ми се*, гризао је земљу“ (97)(курзив је наш).

¹²⁸ В. Црепуљаревић 2013: 159, фуснота 1.

наоколо вуче некакву завесу“ (87), самим тим, све се опет одвија муњевито и као у магновењу, такође, све се збива без посматрача (ситуација и улоге су се значајно преокренуле, пошто, присетимо се, кад је Апаш био у зениту снаге и махом *он* био тај који иницира сукобе, „није волео ништа да ради за шта не би имао публику“ [19]), да ће се главни јунак, кад чин пажљиво испланиране (одлично осмишљен и спроведен алиби) и дуго жуђене освете буде извршио, начас освестити и закључити: „Не знам у ствари добро ни шта сам радио [...] Не знам шта сам тих дана и јео. Ваљда се чак ни плашио нисам. На то никако нисам ни мислио, *као да се све оно са Столетом није мени догодило*“ (99, подвукла М. К.). Па ипак, када је већ о својству непоузданости реч, по нашем осећању, „најсумњивијом“ се чини епизода која је посвећена бруталној тучи између Столета Апаша и једног од епизодних али неоспорно једног од најзначајнијих ликова за настајање заплета у роману, милиционара Суље. Иако на први поглед стичемо утисак да је исприповедана са Љубиног становишта, пошто је опис врло живо и уметнички убедљиво обликован, уз уважавање и опонашање Љубиног стила и основног тона приповедања, као судар уличних горостаса, у коме је Суља, по степену издржљивости мучких удараца, упоређен, најпре, са „кљусином“, затим са „зрелом крушком“: „... кљусина је то. Столе би му се привукао и припуцао би му серију од три, па и четири таква комада од којих би и коњ црк’о. А он се заљуља као зрела крушка, укрсти очима – и остане на ногама“ (52), а, нешто касније, његов противник Столе, који подноси стравичне ударце и бори се за опстанак, због приповедачеве фокусираности на руке¹²⁹, упоређен са „дивцаном“: „Једном га је Суља ударио тако као да хоће да му откине главу: Столе је залепршао рукама као дивцан и одлетео“ (52), брутални судар у којем је, како се у првом тренутку чини, Апаш тријумфовао, а поражени милиционар метафорички представљен као „врећа трулог парадајза“ која је остала да „лежи насред душановачке пијаце“ (53), чиме се „сугерише да [...] човек више и није људско биће него ствар“ (Микић 1998б: 10), коју одатле још само „кола за хитну помоћ“ могу „однети“ (53, наш курзив), читаоцу Михаиловићевог текста не би смела да промакну два „детала“ од суштинског значаја за правилно тумачење наведеног одломка. Најпре, да је Љуба неопажено прешао са хомодијегетичке на хетеродијегетичку раван и, потом, да Љуба овом обрачуну није могао ни да присуствује у улози сведока, пошто је тог лета боравио у војсци. Нема сумње да се наратор заправо позива на гласине других које је чуо („Кажу“, „говорка се“), па и поред таквог начина мотивисања приповедачевог знања, инсистира се на индикаторима типа „ваљда“, „ја не знам“, „не знам“, „Нешто не могу да се сетим“, „Не зна се тачно шта је“ и сл.,

¹²⁹ Чињеница је да Сретеновић у роману обликује описе прибегавајући чувеној техници *pars pro toto* (лат. „део за целину“), коју је Р. Микић (2017б: 105–106; 108–109) детаљно представио на примерима значајних сцена, прво, пресудног сукоба између Љубе и Столета, друго, Љубиног сусрета са Столетовом мајком Ружом. Овим драгоценим запажањима желимо додати да приповедач, управо сходно усредсређености на парцијално, на различите начине у причу укључује и варира **мотив руку**, а поступак понављања, типичан за поезију, није ништа друго до сигуран показатељ особеног начина „организације текста лирског романа“ (Јовић 1994: 71). Мотив руку јавља се понајпре у вези са Сретеновићевим занимањем, које се преноси с колена на колена (занатлија, машинбравар/„металац“), па и хобијем (бокс), зато јунак, напослетку, и закључује: „руке су ми све што имам“ (113), затим, ту је Огњановићево, па Суљино неартикулисано „млатарање“ рукама. Леву руку до лаката нема Стари Перишић, припадник Удбе, пошто ју је у рату изгубио, па кад, његовим залагањем, буду пустили Андру из затвора, Милинка ће се пред иконом Св. Николе молити да се овом народном хероју „посвети“ „она саката рука“ (41). Кад моделује Апашев портрет, наратор пажњу усмерава и на „Руке – надланице, подлактице – истетовиране“ (27), такође, кад описује мајчин изглед, док седи на кревету у болесничкој соби, нагласак ставља на „руке – као трске“ (64), а желећи да представи очеву прерану и претерану увелост, напоменуће да су му руке деловале тако „беле, мртвачке, као да гвожђе никад нису ни виделе“ (72). А чим буде окончао тучу са Апашем, из оближњег жбуна ће прхнути птица, изненада, „као да се истрже из нечије руке“ (98). И још, интензивно осећање чежње за домовином, које се у појединим тренуцима граничи са лудилом, јунак пореди са осећајем празнине након ампутације 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 будући се изјутра, опет је исти тај празни рукав. И тако ће остати док си жив“ (113).

али, убрзо ће се, међутим, испоставити да је једно било сасвим сигурно и за развој романескне приче посве функционално – да је „’Суља пробушио Столету шкрге. Апаш проплувао црвено“ (55).

Надаље, важно је истаћи да је тачка гледишта у роману фиксирана за јунака (тзв. „аутсајдер“), дакле, интерна и непроменљива, и да доследно „усмерава“ његову сужену перцепцију (фокус „кроз“ јунака¹³⁰) и наглашено стилизује, како би рекао В. Шкловски, „онеобичава“ приповедање и, још занимљивије, посреди је ограничена способност језичке артикулације лика, који је „дијете улице“ (Делић 2012: 51), некадашњи двоструки боксерски првак, занатлија, машинбравар по струци, дакле, скромног образовања, мада, у погледу интелектуалних моћи, сасвим „бистар, што критика није увек учавала“ (Михаиловић 2007: 15) (уп. „брутални приповједач“, у: Флакер 1983: 72 и даље), па отуда можемо говорити о тачки гледишта која се, према Успенском (1979), реализује и на плану психолошких и на плану фразеолошких карактеристика. А да је Михаиловић заиста мајстор да сва „ограничења“ о којима смо говорили на најбољи могући начин преобрати у „предност“ и неоспорни квалитет дела, још се боље види ако се размотри питање „неидеолошке“, односно у идејно-политичком смислу неутралне тачке гледишта јунака (Милосављевић 1991: 10), по којој се овај роман препознаје као посве другачији и битно се издваја међу другим романима наше књижевности, а већина њих је настајала на трагу успостављене „основне парадигме о кривцима или жртвама“ (Исто 1991: 10) комунистичког система и резолуције Информбироа. Наиме, млади јунак не само да не узима учешћа у актуелним социо-политичким збивањима, која се одвијају у позадини унутрашње приче, због тога што га други ликови, примера ради, тадашњи тренер Миша Попарсић, упозоравају да је реч о потенцијалној великој опасности које се обавезно треба клонити („’Никако се ти у то не мешај!“ [38]), него је за њих и потпуно незаинтересован, па тако, рецимо, о одлучујућем сукобу КПЈ са Русима не пружа читаоцу много података, већ се приликом извештавања ослања само на гласине које је наводно чуо и на своју доживљајну перспективу док с невеликом пажњом посматра понашање људи из најближе околине, оца и брата: „А у то време у највећем тече она воловодница са Русима. Чује се: дрпили овога, дрпили онога... Немам ја времена за то. Мало сам код куће, али, као, видим, мој матори нешто шушка с мојим буразером. Мувају се око радија. Не зарезујем ја то: ко, бре, шмиргла уши Руловцима док на овом свету има толико риба!“ (37). Међутим, касније, када отац и брат буду допали затвора у Ђушиној улици, пошто жарко жели да умири и на известан начин заштити забринуту мајку и сестру које по вас дан „слине“ код куће, а до краја не разуме шта се заправо догађа јер сви од њега крију неопходне информације, па му остаје недовољно јасно и зашто „за такве [нема] места код нас“ (44, подвукла М. К.), него морају да се, попут Владе, прослеђују „даље“, на

¹³⁰ Тако се, примера ради, свеобухватан и изузетно комплексан Апашев портрет гради постепено, склапањем „коцкица“ наративног „мозаика“, и доследно, са Љубине тачке гледишта, другачије казано, са тачке гледишта Апашевог, у свему, вечитог ривала (тако се, уједно, успоставља принцип аналогije међу овом двојицом ликова): „Хтео је да отме, рецимо; хтео је да превари на картама; али да украде није волео нити је то уопште радио. Уопште, он није волео ништа да ради за шта не би имао публику“ (19, подвукла М. К.); „Столе је стварно био неустрашив“ (20); „... од Апаша је заиста могао да постане добар боксер, само да га је то интересовало“ (20); „То је био црн, не баш много леп момак. Имао је густу, праву црну косу, која му је увек доста лепо стојала, иако му је некако почињала готово са половине чела. Ретко је човека гледао у очи: увек је погледом нешто тражио наоколо, као да се на све што му причаш прави луд. Био је доста низак, и, у оделу, чинило ти се, ништа нарочито. Али кад се свуче, на Сави, ниси могао да му се не дивиш. На њему је лежао мишић на мишићу, сваки танак и сваки на свом месту. И – елегантан као цура: колико је у раменима био широк и јак, толико си га у пасу готово шакама могао обухватити. Руке – надланице, подлактице, надлактице – истетовиране. Највише риба је на Сави и ухватио. Умео је из штоса, за опкладу, из цуга по три пута горе-доле да је преплива“ (27, наш курзив); „... дирнеш ли у њега исто ти се хвата као да си се нашалио са змијом, буди сигуран да те сутра ни рођена мајка неће познати. [...] у њега обично нико није смео ни да дарне, обично је он био тај који је насртао. Мислим да у то време није олешио само онога кога није хтео“ (28, нагл. М. К.); „... А то је био opak швалер: где он трзне, она [цура – М. К.] мора да падне или земља да се преврне“ (34) итд. итд.

„преваспитавање“, на „једно лепо место за њих“ (43, подвукла М. К.), обратиће се пуковнику Старом Перишићу за помоћ и, крајње збуњен израженом дистинкцијом између „ми“ и „они“, младићки наивно ће га упитати: „Зар зато што су слушали радио?“ (44), што код читалаца може изазвати смех. Чим се пак Андра врати кући, Љуба га посматра и притом, запањен, региструје низ појединости везаних за очев изглед, појединости које су и њему и, посредно, читаоцу довољне да протумачи да је наступио радикалан преображај човека након претрпљеног страшног терора: „И раније је био сед, а сад, чини ми се, бео као овца. И лице му некако бело, као окречено, и поднадуло. [...] Он, видим, уплашен намртво. Душе у њему нема. [...] Хоћу да га питам: шта су ти учинили кад су успели да те овако пробуше?“ (42–43), а када отац недуго потом буде отпуштен са посла и Љуба га у једној прилици буде затекао како уређује башту, тај немили призор ће му постати јасан знак незаустављивог економског посрнућа породице (в. и „Кубуре с парама“ [54]) и изазваће код њега наглу и бурну реакцију, која се испољава уз помоћ узвика на следећи начин: „... а кад смо ми то радили? Ми смо сви металци, још деда ми је то био! Почео да обилази улице, да се распитује да л’ негде има нека брава да се поправи; поправља чункове: *еј, бре!*“ (47, нагл. М. К.).

Иако у овом првом Михаиловићевом роману, по природи ствари, слично као у фикционализованој аутобиографији класичног типа (уп. *Гори Морава*), о којој је, између осталих, Жан Русе, у два наврата (1993, 1995), исцрпно писао, старије, садашње *Ја*-приповедач „ужива“ одређене „сазнајне предности“ у односу на своје млађе, некадашње *Ја*, које сагледава у ретроспективи, што је, упозорава Вилијем Ф. Едмистон (William F. Edmiston), „карактеристика нефокализованости“, односно, условно, „свезнања“ (1995: 96), он их **н а ч е л н о** одбацује (уп. „консонантни приповедач“ Д. Кон) и опредељује се за, у одређеној мери, рестрикцију наративних информација, то јест, према Ц. Тодорову, за формулу по којој приповедач зна онолико колико зна и лик, у овом случају, његово доживљајно *Ја* (в. Тодоров, *Приповедач = Лик*). И поред доминације таквог приповедног начина, у појединим наративним сегментима осећамо да се одступа од изабране формуле фокализације и да приповедачко *Ја* упућује читаоце на оно што би у линеарном и узрочно-последичном (хронолошком) поретку требало да дође тек касније (тзв. пролепса, било хетеродијегетичка, било хомодијегетичка), другим речима, открива податке који су доживљајном *Ја* у тренутку радње још недоступни и непознати и, осим што на плану ’микроструктуре’ (Марчетић 2003: 114) антиципира поједина збивања, као у исказима: „Тамо смо се Апаш и ја сударили“ (30); „Наравно, није се на томе завршило“ (54); „Може ли у овакво вече ико икога да убије?“ (87), он их, уједно, и тумачи: „Ништа није у реду, мислим се, Столе, буразеру. Запамтићеш ти мени. – И јесте ми запамтио“ (36); „... главно је да нисам био ту кад је било најпотребније“ (48); „Нисам ни слутио да тих дана стварно, у правом такмичењу, последњи пут навлачим рукавице на руке“ (72) итд. Уочили смо, рецимо, и подесан пример тзв. хетеродијегетичке унутрашње пролепсе, у пасажу у коме Сретеновић, дошавши са дружином на игранку на „Звездино“, у читаочев видокруг уводи и пријатеља, такође успешног боксера, Драганчета Стојиљковића, и, причајући причу о њему, антиципира догађаје који припадају будућем времену: „Он је, *касније*, годинама био репрезентативац у велтер-категорији и стварно је био велики мајстор, али тек је пред само повлачење први и једини пут успео да постане првак и Србије и Југославије, кад су се оне ајкуле Шовљански и Тома Хладни повукли. Јер поред њих ниси могао да прођеш никако друкчије, сем да летиш авионом“ (32, нагл. М. К.), а за типичан пример хомодијегетичке унутрашње, и то *репетитивне* пролепсе, односно превременог пласирања информација које су својствене приповедачу, а надилазе сазнајни хоризонт јунака у актуелном тренутку збивања, можемо узети кратак одломак из 3. сегмента: „... са Чаушевићем сам свега једанпут успео да извучем нерешено, а тек у нашем последњем сусрету, кад сам био у војсци и кад сам стварно био пун кондиције, успео сам и да га победим. И то ми је био први и последњи пут“ (24), да би се наратор мечу са Јовицом Чаушевићем, којег је Љуба један једини пут, у Београду, с тешком

муком успео да савлада, поново вратио и о њему детаљно и у целини известио тек у 13. сегменту, једном од важнијих сегмената за осветљавање природе главног јунака, који се од чистог „техничара“ планским и упорним, даноноћним вежбањем преображава у „фајтера“ и „нокаутера“, боксера опседнутог победом, „по сваку цену“, кадрог, ако затреба, као у мечу са Сламнигом, да употреби и нефер, разорни ударац, „неки скраћени аперкат под сису у срце“ (68)¹³¹ не би ли „самлео“ противника. Тринаеста наративна целина наговештава жучну расправу са капетаном Зорићем у Загребу (средиште 15. сегмента), тренером који ће начинити алузију управо на негативан аспект Сретеновићеве трансформације (сујета; „душа [ти се] мало усмрдела“), а тај негативни пол његовог бића ће врхунити у разговору јунака са собом у граничној животној ситуацији и реторски усмереном питању: „... јесам ли уопште ово ја?“ (88), и, у крајњој линији, Зорићеве речи ће на својеврстан начин антиципирати убиство које ће доцније и уследити (пролепса), уз то, битно је запазити, да је поменута, 13. целина, омеђена 12, односно, са друге стране, 14. фрагментом, фрагментима који описују изузетно дирљиве ситуације, праве породичне ломове и разоткривају јунака као емотивно и рањиво биће, што најбоље потврђује тезу М. Недића (2005: 132) да је Михаиловић заиста необично водио рачуна о томе да што ефектније постигне ритмичку динамику приповедања на нивоу исказа једнако као и на нивоу романа као целине.

Дванаесто поглавље, један је од, са много разлога, необично важних сегмената у роману *Кад су цветале тикве*. Наиме, осим што у њему налазимо исцрпан опис мајчиног изгледа, виђен синовљевим очима, док она, скољена бројним недаћама, борави на клиници за психијатријске болеснике на Губеревцу, опис који разоткрива приповедача мајстора најситнијих детаља, драгоцених за уобличавање портрета поменуте јунакиње:

„Уђемо у неку собицу: срце да ти пукне, каква је. Она седи, сама, на неком кревету. Бела у лицу, вене јој се на слепоочницама и образима плаве. Очи јој некако ушле у главу, а нос постао огроман. Коса јој испод мараме потпуно бела и – чак, чини ми се, под марамом, видим – ретка. Умотала се у неку велику кошуљу, седи на том кревету, а ноге као штапови, руке – као трске. Ни половина од оне жене.

Обесила главу, испреплела прсте на рукама и гледа некуд себи у папуче“ (64),

у овај фрагмент је постављена и, сасвим сигурно, једна од најпотреснијих епизода у роману, разговор, пун конфликтног потенцијала („Шта ћете ми ви *сад?*“¹³¹, нагл. М. К.), који, током посете, окупљени у болесничкој соби, спонтано зачињу Андра, Љуба и Милинка, да би, затим, интрадијегетички *Ја*-наратор препустио реч њој, и Милинка онда, прихвативши улогу хипо-хиподијегетичког приповедача, развила катарзични, готово предсмртни монолог, којим тихо, неосетно, без јасне свести присутних о његовом почетку, „као да се сама са собом нешто преслишава“, исповеда своју дубоко потресну судбину и, поред тога што убедљиво упућује себи прекор због грешака које је починила („И то све зато што сам била глупа“), признаје и велики, како она доживљава, можда пресудан, удео властите одговорности у страдању трећег, најмлађег, и јединог женског детета („Нисам пазила“). Постаје очигледно да Михаиловић, још једанпут, активира опсесивну тему своје прозе, **тему кривице**, али уводи у роман и крупну тему, **тему мајчинства**, која има тако важно место у приповеткама „Лилика“ и „Богиње“ и роману *Петријин венац* (в. Потребих 2017) и која је, као по правилу, неодвојива од теме смрти (уп. мотив кучке Калине у *Гори Морава* и кучке дојиље у *Трећем пролећу*), а свој врхунац ће достигнути у 22. фрагменту, у дијалогу који воде Љуба и тетка-Ружа, мајка тада већ упокојеног Столета Апаша (више о томе: Лалић 1971; Микић 2017б), у сцени која, по снази мајчинске љубави и одбијању да се прихвати истина о изгубљеном

¹³¹ Исказ „Данас ја мојим момцима овде изричито забрањујем тај ударац; онда сам га, међутим, не само користио него и увежбавао“ (69)¹³¹ јесте још један пример поигравања временом Михаиловићевог приповедача, тј. хомодијегетичке пролепсе на овом месту у роману.

обожаваном сину јединцу („Он је био добро дете. Он је мени, сваки пут, све док се не разболе, котарицу на Задушнице на гробље носио. А у школу док је ишао, такав је рукопис имао да му се и учитељ чудео“ [106]), те потреби да се он, без устручавања, одбрани и донекле оправда пред саговорником („Грешаш душу, Љубо. Не би он то могао. [...] Ја сам га од литре меса подигла и знам све шта је он могао а шта није“ [107]), има једну врсту пандана у шестом и последњем објављеном роману Драгослава Михаиловића, *Треће пролеће*, разговор између Свете Петронијевића и тетка Ленке, мајке Тозе Бозе (в. фуснота 369 у овом раду). Највише због тога што себе доживљава као саучесника и сукривца у ћеркиној несрећи, док се, насупрот томе, како је налагала патријархална култура, жртвовала за мужа и двојицу синова, за „мушке“¹³², Милинка је и неповратно потонула у лудило („... више не могу никако. Истрошило се. Доћерало цара до дуvara“). Андра и Љуба сада превасходно задобијају улогу сведока/посматрача, који помно слушају и, видно узнемирени, примају и вреднују причу (интрадијегетички наратори), па се њиховим присуством на изванредан начин потврђује њен легитимитет, јер, добро је познато, да би прича постојала, она мора неке бити казана, са једном маркантном разликом, сви поменути призори нису лишени експлицитнијег емотивног набоја међу учесницима¹³³ („ја стојим крај врата и уздржавам се да не заплачем“; „Помилује ме [мајка – М. К.] по коси...“; „Отац стоји више мене и плаче као дете“; „Ја само што не запомажем...“), напротив, када се мајчина исповест прекине и поново се вратимо на дијегетички ниво, затичемо оца и сина како, загрљени, док напуштају душевну болницу, без уздржавања, мада тајећи један од другог, тугују, по чему је, сматрамо, ово изузетан тренутак у роману, преточен у уистину необичну ’слику’ (в. Фридман 1968: 431):

„Тридесет и четири године [брака – М. К.], кажеш, Андро. А не кажеш – тридесет и четири године на муци. Целог века – штрајкови, отпуштања, затвори. Никад нисам могла да будем сигурна да ћу сутра имати нешто да вам скувам да једете. А колико сам тек за време рата издржала. Један лудак се ухватио са девојкама и боксом, друга два лудака с политиком: објасни им нешто. Нисте хтели да ми помогнете, ето.’

[...]

’Имала сам једно добро дете: и њега сам изгубила. И то све зато што сам 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. Како ћеш без њих у кући? И само блејим у вас и у овога маторога. Мислим, оно је женско, лепо, паметно, извући ће се само. Зато сам и хтела да изучи школу: нисте ваљда ви, будале, били за то? Завршиће, мислим се, школу, наћи ће себи мужа. И ето ти. Мушки ми је и покварили. Нисам пазила.’

[...]

Изађемо, после, ја и отац, па – колико замакнемо за капију – *загрлимо се и скичимо као пребијени кучићи, не зна се ко више*. И окрећемо главу један од другог: да један другог и не видимо и не чујемо...“ (65, курзив је наш).

А пођемо ли корак даље, запазићемо да је Сретеновићев монолог такође оријентисан на извесног „примаоца“ садржаја/поруке, те тако стижемо до другог, наратору као

¹³² Док читаоца упознаје са члановима своје породице, на почетку романа, Сретеновић образлаже како је, иако друго од троје деце, био „кевин љубимац, њена маза“ (15).

¹³³ Занимљива је, у погледу испољавања блискости међу члановима породице, и епизода у којој Љуба описује очев повратак из затвора, док је Душица још била са њима на окупу: „Загрлио нас све троје и сви слине. А он – мене и шведу и гледа и не гледа; али матору стегао и не пушта. Љуби он њу, љуби она њега, без зазора: брише сузе њој, брише их она њему. Воде матори љубав“ (42). Уп. са: „А мало ми, као, страшно: она за Владимира, изгледа, ни пет пара не баца. Само јој до маторог стало“ (41). Уп. и са Андриним исказом: „Желим вам да имате такву срећу као што сам је ја имао: да себи нађете такве жене каква је мени ваша мајка била“ (80).

„пошиљаоцу“ истог тог садржаја, одговарајућег елемента (инстанце) са којим он покушава да ступи у интеракцију – до наратера. Ослањајући се на критеријум наративног нивоа, можемо да закључимо да се наратер налази „’изнад’ примарне приповести“ (Римон-Кенан 2007: 131), дакле, да је екстрадијегетички и да се њему наратор повремено директно обраћа, ословљава га личноименичком заменицом за *друго лице* множине („ви“) и призива с намером да отпочну разговор: „Имам породицу. Видите ли оног белоглавог дечака тамо? Да, личи. И јесте Швеђанин. [...] И, да видите, [...], доста је бистар“ (9); „По томе су нам, као што видите, обичаји исти“ (11); „Знате ли како се човек осећа кад пред сам меч мора да попије три литра воде?“ (24); „Јесте ли кад видели како умиру туберани?“ (95); „Људи, ја сам очајан!“ (111), што свакако иде у прилог тези руског теоретичара М. М. Бахтина да је сказ особена наративна форма која почива на дијалошком односу (в. Бахтин 2000: 188; уп. Виноградов 2009: 79), макар он био и имплицитан. Осим тога што је наратер, очито, конкретизован, ’видљив’ (постао је видљив захваљујући питањима које му Љуба упућује, па и одговорима), мада пасиван, јер ни на који начин не учествује у збивањима о којима му Сретеновић казује, с обзиром на чињеницу да је екстрадијегетичког типа, можемо га држати за поузданог, пошто „би у супротном“, упозорава Римон-Кенан, „било бесмислено разликовати га од стварног читаоца“ (2007: 132). И управо захваљујући Михаиловићевом опредељењу за представљени облик наративне трансакције, „роман појачава [...] своју непосредну везу с конкретним животом, социјалним и културним простором у којем се одвија причање, а самом причању даје много већи значај од пуког саопштавања“ (Недић 2005: 127) истински драматичне повести главног протагонисте.

А ако већ говоримо о процесу унутартекстуалне комуникације (в. Јакобсен 2009: 14) и његовим одликама, онда неизоставно морамо искорачити у поље лингвистике и промислити о начину на који проговарају учесници у том процесу. Наиме, роман *Кад су цветале тикве* је исприповедан „београдским говором“, који је врло близак језичкој норми (а тај говор „сам упио као жубор и пев једног града у којем сам после затвора и логора нашао слободу“, рекао је Михаиловић [2007: 17]), међутим, у уоквиреној причи, што је главни протагониста Љуба Сретеновић млађи, то се приповедачев монолог више удаљава од „лексице књижевног језика“ (Виноградов 2009: 80) и осећа се снажнији уплив аргоа. Тај идиом је писац, како објашњава, научио од момака са велешградске периферије, а њих је упознао у једној престоничкој болници, у којој се нашао ради лечења од туберкулозе плућа: „Допао ми се њихов језик, звучао ми је као музика!“ (Исто 2007: 16), да би исти тај њихов „сленг аудитивно ’усавршио’“ (Исто) у санаторијуму за плућне болеснике у Пчињском округу, у Сурдулици, месту у коме се и одвија добар део радње унутрашње приче романа (сегменти 18–20). А ако већ разматрамо опште одлике коришћеног језика и његову функцију, онда се, истини за вољу, морамо осврнути и на оне партије у којима наратор или репродукује/парафразира садржај говора неког лика (рецимо, милиционар Ракић преноси речи које је Апаш на самрти изрекао безименом сељаку) или га дословно цитира (нпр. наводи телеграм којим га родитељи обавештавају да је Душица умрла или писмо којим му брат Влада јавља да је Стари Перишић умро у Риму), углавном – предочава нам, чак и графички, другачијим типом слова, да „он није тај који говори“ (Римон-Кенан 2007: 134), што најбоље сведочи о накнадној стилизацији чина усменог казивања, његовој „репрезентацији“ (Абот 2009: 70) и фиксираности писмом, а томе умногоме доприносе и ортографски знаци (уп. са приповеткама „Лилика“ и „Богиње“), па се зато чини да се Михаиловићева сказ-техника приповедања приближава, понекад и сасвим поклапа са „конвенционалним поступком“ (Михаиловић 2007: 22).¹³⁴ С обзиром на наративно решење по коме је опсег Сретеновићеве тачке гледишта специфично ограничен, спутан и у

¹³⁴ „Све што приповест може, јесте да створи илузију, ефекат, изглед, спољашњост мимезе, али увек то чини путем дијегезе (у Платоновом смислу)“, напомиње Римон-Кенан (2007: 136).

перцептивном и у сазнајном и у идеолошком и у психолошком и у фразеолошком погледу, приповедач је био „приморан“ да на неки начин читаоцима надомести редукују наративних информација и зато повремено уступа казивање неком од ликова из фикционалног света, стога, као што смо већ наговорили, они постају компетентни хипо-хиподијегетички приповедачи (в. дијалог са Зорићем), а, готово без изузетка, у питању су, додуше ретке, но сасвим сигурно, важне сцене и призори изразито емоционално обојени (нпр. директни говор мајке Милинке у умоболници, затим, оца Андре, у два наврата, пред Љубину прекоманду у Ниш, у 14. и нарочито дирљив говор у 16. фрагменту,¹³⁵ када га је родитељ сачекао на железничкој станици у Београду, „уштогљен као да је пошао у позориште“ [78], са врућим буреком и јасном поруком да је, пошто му је срце ослабило, дошло време да се „свачему“, па и „томе“ „треба надати“ [72, 79], из чега видимо да, слично као јунаци-припадници усмене културе, Андра смрт не именује и да се, сагласно народном веровању, смрт наговештава тек као „одлазак“, односно „позив“ на коначно виђење са супругом-покојницом: „И – Милинка ме зове“ [79], а истоветан поступак запажа се и у Михаиловићевим доцнијим фикционалним остварењима, у *Петријином венцу* (1975) и роману *Гори Морава* (1994), понајпре, те, коначно, директни говор тетке-Руже након Столетове сахране у 22. поглављу, који је додатно мотивисан гласинама које је о убици свог сина јединца од суграђана чула, а ова јунакиња, попут Андре некада, подсећа Љубу да, за разлику од ње, која „више ама баиш никог нема“, он „више *готово никог* нема, само још Владу“ [107, подвукла М. К.]...).

А мимо неоспорне чињенице да је Сретеновић и главни лик у роману и, у исти мах, „носилац погледа и носилац говора“ (Русе 1995: 37), не сме се пренебрегнути ни суштински контраст који се обликује између „изразито савремене, говорне, некњижевне интонације“ сказ-приповедача и „патинираних речи и високог стила епиграфа“ (Јеремић 1978: 158), који се налази на самом „рубцу“ романа (в. „паратекст“, у: Женет 1997), а у епиграфу¹³⁶ се цитирају стихови узети из тужбалице из књижевног дела анонимног првог настављача и непосредног ученика архиепископа српског Данила II (Пећког), *Житије краља Стефана Уроша Трећег* (Дечанског), написаног, извесније је, у XIV веку, између 1337. и 1340, како сматрају историчари (Богдановић 1980: 179):

„Ево, лишени славе своје,
у понижењу великом стојимо,
вођени силом куда нећемо“ (Михаиловић 2005).¹³⁷

А наведени епиграф необично је важан и зато што има карактер спољашњег знака да на интратекстуалном нивоу, уз наратора и наратера, ипак постоји још један, „објективно присутан“ конституент у одвећ сложенем процесу наративне комуникације (Јакобсен 2009: 14, 18), на којег бисмо волели сада да укажемо, а реч је о, терминологијом В. Бута, „подразумеваном писцу“ (в. фуснота 74 у овом раду) (в. Јовановић 2009: 119–126; Микић

¹³⁵ Опраштање оца и сина дочарано је следећим исказима: „Седнем поред њега, загрлим га“ (72); „Мени готово ударише сузе на очи“ (78); „Ја замукнуо, па не могу ни да зинем“ (80); „Загрлисмо се, пољубисмо“ (80). У тексту распознајемо и леп пример којим се демонстрира поступак за чије именовање у литератури налазимо термин *материјализација апстрактног*, у случају Љубе Сретеновића, који наслућује да се очев коначни одлазак ближи – материјализација туге, бола: „А нешто ми овакво, као јаје, као песница, прође кроз гркљан и леже на срце“ (79).

¹³⁶ И мада се појмови као што су 'епиграф' и 'мото' у литератури често употребљавају готово синонимно, прецизности ради, определили смо се за уистину помало анахроничан термин 'епиграф', јер, рецимо, теоретичар Жерар Женет у својој студији о паратексту (Женет 1997, ориг. изд. 1987) чини разлику између епиграфа и мота, притом мото не третира као „самосталан елемент једнога текста“, већ га посматра „кроз 'чињеницу да се може појавити испред неколицине дјела истога аутора“ (Буљубашић 2017: 31).

¹³⁷ Уп.: „... Ево лишени славе своје и у великом понижењу стојимо вођени силом, куда и нећемо“ (Архиепископ Данило II 1935: 142).

2017б: 92–94), односно „имплицитном аутору“ (Четмен 1978; уп. Римон-Кенан 2007) као пошљаоцу поруке, или о, како се чини, досад је можда најадекватнији термин предложио Х. П. Абот, „претпостављеном аутору“, који, будући да поседује изузетан „сензибилитет“ (саткан од осећања, интелигенције, знања, ставова), на одређени начин „’објашњава’ наратив“ (2009: 142–143), у овом случају, интимну и одиста трагичну повест коју саопштава Љуба Сретеновић. Епиграфом се, такође, на својеврстан начин уобличава основна идеја дела, наглашава моменат (променљивости) људске судбине и, посредно, активира крупна књижевна тема, тема кривице, која се варира више пута у роману, јер је већина ликова приказана у два крајња и по свему супротстављена пола њиховог животног пута, што је, видећемо доцније, честа појава у уметничком опусу писца којим се бавимо, другачије речено, и Љуба Шампион и Столе Апаш, и њихове мајке, Милинка и Ружа, приказани су како са врха своје, метафорички, блиставе и славом овенчане позиције, немоћни да се одупру некој непојамној, али неумољивој сили и промене јој смер, мимо своје воље и могућности контроле догађаја западају у понижавајући положај. И поред тога што епиграф указује на посебан вид ауторске интерпретације људске судбине, која читаоцу пружа могућност да постепено дође до горког сазнања да у Михаиловићевом делу не постоји никакав „облик иманенције“ (Микић 2017б: 92) који би поништио неумитно дејство те строго детерминишуће силе, чиме се додатно оснажује основни песимистички квалитет овог остварења, читалац је, захваљујући епиграфу, доведен у прилику да спозна „димензију универзалног у [богатом – М. К.] искуству Михаиловићевог [пре свих, главног – М. К.] јунака“ (Исто 2017б: 93) и да урони, још дубље, у прошлост, у „мит“, откривајући, на тај начин, сву „сложеност семантичке перспективе коју не може да обликује сам Љуба Сретеновић“ (Исто).

А идући за Абатовом тезом да, с једне стране, „стварни“ аутор увек суптилно угради један део „своје личности“ у инстанцу „претпостављеног“ аутора, као и да се, с друге стране, присуство и намера „претпостављеног“ аутора у тексту увек непосредно осећа, мада он, важно је то истаћи, суспреже свој глас и до краја остаје нѐм (в. модел Римон-Кенан), због чега се, уосталом, и ослања на наратора (и његов глас и језик) као свог заступника у структури уметничког текста, постаје нам објашњиво порекло појединих исказа, из којих избија извесна рефлексивност, примера ради, из става који представља „цијело једно антрополошко откриће“ (Делић 2017: 83): „Људи као људи: не видиш шта их изнутра гризе“ (87), или из пасажа у коме се бокс користи као метафорична ознака за сѐм живот (в. стр. 20), а они, несумњиво, надилазе домете наратора Љубе Сретеновића,¹³⁸ или пак, рецимо, један од важних приповедних путоказа за откривање имплицитног постојања аутора, захваљујући коме се остварује наглашена тематска веза са садржајем епиграфа (Јеремић 1978: 158), затичемо у партији која следи: „... да ипак одем? Да можда ипак дигнем руке? И – јесам ли уопште ово ја? Јесам ли то ја овај човек који вечерас овде чека да некога убије?“ (88), рекли бисмо, нимало изненађујуће, пошто је у последњем цитираном исказу семантички нагласак стављен на личну именичку заменицу за прво лице једнине „ја“, уз то, заменица је предочена курзивом, а курзивом се и иначе у тексту сугерише спонтан прелазак на фразеолошку тачку гледишта која не припада главном јунаку.

А када већ говоримо о интервенцијама које се приписују аутору, онда се неизоставно морамо задржати и на индикативном и, истина, енигматичном наслову Михаиловићевог кратког романа, наслову као неизоставном (јер условљава „препознатљивост“ [Буљубашић 2017: 32]) и важном елементу сваког књижевног дела, односно „материјалу који се налази на самој граници са наративом али му не припада“ (Абот 2009: 63), а за чије појмовно одређење у теоријској литератури најпре налазимо термин „паратекст“, који је у савремену науку о

¹³⁸ Приповедач може бити на већем или мањем одстојању од подразумеваног писца. Одстојање може бити морално, интелектуално, физичко или временско (о „варијацијама одстојања“ више код: Бут 1976: 174 и даље).

књижевности увео Жерар Женет и подробно разрадио у својим студијама (фра. *Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982; *Seuils*, 1987), желећи да, насупрот семиотичару Ролану Барту (Roland Barthes), нагласи формалну разлику између текста и његовог „окружења“, односно не-текста/изван-текста. И ако је, рецимо, критичар В. Павлетић, у наслову *Кад су цветале тикве*, између осталог, распознао „шатровачки израз за прохујале дане младости, кад су у тучама крварила лица – ’цветале тикве’“ (1971: 310), онда је Љ. Јеремић у наслову *наслућивао пишчев* „... самосвестан однос према књижевној традицији“, јер, како каже, наслов Михаиловићевог првог романа „као да се пародијски одзива на наслов Ускоковићеве [Милутин Ускоковић – М. К.] књиге с почетка нашег века: *Кад цветају руже*“ (1978: 157). А о наслову, који представља „стратешки“ (место утицаја на ширу публику, не само на читаоце књиге [Буљубашић 2017: 20, 31, 32]) и семантички повлашћено место и најчешће „кључ“ за разумевање и интерпретирање дела, чиме се сугерише његов симболички потенцијал, размишљао је и Драгослав Михаиловић и, много година после Јеремићевог опсежног огледа, Р. Ходелу образлагао сасвим другачије поступање и усмерио нашу истраживачку пажњу на, за анализу, битан моменат: „... у избору наслова ’Кад су цветале тикве’ *нису ми помагале никакве литерарне асоцијације*. Иако знам да ви, научници, волите да изјавите да то што у једном тренутку нисмо знали да нешто постоји не значи да оно није ни постојало, са своје стране могу да кажем да је у мом сећању одонда остала једино *Апашева асоцијација* на умирање туберкулозних и да ми се она у наслову учинила добра за назнаку тог општег умирања у мојој краткој књизи“ (Михаиловић 2007: 24, подвлачење је наше).

Вратимо се, стога, садржају унутрашње приче и пасажу у коме нам Михаиловићев приповедач пружа мотивацију наслова. Потребно је да обратимо пажњу на реплике које Љуба Врапче размењује са Столетом Апашем приликом судбоносног сусрета у Сурдулици, сусрета при коме су оба јунака свесна да један од њих двојице из сукоба неће изаћи жив. Ова околност додатно је оснажена наративном информацијом да Љуба упозорава противника да га нипошто неће пустити, а неће ни одложити борбу иако је Апаш већ у великој мери угрожен, пошто је, након неколико насртаја, искашљао крв. И док је Љуба очевидно решен да му се освети не само за смрт сестре коју је овај душановачки мангуп пре тога обешчистио него и за читав низ далекосежних последица, које су на изванредан начин произашле из поменутог трагичног догађаја, низ на чијем завршетку стоји смрт оба родитеља и опустели дом („... никоме ниси кућу зацрнио. Као мени“ [91]), Апаш, изненада, упућује на *време*, које је, несумњиво, један од важних чинилаца романа и значајна компонента у приповедању, и нуди објашњење *кад цв е т а ј у т и к в е*, чинећи, притом, јасну алузију на властиту смрт, која је, како он то доживљава, дошла изненада и преурањено (Апаш је умро, како милиционар Ракић прецизно лоцира у времену, 11. септембра):

„’... Туберани умиру у *лето*, кад цветају тикве. *Сад није лето*, Врапче.’

’Понекад се, Апашу, деси да и тикве закасне. Твоје су, очигледно, закасниле.’“ (92, курзив је наш).

Не треба, међутим, заборавити још једну интересантну појединост. Наиме, при крају стравичне борбе, у којој је Љуба силовито ударао противника, чак и неспортским, дуго и упорно увежбаваним ударцем којим може узроковати и смртни исход, Апаш свом изазивачу, „мртвачким гласом“, поставља наизглед необично питање, да ли је икад видео „те јебене тиквине цветове“ и, потом, „сасвим пријатељски“, подсећа га да је он имао прилике да их запази „иза шумице. У *оним* кукурузима“ (97, нагл. М. К.). Помињањем шумице (дуж текста увек стилски обележено, у облику деминутива) се још једном потенцира моменат силовања Љубине рођене и једине сестре у том и таквом, неприкривено дионизијском (Левицки 2009: 98) амбијенту, и тиме се у свести оба јунака, асоцијативно, дотични немили догађај снажно повезује са епизодом групног нападовања младе келнерице у шумици надомак Звездаре, у

којем су још у адолесцентској доби обојица учествовали и, мада се догодила релативно давно, очито, нису могли да је забораве, пошто се својом сугестивношћу урезала у њихово памћење (садејством визуелног, белином¹³⁹ женине блузе коју су у метежу исцепали, и аудитивног склопа, јер у њиховим ушима, мора бити, још увек одјекују речи несретне жене која се, бесна, оглашавала анафорски, три пута поновљеним питањем, праћеним сочним псовкама: „’*Je l’ vas ima josh* који? *Je l’ vas ima josh*, мајку вам ништачку? [...] *Je l’ vas ima josh* таквих, мртву вам мајку!’“ [18, подвукла М. К.]), дакле, са сценом тобоже узгред предоченом на почетку уметнуте приче и наоко безначајном по даљи ток радње, те се сада коначно испоставља наративно веома учинковитом и коначно остварује свој пуни семантички потенцијал у структури романа, а у Љуби, као саучеснику у овом обесном чину, који му је и трасирао пут насиља, изазива осећај узнемирености и nelaгоде.

И мада су до малочас учествовали у „кланици“ и мада је до малочас тукао Апаша у афекту тако јако, сурово и неконтролисано, „као да хоће да му извади срце“ (96), у тренутку кад спозна последице свог (зло)чињења, у Љуби се ипак буди милосрђе („Би ми га готово жао“ [97]) и жал што су допустили да до немиле ситуације уопште и дође: „’Није до овога’, рекох, ’морало да дође’“ (97). Склони смо да у оваквој Сретеновићевој емотивно-вољној реакцији наслутимо извесну парадоксалност феномена каузалности, односно, како објашњава Маршал Браун (Marshall Brown), позивајући се на немачког филозофа Хегела, укрштај сила које све време делују унутар јунака и варљиве људске наде да се све ипак одиграло случајно, одједном, а да се неминовност могла избећи (према: Мартин 2016: 54). На растанку, док Љубине бубне опне раздире звук Апашевог кашља који претходи самртном хропцу, јавља се симболички устројен опис, који у свом средишту има **мотив птице** (више о томе код: Микић 2017б: 106–107), која јунаку начас „показује правац“ да би одмах потом ишчезла под окриљем ноћи, а занимљиво је да ће писац мотив птице, на различите начине, варирати и у потоњим својим делима, у роману *Злотвори* (1997), пре свега.

И премда је Михаиловићу неоспорно било стало да изазове утисак сасвим непосредоване нарације, односно, у дослуху са конвенцијама наративног модуса за који се определио (сказ), да опонаша чин беспрекорне „живе усмене импровизације“ (Ејхенбаум 1970: 241) казивача, телесно детерминисаног (в. Штанцл 1984: 132, 133), чија прича настаје у (псеудо)тренутку приповедања и истовремено се несметано одвија пред замишљеним слушаоцем (тренутак емитовања подударан је са тренутком реципирања), па и пред стварним читаоцем, или, да се послужимо речима пољског структуралисте Казимјежа Бартошињског (Kazimierz Bartoszyński), „... неки облици приповиједања покушавају на различите начине затрти природну чињеницу читаочевог пријема исказа као већ завршеног и фиксираниог сугерирајући да се прималац сусреће с поруком која управо настаје и још није одређена у цијелом свом току“ (1984: 97)¹⁴⁰, због чега је одлучио да употреби нека од препознатљивих обележја изворне говорне ситуације, тзв. деиктичка средства¹⁴¹ – глаголско време (често анафорски, упућујући на претходно изречено), показне придевске заменице (упућујући на неко категоријално својство: особину, димензију, количину, близину/даљину у односу на говорника...), или прилоге – начинске, месне и временске: „Тек последњи пут, *кажем*, кад сам у војсци добио наградно одсуство...“ (25); „*Кажем*, три пута сам се већ с њим сретао...“ (56); „Бранио сам се, *кажем*, и из Аустрије сам само због тога побегао...“ (113), па и

¹³⁹ Уопште, бела боја и њена симболика („боја чистоће и невиности, недодирљивости, животодавна боја“, Ајдачић 2007б) игра истакнуту улогу у роману (уп. са *Петријиним венцем* и црном бојом). Рецимо, мантил који временом задобија статус „фетиша“, јер се главни јунак њиме огрће сваки пут када одлази у „шумицу“, беле је боје, чиме се „у одређеној мери цинично-пародијски нијансира легендарна, сакрализована ’етимолошка’ боја Београда“ (Левицки 2009: 98, курзив аутора, подвлачење је наше).

¹⁴⁰ Такву врсту илузије приповедања разобличава и Ж. Русе у својој студији: „... морамо схватити да испричани догађаји не само да не постоје пре нарације као што верује безазлени читалац, већ су подређени наративној инстанци захваљујући којој постоје“ (1995: 111).

¹⁴¹ О томе више код: Бартошињски 1984. В. и Пипер, Клајн (2013: 103 и даље; 201 и даље).

заменичке прилоге („ту“ се односи на претходно поменути догађај, „Свеармијско првенство“ у Београду): „Дођемо Зорић и ја и *ту*, *кажем*, будем први у средњој категорији“ (71); „А панталонице нам *овако* трепере“ (16); „*Онако* отпозади, Столе јој одједном скочи право на главу...“ (17); „*Овако* дигао руку“ (36); „Он *овако* учини рукама: ’Ух, не пипај у то! То је опасно! Ти се не мешај!’“ (38); „Мени нешто, *овако*, из стомака наврну на уста“ (38); „Ја *овако*, раширених и руку и ногу – на леђа!“ (22); „Они *овако* – раширених руку“ (46); „Усне му *овако* натекле“ (57); „Он се *овако* подбочи...“ (56); „’Сва је била’, и *овако* показује руком, ’рањава’“ (59); „И нешто *овако*, као на тигању, држи у руци“ (78); „Он стоји, *оволиких*, осветљених очију“ (94); „*Овако* руком на мене“ (100)(наш курзив), вреди указати и на чињеницу да се у књижевном тексту осећа постојање другачијег приповедачког гласа од нараторовог, што нам се сугерише и графички, коришћењем курзива, које не само да појединим фрагментима обезбеђује карактеристичну *двогласност* него сведочи и о споменутом процесу накнадне стилизације сказа и, у одређеној мери, употреби и очувању „туђе“ речи (Бахтин 2000). Погледа ли се изблиза, запажа се да се курзивом одређене синтаксичке јединице најчешће издвајају с циљем да се нагласи готово неприметан прелазак са нараторове језичке тачке гледишта на тачку гледишта других јунака, на пример, Инге, која, стекавши двојно држављанство удајом за Љубу Сретеновића, чим се нађе у прилици, у Шведској несебично помаже новопридошле Југословене: „И пере му прљаве гаће, и кува му пасуљ са сланином и сарму, и пребира по нашем вешу и одваја му моје старе кошуље: *док се мало не снађе*“ (11), све егзалтирано узвикујући „*наша* Југославија“, „*наша* Југославија“ (14). Када је, рецимо, Сретеновић после рата почео да тренира бокс са све већим жаром и посвећеношћу, многи тренери, коју су имали прилике да га посматрају у борбама, одмах су у њему препознали својеврсни таленат, па у тексту налазимо истакнуте квалификативе попут „Био сам оно што се зове *даровит*“ (20). Иако је изашао побеђен из првог окршаја са Јовицом Чаушевићем, новине су писале о њему као о „некаквој малој боксерској *нади*“ (24). А да се у вези са манипулисањем или спајањем различитих тачака гледишта, које се, често, одвија у току истог исказа, заиста може јавити и проблем именованја, како учи Борис Успенски (1979: 32), најбоље показује начин именованја Љубе Сретеновића. Први, нискомиметски надимак Врапче, којим се јунак представља („самоидентификује“) на почетку уметнуте приче, речит је пример преласка на „туђу“ тачку гледишта, и то тачку гледишта душановачких мангупа, односно Љубине мајке: „Као клинци, мене су мангупи на Душановцу звали Љуба Врапче. То је зато што је кева хтела да има лепо васпитаног сина, па ме научила да киту зовем *врапче*. И у школу сам већ ишао, а тако сам је звао. Мангупи чули – и ето ти“ (15). Други надимак, Шампион, јунак је завредео нешто касније, на основу остварених успеха у боксу, али и успеха које је постигао приликом освајања девојака. Тако га је први пут, на игранци, назвао блиски пријатељ Драганче Стојиљковић (в. стр. 34), а тако га, на пример, најчешће ословљава пуковник и народни херој Стари Перишић, председник клуба „Раднички“, у којем је Љуба још као шеснаестогодишњак започео боксерску каријеру: „’Ти си, Шампионе’, каже, ’добар момак, и још си бољи боксер. И не зезам те ја кад те зовем *Шампионе*. Стварно си, прави си шампион’“ (40). Тако ће га, током истраге за Апашево убиство, ословити милиционар Ракић, прелазећи на Столетову тачку гледишта (в. стр. 102). Даље, уочавамо да се употребљавају и други (нискомиметски) надимци, што је изузетно чест случај код Михаиловића: Јова Јолпаз, Миша Цврчак, Пера Патак, Мита Мајмун..., Миланче Голи, Столе Апаш и, речима наратора, још „два душановачка крвника“ (32) – Ивица Лепи и Стева Џамбас.¹⁴²

А колико се именованје јунака може испоставити сврсисходним, можда је најбоље представити у контексту већ поменуте сурове борбе између Љубе и Столета, која је

¹⁴² Уп. са: Жика Курјак („Барабе, коњи и гегуле“, *Петријин венац*, *Чизмаши*), уз то, видети и: *Гори Морава*: Максим Пиздић, Паја Ћора, Лаза Мечка, Аца Поп, Бранко Црни, Бранко Бели и сл.; Лаза Цепина и Љуба Бомбардер („Њевапчићи и пиво“) и др.

смештена у 19. поглавље. Наиме, након што је у војсци осигурао алиби са подофициром Станићем (в. 17. сегмент), Љуба је стигао у Сурдулицу и, затекавши Столета у месној кафани, лично се уверио да су информације које је од свог дошника прибавио поуздане, тј. уверио се да Апаш заиста ту борави на лечењу. Приповедач-јунак ће моменат виђења са Апашем изразити телесним сензацијама (учестали нагон на мокрење, прекомерно знојење...), насталим као последица „преживљавања изнутра“ (Бахтин 1991: 28) (уопште, у роману је најчешће реч о реаговању главом/мозгом, грлом и/ли стомаком): „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. – Свега ме обли зној. Просто ми се буља презноји“ (86). Недуго потом, кад Љуба буде зачуо Апашев глас и донео одлуку да се „Више [...] нема куд“ (88), па изненада буде искочио пред Апаша из жбуња, где је, уплашен, дуго био сакривен и, све напетији, вребао га („... одједном осетим да ми бутине и листови подрхтавају као да ми је неко кроз ноге пустио струју“ [88]) и, упркос добром познавању „неписаног кодекса периферијског морала“ (Недић 2005: 128) који је давно био усвојио, а по коме се, насупрот „моралу општијег грађанског живота“ (Исто 2005: 128), чин извршења освете за нането зло сматра легитимним чином задобијања правде (због тога јунак доцније неће ни осећати кајање: „Није он вредан ичијег кајања“ [111]), силно се колебао и преиспитивао: „да ипак одем? Да можда ипак дигнем руке?“ (88) и западао у све тежу дилему да ли је уопште он тај човек који „вечерас овде чека да некога убије?“ (88)¹⁴³, па се, зато, у ствари, и не можемо сагласити са мишљењем појединих истраживача да је реч о потпуној хладнокрвности главног јунака (Лалић 1971; Павлетић 1971; Јовановић 2013), већ напротив (Црепуљаревић 2013), Апаш му отпоздравља и у први мах га назива Шампионом: „’Здраво, Шампионе’“ (89). Још једанпут, убрзо, ословиће га истим надимком: „’Надао сам ти се, Шампионе’“ (89). Међутим, чим буду почели да разговарају о правим разлозима због којих му се Апаш све време „надао“, а Љуба две године стрпљиво чекао погодан моменат да се његове претње (в. стр. 62) коначно обистине, Апаш прелази на надимак Врапче, не случајно, јер га, између осталог, подсећа како се, будући пет година млађи, Љуба поводио за њим као за узором, прве животне и сексуалне доживљаје искусио баш захваљујући њему (заправо, ради се о различитим видовима насиља које су махом над недужнима заједно спроводили), старијем, надмоћнијем, тада већ осведоченом мангупу: „’... Још нико, Врапче, Апашу није претио. Ни неко бољи од тебе. Још си ти ситан за мене. Заборавио си да сам ти ја прву рубу наместио; заборавио си да сам те ја и учио како се марише’“ (91), па, слично, Апаш сада жели да поврати макар делић „психолошке предности над својим противником“ (Недић 2005: 131).¹⁴⁴ Додатно је занимљиво било запазити да, док Сретеновић приповеда ову прекретничку епизоду свог живота, уз Апашево име употребљава присвојну придевску заменицу „мој“, па нам се чини да таква назнака, стилски веома маркирана, управо зато што смо је нашли у склопу дијалога о покојној Душици, није ослобођена јаке иронијске носивости (в. и стр. 94) и представља израз најдубље потребе приповедача да управо на овом месту јасније испољи и јаче оцрта формирану свест о томе да му је највећу неправду учинио и највећи бол задао неко добро познат и, у једном периоду прошлог живота на који се

¹⁴³ Питање избора, које се јавља у уској вези са чином сагрешења, односно са питањем трагичке кривице, интензивно су промишљали проучаваоци различитих профила. Избор се безмало испоставља илузијом, јер, „услед неминовности“, јунак „увек бира оно што ту неминовност потврђује“, образлаже Зорица Несторовић (2007: 24).

Уп. Шелер 1984: „Трагична кривица у коју јунак ’упада’ карактерише се заправо тиме што му се, већ по самом садржају простора у коме може да бира, пружа једино могућност мрачног избора између каквог ’грешног’ чина и исто тако грешног одустајања од тог чина, тако да он једну врсту кривице не може да избегне, па у њу упада чак и када се определи за релативно ’најбољи’ садржај“ (155–156).

¹⁴⁴ О Љубином обрачуну са Апашем, представљеном на „неколико страница што иду у ред најинтензивнијих тренутака послератне српске прозе“ (Лалић 1971: 56), веома је исцрпно и, сматрамо, убедљиво писано, стога, да бисмо избегли понављања, видети, пре свега: Јеремић 1978 и Микић 2017б.

накнадно осврће, изузетно близак: „’Она је’, каже *мој Анаш*, ’била будала, зато се и убила!’“ (91, нагл. М. К.).

А у складу са основном пишчевом замисли опонашања прагматичке/говорне ситуације (в. Бартошињски 1984), у (псеудо)монологском приповедању, чији је носилац наратор-јунак скромних комуникативних могућности, препознајемо испрекидане, краће, упрошћене реченице, неретко реченице сажете, елиптичне структуре, сведене само на предикат („Полудеше“ [38]), или (не)потпуне, специјалне независне реченице, „лишене тзв. редувантних језичких елемената“ (Станојчић, Поповић 2008: 382), конструисане само од, рецимо, именице: „(Швеца, колико је види такву [неутешну, уплакану мајку – М. К.], исто тако почне да слини.) Лудница“ (38), или пак реченице из којих је изостављен подразумевани глагол, као у примерима са ’одмакнутом цртом’ [–] или ’запетом’ [,] као правописним знаком којим се обележавају тзв. експресивне паузе, а сви ови типови реченица, чије је формулисање и примање/разумевање „делимично експлициране поруке“ директно зависно од конкретног контекста (интонација, гестови)/потреба говорника (његова осећања, лични став) (Исто 2008: 382), битно доприносе „другачијој, неуобичајеној ритмичкој организацији“ (Пипер и др. 2005: 565) укупног казивања: „Публика – да полуди“ (22); „А видим, љут“ (38); „Ја – као на трњу“ (40); „Ја – потпуно ван форме“ (42); „А код куће – помор“ (47); „Око њега – тајац“ (51); „А на Душановцу – мир!“ (54). Затим, запазили смо да се модеран, максимално економичан, језгровит, јак, експресиван израз постиже, између осталог, употребом ономатопеја, па и ономатопејских узвичних предиката (в. Пипер и др. 2005: 310) попут „... ту ме ваљда само два пута опали, док ме не отвори, и *дуф!* – опет онај аперкат“ (22); „Извукх му се опет и тада – *дуф!* – из све снаге га погодим у груди“ (95); „А онај војак ме гледа, па моју потврду – *фик-фик!* – на четворо“ (47); „И тако, премећем ја то по глави, кад, одједном, капија: *кери!*“ (105), и, мада у тексту није маркиран курзивом, „... уместо да пусте њега, дођоше и по Андру. *Крк!*“ (37, подвлачење је наше), те уношењем узвика и речца, посредством којих се преноси и садржај обојен „афективношћу и емоционалношћу“ (Пипер и др. 2005: 565): „Иш, бре, од мене!“ (32); „И отпустили сте га с посла: еј, бре!“ (44); „Почео да обилази улице, да се распитује да л’ негде има нека брва да се поправи; поправља чункове: еј, бре!“ (47), а оно што читалац не може да мимоиђе, ван сваке сумње, јесте обиље жаргонизама, које подразумева и велики број аугментативно-пејоративне, па и опсцене лексике: „скакавац“ (потрчко¹⁴⁵), „минца“ (женски полни орган), [„врапче“]/„шевац“/„кита“ (мушки полни орган), „кева“ (мајка), „матори“/„ћале“/„ћалац“ (отац), „матори“ (старији људи, родитељи), „буразер“ (брат), „швестерка“/„швеца“ (сестра), „герла“/„шоља“ (девојка), „риба“ (згодна девојка), „габор“ (ружна девојка), „фуфа“ (девојка лаког морала), „штрајбовати“ (писати), „јунфер“ (невиност, у сексуалном смислу¹⁴⁶), „шљакати“ (радити), „диша“ (директор), „клопа“ (храна), „дрпители“/„ћоркирати“ (ухапсити), „укебати“ (ухватити), „дрписати“/„ћорисати“ (красти, насилно узимати, отимати), „(о)лешити“/„(о)дељати“/„(о)драти“/„(на)мазати“ ([пре-//ис-]тући), „макљати [се]“/„[по]марисати [се]“ ([по]тући [се]), „мара“ (туча), „ћалнути“ (побећи), „доњати“/„књавати“ (спавати), „совање“ (спавање), „њушка“ (лице), „цулов“/„џиброња“ (простак, примитивац, провинцијалац¹⁴⁷), „ћорка“ (затвор), „жвалавити“ (трабуњати, брбљати, досадно говорити¹⁴⁸), „војак“/„солдат“ (војник), „ћага“ (писмена потврда, исправа, документ¹⁴⁹), „сом“ (новчаница од хиљаду динара), „цујка“ (пиће, алкохол), „буља“ (задњица), „шкембе“ (трбух), „шкрге“ (плућа), „шија“ (врат), „Германац“ (Немац), „Руловци“ (Руси), „дале“ (милицајац), „цајкоши“ (милицајци), „ескиважа“ (избегаване),

¹⁴⁵ Герзић 2012: 266.

¹⁴⁶ Исто: 138.

¹⁴⁷ Исто: 84.

¹⁴⁸ Исто: 377.

¹⁴⁹ Исто: 58.

„фрајер“/„даса“/„дасован“ (згодан младић, младић на гласу¹⁵⁰), „чилагер“ (човек), „чича“/„матори“ (стар човек), „одапети“ (умрети), „[и]шорати [се]“ ([из]мокрити [се]), „клати“/„(у)бости“/„шевити“ (имати сексуални однос), „цикетан“ (кукавица¹⁵¹), „ударен“ (луд), „гелиптерски“ (мангупски)¹⁵² и многи др. Затим, нашу пажњу привукли су и чести фразеологизми или устаљени изрази као нпр.: „упишати се од смеха“ (13); „шмиргллати [некоме] уши“ (37); „чувати [некога] као мало воде на длану“ (39); „лизати [некоме] дупе“ (39); „свраке [некоме] попиле мозак/памет“ (44, 59); „попити батине“ (52); „[некоме] ушла вода у уши“ (57); „(не) шалити се главом“ (62); „откинути главу [некоме]“ (92, према: 108); „(не) правити се луд“ (44, 72), такође, фреквентна су сликовита поређења, и то са најразличитијим животињама, и читаве поредбене конструкције: „уморан као куче“ (14); „скочи као зец“ (18); „саже [се] као јеж“ (22); „радим као машина, директима“ (22); „јури [ме] као мртвог коња“ (23); „ја падам као свећа“ (23); „шкембе [...] надувено као фудбал“ (25); „оде као попишан“ (60); „добићу батине као во“ (46); „побеле као креч“ (70); „брекће као куче на врућини“ (70); „прав као младић“ (71); „брз као ватра“ (69); „Он стално на прагу, прибогу као неко куче“ (71); „И трчале су, ђаво би их знао зашто, као мутаве“ (27); „подноси батине као свиња“ (56); „Све му је њушка црвена, као мајмунско дупе“ (57); „колачи очи као говече“ (96); „напих се као свиња“ (115); „Скакућем наоколо као јарац“ (69); „ишарани као детлићи“ (49); „Пут се [...] бели као да су га брашном посули“ (88); „зарастао сам као мајмун“ (108) итд., чиме се остварују различити уметничко-стилски ефекти, у првом реду, хумор и депатетизација израза, а приповедање, настало као последица одвећ „субјективног доживљаја света“ (Пипер и др. 2005: 565) наративног *Ја*, постаје још живље, динамичније, изражајније, сликовитије. А када се пак подробно описују мечеви главног јунака, неколико пута са Чаушевићем, онда, са младим Петровићем из БСК-а, Огњановићем из клуба „Раднички“ из Ниша, Павлићем из „Партизана“, Мариборчанином Сламнигом и, одлучујући, са Столетом Апашем, спортска, односно боксерска терминологија представља важан елемент стилизације приповедачевог говора: „рунда“, „гард“, „гонг“, „клинч“, „плексус“, „аперкат“, „пимплати“, „директ“, „крушка“, „кроше“, „сфинг“, „бантамаш“ (бантам категорија), „велтераш“ (велтер категорија), „тешкаш“ (тешка категорија), „спаринг“, „финта“ и сл.

Но, пре него што приступимо тумачењу *Петријиног венца*, другог у низу сказ-романа Драгослава Михаиловића, баш на овом месту, иако се по типу приповедача битно разликује од Љубе Сретеновића, мада је, попут њега, ’видљив’ и, у великој мери, непоуздан, такође, оглашава се у граматичком првом лицу (*Ich*-form) и карактерише га, исто тако, спонтаност, „чар и лакоћа приповедања“ (Косанић 2002: 72), сматрамо да је потребно и подесно да се осврнемо на једну краћу, дискретно хуморно интонирану приповетку, која је, додуше уз бројне напомене, првобитно била објављена у првом тому књиге *Голи оток* (в. Михаиловић 1990а: 5–14), потом пренета у четврту збирку *Јалова јесен* из 2000. године, збирку коју су, у часу када се појавила, читаоци врло лепо примили и већ први критичари изузетно афирмативно вредновали, да би је, убрзо, сврстали „у сам врх наше савремене прозе“ (Шапоња 2000: 29), а у питању је приповетка необичног наслова – „Невапчићи и пиво“.¹⁵³

¹⁵⁰ Исто: 97.

¹⁵¹ Исто: 43.

¹⁵² Исто: 105.

¹⁵³ „После Тикава ова Јовичина [пишчев пријатељ, голооточанин, Јован Јовица Димитријевић – М. К.] прича због нечега није ми се учинила довољно занимљивом. Нисам био сасвим сигуран ни у њену аутентичност, и помало ми је личила на понављање нечега што сам већ урадио. И тако сам сада, обнављајући је из увелико избрисаног сећања, и против своје воље, био у прилици, баш као при стварању литературе, да много шта измишљам и додајем, надајући се да ћу у том разливеном мраку ипак нешто напишати. Не треба у њој гледати никакву историју бокса на Вождовцу, као што то ни Тикве нису биле за Душановац“ (Михаиловић 1990а: 14–15, курзив аутора, подвлачење је наше).

Напомена: Сви наводи из приповетке биће дати према првом издању збирке (Михаиловић 2000), са ознаком стране у загради на крају цитата.

Премда је организована на начин који је сличан толиким другим остварењима писца чији смо прозни корпус одабрали за предмет свога занимања, не сме се изгубити из вида околност од пресудног значаја, да је, у ствари, и ова наоко једноставна приповетка хијерархијски структурирана, другим речима, иако започиње конвенционално, Михаиловићу очито драгом стратегијом/конвенцијом – *in medias res*, наизглед директним превођењем читаоца из реалног у уметнички обликовани свет, посредни је само чин „прекорачивања одвојености нивоа“ (Римон-Кенан 2007: 118), којим се сугерише потреба за раздвајањем „приповедања од приче“ (Исто 2007: 119), док, с друге стране, у епилошком делу, наратор читаоцу недвосмислено указује на то да ће наступити драстична промена, сигнализира му да га најпре „пребацује“ са унутардијегетичког на основни приповедни ниво и да га, недуго потом, из епског изводи у стварни свет (в. Радоњић 2003: 36 и д.). Наиме, главни јунак и, као што је то често случај код Михаиловића, у исти мах, приповедач Јовица Димитријевић је, према критеријумима које су још давно дефинисали теоретичари прозе, непоуздан, јер, уз друге ликове, представља део фикције, односно не само да је у улози актера укључен у догађаје о којима сугестивно казује него их још боји и емоцијама, дакле, личан, пристрасан, затим, у више наврата улива додатну сумњу у изречено, будући да се често служи и, у извесном смислу, ограђује тзв. начинским изразима попут „ваљда“, „можда“, „изгледа“, „чини ми се“..., којима донекле наслућује и под претпоставком казује оно у шта није сасвим упућен, пошто би, у супротном, премашио домет усвојене унутрашње фокализације, коју истрајно усмерава искључиво једно, и то његово субјективно гледиште, а такође због очигледне накнадне тачке у времену из које се оглашава, не либи се да читаоцу скрене пажњу на то како је споран квалитет његовог памћења о одређеним ситуацијама: „не знам како је било“ (25); „Не знам колико су их направили...“ (25); „заборавио сам већ“ (27); „не знам“ (28), те, коначно, док приповеда, ослања се и на проблематичне изворе свога знања о појединим збивањима или пак о учесницима у збивањима, па их, отуда, мотивише, рецимо, туђим сведочењима, која посебно најављује и уводи одговарајућим обликом глагола говорења типа „кажу“... Овај спретни, типично интра-хомодијегетички приповедач евоцира прошле дане (преовлађујући је ретроспективни план) и фиктивном саговорнику, коме се обраћа и ословљава га са „ти“/„човече“ („морам да ти кажем“ [24]; „Ма, имам ја, човече, трему“ [27]; „рекао сам ти“ [31]) (дакле, персонализовани, мада прикривени, нечујни наратор, који, уз све то, не узима учешћа у догађајима о којима је позван да слуша), без уочљивијих „инсценација“ аутора (Џацић 1976: 150) казује о свакидашњем животу који се одвијао на улицама предратног Београда (просторно прецизно лоцирана и датумски конкретизована прича, 1939. година), тачније, скицира атмосферу са београдске, социо-културне периферије и сећањима оживљава тренутак када је као школарац, петнаестогодишњак, помало почео да се занима за још тада, нарочито међу младим људима, веома популарну спортску вештину – бокс (мотивом бокса је веза, добрим делом већ успостављена амбијентом, просторно-временским контекстом, са романом *Кад су цветале тикве* додатно оснажена), и у низу занимљивих ситуација које уверљиво дочарава, нагласак ставља на сукоб двају насеља, па и њихових житеља, добрих суседа, али и вечитих такмаца (на ривалство се упућује и вредносном опозицијом *ми – они*), Вождовца, за који је управо Јовица, стицајем прилика, био одабран да боксује, с једне, и Душановца, с друге стране, чији је представник, уједно, испоставиће се, његов љути противник, био извесни Првослав Милосављевић Прле. Наиме, меч двојице бораца-аматера, који се, због неочекиваног обрта, обостраног непоштовања договора и унапред дате речи (да се пред очима окупљених гледалаца неће обрачунавати, него ће само фингирати борбу и на крају оставити резултат нерешеним), неславно завршио (свеопшти метеж, брутална туча, у којој је чак и Крста, тренер Вождовчана, успео да задобије покоју модрицу), преломљен је кроз призму јунакових чула и приказан са мноштвом детаља (уп. са обрачуном Љубе и Столета Апаша). Премда му је због дејства строге фокализације ограничена перспектива (најпре, сужено му је видно поље, које је, са своје стране, условљено специфичним просторним

позиционирањем јунака), те не располаже увек ни довољном количином наративних информација („Бог би га знао...“; „ко зна...“ [23]), запазили смо да приповедни субјекат улаже напор и спреман је да домисли појединости о призорима које не може непосредно опазити: „Не видим ја шта се иза мене збива, али могу да замислим“ (30), такође, препознали смо његову склоност да се, када је инспирисан одређеном ситуацијом или актером о коме саопштава, огреши о доминантни код интерне фокализације, па да читаоцу преурађено пласира информације, најчешће у виду веома кратких наративних сегмената, рецимо, о Лази Цепини или Љуби Бомбардеру (Женетовом терминологијом, хетеродијегетичка пролепса, в. стр. 24, 25), о боксерском клубу „Душановац“, робној кући или кафани „Неимар“ (в. стр. 23, 25), а ти искази, заправо, проистичу из његовог/нараторовог каснијег, ако хоћемо, укупног животног искуства, што, гледано из приповедног *сада* (синхрони временски план), представља својеврсни искорак у наратолошки схваћену будућност *приче*, с обзиром на то да, суштински, приповедачко *Ја* јесте супериорније у односу на своје пређашње, доживљајно *Ја*, а то је и разумљиво, пошто је старије, зрелије и увек зна више, нешто другачије казано, *Ја* које приповеда оличава, у сваком погледу (моралном, религиозном, социјалном или хуманистичком, вели Франц К. Штанцл [1987: 61–62]), „виши наративни ауторитет спрам приче коју приповеда ’одозго’“ (Римон-Кенан 2007: 121). И управо је ова двострукост која одликује природу наративног субјекта, иначе иманентна, уколико посегнемо за чувеном Штанцловом типологијом (1987), приповедачкој ситуацији у првом лицу, двострукост која је, уосталом, као и у пишевом првом роману, зависна од темпоралног двојства, омогућила Јовици Димитријевићу да, приликом поновног враћања на успомене, „заузме критичку дистанцу“ (Јовановић 1994: 45) према минулим догађајима и да се нашали на рачун властите младићке одлуке да само годину дана након неславно окончаног боксерског надметања, 1940. г. (што значи да је, упркос нараторовом одрицању од јединственог фабуларног тока, умногоне испоштован хронолошки след догађаја), приступи Савезу комунистичке омладине Југославије у намери да „свет [...] промени[м]“, чиме се у причу, у виду наговештаја, ненаметљиво уведе нови, Михаиловићевој приповедачкој поетици блиски, ’стварносни’ елементи, политичко-идеолошке прилике епохе, које ће (пре)усмерити судбину јунака и, напослетку, омогућила му да приповест закључи и пропрати коментаром који, евидентно, није лишен аутоироније: „А ту сам ти ја – хе, хе – био још успешнији него као боксер. [...] Хе, хе, хе“ (31).

И ако смо још малочас назначили да је прича од почетка па све до краја поверена главном протагонисти и, сходно томе, исприповедана са његовог становишта, будући да је Јовица, исто као и Љуба Сретеновић, каже Ж. Русе (1995: 37), „носилац погледа“ и, уједно, „носилац говора“, овим запажањима бисмо додали и то да је прича исказана језиком ближим стандардном идиому, што је уистину адекватан показатељ да је „тематизирање и фокусирање језика“, које је у кратком роману *Кад су цветале тикве* било од пресудног значаја, сада „знатно опало“ (Ходел 2008: 335), а то је, опет, верујемо, логична последица особеног наративног модуса који се у наведеним делима примењује и брижљиво одабраних уметничких језичких средстава која се у њима спонтано користе. Док је роман *Кад су цветале тикве* остварен техником сказа, у најчистијем виду, са, у основи, помало парадоксалном намером „симулирања усмености унутар писане речи“ (Војновић 2013: 169), сасвим прецизно, са крајњим циљем подражавања монолога јунака-приповедача у највећој могућој мери, „како лексичким тако и фонетским, морфолошким и синтаксичким средствима“ (Ходел 2008: 333), заправо, монолога који претендује на то да га читалац (наравно, тек посредно, јер је прва инстанца у књижевној трансакцији, у ствари, наратор) перципира као последицу естетски веома успеле импровизације, као да је уистину створен у моменту директног излагања, те га зато више слуша него чита (притом, приповедачев језик сасвим одудара од ауторовог), дотле је приповетка „Ђевапчићи и пиво“ исприповедана на начин који је сроднији стандардном хомодијегетичком ретроспективном приповедању и, по

свему судећи, иако у њој лако детектујемо елементе свакодневног, „усменог живог говора“, детектујемо и више момената књижевне „промишљености“/стилизације, због чега нам се чини да би приповест Јовице Димитријевића, условно речено, несметано могла да постоји и независно од имагинарног аудиторијума/„окружења“, то јест м а х о м одаје утисак да није створена у околностима (раз)говорног чина, него писма (Виноградов 2009: 77, 80, 81–82).¹⁵⁴ Па ипак, ваља подвући да је, једнако као и Сретеновићев, Јовичин аутентични говор и „социјално“ и „егзистенцијално-психолошки“ (Микић 2017б: 94) изнијансиран и, да се, у дослуху са том и таквом чињеницом, а она је пак у тесној спрези са изабраним типом јунака, *Ја*-наратор обилато служи жаргоном, чак, у његовом говору откривамо и непристојне речи, тј. вулгаризме: „љуштити“ (претерано пијанчити¹⁵⁵), „њокалица“ (нос), „чорба“ (крв), „дељати“/„мазати“/„табати“ (тући), „фолирати“ (претварати [се]), „зајебавати“ (провоцирати, збијати шалу, исмевати¹⁵⁶), „зезати (се)“ (проводити се¹⁵⁷), „лова“ (новац), „заждити“ (побећи), „појести батина“ (добити батина), „барити (некога)“ (наговарати, варати¹⁵⁸), „звизнути“ (силно ударити), „класа“ (неко много добар¹⁵⁹), а пажљивом читаоцу неће промаћи ни велики број фразема, на пример: „истрести [некога] из гаћа“ (жаргонски, реализовано значење: потпуно поразити¹⁶⁰); „с мене па на уштап“ (24); „ишчупати уши [некоме]“ (30); „сравнити [некога] са земљом“ (30); „(не) бацати [на нешто] пет пара“ (29)..., затим, псовки, узречица, поштапалица, па и, унутар њих, опцене лексике: „... наницу му љубим“ (29); „... наницу ти покварену“ (29); „... наницу му његову“ (29); „Мамицу ти твоју!“ (30); „Јебах му ја мајку!“ (30); „Јеби ти то...“ (31); „Јебало дете матер“ (31)..., те, најзад, пејоратива типа: „свиња“, „мајмуни“, „магарчина“ и сл. Мимо тога што је приповедачево казивање „онеобичено“, живо, језгровито, динамично, експресивно (а изражајност проистиче из његовог афективног односа према предметној сфери говорења и постиже се, између осталог, уношењем узвика и речца, од којих је најфреквентнија речца *бре*, чињењем тзв. експресивних пауза у говору, које се у писању најчешће обележавају ’одмакнутом цртом’ као правописним знаком [–] и сл.), оно је и сликовито (истина, не баш у оном строгом смислу речи који је својевремено образлагао лингвиста В. Виноградов пишући о проблему сказа у оквиру стилистике,¹⁶¹ или, знатно доцније, разумевао Ралф Фридман (1968) осветљавајући природу и облик лирског романа, док лирска својства, како смо показали, у великој мери одликују псеудомонолошку исповест Љубе Шампиона), а таквом утиску умногоме доприносе различите стилске фигуре, рецимо, ономатопеје: „дум, дум, дум!“ (25); „Пуп!“, „Пуп!“ (29); „Уа! Уа!“ (28, 30); „трк“ (31), такође, налазимо ономатопејски мотивисане лексеме, као што је глагол „крештати“ (жаргонски, реализовано значење: галамити, викати), затим, поређења: „Дељу се патрљцима намештаја као да млате жито!“ (30); „... има да ме надује к’о жабу“ (26), затичемо и метонимију: „Само раде вилице“ (27), и хиперболу: „Ма, после пола минута језик ти испадне до пупка“ (28) итд., а захваљујући жељи да што прецизније дефинише и што верније обликује целовите портрете јунака са којима се сусреће и има обичај да комуницира, суочавамо се са ванредном способношћу наратора да или

¹⁵⁴ Уп.: Парафразирајући дистинкцију коју је Жерар Женет у својој чувеној књизи *Фигуре* (фра. *Figures I*, 1966) успоставио између приповедања и описивања (в. Женет 1985: 92 и д.), Бранко Илић закључује да „Сказ почива на доминацији ’причања догађаја’, стандардно приповедање у првом лицу пре свега на ’описивању опаженог’“, другим речима, поменути аутор (Илић), тзв. стандардно приповедање у првом лицу види као „*наративни негатив* сказ-приповедању“ (Илић 2014: 128, 129, курзив аутора).

¹⁵⁵ Герзић 2012: 180.

¹⁵⁶ Исто 2012: 363.

¹⁵⁷ Исто 2012: 363.

¹⁵⁸ Исто 2012: 24.

¹⁵⁹ Исто 2012: 150.

¹⁶⁰ Исто 2012: 127.

¹⁶¹ „Свет [...], то није ’објективни’ свет, који се осећа непосредно после речи, већ царство у светлости унутрашњих *поетских* форми“ (Виноградов 2009: 84, нагл. М. К.).

индиректно парафразира или дословно наведе њихове речи, да, по потреби, зналачки усвоји и несметано пређе на фразеолошку тачку гледишта сабеседника, конкретно, „Ситног, ћелавог, жилавог, окретног“ (23) тренера душановачких „петлића“, средовечног Мариа, пореклом Италијана, па у тексту налазимо карактеристичне реченичне конструкције: „’Он плати карта, плати скупо пиво, плати скупо цевап, ’оце гледа, лазе оци. [...] Изадзе два децко, мало ради рука, мало ради нога – идес куци! Нама јуди звизди као један пропалица“ (26), изразе као што су „порка мадона“ или низове лексема које треба да илуструју да је при изговору дошло (претежно) до супституисања, по начину постанка, сродних гласова: „згољав“, „развијес“, „растес“, „мрсав“, „пробас“, „’оцес“, „спавав“, „брзе“, „ледза“, „цупас“, „цевап“, „куци“, „јуди“, „изадзе“ (курзив је наш) и томе слично.

3.

Петријин венац, трећа књига Драгослава Михаиловића, појавила се први пут у редовном, 68. Колу Српске књижевне задруге, 1975. године, и њу чини пет сликовито насловљених целина, неједнаког обима. На истакнутом месту налази се краћи прозни сегмент „Пи воду и ћути“, затим, следом: „Увеличане слике и досадне мачке“ (8 фрагмената), „Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем која си“ (целина није сегментована), „Велика опаснос и вешта одбрана од вештице“ (19 фрагмената) и „Небески свирачи“, целина која је рашчлањена на три дела неједнаке дужине, при чему је први састављен од 17, други 19 и трећи од 7 одељака.¹⁶²

Од тренутка када се *Петријин венац* нашао у јавности и писац већ идуће, 1976. године постао први добитник тек установљене Андрићеве награде за најбољу објављену приповетку на српском језику, и то за целину „Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем која си“ (в. Киш 1976: 4), с једне стране, односно од часа када је жири, иако се поменуто прозно дело нашло у ужем избору, сматрајући га (ипак) збирком приповедака, искључио из конкуренције за НИН-ову награду за роман године (Илић 2011: 468)¹⁶³, с друге стране, традиција досадашњег проучавања *Петријиног венца* бележи занимљива колебања у погледу жанровског одређења. Свесни термилошког стања и појмовне дилеме збирка приповедака/циклус приповедака/роман у причама/новелистички роман, која постоји у нашој науци о књижевности поводом те Михаиловићеве, па и сличних наративних целина (уп. *Лов на стенице*, 1993; *Гори Морава*, 1994),¹⁶⁴ а, опет, у настојању да се још тачније успоставе и дефинишу границе овог особеног, крајње нестабилног жанра, на међи краће и дуже форме, поједини истраживачи су се, вероватно подстакнути и насловом дела, неретко опредељивали за термин венац приповедака, који је, пишући о чувеној збирци *Бугарска барака* Милисави Савића, из 1969. године, предложио књижевни критичар Љубиша Јеремић (в. 1978: 201–202), а у новије време афирмисао Горан Радоњић у својој студији (2003). Радоњић, наиме, говори о венцу приповедака као једној од кључних појава у српској књижевности у периоду од

¹⁶² Сви наводи биће дати према трећем издању СКЗ (Михаиловић 1979), са ознаком стране у загради на крају цитата.

¹⁶³ „Године 1975. објављено је ’преко двадесет’ романа а у ужем избору нашли су се Војин Јелић: ’Побожни ђаво’, Нико Јовићевић: ’Мадра ока’, Драгослав Михаиловић: ’Петријин венац’, Миодраг Булатовић: ’Људи са четири прста’, Радомир Смиљанић: ’У Андима Хегелово тело’.

Жири у саставу Петар Цацић, Мухарем Первић, Радован Вучковић, Вук Филиповић, Сретен Асановић, Милан Влајчић и Жика Богдановић своју одлуку [да Булатовићу додели признање – М. К.] донео је већином гласова. (П. Цацић и М. Первић нису учествовали у раду жирија а М. И. Бандић поднео је оставку па је на његово место позван М. Влајчић.)“ НИН *online*. <<http://www.nin.co.rs/pages/roman.php?id=27744>> 16. 2. 2020.

¹⁶⁴ О проблемима жанровског одређења романа у српској науци о књижевности детаљно је писао, поводом *кратких* авангардних романескних остварења, Предраг Петровић у својој монографији *Авангардни роман без романа* (2008).

педесетих до седамдесетих година XX века анализирајући репрезентативна остварења – *Вук и звоно* (1958) Миодрага Булатовића, *Време чуда* (1965) Борислава Пекића, малочас поменуто *Бугарску бараку*, *Ране јаде* (1969) Данила Киша, *Башту сљезове боје* (1970) Бранка Ћопића и позну и постхумно објављену *Кућу на осами* (1976) Иве Андрића.

Мада је и сâм Михаиловић у једној прилици, имајући пре свега на уму амбивалентни морфолошки аспект своје најомиљеније књиге¹⁶⁵, покушао да одреди „да су четири прве целине [*Петријиног венца* – М. К.] приповетке, а 'Небески свирачи' роман“ (нав. према: Јанковић 1985: 33), прецизности ради, били смо дужни да уважимо различите конститутивне елементе на којима почива прозно дело и, вођени њима,¹⁶⁶ склони смо да ово пишчево остварење читамо и разматрамо као доминантно епски, фикционални, „синкретички, мешовит“ (Бахтин 1989: 22)¹⁶⁷, дакле, хибридни облик – роман, не једино спрам његовог већег обима¹⁶⁸, у дослуху са формалним критеријумом који је установио Едвард М. Форстер (Edward Morgan Forster) током предавања одржаних на Универзитету у Кембриџу давне 1927. године, са мерилом по коме „Свако приповедачко прозно дело које има више од 50.000 речи сматраћемо романом“ (2002: 10), него и уколико узмемо у обзир специфичан склоп књиге. Већ смо нагостили да *Петријин венац* образује пет прозних целина, које броје од непуне две до готово две стотине страница, те да три од пет целина имају своју, унутрашњу композицију јер су мозаички организоване, а вреди указати и на околност да су све целине, изузев последње и, уједно, најдуже, незнатно раније биле објављене у два, односно три наврата, најпре у листу *Књижевна реч* за 1973. и 1974. годину (бр. 18–19. и 22), да би још једанпут, 1974. године, у измењеној верзији освануле у београдском листу „Дуга“, што свакако иде у прилог тези о „необично еластичној чврстини композиције“ (Јанковић 1985: 36, нагл. М. К.), такође, сведочи о генези дела, тј. пишчевом брижљивом односу према рукопису и његовој склоности ка различитим интервенцијама на тексту, прерадама којима се остварују нови и, по нашем убеђењу, врло високи естетски домети (више о томе: Јанковић 1985: 42–43). Но, иако је у питању, опште узев, изразито сложена, фрагментарна структура, треба нагласити да су засебне целине, које се настављају једна на другу, узајамно чврсто повезане (уп. Стерјопулу 2003: 136), обухваћене низом чинилаца, и то инстанцом приповедача (наратор) и подразумеваног слушаоца (наратер), хронотопом (просторно-временски комплекс), главном јунакињом, појединим епизодним ликовима (нпр. доктор Ћоровић, Влајна Ана, комшиница Косана, доктор Јешић, сестричина Зора, унучица Снежана, Жика Курјак...), тематско-мотивским кругом (усамљеност/напуштеност, пролазност, болест, смрт...), у основи, истим тоном приповедања (ефектан спој хуморног и трагичног)..., и, у

¹⁶⁵ „Од мојих књига још увек највише волим *Петријин венац*. Јер то је књига која је мени блиска, и која ми својим изразом просто пева. И ових година каткад пожелим да је узмем у руке и да је погледам и увек у њој изнова уживам. То вам можда звучи нарцисоидно, али, ето, ја волим ту своју књигу“ („Више сам волео да слушам него сам да приповедам“, у: Михаиловић 2010б: 41).

¹⁶⁶ Разматрајући „носеће компоненте“ романа, односно разнородне елементе на основу којих проучаваоци различитих профила покушавају да утврде да ли се неко дело с правом може назвати романом (мада, како запажа, неретко у својим анализама примат дају једном од њих), Предраг Петровић (2008: 77) наводи следеће: „Од оних формалних, какав је дужина текста, односно број речи, затим преко теме, композиције, приче, заплета, ликова, мотивације, простора, времена до позиције приповедача, а у новије време и читаоца, референцијалних односа, интертекстуалних веза и онтолошког статуса фикционалног света“.

¹⁶⁷ Уп.: „Ниједна врста поезије није шира од романа; само он је способен попримити најразличитије облике; јер он садржи или може садржавати не само повијест и географију, филозофију и теорију готово свих умјетности и умијећа него и поезију свих родова и врста – у прози. Све што занима људски ум и људско срце, страст и карактер, облик и обзир, умјетност и мудрост, све што је могуће и замисливо, па чак и оно што је немогуће, све то има мјеста у роману ако заокупља ум и срце. Највеће опречности допушта та књижевна врста, јер она је поезија у прози“ (Хердер, нав. према: Жмегач 1987: 85).

¹⁶⁸ „Обележје величине“, како упозорава Б. В. Томашевски у својој *Теорији књижевности*, нимало није занемарљиво. „Од обима дела зависи како ће писац распоредити грађу фабуле, како ће склопити свој сиже, како ће у њега увести своју тематику“ (Томашевски 1972: 272–273).

крајњој линији, јединственом пишчевом замисли, односно идејом дела, а будући да фигурирају само као привидно независни сегменти (в. понављања), сматрамо, слободно се могу третирали као поглавља романа. Није, међутим, настали неспоразум око жанровског усмерења овог дела уметничке прозе много изненађујућ, напротив, довољно је у овој прилици сетити се, на пример, формалисте Виктора Б. Шкловског (Шкловский) који у чланку *Конструкција приповетке и романа* (1921) каже да „Збирка новела јесте претходник *савременог* романа; то се може рећи, макар и не утврђујући међу њима узрочне везе, већ само хронолошку чињеницу“ (Шкловски 1970: 233, нагл. М. К.), или тврдње Б. В. Томашевског да „У *приснијем зближавању* новелâ, циклус може да се претвори у јединствено уметничко дело – роман“ (Томашевски 1972: 278, подвукла М. К.). С друге стране пак, опште је познато колико је приступ роману, поготово савременом роману, изазован за истраживаче, штавише, распрострањено је уверење да је, за разлику од других жанрова, „Изучавање романа [...] праћено [...] посебним тешкоћама“ (Бахтин 1989: 435), такође, колико дуго се већ ова књижевна врста опире теоретичарима који настоје да је строже дефинишу јер не само да је роман „отворен“ ка другим, па и изванлитерарним жанровима (пријемчив за „све оно што није роман“ [Алберес 1967: 8]), способан да у себе интегрише најразличитије форме, него је он, како је приметио француски аутор Рене Марија Алберес (René-Marill Albérès) у својој *Историји модерног романа (Histoire du roman moderne, 1962)*, „један књижевни облик који је представљао одсутност облика“ (Исто 1967: 8), односно пошто је роман, како пише М. М. Бахтин у књизи *Вопросы литературы и эстетики* (1975), која је преведена на српски језик и објављена под насловом *О роману*, и, која уз теорију романа Ђерђа Лукача (Лукач 1990; Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*, ориг. изд. на немачком, 1916), неоспорно представља „најзначајнију теорију романа у двадесетом веку“ (Петровић 2008: 76), „једини жанр који настаје и још није завршен“ (Бахтин 1989: 435) и, још значајније, једини жанр који „нема канон као други жанрови“ (Исто 1989: 436).

Углавном, попут жанровски хибридног романа *Кад су цветале тикве, Петријин венац* је хијерархијски устројен, у њему се, од почетка до краја, приповедање одвија у првом граматичком лицу, доследно у усменој, (псеудо)монолошкој форми, оствареној техником сказа. Сказ-приповедач, јунакиња са „старомодним и, такорећи, анахроничним именом“ (Јеремић 1978: 168), Петрија Ђорђевић, родом из села Вишњевице, наратору, можда чак и већем броју њих, и, посредно, читаоцима живо казује узбудљиву али и тегобну, каткад дубоко потресну причу у коју је, уз многе јунаке, укључена, и то, осим евентуално у неким епизодама, у којима има „споредну“ улогу (приповедач-сведок), појављује се у улози главног актера (приповедач-протагониста), дакле, реч је о индискретном наратору (који у потпуности разоткрива своје присуство, упућује на сопствени идентитет употребљавајући личну именичку заменицу *ја*, те је, по сензибилитету, близак бутовски схваћеном појму „драматизованог приповедача“ [Бут 1976: 170], затим, не само да приморава фикционалног сабеседника „на слушање“, како би рекао Ејхенбаум (1970: 243), већ га подстиче и на разговор...), изузетно непоузданом (пристрасност, лична, емотивна укљученост у догађаје, прилична временска удаљеност, проблематична меморија...), хомодијегетичком, претежно аутодијегетичком приповедачу. Пошто је прича у роману доследно представљена посредством јунакињине, у великој мери афективношћу обојене визије, на делу је приповедање са унутрашњом, фиксном фокализацијом, коју усмерава искључиво једна, Петријина тачка гледишта, и она се реализује на сва четири плана о којима је учио Б. Успенски (1979), на просторно-временском, психолошком, идеолошком и, за нас још ефектније, фразеолошком, а већ небројено пута смо казали да је фокализација, по дефиницији, ’рестрикција’ (Женет 1983: 119). У вези са селекцијом наративних информација, треба истаћи и то да је, као и у роману првенцу, али и, као што знамо, многим ауторовим делима уопште, посредни двострука наративна схема (схема са два *Ја*, између којих се неминовно ствара одређена тензија [Штанцл 1987: 61 и д.]), и двојна темпорална

организација текста (садашњост : прошлост), па иако сазнајне способности зрелог субјекта у тренутку приповедања сасвим сигурно превазилазе сазнајне способности његовог пређашњег, млађег *Ја*, писац је одлучио да на наратив примени једну од могућих 'формула' фокализације, или, ако пређемо на терминологију Цветана Тодорова, можемо да констатујемо да се определио за једну од три концепције које је овај француски теоретичар, користећи се нараторовим (не)знањем као критеријумом, својевремено изложио, а по којој приповедач казује само онолико колико зна лик, да парафразирамо Женета, чак и када је тај лик он сам (в. Тодоров, *Приповедач = Лик*; уп. Женет 1983: 116, 120). Оваква теоријска поставка, разуме се, може важити само условно, јер приповедачко *Ја*, са разлогом упозорава В. Едмистон (1995: 96), ипак, по инерцији, барем на нивоу исказа, „износи више него што је његово млађе *ја* знало у моменту доживљавања“, примера ради: „И тако свратим за Вишњевицу; боље да нисам“ (230, повукла М. К.); „Њему [Каменчету – М. К.] се, видим, не иде. А да је могло да зна ди ћу све да га одвучем и колко ће с моном да се намучи, тек му се онда не би ишло“ (158, подвукла М. К.) (в. и „наравоученија“).

Премда је нарација доминантно остварена ретроспективно, прича у великој мери тече линеарно (в. Микић 1978: 68) (по принципу „Шта је после било“ [27]), и то на начин који је, чини се, близак оном начину који је Иван В. Лалић осветлио анализирајући временски поредак фикционализоване интимне исповести емигранта Љубе Сретеновића: „След епизода, који је природан – у оном смислу, у којем је природно казивање човека који не заборавља оно главно што жели да саопшти, али не може да одоли навирању дигресија и при том остаје цело време на истој приповедачкој равни...“ (Лалић 1971:54), кажемо на близак пошто се Петрија ипак, у односу на Љубу, слободније креће дуж временске линије. С обзиром на околност да је Петрија изразити пример даровитог наратора који, једнако као и Љуба, у исти мах врши две *паралелне* функције на две посве различите приповедне равни,¹⁶⁹ о чему смо већ, сматрамо, исцрпно писали, стога, да бисмо избегли сувишна понављања, неопходно је у овој прилици само назначити да се јунакиња у тренутку говорења налази у петој деценији живота (надређени, екстрадијегетички ниво), што је строго детерминисано 1973. годином, у усамљеничкој позицији, јер не само да пребива на сасвим опустелој друштвеној периферији (рударски крај, Окно, Поморавски округ, централна Србија) него је и већина људи са којима се сусретала и, заправо, о којима, са накнадне тачке у времену, приповеда, стицајем прилика, нестала са овог света: „... сви који сам волела нађоше [се] или на гробље ел негде много далеко од мене. Ники ми више не остаде. Никог више немам ни да ми прави друштво и да ме разговори кад сам тужна“ (29), због чега се и прибојава „да ћу тако сама и да цркнем“ (31), а управо је усамљеничка позиција одсудни повод и довољан разлог да се јунакиња осврне за собом, уосталом, такав положај јој и омогућава да пред „фингираним“ сабеседником рекапитулира дотадашњи животни пут. Иако се у случају прва два Михаиловићева романа с разлогом може говорити о сличном статусу и концепцији *Ја*-наратора и умногоме сличној, меланхолично-елегичној интонацији којом су испричане повести њихових главних протагониста, пошто је Петрија остављена од свих и ишчекује тренутак када ће и сама доћи на ред и заувек отићи, мада јој се, како тврди, не жури („Нек дође кад дође“ [314]), а носталгични Сретеновић се осећа помало као странац у далеком Естерсунду и узда се евентуално у неки „паметан рат“ који би му преокренуо судбину и омогућио повратак на Душановац, ипак, међу њима препознајемо маркантну разлику, која се огледа понајпре у чињеници да Сретеновићева исповест има добрим делом катарзични квалитет, она је у исти мах „самооптужба и самоодбрана, и очишћење од греха и објашњење греха“ (Недић 2005: 129), односно поетички је оправдана потребом да се проговори о преступу о којем јунак деценијама ћути и истини коју је спреман да скрива од свих, па и најближих, жене и

¹⁶⁹ В. Римон-Кенан 2007: „Приповедање је увек на вишем наративном нивоу од приче коју приповеда“ (116). Уп. Бал 1995 (82, фуснота 23): „... сваки приповедач је 'на одређеном дијегетичком нивоу непосредно изнад нивоа на коме се налази приповест коју он прича'“.

пасторка. Премда Петрија ставља тежиште на, са егзистенцијалног становишта, важније догађаје (два мужа, двоје умрле деце [син и ћерка], две зле свекрве, кључна одлука да након пропасти првог брака напусти сеоски амбијент, те удружи живот са кафецијом [а тај суживот је описан као специфичан спој два, дубоко несрећна бића: „Били смо несретни и он и ја, тако смо бар мало један другоме помогли“, 18], бројне болести, враџбине и смрти...), које смешта у конкретизоване локалитете: Окно (Горње и Доње), Вишњевица, Добра Срећа, Брегови, Јасеново, Брезовица, Двориште, вароши П., Ш. и Ј., Београд итд.,¹⁷⁰ она искуством сећања захвата широки временски распон и постепено сѐжб сасвим дубоко у доживљену прошлост (подређени, интрадијегетички ниво), до давно ишчезлог доба (четрдесете године минулог века), све до удаје за првог мужа Добривоја, са непуних 18 година, док, интересантно је било запазити, о различитим аспектима живота који претходе овом браку ништа не казује и они читаоцу остају до краја несазнатљиви.

И мада смо, анализирајући претходна Михаиловићева прозна остварења, рекли да се појам наративних нивоа у делима овог аутора неретко може изједначити са појмом уоквирене приче, што је уосталом и сâм Женет предлагао, систематизујући своје старе теоријске претпоставке у *Новој расправи у приповедању* (в. Марчетић 2003: 86–87), такав би нас приступ *Петријином венцу*, бојати се, могао одвести странпутицом, јер, истини за вољу, наративна ситуација у другом Михаиловићевом роману није ни изблиза тако „једноставна“ као што је то био случај, рецимо, са кратким романом *Кад су цветале тикве*. Иако на први поглед делује да *Петријин венац* отпочиње директним превођењем читаоца из реалног света у свет уметничког дела (такође *in medias res*), тај чин се, заправо, одвија посредством оквира (Радоњић 2003: 41), јер, већ самим избором наративног модуса какав је сказ, односно постојањем једног јединог говорног лица и његовог привилегованог приповедачког гласа (дакле, нема измене идентитета/личности нити измене у регистру гласа коју је Женет сматрао неопходном), претпоставља се постојање извесног оквира, којим се обично „изражава праситуација приповедања“ (Кајзер 1973: 238) или пружа „мотивација за причање“ (Радоњић 2003: 51). Како нам се чини, управо је та околност можда и највише збуњивала теоретичаре савремене прозе једнако као и њене проучаваоце, и наводила их на помисао са којом нисмо сагласни, да, пошто наратор „може и не мора“ да постоји у наративној трансакцији (Четмен 1978), уводно поглавље „Пи воду и ћути“ јесте приповест без наратора, другим речима, у њему се Петрија у функцији приповедача заправо „дискретно обраћа (подразумеваном) читаоцу“ (Илић 2011: 468).¹⁷¹ Надаље, типичан оквир, оличен у Петријиним, најчешће краткотрајном оглашавању (сажетом у свега неколико реплика) и обраћању *другом* лицу, оглашавању са којим се суочавамо на почетку наративних целина, па и на почетку појединих фрагмената који творе поменути целине, заправо уоквирује сваки део њене приче. Постаје стога сасвим јасно зашто разрешавање проблема оквира захтева већу посвећеност, па и прецизност, јер наоко маргинално, питање оквира на које се мора

¹⁷⁰ Прибегавајући наративној обмани у виду „скраћивања топонима на ниво иницијала, како би се тобож избегло непожељно препознавање реалних људи и догађаја“, Михаиловић упућује читаоце на дух, пре свега, реалистичке књижевне традиције, и, у исти мах, ставља читаоцима до знања да је сказ ипак био накнадно забезен, а текст подвргнут извесним преградама (в. Војновић 2013: 179, фуснота 19).

¹⁷¹ Већ смо указали на постојање два нивоа књижевне комуникације: (а) екстратекстуални и (б) интратекстуални ниво. Да би комуникација успела, претпоставља се (в. Јакобсен 2009: 13–14) да је довољно да на интратекстуалном нивоу трансакцију успоставе наратор, као пошиљалац, и наратор, као прималац поруке, односно имплицитни аутор и имплицитни читалац. Сматрамо, међутим, да нема потребе за спајањем, нарочито не за бракањем поменутих чинилаца, такође, ближи нам је став Ш. Римон-Кенан, теоретичарке која је упростила шесточлани модел Симура Четмена из 1978, став по коме наратор не само да је могућ него је неизоставни учесник у наративној трансакцији, а наратору се, сматра она, „... у најмању руку, имплицитно обраћа приповедач“ (в. Римон-Кенан 2007: 110–113). С обзиром на то да су сви Петријини слушаоци екстрадијегетички наратори, јер нису књижевни ликови, а да је, како Римон-Кенан на једном другом месту јасно истиче, „екстрадијегетички наратор паралелан или идентичан са имплицитним читаоцем“ (2007: 131–132; уп. Мартин 2016: 141), чини се да оваква полемика донекле постаје беспредметна.

одговорити не спада више у домен „наративних фигура“ (Марчетић 2003: 91), већ постаје „један од средишњих проблема везаних за целокупну организацију уметничке структуре“, како је истакао Н. Петковић у предговору књизи Б. Успенског (1979: XIX), другачије казано, постаје „чист композициони проблем“ (Успенски 1979: 194). Образовање и функција оквира се најочитије испољава у другом поглављу „Увеличане слике и досадне мачке“, када се читалац увлачи у јунакињину личну причу захваљујући, линвистичким речником говорећи, тзв. спољашњој негацији, која је слабије издвојена (запетом) у односу на одричну просту реченицу која следи: „Не, немам децу“ (5), исто као и у роману првенцу, затим, у трећем сегменту исказом: „Од свекрву ти нема гори белај. [...] Седи ако оћеш да слушаш“ (33), или пак у првом делу пете целине „Небески свирачи“: „Оћеш да ти причам? Баш ајде“ (132), односно на крају сваке целине (па и на завршетку појединих фрагмената), готово по правилу, када се читалац јасним сигналимa изводи из имагинарног света и бива му обезбеђен повратак на основну раван и, постепено, коначан излазак из епског у стварни свет (дакле, остварује се прелазак са унутрашње на спољашњу тачку гледишта, што је, према Успенском, од пресудног значаја за формирање и обележавање оквира), а, рецимо, потоњи поступак је најексплицитније примењен у епилошком делу последњег фрагмента, симболички насловљеног, када Петрија изненада прекида спонтано казивање о сугестивном музицирању „небеских свирача“, враћа се уобичајеном животном току, домазлуку и свакодневним сеоским пословима, следећим исказом: „... Кокошке треба у кокошарник да запнем, прасе да нарарим, мачкама млеко да сипем. Не смем ја њи да заборавим“ (323).

А када већ говоримо о оквирима текста и (не)постојаности фокализације (*Ко види?*), онда морамо дати још неколико напомена. И мада смо се уверили да је Михаиловићева јунакиња истовремено и казивач, дакле, субјекат (*Ко говори?*), и предмет, тј. објекат казивања (*О коме се говори?*, тј. прича) (Бал 1995: 73; Русе 1995: 116), важно је детектовати одступање од оваквог преовлађујућег принципа, наиме, случај кад се Петрија појављује као причалац, међутим, када се повлачи у други план, егзистира искључиво као (случајни) сведок актуелних збивања, док предмет приповедања постаје нека сасвим епизодна личност, на пример, неименована забринута жена, која је своје мушко и једино, насмрт болесно дете довела доктору Ћоровићу на хитан преглед. У том драматичном моменту се на истом месту (окнанска болница) затекла и Петрија, и управо том околношћу је мотивисана њена позиција спрам наратива (унутрашња) и оправдана могућност да насталу ситуацију посматра „споља“ а да не узме учешћа у причи. Наиме, у питању је фрагмент под насловом „Пи воду и ћути“, који се налази на самом почетку романа. Теоријски гледано, у њему се актуелизује екстерна, по правилу, објективнија тачка гледишта у односу на догађаје и ликове из фабуле, такође, у њему налазимо веома успео опис занемоћалог детета, које је мајка, у жељи да брже напредује, упропастила појећи га млеком, уместо водом, опис који је строго преломљен кроз Петријину оптику, што је, сматра Успенски, нужан и довољан услов да опис постане ’очуђен’¹⁷²: „цело некако обамрело“; „Оно лепо, слатка црна косица“, уз коментар: „Ал цабе ти сад лепота“, и праћен примитивном анимистичком свешћу: „А оно [...] с душу се не држи. Дете држиш, ал дете не видиш. Цело некако спарушено“ (3). Случај се завршава смрћу детета након месец дана безуспешног лечења у болничким условима, а унесрећена мајка остаде да болује за сином јединцем, закључује Петрија, „да плаче и лелече по овај свет“ (4). Важно је запазити да приповедачица, након што је заокружила причу о том догађају, нагло окреће смер наратије, и, вођена асоцијативним принципом, прелази на причу о судбини свог мужа Мисе, који је уместо воде годинама пио ракију, што је резултирало његовом смрћу. Јасно је да су ове две, како их она доживљава, по кобном узроку, сродне смрти, са којима је имала прилике да се суочи, само потврдиле претпоставку извесног Црногорца о

¹⁷² „... поступак очуђавања може се схватити као прелазак на тачку гледишта страногa посматрача, то јест употребу позиције која је спољна у односу на описивану појаву“ (Успенски 1979: 185).

неопходности воде за опстанак људског организма и њеној незаменљивости, претпоставку чији су се детаљи добро урезали у јунакињину свест, те их још памти и, у епилошком делу, живо се позива на њих и саопштава их даље, директним обраћањем аудиторijuму („човече“), у виду ефектне поенте, дакле, „Пи воду и ћути“, још важније, како упозорава, „свакодневно пи“, јер је очито спознала да време не може да се врати нити пропуштено може да се надомести („Не мож ти за дан сто кила воду да попијеш“): „Зато, пи воду, човече [...]. И ћути. Док још имаш време. А ни немаш га много“ (4). Осим што овај фрагмент разоткрива даровитост Михаиловићевог приповедача, он је својеврсна потврда става који теоретичари заступају не само о почетку него и о завршетку уметничког дела, да, у композиционом и семантичком погледу, представљају напрегнута места, такође, поводом финалне позиције, не можемо а да се не сетимо мишљења Ј. Делића да „Кратка прича живи од кратког и ефектног завршетка“ (Делић 1997: 82), те, коначно, иако наоко делује да стоји мимо свих поглавља и да није ни у каквој ближој вези са Петријиним животом, ваља истаћи да је наречени фрагмент значајан и зато што уводи мотиве који ће се јављати и доцније, који ће се варирати на различите начине безмало у свакој прозној целини, а то су: мотив воде (садржан већ у наслову поглавља), мотив мајчинства, затим претежно лирски мотив, мотив пролазности, и мотиви болести и смрти, а они су код Михаиловића тешње повезани, као по правилу, нераздвојиви (в. збирку *Ухвати звезду падалицу* или романе *Гори Морави* и *Треће пролеће*).

Иако се намах чини да и Петријина исповест започиње *in medias res*, реченицом „Не, немам децу“, такав је почетак, као што знамо, само књижевна конвенција, „један од формалних топоса епског жанра“ (Марчетић 2003: 113), стога, у одељку који затим следи препознајемо карактеристичне примере онога што је изразити представник француске структуралне поетике Ж. Женет назвао „темпоралним фигурама“, аналепсама и пролепсама. Пре свега, треба указати на чињеницу да читаво друго поглавље заправо представља корак уназад (енгл. *flashback*), дакле, ретроспективно је у односу на непосредни тренутак из којег се приповедачаца оглашава, пошто у том поглављу Петрија, на претпостављено питање несумњиво присутног, мада неидентификованог саговорника да ли има потомство, буде одговорила одрично, сажима кључне тренутке своје прошлости (амплитуда хомодијегетичке аналепсе од око три деценије), док са истим тим саговорником „разгледа“ увеличане фотографије и представља му чланове своје некадашње породице понаособ, такође, евоцира успомене на људе изван породичног круга, оне са којима је чешће долазила у контакт, уопште, динамика приповедања ће се и заснивати на „динамизму смењивања евокација“ (Угреновић 2011: 106), што је врло чест случај код Михаиловића. Петрија помиње првог мужа Добривоја, синчића, који је умро одмах по рођењу, за чију смрт криви свекрву Велу Бугарку, јер није хтела да јој се нађе, да младој и неукој породици, по обичају („Ред је таки“), српом пресече пупчану врпцу и прихвати дете, ћеркицу Милану која је преминула у четвртој години након дужег и исцрпљујућег боловања, затим, Љубишу са којим је, након развода, непуне три године истински срећно живела (индикативан је и назив топонима Добра Срећа), доживела трансформацију од жене са села до варошки одевене жене („... одма ме у друге аљине обуко, опанци ми изуо, ципеле назуо, косу исеко и андулирао, мараму скинуо“ [17–18]), овладала манирима у опхођењу („С људи ме тај човек научио да зборим, а не сам, ко оно у Вишњевицу, у земљу да гледим“ [18]), а онда описује како је у Љубишиној кафани упознала и „смешљивог“ младог рудара, другог мужа Мису..., те спомиње сестричину Зору, зета Мирка и њихову ћеркицу Снежану, коју је Петрија подигла и о којој је годинама бринула..., дакле, већ нам се на основу предочених момената указује да је њен животни пут, као и живот Милице Стефановић и Љубе Сретеновића, уз ретке срећне часове, махом био саткан од патњи и страдања, речима јунакиње, „Ја сам жена несретна, напатила сам се и насамувала у мој век“ (21), или „Целог века сам се мучила. Откад сам жива, од нешто трпим“ (140), па отуда није ни случајно што су јој „живци мало попустили“ (8). Из тих и таквих, тек

у наговештајима датих момената (пролепсе), као из наративних жаришта, проистичу преостале три целине, а то је, ван сваке сумње, знак уистину промишљено изведене композиције дела. Међутим, то није све! Ако друго поглавље на изванредан начин представља језгро Петријине испрекидане и, испоставиће се током романа, врло сложене приче, онда исто тако можемо рећи да пето и завршно поглавље, посвећено боловањима и умирању њеног другог мужа, представља суму свих карактеристичних тема и мотива, као и преломних тачака које су бојиле и усмеравале ток Петријине судбине, али и судбине других ликова, да би на крају, тако сублимирано, све раније изречено, добило „нову и дубљу димензију значења“ (Јеремић 1978: 202).

Осим тога да је Петрија Ђорђевић превасходно аутодијегетички тип приповедача, никако не смемо губити из вида чињеницу да живо казује и о прохујалим данима и догађајима у којима није заузимала централно место (у шта смо већ могли да се уверимо анализом првог поглавља), такође, да има склоност да се, захваљујући асоцијативним везама, слободно креће по временској оси, што представља извор бројних анахронија (указивање на прошлост или будућност), а наведене карактеристике се, природно, више него игде, очитују у обимнијим, наглашено фрагментарним поглављима, четвртом и петом, док прво и треће поглавље не садрже дигресије. Наиме, целина „Велика опасност и вешта одбрана од вештице“ се рачва у два наративна тока, први ток твори прича о брачном пару Стојадиновић, Милијани и Витомиру, други је везан за Витомира и младу Љиљану/Љиљу, а лик бабице, па и „врачаре“ и „вештице“, тј. комшинице Полексије Милосављевић, Љиљине мајке, служи као спона међу двама токовима. Још смо, поводом романа *Кад су цветале тикве*, указали на приповедачеву склоност да се, при описивању, усредсреди на парцијално и да, у складу са тим, на различите начине у причу укључује и варира, између осталих, **мотив руку** (в. фуснота 129), те сличан поступак уочавамо и сада, у *Петријином венцу*, баш приликом обликовања Полексијиног портрета.¹⁷³ Полексијине руке наоко делују обично, вели Петрија, „кај у сваку радну жену, пуне жуљеви и испуцале кај табан“, међутим, оне никад не мирују, „ни минут јој не седе на место. Стално негде њима маневрише кај с неки железнички барјачићи, кај да су јој то неки сикирчићи, па с њи нешто креше, ел пловчи кљунови, па с њи ришка по бару“, њима ваздан „нешто распоређује и премешта“, некоме пут „пресица ел га обрће у круг“, и ономе ко са стране посматра чини се да захваљујући њима „све на свету мож да изведе, сваку керефеку да начини и свуд да и ћушне кај да су оволичке“ (60), чиме се сугерише спретност и натприродни дар ове жене. Петријина фокусираност на руке ће се касније поново актуелизовати, у поглављу „Небески свирачи“, у сцени у којој јунакиња, док тумачи предзнаке (в. мотив огледала, дотицање лица рукама, улепшавање) и, на основу њих, закључује да се ближи Мисин самртни тренутак, између осталог, посебну пажњу придаје изгледу мужевљевих руку: „Руке му на њега чисто пропале. Осушиле се некако, па танке и жућкасте ко да крв у жиле опште нема. И сам трепере, тресу му се оне новине у њи“ (290).¹⁷⁴

¹⁷³ Исцртавајући Полексијин портрет, нараторка не прибегава у потпуности црно-белој техници, већ се труди да и у овој јунакињи пронађе и истакне, метафорички речено, зрно људскости, те пред читаоца изводи епизодни лик, милиционара Вељу, чија је жена, нероткиња, захваљујући Полексијином врачању, успела да оствари потомство. „Уме Полексија, видиш, некоме и добро да учини“ (125), рећи ће Петрија.

¹⁷⁴ Такође, Петрија је пружила десну руку и њоме дотакла Добривојеву, да би је доцније иста та рука, по оштрој казни осветољубивих светитеља, „наздравио“ заболела, због чега је морала да је, слéдећи наводне савете Јефимије, игуманије оближњег манастира, више упосли приликом друштвено-корисног рада, затим, у склопу развијених описа обичаја који прате смрт, истиче се прекрштање руку на грудима умрле свекрве, а руке налазе место и у виду јасно дефинисане Петријине жеље да Миса изађе из болнице и дође кући, јер би она тада готово мајчински бринула о њему, ако треба, пригрлила би га да премине на њеним рукама, што је врхунски израз привржености, заштитничке настројености и пожртвовања које је Петрија била спремна да учини зарад свог човека (в. стр. 294; в. и дугачке панталоне са ширим ногавицама које му је сашила, и велико огледало које је кришом разбила да Мису не би узнемиравао одраз у њему, стр. 203).

Четврто поглавље обилује, на први поглед, случајним епизодама, дигресијама (нпр. добро познати екскурси о вештицама, у коме Петрија демистификује у народу уврежене представе и нуди читаоцу своје виђење, проистекло из специфичног доживљавања и разумевања бића и појава које је окружују [в. стр. 57–58]), те тако, рецимо, када Милијанин живот буде био озбиљно угрожен, нарушен најпре Полексијиним осветничким „трљањем“, после тога „неваљашним“ абортусом који је извео доктор Јешић, Петрија ће морати да призове у помоћ старог окнанског лекара Ћоровића, па на том месту налазимо добар пример анализе, којом се пласирају Ћоровићеви биографски подаци (в. стр. 75–76), да би се недуго затим приповедање вратило почетној тачки. Уопште узев, Петрији ће овакав начин презентовања читаоцу до тада непознатих јунака, иза чијег увођења одмах следи краће или дуже, додатно обавештење, примењивати радо и тако често да ће безмало прерасти у наративну стратегију. А кад већ разматрамо анализе тог и таквог типа, којих је у роману велики број, неопходно је назначити да у њима Петрија, готово по правилу, неометано прелази са хомодијегезе на хетеродијегезу, као и у случају дигресије о баби Лепосави, коју је унука, залупивши вратима, „прекинула“ и „вратила“ са „оног“ света (в. стр. 40–41), о Чехињи, Магдалени/Лени Улмановој, од које је Полексија научила бабички занат (в. стр. 58–59)¹⁷⁵, о католичком свештенику, папи Фрањи (в. стр. 137–138), о Жики Курјаку (в. стр. 265–266), о божјаку Радовану (в. стр. 311) и сл.

Ради боље илустрације приповедачевог капацитета манипулисања категоријом времена, навешћемо још неколике примере. Рецимо, у 2. фрагменту четвртог поглавља Петрија саопштава како јој није било нимало жао док је Полексија „седела у затвор“ (62), чиме се, ако имамо у виду доминантан начин/кбд фокализације, преурањено открива наведена информација, коју је, по природи ствари, у тексту требало распоредити касније (пролепса), да би разлог због којег је Полексија допала затвора изложила у наредним фрагментима (изјава доктора Ћоровића о незаконитим радњама), а тек у 10. представила судски процес и изречену коначну пресуду по којој је Полексија отишла у Забелу да одслужи казну од десет месеци. Даље, у 3. фрагменту истог тог поглавља Петрија свом саговорнику најављује: „то ћу ти доцније испричам“ (63), односно у 9. фрагменту напомиње: „то ти још нисам испричала, ал испричаћу ти“ (88), да би се у 11. одељку вратила и заиста испричала „шта је оно пре било“ (92), односно да би накнадно појаснила шта је пресудно утицало на то да још одавно настане омраза међу најближим суседима, Витомиром и Полексијом, а омразом (Витомир је изневерио обећање да ће се развести и оженити Љиљом, дакле, понижење, „брука“, јер је девојка „изашла на [лош – М. К.] глас“) се мотивише Полексијина потреба да се освети Милијани (унутрашња анализа). А у склопу казивања о трагичном љубавном троуглу Милијана–Витомир–Љиља, Петрија ће у 16. фрагменту навестити несрећу која ће у руднику задесити њеног мужа Мису, 15. марта 1954. године, о чему ће подробно приповедати знатно касније, у петој целини „Небески свирачи“. А управо о околностима из којих је Миса изашао тешко повређен, Петрија ће саопштавати ослањајући се на своје стечено, укупно (ауто)биографско искуство, нешто другачије казано, суочиће читаоца са тзв. допунским информацијама које њој, као јунакињи, у тренутку доживљавања нису могле бити познате: „мој човек је овако настрадао, *то сам доцније дознала*“ (170, подвукла М. К.), што је изврстан пример чисте пролепсе.¹⁷⁶ У тој целини налазимо још неке алитерације, попут „то ћу ти доцније испричам, има да видиш зашта“ (207). Најаве/припреме

¹⁷⁵ „... Полексија није жене само порађала но им је, богами, радела још нешто. Ако си, да кажемо, остала тешка, а имаш много децу и немаш више са шта да и раниш и ди да и држиш и сад не би тела да га донесеш, отидни код њу и она ће ти то среди“ (61).

¹⁷⁶ Идући за Женетом, Ш. Римон-Кенан прави јасну дистинкцију између пролепсе, као искорак у будућност приче, и припреме, односно нагађања о будућим догађајима. „У случају чисте пролепсе, читалац је суочен са будућим догађајем пре него што се он догодио, док се пуко припремање потоњих догађаја може у целини разумети као такво само у ретроспекцији“ (Римон-Кенан 2007: 64).

потоњег типа су се показале вишеструко функционалним, оне држе читаочеву пажњу будном до краја јер га упозоравају да ће тек бити речи о изузетно важном збивању које ће „имати одређене последице по развој догађаја и понашање јунака у каснијем току приче“ (Марчетић 2003: 151), или, како би рекао Едвард М. Форстер, омогућавају приповедачу да управља „оружјем напетости“ (2002: 27), међутим, не више у оном смислу *Шта ће се следеће десити?*, већ *Како ће се то десити?*, каже Римон-Кенан (2007: 64).

И мада очевидно осећа потребу да реконструише и са неким подели своје богато, на силним невољама утемељено животно искуство, вероватно како би прекинула стравичну самоћу, коју и свакодневне обавезе, и присуство вољених мачака, и сасвим ретке посете знатижељних гостију или туриста, па и ракија не успевају до краја да ублаже („Све ми равно и све ми, *скоро*, лепо“ [31, нагл. М. К.]), и мада наизглед претендује да властити живот прикаже у свој обухватности, са што више детаља, свесни смо да она у овој прилици, исто као што је то чинио Љуба, а чиниће и Жика Курјак у *Чизмашима*, па и Стева у потоњем роману – *Гори Морава*, ипак свесно прави селекцију међу догађајима које ће изложити (тзв. лирска ретроспекција), и таквим начином конциповања дела се, умногоме, приближава функцији Бутовог „подразумеваног приповедача“, Четменовог „имплицитног“, односно Аботовог „претпостављеног аутора“, конструкцији о којој смо у више наврата писали. И управо су, верујемо, на темељу сазнања да је подразумевани приповедач нѐм и да нас „ћутећи упућује“ (Римон-Кенан 2007: 111), поједини истраживачи у случају уводног сегмента „Пи воду и ћути“ препознали нешто од интерпретативне улоге епиграфа (в. Потребих 2016: 275), а извесно је да је Михаиловић и иначе прибегавао епиграфима и волео да их поставља на „рубове“ својих дела (в. ненасловљени кратки прозни фрагмент којим се отвара збирка *Фреде, лаку ноћ*, епиграф романа *Кад су цветале тикве*, *Чизмаш*, приповетке „Ухвати звезду падалицу“, романа *Злотвори...*).

И раније смо, пишући о сказу као једној од могућности приповедања коју је Драгослав Михаиловић радо и успешно примењивао, и у приповеткама и у романима, објаснили да је реч о својеврсној наративној мимикрији, о вештом опонашању чина усменог говорења и контексту у коме се тај чин реализује, другачије речено, о пишчевој амбицији да се досегне успела уметничка импровизација неусиљеног усменог казивања које се одвија симултано са моментом говорења, без уочљивог посредовања аутора, што је, сложићемо се,¹⁷⁷ миметизам нарочите врсте, отуда, распознаје се служење тзв. деиктичким средствима, најчешће показним заменицама и заменичким прилозима, који прате „мимику, гест, пластичне покрете и томе слично“ (Виноградов 2009: 79) казивача, као у појединачним примерима: „То била овако мала слика. *Оволичка*“ (5); „... овако ме руком није пипнуо“ (18); „Седну они овако, ја седнем овако“ (34); „с оне руке онако на очи“ (38); „Довучем то полако овамо“ (39); „И овако склопи руке пред моном“ (53); „И мене – ете, баш *овдена* – већ нешто себну“ (70); „... поче да ју бије. Леле! Све овако, по образи“ (70); „Мало даље, овако, села Полексија“ (83); „То ти је, тако, *толичка* кесица, није већа“ (118); „Баш на ова кревет *овде*, у кујну“ (312)(курзив је наш), каткад се анафорски употребљавају и глаголски облици „кажем ти“, „велим ти“, „рекла сам ти“ и сл., а такође писали смо о многобројним ограничењима сказа будући да је условљен становиштем јунака-носиоца нарације, односно, да цитирамо Жана Русеа, „пошто укључује у текст извор нарације“ (Русе 1995: 37). За разлику од језика казивача кратког романа *Кад су цветале тикве*, који је близак књижевном стандарду, упркос чињеници да је београдски арго сразмерно више заступљен како се више приближавамо тренутку догађања секундарне приповести и најудаљенијој тачки у ишчезлом времену, адолесцентској доби главног протагонисте, *Петријин венац* је исприповедан некњижевним, на свим наративним нивоима доследно спроведеним штокавским наречјем и његовим косовско-ресавским

¹⁷⁷ Винавер 2002: „Прави реализам, у највећем броју случајева, јесте покушај, не да се ствари представе онакве, какве су, већ тако, да се роди убеђење, да су оне збиља такве. Сва снага реализма јесте у убеђењу, у убедљивости. Треба читаоце (гледаоце, осећаоце) убедити да је то стварност“ (подвлачење је наше).

дијалектом.¹⁷⁸ А када говоримо о изражајним потенцијалима сказ-наратора, онда неизоставно треба рећи и то да, насупрот Љуби Шампиону, који је способен да готово неопажено прелази са своје на фразеолошку тачку гледишта других јунака, што се посебно истиче и читаоцу назначава графички, маркирањем појединих речи и израза другачијим типом слова, или пак способен да своје приповедање нарочито стилизује, да га, рецимо, обогати професионализмом којима је овладао током блиставе боксерске каријере, чак да парафразира или дословно цитира говор других ликова (тзв. саопштени говор, који је, по Женету, увек миметички [в. Бал 1995: 76]), тј. да се „потпомаже“ нараторима трећег, четвртог итд. степена кад год му се за то укаже потреба и створе одговарајући услови (да не би прекорачио опсег свог одвећ скученог гледишта), неука Петрија, попут Милице Стефановић, и кад преноси „туђи“ говор, „има способност само за свој израз“ (Михаиловић 2007: 22), изјављује то и писац на једном месту, док у писму Р. Ходелу, професору славистике са Хамбуршког универзитета, одговара на многа питања, између осталог, дотиче се веома сложеног и конфликтног односа стварности и не-стварности/фикције, и одмах затим, образлаже: „Петријин израз сам носио у себи као некакву музику и пев мог детињства и затим сам га само радикализовао...“ (Исто 2007: 17). Јунакиња је очевидно кадра да „језички материјал“ (Виноградов 2009: 82) људи/јунака који не припадају њеном друштвено-културном кругу интерпретира на само себи својствен начин, служећи се елементима свог дијалекта, и, можда у том смислу најилустративнији и, уједно, најрадикалнији пример представља говор медицинског особља у војној болници у Београду или доктора Николића у београдској државној болници, који она, „као себи туђ, деконструише и наново га гради (а не само преводи!) својим језиком“ (Војновић 2013: 184), што код читалаца сасвим сигурно изазива хуморни ефекат. Слично је и са лексемама које нису део њеног, већ речника других („мујера“), те их она изговара неправилно, преноси онако како их је (погрешно) чула или упамтила: „конорално“ (хонорарно), „раматиза“ (реуматизам), „слимак“ (снимак), „кирушко“ (хируршко), „артапедску“ (ортопедску), „некција“ (инјекција), „рецепис“ (рецепт), „патека“ (апотека), „гегулка“ (сељанка), „барапка“ (жена „барабе“, рудар), или, једноставно, неке ствари и појаве не именује, нпр. пупчана врпца је „оно“/„то“: „... донела га, кучка, знала шта требала да уради – *оно* пресече. Још *то* међу мене и дете стоји“ (14); „Узнем сад онај срп, па прекинем *то* међу мене и дете“ (15)(наш курзив), док неке појмове настоји само да опише, пошто није у стању да их прецизно дефинише, те је милицајски пендрек „оно гумено црево што се с њега бије“ (182), снимци са рендген апарата „оне слике од ленгере“ (191) и сл., а такав начин формулисања исказа постаће још уочљивији у кратком роману *Гори Морава* (1994), и то, оправдано, у оним партијама које припадају ретроспективној равни и у којима се прелази на инфантилну перспективу *Ја*-наратора Стеве. Опет, постизању утиска аутентичности и опонашања документарно-„стварносног“ карактера саопштеног, свакако доприноси и анегдотска епизода с почетка романа, у којој Петрија евоцира успомену на неименованог Црногорца и његова учења о томе како је човек „потребит за то и то“ (4), те, недуго потом, настављајући са властитим „наравоученијем“ о неизоставности воде за људски сој, чак њеном магијском, па и исцелитељском дејству¹⁷⁹, она ће се послужити придевом „потребит (за воду)“, са значењем ’који има потребу за нечим (водом)’, а та лексема је

¹⁷⁸ Уп.: „Драгослав Михаиловић је, на пример, свој роман засновао на говору сењског подручја. Највише на говору Равне Реке и Сења. Шире се овај говор укључује у моравску дијалекатску зону, и још шире у косовско-ресавски дијалекат. С друге стране, у региону Сењског базена релативно је јак утицај призренско-тимочког дијалекта, који се структурно веома разликује од других штокавских говора. Дакле, говор који је Драгослав Михаиловић узео за своје дело, није *типично* косовско-ресавски, како би се иначе очекивало“, суверено закључује лингвиста Душан Јовић (1985: 84, подвлачење је ауторово).

¹⁷⁹ „Ма вода ти, човече, лековита ствар, нек прича кој шта оће“ (49). Уп. са водом која је продрла у рудник, стр. 241.

О мотиву воде, видети: Рибникар 1987: 107 и Потребић 2017: 176–177.

стилски маркирана и социјално типична, како тврде лингвисти, својствена управо староцрногорским говорима (Танасковић 2018: 12; 12, фуснота 16; 141).

Међутим, треба додати и то да се у демонстрирању једног оваквог метода као што је сказ у *Петријином венцу* ипак осећа извесна новина. У односу на сказ који одаје утисак да је „жива реч“ *накнадно* преточена у текст и фиксирана писмом, тобоже ослобођена ауторских интервенција, сказ какав смо сретали у првој збирци, пре свих, у приповеци „Богиње“, убедљиво оствареној у епистоларном облику, чији је носилац млада Милица, која, попут Петрије, припада косовско-ресавској дијалекатској зони и која је замишљена и читаоцу представљена „као неко ко постоји изван културе писма и књиге“ (Микић 2017б: 96), па се стога, њен „писани говор [...] конструише према законима усменог“ (Ејхенбаум 1970: 243), Михаиловић је овога пута отишао корак даље и, мада је задржао кључне елементе којима би очувао привид стварног монолошког сведочења главне јунакиње свог другог романа, елементе говора о којима је писао Б. Ејхенбаум, глас и интонацију (1970: 243), а интонација је несумњиво дијалекатског типа, правописна норма је беспрекорно испоштована.

И мада се после низа веома успешно реализованих и од критичара високо вреднованих сказ-остварења, приповедака „Путник“, „Лилика“ и „Богиње“ (из: *Фреде, лаку ноћ*) и романа *Кад су цветале тикве*, у којима се тематизује судбина тзв. малих, обичних људи, социјално, професионално или егзистенцијално-психолошки диференцираних (војно лице/партизан, десетогодишња злостављана и слободна девојчица, мање писмена текстилна радница, боксер/занатлија, машинбравар...), писац поново определио за, у основи, исти тип јунака, тзв. „аутсајдера“, те на сличан начин конциповао Петрију Ђорђевић (припроста, неписмена, празноверна жена, сељанка), а таква ће се тенденција наставити и са *Чизмашима* (подофицир у војсци, завршена два разреда гимназије), и мада се поново исцрпљују могућности нискомиметске тачке гледиште средишњих актера у приказаним збивањима, а управо због те чињенице је ондашња критика писцу упутила низ похвала јер је пружио „отпор према књижевном јунаку као повлашћеном, богоданом протагонисти, према репрезентативном карактеру главног јунака“ (Первић 1978: 227) (тзв. „свргнути краљ“, у: Перишић 1978: 139), на једној страни, односно, на другој страни, писац доживљавао честе нападе због „антиметафоричности“, како су поједини схватили, због „примитивног описивања стварности“ (Михаиловић 2007: 28) насталог као последица необразованости и антиинтелектуалног статуса његових јунака, чини се да је помирителски став међу тим опречним, чак супротстављеним странама можда најбоље изразио Владета Јеротић (2007а: 310), рекавши како „Петрија [...] није проста иако јесте разумљива“. Па ипак, док је моделовао Петрију, своју јунакињу-нараторку, пред Михаиловићем се нашао стваралачки изазов више!¹⁸⁰ За разлику од Сретеновића, који, осим у ретким приликама, није склон рефлексiji, упркос неоспорној чињеници да је (дубоко противуречна) људска природа и процес њеног кварења једно од крупнијих тематских подручја у лирском роману *Кад су цветале тикве*, Петрија је обдарена ванредном способношћу да промишља о себи („Учини ли ти нешто, жено, начини ли неку грешку ел ти бог сам судбину овако подеси?“ [261]), о људима и односу међу њима, о љубави и мржњи, пролазности, пропадљивости, смислу живота и смрти, о слабости и погрешивости људског бића (јер је човек „грдна будала“ [54])¹⁸¹, о доброту, племенитости (в. лик рудара, „човечине“ Каменчета, доктора Николића, др Ђоровића) и злу, о адекватној награди за добро, али и одмазди за почињени тежак грех, чак, у случају болести малене Милане, претпоставља се грех који се испољио тек на потоњим

¹⁸⁰ Видети интервју дат Роберу Ходелу, објављен под насловом „Увек осећате зебњу“, у: Михаиловић 2007: 26–40.

¹⁸¹ Уп. Михаиловић 1983: „Нема ти од човека ништа грђе на свету. Грђи од човека је, опет, једино човек“ (290), поентира Жика Курјак.

генерацијама¹⁸² (нпр. Вела Бугарка је „липцала“ сама, „кај кучка“, баш онако како ју је снаха проклела, да се нико није нашао ни у самртном часу да јој припали свећу, те је остала ускраћена за чин који, по обичају, треба да буде први и неизоставан [в. Чајкановић 1994: 107–108]¹⁸³, Полексијин одлазак у затвор, осветољубивост и насилничко понашање Љиље према мајци, бол у Петријиној десној руци...), о кривици, кајању, искупљењу од греха (Петријино сведочење на суду у корист доктора Јешића, којим га је спасила робије због извршеног абортуса, риљање баште пред лекарском амбулантом и садња јабланова...) и праштању (а то се посебно очитује у њеном дијалогу са Мисином мајком у тренуцима када се старица нашла на самртничкој постељи, немоћна да умири душу и упокоји се док не замоли за опроштај снају коју је покушала да убије), штавише поверена јој је улога да проговори и о свим тим, па и „најапстрактнијим“, „филозофским“ (Перишић 1978: 141) и религиозно-психолошким темама (Јеротић 2007б). Наравно, она то чини „избегавајући свако естетизирање, теоретисање и уопштавање“ (Исто 1978: 231), својствено стваралачкој пракси генерације прозаиста која је претходила појави Драгослава Михаиловића на српској књижевној сцени и тренутку када се читаоцима представио првом својом приповедачком књигом крајем шездесетих година XX века, дакле, више на основу личног доживљаја/горког искуства¹⁸⁴ и сходно својим, у бити, примитивним веровањима, и то својим речима, живописним говором који је „... и неправилан, и смешан, и сав раздешен“ (Јеремић 1978: 168). Доносимо неколике примере тих и таквих „инвентивно формулисаних закључака“ (Самарџија 2008: 19) до којих је дошла, из којих просијава Петријина природна интелигенција и народска мудрост: „Ништа ти воду не мож да одмени. То запанти. Ни млеко ни пиво ни ракија. Нема то. Не надај се. Пи воду и ћути, гледај главу да избавиш. А ни то нећеш задуго. То ти је“ (4); „Плачи колико оћеш, кој ће да те види? Запомажи и лелечи до сутра, нема кој да те чује“ (8); „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. Панти још понешто од то, [...] ал и то некако као кроз маглу, ко да се десило неком другом, не њему. Така је то стрвина. Воли да живи, живина“ (15); „Ал ни љубав међ људи не траје довека. Ништа код несретног човека не траје дуго“ (16); „Човек се ни не нада с које стране зло а с које добро може да му дође“ (18); „Не знаш ти опште шта у неке дубине може да има и како се ђаво у њи можда крије“ (241); „А близина ради њезин посо; човек није гвожђе, па да од њега правиш штемплe“ (109); „’Кад прође време’, велим, ’човек не мож себе да одговори што је толко грешио’. [...] ’Можда он’, кажем, ’несретник, и не мож друкше. Таки је од бога валда створен. Неки га валда проклео’...“ (54); „Ама ништа од људи неће тако да те одвоји ко несрећа“ (154); „Нема ти, човече, несретнији створ на свету но што је жена несретна“ (79); „Сретнеш ти у овај свет доброг човека там ди си се најмање надао“ (198); „Тако те живот од млого добри људи растави да се више никад на овај свет с њи не саставиш. И остаје ти само да се надаш да ћеш једанпут можда у онај други твој живот да и видиш и да ћеш макар тад да могоднеш да им кажеш ону реч што си им некад спремила. Овако, овде, она

¹⁸² Јеротић 2007б: „Не постоје ли у једној таквој трагичној појави као што је нека неизлечива или хронична болест код детета трагови уверења човека у моћ судбине, предодређеност и кармичке неминовности...“.

„Намучило се, јадно, ко да га бог за нешто казнио. Ко да је не знам чији тешки греови плаћало. За три живота платило“ (7).

Уп. са: „... изгоре нам наше дете у болови и муке ко да му је то тако гадно нека нечиста сила била измислила“ (16, наш курзив), односно уп. са веровањем у демоне болести (в. Чајкановић 1994: 297 и д.).

¹⁸³ Уп. са: „Он [Миса – М. К.] би мене на руке умро и свећу бу му, ко што бог реко, у онај час упалила да му се душа напаћена после не скита и по беспутице не стрмоглављује, но да одма прави пут нађе, до оног анђела што ће ју на његово меко крило прими, ди ће му се она најпосле одмори“ (294).

¹⁸⁴ „И то ме’, велим, ’невоља научила. Сви оћемо само добро, а од добро једино будала мож да испаднеш. А невоља, опет, оће да те начини паметнијег, ал то тек ако те не убије, прво треба да ју преживиш...“ (197).

ће некако да ти измакне“ (200); „... човек [се] на свашта, и на оно најцрње, навикне“ (204); „Ал проклети човек не може да се не нада. [...] И без лажу човек у његов живот не може. И то мало мора да буде“ (285, 286); „Неваљашан [...], море, овај живот, како год обрнуо. Ништа с њег не да учиниш нит ће он с тебе богатији да испадне. И готово“ (250); „И оно што бог оће да ти да, неће одма, но прво мораш да чекаш“ (167); „Добро ти ноћу не долази“ (149) и многи др. А када већ доводимо у везу прва два Михаиловићева романескна остварења, на темељу наглашеног интересовања њихових приповедача за човека, онда треба рећи да смо, овога пута на нивоу исказа, открили још једну додирну тачку између Петрије и Љубе Шампиона. Ако је Љуба, чим је пристигао у Сурдулицу и у близини санаторијума стао да посматра грудне болеснике (спољашња фокализација у односу на ликове), истакао: „Људи као људи: не видиш шта их изнутра гризе“ (Михаиловић 2005: 87), онда Петрија, тумарајући улицама у глуво доба ноћи, забринута за исход Мисиног живота, констатује нешто врло слично: „И нико [...] не види како ми је у моје уплашено срце нит може да замисли шта у тај час [...] с неког другог човека може да се збива. И ако ме неки онако кроз прозор гледа, ништа не може ни да види ни да наслути. Не зна човек много о човеку“ (164).

Мимо неоспорне чињенице да јунакиња приликом изрицања „наравоученија“ на тренутак прелази са ретроспективног на проспективни план (ослања се на укупно животно искуство), што је, зарад адекватног тумачења, важно запазити, вредно је на овом месту указати на још један интерпретативни резултат до којег смо дошли. Наиме, и Љуба Сретеновић и Петрија Ђорђевић су увидели да човекове невоље нису толико условљене спољашњим чиниоцима, оличеним у друштвено-историјским, односно политичко-идеолошким приликама раздобља у коме живе (а оне се и одвијају само у позадини секундарних приповести које казују: немачка окупација, Други светски рат, чувена 1948. година и резолуција Информбироа..., мада, за разлику од Сретеновића, који је сувише млад и опседнут девојкама и боксом да би за „стварност“ уопште био заинтересован, због чега је, у вредносном смислу, неутралан према њој, речју – „аполитичан“ [Коруновић 2010: 65], Петрија пак спрема туробих околности није равнодушна, напротив, повремено заузима одређени став и изриче га, на пример, посредством појединих епизода о Миси, Витомиру, Жики Курјаку или мајстор-Радомиру, Љилином мужу, испољава став о комунистима, одредима четника и партизана и превратима који су се у њиховим редовима одвијали, а најчешће своје ставове боји иронијом или сарказмом, што је у роману савршено приказано преко економског слома и пропасти читавог рударској краја и, са тим у директној вези, судбине инжењера Марковића), колико долазе од конкретних људи. Осим што се Петрија суочава са примерима неколиких недаћа које су проистекле из несмотрености или ниског степена образовања/оскудног знања јунака, дакле, са жртвама људи у чијем дејству није постојала никаква лоша намера (нехотично уморство невиног детета у првом поглављу, настало као последица превелике забринутости мајке и погрешних уверења у погледу дојења, или смрт Петријиног недужног сина због њене необавештености о поступању на порађају), и Љуба и Петрија су спознали да је одиста „човек човеку вук“ у јасно оцртаном свету кроз који се крећу, заправо, да највеће зло долази од сасвим конкретно профилисаних личности (рецимо, Полексијина злоба према Витомиру и Милијани због ћерке Љиље, мржња народа према Марковићу због које се повукао са дужности и превремено пензионисао), чак, на најтежи могући начин су остварили да су виновници њихових највећих животних драма и пораза, њима блиски људи, за Љубу је то био Столе Апаш, док су Петрији највише штете нанели чланови ширег породичног круга – обе свекрве и заова, сестра другог мужа Милосава. И поред тога што преко судбина главних протагониста својих првих двају романа Михаиловић уводи и варира крупну антрополошку тему, тему кривице (уп. „Путник“), којој ће се непрекидно враћати, у свим фазама свог стваралаштва, посебно је занимљиво уочити да његови јунаци имају развијену свест о томе да је реализација појединих догађаја неминовна као и да се догађаји неретко одвијају мимо њихове воље, јер су им досуђени, односно

дејством неке натприродне силе одређени („И проклети живот се [...] пита“, казаће Петрија), а такво виђење је садржано у Петријином исказу, док учествује у разговору са другом по реду, злом свекрвом, која се нашла лицем у лице са смрћу и чека њен опрост: „’Кад прође време [...] човек не мож себе да одговори што је толико грешио. [...] Можда он [...] несретник, и не мож друкше. Таки је од бога валда створен. Неки га валда проклео, па не мож да биде друкши“ (54), па онда, у складу са наведеним речима, постаје разумљивије зашто и „брљива“ Љиља не може да поступа другачије но само да пође мајчиним стопама, да и сама постане вештица и почне да злоставља и свети се оној која ју је родила: „Така јој ћуд и судбина. Писано јој тако. Бог јој тако, мора бит, одредио“ (127). Умногоне различита, пасивнија људска природа од Сретеновића, на чијој души лежи грех убиства туберкулозом ослабљеног Апаша, јер је свесно, зарад освете, прекршио божански и грађански закон тако што је узео правду у своје руке и на насиље одговорио насиљем, те у крајњој консеквенци осудио себе на прогонство, Петрија, баш зато што је замишљена и читаоцу представљена као припадница патријархалне заједнице¹⁸⁵, божанску вољу и додељену јој (не)правду прихвата прилично смерно и покорно („Не даде нам бог [децу – М. К.]“ [29]; „’... и у божје [сам] руке. Шта ми бог да“ [47]; „’О, фала ти, боже [...]. Велика је твоја доброта“ [224]), а тако напослетку чине и многи други ликови, безмало сви од реда (Љубиша, Витомир, Милијана, инжењер Марковић, Жика Курјак, Миса, Радован...), чим се увере да им је, спрам бога, како би рекао Његошев владика Данило, „малена снага“: „Прво се буниш, не пристајеш, Бога и Богородицу и судбину проклету кунеш што међу сви ови људи што гледаш баш тебе изабрали да будеш најгори и последњи. И био би се с њи у почетку, зубима би и кидао. А онда полако видиш да немаш с ког да се бијеш, да су они то тебе из неку много велику даљину спремили и да су ти руке кратке да и доватиш. И тако, полагачке, на све пристанеш“ (204).¹⁸⁶ Истина, понекад се Петрија одважи да у те и такве категорије посумња, да божје одлуке подвргне критичком промишљању („’Еј, боже, боже [...] ни ти за правду не знаш“ [170]), да их релативизује и, уколико успе, превреднује: „’Боже, ако ништа друго ниси имао да ми поручиш, фала ти и за ово. [...] Твоја је последња, Господе, и ја морам да слушам. Ал много ми тешко и није баш људски да ти одма све поверујем“ (283); „Господња се, знам, не пориче, ал можда може да се, тако, мало отегне“ (285).

И баш зато што је приповедање у роману фокализовано, саобразно главној јунакињи и њеној визури, треба рећи да она, у улози приповедача, располаже изузетно ограниченим знањем. Поред тога што не поседује баш све информације о приповеданом, а не поседује их већ самим тим што припада представљеном свету и што се појављује у њему као „лице међу другим лицима“ (Рибникар 1987: 86), информације које би најпре њој, знатичељној и љубопитљивој, али и читаоцу могле служити, као нпр. шта се збило са Љубишом након кобне ’68. године, након присилног затварања кафане и њиховог разлаза (распитивала се код људи „Ал нико не умеде да ми каже. Отишо, а ди, сам бог зна“ [28]) или са доктором Николићем са ортопедске клинике, неретко је приморана и да прислушкује туђе разговоре (нпр. дијалог између Мисе и Жике Курјака [в. стр. 270 и д.]). Истина, понекад одређене појединости зна, али их свесно изоставља, као, рецимо, читаву фазу живота пре брака са Добривојем, сматрајући је, може бити, нерелевантном (Војновић 2013: 181), или пак крије детаље о запису који јој је врачара израдила како би се заштитила од опасног вештичијег утицаја, додуше не тајанствености ради, већ зато што то спада у домен табуа (о томе *не ваља*

¹⁸⁵ О Петрији Ђорђевић као припадници „двеју сфера, традиционалне и модерне, ирационалне и рационалне“, опсежно је писала Лидија Делић (2008: 341–351) у тексту „Петрија – на двострукој периферији“. В. и Радовић 2012.

¹⁸⁶ Након два предсказања, по Петријином резону, две опомене, оличене у напрасној лупњави и ломљави посуђа по кући, јунакиња ће рећи: „Досад сам ја могла и овако и онако. Сад је моја судбина у неке друге руке прешла и више ту немам шта да се питам, све ми већ решено. И још само могу горку судбину да оплакујем, па све главом у дувар да ударам. Ал то не да ми баш вреди“ (282).

говорити), који се не сме прекршити (в. Чајкановић 1994: 60), затим, кад први пут спомиње епизоду са тровањем живом, иако врло добро зна да је главни узрочник њених јада била заправо заова а не свекрва, нараторка тај податак прикрива, да би га пласирала знатно касније (тзв. унутрашња репетитивна аналепса¹⁸⁷) и њиме на посве другачији начин осветлила исти догађај, такође, Петрија нема ни непосредни увид у богат унутарњи, интимни свет појединих ликова (тзв. спољашња фокализација у односу на лик): „Ни сад, право да ти кажем, не знам што је [Љубиша – М. К.] био такав“ (19); „Нешто је тог човека гризло, ни сад још не знам шта“ (19); „А за други не могу ништа да кажем. Не знам како су били“ (24). Осим наглашене субјективности, која је и у овом сказ-роману неупитна (јунакиња је уплетена у догађаје о којима казује, нпр. гаји превелике симпатије према Љубиши, осећа неприкривену мржњу према селу Вишњевици, у коме је живела са Добривојем, па га атрибуира као „проклето“, острашћеност према двома свекрвама, јер јој је једна индиректно уморила тек рођеног сина, а друга је, на наговор ћерке, покушала да је убије ставивши јој живу из топломера у кафу, што са собом носи последицу да Велу Бугарку приказује и именује као „вештицу“, „кучку“, „зољу“..., и заједно са Мисином сестром, као иницијатором једног таквог свесног подухвата, који је с тешком муком успела да преживи, назива „злотворима“, неприкривена мржња према рођеном Окнанцу, „битанги“ Жики Курјаку итд.), због које Петријино приповедање читалац може реципирати као веома „сумњиво“, постоје у тексту и други, врло јасни знаци нараторкине непоузданости, често ослањање на општеважеће истине, гласине („То сви знају“ [63]; „цело Окно брујало“ [66]), туђе приче („све ми то мој Миса причао како од стари рудари слушао“ [92]; „Милијана ми то и испричала“ [93]; „то све мени други причали, ми тад још нисмо ту живели“ [94]; „И исприча ми жена“ [115]; „Миса ми, дабоме, све испричао, сама нисам видла. Нит би и могла да видим и ако би тела“ [251]; „старе ми жене причале“ [263]; „од људи сам слушала“ [311]) или необична предања, која је од других чула, а њихово увођење и инкорпорирање у текст најчешће се сигнализира помоћу глагола говорења или перцептивних глагола типа „кажу“, „веле“, „причају (људи/жене)“, „чујемо (ми)“ (обележја индиректног говора), на чему почива један од главних ефеката њеног казивања. Тако, на пример, када жели да објасни етимологију топонима Цакленац, позива се на две варијанте (кукуруз као „цакло“ или кладенац који „се цаклео“ [в. стр. 8]), или, рецимо, када извештава о периоду након што ју је први муж отерао од куће после шест година брака јер нису могли да одрже потомство, па се убрзо поново оженио, како препричава, та жена је имала обичај да туче Велу Бугарку („цео [јој] нос размрка и на земљу ју собали“), да би напослетку узела децу и напустила домаћинство (в. стр. 27–28). Међутим, скептичној Петрији ипак највише поверења уливају они догађаји којима је присуствовала, у које се лично уверила, зато ће и тражити да види непокретног Витомира својим очима (исто тако, након другог предсказања нечије, по свему судећи, Мисине смрти, предсказања оличеног у лупњави посуђа из креденца, она ће се трипут прекрстити у правцу истока и помолити Богу, али ће ипак желети да обиђе мужа у болници, да га види и чује), па се она, стога, у извесном смислу, на готово „критички“ начин односи према „грађи“ која допире до ње од људи из окружења, јер је очигледно свесна да Окнанци имају склоност да оговарају („њин језик није слатак“ [300]), испредају свакојаче приче, по потреби, да домишљају, а и лагање се на неколико места истиче као важна црта у њиховом портрету: „Окнанци воле да лажу, не можеш ти њима све ни да верујеш. Шта све они досад нису измислили?“ (100); „Окнанци, бре, велики лажови“ (113); „Па сад изађи с њи на крај. Ама не знаш ти њи, не знаш с ког имаш посла“ (113); „Измишљају, бре. Лажу, човече, од дуга времена. Немају шта да раде, па од беспослицу приповетке испредају“ (114); „Окнанци, бре, лажу и варају и себе сами, откад се роде, па док не умру, а неће ли тек тебе?

¹⁸⁷ Уп. са: „Ал на њу [Мисину мајку – М. К.] некако и нисам љута. Проста жена била, није, јадна, знала шта ради. Ћерка ју, моја зава, била подговорила“ (141).

С њи ти је, море, тако, ниси се не обрнуо, а већ си магарац испао. И уши ти два метра велики“ (250). Будући да је активни учесник у радњи, па и сведок многих збивања о којима приповеда, Петрија ће са властите идеолошке позиције, бројним поводима, изражавати различите ставове према причи¹⁸⁸, стварности која је окружује или пак ликовима, а као подесан нам се намеће пример о вредновању нарави становника поморавског краја или менталитета српског народа уопште: „Овде девојке опште рано почињу да иду с мушкарци. И флинтају се, брате, шта ту ваздан? Селјаци не зову рудари за цабе барабе, а ни ови њи, опет, гегуле. Све они брзо покваре“ (97); „Срби су то, бре. Па још гегуле. Кој може с њи?“ (103); барабе „једино с мотку мож да удружиш“ (137); „Е, па, много смо ми један скотски народ, ја да ти кажем. Н умемо ми ништа да поштујемо, ништа од нас не да испадне. Богами“ (249)¹⁸⁹, а ставља нам до знања да би и новине о њима могле да извештавају јер „Ми за новине и јесмо. Нек нам се народ чуди“, уосталом, „Овај свет и није за друго. За чуђење он, богами, и јес. Ја да ти кажем“ (127), суверено просуђује Петрија. А кад се буде обрела у метрополи, тој, како је доживљава, блештавој „гунгули“, на темељу искуства са медицинском сестром коју је подмитила да би себи осигурала пролаз у болници, о становницима Београда ће судити на следећи начин: „Заплашен, некако, народ у та Београд. Ал пару опет воли“ (192).

А када смо већ наговорили нарочит однос према „грађи“, ваља истаћи да јунакиња изворе својих сазнања о, рецимо, пореклу Витомирове напрасне „одузетости“ мотивише чак трима верзијама приче (в. стр. 112–113), међутим, допушта саговорнику да начини избор између њих и определи за ону која му је дража, која му се чини вероватнијом за дату ситуацију („Имаш ти да бираш, не дају они тебе само једно. Према то колико си луд, они ти и нуде. Изабери шта оћеш“ [113]), док се она највише поузда у сопствено уверење о далекосежним последицама погубног дејства Полексијиних „врачки“ на Витомира, посредством пицаме (тзв. контактна магија [в. Делић 2008: 346]), јер добро зна да би Полексија, будући да је „опасна жена“ са „опасним рукама“, „без леба [...] могла“, али „без зло никако“ (117).

У тексту налазимо и модалне речце и начинске изразе попут „можда“, „валда“, „чини ми ске“, „изгледа (ми)“ или „мора бит“, „рекла би“..., а које теоретичари прозе с правом називају „алибијима романописаца“, јер управо на тај начин сказ-приповедачица покушава да надомести очигледну неупућеност у поједина збивања, па и праве мисли и осећања других јунака, те само нагађа, односно казује под претпоставком оно што не би смела тврдити уколико не жели да се огреши о домет унутрашње фокализације (Женет 1983: 126). Тако, на пример, иако са сигурношћу не може знати како су Љиљу дочекали родитељи након што се унесрећена вратила у њихову кућу из вароши Ш., у коју је била побегла са неким старим шофером, Петрија улаже напор и закључује на основу стања/понашања својих комшија: „Не можеш ти да знаш шта је њу дочекало у кућу код њени родитељи. Сигурно јој није било лако. Ал вратила се, примили ју њени. Толико мож да видиш“ (98), или, с обзиром на то да не располаже довољном количином информација о начину на који функционише брак Витомира и Милијане, након Витомировог неверства, Петрија, спрам расположења/израза њихових лица, саопштава: „Кој то може да зна? Они не причају, ти не питаш. Ал можда нешто видиш и сама. Он не изгледа много расположен, она исто тако. Не свађају се и не бију

¹⁸⁸ На пример: „Све ми жена, човече, погоди кај да из књигу чита. Па нек ми неки онда прича како нема ништа. Како нема, бога ти?“ (46); „Па нек ми још неки каже шта ћеш код доктори. Како шта ћеш, бога ти?“ (73); „Ма вода ти, човече, лековита ствар, нека прича кој шта оће“ (49); „Је л видиш ти, бога ти, колко ти значи да међу доктори имаш познатог?“ (169); „Кој се још од вене с неку белу чарапу излечио? Немој ники да ми прича. Да је бар вунена, па ајде де. Него гумена“ (253).

¹⁸⁹ О менталитету људи овог поднебља још речитије говори директор рударског басена, инжењер Марковић: „У ову проклету Србију [...] још ники није ништа са своје руке подиго да га зато нису поплували и под главу му се посрали. Таки је то проклет и поган народ. [...] Мој народ човека не поштује и готово“ (248).

по кућу, не чује се то у сокак. Ал, изгледа, ни не пропадају баш од слагање и љубав“ (110). Слично је са исказима попут „Не знаш ти, дабоме, шта је сад у Алексину и Полексијину кућу. Ал замишљаш“ (104), или пак са призором у коме јунакиња просуђује само на основу Мисиног погледа, који несумњиво одражава садржину његове душе (Фридман 1968: 499), и на себи својствен начин интерпретира страх човека од надлазеће смрти (в. стр. 286–287, 291), односно са пасажом у коме покушава да се приближи, безмало поистовети са Полексијином психолошком тачком гледишта, да проникне у њену (под)свест и представи како се ова, мора бити („не мож да биде друкше“), осећа пред, по Петријином резону, више него заслужени одлазак у затвор, који јој је досуђен због непрописно обављеног прекида Милијанине нежељене трудноће:

„Пропала си, Полексија, кај Грчка. Уватили те ко маџора лопова на таван међ пастрму.

И већ је, не мож да биде друкше, то сваки тако мора да види, видела саму себе како сас једног милицајца путује за Забелу. Још она с њега седи онако у воз, а већ јој се оне вратнице, што се одовуд лако отварају а отуд готово никако, широм раскрыљују. Изволте, госпођо Полексија. Чекамо те, госпа-вештице“ (82).

Насупрот томе, постоје и извесне ситуације чији развој Петрија и маштом не успева да докучи, на пример, како би изгледала њена деца да су, стицајем другачијих околности, остала у животу: „Моја Милана би сада одавно била жена, а он, моје синче, то би већ био матор, бркат човек од тријес четири године. Како да га замислиш таког? Не могу то да замислим никако“ (15). И мада повремено инсистира на изразима као што су „ништа нећу да ти кријем“ (18, 206, 313), „право да ти кажем“ (19, 66, 73, 137, 142, 176, 201, 269, 291, 299, 303, 311) и сл., којима јамчи веродостојност и ваљаност исприповеданог, чак, у појединим приликама се заклиње слушаоцу на искреност: „Очиу ми, ако те лажем“ (62); „очи ми испале ако те лажем“ (226), интересантно, налазимо и сасвим обратан поступак: „Веруј ако оћеш“; „Веруј ако немаш паметнија посла. И ако си луд“ (112); „Е, сад, да л то баш истина ел није, не би умела да ти кажем, пошто сам купила, по то ти продајем“ (137), којим се изневерава уобичајени принцип гарантовања истинитости и улива додатно неповерење у претходно исказано.

Осим пристрасности, која је један од главних узрока Петријиног непоузданог казивања, јер „говори о себи онако како себе види и о свету онако како га види“ (Русе 1995: 37), штавише успомене на неке екстремне ситуације су за њу толико потресне и болне, као нпр. растава од првог мужа, којег очито, упркос свему, никад није престала истински да воли (в. прељуба; в. и ефектно остварен сан, стр. 141 и даље)¹⁹⁰, епизода са Милијаниним побачајем, који је могао да изазове прерану смрт ове младе жене (а њој је Петрија одиста желела само да помогне) или двогодишња животна етапа у којој ју је њен Миса, отишавши у превремену, инвалидску пензију, и, огорчен, одавши се пићу, крвнички ућуткивао батинама, да Петрија није вољна ни да их се присећа, иако се приповедање одвија увелико након непосредних трауматичних догађаја, како их не би у садашњости изнова проживљавала („Не питај ме, човече, како ми је било. Никад ме не питај“ [16]; „ништа ме, човече, не питај“ [74]; „Не питај ме, човече, како сам за ту годину-две живела“ [206]). И не само то, будући и у понашању и у размишљању притешњена нормама (сеоског) патријархалног морала, оптерећена бројним предрасудама околине, док је била у поодмаклој трудноћи, она, рецимо, није смела да се пожали Добривоју на болне контракције које осећа, јер је порођај очито наступио (ипак се

¹⁹⁰ „Много сам ја њега некад волела. Неописано. [...] Па и, доцније, кад сам већ и Мису волела, сваки пут кад сам овога срела, нисам могла да не помислим да је с нас можда и друкше могло да испадне. И, признајем ти [...], понекад ми се чинило да ми је срце там, у проклету Вишњевицу остало. Децу сам с њега рађала, а то жена човеку не мож да заборави“ (230).

није „шалило“) и затекао је на њиви, неспремну, током окопавања кукуруза, међутим, кад буде хтела о томе да обавести свекрву и наговести јој да мора да прекине тежак рад и напусти поље, користиће показну придевску заменицу „оно“: „... Неће валда бит *оно*? [...] Богами, не попушта мене *оно*, сам сече“ (9); „’Мајко’, кажем свекрве, ’мен нешто много претиснуло преко стомака, биће да је *оно*...“ (11)(наш курзив)¹⁹¹, такође, док буде растерећивала своју грешну душу и доктору Ђоровићу откривала дуго и пажљиво чувану, најинтимнију тајну, сећање на прељубу коју је током другог брака починила са бившим мужем (Женетовом терминологијом, тзв. сингулативна аналепса [в. Марчетић 2003: 143]), у опису еротског чина ће неколико пута употребити показну придевску заменицу „то“, чиме се „предмет говора преводи у сферу неодређености“ (Микић 2005: 26): „ал баш ту се *то* једанпут десило“, „тако *то* там и буде“, „да ти свес од *то* мркне“, „би *то* како би“ (232–233)(наш курзив). У жељи да одагнамо евентуалне забуне, дужни смо да нагласимо да је посве другачијег типа употреба показне придевске заменице „оно“/„то“, односно синтагме „оно најгоре“ (283, 285), наместо именице „смрт“, пошто се јавља у дослуху „с традиционалним табуом неименовања појмова и бића хтонског карактера“ (Делић 2008: 347, фуснота 63). Такође, у складу са патријархалном културом којој припада, водећи рачуна шта би средина могла рећи, Петрија одбија да се уда за удовца, кафецију Љубишу, који је знатно старији („сви би одма казали да сам то урадела због паре“ [19]), а кад се у болници буде растајала са Мисом, предосећајући да је то можда њихов последњи сусрет, противно својој вољи и навирању снажних осећања, обуздана стидом, неће га пољубити пред људима и прећутаће оно што је жарко желела да му саопшти: „да сам леп живот с њега имала, да је мојем срцу увек драг био и да сам све што међу нас рђаво било одавно заборавила. И да га молим да и он мене оно рђаво заборави“ (291), што, по нашем убеђењу, само потврђује тезу Љ. Јеремића да је Петрија оличење „карактеристичних невоља женске судбине овога поднебља“ (1978: 172). Петријино казивање је непозудано и зато што многе појаве тумачи у складу са својим скученим погледом на свет, својом наивношћу, простодушношћу и специфичном религиозношћу¹⁹², која се темељи на схватању о души, са примесима анимизма (дрво шљиве), веровању у култ мртвих¹⁹³, култ предака, уздању у траваре, врачаре, вештице, сваковрсне магијске ритуале, гатање, урок, хтоничне и небеске силе, духове, предсказања, у Бога, али, како објашњава Владета Јеротић, оног Бога који „штити, награђује и [оштро – М. К.] кажњава“, у ћудљиве, подмукле, непоуздане, осветољубиве, човеку ненаклоњене свеце, у жртвовање домаћих животиња и тако даље.

Мимо тога што се налази у позицији која јој укида могућност да „тачно представи себе“ (Русе 1995: 49), па и друге, непоузданости битно доприноси и временско и когнитивно одстојање са којег се она оглашава. Дистанца према збивањима већа од три деценије не само што пружа могућност да се доживљена прошлост изнова обликује него и активира процес заборављања појединости, па у тексту налазимо исказе попут „’Ја ћу’, вели, ’мало’, *не знам код кога*“ (37, курзив је наш); „не знам баш како беше“ (20); „Е, не знам“ (130); „не би умела да ти кажем“ (8, 44, 48, 51, 118, 130, 137); „нисам сигурна“ (120); „не сећам се нешто“ (139); „не сећам се више како беше“ (190); „ни не запанти [...] добро“ (308) итд. Ваља такође рећи да је непоуздано њено казивање и о оним догађајима, које је, као смрт деце, понајпре, услед

¹⁹¹ „А онда ти у село било тако, не мож ти да се порађаш ди оћеш. Не смеш ти то у кућу да урадиш. Има да се сакријеш. Ко кучка кад се куци. Ко мачка од маџора, тако има да се кријеш“ (11).

¹⁹² Владета Јеротић (2007б) је писао о присуству три слоја унутар човека: „Чини нам се да у сваком савременом човеку живе три човека: пагански, старозаветни и новозаветни“.

¹⁹³ Поимање загробног живота најочитије се испољава двапут, први пут, на самом почетку, у вези са незаслуженом патњом и прераном смрћу ћерке Милане: „Нек му бог да рајско насење. Нек му тамо, на она свет, пружи оно што овдена није имало. Нек му нађе други родитељи да ми они тамо моје дете пазе и чувају. Нека га бог поштеди ноћни срахови“ (7), други пут, у последњем сегменту романа, у развијеном сну и занимљивом дијалогу који води са Мисом са „онога света“ (в. стр. 302).

Уп.: „Друкше се там живи, закони су други“ (315) (више о томе код: Радовић 2012).

повишене емоционалности, перципирала као у некаквом магновењу, доживљавала као да се ти призори ње нимало не тичу (уп. са Сретеновићем после тешког нокаута). И баш оно што Петрија, поводом бледе и веома колебљиве слике која се у њеном сећању задржала о давно умрлом синчићу и ћеркици (јер „Ни то ми бог не теде да остави“ [16]), закључује о човеку и његовој подложности да с годинама заборавља чак и најтрагичнија искуства,¹⁹⁴ може се односити и на квалитет њене меморије као аутодијегетичког приповедача: „Човек ти је така живина – све заборавља. Не знам како бол да има, најзад ће увек да га одболује и да заборава. И продужи да живи ко да га и није задесило ништа страшно. Пантис још понешто од то, [...] ал и то некако као кроз маглу, ко да се десило неком другом, не њему“ (15). Па ипак, док говоримо о недовољној поузданости нараторке, најпроблематичнијом нам се указује иначе веома успела, лирски обликована сцена на окнанском гробљу, коју срећемо поткрај романа, сцена у чије средиште су постављени Цигани свирачи, како Петрија перципира, као изронили из траве, о чијем музицирању незнатно модификоване омиљене кафанске песме њеног покојног мужа Мисе, „Милораде бекријо“, извештава потпуно пометена, опхрвана емоцијама („Мен од то чисто душа застаде“ [321]), па све што се одвија пред њеним очима пажљиво посматра, али кроз сузе величине „црешње“, које јој незауостављиво теку низ образе, због чега ће се касније и сама дуго колебати и питати да ли је тада видела нешто „што јес“ или „нешто што није“ (322). Епизода са свирачима се окончава долетањем птица, најпре белих, потом и црних, те њиховим сједињавањем у јато, које се надвија над гробовима и Петријином главом, а није то ни чудно уколико се присетимо да простор гробља „има јак фолклорни потенцијал“ (Радовић 2012: 106), с једне, и, с друге стране, да се птице, као „становници горње сфере“ (небо, ваздух), у традицији старих Словена јављају као „ликови душа“ (Гура 2005: 394, 395, подвлачење аутора), такође, Петрији се причинило да су птице прхнуле из белих грла окупљених Цигана, међу којима се налази и дечак коме је својевремено поклонила стару Мисину виолину („наменила“ умрлом), а опште је познато да су, као што смо могли да приметимо и у опусу једног другог писца, са којим се Михаиловић неретко доводи у тешњу, на извесним поетичким сродностима засновану везу, Цигани, маргиналци и други убоги људи, попут божјака Радована, чији се глас и певање у пијаном стању, оквалификовано као „блејање“, чује у позадини и улива у свеопшту, изразито дисонантну свирку, посредници између „овог“, света живих, и „оног“, света умрлих:

„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 зазивљу, небо и земљу да грде, овом и оном свету матер и сестру и дете тек рођено и све живо и мртво да пцују, мене и себе, свим мојима и свим својима што су 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“ (322).

Већ смо истакли да свако казивање, будући да проистиче из процеса интратекстуалне комуникације, подразумева контакт између говорника и слушаоца, а спрега међу поменутиим инстанцама је у роману *Петријин венац* додатно оснажена, пошто је у њему, наспрот других Михаиловићевих сказ-остварења, „Тон усменог обраћања [...] још [...] израженији“ (Јеремић 1978: 169). Петрија, *Ја*-приповедач, опет, спрам Љубе Шампиона, пре свега, остварује још приснији однос са саговорником, однос који се постепено мења, напредује и, како даље одмичемо, постаје готово фамилијаран – ословљава га са „ти“, „човече“ или

¹⁹⁴ „И тако, један по један, један по један, данови пролазе. И више се не враћају. Никад. Отпиши и ко да никад нису ни били. Било, па прошло. И заборава шта било. Ако мож да заборавиш“ (104).

О пролазности налазимо и следеће: „... пролази време. И кад ти добро и кад зло, оно не дангуби. Стално куцка, ко детлић, и дубе његову рупу: један по један, сви ћемо у њу да упаднемо“ (98).

„brate“, саветује га/опомиње, показује му породичне фотографије или своју десну, некада занемоћалу руку, не либи се да пред њим пије или псује, мада се често, увиђавности ради, ограђује изразима „да простиш“ или „извини“¹⁹⁵, тражи од њега одобрење за одређене поступке које је чинила, сагласност са изнетим закључцима до којих је искуствено дошла, у форми готово реторских питања: „Је л тако?“, разумевање и саосећање уместо осуде за оне потезе за које је и сама свесна да, са етичког становишта, нису исправни..., а управо се исповедањем тајни и многих погрешака (лагање, псовање, испијање ракије, недовољна чистоћа домаћинства, кућа из које се „осећа неки задак“, неверство, непоштовање верских празника као што су летњи Свети Врачи, подмићивање медицинске сестре у болници у Београду...) и укида идеализација њеног лика: „То сам тако тај дан њему рекла, а и тебе, ево, говорим: ако си човек, прво ме чуј шта имам да ти кажем, па тек после твој људски суд донеси. Тад сам све оном старом човеку испричала, па ћу сад и тебе. А ти, кад ме чујеш, ако баш оћеш да ме осудиш, прво на своје људске грешке и греови помисли, па ме онда, ако ти они дозволе, и осуди. Само те толико молим“ (228)... Уз то, Петрија наратера нуди и ракијом, кафом или цигаретама, пита га за мишљење: „Како то, питам ја тебе, да за десет-једанаес године од рата нико није дознао да Витомир опште био у четници?“ (113); „Што да човек баш толико човека да не појми? А? То ти мене кажи“ (248), међутим, уме, по потреби, и да му се жестоко успротиви, нарочито у ситуацији када се мучи да прикрије налет емоција и оправда се, убеди га како не плаче. Постоје извесне индикације да је у питању можда и већи број сабеседника,¹⁹⁶ те је, у том погледу, интересантно издвојити непосредно „ћаскање“ са саговорником, наводно мушког пола, односно подстицање на дијалог. Ако још уважимо критеријум наративног нивоа коме приповедач и, еквивалентно њему, фингирани слушалац припада, можемо закључити да је у питању екстрадијегетички наратер, који је, по дефиницији, поуздан, такође, конкретизован, али није активан, не узима учешћа у догађајима и ситуацијама о којима се приповеда и не оглашава се својим исказима, већ пажљиво прима садржај приповедачевих порука, и, уз то, изразито је уочљив. На такав закључак нас наводе „приповедачеви закључци или одговори на могућа [тзв. нечујна – М. К.] питања“ (Римон-Кенан 2007: 132), као у следећим примерима: „Не, немам децу. Имала сам с првог мужа. У Вишњевицу. Дабом, близо Окно. Ту смо живели“ (5); „Оћеш да ти сипем једну? Ајде, море. Ајд зајно да попијемо. Да попијемо за душу моје јадне Милане. Је л оћеш тако? Ајде. О боже“ (7); „Ма не. Ма не плачем. [...] Па дабом. Па сигурно да попијем. И више но две-три. Овдена сад све жене пију, па неку попијем и ја. [...] Ајде, бога ти. Што да не пију? [...] А не плачем. Ма није, кад ти кажем. Па ево, види [...] Је л видиш? Је л тако?“ (8); „Ма није. Ма не плачем, кад ти кажем. Па је л ти човечански говорим? Па немој да ме нервираш. [...] Немој, брате“ (9); „Па је л тако? [...] Ајде, бога ти“ (22); „Је л тако?“ (43, 279); „Је л видиш ти то, бога ти? Је л видиш колки је то зликовац жена била?“ (51); „Је л ти знаш ди је Полексијина кућа? Онде, у Горње Окно“ (58); „Па је л није тако? Па немој, бога ти“ (114); „Ајде ти запали, а ја ћу да ти скувам кафу. Каки је то мушкарац који не пуши? Ма јок, запали одма. Па ћеш

¹⁹⁵ „Имплицативним изразима *да простиш* и *извини* говорник се дистанцира и од појмова у вези са екскреционим, пробавним активностима и њиховим продуктима, као и од поступака који су у асоцијативној вези са њима (*нужда, клозет, клозетска шоља, чучнути* и сл.)“ (Танасковић 2018: 360, курзив аутора).

¹⁹⁶ Извесно је да сусрећемо још неке реминисценције, односно, у сажетом облику, поновне презентације појединих ликова или ситуација, о којима је претходно у роману било речи, примера ради, о доктору Ћоровићу (в. стр. 131–132), Влајни Ани из Доњег Окна (в. стр. 138), доктору Јешићу (в. стр. 164, 167), о петокolonцима (в. стр. 94; уп. стр. 138), чак на једном месту, док казује о Милијани, Петрија узгредно помиње забуну са лекарима и експлицира: „То сам ти испричала“ (110), а будући да ове, тзв. унутрашње репетитивне аналепсе не поседују нарочиту семантичку носивост и да накнадно не мењају значење минулих догађаја (уп. Марчетић 2003: 145), склони смо да потврдимо исправност претпоставке Владиславе Рибникар (1987: 99) о постојању већег броја различитих наратера, такође, на такву нас је одлуку добрим делом навела и чињеница да Петрија у 18. фрагменту четвртог поглавља апострофира фиктивног саговорника обликом суплетивне множине, са „људи“ (в. стр. 117) (о томе више код: Јовановић 2010а: 84 и д.).

после опет. Ја сваком човеку који дође код мене одма кажем да запали цигару. [...] Које су ти то цигаре? Бога ти. Мој Миса није те пушио. Овде се таке, чини ми ске, не продају. Мислиш? Нисам видла. Ал лепо меришу. У, баш лепо [...] Е, шкодљив. Ајде, бога ти. Ма кој још слуша доктори?“ (129); „Не знаш ти, човече, кака то свирка беше“ (322) итд.

А ако смо, понајпре, нешто казали о Михаиловићевом опредељењу за специфичну наративну технику (сказ), те особени вид књижевноуметничке трансакције (по Бахтиновој типологији, тзв. једносмерна двогласна реч), онда коначно треба указати и на нарочите вредности који се у приповедању тим и таквим поступцима остварују (уп. о томе: Јовановић 2011). Поред непобитне чињенице да се Петрија истрајно служи нестандартним језичким идиомом (а језик је директно зависан од изабраног типа јунака, носиоца нарације, и садржаја, односно тематике којом се бави), читаочеву пажњу ће сасвим сигурно привући оноματοпеје и тзв. оноματοпејски узвични предикати, које најчешће препознајемо на местима када јунакињи понестане језичке компетенције да све што перципира то и изрази, па се тада њен „језички дискурс [...] трансформише у немушти скуп звучних сигнала“ (Јовић 1985: 88): „Почну они нешто жвањ-жвањ између себе“ (34); „Е-е!“ (21, 288); „транге-франге“ (60, 116); „хокус-покус-препарандус“ (60); „охо-хо“ (69, 135); „Мрм, мрм, па ништа. Мрм, мрм, па ништа. Кај да му се уста завезала“ (87); „ду! ду! ду!“ (146, 147, 148); „Вр-вр-вр“ (189); „Врке горе, врке доле. Трес овам, трес онам. Врке, трес! Врке, врке, трес, трес!“ (219); „Брррум пред њега“ (Исто); „Вр-вр-вр-вррррр! Вр-вррр-врррр!“ (280); „Вр-вр-вррррр! Вр-врррррр! Врр-вррр-вррррр!“ (Исто); „... па онако пффф! пфффф! на креденац“ (Исто); „Па мау! маууу! Па мауууу!“ (281); „... нешто [...] учини овако: цак!“ (260); „Они нешто туц-муц, ово-оно“ (275); „И онако ајд-ајд, ајд-ајд на чесму“ (282); „само га изједаред лупило: цап – и готово“ (300); „Ево ти га [...] клај-клај отуд“ (304); „Ко неки детлић: куц, куц“ (309); „’Беее! Беее!“ (311); „Оће нешто да ми каже, па туц-муц, па никако“ (315) итд.

Затим, како је тачно запажено (Делић 2008), текстом доминирају сликовита поређења и читаве поредбене конструкције, и то са појавама које су лако доступне Петријиној животној стварности и скромном духовном хоризонту (на основу очигледне сродности са биљкама и, пре свега, домаћим животињама...), док је метафора сразмерно мањи број¹⁹⁷, „што највише одговара духу сеоског наративног стила, и по структури, и по садржини“ (Јовић 1985: 85): „Кај да ме неки с виле петозубе боде“ (9); „Удешавам га [тек рођеног синчића – М. К.] ко да ће сад одма ту да ми запева“ (13); „ћута за астал ко коњ за празно јасле“ (22); „онако побауљке кај живинче идем“ (39); „Кај оно гладна мачка“ (39); „Трте се око мене ко око заклану свињу“ (40); „поче да ме тресе кај зрелу воћку“ (41); „Седим ондена и климам главом ко болесна кокошка. Све ми се перје обесило“ (47); „надођоше кај кисо леба у карлицу“ (48); „вратише [ме] међ људи кај добри чобани што врћу изгубљену овцу“ (52); „мрзела [сам ју] кај квочка узицу“ (53); „И одма заспа ко јагње“ (54); „зевну. Ко неко јадно, много уморно пиле“ (55); „не знаш ништа кај будала“ (57); „ти то не видиш кај један бркати сом“ (58); „знам ју кај црквену пару“ (58); „трчи на прилику кај неко куче“ (59); „дете ти отуд искочи кај пампур“ (61); „А то ти било толико паметно ко да си курјаку дао да ти причува јагње“ (63); „бела кај флиспапир“ (70); „умудрео се кај дете кад се усере у гаће“ (77); „лупа кај мокра пола око гузице“ (101); „Јуре га ко ловачки керови зеца“ (102); „она набере лице ко да јој дајеш неку много гадну медецину“ (107); „има да га исече са сикиру кај репу“ (146); „у место шлајфујем ко оно машина на дугачки воз кад се по шине на узбрдицу после зимску кишу увати лед“ (147); „шушка по њу [кујну – М. К.] ко јеж међ лишће“ (151); „Трчим ја кај коза планинска“ (192); „И плаче, плаче, ко киша пролетња“ (202); „црне сузе кај дебели стршљени искачу“ (243); „приачила [се] уз мене кај мачка“ (264); „судови [...] се фузају кај

¹⁹⁷ „Исплакала сам ја моје сузе, одавно“ (8); „И плакала би јадна, јооој, и гора и шума, и небо и земља би од мој јад проплакали, тако ми у душу црно до невиделице дошло“ (175); „Кад би ми се гроб под мене отворио, ни то ми не би било доста да сав мој јад и чемер прими“ (14); „’Ја [Љубиша – М. К.] сам се’, вели, ’с мој живот разминуо кај да се никад нисмо ни срели, и то што сад живим није живот, но свињска балега“ (19) и др.

на клизавицу“ (280); „они болесни на прозори излазе, висе там кај слепи миши“ (283); „згурила [се] ко дебела задушна баба на кишу“ (320); „Ко неко говно, тако ме погледа“ (84); „зачапрља [га] кај мачка говно“ (113); „целог [га] кај мртву рибу исекли“ (296); „Прецепило се [Мисино срце – М. К.] ко кесу кад надујеш, па с њу од дувар удариш“ (295) итд., а детектовали смо и редак пример персонификације: „оно се блаштиште распекмезило, па бели свет претисло“ (181).

У Петријином говору сусрећемо и кратке врсте, клетве, које, у виду самосталних исказа, директно упућује, примера ради, Добривојевој мајци, која јој је наудила, са јасно профилисаном „вером у магијску моћ речи“ (Ајдачић н. д.) и намером да се клетвене жеље, уз помоћ „више силе“, остваре, те свекрву, заузврат, сустигне несрећа: „’... ал ти, несретнице, ниси ничја мајка. Ти једино неке шугаве кучке мож да будеш мајка. [...] И тако ћеш, ко кучећа мајка, и да липчеш. Горе но ово јадно дете што си ни криво ни дужно у смрт отерала“ (14) (в. и Делић 2008: 344, фуснота 17), а такође затичемо и примере када јунакиња проклиње са битно измењеним односом према ономе коме упућује жеље, те су клетвене поруке онда више афективно усмерене, као „израз беса, револта и немоћи“ (Делић 2008: 348), или се пак неретко приближавају псовкама и њиховој експресивној функцији (Петровић 1997: 92): „Иди, мислим се, не вратила се. Иди куд оћеш“ (37); „Отвори уста, мислим се, не отворио и!“ (88); „Јете, не најели се“ (270); „Пите, дабогда ви се у гушу заптило“ (270); „Иди, мислим се, врат, дабогда, сломио“ (272) и сл. Изражајности Петријиног језика знатно доприносе и вербалне формуле са заштитном (апотропејском) функцијом, које је разоткривају као изразиту припадницу фолклорне традиције: „не било примењено“ (79, 121); „далеко било“ (159, 286); „не дај боже“ (159, 260); „саклони Господе/Боже“ (159, 313); „Злу не требало“ (159, 285); „боже ме прости“/„Бог да прости“ (189, 314, 7), такође, присутност благослова (в. Делић 2008: 344), изрека, пословица, пословичних поређења, устаљених израза, фразеолошких конструкција, као нпр.: „доћи из дупета у главу“ (75); „Скувана му попара“ (86); „(не) фермати/(не) зарезивати [некога] (ама баш за ништа“ (84, 120); „подвити реп“ (90); „Пуј, пик, не важи“ (104); „Пас реко, пас одреко“ (104); „извадити душу [некоме] на памук“ (105); „Кад си у невољу, помагај, брате добране, кад њему треба да се нађеш, кој ти беше, брате бежане“ (84); „Нит говори нит ромори“ (144); „расправљати/испредати Маркове конаке“ (188, 269); „превити [некога] на рану“ (108); „изводити бесне глисте“ (211); „лупати ко Максим по трице“ (211); „упишати се од смеха“ (216); „трљати главу [с неким/нечим]“ (276); „уредити [некога] за Врбицу“ (276), „... као бела лала“ (126); „[некога] носи мутна Марица“ (155); „натоварити [некога/нешто] другоме на врат“ (276); „Бестрага му/јој глава“ (22, 50, 101, 126, 135)..., затим псовки, вулгаризама и опscene лексике: „О, судбино, јебем ли ти матер, кад ме начини женско“ (69); „О, мислим се, јебем ти мој стра целог века“ (89); „јебем ли ти [...] матер сељачку“ (136); „пу, пу, пу, јебем ти под лево колено“ (57) и др.

Осим тропима, експресивност се постиже и помоћу деминутива („ручице“, „детенце“, „уснице“) и пејоратива („ножурда“, „гађетине“, „водурина“, „гузица“), те исказа типа „Тамо га [упокојеног синчића – М. К.] спустимо у земљицу црну, њојзи га предамо. Она ће одсад, па док је света и века, мајка да му буде“ (15), који делују као да су преведени из народне песме и на особен начин стилизовани (Јовић 1985: 89), или, рецимо, употребом тзв. библијских инверзија (Јанковић 1985: 28), попут „муке страшне“, „бол неизмерни“, „смрадеж неописани“, „понижење бескрајно“, „болови тешки“, „гађење велико“ (в. стр. 293–294), које запажамо у склопу књижевно изузетно успелог описа Петријиног доживљаја смрти и последица које смрт са собом носи, притом, док Петрија исцрпно, са пуно натуралистичких појединости говори о пропадању и растакању људског бића (уп. са приповетком „Ухвати звезду падалицу“ из, по њој назване, друге збирке), односно слика како је смрт у стању да измени, унакази и до непрепознатљивости наружи човека, уочавамо чак три узастопне реченице, чији се истоветни почетни делови понављају, стога образују звучну стилску

фигуру – анафору¹⁹⁸: „Она уме тако да те нагрди [...] Она уме тако да те намаскира [...] Она уме тако да те искези и избечи и очи да ти изврне да више ники никад ни не пожели да те живог знао. [...] Оно што сам ја видела, то је да се људи на самрт кај животиње муче, да се живи кај мрциње распадају, живо им се месо на каишеви развукује и утроба им трули, црева им се упредају и ко нека танка опута кидају и они од болови урличу и цвиле час за живот час за смрт горе но најјадније пцето“ (293, наш курзив). Овим запажањима вреди додати да се мотиви болести и смрти провлаче кроз читаво нараторкино саопштавање, да су претежно у питању, са становишта њеног животног пута, али и са становишта композиције романа, преломне тачке, дакле, почев од првог поглавља у коме Петрија приповеда о смрти детета храњеног млеком, преко преране смрти њено двоје деце, великог броја прекинутих поодмаклих трудноћа („Бар три-четири Окна је она тако у клозет саранила“ [61]), Витомирове загонетне везаности за кревет, њеног тровања живом (где се смрт, која јој је претила, на дну лавора указала у виду фолклорно-митолошких представа, као „грдна змијурина“ и „нека опака ала“) и тегобе психогеног порекла (бол у руци), затим, смрти двеју свекрва, помињања смрти девера, заове, оца и мајке, првог мужа, па све до последњег, троделног поглавља у коме се тематизују часови несреће у руднику, те широким потезом захваћене болести и последњи дани Мисиног живота, а такође, спомињање бројних доктора (Ђоровић, Јешић, Јовановић, Николић, „марвени“ лекар...), надрилекара (чича Радомир из Дворишта, који намешта поломљене екстремитете), болница (у Окну, Бреговима, у П., Ш., Ј., у Београду), травара, врачара и вештица (баба Велика, Влајна Ана, Полексија, па и Љиља), директна је асоцијација на болест, на класичне али и алтернативне методе лечења (лечење живом, зрневљем олова са пропратним реквизитима, намењивање/паљење свеће у манастиру, басме/бајалице, записи, бели лук, пас чувар, друштвено-користан рад...). И ако ју је сведочење дугом и мукотрпном боловању четворогодишње ћеркице Милане подучило да се понекад и смрт може чинити подношљивијом од живота, смрт друге свекрве у кући да „Смрт не мерише најбоље“ (55)¹⁹⁹, а Мисина смрт, која га је сустигла тамо где нико „није заслужио“, у болничком тоалету за време велике нужде, колико смрт уме да буде немилосрдна и да понизи човека, онда није, међутим, нимало чудно што Петрија патње умирућег пореди са цркавањем пса, поготово уколико се присетимо читаве дигресије из четвртог поглавља о љубимцу куће Ђорђевића, псу Станимиру (**мотив пса** ће се варирати на различите начине и у романима *Гори Морава* и *Треће пролеће*), који је поболоо од рака и растајао се са душом у најстрашнијим мукама, а Петрија још тим поводом, при случајном сусрету и разговору са војником-сточним лекаром, поставила темеље свог уверења да „И човек и свака животиња се од први па до последњи његов час пати, нема му друго. За живот се тако бори“ (124) и да га за тај тренутак не треба ускратити, већ треба поштовати законе природе. Оно што је такође било занимљиво запазити јесте чињеница да се мотив пса још на један начин доводи у везу са смрћу (а није ни то случајно, пошто је познато да у оквирима старе српске митологије пас припада групи сеновитих животиња [в. Чајкановић 1994: 112]), тачније, у ситуацији кад Каменче Радојковић, Мисин колега, буде дошао код Петрије, задужен да је обавести о несрећи која се у рудничкој јами догодила њеном мужу и да јој се нађе у невољи, они полазе у потрагу за повређеним, све стрепећи да ли ће га затећи у животу,

¹⁹⁸ Када већ говоримо о стилским фигурама које значајно доприносе ритмизацији приповедања, издвојили бисмо и типичне примере за синтаксичку фигуру – полисиндет, у датим случајевима, посреди је понављање и гомилање везника *и* (без нарочите граматичке потребе): „Вичу, бога ти, људи *и* запомажу, пцују *и* плачу, јаочу *и* пиште, све у исти ма. И не гледају куд трче [...] а они гурави старци *и* жене што ноге вучу *и* деца нејака [...] за возем касају *и* лелечу *и* деру се што могу јаче“ (244, наше подвлачење); „... све тамо измешано, *и* људи *и* ствари, *и* мушко *и* женско, *и* руке *и* ноге, кај у неки казан“ (178, курзив је наш).

¹⁹⁹ Чим наступи свекрвина смрт, Петрија отвара прозор, што је у складу са народним веровањем по коме душа, која је управо напустила тело, треба одмах да изађе и тако јој се онемогући сваки повратак, дакле, у питању је још један у низу апотропејских гестова (в. Чајкановић 1994: 112).

Уп.: баба Лепосавин и Петријин полазак „там“/одлазак „на онај пут“.

јавља се симптоматично лајање, тј. завијање паса као несумњиви наговештај смрти, помора, беде и сл.²⁰⁰: „То кад куче почне ноћу да ти заурлава и тако јаоче око кућу као човек, значи, неку ти беду слути, неки ће ти брзо умре, барјак ћеш црн да добијеш...“ (152). И баш у поменутом, завршном поглављу, препознајемо још једну убедљиво изведену аналогију између човека и животиње, овога пута – свиње (в. стр. 154–155), аналогију која се успоставља на осећању немоћи и усамљености/отуђености/напуштености, трагичним осећањима која врло често мoрe Михаиловићеве јунаке не само у овом роману (в. Петријина незавидна позиција у време приповедања, усред „пустиње“, где још само са мртвима може да „пријатељује“, лутање и тражење уточишта након што ју је Добривоје отерао од куће, до краја неизвесна и пуна напетости потрага за Мисом усред „пустиње“, Љубишина резигнираност, самоћа Жике Курјака...) него и у пишчевој уметничкој прози уопште, док ће се **мотив свиње**²⁰¹ јављати и на неколико места у приповеци „Треће пролеће Свете Петронијевића“ из збирке *Ухвати звезду падалицу* (1983), односно у романима *Гори Морава* (1994) и *Треће пролеће* (2002). Наиме, желећи да дочара призор у коме су се сви људи одједанпут удаљили од ње, па се претварају да је не познају, окрећу главу од ње као „од гадну мрцињу пуну са смрадеж и неку опасну заразу“ (154) и бога јој не називају, пошто очевидно зебу да би их могла оптеретити тескобом и неизвесношћу у коју је запала, Петрија ће се сетити искуства са понашањем свиња у обору, уочи клања. Наиме, кад се вешти кољач појави у намери да одабере једну, све остале свиње се узнемире и разбеже, у страху да би их иста судбина могла задесити, међутим, уверава јунакиња, узалудно је такво понашање и људима и животињама јер је смрт заправо једина извесност, она никога још није успела да мимоиђе, ње нису поштеђене чак ни вештице у људском облику, попут Полексије, па је само питање тренутка када ће неко доћи на ред и заувек нестати са овоземаљског света („Ритај се ти колико оћеш, она један дан долази и води те. И ти идеш као бела лала“ [126]), а док судњи час не куцне, преостаје му само да помирљиво чека, што, уосталом, и сама Петрија чини, будући да је прешла пету деценију живота (52 године).

Већ смо ставили нагласак на Петријину моћ „уживљавања“ (Бахтин 1991: 25) и капацитет да замишља оно што јој је, са позиције коју заузима у причи, видом недоступно или умом несазнатљиво, а те карактеристике њеног приповедања се најбоље очитују у способности за развијен опис крајолика у четвртном поглављу „Велика опасност и вешта одбрана од вештице“, који је преломљен у Витомировој претпостављеној „птичјој“ перспективи, прецизније, компоњујући овај пејзаж, Петрија се идентификовала са Витомировом претпостављеном просторном али и психолошком, дакле, субјективном тачком гледишта и нагађа на који би се начин он, са физичке дистанце, могао осећати (вероватно супериорно, као „неки цар небески“, као „неки много велики газда“) и доживљавати реални свет, гледајући на њега свакодневно из ваздуха, из корпе на жичари којом се у праскозорје превози до посла (рудника) и у предвечерје, натраг, до куће (свет виђен „с висине“, као из „неки мали авион“), а такав сугестиван, лирски опис, у коме срећемо удружена изражајна средства, поређења и метафоре, нарочито у стилском погледу и у погледу интонације, умногоме одудара од општег, епски усмереног излагања и тешко да може бити казан гласом припросте јунакиње-нараторке, те нам се чини да се, уколико зачас оставимо по страни оно што Женет назива паратекстовима (в. Женет 1997) – наслов (романа)²⁰², унутрашње наслове,

²⁰⁰ *Словенска митологија*, енциклопедијски речник, 418.

²⁰¹ Поред тога што се потенцира у склопу упечатљивих поређења, **мотив свиње** се варира још на један начин у роману. Наиме, везује се уз Љиљу, Полексијину ћерку. Осим што је Љиљино лице с временом доживело трансформацију и „дошло [јој] кај у неку дебелу свињу“, Љиља се и прозвила, како каже Петрија, „... и душа [јој] баш као у свињу“ (127).

²⁰² С тим у вези треба истаћи да Петрија, попут неких других Михаиловићевих наратора, у тексту пружа мотивацију наслова. Зато је неопходно да за тренутак усмеримо пажњу на треће поглавље симболичког наслова „Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем која си“, на епизоду у којој врачака Ана, уз помоћ магијског ритуала, молитве на влашком и зрнаца живе, покушава да обезбеди Петријин опстанак у животу. Налазимо следећи

тј. наслове поглавља, нумерацију потпоглавља, посвету Бориславу Пекићу која се налази испред треће целине, на нивоу текста, баш цитирани одломак, највише разоткрива присуство и интервенције које се могу приписати подразумеваном аутору (в. Јовановић 2009: 131–132):

„Сад замисли ти како то изгледа кад се изјутра рано, таман што се сунце родило, возиш у ону корпу ко у неки мали авион над ове красоте од наше шуме и брда. А прид вече, кад сунце почне да запада, опет то исто гледаш, само сад с другу страну. И по други пут ти у исти дан све то лежи пред очи – ливаде попрскане с крупне пољске беле раде и жути гороцвет, са лилаплаве дивље перунике и црвени дивљи божури, зајак и лисица и јазвац што се пробивају кроз високу траву кај да пливају, шуме што се час црне и зелене кај нека дубока вода а час жуте и црвене ко да од неку ватру букћу, па све пламен сукља из њи, и лелујају доле под тебе тако ко да то свес оће да ти мркне. И чујеш у онај мир божји како се жир и шишарка откидају од стари растови и ретки бор и бобоњају од земљу, и старог лисца чујеш како ваби његову младу невесту и дере се по гору кај магарац, док поред теб по небеса шестари јастреб и прави ти друсто кај да си неки цар небески“ (92–93).

А када је о градњи описа реч, вредан је помена још један лирски опис, опис свитања (в. стр. 55), затим, готово натуралистички изведен опис абортуса: „И тек сад он, бога ти, поче да рије по њу. Кај неки рудар по нумеру. Струже, бога ти, копа човек живом човеку по утробу кај да заклану свињу дере“ (69), детаљан опис Витомировог аветињског изгледа (в. стр. 116, 117–118) након недаће која га је задесила, а он садржајем стоји у наглашеном контрастном односу према некадашњој ванредној, у суштини, кобној физичкој лепоти Михаиловићевог јунака („Мршав дошо јадник, па ко обрамица, бога ти, дугачак; сам што се ова обрамица савија како оћеш. Ноге му се, танке, обесиле, руке му висе на све стране. Иду му оне бале на уста – јао, боже, шта од ону лепоту да дочекаш. Кожа му некако бела, ко на печурку [...] Прсти му се укрутили, а нокти, кај на мртвака, оволики“; уп. стр. 97) итд., и уза све то, треба поменути и Петријин таленат да у приповедање инкорпорира различите фантастичне, језовите, па и ониричке елементе. Премда се у роману јављају два индикативна и мајсторски обликована сна (сан који претходи вести о трагедији у руднику и сан у виду изненадног Мисиног похода, оглашавања са „оног“ света, са молбом да му Петрија пошаље виолину како би се разонодио), нашу пажњу ћемо у овој прилици посветити првом (в. стр. 141–148), а он нам је веома важан и стога што на индиректан и лакши начин успевамо да продремо дубље у садржај јунакињине психе и дознамо све оне, у подсвести сублимиране садржаје, бројне наративне информације које нам нараторка свесно, на јави, ни под којим условима, не би смела („од срамоту“) да пружи или, условљена властитим, са много аспеката ограниченим углом гледања, не би успела да артикулише. Осим што има алегоријско-симболичку, дакле, лирску вредност, Петријино крајње необично сновиђење се показало и вишеструко ваљаним у склопу романа, јер се у њему сажимају есенцијални моменти из Петријиног дотадашњег живота, с једне стране, и наговештавају будући догађаји, односно, њиме се остварује она функција коју је швајцарски психоаналитичар Карл Густав Јунг назвао „проспективном“²⁰³, с друге стране. Овим запажањима вреди додати да је, једнако као Љуба Сретеновић, Петрија у стању да многе моменте, бахтиновски казано, „преживљава изнутра“ и да их, потом,

пасус: „Устанем ја, погледнем. Кад оно там, на дно [лабора – М. К.] му се цео прстен уватио од иста онака живина зрнца ко она што ми она [Ана – М. К.] давала да пијем. Једно до друго. Цео венац, ко да си и на конач нанизало. Сви једнаки, цакле се ко дефски дугмићи“ (51, нагл. М. К.). Осим што цитирана Петријина реплика разоткрива присуство претпостављеног писца, могућно ју је схватити и тумачити као (ауто)поетички исказ, тј. „коментар о приповедном поступку и композиционом устројству овог романа“ (Потребих 2016: 278) (уп. Јовановић 2009: 129–130; Радовић 2012: 87–88; Стојановић 1978: 171–172).

²⁰³ „Боже ме сачувај од таки снови“ (141).

изражава телесним сензацијама, те тако у тексту налазимо исказе у којима материјализује своја стања и расположења и изражава их у сликама (Фридман 1968: 491)²⁰⁴, пре свега, осећање страха, безнађа, очаја, рецимо, кад се суочи са опасношћу да би могла заувек изгубити Милијану: „... срце ће да ми искочи из груди, па готово. На уста ми већ, чини ми ске, пошло, сам ми се за зуби закачило. И тако виси, ете га, сад ће да се откачи и да се откобрља под кревет“ (74), или, чим буде препознала Каменчета, који бесомучно лупа на врата њене куће усред ноћи, у Петрији ће се јавити помисао да је Миса погинуо: „Мене се под ноге лепо цела рака отвори и ја полако поче овако главачки да се нагињем над њу. И гледам јој у оно црно дно доле“ (150), даље: „... мене се срце стегло, па се оволичко, кај скоруша, саградило од стра да ће ми мој Миса без ноге остане“ (174), а кад коначно, након бројних путештвија, која јој нису дала много времена за одушак нити оставила простора сузу да пусти, буде стигла до болничке собе и угледала мужа, „тавнога у лице“, казаће: „Ја се цела у себе изједанпут потресем ко да ме то неки много јак изнутра доватио, па ме из све снаге дрма и на парчићи оће да растури“ (194).

И напоследку, мада не мање важно, треба указати на чињеницу да се, упркос тегобном, суровом и трагичном, као неоспорним обележјима фикционалног света *Петријиног венца*, неочекивано и можда помало парадоксално, хумор распознаје као једна од важнијих одлика романа и драгоцен уметнички квалитет, а он проистиче из неколиких околности. Прво, као што смо видели, Петријин књижевно нестандартни језик не само да није херметичан, напротив, испоставља се да се читалац на њега лако навикава и да му врло брзо постаје допадљив, те сасвим сигурно, као при читању неких других остварења („Богиње“, *Кад су цветале тикве*, *Чизмаши*), код читаоца изазива ведар смех, друго, Петрија, како је поједини тумачи називају, „народска Шехерезада“ (Аћимовић 2010: 75), јесте, по природи, заводљив, оптимистичан и неизмерно духовит наративни субјекат, способан и за фину ироничну и саркастичну стилизацију, али и аутоироничну призму, подсмевање сопственом доживљајном *Ја*, што јој, уосталом, омогућава удвојена темпорална перспектива, односно оглашавање са приличне временске удаљености у односу на збивања, треће, хумор, са дискретним примесима црног хумора, какав ће још више доћи до изражаја у фикционализованој аутобиографији, роману објављеном скоро две деценије касније, *Гори Морава*, ван сваке сумње представља „неку врсту вентила“ (Јанковић 1985: 51), штити јунакињу-казивача претеране сентименталности, а атмосферу која се у роману конституише и, посредно, читаоце растерећује наглашене патетике, те најзад, присуство хумора на местима на којима бисмо га, по правилу, најмање очекивали, рецимо, у контексту натуралистички обојене сцене у мртвачници, недуго по извршеној обдукцији умрлог Милосава (в. стр. 295–296), сцене коју употпуњује коментар неосетљивог мртвозорника да је сад за „лепоту мало доцно. Лепоту од њега немо да искаш“ (296)²⁰⁵, чини „да трагично буде страшније и потресније, а комично смешније“ (о томе више код: Јанковић 1985: 51 и д.). Издвајамо следеће ефектне примере ведрога смеха: „Она [Мисина мајка – М. К.], дабоме, ручак није скувала. Да тура нос там ди му није место, то може. Да мене мрзи зато што сам јој синовљева жена, и то може. Ал ручак да спреми, то не може“ (36); „Ја гледам шта човек [Миса – М. К.] ради. Сад ће до мрака да спава. Онда ће да устане, да се омије, да попије воду и слатко, кафу да попије, па ће опет мало у кафану. Да не изгуби ред“ (37); „Једва понешто мож да га [Витомира – М. К.] разумеш. А најбоље ћеш да га разумеш кад јој пцује мајку. То се доста добро разуме“ (126); „Решила сам да бидем госпођа [да обује ципеле на штиклу и пође у потрагу за Мисом – М. К.]. И баш сам нашла кад ћу да бидем“ (160); „Ал ако ти је посо лак, ни коферат, богами, неће да ти биде тежак“ (237); „Од то ће ви, веле [министри – М. К.], буде боље, боље има да

²⁰⁴ Баш зато што се често изражава у сликама, у сну се материјализују још неки, сасвим конкретни страхови: „страх од Мисине љубоморе, страх од злих жена (свекрва и вештица); страх од губитка деце, страх од незгоде која Мису може задесити у руднику итд.“ (Потребић 2017: 178).

²⁰⁵ Уп. са: „Ал цабе ти сад лепота“ (3).

живите; и то они већ знају, сам што и сами овам не дођу да седе“ (237); „Опет купус, проклет био и он. Не могу ја без купус“ (258); „О, матер ли му, мислим се, и купусу и ономе кој га измислио. Па докле ли ће он мене у беду да уваљује“ (261); „Неће валда кроз прозор да ми виче да ће да умре“ (284); „Народ запалио [ауто – М. К.] и готово. Како народ мож да има име?“ (130); „И све он [Марковић – М. К.] то доста добро угоди, ништа туна не мож да кажеш. Само се око једно мало запекља – не знаде најбоље шта ће с народ. [...] Иначе, без народ, све би му испало не мож бити боље“ (239); „То сад сви од среће треба да се усеру, што он [Жика Курјак – М. К.] дошо“ (266) итд.

4.

Трећи роман Драгослава Михаиловића *Чизмаши* појавио се у 76. Колу Српске књижевне задруге, 1983. године, и убрзо је добио НИН-ову награду критике, а колико је био привлачан широј публици, уверљиво сведочи чињеница да у литератури налазимо тридесетак приказа овога дела, написаних у релативно кратком временском интервалу и штампаних у бројним часописима и листовима на простору Србије, али и ондашњих југословенских република, нпр. Хрватске и Словеније (в. Нинић 2017: 177), једнако као и чињеница да је писац за ово дело добио признање Народне библиотеке Србије, награду за најчитанију књигу у 1984. години! Куриозитет представља и то што је у питању не само трећи по реду већ и, у исти мах, трећи у низу романа у којима се приповедање одвија у граматичком првом лицу, такође трећи роман који је обликован сказ-техником, јер је писац, осетивши „замор“ током рада на рукопису, одустао не само од планираног и започетог тротомног романа²⁰⁶ него и од сказа као доминантног наративног обрасца.

Чим читалац узме у руке поменути роман и почне, макар овлашно, да га прелистава, уочиће, без нарочитих тешкоћа, да се на месту „паратекста“ налази епиграф, а познато је да је Михаиловић радо употребљавао епиграфе (в. *Кад су цветале тикве*, „Ухвати звезду падалицу“), с тим што се, за ову прилику, цитира мисао Мехмед-паше Соколовића, османског државника из XVI века, мисао којом се на својеврстан начин уобличава основна идеја дела, односно, налик на епиграф који затичемо на „рубџу“ првог сказ-романа, указује на посебан вид (бар имплицитне) ауторске интерпретације људске судбине:

„Уз побелеле власи нема ни жеље за славом,
Путеви спаса су пресечени, у брдима хвата се мрак“ (Михаиловић 1983).²⁰⁷

Надаље, читалац ће запазити да је роман *Чизмаши* сачињен из три дела неједнаке дужине, од којих је трећи убедљиво најкраћи (броји свега десетину страница), и, за разлику од осталих (први се састоји од 19, а други 16 сегмената), не само да није састављен од фрагмената него једини и није графички онеобичен. Наиме, и у првом и у другом делу су поједини фрагменти исписани курзивом, те је, заправо, реч о ефектно оствареном споју типично наративних и тобоже изворно документарних партија – писама, телеграма, извештаја, записника са седница и сл. материјала, који се, опет тобоже, брижљиво чува у Архиву Војноисторијског института у Београду, приватном архиву непознатог лица и др.

²⁰⁶ „... у недовршеној другој и трећој књизи [сам] покушао с комбиновањем поступка и увођењем новог, лажног објективног јунака. Не знам у овом тренутку колико ме то може довести до правог резултата, утолико пре што још мање знам да ли ћу те две књиге успети и да завршим. (Сада ми изгледа да нећу.)“ (Михаиловић 2007: 23).

²⁰⁷ Напомена: Сви цитати из романа *Чизмаши* биће дати према наведеном издању СКЗ, са ознаком странице у загради на крају цитата. Курзив и друга истицања текста пренета су из оригинала, уколико другачије није назначено.

местима, споју који, истина, не почива увек на чврстим тематско-мотивским и каузалним везама, али, ван сваке сумње, умногоме доприноси ритмичкој организацији приповедања (в. Јанковић 1985: 16), до које је писац, како смо нагостили још поводом кратког лирског романа *Кад су цветале тикве*, веома држао (уп. „Шукар место“, из: *Ухвати звезду падалицу*).

Јасно је да је у *Чизмашима*, у поређењу са осталим сказ-остварењима, посредни исти тип јунака (маргиналац, и у друштвено-културном и у егзистенцијалном погледу), као и то да је главни протагониста, поднаредник војске Краљевине Југославије, у исто време, наратор уметнички обликованих сегмената, такође, да је, у поређењу и са младим партизаном, и са обема Милицама, те Сретеновићем и Петријом, посредни исти тип наратора (интра-хомодијегетичан, чак аутодијегетичан), који махом остварује истоветну функцију (реч је о „ослобађању душе“, на начин како је то разумевао Марсел Пруст [в. Куленовић 1996: 415]). Притом, то аутентично казивање личне, само наоко „тривијалне“ приповести постављено је на две временске равни (дистанца од четири деценије) и обилује, пре свега, хумором, суптилном иронијом, сликовитим поређењима,²⁰⁸ а казивач се служи и псовкама и опсценом лексиком, жаргонизмима,²⁰⁹ фраземама,²¹⁰ војничком терминологијом.... С обзиром на опште познату околност да се Михаиловићеве књиге често „дописују“ међу собом, да се у њима јављају или исти протагонисти или изнова активирају/варирају исти мотиви, да бисмо избегли понављања (видети, најпре, Јовановић 2009, 2010б; Аћимовић 2018: 213–237), на овом месту ћемо се задржати само на оним појединостима које ће нам бити од пресудног значаја за даље тумачење, за склапање целовите представе, односно својеврсног наративног мозаика. Наиме, више нема никакве сумње да је роман *Чизмаши* изведен из приповетке „О томе како је остала флека“ из прве приповедачке књиге *Фреде, лаку ноћ* и да њихов заједнички елемент представља лик мајора Милорада Чиче Миљковића, док главни актер романа и, истовремено, носилац нарације у њему, Живојин Станимировић, алијас Жика Курјак, представља спону са претходним романом – *Петријин венац*, с једне, и, с друге стране, са краћом приповетком „Барабе, коњи и гегуле“, која је, пре него што се нашла у склопу друге збирке *Ухвати звезду падалицу*, у издању Српске књижевне задруге, била објављена 1970. године у часопису „Савременик“. У приповеци „Барабе, коњи и гегуле“ Станимировића упознајемо (привидно) без посредовања аутора, из исповести коју поверава аудиторiju (обраћа се конкретизованом наратору, у питању је друго лице, мада алтернирају облици једнине и множине: „ти“, односно „људи“, и позива на слушање, на „дијалог“, такође, служи се препознатљивим обележјима изворне говорне (пра)ситуације, тзв. деиктичким средствима, те сусрећемо показне придевске заменице које упућују на, лингвистички речено, неко категоријално својство: особину, димензију, количину, близину/даљину у односу на говорника..., прилоге – начинске, месне и временске, или показне речце: „... па ми отад, ево, [нос – М. К.] остаде овако раскокан и крив“ [Михаиловић 2016: 17]; „А наша школа ти је изгледала овако“ [Исто 2016: 18, наш курзив]), исповести која

²⁰⁸ „А сузе му се тамо гомилају ко неку мали вирови“ (10); „... гега [се] између нас ко гуска међу гушчићи“ (20); „Шепурим се ја по онај круг ко манастирски паун“ (15); „... утегнут [...] у опасачи и каиши ко фијакерски коњ“ (16); „танак ко девојка“ (17); „сабља му се ко змија увија“ (17); „Све оно што сам за овај месец замишљао сад ми се на очи у парампарче разби ко кад испустиш тестију на бетон“ (11); „печен си ко јаребица“ (21) и многи др.

²⁰⁹ Примера ради, жаргонизми: „чизмаш“ (војник); „чварак“ (ознака чина у војсци [Герзић 2012: 57]); „шуша“ (било ко); „изјести муда“ (нервирати се): „Да своја сопствена муда на лице места изеду“ (20); „усрати се“ (уплашити се); „срати“ (говорити којешта [Герзић 2012: 300]): „Сад, то је госин-генерал малко срао. Кад си генерал, мораш и да сереш, и танко и дебело, како ти кад устреба“ (18); „стојко“ (мушки полни орган): „За човека војника, којем сваки јебе матер и на којег сваки пас диже стојка...“ (19)..., псовке и опсцена лексика типа „масно говно“, „гузице“ и сл.

²¹⁰ Нпр.: „(не) пропишати крв“ (према: 14); „збити се ко сирочићи“ (према: 20); „дигнути реп“ (према: 15); „протнути [некога/нешто] кроз иглене уши“ (према: 17); „обрати бостан“ (са значењем настрадасти, 21); „(не) вредети ни пет пара“ (према: 21); „није за јело све што лети“ (25) итд.

почиње конвенционално, *in medias res*, објашњењем етимологије надимка Курјак (в. Исто 2016: 17). Приповедач-главни јунак сажето рекапитулира и, сходно когнитивној, искуственој и временској удаљености са које се оглашава, „реинтерпретира“ и „рекреира“ невелик број егзистенцијално важних збивања (ретроспективни план), стављајући, у тој прилици, нарочит нагласак на два, у основи, слична, суровошћу и патњом обојена догађаја, с тим што, вреди истаћи, у једном од њих је протагониста-јунак, док се у другом јавља у улози посматрача/сведока. Живојин најпре евоцира низ туча у којима је као дете активно учествовао са годину дана старијим, издржљивијим и физички надмоћнијим школским другом Момчилом Теофиловићем Влахом, а из тих туча је, логично, увек излазио поражен. Нетрпељивост међу двојцом дечака ће врхунац достићи у сцени у којој је Жика, уморан од двогодишњег насилничког понашања које је ионако одвећ тешко подносио („Плачем ја, до неба се, мислим, чује. Ал, опет, изгледа, не чује се баш много далеко“ [Исто 2016: 18]), с в е с н о одлучио да се жестоко супротстави противнику (јер је већ „стеко омразу велику и на школу и на живот сам“ [Исто 2016: 22]) и да на насиље одговори насиљем („Оћу ја да се бијем, и да га боцнем ако треба, ал некако би највише волео да га више никад у животу не видим“ [Исто 2016: 25]), те ножем, који је с предумишљајем узео из очевог дућана и дуже време носио уза се, одсекао Момчилу уво (опис рањеног је строго фокализован, виђен Жикиним очима: „Шибну крв из њега, просто му плусну по образу. Док си трепнуо, пола лица и груди су му офарбани [...] Запомаже он, а крв му испод руке лије као из кладенца. Снег се под њим зацрвене ко да си теле заклао“ [Исто 2016: 26, 27]). И баш у предоченој сцени су поједини проучаваоци (Перишић 1978), нимало случајно, препознали подударност са епизодом у којој је Љуба Сретеновић коначно успео да се суочи и разрачуна са виновником своје свеколике несреће, Столетом Апашем, у Сурдулици. Јасно је да се на овај начин још једанпут у Михаиловићевом опусу потенцира питање кривице (в. и приповетку „Путник“), односно освајања/задобивања правде, па и последица које један такав чин са собом носи (тема кривице ће се изнова активирати и у последњем делу прозног триптиха *Чизмаши*, пошто ће остарели јунак управо ову епизоду из свог живота укључити у опсежни исказ који „снежног недељног поднева“, 21. јануара 1979. године, буде давао представницима власти током боравка у душевној болници у Окружном затвору у Београду, додуше, са нешто другачијим опсегом наративних информација [в. Михаиловић 1983: 281–282]), редом, жандар приводи Жику, он проводи ноћ у затвору, успевају да се нагоде са судијом за прекршаје, затим, избацују га из гимназије, приморан је да се врати рударском послу..., да би напослетку одлучио да заувек напусти Поморавље (као што је Сретеновић заувек напустио Душановац; уп. са: „Али живот удеси, па се вратиш пре него што си и сањао“ [Михаиловић 1983: 9]²¹¹). Из тог разлога се, с пуно права, приповетка „Барабе, коњи и гегуле“ доживљава као нека врста увода у роман *Чизмаши*, то јест, уколико пређемо на Женетову терминологију, као „пролепса којом се најављује прича о одласку јунака из завичаја“ (Јовановић 2009: 140). Други, за тумачење важан моменат јесте онај у коме Жика оживљава сећања на интензиван емоционални однос са Лиском, коњем који је временом ослепео обитавајући у мрачној рудничкој јами све вукући претешке корпе с угљем, однос који се, мимо (тада) детињих очекивања (да ће по положеној матури извидати љубимцу очи и побећи са њим далеко, у планине: „Ти пасеш, а ја лежим поред тебе и бленем у небо. Тако

²¹¹ Исказом „Види како је било“ (9) се на најексплицитнији могући начин читалац преводи са оквира текста (приповедна садашњост, 1970. година, јунак се у тренутку говорења налази у шестој деценији живота) у ретроспективно остварену секундарну причу (прошлост, рекапитулација, као по правилу, егзистенцијално важних догађаја који су се, махом хронолошким следом, одвијали почев од 1930. године, од момента када је главни протагониста, с јесени, као седамнаестогодишњак, притешњен бројним невољама, одлучио да напусти рударски посао и свој родни крај – Окно, и приступи ћупријској подофицирској војној школи коју је силно желео: „... оћу униформу, па бог. Оћу палетушке, макар црво“ [13]; „Али ја волим униформу [...] волим коња и оружје, волим пиштољ и пушку. А ди ћеш то да наћеш него у војску?“ [16]), односно преводи са основног, екстрадијегетичког на наредни, њему подређени, дијегетички ниво.

има да уживамо“ [Исто 2016: 21]), завршио изненадним растанком са племенитом животињом, растанком који је започео Лисковом патњом (уопште узев, патња животиње, најчешће пса, препознаје се готово као константа у Михаиловићевој прози), клонулошћу и повредом, а постао коначан сценом бездушног клања немоћне животиње: „Гад ја више не могадо да издржим него стисну уши длановима да ништа око себе не чујем и побего на галерију“ (Исто 2016: 28). Чини се да овај приказ, у коме се над Живојиновим вољеним коњем демонстрира људска суровост, разоткрива јунака као изузетно осетљиво и крхко биће, уосталом, како сâм на једном месту признаје: „Није могло, чини ми се, два-три дана у јаму да ми прође да мало не проплачем“ (Исто 2016: 20), једнако као што приказ потврђује и тезу да је љубав „[у] прози Драгослава Михаиловића“, по много чему, „специфична и у основи трагична“ (Лакићевић 1978: 166). На другој страни пак, обликовању и богаћењу Жикиног психолошког и духовног портрета доприносе све саме „чињенице“, тј. наративне информације које прикупљамо са различитих, пре свих, са Петријине, сасвим особене тачке гледишта (она располаже и гласинама које је од земљакâ чула), зато што Петрија и њен други муж, Милосав Ђорђевић, живе као подстанари у родној кући Станимировића, у Окну, према томе, Жику доста дуго и добро познају (помиње се и Жикина мајка Драга, његови небројени одласци у затвор, умрла жена, честа пијанства..., речју, у *Петријином венцу* пратимо постепену трансформацију и деградацију јунака у распону од дике и узора до особе „од коју ора у руку не да приватиш“, исто као што ћемо, у крајњој линији, чинити и у *Чизмашима*, мада је у овом роману директна зависност тока Живојинове судбине од друштвено-историјских, па и политичко-идеолошких прилика епохе додатно оснажена, нимало изненађујуће, с обзиром на документарни материјал који се, напоредо са његовом личном причом, читаоцу презентује). Поред тога што Петрија доживљава Жику као кривца за многе недаће које су годинама сналазиле опустели руднички крај, можда још важније, она га сматра за сукривца и саучесника у Мисином неконтролисаном опијању, због чега према овом јунаку гаји мржњу („Ама, мрзим тог човека, чини ми ске, зубима би га искидала“, изричита је Петрија), те га квалификује са „проклети“, „битанга“, „пијанцура“, „дрљча“, „дркела“, „куротресина“ и сл.

Исто тако, „кривоносог“ Здравка Зеца, чији готово узгредни спомен имена налазимо у приповеци „О томе како је остала флека“, у тренуцима док Чича Миљковић рекапитулира пређени животни пут и, видно забринут за свог најбољег официра, знајући да је онедавно тешко повређен (намеравао је да се убије због започете љубавне везе са неименованом удатом варошанком), упорно се пита: „Хоће ли се извући тај момак, хоће ли још икад бити војник?“ (Михаиловић 2017: 159), сусрећемо и у причи под насловом „Генадије Задворски“, која је објављена први пут тек 2017. године, у склопу пишчевих Сабраних дела, у издању београдске издавачке куће „Лагуна“, када ју је аутор уврстио у своју прву књигу *Фреде, лаку ноћ* и ставио на сам крај, дакле, на композиционо важно место, да се сада њоме затвори збирка. Верујемо да га је на такву одлуку пресудно навела чињеница да се приповетка „Генадије Задворски“ у извесном смислу може сматрати допуном приповеци „О томе како је остала флека“, јер се у њој нарочито осветљавају и интерпретирају разлози који су нагнали поручника Зеца да, приликом извођења вежбе јахања, скочи под копита коња у галопу и тако озбиљно нашкоди себи (будући да, по природи ствари, наратор поседује ограничено знање, био је принуђен да изворе својих сазнања додатно мотивише, па то чини уз помоћ гласина, весті које Генадију неименовани „неко“, без питања, упорно доноси у зборницу, очигледно свестан да би га појединости о несрећи која се догодила поручнику Зецу могле занимати, или пак подацима које Задворски прибавља од „мануфактуристе“ Илића). Интересантно је да су обе поменуте приповетке из прве књиге написане у *Er*-форми, на делу је (претежно) екстрадијегетички и хетеродијегетички тип приповедача, који се налази изван граница епског света, различит је од јунакâ, па на њих упућује у трећем лицу и о њима казује непристрасно, речју, (привидно) објективан, међутим, док приповеда, повремено им се до те

мере приближава да пристаје тик уз/иза њих, чврсто се спаја са њиховом суженом перспективом (Русе 1993: 160) и, по потреби, везује се за њихову субјективну тачку гледишта, и то најчешће централних фигура – Чиче Миљковића, односно Генадија (в. Тодоров, *Приповедач = Лик*), док је приповетка „Барабе, коњи и гегуле“ написана у првом лицу (*Ich*-форма) и реализована сказ-поступком, дакле, у питању је непоуздано, интра-хомодијегетичко, прецизније, аутодијегетичко приповедање, које усмерава једна, афективана и, са много разлога, ограничена визија главног протагонисте (у складу са рестриктивним знањем којим располаже о одређеним збивањима или јунацима, препознајемо извесне индикаторе фокализације попут „мислим“, „не знам“, „ваљда“, „чини [ми] се“ и сл.). У свим наведеним делима, без изузетка, догађаји су ситуирани у пишчев завичајни и, уједно, матични простор његове прозе (Поморавски округ, Ћуприја са околином, топоними: Везирово брдо, Окно, Две Сестре; реке Раваница и Морава), а пошто се артиљеријски пук, којим је Миљковић командовао, често селио и, рецимо, неколико година боравио у Македонији, радњом је обухваћен и простор Скопља (*Чизмаши*), док се догађаји одвијају у распону од тридесетих („О томе како је остала флека“, *Чизмаши*), односно четрдесетих (драматична историјска збивања: долазак Немаца, окупација, Други светски рат), па све до краја 70-их година 20. столећа (трећи и завршни део романа *Чизмаши* временски је најудаљенији, 1979. г.).

Две од три поменуте приповетке („О томе како је остала флека“, „Генадије Задворски“) написане су књижевним језиком, тј. језиком који је близак стандарду, мада је у приповеци „О томе како је остала флека“ уочљив уплив регионалне лексике (о томе више код: Танасковић 2018), односно у приповеци „Барабе, коњи и гегуле“, осим регионалне (већ у наслову, и то наслову тематског типа!), очито присуство и рударске лексике (вагонет, нумера, витло...) (уп. са *Петријиним венцем*, али и боксерском терминологијом у роману *Кад су цветале тикве*), док је, рецимо, прича „Генадије Задворски“ специфична и по способности наратора да дословно и сасвим аутентично пренесе/цитира „туђи“ говор, да, прелазећи на фокус насловног јунака, четрдесет четворогодишњег професора у школи, Руса пореклом, усвоји и његову фразеолошку тачку гледишта, па, отуда, налазимо лексеме попут: „мислиш“, „Надја“, „маја“, „мења“, „ње“, „так“, „Как“, „намјерно“, „туџој“, „несречи“, „авољико“..., а неке су чак графички онеобичене, издвојене другачијим типом слова: „Почему“, „Зајац“...²¹² Такође, са изузетком тринаест тобоже изворно документарних партија (избор из архивске грађе), *Чизмаши* су исприповедани, читаоцу дела Драгослава Михаиловића добро познатим (в. приповетке „Богиње“ и „Барабе, коњи и гегуле“, и *Петријин венац*), претежно косовско-ресавским дијалектом, који је, међутим, ублажен књижевним идиомом, што је и разумљиво, поготово кад се узме у обзир психолошки, односно интелектуални и образовни ступањ на коме се налази одабрани протагониста/*Ја*-наратор (уп. са Милицом Стефановић и Петријом Ђорђевић), а такву значајну околност, успостављену суптилну „дистинцкију“ романа *Чизмаши* у односу на дијалекатски „радикализам“ примењен у претходним остварењима, образлагао је и сам писац док је Роберту Ходелу одговарао на питања, између осталог, у вези са улогом језика у конституисању света његових уметничких дела: „... Тиме би језик једног подофицира остајао исти као у неписмене сељанке, али са знатно већим ’загађењем’ из књижевног идиома, или би – можда се може посматрати и са друге стране – његов трапави стандарднојезички израз био још у приличној мери затрпан дијалекатским ’отпадом’“ (Михаиловић 2007: 15).

Вреди, наиме, казати и то да је „Генадије Задворски“ једноставно склопљена прича, фрагментаризирана, рашчлањена на четири краћа наративна сегмента, у основи, реализована кроз мотив љубавног троугла између Генадија (мужа), Наде (његове законите жене) и

²¹² Напомена: Курзив и друга истицања текста пренета су из оригинала, уколико није другачије назначено.

пуковника Зеца, при чему се тежиште ставља на драму која се одиграва у Генадијевој души²¹³ (у тим тренуцима је посредни интерна фокализација, што значи да хетеродијегетички наратор долази у прилику да из непосредне близине завири у ум свог јунака, да читаоцу, како инсистира англоамеричка теоретичарка прозе Дорит Кон [2005: 114], „преприча“ ток његових мисли и осећања, а не само да пренесе оно што казује и чини)²¹⁴, у души усамљеног, очајањем опхрваног и презиrom према свему и свима затрованог човека, пошто је њему, као странцу, свет у коме се обрео и колектив у којем обитава ненаклоњен (о менталитету, а посебно нетолерантности/неприкривеној мржњи српског народа, како он доживљава, спрам свега што је другачије, највише дознајемо из директног говора јунака, исповести свештенику месне цркве, попу-Аци, коју наратор дословно наводи, а у њој препознајемо поларитет *своје* – *туђе*²¹⁵), и, паралелно са тим, у души превареног мужа, јер је, упркос крајње непријатном сазнању о зближавању његове одвећ несталне жене са привлачним младим официром, ипак у себи нашао снаге и спремности да покуша да спаси угрожену брачну заједницу (мимо тога што јој је указивао бројне знаке пажње, надајући се да ће се предомислити, помишљао је и да супарника изазове на двобој), међутим, безуспешно. Условљена специфичним животним околностима, Нада се читаоцу *директно* разоткрива као дубоко амбивалентно биће, исказима типа „... не знам, страшно ми је и – срећна сам“ (Исто 2017: 210), штавише, она то својство своје природе не скрива чак ни од мужа, напротив, јасно му ставља до знања да не може да се одреди, саопштава му да осећа љубав и за једног и за другог мушкарца, при чему ипак запажамо крупну разлику, ка Зецу је управља необјашњива заводљивост, нека врста мазохизма: „Нико ми на свету не би мање одговарао него он. А ја не могу да му избегнем. [...] Згазиће ме као крпу, као – балегу. И после ће само о траву обрисати чизму“ (Исто 2017: 210–211), али се, наводно, прибојава да би се љубавник, будући да је „луд“, могао убити, па и насилно одузети живот њој, због чега доноси коначну одлуку да се разведе и заувек напусти Задворског. Прича је, само наизглед, остварена једноставним средствима (потајни глас наратора, репродуковани дијалог, односно монолог јунака, парафразирање садржаја „туђих“ речи, које се уводе глаголским обликом типа „вели“, „каже“, затим, детектује се постојање другачијег приповедачког гласа од нараторовог, што нам се сугерише и графички, коришћењем курзива, које фрагментима обезбеђује специфично *вишегласје*, у случајевима када *Он*-приповедач, по потреби, умешно прелази на тачку гледишта других јунака (променљива унутрашња фокализација), нпр. Генадија,²¹⁶ поручника Зеца,²¹⁷ попа Аце²¹⁸..., такође, психонарација или цитирани монолог се најчешће јављају у форми узвика или питања која јунак поставља у себи и самоме себи, и то обично без знака навода, а препознајемо га по референцији првог лица: „Он то осети као шамар. *Знао је* да се физички с младим поручником, који је неколико година млађи чак и од ње, не би могао упоредити и *помисли*: али какав друкчији могу да будем?“ [Исто 2017: 202, наш курзив],²¹⁹ затим јављају

²¹³ Немачка теоретичарка Кете Хамбургер (1976: 146) сматра да је „Епска фикција [...] једино, како језичко, тако и спознајнотеоретско мјесто гдје се о трећим лицима не говори – или не само – као о објектима, него и као о субјектима, тј. гдје се субјективитет неког трећег лица може приказати *као* субјективитет трећег лица“ (курзив аутора).

²¹⁴ И Симур Четмен и Дорит Кон су сагласни у ставу да су, у „приповедању, говор и мишљење две значајно различите радње“ (према: Штанцл 1995: 89).

²¹⁵ „Тебе мој народ не мрзи, Генадије.“

[...]

„Мрзи ме, оче, мрзи. Он сваког друкчијег мрзи. Да не мрзи, не би у твојој несречи авољико уживао. И заслужујем да ме мрзи. Оставио сам Бога, оставио своју земљу и дошао у другу, као да то није ништа, и заслужујем да ме мрзи. Зато ми све ово и чини. Своме ово не би чинили“ (Исто 2017: 203).

²¹⁶ „... хтедне да каже *твој*, али се у последњем часу уздржи...“ (Исто 2017: 205).

²¹⁷ „... *Пашићу*, каже, *с коња*. И пао је. Знао је да га гледам“ (Исто 2017: 206).

²¹⁸ „Поп Аца га је симпатисао и помало поспрдно му се обраћао са *колега*“ (Исто 2017: 202).

²¹⁹ Да бисмо на овом месту избегли нежељена понављања, о основним техникама предочавања (не)изговорених речи/мисли/осећања јунака, између осталог, о приповеданом монологу, исцрпније ћемо писати

се и спорадични коментари који се односе на причу...) и, гледано са аспекта времена, једноставно организована јер радња у њој махом тече на проспективном плану, континуирано, уз уважавање узрочно-последичног распореда догађаја.

С друге стране, анегдотски заснована приповетка „О томе како је остала флека“ обимом је већа, знатно сложенија, постављена на два наративна и темпорална плана, сасвим прецизно, на две *димензије* темпоралног плана (*некад*, то јест, по Женету, односно француском теоретичару филма, на чију се терминологију (Женет) заправо ослања, време приче, и *сад*, тј. (псеудо)време приповедања [в. Марчетић 2003: 107 и д.]), при чему *Он*-наратор, док приповеда, добрим делом прати ограничену визуру Чиче Миљковића, јунака прецизно профилисаног пореклом (сељак), занимањем (мајор у војсци, командант) и старосном доби (пета деценија), како то обично бива код Михаиловића, те се испоставља да се ретроспективно укључене сцене, заправо, одвијају искључиво у његовим мислима (овакву појаву Д. Кон назива „приповеданим сећањима“). Повратак у прошлост подстакнут је специфичним егзистенцијалним положајем и психичким и емотивним стањем у које је јунак запао, меланхолијом која га је обујмила због предстојеће, још једне у низу изненадних селидби у његовом животу, овога пута из Ћуприје, тѐ, како је, одвише уморан и помало резигниран, одређује, „проклете“ вароши, у којој је са породицом и одредом војника провео шест година, прижељкујући да се управо на том месту коначно и скраси, а међу успоменама на које се јунак усредсређује затичемо све, у егзистенцијалном погледу, врло важне прохујале догађаје (складан суживот са Миленом, по туђем наређењу, разна премештања, несташлуци и одрастање тројице синова, болест и смрт остареле мајке и знатно млађег брата, убиство сестре Виде, болест и прерана смрт двеју ћерки, рат, рањавање...), догађаје који се, услед приличне временске дистанце, у његовој свести (а захваљујући комбинацији различитих наративних техника којима је наратор свест учинио „прозирном“, читаоцу је дата могућност да проникне у њен садржај²²⁰), неминовно преосмишљавају. Мимо свих ових запажања, вреди истаћи да се наратор, опште узев, сасвим слободно креће по временској оси, понајпре, сходно „законима сећања“ (Марчетић 2003: 77) која Миљковићу навиру, дакле, лирски, асоцијативно, а такође склон је да у основни ток приче укључи бројне, мање или више обимне дигресије (реалистички, конвенционално, када уводи нови лик), примера ради, о судбини некадашњег власника месне кафане, покојном Алекси Гинићу, његовој жени Лепосави, о ненаметљивом фотографу Ђоки и његовом мистериозном сину Колери који је „кроз варош спроводио жицом везане четнике“ (Исто 2017: 196) (није ли то можда скица за портрет пуковника Колере, јунака из потоњег романа *Треће пролеће?*) итд., што има за последицу постојање анахронија, чешће на макро нивоу, а међу анахронијама се разликују епизоде из ближе или даље прошлости (тзв. аналепсе), које смо раније споменули, и тзв. пролепсе, епизоде којима се искорачује у будућност, примера ради, о Чичиној херојској погибији, која га је сустигла пензионисаног, у „некој трећој вароши“, „у кућици коју је најзад стекао“, априла 1941, када је пред немачке војнике храбро истрчао сâм, остављен од свих, са старим револвером у рукама и узалудно испалио неколико метака у правцу окупаторских тенкова (в. Михаиловић 2017: 183–185), а баш та је пролепса, за тумачење, интересантна из неколико разлога. Наиме, не само што се читаоцу на њу обраћа посебна пажња, и то тако што се најављује двапут, први пут, нараторовим исказом: „Никад Чича није био пророк [...] и не

у поглављу о нарацији у трећем лицу, но, видети, пре свега: Римон-Кенан 2007: 136 и даље, јер не само што се позива на Брајана Макхејла (Brian McHale) него и у целости преноси типолошку „скалу“ коју је поменути амерички теоретичар изложио 1978. године у чланку *Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts*, затим, в. Кон 1984, 1995 и 2005. В. и Мартин 2016: 128–129, слика 6б.

²²⁰ Будући да „неизговорене“ речи (мисли, осећања) нису сазнатљиве ликовима који припадају ’дијегези’, о њима само читалац поседује информације и искључиво он може формирати мишљење о сваком јунаку понаособ (Бал 2000: 130).

помишљајући да је овај пут погодио“ (Исто 2017: 182), којим се алудира на чињеницу да ће „Само још мало [...] у овој вароши постојати“ и да ће недуго по смрти „бити заборављен“, и други пут, исказом: „И опет не може ни да наслути колико је погодио“ (Исто), којим се алудира на чињеницу да ће се остварити оно што је све време прижељкивао – да га Милена надживи, него се читалац из предочене пролепсе, онако како је у њу уведен, једнако тако и изводи, и враћа на примарну раван, у приповедно *сада* и моменат када се јунак коначно пренуо из дубоког размишљања, поново узјахао „риђу бедевију“ Зорку на Везировом брду у летњи сутон, с намером да се врати назад, пуку, од кога се, макар на кратко, одвојио, где се, уосталом, препустио интроспекцији а наратија „отворила“ према прошлости (овај *flashback*, језиком Ж. Женета, има домет од неколико деценија и имплитуду од, вероватно, неколико сати), такође, нимало случајно, поменута епизода садржи низ глагола у облику футура I. Надаље, по повратку на синхрону раван, антиципира се ексцес који ће се, у хронолошком поретку догађаја (у причи), пре рата, још за Чичина живота, збити код Гинићеве кафане, а ексцес ће наратор подробно приказати касније, када за то дође време (редослед у тексту) (тзв. репетитивна пролепса), позивајући се на различите претпоставке, на неколике верзије приче које је чуо од мештана о томе како је камион, приликом ноћне селидбе пука, скренуо са пута и пробио зид спаваће собе недопадљиве удовице Лепосаве Гинић (в. Исто 2017: 189), да би, на крају, све то дешавање пропратио још једним у низу коментара о менталитету Ћупричана, који очигледно није лишен ироније: „Сопствено мишљење о стварима у свету овде је одувек имало своју вредност“ (Исто 2017: 190).

Премда, теоријски посматрано, наратор увек зна све и увек зна више од свих присутних ликова, чак и када је он сâм део фикције, па и један од учесника у радњи, због чега се испоставља да су и фокализација и „обавеза“ на њу ништа друго до стваралачки трик (Женет 1983: 120), и у овој ситуацији се наратор свесно определио за делимичну рестрикцију знања о приповеданом, па се у одређеним приликама користи и тзв. начинским фразама, како их поједини проучаваоци називају, „алибијима“ попут *изгледа, чинило (му) се, ваљда, вероватно, можда, као (да)...*, у намери да остане доследан „ограничењима која су му наметнута“ (Мартин 2016: 135), нешто другачије казано, наратор на изванредан начин изражава неизвесност спрема онога што се одвија у свету о коме извештава или, како не би прекорачио домет интерне фокализације, само нагађа шта то јунак у датим тренуцима проживљава унутрине свога бића, а то је уистину јасан знак нараторове повремене неупућености у догађаје (отуда се често позива на гласине, анегдоте, шале...), те у праве мисли и осећања јунака (Женет 1983: 126; Кон 1995: 80). А када већ говоримо о методама одсликавања активности ума јунака, вреди, у вези са тим, још једанпут указати на мајсторство Михаиловићеве уметности приповедања, које врхуни у компетентности писца да јунаков „ментални говор“ вешто интерполира и неосетно „преруши“, каже Кон, у говор наратора у трећем лицу, притом, да границе међу њима готово сасвим „замагли“, да читалац једино уз веће потешкоће може да разазна где престаје један а почиње други, и обратно, с обзиром на то да у тексту често изостају „индикације да [уопште – М. К.] нетко мисли“ (Кон 1984: 104)²²¹: „Толико је желео да у овоме свету зна своје место. А, *ево*, већ готово двадесет година, живот га гура тамо-амо као ћораво марвинче [...] А сад опет мора да подигне шатор [...] Чему то? (Исто 2017: 160, курзивом смо истакли показну речцу „*ево*“, која, у ствари, спада у домен говора јунака). Треба нагласити да се везаност за тачку гледишта јунака реализује и на просторно-временском плану, а у то нас, у контексту аутентичног приповедања у трећем

²²¹ Ако зачас оставимо по страни примере у којима наратор дословно преноси изговорене речи, односно, како то назива Виноградов, „лексички материјал“ својих јунака, и при томе користи све конвенционалне ортографске знаке, увиђамо да су ретки примери у којима наратор експлицира да је са објективног извештавања прешао на рефлексију јунака (Кон 1984: 104): „А у себи је мислио: ’Еј, младости, младости!’“ (Исто 2017: 168), тј. сигнализира да је нагло прешао са трећег граматичког лица на прво лице јединине, на цитирани монолог: „... мало га то и зачуди. ’Јесам ли ја то баш остарео?’“ (Исто 2017: 158).

лицу и, по правилу, изразито ефектном споју цитираног монолога (без обележја), психонарације или приповеданог монолога, споју који се у приповедање савршено уклапа, уверава постојање бројних деикси, од којих је убедљиво најзаступљенији прилог за место „ту“, који заправо не упућује на место приповедача, него баш „коинцидира са просторном [...] позицијом протагонисте“ (Кон 1995: 79), штавише у пасажу у коме јунак са висине (са Везировог брда) посматра варош која се на извесној удаљености простире пред његовим очима и, у стању повишене емоционалности, сублимира минуло доба, као што се да приметити у одломку који следи, неколико пута, дакле, анафорски понавља: „Ту су га... узнемирили... Ту је тај некадашњи нишанција каплар... ту му је... изрекао пресуду... Ту је ратовао... ту их је тукао... и ту доживео... Ту је и његова... Ту је... Ту му је...“ (в. Исто 2017: 158–159). Нешто касније, у тексту наилазимо на сцену која може послужити као пример у коме се, ван сваке сумње, најјасније огледа опредељење *Он*-приповедача да повремено опажа свет *кроз* ум свог повлашћеног јунака, Штанцловом терминологијом, јунака рефлектора,²²² прецизније, налазимо сугестиван опис пејзажа који је преломљен у Миљковићевој субјективној оптици и који, можда помало неуверљиво, обилује тропима, поређењима и персонификацијама (они су последица приповедачеве стилизације), међутим, оно што је за анализу, верујемо, значајније, свакако јесте интеграција дескриптивне партије и приповеданог и цитираног монолога, те се тек на овом месту у потпуности разоткрива шта је то што, у суштини, онеспокојава јунака. Није то, међутим, селидба сама по себи и умор који корените промене, с годинама, само увећавају, како се на први поглед може причинити, већ осећање неснађености, растрзаности/расцепљености, неприпадања, раскореењености, које опседа многе Михаиловићеве јунаке, осећање за које Миљковић очевидно сматра да интензивно бодје његову судбину, али и, индиректно, има знатног удела у трагичној судбини његове жене Милене, Милке, која га је свугде по свету верно пратила и беспоговорно се са њим „потуцала“ („То су је те њихове селидбе појеле! Пола живота су јој однеле. Тај *туђи* свет је појео“ [Исто 2017: 180, нагл. М. К.]), иако је он умео и да је не поштује, и да, због обавеза, запоставља и децу и њу (уп. са Надом Задворски), да је вређа, чак да буде груб према њој, а, на жалост, у датом моменту, помишља јунак, сувише је касно да се врате у завичај из којег су потекли, зато, помирљиво закључује, ипак је најбоље све заборавити: „А ова варош – па то *и није он*, ево толике године, стално разапет: натраг у село не може – варош га не прима!“ (Исто 2017: 180, курзив аутора, подвукла М. К.):

„Седећи на падини, Чича нехотице пушта свој смркнути поглед на запад, ка наранцастој пантљници Мораве у даљини и чека да река у оном њеном врљању кроз врбаке и њиве, тамо негде далеко, после једне окуке одакле као опружени змијски реп скреће право у небо, право у видик, ухвати сунце. И сачекао би док га не поједе. Гледао би га како, огромно и црвено, као велика главња, као ужарени пањ, тоне дуго и мучно и чинило би му се да тамо, свуда око њега, клобуча и цврчи. А онда би опет свратио безвољно око на варош.

Зашто то, чему то? Па ми смо, брате, сељаци! Нама је кућица потребна. И баштица, и људи, комшије су нам потребни!“ (Исто).

А пошто смо већ навестили учесталост тропа, онда, илустрације ради, доносимо још неке примере поређења: „накитио [се] као Божић-Бата“ (Исто 2017: 169); „... живот га гура тамо-амо као ћораво марвинче“ (Исто 2017: 160); „Укрстио очима као дрљави Панта!“ (Исто 2017: 162); „... као луди јелен, страховтно ће урликнути“ (Исто 2017: 184), и персонификације,

²²² Управо је постојање јунака који има улогу рефлектора, дакле, онога јунака који, међутим, није идентичан са приповедачем, наводило многе, између осталог, немачког теоретичара Ервина Лајбфрида (Erwin Leibfried), на помисао да је Штанцлову персоналну приповедачку ситуацију могуће третирати „као обичну варијанту ја-перспективе“ (Штанцл 1995: 88).

па је тако, рецимо, Ђока старим фотоапаратом овековечио тренутак у коме се камион „као циновско изобличено прасе њушком завукао у [...] кућу“ (Исто 2017: 193), или пак радња истог тог, ћутљивог фотографа је, будући да је била затворена за време рата, „жмурећи и одбијајући да гледа шта се у свету збива, дочекала и слободу“ (Исто 2017: 194) и др.

И, напоследку, треба назначити да се приповетка „О томе како је остала флека“ издваја још по једном, не мање важном обележју. Наиме, гледајући са становишта укупног Михаиловићевог уметничког опуса, сразмерно је редак случај да у оквиру истог дела дође до корените промене модуса наратије, односно типа приповедача. Стога, било је занимљиво запазити да се овај необични поступак спроводи у епилошком делу поменуте приповетке, на самом њеном крају, у последњем пасусу, а у њему се, у ствари, чини радикални прелаз са хетеродијегезе на хомодијегезу. Тај прелаз препознајемо не само по упадљивој конверзији лица, јер се уместо дотадашњег приповедања у трећем, ненадано јавља облик првог лица, него и по исказу којим се сугерише можда помало неочекивано присуство приповедача у фикционалном свету, речју, уместо доминантно екстрадијегетичног, појавио се интрадијегетичан приповедач, и то у улози *Ја*-сведока о постојаности, безмало неуништивости флеке на зиду Гинићеве кафане („као за подсмех људима и њиховој судбини“), нимало случајно, баш у часу када је свих других сведока, па и фотографије са овог света нестало. И управо на овом месту, поводом чињенице да се тај и такав приповедач још увек упорно сећа „ове приче“, по нашем осећању, само се потврђује оно што нам је, уосталом, показало и целокупно Андрићево стваралаштво, да једино прича стварно надживљава све: „Па ипак, 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“ (Исто 2017: 197, нагл. М. К.).

II Стандарднојезичко приповедање у првом лицу

„Нема веће агоније од те да носимо у себи неиспричану причу.“
(Маја Анђело)

„Живот не треба да буде живот који нам се десио,
него роман који смо сами створили.“
(Новалис)

1.

Нагостили смо већ да је такозвано *стандарднојезичко* приповедање у првом лицу једине присутно, примера ради, у лирском фрагменту [„Мој син“] којим се отвара збирка *Фреде, лаку ноћ* и (претежно) у првој причи „Гост“, затим у приповеткама „Пас“, „Ујка Драги седи под јабуком“, „Чија то душа овуда тумара“, „Ухвати звезду падалицу“ (из: *Ухвати звезду падалицу*), те доминира у трећој приповедачкој књизи *Лов на стенице*, састављеној од прича са изразитим (ауто)биографским елементима („Лов на стенице“, „Ранко и Власта“, „Руководилац радова“, „Чизмаш у кицошком оделу“, „Тромоторац из Железника“, рецимо), а врхуни у фикционализованој исповести јунака-приповедача у неприкривено аутобиографски интонираном роману *Гори Морава*. Не само да се овај кратки роман, по многим својим испољеним својствима, може посматрати као узоран пример приповедања у првом лицу него се може констатовати и да је у питању ј е д и н и Михаиловићев роман који се управо стандарднојезичким приповедањем у првом лицу и остварује, што додатно оснажује нашу одлуку да га, у наставку, опширно и детаљно анализирамо.

У приповеткама „Ујка Драги седи под јабуком“ и „Чија то душа овуда тумара“, које су најпре биле објављене у периодичним публикацијама (прва се појавила у *Књижевним новинама*, 16. септембра 1982, а друга, знатно раније, под насловом „Чија то сенка овуда тумара“, у *НИН*-у, 5. маја 1968)²²³, спознали смо интра-хомодијегетичког приповедача, а с обзиром на чињеницу да исти такав тип наратора затичемо и у приповеци симболички кодираног наслова „Ухвати звезду падалицу“, којој је Драгослав Михаиловић, ставивши је на крај своје друге приповедачке књиге (1983), обезбедио повлашћени статус, приповеци која је, уосталом, књизи позајмила наслов (врши се „пребацивање“ са равни тематике на план композиције), осећамо извесну слободу да их готово паралелно и тумачимо.

И мада ове три приповетке, настале у различитим временским периодима, припадају истој збирци и мада их повезује иста врста изузетно непоузданог приповедача који је истовремено главни лик и доследно се оглашава у граматичком првом лицу, ипак, међу њима смо запазили и извесне разлике, које проистичу управо из његовог статуса/позиције у приповедању и функције коју том приликом остварује. Но, задржимо се, пре свега, на *начину* на који се у фикционалном свету сагледавају и приказују догађаји и ситуације.

Ако се у приповеткама „Чија то душа овуда тумара“ и „Ухвати звезду падалицу“ прича одвија на два различита временска плана, синхроним и ретроспективним, што омогућава слободан, махом асоцијативан прелазак са приповедног на доживљајно *Ја*, ако, другим речима, протагониста приповедањем оживљава сећања на своју прошлост са извесне временске и, сходно томе, психолошке („когнитивне и емоционалне“) и искуствене удаљености, притом је свој завичајни, поморавски амбијент одавно напустио и преселио се у Београд, онда у прозном триптиху „Ујка Драги седи под јабуком“ нарација тече

²²³ Нинић 2017: 30, 32.

проспективно (чак, запажамо извесне излете у будућност, обично на нивоу исказа) и, још занимљивије, посредована је сасвим наивном психолошком тачком гледишта, што, показали смо, не представља новину у Михаиловићевој уметничкој прози (в. приповетку „Лилика“), а тиме се, у ствари, терминологијом Виктора Шкловског, „дефамилијаризује“, тј. онеобичава стварност (Мартин 2016: 43), и, виђена тако „необичним“ очима, она се приказује читаоцима.²²⁴

Осим наглашеног присуства бројних појединости из пишевог живота (чак очигледних реминисценција на затвор, те голооточно, логорашко искуство које ће бити тематизовано у низу потоњих прозних остварења, у збирци *Лов на стенице*, понајпре), скупине књижевних ликова (породично окружење, доктор Томић), све три приповетке варирају и исте мотиве – мотив породице, односно детињства, типично лирски мотив, мотив пролазности, мотив болести и, од њега неодвојив, мотив смрти, дакле, мотиве које, у случају приповетке „Ухвати звезду падалицу“, стихови песме Џона Дона (John Donne) (1572–1631), енглеског, не случајно, метафизичког песника, стављени у епиграф, својим значењем само додатно оснажују:

*„Пођи и ухвати звезду падалицу,
Нађи са дететом корен мандрагоре,
Реци ми где су све године прошле“* (Михаиловић 2016: 277, курзив аутора).

Наиме, приповетка „Ухвати звезду падалицу“, која се од осталих двеју разликује и по чвршћој унутрашњој структури/композицији, јер једино она није фрагментарна, мотив болести уводи и развија на посве различите начине, од околности да неименовани јунак једног „сумрачног, задимљеног новембарског дана“ (Исто 2016: 277) лежи у кревету болестан, околности којом прича почиње, преко повратка у преображени завичајни простор и сугестивног, меланхолично интонираног описа сокака и породичне куће у којој је некада живео, а која већ својим спољашњим изгледом и положајем у односу на друге из окружења асоцира на болест: „насељена али запуштена, зеленкастосива и огуљена, морала се међу њима гурити као испљувак после болести“ (Исто 2016: 278), па све до мајсторски обликоване сцене умирања тешко болесне жене, предочене „изнутра“, из његове субјективне визуре.

Једна од кључних разлика међу наведеним приповеткама огледа се и у томе што у малочас поменутој, „Ухвати звезду падалицу“, која је исприповедана стандардним језиком, из „садашње“ позиције оног који приповеда, већ зрелог човека, нема знакова изразите амбивалентности наративне свести, прецизније, нема видљивих сигнала који би указивали на јасну „фиксираност“ за фразеолошку тачку гледишта јунака (уплив дијалекта, одговарајућа лексика, графостилеми, рецимо), карактеристичну за приче „Ујка Драги седи под јабуком“ и „Чија то душа овуда тумара“, а то је, верујемо, узроковано битно другачијим наративним решењем, односно чињеницом да приповедачки субјекат минуле, нимало пријатне догађаје, по правилу, оне које је „требало заборављати“, *изнова* и сажето проживљава у веома специфичном душевном стању, као у бунилу (услед болести и високе температуре која га исцрпљује), готово на граници јаве и кошмарног сна (да би се у епилогу приче изненада прешло поново на јаву: „Одједном више нисам био у оној кући“ [Исто 2016: 290]), осећајући се „позваним“ да још једном то и учини, због чега му је, како каже, „у грудима [...] нешто треперило“ (Исто 2016: 278).

У, искључиво на први поглед, једноставној приповеци „Ујка Драги седи под јабуком“, додуше, приповеци „без правог почетка и завршетка“, због чега се с правом доживљава „као остатак веће целине“, односно „као скица“ (Јовановић 1984: 619, 614), приповедач, уједно,

²²⁴ Уп. Томашевски 1972: „О старом и уобичајеном треба говорити као о новом и необичном. О обичном – као о чудном“ (216).

неименовани главни јунак наслућује да се „нешто“ необично „догађа“ са његовим рођаком јер, будући да је сасвим мален, тек предшколац, способан је да само „визуелно региструје појединости које прате промене“ (Микић 1998а: 202), и то најпре у ујаковом изгледу (некада „висок, леп, ћутљив црномањаст човек с правоугаоним брчићима“, Михаиловић 1984: 27) и понашању, затим у изгледу и делању других људи из његове околине, са нагласком на деду и мајку. Он ванредно лепо и тачно запажа да ујак „изненада“ и учестано долази из села (Сење) у варош (Ћуприја), „увек“ у пратњи деде Љубе, потом да њих двојица, неретко у друштву са приповедачевим оцем, „заједно некуд одлазе“ (Исто 1984: 28). Ујак је почео да носи „упредено тамнозелено свилено шалче“ (Исто 1984: 27) око врата, временом је престао да иде пешице, већ користи превозно средство (мимо обичаја, путује возом), без нарочите потребе не улази у кућу, него седи осамљен, под дрветом, јабуком илињачом (одржава се паралелизам између дрвета и људског бића заснован на подложности пропадању²²⁵), у дворишту, пред кућом, што је својеврсна „метафора његовог постепеног али неумитног искључења из заједнице и најаву блиске смрти“ (Илић 2010: 204). Надаље, ујак је престао да сестрићу пружа нежност, штавише не дозвољава дечаку ни да му се приближи, видно је нерасположен, увелико свадљив, исцрпљен, а откако је постао „блед и опао и са жилицама у упаљеним очима“, почео је и да „кашљуца“ и „скривајући уста белом руком, дуго [би – М. К.] пљувао“ (Исто 1984: 29).

Посвећени читалац Михаиловићевог дела неће, међутим, занемарити ни изразито кратак сегмент, исказ који је писац вешто скрио међу заградама, а у њему *Ja*-наратор, готово узгредно, предочава и низ необичних појединости које је детектовао у мајчином понашању: „Кад [ујак – М. К.] оде, моја мама ће посуду [с пепелом – М. К.], носећи је преко кецеље, испразнити у нужник и ставити је на осунчано место ћерамидног подрумског крова“ (Исто 1984: 29).

Такође, у јасно оцртаном „просторно-временском“ видокругу петогодишњег детета (затичемо и временске оријентире попут: „У пролеће оне године кад ћу пре времена поћи у школу...“ [Исто 1984: 23]; „... почетком јесени, управо кад будем преживљавао прве драме у школи“ [Исто 1984: 28]) одрасли воде тајне разговоре, док он учеснике дијалога, деду и мајку, у таквим приликама знатижељно и испитивачки посматра („споља“) и описује њихову мимику и гестикулацију, те опис задобија, речима Б. А. Успенског (1979: 184), „очуђени карактер“: „Она је подигла обрве с усправном бором у повијама и очима показала према ујаку као да поставља неко питање“, а „Деда се на то осврне ка овоме [...] па намрштено одмахне главом и лупи се руком по чакширама“ (Исто 1984: 28); „Мојој мами се у очима назре *нешто као страх*“ (Исто 1984: 32, нагл. М. К.); „Моја мама се грчевито окрене ка прозору изнад штедњака као да је отуд неко зовнуо“ (Исто 1984: 33).²²⁶ Иако прикривени, непристрасни слушалац и неми сведок многих призора који се одвијају пред његовим очима, малени жели и покушава њихов смисао до краја да растумачи, али, уза све напоре, не успева, пошто одрасли крију информације које су му потребне, између осталих, информације о томе шта се, у ствари, збива са мајчиним братом и од чега он заправо болује (зато дечак ујакову болест и одлазак у санаторијум наивно доводи у тесну везу са чворугом величине ораха која је израсла на његовом челу), на основу чега сасвим слободно можемо закључити да се Михаиловић и овога пута свесно определио за ограничено знање хомодијегетичког приповедача (у питању је доминантна, спрам приче, унутрашња фокализација, која је већ сама по себи, вели Женет, „рестрикција“, стога се често јављају индикатори попут „као (да)“, „ваљда“, „изгледа“), уз очевидно ослањање на доживљајно-психолошко становиште јунака-

²²⁵ Сва је прилика да Михаиловић нимало случајно није одабрао дрво јабуке, јер баш оно, уз ретке изузетке, најпре у српском, па и јужнословенском контексту, симболизује живот, здравље, плодност, просперитет (породице) (Тодоровић н. д.), односно, у фолклору многих народа, представља се као (митско) дрво живота (Ајдачић 2007а).

²²⁶ О разговору деда Љубе и мајке Лепосаве, в. стр. 143–144 овог рада.

детета. Сама околност да се свет перципира и вреднује из једне такве, особите/наивне перспективе од пресудног је значаја за постизање, између осталог, комичног ефекта, који се ствара, на пример, у ситуацији када анонимни протагониста изражава револт због неправедног положаја у који је запао и не схвата како може бити боље то што су га родитељи „отерали“ у школу пре времена уместо да буде, попут ујака, болестан, па макар лежао код куће и читао „Политикин забавник“, јер „Ни овако ни онако“, суверено закључује, „не можеш да се играш“ (Исто 1984: 30).

На сличан начин ће, знатно доцније, сада већ одрасли, именовани јунак и наратор Стева, у приповеци интерпретативног наслова и несумњиво лирског карактера „Чија то душа овуда тумара“, састављеној из девет наративних одељака, о којој ћемо исцрпније писати док будемо тумачили роман *Гори Морава*, у чији је склоп такође накнадно, дорађена и измењена, била унета, примивши вест о болести стрица Станоја (која је узрокована, како стрина Перса просуђује, оним што „нико у нашу фамилију“ „никад није радео“, тачније његовим разводом од прве жене Анђе и поновном женидбом), поводом чега се, уосталом, након годину дана поново и невољно вратио у родно место („’Бога ти’, [...] ’долазиш само кад неки умре’“, с пуним правом ће му стрина упутити критику), учити и читаоцу представити промене које су наступиле у стричевом изгледу, а које примећује овлаш и у брзини, још при случајном сусрету на улици (в. стр. 175), не кријући своје (непријатно) изненађење. И управо тај битан моменат ће приповедачу послужити као „мотивациона подлога“ (Аћимовић 2018: 80) на којој ће Стева засновати све своје напоре да помогне стрицу Станоју, због чега је стриц, противно својој вољи, у неколико наврата и долазио к братанцу и лекарима у Београд (очевидне су и промене у стричевом понашању: „гуку“ под брадом прикрива „шалчетом“, осамљује се, збивања посматра са раздаљине, не жели да узме у руке Стевиног шестомесечног синчића, сатима тобоже чита новине, које га, у ствари, „не занимају“, или, дубоко замишљен, „зури себи под ноге“ и сл. [Исто 1984: 179]), да би, на крају, изгубиши најтежу битку са животом („’Не живи ми се. Умро би’“ [Исто 1984: 181]), приступио „вечној кући“ доктора Будаковића:

„У лицу је видно опао и добио неку бледосивкасту боју [...] Цела му је глава постала издуженија и испод плитке, нешто офуцане шубарице забрадио се тегетшареном марамом; [...] Говори тешко као да заплиће језиком и, мада у кратком зимском капуту од предратног обојеног војничког шињела, делује мршавије.

[...]

’Па што си се’, кажем, и хоћу да то испадне шаливо, ’овако забрадио, к’о снаша? Није толико хладно.’

[...]

’Ма, бога ти’, одговара, ’нешто ми, изгледа, расте. Отек’о сам.’ [...] ’Па не морају баш сви да виде. Нека мисле’, помало шеретски објашњава, ’да ме боли зуб.’“ (Исто 1984: 175).

Насупрот оваквом начину приказивања, у средиште приповетке „Ухвати звезду падалицу“ смештен је врло детаљан, натуралистички остварен опис растакања тела жене на самртничкој постељи, за коју је безимени јунак добар део свога живота мислио да му је биолошка мајка, а доцније се испоставило да му је тетка (ову околност је писац уметнички транспоновео и у роман *Гори Морава*). Опис тела које болест постепено и неумитно уништава („Њој трули стомак“, дијагностиковаће породични лекар, др Томић), да би, напослетку, „божјег створа“ изменила готово до наказности и оставила за собом тек обресе некадашњег, једва препознатљивог бића (оглувела, ослепела, „беле косе као у овце“, она лежи „згрчена“ у огромном кревету, па га асоцира на петогодишњу девојчицу, његову ћерку) преломљен је кроз личну, пристрасну, емоцијама обојену визију приповедача-протагонисте:

„И тада више нисам могао да видим човека кога волим него измождене остатке једног тела које не личи на себе, унакажено лице какво никад не бих хтео да угледам, болно искежена уста која једва пропуштају успорена грудна крклања, тупо молећи за милост од страха којима је божји створ изложен, и грозно изваљене очи, од којих једно можда гледа десно, према мени, друго лево а оба некуд горе, према таваници, али ниједно не види ништа и само 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“ (Исто 2016: 288, наш курзив).

Отуда, нимало изненађујуће, смрт, која би са собом требало да донесе олакшање и спасење од сваковрсних патњи, жељно и с нестрпљењем ишчекује оболела, понижена и разорена особа једнако као и чланови њене породице, окупљени у дворишту куће, који су, у исти мах, како постепено сазнајемо, приповедачеви рођаци, мада он, при сусрету са њима, са изузетком, можда, сестре од ујака из Новог Сада, не успева да их идентификује и именује, што, ван сваке сумње, представља један од изузетно успешних начина 'очуђења' виђеног: „било је ту и мушкараца, и жена и деце, и сви су били слично једноставно одевени – неким крупним, тужним, дубоким очима с огромним сеновитим подочњацама као у претучених, измождених *голооточких логораца*“ (Исто 2016: 283, подвукла М. К.).

Захваљујући двострукој темпоралности наративног текста (*некад – сад*), Михаиловићев приповедни субјект је дошао у прилику да контрастира најмање два начина на која се од умируће тетке опрашта (један, стварни/реални, који се одвијао у ретроспективи, тј. „време[ну] онога о чему се приповеда“ [Женет, нав. према: Марчетић 2003: 110], у периоду јунакове адолесценције, када је одбијао да поверује у неминовност и од сазнања о непоречиивој коначности егзистенције бежао у биоскоп и гледао комедију, при чему нас овим наизглед безначајним детаљем неодољиво асоцира на Мерсоа, протагонисту чувеног романа *Странац* Албера Камуја, и други, када тегобно стечено сазнање, након „тридесет година“, поново, додуше „донекле измењено“, проживљава у сну: „знајући да је мртва и да ће сад то преда мном опет постати“), а такође да сагледа и контрапунктира начине на које не само доживљава смрт него и на њу реагује. Некада, када се са смрћу блиске и драге особе, стицајем животних околности, изненадно сусрео у шеснаестој години, опирао јој се, „мрзео [ју је – М. К.], претио јој и тражио кривца“ и „напуштен од своје уображене снаге“, „стровали[о] [би – М. К.] се у јауке и сузе“, а сад, три деценије након многих, никад прежалених губитака, од којих је, вероватно, најзначајнији губитак оца, кажемо вероватно пошто се и у овом часу интензиван доживљај очеве смрти асоцијативно призива, упркос (непо)колебљивом уверењу да се у међувремену радикално променио, да је овладао „једном другачијом таштином“, „таштином оних година које тобож нуде чврстину и уздржаност“, допушта да га емоције преплаве и опет неутешно рида, мада више не изражава „метафизички револт“²²⁷ (Делић 1997: 156), „познајући јој [смрти – М. К.] законе и морања, не мрзећи никога и не иштући помоћ, пуштајући да све буде како јесте и једино ригајући своју *црвљу немоћ*“ (Исто 2016: 289, наш курзив). И управо на овом месту стичемо утисак да главни јунак приповетке „Ухвати звезду падалицу“, за разлику од множине (претежно) традиционално замишљених и читаоцу представљених ликова Михаиловићеве уметничке прозе (Милица Стефановић, Андра Сретеновић, Петрија Ђорђевић, баба Велика, Лепосава, стрина Перса, поједини лекари...), смрт и њене последице оплакује као припадник савремене културне заједнице.

²²⁷ Уп.: „Животе, крвопијо, мамицу ти смрдљиву!“ (Михаиловић 1984: 184), односно „Животе-е-е, мамицу ти смрдљиву јебем!“ (Михаиловић 1994: 158).

А само десет година након збирке *Ухвати звезду падалицу*, 1993, појавила се Михаиловићева трећа приповедачка књига *Лов на стенице*²²⁸ и одмах је наишла на добар пријем код критике, па је убрзо добила БИГЗ-ову награду и Награду „Бора Станковић“. Спрам чињенице да је књижевна јавност врло лепо дочекала и прихватила ово прозно остварење, у коме препознајемо ефектан спој документарног и (ауто)биографског, односно исповедног са фикционалним, „хибридни“ спој који је Љубиша Јеремић (2007: 192) назвао „стваралаштво[м] најплеменитије врсте“, а на који је, уосталом, Драгослав Михаиловић у низу својих текстова указао (*Мајсторско писмо*, 2007)²²⁹, сасвим парадоксално, изузев неколико краћих приказа (в. Нинић 2017: 115–116), насталих из пера Ч. Мирковића, А. Јеркова, Љ. Шоп, Љ. Јеремића, М. Кујунџића, Горана и Гордане Секуловић, и штампаних у периодици у распону 1993–1995. године (*Политика*, *Борба*, *НИН*, *Побједа*, *Дневник*, *Књижевне новине*, *Стварање*), у критичкој литератури доскора (в. Аћимовић 2018) нисмо налазили исцрпније анализе поменутог дела, што, чини нам се, додатно потврђује исправност тезе Бранка Илића (2012: 66), да су, да контрадикторност буде још већа, мимо значајних поетичких преображаја које је писац начинио 90-их година протеклог столећа, управо „деведесете године далеко најслабије проучен период његовог рада“.

Реч је, наиме, о књизи састављеној од девет, условно речено, тематски сродних прича, књизи која се налази на прелазу „мале“ (приповетке) и „велике“ прозне форме (романа), што не представља нов модел у уметничком опусу овога аутора (уп. *Петријин венац*). Дакле, аналогно песничкој терминологији, можемо закључити да је *Лов на стенице*, у жанровском погледу, венац приповедака, у којем је, као по дефиницији²³⁰, свака приповетка „целовита“, „издвојива“ и „разграничена“, има свој наслов, чиме се сугерише њена *релативна* самосталност у оквиру надређене целине. Притом, насловом се упућује на ликове („Ранко и Власта“, „Руководилац радова“, „Чизмаш у кицошском оделу“, „Тромоторац из Железника“, „Шарл Азнавур и његова публика“) или на тематику („Лов на стенице“, „Вредност љубави“, „Како то да напишем, другар“, „Мрзим голооточане“). Важно је нагласити да приповетке уврштене у збирку не треба схватити и тумачити као „прост збир неповезаних“ (Јеремић 1978: 201) наративних текстова, напротив, у њима, како уочавамо, постоје врло јасни „сигнали обједињавања“ (Радоњић 2003: 21), због чега међу собом успостављају сасвим различите, веома комплексне односе – „допуњавања, аналогije, контраста“ (Исто 2003: 19).

У Михаиловићевој књизи главни чинилац интеграције приповедака представља исти, примарни наратор у *првом* лицу који има улогу непосредног учесника или сведока у догађајима о којима приповеда, затим, приликом повезивања необично је важан хронотоп, тј. просторна и темпорална димензија, а казује се и о, у основи, сродним ликовима (штавише, понекад се епизодни лик једне приче појављује као главни јунак неке од наредних, на пример, Драгана Стевановића сусрећемо у причама „Руководилац радова“ и „Чизмаш у кицошском оделу“, док Свету Станковића Француза затичемо у причама „Руководилац радова“ и „Тромоторац из Железника“). Збивања свих прича смештена су у приближно исто, прошло време, са нагласком на педесете године 20. столећа, такође, збивања су ситуирана махом у исти, сада већ слободно можемо рећи, типичан михаиловићевски амбијент, затвор, односно логор, што је мотивисано чињеницом да су ликови бивши хапшеници који су из политичких/идеолошких разлога месецима, чак годинама боравили у истражним затворима (Ћуприја, Крагујевац, Ада Циганлија у Београду) широм ондашње Југославије, а нарочито су

²²⁸ Напомена: Сви цитати из приповедачке књиге *Лов на стенице* дају се према првом издању БИГЗ–Панорама, са ознаком стране у загради на крају цитата.

²²⁹ Видети аутопоетичке текстове: „Драги З.“, „Како да повратим самопоштовање“ и „Шта Русима значи Голи оток“.

²³⁰ Мисли се на формулацију Горана Радоњића (2003: 21): „Означићемо, дакле, као вијенац приповедака збирку издвојивих и разграничених приповедака у којој постоје сигнали обједињавања, и због тих сигнала она се може читати као јединствен текст – цјелина вишег реда“.

након резолуције Информбироа („због Руса“²³¹) нашли своје место у логорима на Голом отоку или Светом Гргуру. Тамо су се суочавали са деградацијом, дехуманизацијом („Ко све коме у овом чудном, злом свету није зло наносио“ [28], упитаће се наратор приче „Лов на стенице“, и, у другој прилици, „Има ли међу нама људи?“ [153], питаће се Шарл Азнавур) и смрћу, па сада, са приличне временске удаљености евоцирају успомене на немиле догађаје, у чему распознајемо и низ садржинских, тематско-мотивских елемената који битно доприносе кохерентности збирке.

И мада на први поглед делује да је и у овој Михаиловићевој књизи реч само о једном приповедачу који је смештен „унутар нарације“ (Русе 1995: 18), на позицији која му омогућава да венцу обезбеди (све)обухватност, односно, усвајањем Женетове терминологије, да се у приповеткама јавља *хомодијегетички* наратор, онај који престаје да буде искључиво казивач, већ добија контуре лика, постаје део приповедног света и узима учешћа у животима појединих јунака (нпр. помињање кумства са Драганом Стевановићем, сусрет са Властом на улици у Ћуприји, сусрет са Азнавуром на Калемегдану, присуствовање сахрани Свете „троторца“...), ради прецизности, пажљиви читалац и тумач, међутим, мора имати у виду и следеће. Наиме, полазећи од чињенице да је сваки наративни текст „хијерархичан“ (Марчетић 2003: 116; Бал 2000: 39; Римон-Кенан 2007: 116), чак и онда када се постојање оквирне приповедачке ситуације само претпоставља или наслућује „под утицајем контекста“ (Радоњић 2003: 42), у причама као што су, примера ради, „Шарл Азнавур и његова публика“ и „Како то да напишем, другар“, које су посвећене Михаиловићевим голооточким сапатницима, извесном Крсти Ненезићу, односно загребачком сликару Алфреду Палу, можемо говорити о нарацији која се најексплицитније остварује на двама нивоима и, отуда, о двама њиховим приповедачима. У оба наведена случаја, а донекле и у приповеци „Вредност љубави“, будући да се „прекорачује одвојеност нивоа“ (Римон-Кенан 2007: 118), *екстрадијегетички* ниво се третира не као „супериоран“ у односу на приповедане догађаје него као „истовремен“ са њима. Дакле, на *дијегетичком* нивоу, на структурално и семантички истакнутим местима, то јест на „рубовима“ приповедака, оглашава се интрадијегетички наратор, који, по правилу, у првом сегменту постепено преноси читаоца у фикционални свет, да би га, напослетку, у завршном сегменту из света венца и извео. С обзиром на чињеницу да је присутан као актер у причама које приповеда, он је, дакле, у исти мах, и екстрадијегетички и интра-хомодијегетички наратор. Желећи потом да уведе новог приповедача и да на овај начин бар привидно постигне објективност и веродостојност приказаног, са дијегетичког нивоа се прелази на наредни, њему подређени, *хиподијегетички* ниво²³², у случају када интрадијегетички наратор препушта казивање неком од фикционалних ликова из приче, прецизније, када он постаје слушалац а ми читаоци уметнуте, „другостепене приповести“ (језиком традиционалне науке говорећи, развијање тзв. „приче у причи“) протагонисте-хиподијегетичког приповедача, Шарла Азнавура, те неименованих јунака прича „Вредност љубави“ и „Како то да напишем, другар“.

У приповеткама се прелазак са једног на други наративни ниво најчешће мотивише сусретом дијегетичког приповедача-протагонисте са неким од старих пријатеља, голооточана, и чином њиховог разговора, уз јасно указивање на директни говор тога лика,

²³¹ Један од чланова ћупријског месног комитета, „затворен педесет прве, био је пореклом Рус и то му је, вероватно, била једина кривица“ (23).

²³² „Хиподијегетичке приповести“, вели Римон-Кенан, „могу имати разне функције у оквиру приповести у коју су уклопљене“, а то су: (а) *акциона функција*, када неке хиподијегетичке приповести омогућавају одржавање или напредовање радње у примарној приповести и самом чињеницом што су приповедане, (б) *експликативна функција*, хиподијегетички ниво додатно објашњава дијегетички ниво, и (в) *тематска функција*, у случају када се између хиподијегетичког и дијегетичког нивоа успостављају аналогije, односно везе по сличности и контрасту (2007: 117) (уп. Бал 2000: 39 и даље).

приповедачевог саговорника, сигналина попут „каже“, „каже ми“, на неки од следећих начина:

„Пролази још неко време.

Треба да га упитам за неки податак. Зовем га телефоном... Заказујемо сусрет у познатој новинарској кафани у Македонској улици.

[...]

’Два пута сам’, каже... ’изгубио добар глас. Једанпут кад сам отеран на Голи оток, други пут кад сам оболео од рака’“ (133, 134);

„Јавља ми се отприлике једанпут годишње. Каткад затражи да му позајмим књигу за читање, каткад, ако оцени да има шта, хоће нешто да честита. Кад дође, понаша се веома обазриво. [...] Остане пола сата или сат – и оде.

Сада, опет хоће да дође.

[...]

Климнем главом као да га разумем. И затим питам кад је дошао на Голи.

’Педесте године’, каже, ’осмог августа, на оток је стигла пета група, у којој сам био’“ (148, 150);

„Знао је да кришом нешто записујем и, кад бисмо се нашли сами, просто ме је салетао да забележим и то његово. Натерује ме да запишем једно име.

’Ово неко’, каже ми, ’мора да исприча! Ми смо били пријатељи...’“ (164);

или:

„Две године касније пријатељ ми најављује да ће доћи на београдски сајам књига и хоће да се нађемо.

[...]

’Чуј’, каже, ’ја сам те онда преварио; кад сам ти причао о ономе загребачком Жидову’“ (178),

да би се, готово типичним крајем, оличеним у прекидању исповести и растанку са сабеседником, читаоцу указало на повратак на надређени/основни ниво приповедања и, затим, на напуштање приповедног света:

„Мало ћутимо обојица...

Обојица смо спремни за полазак...

[...]

’Оћемо ли? ’Ајдемо.’

[...]

Излазимо на улицу.

[...]

Осмехује се као да се извињава и пружа ми руку.

’Здраво.’

’Здраво.’

Остављајући га на улици пред апотеком, полазим према споменику кнезу Михаилу“ (146, 147).

„При последњим реченицама мој пријатељ плаче. А затим почињем да плачем и ја. Плаче остарели Шарл Азнавур и плаче пред њим његова остарела публика.

’Извини’, каже певач, бришући лице.

’Извини, молим те, ти’, одговара публика.
И обојица шмркћемо у марамицу“ (162).

„То ми прича загребачки сликар, с којим, у ретким виђењима, другујем већ три и по деценије“ (177).

„Хајдемо’, кажем.
Устајемо као уморни и с оклевањем се уливамо у реку народа.
Она нас, љуљајући се, лагано носи ивицом матице“ (180).

А да се читалац у свет ове пишчеве уметничке прозе заиста уводи постепено, и то посредством оквира, можда најбоље илуструје уводна приповетка „Лов на стенице“, по којој је венац и добио наслов, у чему препознајемо својеврсно „пребацавање“ са подручја тематике на план композиције. Теоријски гледано, оквир је „спољашња“ ствар, те смо на самом почетку уводног фрагмента поменути приче уочили да се приповедањем актуелизује „екстерна“ фокализација спрам примарне приповести и претпоставили потребу наратора да се, макар на час, дистанцира не само од догађаја у фабули него и од себе као јунака који ће припадати истоветном представљеном свету (*хетеродијегеза*), а он се пак твори повезивањем свих девет приповедака венца у јединствену наративну структуру:

„Почетком седамдесете, док се бука око забране представе ’Кад су цветале тикве’ из све снаге вртела по орбити јавног живота, један човек је изненада рекао пензионисаном пуковнику Удбе Славку Глумцу:

’А ти се не хвалиш да си педесете године у Туприји ухапсио писца ових ’Тикава’?’

[...]

’Јао’, промуцао је, ’да он то негде не напише!’

Хоће, богами. Зашто не би написао?

Бивши затвореник тада ће вратити у сећање тридесет петогодишњег лепушкастог, високог потпуковника у елегантном тегет оделу са глумачким презименом...“ (5).

И мада представници Државне безбедности репрезентују читав спектар психолошких и типолошких карактеристика, заједничко им је то што су сви они, без изузетка, деветнаестоипогодишњем младићу из Туприје, већ болесном „на плућима“, припаднику СКОЈ-а, приповедачу-протагонисти из приче „Лов на стенице“, кога су третирали као једнаког међу „издајници[ма] и непријатељи[ма] партије, друга Тита и народа“ (19), због чега су га, уосталом, и прогањали пуковник Славко Глумац, „Некадашњи Ранковићев ас“ (5) и даровит ученик и настављач „високе српске школе злочина Слободана Крцуна Пенезића“ (12), те тројица његових помоћника (Мали Рајко, Високи Рајко, Драгутин Младеновић Младен), у мањој или већој мери, чинили зло:

„Имао сам посла с удбашима ограниченим, примитивним и окрутним, [...] којима пуштање крви није значило ништа и који су били кадри да ти, чим груну на врата, у ходу пуцају у главу као у тикву на кукурузишту; с удбашима честољубивим, осветољубивим и свирепим [...], који су само ради тебе, умели у затвор долазити у поноћ и [...] вишекратно те безразложно пребијати; с удбашима препреденим, злурадним и подмуклим, с удбашима мрачним, сумануто једносмерним и закључаним, које ништа није дотицало као да говорите различитим језицима...“ (11–12).

Подстакнут психичком тортуром којој је био излаган (понижавања, завист руководиоца радова јер је „интелектуалац“, вишечасовна саслушавања, суочавања, „прање мозга и оно осећање тупе изгубљености и самртног очаја без граница и лека“ [119], боравак у самици, у нехигијенским условима, изгладњивање...) и физичким повредама насталим исцрпљујућим радом на каменолому и бесомучним пребијањима која је месецима стоички подносио, јер су иследници били спремни „не само да орно спроведу наређења него да у том погледу буду и лично предузимљиви“ (54, нагл. М. К.), у приповедачу се јавила потреба да макар „хартији“ повери онајпре властито трауматично искуство, потом и необична искуства људи, којима је, у већини случајева, непосредно сведочио или о којима је пак слушао, па се на њих само позива, те, коначно, да на овај начин, четири деценије након хапшења, „оживотвори“ све трагичне догађаје. Иако су ликови окупљени и везани за исти простор (логор), чиме се, како сматра Г. Радоњић, „сугерише истовремена присутност“ (2003: 91) и испреплетаност њихових живота, јасно нам је стављено до знања да је избор личности чија је потресна судбина нашла места у причи „више случајан него намеран“, пошто, признаје наратор, „не могу сви бити ’најбољи’ и ’највећи’“ (103). И мада се у средишњем делу венца успоставља директна и чврста спрега међу веома значајним елементима приповедачке структуре, између „јунака који прича“ (*наратор*) и „јунака који причу слуша“ (*интрадијегетички наратор*)²³³, а који, уз то, има способност да саосећа са причаоцем и изговореним (в. „Шарл Азнавур и његова публика“), чак ни најсмелији међу страдалницима, који су наратору казивали о својој патњи и страдању, нису се усуђивали да се њихове потресне исповести претходно магнетофонски забележе. Овај и овакав однос међу ликовима, иначе својствен постмодернистичким наративним рукописима, неодољиво нас подсећа на однос који се остварује, пре свих, наравно, у опусу нашег нобеловца Иве Андрића. Трагика, као код множине ликова Андрићеве прозе, постаје неопходан предуслов за причање приче Михаиловићевих јунака, захваљујући коме се, уосталом, „поверење у катарзичну моћ приче и приповедања“ (Пантић 2009: 23) и исцрпљује.

И премда смо малочас дискретно упутили на склоност наратора да врши селекцију међу ликовима, као и судбинама/збивањима која ће се тематизовати, чиме се у великој мери приближава једној другој инстанци, *подразумеваном (имплицитном) аутору* (Бут 1976: 90), можда је, ипак, та његова функција најизраженија у приповеци која отвара збирку, „Лов на стенице“, у којој се разоткрива поглед на свет и принцип стварања једног писца, чиме се успоставља *метапоетички* слој у наравици: „Како ћеш од овога, толико прљавог и смрдљивог, толико свакодневног и приземног, створити нешто што ће те учинити радосним и од чега се можеш засмејати или заплакати?“ (44), или, у приповеци која говори о бездушности руководиоца радова: „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“ (94). На сличан начин, у причи индикативног наслова „Како то да напишем, другар“ активира се, опет на трагу Андрићевог стваралаштва, чувена тема о причи и процесу приповедања, да би се, напослетку, питањем које приповедач упућује сабеседнику потцртала „немогућност литерарног представљања такве [сурове – М. К.] стварности“ (Илић 2012: 76):

„’Другар’, прекидам га, ’како то да напишем, другар?’ Не умем да му објасним. ’То се, све, не може рећи. А не смеш ничим ни окрњити ни ублажити.’

[...]

’То се’, каже, али тако тихо да га једва чујем, ’никако не може ни написати ни нарисати’“ (180).

²³³ О „лику јунака који слуша“ у делима Андрића и Павића, рецимо, писао је Павел Рудјаков (1995: 77–81) у своме тексту.

Свестан пристрасности којом његов ретроспективни начин приповедања може постати „обојен“ (тзв. „субјективна анализе“, како је Женет још појмовно одређује), Михаиловићев Ја-наратор на више места изражава извесну бојазан према таквој приповедачкој ситуацији и, стога, проблематизује властиту поузданост:

„Да ли сад, четрдесетак година касније кад о томе пишем, штошта *не улепшавам*, додајући пре свега себи али и другима, и да ли неке не чиним неправду?”

Неправду, рекао бих, не чиним, а *није искључено да сам понешто мало дотерао*. Све је то тада у ствари *било* помало блутаво дирљиво и неубедљиво патетично, *онако како се уме десити у животу и како се на хартији тешко може озбиљно препричати*. Ако хоћемо право, било је и много простачкије и бруталније него што бих хтео, са смрадом на мокраћу и неопер, са болом и сврабом у промрзлима ушију, руку и ногу, с ноћном патњом од неузвраћене љубави и глади и с раздирућим кашљем од дувана, влаге и јектике, с мукама од забетонираног говна у нашуљеном чмару, с тајновитом врућичном трескавицом од позива на саслушање. Пркос или самоубиство – шта је ту био прави одговор? [...] Или је и пркос био покушај самоубиства, само туђом руком?“ (42, наш курзив),

односно, у другој прилици, подвргава сумњи истинитост исприповеданог: „Копавићи по сећању и све то сада отуд некако ископавајући, бојим се да штошта и нехотице *не уводим у салон за шминкање*“ (94, наш курзив).

Осим тога што је наративни субјект неко ко евоцира догађаје и ситуације и, у складу са тим, истиче своју непоузданост, непоузданост примарног Михаиловићевог наратора почива и на његовом ограниченом знању, пошто су приче уметнички обликоване не само са накнадне временске тачке (уочљива је дистанца између тренутка догађања/приповедања и тренутка записивања догађаја/писања) већ и уз ослањање на лични доживљај и способност памћења призора хомодијегетичког приповедача: „Сад се још једва ичега могу сетити. Готово све је у мени избрисано као гумицом“ (96), једнако као и што у успоменама наративно оживљавају појединости *брижљиво одабране* само за ову прилику,²³⁴ дакле, најважније/најемотивније/најупечатљивије: „Нисам све најбоље задржао у сећању, али *главне* догађаје ипак памтим“ (81, курзив је наш), а међу њима се нарочито издвајају оне о радовима на Голом отоку (ношење бетонских трегера, трчање са трагачем, ручно мешање бетона...), када је јунак био „изможден“ (86). Такође, о „рестрикции“ знања можемо говорити и спрам нараторове позиције у односу према причи, јер је он најпре „уписан“ у текст (хомодијегетичко приповедање са унутрашњом, променљивом фокализацијом), уз то, рецимо, као у приповеци о милицајцу заводљивог надимка, утемељеног на „семантичком паралелизму између имена и особине“ (Римон-Кенан 2007: 88), „Ранку Шљивићу од Левча љубитељу левче и левка“ (60), и четнику Власти Ајдуку, осуђенику на смрт стрељањем, који је био помилован непосредно пре извршења казне, наратор се налази у ћелији у Удбином делу затвора, због чега му је знатно сужено видно поље: „приземна зграда [...], била је, *колико сам могао да видим*, неправилног облика...“ (52, наш курзив). Управо стога што заузима специфичан положај, било је неходно да писац додатно мотивише извор његовог

²³⁴ Ова и оваква способност наратора блиска је бутовски схваћеном појму подразумеваног писца, који „*одабира*, свесно или несвесно, оно што ми читамо“ (Бут 1976: 90, нагл. М. К.).

А када је о могућности избора реч, избора који директно утиче на формирање „јединствене“ целине и успостављање „укупног“ смисла, а тај смисао, међутим, не долази „споља“, већ је „иманентан самом чину приповедања“, не можемо а да не поменемо теоретичара Ролана Барта, јер нам се чини да се извесни закључци до којих је дошао у обимом невеликом чланку „Дискурс историје“ (фра. *Le discours de l'histoire*, 1967), добрим делом могу односити управо на текстове фикционалне, прецизније, уметничке прозе (о томе више код: Марчетић 2009: 21–26).

знања, те приповедача-лика затичемо како мотри на догађаје и прислушкује збивања кроз рупице у вратима „петице“: „мало шта што се напољу дешавало није се унутра могло чути и видети“ (53), такође, како се споразумева са другим заточеницима импровизованом Морзевом азбуком (а „она се састојала од тридесет знакова поређаних у шест редова са по пет слова; редови су се означавали лаким ударима песницом или гребањем, а слова куцањем прстом о зид“ [53]), или како кључне сцене у причи „Вредност љубави“ посматра кроз „отворену шпијунку“ (127)²³⁵, што је још један интересантан пример, терминологијом Виктора Шкловског, онеобичавања наративне перспективе.

Мимо тога што све приповетке Драгослава Михаиловића повезује непоуздани наратор на примарном нивоу, секундарне приповести такође потичу од непоузданих приповедача, јер су настале накнадно, на основу наглашено субјективних, дакле, „фокализованих“ присећања, односно болних, ретроспективних сведочења фикционалних ликова (зато је драгоцено што „Понеки сведок увек остане“ [47]), уверљиво обликованих по угледу на стварне/реалне жртве комунизма, које су се у прошлости нагледале свакојаким ужаса, попут Азнавуре, односно „толико смрти“ (176), попут Јеврејина из Загреба, а познато је, вели наратор приче „Руководилац радова“, да су у логору „На Голом отоку и најневероватније фантазмагорије биле могуће и стварне“ (86). Отуда нас нимало не изненађује што су се многи страдалници након претрпљене, идеолошки обојене репресије трансформисали, постали су видно нервозни, агресивни, неспособни да реализују своје приватне и породичне животе, па се, као по казни, „спотура[ју] по беспутици“ (94), „ид[у] као олупин[е] и плаш[е] људе“ (156), неки су потонули у лудило изгубивши „свако осећање за стварност“ (102), неки оболели од најтежих, неизлечивих болести (Света Француз, лик из приче „Вредност љубави“), одали се алкохолу („голооточки десперадос“ Драган), а поједини су чак прижељкивали сопствену смрт, као малочас поменути Шарл Азнавур, који је временом изгубио веру у смисао постојања и правде, јер се (правда) не остварује, па је за двадесет година још једино успео да га обрадује податак да су баш Руси били ти који су „послали сателит у свемир“ (150). Док рекапитулира свој минули, тегобни живот и у причи се изнова суочава са трауматичном искуства логора, он жали што је преживео²³⁶ и на једном месту артикулише необичан став који знатно продубљује основни, песимистични тон укупног његовог казивања:

„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“ (162).

Могућно је, према томе, у овој Михаиловићевој збирци разумети и тумачити конкретно, национално-историјско време као судбински одређујуће, јер се очевидно 1948. година, када је отпочела борба Информбироа и КПЈ, појављује као значајни, преломни тренутак у животима свих јунака, тренутак који разара све што је до тада постојало и после којег више ништа неће бити као пре. Они актери који су својевољно постали присталице ИБ-а, као политички неистомишљеници „титовског“ режима, „заснованог на злочину“ (48), били су изопштени из друштва, послати у логор да се „преваспитају“ и врате на прав пут, партији, а у логору су стављени у крајње понижавајући положај, лишени сваког права и елементарног људског достојанства, што уверљиво дочаравају приче у склопу читавог наративног венца.

²³⁵ Кроз шпијунку су хапшеници и међу собом кришом комуницирали служећи се „езоповским језиком“: „Просто бисмо на шпијунци величине петнаест са петнаест сантиметара лагано прстом одгурнули клизајући поклопац сличан ономе на шуберу и оштрим шапатам, који се одбијао о зидове ходника, дозивали се. Затим бисмо се, уз опасност да нас кључари чују, договарали“ (128) (уп. Михаиловић 2007: 45).

²³⁶ „– Не ваља то, човече, кад човек много у животу види. Не ваља то – за живот. Кад много видиш – треба, одмах, да умреш“ (162).

А о каквим је размерама терора и његовом погубном дејству на појединца заправо реч, можда најбоље илуструје сцена насиља осветљена из доживљајне перспективе Јеврејина из Загреба у причи „Како то да напишем, другар“:

„у строју за дочек ужасно сам претучен. Ушне шкољке су ми готово смрскане и нарасле су као црне тениске лопте [...] Уз повреде по леђима и грудном кошу, уз флегмоне на ногама, задобио сам и огроман хематом на глави, који ми је затворио оба ока. А како на једно већ нисам видео, могао сам да ходам тек ако бих капак на другом одигао прстима“ (171).

Врло слично, у средишту приче „Вредност љубави“ остварује се изванредан опис једне од свирепих метода којом су иследници, Брозови „приручни целати“ (102), изнуђивали признања окривљенима, својим „жртвама“:

„То [’јапанска капа’ – М. К.] је кад ти око главе обмотају наквашен конопац, па га затежу мотком, коју лагано окрећу као воденички витао. Чвор конопца за овај витао налази ти се на слепоочници, а друга два на очима. Стезањем конопца најпре ти прскају очи, бол је огроман и неподношљив и, не попустиш ли, завршава се тиме што ти се лобања, почев од слепог ока, крши и слама“ (128),

док, рецимо, у приповеци која говори о судбини голооточанина обдареног гласовним способностима налик на француског шансонјера, суровост врхуни у потресној сцени присилног узајамног разрачунавања заточеника, преломљеној кроз субјективну оптику протагонисте, учесника у насталом општем метежу:

„Задумбараше ударци још теже и муклије него дотле, оборише нас, кретоше одозго држаљама и ногама. Одскачемо од држаља до ноге и од ноге до држаља као крпењача...“

[...]

„– У почетку не могу да разаберам ко нас туче. Ти одрпани, поцрнели скелети изгледају ми као нека покажњавана војска, која је дотерана силом и овим покушава пред старешинама да се ишчупа из казне. А онда полако почињем да разаберам да нас то премлаћују *исто такви као што смо ми*.

– Ми – сами, себе!“ (152; 153–154, подвлачење је наше).

Упркос сазнању да „О злочину није лако [...] писати“ (50) и, још више, упркос страху да би га могли пријавити Удби као државног непријатеља и нанети му још веће зло (ћерка сликара из приче која затвара збирку, „Мрзим голооточане“), у примарном приповедачу се јавила „насушна, судбоносна потреба“ (Јеремић 2007: 189) да се записивањем различитих, сасвим особених визија преживелих логораша (дакле, осим сопствене, перцепција Светомира Станковића Француза, земљорадника из Железника, неименованог јунака из приче „Вредност љубави“, затим Крсте Ненезића Азнавура, те Јеврејина, сликара из Загреба), обелодани целовита и права истина о Голом отоку и страхотама које су над хапшеницима у процесу принудног „васпитавања“ чинили припадници Комунистичке партије, сматрајући себе, може бити, као „удбашки кицош“ Славко Глумац, „педагозима и психолозима“ (47), такође, жеља да се не мали број ликвидираних и њихове потресне судбине преточе у причу и да се, тако, отргну од заборавља коме су иначе склони и „људи и ствари“ (44), у чему проналазимо њен „комеморативни, трагички патос“ (Јерков 1999: 217). Мада анонимни јунак приповетке интерпретативног наслова „Мрзим голооточане“ заступа уверење да „Живот иде [даље – М. К.], шта имам да памтим“ (189), и, у дослуху са њим, тврди да је, бојећи се за

своју безбедност, настојао да из меморије свесно истисне „велику тајну“ (181)²³⁷, податак од суштинске важности за којим приповедач-записивач приче годинама опсесивно а, безуспешно трага, наратор ипак прећуткивање и несећање на неколико места оштро осуђује: „И опет изговарам глупе речи о деци, унуцима и праунуцима и о важности дознавања истине о логору за овај свет, иако одлично знам да свет за Голи оток не хаје и да много више воли да никад ништа о њему и не сазна“ (191), другачије казано, разоткрива се висок степен његове личне „укључености“ у догађаје (што представља још један извор непоузданости приповедача!), чак његов анимозитет према жртвама којима и са толике временске раздаљине управља страх од носилаца власти: „’Како *понекад* [...] мрзим голооточане. Као да су ово што им се десило једва дочекали да се стровале у балегу!’“ (200, курзив је наш).²³⁸ Сасвим је очигледно да приповедачево мишљење о разобличавању злодела режима Јосипа Броза и, потом, објављивању друштвено-историјске, па и политичко-идеолошке истине, све са циљем да се евентуално „предупреди његово понављање“ (Јеремић 2007: 194), дели и „чизмаш“ (у кицошком оделу) који се, поставши члан управе српског и југословенског Удружења „Голи оток“ поткрај 1990-их година, острашћено залагао за то да се осветли колективна „повест поражених“ (Исто 2007: 194) и да се, макар на овај начин, издејствује заслужена правда за голооточане: „’Ми треба да поживимо још тридесетак година! Да их надживимо и да им откријемо шта су радили!’“ (111).²³⁹

А када је о личној „уплетености“ у причу реч, интересантно је било запазити да *Ја*-приповедач, уз редак изузетак собног старешине Драгића Аксентијевића, који га је „од самог почетка симпатисао“ (75), осуђује све „злотворе“, мада посебно испољава анимозитет према припадницима динарске расе, Херцеговцима и Црногорцима,²⁴⁰ међу којима најизразитије проклиње бахатог и безобзирног „руководиоца радова“ („Осећао сам снажну жељу да га опсујем и ласкао бих себи ако бих рекао да сам се на то усуђивао“ [76]). Та и таква субјективна, иако оправдана, мржња последица је невероватног терора који су над осуђеницима спроводили удбаши Црногорци, па их наратор приказује као људе који по својој природи само галаме, вичу, „предњаче у хвалисању“ или „обожавају признања и титуле“ (попут Ћупричанина Мије Милачића који је писцу послужио као прототип за књижевни лик Свете Петронијевића), а било је и оних коју су, будући да су „обични, офуцани гангстерски дрипци довучени из сицилијанско-црногорске мафије“ (49), као Јово Капичић, према изреченом суду наратора, „пливали у лично проливеној крви“ (Исто).

И премда је било сасвим логично очекивати да ће силом злосрећних околности на Голем отоку врло брзо отпочети процес моралне и психолошке конверзије ликова, наоко парадоксално, суочени са разноликим недаћама и свеprisутним егзистенцијалним страхом, затвореници, а међу њима и „јогунасти“ *Ја*-јунак, благовремено су почели да пружају отпор злостављачима.²⁴¹ А да је пркос прогонитељу „благодворан“ за тело и душу његове жртве, нарочито је сматрао „камен-човек“, приповедачев пријатељ, скојевац Драган Стевановић, који је на „радилишту“ провео три-четири године и за то време дрско и упорно „изазивао смрт на мученички болне рате“: „На шамар умео је да одговори шамаром или песницом, после чега би био нокаутиран и бачен у самицу милицијског подрума; тамо би данима висео обешен о руке и био посебно мучен. На провокативан узвик: ’Уа, банда!’ одговарао је,

²³⁷ „Кад год сам помислио шта су ми једног тренутка ставили у руке, и у памћење, охладно сам се као леш. И што даље, све више сам се хладио. Кад год се нешто десило, постајао сам полумртав. Морао сам да заборавим!“ (193).

²³⁸ О прогону преживелих голооточана, в. и Михаиловић 2007: 78–79.

²³⁹ Уп.: „’Они крију шта су радили’, настављам. ’И ко ће казати истину ако нећемо ми?’“ (189).

²⁴⁰ Уп. о томе и интервју „Увек осећате зебњу“, у: Михаиловић 2007: 34.

²⁴¹ „Али злочин и слабо предвиђање будућности иду руку под руку, као добро усклађен брачни пар. Злочин је засењен својом непосредном моћи, толико ужива у њеној актуелности да ништа осим тог тренутка не види, и способност предвиђања будућности нема. Зато на крају пред човеком остаје огољен и ружан као поломљен скелет неке од његових жртава“ (47).

бацајући трагач, искежен као бесан пас: 'Уа, бандо, мајку ли ти јебем!' И стекао би песнице, спреман да насрне" (104). Месецима је подносио ужасан „бојкот“ који, по мишљењу милицијаца, није давао нарочитих резултата, а свирепи терор је, према његовом поимању, био додатно оснажен чињеницом да је „као Србин потпадао под Удбу Хрватске“ (Исто). Ако су „самоубилачки“ отпор злочинцима пружали и, примера ради, неодређено идентификовани, „крупан, снажан плав човек од тридесет година“ (152), који се необично смело супротставио, чак физички обрачунавао са батинашима, због чега је у једном моменту осетио потребу за помоћи и, прекоревајући неће и немоћне посматраче, усплахирено завапио: „Има ли овде комуниста! Помагајте, људи!“ (Исто), затим маргинални лик, Београђанин Славко Лазаревић, те Власта Ајдук, на себи својствен начин, певајући најстроже забрањене четничке песме, и, коначно, неименовани јунак из приче посвећене Алфреду Палу²⁴², двоструком повратнику на Голи оток, који је одбио да обезбеди камен за израду споменика поводом десетогодишњице ослобођења италијанског логора на острву Рабу, јер је у њему некада и сâм, као Јеврејин, боравио, због чега је био мучки претучен и тако повређен допао болнице у којој је једнако био „бојкотован“ (а „уза све непогодности, болница је била недосањан сан голооточански“ [175–176]), онда је, за разлику од њих, анонимни лик приче „Вредност љубави“, који је настао на инспирацији стварном личношћу, пишевим школским другом из Туприје (уп. Михаиловић 2007: 60 и даље), врло брзо попустио и подлегао пред свакодневним, вишемесечним стравичним притисцима удбаша (саслушавали су га, батинали, застрашивали зверским методама попут „јапанске капе“ и везивања цигле о мошнице, уцењивали животом његове велике и до краја неостварене љубави, такође затворенице на „Мермеру“ – извесне Раде). Иследницима је најпре одао имена неколицине својих пријатеља, будућих голооточана, између осталог и приповедачево,²⁴³ а доцније је, задржавши са полицајцима „колегијалну блискост“ (129), на Јадранском острву помагао приликом писања „допуна записника“ о политичким кажњеницима, чиме ова приповетка и природа њеног јунака представљају паралелизам по супротности свим приповеткама које тематизују несрећну судбину логораша. Није чудно, отуда, што је примарни наративни субјект на једном месту изнео изразито негативни емоционални став према овом лику (дакле, још један леп пример његове личне укључености у причу!), човеку на којег је годинама основано сумњао да га је пред хапшење „цинковао“ припадницима власти: „Ништа ми није урадио, а више од тридесет година нисам желео да га видим!“ (126) (уп. Михаиловић 2007: 60).

И баш зато што признаје да је и њему у атмосфери²⁴⁴ „потпуног безвлашћа и правог ратног терора“ (53) било изузетно тешко да очува достојанство, јер је то са собом увек носило „велики ризик“, а нарочито када је био постављен за водника радног строја и приморан да на себе прими улогу „делата“, те задужен да прогони и тиранише кажњенике – ратног инвалида, некадашњег члана ЦК Михаила Реновчевића, „фашисту“, Осјечанина

²⁴² Уп. „Сага о човеку који је украо говно“, у: Михаиловић 2018: 185–361.

²⁴³ „Касније сам могао да схватим – можда сам и сâм имао таква искуства! – да кад желиш од себе да отклониш велики притисак, може ти се десити да *даш* некога кога већ имају иза решетака, и то ти тако рећи нико неће ни рачунати ни замерити. Човек је већ ухапшен, што му год још натовариш, више није баш важно и он ће поднети. Важно је да не *отвориш* нова лица“ (127, ауторов курзив, подвукла М. К.) (уп. Михаиловић 2007: 67–68, 74).

²⁴⁴ Уп.: „На Голом отоку смо се сусрели с атмосфером која се, просто не може описати. Ништа што сам и дотле и касније о логорима сазнао није било довољно да прикаже положај заточеника на овом острву. Треблинка, Аушвиц, Јасеновац – били су ратни логори за екстерминацију и, наравно, у својој категорији 'непревазиђени', али, иначе, у оном виду који ми познајемо, нису задирали у људске односе нити су, као посебан циљ, имали рушење логорашке узајамности. Изузимајући [...] страх од свакодневне смрти, ти концентрациони логори су били 'испод' Голог отока. Нисам сигуран да је смртност у ратном радном логору у Дахауу била већа него код нас, а гулаг просто није за поређење и – рекао сам у једној телевизијској емисији – 'према Голом отоку личи на цивилизацију'“ (Михаиловић 2007: 45–46).

Ивана Пауца и Бугарина Узунова (мада је одбијао да их физички злоставља, због чега је и сâм био терорисан²⁴⁵), *интрадијегетички* наратор, док обликује, по многим својствима, јединствен портрет непоправљивог русофила, троструког повратника из Железника, уз храброст, коју видно истиче, укључује и друге важне карактерне црте, што ће постати повод да упуту похвалу не само Светиној човечности и односу према другим људима већ и повод за промишљање о људској природи уопште. А та важна рефлексија, мотивисана конкретном наративном ситуацијом и конкретним ликом, дата у форми коментара, уједно имплицира потпуно разоткривање Михаиловићевог приповедача и постаје очигледан знак већег степена његове присутности/видљивости у пасусу који следи:

„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 онај узан круг који је имао срећу 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“ (122–123, подвлачење је наше).

Наговестили смо већ да су догађаји у приповедном венцу Драгослава Михаиловића постављени на различитим временским плановима, синхроним и ретроспективним, од којих је други доминантан, па, у складу са тим, примарни наратор у првом лицу, служећи се знањем које поседује у садашњем, (псеудо)тренутку приповедања, читаоца обавештава о збивањима која ће се тек одвијати у ближој или даљој будућности, или, нешто другачије казано, наратор пружа „допунске“ информације о збивањима, информације које њему као јунаку тада још увек нису познате (в. Годоров, *Приповедач > Лик*, односно *Приповедач = Лик*), јер „први [наратор – М. К.] не мисли да због тога треба одложити напомену до тренутка кад ће је и други [јунак – М. К.] сазнати“ (Женет 1983: 128). А пошто смо запазили да је предочена темпорална наративна ситуација изузетно честа не само у овој Михаиловићевој, трећој приповедачкој књизи него и у целокупној његовој уметничкој прози (уп. кратки роман *Гори Морава*, понајпре), на овом месту доносимо само неколике, карактеристичне примере које смо издвојили ради илустрације онога што Женет назива *хомодијегетичким антиципацијама* (наговештајима/предвиђањима), презиципације, *интерним* пролепсама²⁴⁶, које се уводе исказима попут „тек/касније/ускоро ћу сазнати“, „тад још нећу знати“ и сл. (в. Женет 1983: 128; Марчетић 2003: 150–151; Римон-Кенан 2007: 62, 64–66).

„Тек на Голом отоку *сазнаћу* да су у Ћуприји затворску документацију преправљали и да су ми као дан хапшења, да би рок истраге ускладили са законом – они су држали до закона! – уписали неки датум два и по месеца касније“ (17, наш курзив).

„Углавном, ова удовица [...] позната као Савета Босанка [...] донела је у наше некад узорно домаћинство – стенице. Та чињеница *ће* у мојој даљој причи *играти* извесну улогу“ (25, наш курзив).

„Ускоро *ћу* их [књиге – М. К.] одатле привремено *склонити*, а кроз годину дана, кад се вратим из војске, *продаћу* их библиотеци фабрике шећера. Из страха, читава

²⁴⁵ „Био сам у ствари неспособан да урадим оно што су од мене тражили, и то је ваљда било све!“ (95).

²⁴⁶ Осим у изузетним случајевима, пролепсе увек превазилазе „спознајне способности јунака“, прецизан је Женет (1983: 128).

комисија од три члана *доћи ће* на избор, већина руских књига, међу њима и неке које волим, *неће бити* откупљене. За откуп *ћу добити* [...] од тог новца *живећу* пуна два семестра на факултету“ (33, наш курзив).

„Тад још *нећу знати* да *ћу* ускоро у затворској шетњи *почети* бандеру преко зида *да видим* као њих две и да *ће се* то временом само *развијати*. Тако [...] као лепа успомена на ћупријски затвор *остаће* ми и врло лепа миопија“ (43, наш курзив).

„Касније, на Голом отоку, кад будем желео да се сетим нечега лепог у животу, *нећу ићи* даље од ћупријског затвора, који *ће* ми се *представљати* као место где је мој лични дигнитет, упркос свему, остао неокрњен“ (54, наш курзив).

„Тек *ћу* касније *сазнати*, одједном, истог дана, са Голог отока им се вратило наш шесторо и били су забринуте шта *ће се* сада *десити*; *нећемо* ли *да дигнемо* варош у ваздух“ (142, наш курзив).

А док смо покушавали да детектујемо „анахроније“ поменутог типа, уочили смо и сасвим обрнуте примере (враћање уназад, у још даљу прошлост), где се догађаји „у тексту“ појављују у другачијем редоследу спрам редоследа којим су се дешавали у „времену приче“, односно уочили смо доста честе хомодијегетичке, *интерне* аналепсе (Римон-Кенан 2007: 62–63), дотле нам се, међутим, указао изузетно занимљивим и вредним пажње репрезентант *екстерне* аналепсе, оличен у деветом фрагменту приповетке „Лов на стенице“, у коме се наративизују призори (почев од низа смрти јунакових најближих, двеју тетки и оца, преко сиромаштва у које запада, учешћа у радним акцијама, оболевања од туберкулозе, па све до доласка Удбе у Ђурпију) који су се одигравали *п р е* радње примарне приповести, тачније, непосредно пре јунаковог хапшења 1950. године, а наречени сегмент почиње овако: „Мојем хапшењу претходили су неки догађаји, који за мене нису били неважни. У лето четрдесет шесте...“ (25).

Напоследку, треба указати и на то да је двострука временска структура текста омогућила садашњем, приповедном *Ја* да се иронично осврне на своје прошло, доживљајно *Ја*, те тако у истој, уводној приповести, док описује часове саслушавања у „врелој ноћи“, огрнут новим, зимским капутом са цеповима које лагано напуштају стенице „Крупне и угојене као пилићи“ (37), због чега је иследник био приморан да их „лови“ лењиром (отуда метафора истакнута у наслову збирке; по Женету, тзв. тематски наслов)²⁴⁷, проклиње своје тело које га је процесом појачаног знојења у његовом страху одавало („толико сам желео да изгледа како се не бојим!“ [37]).

Но, пођемо ли корак даље, када се у причи буде тематизовала дихотомија *целат* – *жртва*, запазићемо да је Михаиловићев наратор-јунак, захваљујући временској дистанци, дошао у јединствену прилику која му допушта да алудира на постојање два различита властита доживљаја самог себе и свога мучитеља Славка Глумца, једног актуелног и другог давнашњег,²⁴⁸ па да тај и тако схваћен, специфичан, контрастни и помало первертиран однос прикаже на следећи начин:

²⁴⁷ „Зажелех просто да вриснем: Оне нису моје!

Али њему је у оку већ блистала радост гађења. Ово му је било као просветљење – знао је да ме мора мрзети, а није видео по чему ће. Сад му се разјаснило“ (39–40).

²⁴⁸ Пишући свој „оглед о првом лицу“, Жан Русе напомиње да је актуелност само условна, такођећи двострука, јер „испричана прошлост је прошлост која се уписује у садашњост“ (1995: 105–106), односно, како Ш. Римон-Кенан примећује, догађаји се појављују двапут, „једном као догађаји у прошлости“ и „једном као део садашњег чина сећања“ (2007: 67).

„Није искључено да сам мало додао и несрећном Славку Глумцу, несвесно придодајући себи. Жртви се њен главосек мора представљати као моћан, препаметан и несавладив. Јер ако је целат слаб, кукаван и ништаван, каква ли тек може бити жртва? А Славко Глумац је, *данас видим*, управо био такав, слаб, кукаван и ништаван, и само је глумио да је друкчији. За ту глуму, и само за њу и његову кукавну каријеру, биле су му потребне – жртве“ (42–43, наш курзив).

А након два узастопно објављена, значајна и награђена романа (*Гори Морава*, 1994; *Злотвори*, 1997), пред читаоцима се нашла нова, четврта пишчева збирка *Јалова јесен* (2000) у издању београдске Народне књиге (Библиотека „Алфа“).²⁴⁹ Као и претходну, чини је девет приповедака, и то, како је у досадашњим освртима на поменуто Михаиловићево дело истицано, „тематски, временски, стилски и језички“ (Косанић 2002: 72) разноликих, а посебно се, због литерарног поступка који се у њима демонстрира и начина на који се слика света и општа атмосфера у њима том приликом конституише, издвајају приповетке „Свети Петар спасава Србе“ и „Бесмртна љубав Плаве Дrame“, а њу ћемо, будући да је исприповедана у трећем лицу, интерпретирати у наредном поглављу. Временски, приповетке у збирци обухватају широк распон од тридесетих година прошлог века („Кратки приказ живота на Цариградском друму“) до почетка овог столећа и значајног догађаја из савремене историје, НАТО агресије на нашу земљу („Свети Петар спасава Србе“), такође, приповетке нису фиксирани за један или јединствен амбијент (радња се одвија на просторима Ћуприје, Београда, односно Душановца и Вождовца, Дивчибара, те Голог отока), а очевидно нису ни тематски сродне, мада је, уз извесна одступања, реч о темама које су Михаиловићевом читаоцу добро познате, с обзиром на то да их писац понавља и у различитом степену варира почев од првих приповедака из збирке *Фреде, лаку ноћ* (1967), што, по мишљењу Горана Максимовића, „указује на истрајност једне дјелотворне књижевне поетике“ (2000: 7).

У претежном делу збирке приповеда се у првом лицу и у питању је наратор који не само да је присутан, смештен унутар *дијегезе* као „индивидуализовани лик“ (Петковић 2006: 64) с в о ј е приче, већ, у исти мах, узима учешћа и у животима других јунака (другостепени, интрадијегетички и хомодијегетички, дакле, крајње непоздани приповедач), као у приповеткама „Ћевапчићи и пиво“, „Најбољи пријатељ“, „Парионичар, генерал и иследник“ и „Јалова јесен“. Међутим, важно је напоменути да се идентитет казивача у, примера ради, мозаички компонованој причи „Јалова јесен“, састављеној из десет наративних сегмената, чија је радња постављена у синхрону раван, поклапа са идентитетом главног протагонисте, анонимног шездесетшестогодишњака, остајући притом „приповедач у бењаминовском смислу: онај који је нешто искусио“ (Ходел 2017: 36), што је уосталом, показали смо већ, чест случај у уметничкој прози писца о којем говоримо (в. и *Гори Морава*). А поменути протагониста, након што је, по наговору пријатеља Аце, потписао Кодекс Удружења честитих печуркара (Кодекс је подразумевао да члан Удружења, тј. печуркар не сме да купује или на који год други начин набавља гљиве, осим да их бере, и то искључиво својом руком), упутио се једног октобарског поподнева у шуму и, намеран да дође до најбољих гљива, које се обично налазе на најудаљенијим и тешко доступним местима, залутао је у врлетима планинског терена (захваљујући овој околности, можда више но икад, у Михаиловићевом делу налазимо изврсне дескриптивне партије). Док без нарочитог успеха покушава да пронађе излаз и поново се сусретне са својом пратњом, од које се, силом прилика, раставио, неснађен и уплашен, поставља себи, сходно ситуацији у којој се затекао, сасвим логично питање: „Куд да се кренем?“ (201), питање које, међутим, код Драгослава Михаиловића скоро никада није сасвим ослобођено симболичке носивост јер се управо са

²⁴⁹ Сви наводи из књиге *Јалова јесен* биће дати према овом издању, са ознаком странице у загради на крају цитата.

њим, пре или касније, опхрвани невољама, суочавају многи, и иначе, по природи, амбивалентни и колебаљиви јунаци његове прозе. С друге стране пак, у приповеткама „Најбољи пријатељ“, „Парионичар, генерал и иследник“ и опет, само донекле, „Јалова јесен“ (појединости попут викендице на Дивчибарама, пса Жуће, кучке, мешанке Јуце...), чини се да је наратор „врло близак аутору“ (Ходел 2008: 339) и да се са много разлога може довести у директну и тесну везу са стварном личношћу писца (који је, уз остало, писац књига о голооточким страдањима), а овом значајном околношћу се, истовремено, сигнализира још једна тачка додира између четврте и пређашње збирке, *Лов на стенице*.

Наиме, нема никакве сумње да је четвороделна прича „Најбољи пријатељ“ постављена на изразиту аутобиографску подлогу, да наратор у њој „подлијеже персонализацији“ (Ходел 2008: 335), те добија контуре актера, пишчевог двојника и, ако пређемо на терминологију Вејна Бута, приближава се, условно речено, конструкцији подразумеваног (имплицитног) аутора. Декларише се као један „од ретких провинцијалаца међу Београђанима“ (84), међу гостима окупљеним на слави код друга његовог вишегодишњег пријатеља Бате, сликара из Париза. Док они, уз остало, „пребирају по успоменама“ (86) из младости, приповедача препознаје и у разговору прекида један од присутних, господин Лазаревић, који се издаје за рођака његовог покојног кума, извесног Ивана Кнежевића, такође голооточког хапшеника, са којим је наратор интензивно друговао петнаест година. Лазаревић је осетио потребу да му укаже на чињеницу колико је Иван волео свог кума и да је умро под теретом савести због неспоразума који се међу њима једном приликом одиграо.

Читалац ће у наоко спонтаној и веома дирљивој, ретроспективно оствареној исповести *Ја*-наратора која, будући да се налази на другом дијегетичком нивоу и да у приповеци заузима средишње место (тзв. „прича у причи“) ²⁵⁰, без већих тешкоћа распознати уметнички обликоване појединости из живота Драгослава Михаиловића, почев од околности да је прву књигу објавио у зрелим годинама, да је она одмах била запажена и убрзо награђена престижном наградом и да га је афирмисала као писца, што је представљало својеврсни преседан, јер је у питању први бивши голооточанин коме је пошло за руком да оствари успех у јавности. Затим, помиње се чувени „београдски роман, по којем ме Београђани највише познају“ (90), и према његовим мотивима написан драмски текст и представа која је доживела неколико извођења и онда била повучена са репертоара престоничког позоришта. Приповедач врло јасно алудира на Јосипа Броза Тита, именујући га као „врховног жреца, господара живота и смрти“ (91), који је и наложио да се обустави даље приказивање „казалишних неких тиквица“, дакле, на овом месту постаје сасвим очигледно да се у нарави укључује аутентична „стварносна“ чињеница (в. фуснота 10 овог рада), што не представља новину у Михаиловићевом прозном рукопису, напротив, афера коју је „Почетком седамдесете“ изазвала политички неподобна драма „Кад су цветале тикве“ и „бука“ која се том приликом „из све снаге вртела по орбити јавног живота“ (Михаиловић 1993: 5), читаоцу је позната одраније, јер је уметнички већ била транспонована у приповетку „Лов на стенице“ која отвара збирку истога наслова.

Ако је, с једне стране, Михаиловић својим непосредним и потресним текстовима први обелоданио „да је око деветсто четрдесет осме било хапшења“ (90), ако је, да се послужимо речима Марка Паовице (2001: 178), „распечатио строго контролисани табу голооточког злочина“, односно разрешио „темељну мистерију система“ (Драшковић, нав. према: Перић 2012: 92), због чега је изазвао гнев многих политичара, па и самог маршала и стога завредео „статус дисидента и отвореног противника тоталитарног државног поретка“ (Максимовић 2000: 7), те, коначно, био строго кажњен, онда су голооточани његов литерарни и драмски

²⁵⁰ Прелазак са оквирне, теоријски посматрано, спољашње, на унутрашњу, уметнуту/уоквирену причу остварује се на следећи начин:

„Не знам да ли вас то, примећујем, интересује.“

„Како да не“, каже инжењер. „Ја сам га исто тако јако волео. Молим вас.“ (89).

текст, упркос константном страху од власти који ни са годинама није јењавао, осећали као погодан „мали тренутак“ разоткривања деценијама прећуткиване „истине о нашем животу“ (91), односно, како се то обично поима у Михаиловићевој фикционалној и, ако хоћемо, публицистичко-документарној прози, као поуздано²⁵¹, вредно и трајно забележено сведочанство о њиховим трагичним удесима (пошто су, наглашава казивач, „хапшени најбољи“, неретко са „непостојећом кривицом“ [98]²⁵², попут његовог кума Ивана, некадашњег шефа службе у Удби) и свирепом терору којем су били подвргавани након што су их отпустили на „Мрамор“ у настојању да их „врате на правилан пут“ (93) и да их до краја потчине комунистичкој идеологији и нехуманом режиму, с друге стране.

Још једанпут ће Михаиловић у ову збирку укључити себи драгу/важну, сада већ са сигурношћу можемо утврдити, опсесивну тему, Голи оток. Појединачно, патничко и страдалничко искуство логора („чије се име ни шапатам није смело изговорити“, каже наратор романа *Злотвори*) стожерни је мотив и мозаички засноване приче „Парионичар, генерал и иследник“ (састављене из једанаест графички одвојених и нумерички обележених целина, отуда, обимом највеће у збирци), која је привукла нашу пажњу пошто се, далеко више него малочас поменуто „Најбољи пријатељ“, у идејном, тематско-мотивском и временском погледу, наслања на претходно објављену приповедачку књигу, односно, како се овде предлаже, приповедни венац *Лов на стенице*, али и на роман *Злотвори*.

Пишући о збирци *Лов на стенице*, заправо, проблематизујући, на Аристотеловом трагу, чувени однос између књижевности (приче) и тзв. стварности (живота), по коме је стваралачки опус Драгослава Михаиловића специфичан и препознатљив у српској књижевности друге половине 20. века (није ли, уосталом, приповетка „Невапчићи и пиво“, преузета из првог тома књиге *Голи оток*, настала из угла „жртве“, према пишчевим речима, на основу саопштења логораша, „мог покојног пријатеља Јована Димитријевића“, Михаиловић 1990а: 5), Владета Јанковић изражава став који се, добрим делом, може односити и на приповетке из књиге *Јалова јесен* које тематизују сукоб са Информбироом и ужасе са Јадранског острва „у временима почетног и каснијег титоизма“ (Илић 2001: 40), дакле, на приповетке „Најбољи пријатељ“ и „Парионичар, генерал и иследник“, јер се „При [њиховом – М. К.] читању“, вели Јанковић, „читаоцу [...] догађа да уздрхти не зато што 'литература толико личи на живот' већ зато што га поражава сазнање да то што пред собом има, бар у нечему, *јесте*, или је *било*, или би *могло бити живот*“ (Јанковић 1995: 10, подвлачења су ауторова).

Несумњиво, „Парионичар, генерал и иследник“ јесте једна необична прича, гледано са аспекта организације, другачија од осталих које су се нашле у склопу збирке и, сматрамо, другачија од организације низа оних које су уврштене и објављене у претходној приповедачкој књизи овог писца (*Лов на стенице*). Компонована је „по моделу карактеристичном за тзв. прозу детекције“ (Микић 2005: 152), пошто у њој примарни, безимени екстра-хомодијегетички наратор, некадашњи голооточки кажњеник лично, годинама неуморно трага за важном истином у намери да коначно расветли ко је одговоран за мистериозну смрт двојице познатих логораша, а у питању су, како сазнајемо из прве књиге *Голог отока*, литерарно обликоване, по свему судећи, насилне смрти Личанина, генерала Радета Жигића, и парионичара Велимира Веље Мрдаковића, а са њима је, опет, „повезано

²⁵¹ Уп.: „Докумената никаквих, наравно, нема – и да их има, били би лажни – а, са друге стране, сведочења су свакојака и непоуздана, с јаким деловањем фантазије и, као и обично кад је у питању нешто стравично а недокучиво, склоношћу ка легендарном“ (138).

²⁵² „Слажем се, слажем се“, прихвата он [пензионисани иследник са Голог отока – М. К.]. 'Слажем се и да је већина голооточана била невина. *Није уопште било разлога да се хапсе*. Али!...'“ (172, нагл. М. К.).

Уп.: „... осам хиљада четиристо три кажњена административно; оне осуђене на судовима није ни одвојио ни помињао. [...] било је [...] грешака, па је, од укупног броја ухапшених, четрдесет седам посто пуштено после истражног поступка, што ће рећи да је толико било *невино ухапшених*“ (Михаиловић 1997: 140, нагл. М. К.).

[...] име управника логора Веселина Булатовића“ (више о томе код: Михаиловић 1990а: 167 и д.; 527–530).

Имајући у виду да је логор на Голом отоку „место какво свет није видео и да су у њему ломљени и најчвршћи и најкарактернији“ (141), приповедач све време, а са њим заједно и пажљиви читалац, склапа „коцкице“ наративног мозаика док прикупља и усваја информације о страдалницима са различитих, сасвим особених тачака гледишта људи које сусреће. Захваљујући овој унутрашњој, променљивој (чак многострукој) и крајње „манипулативној“ фокализацији додатно се потенцира и мотивише нараторово знање о догађајима и ситуацијама којима није могао присуствовати (јер је, посредни, фокализовано приповедање на основном нивоу на ком се одвија нарација [в. *приповедачев ниво*, Марчетић 2003: 85], односно, како вели Женет, *начин* који је условљен „рестрикцијом“), нарочито о оним збивањима која су претходила времену приче (тзв. аналепса), или су се, примера ради, одвијала између неких ликова, без присуства наратора-сведока, у настојању да се постигне жељена поузданост, објективност и веродостојност исприповеданог јер се све време ствара илузија да приповедач ’зна’ онолико колико ’знају’ и ликови чију је перспективу усвојио (Марчетић 2003: 51) (в. Годоров, *Приповедач = Лук*). Па ипак, за разлику од неких Михаиловићевих приповедака документарног типа (видети, рецимо, приповетке „Вредност љубави“, „Шарл Азнавур и његова публика“, у: *Лов на стенице*), у тексту се, морфолошки гледано, не успоставља увек сасвим видљив прелазак са примарног (екстрадијегетичког) на наредни, њему подређени (дијегетички) ниво, нешто другачије казано, нису увек јасним сигнаlima „обележене границе између појединих ’уметнутих’ прича“ (Марчетић 2003: 86) (нпр. „Мој сведок ми догађај оцртава овако“ [139]) и само ретко налазимо директни говор неког од јунака, који тада врши функцију хипо-хиподијегетичког приповедача (нпр. „’Све знам шта радиш’, каже [београдски саговорник – М. К.], ’ајде питај. Само нећу ништа да снимаш. Записуј што ти говорим“ [163]). Док спроводи „неку врсту приповедне истраге“ (Микић 2005: 142), главни Михаиловићев наратор се позива на сведочење анонимног сабеседника, који потврђује првобитну тезу да је руководио парног купатила извршио самоубиство пресекавши вене, на дијалог са члановима породице генерала Жигића, који сматрају да њихов храбри и достојанствени отац не би себи никада одузео живот (као материјални доказ наводи се шест дописница које им је слао током служења казне, а из дописница се, упркос чињеници да је годину дана био „зверски муче[н]“ и „бачен у стање изван постојања и разума“, може назрети доза оптимизма: „’Нема ситуације’, каже он [генерал – М. К.] на једном месту, ’из које човјек не би нашао излаз“ [141]), тројице Загрепчана, од којих је један сагласан са верзијом неименованог сведока, да је парионичар дао генералу „некакву цедуљу“, што је обојицу одвело пут смрти, док други тврди да је парионичар генералу указао на могућност бекства из логора и трећи, сасвим обратно, да је парионичар усмрћен приликом покушаја бекства, затим, на сведочења двојице лекара и двојице болничара, који су месецима „пазили“ генерала (и насилно га хранили како би га одржали у животу док милицајци од њега не изнуде жељено признање, што им ипак није пошло за руком) и који чврсто верују да су га уморили припадници Удбе („они“), парионичаревог брата који сумња да је парионичар извршио самоубиство, јер на скелету који је, стицајем прилика, пронашао, „осим последица неких ратних прелома, друга оштећења [...] није нашао“ (161), те на казивање анонимног Далматинца који је убеђен да је парионичар побегао са озлоглашеног Јадранског острва, пронађен на оближњем Крку и убијен.²⁵³

Необично важно место међу сведоцима, сасвим сигурно, заузима извесни Београђанин, економ са Голог отока, који је наратору добро познат пошто је са њим делио собу у

²⁵³ Уп.: Према речима наратора романа *Злотвори*, генерал Раде Жигић је скоро две године издржавао стравичну тортуру да би на крају, пред пресељење на Свети Гргур, поткрај зиме 1954. године, био убијен, што га је учинило једним од најпознатијих „логорских мртваца“ (в. Михаиловић 1997: 84).

робијашници на Ади Циганлији пре него што су заједно били послати у логор и смештени у различите павиљоне.²⁵⁴ Он ће приповедачу открити податак од пресудног значаја за расветљавање „тајне“, а читаоцу за разумевање приповести у целини, одређеније, одаће му идентитет мистериозног милиционара, саучесника у злочину, за којим је безмало деценију опсесивно трагао (уп. Михаиловић 1990а: 422–423, фуснота 9; 529–530; 540), што ће га, у крајњој тачки, макар посредно, довести до брачног пара пензионисаних инспектора, за које су преживели кажњеници, да загонетност буде још већа, имали само речи хвале. Премда се одлучио да крај приповести остави „отвореним“ и тако омогући читаоцима да у „тренутку естетског доживљавања“ (Видан 1970: 77) сами изведу закључак и сами се „определе“ за једно од наведених сведочења о начину на коју су логораши пострадали, познанство са брачним паром је приповедачу, како нам се чини, потврдило основане сумње о истинским „извођачима радова“. Свестан да је најзад остварио свој дугогодишњи наум и да је дошао час да драгоцен податак објави у књизи коју пише, наратор се „Нимало [...] не осећа[м] као победник“ (179), напротив, осећа се попут некога ко се у животима тих људи појавио да „нанесе зло“ (176), на основу чега се, неочекивано и, признајемо, помало контрадикторно, у његовој свести заснива и артикулише овакав емпатијски став према ’злотворима’: „Господе, мислим се, колико је било страшно бити иследник! Можда још страшније него логораш“ (181). Стога је, напослетку, ипак одлучио да конкретно име и презиме не стави на увид јавности („Веселин Булатовић ’и још један иследник““, навешће у рукопису у неодређеном облику), свесно постајући, на овај начин, саучесник, ако не у злочину, онда, како вели, „У овом кратком људском животу“ (181).

С друге стране, када се наратор буде нашао у прилици да повуче паралелу између двојице негативних јунака, управника логора, тренутног и давнашњег, позиваће се најпре на сазнања до којих је дошао посредством Дамјановићевих земљака Личана (злодело које је Дамјановић починио „Као командант једне бригаде на Сремском фронту“ променило је израз његовог лица, које је од младићког, „питомог, готово женског“ постало „све укоченије и леденије“ [144]), на своју субјективну процену, односно „лично домишљање“ (145) и као најрелевантнији извор представиће потресну исповест иследника са Отока, уједно хиподијегетичког наратора, који је имао прилике да управнике изблиза види и да их одлично упозна, због чега се детаљна „карактеризација“ ових ликова, будући да долази баш од њега, прихвата као „ауторитативна“ (Римон-Кенан 2007: 124). Важно је, међутим, нагласити да у партијама у којима Михаиловићев основни *Ја*-наратор чином приповедања махом препричава оно што је од других фикционалних ликова ч у о, а што је најизразитије, верујемо, у случају уметнутих епизода о двојници управника, он престаје да врши функцију екстра-хомодијегетичког приповедача и постаје интра-хетеродијегетички приповедач, јер се у њима више „не појављује као лик“ (Римон-Кенан 2007: 121). (Видели смо, сличан поступак је Михаиловић применио и у појединим, такође хијерархијски устројеним приповеткама у књизи *Лов на стенице*).

Наиме, док је садашњи управник, пуковник Бранко Дамјановић, Србин, родом из Лике, читаоцу представљен као „уздржан насилник и потуљен садист“ (145), који је „прошао кроз опаку шовинистичку школу хрватске Удбе“, чија је „девиза“ недвосмислена: „’Срби су, нарочито из Србије, увек криви, за све’“ (144), стога, научен да „презире своје порекло и мрзи сопствени завичај“ (146) и да делује „као национални пробраћеник крвавог мача“ (145), баш као антисрпски оријентисан шеф Службе безбедности Александар Ранковић, један од важних, маркантних ликова и у роману *Злотвори*, дотле за Дамјановићевог претходника а

²⁵⁴ „Док идентификација лика“, како објашњава Ш. Римон-Кенан, „подразумева само приповедачево претходно знање о лику или *познанство* са њим“, дотле „дефинисање лика подразумева такође и генерализацију или сумирање у име приповедача, као и настојање да се такво означавање прихвати као *ауторитативна* карактеризација“ (2007: 124, нагл. М. К.). Оба ова начина речити су примери („трагови“) разоткривености, односно већег степена видљивости Михаиловићевог наратора на местима које смо наведели.

актуелног заменика министра Црне Горе Веселина Булатовића, иначе сестрића Милована Ђиласа и, да амбивалентност овог лика буде још истакнутија, предратног богослова (чији профил смо имали прилике да упознамо у роману *Злотвори*, 1997), приповедач каже да је основао „радилиште“, те га непрестано и, по истеку дужности, својевољно посећује, јер га доживљава „као сопствено животно дело и право безбедносно чедо“ (148) којим се поноси.²⁵⁵

Предочавајући читаоцу оно што је обојици, у основи, заједничко, њихову склоност и спремност да над осуђеницима спроводе, сваки на свој начин, „заумне окрутности“ (146), које „понекад нема[ју] мере ни запреке“ (150), додуше, оне у којима је Булатовић садистички уживао и у којима се није либио, по потреби, да непосредно и учествује, док је Дамјановић волео да „делује из позадине“ (145), да их осмишљава и њихово свирепост извршење посматра „с немачким војним догледом у рукама“, „усамљен и издалека“ (146). Упркос осином понашању и наглашавању потребе да се терор непрестано демонстрира и пооштрава, пуковника Бранка Дамјановића муче несанице²⁵⁶, јер, очито, није сасвим ослобођен гриже савести спрам злодела која чини, иако увек истиче околност „да само извршава директиве партије“ (145) које подразумевају борбу против неистомишљеника („банда“). Јасно је, према томе, да је Михаиловић и у ову приповетку укључио однос *целат : жртва*, то јест *мучитељ : паћеник*, како га наратор одређује (према: 150), однос о којем смо у више наврата говорили, с том разликом што се сада веома подробно описује и, будући да је такође хијерархијски устројен, специфичан однос међу двојцом злостављача. На неколико места се пажња поклања наказној, распусној и незаситој природи Веселина Булатовића, а нагласак се, пре свега, ставља на његову прождрљивост: „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“ (146). Мада је у јавности приморан да га скрива, потчињени Дамјановић у дубини душе гаји велики презир према надређеном, што се можда најбоље разазнаје у епизоди у којој је мајсторски приказан како на чудан, готово первертиран начин, мимо властитих очекивања, мазохистички ужива у тренуцима док присуствује призору Булатовићевог изобилног једења јагњетине са Велебита, печене на ражњу, једења којег се иначе гнуша и сматра га „одвратно простачки[м]“ („Кидајући комаде с ражња прстима које држи као пачји кљун и трпајући их обема рукама у уста, при том непрекидно танким гласом нешто мекећући, и протерујући их кроз грло вином, тај би сваки пут појео по пола *јањета!* Остали би од њега једва дошли на ред“ [154, курзив је пише]), а то је подстакнуто, понајпре, открива нам наратор, дубљим, личним разлозима, чињеницом да је један од чланова његове фамилије, за турских времена, био набијен на колац: „Својој гадљивости, тада, никако не би умео да стане на реп. Турска браветина – мислио би с одвратношћу. Никад *то* код његовог оца није изнето на сто. *Јањетина!* Стомак му се од тога превртао“ (154, пишево подвлачење).

Конечно, вреди се осврнути и на необичну и, по садржају, још једну у низу веома занимљивих приповедака, формално састављену од шест наративних одељака, „Свети Петар спасава Србе“, која се налази на самом крају Михаиловиће збирке *Јалова јесен*, и која је, већ при првом читању, с правом, доспела у средиште нашег интересовања. Кажемо с правом јер нам се одмах учинила јединствена по много чему, и то не само у поређењу са другим приповеткама из књиге међу чијим се корицама и она налази већ и у светлу пишевог уметничког прозног опуса у целини. А у прилог изузетности поменуте приповетке, довољно је, макар на тренутак, да обратимо пажњу на њен наслов, на то, у композиционом и

²⁵⁵ Уп. са Латифагом (Карађозом), управником „институције“ зване „Проклета авлија“, који је чак, у намери да спозна „како дише“, купио имање изнад тамнице и на тај начин остварио тесну везу са „светом нереди и криминала“ (надзирао га даноноћно), а истовремено је живео „изнад њега и далеко од њега“ (Андрић 2008: 28, 29).

²⁵⁶ „Нема добар сан и ноћни стражари у великом логорском пристаништу често га виде како са цигаретом међу прстима зури кроз собни прозор Хотела ка мрачној и шумној морској пучини, која никоме не даје никакве одговоре“ (146).

семантичком погледу, напрегнуто место (место паратекста, вели Женет), пошто наслов садржи име врховног апостола, следбеника Христовог, а лепо је и тачно запажено да „ни у наслове својих дела а ни у њихову садржину овај писац није уносио верске и религијске теме и мотиве“ (Аћимовић 2018: 135). Ако погледамо изблиза, показаће нам се да је приповетка „Свети Петар спасава Србе“ само привидно једноставна, међутим, испричана из перспективе првог граматичког лица, у себе је упила многе елементе Михаиловићевом стваралачком сензибилитету блиског наративног модуса, тзв. сказа, елементе које уочавамо, пре свега, на, речником традиционалне науке говорећи, о к в и р и м а текста,²⁵⁷ и то у директној усмерености изразито 'видљивог' приповедача, уједно и главног јунака (хомодијегетичан, чак аутодијегетичан, дакле, непоуздан²⁵⁸), самозваног Светог Петра, заправо пензионисаног правника неидентификованог панчевачког предузећа, на прикривене слушаоце (поуздане наратере) који се недвосмислено апострофирају са „ти“/„ви“/„људи“ и са којима јунак жарко жели да ступи у, као по дефиницији, имплицитни дијалог (препознаје се присан тон у обраћању аудиторијуму, а такође, у дослуху са конвенцијом опонашања изворне говорне праситуације, економичније, језгровитије реченице, коришћење узвика, речца, тзв. ономатопејских узвичних предиката²⁵⁹, тзв. деиксе²⁶⁰ и сл.) и открије им „једну велику моју и божју тајну“ (213), служећи се, у комуникацији, опет за разлику од наратора Михаиловићевих „миметички[х]“ (Ходел 2008: 327) сказ-остварења из, условно, прве фазе пишевог деловања, стандардним, књижевним језиком.

Насупрот множини Михаиловићевих приповедака, претежно остварених у реалистичком маниру, она је изузетна и по томе што је остварена у преовлађујућем сатиричном кључу (снажни ефекти се постижу применом/комбиновањем средстава попут хумора, ироније, сарказма, хиперболе, компарације, пародије, гротеске..., али и коментарима), мада у њој, упозорава Александар Илић, „неке шаљиве констатације нису баш шаљиве него песимистичке“ (2001: 40), односно, прецизније казано, написана је као „сатирична алегорија“ која „постепено прераста у бурлеску“ (Недић 2017: 68), и то, рекли бисмо, на трагу оне, по свему судећи, „самоникле“²⁶¹ линије алегоричне и фантастичне

²⁵⁷ Читалац ће без већих тешкоћа уочити раздвојеност наративних нивоа, наиме, наратор га најпре са примарне равни уводи у епски свет („Како сам сазнао да сам божју наредбу добио? Испричаћу вам“ [213]), а потом из њега изводи и враћа на основни ниво („Па, ето, тако, то сам њој рекао, а, ево, кажем и вама“ [240]), да би онда заједно напустили свет фикције. Мимогред подсећамо да се ниво мења и онда када наратор уступи казивање неком од ликова из (интра)дијегезе, који, у том случају, постају хипо-хиподијегетички приповедачи, тј. приповедачи трећег, четвртог и сваког наредног степена.

²⁵⁸ Главни узроци непоузданости наратора наведеног типа леже у већ више пута помињаној чињеници да његова личност представља део фикционалног света (унутрашња фокализација), то јест да је наратор не само физички него и емотивно укључен у причу, и да, у складу са тим, барата ограниченим знањем о приповеданом. Такође, захваљујући двострукој темпоралности текста и, са њом у нераскидивој вези, двоструком идентитету наратора, премда се махом ослања на знање свог доживљајног *Ја*, препознајемо и изразе попут „тек касније ћу сазнати“, „сазнаћу мало касније“ и сл., којима читаоцу пласира информације које, у ствари, проистичу из каснијег, укупног знања, односно знања приповедног *Ја* (у питању су, Женетовом терминологијом, тзв. пролепсе).

²⁵⁹ На пример: „*Хоп* ми с првог спрата на други“, „И Мијаило – *хон!* – опет поскочи, на трећи спрат“, „Залети се чова одовуд – *га, га, га!* – па на тим тешким гушћјим крилима – *прррр!* – до на крај спрата. Онда, отуд – *пррр!* – на ову страну“ (225, курзив аутора).

²⁶⁰ Нпр.: „И ширим *онако* руке“ (223, подвукла М. К.).

²⁶¹ Док Богдан Поповић у својој чувеној студији „Алегорична сатирична прича“ (чији је „првобитни наслов [...] био 'Три приче Радоја Домановића'“ [Алексић 2014: 164]), објављеној у *Српском књижевном гласнику* 1902. године, заступа тезу о Домановићевом непознавању узорних дела Свифта или Волтера, односно Лукијана, Раблеа или Кеведа, које се, с једне стране, може тумачити као нарочит квалитет, односно, с друге стране, као озбиљан недостатак (в. Поповић 1914: 94–95), дотле Драгиша Живковић, рецимо, износи мишљење потпуно супротно Поповићевом, да Домановић „не изгледа ни тако неук ни тако необавештен. Напротив, [...] у сатирама, послушковао [је] и учио се шта су и како су велики сатиричари, или бар познати европски писци, обрађивали у својим сатирама“ (в. „Алегорично-сатирична прича Радоја Домановића“, у: Живковић 1998: 85 и д.). Међутим, један други, можда и најбољи познавалац дела Радоја Домановића, Димитрије Вученов, у свом

сатиричне приче на чијем челу, уколико останемо само у оквирима приповедања на српском језику,²⁶² стоји Радоје Домановић (1873–1908), са чијим сатиричним причама, пре свега, са причом „Краљевић Марко по други пут међу Србима“, први пут објављеном 1901. године у тек покренутом часопису *Српски књижевни гласник*, чији је један од оснивача и први уредник Богдан Поповић у то доба био, Михаиловићево остварење можда има и највише додирних тачака.

Једнако као и Домановићева, Михаиловићева је приповетка, по сржном мотиву, политичке природе (Поповић 1914: 103; уп. Шуберт 2006), и једна и друга су, уколико узмемо у обзир начин на који је изабрани мотив обрађен, оригиналне у својој врсти, с тим што Михаиловић сада захвата још савременије доба (логично, разлика у времену њиховог настанка је читав један век), те радњом обухвата моменте из савремене националне историје (занимање за савремено доба и савремене теме, наговештено овом приповетком, свој непосреднији израз ће добити у петој збирци *Преживљавање*, 2010). Тим запажањима треба одмах додати да међу наведеним делима двојице писаца уочавамо маркантну разлику, наиме, док Домановићев Бог, у разговору са Марком Краљевићем, решеним да се, након пет стотина година, врати на земљу у некадашњој, пуној јуначкој снази и, заједно са верним пратиоцем, коњем Шарцем, нађе својим јадним потомцима („слепцима“) у смутним временима и, по њиховој, вишевековној молби, освети Косово, (Бог) покушава да га одговори од тог и таквог наума и суптилно подвлачи безизлазан и безнадежан положај српског народа,²⁶³ дотле је Михаиловићев Бог свестан крајње неповољног положаја у који су грађани Србије, не без властите кривице, поткрај минулог века (1999. година, НАТО агресија) запали и, стога, на своју племениту иницијативу, али и уваживши најзад усрдне молитве које му је Петар, током ранијег боравка у манастиру Жича, упућивао, шаље свог изасланика арханђела Мијаила на земљу (Мијаило се појављује и оглашава из неисправног телевизора, испрва не откривајући свој идентитет, а та ће појединост бити значајна за даљу анализу!), да Петра, праведног, доведе к њему (притом, индикативно је то што се праведност, као главна црта у портрету централног протагонисте, на неколико места потенцира, чак, она је била пресудни критеријум његовог позивања на небо, у чему препознајемо алузију на старозаветног праведника Јова, узора сваком хришћанину, међутим, јасно је да је посреди пародија). Приликом „аудијенције“ Господ Петру поверава једну врло важну мисију, наиме, да, у његово име, „спасе[м] Србе као народ“ (213), просто речено, пошто је Србима одвећ наклоњен, Господ је спреман да им, заблуделим и, у основи, маловерним, пружи још једну шансу (обуштавања бомбардовање које је сâм покренуо, због чега се малопре поменуто наклоњеност можда може читати и донекле тумачити као иронизована) и упозорава да

тексту из 1959. године, показује да је сагласан са Б. Поповићем: „... о томе да Домановић заиста није, у време када је стварао најбоље своје сатиричне приповетке, познавао светску сатиричну књижевност постоје и усмена сведочанства Јаше Продановића, Боре Стевановића, академског сликара, и других људи из круга Домановићевих пријатеља и ближних познаника“ (Вученов 2008: 77, фуснота 2).

²⁶² И мада данас више нема никакве сумње да је Радоје Домановић у другој половини XIX века створио, па и „учврстио“ један нарочит облик/вид сатире (сатиричне приче), која се може сврстати у сам врх српског реализма, вредно је помена да су се сатирични елементи могли назрети већ у нашој осамнаестовековној грађанској лирици, док „првим значајним српским сатиричаром треба свакако сматрати Јована Стерију Поповића“ (Вученов 2008: 65). А када је већ о Домановићевим претходницима реч, одблеске сатире налазимо и код Радичевића, Шапчанина, Змаја, Илића и др., односно код Глишића, М. Илића, Нушића, Ч. Поповића, И. Вукићевића и сл. (в. Јоксимовић 2008: 209).

²⁶³ „– Пустите ме, Боже, да видим шта раде доле они моји слепци; досади ми њихова кукњава и зивкање!
– Е, Марко, Марко, уздахну Господ, све ја знам; али *кад би им се могло помоћи, ја бих им први помогао.*
– Само ми, Господе, поврати Шарца и оружје, и дај ми стару снагу, па ме пусти да огледам, могу ли шта учинити.

Бог слеже раменима и махну *забринуто* главом.

– Иди, кад желиш, рече, али *нећеш добро проћи*“ (Домановић 1901: 6, курзив је наш).

уколико не промене нарав и устаљене облике понашања, тј. „не опамете“ се, он ће им „мајку мајчину!“ (236), тј. кратко и јасно – сатрће их (према: 237).

Интересантно је било уочити да арханђел, уместо, рецимо, небеским кочијама, са упрегнутим (белим) коњима, како би се могло очекивати, Петра, који је обукао одело налик на Черчилово (ево момента у прилог гротески!), од тренутка када су ушли у телевизијски апарат па све до раја превози „ракетом“, те баш у тесној вези са том околношћу налазимо фину иронију: „Није велика, као ове којима нас бомбардују. Неће ту бити, видим, неке удобности“ (216). Надаље, симптоматичан је Мијаилов портрет, који је строго фокализован и предочен са Петрове, пристрасне тачке гледишта, опис на основу којег сасвим слободно можемо закључити да арханђел не само што не улива поверење, напротив, ни по чему није изузетан: „... у лицу је права бараба, с избријаном црном брадом до очију, и некаквом ромбоидном главом и ситним врљавим очицама [...]. Обучен је у тамноплаво ђубретарско одело, а руке су му, [...], црне и прљаве баш као да по улици скупља ђубре. Прави камионџија...“ (221). Како постепено откривамо, хришћански рај је постављен у средиште некакве „утрине“, на којој „пасу гуске“ (праведници који чекају да буду примљени у рај су сведени на гуске!), а сасвим је необична и веома успела алегоријска визија рајске куће као блештавобеле деветоспратнице, без степеница и лифта (све време се одржава вертикала *горе* – *доле*, а главном јунаку, с обзиром на то да је још увек живи створ, дозвољено је, по обичају који ту влада, да се, са спрата на спрат, креће искључиво на Мијаиловим крчкама, што је, по нашем осећању, уистину јасан знак деградације овог, у основи, натприродног бића), чији су становници доњих спратова гротескно представљени, у обличју живине (махом „мушке кокошке“, ускраћени су за сексуално задовољење, не носе јаја и сл.), а нарочито се, примера ради, на првом спрату, где је иначе убедљиво највећа гужва и разлеже се најинтензивније кокодакање, указује на њихове смешне гестове (скакутање, махање и лупкање крилима, климање главом итд.) и покушаје вођења комуникације, или пак наглашава изостанак за фарму карактеристичног „киселог смрада“, пошто праведници овде не врше велику нужду (мирис асоцира на апотеку). Међу становницима четвртог спрата, рецимо, Петар препознаје свог доста давно упокојеног течу Негована из села Кленка, а тај неочекивани сусрет код њега изазива велико негодовање, па и срцбу („Па он би требало да се кува у паклу!“ [226]; „Тебе је Бог требало да кажњава, а не да те награђује!“ [227]), посебно у тренутку кад се присети чињенице да „Није од њега било горег човека у селу“ (226), односно чињенице да се „покварењак“ женио пет пута и да је сваку жену, укључујући и његову младу тетку Лепу, упропастио. Да жалост буде већа, Негован је и у рају очигледно задржао исте оне особине које су га доминантно красиле током земаљске егзистенције, штавише, у датим околностима, оне су појачане, због чега се сада не либи да се шепури распоном и лепотом својих крила и да демонстрира надмоћ како над присутним сустанарима тако и над арханђелом. Вреди напоменути да приповедач и овога пута не пропушта прилику да се подсмехне Црногорцима, а они су се, због тобожњих заслуга, обрели на вишим спратовима рајске куће, на седмом и осмом, и, још значајније, врло су близу Господа (он борави на деветом). Њих Петар затиче окупљене око гуслара, оденутог у народну ношњу, како, симптоматично, диване о јунаштву и хвале се/надмећу својим јуначким подвизима, док, на другом крају, неколицина станара, на изненађење госта, жучно расправља о политици.

Ради прецизности тумачења, веома је важно размотрити и однос између Бога и арханђела, пошто је, у складу са очекивањима читаоца, хијерархијски заснован, међутим, арханђели су склони да се оглуше о наредбе надређеног и да не поштују увек изречене забране, те тако, на пример, пуше цигарете, додуше, кријући се, а врло је слично конципиран и крајње је слободан, готово фамилијаран однос који се успоставља између Петра и арханђела Мијаила (у неколико наврата улази у расправу, чак отворени сукоб са Мијаилом, наређује му, вређа га, погрдно ословљава, именује „шоњом“ [217], „спетљанком“ [218], „мамлазом“ [219], „глупим“ и „досадним“ „шофером“ [220], „крпом међу арханђелима“ [221]

итд., а такође сматра да му је сасвим неосновано припало место на седмом спрату, јер је, уз остало, плашљив и непредузимљив: „Тај, видео сам, мора да пази на сваки божји миг и да чини и оно за шта само претпоставља да ће се шефу на небесима допасти. А да сам на своју руку, у божјем интересу, нешто предузме? Ма какви!“ [221]), с једне, и Бога и његовог саговорника, с друге стране. Као и арханђели, Бог је антропоморфизован (на једном месту ће се одати да у слободно време гледа цртане филмове!), такође, виђен Петровим очима, како сазнајемо, лепи тридесетогодишњак, дуге, плаве, увијене косе, препланулог лица, свеже обријан, због чега Петру скреће пажњу управо на ту баналност и његов немар према дотеривању браде узима за највећи грех. Супротно страхопоштовању које би требало пред небеском силом да осећа, Петар је сувише одважан у намери да Богу укаже на недостатке и пропусти његових (квази)послушника („Лажу те, ето ти! Или су слепци, па ништа не виде!“ [223]), и при томе неретко активира добро познате фраземе попут *видети свога Бога*²⁶⁴, *убити Бога у некоме*²⁶⁵ и сл., истина, употребљава их у буквалном значењу, а, исто тако, без пардона, износи крупну примедбу, чак прекор на рачун његове, како верује, неправедне одлуке да отпочне бомбардовање Србије: „Славим тебе, Господе, али испао си будала. Ето ти.’ Нећу да му оћутим! Нека је Бог хиљаду пута, има да му кажем. Мени Мијаило хоће крилом да запуши уста [...]. Одгурнем му крило од себе. Срећом, Бог се не вређа“ (234), или: „Ми можда јесмо и приглупи и припрости, али зар зато да навалиш на нас бомбама и ракетама? То могу само лудаци“ (234). Међутим, када је већ о карактеру општења реч, онда треба нагласити да ни арханђели, ни Бог, по непристојном/заједљивом тону обраћања, не заостају за посетиоцем рајског насеља, напротив, док Мијаило Петра назива „тврдом главом“ (217) и „будалом“ (219), дотле га Бог ословљава „бандоглавим створом“ (234), а припаднике српског народа, које укорева, квалификује као „ударене“ (236), затим, служи се псовкама, и, по потреби, у говору прибегава досеткама или иронији, каткад на граници са сарказмом. „Па они мене обожавају“ (235), каже Господ за Србе на једном месту.

И упркос жаркој жељи да за свој народ и његово недолично понашање пронађе одговарајућа оправдања, жељи која се препознаје и у решености да, уколико устреба, обмањује и Бога лично, Петар постаје свестан да, на жалост, Србима и, индиректно, њему, нема спаса, пошто је само питање времена када ће Господ спознати праву истину (Бог му је, уосталом, и сам скренуо пажњу на то да ће толерисати ако га помало „лаже“, што, можда, није ни изненађујуће, а аргумент за такву претпоставку проналазимо у исказу арханђела Мијаила, исказу у коме се јунаку и, посредно, читаоцу јасно ставља до знања да је Бог добар човек, а да ионако „Сви лажу“ [238]), односно, метафорички речено, „Наш, српски, вашар тек је почео“: „Гледам око себе. Све то искрљештено, неумивено, неопрано, необријано, кљакаво. Никакво! Зар за њих неком да кажем да су одједанпут постали умивени, чисти, љубазни; поздрављају један другог на улици; млађи у аутобусу устају старијима; редовно иду у цркву и моле се Богу; не лажу и не краду? Ко ће ми поверовати? Да ми није шешира, ухватио бих се, онако на улици, за главу“ (240). Дакле, слично као што је својевремено Домановићев Марко Краљевић, разочаран оним што је, вративши се, на сопствени захтев, са „онога“ света на земљу, искусио, те спознавши изблиза модерну цивилизацију (која је у односу на херојску прошлост, по свему, контрастно постављена), па и исквареност савременог нараштаја, закључио: „Боже ми опрости, али ми се чини, да и нису моји потомци, и ако мене певају, него да су потомци онога нашег Суље Циганина“ (Домановић 1901: 33), тако јунак, непоуздани наратор Михаиловићеве приповетке последњом, песимистично интонираном реченицом/исказом ефектно поентира: „Не пише нам се добро. Никако. Браћо Срби, пропали смо, као жути мрави“ (241). Нешто другачије казано, ако је Радоје Домановић критичку оштрицу усмерио на „моралан пад, лицемерје и полтронство“

²⁶⁴ У претњи, у значењу „искусити нешто непријатно, страдати“ (Вуловић Н. 2015: 168).

²⁶⁵ Са значењем „јакко изударати, премлатити (некога)“ (Исто 2015: 168).

(Шуберт 2006: 267), лажни патриотизам, грађанску средину (Београд) свога доба (Србија у време владавине Александра Обреновића), средину у којој се Косово јавља још само у виду „голе декларације“ (Живковић 1998: 80), у чему се распознаје и његов стваралачки однос према историји, усменој епској поезији/културно-историјском предању (Марко Караљевић) и миту (Косово), онда се код Михаиловића исмева неискрена вера и лажна љубав према Богу: „Обожавамо те, Господе’ [...] ’Дивимо се твојој божанској моћи и кунемо се твојим именом!“ (235). А у часу у ком Петар обећава да ће се Срби променити, да ће убудуће живети скромно, понизно, богобојажљиво, „С твојим именом на уснама, Господе“ и „с тобом у мислима“ (236), разобличава се не само њихова незахвалност²⁶⁶ према било коме ко је спреман да се за њих заузме и помогне им (уп. Петра са Марком), него се и, ако још узмемо у обзир исказ који је, слично као код Домановића, стављен у уста Богу: „Па није ваљда цео свет луд, а само сте ви паметни и разумни“ (234), или: „Цео свет каже *овако*, ви једини кажете – *е, није, него онако*“ (234, пишчев курзив), горко исмева нарцисоидна природа читавог српског народа и њихова гордост спрам људи и, у крајњој консеквенци, спрам Свевишњег, а сетимо се да је гордост, у мноштву смртних грехова, један од највећих/најтежих, уосталом, онај из којег су произашли сви остали, као и чињенице да су гордост и нарцизам типични атрибути ђавола (Сатане).

2.

Роман *Гори Морава*, први пут објављен 1994. године, у Библиотеци „Атлас“ Српске књижевне задруге,²⁶⁷ четврти је роман овога писца, а по начину на који је конституисан, међу пишчевим остварењима битно се издваја. Поверавајући улогу приповедача главном јунаку који се са накнадне временске тачке сећа свог детињства и младићких дана проведених у родној Ћуприји и Сењу, том „густо начичканом селу“ у близини Раванице, Михаиловић је остао превасходно веран приповедању у првом лицу. Међутим, овога пута се ослободио оквирне ситуације која ствара илузију усменог говорења и определио се за, терминологијом Жерара Женета, интрадијегетичког-хомодијегетичког наратора. При томе, подвојеност кључне наративне инстанце, односно симптоматично смењивање, каткад и укрштање понајпре психолошке, потом и фразеолошке тачке гледишта приповедача-одраслог човека (Стева је ожењен, има сина и годинама живи у Београду) и тачке гледишта приповедача-детета, испоставиће се изузетно важним за тумачење овог, по обиму, кратког романа.

Треба рећи да је Михаиловићев роман веома интересантан и у погледу композиције, наиме, састоји се из три дела – „Бајање од главе“, „Дивизијска музика у Главној улици“ и „Чија то душа овуда тумара“, који приказују „три развојне фазе“ у животу протагонисте: сасвим „рано дјетињство; дјечаштво и младост и прву зрелост“ (Делић 2017: 78), а у склопу овако насловљених целина смештене су приче са *типичном* новелистичком самосталношћу (уп. *Петријин венац*; *Лов на стенице*), које се, отуда, могу третирати као главе романа.²⁶⁸ Писац је у прво поглавље унео прозни триптих „Ујка Драги седи под јабуком“ (сегменти 18–20), а у треће приповетку „Чија то душа овуда тумара“ (одељци 1–9. и 16), дакле, две

²⁶⁶ „А како ћу’, питам, ’јадна моја Персо [Петрова жена – М. К.]? Погледај ти ово око нас. Зар *то* заслужује да човек за њих нешто чини? Умеју ли они нешто да виде, умеју ли оно што за њих учиниш да цене? Неће се то, Персо, завршити на овом бомбардовању“ (240, курзив М. К.).

²⁶⁷ Напомена: Сви цитати из романа *Гори Морава* биће дати према наведеном издању СКЗ, са ознаком стране у загради на крају цитата.

²⁶⁸ Интересантно је било запазити да, рецимо, критичар Петар Џацић (1995), у оквиру једног те истог текста, *Гори Морава* назива час збирком (20), час романом (16).

приповетке које су првобитно биле штампане у часописима, а онда, претрпевши мање или веће измене, објављене у збирци *Ухвати звезду падалицу*, из 1983.

Нема сумње да *Гори Морава* јесте роман који се остварује ретроспективним, дакле, субјективним/„фокализиваним“ приповедањем у првом лицу, али се, при излагању догађаја, често одступа од узрочно-последичног и хронолошког следа и могу се приметити бројни излети у релативну прошлост или будућност (Ајдачић 2009: 128). Повремено напуштање каузалног принципа у тесној је вези са *типом* приповедача, односно са тематским аспектом романа и евокацијом одабраних, искључиво најважнијих/најупечатљивијих/најемотивнијих призора из давно минутих дана. Иде се у правцу асоцијативног тока приповедачевих мисли (в. причу „Зарозане чарапе стрина Косе“), међутим, чини се да писац и поред читих елемената симболизације²⁶⁹ није желео до краја да искористи несумњиви лирски потенцијал овог текста.

У Стевиној породичној (пред)историји средишња личност је Лепосава, за коју јунак све време мисли да му је мајка. Однос са њом представља као однос пун бриге, присности, поверења и љубави. Говорећи о себи и о мајци, истиче како им је обома било подједнако важно да се зна ко га је родио, „да је то она, а не нека друга“ (18, наш курзив), и одмах настоји да објасни како га је љутило и жалостило што *то* неки нису хтели да прихвате и упамте (в. причу „Једна неостварена освета“).

Занимљиво је да тајну у вези са дечаковом биолошком мајком Љубицом знају учесници у роману (рецимо, његов друг Паја Ћора²⁷⁰), а наслућујемо је и ми, читаоци, док ће јунак на кога се тајна односи, тек при крају романа схватити и обелоданити оно што је, бар донекле, било дато само у наговештајима, што је парадигматски пример женетовски схваћене *унутрашње пролепсе* (в. Женет 1983: 128; Римон-Кенан 2007: 62; Марчетић 2003: 150). Предочени моменат недвосмислено указује на специфичност Михаиловићевог наративног поступка јер, разуме се, приповедач од почетка поседује све кључне информације о догађајима, па ипак, готово по обичају, опредељује се за ограничено знање и разумевање јунака у тренутку у коме се ти догађаји збивају (в. Тодоров, *Приповедач = Лик*).²⁷¹ Међутим, и након суочења са болном истином, Стева неће променити однос према Лепосави све до краја њеног живота, руководећи се, може бити, речима које је управо од ње чуо толико пута: „’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“ (20).

С друге стране, прича о оцу Пери се доживљава као контрапункт приче о мајци, с обзиром на то да је мајка „дјетету неупоредиво ближа, дража и важнија него ли отац“ (Делић 2017: 79). Препознаје се мотив очева и синова, односно ауторитативност и суровост старијег уз изневерена очекивања да млађи буде чврстог карактера. Отуда се отац љути што му је син нејак и болешљив, у тренуцима болести, и једино на мајчин позив, невољно га обилази („’Добро, кукумавко’, рекао би, ’добро. Не мораш одма’ да кукаш“), често је одсутан („Није умирао од жеље да нас дуго гледа“), ретко води рачуна о сину и његовим потребама („И, ни не додирнувши ме, изашао би“), те мајка чува и подиже дете без Перине помоћи и користи сваку прилику да га због тога прекори („Не мораш баш све да попијеш“)(16). Уосталом, као „онај пијани“, отац је још на почетку био негативно вреднован, са тачке гледишта бабе Велике: „’И онај твој пијани оца имао! И њега неки будала родио!’“ (14).

²⁶⁹ Чувени је пример који Р. Микић наводи за „наговештај поступка симболизације“. Наиме, кашљање ујка Драгог, туберана, ослоњеног о дрво, маленом приповедачу је изгледало као да он хоће да залаје у правцу неба. За дечака је ујаково понашања *зачудно*, што је последица његовог ограниченог знања, односно недовољности искуственог и емотивног видокруга (1998а: 203).

²⁷⁰ „’А тебе тетка Лепосава није мајка, тебе је мајка умрела и ти немаш мајку!’“ (18).

²⁷¹ „Приповедач готово увијек ’зна’ више од јунака, чак и кад је јунак он сам, тако да за приповедача фокализација јунака значи сужавање поља једнако тако *умјетно* у првом као и у трећем лицу“, опазио је Женет (1983: 120, подвукла М. К.).

О мотивима очевог одсуствовања („Међу нама се, рекло би се, осећао врло обесмишљен“ [16]) и немарног понашања према породици уопште, која је узрокована преломном тачком његовог живота, сазнајемо поступно, док склапамо „коцкице“ наративног мозаика прикупљајући бројне информације расуте по причама. Реч је о смрти његове прве жене Љубице, која је оставила дубок траг и имала далекосежне последице на живот јунака. Тугујући за њом, Пера се окренуо пороцима, пушењу, алкохолу и картању, и препустио самосажаљењу. Осветљавајући очев лик, *Ја*-приповедач нарочито истиче одећу (кошуљу, капут) која је, будући махом нечиста и неуредна, пратила прерану увелост његовог живота и откривала душевни и економски слом и пропаст. Да би дочарао промену друштвеног статуса, која је еквивалентна „привременом умирању“ (Бугарчић 2007: 102), Стева ће једном приликом инсистирати на детаљу/предмету, црном трговачком шеширу који је отац носио зими, уз напомену да је то био „последњи знак сталежа који га је одбацио“ (15), што је речит пример такозване „метонимијске карактеризације јунака“ (Делић 1997: 183).²⁷²

За разумевање природе веома сложеног односа јунака према оцу²⁷³ необично је важна прича „Пропитивање о љубави“, захваљујући којој сазнајемо да дечак никад није волео да спава код оца („Друкчије је његов кревет мирисао него онај код моје маме, и друкчије је он мирисао, и нисам те мирисе волео. [...] Ја моју маму никад нисам чуо како спава. А он је хркао као да риче и каткад прекидао да дише. Тада бих се уплашио да је умро и покушао да га пробудим“ [83]), као и то да није сигуран у своја осећања према њему:

„’Је л’ ти мене не волиш?’

Нисам волео то да ме пита! *Нисам могао да га лажем*, а нисам волео *ни да му право одговорим*, јер би он тада изгледао несрећно. И мрко бих рекао:

’Ја волим моју маму.’

[...]

’Али’, рекао би, ’ја сам ти отац! *Ја сам те родио. А она ти није ништа.*’

То не бих могао да разумем, јер сам знао да мушкарци не рађају. Мене је родила моја мама! Шта он ово прича? И поновио бих:

’Ја волим моју маму’“ (84, наш курзив).

Дакле, не само да је приметан дубоко амбивалентан однос сина према родитељу него је он заправо и највећма негативан, пун напетости и неразумевања, уз сасвим ретке и неочекиване моменте блискости и емотивности, који дечака очито збуњују и, стога, у њему и нехотице буде пренаглашене реакције:

„’Онда ја и мој јединац идемо да спавамо. Заједно. Овако: загрљени. Ми никога више на свету немамо: ја само њега, он само мене.’

Изненада би ме загрлио и јако стиснуо. Уплашио бих се да ме не угуши и нехотице бих се тргнуо. Почео бих да се отимам.

Он би то одмах осетио. Она ватра у очима у тренутку би му угасла и полако би ме ослободио. Опет би постао туробан.

’А он то, видиш’, [...] ’не схвата’“ (79).

²⁷² На социјални аспект лика упућује диференцијација „радње“ и „дућана“ приповедачевог оца (в. Микић 1998а: 200).

Интересантно је било запазити да је очева појава још на једном месту метонимијски представљена: „И нека велика рука би ме ухватила за мишицу. Над моје лице са стране наднела би се крупна црна глава са зализаном косом и чуперком, и један велики нос уоквирен са два закрвављена ока“ (47).

²⁷³ „Обострано заснован на осећају кривице, осећају везаности с једне, и осећају неприпадања с друге стране, овај однос [отац – син – М. К.] се до самог краја романа показује изразито сложеним, неразјашњеним, али на самом крају достиже тачку у којој разумевање постаје идентификовање, и она душа која тумара постаје заједничка, и синова и очева“ (Живановић 2013: 202).

Па ипак, дечак је способен за емпатију према оцу због људи који га, како он то осећа, не воле. Након епизоде са кафецијом, чика Миланчетом, који Перу позива на отрежњење и суочење са реалношћу („Млад си човек. Отргни се од те несреће. Нећеш је овако оживети. Ко је умро – умро. Из ове коже се не може. Земља је тврда, небо – високо. Мора се живети. Имаш ово детенце. И оно мора да живи. Још има жена на овом свету, Перо“ [80]) и који, у ствари, хоће да му сугерише да је довољно боловао и да би требало да се ожени поново, по други пут, син је желео да пружи „подршку“ оцу и замишља како пушка звана „карабин“, којом је иначе био „опчињен“, сама тражи оне који мрзе његовог оца и пуца у њих.

Интересантно је било запазити да ће Стева и Пера само једанпут у роману, у причи „Нос мога оца“, сасвим јасно, и „речима и гестом“ (Микић 1998а: 204), изразити осећања један према другоме. Перфективни глаголи *шапнути* („шапнух“) и *рећи* („рече“), оба у облику аориста, и прилог за начин *тихо*, које приповедач том приликом користи, показали су се као погодна језичка средства да дочарају несигурност, бојажљивост и спремност обојице ликова да одмах потом прикрију свој т р е н у т н и налет емоција:

„’Тато’, шапнух, ’ја тебе волим.’

Тад, и више никад! Никад му дотле то нисам рекао, и никад после тога.

[...]

’И ја тебе’, рече тихо. ’И ја тебе волим.’

Стегох му [...] главу. Миловао сам му необријане образе, који су под мојом шаком шкрипали. Онда приметих, лице му је било мокро.

’Је л’ ти то’, рекох забринуто, ’плачеш?’

[...]

’Не’, рече. ’Знојан сам’“ (86, подвукла М. К.).

Иако сасвим усамљен, вредан је помена тренутак у којем сан савладава дечака на очевим раменима док се враћају кући из кафане. У опису препознајемо ванредну безбрижност, растерећење, сигурност и поверење које родитељ, свим животним околностима упркос, улива дечаку:

„Љуљушкао сам се као у добром моравском чамцу и осећао сам се сигурно и пријатно. Неће се овај чамац, знао сам, преврнути. Мој тата добро весла“ (87).

Поред родитеља, важну улогу у Стевином животу су имали доктор Томић, „мој водич кроз здравље од корита за љуљање па до првих длака у брковима, који ми је сваку кошчицу познавао“ (17), и баба Велика. Приповедач се живо сећа трауматичних искустава са бабиним „алтернативним“ методама лечења. Једном приликом је чак успела да изврши „операцију“ унукових запаљених крајника уз помоћ ракије, реквизитâ попут стакла и „кукурузне кунине“, те гурањем песнице у његова уста, „као да хоће да ме угуши“ (23). Чим би, међутим, болест узнапредовала и постала озбиљнија, *девет* пута би бацала олово/угљеве у воду коју је претходно *три* пута прекрстила (нимало неуобичајено посебно уколико се присетимо да је „утростручавање“ одређене радње типично за обредно-обичајну, па и магијску праксу, а такође, у истом склопу, заступљеност броја девет (3×3) [в. Самарџија 2020: 54, 92]), притом, *девет* пута би изговорила брзалицу „о црној крави и црном телету“ (осим веровања у магијско својство речи [Исто 2020: 92], није случајна ни употреба црне боје и атрибуирање њоме!), а све ове радње су се изводиле, вели наратор, „по строгим правилима, увек из заригљених врата, да нас нико не би узнемирио, и, увече, при замраченим прозорима“ (24). Затим, неразговорно би изговарала влашку молитву и осматрала којом брзином олово тоне. Ако би неки комад био изразито упоран, онда је у обред радо укључивала и молитву на

српском језику, у којој би се опет потенцирала симболика црне боје.²⁷⁴ Напоследку би читала неразумљиво „знамење“ које би се искристалисало на дну лавора или шерпе, уз забринуто одмахивање главом, карактеристично цоктање и оптимистичан закључак: „ама ће се заврши са срећу“ (27). Ипак, ништа није желела да препусти „случају“, па би бајала дечаку од главе, након чега се веровало да ће он убрзо оздравити. Јасно је да је представљени метод лечења болести, а нарочито присуство бајалица, односно „басми“ (Танасковић 2018: 334), којима се терају демони/нечисте силе и укида претпостављено погубно дејство урока/црне магије и сл., важно за обликовање и тумачење баба Великиног лика. Уочавамо да је она „много више сујеверна него верна“ (Јеротић 2007а: 311), те нас у овим и оваквим ситуацијама недвосмислено подсећа на јунакињу једног другог прозног остварења Драгослава Михаиловића, на Петрију Ђорђевић.

А међу епизодним ликовима у фикционалном свету *Гори Морава* нарочито се издваја дечаков пријатељ Максим Пиндић, за чије именовање се користи нискомиметични надимак Максим Пиздић Из Руме Има Дупе Од Гуме. Причајући о овом јунаку са социјалним хендикепом, који је био „испошћен човек средње висине у исцепаној кошуљи и панталонама, ситног носа с кратким црвеним ноздрвама као у мајмуна. [...] С исто тако младом и похабаном женом и са гомилом полуголе деце подједнако кратког носа“ (88), казивач се налази у традицији Михаиловићевог књижевног претка Борисава Станковића и његових *божјих људи*. Међутим, када такав „аутсајдер“ буде спасио дечака, да се не утопи у реци, Стева ће рећи да „У свом дугом шестогодишњем животу лепше лице нисам видео“ (105). И управо на овом месту уочавамо извесну сличност поменутог Михаиловићевог кратког романа са једном од првих објављених прича истог аутора, сказ-приповетком „Лилика“ (из: *Фреде, лаку ноћ*), а сличност се темељи на чињеници да је једини прави пријатељ и истински заштитник малене Милице Сандић слабоумни дечак Пеца који има говорну ману.

Иако не зна, па до краја и не разуме шта је рат, Стева замишља како Максим и он, уз ризик што крши родитељску забрану, као „два ратна другара“, марширају и „жмурећи од радости и уживања“ свирају на улици, „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*“ (99, наш курзив), дакле, „музику [какову – М. К.] наша варош никад није ни чула ни видела“ (99).

С тим у вези, а нарочито уколико још имамо у виду и време и контекст у коме се радња романа одвија, не можемо а да не запазимо бројне реминисценције на Други светски рат. Приповедач ће први каиш [за панталоне – М. К.] симболично стећи тек четрдесет прве, „тек кад Југославија [...] пропадне и кад народ разбије ћупријску артиљеријску касарну“ (95), а жељено „секирче“ ће добити четрдесет четврте, „кад већ будем ђак четвртог разреда гимназије и кад, после пријатељског америчко-енглеског бомбардовања мог града, будем побегао у Сење да чувам козе. И најзад ћу, са секирчетом заденутим за каиш, моћи да се шепурим по Дубрави изнад села колико хоћу“ (96). А познаваоци пишчеве личне трагедије, препознаће да је Михаиловић главном протагонисти свог романа „позајмио“ аутобиографске црте, рецимо, хапшење и одлазак у затвор, рад у Комунистичкој омладинској организацији (СКОЈ), учешће у радним акцијама и сл. Даље, није тешко уочити и да Везировска рупа, јама у коју Максим Пиздић баца псеће цркотине, а Лепосава би волела да у њу баце и Перу, и „све пијанице редом“, асоцира на Голи оток и начин на коју су „злотвори“ затирали трагове својим жртвама.

Између многих, дирљив је и лик Стевиног суседа и скоро вршњака, дечака Паје Ђоре, „незаштићеног сирочета“, коме је тата машиновођа погинуо у железничкој несрећи. Дружећи се са њим, Стева је још у најранијем детињству поставио темеље властитог уверења по коме

²⁷⁴ Начелно узев, „Црна боја развија метафоричка значења углавном из система асоцираних импликација који је везују за мрак – она придаје својства ништавила, одсутности, безнадежности, смрти, везује се за хтонски свет, црно је боја казне, злих гласова и слутњи, али и херметичне тајности“ (о томе више код: Ајдачић 2007б).

се наочаре носе искључиво онда када неко трагично изгуби родитеља, односно када се „тешко прецепи и потресе“, уверења које прати духовит, мада одвећ искрен коментар да, ако икада у животу буде дошао у прилику да бира, више би волео да постане „ћорав“ након очеве, него након мајчине смрти.

Није, међутим, случајно ни то што малени приповедач највише непознаница доживљава у вези са поимањем смрти. Наиме, стално су се помињали неки одрасли који одавно не постоје и нека деца које више нема, па он, збуњен, промишља како особе уопште могу тако изненадно да нестану:

„*Јадни Мика, јадна Деса, јадна Љубица*. Велики су ми ионако били несхватљиви, па сам им дозвољавао да ураде још нешто што не схватам, али како су та деца тек тако могла да се изгубе? Ако их сада нема, је ли их икад и било? Нисам могао да верујем да неко ко, као ја, ништа не разуме, па зато свуд гура нос и онда добија батине, одједанпут може да нестане. Ако су живели, куд су се дели?“ (109–110, пишчев курзив, подвукла М. К.).

И баш поводом мајчиног објашњења да се умире „Кад не пазиш на себе“, дечак ће тобоже наивно закључити да се породици ипак не допада да га „Бог призове к себи“ (110), јер га иначе не би тукли кад год се разболи.

Већ смо наговорили да је за тумачење романа *Гори Морава* потребно, пре свега, водити рачуна о оним сегментима у којима Михаиловић прелази са основне и преовлађујуће перспективе приповедачког *Ја* на тачку гледишта доживљајног *Ја* (Штанцл) јунака Стеве, као, примера ради, у пасусу: „Мој отац би с рукама на гузовима, чиме би већ наговестио којем делу мог незаштићеног детињег тела прети опасност, ушао у побратимову радњу. Као онај гадни вук што сам га једанпут у биоскопу гледао како, облизујући се, напада три румена прасета, па на крају увек добије батине – а и носингер му је био као у вука! – повео би вучјим, лажно незаинтересованим погледом наоколо“ (45–46) (в. и причу „Чика Макса као из биоскопа главни даса“). Захваљујући двострукости наративног идентитета, односно имитирању „животног видокруга“ (Бахтин 1991: 26) детета, уверљиво је исприповедана читава прича о ујка Драгом, важној личности из Стевиног породичног окружења (в. „Ујка Драги седи под јабуком“, из: *Ухвати звезду падалицу*). Дечак посматра призоре чије значење у потпуности не разуме, али интуитивно осећа да у свему томе има нечег „(зло)кобног“ (Марчетић 2003: 151). Он констатује да су деда и ујак почели све чешће да их посећују, нарочито истиче да су обојица из села у град долазила пешице. Недуго потом ујак би пристизао сâм и искључиво возом, одбијајући дедину понуду да се вози воловским колима, јер „На кола зна се ’ди ћеш да ме возиш“ (62). У почетку би са њима некуд одлазио и дечаков отац, „који им је ваљда показивао пут“. Враћали би се после подне, нерасположени и уморни.

И мада не зна од чега ујка Драги заправо болује, дечак је оптерећен ујаковом чворугом на челу, „налик на орах коштуњац, која га није ружила“, пошто одрасли од њега крију неопходне информације. Стева „визуелно региструје“ (Микић 1998а: 202) промене у ујаковом изгледу и понашању:

„Све док није окишало, ујка нам у кућу није ушао. Присео би на поцрнелу клупу за укопаним столом испод наше јабуке илињаче у авлији и наслонио се леђима на стабло. (Велика и стара, илињача је још давала оситне, често црвљиве, сипкаве, укусне црвенкасто-жуте плодове и тада била окружена шебојем и лепим човеком, ружама, георгинама, перуникама и божурима, и ограђена тарабицама; касније плотић око ње *ће пропасти* и цвеће *ће очупати* кокошке.) И, остајући ту, гледао би да уместо ручка узме кашичицу слатка и чашу воде.

’Опери то са цеђ’, додавао би после тога.

Био је блед и опао у лицу и са жилицама у очима, глас му је био слабачак и обично би ћутао, а лепим крупним шакама с перулавим длановима, с којих су му се љуштили доскорашњи тежачки жуљеви, замишљено би се пипкао по скрајнутој чворузи на челу...“ (63, подвукли смо употребу футура).

Такође, дечак опажа да ујак више не улази у кућу, већ седи под дрветом у дворишту и не дозвољава сестрићу ни да му се приближи, а неизоставно примећује и низ необичних појединости које обично прате мајчино делање: „Кад оде, моја мама ће посуду [с пепелом – М. К.], носећи је преко кецеље, испразнити у нужник и ставити је на осунчано место ћерамидног подрумског крова“ (63–64).

А када, рецимо, ујак каже Стеви како је боље да иде у школу, па макар почео да је похађа противно својој вољи и пре времена, него да буде болестан, њему и даље није јасно какву му поруку рођак упућује. На моменте се чак стварају комични ефекти који произилазе из дечјег/наивног погледа на људе и догађаје:

„Нисам видео у чему је боље. Ни овако ни онако не можеш да се играш. Бар, болесноме, уторком и петком су ми куповали ’Политикин забавник’ и у кревету сам могао да гледам цртане слике о Фантому и Зигомару“ (65).

Приповедач је (прикривени) сведок и деда Љубиног дијалога са мајком, у којем се она суочава са поразним сазнањем да *бата* Драги, туберкулозни болесник, неумитно „пропада“ и да од њега, дединим речима, „Нема ништа“ (96). Кроз дечаков доживљајни „филтер“ посматрамо мајчине ситне сузе које су из очију искакале „попут жабица из бара после летње кише“, а она их је крајевима мараме „хватала као у клопку“ (69). Изговорена у том и таквом контексту, деда Љубина реченица садржи низ значајних појединости на којима се вреди задржати:

„’Што [...] нисам на Кајмакчалан остао да ово више не гледам. Толика ми деца от’оше пре мене, а ни ја се нисам најивео. *Еј, бре, еј, бре, еј, бре. Их, их, их!*’“ (69, наш курзив).

Осим што и у овој прилици у први план избија сва економичност/језгровитост и изражајност Михаиловићевог језика, у којем, уз одговарајућу мимику и гест („Ударао је врхом штапа у застрт циглени под“), носиоци значења, узвици и речце, одсликавају сву промашеност живота књижевног јунака, наведени исказ сведочи и о још једној могућној додирној тачки Михаиловићевог четвртог романа са посве оригиналним прозним делом Борисава Станковића *Божји људи*, одређеније, са једном из низа његових прича, у чијем се средишту налази варошанима добро познати, слепи деда Веса (в. Микић 2008: 70–71).

За разлику од многих других Михаиловићевих ликова-приповедача, нарочито оних сказ-типа, чија се ограниченост језичких могућности не компензује, напротив, преноси се у најаутентичнијем виду и преображава у „предност“ и несумњиви уметнички квалитет, наратор у роману *Гори Морава* сасвим очигледно проговара, по потреби, час гласом детета, час преузима глас старијег, зрелог човека. „Рестрикција“ знања о приповеданом директно је условила и ограниченост језика да све што дечак види, то и изрази. Из тог разлога можемо рећи да одрасли приповедач повремено „позајмљује“ своје изражајне способности маленом приповедачу. Индикативан је пример, у том смислу, исцрпан опис дворишта и породичне куће који налазимо на композиционо истакнутом месту, на почетку романа (прича „Баба Велика“), а који тешко може бити преломљен у оптици једног детета, а камоли бити казан гласом приповедача-детета:

„У башти иза наше кафане имали смо све и свашта – кукуруз дванаестак и шеснаестак и кромпир бели и месечар, пасуљ пузавац и чучавац и бели и црни лук, парадајз јабучар и паприку туршијару и бабуру, тиквене и краставчеве вреже, а у доњем углу, према Сремској улици, обичном, заправо шљаком насутом сокаку, скривала се и велика леденица. Некад покривена, то је у ствари била обурвана, разваљена рупчага у црвеници, коју су средином зиме, облажући је сламом, пунили зеленкастим моравским ледом, а већ од пролећа полако отпразњавали, док јој на крају на дну не остане мокрина“ (9).

Наговестили смо већ да је у овом остварењу Драгослав Михаиловић умногоме испоштовао стандардну језичку норму и да се само понекад јавља дијалекат, локални говор Поморавља, особито у првим двама наративним целинама, а он треба да дочара не само уживљеност приповедача у свет прохујалог детињства него и у ликове из завичајног и породичног амбијента (в. управни говор ликова, односно „фразеолошки одређени“ (хипохиподијегетички приповедачи, рецимо, баба Велика и стрина Перса), међутим, пажљивом читаоцу неће промаћи ни графичко, ни стилско, односно семантичко маркирање појединих речи и израза у тексту коришћењем другачијег облика слова.²⁷⁵ Наиме, кад приповедач описује мајчину способност прорицања среће, могу се срести изрази попут *гледања у шпил* („од тридесет два комада“), карата које су *отворене*, што би за гатање било *добро* (39, 40). Доктор Томић је болесном Стеви често долазио у *физиту* (16) и након прегледа би „нажврљао“ хартију звану *рецепис* (21). Отац је тасове на ваги звао *паланзе* (97) итд. Курзивом се, дакле, указује на потребу за разликовањем лексике коју користи дете од лексике која припада речнику одраслих особа из његове околине.

С обзиром на то да дејча перцепција претпоставља и извесну дозу наивности у складу са узрасном доби, малени приповедач ће неке појаве и појмове настојати само да опише, пошто није у стању да их прецизно дефинише: „Сад би [доктор Томић – М. К.] из оне торбе извадио топломер, мало га загрејао рукама и турио би ми га под мишку. Затим би угурао слушалице у уши, а мени на груди навалио да притиска *оно хладно* од чега се јежиш и тресеш“ (21, подвукла М. К.); „И он [доктор – М. К.] би ме онда, прислањајући ми на груди *оно хладно*, терао да дишем дубоко и да не дишем никако“ (30, подвукла М. К.), или ће их пренети онако како их је чуо и „позајмио“ од других, најчешће одраслих, па, зато, присуство тако употребљених графостилема доживљавамо као „елемент туђега говора“ (Успенски 1979: 50), односно „елемент цитатности“ (Танасковић 2018: 380): „И дотле, повремено су ме упућивали у очев дућан на краткотрајно *чување*, док се он однекуд не врати или док га не дозовем“ (50, курзив је ауторов); „Кроз две године [...] биће отворена и *нова* [школа – М. К.], „Краља Петра II“, кад ће ова, у центру, постати *стара* (51, пишчев курзив).

А да је приповедачу необично стало до „начина“ на који се „именују ствари и појаве“, исто колико и до именовања људи, чиме се заправо „уређује свет, даје *статус* бићима, стварима и појавама“ (Микић 1998а: 201, повукла М. К.), најбоље показују примери у којима се одређени јунак различито назива што одсликава промену односа других ликова према њему и, прецизније, указује на смењивање њихових фразеолошких тачака гледишта (в. Успенски 1979: 40, 155), при чему то Михаиловић у тексту посебно истиче и, по правилу, издваја курзивом, на следећи начин:

„Као најстарију, сва браћа и сестре су је [Лепосаву – М. К.] звали *дада* и никад се нико на њу није издирао. Најстаријег, пак, брата, и једино њега, сви осим ње звали су *бата Света*.

Она се сада просто себне.

²⁷⁵ В. Танасковић 2018 и Јовановић 2017.

’Боже, бато’, одговори скоро уплашено, и први пут га овако назове, ’немој да се љутиш.’

И од тада, иако млађег, зваће га тако. Касније он ће постати *наш јадни Драги*, једини бата опет ће бити ујка Света“ (64, ауторов курзив).

Или:

„Од тада за четрдесетогодишњег Бранка ћу постати *побратим*, а за тридесетогодишњу Анку *браца Стева* и у таквом обраћању они неће промашати ниједанпут. (Он ће за мене такође постати *побратим*, а њој ћу се обраћати са *снајка*.) И у њиховој кући постаћу цењен и виђен гост, коме се на саму његову појаву посвећује пажња“ (37, пишчев курзив).

Савремена теорија прозе нас је, међутим, научила да „причање приче“ не мора бити једини задатак казивача, зато ћемо, истини за вољу, осим те „наративне“, истаћи и „екстранаративну“ функцију приповедачевог гласа. Детектовање *типа* присутних приповедачевих коментара није увек једноставно, чега су били свесни и сами наратори, па нам је од инсистирања на разлици међу њима сада много важније да утврдимо функционалност њиховог укључивања у наративни склоп.

Већ нам се чини уобичајеним да приповедач комуницира са „присутним, одсутним или виртуелним’ читаоцем“ (Марчетић 2003: 96) и да се на овај начин разоткрива, те постаје ’видљивији’, међутим, у роману *Гори Морава* наилазимо на коментар у коме се, рекли бисмо, он директно обраћа подразумеваном читаоцу-детету (уп. екстрадијегетички наратор, Римон-Кенан 2007: 132), у граматичком *другом* лицу:

„Међутим, ако као један ђак првак волиш да цуњаш и шушњариш и не плашиш се приповедака о опасним змијама шаркама и поскоцима и појатским псима, које највероватније никад нећеш ни срести, изабери да чуваш козе и ђаволасте јариће, најлепше створове под небесима, код виноградске колибе мога деда-Љубе у Дубрави изнад Сења. Само, са штапом који си сам одрезао у руци и торбицом о рамену, где носиш парче погаче и тврдог сира, крени лугом шареним од сунца и пуним кладенаца и кончастих поточића, оне ће ти се, презајући и од најмањег шушња, прикачити за пете и неће од тебе ни мрднути. Чак и ако се замориш и на крајку прилегнеш, брстиће у близини и сачекаће те док се не одмориш. А већ ноћење у слами под отвореним небом са кајсијастим звездама замршеним у грање, док ти просто под главом хуји шумаричка и букова гора и хучу ћукови, нећеш заборавити, вероватно, док будеш жив“ (59–60).

Уз уважавање и разликовање ове особене врсте исказа, на које се у литератури доста лепо и недвосмислено указује (в. Ајдачић 2009: 130), а које се пак, на другом месту, разумеју и тумаче као комуникација/дијалог подвојене наративне свести, приповедача-одраслог и приповедача-детета (в. Илић 2010: 206), нашу пажњу посветићемо коментарима који, најчешће, усмеравају читаоце из које перспективе треба да посматрају одређени догађај.

Будући да је често сведок многих збивања у којима и сам непосредно учествује, Михаиловићев хомодијегетички приповедач на различите начине изражава своје ставове према причи. У књизи одговарајућих примера има више, али се као веома подесан намеће фрагмент под насловом „Дивизијска музика у Главној улици“, у коме јунак говори о забрани, како је он доживљава, за свирање по улици. Његовом пријатељу Максиму је то било допуштено „по оном праву које су одрасли, ето, стекли, или приграбили, а ми, мали, нисмо, и можда никад ни нећемо“ (98), што га наводи на крајње песимистичан закључак: „*Никад правде у овом свету*. Али када би се то једном променило!“ (98, подвукла М. К.). Дечак ће у

многим ситуацијама истицати и тензију у односима између „јаких великих“ и „слабих малих“, па ће своје незадовољство изражавати коментарима попут „све сам ја од њих морао да кријем!“ (38), „све за достојанство угрожене мале деце!“ (45), „стално сам ја њима нешто морао да објашњавам!“ (95), „ма, ја сам њих морао да убеђујем и у најочигледније ствари!“ (100), или: „Ма, све што сам у животу добио, добио сам после дугих расправа и, дабоме, са закашњењем и у невреме!“ (96).

Коментарима се, такође, читалац припрема за оно што ће се у причи тек десити. Говорећи како мајка Лепосава није подносила кафану као институцију, приповедач ће изрећи да она није имала деце. Притом, не сме се пренебрегнути чињеница да коментар сакривен у загради, тобоже узгред поменут, садржи појединост од суштинског значаја за разумевање Стевине судбине, па и романа у целини, а такође истиче нараторово „пристајање“ на ограничено знање лика:

„А мама, опет, мада јој је муж био кафеџија и локал је имала у доживотном издржавању – како је била без деце (*из неког разлога мене нису рачунали*), после њене смрти наследиће га њени девери“ (36, наше подвлачење).

Конечно, ваљало би се, макар за тренутак, задржати и на очевидној „двострукој темпоралности“ Михаиловићевог текста, која се у наратологији дефинише као однос „времена приповедања“ према „времену приче“ (Марчетић 2003: 107). Начин на који се у роману приповеда о збивањима у прошлости изузетно је специфичан јер се у таквим приликама врло често користи футур I, прецизније, тада се читалац сусреће са информацијама које проистичу из приповедачевог (квазиаутобиографског) искуства, а које ће јунаку тек накнадно постати познате (тзв. *пролепса*, Женет 1983: 128), чиме се још увек, важно је нагласити, не превладава „ограничење“, односно строга „фиксираност“ за унутрашњу тачку гледишта хомодијегетичког типа (уп. Тодоров, *Приповедач > Лик*).

„На венчању [Бранка Црног – М. К.] у ћупријској цркви Светог Ђорђа *стајаћу* иза младенаца са два великим зелено ишараним белим свећама и, у свом полуматроском оделцету и белим дугим чарапама, умудрен као ћуре улитано по ногама, важно *ћу извршавати* све ритуалне радње које ми припадају, додуше, увек по налозима блиско постављеног пискавог шапата моје маме Лепосаве“ (37, наш курзив).

„То је била она кучајска падина изнад села [...], где *ћу* за време рата у бежанији од савезничког бомбардовања два лета *провести* чувајући козе“ (68, наше подвлачење).

„Гледао сам га [оца – М. К.] некако тужно, тупо и видело би се да напречац постаје пијан. Сад *ће* му масна коса све чешће *падати* на чело и све чешће *ће* нервозно *шмрктати*“ (81, подвлачење је наше).

„А кад [Ђорђе, брат од ујака – М. К.] буде завршио четврти и крене у гимназију, доћи ће и он у нашу Његошеву улицу. Тако ће моја мама сложити око себе друштво од петоро разнородне сирочади и једне једва употребљиве сестре и у нашим двама кућицама од чатмаре све ће даноноћно пуцати од цике, дреке и смеха. ’Правићете ви мене од блата’, биће њен вишегодишњи љутит слоган, у којем ће чучати и прикривена нада да ће ипак имати времена да свој мали народ до краја *изведе на пут*. Али она гадурa, која нас никако није напуштала, за неколико година ће је претећи. И чим се то деси, питомци ће јој се распршити, она сестра стрмоглавце за њом на гробље, а пилићи по неким животним стрминама које једва да су боље“ (113, ауторов курзив, подвукла М. К.).

„Кад кроз две деценије у београдском тролејбусу ову жену [Веру – М. К.] угледам као дебелу, одвратну, брадавичаву бабу на којој све подрхтава, знаћу да је то у њеном лицу и њеној појави, нешто пре времена, само дошла до изражаја њена права природа и нећу због тога зажалити“ (182).

Ретроспективни („фокализовани“) карактер приповедања омогућио је казивачу и да антиципира догађаје који следе у даљем току радње, а којима ће се, када за то дође време, вратити, и о њима ће тада у целини казивати (тзв. *репетитивна пролепса* [Женет, нав. према: Марчетић 2003: 151]):

„А кад будем у петом или шестом разреду гимназије, оцу ће *открити* каверне. И тада ће нам је [кафану – М. К.], најпре привремено, а годину дана касније, из других разлога, и коначно *затворити*. На истом том месту њега ће ускоро *задесити* и смрт“ (123, подвлачење је наше).

Куриозитет, међутим, представља само једно место, исприповедано у трећем лицу, од стране поузданог, хетеродијегетичког приповедача са спољашњом фокализацијом (в. Принс 2011: 56–57), место које начас замењује хомодијегетичко приповедање са унутрашњом фокализацијом, прилично условно речено, на нивоу читавог романа (јер „Ниједна формула фокализације не односи се увијек на читаво дјело, већ прије на одређени приповједни сегмент“, писао је, у вези са тим, Ж. Женет [1983: 118]), што значи да одступање од јединственог наративног решења изражава потребу казивача да се поводом сећања на очево неразумевање „момачких слобода“ јасно дистанцира и од њега и од себе као актера који припада представљеном свету, односно који је лично и емотивно укључен у представљени, уметнички свет и који је, према томе, непоздани *Ја*-приповедач²⁷⁶:

„Отац је према кафанској самосвести *свога сина* био још нетрпељивији“ (45, курзив је наш).

Иако Стева у причу уноси само за ову прилику брижљиво одабране, репрезентативне појединости из свог живота, што нас неодољиво подсећа на функцију такозваног *подразумеваног писца* (уп. *Кад су цветале тикве, Петријин венац, Чизмаши, Лов на стенице...*), дознајемо да постоје и прошли догађаји, у знаку смрти њему најближих, које он не жели да памти и отуда је његов повратак у завичај, након „две деценије“, представљен као суочавање са бројним траумама – „сваки пут кад сам дошао просто сам се разболео. Али без хитног разлога нисам ни волео да навраћам. *Требало је заборавити оно што се ту догађало*“ (139, курзив је наш).

Још у првој целини романа појавили су се мотиви који се на различите начине варирају у читавом приповедачевом казивању. Мотив болести, а са њим у непосредној вези и мотив смрти постајали су све учесталији како смо се приближавали крају књиге. На пример, помињање бројних лекара (др Томић, др Лазаревић, др Поповић, др Пејовић, др Будаковић...) директна је асоцијација на болест, док мисао на смрт провејава свуда, од првих страна на којима приповедач говори о лечењу крајника, потом свом страху од чворуге (коју су имали отац и ујак, а добиће је и стриц) и одласка у санаторијум, па све до последње визије крај реке Мораве. Неопходно је да подсетимо да је Стева још у сасвим раном дечаштву поставио темеље властитог уверења о смрти (в. причу „Ко носи наочаре“) и начину на који наступа.

²⁷⁶ „Више сам у сећању наслућивао него поуздано знао“ (98), прокоментарисаће Михаиловићев наратор начин на који приказује свој фикционални свет.

„Готово сваке године неко је умирао. [...] Још сам познавао сасвим мало живих који су умрли, већина умрлих за мене никад није била жива“ (108). У том смислу, прича о баба Велики, која је умрла „К’о да се нашалила“, представља паралелизам по супротности са свим осталим причама које тематизују смрт. Описи смрти и умирања су у исто време преломне тачке са становишта приповедачеве судбине. То важи за смрт „незнанке“ Љубице, његове биолошке мајке, која је, уједно, и преломна тачка очевог живота, а нарочито за књижевно изванредно успеле приче о боловању и смрти ујка Драгог и, штавише, оца Пере (в. приче „Утваре нападају“, „Како помоћи у смрти“, „Ручак за двојицу бећара“, „Пера љуби Љубицу“), које сведоче о нараторовом настојању да читаоцу, „што детаљније, прикаже пропадање саме материје живота“, чиме се обезбеђује „готово документаристичка веродостојност“ (Микић 1998а: 207) исприповеданог. Истакнуте приче парадигматски су примери и приповедања из двеју различитих наративних и временских перспектива (приповедач–дете [прошлост] и приповедач–одрастао човек [садашњост]), те упућују на стратегије битне за тумачење романа *Гори Морава*, на шта смо се већ освртали на неколиким местима. Отуда, често понављана, готово једногласно изречена оцена критике да је Михаиловић мајстор приповедања, још у већој мери, чини нам се, важи за овај, умногоме лирски роман.

Овим запажањима треба додати и нараторова другачија искуства са смрћу, пре свега са штројењем и клањем свиња које је за његову породицу обављао „штројачки матадор из Јовца“. Иако је дечак у таквим приликама, по правилу, бежао од куће, што, како сам каже, „Није било за причу“ (116), иронично ће се осврнути на колебаљиву осетљивост свог доживљајног *Ја*: „А притом сам себи изгледао утолико бедније што сам резултате тих догађаја и ја као други, без осећања одвратности и сећања на збиљу, са слашћу јео. Чим би, видео сам, престало животињско скичање и безнадежно запомагање, започело би људско мљацкање. Моје учешће у мљацкању ни у чему није било нескладно с учешћем других“ (116).

Најзад, вредно је помена и то што је у роману *Гори Морава* фолклорна подлога прилично јака и препознатљива. Слично као Андра Сретеновић или као изразита припадница усмене културе Петрија Ђорђевић, јунаци овог романа смрт не именују, већ уместо именице „смрт“ употребљавају личну именичку заменицу „она“ (Делић 2008: 347) (нпр. „она гадура“), другим речима, у говору је најчешће не исказују – „к’о да ми је пред главу“ (108), предосетиће баба Велика – или је називају (далеким) путовањем²⁷⁷ (прича „Деда иде на далек пут“²⁷⁸), то јест кретањем/одласком на „неку“/„ту страну“, преласком „там“, на онај свет“, за шта је, сматрали су, „неколико дана [...] таман, ни превише ни премало“, док се, пребира по успоменама Стева, „Мој ујка Драги у Сењу [...] дуго мучио и откидао и чинило се да то ни сам код себе није ценио. Стално је деди говорио да треба да га гурне низ неку страну“ (109).

Сасвим је извесно да у оквирима традиције и сујеверна Перса разумева и тумачи болест свог девера, Стевиног стрица Станоја, болест која је настала, како то обично бива, као последица „казне за тежак грех“ (Делић 2008: 346):

„’Ама’, већ продужује Перса, ’говорила сам ја њему још кад се растављао од Анђу. ’Немој, браца-Цане, то да радиш, немој да се разводиш, чак и ако те је увредила. Так’у жену више не’ да нађеш. Она је жена паметна, уметна, лепа. У живот, браца-Цане, мора понешто и да се прогуне. *То нико у нашу фамилију, браца-Станоје, никад није радео, ако тако поступиш, не’ да изађе на добро.*’ Ал’ он не ’теде да послуша. А и

²⁷⁷ Доктор Пејовић насмрт болесном стрицу Станоју поручује: „’Сад ћеш ти, мој брајко, да путујеш! Јеси ли спремио гробницу?’“ (149, наш курзив).

²⁷⁸ „’Па, мој шутило’, рекао ми је уз неки осмех, ’твој деда ће ти путује.’ Нисам то најбоље разумео.

’’Ди?’ , упитао сам. ’’Ди ћеш, дедо, да путујеш?’“ (109).

твој отац је, право да ти кажем, туна душу огрешио. Браца Пера, твој покојни отац, нешто је њему казао. И овај преко то није мог’о да пређе. *Тако све испаде неваљатно*“ (141, наше подвлачење).

Ако се у *Петријином венцу* смрт, како је Владета Јанковић (1985: 27) добро приметио, „увек приказује као нешто најгрђе, као крајња и најтежа деградација човекова“, чиме се, истовремено, наизглед парадоксално, додатно оснажује потреба за афирмацијом живота, онда јунаци *Гори Морава* смрт доживљавају као нешто неминовно и сасвим природно, мада дубоко трагично („она гадура, која нас никако није напуштала“ [113, подвукла М. К.], рећи ће Стева).

Широким потезом захваћени су болест и очеви предсмртни часови у низу фрагмената – бунило у које запада, различите утваре које му се привиђају, па ипак, у тим тренуцима, у којима су обојица били свесни неминовности, „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“ (170). Испоставља се да је оно најважније о односу између оца и сина изречено у врло сведеном предсмртном разговору, односно последњој жељи умирућег родитеља да му син скува њихово омиљено јело, бећарски паприкаш. Бећарац се добро урезао у приповедачево сећање, пошто га је отац ретко спремао, током лета, „кад би био трезан и добре воље“ (174).

Веома подробно и са „очуђене“ тачке гледишта (Успенски 1979: 123) је у роману описан Перин одлазак са овога света и прелазак „там“, на онај свет“ (176)²⁷⁹ и, сагласно народном веровању, жељено и дуго ишчекивано виђење са покојницом, његовом женом Љубицом, коначно, након шеснаест година. Он намешта усне у пољубац, „као да је овај сусрет једино и очекивао и као да му се он догодио управо онако како се надао“ (177, тзв. „начинске изразе“ подвукла М. К.).

Мотивом смрти се Михаиловић сразмерно често бавио и о њему опсежно писао, те баш тим поводом можемо говорити и о тематско-мотивским везама његовог романа и прозе Боре Станковића. Слично као у приповеткама овог истакнутог модернисте, наратор *Гори Морава* описује и старинске обичаје који прате смрт, рецимо, купање и бријање, облачење, постављање покојника на одар и чување, опраштање од њега, нарицање за умрлим... (више о томе код: Чајкановић 1994: 107 и д.).²⁸⁰ Начин на који јунаци у овом роману изражавају жалост упућује нас пре на припаднике традиционалне, него савремене културне заједнице (уп. са „Ухвати звезду падалицу“).

А за смисао мотива смрти у склопу романа можда је најилустративнија прича о „карактерној, уздржаној и поносној“ кучки Калини, док слична епизода са животињом постоји и у *Петријином венцу*, када страда Петријин пас Станимир. Уз присвојну придевску заменицу за прво лице множине („наша“), која означава припадност породичном кругу („његовом, његове маме, његовог оца, баба Велике“ [Микић 1998а: 198]), наратор Калину још назива и „узорним кучетом“. Потребно је, међутим, нагласити да је, у овом случају, извор сазнања о Калини додатно мотивисан, најпре „случајно урађеном фотографијом“, а потом позивањем на „кућно предање“ које је приповедач чуо и усвојио од мајке. Замишљена као припроста, неука Лепосава је рањавање кучке само неколико месеци након смрти жене Љубице доживела као последицу некакве одмазде и тумачила је у размерама свог сујеверја, које је утемељено на „веровању у свеопшту узрочност“ (Тодоров 2010: 153). Пера је тада „имао двадесет и четири године, људима је изгледао као да ништа око њене смрти не разуме,

²⁷⁹ „Немој да га прекидаш! Он још нешто посла овде има и то мора по реду да обави. А онда ће да иде“ (173).

²⁸⁰ Уп. о томе: К. Бугарчић, „Motiv smrti u pripovetkama Borisava Stankovića“, у: *Polja*, god. 52, br. 443, januar–februar, 2007, 102–110.

само је плакао и клатио се [...] У пратњи се опет љуљао као пијан [...] И [...] само је запомагао и плакао као да хоће да је пробуди“ (127), те је Лепосава на основу ових и оваквих претпоставки људи, њихових доживљаја Периних реакција, закључила да је он одговоран за смрт своје жене. Очигледна је приповедачева способност „уживљавања“ у психологију животиња када говори о променама које су, после рањавања, наступиле у Калинином расположењу. „У погледу јој је нешто угасло и људе као да је поделила на оне који су јој у њеној несрећи помогли и на оне који то нису“ (130). Прича о Калини је заправо прича о Стевиној мајци, њеној заштитници, са једне, али и повод да се проговори о мајчиној крупној „грешки“ и „греху неосетљивости“, са друге стране, чиме се укида створена идеализација њеног лика. Мајка ће, оптерећена кривицом што је донела друго штенце у кућу, јадиковати за несталом кучком као за некаквим дететом („Ја сам њу подигла од фртал кило меса“): „’Бог да јој душу прости. Нек ју Бог прими на своје крило. Заслужила је то више него неки човек“ (132).

Још на самом почетку навести смо лирску природу Стевиних евокација. Причајући о својој младости, он је асоцијативно укључио успомену на један необичан сусрет са оцем на обали реке Мораве. Зато је потребно обратити пажњу на околност која је наратора подстакла да тако и учини, као и на позицију оваквог описа у склопу књиге. Прича „Поред Мораве“ претходи призорима болести и предсмртним часовима оца Пере, а долази иза фрагмента у којем је јунак сазнао за смрт свог стрица Станоја и, тим поводом, допутовао у завичај (прича „Псовка на ветру“). Приповедач је у једном сасвим посебном емотивном стању и расположењу, тумара градом, „луда“ кошава га шиба, усамљен је и жељан разговора. Одједном, „Нешто ме негде мало гуши и болесно се поводем“. Потенцира се тренутак када долази до даха и „сулудо, запенушено, детињасто“ виче и псује према небу: „’Животе-е-е, мамицу ти смрдљиву јебем!“ (158).

Но, вратимо се сада моменту када син уочи оца на обали реке. На том месту налазимо овакав очев портрет:

„Обично поднадуло [лице – М. К.] и некако презриво безизразно, сад је било изгужвано као прљава марамича. Кроз необријану браду, као две златне пантљике, светлуцале су му сузе“ (161).

Иако одрастао, Степа се крије од пролазника док пуши, отац и не слути да није сâм, те изговара кроз „резак, болестан ветар“ нешто што овај није могао сасвим да разуме, али препознаје као изузетно важно. Пера, међутим, „ту реч“ понавља, сада гласније и разговетно. Стевина чула су напрегнута („Осетим се као да је неко плуснуо кофу прљавштине у лице“ [160]), па очеву појаву доживљава пренаглашено и битно другачије. Никада га тако „избезумљеног“ није видео:

„Натученог шешира и с нечим избезумљеним у нејасним очима, приближавао ми се [...] 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.

Захвати ме непојмљив ужас. Сваки делић тела ми, ваљда, отказа, само сам згрануто у избезумљеног човека гледао“ (160, подвлачење је наше).

Интензивни емотивни доживљај наратора дочаравају бројни вредносни квалитетиви – „Збуњен до дна душе, згромљен, изненада пред неким амбисом за који нисам знао ни да постоји...“ (160–161, наш курзив).

Дакле, и у једном и у другом случају реч је о псовки *на ветру* коју јунаци упућују „као сажети одговор“ (Микић 1998а: 206) на све поразе, понижења и сваковрсне животне тешкоће са којима годинама обојица непрестано воде жестоку борбу, а из ње никако не успевају да изађу као победници.

Тада је Морава била „мутна као орање“ и по њој се, „журећи се, тискало комађе прљавог леда“. Са обале су „полетале [...] крпе руменог пепела [цигарете – М. К.] 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*“ (183, курзив М. К.). Знатно доцније, када јунак буде дошао на сахрану стрица Станоја и још једанпут се на кошави „што кмечи као дете и риче као мечка“ (156) присећао очеве смрти, дакле, онога што је у родном месту, између осталог, „требало заборавити“, наилазимо на сличан, симболички интониран опис завичајне реке. Приповедач ће се уверити да заправо нема никога од пролазника на њеним обалама и баш ту, у специфичном психичком и емотивном стању, упитаће се: „Ко је малочас викао? Јесам ли оно био ја? *Чија несрећна душа овуда тумара?*“ (184, наш курзив).

И мада имамо у виду све што је претходно речено, помало изненађујуће, запажамо да је **хумор** једно од битних обележја наративног поступка који се демонстрира у роману *Гори Морава*. Захваљујући приповедачкој ситуацији у првом лицу и, још више, захваљујући двоструком становишту приповедача које швајцарски теоретичар Жан Русе одређује као својеврсни нарцизам (в. 1995: 18, 140), наилазимо на различите и веома функционалне облике комике – од безазленог, ведрога смеха у реченицама у којима се уверљиво имитира тачка гледишта детета²⁸¹ па све до црног хумора. Са хумором су на многим местима у спреси иронија²⁸² и сарказам. Делови у којима је јунак *сада* способан да промишља и говори о себи, зато што је, логично, у међувремену „одрастао, сазрео и стекао нова сазнања“ (Штанцл 1987: 62), речити су примери самосвести Михаиловићевог казивача. Усвајањем већ у више наврата помињане терминологије Франца Штанцла (коју је он пак преузео од Леа Шпицера), слободно можемо да констатујемо да је разлика између *Ја које приповеда* и *Ја о којем се приповеда (доживљајно Ја)* омогућила да се наратор (само)иронично дистанцира од некадашњег сопства, односно да се подсмехне, примера ради, властитој „храбрости“ приликом лечења крајника – „Полуугушен, повраћао бих и плакао – ах, те бедне моје сузе, толико су ме пута у највећој храбрости издале! – и пљувао крв и гној“ (23), или, у причи „Максим у води“, својој „суздржаности“ да не заплаче након што га је пријатељ избавио из вира набујале реке: „Кашљао сам и повраћао, али, *хтео бих да верујем*, нисам плакао“ (106, наш курзив).

Надаље, у сцени у којој стричеви покушавају да умрлом Пери обуку сакò, али безуспешно, јер се његов „јогунасти прст [...] све више кочи и *прави важан*“, а од толиког „цимања“ покојник „прави гримасу *као да се спрда*“ (181, наш курзив), откривамо приповедача мајстора детаља и дискретну хуморну интонацију. Док читалац посматра Стеву како се превија од смеха, што је свакако у супротности са ситуацијом која се у том тренутку

²⁸¹ Очев нос је у мраку „изгледао огроман, као гелендер у чешкој школи. Могао си по њему да се фузаш“ (86). Чика-Миланче је због болова у леђима ходао „укочено и смешно као ја кад напуним гаће“ (77). Паја Ћора је „био глуп као моравски сом“ (18), а на основу тога што је своју мајку ословљавао хипокористиком „мама“, Стева ће рећи како Паја воли да се „прави важан“: „Није знао ни да се не каже *мама* него *мамо!* То тако говоре само господчићи“ (Исто, пишчев курзив). Славче, син Максима Пиздића, „млатарао [је] рукама и ногама и у месту поскакивао као онај Тарцанов мајмун звани Чита“ (104). Говече је, након штројења, дрхтало и дуго остајало у чућењем положају, „као дете које је кренуло на нужду“ (118).

²⁸² На неколико места у роману приповедач говори о себи као о некоме ко је „најслабији, најнеспособнији и најглупљи...“ (10), те, рецимо, баба Велика „Ништа друго осим болести од мене није ни очекивала“ (22).

одвија пред његовим очима,²⁸³ чини нам се да писац заправо жели, као и у *Петријином венцу* уосталом (в. сцену у мртвачници након Мисине обдукције, најпре), да да одушка свом јунаку у овом и оваком, дубоко трагичном тренутку, са једне, односно да избегне „опасност од нагомилавања трагичних мотива и неутралише могућу патетику“ (Јанковић 1981: 359), са друге стране. Сличну хуморну сцену и, опет, по нашем убеђењу, са истом намером и очевидним успехом остварену (уп. Михаиловић 2007: 19–20), затичемо и у приповеци посвећеној голооточком хапшенику Алфреду Палу, под насловом „Како то да напишем, другар“, из збирке *Лов на стенице*. Наиме, у поменутој приповеци интрадијегетички наратор у првом лицу накратко даје реч једном од епизодних јунака, како успевамо да закључимо на основу његових директних говорних карактеристика, муслиману из Босне (ијекавски изговор; уместо африкате *ч*, употребљава се палаталнија *ћ*, редукција самогласника *и*, лексеме попут „дека“, „лапис“ итд....), Мули, који се у читаочев видокруг уводи по свом основном задужењу, да умрлог замота у ћебе, и то тако да му се „ни прст не види“, и припреми га за одлазак из болнице на „онај“ свет, „Тамо [где – М. К.] нема ни кише ни сунца“, где се ни „мода не тјера“ (в. Михаиловић 1993: 175–176).

А сасвим ретке примере црног хумора у *Гори Морава*, рецимо, налазимо у сцени бдења након смрти ујка Драгог. Док се људи окупљају, изјављују саучешће, а тужалке „без суза“ наричу за упокојеним, његов син Ђорђе и приповедач хватају мачке и затварају их у амбар. На Стевино питање зашто то чине, овај је одговорио: „Па да ми не изеду оца“, што изазива смех код обојице. Нараторов коментар, како „Ништа у овом свету не можеш да разумеш“ (113), могао би се односити и на доцнији приказ у коме дечаци организују готово гротескно надметање у мокрењу удаљ, чиме се ефекат на који указујемо још више појачава.

И премда је Михаиловић често и функционално укључивао хумор у приповедачки поступак којим је остваривао своја дела, у поређењу са кратким романом *Кад су цветале тикве* и *Петријиним венцем*, који су обележени „фундаменталним оптимизмом“ (Јанковић 1985: 16), *Гори Морава* садржи извесну космичко-песимистично интонирану визију будућности, односно, речима приповедачеве мајке, „несрећничка будућност [се] затурила и загубила у неком јако мрачном, врло гадном и сувише закучастом ћорсокаку, одакле се излаз једва може наћи“ (41).

Делује нам да је управо са таквим виђењем „свијета и човјека“ (Делић 2017: 78) у јакој и директној вези и трагична димензија овог романа. Наиме, на крају приче у којој описује повратак у родни крај и посету насмрт болесном стрицу Станоју, суочен са његовом немаштином, материјално бедним начином живљења и притиснут нечистом савести због кревета које је својевремено продао у бесцење, па сада изнемогли стриц нема где ни да легне, Степа ће се запитати над самим собом:

„Сад ме, четрнаест година од тада, моје недело толико јури да ме једва држи место. Зашто му их [кревете – М. К.] нисам, гризем се, оставио, зашто толико морам да личим на њих? Бар половину грешака у животу начинио сам или због *урођене смољавости* Кочијашких [фамилијарни надимак – М. К.] или, пак, бранећи се од ње. А тек ово је умело да испадне грозно. Зашто и ту недељу нисам одгладовао?“ (145, наш курзив).

Позиција лика који промишља о људској судбини, односно сопственој немогућности да се одупре и промени јој смер, блиска је губитничкој позицији Љубе Шампиона у роману *Кад су цветале тикве*, који „лишен славе своје, у понижењу великом стоји, вођен силом куда неће“ (Михаиловић 2005).

²⁸³ „А мој отац на оном столу, млитав као да је без костију и готово преклопљен, оборене главе и рашчепљених опружених ногу, онако придржаван за раширене руке налик на ухваћену птицу, на сваки њихов потез одговара новом поспрдном гримасом на лицу. И ја изненада почињем да се смејем“ (181).

ПРИПОВЕДАЊЕ У ТРЕЋЕМ ЛИЦУ

„Свака историја патње вапи за одмаздом и призива причу.“
(Пол Рикер)²⁸⁴

„Идеологија нас стварно држи тек кад између ње и реалности не осећамо никакву супротност – тј. када идеологији пође за руком да одређује начин нашег свакодневног доживљавања саме реалности.“
(Славој Жижек, *Почети из почетка*)

1.

Рекли смо већ да је, почевши од друге фазе пищевог стварања, могућно, уз извесне условности, говорити и о тзв. *објективном* или *бихевиористичком* начину приповедања (Женет 1983: 117), у случајевима када се наратор оглашава из позиције граматичког трећег лица,²⁸⁵ у великом броју приповедака, поменимо само неке, „Фреде, лаку ноћ“, „О томе како је остала флека“, „Генадије Задворски“, из прве, односно „Шукар место“, „Треће пролеће Свете Петронијевића“, „Јапанска играчка“, „Четрдесет и три године“, „Они се удружују“, из друге збирке, затим, изузимајући једну, у свим осталим приповеткама из пете књиге *Преживљавање* и, нарочито, у два познија романа – *Злотвори* и *Треће пролеће*. Кажемо уз одређене условности пошто смо се уверили да се Михаиловићев *Он*-приповедач сразмерно ретко јавља у улози класичног свезнајућег, изразито поузданог приповедача (хетеродијегетичко приповедање са нултом фокализацијом), штавише, показали смо још на примеру приповетке „Генадије Задворски“, да има обичај да појаве „сагледава изнутра“ (Бут 1976: 183), као и да приказује сложен унутарњи свет јунака (уколико посегнемо за терминологијом Ф. К. Штанцла, посредни је персонална приповедачка ситуација која подразумева присуство рефлектора),²⁸⁶ стога, задржимо се најпре на важним покушајима да се дефинишу различити видови наративног подражавања „имагинарних“ психолошких стања (говорења, мишљења, доживљавања, осећања) фикционалних ликова који, при томе, нису (!) приповедачи,²⁸⁷ јер ће нам управо те импликације бити од велике користи у даљој анализи. Наиме, како објашњава Кете Хамбургер, једна од првих теоретичара која се бавила „обележјима прозног приповедања“ у својој књизи *Логика књижевности* (¹1957, ²1968), па, самим тим, феноменом „вербалног преношења (не)вербалних догађаја“ (Римон-Кенан 2007: 136), односно вербалног преношења садржаја (не)вербалних радњи, они могу бити описани (а), парафразирани индиректним дискурсом (б) или пак наведени директним дискурсом“ (в) (Хамбургер, нав. према: Мартин 2016: 126) (уп. Тодоров 1986: 36–37). Недуго потом, како у науци обично бива, метода која је претпостављала спој *дијегезе* (у платоновском смислу,

²⁸⁴ Рикер 1993: 100.

²⁸⁵ „... он је онај [...] који се налази изван говорне ситуације и само догле док се не укључи у њу“ (Петковић 2006: 63, подвлачење аутора).

²⁸⁶ „Роман ће бити утолико узвишенији и племенитији уколико приказује више *унутрашњег* а мање *спољашњег* живота. [...] Уметност је у томе да се с минимумом спољашњег кретања постигне максимум унутрашњег кретања, јер је унутрашњи живот прави предмет нашег интересовања“ (Шопенхауер, нав. према: Кон 2005: 111, курзив аутора, подвлачење је наше).

²⁸⁷ Када је реч о подражавању „имагинарних“ психолошких стања, једина разлика између *Ја*- и *Он*-форме, како експлицира Д. Кон, огледа се у томе што се у приповедном тексту у првом лицу разоткрива ментална активност фикционалних ликова, уједно, приповедача, док се у тексту исприповеданом у трећем лицу чине доступним садржаји ума јунака, али не и приповедача (Марчетић 2009: 34).

приповедање не-речима) и *мимезе* (приповедање речима), добила је различита одређења и именованја, те су је, тако, Французи називали „слободним неуправним говором“ (*style indirect libre/dicours indirect libre*), Енглези „слободним индиректним говором“, „слободним индиректним стилем“ или „слободним индиректним дискурсом“ (*free indirect speech/free indirect style/free indirect discourse*), Немци „доживљеним говором“ (*erlebte Rede*), док је за Руса Михаила М. Бахтина овај облик значао „дискурс двоструког гласа“ (двуголосост) (Мартин 2016: 127). Међутим, како одлично запажа Дорит Кон (Dorrit Cohn), често су књижевни зналци занемаривали суштинску разлику међу појмовима, па су неретко чинили тежак „грех“ изједначавајући изговорене речи и неизговорене мисли (в. Кон 2005: 113). Зато је, настојећи да систематично проучи „прозрачне умове“ (енгл. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, 1978) и начине њиховог представљања у роману, поменута англоамеричка теоретичарка прозе сковала свој термин – *приповедани монолози*, који је, како образлаже, еквивалент термина слободни неуправни говор и доживљени говор на енглеском језику, а који дефинише као „поступак којим се приказује ликови мисао у властитом идиому док траје референција трећег лица...“ (Кон 1984: 102, подвукла М. К.). Кон приповедани монолози смешта „између приповедања и цитирања јунакових мисли“ (Кон 2005: 116), те инсистира на одвајању приповеданог монолога од појмова какви су психонарација и цитирани монолози, што чини посебност њеног теоријског доприноса. „Као и у психонарацији, и овде се приповеда у *трећем лицу* [...], али се јунаков ментални језик – као у цитираном монологу – *дословно репродукује*“, закључује она (Исто 2005: 116, нагл. М. К.), или, сасвим упрошћено: (1) психонарација: приповедач говори о ономе што јунак мисли, (2) цитирани монолози: јунаков ментални говор и (3) приповедани монолози: јунаков ментални говор *прерушен* у приповедачев говор (Исто 2005: 116–117, нагл. М. К.).

Без обзира на обиље термина које очевидно постоји у науци о књижевности, запазили смо да су теоретичари мање или више сагласни у једном – да се ради о својеврсном превладавању „процепа“ (хијата) који се у наративним текстовима у трећем лицу нужно јавља између приповедача и ликови, али и тежњи ка извесној „подударности“, чак „брисању граница“ и потпуном „мешању“ или „стапању“ језика приповедача и јунака, што за последицу има „ефекат двојства-у-јединству“ (Кон 1984: 107, 109, 114; уп. Мартин 2016: 126), па није отуда ни чудо што су ту и такву појаву поједини проучаваоци разумели и тумачили „амбивалентношћу приповједног субјекта“ (в. Певуља 2012: 67).

Осим што се евидентно служи поступком репродуковања *директних* мисли, односно речи јунака, уочили смо да Михаиловић, у контексту приповедања у граматичком трећем лицу, примењује све три основне књижевне технике одсликавања свести које у својим радовима излаже Дорит Кон: (1) психонарацију, која је најпосреднија, (2) приповедани монолози и (3) цитирани монолози, који је најнепосреднији (2005: 114), а такође да их радо комбинује на више различитих начина. Захваљујући овим средствима приказивања, читалац постепено открива, *унутрашњег* човека (Бахтин 1991: 91), то јест благовремено стиче (комплетан) „увид у лик“ и сазнаје о њему и његовом карактеру све оно што иначе, без „повластице“ наведеног типа, не би било ни могуће, дакле, оно што није доступно пасивном, реалистичком сагледавању и портретисању јунака „споља“.²⁸⁸ Но, погледајмо изблиза!

²⁸⁸ „По Кете Хамбургер, управо је представљање (мимезис) унутрашњег живота ликови оно по чему се фикционални приповедни текст, с једне стране, разликује од не-фикционалног приповедног текста и, с друге стране, од не-приповедних фикционалних жанрова (то јест, од драме и филма у којима су такође предочени измишљени ликови)“ (Кон 2005: 110–111). У основи сагласна са теоријском поставком К. Хамбургер, Дорит Кон врло јасно истиче да је управо представљање сложеног унутарњег света јунака *differentia specifica* фикционалног модуса приповедања: „За разлику од нефикционалне, историјске нарације, фикционално приповедање има посебну епистемологију која приповедачу омогућава да зна шта мисле његови јунаци, то јест да зна оно што се не може знати ни у стварном животу ни у приповедном тексту чији је циљ да тај живот предочи“ (Марчетић 2009: 32–33).

Наиме, једна од првих Михаиловићевих приповедака уопште, написана у трећем лицу, под утицајем стваралаштва Семјуела Бекета – „Фреде, лаку ноћ“, објављена најпре у часопису (*ЛМС*, 1959), потом у засебној књизи (1967), која управо по њој и носи наслов, почиње конвенционално, *in medias res*, док се у средишту радње налазе четири „лица“, госпођица Олга, професорка француског језика, неименовани млади професор математике, једнако тако млада професорка физичке културе и, на самом крају, аквизитер издавачког предузећа. Јасно је, према томе, да су, за разлику од већине протагониста приповедака које су уврштене у исту збирку, у питању тзв. јунаци интелектуалци, који се, опет спрам множине других актера, оглашавају стандардним, књижевним језиком. И мада је остварена хетеродијегетичким приповедањем (*Он-форма*), с унутрашњом, и то променљивом фокализацијом (доследна везаност за психолошке и фразеолошке тачке гледиште јунака; „рестрикција“ у погледу знања, то јест ограниченост на наративне информације које поседују јунаци, због чега налазимо бројне индикаторе попут *чини (ми) се, као (да)...*), нешто другачије казано, иако је по својој унутрашњој структури/композицији изразито дијалогска (с обзиром на чињеницу да је реч о ликовима који припадају свету фикције и који су емотивно ’уплетени’ у збивања о којима извештавају, они су, истовремено, непоздани наратори другог и наредних степена и ’видљиви’, интрадијегетички наратори), чим се појавила, изазвала је, између осталог, низ неповољних реакција критичара. Реакције су биле засноване махом на утиску о спором току радње, монотоности насталој услед изостанка акције, мимо пишевог обичаја, извештачености у вођењу и предвидивости у поентирању приче и сл. (в. нпр. Павлетић 1971: 316; Михајловић 1988: 282)²⁸⁹. Међутим, упркос, сложићемо се, донекле неуспелом експерименту („данак негдашњој моди“, како вели Павлетић), јасно је да њен квалитет, у ствари, почива на изабраном типу јунака, начину на који се они најпре својим сабеседницима, потом и читаоцима представљају, па и начину на који исповедају своје интима (благовремено сазнајемо да је математичар рану младост провео у сиромаштву, спавајући на улици, под ведрим небом или у сандуку²⁹⁰, да је професорка фискултуре, будући дете раздведених родитеља, због чега су је вршњаци често задиркивали и вређали, оптерећена комплексом ниже вредности²⁹¹ и сл.). Као по правилу, реч је о несхваћеним и тешко прилагодљивим²⁹², усамљеним и од остатка света отуђеним појединцима („’Сви ми, чини ми се, носимо неке гротескне униформе. И скидамо их само пред спавање““ [Михаиловић 2017: 103]), које, стицајем прилика, затичемо окупљене у гимназијској зборници, у разговору који воде „једног ружног [кишовитог – М. К.] поподнева“, и упознајемо (привидно) без посредовања наратора, захваљујући *илузији* дословног преношења њиховог управног говора (приповедач „цитара“ директни монолог ликова, а то даље значи да је ипак претрпео одређени степен стилизације), затим, начину на који виде, доживљавају и

²⁸⁹ Павлетић 1971: „Свака му је намјештеност зазорна; нимало не сличи професионалном тенисачу који разноврсним ударцима припрема ефектни поен“ (285).

²⁹⁰ Интересантно је било запазити да млади математичар посматра свет кроз рупицу на сандуку, дакле, из једне ’онеобичене’ перспективе, „као из неке камере, као из неког фотографског апарата“ (Исто 2017: 119): „’Све из њега изгледа друскије; не можете ни да замислите колико је све из њега изгледало измењено. Све – некако – заобљено...“ (Исто 2017: 120).

²⁹¹ „’Све девојчице су имале оца. Мој очух је био сасвим добар, нимало није био рђав, верујте ми. Али оне су понекад хтеле да ми напакосте и говориле ми: ’Твој тата је оставио твоју маму и ти си сад без тате.’ А мени је, наравно, било тешко да будем без тате. А и зашто да баш ја будем та која је без тате, док га све друге девојчице имају? Чинило ми се да имају лепшу лутку; да нису пегаве; или да имају лепше хаљинице или оловке. И то све због тога што оне имају своје очеве који им то купују. Чинило ми се да ја немам чиме да се похвалим и да ћу, ако будем ћутала, изгледати сиромашнија од њих. И кад смо се једног лета мама и ја вратиле с летовања у селу, ја сам рекла: ’Ја и мама смо биле у Паризу. Ах, како смо се лепо провеле! Како је Париз леп!’ Оне су, наравно, биле запрепашћене. И више ми ништа нису могле!“ (Исто 2017: 11).

²⁹² „’Човеку је заиста тешко да се снађе...“ (Исто 2017: 103); „’Ту човек више не може да се снађе!’“ (Исто 2017: 118); „’Шетам после, по улици, згрчио сам се – и не могу да се снађем. Прође и поноћ: куда ћу сад?’“ (Исто 2017: 120).

карактеролошки дефинишу себе („... знате, ја понекад мислим да сам врло ружна“ [Исто 2017: 112])²⁹³, и једни друге („То су добри, фини млади људи, видећеш...“ [Исто: 141])²⁹⁴, такође, начину именовања, како то често бива у прози овога аутора, употребом стилски маркираних надимака (Аутобус²⁹⁵, Ђорка²⁹⁶), које су им наденули ученици, што нас упућује на још једну значајну појединост, наиме, да се у приповедање укључује тачка гледишта ученика који и нису учесници у полилогу, чиме се сугерише њихов однос према професорима (Успенски 1979: 33). Осим тога, наилазимо и на пример исказа у коме, рецимо, госпођица Олга са своје прелази на „туђу“ перспективу: „... ја, стара, као сломљена ствар никоме потребна, глупа и ћорава [...] Још Мишел ми је говорио да сам глупа. Непотребна као француски језик...“ (Исто: 115). Овакав начин представљања „садржаја вербалних догађаја“ (Римон-Кенан 2007: 136), тј. „показивања“ онога што јунаци говоре, мисле или осећају, па и њиховог портретисања, не само да замењује „троне реалистичке описе“ (Јеремић 2007: 189) него и битно доприноси повећању блискости читаоца са актерима (Рибникар 1987: 83). А у прилог нашој тези да приповетка „Фреде, лаку ноћ“ опире миметичкој парадигми, сасвим сигурно, иде и околност да је у питању једна од најспецифичнијих приповедака у читавом Михаиловићевом прозном опусу, пошто добрим делом задире у сферу ирационалног (в. „Бесмртна љубав Плаве Дrame“, из: *Јалова јесен*, 2000), другачије речено, не само што се дијалог одвија у крајње напрегнутој атмосфери (суштинско неразумевање, конфузија, увређеност, љутња, плач...), те, коначно, темељи на асоцијативном принципу, уз коришћење великог броја тзв. деиктичких средстава (заменице, заменички прилози, показне речце...), већ су и за предмет разговора узети догађаји и ситуације који су се, неретко, одвијали искључиво у машти јунака („Ја сам га одувек тако замишљала – са улицама – и уопште. Колико пута сам одлазила у кревет и мислила: ’Ти овде сад лежиш, а негде тамо постоји – Париз! *Париз!* И светли’ [...] Готово сам га видела, толико ми је био близак“ [Исто 2017: 110, курзив аутора]) (уп. наставницу фискултуре са Лилицом која сурову реалност компензује светом игре и маште). Отуда онда и није чудно то што гипсана скулптурица коња (Фред), са којом времешна (године „маршују као војска и за собом остављају пустош“ [Исто 2017: 135]) и неудата професорка француског језика годинама верно другује, баш зато што је у њему, изневерених очекивања након ненаданог и болног прекида љубавне везе са сликаром-боемом Мишелом Маршаном, најзад пронашла утеху, препознала нешто што се „данас“ тешко среће, „душу – велику, људску душу“ (Исто: 123, нагл. М. К.), постаје симбол „једног промашеног, бизарног дискурзивног односа према животу“ (Павлетић 1971: 292).

А у трећем лицу је написана и нешто дужа, лирски интонирана приповетка „Шукар место“ из збирке *Ухвати звезду падалицу*²⁹⁷, приповетка коју је, како је „паратекстом“

²⁹³ „... а ја нисам стварно била у Паризу, иако сам то говорила! И лагала сам! Молим! И све што сам говорила, увек сам лагала! И – реците ми да сам лажљивица!“ (Исто 2017: 114); „... О, то моје идиотско лице, нико ми ништа не верује!...“ (Исто); „Мислила сам: ’Каква си то. Ни на шта не личиш!’“ (Исто 2017: 112); „Ја сам баш глупа“ (Исто 2017: 118).

²⁹⁴ Дефинисање лика, вели Римон-Кенан, „носи већу тежину када долази од екстрадијегетичког него када долази од интрадијегетичког приповедача“ (2007: 124).

„... кад сам вас први пут видела [...] Као да сам вас се мало бојала“ (Исто 2017: 101); „Кад сте оно прошле године дошли овамо, ја сам о вама помислила, ’Господе, какво је ово ћутљиво чудовиште!’“ (Исто: 102); „... помислила сам, ’Какво је ово чупаво чудовиште! Па још и математичар! Ужас!’ Мислила сам да ће вас се деца бојати као ђавола“ (Исто).

²⁹⁵ „Ваљда зато што сам тако велики. Спор. Има ту један стари аутобус. Тако, жућкаст... огуљен... лупа... са великим носом – сигурно га знате. Уосталом, зар сам једном у разреду израчунавао брзину аутобуса?“ (Исто 2017: 103).

²⁹⁶ „Ја сам, ето, готово слепа, и читам овако, с књигом на носу...“ (Исто 2017: 112).

²⁹⁷ Сви наводи из збирке биће дати према издању Сабраних дела (Михаиловић 2016), са ознаком странице у загради на крају цитата. Напомена: Курзив и друга истицања текста пренета су из оригинала, уколико није другачије назначено.

означено, аутор посветио свом пријатељу, сликару Милораду Бати Михаиловићу (уп. „Најбољи пријатељ“, из: *Јалова јесен*). Њена фабула је смештена на два временска (садашњост – прошлост) и просторна плана (Београд – Ћуприја и Јагодина, са околином), који се непрестано смењују, што се читаоцу предочава и графички (наративни фрагменти су раздвојени и обележени ’звездицама’), па због тако особене, мозаичке и ритмичке организације текста, која се, у ствари, доживљава као „измјена строфа и антистрофа“, неодољиво подсећа на „’Ламент над Београдом’ Милоша Црњанског“ (Делић 1983: 11). Низом ових важних појединости се, међутим, аналогije у поменутој приповеци не исцрпљују, већ се паралелизам по супротности постиже још једном, на језичко-стилском плану, захваљујући адекватном избору личних глаголских облика, те се тако о минулим догађајима приповеда „историјским презентом“, док су банална свакодневица и једнолични живот главног актера и његових суграђана дочарани „шкртим, осиромашујућим аористом“ (Јанковић 1985: 13). При томе, треба указати и на вешт начин на који је хетеродијегетички наратор одлучио да оствари везу међу приповедним сегментима, односно на видљиву потребу наратора да додатно мотивише и учини суптилнијим прелазак са једне временске равни на другу, и то лирски, асоцијативно, уз помоћ карактеристичног детаља. Наиме, док централни учесник у радњи, Циганин Ћамил, полуслепи чистач ципела на велеградским улицама (још један у низу типичних Михаиловићевих јунака, да се послужимо синтагмом стављеном у наслов огледа П. Пијановића (1984), „са периферије живота“; в. и п’р промрзлих и гладних бескућника који су нашли прибежиште у самоуслужном ресторану на београдској железничкој станици, у: „Они се удружују“), посматра слепу продавачицу новина, он детектује да је тога дана, из њему непознатог разлога, изостала продавачица мајка, која девојку обично прати и помаже јој, а та жена га је иначе умногоме подсећала на „гадну“ бабу Селену, мајку његове давнашње велике љубави. Како ретроспективно сазнајемо, у пролеће, пред сам почетак Другог светског рата, на јагодинско вашариште је неочекивано пристигао (приповедач употребљава стилски маркиран облик глагола: „пао“) караван руских Цигана и чаршијом се пронео глас о замамној смеђокосој лепотици, шеснаестогодишњој Мечки (дакле, *Он*-наратор се ослања на гласине, на „приповетке“, како их назива, што је очигледан знак његове непоузданости). И премда је себе сматрао опрезним и суздржљивим („’Так’е су, Ћазиме’, говорио је брату, ’покварене и опасне. Бегај од њи’“ [49]), надасве срећним човеком, пошто је са женом Мицом и троје деце годинама живео испуњен, „шукар живот“, ипак, чим је Ћамил угледао Мечку, као и силан мушки свет који је дотад занела, није успео да одоли њеним чарима. Девојчин упечатљив портрет, виђен његовим очима (строго ’фокализован’, тј. субјективизован опис)²⁹⁸, управо у часу када је изненада, са младим мужем Марком и браћом, самоувјерена крочила у кафану у којој је Ћамил прослављао успешно обављену продају свиња, приповедач скицира овако, стављајући нагласак на очи: „... она у црвеној свиленој блузи, широкој, танкој, цветастој сукњи, са великом жутом везоглавком, чији јој крајеви висе преко леђа. Беле коже, заобљено, ошироко лице јој је румено, танке усне намазане црвеном гуверираним хартијом, очи крупне, отворене и податне“ (52). Опчињен Мечкином необичном лепотом већ при првом сусрету, Ћамил наредног дана долази у прилику да ступи са њом у телесни контакт, који је приказан у сагласју са природним амбијентом у којем се двоје младих нашло и једно другом предало:

„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 задуже сукњу,

²⁹⁸ Подржавајући неопходност успостављања дистинкције између приповедања и фокализације, односно нужног раздвајања чувеног питања *Ко говори?* од *Ко гледа?* (Женет 1983: 114), Симур Четмен одлично примећује: „Хетеродијегетички приповедач никада није био у причи, па тако никако није могао *да види* лица и догађаје у њој“ (1995: 90, курзив М. К.).

испод које осећа да нема ништа. А она се и 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“ (53).

Након овог еротског чина у мајској ноћи, Тамил ће још дуго веровати да је по нечему изузетан („То је Тамила сам бог обдарио, смртан човек оволику срећу не може заслужити“ [57]), остаће не само усхићен младошћу и опијен страшћу него ће још и зарад љубави, за коју је мислио да је искрена и права („Ах, не! Никад у то није могао да поверује. Никад неће поверовати [да је Мечка ’осетила шушке’ – М. К.]. И нека му нико никад ништа такво ни не говори. Убиће за то!“ [51]), и зарад среће, као неко ко је очевидно дошао у додир са „кобном“ лепотом, без имало страха од последица, бити спреман да жртвује и уништи све, па, на крају, и себе, а процес његовог пропадања наратор постепено презентује – најпре ће отерати закониту жену, распродати и кућу, и све што је било у његовом власништву, и отићи да живи под цигански шатор, да сакупља и продаје старо гвожђе, међутим, незадовољан зарадом, временом ће почети да учествује у крађама. Убрзо ће се испоставити да је обманут, Мечка ће нагло ишчезнути, напустити и њега и Поморавље и отићи мужу у Румунију (наратор ће Тамилово сазнање о томе пропратити коментаром, у којем ће на хуморно-ироничан начин упоредити Мечкин одлазак без трага са прелетњем птице ластавице из једног гнезда у друго: „Одлетела је његова Мечка као лака црна ластавица обалка и већ цвркуће под неком чергом топлијом од његове“ [63]), он ће се пропити и баш приликом једне у низу крађа свиња (уопште, **мотив свиње** се укључује на неколико места и увек се доводи у тесну везу са Тамилом, а јавиће се и у приповеци „Треће пролеће Свете Петронијевића“ из исте збирке, па и доцније, у романима *Гори Морави* и *Треће пролеће*, пре свега), домаћин куће у чију је авлију дружина крадљиваца, усред ноћи²⁹⁹, насилно ступила, током потере за бегунцима ће погодити Тамила метком из пушке у главу („’Да ли ме то кољу за Божић?’“ [67], питаће се док буде лежао у полусвесном стању; „Скичим као прасе, мисли и дрма главом на неком јастуку“ [67]), од чега ће овај изгубити око и остати на њега трајно слеп,³⁰⁰ а сâм рат ће га спасити дуже робије, која му је, по праву, следовала.

А теми љубави и, са много разлога, крајње неповољној судбини тзв. малог, обичног човека, судбини која је метафорички означена као „каљуга“ (131), „понор“ (133), односно „бунар“ у који се, стицајем животних неприлика, постепено и неумитно „упада“ (140), у склопу исте књиге, приступа се још једанпут, такође из позиције „објективног“ трећег лица, у приповеци „Јапанска играчка“, сачињеној од четрнаест наративних одељака, исприповеданој књижевним језиком приповедача који није део приказаног света (претежно екстра-хетеродијегетичан), и то из две, у основи, контрастно постављене временске перспективе (некад и сад, односно, како се перципира, срећно спрам несрећног доба), од којих је синхрона преовлађујућа (на тој временској оси се препознају изузетно функционалне тзв. хетеродијегетичке аналепсе, на пример о секретарици Леји [в. стр. 171]; или о Љубичиној другарици са студија, Олгици [в. стр. 178]), док се ретроспективно укључене епизоде заправо одвијају искључиво у свести централног јунака (на пример, на самом „рубру“ приче оживљава успомену на девојку коју је срео у вароши на обали Саве и на том месту

²⁹⁹ О мотиву и симболици ноћи у склопу збирке, више код: Брајовић 1983: 2063.

³⁰⁰ „У оба ока, а нарочито у десно, шљепне му неко огромно, врело сунце. Оно му прво у блеску сагори сав околни свет, па му рукне у лобању и рашчешља је на хиљаду болних, треперавих кончића. Тамил летне с плота у ваздух као тешка, блатњава крпа за прање кафанских подова и одмах потражи спас у несвести“ (66); „Глава му је нарасла као велики бели дулек и у њу му укуцавају некакве мекане, гумене потковице“ (67)(наш курзив).

Осим бројних сликовитих поређења (која смо у горенаведеним примерима и подвукли) и метафора, којима приповетка иначе обилује, запазили смо и леп пример метонимије: „... и гдегде по улици проходају кишобрани“ (45, наш курзив).

уводи типично експресионистички мотив, **мотив лудила** [в. стр. 129–130], потом, у сажетом облику евоцира аутомобилску незгоду коју је, пуким случајем, преживео, вишемесечно боловање у рехабилитационом центру у градићу у Црној Гори, познанство са девојком којом ће се убрзо и оженити...). Управо захваљујући чињеници да наратор, по потреби, у толикој мери прилази близу главног протагонисте да се готово поистовећује са његовом психолошком (неизговорене речи: ток мисли, осећања..., обично представљене уз помоћ психонарације или технике унутрашњег монолога), па и фразеолошком тачком гледишта (изговорено: дијалог, односно дословно пренесени монолог), сазнајемо да тридесетогодишњи (квази)сликар Мића Кнежевић, родом из Параћина (чиме се активира комплекс дошљаштва, од којег пате многи Михаиловићи јунаци, па и млади заставник Удбе Света Петронијевић из приповетке „Треће пролеће Свете Петронијевића“, која припада истој збирци), супругу Љубицу и, посредно, петомесечну ћеркицу Љиљану, која се родила мимо његове жеље и планова, види као виновнике своје несреће, пошто моменат када је, како сматра, сувише млад и неодлучан ступио у брак и, како он то доживљава, неповратно изгубио слободу, у својој свести доводи у нераскидиву везу са властитом неспособношћу („ништа више није умео, ништа могао, ништа знао“ [130], констатује наратор) и са одсудним часом у коме му је пресахла сва мушка снага и инспирација (сликање „је, изгледа ми, оставило мене“, пожалиће се свом некадашњем професору са Академије). А то и такво стање опште јаловости се, према његовом осећању ствари, изједначава са бесмислом, са ништавилом, са непостојањем, па је отуда разумљиво што је, попут многих других јунака Михаиловићеве уметничке прозе, небројено пута излаз потражио у алкохолу и што, у крајњем исходу, често помишља на смрт (чак, у изразито ефектно оствареном сну, компонованом по црно-белом принципу, у коме јунак себе и облаке међу којима лебди види као беле, а Циганина, пријатеља из Новог Села, као црног, појављује се језовита приказа мртве шаке у којој је имао обичај да држи четкицу док слика, да би се, ненадано, иста та његова рука претворила у женску руку са дугим ноктима [в. стр. 150 и д.]), па и на самоубиство (да скочи са Савског моста и удави се): „Самоубиство би ти дало одговоре на сва могућа нерешива питања“ (156). Иако испрва неспреман да оконча брак из неизмерног страха од самоће, Кнежевић ће напослетку, након што сасвим неочекивано буде отпуштен са места уметничког и техничког уредника у редакцији БИГЗ-а, са израженом свешћу о томе да се уместо њега лагано конституише неки Други, „мрачан и зао“ (134), „непознат а стваран, ружна лика и грдна израза, знојних шака и мргодне душе“ (132), над којим се згража, затим, са развијеном свешћу да презире друштво које га окружује а које му није блиско, не разуме га и не прихвата, због чега се, уосталом, опет као добар део галерије јунака Драгослава Михаиловића, али и, ако хоћемо, добар део јунака (српске) књижевности 20. века уопште, и осећа као потпуни странац у јасно оцртаном свету кроз који се креће (а колико су се Љубица и Мића временом отуђили једно од другог, најречитије дочарава следећи одломак: „Учини му се да Љубица и он, који су некад бледели од узбуђења и на помисао да ће се видети, после овог времена и нису заједно, ту, у тој соби, него на неким ко зна колико удаљеним планетама. И отуда се довикују. Виде онако једно друго, и руке које машу виде, и уста како се отварају разабарају, али глас из њих, као из неких неких црних рупа, до њих не допире“ [140]), и, коначно, са развијеном свешћу да није способан, чак ни у финансијском погледу, да се стара о било коме (још док је био запослен, живели су у оскудици, притешњени дуговима, често су мењали станодавце, Љубица и Љиљана су све чешће побољевале, те се тако у причу уводи **мотив болести**, којим се, у односу на све остале, збирка *Ухвати звезду падалицу* битно издваја, а такође се имплицира мотив смрти: „Само не болест!“ [132]; „Забога, не још и болест!“ [133]), напустити одвећ несрећну жену, склону изненадним и тешко заустављивим плачевима (у жениној свести се он доживљава као кривац за многе недаће које су годинама

сналазиле породицу³⁰¹), и угрожено дете. „Не иде ми се, вапио је у себи, бојим се! Куда ћу сам, могу ли тако преживети? Шта ћу у свету без икога свог? О коме ћу се бринути, кад ми буде најтеже, на кога ћу се раменом ослонити? Приплаче ли ми се, коме ћу главу у крило моћи да спустим?“ (181), но одмах затим се прену и „помисли: останеш ли, мањакаћеш!“ (Исто).³⁰² Поједностављено казано, Мића Кнежевић не жели да настави да истрајава у мукама и личном незадовољству, јер је, временом, за њега постало сасвим извесно чему се у потпуности вреди посветити: „Само без сликарства живот није могућ, без свега другог се може“ (156). И премда је, након бројних (моралних) дилема прибегао опредељењу да у име неке *своје* више правде, у име уметности, слабијима од себе учини неправду и нанесе немерљиву бол – а у вези са престанком тих колебања је веома значајно учити следеће, наиме, са аспекта животног пута јунака, пресудан је тренутак у коме сасвим лепо види и тачно распознаје властити негативни одраз на лицу (а оно је „показивало [...] само безнађе“ [142]), односно у очима жене („У њеним очима он се одсликавао само као неразумна, неразумљива и немоћна животиња, која ништа не може да поднесе и која не заслужује сажаљење“ [143], затим, одсликавала се „потштеност и незаинтересованост“ [144], или пак „гадљива радозналост“: „Њен поглед му је говорио: Де да видим шта још можеш“ [184]) коју је некад, ведру и насмејану, у Игалу, искрено заволео и коју је, како схвата, дубоко унесређио (Мића је, дакле, у исти мах и субјекат и објекат посматрања, што је својеврстан пример онеобичавања наративног поступка) – уколико се може судити по исказу *Он*-наратора, који је, у ствари, преломљен у свести овога јунака (илустративан пример тзв. цитираног унутрашњег монолога, без очитих сигнала цитирања), скептичног и забринутог за исход тако смелог подухвата, цена је, како нам је предочено, превисока јер ипак, с једне стране, „Никад се пред собом нећу оправдати“, а, с друге, бојати се, „... од све ове несреће [...] неће остати ништа до неколико неразумљивих сумрачних линија и избезумљених ликова на бедним људским сликама. [...] Али шта [...] ако не буде ни њих? О, не, запомагао је у себи. Не, не, не!“ (185). Дакле, у последњем исказу, не треба пренебрегнути чињеницу да се изнова открива принцип стварања и поглед на свет једног уметника, другачије казано, проблематизује однос између стварности, тј. живота и немогућности његове естетске реализације, то јест, у конкретном случају – ликовне уметности (сликарства), однос који је наговештен неколико десетина страница пре („Стремио је уметности окрвављеној, драматичној и трагичној као живот и у њој несрећан човек није могао бити леп него, баш као у животу, ругоба од које сви беже. Да је могао да ухвати и мирисе, слике би му срдделе као нужник. Али да ли се тако и од тога уметност може правити, уопште није знао“ [134]), а који се, на Андрићевом трагу, на различите начине варира у многим Михаиловићевим остварењима, у приповедном венцу *Лов на стенице*, пре свега (уп. однос бокса и живота у роману *Кад су цветале тикве*).

А већ сама околност да се свет перципира и вреднује из једне особене, изразито субјективне визуре (строга фокализованост „крз“ оптику привилегованог јунака), од пресудног је значаја за појаву сугестивних описа, који су, сагласно томе, умногосте

³⁰¹ Љубичин негативни емотивни набој врхунац доживљава у исказу: „’Ништа ти ниси! Ниси ти сликар! Ниси то никад био! Нити ћеш икад бити! Ти си само луд!“ (148).

³⁰² У приповедању о садржајима који промичу кроз Кнежевићеву (под)свест, потенцира се моменат нераумевања међу супружницима: „Може ли да претпостави шта је сликање за мене? [...] Жена, то је нешто друго. Бежи, човече, ако имаш разума. Ако си се решио да копаш за неким смислом, бежи што пре, она те неће разумети. То је нешто друго, и кад је најбоља и не можеш без ње, задржи је на одстојању и сачувај себи слободу. Она је образац бесловесности и бесмисао те неће појести само ако се издвојиш. Помешаш ли се, пропао си“ (179), односно на другом месту: „То је друго и ништа не разуме нити може да разуме. И нема у њега никакве кривице, *то* просто не разуме. Сликарство и *то* заједно не иду. Ослободи се док још можеш изнова да почнеш, после ће можда бити касно“ (181, курзив је пишчев, но овом запажању вреди додати да је, у ствари, истакнута показна придевска заменица средњег рода, која се понавља и, према томе, твори звучну (гласовну) фигуру – анафору).

символички/лирски интонирани: „У запањености само је гледао како дете, као да се брани од неке кошмарне птице, ломата климавим ручицама и то га у магновењу подсети на уплашеног парализованог голуба кога је негде на балкону нечије куће некад био видео“ (147). Или: „Налик на кученце које су управо прегазила кола, па се потрбушке вуче по прашини и са самртном мреном на очима једва покатак успева да скамликне, без гласа се од њега отискивало и читавим телом хрлило ка мајци“ (Исто).

И када је већ реч о лирским елементима (субјективизација, односно лиризација приповедања, понављање мотива, попут мотива „сузних црвића“, „безубих уста“..., речј итд.), онда треба напоменути да приповетка „Јапанска играчка“ обилује уметничким средствима, од којих су најзаступљенија поређења, но пођемо ли корак даље, судећи по примерима које доносимо, слободно можемо закључити да су сликовитија и ефектнија него икад: „... гледала [га] као Божић Бату који јој у торби носи неко чудо“ (132); „... одасвуд јуреног као немоћно зече намењено учењу ловачких керова...“ (140); „... напућених уста и очију искокољених као граораста стакленци американци, гледала је...“ (144–145); „... цичала је и гукала стискајући шљампава безуба уста као расквашени опанак шивењак“ (145); „Као да му је неко на тело просуо лонац вреле воде, дете очајнички врисну...“ (146); „Као откинути јесењи лист заковитла га помисао...“ (157); „... летеле су маце [са тополе – М. К.] крупне као дечје песнице“ (175); „Заспа одмах, као камен бачен у воду“ (176); „Настаде пауза мрачна као пећина“ (182); „... сузе, оштре као срча и љуте као осице“ (185) и др., а такође осим тропима, експресивност израза се постиже штедром употребом деминутивних именица.

А у односу на приповетку „Јапанска играчка“ мањег је обима, међутим, гледано са аспекта наративне стратегије – сложенија, изразито фрагментарне структуре, састављена од једанаест наративних одељака, обележених арапским бројевима, приповетка „Четрдесет и три године“, која је први пут била објављена у темату часописа за књижевност, уметност и културу *Наш траг* из Велике Плана (год. XX, бр. 3–4, децембар 2013), нашла се у оквиру пишевих Сабраних дела (књ. 5, Београд: Лагуна, 2016), и то, вољом аутора, уврштена³⁰³ у другу збирку *Ухвати звезду падалицу* (уместо девет, сада је укупно десет наслова у њеном склопу). Након врло лепог пријема који је за релативно кратак временски период остварила у јавности, завредила је Награду „Григорије Божовић“ за 2016. годину, коју додељује Културни центар „Стари Колашин“ из Зубиног Потока, за најбољу приповетку на српском језику, писану у духу уметничке прозе књижевника чије име признање носи.³⁰⁴

Исприповедана од наратора који се налази изван граница света фикције, истовремено, наратора који је одсутан из приче и потпуно различит од јунака о којима саопштава у трећем лицу (екстрадијегетичан и хетеродијегетичан), компонована на начин, језиком традиционалне теорије прозе говорећи, „приче у причи“, што, видели смо, није нимало редак случај ни међу Михаиловићевим приповеткама ни романима, прецизније, организована из неколико наративних нивоа који се налазе у међусобно условљеном, чак строгом зависном положају. За наше тумачење, али и за савремене наратологе, Женета, пре свих, свакако јесте најважнији и најизазовнији интрадијегетички ниво, тј. ниво „самих догађаја“, који је уосталом „предмет“ или „објекат“ наратије приповедача екстрадијегетичког типа (Римон-Кенан 2007: 116), зато што се на њега ослањају сви потоњи нивои, подвлачимо нивои, јер морамо бити свесни околности од пресудног значаја за прецизну анализу, да сваки пут када дође до промене у регистру гласа (не нужно и идентитета наратора!), аутоматски долази до прекорачења, односно промене нивоа у приповедном тексту (Марчетић 2003: 92). У том смислу, вреди нагласити да иако *Он*-приповедач повремено даје реч фикционалним ликовима, не само да они реч узимају „привремено“ него, важно је подвући, то што они у

³⁰³ Приповетка под насловом „Четрдесет и три године“ је смештена између приповедака „Чија то душа овуда тумара“ и „Они се удружују“ (уп. Михаиловић 1984).

³⁰⁴ Интернет портал РТС-а. <<https://www.rts.rs/page/stories/ci/story/8/kultura/2739976/dragoslavu-mihailovicu-nagrada-grigorije-bozovic.html>> 9. 9. 2020.

поменутој прилици казују, како упозорава Мике Бал (2000: 29 и д.), не може се сматрати причом.³⁰⁵ Отуда, више нема никакве сумње да је заправо једино Данилу поверена могућност приповедања и да искључиво он, у ствари, прича причу, и то развијену на десетак страница (хипо-хиподијегетичан), што додатно оснажује нашу одлуку да је посматрамо као засебни наративни текст (у тексту) (Бал 2000: 40). Да резимирамо, на примарној равни, приповедна садашњост је датумски конкретизована, зима 1963. године, када је знатно ослабила моћ Комунистичке партије и утицај Јосипа Броза Тита, међутим, извесно је да људима још увек управља страх (само на помен логора људи би спуштали главу и колутали очима, каже наратор), док се у уметнутој, секундарној причи оживљавају успомене на Други светски рат, међу којима се нарочит нагласак ставља на „крвави комшијски судар“ Хрвата и Срба, то јест усташа и четника, те период после рата и за њега карактеристичан манир оснивања робијашница на тлу Југославије, за потребе израчунавања окрутне власти са политичким неистомишљеницима и непријатељима режима. Писац је за позорницу збивања изабрао градић Билећу, на територији источне Херцеговине, где је главни јунак, двадесетседмогодишњи Радован Петровић, родом из Параћина, био послат да начини репортажу „о извлачењу огревних дрва са тамошње планине осамареним коњима, које су водили обучени шумски радници“ (225), заправо, послат по строго поверљивом задатку, који му је препустио Милош Распоповић, главни уредник листа фабрике намештаја за који је Петровић као новинар и лектор радио (још један у низу тзв. јунака интелектуалца), на место официрске школе а некадашњег логора за војна лица, са молбом да посебно обрати пажњу на гроб који се, мора бити, налази ту негде, гроб извесног Распоповића, испоставиће се током приповетке, уредниковог упокојеног брата Влада, Црногорца пореклом.

И мада смо наговорили да је у питању екстра-хетеродијегетички тип приповедача, а требало би, по дефиницији, да он у великој мери буде поуздан, врло је важно истаћи да се ни изблиза не може назвати свезнајућим у дословном смислу (иако га красе одговарајући слични атрибути), већ напротив, преовлађујућа је везаност наративног субјекта за Радованову личну, дакле, пристрасну, и, по правилу, ограничену перспективу, због чега се у причи често исказује сумња у погледу релевантности наративних информација које се пласирају, наглашава „рестрикција“ у погледу знања о приповеданом (што је директна последица интерне фокализације, која, очигледно, није ригорозна, јер је, захваљујући примени различитих наративних стратегија, читаоцу омогућено да завири у дубину душевног света јунака [„сматрао је“, „осећао је“, „решио је“, „чинило му се“, „сетио се“, „закључивао је“, „помишљао је“], такође, налазимо и изразе попут „очигледно“, „изгледа“, „можда“, „као (да)“, које је руски теоретичар Б. А. Успенски [1979: 123], назвао „речи[ма] очућавања“, а њима се указује на чињеницу да продор наратора у умове јунака није апсолутан; в. Тодоров, *Приповедач = Лик*, односно *Приповедач > Лик*), рецимо, у вези са сценама којима је Петровић лично присуствовао, али у алкохолисаном стању („Касније није могао да се сети шта су још радили“ [227]), или у стању превелике узбуђености („Касније се неће моћи сетити јесу ли још о чему разговарали“ [229]), или пак у вези са сценама које не памти добро пошто су сећања на појединости, сходно временском и когнитивном одстојању, избледела („име јој је заборавио“ [229]; „доста је заборавио и није се најбоље сећао шта је све тог дана тамо видео“ [230]; „није се сећао ни како се уопште грејала ни како се звала“ [233]; „више не може да се сети шта је баш било“ [233]; „није записивао нити их се касније могао сетити“ [250]), а нарочито је дискутабилна њихова тачност откако је зашао у седму деценију живота: „... се [...] доста слабо сећао“ (257). Но, на овом месту, у вези са дистанцом и квалитетом меморије, још једна напомена. Наиме, и у овој приповеци се огледа Михаиловићева, већ препознатљива (в. *Кад су цветале тикве, Петријин венац*, „Лов на

³⁰⁵ Бал 2000: „Већина уметнутих текстова није наративна. [...] Садржај уметнутог текста може бити све: уопштене тврдње, разговори између актера, описи, поверавање“ (47).

стенице“...) склоност да у тексту пружи мотивацију наслова (тзв. „паратекст“), дакле, слéдећи Женетову номенклатуру, слободно можемо закључити да је наслов тематски и да се њиме на својеврстан начин упућује на време, које је, сасвим сигурно, један од интегралних чинилаца епског света, јер једино што ће јунаку после ч е т р д е с е т и т р и г о д и н е остати дубоко урезано у памћењу, сасвим кристално јасно и живо, до најситнијих детаља, јесте ноћ коју је провео са младом Цмиљом у троструком страственом заносу и осећање немерљивог задовољства што се у датим околностима показао, према њеним речима, као изванредан љубавник (в. стр. 229).

И премда је, у основи, у питању само наизглед имперсоналан, неутралан/објективан *Он*-наратор, који више приказује него што приповеда/казује, и само наоко, премда са врло великим успехом – прикривен, ипак препознајемо ваљане знаке који спорадично указују на његово присуство, између осталог, бројне стратегије којима се штедро служио како би читаоцу презентовао јунаке. Када је већ реч о ономе што француски теоретичар бугарског порекла Ц. Тодоров назива „именовање[м] не-вербалних догађаја речима“ (1986: 36, курзив аутора) (в. класификацију Брајана Мекхејла у: Римон-Кенан 2007: 137–139), уверили смо се да је наратор склон да дословно представи, тј. цитира монолог или дијалог јунака, настојећи притом да створи илузију апсолутне мимезе (управни говор Радована, Гордане, Милоша, Данила, Цмиље, хрватских војника, рецимо, управни говор који се прописно обележава интерпункцијским знацима, али и уводи изричним глаголима, односно глаголима говорења типа *казати*, *(из)рећи*, *(од)говорити...*, на основу чега се експлицира да је дошло до прекорачења нивоа, такође, треба споменути да на једном месту откривамо и инкорпориране стихове познате Јесејинове „Песме о керуши“ [в. стр. 218], које Радовану, додуше подругљивим тоном, рецитије колега, новинар, што представља својеврсни облик интертекстуалности, на који се скреће пажња и визуелним идентитетом, курзивом, тачније, примећен је поступак за чији именовање у литератури налазимо термин цитатност, и то, према критеријумима које је успоставила Дубравка Ораић Толић у својој књизи [1990: 9–67], на делу је прави, непотпуни, интерлитерарни цитат) или пак да наратор верно, са највећом могућом прецизношћу настоји да репродукује садржај порука јунака, притом задржавајући онај „стил“ и „форму“ која одликује изворног говорника (индиректни говор, који је добрим делом миметичан) и уважавајући одговарајуће правописне знаке. С друге стране, када су неизговорене речи у питању, односно када се ради о најинтимнијим размишљањима и емотивним проживљавањима јунака, а она се очитују нарочито у оним наративним партијама које обилују узвичним реченицама или реторски усмереним питањима, најчешће су посреди илустративни примери технике одражавања свести коју Дорит Кон именује као психонарација. Психонарацију затичемо усред уобичајеног приповедања у трећем лицу, а препознајемо је по сигналима који недвосмислено упућују на околност да је отпочео ментални процес у јунаку, најпре по глаголима мишљења (типа *сматрати*, *размишљати*, *помишљати...*), али и очувању референције трећег лица, стога илустрације ради, навешћемо сегмент у коме се Радован суочава са, за њега, неподношљивим осећајем континуиране усамљености (све је с годинама јењавало или ишчезавало осим ње), немоћи и бесмисла, ако хоћемо, са промашеношћу живота и комплексом ниже вредности (с тешком муком завршио студије књижевности, рано остао без родитеља, браће и сестара, затим два месеца пред пут у БиХ га је, без икаквог објашњења, напустила жена Гордана). Наиме, након многих неславно реализованих покушаја да макар оно што је обележило његову горку судбину пренесе на хартију и преточи у причу, односно да артикулише барем две реченице које су му се, одзвањајући „матерњом мелодијом“ (моравски говор), једном сасвим неочекивано јавиле, у сну, како је веровао, обременене некаквим нарочитим смислом у који је управо он од неидентификоване више силе био позван да проникне, уз то, оптерећен потребом да отелотвори лица из његових будућих, још ненаписаних прича, лица која су га (писца) ноћу походила и притискала (намеће нам се слободнија асоцијација на активирање, добрим делом,

тзв. пиранделовске теме³⁰⁶, то јест уколико желимо да останемо у оквирима српске књижевности, на Андрићеву, постхумно објављену књигу *Кућа на осами* и, уопште, чувену андрићевску ситуацију развијања „приче о причи“, што је збиља реткост код Михаиловића; в. приповетку „Лепо писање“, из: *Преживљавање*), почео је да очајава пред тајном и проблематиком стварања: „Само, кад би знао о чему да пише! И како да пише! Како се пишу приповетке, вапио је у себи. Како се започињу, како завршавају?“ (218). Слично, нешто касније, на другом месту, сусрећемо пасаж у коме се у Радовану, одвећ напрегнутог расположења, роји безброј мисли због гриже савести, након што је остварио први еротски контакт са Даниловом женом, домаћицом куће у којој је, по Распоповићевој препоруци, био послат и адекватно угошћен: „Шта да уради, размишљао је, ако Данило посумња да се између Цмиље и њега [...] нешто дешава? Шта на Данилово питање да одговори ако овај нешто примети [...]? Да ли да га лаже [...]? Куд тај човек онако нестаје? [...] Како би се Цмиља [...] снашла?...“ (230). А у прилог непобитној чињеници да се тачка гледишта јунака реализује на, како би рекао Успенски, плану психолошких карактеристика, цитираћемо још један пример, исказ који репрезентује савршену уклопљеност приповеданог монолога у контекст објективног приповедања (опет референција трећег лица): „И, *evo*, дошла му је и двадесет седма, па је прошла и она, а код њега се ништа није ни расправило ни исправљало“ (219, курзивом смо истакли показну речцу која припада унутрашњем, невербализованом говору јунака).

Осим тога, вреди поменути да се нараторово присуство разоткрива, како нас учи С. Четмен (1978: 220 и д.), и кроз идентификацију и карактеризацију јунака, јер такви поступци нису ништа друго до сведочанство о знању које наратор о јунацима и њиховом „претходном“ животу поседује, а са тим је у блиској вези и склоност наратора ка препуштању дигресијама, пошто, у сагласју са реалистичком парадигмом, чим уведе нови, наратору и читаоцу до тада непознати лик, нпр. Милоша Распоповића (в. стр. 223), његову девојку Азру, алијас Цацу (в. стр. 224–225), Билећанина Данила (в. стр. 226)..., он о њима излаже одређене информације, по потреби, мање или више подробно (тзв. хетеродијегетичке анализе). Такође, ваља истаћи да наратор постаје све видљивији што се више „уплиће“ коментарима, махом краћим исказима, реченицама или деловима реченица, скривеним у заградама, тобоже узгред поменути, поготово оном врстом коментара која се односи на свет приче, догађаје или ликове (тзв. интерпретативни коментари), а присуство коментара, који су, у најопштијем смислу, условљени типом приповедачке ситуације (в. схематски приказ код: Несторовић 2000: 82) и, по правилу, „усмјерени према читаоцу“ (Иванић 2000: 13), сходно њиховом садржају и контексту у коме се јављају, умногоме доприноси „семантичком потенцијалу текста“ (Самарџија 2000: 54). Запазили смо још и околност да се приповедни субјект слободније креће по темпоралној оси, да често чини искорак из основног наративног, па и временског тока у прошлост, једнако као и у будућност, односно, у виду више или мање обимне пролепсе, антиципира предстојеће ситуације, као у примерима које доносимо (неки од њих имају статус малочас поменутих коментара), а важно је истаћи да пролепсе проистичу из нараторовог (укупног) знања (прошлост, садашњост и будућност), које се у датом моменту не подудара са знањем јунака-рефлектора (због интерне фокализације, ограниченост на садашњост), стога није ни чудно што у њиховом склопу претежно затичемо футур I: „(Ово ће се касније показати као нетачно.)“ (215); „... и то ће се доцније објаснити друкчије“ (216); „... касније ће сазнати да ради као кафекуварица у неком предузећу...“ (227); „касније је помишљао да је овај можда имао намеру да му боравак и наплати, мада до тога нису дошли“ (233); „(... У једној од две репортаже које је касније у Сарајеву написао на ово се посебно осврнуо.)“ (231); „(... У репортажи он ће и то забележити.)“ (232). Права је реткост, рецимо, да чиста унутрашња пролепса буде исказана скоро читавим пасусом: „Све

³⁰⁶ Пувачић 1999: 290.

ово он ће у репортажама детаљно описати, напомињући да тешки посао није довољно добро плаћен. Због овога ће, после објављивања, у самој кући добити неке опомене и имати извесна, не баш опасна окапања; јер тешко да је неко из партијског комитета читао фабрички лист да би у њему запазио такву појединост“ (233) и др.

А ако смо већ казали да је приповедач вољан да краткорочно уступи казивање неком од фикционалних ликова, онда је потребно саопштити и да се оно најчешће испољава у виду разговора који се спонтано зачиње међу учесницима радње (за напредовање приче је најважнији дијалог Радована и Данила, мотивисан сусретом у Билећи и заједничком посетом официрској школи, пошто од њега Радован, чим остану насамо [ево још једног знака нараторове свеприсутности!³⁰⁷], сазнаје да су Милош и Владо били ухапшени јер су нешто „лајали“ против Партије и Тита, па је Милош, под присилом, одао брата, тако да је, напослетку, овај у логору и пострадао а Милош остао заувек оптерећен грижом савести коју непрестано утапа у алкохолу), нешто другачије казано, примарни наратор се, по потреби, потпомаже нараторима трећег или неког од наредних степена, међутим, истини за вољу, не смемо сметнути са ума да су дијалози изразито „драмске“, а не наративне природе (Бал 2000: 47). Овим запажањима треба додати да је секундарна прича, у суштини, ретроспективно остварена исповест (пseudомонолог) пензионисаног капетана Данила присутном саговорнику, што заправо значи да Радован, у овој прилици, мења улогу и постаје сасвим конкретизован и потпуно персонализован, мада нечујан, непоуздан, интрадијегетички наратор (с обзиром на то да је Радован протагониста у примарној приповести и да Данило сада са њим остварује непосредни контакт и, даље, позива га на помно слушање његове приче, уосталом, пошто наратор и наратор, по логици ствари, припадају истом нивоу). Догађаји о којима Данило са накнадне тачке у времену казује, у првом лицу (дакле, несметано се прешло са хетеродијегезе на хомодијегезу, чак аутодијегезу, отуда пристрасност према предмету и лицима о којима се приповеда и, последично, висок степен непоузданости његове „репродукције“ и „реинтерпретације“ збивања), везани су за сукобе који су се одиграли у прошлости, махом током рата, у близини српских села надомак Козаре, а у њима је јунак, у улози железничког радника, заправо, прерушеног обавештајца (дакле, он се појављује као протагониста у својој причи и захваљујући двојности приповедачко *Ја* – доживљајно *Ја* омогућено му је да прибегне пролепсама [в. стр. 248, 257]), узимао активног учешћа. Данилова исповест не само да пружа неопходна објашњења (по Римон-Кенан, врши експликативну функцију) него још и видно утиче на оно што ће се доцније дешавати у примарној причи, и то тако што ће подстаћи Радована да, по повратку у Сарајево, на тој „немилосрдној“ стварносној подлози изгради дужу приповетку и, у крајњој консеквенци, мимо властитих планова а по Распоповићевој препоруци, напусти новинарски посао, пресели се за Београд, отпочне озбиљнију списатељску каријеру и осмисли живот изнова – ожениће се, добити две ћерке, чак доживети објављивање двадесетак књига, па ће на једној од промоција у Бору имати прилике да се сусретне са својом публиком, између осталих, да упозна одане читаоце, сина и унука свог драгог пријатеља Милоша Распоповића. И тако је, дакле, Михаиловић, опет на Андрићевом трагу, у своје дело дискретно укључио тему која га је дуго окупирала – специфичан однос *приче* и *људског живота*, тему коју је варирао у многим својим уметничким остварењима.

Интересантно је да, насупрот неким другим прозним остварењима, различитост и одвојеност нивоа у овом Михаиловићевом делу није било тако тешко запазити будући да је Данилова „’персонална’ приповест“ (Русе 1995: 37) графички онеобичена, исписана курзивом (в. сегменти 7–8), чиме се сугерише, у најмању руку, двогласност наративног текста, такође, сасвим очигледно се најављује прелазак са једног нивоа на други, наиме, пре него што Данилу уступи реч, приповедач обавештава читаоца о значајној промени која ће

³⁰⁷ Наратор је присуствовао и разговору Данила са директором школе (в. стр. 253).

уследити, успоставља и повлачи врло јасну границу представљајући уметнуту причу, метафорички, као „торбу пуну ужаса и репатих ђавола, који без прекида урличу, изазивају на покору и исповест и силовито грувају у груди“ (237), а убрзо ће садржај те и такве „развезане“ торбе Данило најпре „истрести“ пред свог слушаоца (чин приповедања/сећања) и, индиректно, пред читаоце (крај 6. фрагмента), те најзад, када се његово излагање буде окончало, читалац ће бити изведен из уметнуте приче, постепено враћен на почетну тачку, на примарну раван, и поново ће присуствовати дијалогу јунака (почетак 9. одељка).

Осим по категорији граматичког лица и начину на који казује своју животну повест, Данило не скрива бројне везе засноване на сличности са протагонистом једног другог Михаиловићевог уметничког дела, са анонимним јунаком, сказ-наратором једне од првих пищевих објављених приповедака уопште – „Путник“ (збирка *Фреде, лаку ноћ*). Наиме, поред тога што се аналогија темељи на чињеници да су обојица били млади, истовремено, припадници партизанских одреда, јунак приповетке „Путник“ је убио деветорицу, неке током рата (Други светски рат), радећи као курир обавештајац, неке у послератно доба, да би, по повратку у завичај, надајући се да ће бар тамо коначно пронаћи смирење, усмртио стрину Марину и њено дете, које је држала у наручју, с једне, односно, с друге стране, Данило је обављао дужност железничара обавештајца, исто тако, неке је ликвидирао у ратном вихору а неке пак у годинама након рата, да би, како каже, од његове руке страдала и једна његова рођака и њено дете. Па ипак, упркос очевидним подударностима и кад је шири временски контекст (стицај историјско-политичко-идеолошких прилика) и мотивска сфера, па и концепција јунака у питању, запазили смо крупну разлику међу поменутиим приповеткама. Док се безимени јунак на свесном (!) нивоу одриче кривице, штавише пред иследницима окупљеним у судници (интрадијегетичким нараторима) изјављује како уопште и не зна да ли је крив („Путник“), дотле је Данило спознао део властите кривице, кажемо део јер су, обојица, ван сваке сумње, убијала („то“/„оно“³⁰⁸ радила, дакле, и један и други се користе показном придевском заменицом за с. р. и тако постижу ефекат неодређености, психолошке дистанцираности) по туђем налогу, али и „по својему“ (236), па сазнање до којег је Данило дошао експлицитно саопштава саговорнику: „И знам да сам крив“ (237). Једнако као што је протагониста приповетке „Путник“ био притешњен нечистом савести због почињених злодела (подсвест, кошмарни снови), и Данила сви они којима је насилно одузео живот, а било их је, колико се с временске удаљености од двадесет година успева сетити, „двајестак“ (за разлику од јунака/сказ-приповедача, Данило већини памти имена), „из гроба оптужују“, додуше, „најтеже ми падају прва двојица“, јер „Све друге каткад могу и иза се да забацим, њија никад. Они ми стално сједе на грбачи. И куцкају ме у мозак“ (237), због чега често посећује оближњи Манастир Добрићево, коначи у њему и препушта се молитви, или пак грижу савести блажи алкохолом. И управо ће о жестоком обрачуна са том двојицом непријатеља-Хрвата исцрпније приповедати свом госту-наратору, новинару из Сарајева, и о збивањима виђеним његовим очима (опажајни аспект), стога доносимо сугестивне описе који су строго ’фокализировани’, дакле, обликовани и предочени из његове доживљајне перспективе (психолошки аспект)³⁰⁹. Уз то, вредно је помена да се Данило, док казује, користи једним необичном поступком, наиме, он „опис из једне равни преводи у другу“ (Микић 1998б: 10), те за симптоматичан пример нареченог поступка можемо узети случај његове прве жртве, извесног „плавушана“, којег је пуцњем прекинуо у тренутку вршења

³⁰⁸ „... оно што човек не смије радит, што ти ни људи ни Бог не могу дозволит, и што ме је од почетка уништавало. И на крају ме, брате мој, дукусур’ло“ (238, пищев курзив).

³⁰⁹ „Јер ’Као-Да’ садржи моменат значења варке, а тиме и однос према једној стварности, који је управо зато формулисан коњуктивом иреалис, пошто та Као-Да-Стварност *није* стварност за коју се издаје. Та Као-стварност је, међутим, само привид, илузија стварности, а то значи не-стварност или фикција (Хамбургер 1976: 80, курзив је ауторкин). Уп. Рикер (1993: 64): „Уметник речи не производи ствари, већ само тобожње ствари, он изумева ’као да’“.

велике нужде и притом несретно и унижено биће упоредио са предметом (крпом): „*Њему се на челу отвори сасвим мала црвена рупица. Лице му се зачуди и измени као да није оно које сам до малочас гледао. Руке му полете увис. И смандрља се под точкове као крпа*“ (245, пишчев курзив), или, у случају друге жртве, по начину на који тело реагује док га пробијају меци испаљени из ватреног оружја, пореди га са пилетом које лепрша: „... *двапут му опалим у главу. Једанпут у вр' носа. И једанпут у уста. Он са мостића одлети у ваздух као да је одлепшило пиле. Сломи ону оградицу и пљусне полећушке у воду. И тамо настави да се рита ногама као дете кад се брчка у потоку*“ (249, пишчев курзив). Овакав начин приповедања, па и описивања догађаја, наговештен кратким романом *Кад су цветале тикве* (в. судар милиционара Суље и Столета Апаша), свој врхунац ће достићи у петом роману *Злотвори* из 1997, који је такође исприповедан у трећем лицу, док је свет у њему заправо све време представљен кроз призму неколицине јунака (променљива, унутрашња, афективна фокализација; наратор се ослања на више јунака-рефлектора), при чему је централна свест (претежно) једна, изразито субјективна, свест Јове Веселиновића.

Конечно, сходно свему што смо претходно рекли, не делује онда ни изненађујуће то што баш у Даниловом саопштавању налазимо различита стилско-реторичка средства, према релевантној класификацији коју је Миливој Солар понудио још одавно, у књизи *Теорија књижевности* (1976), фигуре речи, тј. тропе, попут персонификације: „*Смрад паљевине гамиже наоколо*“ (240, пишчев курзив), синтаксичке фигуре попут асиндетона: „*Пуцњи, дрека, јауци, писка, ручне бомбе*“ (240, пишчев курзив), фигуре мисли, на пример, поређење: „*Село [...] гори као воштаница*“ (240, пишчев курзив), затим фигуре дикције, рецимо, ономотопеје и, уопште, велики број ономотопејски/звукovima мотивисаних лексема (*блека, викне, чукне, пукне, запишти, кликћу, клокоће, клокот, подврискују, треште, праште, лупњава, кикоће, одјекује...*), којима овај јунак (сада и овде: (псеудо)тренутак приповедања) жели што је могуће верније да дочара атмосферу свеопште гунгуле која је владала у возу (некад и тамо: време приче), гунгуле употпуњене честом употребом императива и аориста, којима се потенцира живост и динамичност, те поклицима пијаних хрватских војника, радосних што су успешно обавили задатак: „*'Србе о врбе!*“ (243, пишчев курзив).

Важно је напоследку нагласити да је Данилов, па и Цмиљин говор територијално одређен (усваја се фразеолошка тачка гледишта јунака), они се оглашавају млађим штокавским наречјем, претежно источнохерцеговачким дијалектом, ијекавским изговором, те препознајемо типичне карактеристике попут супституције сугласника *x* сонантом *j* („њија“, „тијо“) или потпуног изостанка, односно неизговарања консонанта *x* („у'апшени“, „'оће“, „са'рањени“, „њи'ови“, „'Ајде“, „би“), редукције самогласника („учин'ли“, „Зен'ци“, „Рец'мо“, „двад'сет“), сажимања групе *-ao* у вокал *-o* („дош'о“, „ост'о“, „пос'о“, „Мог'о“, „рек'о“), инфинитива који се завршава на *-т* („радит“, „уживат“, „имат“, „примит“), јекавског јотовања („'Бе“, „'гје“, „не'ђе“, „Нег'је“, „'виђи“, „'ће“, „'њемачка“), замене групе *-же* групом *-ре* („мореш“) и др., затим, локално је обојен и говор Хрвата који учествују у ратној експедицији („бржије“, „јуха“, „влак“), док је у њиховом изговору најфреквентнија појава неразликовања и, стога, супституисања африкате *ч* са *ћ* („ћетнићку“, „ћорба“, „ћекај“) (о овоме више код: Ивић 1985: 133–137).

И у обимом невеликој приповеци „Кратки приказ живота на Цариградском друму“, која се налази на семантички повлашћеном месту, на самом почетку четврте збирке *Јалова јесен* из 2000. године,³¹⁰ наратија је доследно остварена у граматичком трећем лицу. Најпре треба рећи да је поменута приповетка необична, поготово са морфолошког аспекта, тј. жанровски хибридна (Паовица 2011: 181), компонована из неколиких фрагмената који су међу собом раздвојени белинама, сачињена, практично, од епизода које су узајамно, уколико се

³¹⁰ Сви наводи из збирке *Јалова јесен* биће дати према првом издању (Београд: Народна књига–Алфа, 2000), са ознаком стране у загради на крају цитата.

ослонимо на терминологију Елени Апостолос Стерјопулу (2003: 136–137), довољно повезане, обједињене наративном инстанцом (наратор, наратер, хронотоп) и једном једином нити – јунаком, неименованим бицикlistом из „државног пољопривредног добра Добричева“ (6), који се, осим у средишту приче, појављује још на оквирима текста, његовом почетку и крају. И мада није изненађујуће то што је ова приповетка мозаички компонована једнако као што није чудно ни то што њена фабула није јединствена, већ напротив, мозаички заснована, ипак, догађаји се нижу у хронолошком следу и даје се читава панорама, за варошку средину, значајних и посве изузетних догађаја (појава бицикlistе, Словенца Просеника, и први домаћи издаци бицикlistизма, спорта у коме се, између осталих, опробао чувени „центархалф“ Драган Алексић, затим одржавање фудбалских утакмица, мото-трке европског ранга и победа коју је Сава Недељковић, на превару, извојевао над Белгијанцем Шевалијеом, извођење летова авионом, соколски слет...), али и оживљавају успомене на емоцијама изразито обојене, чак дубоко трагичне моменте, међу којима се, сасвим сигурно, као најтрагичнији издвајају утапање деветогодишњака, „кочоперног“ Љубише, познатијег под „стилски маркираним“ надимком Мали Патило (Радовић-Гешић 2011: 72), у „вировитој“ Морави, коју је дечак, не узимајући предак, покушао двапут да преплива, убиство Драгог Милосављевића, присталице и некадашњег најистакнутијег одборника Српске земљорадничке странке, убиство којим се нагло прекинуо збор који су „борбаши“ организовали у сусрет предстојећим парламентарним изборима (на збору се покренуло актуелно, комплексно и крајње деликатно питање политике СХС/Југославије, питање односа/сукоба Срба и Хрвата, тзв. хрватско питање, које је намеравала да разреши Хрватска сељачка странка на челу са Владимиром Влатком Мачеком), те изненадна смрт младог и пркосног, тек ожењеног Раде Петрићевића, сина јединца Гвоздена Петрићевића Дрвењака, настала као последица кобне опкладе (дао је реч „да може да попије литар љуте од двадесет гради као чашу воде“ [16]). Са окончањем Радиног живота у директној је спреси још једна тужна околност, то јест непобитна чињеница да се „затирало [...] семе и гасила кућа Дрвењака“ (19), пошто је иза њега остала невеста, Циганчица Ружа, са којом није успео да оствари потомство, и, у крајњој консеквенци, лудило у које је убрзо запао његов ожалошћени и неутешни отац („као да гони муву, нервозно би око главе млатио шаком“ [20]). И баш у приказивању, са много детаља, двеју најдраматичнијих епизода, препознаје се нарочит квалитет приповедачевог умећа, наиме, док описује куршумом погођеног, недовољно опрезног Драгог, кажемо недовољно опрезног зато што су се у вароши често и без особитог разлога „потезали“ „И пиштољи и ножеви“ (14), односно, у основи парадоксално, „Овде се реч ценила више од свега и није се за њу бацало ни пет пара, како кад“ (14), *Он*-наратор прибегава Михаиловићевом стваралачком сензибилитету блиском поступку – поступку симболизације: „Високи човек у фермену, [...], подигнутих обрва на избразданом челу, окрете главу, [...], а онда подиже руке као да хоће да полети и баци се полеђушке са стола у гомилу као у воду. Куршум га као метлом одбаци три метра одатле и он [...] предаде душу Богу пре него што је и *јао* успео да изустити“ (14–15, курзив писца). А у другој важној епизоди и сцени у којој се дочаравају Радини готово предсмртни тренуци, сусрећемо Драгославу Михаиловићу изузетно драг и, сада већ слободно можемо рећи, важан мотив његове прозе, **мотив пти(чи)це**, који је укључивао и варирао у многим својим остварењима, почев од првог, кратког романа *Кад су цветале тикве* преко *Петријиног венца* па све до познијих романа *Злотвори* и *Треће пролеће*, мотив који је, нимало случајно, у нераскидивој вези са смрћу и, уколико одемо корак даље, у симболичкој вези са душом (в. Шевалије, Гербран 1983: 541, 542): „А онда сви видеше како му на уста, заједно са гужвицом пене, попут веселе шарене птичице, излете душа и радосно прхну између њих у небо“ (19).

Важно је напоменути и да се приповедање махом одвија на ретроспективном плану, да су догађаји о којима се говори смештени у период пре (почев од тридесетих година ХХ столећа) и, судећи по друштвено-историјским, односно политичким назнакама, након Другог

светског рата (дакле, распон догађаја већи од деценије), да поред бројних оријентира за време, који „прожимају текст попут лајтмотива“ (Ходел 2008: 331), као нпр. „Те године“ (5, 15), „Тог лета“ (7, 8), „пре две године“ (7), „У пролеће те године“ (7), „пред јесен“ (8), „На пролеће“ (9, 10), „На јесен“ (15), „Исте те године на јесен“ (16), „тог пролећа“ (16) и сл., налазимо и сасвим очигледне датумске конкретизације, примера ради, 6. септембар, краљев рођендан (мисли се на краља Петра II Карађорђевића), мада затичемо и пролепсе, најчешће на нивоу исказа или у виду сасвим кратког ауторског коментара, каткад скривеног у заградама: „Али они [Чеси – М. К.] се више никад неће вратити“ (15); „Ово [што су му Срби разбили излог радње уочи рата – М. К.] Карло Ћупричанима неће никад опростити“ (16); „... више деценија касније, један његов другар ће га [Малог Патила – М. К.] се с тугом сетити“ (9) и др. А у дослуху са опозицијом *предратно – поратно*, која се у приповеци непрестано одржава, при чему предратно одише безбрижношћу, док се поратно квалификује као „ново“, односно „неко непознато, дурновито, наопако време, које су једни дерући се улицама громогласно прослављали, а други код куће тихо проклињали“ (21), вреди истаћи да се предочени контраст, као и последице које новонастало раздобље са собом носи најбоље читавају на примеру судбине анонимног бициклисте (отуда је логично и испоставило се, за причу, изузетно функционално то што се појављује с краја на крај, пошто се, захваљујући поменутој околности, најбоље прати и опцртава његов животни лук). Наиме, некада младић, којег Ћупричани „Нису [...] разумели, али му се нису ни подмсевали“ (6), чија је појава у вароши била равна инциденту, сада је зрео човек, ожењен, отац двоје деце, такође, крупне промене запажамо и на његовом физичком изгледу (мишићав спрам отежалог, буцмастог), а посебна пажња се усмерава и на промену модела бицикла (тркачки бицикл, с „надоле извијеним управљачем“ [5] : „контраш“, с равним управљачем) и начин управљања њиме („хитао је кроз варош, из све снаге вртећи педалама са виљушкама за стопала ка неком невидљивом циљу“ [6] : знатно је успорио темпо, вози пажљивије, више се не спрема за трку будући да се, како тужно и помало разочарано открива, у заробљеништву „разболео на плућа“ [22], чиме се у ову приповетку укључује још један у низу Михаиловићевих опсесивних мотива, мотив болести, прецизније **туберкулозе**, која мучи многе његове јунаке, пре свих, Столета Апаша), што треба читати и разумети у симболичком кључу:

„Али то више није био онај мишићави момак од пре рата, као што ни бицикл који је јахао није био онај који је некад возио. Није се сада ни журио да некуд што пре стигне као што се некад журио.

[...] Ово је био неки дебео тридесетогодишњак, тешка тела и усјактела лица, који раскречених ногу, лагано и пажљиво, обрће педале на *контрашу*, бициклу какве сви у вароши имају. На његовом равном управљачу у [...] седланцету важно се гнездила [...] девојчица од две-три године, у сличном седланцету на раму седео је дечак годину дана старији“ (21, курзив аутора).³¹¹

Даље, сва збивања у причи везана су за територију Великог Поморавља, повлашћени топоним Михаиловићеве свеколике уметничке прозе, за његов завичај, Ћуприју (а помињу се и простори Параћина и Јагодине), при чему је у том и таквом амбијенту важно место дато Цариградском друму, Главној и Сремској улици (улицама којима су се кретали протагонисти приповедака „Шукар место“ и „Треће пролеће Свете Петронијевића“, и романа *Гори Морава*, рецимо), а, опет, сходно променама о којима смо говорили, Главној улици ће после рата

³¹¹ Као и сви, ни тамнопута Ружа није успела да одоли неумитном протицању времена, од „омалене ћутљиве лепотице врале косе и вишњевих усница“ (20), која се варошанима задржала у дивном сећању, како заљубљено шета корзом све држећи се за руке са исто тако лепим, црномањастим Радом, преудала се, изродила троје-четворо деце, видно подгојила и сви су их, по пресељењу из Параћина у Ћуприју, „у чуду гледали“ и „Нису веровали да је то иста она жена“ (21).

променити назив, затим, кафани Бранка Црног (месту сусретања мушких ликова у роману *Гори Морава*) и реци Морави³¹², премда се помиње и река Раваница и Микићев мост на њој (в. „Треће пролеће Свете Петронијевића“, *Гори Морава*), такође, што није нимало редак случај у овога писца, јављају се актери који су читаоцима добро познати одраније, Бранко Црни, познаник Стевиног оца Пере и, доцније, Стевин побратим, Чех Челиковски, једини учитељ школе „Томаш Масарик“ (коју је Степа једно време био приморан да похађа, в. причу „Мали Србин угрожен Чесима“), обојица из романа *Гори Морава*, затим, Немац Карло Верлогер, на чија је злочињења указала најпре Милица Стефановић у сказ-приповеци „Богиње“ (збирка *Фреде, лаку ноћ*), те их, на известан начин, потврдила Петрија Ђорђевић у својим надахнутим причањима неименованом саговорнику, па приповедач романа *Злотвори* (в. Михаиловић 1997: 21), а сада га, уз Јозефа Шульца, помиње наратор, који се, при томе, ослања на гласине (гласине као извор сазнања о приповеданом је један од пресудних разлога његове непоузданости) и тренутак када је полицијски писар Потих окупљене у кафани упозорио да се заправо ради о „петоклонаши[ма]“ и „шпијуни[ма]“ (5). А када је о непоузданости реч, репрезентативна је, у том погледу, и епизода о Радином, зарад неумесне опкладе, испијању флаше ракије наискап, зато што је један од очевидаца, малочас поменути кафеџија Бранко Црни, овај догађај, до најситнијих појединости, „препричао“ свом побратиму, безименом дечаку, и тако је, вероватно, анегдота нашла пут, између осталих, до наратора лично, који је, судећи по индикацијама, у време одвијања догађаја такође био дечак.

Већ смо истакли неоспорну чињеницу да је приповетка „Кратки приказ живота на Цариградском друму“ реализована у *Он*-форми, што би, по правилу, значило да је приповедање поверено тзв. објективном, екстра-хетеродијегетичком наратору (спољашња фокализација), међутим, на неколико места, нарочито у првом њеном делу, указује се на, у извесној мери, нараторову укљученост у свет приче (каткад интрадијегетичан). Наиме, његово присуство је разоткрила употреба присвојне придевске заменице за прво лице множине „наш“, у часу у коме евоцира раскол између Ћупричана и Параћинаца, с једне, и Јагодинаца, с друге стране, започет још поводом изградње и постављања аеродрома (док су се Ћупричани и Параћинци препирали да ли ће се аеродром наћи на средокраћи, на Лудом пољу, дотле су Јагодинци, крадом, са свог терена лансирали прве летилице), а искази које доносимо најречитије говоре о менталитету завађених страна: „Обе *наше* вароши, и Параћин и Ћуприја, само су могле да закључе да их је Јагодина *опет* преварила. Потуљени Јагодинци, који су *увек* у Београду имали своје људе, *још једанпут* су испали вештији, Ћупричани и Параћинци, *као и обично*, млитоње и сероње“ (7, курзив М. К.), односно о антагонизму који је врхунио у тучама ћупријског клуба „Славија“ и параћинског клуба „Јединство“ са „Моравом“ из Јагодине. Отуда постаје сасвим јасно да је приповедач, у ствари, родом Ћупричанин, штавише, постаје очито да је управо он тај који се, са вишедеценијске временске удаљености, „с тугом“ сећа свог друга, трагично настрадалог Малог Патила, и, за анализу још значајније, оглашава се стандардним језиком, док је народни говор („џован“, „зајавало“, „ценабет“...) и „неуредни и дјелимично вулгарни говор сконцентрисан на први дио приче“ („млитоње“, „сероње“, „гаће“, „усран“, „прдети“, „говна“...), што је оправдано чињеницом да се у њему „описују претежно комични догађаји са наглашеним локалним значењем“ (Ходел 2008: 333).

³¹² Није реткост да се у Михаиловићевом делу истиче ђудљивост и разорно дејство рекâ, те, слично као у приповеци „Треће пролеће Свете Петронијевића“ (из: *Ухвати звезду падалицу*), када је Раваница, мимо обичаја, одједанпут потекла „узбрдо“ и, уливши се у силовиту Мораву, поплавила све пред собом, тако је сада персонификована Морава, коју су варошани „волели великом љубављу и која је њих посебном љубављу волела“, „из те њихове и своје посебне љубави“, за непуних годину дана „загрлила својом хладњикавом руком и повела у љубавну дубину, у један прелеп и тајновит, мутњикав врт који још нико није видео, неколицину својих миљеника [па и маленог Љубишу – М. К.], које је, рекло би се, ко зна откад била изабрала“ (8).

И баш у вези са комичним ситуацијама, од којих несумњиво предњачи она са доктором Ђупријске болнице, наизглед одважним Миленковићем, у улози главног актера, који се, након вожње авионом изнад Лудог поља (индикативан је назив овог маштенски дочараног топонима!) и неколико акробација које је пилот том приликом с великим успехом извео, наочиглед задивљених присутних, приземљио сав „побљуван и пуних гаћа“, ситуација праћена духовитим и помало иронично интонираним коментаром приповедача: „Неправда око аеродрома је одмах заборављена. Боље без аеродрома сувих гаћа него с њим али усран“ (8), треба подсетити на закључак до којег смо раније дошли, да збирка *Јалова јесен* није изграђена „са једном или јединственом поетском основом“ (Косанић 2002: 72), односно да је у питању збирка састављена од „прегршт прекрасних прича“ (Илић 2001: 40), које су не само међу собом доста различите него и јединствене у целокупном пишчевом опусу. А оно што већину приповедака из књиге *Јалова јесен* највише раздваја од приповедака из других књига истога писца, сада са сигурношћу можемо тврдити, јесте управо (неки вид) хумор који се у њима јавља (уп. „Ђевапчићи и пиво“, „Јалова јесен“ и „Свети Петар спасава Србе“), иако, истини за вољу, није реткост ни да хумор буде „уоквирен и прожет трагиком“, као што је то случај у причи „Бесмртна љубав Плаве Дrame“ (Илић 2001: 40). У приповеци „Кратки приказ живота на Цариградском друму“ махом се јавља ведар смех, а осим језика (наратор дословно цитира исказе других јунака, својих земљака, који проговарају косовско-ресавским дијалектом, примера ради: „’Они ’опште нису Моравци!‘ [...] И Мораву ’оће да ни отну!’“ [8]; „’С так’и’ би’ ја лако“ [10]; „... он има петн’ес’ године!“ [12]; „’Нека сељаци иду у њина села...“ [13]; „’то нико досад није радео“ [18]; „’Само што после нећу да могаднем да потковем Звекана“ [18] итд.), неретко је поређење то стилско-изражајно средство које ствара и битно доприноси укупном комичном утиску: „... прелетео је [...] преко џомби Главне улице у Ђуприји као Змај од Ноћаја на змајевитом коњу...“ (5); „... Поморављем су дували врући ветрови као из пекарске фуруне“ (8); Мали Патило је „ходао по варошкој прабини ширећи руке и ноге, онако као циркуски атлета Оштра Глава“ (9); „... натиснуо се за њом као Муса за Марком“ (9); „А не да се довикујемо преко улице к’о бабе!“ (12); „[Бранко Црни – М. К] оседео као сански јарац“ (17); Радина Адамова јабучица је „скакутала као варошка лоптица“ (18); „... а жућкастобели нос постајао налик на ћилибарску кишобранску дршку“ (18); Рада „бупну [...] као пун џак пшенице у плеву на гумну“ (19) и др. Интересантно је било запазити да *Он*-наратор повремено несметано прелази и на фразеолошку тачку гледишта других ликова, па су те речи истакнуте курзивом, типа *гвернал*, *ероплан*, *до црте*, *контраш*..., такође, слично као што је то, додуше из нешто другачијих, поетички сасвим оправданих разлога, чинио *Ја*-приповедач једног другог пишчевог дела, у овом раду небројено пута помињаног, умногоме лирског романа *Гори Морава* (посреди је ограниченост језичких могућности саображена узрасној доби Стеве, јунака-хомодијегетичког приповедача), одређене појаве/појмове не именује, него их описује, те је тако авион „двокрилна летећа машина с ракластим ногама“ (7), „двокрилна зунзара“ (8) или, једноставно, „машина“ (8), или пак, метафорички – „птица“ (8), док је пиштољ, рецимо, „пуцајућа справа“ (14) и сл.

Но, пре него што се осврнемо на још једну из низа, вероватно, најспецифичнијих приповедака у уметничком делу прозног опуса аутора којим се бавимо, а то је приповетка под донекле енигматичним насловом „Бесмртна љубав Плаве Дrame“, коју смо већ у неколико различитих наврата спомињали, осећамо потребу да на овом месту дамо још неколико напомена. Наиме, раније је било наговештено, а коначно недавно, у сусрет јубилеју (пишчевом деведесетом рођендану), и званично, у исцрпном предговору двотомном издању књиге брижљиво одабраних и приређених дела Драгослава Михаиловића, теоријски уобличено оно што ми све време анализом конкретних остварења настојимо и да покажемо, да се Михаиловић користио неколиким типовима прозног текста, од којих су, ван сваке сумње, преовлађујућа два, чак, треба подвући да се писац није либио ни да их употреби напоредо/наизменично у склопу једне те исте приповетке (видети, рецимо, „Ухвати звезду

падалицу“, последњу од десет приповедака друге збирке која је, баш по њој, добила наслов) или романа (в. *Петријин венац*, пре свих). Први тип текста одликују изражена „миметичка/реалистичка својства“ (Микић 2020: 8), због којих су, уосталом, Драгослава Михаиловића, чим се појавио на књижевној сцени на прелазу из 60-их у 70-е године минулог века, критичари прогласили зачетником генерације писаца које су, не без потцењивања, назвали припадницима „стварносне прозе“, док их је Љ. Јеремић нешто доцније, у својој књизи из 1976, најсрећније одредио као представнике „прозе новог стила“, а други тип текста се „креће ка сфери фантастике и алегоријско-симболичке прозе“ (Исто 2020: 8). Интересантно је било открити да се међу укупно девет приповедака које творе збирку *Јалова јесен* налазе б а р три приповетке које се, по начину на који су конструисане, могу сматрати репрезентантима смелог укрштаја два поменута типа. Дакле, поред тога што се с правом може узети за пример мозаички организоване структуре (сегментована у осам наративних одељака), тако честе у Михаиловића, затим мајсторства хетеродијегетичког модуса приповедања, и то на трагу једне од широј читалачкој публици најпознатијих и, смело би се казати, најбољих пишчевих приповедака уопште, такође исприповедане из *Он*-позиције, „Фреде, лаку ноћ“, из прве књиге, краћа приповетка „Бесмртна љубав Плаве Дrame“ је још једна убедљива потврда пишчевог умећа манипулисања час оним што је стварно/реалистично, час оним што се да сврстати у домен фантастике, уобразиље/привиђења, сходно суштинској природи главне протагонисткиње, затим потврда вештог поигравања категоријом темпоралности, о којој смо досада, поводом разнородних дела, небројено пута писали, односно доказ изузетно успелог преплитања два основна временска плана, садашњости (лето, наратор се оглашава са временске и психолошке дистанце од четрдесет и три године) и заувек ишчезлог доба, док су догађаји ситуирани у простор Вршца и Бечкерека, тј. Зрењанина. Како благовремено откривамо, док се упорно трудимо да склопимо „коцкице“ наративног мозаика, главна јунакиња Милева се налази у вршачкој умоболници, коју доживљава као нечију кућу, „пуну одвратних буба којих сам се гадила“ (46). Два су одлучујућа узрока њеног душевног слома, најпре, љубав, која се, сасвим извесно, између „гиздавог“ и наочитог официра Петра, којег је једном приликом упознала на железничкој станици, и ње, није одржала, потом, породични разлози, који су пак у нераскидивој вези са сплетом специфичних историјских и друштвено-политичких момената, како то често у делима овога писца бива – довољно је присетити се првог романа *Кад су цветале тикве* и судбине читаве породице Сретеновић – а те и такве моменте препознајемо у чињеници да су зета Марка, драгог мужа њене рођене сестре Станиславе, како вели наратор, прелазећи на Милевину психолошку и фразеолошку тачку гледишта, „убили некакви партизани“: „Долетели једног дана у Бечкерек на бесним белим коњима, са сјајним сабљама и кићанкама на високим капама и *фик!* – нема више драгог Маркише. И онда су јој одузели њихову лепу, белу камену кућу [...] и у њу уселили некакав штаб“ (45, подвукли смо употребу ономатопејског узвичног предиката; уп. *Кад су цветале тикве* и „Свети Петар спасава Србе“). Очито је, дакле, да је посредни скуп значајних мотива на којима се врло често темељи несрећан живот великог броја Михаиловићевих јунака и јунакиња.

Сасвим супротно томе, жена као главни узрочник животног пораза мушкарца помиње се у седмоделној приповеци „Утопљеница“, али и у причи о двојници пријатеља-земљака – „Мијандрош и Беља“. У приповеци „Утопљеница“ се ради о Јелени, глумици изузетне лепоте, међутим, „Хистеричној и суманутој“ (57), неверствима и покушајима самоубиства склоној особи, због које се њен муж Ненад, годинама обузет мишљу да би једанпут у свом науму могла истрајати и збиља отићи из живота, одао пићу и од веома успешног редитеља, чији су филмови, упркос његовој голооточној репутацији („Он је био у затвору. На *оном* острву. Као политички“ [59, наш курзив]), били хваљени и високо награђивани, постао често нерасположен, пометен, „безбојан“, речју – „бивши“ човек, неспособан да режира документарни филм о подводном свету неименованог језера са југа Србије, а камоли „велики,

играни филм“ (50, курзив аутора) (уп. са сликаром Мићом Кнежевићем). Осим што и „Утопљеница“ и „Мијандрош и Беља“ припадају истој приповедачкој књизи, обе ове приповетке су написане у трећем лицу, тачније остварене хетеродијегетичким фокализованим приповедањем. *Он*-казивач приповетке „Утопљеница“ уистину испољава све знаке високог степена непоузданости јер, рецимо, бројне појединости о средовечном редитељу дознајемо тако што се (казивач) ослања на тачку гледишта и сазнајне компетенције неког од ликова из дијегезе, или на редитељевог помоћника Милана Стевановића, тек свршеног студента камере, јунака несталне природе и, у складу са том цртом, карактеролошки дефинисаног као „смешног јуришника на женске“ (52), односно, иронично, чувеног „освајача женских срдаца и гениталија“ (53), који Ненада нити воли нити поштује његов рад (баш због личне „уплетености“ у причу и набоја негативних емоција Милан га и назива „смешном сујетном будалом“ [50], или, на другом месту, цинично – „револуционарном редитељском звездом“ [56]), или пак на тачку гледишта Ненадовог пријатеља из младости, Богдана Миливојевића, организатора снимања (дакле, тада је посредни унутрашња, променљива фокализација, која нужно подразумева „рестрикцију“ у погледу знања које јунаци поседују). Такође, не сме се пренебрегнути ни чињеница да се наратор повремено потпомаже гласинама, које се у причу уводе индикаторима попут „колико је [...] знао“, „Сматрало се“, „тврдило се“, „кажу“, „чује се“, а, узгред буди речено, трачевима нарочито располаже брбљиви Средоје, исувише индискретни портир оближњег хотела, чак, другачијим типом слова се читаоцу скреће пажња на тренутак у коме је неки од јунака прешао са своје на туђу фразеолошку тачку гледишта, нпр.: „’Причају [...] да је [Ненад – М. К.] био онамо““ (68, курзив аутора).

Приповетка „Утопљеница“ је занимљива још из једног разлога, наиме, у њој сусрећемо бројне делове који нису наративне природе, а када то кажемо, онда, пре свега, мислимо на описе, који су, попут описа крајолика или самог језера у сутон (в. стр. 51–52), или пак готово натуралистички оствареног описа изгледа мртве младе жене чије је тело испливало из дубине језера (в. стр. 64–65), строго ’фокализовани’, махом предочени из Миланове субјективне визуре (анонимна утопљеница је Милана подсетила на сестру, а нагота њеног тела га је вређала), па је сасвим логично то што у њима затичемо знатан број епитета, персонификација, поређења и других стилских фигура. И напослетку, у прилог временској организацији поменутих приповетки, налазимо бројне анахроније (хетеродијегетичке аналепсе), најчешће у виду дигресија, рецимо, о Милановој породичној предисторији и његовим студентским данима на Филмској академији (в. стр. 52, 53–54), о постанку вештачког језера и разлогу због којег се екипа из Београда у том и таквом амбијенту обрела (в. стр. 54. и д.) и тако даље.

С друге стране, и фабула, у композиционом погледу, релативно сложене приповетке „Мијандрош и Беља“, рашчлањена је у седам наративних целина, међутим, укључивањем бројних епизода у њен основни наративни ток, неретко се пресеца хронолошки редослед збивања, па се на тај начин читаоци превасходно враћају у прошлост јунака. Исто тако, вреди напоменути да су давно прошли догађаји махом везани за незаобилазни амбијент пишчеве прозе, његов завичај – Ћуприју, док су садашњи строго лоцирани у Београд. На први поглед, па и судећи по синтагми стављеној у наслов приповетке, сасвим логично, пошто је наслов семантички истакнуто место („паратекст“, вели Женет), деловало је да ће главни актер бити Милорад Илић Мијандрош, о чијој социјалној скрајнутости/неснађености највише сазнајемо из уводног, такорећи прошлог исказа тзв. објективног приповедача: „Мијандрош ту од самог почетка није умео најбоље да се снађе“ (104). Ипак, првобитну слику овог *сувишног човека* читалац ће убрзо успети да употпуни значајним информацијама о разлозима његове егзистенцијалне маргинализованости, разлозима најсликовитије представљеним посредством Мијандрошевог саркастично интонираног коментара, управљеног на рачун околности да његов „властољубиви, продорни и помало безочни“ (118) шеф Ђорђе Банковић, коме су

иначе „интриге биле позив од бога“ (105), не жели да му додели стан само зато што *није Црногорац* (!). Управо у наведеним речима, које читалац не може а да не запази, треба видети објашњење за чињеницу да је Мијандрош, по доласку у Београд из једне париске четврти,³¹³ у коју је био пребегао из Ћуприје након неуспелог брака (све што претходи тренутку Мијандрошевог доласка у Београд укључено је у други сегмент приповетке, у виду тзв. спољашње хетеродијегетичке аналепсе, са доминантном експликативном улогом, у којој се, између осталог, појављује Ћупричанин Веља Трбојевић, са надимком симболичког значења – Сукур, који је Илићу нудио посао „Удбиног патриоте и шпијуна“ [110], а помиње се и друг Шане, шеф ћупријске Удбе, читаоцима добро познат одраније, из приповетке „Лов на стенице“), осуђен да живи на периферији престонице, у материјално незавидном положају, у изнајмљеном станчићу, састављеном „од собице и кухињице“ и „направљеном од некадашње штале“, у коме је подједнако „мрачно и влажно“ (112), станчићу у коме владају до те мере нехумани услови за живот да ту и не може да доведе свог пријатеља Миодрага Сенковића Бèљу из болнице, јунака који се у читаочев видокруг уводи тек нешто касније.

Међу приказаним ликовима, изузетно је упечатљив лик Сенковићеве жене Марице, која игра веома важну, чак прекретничку улогу са становишта судбине јунака, јер на њих битно утиче и мења њихову ситуацију, па је, стога, сасвим извесно можемо сматрати, уколико пређемо на типологију Клода Бремона (Claude Bremond), *делатним* ликом (нав. према: Принс 2011: 34). Такође, Маричин лик упућује и на комплексност приче, будући да је у основни ток инкорпорирана епизода о њој и њеном, траумама обележеном детињству, савршен пример анахроније у тексту, те коначно, увођење ове јунакиње јасно показује приповедачеву способност да је карактеролошки дефинише у садашњем, приповедном тренутку. Први пут, у Банковићевој канцеларији, кад је дошла да моли за помоћ, наратор то чини поступком директне карактеризације, веома субјективно, мада вешто стапајући своју перспективу са Мијандрошевом, и то тако што вели да „та ваљда није ни умела да те погледа друкчије него с мржњом или бар са сумњом“ (104), или тако што каже да „до мекоте код ње требало би ти колико до Алжира и Марока, куда су последњих година извозили тракторе“ (105), а, надаље, Маричину природу осветлиће наратор још на једном месту, овога пута јасно прелазећи на Мијандрошеву тачку гледишта, док, у путу до болнице, пажљиво посматра одраз „њеног лепушкастог лица“ у ретровизору аутомобила и мисли како је „волела [...] свуда да гурне нос и све да држи под надзором“ (112), штавише, „да није овако зла [...] баш би била лепа“ (112).

Како благовремено сазнајемо, Маричин и Бељин брак од самог почетка прате „Надгорњавања, мржње и свађе“ (131), а њиховом нездравом односу је умногоме доприносила Сенковићева ташта, „војвођанска госпођа с манирима“ (131), која зета никада није волела јер је, једнако као и њена ћерка, сматрала да је углађена и образована градска девојка (незавршене студије медицине на факултету у Београду) заслуживала бољу прилику за удају од Ћупричанина-дошљака („Јебем вам матер ћупричанску’, [...], ’ко ми вас натовари на врат!’“ [104]), тог „овисоког, мршуљавог, ружњикавог“ (131) металостругара запосленог у фабрици трактора, фабрици коју чини све сама омражена, како је Марица имала обичај да их назове, „шегртска багра и примитива“ (104), и, неоспорно, заслуживала боље место за живот од бежанијске периферије (насеље Ледине).

Осећајући да је промашио љубав, па и живот, Беља је постао незаинтересован за свет који га окружује, у фабрици апатичан, те је, избегавајући да се јасно одреди према актуелним радничко-комитетским превирањима, запао у „стадијум влажне крпе за брисање ципела, коју свако може потезати и цимати како му се прохте“ (119), отуђио се од породице, устукнуо пред Маричином незајажљивом потребом да непрестано „кевће и жваће“ (113), да све контролише и стално наглашава како „’има[м] своје ја““ (106), најзад „дигао руке“ од деце и

³¹³ О вези са сценаријем „Вијетнамци“, в. Аћимовић 2018: 128.

усредредио се искључиво на играње покера са пријатељима у Коњичкој школи у Земуну: „Неко је око њега растао, неко пропадао, неко боловао, патио и умирао, неко цветао – он то није примећивао нити га је занимало“ (113).

Чим је доживео саобраћајну незгоду и нашао се у болници на лечењу, из осећања дубоке повређености, која се наталожила током годинâ њиховог заједничког живота, Беља није хтео да пристане да жена дође по њега и одведе га кући, иако је у последње време била знатно брижљивија према њему, него је дозволио да то учини искључиво његов верни пријатељ и колега – Мијандрош. На путу до куће, међутим, Сенковић од Илића тражи да заустави кола на мосту преко Саве. У напрегнутом психичком („’Ја сам отиш’о у пичку материну“ [136]) и лошем здравственом стању, о коме највише података прикупљамо са Мијандрошеве тачке гледишта (видно ослабио, поремећена могућност говора, „папирнатоблед у лицу“, хода ослањајући се на штап, вуче ногу, „упалог грудног коша“...; „Као да се из живота већ окренуо на неку другу страну“ [133, курзив М. К.]), Бељи се, опхрваном емоцијама, причинило да се нашао баш у близини завичајне реке Мораве. Мијандрош га с тешком муком одвраћа од наума да скочи у воду („’Оту да умрем“ [136]) и обећава му да ће га, по његовој вољи, сахранити у родном граду (Ћуприја) тек када за то дође време.

А, опет, у дубоком складу са свим што смо о јунацима ове Михаиловићеве приповетке претходно закључили, стоји претпоследњи, шести фрагмент, у коме је *Он*-приповедач ипак осетио потребу да читаоцу подробније прикаже један људски, готово по правилу у Михаиловића, тегобан и туробан живот, конкретно, Маричин, те је тако започео ретроспективну дигресију, најпре навео Бељин управни говор, а потом преузео реч и наставио с посредованим казивањем о судбини ове јунакиње, позивајући се на прошлост, на збивања која су се одвијала током и након Другог светског рата (тзв. спољашња хетеродијегетичка аналепса). Наиме, Марица је, после ослобођења, будући ћерка Немца Хертла, припадника паравојне организације СС, као петогодишња девојчица била ухапшена и отерана у логор, доцније пуштена, док јој је мајка, премда Српкиња, била проглашена за „*сарадницу окупатора*“ (130, пишчев курзив) и као таква осуђена на вишегодишњу робију, због чега је Марица, као незаштићено сироче, била принуђена да тражи уточиште код рођака. Чини нам се да се читавим низом ових наративних информација само додатно у причи мотивише и, имплицитно, правда њено безобзирно понашање према мужу (којег је пред пријатељима умела да назове и „говнар“ и безобзирно опхођење према људима уопште (јасно је да је у питању, по Женету, експликативна функција аналепсе). У прилог томе сведочи и Бељин напор да образложи Мијандрошу, којег је Марица претходно, по ко зна који пут, жестоко увредила, како је она, оптерећена трауматичним сећањима на детињство и живећи под будним оком власти, „такорећи на ивици смрти“, с годинама постала осетљива, неповерљива и опрезна, надасве параноична, и молба упућена драгом пријатељу да покаже бар мало разумевања за њену учесталу охолост и бахатост: „’Она је као унезверено куче, које је некад руља јурила да убије. Све је плаши, чини јој се да сви ’оће да јој нанесу зло. И овоме што је сад нико не јури, она не верује. Њој то изгледа као привремено стање, које се сваки час може прекинути. Никако не може да се опусти. Кад смо сами, уме да буде друкчија. Али чим јој се приближи неко други, она преза и ’оће да уједе“ (129–130). Иако очито свестан свих, изразито неповољних животних околности, Беља Марици никада није ни покушао да изложи идеју о растави брака зато што се, с једне стране, слично као Мића Кнежевић из приповетке „Јапанска играчка“ (збирка *Ухвати звезду падалицу*), прибојавао да напусти заједницу и почне живот сâм, изнова („’Не умем више да живим сам“ [132]), а, с друге стране, према њој је осећао извесно сажаљење и сматрао да би, и иначе склона (ауто)деструкцији, у случају развода, „од беса“ била кадра да дигне руку на себе, а он то никако није желео.

Конечно, ред је да пажњу усмеримо и на пету и последњу у низу објављених збирки Драгослава Михаиловића, под насловом *Преживљавање*, сачињену од седам приповедака: „Мика Цован његовог живота“, „Миш бели срећу дели“, „Мајмун у прозору“, „Лепо писање“, „Плач Јована Трукуље“, „Умро је стари Луј“ и „Преживљавање“, збирку која се први пут појавила 2010. године у оквиру Библиотеке „Нова дела“, у издању београдског Завода за уџбенике,³¹⁴ „у част пишевог осамдесетог рођендана“ (Дунђерин 2014: 134). Мада се у моменту када је изашла чинила битно различитом у односу на актуелне, новије књижевне токове, чак анахроном због „миметичког принципа уметничког уобличавања стварности“, принципа од којег, очигледно, Михаиловић није одустао ни након четири деценије стварања, и, посебно, због „реалистичко-натуралистичке доктрине“ (Исто 2014: 139) на којој је заснована, ипак, критичари у својим анализама нису пропуштали прилику да истакну нарочиту уметничку вредност коју су у њој препознали, те да нагласе да је у питању „једна од важних књига наше савремене прозе, једна од оних књига које читаоцу дуго остају у мислима, остављају га запитаног, обогашују га, *мењају га*“ (Радосављевић 2010: 164, курзив аутора).³¹⁵

И не само што приче које чине поменути књигу међу собом нису повезане истоветном наративном инстанцом него је сасвим јасно и да збирка није конципирана као тематски кохерентна, односно да приповетке, у тематском погледу, нису јединствене. Ако прве три приче, условно, формирају једну засебну целину (изграђене су на конкретној, Михаиловићевом читаоцу добро познатој, друштвено-историјској/политичкој подлози), а последње три другу, онда на њиховој међи стоји приповетка „Лепо писање“, једина у којој се јавља, уз друге, и тема писања, односно литерарног стварања, а та тема се, важно је нагласити, сразмерно ретко јавља у фикционалној прози писца којим се бавимо.

А када је већ о композиционом аспекту реч, вреди напоменути и да су приповетке по својој унутрашњој организацији/композицији фрагментарне, при чему број фрагмената у њима варира од три до седам, чак обимом највећа, „Мајмун у прозору“, сегментована је на два дела, како је означено, два „чина“, затим, да су приповетке „лишене конзистентне фабуле“, структурисане „по принципу слика а не сцена“ (Угреновић 2011: 111), што је у складу са основном пишевом замисли верног приказивања „статичности и монотоности живота“ (Исто 2011: 105).

Упркос неоспорној чињеници да је „неуједначена по вредности појединих приповедака“ (Пијановић 1984: 83), односно да, у целини гледано, писац у њој није „досегао свој врх и свој ниво“ (Делић 2012: 49), овој збирци припада важно место у прозном опусу Драгослава Михаиловића, а њена особеност проистиче из чињенице да, у извесном смислу, „представља *рекапитулацију* пишевог досадашњег литерарног рада и интересовања“ (Исто 2011: 104, нагл. М. К.). Ако се на прву приповедачку књигу из 1967, *Фреде, лаку ноћ*, могло гледати као на, у Тибодеевом смислу, дело-матичну ћелију³¹⁶, односно на неку врсту *језгра* средишних пишевих тема и мотива, које ће он доцније, „готово опсесивно“ „варирати, дограђивати и продубљивати“ (Пантић 2009: 23), онда би се једнако тако могло рећи и да књига *Преживљавање* представља *синтезу* најкарактеристичнијих тема и мотива садржаних у свим раније објављеним ауторовим приповедачким, али и у романескним остварењима, а то су, поменимо само неке: „политички сукоб, рат, робија, промашен и обесмишљен живот“ (Исто 2011: 104). За разлику од већине збирки, у којима је Михаиловић био склон да употребљава или комбинује бројне стратегије приповедања (сказ, прво/треће лице), у овој

³¹⁴ Сви наводи у раду биће дати према овом издању, са ознаком странице у загради на крају цитата. Напомена: Курзив и друга истицања текста су пренета из оригинала, уколико другачије није назначено.

³¹⁵ Писац је за збирку *Преживљавање* добио Награду „Златни сунцокрет“, то јест Виталову награду за 2010. годину, која се додељује за најбољу књигу на српском језику.

³¹⁶ Мисли се на метафору Албера Тибодее (1961: 305): „У целокупном дјелу сваког генијалног писца има једно дјело које врши функцију дубоке поруке, и које се понаша као матична ћелија“.

књизи су све приповетке, уколико изузмемо последњу, „Преживљавање“³¹⁷, која се налази на композиционо истакнутом месту и по којој збирка и носи наслов, исприповедане у трећем лицу јединине (уп. приповедни венац *Лов на стенице*), од стране хетеродијегетичког наратора. Додуше, далеко од тога да *Он*-наратор казује из позиције објективног посматрача (спољашња фокализација), напротив, посебно ако уважимо чињеницу да се у нарацију уплиће не малим бројем коментара, што га чини изразито ’видљивим’, а такође не само да, док се оглашава у граматичком трећем лицу, долази у прилику да завири у ум лика, него се вешто приближава јунаку и свесно саображава његовој сазнајној и доживљајној перспективи, па, отуда, како уче савремени нараторологи, догађаје и ситуације пажљиво посматра *кроз* ум лика,³¹⁸ због чега читалац с правом стиче утисак да се повремено приповеда у првом лицу, односно да је приповедач тај који, уместо да говори о неком другом, заправо приповеда о себи као јунаку и представља садржаје свог унутрашњег бића: „Посетилац [Милоје Зорић – М. К.] је затим седео за [...] столом у невеликом салону за састанке. (Овде су, *мислио је*, на ширим састанцима, мора бити, још донедавно одлучивали кога ће по кратком поступку убити, а кога најпре најживо черечити.) Пред њим је лежала одебела фасцикла...“ (8, наш курзив).

И премда се тумачи углавном слажу у ставу да је поменута збирка „одлично замишљена и изведена“ (Радосављевић 2010: 164), умногоме „сродна пишчевим ранијим делима“ (Дунђерин 2014: 135), сматрамо да је потоња тврдња само делимично тачна јер, опет, уколико узмемо у обзир хронотоп ове књиге, запазићемо да се и он донекле разликује у односу на хронотопе остварења која јој претходе, пошто се радња одвија у временском периоду после Другог светског рата, па и раније (предратне, 1940-е године), што је врло чест случај код Михаиловића, међутим, делује да аутор, више него икад (уп. *Јалова јесен*), слика сасвим блиску прошлост, сâм почетак новог столећа, док су збивања у пет од укупно седам

³¹⁷ Завршна приповетка под симболичним насловом „Преживљавање“, компонована од седам сегмената, парадигматски је пример хијерархијски устројене приповетке (тзв. „прича у причи“). Наиме, читалац ће без већих тешкоћа приметити постојање различитих наративних нивоа јер су они међу собом довољно јасно одвојени, односно прилично јасно се указује на тренутак када се остварује прелазак са једног приповедног нивоа на други, односно трећи (мотив сусрета). У граматичком **првом** лицу оглашава се наратор-угледни београдски архитекта који је, с обзиром на то да се појављује и као фикционални лик у примарној приповести, оној коју приповеда екстрадијегетички приповедач, уједно другостепени, то јест интрадијегетички, чак интрахомодијегетички приповедач. На трећем, хиподијегетичком нивоу седамдесетогодишња архитекта у пензији Јелена Стојановић (рођ. Холцер), приликом договореног сусрета у „Градској кафани“, исповеда своје, десет година млађем пријатељу а некадашњем колеги најпре замршену љубавну причу своје тридесетдвогодишње кћери, композитора Иване (из љубавне везе са ментором, професором на Музичкој академији, родила је ванрачно дете), потом, кључно, казује своју несрећну судбину – партизанка, припадница СКОЈ-а, зостављана од стране четничког команданта током окупације у близини Ваљева..., са нагласком на неколико хапшења и логорашких искустава, нарочито у Марибору, затим, хапшена и тиранисана и у поратном Београду, док су њеног пријатеља Миодрага, како саопштава, стрељали без судског процеса („Али шта да радим с оним човеком, Господе?“ [Михаиловић 2010а: 161]). Према томе, када казује о ћерки, она врши улогу хипо-хетеродијегетичког приповедача, а касније она постаје изразито непоуздани, хипо-хомодијегетички приповедач јер је и сама предмет своје приче, односно учесник/сведок догађаја у њој (емотивно је укључена, због чега је и нервно попустила). Дубоко потресне приче ове Михаиловићеве јунакиње, које слуша анонимни архитекта, дакле, интрадијегетички наратор, и то ’видљиви’, јер није само пуки „прималац приповедачеве поруче“ (Римон-Кенан 2007: 132) већ учествује и у дијалогу са њим, доминантно имају тзв. експликативну функцију, другим речима, додатно објашњавају дијегетички ниво, тј. ниво самих догађаја (Исто 2007: 116, 117). На крају приповетке, читалац се враћа на основну раван приче и још једанпут „чује“ примарни приповедачки глас, пошто он, након Јеленине интимне исповести, поново узима реч и, на растанку са пријатељицом, пита се: „Шта човек, мислим се, да ради са својим животом?“ (Исто 2010а: 161).

³¹⁸ Када је о организацији нарације у трећем лицу реч, ваља знати да је у својој познатој књизи *Новије теорије приповедања* (енгл. *Recent Theories of Narrative*, 1986) Волас Мартин (Wallace Martin), поред осталог, казао да приповедач има на располагању две могућности: „може да гледа у ум лика или да гледа *кроз* њега. У првом случају, приповедач је онај који опажа, а ум лика је оно што се посматра. У другом, лик је онај који опажа, а свет се посматра“ (Мартин 2016: 132, курзив је ауторов). Уп. Четмен 1995: 90.

приповедака смештена у београдски простор (обухваћен је центар, али и периферија у причи „Умро је стари Луј“), а само у двома, „Мика Џован његовог живота“ (ретроспективни план) и „Мајмун у прозору“, догађаји су локализовани у Ћуприју.

Такође, рекли смо већ да је Михаиловић, слéдећи традицију српског прозаисте Борисава Станковића и његових *Божјих људи*, у нашу књижевност друге половине шездесетих година 20. века увео специфичан *тип* јунака, „нишчих и бедних“ (Глушчевић 1982: 221), оних који су се услед сваковрсних животних околности нашли на социо-културној маргини, а сада се, уместо њих, у свих седам приповедака које сачињавају збирку *Преживљавање*, можда и помало неочекивано, појављују интелектуалци³¹⁹ (стога, индикативно је то што ће се баш Милорадовом интелектуализму подсмехнути милиционер у причи „Миш бели срећу дели“, односно кључар затворске ћелије Зорановим плановима о завршетку студија по издржавању казне: „Бићеш ти инжињер месеца лимбурга, кад се мајмуни шишају“ [48]), ликови чија је делатност у тесној вези са уметношћу, језиком, књижевношћу и културом уопште – лектор, новинар, писац, преводилац, универзитетски професор, аквизитер, архитекте – мада се, истини за вољу, у основи ради о несуђеним/неосведоченим писцима (довољно је у овој прилици сетити се Милорадовога скромног ангажовања на пољу литературе, његове једине „књижице приповедака“, о којој је објављен изразито афирмативан критички приказ у дневном листу „Политика“, или никад написаног романа налик на *Уликс* Џејмса Џојса о коме „стално“, и „Дању и ноћу“, упорно мисли Радојко из приче „Умро је стари Луј“, јер би му тај и такав роман обезбедио славу светских размера), личностима, по обичају, осетљивим, тешко прилагодљивим, немоћним да остваре дуго жуђени успех („... замишљао [је] себе [Јован Тркуља – М. К.] како се [...] појављује у „Просвети“ као човек који је начинио нешто што дотле није нико, неко право пословно чудо“ [108]), усамљеним, грубо одбаченим, искљученим из друштвеног круга због бројних, пре свега политичких разлога, као што је то случај у прве три приповетке (набеђени политички кривци, иронично говорећи, „робијаша најхуманијег светског поретка“ [31], односно „затворенички мајмун[и]“ [54]), али и психолошких тешкоћа/поремећаја: емотивно незрели, отуђени од људи, неспособни да реализују своје животе (дисфункционалне/разорене породице, насиље, алкохолизам), неостварени на интимном плану, импотентни, чак сексуално девијантни..., а то је још једна значајна новина која се доминантно огледа у причама „Плач Јована Тркуље“, „Умро је стари Луј“ и, добрим делом, у приповеци „Лепо писање“. Такође, уколико су појединци са маргине о којима је Михаиловић досад писао били различитог пола и узраста, у широком распону од десетогодишње девојчице до остарелог Жике Курјака, сада су сви главни ликови, са изузетком последње приче, мушкарци, метафорички речено, на прагу треће животне доби, између педесет и седамдесет година, мушкарци који се у материјалном погледу, готово по правилу, налазе на рубу егзистенције (јер, с једне стране, ради се о јунацима којима, пре него што су се пензионисали, послодавци, те „партијске будале и каријеристи“, како их убедљиво квалификује Радојко Милановић, нису били наклоњени, па су их често, због установљене репутације бивших логораша, оцењивали као „народне непријатеље“, речју „неподобне“, и изненадно остављали без посла, или пак о јунацима који стално прижељкују/безуспешно траже посао, а када га коначно пронађу, макар и „на парче“ (17), онда су за њега мизерно плаћени, с друге стране), па их, као Ј. Тркуљу, притискају „стамбене тешкоће“ (99), или, попут Р. Милановића, „сиромаштина [...] непрекидно дави“ (124), а догађа се и да их повремено, како каже један од

³¹⁹ Уп. са судбином сликара Миће Кнежевића из приче „Јапанска играчка“ (из: *Ухвати звезду падалицу*) или са судбином преводиоца, па и писца Радована Петровића из приповетке „Четрдесет и три године“ (из: *Јалова јесен*).

В. Михаиловић (2007: 28): „... мени каткад [...] постављају питања, и мислим да она умеју да буду злонамерна, зашто немам интелектуалце као књижевне јунаке у својој литератури. Није тачно да их немам, имам и њих, али они су мени књижевно мање занимљиви...“.

многих наратора-ликова кратког Андрићевог романа *Проклета авлија*, фра Петар, нападне нека одвратност према животу (в. *'taedium vitae'* код: Андрић 2008: 87), због чега се неретко питају шта им преостаје (према: 118). По свему судећи, разумљиво је што Михаиловићеви књижевни ликови у тако обликованој непосредној стварности, у којој, парадоксално, срећу „дели“ споредни јунак, улични продавац лозова, који је и сâм бескућник, бедан и унижен, не живе (живот се на неколико места атрибуира као „траљав и испуштен“), него, као што већ збирка насловним мотивом указује, уистину преживљавају („живи мртав[и]“),³²⁰ и то захваљујући младости (М. Зорић), тврдоглавости (Милорад), ракији/вињаку (Мика Џован), способности трпљења/„служиња“ (Ј. Тркуља), или, једноставно, пуким стицајем околности, од данас „до сутра“ (Ј. Холцер). И ма колико се чинило да је приповетка „Мајмун у прозору“, која је постављена на две временске и, истовремено, тематске равни, подударна са скупином приповедака у чијем се средишту баштини затвореничко искуство, с једне, односно са низом прича које осветљавају несрећну љубав, са друге стране, не сме се губити из вида чињеница да се Зорану боравак у самици чини прихватљивијим од пребивања на слободи јер, док казну и суровост „злотвора“ херојски издржава, дотле, како сматра, без Драгане опстаје сасвим „случајно“, можда и мимо своје воље („није ми се преживљавало“ [73]), што поменути приповетку свакако издваја од осталих у књизи.

Опште је познато да је Михаиловић, да парафразирамо сигурно једног од најпоузданијих тумача дела овог класика, Љубишу Јеремића, писац патње и страдања, међутим, чини се да наспрам досадашњих фикционалних проза стоји представљени свет ове, пете књиге приповедака, „ослобођен [...] егзистенцијалних потреса и ексцеса“ (Исто 2011: 106), тачније, тренуци преокрета, са становишта судбине актерâ, одиграли су се у ближој или даљој прошлости (тад је изненада све „пошло наопачке“), док се у садашњости само још увек интензивно осећају рефлекси њиховог трагичног дејства – сиромаштво, незнађе/бесмисао/безизлаз/апсурд, болест/помереност ума („Нерви су ми [...] одједанпут отказали. Одједанпут сам [...] полудела...“), саопштиће Јелена Холцер свом анонимном саговорнику. „Кад би своју муку могао [Милоје Зорић – М. К.] да поврати, па да га у празном стомаку више ништа не мучи! [...] Кад би само могао да легне и да зажмури на све што му негде у души пола века сврдла и бурља, што му ни дању ни ноћу не да мира и спокоја, избацујући му на уста смрдљиве комаде жељног сопственог тела!“ [12]). И док појединци немиле догађаје желе да забораве до те мере да негирају да су се икада заиста одвијали, попут безимене старице, епизодне јунакиње приповетке „Мајмун у прозору“, која ће се у епилошком делу приче подсмехнути главном протагонисти (а он је дошао на место где је некада давно био заточен, намеран да се „опрости“ од успомене на жену коју је „највише волео“ [73]) и, без имало самилости према његовом реалном тамничком искуству, веома субјективно закључити: „Педесет године! Па то није било никад!“ (70), дотле други јунаци у актуелном тренутку осећају истинску потребу да евоцирају симптоматична минула збивања, те се она, дакле, приповедањем накнадно оживљавају. Међутим, за разлику од Милоја и Зорана, рецимо, који непрестано пребирају по прошлости у упорним настојањима да реконструирају појединости и склопе у сећању расуте фрагменте своје замршене животне приче у јединствену целину, чиме би „употпунили своје искуство“ (Радосављевић 2011: 161) и изнова успоставили урушени идентитет, аквизитер Јован Тркуља, који, као многи Михаиловићеви јунаци, неснађено лута пустим улицама веллеграда, у прошлост не жели да се врати ни за тренутак, ни у мислима, пошто се, када се раније преиспитивао, уверио да тамо за њега нема ничег „осим патње и бола“ (117), а са траумама нема ни воље ни снаге да се суочи иако би, вероватно, на тај начин „прибавио“ самопоштовање и осмислио живот изнова.

³²⁰ Индикативан је, у том погледу, већ својим насловом, приказ Михаиловићеве збирке који је написала Ли[дија] Новак[овић] (2011): „Живот као преживљавање“.

Но, позабавимо се најпре приповетком којом Михаиловић отвара збирку, „Мика Џован његовог живота“, која нам је изузетно важна због тога што тематизује кривицу и, између осталог, сугерише то већ њен наслов, одсликава специфичан однос који Михајло Симатовић, алијас Мика Џован, успоставља према Милоју Зорићу, а зависнички однос *целат – жртва* је нешто са чиме се често сусрећемо у прозном, али и целокупном опусу Драгослава Михаиловића (видети, пре свега, петокњижје *Голи оток* или приповедни венац *Лов на стенице*) (уп. пâr Љубинко – Зоран, у: „Мајмун у прозору“). Наиме, ова приповетка не прати јединствену, каузално-хронолошку фабуларну линију, већ се догађаји у њој одвијају на два различита временска плана, синхроним и ретроспективном, који се често смеђују. Са дистанце од четврт века, само годину дана након промене власти, јуна 2001, пензионисани лектор за српскохрватски језик се, по „владиној уредби“ (5), нашао у прилици да у просторијама Института министарства унутрашњих послова на Бањици пажљиво прочита свој полицијски досије, сачињен од „две-три стотине искрзаних листова“ (8), досије који су о њему, од тренутка када је као осамнаестогодишњак био ухапшен (будући члан тадашње Народне омладине, у јавним иступањима је осуђивао, како је сматрао, неправедно хапшење својих старијих другова гимназијалаца током ’49. године, и, узимајући их притом у заштиту, залагао се за њихово ослобођење), тајно водили припадници обавештајне службе више од четири деценије његовог живота („... они су њега [...] даноноћно гањали, стално претраживали и као мртву спужву гњечили“ [27]). Иако је однедавно завладао нови, демократски политички режим, промене, наговештене исказом да можда по први пут на челу установе у чију је зграду протагониста сав нервозан и уплашен ступио није стајао Црногорац пореклом, могу се тек назрети јер, запосленима у тој, како је Зорић доживљава, чудноватој установи, коју, додуше, наратор не именује, али нам јасно ставља до знања да је у питању организација која већ својим називом провоцира јунака, б’д’и у њему осећање језе и гађења, затим, иритира га представљеним „амблемом искеженог вука и усправљеног мача“ (7), мача, како Зорић верује, приправног да беспоговорно посече сваког ко иступи контра револуције, недостаје само „титовка на глави“, док су од некадашњег ригидног комунистичког система наследили навику да буду „укочени“ и „одбојни“ и драговољно су прихватили склоност да „управљају твојим животом“ (5). „Изрази молим вас, изволите, будите љубазни овде нису били познати“ (7), саркастично ће закључити.

Ако је фасцикла препуна различитих докумената за главног јунака посебно значајна управо стога што најречитије говори о идеолошком притиску којем су га државне инситуције биле изложиле и тако одредиле „правац мог живота, који се више никад неће поновити“ (8), мада, парадоксално, о кључним епизодама понижавајуће политичке истраге, коју је, између осталог, из личног анимозитета према осумњиченом покренуо („А чему та мржња?“ [29]), како из приложених хартија сазнаје, „Надмен, насилан и набусит“ (19) удбаш Мика Џован,³²¹ затим брижљиво спроводио иследник Мија Милачић, обојица Ћупричани, у досијеу није било ни трага (како је Зорић, наводно, пред школским другом Цилетом изјавио да је „друг Тито амерички шпијун“, даље, да је „партија ликвидирала Ској, који је [...] био бољи него партија“ [25]) (уп. са: „Лов на стенице“), такође, ако фасцикла сведочи о вишемесечном мучком злостављању које је трпео у логору на Голом отоку и, како верује, успео да преживи једино захваљујући својој младићкој снази (у логор је доспео будући да није био сагласан са одлуком Централног комитета, што је најуже руководство Партије протумачило његовом

³²¹ Михаиловићев приповедач ће још на једном месту окарактерисати Мику Џована, и то индиректно, преко простора у коме јунак ради. Наиме, Џован је директор познате издавачке куће „Експорт-прес“, у којој Зорић покушава да нађе запослење: „У том пространом кабинету затворених прозора се, очигледно, много пушило и осећао се мешани задах на устајали никотин и неопране чарапе. Наоколо су се вукле празне зелене боце од минералне воде и оборене прљаве чаше са пикавцима на дну. Из свега у просторији нешто је говорило да ту борави човек *незадовољан собом и испуњен нетрпељивошћу према свету*, који не зна како да испуни свој *празни живот*“ (21, подвлачење је наше).

непослушношћу и недисциплином), онда за читаоца посебну вредност има исказ младог начелника службе Јована Петковића (чија повијена рамена постају сигнал да је и он „неко време“ боравио на „лепом јадранском острву званом Голи“ [8]), исказ којим, не без ироније, уверава бившег хапшеника да се у том досијеу, баш као што је могао и сам, током два дана, лично открити, заправо не налази „ништа важно“ (10). Другим речима, уместо очекиваних релевантних података „о кривици која би жртву узвисила у њеној патњи и учинила веродостојном“ (Зивлак 2010: 66), пред Зорићевим очима су искривале искривљене „чињенице ниске вредности које тривијализују жртву и пародизују патњу“ (Исто 2010: 66), што, са своје стране, да контрадикторност буде још већа, најбоље дочарава „право државе“ да јединки из тих и таквих, ирационалних, недовољно јасних, често баналних и ништавних разлога „пола века из дана у дан на најодвратнији начин угрожава живот“ (11).

А слика још једног унесрећеног и обесмишљеног живота, условљеног неколиким разлозима, од којих је, овога пута, љубав главни, најизразитије је представљена на примеру Јована Тркуље и, посредно, његовог колеге и станодавца, епизодног јунака, лепушкastoг Станоја. Наиме, прича „Плач Јована Тркуље“ је заправо повест о Тркуљином животном путу, у читавом распону етапа, од младог предратног југословенског кицоша, како приповедач прецизира, „загребачког трговачког намештеника с асоцијацијом на Беч“ (106), преко двоструког мигранта из Хрватске у Србију, примораног да распрода све што је дотад имао, до аквизитера издавачке куће „Просвета“ из Београда, који, оставши напослетку и без крова над главом и притешњен незавидним материјалним стањем, смештај налази на Бајлонијевој пијаци, међу тезгама, те на клупама Калемегдана или железничке станице („А тек му је сопствена мисао неудобна“ [108]). Свестан да је „одслужио своје“, да му је време прошло „ни у шта“³²², а да „за собом“ није оставио ништа друго до „трице и кучине“ (118), он ламентира над својом судбином, поражен сазнањем да је крив за све што му се у животу десило и одговоран за све непромишљене поступке и готово инфантилне облике понашања који су га довели у садашњи, апсурдни положај. Неутешно плаче и док невољно оживљава успомене из прохујале младости, живо се сећа да је одвајкада желео само жене и да ништа друго није радио, осим што је њима понизно служио, а, парадоксално, иако је повремено осећао да га жене грубо одбацују, да се „с њиме спредају и да га употребљавају као дрвену играчку која на притисак смешно избацује руку или ногу“ (116), било му је довољно да се нађе у њиховој близини, да буде окружен њима „као бумбар латицама крупног егзотичног цвета“ (115), да их крадом посматра или да им тобоже узгредно додирне косу, мишицу, да удахне њихов мирис, што га је нарочито узбуђивало и чинило, испоставља се, само привидно задовољеним. Мимо неколико пустоловина са несрећним исходима, реализованих махом са „провинцијским женама, које је упознавао на путовањима“ (100), све његове „праве“ љубави остале су неостварене, па је, у поређењу са Станојем, коме је завидео баш зато што је све „своје емоционалне екстазе углавном и креветски остваривао“ (100), себе, немоћног да се уистину зближи са неком особом и да се, у крајњој линији, ожени, доживљавао као „ускраћеног љубавника“ (100).

И управо на овом месту, говорећи о Тркуљи, који је разапет између сопствених жеља и немогућности њихове реализације („Желео је тако мало, а ни то му се није остварило. Желео је, исправља се, увек много ствари одједном, а на крају би му се све до једне *измигољиле* кроз прсте“ [108, подвлачење је наше]), изолован од света и „заборављен од људи“ (Михаиловић 2016: 267), постаје нам јасно да је мотивом патње, усамљености и одбачености, те избором,

³²² Уп. Тркуљин меланхолично интонирани коментар „кад ли су толике године прошле!“ (Михаиловић 2010а: 104) са стихом из песме Џона Дона, који је стављен у епиграф приповетке „Ухвати звезду падалицу“: „*Реци ми где су све године прошле*“ (Михаиловић 2016: 277, курзив је ауторов). В. и: „Зар већ [наступа смрт – М. К.], помисли [Мића Кнежевић – М. К.]. Кад пре то прође? [...] Зашто ли се толико пожурила? Зар јој није рано?“ (Исто 2016: 153). Слично се пита и Жика Курјак у *Петријином венцу*: „Ди су ми [...] толике године отишле, ди ми је мој живот прошо?“ (Михаиловић 1979: 267).

тј. донекле сличном концепцијом јунака, а нарочито, да се послужимо синтагмом из наслова приказа Д. Лакићевића (1978), „трагичним осећањем“ живота и света, ова приповетка блиска приповеткама које смо тумачили, „Шукар место“, „Јапанска играчка“ и „Они се удружују“, објављеним много пре збирке *Преживљавање*, у књизи која оличава, по мишљењу појединих критичара, „најдубљи“, ако не и „технички најсавршенији израз“ ауторовог „стваралачког порива“ (Јанковић 1985: 12)³²³, *Ухвати звезду падалицу*, али и причи „Мијандрош и Беља“ из збирке *Јалова јесен*. Поменути насловима је заједничко и то што се приповедање у њима све време одвија у трећем лицу, од стране наративног субјекта који није део фикционалног света. Интересантно је било запазити да је Тркуља, очајан, у једном тренутку био одлучио и да удружи живот са тридесетогодишњим, већ двапут разведеним колегом у нади да ће тако лакше поднети невоље које су га сколиле, међутим, збило се нешто сасвим обратно, он је у тим и таквим околностима постао жртва наметљивог и глагољивог станодавца и патио је још више. Насупрот његовом животу, чији се садржај може сажети у „три јадне, празне реченице“ (118), Станоје му опсесивно и необуздано, даноноћно исповеда своје бројне и занимљиве љубавне доживљаје, врло детаљно казује приче у чијем се средишту, уз њега, „тиска“ много жена, приче без сукцесивне, континуиране фабуле, при томе, у почетку умешно, спонтано, Станојево излагање се доцније развија као по шаблону, „почињало [је – М. К.] полетно, у средишњини имало блиставе тренутке, а затим, изненадно и неочекивано, завршавало се тужно“ (101), те Тркуља, изнурен „дневним табанањем“ (104), принудним слушањем готово једних те истих повести, „без краја и прекида“ (Андрић 1977: 66),³²⁴ као и неспавањем, бива презрен и истеран на улицу из стана овог неконтролисаног приповедача, „неумољив[ог] као смрт“ (101), који је продавца књига свакодневно дочекивао са посла „у купаћим гаћицама и атлетској мајици“ и одмах, с врата, у жељи да му исприча оно што је претходног дана можда пропустио или оставио недореченим, безобзирно га опседао питањем „И где сам оно стао?“ (103). Може бити помало неочекивано, стари аквизитер ће смирење и спас пронаћи тек знатно доцније, под ведрим небом, ослобођен свих брига и страхова, у ноћи, сâм: „Јован Тркуља спава и у сну се осмехује“ (119). Јасно је, према томе, да су Михаиловићеви страдалници изразити индивидуалци, па би се тачна констатација Але Татаренко, изречена поводом приче, како је она дефинише, „’обећавајућег’ наслова“ – „Они се удружују“, да Михаиловић нерадо „смешта јунаке у групе“, а када то и чини, онда је сваки „покушај удруживања осуђен [...] на неуспех“ (2009: 30–31), несумњиво могла односити и на приповетку „Плач Јована Тркуље“ јер, да цитирамо Бацу, „... шта ће нам то? Пропали смо и овако и онако“ (Михаиловић 2016: 272). А ако имамо у виду да је пропаст извесна и сасвим неизбежна, онда није изненађујуће што је, рецимо, саможиви и несрећни Станоје, трудећи се да „превари судбину“ (Андрић 1981: 86), попут Ибрахим-ефендије Шкара („Прича“) или професора, пасионираног колекционара старина из Ђенове („Животи“), чувених јунака-особењака, уједно, даровитих приповедача из Андрићеве позне и постхумно објављене (1976) приповедачке књиге *Кућа на осами*, одабрао баш причу и причање као вид супституције за одвећ суморни стварни живот, једину могућност преображења, „склања[ња] под други вид постојања“ (Исто 1981: 103) и, у крајњем случају, а показује нам то целокупно Андрићево стваралаштво, спасења (више о томе код: Кецојевић 2018).

На другој страни, „формула живота по којој човек ’нема куд’“ (Пијановић 1984: 83), односно по којој, речима Михаиловићевог наратора који се налази изван *дијегезе*, човек „не зна куд да се крене“ (Михаиловић 2016: 62), својствена пишчевој уметничкој прози уопште, нареченом приповетком се само потврђује,³²⁵ јер су и Циганин Тамил и промрзли, гладни и

³²³ Уп. са: „Фред је био бољи“ (Јовановић 1984: 613–620).

³²⁴ Уп.: „Слушајући његова причања изгледа вам да то живот, богати и разнолики живот, прича сам о себи“ („Прича“, у: Андрић 1981: 85).

³²⁵ Исто тако, Радојко Милановић („Умро је стари Луј“) се не осећа кадрим да се, бекетовским речником говорећи, „помакне са места“, односно осећа се немоћним да нешто предузме и испуни живот смислом: „...“

запуштени Баца (како перципира Рака, „још је остављен и од жене, што такође мора да пече“ [Исто 2016: 267–268]), и Јован Тркуља, па и егоцентрични Станоје међу собом умногоме слични, то јест спадају у ону групу јунака који, поред осталог, пате због жена, због неуспеле/неуслишене љубави, што им, како на једном месту *Он*-наратор тврди, ствара огромну „људску рану“, која непрестано квари и кроз коју им истиче сва мушка снага (према: 113).

А специфичну, дисфункционалну породичну заједницу, коју творе супружници склони да се у наступима беса чак и физички разрачунавају³²⁶ („Добро су се избувецали. Разишли су се са разбојишта лица црвеног као паприка“ [131]), затичемо у хијерархијски конципираној причи „Умро је стари Луј“, чији су актери педесетогодишњи Радојко Милановић и његова, друга по реду жена Снежана, брачни пâr који живи на београдској периферији, у насељу Раковица. Кажемо хијерархијски конципираној зато што је Снежана не само фикционални лик у примарној приповести коју прича екстрадијегетички наратор (дијегетички ниво) него се у једном тренутку налази и у улози интрадијегетичког, притом, хетеродијегетичког приповедача, пошто у трећем лицу казује повест о својој најмлађој тетки Милени, у којој се, међутим, не појављује као јунак. Уметнута прича о Милени и њеном срећном браку коме су се испречиле неповољне друштвено-политичке околности, прецизније тренутак када је њен муж Миленко Миливојевић, након раскола КПЈ са Русима, као „народни непријатељ“ доспео у логор и тамо провео пет дугих година, а њу Удба приморала да поднесе захтев за развод, што је треће године мужевљеве робије и учинила, налази се на нижем, хиподијегетичком наративном нивоу и врши доминантно тематску функцију. Пажљиви, мада неми наратор секундарне приче, и то наратор интрадијегетичког типа (дакле, махом непоуздан), јесте Милојко, а чином нараторовог „имплицитног обраћања“ (Римон-Кенан 2007: 113) Милојку читаоцу се сигнализира да је дошло до промене, односно преласка са једног на други наративни ниво, исто тако, кад „дијалог“ престане, остварује се повратак на основну равну приче. Треба нагласити и то да је четврти фрагмент поменутих приповетке, гледано са аспекта темпоралности, класичан пример, терминологијом Ж. Женета, спољашње хетеродијегетичке аналепсе, пошто је у њему презентована радња непосредно после Другог светског рата, дакле, радња која претходи моменту у коме почиње прва приповест, тачније, пример спољашње хетеродијегетичке аналепсе с обзиром на то да се, као што смо већ рекли, исприповедани догађаји тичу Милене, понајпре. У складу са предоченом композицијом приповетке, која несумњиво функционише као тзв. „прича у причи“, случај Снежанине тетке и њеног односа са мужем, на који је породица имала великог утицаја, постаје својеврсни аналогон Снежане и њеног брака са Радојком. Као што чланови породице Милену, како Радојко лепо и тачно запажа, „не гледају добро“ (134), нарочито од момента кад је за животног сапутника изабрала партизанског официра и удајом „Постала [...] већа комуњара него предратни комунисти“ (134), једнако тако и Радојка годинама „срдечно презире“ читава фамилија, поготово женска линија, на челу са баба Станком, у младости „лепом дворском дамом на двору Карађорђевића“ (127), за чију су се наклоност многи уткривали. Упркос његовој професији преводиоца и статусу неоствареног романописца, дакле, у основи, интелектуалца, одувек су га држали за „неотесану сељачину“ (126), будући да је пореклом из

мало му је шта полазило за руком и није најбоље знао куд би се кренуо. Зато се никуд није ни покретао и остајао је где се нашао, иако се управо ту није добро осећао“ (Михаиловић 2010а: 125). Слично, иако спорадично бива свестан да „нешто треба учинити“ (Михаиловић 2016: 157, 178), Мића Кнежевић („Јапанска играчка“) се прибојава да се „окрене“ било куда, јер му се чинило да би могао само изнова да погреша и да потоне још дубље у „каљугу“ свог живота (према: Исто 2016: 131).

³²⁶ Уп.: Када Љубица, затрована мржњом, током једне свађе буде узвикнула: „Ништа ти ниси! Ниси ти сликар! Ниси то никад био! Нити ћеш икад бити! Ти си само луд!“³²⁶, дубоко увређен, Мића ће је свом силином ударити „преко уста“ (Михаиловић 2016: 148).

села Крчмаре из шумадијског округа (понекад би му се у говору отео дијалектизам, што их је нарочито гневело), и недостојну прилику за удају њихове миљенице.

Међутим, иако су Милојко и Снежана у последњем тренутку покушали да спасу брак тако што су после дужег времена заједно отишли у шетњу, па у ресторан на ручак, а при повратку се држали за руке и код куће водили љубав „успаљени и знојави“, све „брекћући једно на другом“ (137), баш у ноћи у којој је умро прослављени амерички џез музичар и певач Луј Армстронг, Снежана је недуго затим ипак напустила Милојка и одселила се у Париз, оставивши му цедуљицу са поруком да „више не може *овако да живи*“ (137).

И напослетку, сматрамо да је неопходно да се задржимо на шестоделној приповеци „Лепо писање“, која је посвећена, како на месту „паратекста“, то јест у поднаслову стоји, савременом књижевном и позоришном критичару Мухарему Первићу. Јединствена по много чему, као што је у критици лепо и тачно уочено, ова приповетка је, најпре треба рећи, мозаички остварена и, можда за наше тумачење још значајније, постављена на неколико наративних нивоа (а промена нивоа је директна последица промене у регистру *гласа* – подсећа А. Марчетић [2003: 188]) и две темпоралне равни (дистинкција између времена приче/прошлости и времена приповедања/садашњости). Уколико се у овој прилици присетимо закључка до којег смо раније, анализом великог броја хијерархијски устројених пишчевих приповедака, па и романа, дошли, да раздвојеност временских планова омогућава наратору не само да се несметано креће по оси времена (Рецимо, нарација отпочиње тзв. спољашњом аналепсом, освртом на најудаљенију тачку у прошлости, на период уочи избијања Другог светског рата и гимназијске дане централног јунака, проведене у родној Ћуприји, те се тако у склопу аналепсе активира мотив (дословно) лепог писања који ће се испоставити изузетно важним за разумевање приповетке у целини. Битно је нагласити да је ова темпорална „фигура“ мотивисана чином сећања јунака и одвија се махом у његовој свести, чији се садржај одсликава техникама попут цитираног унутрашњег монолога, са или без знакова интерпункције, и психонарације, да би нас наратор онда, након повратка у садашњост („шездесет година касније“), оличеног у једном једином пасусу [в. стр. 76], поново вратио уназад, додуше у нешто ближу прошлост („пре тридесетак година“), и допустио јунаку да оживи успомене на тренутак када је, као већ одрастао човек, боравећи са породицом у Словенији, покушао од полиције да дозна шта се догодило са његовим разредним старешином, професором немачког језика, Павелом Стрмшком [в. стр. 76–78]), него и да, по правилу, са собом носи „раздор тематског јединства“ (Братић 1978), онда и не чуди што у поменутој приповеци *Он*-наратор, на нивоу који ћемо држати за основни, хронолошки приповеда у трећем лицу о доживљајима главног протагонисте, још једног јунака-’интелектуалца’, пензионисаног универзитетског професора Александра званог Лека, како постепено сазнајемо, у младости нарочито склоног уживању у пороцима и слабог према лепим женама (Професор се у приповедном *сада* налази на прагу седме деценије живота и у часу кад у његов видокруг буде ушетала млада и једра Стевка, чију ће замамност одмах препознати, искрено жалећи због разлике у годинама, коју ће у неколико наврата и потенцирати,³²⁷ самом себи ће се подсмехнути и иронично себе назвати „пензионисаним поглавицом Извежбано Око“ [81]. Стога, ако пажљивије погледамо, приметимо да је Стевкин портрет строго ’фокализован’, дат из његове субјективне визуре и, у дослуху са тиме, обојен еротиком: „Овисока, смеђе косе стегнуте у пунђу и прикачене укосницама, имала је издужено, чисто лице с одлучним, дугим обрвама и на протегљастим згодним ногама увек свеже опране платнене летње сандале са потпетицом, које су на њој деловале кокетно. Груди су јој, због година и рађања, биле помало спљоштене али и даље одржавале јабучаст облик и под танком блузом ненаметљиво се померале као да се таласају“ [81]).

³²⁷ „Ах, иронично је закључивао, да сам тридесет или бар двадесет млађи, можда бих боље умео да га [Стевкин загонетни поглед – М. К.] разумем“ (90), или: „Године, проклете године!“ (93).

Напоредо са овим фабуларним током, прецизније, у другом и четвртном фрагменту, у приповести се расправља о самом чину писања/приповедања, „о књижевности, књижевној теорији, поетици“ (Аћимовић 2018: 148), по чему, уосталом, поменути приповетка представља својеврсни изузетак и заузима сасвим посебно место у фикционалном делу Михаиловићевог приповедачког опуса, подвлачимо посебно, јер опште је познато да Драгослав Михаиловић „обично прича занимљиву и сугестивну причу“ и нема потребе да се упушта у „расправу о приповедању“ (Пијановић 2010: 120), другим речима, поменути приповетка, поред тога што читаоцу разоткрива „једно недовољно познато лице и књижевну нарав овога писца“ (Исто 2010: 133), представља израз високе поетичке свести чији је носилац (не)поуздани хетеродијегетички приповедач. Копча међу наративним токовима који се одвијају на синхронном плану и које смо управо овлаш оцртали, а они се налазе у строгом зависном односу, остварује се захваљујући малочас поменутом мотиву (лепог) писања (то нам је аутор већ и синтагмом стављеном у наслов приповетке сугерисао, дакле, у питању је, по Женету, тзв. тематски наслов), мотиву који се сада може разумети и тумачити у фигуративном смислу, то јест спомињањем двојице чувених писаца XX века, Борисава Станковића и његовог, знатно млађег савременика, у животном и, условно, поетичком смислу, блиског сродника, чак достојног настављача – Иве Андрића. Наиме, баш ови приповедачи постали су предмет студије времешног професора, утемељене на компаративном приступу којем прибегава приликом проучавања материје која му је одавно закупила пажњу, студије коју током лета исписује у изнајмљеном приватном пансиону на обронцима планине Гоч, а та студија је премрежена бројним, лакше или теже уочљивим исказима који се могу сврстати у домен иманентне поетике.

Како непосредно сазнајемо (наратор, по потреби, усваја тачку гледишта јунака), професор у свом огледу полази од крајње неповољне оцене Станковићевог рада и доприноса, уопште од статуса који (Станковић) у науци има, а та је негативна оцена била заснована превасходно на чињеници да се писац приликом стварања својих дела служио завичајним, јужносрбијанским дијалектом, због чега су га критичари-пуристи, истрајни у, како Лека сматра, унапред добро осмишљеној намери да га „дове у граматичким и правописним грешкама“, неправедно омаловажавали, неретко исмевали и, у крајњој линији, држали за „неписменог“ (84), док су „њихове представнике“ фаворизовали. С тим у вези, Лека разматра однос књижевног језика, који схвата шире, обухватније, и језика књижевности, као појма знатно ужег опсега, да би суверено закључио: „... у књижевности [...] нема разлике између признатог и непризнатог идиома. Литература је много сложенија него што је пуко придржавање припростих граматичких правила. Граматичка правила у једном језику јесу важна и стварају опште услове за развој културе, али литература, као стваралаштво појединца, још је важнија“ (85). Међутим, иако су и Станковић и Андрић неоспорно са собом „вукли“ „свој локални ген“ (85), први врањски, други босански, за разлику од Андрића, који је у језичком погледу, временом, постао примеран, Станковићев народни говор је, упркос његовој „креативној моћи“, остао на маргини, мимо стандарда.

Надаље, Лека проблематизује још један значајан и већ више пута у овом раду помињани однос, однос између књижевности и стварности, који је, чини се, неизоставан и онда када говоримо о Михаиловићевој уметничкој прози, те поставља питања: „Шта значи књижевност која личи на стварност? Да ли би се у исто време могло рећи да постоји и стварност која личи на књижевност?“ (82). Затим, полемише и о једној врло важној и комплексној теми, о неадекватности појма 'реализам', поготово онда када за њиме посежу историчари књижевности и проучаваоци различитих профила, у настојању да Станковића сместе у круте периодизацијске оквире и одреде га, не без потцењивања, као представника „критичког реализма“. Одмах потом Лека инсистира на самосвојности као главној одлици која би науку о књижевности, тачније једну њену дисциплину, теорију књижевности, требало да краси, а такође указује и на важност постојања одговарајуће стручне апаратуре која би

теорији књижевности пружила могућност да једном таквом строгом захтеву какав је критеријум учености успешно одговори. При томе, критикујући актуелно, помало хаотично стање у науци, аутор студије изражава забринутост јер, како вели, „Књижевност пред нашим очима врља по ко зна којим закрченим путевима и непроходима, где, заправо, нигде ништа и не постоји, и кад негде тамо нешто напица, прокрчи и освоји, што се изузетно ретко догађа, наука се хвали да је то некад била и прорекла. Али нити је прорекла нити уопште има такву способност“ (83). Износећи, дакле, крупне примедбе на рачун „надлежности“ теорије и видљиво ограничених капацитета када је о њеној улози у меродавном предсказивању етапа у развоју књижевности реч, због чега констатује да „... теорија књижевности као наука [...] у стварности помало личи на једну прегојену бубашвабу“ (83), професор одмах затим наставља и жели пажљиво да испита да ли ће је то одвести у „теорију историје књижевности“ (83).

Вративши се поново готово једногласно формулисаним, изразито негативном критичарском вредносном суду о Станковићу, Лека сада наводи и супротставља Андрићев, више него благонаклон став, из којег врло јасно проистиче да је Андрић Станковића не само помно пратио и „боље од других схватао“ (83) него га је и изузетно уважавао, штавише сматрао „врхунским“, односно видео у њему писца којем у окружењу „нема равна“ (83), речју – „писца над писцима“ (84).

Повлачећи паралелу међу животним токовима двојице „одличника“ (истини за вољу, одмах уз њих с правом помиње и име Милоша Црњанског, међутим, одлучује да се његовим деловањем бави у некој другој прилици), Лека увиђа велики број подударности, наиме, рођени су у „два туркоидна србијанско-босанска градића“ (85), даље, обојица су баш те, на изванредан начин, сличне градове, Врање и Травник, често бирале за позорницу збивања своје прозе, исто тако, често су преломни историјски тренутак, ослобођење својих родних крајева, ако хоћемо и разочарање због изневерених очекивања поводом „животних побољшања“ које је ослобођење требало са собом да донесе (в. стр. 86), узимали за тематску грађу своје прозе. Иако су и један и други од најранијег узраста „остали без иког свог“, без помоћи и подршке, убрзо били и „заборављени“ од свих, уз то, Станковић био „притиснут слабости званом ракија“ (83), Андрић је, стицајем повољнијих околности које су уследиле након што је одлежао вишемесечну робију, „прошао нешто боље“ (87), био примљен у Српску академију наука и уметности, те, коначно, сасвим заслужено, био овенчан Нобеловом наградом. А колико су Станковићу и као човеку и као ствараоцу околности биле ненаклоњене можда најбоље сведочанство пружа податак о инциденту, наиме, тренутак када је против њега покренут судски процес након великог успеха који је доживела драма *Коштана*,³²⁸ односно најбоље илуструје чињеница да је неосновано био оптужен за „ратно издајништво“ (87).³²⁹

³²⁸ Мисли се на оптужбе Циганке Малике, која је, по наговору „неких шљивција“, дошла из Врањске Бање у Београд с намером да од Станковића лично тражи „издржавање“, а у најмању руку ’тангијему’ за песме које је ’узео од ње’ и унео их у свој комад“, односно од драматурга и ондашњег управника Народног позоришта Милана Предића „захтевала да он утиче на ’плагијатора’ њеног репертоара Бору Станковића да се нагоде“ (Пауновић 1985: 72, 73).

³²⁹ Уп. о томе: „... њему је замерано прештампавање старих прича и писање књижевних фелтона о Београду и Београђанима у ’Београдским новинама’. То му се свакако могло замерити и требало га је после окупације узети на неки испит, због њега самог и његовог угледа који је у литератури уживао. Свеједно шта је писао: најобичније књижевне фелтоне, или неке друге написе. Али, начин како је та оптужба сваљена на њега, људи који су га за то оптуживали и цела атмосфера која је у вези са тим 1918. године и касније направљена око њега, човека и књижевника, пали би тешко и некој другој, ведријој природи него што је то био Борисав Станковић, који је и без тога, што год бивао старији, све више падао у песимизам и почињао мало да се жали на ’године’. Можда највећи бол који му је у вези са тим нанесен (поред тога што се његов ’случај’ није испитивао званично, а што је он до смрти жарко желео) дошао је отуда што су сви ти који су га највише оптуживали, по његовом мишљењу, требало сами да седну на оптуженичку клупу, било за оно што су радили под окупацијом или у послератном немирном животу.

Интересантно је било приметити да се на неколико места варира појединост да је Иво Андрић „највероватније“ пореклом Хрват (према: 87) и да професор упорно тражи главни узрок његовој доследној припадности српској као националној књижевности, те га коначно проналази у претпоставци да га је Врањанац, још у младости, „ухватио за руку и привео Србима. ’Ево вам га’, као да је рекао, ’ово је мој наследник““ (88).

Најзад, професор жарко жели да осветли и специфичан однос ове двојице писаца према женама. Сходно томе, ставља у средиште свог испитивања и њихова уметничка дела, те тумачи кратак и, данас више нема никакве сумње, недовршени роман *Газда Младен*, приређен и објављен само годину дана након Станковићеве смрти (1928), односно обимом већу приповетку „Немирна година“, која је првобитно била штампана у часопису „Нова мисао“ 1953. године и која, према Лекином запажању, делује као да је проистекла из Станковићевог а не Андрићевог пера, додуше, с маркантном разликом, написана је стилски коректније и неупоредиво „писменије“ него што је то Станковић уобичајавао. Такође, професор уочава подударност између романа о газда Младену и приповетке са газда Јевремом у средишњој улози, јунаком који, опет по Лекином осећању, одаје утисак да је изашао из Станковићевог шињела, а подударност се заснива на околности да су се обојица нашли у парадоксалној позицији и „на силу бога учествовали у удајама својих миљеница, сами себи навлачећи омчу на врат“ (Пијановић 2010: 126).

Најпре треба подсетити да је Младен био спутан немерљивим страховима различите природе³³⁰ и рано наметнутим, строгим нормама маловарошке, патријархалне културе у којој је обитавао и социјалним обрасцима који су у тој и таквој средини владали, односно улогама/дужностима које су предодредиле извесне облике понашања људи унутар ње, нешто другачије казано, вреди нагласити да је из њега просијавало несагласје „између оног што један човек *треба* и оног што *жели* да ради“ (Петровић 2005: 247, наш курзив). Будући да се, као старији син, недуго по ненаданој очевој смрти прихватио улоге газде, а та је улога подразумевала „озбиљног, крутог, *емоционално атрофираног* мушкарца“ (Чолак 2009: 36, нагл. М. К.), Младен је онда јавно, пред очима светине, настојао да дубоко потисне бол коју је сасвим сигурно, верује Лека, морао осећати унутрине свог приватног бића док је активно учествовао у Јованкином венчању (премда ју је искрено волео, због њеног неповољног материјалног стања је одбио да се ожени њоме и дао јој сагласност да се уда за другог човека, оног који јој приличи, за Стојмена). Располућеност Младеновог бића у свадбеном часу *Он*-наратор предочава исказом који промиче кроз професорову (под)свест, а у том исказу се крије изузетно сликовито поређење емотивно урушеног човека са дотрајалом чарапом: „... у себи [се] пара и развлачи као трула чарапа, и ни најмањим гестом не показује да га то цепање боли“ (91).

С друге стране, Лека саосећа и са „угледним“ зеленашем, непокретним газда Јевремом (такође наследио оца и посао у радњи), јунаком сложене и дубоко амбивалентне природе (опет контрастно постављена јавна и приватна/интимна сфера личности), који је супериоран у односу на све, не само на послугу и касабалије (захваљујући новцу, постао је „... живо и непомишно средиште око којег се окреће читав један мали свет“³³¹ – најречитије проговара Андрићев хетеродијегетички приповедач о егоцентричном положају овога јунака), стога навикнут да свима наређује (иста та црта се препознаје и у Младеновом портрету, испољава се чак и у Младеновим последњим, болесничким данима, такође, крутост и неприступачност

Такав став ондашњег такозваног јавног мњења, које се исказивало кроз централну штампу, коснуо је неизлечиво Станковића [...]. То му је онемогућило и улазак у Српску академију наука, о чему се говорило још пре рата“ (Пауновић 1985: 37). Уп. и са: Пауновић 1985: 149–150.

³³⁰ О *Газда Младену* као роману о страху, том „доминантном емотивном стању“ у чијој су власти сви Станковићеви јунаци од реда, писао је Предраг Петровић у своме чланку, стога, више о томе код: Петровић 2005.

³³¹ Андрић 2011: 80.

су им заједничке карактеристике) а да му они који од њега зависе („крштени народ“, „многи од муслимана, па и турска власт сама“³³²), паралисани страхом („’Ко му шта може!’“; „’Бог неће, а људи не могу!’“³³³, говорили су), беспоговорно служе и, без изузетка, извршавају све његове заповести (исто тако, Младен другима улива страх). Па ипак, једина која је у том и таквом покорном свету, спремна да, било из нужде било из личних интереса, трпи сваковрсна понижења³³⁴, смогла снаге да се успротиви Јевремовој тиранији, штавише, да пред њим демонстрира храброст (по потреби, да енергично одбије наређења), била је ћудљива петнаестогодишњакиња, Циганчица Гага, једна у низу Андрићевих „лепих бића“, која је, још дететом, дошла у Јевремову кућу као усвојеница и слушкиња. Сасвим неочекивано, Гага је управо због те своје поноситости, која је зрачила из њеног „влажног“ погледа, а којим је успела не само да опчини него и да паралише „’Онаквог човјека!’“ (Андрић 2011: 91) (њен поглед се читаоцу предочава на неколико места у приповеци и увек је представљен из Јевремове, емоцијама обојене перспективе³³⁵), завредила истинску наклоност остарелог босанског силника: „она се увукла у њега, начела га и стала да га растаче као што црв растаче дрво, невидљиво, изнутра“ (Исто 2011: 89).

Међутим, упркос занесености девојком, после вишеструких преговора, притисака, бројних претњи и даноноћних промишљања (јер је Јеврем доста давно „научио да са војском шале нема, да јој треба одмах дати оно што се мора да би се сачувало оно што се сачувати може“³³⁶), спознавши сву безизлазност ситуације у којој се касаба, па и он, будући на њеном челу, нашао, коначно је попустио пред захтевом осиног и алкохолу склоног потучерњака Алибега, команданта једног одреда Омер-пашине „царске“ војске који је изненада притиснуо Босну, и одлучио да погази своју задату реч и пристао да му да Гагу за жену. И док је у часовима осаме осећао „како му крв наседа испод коже на темену и како се шиљте под њим диже па спушта, диже па спушта, и то тако нагло да му се од тога крати дах и магли свест“ (Исто 2011: 101), односно како му Алибег „извлачи из куће, испред очију, из срца, најтајније и најдраже“ (Исто 2011: 103), у јавности, која је навикла да немоћ и слабост не прашта, а камоли слабост према младој жени, која му, уз то, не доликује, па још Циганчици, оваква његова одлука, премда противна његовој истинској вољи, остварила је дејство које је могао само прижељкивати, на крају, очувала је његов углед, „А то је главно“ (Исто 2011: 107).

И мада Лека пати заједно са писцима и са, у основи, слично конципираним јунацима, јер се сваки, наравно на свој начин и из својих побуда, свесно жртвовао и лишио себе љубави и ускратио себи право на лепоту, радост и уживање (после тога су остали „обесмишљени као испражњене мешине“ [92]), и мада само наизглед исказује скоро подједнаку наклоност према обојици, макар имплицитно, Младеновој патњи/трпњи даје извесну предност над Јевремовим болем. Разлог томе можда вреди тражити у једној слободнијој тези која нам се намеће, у околности да је, по Гагином одласку, у касаби, па и у Јевремовој кући и животу, врло брзо изнова била успостављена „равнотежа“, а само годину дана након њене удаје и ишчезнућа,

³³² Исто 2011: 80.

³³³ Исто 2011: 84.

³³⁴ „Знало се шта значи пословати са газда-Јевремом: претрпети и штету и срамоту“ (Исто 2011: 83).

³³⁵ „Стала је, окренула се, и погледала га право у очи. Поглед јој је био несигуран, замагљен и влажан, негде у дну као насмејан. Гледао је неколико тренутака у њу. На лицу му се није ништа могло приметити, али – незапамћена ствар! – газда Јеврем је у себи био *изненађен, уплашен*, могло би се рећи, кад би било могуће да се и он нечега уплаши“ (Исто 2011: 87, курзив М. К.); „Смешила се само оном влагом у очима. А газда је у својој непомичности постао још непомичнији [...]. Све се одједном укочило у њему и на њему: мисао, језик, рука. Само су очи гледале у [...] девојчицу, али и оне укочене од чуђења. Јер, газда-Јеврему се чинило да је одједном угледао пред собом биће из другог неког света, које ничим не личи на људе који су се досад кретали око њега, и није подложно ни једном од закона који владају у овом граду и у његовој кући“ (Исто 2011: 88); „... на лицу тврд и нов израз, док очи гледају некуд изнад његове главе у неки само њој видљиви свет. А тај свет је пун непознатих господара и моћника [...]. А она се не плаши тога и спремна је да крене“... (Исто 2011: 107–108).

³³⁶ Исто 2011: 98.

Јеврем је сасвим заборавио на проживљени губитак, који је, додуше, претходно врло добро морао потиснути („Ту [Јевремова – М. К.] мисао стаје, ту је *замрачено место* и преко тога се прелази“³³⁷; „Ту газда-Јевремова мисао прескаче *оно заувек замрачено место* и наставља свој ток“³³⁸), за разлику од Младена, који је после Јованкине удаје покушао да нађе излаз у строгој осамљености и омрази са другима („Ништа као да није хтео да види. Све му није било *као што треба*, ништа не вредело. Тешко томе ко би нешто погрешило!... Тога никад не би погледао...“ [92, подвлачење је наше]). Но, томе свакако вреди додати још један, утицајнији разлог. Наиме, професор Лека, и иначе у власти туробног расположења („Док живиш, неки те познају, и на улици ти скидају шешир, а кад испариш, још мало те се сећају, па и у њиховом сећању ишчилиш. Као да се ниси ни родио“ [78]), каткад сентименталан и, још више, склон самосажалењу („Волим да патим над собом“ [78]), док антиципира крајњи исход властитог животног пута, поистовећује га са Младеновом несрећном судбином, сажетом у трагично интонираној, једној јединој, финалној реченици Станковићевог романа, а њу је јунак својевремено, очито рекапитулирајући своју прошлост, ослобођен свих могућих обзира, осим, најзад, обзира према самом себи (о чему нам сведочи потпис једино именом), сопственом руком, у трговачком тефтеру, који ће његови суграђани пронаћи и отворити тек после његове смрти, забележио: „Умрећу рађав и жељан“ (91), при чему је нарочит нагласак стављен на реч „жељан“ (Петровић 2005: 247).

И управо ће ова наведена реченица (према типологији Д. Ораић Толић, у питању је тзв. интерлитерарни цитат), која одсликава најдубљу интиму Станковићевог јунака, додуше у преформулисаном виду, послужити као нека врста „лозинке“ којом ће неука Стевка, привлачна домаћица пансиона „Гоч“ – а она значење исказа до краја и не разуме, него га буквализује – успети да премости генерацијски јаз између свога госта и себе. Не само што јој питањем „Јеси ли још жељан?“ (94) полази за руком да се напакон приближи Леки него се и, у исти мах, одаје да је заправо све време крадом читала његов рукопис у настајању, као што је он уосталом испрва и претпостављао („Просто му је над листовима лебдео неки мирис који га је узбуђивао“ [90]),³³⁹ због чега је с уживањем поправљао „шакопис“ (91), као по диктату, „коса танка“, „усправна дебела“, све примењујући правила лепог писања крупних ћириличких слова којима је као гимназијалац овладао (о правилима лепог писања смо читали на самом почетку приповетке, у аналепси којом се раскрива први фрагмент, те тако понављање овог мотива у четвртном сегменту указује на поступак који се испоставља вишеструко функционалан,³⁴⁰ мада типичан за поезију), а неретко је сакривао или бацао странице на којима је интервенисао: „Волео је да млада жена мисли како му је све што је написао отпрве пошло за руком и да ништа није морао ни да преписује ни наново да пише“ (91). Тако се, дакле, њих двоје коначно, пред његов пут за Београд и повратак једноличној свакодневици, кришом препуштају дуго прижељкиваном еротском чину и заносу. Јасно је отуда да се, сасвим мимо јунакових очекивања, како често бива у Михаиловићевој прози, преокренуо *смер* његове судбине (за разлику од многих јунака, није запао у понижавајући положај, већ напротив!), па је, насупрот спутаним актерима дела двојице класика наше књижевности која је све време имао пред собом, уједно, и јунацима своје књижевнонаучне студије, успео да распламса и задовољи с зрелошћу већ помало згаслу страст, за коју су и Младен и Јеврем били сасвим ускраћени (удаљени „од женске пути, чији мирис непрекидно

³³⁷ Исто 2011: 107, наш курзив.

³³⁸ Исто 2011: 108, наш курзив.

³³⁹ На два места у приповеци истиче се Лекин страх од власти, односно полиције. Најпре, у контексту потраге за проф. Стрмшком, приповедач каже како је Лека „после једног младачког хапшења, и као професор, од званичних установа *још помало презао*“ (76). Затим, Лека се у једном тренутку прибојава да би можда полиција могла надзирати његов рукопис: „Није ваљда *опет* полиција, помислио је. Шта ту за њу може бити интересантно?“ (89)(подвлачења су наша).

³⁴⁰ „На тај начин је и мотив лепог писања добио своју улогу у хронологији његовог живота [’Лекино детињство – зрело доба’] и у композиционој вертикали Махаиловићеве приповетке“ (Пијановић 2010: 131).

замишљају“ [91]), а моменат самоостварења, па и самоафирмације на интимном пољу, Лека ће памтити док буде жив (уп. са еротским чином у који се Радован упушта са Цмиљом у приповеци „Четрдесет и три године“), пошто је описано искуство, по свему судећи, његовом животу, макар на кратко, повратило радост и изгубљени смисао: „Шта то би [...]. Да ли ме је ово Бог наградио? Јесам ли овакву срећу заслужио? Које сам добро Богу учинио да ме овако одликује?“ (96).

2.

Роман *Злотвори*, објављен први пут 1997. године (издавач Народна књига–Алфа, Библиотека „Крај века“), пети је роман Драгослава Михаиловића, којим је он, на најбољи могући начин, обележио свој тридесетогодишњи списатељски рад (Награда „Светозар Ђоровић“, 1998; Награда „Петар Кочић“, 2001). То је књижевна творевина изразито фрагментарне структуре, састављена од четири наративне целине које носе следеће наслове – „Предање“, „Муштерије смрти“, „Црна књига“ (са поднасловом: *Interludium cum crudis rudimentis historiae*) и „Самилосно прими, Господе, моју опаку душу“. Мимо тога што се у средишту поменутог остварења нашла једна, за целокупну Михаиловићеву прозу врло важна тема, друштвено-историјска, па и политичко-идеолошка, Голи оток, не треба, међутим, пренебрегнути ни чињеницу коју је запазио критичар Љубиша Јеремић, да је ово, једним битним аспектом, и „роман о правди“, о тој високој, хуманој, како истиче, помало заборављеној вредности (2007: 198). Док је Михаиловић у неким другим својим делима уметничке прозе, која су се такође, у мањој или већој мери, бавила голооточком тематиком (в. *Кад су цветале тикве* и *Лов на стенице*, а баве се и приповетке из познијих збирки овог писца, *Јалова јесен* и *Преживљавање*), говорио о жртвама које су биле изложене страхотном терору, често на темељу њихових личних сведочења, дакле, из доживљајне, изразито субјективне психолошке перспективе, дотле у роману *Злотвори*, као што сâм наслов сугерише, писац „у први план поставља злочинитеље, оне који су заиста виђени као злотвори“ (Микић 1998б: 10).

Наиме, у питању су злочини које су у логорима на два јадранска острва над, да се послужимо синтагмом из наслова другог поглавља, „муштеријама смрти“ чинили налогодавци или извршиоци, припадници Комунистичке партије Југославије, чији су репрезентанти иследници Јован Јова Веселиновић и Веселин Весо Булатовић, познатији под надимком Поп (уп. са приповетком „Парионичар, генерал и иследник“, из: *Јалова јесен*), затим изумитељи „радилишног предузећа ’Мермер’“, најуже руководство владајуће партије тадашњег режима, Јосип Броз Тито, Јоже Бевц, Александар Лека Ранковић, Милован Ђилас Ђидо, Светислав Ђећа Стефановић, Јово Капичић Капа, Слободан Пенезић Крцун (познате историјске личности из 20. века) и други, а сви они у делу имају, важно је то нагласити, „романескну, а не историографску улогу“ (Михаиловић 1997, курзив аутора). Очигледно свестан да би његову „књижевну фикцију“ (Исто) читалац могао реципирати другачије него што је намеравао и што би, у крајњој консеквенци, желео (јер, упозорава Х. Портер Абот, упркос томе што текстове називамо наративима, место на коме наратив збиља настаје јесте читаочева свест [2009: 64]), писац је, нимало случајно, на „руб“ романа (место „паратекста“) поставио својеврсни епиграф (за разлику од епиграфа којима почињу сказ-романи *Кад су цветале тикве* и *Чизмаши*, у којима се дословно преносе стихови ученика архиепископа Данила II, односно мисао Мехмед-паше Соколовића, овога пута не уочавамо заснованост епиграфа на било каквој цитатној подлози), у коме се проблематизује чувено теоријско питање статуса и одиста специфичног односа књижевности и истор(иограф)ије, ако хоћемо, фикци(онализаци)је/приче (тзв. измишљени догађаји) и истине (тзв. стварни догађаји,

чињенице, емпирија),³⁴¹ те одмах затим, хотећи да се ослободи евентуалне забуне, несвесне идентификације „фикционалних ентитета“ са „њиховим стварним прототиповима“ (Долежел 2008: 18) и „терета“ историјске тачности/веродостојности представљеног, послужио се оним што Абот назива „наративном одбраном“ (2009: 233):

„Имена историјских личности овде имају романескну, а не историографску улогу, не зато што те особе у призорима описаним у овом роману јесу учествовале или уопште нису могле да учествују у стварности на такав начин него зато што су својим деловањем у изабраном повесном времену створиле уверљиву збиљску потку на којој се могла изаткати оваква књижевна фикција“ (Михаиловић 1997).³⁴²

Иако је, како смо већ нагостили, нарација доследно остварена у трећем лицу (што представља извесни изузетак међу Михаиловићевим романима, јер је у њима, видели смо, преовлађујућа Ја-форма; в. *Треће пролеће*, 2002), од стране, условно речено, хетеродијегетичког приповедача, оног који, насупротив приповедачу у првом лицу, не „располаже ’тјелесним јаством’ у свијету ликова“, односно, да парафразирамо Франца Штанцла, није „егзистенцијалнофизички усидрен“ у фикционални свет (1984: 130) (дакле, екстрадијегетички тип) и ни на који начин не учествује у њему („одсутан као лик у радњи“, како вели Женет), неочекивано, у првом сегменту почетног, обимом најкраћег поглавља, главни наратор је на неколико места ипак указао на одређени степен свог постојања и експлицитног присуства у причи (интрадијегетичан), и то тако што је употребио присвојну придевску заменицу за прво лице једнине у случају када, уз остало, осветљава менталитет житеља поморавског краја („Раздрљена зајавала склона политичарењу и пропадању, ситне подвалције и подругљивци из уживања, парничарски правдоборци и кафанске ноћобдије“ [9]) и позива се на предање становника Ћуприје („моји варошани“, „моји Ћупричани“) о „једном великом злотвору, *моме суграђанину*“ (11, нагл. М. К.) (уп. са приповетком „Кратки приказ живота на Цариградском друму“, из: *Јалова јесен*). Како постепено сазнајемо, док стрпљиво покушавамо да „реконструисемо“ предање у целисти, у питању је опанчар Јова Веселиновић, једини преживели учесник сукоба партизанске, ћупријско-параћинске чете и Немаца 1941. године, а то предање, саопштава наратор, „пружа 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“ (30, курзив М. К.). Позивајући се на народни „игроказ о животу и смрти“ (11), Михаиловићевом приповедачу је пошло за руком да оствари два своја наума, први, како тачно примећује Душко Певуља (2012: 66), он је предањем „своме приповиједању обезбиједио легитимитет имагинарне вјеродостојности“, други, издајући се за његовог бележника, обезбедио је себи статус свеприсутног, додуше, језиком Роберта Скоулса и Келоба говорећи, „имперсонално невидљивог бића“ (Скоулс, Келог 1979: 396), које је, по сензибилитету, чини се, блиско „драматизованом приповедачу“³⁴³.

У овом контексту потребно је такође подсетити да је немачки теоретичар Волфганг Кајзер доста давно указао на три основна *типа*, то јест, како каже, три *рода* романа (в. 1973:

³⁴¹ С тим у вези, чешки теоретичар Лубомир Долежел (Lubomír Doležel), рецимо, не пориче испреплетеност фикције и стварности, штавише, истиче реципроцитет ових појмова: „с једне стране, поетска имагинација приликом конструисања фикционалних светова употребљава ’грађу’ коју проналази у стварности, а с друге стране, фикционални конструкти снажно утичу на наше поимање стварности“ (2008: 10).

Уп. са тим Форстерово радикално раздвајање историје (стварности) од уметности, другим речима, *Homo Sapiensa* од *Homo Fictusa*, како их он назива (Форстер 2002: 40–55). В. и Марчетић 2009: 9 и д.

³⁴² Сви наводи из романа *Злотвори* биће дати према овом издању, са ознаком стране у загради на крају цитата. Напомена: Курзив и друга истицања текста су пренета из оригинала, уколико другачије није назначено.

³⁴³ За разлику од *подразумеваног писца*, кључног Бутовог појма, *драматизовани приповедач* „себе означава као ’ја’“ и може се обраћати публици (Бут 1976: 170).

425), те закључити да је, према добро познатој дефиницији која је у науци о књижевности још увек актуелна, Михаиловићево дело *роман збивања* (уп. Владушић 2012). Узимајући за предмет приче догађаје из наше новије историје, писац их смешта у широк временски оквир, који је омеђен годинама уочи Другог светског рата, с једне, односно 1966. годином, када превремено пензионисани, сумасишавши пуковник Веселиновић прекраћује живот најпре члановима своје породице, а потом извршава самоубиство, с друге стране, док догађаје, ако изузмемо прву целину (Ћуприја, Сењски Рудник), везује за простор Београда и Голог отока/Светог Гргура. Након што је напустио јединствену фабуларну линију приликом конституисања свог романа, писац је причу поставио на два временска плана, синхрони и ретроспективни, од којих други има убедљиво повлашћену позицију. Поред тога, бројни су примери одступања од хронолошког редоследа излагања догађаја и управо су се анахроније показале као одлично средство којим се у делу остварују посебни ефекти. Повремено, јунаци у сећањима оживљавају догађаје који претходе основном наративном току (тзв. аналепса) (на пример, епизода у којој је двоструки повратник на Голи оток Миша Пифат³⁴⁴, чувени „музикант, глумац и незант“ [60], надмудрио иследника Мрђу, презентована је „уназад“) или се пак повремено искорачује у будућност (прилошки индикатор „касније“, футур I и сл.), односно пре времена се објављују³⁴⁵ тзв. *накнадне* информације о извесним збивањима, информације које произилазе из нараторовог (све)знања, а не из знања јунака, јер је јунак, конкретно, у примерима који следе, Јова Веселиновић или Лека Ранковић, у приповедној садашњости у њих неупућен (тзв. пролепса): „Зачудно у овоме наиван [Јова – М. К.], кад већ буде пропао, од једног блиског друга сазнаће...“ (124); „На тај начин, схватиће [Јова – М. К.] касније, онај га је држао на одстојању...“ (124); „И мада ће сличан логор у Билећи касније обићи још два-три пута, ово путовање у њему [Леки – М. К.] будиће неко неодређено непријатно расположење“ (159); „Касније ће се [Лека – М. К.], од читавог тог путовања, ове пиркаве, лагодне хладовине на јахти можда највише и сећати“ (174); „Ово ће он [Лека – М. К.], већ као пензионер, дознавати од својих некадашњих сабораца“ (245); „Ништа више оног дана Јова не учини – и то ће касније бити друга ствар која ће га чудити“ (47); „А он [Јова – М. К.], који је у одсуству пуковника Булатовића замењивао управника, касније је имао довољно разлога да се због тога каје“ (90); „Тек то ће му [Јови – М. К.] касније бити разлог да бесни“ (91); „Касније, Јова ће се помало чудити што се саме реченице више не сећа“ (46) и др.

И премда нема никакве сумње да у роману доминантно чујемо *глас* наратора, у великом броју приповедних сегмената наратор се „приближава неком од својих ликова“, „преузима његову тачку гледишта“ (Петковић 2006: 65) и практично омогућава читаоцу да посматра призоре на *начин* на који их у том тренутку виде, чују и доживљавају јунаци (јунаци-рефлектори, како их Штанцл појмовно одређује), најпре Јова Веселиновић (који се наоко указује као главни протагониста романа, међутим, већ од другог поглавља, испоставиће се да он то заправо није), потом, рецимо, Лека Ранковић (који представља централну свест у оквиру трећег дела „Црна књига“), Јосип Броз, Ћидо и др., а то битно доприноси „психолошки продубљењем обликовању ликова“ (Исто 2006: 69). Отуда необично сложени књижевноуметнички текст Драгослава Михаиловића можемо окарактерисати као приповест са изразито променљивом фокализацијом, другачије казано, на делу је приповедачево „објективно“ знање (он често мотивише изворе свог знања, видети извештај надлежног

³⁴⁴ Голооточанин Миша Пифат се помиње и у приповедном венцу *Лов на стенице* (в. приче „Руководилац радова“, „Чизмаш у кицошском оделу“ и „Тромоторац из Железника“). Уп. „Логораш звани Монден“, у: Михаиловић 2018: 7–184.

³⁴⁵ Пишући о антиципацијама (нем. *Bauformen des Erzählens*, 1955), Еберхарт Ламерт (Eberhard Lämmert) је увидео разлику међу антиципацијама када је реализација извесна и антиципацијама када то није случај. Угледајући се на њега, Женет је успоставио дистинкцију између објављивања, које је експлицитно, и најаве, која је имплицитна (према: Бал 2000: 79).

собног старешине Стеве Накараде), чак, у традиционалном смислу, „свезнање“ (нулта фокализација), са, по потреби, терминологијом Жоржа Блина (Georges Blin), „сужавањем поља“ (в. Тодоров, *Приповедач > Лик; Приповедач = Лик*),³⁴⁶ захваљујући коме читалац долази у јединствену прилику да спозна ток мисли и осећања јунака, а не само оно што говоре и чине, јер се управо у мислима, вели Ж. Русе, „догађа све оно суштинско“ (1993: 182). Па ипак, будући да се фокализација најчешће примењује само на поједине сегменте текста, а не на наратив у целини, у пракси се лако може догодити да управо онда када се усвоји перспектива неког лика (унутрашња фокализација, гледање „са“), буду предочене само речи, поступци и понашање других ликова (спољашња фокализација у односу „на“ лик) (нпр. „са“ Тита „на“ генерала Капу/Ћида или „са“ Јове „на“ Булатовића/Ћећу).³⁴⁷ Поменимо и то да ће читалац романа *Злотвори* без било каквих тешкоћа приметити да је у тексту велики број синтаксичких јединица истакнут курзивом, чиме се додатно указује на постојање различитих приповедачких перспектива које се, осим на психолошком, испољавају и на плану фразеолошких карактеристика. У дослуху са закључком до којег смо дошли, на овом месту, не можемо а да не укључимо у тумачење учење Бориса А. Успенског (1979), по коме се, уопштено говорећи, проблем тачке гледишта разумева и као композициони проблем. С тим у вези ваља рећи да је Михаиловић, уводећи бројне наративне перспективе, свој роман мозаички организовао, па отуда захтева компетентног и посвећеног читаоца, кад рога да прикупља наративне информације расуте дуж текста и да постепено склапа наративне фрагменте у причу као што би састављао коцкице мозаика, дакле, „парадигматски“ (Микић 2005: 152), односно, кад рога да „унесе властити ред у унутрашње односе самога дјела“, како вели Иво Видан (1970: 77), што, опет, најречите говори о једној важној одлици овог романа, да он није само мозаички компонован него и мозаички исприповедан.

Стожерни лик Михаиловићевог фикционалног света, предратни опанчарски радник, потом непоколебљиви комуниста Јова Веселиновић, једини преживели из ватреног окршаја ћупријско-параћинске партизанске чете са окупаторима 1941. године, замишљен је и читаоцу представљен као ћутљив и прек човек, променљивог расположења и непредвидивог понашања („натуштен и опасан као ниски облак из којег сваког часа може да груне гром“ [33]), строг и ревностан у извршавању задатака који су му долазили са самог врха државе („користан за ствар“ [34]), обдарен ванредном хитрином („свукуд стиже“) и способношћу да „свуда за собом оставља јаук и лелек“ (33). У време Другог светског рата поготово, Јова се прославио „великом храброшћу и опаком неумољивошћу“ (33), завредео је најпре командантско звање, затим висок, генералски чин обављајући „најтеже и најпрљавије послове“ (34), које је неретко сâм иницирао у настојању да докаже властиту спремност и борбену готовост (да верно служи „мајци партији“ и „домовини“). Када се почетком 50-их година минулог века, након сукоба унутар большевичке интернационале, нашао међу шефовима Голог отока, логора „за преваспитавање бандита у ваљане, корисне чланове друштва“ (66), његова сушта природа, иначе „жељна владања над људским судбинама и, још више, над њиховим душама“ (35), као и њена (преовлађујућа) демонска страна и њене (ауто)деструктивне моћи, сасвим су дошле до изражаја, на основу чега је задобио многа одличја (рецимо, био је награђен после масакра који је са партијским друговима извршио над

³⁴⁶ У прилог нашој тврдњи, рекли бисмо, иду ставови Франца Штанцла (1984: 129–130), које износи у свом тексту објављеном у загребачком часопису *Република*, да „практички и не постоји потпуно свезнајући приповедач. Скоро сваки ауторски приповедач који се представља свезнајућим бива прије или послје подређен границама свог сазнајног хоризонта или му је привремено одузета способност за ваљано просуђивање неког лика или догађаја“.

³⁴⁷ Нешто слично, чини нам се, вели и Женет. Наиме, у дискусији са Мике Бал поводом њене, како је он доживљава, „претеране жеље да од фокализације начини наративну инстанцу“, Жерар Женет (1995: 84) каже следеће: „... да би анализом увек било могуће свести 'нефокализован' наративни исказ на мозаик различито фокализованих сегмената, те да је 'нулта фокализација' = променљива фокализација“, то јест, још прецизније, „нулта фокализација = променљива фокализација, а понекад нулта“ (сва подвлачења су ауторова).

породицом источнохерцеговачког четника Гвоздена, дугогодишњег непријатеља покрета), имеђу осталих, оно најважније и свакако њему најдраже – Орден народног хероја Југославије.

Приликом упечатљивог обликовања Веселиновићевог портрета, приповедач нагласак ставља на мотив очију, односно на детаљан опис његовог погледа који је споро и истрајно, попут глумца годинама самозадовољно увежбавао пред огледалом, трудећи се да потпуно овлада вештином трансформације (пошто је осећао како *то* „те свиње начисто распамећује“ [65]). Чим би се устремио на жртву коју је претходно проницљиво и прецизно одабрао (уп. са Карађозом из *Проклете авлије* и игром његових очију), његов поглед би се, каже на једном месту Михаиловићев *Он*-наратор, „као ледена мазија лепио за [жртвину – М. К.] лице“, „скидајући јој кожу с капака“, заустављајући јој дах и ледећи јој „крв у недрима“ (33). „Навикнут да газдује и великим мачем дели правду према правилима која увек изнова измишља“ (37), Јова је, као многи Михаиловићеви, уистину крвожедни јунаци, био дубоко уверен да су његове побуде часне и да само беспоговорно („по наређењу“) и беспрекорно обавља дужност у име виших циљева, у име „утопије“, „Идеје“ (Егерић 1998: 43) и „бољег живота“ (57) (уп. са безименим јунаком приповетке „Путник“ из прве збирке, па и са Данилом, „Четрдесет и три године“, из: *Ухвати звезду падалицу*), а то је подразумевало немилосрдно залагање у борби против непријатеља³⁴⁸ („банде“, „издајника“) социјалистичког система, другим речима, подразумевало да у тако одлучном, изразито револуционарном подухвату не остане простора за милосрђе нити грижу савести, штавише, да „иверје“ једноставно „мора да лети“ (57),³⁴⁹ како сазнајемо из разговора који Јова води са заточеником Стеваном Стевом Накарадом, тврдокорним комунистом, бившим професором српског језика из Смедерева, током ислеђивања: „’Овде такви као ти морају да оставе кости. [...] Нас историја [...] неће питати да ли смо убили неколико хиљада или неколико десетина хиљада непријатеља [...] него да ли смо сачували социјализам. Ми само ту обавезу пред историјом имамо“ (56, нагл. М. К.).

Мада је са сигурношћу знао да су многи људи, због непостојеће или минималне кривице, „залутали у логор као гуске у магли“ (75), хтео је да верује да је свако допао логора заслужено³⁵⁰, док је он ту, иронично говорећи, вољан само да помогне, да противници „окају грехе према партији и радничкој класи“ (66), при чему се није либио ни да их, ако затреба, „преобрати у лепо обликованог мрца“ (113). Вођен „револуционарном мржњом“ као јединим и врховним начелом, смислом живота и свеколиког постојања (јер „’Вук длаку мења, ћуд никад“ [113]), Јова је временом постао надалеко познат и по томе што воли да се лично разрачунава са кажњеницима, да се узбуђује зверском тиранијом коју над њима спроводи („’Можда се не поносиш што имаш налогодавце, али ти то, Јово, волиш. Срце би ти стало на место кад би се таквим спортом могао својевољно бавити. То је твоја животна страст, страсна забава у звању и доколици. [...] Кад то радиш, ти, просто, уживаш, у гаће од задовољства свршаваш. Једино си тад срећан“ [278–279], суверено ће закључити Крцун), због чега га је врховно руководство у више наврата опомињало и укоравало, да би

³⁴⁸ А „непријатеља [...] је увек видео некако згуснутог, у сукусу, као велику стоглаву аждају што бљује огањ и узаврели катран и држи у канцама безбројне конце, помоћу којих управља човечјим душама“ (34).

³⁴⁹ В. Веселиновићев приповедани монолог: „Револуција је морала да искрчи простор на којем ће се родити ново друштво, ослобођено од издајника, изабљивача, декадената и бескарактерних протува, очишћено од шљама свих врста, и тај гадни, опаки и у свему ужасни посао могли су да обаве само изабрани. И ако су те партија, историја и твоја људска судбина за њега изабрале, а поготову ако си му се сам натурао, мораш и да издржиш и да, јед’о те бог, држиш језик за зубима, а не да лајеш наоколо како си [...] у народне непријатеље морао чак и да пуцаш. Јер теби то твоја једена мама није рекла и кад би чула шта си радио, у гробу би се, јадница, преврнула“ (265–266).

³⁵⁰ Уп. са тим Карађозову свест о свеопштој кривици: „’Нико овде није случајно. Је ли прешао праг ове Авлије, није он невин. Скривио је нешто, па ма то било у сну. Ако ништа друго, мајка му је, кад га је носила, помислила нешто рђаво“ (Андрић 2008: 31–32).

напоследку био свргнут са места заменика управника логора на Голом отоку и премештен на Свети Гргур, потом у робијашницу у Београду, а касније и превремено пензионисан. С обзиром на то да га је неколико пута потказао најближи сарадник, одлични „веслач лактовима“ (271), „велики страсник линчовања у строју“ (124), неповерљиви и снисходљиви припадник „дрногорског клана“ Удбе, Веселин Булатовић, некадашњи „мајстор једне цењене струке“ (117), Јова Веселиновић се осећао најсуровије понижен, психички и духовно сломљен, попут логораша, жив а мртав, постао је, како доживљава, „права слика и прилика смрвљеног непријатеља, какву сваки победник сањари да ће видети“ (52), мучен честом несаницом или грозоморним сновима који су временом прерасли у халуцинације у којима су искрсавале сени оних чији је тренутак смрти одредила „његова команда, његов метак, његов ударац или потез ножем“ (41). Извесно је да у наступима кризе није могао да се не сети, пре свих других, пријатеља Ћупричанина, Мирка Стефановића, којег су уочи рата стрелили због непослушности (његова чета није извршила партијску обавезу разарања Сењског Рудника) („’Шта сте се умусили! Партија га осудила! Ми ту нисмо криви!“ [19]). Овим запажањима свакако треба додати и неверство жене Слободанке („за њега се отвори још један бездан, према којем му се онај ранији, са службом, чинио као играчка“ [47]), случај који је битно допринео драматичности и трагичном завршетку његовог одвећ „стрмоглавог“ животног пута. Порушених идеала, одбачен од партије, презрен од другова (а у питању су карактери који, како их најбоље дефинише приповедач док преноси „ментални говор“ Јове Веселиновића, „у мржњи уживају као у новој љубавници и тек рођеном наследнику, и у себи је трљају и гланцају као луда домаћица љубљени стари орман донесен у мираз“ [317]), издан од једине жене коју је годинама волео, безнадежан, „натопљен очајем као затурено, буђаво винско буре пуно прокислог, отровног сирћета“ (48), једног тмурног новембарског дана, након што му се у пијанству по ко зна који пут пред очима буде појавила утвара давно насилно умореног Стеве Накараде, на Теразијама, код биоскопа „Звезда“, Стеве, који, при том, криви „празну, искежену лобању“ „као непозната дуговрата птица“ (250) и намеће се провокативним питањем: „’Ваљда ти нисам [...] донео неприлике?“ (251), Јова ће, потпуно заглухнут њему добро познатом, непојамном тишином, „оном тишином која га лаже“ (249), отићи кући и у стању помрачене свести урадити оно што је сматрао да му је још једино преостало – одузети живот жени Слободанки и тринаестогодишњем сину Горану, а онда пресудити самоме себи.

И баш када је реч о сагледавању и портретисању јунака, поступку који, осим приказивања њиховог делања, подразумева и преношења (не)вербалних „садржаја“, вредно је истаћи да Михаиловићев наратор релативно ретко, макар привремено, уступа казивање неком од актера (што са собом увек носи промену приповедног нивоа, која се сигнализира употребом изричних глагола), а када то и чини, онда се управни говор (енгл. *direct style*), обично са пратећим ортографским знацима, своди на краће партије и ограничава на свега неколико наративних секвенци. Тако, рецимо, директни говор Јове Веселиновића најчешће „чујемо“ у другом поглављу, док води главну реч на партијским састанцима и присутним члановима излаже своје планове за масовну ликвидацију голооточких заробљеника, односно у завршном поглављу када га испитују четири надмена шефа полиције (Лека, Ђећа, Капа и Крцун) на „партијској комисији“ и укоравају због бројних сурових престапа које је починио (смрт Ражњатовића и Накараде, понајпре). Тада се, да се послужимо наратолошким речником, Веселиновић налази у улози хиподијегетичког приповедача: „’Слушај, друже Ђећо’, рекао је [...], ’ако дозволиш, ја сам специјалиста смрти, а не књиговођа улепшаних смртних узрока“ (82); „’Па ми стално причамо једно те исто! Куда ћемо с лешевима! Па, људи, шта сам ја овде, специјалиста смрти или гробар!“ (127). Савршено је, сматрамо, јасно да директни говор у *првом* лицу није ништа друго до верни „цитат“ наводно оригинално формулисаног монолога јунака, кажемо наводно јер смо свесни да искључиво „ствара

илузију потпуне мимезе“ (Римон-Кенан 2007: 138), а заправо је, без изузетка, у одређеној мери стилски преуређен.

Мимо ових и оваквих примера, сразмерно често се у роману директно цитирају „туђе“ неизговорене речи, односно мисли једног од ликова (случајним избором, Јове Веселиновића), а такву методу по правилу прате бројна реторска питања и узвици, такође, може се препознати и по приповедачким индикацијама попут глагола мишљења [„(по)мислио је“/„сматрао је“], које читаоцу треба да скрену пажњу на чињеницу да је у питању „унутрашњи језички чин“ (Бал 2000: 31, нагл. М. К.): „Па то је само бедни Накарада, помислио је, неће ваљда и та будала да те збуни! Прибери се, човече“ (49); „Шта ово, забога, помисли он запањено, чинимо? Зар није било боље пиштољем? Па ово је мрцварење, није више ни казна“ (98); „Шта ово радимо, мисли Јова смлаћено, не долазећи до одговора. Шта се с нама дешава? Ко смо ово ми?“ (99); „Шта ово радим, како се понашам? Хоће ли, због овог понашања, ускоро морати да ме воде у лудницу?“ (255); „Морам да размислим како ћу, овакав, да живим. Морам да видим где се налазим, да раздрешим ово што се са мном дешава, а не да траћим време по биоскопима“ (257); „Шта сам урадио! Људи су ми важан посао поверили, дали ми да, макар на краће време, у рукама држим животе неколико хиљада непријатеља и да о њима одлучујем с одговорношћу и будношћу, да не дозволим да отуда промакне било шта опасно по државу и другове који је воде, а ја се бавим таквим приватним трицама...“ (315).

У роману се јављају и разнолики примери индиректног говора, у којима приповедач у трећем лицу настоји, као по дефиницији, да *понови*, односно са највећом могућом тачношћу „преприча“ оно што је неко од протагониста изрекао: „И кад је једанпут с Леком разговарао куд ти злочинци да се склоне и како да се униште, рекао му је да, *како је ћуо*, негде испод острва Раба на Јадранском мору постоји за њих једно јако згодно место, названо Голи оток“ (232). У наведеном сегменту курзив је ауторов, чиме се експлицитно показује да је дошло до „измене позиције“ (Успенски 1979: 29), тј. до преласка са нараторове фразеолошке тачке гледишта на фразеолошку тачку гледишта чији је носилац актер, конкретно, Јосип Броз.

И мада смо раније нагостили да у роману *Злотвори доминантно* чујемо глас наратора, да будемо сасвим прецизни, у појединим партијама, флуидни нараторов глас представља „неку врсту *маске* иза које се чује глас ликова ума“ (Кон 1984: 104, подвукла М. К.), што је посебно уочљиво у случајевима када Михаиловић допушта приповедачу да преузме „унутрашњи“ глас јунака и да његову „*нему* активност ума“ (Римон-Кенан 2007: 82, подвукла М. К.) пренесе читаоцу *слободним индиректним стилем*, као у случају кад Јова почиње да сумањати да га је жена варала док је службовао на Хрватском приморју („тамо“): „Ништа више оног дана Јова не учини – и то ће касније бити друга ствар која ће га чудити. *Она њему тако, у лице, и он је не уби? Он, од кога су толики дрхтали!* Како? Сам себи просто није веровао“ (47, подвукла М. К.), или пак да читаоцу дочара неизговорене мисли и осећања која обузимају Јову у тренуцима када га на београдским улицама походе сени давно умрлог голооточког хапшеника Стеве Накараде, чију је смрт лично проузроковао: „И у чему је његова кривица што се десило да је један међу њима одонда мртав? Ни у чему. Мало га је, ваљда, био ударио. Нешто јаче, истина. Али овај је то и тражио. Изазивао је, желео је да умре. Није више имао куд него да изађе из живота. А њега је хтео да намести као кривца за његову смрт. *Е, неће моћи*“ (51, подвукла М. К.).

Насупрот другим техникама преношења туђег говора, слободни управни стил подразумева већи степен ауторове ангажованости, односно „прераде“, због чега је некад врло тешко успоставити јасну границу између „дискурса приповедача“ и „дискурса лика“, вели Волас Мартин (2016: 126). Па ипак, није нам намера да таква врста анализе наративних конвенција буде самој себи сврха, јер, као што видимо, постоје ситуације у којима са сигурношћу можемо рећи да смо пратили мисли неког јунака, а да нам, при томе, не сметају тзв. „неграматичке мешавине“ настале као последица „двосмислености првог/трећег лица“

(Исто 2016: 127): „И шта онда да му урадиш? Сем да га убијеш, можеш још само да га пустиш. Јер све друго си му већ урадио“ (60); „Али кад боље размислиш, није у ствари имао зашто да се каје и гризе, живе и мртве, све их је подједнако и презирао. Свак је тамо добио што је заслужио и једино се можеш питати је ли довољно добио“ (103); „Кад га је оно тамо запазио?“ (52); „Кад га је оно тамо запазио?“ (52); „Али да ли је острво Леки сам препоручио?“ (205); „И како је онда уопште доспео до одговорности?“ (261).

А када је о организацији нарације у овом роману реч, ваља се задржати и на сасвим конкретним примерима који можда најбоље илуструју и, за истраживање још значајније, потврђују учење савремених наратолога према којем су, начелно, фокализација (перцепција) и приповедање (њена вербализација) „две различите активности“ (Женет 1983: 112; Римон-Кенан 2007: 95), односно према којем оне могу али не морају нужно припадати истој наративној инстанци, као што сматра Римон-Кенан, чак и када те две инстанце преузима иста особа, како истиче Ж. Женет (1983: 120). Најпре, реч је о опису онога што је непосредно виђено, и то очима заменика управника логора Јове Веселиновића („управо ће опазити“, сигнализира наратор), једног од учесника у масовном, крвничком пребијању хапшеника, младог Црногорца, капетана Ражњатовића, дакле, опису који произилази из строге унутрашње фокализације (кад занос после неуспелог покушаја вешања и неславног „експериментисања с људским тијелом“ [Делић 1998: 9] нестане, код посматрача се јавља осећај нелагоде, узнемирености, гађења и згражања над сликом, осећај који се касније једино може утопити у алкохолу) и који у себе укључује мноштво натуралистичких појединости:

„Огрезло у крви, која му још полако мили из носа и ушију, избраздано посекотинама од удараца и уста пуних поломљених беличасто-црвених зуба, с подливима на јагодицама, образима, челу и у почетку нежним, па све јачим и јачим жутилом, које му дарује тек придобила смрт, преплануло младо кажњениково лице је укосо мало спљоштено. Брада му је свеже обријана [...] а оба му ока избијена. Десно, разливане 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“ (99–100).

Или, на другом месту, када Јова, по окончању свирепог мучења које је сâм спровео над Стевом Накарадом, буде „с правим запрепашћењем“ угледао тако потресан призор да нас нимало не чуди што ће га сећање управо на њега оптерећивати са временске дистанце од петнаест година, тај призор приповедач затим дочарава на следећи начин:

„испружена десна кажњеникова нога, она с ону страну, тресе [се] као да му под коленом такђе некакав безвучни мотор. Панталонице су му мокре у великој мрљи, која сваког тренутка постаје све већа, а из леве ногавице на беличасту унутрашњу страну бутине пуну танких вена кичи жућкастосмеђа фекалија налик на пену парадајза. Глава му лежи затурена као да је кренула да се превали на плећке, док му се из ува кроз танку проседу косицу лагано извлачи дебео црвен канап. Из носа, а нарочито из уста, лопе му крупни крвави клобуци, које, на прескок гргоћући, рефлексно покушава час да прогута час уснама да одува“ (109).

Неопходно је, међутим, подвући да све сцене неумереног „преваспитавања“, које претходе часу Накарадине смрти, посматрамо заправо кроз Веселиновићев доживљајни „филтер“, стога, чим жртва, оборена првим ударцем крвника, буде покушала да се придигне са пода иследничке канцеларије и да се усправи, приповедач ће изградити овакав опис: „И тек тада, изненађен и задовољан, на два метра од себе, види безобразника како лежи изваљен

на лакат и, покушавајући да се исправи, *шкљоца бангавим ногама као маказама*“ (107, нагл. М. К.). После другог и многих наредних удараца песницом, затичемо аналогно моделоване описе: „Накарада тресе главом и, *као кљусе оборено на поледици* [...] некако одједанпут скаче“ (Исто); „Накарада баца руке изнад себе *као голуждраво врапче које покушава да полети* и [...] одлеће на другу страну. И опет се тамо ломата *попут уморног кљусета обореног на поледици*“ (108, нагл. М. К.) (уп. са тучом Столета Апаша и милиционара Суље). Издвојени наративни сегменти парадигматски су примери изразито ефектних поређења и врло детаљних, лирски заснованих описа у роману, који су настали када се Јовин „опажајни ум“, условљен напрегнутим психичким стањем и емотивним расположењем (како нам приповедач скреће пажњу, у власти нагомилане „мржње, беса, јарости“), суочио са особеним призором и који тренутак после преобратио ту субјективно виђену „стварност“ у слику какву приповедач „преводи“ читаоцу (више о овоме код: Микић 1998б: 10).³⁵¹

А да је Драгослав Михаиловић заиста „велики мајстор у дочаравању сцена суровости, злочина, мучења и убијања“, како истиче Јован Делић у тексту штампаном у октобарском броју *Књижевних новина* за 1998. годину поводом романа *Злотвори*, поредећи га, на тој основи, са Андрићевим романом *На Дрини ћуприја* и Тишмином приповетком „Школа безбожничтва“ (Делић 1998: 9), сматрамо, више нема никакве сумње, ако је сумња, уопште, до тада и постојала, нарочито уколико призовемо у сећање призоре зверског мучења из приповедачке књиге *Лов на стенице*, објављене само четири године раније (видети, рецимо, приче „Ранко и Власта“, „Шарл Азнавур и његова публика“). Бруталност у петом пишевом роману свој врхунац достиже у сцени убијања детета четника Гвоздена у пасусу који управо следи и који, чини се, најбоље сведочи о мајсторству Михаиловићевог приповедања:

„Халџинице су јој биле искидане, тако да јој је осмуђено, окрвављено телашце било скоро голо, док је трепераве, немоћне ручице ширила и одмицала од себе као замазане. Глава јој је [...] била малтене располућена, пола лобање јој је некуд просто нестало и крв јој је из ње у густим слаповима вишњевоцрне боје бљузгала низ прса и лице. Из груди јој је грготао испрекидан, нејачак, скичав хропац. [...] Од тога [’грмљавине’ из аутоматских пушака – М. К.] се телашце пред њима [...] разлетело у парчад као крпено, према ватри у позадини одскакало је од њега малтене читаво комађе. И онда се, онако у комадима, негде сложило“ (300).

А о једној другој значајној романескној личности, председнику југословенске државе Јосипу Брозу, највише појединости сазнајемо тек посредним путем, из исказа који су преломљени у свести, пре свих, министра безбедности Леке Ранковића, јер је он Тита, будући да су безмало две деценије били најближи сарадници, од партијских другова најдуже и најбоље познавао, па ипак, упркос тој чињеници, Броз је за њега до краја остао „недокучив“. Лик Леке Ранковића се, са много разлога, чини необично важним у структури романа. Захваљујући њему, али и захваљујући спрам њега контрастно постављеном Пенезићу Крцуну, читалац долази у прилику да спозна Титову праву, сложену и дубоко амбивалентну природу („велики политичар“ или „овејана битанга“, остаће Лекина неразрешена, вечита дилема), једнако као што успева и да разоткрије од јавности дуго и брижљиво скривану, праву истину о начину на који је функционисала савезна република

³⁵¹ Поменути примерима треба придружити и сцену у којој Јова убија своју жену, сцену која је такође исприповедана посредством његове тачке гледишта. Притом се, опет, „овај искусни вештак смрти“ усредсређује на детаљ, на ноге: „... дрхтала је читавим телом, док су јој [...] ноге [...] *скакутале као да штекћу*“ (355, подвукла М. К.). Немоћна и слаба, у часу наступајуће смрти, Слободанка је „бесловесно млатарала [рукама – М. К.] по ваздуху изнад себе“, на основу чега је упоређена са „птицом поломљених крила“ (Исто). На овом месту Михаиловић суптилно уводи **мотив птице**, који ће на „рубцу“ романа развити на један други стваралачки начин.

чији је Тито у то доба главни руководилац био. И одиста, управо ће Лека бити тај који ће, предосетивши „да је читав поступак према стаљиновцима промашен и да им се, што је још горе, може потпуно изотети из руку“ (139), свесно иницирати реорганизацију у редовима Управе државне безбедности и начинити попис непријатеља партијског система које немилосрдно треба уклонити, а та „црна књига“ је бројала четрдесетак хиљада глава. Надаље, захваљујући Лекиној посети логору на Голом отоку и оближњем Светом Гргуру, активира се у делу „најмучнија тема система“ (244), односно посредством његове доживљајне перспективе предочен нам је опис тог „земаљског пакла“ и људи који у њему пребивају: „Гледао је та усплахирена, изубијана лица – и ништа на њима није разликовао. Као да су сва била иста“ (173), а особито чувеног „радилишта“ сто један, које је било резервисано за највеће отпаднике од система и у коме су се кажњеници међу собом физички разрачунавали.³⁵² Желећи да читаоцу пружи додатне информације, које су важне за разумевање и тумачење приповести у целини, наратор нешто доцније извештава о изгледу самог отока на Јадрану, у виду тзв. спољашње аналепсе. Опис је заправо „уметнут“, дат у ’фокализованом’ ретроспекцији (Марчетић 2003: 118), са тачке гледишта Јосипа Броза, који је острво обишао још током Првог светског рата као аустроугарски поднаредник и био одушевљен његовим положајем и „безбедносним условима“, а на основу конкретне темпоралне одреднице, 1916. године, с правом закључујемо да је посреди повратак у временски одсек који претходи основном „темпоралном плану“. Стеновит, неприступачан, издвојен од свега и свих, Голи оток подсећа на „назубљену, сивкасто-жућкасту, гнојну камену красту [...] Троугластог облика [...] Приморју [...] окренуту оштром, језовитом хридином пуном зуба као чељуст морског пса“ (204–205), чиме се сугерише предодређеност на страдање („природна пржионица за све живо и за све што се креће“; „једино што је на њему могло опстати биле су змије“ [Исто]).

Ако, с једне стране, Лека види Тита као харизматичног, „јаког као громаду“, амбициозног, ауторитативног, самоувереног, „храброг и одлучног“, међутим, изузетно лукавог, гордог, сујетног, „славољубивога“, распусног (јер „Више, просто, ниси могао да знаш да ли имаш посла с партијским другом или с императором чија династија траје хиљаду година“ [179]) и, исто као што га доживљава млади Крцун, самољубивога, онда се, с друге стране, Ранковић нашао у прилици да изблиза види и спозна другу страну његове личности, односно да добро упамти страх и кукавичлук („уплашен и усран“) који је Броз испољио после слома устанка 1941. године. Међутим, не само да Тито након неуспелих подухвата никада није осећао срам („постиђени, због њега, опет су били они“ [181]) него је умео и „најкрвавије народне трагедије“, па тако и битку на Неретви, ту „највећу будалаштину Другог светског рата“ (181), како је Лека одређује, да преобрази у лични успех достојан војсковође светског гласа. Ипак, упркос свим тим манама, Лека Ранковић је њега волео.

Нема никакве сумње да су и остали Титови помоћници показивали безграничну наклоност и оданост према надређеном, дивили су му се, величали његову „генијалност“, стаменост и преговарачке способности („... први смо у свету. А друг Тито је први међу првима. Друг Стари је креатор свих наших победа“ [150]; „Каква срећа што га имамо!“ [186]), гледали га и слушали „као бога“, били бескрајно захвални што им је дао прилику да уз помоћ партије осмисле и реализују своје животе (иначе, Лека би заувек остао „абација из Обреновца“, Ђидо „промашен завичајни писац“, Ћећа „обућар“, Јова „опанчар“, а Бевц „провинцијски учитељ“), омогућио им да „учествују у историји“ (189) и да, заједно са њим, како су острашћено веровали, „граде нов свет“ (188).

Попут неких других заслепљених јунака Михаиловићевог романа (Пенезића, Веселиновића, нпр.), Лека ће доживети и низ великих разочарања, понајпре када се буде суочио са сазнањем „да је већина свега што чова ради рђава, а добар део оног према Србима

³⁵² В. „Принцип Топлог зеца“ код: Аћимовић 2018: 337.

и злонамеран“ (187), и, још више, биће „истински уздрман“ чим буде схватио да се маршал у јавним иступањима, нарочито у периоду када је све чинио да оствари властите амбиције и домогне се Нобелове награде за мир, строго дистанцира од, макар и посредног, учешћа у суровим злочинима, штитећи на овај начин сопствени положај, ослобађајући се стварне улоге „главног и јединог наредбодавца“ (178) и клонећи се потенцијалне одговорности коју та и таква крупна улога са собом носи. Пропагирајући „историјско чистунство“ и одлично глумећи пред светом човечност (видети и посету страних делегација Голом отоку, моменат кад логораши играју одбојку), инсистирао је на чињеници да ниједну смртну казну није изрекао, док су његови моћни људи убијали „јер су тако хтели“ (чувена подела на „човекољупце“ и „ђубретаре“ која је Леку узнемиравала), „чиме ти је гузицу стално држао изложену на пазару“ (128). Од стадијума „некритичког обожавања“ друга Тита (ми „смо му љубили стопе којима је прошао“ и ми „смо натеривали народ да то исто после нас алачући чини“ [341]), јунаци су постепено спознавали наличје једног, парадоксално, хуманог и племенитог система у који су се годинама уздали и за који су се свесрдно залагали, да би на заласку својих каријера постали свесни да су били ништа друго до „његови пси чувари, способни да растргну сваког ко му на сенку стане“ (341), односно „његови пси кољаши“ (183), то јест лако заменљиви инструменти (жртве) те исте власти и да привилегованих, у том погледу, нема.

Пре свих других је то схватио, како га наратор карактеролошки дефинише, „опаки, зли, пустоловни, необични“ (261) Крцун, односно, како га Јова на другом месту метафорички представља, „извитоперени Бранко Радичевић у усмрћеној крвничкој одори“ (262). Зато што „први човек српске полиције“, вели приповедач, „у животу није научио ништа друго до да људима усекује главе“ (184), утеху од гриже савести је проналазио у алкохолу, да би убрзо био ликвидирао (вероватно су се прибојавали да у пијанству не ода неку државну тајну па су проузроковали саобраћајну незгоду у којој је страдао). Даље, наизглед неустрашиви и хладнокрвни заменик управника логора Јова Веселиновић, који је, иначе склон иживљавању над голооточанима, након неколико озбиљних душевних ломова, сасвим потонуо у лудило (халуцинације), и који ће смирење од фантазмагорија потражити с ону страну живота („Али мени њихова крв дању и ноћу у глави бурља и урла. И понекад мислим да ћу је смирити тек кад јој из пиштоља упутим метак у слепоочницу“ [280]), те, коначно, 1966. године, један од најмоћнијих, недодирљиви, по много чему узорни и, стога, уважени Лека Ранковић („све је чинио с осмехом“, „без сероњске гриже савести и педерског моралног узрујавања“ [296]), када је „пао“ са врха власти током „партијске чистке“ у Удби (Броз га је оптужио за шпијунирање и прислушкивање), па је, постакнут тиме, почео да се залаже за смену политичког режима и да заговара сурову освету у виду атентата на Тита: „И ти, Леко, црни партијски анђеле, затим иди кући да опет сањаш обезглављене трупине како гамижу ка теби шиштећи крвљу из прекинутих вратова“ (182).

У средиште четврте и последње целине романа, симболички насловљене, „Самилосно прими, Господе, моју опаку душу“, која се налази на композиционо и семантички привилегованом месту, писац је поставио изузетно занимљив и необично важан дијалог некадашњих сабораца, Ранковића и Веселиновића, чији је однос, мада хијерархијски устројен, одувек био присан. Мотивисан потребом да нађе „кључ“ за разрешење властитих психолошких недоумица и егзистенцијалних мука (стално лутање, „тумарање и пипање по мраку“ [245]), Јова је одлучио да пронађе Ранковића јер је то био једини човек коме је искрено веровао (зато ће њему и саопштити своју самоубилачку помисао). Уосталом, можда више него икад, имали су, у основи, нешто заједничко: налогодавац и извршилац налога у „име партије“ и обожаваног им друга Тита („Он! Који је био наш Бог“ [334]), сада су били скрајнути у професионалном смислу и, као многи Михаиловићеви јунаци, већ отуђени од Бога и заборављени од људи. Након што је Јова схватио да се у Лекином животу догодио значајан обрт (Лека посећује Руску цркву и очевидно тражи утеху у разговорима са

свештеником, али и избављење), упитаће га, искрено и сасвим одређено, да ли осећа кривицу због злодела која су починили. Ранковић, међутим, негира кајање. Све ужасне, прљаве послове које су врло успешно обављали он правда стицајем судбинских околности и „историјом“ која је пред њих постављала изузетно високе и тешке захтеве („упртила“ их), док су их они, како сматра, само испуњавали („теглили“ су), зато што су морали, а можда нису ни знали/умели другачије, што је, по његовом поимању, очито недовољно да би се осећао кривим („Бог ће све разумети“ [334]), те, на расстанку, упућује Јови, макар привремено, речи утехе: „Све је било како је морало бити“ (307).

Сагласан са Леком у једном, да је политика „курва“, Јова Веселиновић, међутим, има своје виђење кривице, јер, живећи годинама под теретом свирепих злочина које носи на души („Наређивали су и желели, дабоме, сви исто, да банду затреш у корену, да је истребиш не бирајући начин и по сваку цену...“ [257]), он зна да је његово ангажовање у, како се испоставило, „лажној историјској мисији“ (Делић 1998: 9) већ довољан разлог за срамоту и, стога, помишља да су *ипак* могли другачије, чак, дијаметрално супротно да поступају: „Могли смо, можда, мало више да верујемо људима. Могли смо можда, макар мало, и *да их* – да тако кажем – *волимо*; чак и ако они то не заслужују. Онда им вероватно не бисмо радили то што смо им радили“ (335, подвукла М. К.).

А када је о љубави (према Другој) реч, није лоше присетити се неколико значајних момената. Истина је да Јова, као и сваки послушни полицијски иследник, „ради оваплоћења свете радничке правде“ (316), није био у стању да заволи *те* заточене људе, али, уколико имамо у виду склоп и смисао романа у целини, постаће јасније да он и није замишљен и читаоцу представљен као карактер ослобођен сваког осећања. Наиме, на почетку каријере, пошто се нашао међу тројицом која су учествовала у стрељању партизана Мирка, приповедач ће рећи да је Јова тај немили догађај одболовао „у неком прикрајку као куче“ (33). Знатно касније, дубоко ће га потрести издаја партијских другова (јавна сфера његове личности), о којој смо већ на неколико места говорили, и, са тим у најтешњој вези, његово сврставање у ред тзв. „бивших“ људи („отерали [су га – М. К.] као што незахвалан, лош газда истерује ислуженог, остарелог пса“ [38]), а такође дуго га је мучило и сазнање о неверству жене коју је волео („Зашто си ми то урадила’, кроз сузе тихо изрекне“ [354]). Иако се обистинило оно чега се, у ствари, све време највише прибојавао, изопштеност из света, издвојеност од партијских другова и живот испуњен презиром („Ако хоћете да убијете, убијте, браћо, само не одбацујте! Ни у смрти не могу без вас. *Само сам с вама нечему ваљао, само уз вас још могу да вредим, без вас сам ништа*“ [318, подвукла М. К.]), иако је доспео у положај од којег му се некада и смрт чинила прихватљивијом, у случају Јове Веселиновића се ипак најнеподношљивијом испоставља управо повреда у приватној, интимној сфери његовог нарцистички конципованог бића,³⁵³ а то несумњиво потврђује закључак Драгана Стојановића (1994: 235), до којег је дошао тумачећи роман *Браћа Карамазови* Ф. М. Достојевског, дакле, „осетити се у тој [еротској – М. К.] сфери осујећеним, пониженим или побеђеним од стране неког Другог, када му припадне наклоност бића ка коме је усмерена наша жеља [...] осетити се изданим или превареним ’у љубави’ теже је од свих других осећања што их доносе напуштеност или угроженост“. И зато ће Веселиновић, неспособан да опрости Слободанки оно што је, уосталом, тешко опростиво, немоћан да се супротстави невидљивој сили која „људским стварима управља, а људе не пита да ли на то пристају“ (353), прво убити њу, потом прекинути живот тринаестогодишњем сину, за кога је, због дечакове „незграпности“, одувек сумњао да му је биолошки син, и, наслонив цев аутомата на

³⁵³ „Све дотле издаја је била напољу и у себи се могао надати да ће јој једног дана стати за врат. Сад му се, неочекивано и фатално, смрадећи грозним чељустима, разјапила и у рођеној кући, на једном месту неприкосновеном за било кога другог, где туђинска нога није ни мрљу смела да остави. Дотле је о томе знао и слушао само код других, у другим кућама, и о туђим женама. Како је могуће да се нешто потпуно једнако десило и њему?“ (47).

подбрадак, дићи руку на себе.³⁵⁴ Злотвор, који је толиким жртвама задао болне и смртоносне ране, чином самоубиства ће коначно успети да утврди оно што га је одвајкада занимало, како је то када „људско тело прима смрт“ (Микић 1998б: 10), а, у исто време, премда скептичан у погледу постојања Бога уопште, он, који је колико малочас покушавао да му се обрати и да, зазивајући Његово Име, пронађе последње упориште свог опстанка на овом, земаљском свету, у вери („О Боже, Боже праведни, има ли те игде икаквог? Имаш ли ти у својој торби мане и нафоре и за једног несрећног и изгубљеног безбожника или их чуваш само за оне који у тебе никад нису посумњали? Ако је тако, плитак си ти, Боже, нема у тебе ни срца ни памети. Јеси ли такав, слаб си ти, Боже, није чудо ако те нема“ [326]), тим страшним чином, према тумачењу филозофа егзистенцијалиста, „чин[ом] кршења божанских и људских закона“, „насиље[м] не само над животом него и над смрћу“ (Берђајев 2002: 6), односно, према религији постулираној на јудеохришћанским основама, највећим од свих грехова³⁵⁵ (јер Господ Бог је са горе Синаја дао заповест *Не убиј* [2. Мојс. 20,13]), већим и од убиства другог човека (уп. Љубино убиство Апаша), грехом које се ни силаском у лудило не да оправдати, неопозиво ће и коначно одбацити Бога и, навлачећи на себе казну по Божанској Правди, одрећи ће се могућности спасења.³⁵⁶ Уверен да се враћа прапореклу, мајчиној утроби,³⁵⁷ погледа упереног ка плафону, том „белом собном небу“, испрсканом црним тачкицама крви, Јова с осмехом на уснама ишчекује час у коме ће се изнова сјединити са својом сестром близнакињом (према: 317) и баш кад му се, у изузетно успелој, лирски обликованој сцени, буде причинило да изненада долеће јато птица, нимало случајно, косова (а опште је познато да се косови, према фолклорној традицији, донекле сврставају у ред нечистих птица и да се, због црне боје перја, сматрају злослутним, тј. предсказивачима смрти, такође, према неким веровањима, косови симболизују грешника или капију, пролаз између светова, чиме се у роману вишеструко реактивира њихова симболика³⁵⁸), које би најрадије пригрлио и привио на груди, опседа га неподношљива мисао на ништавност, на непостојање, те, стога, у непосредној близини смрти, осећа потребу да завапи: „Мила моја мајко [...] твоје дете умире“ (361).³⁵⁹

³⁵⁴ „Оваква завршна слика романа имала је припрему на почетку четвртог дела – тамо је млади ’ознаш’ Јова довукао мртвог четника у близину куће, коју му је разорио, у уверењу да ће народ природно помислити како је четнички злотвор пре самоубиства морао да побије сопствену породицу. Злочиначка побуда као да је носила смртоносну замку за свог извршиоца“, закључује Љубиша Јеремић (2007: 203).

³⁵⁵ Да је самоубиство, у ствари, „одбацивање крста, издаја Христа“ (Берђајев 2002: 23), односно акт побуне против Бога, као животодавца (јер „поклону се у зубе не гледа“, вели немачки филозоф Карл Левит (Löwith)), али и оног који једини зна тајну смрти, нешто другачије казано, „стављање себе на место Бога“, на место апсолутног „господара живота и смрти“ (Исто 2002: 25), или, како истим тим поводом пише Француз Морис Бланшо (Maurice Blanchot), поништавање неизвесне, тајном обавијене будућности и „везивање смрти за садашњост“ (1960: 35), сагласни су мислиоци различитих профила (више о томе код: Дамњановић 2005). Уп. Сиоран 2010: „... помисао да можемо тријумфовати над животом, да ми *држимо* свој живот, да можемо да напустимо ту представу када зажелимо, то је егзалтирајућа мисао. Један од разлога због којих сам увек имао антихришћански став...“ (73, курзив аутора). Уп. и Бланшо 1960: 24. О промишљањима самоубиства као психолошке појаве више код: Берђајев 2002.

³⁵⁶ В. Орнатски н. д., Авдејев, Невјарович н. д. и Јојић 2004: 74.

³⁵⁷ Уп. са тим: Суоченом са животним страхотама, човеку све време остаје жеља за повратком у материнско крило, из којег је поникао, сматра Аустријанац Ото Ранк (Otto Rank), један од Фројдових ученика и аутор чувене књиге *Траума рођења* (нем. *Das Trauma der Geburt*, 1924) (в. Берђајев 2002: 44–45).

³⁵⁸ „Симболика коса“. Artnit. <<https://artnit.net/urbane-%C5%BEivotinje/item/767-simbolika-kosa.html>> 13. 12. 2020. „Кос“, у: *Речник симбола*, 241–242.

³⁵⁹ Уп.: У два наврата, у разговорима са славистом Робертом Ходелом, о конкретним стварносним подстицајима за писање романа *Злотвори* Драгослав Михаиловић каже следеће: „... *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, курзив је ауторов); „... у лето 1996. године на планини Дивчибаре, где имам кућу за летовање [...] Тог јутра видели смо [писац и његова сестра – М. К.] седам парова косова како цвркући и скакућу око наше куће [...] Тако сам, инспирисан тим догађајем, у финале књиге унео Јовино виђење косова, које се меша са прскањем његове крви по зидовима. Исто сам тако у то самртно финале унео и једну

И напоследку треба истаћи да су *Злотвори* очевидно и неоспорно исприповедани књижевним језиком, међутим, с обзиром на околност да се наратор при портретисању ликовâ служи и њиховим индивидуалним говорним карактеристикама, врло често усваја тачку гледишта јунака и на фразеолошком плану, што је посебно интересантно ако узмемо у разматрање лик Јосипа Броза (видети, исто тако, ијекавски изговор ликовâ, пореклом Црногораца, иследника Булатовића, Ђида и, нарочито, генерала Капичића). Тако, у директном и (слободном) индиректном преношењу Титових речи, налазимо изразе попут „Буш добил“, „контролирати“, „љечничка“ (комисија), такође, низове лексема у којима се при изговору умекшавају алвеорални сонанти *н* и *л*, односно супституишу се предњонепчаним сонантима *њ* и *љ* („тољико“, „контраревољуционери“, „репубљикама“, „имаљи“, „љепо“, „оњи“; важи и обрнуто: „њепријатела“), затим не разликују палатални *ч* и *ћ*, те неправилно употребљавају („ћак“, „ћуо“, „ћудан“, „ћетници“, „ратнићку“, „нароћито“...). Навешћемо, ради илустрације, Титов монолошки управни говор: „Ја ње знам, другови [...] шта да се с оваквим њепријателима ради! Ње знам ни да љи су уопће људи! Ево вам га, па рјешите сами! Ја више с њим ње могу, то мене превише њервира!“ (182).³⁶⁰ Ево још једног примера сличне врсте: „’Ћему ту’, упитао је размишљајући: Да ли овдје каже *ћ* или *ћ*, ’ћему техника, оњи све треба да раде рућно“ (231).

Но, говорећи о проблему тачке гледишта, не можемо а да се не осврнемо и на начин именовања Јосипа Броза, који је условљен, како Б. А. Успенски у својој књизи *Поетика композиције* пише, „односом [наратора и других ликовâ из фабуле – М. К.] према човеку“ и „има битну стилску функцију“ (1979: 34).³⁶¹ Приповедач, желећи да сачува своју привидно неутралну позицију спрам приче и утисак стварносне уверљивости исприповеданог, Јосипа Броза превасходно назива Тито. Када, међутим, не приповеда у своје име, већ у име јунака, он радо прелази на хипокористик Јожа, који датира из Брозовог детињства, што значи да говори о њему са „туђе“ тачке гледишта. Уосталом, овај хипокористик затичемо у немалом броју фрагмената које приповедач, најчешће, посвећује Брозовом приватном животу, његовим љубавним излетима и бројним другим аферама, настојећи да, на контрастној подлози, убедљиво дочара природу механизма власти, јер, парадоксално, југословенско руководство са већом посвећеношћу расправља о безначајним и баналним темама, о третманима подмлађивања и адекватној боји за фарбање председникове косе, него о разрешењу одлучујућих друштвено-политичких питања, попут чувеног, пословично интонираног: „Колико *тога* има?“ (203, нагл. М. К.). Затим, појављује се и надимак Стари, а тако га, махом, ослављава Лека у непосредним разговорима, који на то полаже одређено право јер је његов дугогодишњи, деветнаест година млађи сарадник, односно посреди је, како наратор на једном месту интервенише, „интимнији“ приступ јунаку, док се имена попут *шеф*, *газда*, *маршал Тито*, *друг Тито* или *друг Стари*, јављају када наратор усваја тачку гледишта Брозових, не толико блиских пријатеља, рецимо, пензионисаног новинара или партијских другова, Словенца Бевца или Ђида.

А када је о фразеолошкој тачки гледишта реч, нужно је напоменути и то да се у роману такође детектује постојање другачијег приповедачког гласа од нараторовог, што нам се, по обичају, сугерише и графички, коришћењем курзива (*отаџбина*, *пасје гробље*, *коначно решење*, *нова стварност*, *црна књига*, *пропуштање кроз строј*, *Други Гибралтар*, *париски троцкиста*, *децоубица*...). Ево примера у којима смо препознали потребу аутора да истакне како се његов наратор служи „туђом“ а не својом речи: „Уочавајући им на нејасним лицима

реченицу, која мени изгледа веома драматична, и узбудљива и дирљива, коју је, опет, пред смрт изговорила једна наша пријатељица која је тих дана умрла [...]: ’Мила моја мајко, твоје дете умире“ („Увек осећате зебњу“, у: Михаиловић 2007: 38–39).

³⁶⁰ Сва подвлачења су наша.

³⁶¹ Видети, исто тако, именовање озлоглашеног иследника Веселиновића (Јован, Јова, Јовча, Јовица, Јовандека...).

онај безуман страх, још у себи мало уживаш, мада се ипак више чудиш: па шта им је, питаш се, зашто се толико плаше, све је *так нормално*“ (118); „... и опоменуо их да *никоме* (ово је значило *а нарочито не онеме пиздуну Булатовићу*) ништа не брбљају“ (101); „Јер, о свему, *треба још размислити*“ (137); „То је за тронутог пензионера била прилика да се *са својим пријатељем маршалом Титом* састане још једаред и да опет с њим разговара за новине“ (190–191); „Ваљда и не виде куда ударају – зар *то! њима!* – али млатарају око себе и 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“ (95–96) итд.

3.

Шести роман Драгослава Михаиловића, енигматичног, чак изразито вишезначног наслова, *Треће пролеће*, аутор је објавио, 2002. године, у самосталном издању, међутим, попут неких других његових остварења, на жалост, није имао адекватну рецепцију.³⁶² Роман се састоји из три дела, која прате судбину и различите фазе живота главног протагонисте Свете Петронијевића званог Руски, отуда јасно видимо да је реч о тзв. развојном роману, како га сасвим прецизно жанровски одређује и С. Илић (2005: 27), с тим што треба нагласити да је у први део укључена приповетка „Треће пролеће Свете Петронијевића“ (1–12. од укупно 16 фрагмената), објављена безмало две деценије раније (1983) у збирци *Ухвати звезду падалицу*. Ова чињеница сасвим оправдава претпоставку Љ. Јеремића да је поменута „књига [...] *урађена и домишљена* више него иједно претходно Михаиловићево дело“ (2007: 213, ауторово подвлачење), јер је очевидно настала „дуготрајнијим“ дорађивањем и знатним проширивањем постојеће приповетке, дакле, у дослуху са, сада већ слободно можемо да кажемо, једним од пишчевих препознатљивијих стваралачких манира, односно са склоношћу аутора да, како исправно увиђа М. Аћимовић Ивков, „од мањих прозних (приповедних) сегмената у цикличном (каузалном) надовезивању обликује веће и замашније наративне целине“ (2002: 744), особито ако се присетимо, пре свега, романа *Гори Морава*, који смо у претходном поглављу подробније интерпретирали и том приликом показали да је конституисан по истоветном, мозаичком принципу.

И мада је роман *Треће пролеће*, као и приповетка уосталом, доследно исприповедан у, по речима писца (в. фуснота 8 у овом раду), за другу фазу његовог стварања карактеристичном, трећем граматичком лицу, и мада наратор егзистира „изнад“ и изван света приказаних ликова (екстра-хетеродијегетички тип), он тај свет доминантно види и описује из спољашње перспективе, из перспективе која подразумева да „јунак дјелује поред нас а да нам никад није дозвољено да упознамо његове мисли или осјећаје“ (Штанцл 1984: 117), па ипак, у појединим приповедним сегментима казивач „излази“ из опсега спољашње фокализације и приближава се тачки гледишта чији је носилац главни актер, односно везује се за њу и, самим тим, стиче увид у (не)изговорене речи овог привилегованог јунака (његове мисли, расположења, осећања, доживљаје).

Са друге стране, треба истаћи и чињеницу да је, „више него иједно претходно Михаиловићево дело“, роман *Треће пролеће* остварен „у реалистичком кључу“ (Јеремић 2007: 212) (уп. са збирком *Преживљавање* из 2010), то јест да је приповедач овога пута,

³⁶² И мада се можемо сложити са В. Јанковићем, да се „дела Драгослава Михаиловића радо и много читају“ (1985: 24), једнако као и са М. Панћићем, да је о Михаиловићевој прози „у овдашњој критици много и добро писано“ (2010: 135), у критичкој рецепцији налазимо свега неколико приказа романа *Треће пролеће*, и то: З. Мартинова, „Књижевни рез кроз поредак злочина“; С. Илић, „Сукова машинерија зла“; Н. Тимченка, „Треће пролеће Драгослава Михаиловића“; М. Аћимовића Ивкова, „У круговима зла“; Ј. Јовановић, „У лавиринту греха“; Љ. Јеремића, „Ауторски глас у Трећем пролећу“; Н. Стипчевића, „Треће пролеће Драгослава Михаиловића“, штампаних током 2002. и 2003. године у листовима и часописима (в. Нинић 2017: 120–121).

оглашавајући се у трећем лицу једнине, изабрао могућност да претежно, како је писао Волас Мартин (2016), „гледа у ум лика“ уместо да гледа *кроз* њега [„(по)мисли(о) (је)“, „размишљао је“, „(у)пита(о) се“ и сл.], а то се читава у доминацији (ин)директног цитирања монолога јунака над другим начинима предочавања (мимезис) његове „имагинарне“ свести, какав је, рецимо, „приповедани монолог“, јер поменута метода, уколико се позовемо на тврдњу англоамеричке теоретичарке прозе Дорит Кон, оличава „врхунац приповиједања кроз лик“ (Кон 1984: 113) и, „[у] језичком смислу“, она је, опет у поређењу са осталим техникама, „најсложенија“ (Кон 2005: 116).

Нарација се у овом роману одвија махом на проспективном плану, будући да је радња смештена у конкретни, национални, социјално-историјски и политичко-идеолошки контекст, у период након Другог светског рата, прецизније, догађаји о којима се говори захватају временски одсек од „краја треће слободне зиме“, када је избио својеврсни инцидент у Ћуприји, како вели наратор, кад река Раваница „потече наопачке“, до 4. маја 1980. године, када је убијен главни јунак у Липовичкој шуми, односно, напоредо са његовом смрћу, на изванредан начин симболично, истога дана, два сата доцније, преминуо Јосип Броз Тито у љубљанској болници. Само неколике епизоде, међутим, припадају ближој или даљој прошлости и оне су у причу ретроспективно уведене, на пример у треће поглавље романа (одељци 13–17) укључена су сећања на догађаје који су се у искуству протагонисте одиграли, експлицира наратор, „четрдесетак година“ пре (в. Михаиловић 2002: 192)³⁶³, па се, судећи по индикацијама, са одређене приповедне дистанце остварује повратак у 1944/45. годину, а Женетовим речником говорећи, „амплитуда“ ове аналепсе обухвата сусрет главног јунака са командиром Јовом Веселиновићем, добровољно пријављивање у Корпус народне одбране Југославије (КНОЈ) ради „чишћења“ преосталих народних непријатеља,³⁶⁴ успомену на друга Тозу Бозу и његову улогу ликвидатора, убијање свештеника и пса итд., да би, напоследку, читалац из ове аналепсе био експлицитно „изведен“ и враћен основном наративном току, у приповедно „сад“ (в. стр. 217), те одмах затим наратор наставио причу тачно тамо где ју је, пре неколико сегмената, и прекинуо. Са изузетком првог поглавља, у коме су догађаји махом везани за повлашћени простор Михаиловићеве фикционалне прозе, за Ћуприју и њену околину (рецимо, насеља Бигреница и Мијатовац), писац је за позорницу збивања одабрао Београд (центар, Дедиње). Из истог угла гледано, приповедач својевољно одабира оно што ће приказивати, мада, не бира он као у случају наративне *Ja*-форме једино егзистенцијално важне догађаје, иако, уистину, бира и такве, него махом најдраматичније садржаје које ће посредовати читаоцима (Штанцл 1984: 133–134), нешто другачије казано, док поједине ситуације тенденциозно изоставља или сажима одређене темпоралне секвенце, подстакнут, као што мисли Ф. К. Штанцл, „литерарноестетском мотивацијом“ (Исто 1984: 138), која је својствена управо трећем лицу, због тога што, поменули смо већ, наративни *Он*-subjект није физички детерминисан, дотле, рекло би се, учесталије но у другим делима, о појединим збивањима пружа читаоцу прекомерне и преурађене информације, интервенише антиципацијским изразима као у примерима који следе, а важно је подвући да су паралепсе последица, условно, неограниченог знања које о фикционалном свету поседује наратор (време приповедања), односно рестриктивног знања којим располаже јунак у актуелном тренутку догађања (време приче) (в. Тодоров, *Приповедач > Лик; Приповедач = Лик*): „то ће се мало касније показати као делимично тачно“ (79); „то ће Света видети мало касније“ (80); „Касније ће схватити...“ (82); „касније ће јој признати...“ (83); „Кад нешто доцније увиди...“ (89); „касније ће му се чинити...“ (90); „Кад се касније боље упознају...“ (91); „Света ће касније мислити...“ (95); „како ће Петронијевић касније оценити...“ (127); „Због неких ствари

³⁶³ Напомена: Сви наводи из романа биће дати према овом издању са ознаком странице у загради поред навода.

³⁶⁴ Додуше, уместо добровољног одласка на Сремски фронт са партизанима. „Света је помислио: ово је боље него да на фронту на тебе пуцају. И пријавио се“ (196).

које ће се тек десити...“ (149); „то је био, сазнаће ускоро...“ (195); „Обојица, сазнаће касније...“ (195); „како ће му другари касније причати...“ (203); „То ће се показати тек касније“ (205); „... то ће почети тек шест месеци касније...“ (Исто) итд.

Поред тога што је шести пишчев роман, са морфолошког аспекта посматрано, на сличан начин организован као претходни (три структурне целине, наглашено фрагментарна композиција) и поред тога што је посредни сродна наративна стратегија као у претходном (типична ситуација трећег лица, тзв. објективни начин излагања), *Треће пролеће* се и у садржинском, односно тематско-мотивском погледу надовезује на претходно романескно остварење, јер се у њему активира чувена, још увек осетљива тема из наше новије историје, „о удбашима-ликвидаторима“ (Мартинов 2002: 157), штавише, у њему се јавља јунак који је читаоцу уметничке прозе Драгослава Михаиловића добро познат, а то је Јова Веселиновић, стожерна фигура романа *Злотвори* (1997). У неколико наврата се Веселиновић појављује у причи, прво га, на изванредан начин индиректно, уводи млади заставник Удбе Света Петронијевић, док евоцира успомене на тог, како наратор изричито каже, „преког и затвореног“ (47), њему надређеног човека, о чијим је, иронично говорећи, херојским подухватима, „помало невероватним, куриозним стрељањима“ (60), волео, уз мноштво појединости, живо и занимљиво да казује окупљенима у престоничком ресторану „Мадера“. Доцније, читалац ће о командиру Јови Веселиновићу Опанчару, том „чувеном ћупријском првоборцу и осветнику“ (195), сазнати знатно више детаља, пошто ће се Јова наћи у центру збивања у малочас поменутој „темпоралној фигури“ (аналепси) и тада ће му наратор, док подучава младе „команданте јаруге“ како да поступају са „бандом“ (в. стр. 203), бар на кратко, препустити реч (утврдили смо да се управни говор јунака увек одвија, у хијерархијском смислу, на наредном, подређеном, тзв. хиподијегетичком нивоу). С тим у вези вреди нагласити и да је у питању начелно исти *т и п* „негативног“ књижевног јунака (Милошевић 1965: 6), злочинитељ, пошто су и Јова Веселиновић и Света Петронијевић, у раној младости, припадали партизанском покрету и учествовали у борби против окупатора, па су се прикључили редовима политичке полиције ондашње Југославије (ОЗН-а, УДБ-а), и један и други су уживали у обављању поверених им задатака, сматрајући да од вршења дужности иследника нема лепшег занимања (Света саслушава варошане коју су „лајали“ на народну власт – гимназијалца Мишу Кифлара, житаре и, веома прилежно, кројачицу Стојанку Јелић³⁶⁵, зато што наслућује да је њен муж члан четничког одбора у Минхену...) и, слепо верујући у утопистичку идеју комунизма и обожавајући друга Тита („Ја сам уз Тита и партију, *вавјек* и *свагда!*“ [73, курзивом смо истакли употребу јекавице у говору јунака, што је уистину одличан показатељ његове способности уживљавања], изјавиће Петронијевић једанпут, понесен родољубивим жаром), обојица су служила и партији и њеном најужем руководству, не либећи се да покажу „иницијативност у раду“ (204) и да, у име револуционарне правде, своје многобројне жртве подвргну различитим облицима тортуре (Света је у наступу беса умео до „малаксалости“ да бије недужне сељаке од којих је „милом

³⁶⁵ Настојећи да у потпуности осветли тамну страну Свете Петронијевића, Михаиловићев приповедач у причу уводи моменат ирационалног, наиме, осим неколико његових кошмарних снова (в. „три камичка“, стр. 14–15), вреди указати и на уметнички моделовану визију главног актера са Стојанком Јелић као централном фигуром, а поменута визија му се јавља у одвећ лошем здравственом и, стога, напрегнутом психичком стању. У средиште визије постављени су призори који најпре дочаравају његову первертирану природу, односно психопатолошку склоност мушкарца према жени – садизам, потом јасно упућују на дубоко потиснуту еротску жељу (јер, током ислеђивања, „борио се са собом да се одупре њеној лепоти“ [29]): „Код куће све чешће поче да замишља како је *шамара*. Ударао би је у тим визијама бесно, *са задовољством, с уживањем* [...] Прижељкивао је да се жена неким чудом покаже као опасна, префригана шпијунка за којом се годинама трага [...] Желео је да види како, рашчупана и у дугој црној хаљини [...] стоји пред њим горда и усправна као некаква терористичка Долорес Ибабури [...] Њих двоје тада, [...] свађају се да само пршти и воде оштру идеолошку расправу, у којој тешку победу, наравно, извојује он. И на крају она [...] поражена али не и сломљена [...] лагано пред њим почиње *да се свлачи*“ (34–35, подвукла М. К.).

или силом“ откупљивао жито, уверен да је „Све [...] то голи крвопија кулак и непријатељ! И кад још није – већ јесте!“ [13]), као и да, по потреби, лично пресуде „издајницима унесрећеног народа“ (192), а за почињена нечасна дела су, парадоксално, бивали награђивани (Света је примио „медаљу за *некакву* храброст“ [50, подвукла М. К.], а Јова је, убрзо након унапређења у висок чин пуковника, добио и Орден народног хероја Југославије).

И премда су неоспорно у питању међу собом посве другачије наративне инстанце, није, међутим, форма/композиција једино својство које доводи у, наизглед неочекивану, но, ипак, тесну везу *Треће пролеће* са романом *Гори Морава*. Наиме, Михаиловић у свој последњи објављени роман уводи и на неколико начина варира мотив пролазности, патње, болести и, са њим нужно скопчан, мотив смрти, кључне мотиве на које смо скренули пажњу у претходном поглављу, анализом романа *Гори Морава*, уједно и приповедака које су у поменути роман накнадно уврштене (в. „Ујка Драги седи под јабуком“, „Чија то душа овуда тумара“), пошто заправо припадају збирци *Ухвати звезду падалицу* (в. и приповетку истог наслова), а, занимљиво, у склопу збирке из 1983. године налази се и, као што је већ наговештено, приповетка под насловом „Треће пролеће Свете Петронијевића“. С друге стране, посредством наведеног низа мотива указују нам се и значајне и блиске везе романа *Треће пролеће* са *Петријиним венцем*. Овим запажањима свакако треба додати и то да се у ова три романескна остварења Драгослава Михаиловића јављају сродне, изузетно дирљиве епизоде са животињама, са псима, у *Петријиним венцу* реч је о страдању пса Станимира, у *Гори Морава* о рањавању „карактерне, уздржане и поносне“, чак „узорне“ кучке Калине, како је наратор Степа ближе одређује, епизоди којој је Ј. Делић (2017: 87) нашао пандан у прози, нимало случајно, руског аутора, Александра Солжењицина, а у *Трећем пролећу* се мотив пса, на који ћемо се поново вратити, готово лајтмотивски понавља.³⁶⁶

Вредно је помена и то што се у роману *Треће пролеће*, опет, можда више него у иједном другом Михаиловићевом делу, комплексно развијају мотиви љубави/прељубе/љубавног троугла, а интересантно је било запазити да се сви они везују за лик Свете Петронијевића, и то на неколико различитих начина. Најпре, реч је о успоменама (и сновима) у којима се оживљава дубоко искрена љубав према Гордани, љубав која није могла до краја да се реализује пошто се црноока девојка након рата изненада удала „за једног нашег маторог и обезбеђеног друга из дипломатије“ (51) и из Ћуприје отишла у иностранство (а Света је ту вест примио драматично: „... осети као да му неко изнад главе пободе црн мртвачки барјак и у себи зајаука проклињући час кад га је мајка родила“ [51]), уз то, Гордана га је презирала, као сви суграђани уосталом, јер је починилац монструозних злочина (истини за вољу, завичајни амбијент је, по изливању Раванице и дугом боловању, замрзео и он: „Мрзео је и Ћуприју и Ћупричане и желео да их никад више и не види. Они су му за све, веровао је, били криви“ [56]). Нешто доцније, само узгредно, помињу се, да се послужимо исказима наратора, „две-три везе умерене страсти и дужине, о којима нема богзна шта да се каже“ (62), затим, исцрпно је представљен „необавезни и на први поглед нескладни однос“ који Петронијевић успоставља са разведеном, осам година старијом Милесом, „црномањастом, главатом и с јасним трагом наусница“ (62) адвокатицом, која је у његов живот (и самачки стан) ступила „више као спремачица него као љубавница“ (62) и која га је неодољиво подсећала на старију сестру Радмилу („слично неугледно, пљоснато лице с округлим искошеним очима као у Кинескиње, сличан кратак, здепаст стас [...] сличне иксасте ноге са дебелим коленима“ [187]), да би се, напослетку, можда мимо Светине воље, тај однос озваничио браком. Нарочито од другог поглавља, од момента када је јунак постао признати велеградски

³⁶⁶ Уп.: Говорећи Р. Ходелу, између осталог, о својим књижевним почецима, штавише о тренутку када му се први пут јавила помисао да би уопште могао постати писац, Драгослав Михаиловић (2010б) вели следеће: „Али ја сам после првог разреда основне школе прочитао преведену књигу ’Животиње доктора Дулитла’ [...] И претенциозно сам закључио да ће управо то, писање, и то пре свега о животињама, бити мој посао у будућем животу. Волим животиње, волим литературу и сматрао сам да сам добро изабрао“ (43).

адвокат, осветљавају се његови краткотрајни љубавни подухвати са женама (дактилографкиња, неостварене уметнице..., које су по годинама биле ближе његовом пасторку Драгољубу) којима је ненадано постао привлачан, а ту заслугу је самокритично приписивао властитој моћи, позицији у друштву и, највише од свега, аутоиронично, свом „буђелару“ (74). Па ипак, развијена свест о истини није га спречавала да „Сваки такав догађај [...] улепшава красно обојеним цветићима и тробојним слављеничким машницама“ и да се успесима у интимној/еротској сфери јавно дичи: „Тако јебу партизани!“ (75). Најзад, у трећем делу романа највише простора заузима необична љубавна прича, која се реализује кроз мотив љубавног троугла, тачније, четвороугла Милеса–Света–Мирјана–Ранко, јер, баш у часу када се ожењени Петронијевић, након „многих врлудања и краћих и дугих застанака“, коначно буде „нашао на стреловито правом, сунцем обасјаном путу из своје младости, којем је одувек тежио и који му, како верује, по правди припада“ (75–76), и баш у часу када у редовима комуниста буде стекао репутацију „*нашег човека на кога се можеш ослонити*“ (69, пишчев курзив), ненајављено, како то обично код Михаиловића и бива, догодиће му се љубав,³⁶⁷ попут оне младићке, према Гордани, и та ће љубав, сасвим сигурно, пробудити „у њему не толико успавану савест колико жељу за новим животом и забором прошлости“ (Мартинов 2002: 157): „И кад га је треснула и проломила му тле под ногама, уз страх од смрти, уз крв и бол, сузе и понижење, осетио је и радост, чисту чулну екстазу што је живео и што му се, изабраноме, једног кратког тренутка пружио да живи“ (76). Наиме, Света ће у познијим годинама отпочети љубавну везу са тридесетак година млађом, несталном и каприциозном Мирјаном („у годинама у којима је она бринула о оцени из латинског ја сам већ убијао“ [156]), сестром младића којег је заступао на суду и бранио од политичког злочина који је овај био починио. Иако се у почетку стиди осећања која се у њему јављају и потискује их, јер пати због „своје *природе* и *порекла*“ (14, нагл. М. К.), Света се прерано заљубљује у лепу и zgodну Мирјану и прилично невешто и комично, заклиње јој се на верност истим оним речима којима се некада заклињао „мајци“ партији: „Увек на мене можеш да се ослониш! Увек на мене можеш да рачунаш! И ако те сви оставе, ја ћу остати уз тебе!“ (160). Чим је, међутим, ова дотерана млада жена „паперјасте, бресквасте коже“ (156), после неколико узбудљивих интимних састанака у Удбином мотелу, који су за њу очито представљали последицу хира да заведе старијег и моћног мушкарца и да са њиме задовољи сексуалне нагоне, док су ти сусрети за поменутог педесетчетворогодишњака имали сасвим другачији смисао („... посматрајући је у кревету крај себе, он помисли: овај дан памтиће моје тело и кад више не будем жив“ [164]), схватила колико је Света заокупљен њоме, упозорила га је да заправо жели само пролазну авантуру: „Хоћу себе да сачувам! Не могу да поднесем везе које заудару на трагедију! Хоћу једноставне односе!“ (161). Други пут, врло слично, пошто неко време није одговарала на његове телефонске позиве, а он је наставио да се појављује пред зградом Филолошког факултета и упорно да је чека, покушала је да прекине љубавну игру следећим речима: „Ја хоћу мало да живим, а не да се заљубљујем и од љубави да се убијам. И нећу нико због мене да се убија. Ако ко хоће да се убија, нека то ради на сопствени рачун“ (227), премда су наведене речи за њега постале извор дубоке патње и несреће: „Ох, само не то! Не остављај зацопаног старца!“ (159); „Само ме, молио је у себи, немој одгурнути!“ (Исто). Очигледно навикнута да је непрестани предмет мушке жудње, а такође свесна деструктивне снаге своје еротске привлачности и снажне, мада немогуће/недостижне љубави коју истовремено према њој осећају и Света Петронијевић и младић Ранко Радивојевић, као веома важан детаљ, ћудљива Мирјана наводи и убиство, односно самоубиство које би, како наслућује, неко од њих двојице могао починити, детаљ

³⁶⁷ Већ је лепо примећено да је љубав код Михаиловића, у основи, трагично осећање (в. Лакићевић 1978), или нешто другачије казано, љубав се чита и разумева „као нехотичност, као тешка неминовност, као удес против којег се ништа не може“ (Пантић 2003: 62).

који се читаоцу указује као драгоцени наговештај трагичних догађаја који ће се одвијати тек у финалу романа.

Ако је, између осталих (судија Митровић, Змајевић, Тоза Боза), Света Петронијевић распознао, додуше релативно касно, да је био злоупотребљен од режима за који се деценијама свесрдно залагао и у име чијих начела је чак и хладнокрвно убијао државне непријатеље („И јесу ли тада себе видели као хероје или кукавице?“ [192], остаће његова вечита дилема), вођен мржњом и осветом „за вековну радничку муку“ и надом у „бољи живот“ и блиставу будућност која се, како је осећао, може реализовати искључиво у „новом“, праведном друштву, непоколебљиво верујући да је оно „једини излаз за овај пропали свет“ (35), због чега му се неретко јављала грижа савести, поготову с почетка романа, у часовима болести („Можда, посумња, и нисам морао да их [сељаке – М. К.] тучем? Али шта ћеш друго с њима, одговарао је сам себи. Како да их мрднеш с места? [...] Па за кога он ово ради? За нас и за њих је све то!“ [17, курзив је пишчев]), онда је једнако тако Петронијевић и јунак који очигледно устаје против истог тог наказног механизма власти и, у извесном смислу, супротставља се моћном социјалистичком систему за који је непочинства извршавао, што је суптилно наговештено већ у епизоди са гимназијалцем Мишом Кифларом³⁶⁸ (уместо да га ухапси након ислеђивања, пустио га је на слободу из чисте „сентименталности“, јер га је одбојкашева љубавна веза са „омаленом плавокосом ученицом“ подсећала на његову неостварену љубав са „дугоногом“ Горданом, због чега ће га капетан Марић прекорити: „’Ти си, бре, полицајац, а не гувернанта!’“ [26]), а посебно се јавља од друге целине романа, када, стицајем животних прилика, у зрелим годинама, постаје адвокат у реномираној адвокатској канцеларији Миоковић. Иако је радио у београдској канцеларији која је деценијама лепо сарађивала са влашћу и била у сагласју са тадашњом политиком и, сходно томе, наглашавала да је искључиво „борачка и партизанска и да други у њој немају шта да траже“ (65, пишчев курзив), прихватио је улогу браниоца Андреје Поповића, који је, будући да је писац летка под провокативним насловом „Не могу да ћутим!“, умноженог и послатог на не мали број адреса поштом, летка „политичке садржине“ у коме се распознавала реакција на студентске демонстрације из ’68. године и у коме је постојала јасна алузија на маршала, речено на Андрејин начин, „великог офарбаног цара“ (102, пишчев курзив), ухапшен, према тумачењу тужилаштва, због „непријатељске пропаганде и узнемиравања јавности“ (132). Неће, међутим, Света поменути бунт према државним институцијама испољити из часних уверења, поготово што је потајно знао да је његов млади клијент основано сумњив („Дечко се о законе, очигледно, јесте огрешио, али можда је само био збуњен, можда уопште није ни рђав ни изгубљен“ [86]), напротив, у складу са својом егоистичном природом, улогу заступника дисидента је прихватио зарад личних интереса, мотивисан задовољењем жеље да се приближи сестри свога клијента, Мирјани, која му се „потпуно неочекивано и из чиста мира“ (76) појавила у животу и која му се, иако „млађа пуне тридесет и две године“ (88), „жестоко“ допадала, те да оствари приснији контакт са њом. Зато је на све деликатне околности гледао као на приватан случај, у коме му је замamna плавокоса студенткиња књижевности представљала „и путоказ и сунце“, а он се према њој „непрекидно“ управљао „као некакав сунцокрет“ (83). Зарад љубави, Петронијевић се брижљивије него икад спремао за одбрану. Навикнут да су „судска и извршна власт“ у чврстој спреси у неумитној борби против непријатеља „народа и државе“ и да се о исходима свих суђења морају благовремено, унапред договорити (јер „зна се кога судије комунисти треба да штите“ [105]), онога часа кад се буде освестио да би могао изгубити у процесу који се води против његовог клијента („... зар истом мотком и мене?“, зачудиће се), почеће да тражи мане правосуђу и прибегава

³⁶⁸ „Света га [Кифлара – М. К.] је жалосно гледао. Сви су исти, помисли. Сви лажу. И кад је нешто крупно, и кад је, као ово, ситно, и кад их мрзиш и мораш и хоћеш да их сломиш, и кад су ти симпатични и желиш да помогнеш. Проклета људска говна, само да су што даље од власти, па макар она била и уз њих“ (22).

старим удбашким триковима – на улици пресеће судију Митровића, у кафани проналази тужиоца и, како би га придобио, представља се као Црногорац пореклом и у тобоже спонтаном, пријатељском разговору, готово неопажено прешавши на дијалекатски идиом (в. стр. 100 и д.), покушава да утиче на његову одлуку, уцењује судију помињањем имена припадника југословенског државног врха, Словенца, друга Станета, имена које већ собом изазива поштовање, у крајњој линији, улива страх итд., просто речено, Света не преза од нагодбе са припадницима правосудног система не би ли младићу ублажио затворску казну, с обзиром на то да он, вероватно најбоље од свих других, зна њено погубно дејство – током издржавања казне „сваком“ се неминовно „осакати природа и унакази личност“ (95). Захваљујући предоченим околностима, убрзо се суочавамо са још једним парадоксом, наиме, Петронијевић, који је донедавно крвожедно ликвидирао идеолошке неистомишљенике по властитом уверењу, али и по наређењу неумољивог Централног комитета, и који је чак у једном тренутку свестан „да му је брањеник, помало, по заслуги ћоркиран“ и убеђен да би „свако ко пиша уз ветар мора[о] да ризикује с извесним непријатностима“ (90), те, коначно, упозорен од судије, који му је у незваничном дијалогу недвосмислено ставио до знања да морају послушати „директиву“ и да Андреју Поповића морају осудити на робију: „... *ми так’е морамо да чистимо*. Он је нападао самоуправљање, нападао социјализам, нападао нашег друга Тита. *Так’е бисте ви некад стрељали*. Сад ће да добије пуну меру. Па нека се мисли. Имаће довољно времена“ (118, нагл. М. К.), сада, дечачки заљубљен и страствено занесен, пре званичног изрицања казнене мере малолетном преступнику, ризикује свој положај и моли судско веће за „трпељивост, благост и родитељску осетљивост, какву људска младост заслужује“ (134), док ухапшеног студента социологије саветује да суд „помало и лаже“ (95) и захтева од њега макар да изрекне покајање, јер не само што оно „оставља повољан утисак“ приликом „претреса“ него и ослобађа строге судије „осећања кривице пред собом ако се покажу мекани“ (96). Отуда је и логично што ће га баш помоћник тужиоца Владо Марковић, пореклом Црногорац, припадник „великог одреда јуришника на београдске фотеле“ (99), који, будући да и сам сарађује са Државном безбедношћу, према Петронијевићу, као бившем удбашу, осећа „извесно поштовање“, додуше помешано са „зрном презира“ (100), у једном моменту његове претеране попустљивости опоменути да „Револуција [...] још није завршена“: „Зашто ви који се кајете зато што сте некад били сурови, стално понављате да је то било друго вријеме? А как’о је вријеме данас? Револуција, Свето, још није завршена“ (104).

А последице те револуције којој је Света, пре свих, „свом својом снагом помагао“ (46–47), односно репресије организоване и спровођене у тоталитарном систему, сасвим лепо уочавамо на специфичним примерима епизодних ликова, бивших кнојеваца, Тозе Бозе и Змајевића. Наиме, ова двојица Ћупричана, с обзиром на то да су „осведочени крвници и припадници једног покрета злочина *par excellence*“ (Мартинов 2002: 157), пате под неподношљивим теретом савести и док Змајевића муче несанице или кошмарни снови, па „већ деценијама спава уз упаљену сијалицу“ (166), дотле се Тоза Боза, који је у младости од свих другова ликвидације најбоље подносио и једини који се након доживљених потресних ситуација на обали реке Мораве међу друговима шалио управо онда када су остали „били погружени и збуњени и један од другог крили очи“ (182), непрестано после рата преиспитивао зашто су и под којим условима срљали у зло(чињење) и неправду: „... шта ми оно радесмо? Шта чинисмо? Зар за ово што гледамо?“ (167), стога, одао се алкохолу, био насилно пензионисан и, очигледно не могавши да нађе у себи довољно снаге и избави се од онога што је дубоко потиснуо, а што га је, како је запазила тетка Ленка, његова мајка, „изнутра јело“ и због чега је „стално [...] био нерасположен“ и „Ноћу се трзао“ (181–182)³⁶⁹,

³⁶⁹ После Тозине сахране, у крајње непријатном дијалогу који води са његовом мајком, а која се пита о разлозима због којих је њен син јединац одузео себи живот, да ли је можда учинио нешто зло, што онда себи никако није могао да опрости, Света осећа потребу да одбрани част умрлог саборца и покушава остарелу жену

окончао тегобни живот самоубиством: „Нисмо ми заслужили да нас тако искористе! Мамицу им јебем, оној двојници лопова [пуковнику Јови Веселиновићу и капетану Колери – М. К.]! 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!*“ (168, нагл. М. К.).

Није Тоза Боза, међутим, једини Михаиловићев јунак који је тежио самоуништењу (самоубилачки нагон, уосталом, усмерава и Свету Петронијевића), а управо у том смислу најилустративнији је пример председника окружног суда у Београду Драгише Митровића, јунака „изграђен[ог] на основу прототипа из нашег 'револуционарног судства'“, како закључује Никша Стипчевић (2003: 289). Патећи од слабости карактера и бојећи се јачих, уз све то, како постепено дознајемо, трајно обележен афером која му се догодила након раскола са Русима '48. године, а коју му јавност никад није опростила нити заборавила тумачећи је строгим „преступ[ом] у оданости“, Митровић је постао само послушни извршилац комитетских захтева, те је, током вишегодишње каријере, принудно донео и неколико смртних пресуда „у име [...] *виших циљева*“ (107, курзив је пишчев). Упркос томе што је у правничким круговима о њему била укорењена представа као о „*добронамерном судији*“ који подједнако успешно „*уме да сарађује и с одбраном и с тужбом*“ (111, пишчев курзив)³⁷⁰, блиски сарадници су га се, сматрајући га лаиком, клонили. Сурово омаловажаван безброј пута, скрајнут у нехуманом друштву у коме се креће, осећао се презрен, обесмишљен и поражен („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 псује и грди“ [112]), док му се живот чинио фатално условљен „непрекидном кривицом насталом још пре рођења“, а која ће, без обзира на његово делање, како претпоставља, продужити своје трајање „можда и после смрти“ (113). Сукобљен са средином у којој борави и ради, због чега доживљава да га нико уистину не разуме и, западајући у крајње песимистично стање, прибојава се да ће такав, сасвим несхваћен, отићи са овоземаљског света, препушта се рефлексјама и, психички измучен, тражи ослонац у алкохолу: „Да смо и ми [...] у себи носили нешто можда важно за 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“ (116). Свестан да у послу није увек био у прилици да у потпуности одлучује властитом вољом и да су га често колеге притискале и да су њиме манипулисали представници службе Државне безбедности, па ништа другачије, признаје саговорнику, не чине ни сада, у случају младог Андреје Поповића, за кога су се већ распитивали, јер „имају податке“ да је окривљени „псовао друга Тита“ (118), Митровић ту околност правда чињеницом да „Наша је власт [...] добра. Она би дечка одмах пустила. Али они! Они само бушкају. И тамо, тамо [...] само цинкују. Све цинкују! Свашта говоре. [...] И – верује им се. [...] Више него нама“ (125). Међутим, инсистира на претпоставци да би, уколико по мерилима Удбе не буде пресудио дисиденту, и његова породица и он могли бити изложени опасности, могли бити стављени на списак за одстрел („Само ми једног дана зазвони поштар на вратима: 'Драгиша Митровић?' Ја отворим. Он из поштанске торбе извуче машинку – и овако полије по нама! Они имају спискове! [...] Ставиће ме на списак!“ [121]), те готово егзалтирано образлаже своју неопозиву одлуку: „... ови удбаши, они само нешто бушкају.

да разувери речима: „Ништа не знам, тетка Ленка. Части ми! Он је био најпоштенији и најчеститији човек на свету“ (182). „Јесје. Најчестити. Зато је овако и прош'о“ (Исто), самоуверено ће казати мајка за свог сина и, притом, неће пропустити прилику да прекори Свету: „Сви сте се ви извукли. Он остао овде. Ти си био комуниста, тебе је било лако. Кажу чак, обогатио си се у Београд. А он – шта је он био? Ништа! [...] Није стиг'о ни да се ожени. Да је бар изродио децу“ (181, 182). Отуда, нема никакве сумње да је издвојена сцена умногоме слична сцени из првог Михаиловићевог романа *Кад су цветале тикве*, у којој је предочен сусрет Љубе Сретеновића са Ружом, мајком Столета Апаша, а након Столетове сахране.

³⁷⁰ „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“ (Исто).

Никад нису задовољни! Они би најрадије – да се сви пошаљу у Забелу и Митровицу. И само нас плаше! Они су, Свето, најгори! *Најгори!*“ (124, нагл. М. К.).

Па ипак, идеолошко-политички систем, заоденут маском „међународне правде и правичности“, биће незадовољан завршном пресудом по којој је Андреја Поповић кажњен само са две и по, уместо осам или девет година затвора, колико је „чланом 133. кривичног закона“ било предвиђено, због чега ће судија Митровић бити отеран у превремену пензију (убрзо ће и умрети), а цинични и немилосрдни Владо Марковић разрешен дужности у тужилаштву. Интелектуална јавност ће пак бити одушевљена исходом процеса, славиће Петронијевићев адвокатски маневар и уздати се у сигуран пут у правцу „Запада“ и окретање ка „либералнијој политици“ (145). Упркос завидном успеху који је постигао („Волео је цео свет у том тренутку“ [141]), а који је, са своје стране, резултирао успехом и код Мирјане („Ја тебе’, шапну, ’љубим. У твој бели брк“ [138]), Свету ће мучити незадовољство чији се узроци, како је мислио, не дају сасвим прецизно идентификовати (између осталог, питао се да ли је можда на изванредан начин допринео и Драгишиној изненадној смрти), и суморно расположење, а оно му је „заличило на непознату бешумну опаку птицу, која му претећи лебди над главом“ (152).

Као смо већ више пута истакли, роман *Треће пролеће* се остварује (не)фокаленим хетеродијегетичким приповедањем, такође, са много разлога можемо закључити да је Михаиловићев хетеродијегетички приповедач репрезентант ’видљивог’ приповедача, јер, иако тога нисмо увек свесни, како Ш. Римон-Кенан каже, он је тај који „цитира“ монологе, дијалоге, ко именује говорнике, описује окружење, спољашњи изглед ликова и сл. (2007: 122), и, одиста, на појединим местима сасвим експлицитно разоткрива своје присуство будући да „легитимише своју позицију преко коментара“ (Несторовић 2000: 72). И мада се у науци о књижевности на различите начине „одређује веза између коментара и приповедања“, временом, постало је, међутим, јасно да су „они морфолошки и садржински неподударни“ (Иванић 2000: 7), односно да приповедач, осим причања приче (нарративна функција), уз помоћ коментара „суди, закључује, наговештава, подсећа, упозорава, објашњава“ (Исто 2000: 73), сасвим поједностављено, пише Вејн Бут у *Реторици прозе*, „читаоцу саопштава чињенице које иначе не би лако дознао“ (1976: 190), чиме се у потпуности остварује, по Женету, екстранаративна функција приповедачаовог гласа (са различитим њеним „манифестацијама“, тј. подтипovima). Ми ћемо се сада задржати на коментарима које сусрећемо у шестом пишевом роману, а ваља нагласити да није мали број оних који се налазе вешто скривени међу заградама, што, истина, није изненађујуће, нарочито уколико узмемо у обзир „графичку функцију“ овог интерпункцијског знака, којим се визуелно/формално „обележава дигресија“³⁷¹ у односу на основни текст и назначавача [...] да наведене речи имају и своје аутономно значење и значење асоцијативно одређено контекстом“ (Миливојевић 2000: 126)³⁷², притом искази у заградама обимом нису велики, обухватају највише две или три реченице. Поред тога, нисмо запазили интервенције приповедача које би се могле односити на сâм чин приповедања, већ једино оне које се односе на представљени свет, тј. причу као такву или, сасвим прецизно, на „неки аспект *наративног текста* као таквог“ (Марчетић 2003: 95, курзив аутора). Ево неколико примера, у којима „објективни“ приповедач објашњава/интерпретира радњу, (про)оцењује и/или додатно мотивише поступке главног јунака. Описујући период Петронијевићевог преображаја (метафорички означен као (пре)окретање „кола живота“) и његове сваковрсне напоре да, по пресељењу из Ћуприје у Београд, у новонасталим околностима осмисли живот

³⁷¹ „... између заграда [се] стављају ’накнадна објашњења којима желимо тачније одредити оно што казујемо при писању“ (Половина 2000: 199).

³⁷² О типовима семантичких веза које постоје између коментара у загради и контекста, писала је Весна Половина у тексту „Метасемантика коментара у наративно-уметничком тексту“, стога, видети: Половина 2000: 201 и даље.

изнова, између осталог, осветљавајући одлуку јунака да у позним годинама започне студије права, приповедач ће узгредно рећи: „... уписао први и други семестар на Правном факултету, више пута покушавао, како је говорио, да учи (али испите није полагао)...“ (57), или: „... кад би га опомињали да учи [...] драо би се [...] да не подноси да полаже пред реакционарима (повремено је изјављивао да би половину његових професора требало ухапсити)...“ (63). Чим буде обновио везе са полицијом, уследиће оваква опаска: „... кад би се десило неко крупно хапшење, о чему би преко Колере, који је тада још био у Управи, међу првима сазнао (први ипак не би био)...“ (60). Мало даље, чим његови адвокатски подухвати буду добили значајан одјек у јавности и како углед који ужива у новој средини буде растао (а све те промене пратиће и промене у изгледу, понашању, стилу одевања, начину изражавања, јер ће, као прави „скоројевић“, поморавски језички идиом настојати да истисне београдским говором...), приповедач ће додати: „(Сваки пут после тога новине ће му донети име и у једном ставу га навести.)“ (66), а када се, напослетку, буде домогао и новца („У детињству готово гладан [...], у младости [...] умерено повлашћен, у средњим годинама, као пензионер, тек обезбеђен“ [67]; Света је након женидбе Милесом заправо осетио „важност и моћ“ новца), попут жене и пасторка, отвориће тајне рачуне у банци у Женеви, што ће бити предочено коментаром: „(Одмах ће, разуме се, исто такве добити и он. Са женом ће о томе код куће разговарати шапатом.)“ (67).

А да је овај облик/поступак приповедачевих излагања заиста зависан од карактера/типа нарративне ситуације (Марчетић 2003: 99), односно „приповједног лица или тачке гледишта“ (Иванић 2000: 9), како је у литератури већ одавно лепо примећено, уверићемо се ако боље погледамо коментар који је, иако у трећем лицу, дат из психолошке перспективе власника адвокатске канцеларије, коментар у коме наратор, усвајајући тачку гледишта Радована Миоковића, квалификује Петронијевића спрам чињенице да је тек у зрелим годинама отпочео своју професионалну каријеру: „Због тога, Радован, доајен и први сувласник канцеларије, коју је наследио од покојног оца Милисава, неће о њему као колеги имати високо мишљење; сматраће да је сувише касно почео да би доспео до високе класе, нужне за њихову реномирану кућу“ (64). На другом месту пак, кад Петронијевић буде, противно правилима исте те адвокатске канцеларије којој припада, свесно прихватио улогу браниоца дисидента, Миоковић ће му јасно ставити до знања да осуђује његов поступак и да се плаши реакције ЦК-а. Тада ће управни говор јунака, уједно хипо-хиподијегетичког приповедача, прекинути кратак коментар/примедба: „Размажени клинци данас једва чекају да улете у затвор – нису то они ваши затвори! – а ми за њих треба да вадимо кестење из ватре! Нека седе кад воле!“ (85, нагл. М. К.).

Иако превладавају коментари који пружају драгоцене информације, а оне могу и треба да помогну читаоцу да постепено склопи „коцкице“, да разуме наративни мозаик и формира целовиту представу о одређеном лику, у Михаиловићевом роману затичемо и коментаре којима се наратор у приповедни текст сасвим очигледно „меша“, објашњавајући/тумачећи аспекте појединих догађаја, дакле, он коментарише оно о чему приповеда и тако производи нарочите ефекте („естетски продуктиван“), у првом реду, „изазива читаочево учешће у оцјени фикционалних збивања и истовремено контролише, усмјерава вид тога учешћа“ (Изер, нав. према: Иванић 2000: 9), односно „управља читаочевим доживљајем и разумевањем приче“ (Микић 2000: 188). Навешћемо чак неколико илустративних примера присутних коментара који су, као по дефиницији, директно оријентисани на читаоца: „Шта је радио тих лета и година, где је био?“ (57); „Да ли је Петронијевић већ у тренутку кад је пристао да брани младог Андреју Поповића био заљубљен?“ (88); „Шта му је дечко тај први пут оно био рекао?“ (90).

Конечно, не можемо а да се не осврнемо и на завршну сцену у роману *Треће пролеће*, коју је приповедач пропратио својим виђењем. Наиме, у последњем, 22. фрагменту је љубоморни младић Ранко Радивојевић најпре хицима из пиштоља убио Свету

Петронијевића, а потом је дигао руку на себе. Паралелно са трагичним догађајима који су се одвијали у Липовичкој шуми и смрћу двојице љубавника Мирјане Поповић, у болници у Љубљани, преминуо је, само два сата касније, председник „мале балканске државе“, Јосип Броз, коме је Света „годинама служио“. Титовом смрћу наступила је, речима наратора, „гунгула свенародне жалости“ и завладао глобални „животни неред“, те се приповедач „саморазобличава“ (Де Ман, нав. према: Иванић 2000: 13) коментаром одговарајуће садржине. Тај коментар се налази међу пасусима који су одвојени од остатка текста привилегованим положајем на крају романа и графички – белином (в. стр. 232, 233), и њиме се експлицира приповедачев саркастичан „однос према једној појави из света савремене историје и политике“, како сматра Љ. Јеремић (2007: 211):

„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 зоолошком врту заузеле су став *мирно*. Државници у свету паковали су кофере за путовање у Београд ради одавања почаста покојнику“ (232, пишчев курзив).

На крају, чини се да је потребно да обратимо пажњу и на неколике мотиве који упадљиво доминирају овим романом, а то су: мотив (трећег) пролећа, пса и купања. Чим узмемо у руке поменуто дело, без већих тешкоћа утврдићемо да се мотив трећег пролећа налази на месту „паратекста“, тј. у његовом наслову, том значајном и неизоставном елементу сваког књижевноуметничког текста, затим, јавља се већ у првим реченицама првог, односно деветог фрагмента, када романисијер настоји да дефинише хронотоп свог остварења (трећа година по ослобођењу Ћуприје; „пијано, порочно треће слободно ћупријско пролеће“ [46]), и коначно, треће пролеће симболично представља „треће доба“ главног јунака Свете Петронијевића, у коме он, од момента кад наратор у причу уводи замамну Мирјану Поповић, проживљава своје љубавне „јаде“, те на основу свега наведеног можемо закључити да је у питању, по Женетовој класификацији, тзв. тематски наслов.

А када је реч о псу, као што смо наговорили, у Михаиловићевом роману се мотив пса провлачи кроз цело приповедачево казивање. Како постепено сазнајемо, Света и његова жена Милеса поседују кућног љубимца, пса, кокерку Кићу, „жуту као старо злато“, која је „од старости ослепела и оглувела“ (185), а пре ње су имали кокерку, „несташну двогодишњу“ Линду, коју су усмртила кола. Пас се појављује и у снажно емотивно обликованој сцени, у којој је Петронијевић, враћајући се са сахране пријатеља из младости, Тозе Бозе, на отвореном друму аутомобилом прегазио „космату“ црну кучку дојиљу, а та ће га чињеница дубоко потрести, не само због тога што је њена газдарица у очајању узвикнула: „’Је л’ си тако убивао и људи!’“ (184), него и због тога што се осећао кривим знајући да је, убијајући кучку, индиректно убио и њене мале („Где ће сељаци да хране штенце на цуцлу“ [188]). Стога, ова сцена, између осталог, представља, према тумачењу Ј. Делића, сцену „пониженог и уништеног материнства“ (Делић 2012: 49), у којој се „крв и млијеко [...] мијешају на асфалту и бесмислено отичу путем“ (Делић 2017: 86), док за протагонисту она има нешто другачији смисао, сва је у знаку лошег, трагичног знамења (паралелизам између њега и пса): „Као да је себе самог гледао спљесканог на непознатом путу“ (189).

Пођемо ли корак даље, запазићемо да је у средиште трећег поглавља постављена необично важна, ретроспективна епизода о свештенику из ћупријског затвора, за кога је политичка полиција сматрала да је био четнички јатак („чувао кољаше“), и псу, који је свештеника пред вратима затворске капије данима непрекидно чекао. У ноћи, кад је Света, по налогу Јове Веселиновића, спроводио групу од пет хапшеника, међу којима се налазио и поп, у окружни затвор, у Јагодину, изненада је из мрака истрчао пас и нашао се пред

конвојем Озних возила. Неко време их је животиња неуморно пратила и избезумљено је лајала. Бојећи се да би њихове нечасне радње псећи лавез (уп. *Петријин венац*) могао одати (јер „овако се само на војску лаје“), па би, у крајњој линији, мештани притрчали у помоћ осуђеницима на смрт, Тоза Боза је извадио пиштољ и, видно цептећи од беса, убио га: „Оно нам ту нешто слуги! Оно нешто прети!“ (210). Видевши то, огласио се поп, коментаришући збивање: „Шта чините, некрсти! [...] Бога не поштујете, људе не волите! [...] Ништа вам није лакше него да убијете!“ (211–212), а онда је проклео младог Тозу: „На своме се гробу смејао! Семе ти се затрло, дабогда! Нека те људско сећање не памти, проклетничке!“ (212). И таман кад је Света Петронијевић заувек утишао свештеника (усмртио га), проломила се ватра из аутоматских пушака, јер су преостала четворица затвореника покушала да нападну стражаре и они су у самоодбрани осули паљбу по робијашима. Овакву ликвидацију људства, у којој је учествовао заједно са партијским друговима, у договору са старешином Веселиновићем, Света ће у полицијском извештају правдати „покушајем бекства“, међутим, предочена епизода ће се Петронијевићу до те мере урезати у памћење да ће га, у виду кошмарних снова, прогањати и са временске дистанце од петнаест година („Будио се запечена грла и носа, знојав и срца као у пилета“ [15]), а нарочито ће му пред очима повремено искрсавати јасна прилика тог пса: „Бело са великим црним закрпама, црних клемпавих ушију и беле њушкице и главе, космато и црног дугметастог носа, средње висине...“ (205). Такође, лавез паса се појављује и у првом делу романа, док млади заставник Удбе лежи савладан грозницом у кући једног Влаха, у Бигреници. Наиме, кад год домаћин чује псећи лавез у ноћи, устаје, провирује кроз прозор или одлази у шталу са светиљком и секиром у руци, пошто живи у страху да му сељаци не отрују стоку (в. стр. 16).³⁷³

Осим звукова, испоставља се да су у овом роману и мириси изузетно важни, а посебно се јављају у трећој и завршној целини. Још у првом делу романа, „Земља, травке, пупољци, расцветало кестење [...] су га са свих страна нападали *мирисима*, бракајући му већ смушене мисли и смућујући му разум“ (46, подвукла М. К.), а чим крочи у парк на Студентском тргу, јунак је суочен са контрапунктом мириса, који допиру из различитих времена (наглашена дистинкција *некад – сад*), дакле, са непријатним мирисом, тј. „смрадом ужегле крви неразумљиве прошлости“ и пријатним, „слатким хаосом нераспетљане садашњости“ (186). Повремено, а од месеца априла све интензивније, у тренуцима док шета кућног љубимца, Света осећа „опојан“ мирис расцветалог дивљег кестена и „нежан, слаткаст“ мирис павлоније, тј. Адамовог дрвета („горостасно медитеранско дрво тамносиве, готово црне испуцале коре“, које је „пре него што, на петелкама дугим цео педаљ, олиста срцастим, паперјастим лискама великим као два људска длана, цветало крупним бледољубичастим чашастим цветовима груписаним у грудвасте цвасти, који су изнутра били украшени усправним жутиим ребрима“ [186]), па је чак током једне *пролетње* ноћи, када се враћао кући и покушавао да откључа дворишну капију у Добрачиној улици, мирис овог „ружњикавог лепотана“ допирао из Академског парка и прерастао у елемент изузетно успелог, лирски интонираног поређења, интересантно, опет, са псом, јер је мирис, каже наратор, „лежао на

³⁷³ Уп. са, на пример, крајње меланхолично интонираном причом „Пас“, којом се отвара збирка *Ухвати звезду падалицу*, исприповеданом у првом лицу, од стране интра-хомодијегетичког наратора, дакле, приповедача који је припада свету фикције и који је, истовремено, и њен главни, неименовани протагониста. Док по ноћи неснађено тумара пустом и „суморном“ београдском улицом, у близини железничке станице, усамљеном јунаку се изненада причини да чује лавез „невидљивог“ пса и, тада, прустовски, асоцијативно, у његовом сећању васкрсава давно прохујало време, један сокак и у сокаку малена кућа, опасана капијом, у којој је, по свој прилици, са породицом некад живео, кућа „са двориштем и дуњама (жуто моје, мириси моји)“, „са вишњама (вишње моје, око ушију, на гранама)“: „Огласи се јасније него први пут, истим оним обичним, помало отегнутим помало промуклим, смешним младим псећим баритоном и ја то сада схватих као да се јавља мени. [...] из неке велике даљине, из неког далеког времена, кроз једва чујни шумор и ромор година и деценија звао ме је пас познаник, мој рани пријатељ, једна обична, клемпава, чичковима улепљена, дивна полугладна маловарошка цукела“ (Михаиловић 2016: 12).

плочницима као лењ пас у летње подне“ (218). У том часу ће у мраку опазити неидентификовану прилику мушкарца и, на први поглед, познате жене, коју ће неког од наредних дана случајно срести и схватиће да је та жена заправо Десанка, рођена сестра његове велике и непребољене љубави из гимназијских дана Гордане, а сазнање да је Гордана пре десет година умрла од рака на мозгу, сасвим ће га поразити („Да је жива, рекао бих јој да оно што ми она није могла опростити ни сам себи не праштам“ [224], каже Света Десанки). У исказима који треба да дочарају његову верност и љубав, с једне стране, према Гордани, налазимо поређење, помало очекивано, са псом: „Волео сам је, без икакве наде, пуних дванаест година. Нисам све то време знао за другу жену. Патио сам као везан пас“ (224), односно, са друге стране, када наратор жели да нагласи колико је Света Петронијевић био одан партији и како је несебично, деценијама „служио“ држави, послужиће се поређењем: „као дворишни пас“ (225). А у епилошком делу романа, пре него што га Мирјанин љубоморни момак у Липовичкој шуми буде погодио у груди са три хица из пиштоља, јавља се метафора пса, која долази из Ранкове психолошке перспективе и несумњиво открива његову острашћеност и патњу. Зато ће увредљиво узвикнути: „Како се усуђујеш! Ти, *псето* титовско! Говно зликовачко!“ (231, нагл. М. К.). Паралелизам човека и природе, који би се можда на овом месту и могао очекивати, изостаје, јер, ипак, природа бива индиферентна према Свети, том „несрећном човеку“, том „јадном појединцу“ (228).

Осврнућемо се још на мотив купања који је изузетно значајан за тумачење романа и, с обзиром на то да га срећемо искључиво у првој целини романа, додуше у другачијим контекстима, али са врло блиским значењима, у исти мах важан за тумачење приповетке „Треће пролеће Свете Петронијевића“. Наиме, док је, „сувоњави, овисоки, беломусасти“ заставник „без еполета“ (11), како га *Он*-наратор представља, помагао Циганима да очувају своју имовину, након изливања реке Раванице, чијим детаљним и изузетно сликовитим описом почиње дело, сатканим од персонификације и веома успешних поређења, описом који, по мишљењу тумача, „не заостаје за Андрићевим описом ’великог поводња’ из романа ’На Дрини ћиприја’“ (Јанковић 1985: 13), упао је у ледену воду и прехладио се. Када буде сасвим занемоћао и провео неко време у дому Влаха комунисте, доћи ће у прилику да се суочи са начином живљења људи на селу. Свестан да због своје напраситости „запада у кал све дубље и дубље“ (16), такође, осећајући да у таквој средини не може даље „ни остати ни опстати“, јер се „блато против којег се бори“ „хвата и за њега“, те „му облепљује руке, лице, очи“ (17), у јунаку се први пут јавља потреба „да стане под дебео млаз воде, да се под њом дуго сапуна и трља и да скине нечистоћу са себе“ (18). Касније, у ситуацији када је био приморан да саслушава Стојанку Јелић (што му није давало нарочитих резултата), све док друг Марић и она *то* нису „уредили“, изнурен болешћу која је убедљиво напредовала, „Трпео је од сталне жеље да се умива, од чега би га затим нападала трескавица, сваки час је снажно трљао лице...“ (33). А када се пак буде малчице опоравио, понесен жарком жељом да учини какво јуначко дело по коме би остао упамћен, донео је дефинитивну одлуку да нестане из окружења које га гуши и да се одсели. „[О]чајан, пребијене душе, без снаге да се бори са [...] лудилом“ (46) које у себи препознаје, Света је пред полазак пожелео да се окупа: „Распали ватру у штедњаку, стави велики лонац воде да се загреје; [...] па унесе огромно дрвено корито у којем су некад шурили *свиње* и поче да се брчка као дете“ (47, нагл. М. К.). Међутим, идилично расположење ће прекинути незауостављиви напад кашља и он ће „пропљувати“ крв, што ће га, уместо за Београд, одвести пут бројних болница и санаторијума. Од тог тренутка се, дакле, у роман непосредно уводи **мотив туберкулозе**, тако чест у Михаиловићевој уметничкој прози (*Кад су цветале тикве*, „Барабе, коњи и гегуле“, *Лов на стенице*, *Злотвори*, „Кратки приказ живота на Цариградском друму“, „Мајмун у прозору“...), као једне једине јунакове „стварности“, и премда је помирљиво говорио: „Па то је само болест. Па то је само смрт“ (49), страх од болести постаће временом његова опсесија (хипохондрија) („хвалисао се бројем и списком промењених болница“ [53]; „Болест се била

завукла у читавог Свету Петронијевића и нити је хтела напоље – било јој је угодно код њега – нити је он из себе пуштао“ [54]; „... љуљушкао је своју болест као дете болесну лутку и с упорношћу коју није осећао борио се да не постане здрав“ [54]), и, индиректно, као многи Михаиловићеви јунаци, постаће оптерећен мишљу на неизбежну смрт, а, како учавамо, болест, страх од њених последица (јер „Болест деформише и унаказује човјека“ [Делић 2017: 81]) и смрт безмало су тематско-мотивске константе у пишчевим фикционалним делима (*Петријин венац*, *Гори Морава*, понајпре): „Сликао им [болесницима у лечилиштима – М. К.] је смрти које је видео или о којима је слушао; а о свима је говорио с извесним радосним гађењем“ (53). Овим запажањима треба додати и то да је, како лепо примећује Александар Јовановић (1984: 618), чином готово ритуалног купања (уп. Чајкановић 1994: 65) које Петронијевић обавља у дрвеном кориту, поново у причу укључен мотив свиње (в. причу „Шукар место“ и, рецимо, романе *Петријин венац* и *Гори Морава*), који је могућно, опет, довести у вези са блатом и, посредно, са сељацима од којих је хтео да се одвоји и од чијег је менталитета толико зазирао.

А кад је о менталитету и зазору реч, онда неизоставно вреди казати да се небројено пута у роману потврђује да Света Петронијевић Руски, у дубини душе, пати због своје суште „природе“ и „порекла“ (14), мада сасвим доследно покушава да то сузбије, чак и у говору („Бистар и брзорек – свој некадашњи ћупријски говор, уз пажњу и Милесин надзор, потпуно је заменио београдским и улаже велике напоре да не греши у акцентима...“ [72]), истина, без много успеха („ма колико се трсио и сам са собом бочио“ [14]). У основи, Света је конципиран и читаоцу представљен као изузетан пример јунака жељног доказивања пред светом и демонстрирања снаге и моћи, поготово над слабијима (в. садистичку склоност, па и сублимирану еротску жељу према Стојанки Јелић, фуснота 365 овог рада), односно, како предочава наратор у једном у низу коментара: „власт, сила, а и неискуство и неспретност су га ка томе погурали“ (16). Док изблиза сагледава и, доцније, по задатку, саслушава недужне сељацима, он се гнуша њиховог начина живота, јер, уза све напоре, никако није успевао до краја да га разуме. У приповедању о садржајима који промичу кроз његову (под)свест, налазимо и неколико важних обавештења, између осталог, о карактеру тих сељака: „Мрзео је њихову равнодушност и приправност на несрећу, мрзео њихову подмуклост и кокошје слепило. Па за кога он ово ради? За нас и за њих је све то!“ (17, пишчево подвлачење); „... њима ово бласто и беда, овај јад и чемер пријају као свињи кашкало“ (још једанпут затичемо мотив свиње, овога пута у склопу поређења!), а једини начин „комуникације“ који разумеју и коме се неprotиве јесу батине: „воле да их деле и не роћу кад их примају. Једино њих ваљда и поштују“ (17). Исто тако, у више наврата, Свети се јавља јасна мисао о властитој супериорности и тежња да оде из тог и таквог „блата“, да напусти окружење које му ствара тескобу и због којег му се чини да постепено луди: „Је ли ово оно што се зове живот? Је ли могуће да ови људи нису никад имали ништа друго и да им је ово што видим највише што су икад досегли?“ (16); „Зашто они живе овако, мислио је [...]. Како могу овако да животињаре? Несрећа је свуда око њих, а они је и не виде, чак јој сами иду у сусрет“ (17); „Како ови људи наоколо, који само посматрају, уопште могу да живе? Може ли се стварним животом живети друкчије него овако?“ (25). Мада, сходно нарцистичкој природи свога бића, сматра да му „по правди“ припада „пут у висине“, пут „бео, прав и чист“, који безмало „опасује читаву Земљину куглу“ (25), наоко парадоксално, он горко пати од комплекса ниже вредности („То [болест – М. К.] га само још више утврди у уверењу да је прави јалови полуинтелектуалац и слабић“; „непознат слузав бескичмењак“ [14]; „килавко“ [37]) (уп. Милошевић 1965: 84–86). С тим у вези ваља размотрити и **мотив дошљаштва**, који је у једном тренутку, на самом крају XIX и почетком XX века, био омиљен нашим прозаистима (Ј. Комарчић, В. Петровић, Ј. Веселиновић, М. Ускоковић, В. Милићевић...), а поменути мотив се укључује на неколико места и у овај Михаиловићев роман. Наиме, по излечењу од туберкулозе, у коме му је прошло читавих шест година живота по болницама и санаторијумима, превремено

пензионисани Петронијевић напушта Туприју и сели се у престони Београд. У градској средини је он, попут многих јунака Драгослава Михаиловића, испрва неснађен, те док покушава да се прилагоди, приповедач за њега одвећ иронично констатује: „Био је, заправо, једна од оних наизглед ужурбаних а стварно успаваних и млитавих, збрканих замлата у великоме граду, које стално некуда трче, увек с малим разлогом и ништавним резултатом, и имајући пред собом кобајаги велики избор остварљивих позива, док им године безнадежно пролазе, непрестано се колебају шта најзад озбиљно да почну“ (57–58). Свестан да би му његови Тупричани опростили све, чак и „неодлучност и неделотворност“, осим нерада (а „Дубоко запретено“, он се „своје лењости стидео“ [58]), истински прижељкује и упорно тражи посао који се „цени“ и захваљујући којем би могао постати „важан и утицајан“. И баш када се буде афирмисао, постао чувени адвокат, и, управо тада, буде упознао лепу и сувише младу Мирјану, „као прави провинцијалац“, истиче наратор, потискиваће емоције јер „јак дуго је веровао да му Мирјана и не припада“: „Ко би у некој малој вароши дао себи право да се заљуби у девојку млађу пуне тридесет и две године, поготову ако би то затим хтео да прогласи за животно важно?“ (88), а такође је очајавао зато што она „никад о њему ништа како ваља вероватно неће ни сазнати“ (Исто), као што, уосталом, није сазнала ни Гордана. Не треба, при томе, превидети ни чињеницу да га „наивном провинцијском будалом“ назива власник адвокатске канцеларије Радован Миоковић, у часу када је Света прихватио одбрану Андреје Поповића, а када на суђењу, уз бројне трикове, буде успео да издејствује блажу казну за свог клијента, самог себе ће, помало патетично, доживљавати „као провинцијског обмањивача и адвокатског ваћароша који не бира средства“ (149, нагл. М. К.).

ЗАКЉУЧАК

„Човечанство је огромно, а реалност поседује милијарде облика;
највише што се може о томе рећи јесте
да једни цветови фикције имају мирис реалности,
а други немају“.
(Хенри Џејмс)³⁷⁴

„Историја је тек нешто више од низа злочина,
глупости и несрећа човечанства“.
(Едвард Гибон, *Опадање и пропаст Римског царства*)

Анализа комплексног уметничког дѐла прозног опуса једног од, сасвим сигурно, највећих и најугледнијих писаца (новије) српске књижевности, уз то, захваљујући преводима на многе стране језике, „једног од наших најцењенијих писаца [у Европи – М. К.] и у иностранству“ (Недић 2010: 65) – **ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА**, дѐла опуса који смо изабрали за предмет ове дисертације, а који образује једанаест остварења, пет збирки приповедака (*Фреде, лаку ноћ, Ухвати звезду падалицу, Лов на стенице, Јалова јесен, Преживљавање*) и шест романа (*Кад су цветале тикве, Петријин венац, Чизмаши, Гори Морава, Злотвори, Треће пролеће*), показала је заступљеност два основна типа нарације. Вођени, пре свега, традиционалним критеријумом, односно категоријом граматичког лица, први и преовлађујући тип смо означили као приповедање у *првом* лицу (најсубјективнија од свих, *Ја*-форма), с тим што смо, као подтипове, најпре издвојили приповедање у усменом, псеудомонолошком облику, оствареном техником *сказа*, које одликује жив, исповедни, дакле, дубоко лични и готово завештајни тон, а потом тзв. *стандарднојезичко* приповедање у првом лицу (нпр. у приповеткама „Пас“, „Ујка Драги седи под јабуком“, „Чија то душа овуда тумара“, „Ухвати звезду падалицу“, „Јалова јесен“, „Преживљавање“..., у приповеткама из књиге *Лов на стенице*, роману *Гори Морава...*), док други тип представља приповедање у *трећем* лицу (*Он*-форма) (рецимо, у приповеткама „Фреде, лаку ноћ“, „О томе како је остала флека“, „Генадије Задворски“, „Шукар место“, „Јапанска играчка“, „Четрдесет и три године“, „Они се удружују“, „Кратки приказ живота на Цариградском друму“, „Бесмртна љубав Плаве Дrame“, „Утопљеница“, „Мијандрош и Беља“, „Мика Џован његовог живота“, „Мајмун у прозору“, „Плач Јована Тркуље“, „Умро је стари Луј“..., и романима *Злотвори* и *Треће пролеће*), поврх тога, интересантно је било запазити прилике у којима Михаиловић у склопу једног истог дела одступа од доминантног наративног решења, премда се такви случајеви сусрећу веома ретко, и та се промена читује искључиво на нивоу краћих партија (финале приповетке „О томе како је остала флека“, поједини искази у *Гори Морава...*). Међутим, с обзиром на то да су нас модерни теоретичари прозе научили да „лице обезбеђује информације о томе ко ’види’, ко опажа, чија тачка гледишта управља приповедањем“ (Принс 2011: 63), то јест да је глас (ко ’говори’), у поређењу са лицем, појам знатно ширег опсега и, вероватно, значајније, да се глас са појмом лица нипошто не сме изједначавати, тежећи сачињавању што је могуће прецизније типологије Михаиловићевих казивача, уважили смо најпре критеријуме које је још 80-их година минулог столећа, идући умногоме за француским структуралистом Жераром Женетом, врло јасно формулисала израелска теоретичарка Шломит Римон-Кенан (наративни ниво на коме се приповедач налази, степен његовог учешћа у причи, степен уочљивости његове улоге и његова поузданост), притом, кад

³⁷⁴ Нав. према: Квас 2011: 39.

год и онолико колико нам се то за интерпретацију чинило сврсисходним, нисмо се либили да у тумачење укључимо достигнућа теоретичара различитих усмерења, који су деловали још 1920-их година, примера ради, достигнућа присталица руског формализма, В. Шкловског, Ј. Тињанова, Б. Ејхенбаума, В. Томашевског, В. Виноградова, затим претпоставке до којих су знатно касније дошли Ф. К. Штанцл, К. Хамбургер, Д. Кон, В. Бут, семиотичар Б. А. Успенски, напоследку, ставове заговорника наратологије попут Р. Барта, Ц. Тодорова, малочас поменутог Ж. Женета, М. Бал, С. Четмена, Ц. Принса, Х. П. Абота и др. И мада је наше истраживање несумњиво показало да је Михаиловић један од оних писаца који ни након више од пола века књижевног стварања, тачније од појаве првих, обимом невеликих књига, у Матици српској, у оквиру Библиотеке „Данас“ (*Фреде, лаку ноћ*, 1967; *Кад су цветале тикве*, 1968), које су у јавности биле врло лепо примљене и хваљене, с којима је, по скоро једнодушној, афирмативној оцени савременика, „процветала [...] српска проза“ (Савић 2012: 61), па све до последње објављене књиге (*Преживљавање*, 2010), уистину није радикално мењао своја поетичка схватања нити наративну стратегију, што додатно потврђују приповетке које су или освануле доцније, у часописима (рецимо, „Четрдесет и три године“, ¹2013), или оне које су се нашле тек у склопу његових Сабраних дела, која је релативно недавно почела да објављује издавачка кућа „Лагуна“ („Четрдесет и три године“, ²2016; „Генадије Задворски“, 2017), слободно можемо закључити да је *сказ*, у најчистијем виду, доминантна карактеристика, условно, најбоље, прве фазе и да се јавља у приповеткама „Путник“, „Лилика“, „Богиње“ (из: *Фреде, лаку ноћ*) и „Барабе, коњи и гегуле“ (из: *Ухвати звезду падалицу*), које су временом постале неизоставне приликом састављања сваке релевантније антологије, и у трима, сада већ са сигурношћу можемо тврдити, убедљиво најпознатијим и читаоцима и критичарима најпривлачнијим, уједно, високо вреднованим и награђеним романима – *Кад су цветале тикве*³⁷⁵, *Петријин венац* и *Чизмаши*, због чега је Драгослав Михаиловић сасвим заслужено понео титулу „Најпознатијег сказ-аутора јужнословенских књижевности“ (Ходел 2008: 325) и, у крајњој консеквенци, статус класика српске књижевности. Рекли смо у најчистијем виду зато што смо приметили да је писац после 1983. године и трећег у низу романа осетио да је у великој мери исцрпео приповедачке могућности које је открио, суочио се са бројним ограничењима сказа, најпре са раскорак између замашности романа (условљеност обликом и жанром) и капацитета главног протагонисте којем је поверавао улогу наратора, увидео да почиње да понавља оно што је дотад с очевидним успехом реализовао, да се служи „већ употребљеним и донекле похабаним“ речима, сасвим поједностављено, осетио „замор“, те одустао не једино од амбициозно замишљеног и започетог тротомног романа *Чизмаши* (Михаиловић 2007: 23) него и од доследног спровођења поменутог наративног обрасца уопште, па ипак, поједине његове специфичне елементе (директно обраћање фиктивном слушаоцу и позивање на дијалог, како је то дефинисао Љ. Јеремић [1978: XVIII], позивање на „елементарно људско заједништво у поимању основних животних околности“, исцртавање просторних [близина, односно удаљеност спрам говорника или сабеседника] и временских координата употребом тзв. деиктичких средстава, очување одговарајућих говорних специфичности у писању и сл.) распознајемо и у изразито мозаички организованим приповеткама из потоњих збирки, приповеткама које су претрпеле већи степен књижевне стилизације и које, исто тако, краси „чар и лакоћа приповедања“ (Косанић 2002: 72), рецимо, „Ћевапчићи и пиво“ и „Свети Петар

³⁷⁵ Иако се кратки роман *Кад су цветале тикве* нашао у најужем избору за НИН-ову награду давне 1968. године, победу је ипак однео роман Слободана Новака *Мириси, злато и тамјан*, међутим, куриозитет представља околност да је исти тај Михаиловићев роман, 2019. године, награђен Граматом „Песничке републике“, коју, на основу Конкурса „Пропуштена прилика“, додељује Банатски културни центар из Новог Милошева, за ненаграђену књигу објављену у последњих пола века (!). Интернет портал РТС-а. <<https://www.rts.rs/page/stories/ci/story/8/kultura/3745053/gramata-pesnicke-republike-dragoslavu-mihailovicu.html>> 28. 12. 2020.

спасава Србе“ (збирка *Јалова јесен*, 2000), што само иде у прилог запажању Милоша Петровића (2017: 59), да „Приповетка Драгослава Михаиловића не може без саговорника“. А када је реч о обраћању, опште узев, о комуникацији, односно наративној трансакцији која се одвија између пуноправних учесника у том и тако сложенем процесу, приповедача, имагинарног аудиторијума (једног или више, махом унутардијегетичких и нечујних наратора, чију смо типологију направили према истоветним кретијумима које је Римон-Кенан држала за релевантне при класификовању наратора) и, посредно, читаоца, онда не можемо заобићи ни језик, тај важан елемент текста и кључно средство уметничког изражавања, којег су се, макар овлашно, дотицали сви књижевни зналци који су се икада латили пишчевих остварења. Није то, међутим, чудно, зато што језик код Михаиловића, ма колико о његовим естетским донетима било несагласних, чак дијаметрално супротних мишљења (у ствари, непорецива је чињеница да је почетак „нове етапе у еволуцији уметности приповедања на српском језику“ [Микић 2010а: 112] био озваничен управо појавом његовог првог романа), никада „није пасиван инструмент“ (Рибникар 1987: 75), напротив, он је „добро употребљено поетичко средство такозваног *очућавања*“ (Недић 2010: 69, курзив М. К.) и јавља се у функцији „индивидуализације и карактеризације јунака“ (Микић 2008: 58), штавише, постаје важан сегмент у, семантичком смислу, дубљег, „’филозофског’ слоја прозе“ (Перишић 1978: 140), као што смо показали, пре свега, у *Петријином венцу*, у коме је примена сказ-модуса и достигла свој врхунац. Будући да су сви сказ-наратори, додуше међу собом доста различито профилисани, одређени полом, старосном доби, евентуално занимањем (неименовани двадесетогодишњи партизан, комуниста из приповетке „Путник“, изведен пред лице правде због оптужби за страховна злочинења, десетогодишњакиња, умно слабо развијена Милица Сандић, познатија под надимком Лилика, која, невољена и занемарена, страхује од непрестаних претњи да би је се мајка и очух могли одрећи и оставити је у прихватилишту за децу, млада удовица и затвореница Милица Стефановић из приповетке „Богиње“, која чека стрељање и, мада се све време колеба, ипак увиђа да је приморана да непознатима преда на старање оно најсветије, једино што има, шестомесечног синчића, металски радник и боксер Љубомир Сретеновић звани Љуба Врапче или Шампион, жена из народа Петрија Ђорђевић, предратни подофицир Живојин Станимировић познатији као Жика Курјак), хомодијегетичког, чак аутодијегетичког типа, уз то, вредно је помена да су сви сказ-текстови хијерархијски устројени (наративни нивои се налазе у строго зависном односу), што има за последицу да сваки од сказ-приповедача врши „две идентичне (или паралелне) наративне функције на два различита дијегетичка нивоа“ (Женет, нав. према: Марчетић 2003: 249, фуснота 7), а то поједностављено значи да су, у исти мах, и екстрадијегетички и интрадијегетички. Сказ-наратори такође, опет свако на свој начин, исповедају потресне, претежно тескобом и патњом испуњене животе, мање или више успело, то јест мање или више веродостојно и истинито испредају приче у којима углавном заузимају централно место (статус *Ја-јунак*) (само је приповетка „Богиње“ написана у (псеудо)епистоларном облику), и, у дослуху са тим становиштем, ’видљиви’ и изразито непоздани приповедачи, јер не само што проговарају спонтано, аутентичним, себи својственим гласом, и то нестандартним идиомом (тзв. улични говор, (бео)градски арго, или локални говор, претежно косовско-ресавски дијалекат староштокавског говорног подручја..., отуда се у врло великој мери осећа неподударност између свакодневног, разговорног, тзв. „природног“ и ауторовог књижевног језика), идиомом за који је писац, можда и несвесно сагласан са Виктором Виноградовим (2009: 84),³⁷⁶ сматрао да је предодређен управо за изабрани метод (премда му се, како каже,

³⁷⁶ Уп. о томе: „... ’необичне’ речи не држим ни у каквој бележници, или, да кажем, кеси, да бих их, ради ’онеобичавања’, расуо по приповедном ткиву“ (Михаиловић 2007: 20).

по божјем диктату, сказ сам наметао)³⁷⁷, већ се у исти мах ради о фиксираниости за њихову особену и са бројних разлога (узраст, животно искуство, интелектуални капацитет и изражајне компетенције, просторна позиција, лична укљученост, емотивна инвестираност у збивања и сл.) „сужену“ призму из које перципирају, разумевају и тумаче свет око себе, те га одмах затим ре-презентују. Ни то, међутим, није све, додатну сумњу у исприповедано улива и околност да су сви сказ-текстови двоструко темпорални (*некад – сад*), то јест да наратори, док евоцирају успомене из давно минулих дана, не само да ре-интерпретирају него, у суштини, и „рекреирају“ (Штанцл) искључиво за ову прилику брижљиво одабране, егзистенцијано релевантне догађаје и, логично, настоје да себе прикажу у најбољем светлу.

На другој страни, осим што је збирка, прецизније, како смо предложили, венац од девет засебних и релативно самосталних, тематски сродних приповедака, *Лов на стенице* (1993), у коме препознајемо „хибридни“ спој документарног са (ауто)биографским и исповедним, који се с правом квалификује као „стваралаштво најплеменитије врсте“ (Јеремић 2007: 192, нагл. М. К.), док главни чинилац обједињавања приповедака представља примарни наратор који се са накнадне временске тачке (уочљива је дистанца између тренутка догађања и тренутка записивања догађаја) оглашава у првом лицу и приповеда о збивањима којима је присуствовао, у улози учесника или директног посматрача, ослањајући се притом на лични доживљај и способност памћења призорâ (што је увек проблематично), али и, по потреби, потпомажући се знањем или сведочењем неког од припадника епског света (прелазак са основног на њему подређени наративни ниво најчешће се мотивише сусретом интрадијегетичког приповедача-протагонисте са неким од старих пријатеља, бивших голооточких заточеника, и чином њиховог разговора, дакле, повремено им уступа реч и они тада преузимају улогу приповедача трећег, четвртог или наредног степена, што је увек прописно обележено знацима попут „каже (ми)“, да би се, готово типичним крајем, оличеним у прекидању исповести и растанку са сабеседником, читаоцу указало на повратак на основни ниво приповедања) (уп. „Четрдесет и три године“), затим истоветан хронотоп (затвор/логор), те исти тип јунака, хапшеника. Врло слично решење, по коме наратор није само присутан, смештен унутар дијегезе и конституисан као јунак своје приче, већ, у исти мах, узима и учешћа у животима других јунака, затекли смо и у приповеткама „Најбољи пријатељ“ и „Парионичар, генерал и иследник“ (из: *Јалова јесен*), чијим је хомодијегетичким казивачима Михаиловић такође „позајмио“ многе личне црте (в. и „Јалова јесен“), на основу чега се могу сматрати пишчевим *alter egom*, а такође, приближавају се, условно речено, конструкцији подразумеваног (имплицитног) аутора (Бут). Поменути наративни модус врхуни у кратком, несумњиво аутобиографски интонираном роману, објављеном непуних годину дана касније, *Гори Морава* (1994), коме смо посветили нарочиту пажњу из неколиких разлога. Не само што је, хронолошки посматрано, у питању први роман у коме се писац ослободио оквирне приповедне ситуације која иначе ствара ејхенбаумовски схваћену илузију живе усмене импровизације сведочења које *привидно* настаје симултано са тренутком казивања (подвлачимо привидно пошто се ради о процесу накнадне стилизације чина усменог казивања, у најблажем смислу, о фиксираниости писмом) и реализује се само наизглед без посредства аутора, као и једини роман Драгослава Михаиловића који се управо

³⁷⁷ У својој интерпретацији Р. Микић (2020: 19) је сасвим лепо приметио обресе романтичарима блиске, тзв. ентузијастичке поетике код Михаиловића, поетике која се очитује у ставу изнетом у разговору са Р. Ходелом још почетком 90-их година прошлога века, наиме, „Сматрам у ствари да знање, образовање итд. писцу, дабоме, не може да шкоди, напротив, користи му, али да се оно ипак не налази у срцу литерарног стварања. образовање и лична бистрина ће аутору у којечему помоћи – рецимо, у бољем читању рукописа и при стварању стратегије, односно при ’комадању’ текста и остварењу оног ’великог љуљања’ које у рукопису означава композиција – али најглавније ’послове’ у једном тексту ће ипак обавити она божја рука, која је неком, можда потпуно незаслужено, таленат подарила, а неком га, иако га у сваком другом погледу можда заслужује, закинула. А закинутост талента у једном тексту је, просто напросто, ненадокнадива“ („Приповедна и животна стварност није исто“, у: Михаиловић 2007: 21–22).

стандарднојезичким приповедањем у првом лицу остварује, него и зато што се издваја по начину на који је компонован, уланчавањем прича са типичном новелистичком самосталношћу (уп. *Петријин венац*), због чега је чак и међу врским проучаваоцима, различито усмереним, искрсавала недоумица у погледу његовог жанровског одређења (збирка, циклус прича или новелистички роман). Даље, управо у њему је дошла до изражаја пишчева смелост да одступи од каузалног и хронолошког принципа излагања догађаја, спремност да причу постави на две темпоралне равни (синхрону и ретроспективну), затим вештина манипулисања временском перспективом, одређеније, захваљујући дистанци, слободније кретање наратора кроз време (укључивање бројних дигресија у основни наративни ток, враћање уназад, сезање у још даљу прошлост, односно кретање унапред, иступање у будућност, у виду наговештаја или пласирања информација које проистичу из укупног квазиаутобиографског знања приповедача, тј. стварање темпоралних „фигура“ попут аналепсе и пролепсе, и њихових бројних подврста), те поступак смењивања, каткад укрштања психолошке, па и фразеолошке тачке гледишта јунака-приповедача детета (коју је дотад имао обичај да демонстрира на невеликим и, са аспекта морфологије наративног текста, привидно једноставнијим остварењима, нпр. приповеци „Лилика“) и одраслог јунака-приповедача, односно на најбољи начин одсликава подвојеност наративног субјекта на давнашње, млађе, доживљајно *Ја* и старије, искуством битно измењено, приповедачко *Ја* (Шпицер, Штанцл; Русе) (в. и „Ухвати звезду падалицу“). Треба такође истаћи да је у питању роман који је изграђен на изразитој фолклорној подлози, а на тај закључак су нас навеле „алтернативне“ методе лечења болести које се у причи демонстрирају, веровање појединих јунака, особито женских чланова Стевиног најужег породичног круга (баба Велика, мајка/тетка Лепосава, стрина Перса), у демоне, урок, црну магију, њихова склоност вршењу обреда, присуство бајалица, молитава, изрицаних и на влашком и на српском језику, како би се поништило дејство нечистих сила, или веровање да је болест директна последица некаквог греха који се није дао искупити (стриц Станоје) (уп. кучка Калина), потом, традиционалан начин на који се смрт, тај важан и у Михаиловићевој прози изузетно чест мотив, доживљава, именује и оплакује, обичаји који је прате и сл. (отац Пера), а све наведено сасвим сигурно представља тачку додира са *Петријиним венцем* и „тип[ом] мишљења [који је – М. К.] својствен усменим културама“ (Делић 2008: 342) (уп. „Ухвати звезду падалицу“). Овим запажањима вреди додати и то да је *Гори Морава* добрим делом лирски роман, зато што је, како смо већ напоменули, у формалном погледу необичан, релативно кратак, жанровски хибридан, такође, одликује га принцип фрагментарности, мозаичка заснованост приче, али и асоцијативни принцип, лирска природа евокација, коришћење поступка симболизације, грађење описа на начин по коме се они преламају у свести јунака-приповедача Стеве, штавише, многе појаве и, са становишта судбине јунака, сцене од пресудног значаја посматрамо управо *кроз* његов доживљајни, сензибилни „филтер“, а то приповедање чини изразито субјективним и богатим стилско-реторичким средствима.

У прилог нашој тези о лирској природи четвртог Михаиловићевог романа иде и чињеница да се поједини мотиви понављају и на различите начине варирају у читавом приповедачевом казивању, те тако добијају статус лајтмотива (болест, смрт...) (уп. „Ухвати звезду падалицу“), а довољно је да се на овом месту присетимо да је понављање поступак који је својствен поезији. Напоследку, указали смо и на постојање типично лирских мотива, као што је мотив пролазности итд..., затим, на тој основи, препознали упадљиве сличности са делом невеликог обима, *Кад су цветале тикве*, чије је жанровско усмерење такође задавало главобоље многим критичарима, да би тек Љубиша Јеремић, можда најпозванији међу тумачима Михаиловићевог стваралаштва уопште, посеглао за убедљивим аргументима на којима је чврсто утемељио властити суд, са којим смо апсолутно сагласни, да га ипак треба сврстати међу романе (тумачећи *Кад су цветале тикве*, указали смо на још једну необичну околност, да наратор обликује описе служећи се лирском техником *pars pro toto* [в. фуснота

129 у овом раду]). Даље, врло је важно нагласити да је комика једно од битних обележја наративног поступка и у роману *Гори Морава*, и то комика која директно проистиче из изабраног приповедног становишта, односно ограниченог знања које јунак-наратор поседује у тренутку доживљавања или пак погрешних уверења која је у раном детињству усвојио (нпр. заблуда о ношењу наочара), а не толико из коришћеног језика или писма, као што је то махом био случај у сказ-остварењима („Богиње“, *Кад су цветале тикве*) (в. и краћу, дискретно хуморно интонирану приповетку „Ђевапчићи и пиво“ и „Кратки приказ живота на Цариградском друму“; уп. источнохерцеговачки дијалекат, ијекавски изговор, у: „Четрдесет и три године“, или ијекавски говор Муле, муслимана из Босне, у: „Како то да напишем, другар“, или Титов говор у роману *Злотвори*, рецимо). Комика се јавља у широком распону од ведрога смеха, као последице инфантилног погледа на свет, људе и догађаје (уп. перцепцију Лилике, Милице Стефановић, Швеђанке Инге, Петрије...), до црног хумора, штавише, често се јавља спој трагичног и хуморног баш на оним местима на којима бисмо га најмање очекивали, међутим, управо се у тим пасајима испоставља поетички веома функционалним, као некакав „регулатор, који опише екстремних стања и ужаса враћа у границе уметнички подношљивог“ (Јанковић 1995: 14), а саме јунаке-приповедаче убедљиво растерећује, штити од претеране сентименталности, потонућа у патетику, односно враћа их у „емотивну равнотежу“ („Богиње“, *Петријин венац*). И не само то, са хумором су, на многим местима у роману *Гори Морава*, у спреси (ауто)иронија и сарказам, настали опет, као резултат освртања одраслог приповедача на ишчезло доба и некадашње, незрело, у појединим ситуацијама и недовољно храбро *Ја* (нпр. „операција“ крајника, штројење свиња, дављење у води...) (в. и „Лов на стенице“). А када је већ о „рестрикцији“ знања о приповеданом реч, онда ваља истаћи и то да смо у тексту запазили специфично графичко, стилско, па и семантичко маркирање појединих речи и израза коришћењем другачијег облика слова (курзив), уз помоћ којег је приповедач желео да истакне тренутак у коме је прешао са своје на језичку тачку гледишта других јунака, премда је то учинио готово неометано, односно желео да сугерише да поједине речи и изрази не припадају његовом речнику (в. и *Кад су цветале тикве* и „Богиње“). Према томе, настојали смо да покажемо да овај кратки роман слободно може сврстати у сам врх наше послератне прозе, с једне, и, с друге стране, опсежном анализом наративног венца *Лов на стенице* и *Гори Морава*, настојали смо да, онолико колико је то било могуће, исправимо неправду на коју смо раније делимично скренули пажњу, да су „деведесете године остале у сенци [...] [Михаиловићеве документаристичко- – М. К.] публицистичке прозе“ (Илић 2012: 195) и да су, следствено томе, „далеко најслабије проучен период његовог рада“ (Илић 2010: 66), односно да су делима која су у том периоду настајала често занемаривани несумњиви литерарно-естетски квалитети и порицане, по нашем осећању, неоспорне високе вредности.

А када је својеврсна манипулација у питању, из друге фазе пишевог стварања бисмо издвојили роман *Злотвори* (1997), зато што он на најбољи могући начин потврђује изузетак међу правилима, наиме, да треће лице, којим је иначе написан знатан број Михаиловићевих приповедака, међу којима се нарочито својом дијалогском формом издваја „Фреде, лаку ноћ“, па и два романа, од којих је други, симболички кодираног наслова, *Треће пролеће* (2002), највећма остварен у духу поетике реализма, и то треће лице које би иначе са собом требало да носи неутралан поглед наратора, чији глас доминантно чујемо, на приповест, будући да се физички налази изван њених граница и ни на који начин не учествује у њој (било тзв. објективни/бихевиористички начин, односно хетеродијегетичко приповедање са спољашњом фокализацијом, било приповедање са тзв. нултом фокализацијом, које подразумева неограничено знање, мада су обе ове варијанте код Михаиловића пре везане за поједине сегменте него за текст у целини), репрезентује сасвим другачији принцип, интерну (већ у првом поглављу наратор се одаје употребом личне именичке заменице за прво лице множине; в. и „Кратки приказ живота на Цариградском друму“) и изразито променљиву

фокализацију, везаност за ограничене, емоцијама обојене, дакле, пристрасне визије неколиких протагониста, припадника света дијегезе (Ј. Веселиновић, А. Ранковић, Ј. Броз, Пенезић Крцун...), што је додатно оснажено чињеницом да је велики број синтаксичких јединица исписан курзивом, а то сведочи о усвајању не једино психолошке него и фразеолошке тачке гледишта других, управо наведених протагониста. Поред тога што јунацима допушта да се испоље својим понашањем (тзв. портретисање јунака делањем), као и вербално представе, директним говором (верно репродуковање туђег „лексичког материјала“, како каже Виноградов), Он-наратор има обичај да се служи трима приповедачким техникама (психонарација, цитирани монолог, тј. ментални говор јунака, и приповедани монолог) захваљујући којима читаоцу дочарава садржај свести јунака (оно невербално, њихове мисли, осећања...), свести у коју је претходно, учинивши је „прозирном“, успео да завири, те тако повремено посматрамо свет виђен на начин на који га они опажају и доживљавају, што, сложићемо се са Д. Кон, представља врхунац приповедања *кроз* ум јунака. С обзиром на то да је реч о њиховим чулима битно „преобликованом“ свету, који је читаоцу „враћен [...] као облик имагинације“ (Фридман 1987: 20), ефекти оваквог особеног начина приповедања се читавају у виду субјективизације нарације, лиризације израза, појаве лирских мотива, лирски заснованих описа и сл. А предочени модус приповедања је дошао до изражаја и у познијој, петој збирци *Преживљавање*, која је, осим последње од укупно седам приповедака, оне по којој књига и носи наслов, написана у трећем лицу, међутим, будући да се хетеродијегетички наратор до те мере приближава јунаку и саображава његовој сазнајној перспективи, стиче се утисак да је он тај који, уместо да непристрасно казује о другом, казује о себи и представља садржаје свог унутрашњег, осетљивог бића (видети, примера ради, приповетку „Мика Џован његовог живота“).

Најзад вреди нагласити да је анализа одиста импозантног дела Михаиловићевог опуса (само корпус приповедака броји њих четрдесетак!) показала да се, у основи, може говорити о два типа јунака, првом, који су поједини критичари назвали јунацима 'интелектуалцима', и они се збиља сразмерно ређе јављају, како је аутор поверио слависти Р. Ходелу у интервјуу објављеном под насловом „Увек осећате зебњу“, они су му у књижевном погледу били мање подстицајни (Михаиловић 2007: 28), мада их, насупрот широко распрострањеном, кривом убеђењу, неоспорно има и у оквиру галерије главних и епизодних ликова (сликари, преводиоци, лектори, новинари, универзитетски професори, писци, адвокати, архитекте...), нарочито у књизи *Преживљавање*, односно о другом типу, који оличавају пејоративно означавани јунаци 'примитивци'. Данас, међутим, нема сумње, ако је сумња уопште и требало да постоји, да нису у питању било какви примитивци, заостали или мање вредни јунаци, потпуно лишени „церебралне компликације“ и „духовности“ (Данојлић 1968: 11), како је претенциозно тумачено, чак и онда када су на ниском или врло слабом ступњу културе и образовања, нити онда када се оглашавају језичким идиомом који стоји у опреци са стандардом или када, попут Милице Стефановић, пишу невешто, не поштујући елементарну ортографску норму, што у крајњој линији, код Михаиловића задобија „позитивну вредност“ (Петковић 1995: 21), него је у питању специфичан тип јунака који је овај писац увео у српску прозу друге половине 1960-их година, а то је тзв. јунак „аутсајдер“/„маргиналац“, заправо сасвим обичан, анонимни, „мали“ човек, адекватније би било казати човек ослобођен „интелектуалистичке [...] помпезности“ (Зорић 1969: 7), како смо у неколико наврата приметили, са језичке, али и територијално-социјалне периферије (жители београдске периферије: Душановца, Ледина, Раковице; потом централне Србије, односно Поморавља са околином, села на југу Србије...; емигранти, Цигани, чистачи ципела, продавци новина, бескућници, недорасли, слабоумни, сумасишавши, металски и текстилни радници, кафеџије, рудари, опанчари, спортске наде: бокса, фудбала, бициклизма...), за чије се именовање обично користе нискомиметска имена или надимци (Жика Курјак, Љуба Врапче, Столе Апаш, Мита Мајмун, Лаза Мечка, Аца Поп, Максим Пиздић...), који значајно

доприносе „њиховој карактеризацији“ (Јовановић 2017: 162). Наиме, ради се о појединцу уистину сложене и махом дубоко амбивалентне природе („Опојан као пиће а [...] краткотрајан као зрак, силан као глечер а слаб, рањив као листак, чист као сад а таман, стравично нејасан као сутра...“ [Михаиловић 2017: 7, курзив аутора]), како затичемо на једном другом месту, у лирском запису [„Мој син“] који се налази на „рубџу“ прве збирке, појединац представљен метафором која у себи спаја различите, па и међусобно противуречне карактеристике, дакле, светлу и тамну страну природе његовог бића: „*благост блесастог јагњета с оштрим зубима гладног вука*“ (Исто 2017: 7, курзив аутора), природе која се, као по правилу, испољава у драматичним, граничним, каткад сасвим апсурдним егзистенцијалним ситуацијама (нпр. у приповеци „Богиње“, што је малени Раде „ближи оздрављењу“, то се Милица, његова мајка, „ближи ишчезнућу“ [Аћимовић 2018: 45]), па је, у дослуху са тим, подложна променама и кварењу (постепена трансформација безименог актера приповетке „Путник“, у ратном вихору, од неког ко ни „мрава није згазио“ до острашћеног и, на свесном нивоу [!], хладнокрвног ликвидатора, или Љубе Сретеновића од неког ко је са градским мангупима „зезао маглу“ и „јурио рибе“ преко талентованог, неустрашивог и скоро несавладивог младог боксера који, међутим, све чешће почиње да се служи неспортским, недозвољеним ударцем, до убице из освете за нането му зло и, последично, емигранта у Шведској, затим преображај затвореника од особа подвргнутих страхотном терору неосетљивих иследника и чувара до оних који на себе узимају улогу прогонитеља, додуше принуђени да се, по казни, физички разрачунавају са другим кажњеницима и сл.), због чега се непрестано активира антрополошка тема, тема кривице (в. и лик Петрије Ђорђевић, Милинке Сретеновић, Лепосаве из *Гори Морава...*). Вредно је помена да се тај обични, мали човек, који је постављен у средиште Михаиловићеве прозе, притиснут сваковрсним животним тешкоћама, небројено пута сукобио са равнодушношћу људи који га окружују и био остављен од свих, небројено пута се суочио са болешћу, властитом или себи драгих људи (Столе Апаш, Петрија, њена деца и мужеви, свекрве и др., Витомир, Милица и Раде, Стевин ујка Драги и стриц Станоје, Милинка, Беља, неименовани јунак приповетке „Ухвати звезду падалицу“, анонимни бициклиста из приповетке „Кратки приказ живота на Цариградском друму“...), безнађем, отуђеношћу („Не зна човек много о човеку“, резимира на једном месту Петрија) и усамљеношћу, противно својој вољи постао изразити индивидуалац („Када ти је човек најпотребнији, баш тад га код себе немаш“, убедљив је Жика Курјак; или: „Ама ништа од људи неће тако да те одвоји ко несрећа“, суверено закључује Петрија), зато, логично, и онда када покушава да се са неким „удружи“, да оствари трајну пријатељску (гђица Олга и гипсана скулптурица коња Фреда, Рака и Баца, Ранко и Власта, Мијандрош и Беља, неименовани печуркар и његов пријатељ Аца, Тркуља и Станоје...) или љубавну везу, брачну/породичну заједницу (Мића и Љубица Кнежевић, Марица и Беља, Зоран и Драгана, Радојко и Снежана...), уз неколике, сасвим ретке изузетке (Лилика и Пеца, актери приповетке „Најбољи пријатељ“; брак Љубе и Инге, Чиче Миљковића и Милене...), не полази му за руком и сваки такав покушај испоставља се неславним (резултира преваром, разводом или пак свесном одлуком да се истрајава у крајње дисфункционалним односима: Милијана–Витомир–Љиља, Генације Задворски–Нада–поручник Зеџ, Ђамил–Мечка–Марко...), а уколико је постојао љубавни троугао, па и четвороугао, прекида се, по правилу, трагично, убиством или самоубиством (Милеса–Света Петронијевић–Мирјана–Ранко). Уза све недаће које га притискају, Михаиловићев индивидуалац се врло често налази и у незавидном материјалном положају, на рубџу егзистенције, те повремено грца у дуговима или се упушта у крађе, или пак, најчешће, одлучује да се свим расположивим снагама бори за опстанак у судару са суровим светом у коме пребива (дакле, уместо да живи, дословно преживљава, или, примера ради, као Лилика, транспонује се у свет игре, маште), што најречитије говори о томе да „Михаиловићеви јунаци носе у себи једну посебну врсту људског интегритета“ (Лукић 1992: 16), а по

спремности да, упркос невољама које им је судбина наменила, истрајавају, „*пипају по тмини*“ и „*главињају по непроходу*“ (Михаиловић 2017: 8, курзив аутора), Петрија убедљиво предњачи. Коначно, многи Михаиловићеви јунаци пате од комплекса ниже вредности, а узрок томе лежи или у чињеници да су истргнути из своје природне средине, са свог родног тла, због чега, будући да су тешко прилагодљиви (тзв. „странац у свету“), чезну за местом рођења (рецимо, пореклом Рус, Генадије Задворски), односно живе у варљивој нади да би повратак у завичај био могућ и, уједно, да би повратком успели да осмисле живот изнова („Путник“, Љуба Сретеновић, Света Петронијевић, Мића Кнежевић...), или, с друге стране, у чињеници да су недовољно успешани, слабо материјално обезбеђени, стога, непривлачни супротном полу, неретко јалови или сасвим импотентни (Станоје, Тркуља, донекле професор Лека).

Поред тога што смо открили Михаиловићеву склоност да на место 'паратекста' (Женет) поставља епиграфе ([„Мој син“], *Кад су цветале тикве*, „Ухвати звезду падалицу“, *Чизмаши*, *Злотвори*), као и околност да су, ако изузмемо онај с „руба“ романа *Злотвори*, њихови садржаји утемељени на цитатној подлози (тзв. интерлитерарни цитати, терминологијом Д. Ораић Толић), важно је нагласити да је заступљеност епиграфа очигледан знак постојања још једног драгоценог учесника у сложеној наративној трансакцији, а то је већ поменути подразумевани или имплицитни аутор, чија се функција, између осталог, огледа у чињеници да на особени начин тумачи нараторову причу (Абот 2009: 142). Такође, запазили смо да је Михаиловићевом стваралачком сензибилитету веома драга наративна конвенција *in medias res*, којом отпочиње добар део, поготово сказ-остварења, а њоме се читалац директно преводи из реалног света у свет фикције, то јест „пребацује“ са екстрадијегетичког на дијегетички ниво, или, на другој страни, традиционалним језиком науке о књижевности говорећи, блиско му је развијање тзв. „приче у причи“. Приметили смо још један, слободно можемо рећи стваралачки манир, кажемо манир зато што није нимало редак случај да овај писац дуго ради и при томе често интервенише на тексту³⁷⁸ (на рукописима романа *Злотвори* и *Треће пролеће* је радио више од три деценије, а потоњи није наишао на адекватан пријем код шире читалачке публике и критике, и у њему, узимајући у обзир целину, по свој прилици, писац није „досегао свој врх и свој ниво“, иако, истини за вољу, у његовом склопу има „страница које се не заборављају, сцена које не напуштају човјека, већ остају дио нашег унутарњег духовног богатства“ [Делић 2012: 49]), да га проширује, уноси мање или веће измене у првообјављене верзије (в. нпр. „Гост“), или, рецимо, да приповетке премешта, уноси у склоп различитих књига и тако, истовремено, премешта поједине мотиве, али и јунаке и амбијент у коме они пребивају, а то, са своје стране, самој причи, у новом контексту, па и у целини чији је део прича постала, прибавља другачије значење (в. „Генадије Задворски“, у: *Фреде, лаку ноћ*; в. „Четрдесет и три године“, у: *Ухвати звезду падалицу*). Илустрације ради, Цариградским друмом, Главном и Сремском улицом се крећу протагонисти приповедака „Шукар место“, „Треће пролеће Свете Петронијевића“, „Кратки приказ живота на Цариградском друму“ и романа *Гори Морава*, затим, кафана Бранка Црног представља састајалиште мушких актера у роману *Гори Морава* и приповеци „Кратки приказ живота на Цариградском друму“, реке Морава и Раваница „протичу“ кроз приповетке „Треће пролеће Свете Петронијевића“, „Кратки приказ живота на Цариградском друму“ и роман *Гори Морава*, такође, кафеција Бранко Црни, познаник Стевиног оца Пере и, доцније, Стевин побратим, јавља се у роману *Гори Морава* и приповеци „Кратки приказ живота на Цариградском друму“, затим, Немца Карла Верлогера, на чија је злочинења указала Милица Стефановић („Богиње“), те их, на извештан начин, потврдила Петрија Ђорђевић у својим надахнутим причањима и, даље, приповедач романа *Злотвори*, помиње и преовлађујући

³⁷⁸ Михаиловић 1967а: „Неке текстове пишем брзо и лако а неке споро и дуго па ове друге, кад се заглавим, остављам да сазру. [...] 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“ (20).

хетеродијегетички наратор приповетке „Кратки приказ живота на Цариградском друму“, голооточанин Миша Пифат се помиње у низу приповедака („Руководилац радова“, „Чизмаш у кицошком оделу“ и „Тромоторац из Железника“) и у роману *Злотвори*, први део поменутог романа – „Предање“ (уп. Михаиловић 1967б: 7), као и начин на који Јова Веселиновић у финалу прекраћује овоземаљску егзистенцију добрим делом су „преузети“ из приповетке објављене у недељнику *НИН* (31. децембар 1967) под насловом „Легенда о људима“³⁷⁹ и тако даље. А да су чврсте границе међу жанровима уопште, особито између приповетке и романа, код Михаиловића заиста озбиљно нарушене³⁸⁰ („Рака из драме ’Протуге пију чај’ може се препознати у причи ’Они се удружују’“ [Јанковић 1985: 9]), најбољи је показатељ сказ-роман *Чизмаш*, који је изведен из приповетке „О томе како је остала флека“ из књиге *Фреде, лаку ноћ*. Њихов заједнички елемент представља лик мајора Милорада Чиче Миљковића, док главни актер и, у исти мах, „носилац погледа иносилац говора“ (Русе 1995: 37) у њему, Живојин Станимировић, алијас Жика Курјак, представља спону са романом *Петријин венац*, с једне, и, с друге стране, са приповетком „Барабе, коњи и гегуле“, која је, пре него што се нашла у склопу друге збирке, била објављена 1970. године у часопису „Савременик“. Исто тако, писац је у прво поглавље кратког романа *Гори Морава* унео прозни триптих „Ујка Драги седи под јабуком“ (сегменти 18–20), а у треће приповетку „Чија то душа овуда тумара“ (одељци 1–9. и 16), дакле, две приповетке које су најпре биле штампане у периодичним публикацијама, а онда, претрпевши одређене измене, објављене у збирци *Ухвати звезду падалицу*, док је у први део троделног романа *Треће пролеће* укључена приповетка „Треће пролеће Свете Петронијевића“ (1–12. од укупно 16 фрагмената), која припада на овом месту већ више пута помињаној књизи *Ухвати звезду падалицу* и сл.

Осим тога, препознали смо и две врсте наративног текста, другачије казано, два начина уметничког „обликовања књижевног предмета“ (Недић 2010: 64), а Михаиловић се није устручавао ни да их користи напоредо, чак, да их „комбинује“ у склопу једне исте приповетке или романа. С једне стране, он се показао нарочитим следбеником миметичко-реалистичке парадигме, „класичне нарације какву су неговали наши мајстори приповедача, Лазаревић, Матавуљ, Станковић, Кочић“ (Савић 2017: 71), због чега су га критичари, чим је ступио на књижевну сцену, као зрео, самосвојан и формиран писац, на прелазу из 60-их у 70-е године минулог века, прогласили предводником једне генерације аутора коју су, не без омаловажавања, назвали припадницима „новог реализма“, односно „стварносне“ или „критичке“ прозе (М. Димић, В. Стевановић, М. Савић, М. Јосић Вишњић, Р. Братић...), да би их Љ. Јеремић, тек нешто доцније, у књизи критика и огледа под индикативним насловом *Проза новог стила* (¹1976, ²1978), најсрећније одредио управо тако, као представнике прозе „новог стила“, свестан да и онда када у причу смело укључују конкретне емпиријске чињенице, оне се не „пресликавају“, никада нису дате у „сировом“ облику (јер „Приповедна и животна стварност није исто“, успоставио је и подвукао ту важну дистинкцију Д. Михаиловић у интервјуу објављеном под индикативним, колико и интерпретативним насловом)³⁸¹ нити су представљене искључиво „у црним бојама“ (Савић 2012: 61), како се острашћено веровало. И мада су на Михаиловићеву поетику евидентно оставили трага и од њега старији, Иво Андрић, што не можемо а да не приметимо посебно кад узмемо у разматрање високо креативан третман теме која је обојицу стваралаца, на Аристотеловом трагу, јако дуго окупирали, чувени однос фикције и живота/тзв. стварности, односно, укључивање одвећ препознатљивог кода о причи и причању (а познато је да прича

³⁷⁹ „А онда, на десетак година после рата, сазнаде да му се жена курва и једне ноћи се уби, за сваки случај из аутомата са колена, опаливши себи три метка под браду“ (Исто 1967б: 7).

³⁸⁰ „Питање жанра је главно питање великих књижевних епоха, а таквој епохи се ми, очевидно, полако приближавамо“, писао је још давне 1924. године чувени формалиста Б. М. Ејхенбаум у чланку под насловом „У потражи за жанром“ (Ејхенбаум 1972: 140).

³⁸¹ Михаиловић 2007: 13–25.

надживљава све и да само она уме „да нам о [...] животу [...] каже нешто више“ [Андрић 1977: 67]), и, још даљи књижевни предак, модерниста Борисав Станковић, понајпре својом жанровски хибридном књигом *Божји људи*, дакле, приповедачи које је, не случајно, учинио јунацима једне своје позније приповетке која, опет, нимало изненађујуће, скрива обриси иманентне поетике („Лепо писање“, у: *Преживљавање*), тако ретко испољене код писца чијим смо се прозним опусом бавили, убрзо је постало јасно да је Михаиловић, заправо, истрајао у свом науму, тј. успео је да „створи синтезу реалистичког и модерног“ (Деретић 1983: 636), другим речима, да традиционалној „реалистичкој прози удахне нову снагу“ (Палавистра 2012: 363) и тако је учини привлачном читаоцу. А када је већ реч о преврату који су извели припадници овог, тзв. „новог“ таласа у оновременој литератури, па и далекосежним последицама које је исти тај преврат имао по смер којим је наставила да се креће српска књижевност XX века, онда је индикативно и то што се у време када се ова група појавила догодило нешто уистину необично, наиме, не само да су представници пређашње генерације имали утицаја на њих (Миодраг Булатовић, пре свих, и његов свет „нишчих и бедних“), него су успели да изврше и значајан утицај на представнике нешто старије генерације, те су тако и Антоније Исаковић и Момчило Миланков, рецимо, почели да мењају свој правац и да писање својих дела прилагођавају новонасталом, битно измењеном књижевном укусу (Јеремић 1972: IX).

И баш сагласно са реченим, иако се многа Михаиловићева дела, „и у похвалном и у покудном смислу, често узимају као некакав мали образац ’стварносне прозе’“ (Михаиловић 2007: 16), пре свих других, „Лилика“, „Богиње“, *Кад су цветале тикве* и приповетке из књиге *Лов на стенице*, премда је чувена и непријатност коју је писац доживео недуго по објављивању *Петријиног венца*, из његових поетичких експликација, излаганих у бројним интервјуима, сазнали смо да је, примера ради, лик милиционара Суље, љутог противника Столета Апаша, који је у уличној тучи Столету „пробушио шкрге“, од чега је овај доцније „пропљувао црвено“, „’стварносан’“, односно, спрам осталих јунака, „једини преузет из некаквог причања о тадашњој душановачкој ’стварности’“ (Исто 2007: 17), да је сказ-роман *Чизмаши* настао на инспирацији његовог личног затвореничког искуства, а највише боравка у „родном“, ћупријском затвору (уп. Михаиловић 1993: 58–59; 64–65; 105–106), док је за формирање лика Жике Курјака као прототип послужио извесни Драгомир Гића Драгићевић, магационер из села Равна Река, за лик мајора Милорада Чиче Миљковића пишчев стриц, „чувени чика Мита“ (в. Ходел 2017: 40), да резимирамо, упркос овим и оваквим интересантним појединостима, нипошто се не би смела пренебрегнути чињеница да је посредни својеврсни „књижевни марифетлук“ (Исто 2007: 17), уметност која опонира документарности схваћеној као пуко „скидање“ садржаја претходно забележеног на магнетофонској траци, дакле, уметност која се конкретном стварношћу искључиво надањује и која настоји да грађу „преузету“ из живота – преобликује, и коју, следствено, краси миметизам нарочите врсте (в. фуснота 359 у овом раду).

На другој страни, уверили смо се да Михаиловић од самих књижевних почетака остварује изузетна дела активирајући фантастику, рецимо, психолошку фантастику у приповеци „Фреде, лаку ноћ“, ониричку фантастику (а шта је сан него „’други живот’“, „сфера за испуњење јавних или тајних жеља“, како је говорио Готје [нав. према: Мелетински 1997: 265]), у приповеци сказ типа „Путник“ и у приповеткама „Ухвати звезду падалицу“ и „Јапанска играчка“, романима *Петријин венац* и *Треће пролеће*, затим, повремено укључује алегоријско-симболичне („Гост“, „Пас“, „Јалова јесен“), односно алегоричне и фантастично-сатиричне елементе („Свети Петар спасава Србе“), па и фантазмагорију (*Лов на стенице*, *Злотвори*), што никада није самом себи сврха, нити је последица тежње аутора ка смелим експериментима, напротив, опредељење на које смо управо указали, дубоко је мотивисано („Ухвати звезду падалицу“, *Петријин венац*, „Чија то душа овуда тумара“, односно *Гори Морави*) и поетички врло добро оправдано, рецимо, суштом природом јунака, односно

њиховим индивидуално-психолошким карактеристикама (в. „Бесмртна љубав Плаве Дrame“...), околношћу да пате и страдају, да су оптерећени грижом савести („Путник“, Петронијевићев сан „три камичка“ у: *Треће пролеће*, „Четрдесет и три године“...), да су се препустили пороцима или су сишли у лудило (Милинка Сретеновић, Гвозден Петрићевић, анонимна Параћинка која свира клавир, из: „Јапанска играчка“, Жика Курјак...), па онда одлучују да прекину свој живот (Утопљеница, Јова Веселиновић, Тоза Боза, Ранко; уп. „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]). Није то, међутим, ни чудно, поготово уколико се присетимо да је свет Михаиловићеве уметничке прозе строго, и временски и просторно одређен, омеђен драматичним друштвено-историјским (у распону од 1930-их, односно 1940-их година па све до 2000/01. године; простор Југославије, у оквиру којег повлашћено место има завичајна Ћуприја) и политичко-идеолошким приликама епохе (сукоб КПЈ са Русима, изопштавање из Информбироа, прогон „стаљиноваца“, оснивања логора). А ако њима придружимо немаштину, болест, нарушене породичне односе, у чијим оквирима се последично јавља и незаслужена патња деце, тај важан мотив код Михаиловића („Лилика“, „Богиње“, „Барабе, коњи и гегуле“, „Јапанска играчка“, „Миш бели срећу дели“, „Умро је стари Луј“...), те фаталну, неостварену љубав или прељубу, добићемо низ најчешћих узрока на којима се темељи несрећан живот великог броја протагониста његове уметничке прозе, а сви моменти на које смо сада подсетили могли су се назрети већ у првој приповедачкој књизи *Фреде, лаку ноћ*, која оличава неку врсту *језгра* средишних пишчевих поступака, тема и мотива, једнако као што и књига *Преживљавање* представља *суму* најкарактеристичнијих поступака, тема и мотива садржаних у свим претходно објављеним приповедачким и романескним остварењима. И баш говорећи о неповољним спољашним околностима, па и индивидуално-психолошким својствима протагониста желимо да истакнемо постојање још једног специфичног типа, изразито „негативног“ и, отуда, помало парадоксално, читаоцу изузетно привлачног јунака (моћни, неправедни, манипулативни, насилни, горди, нарцисоидни, порочни, отуђени од вере..., сасвим поједностављено, ликови који „имају нешто демонско у себи и делају у складу са тим“ [Симић 2017: 192]), а то је тзв. јунак целат, ’злотвор’, зликовац, злочинитељ, тлачитељ, ’главосек’ и сл., који се налази у чврстој и нераскидивој спрези са једним другим типом, тзв. јунаком страдалником, ’жртвом’ и сл., дакле, посреди је пар јунака, антагониста, који неретко почива на первертираном, садомазохистичком односу и јавља се нарочито у делима која баштине искуство сужња (*Лов на стенице*, *Злотвори*, *Треће пролеће*, у приповеткама из збирки *Јалова јесен* и *Преживљавање*...). Наиме, ’целати’, међу којима се појављују и неколике познате историјске личности XX века, додуше уметнички уобличене (Славко Глумац и његови помоћници Мали Рајко, Високи Рајко и Драгутин Младеновић Младен, Миодраг Мија Милачић, Душан Савић Шане, Јован Јова Веселиновић, Света Петронијевић Руски, Мика Џован, али и Александар Лека Ранковић, Милован Ћилас Ћидо, Светислав Ћећа Стефановић, Јово Капичић Капа, Слободан Пенезић Крцун..., Веселин Весо Булатовић...), припадници су извршних органа ондашње власти (ОЗН-а, УДБ-а), иследници, управници истражних затвора (Ћуприја, Крагујевац, Ада Циганлија) или логора на Јадрану (Голи оток и Свети Гргур), на острвима која већ својим издвојеним положајем подсећају на ђаволска места, чиме се сугерише предодређеност на страдање у крајње беживотном и неплодном амбијенту, речју – послушници, велики обожаваоци врховног заповедника и генералног секретара Јосипа Броза Тита, људи који су одано и бескомпромисно служили домовини и ’мајци партији’, слепо верујући у своју хуману и педагошку мисију, а она је за утопистички циљ требало да има преваспитавање „банде“, тј. политичких неистомишљеника, противника комунистичког система (између осталих, дотадашњих припадника КНОЈ-а, СКОЈ-а и сл.), и, најзад, њихово враћање на прав пут и поновно асимиловање у друштво. А погубне последице једне такве идеолошки обојене

репресије нису увек истурене у први план, као у делима која смо поменули, некада су дате само у назнакама (нпр. савијена леђа, миопија, нагле промене расположења, неизлечиве болести, „живчана“ итд.), некада се осећају у позадини главних збивања, као што је био случај са Андром и Владом Сретеновићем, споредним јунацима романа *Кад су цветале тикве*, и индиректно, Душицом и Милинком.

И упркос томе што смо у јасном знаку „невидљиве силе“ која управља Михаиловићевим јунацима и њиховим поступцима, и смер њихове судбине окреће у правцу „куда [они – М. К.] неће“, односно води их директно у преступ/грех, ишчитали извештај облик иманенције у Михаиловићевом делу (Љубу Сретеновића је са врхунца блиставе каријере одвело пут убиства Столета Апаша, Стеву из *Гори Морава*, који је додатно био оптерећен наслеђем (породична „смољавост“), нагнало да старе очеве кревете прода у бесцење, и, можда је дејство поменуте силе највидљивије на примеру судбине шефа Службе безбедности Леке Ранковића и пуковника Јове Веселиновића (који је, очајан, у наступу лудила, прекинуо свој, како га доживљава, обесмишљени живот и на овај начин огрезо у најстрашнијем, неопростивом греху, самоубиству)), без имало претеривања закључујемо да се свет његове ументичке прозе, а највише од свих, свет романа *Злотвори*, начелно може одредити, да се послужимо синтагмом из наслова чувене књиге Станка Кораћа, као „свет без бога“³⁸². Уз то, уколико начас изузмемо роман *Гори Морава*, зато што садржи космичко-песимистично интонирану визију будућности, коју интерпретира прозорљива приповедачева мајка гледајући у карте, можда и мимо очекивања, свет Михаиловићеве фикционалне прозе, у основи, није песимистичан, већ напротив, обележен је „фундаменталним оптимизмом“ (Јанковић 1985: 16), усудили бисмо се казати антрополошким песимизмом, зато што нас све време уверава да се и у најсмутнијим временима и најнехуманијим условима појединац у мањој или већој мери може сусрести и поуздати у готово заборављене вредности, у „правду“, „човечност“, „племенитост“, „достојанство“ „доброту“ и „(са)милост“, чији су репрезентанти, рецимо, госпођа Јованка, Срета жандар, доктор Ћоровић, Каменче, Света Француз..., што збиља оснажује првобитно формирану представу о Михаиловићу као писцу коме је било необично стало да у сваком човеку препозна и истакне макар трунчицу, додуше тешко одрживе, људскости, о којој смо у овом раду на више места писали, док смо тумачили конкретна остварења, дакле, да укаже на малени, „дршћући жижак“ (Џацић 1995: 21), који, у свеколикој тами, сапатнику може осветлити пут, пут избављења од мука, јер, да цитирамо Петрију, а потврђује нам то целокупно Михаиловићево дело – „Сретнеш ти у овај свет доброг човека там ди си се најмање надао“ (Михаиловић 1979: 198).

³⁸² Мисли се на књигу под насловом *Andrićevi romani ili Svijet bez boga* (1970).

ИЗВОРИ

- Antologija savremene srpske satirične priče* (прир. М. Vitezović), Београд: „Jež“, 1979.
- Андрић 1977:** И. Андрић, „О причи и причању“, у: *Историја и легенда. Есеји, I* (прир. Р. Вучковић и др.), Београд: Просвета, 65–69.
- Андрић 1981:** И. Андрић, *Кућа на осами и друге приповетке* (прир. В. Стојић и др.), Сабрана дела, књ. 14, Београд (и др.): Удружени издавачи.
- Андрић 2008:** И. Андрић, *Проклета авлија* (прир. Р. Вучковић), Београд: Завод за уџбенике.
- Андрић 2011:** И. Андрић, „Аска и вук“, „Немирна година“, у: *Приповетке, II* (прир. Р. Вучковић и др.), Сабрана дела, књ. V, Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Нова књига, 69–112.
- Антологија српских приповедача XIX и XX века* (прир. М. Јосић Вишњић), Београд: „Филип Вишњић“, 1999.
- Архиепископ Данило II 1935:** Архиепископ Данило II, „Житије краља Стефана Уроша Трећег (Стефан Урош III Дечански 1321–1331)“, у: *Животи краљева и архиепископа српских* (прев. Л. Мирковић), Београд: СКЗ, 122–161.
- Домановић 1901:** Р. М. Домановић, „Краљевић Марко по други пут међу Србима“, у: *Краљевић Марко по други пут међу Србима. Данга. Вођа*, Београд: Накладом књижаре Вел. Валожића, 5–33.
- Милићевић 1982:** В. Милићевић, *Беснуће* (прир. Д. Витошевић), серија *Српска књижевност. Роман*, књ. 21, Београд: Нолит.
- Михаиловић 1967а:** Д. Михаиловић, „Моја литерарна филозофија води најдиректније порекло из мога народа“ [разговарао М. Милорадовић], у: *Политика*, год. 64, бр. 19415 (22. октобар 1967), додатак *Култура, уметност*, Београд, 20.
- Михаиловић 1967б:** Д. Михаиловић, „Легенда о људима“, у: *НИН*, год. 17, бр. 886 (31. XII 1967), Београд, 7.
- Михаиловић 1973:** Д. Михаиловић, „Стил је нешто друго“ [разговарао В. Стевановић], у: *Књижевна реч*, год. II, бр. 12 (12. март 1973), Београд, 10–11.
- Михаиловић 1979:** Д. Михаиловић, *Петријин венац*, Београд: СКЗ.
- Михаиловић 1983:** Д. Михаиловић, *Чизмаши*, књ. 1, Београд: СКЗ.
- Михаиловић 1984:** D. Mihailović, *Uhvati zvezdu padalicu*, Dela Dragoslava Mihailovića, knj. 4, Beograd: BIGZ–SKZ–Prosveta.
- Михаиловић 1990а:** Д. Михаиловић, *Голи оток*, Београд: НИП „Политика“.
- Михаиловић 1990б:** Д. Михаиловић, „Чувала ме је књижевност“ [разговарао В. Ђургуџић], у: *Политика*, год. 87, бр. 27659 (6. октобар 1990), Београд, 15.
- Михаиловић 1993:** Д. Михаиловић, *Лов на стенице*, Београд: БИГЗ, Приштина: Панорама.
- Михаиловић 1994:** Д. Михаиловић, *Гори Морава*, Београд: СКЗ.
- Михаиловић 1997:** Д. Михаиловић, *Злотвори*, Београд: Народна књига–Алфа.
- Михаиловић 2000:** Д. Михаиловић, *Јалова јесен*, Београд: Народна књига–Алфа.
- Михаиловић 2002:** Д. Михаиловић, *Треће пролеће*, Београд: Аутор.
- Михаиловић 2005:** Д. Михаиловић, *Кад су цветале тикве*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства–НИН [OFF НИН: десет најбољих романа који нису добили НИН-ову награду (1945–2004), 3].
- Михаиловић 2007:** Д. Михаиловић, *Мајсторско писмо*, Београд: Аутор.
- Михаиловић 2010а:** Д. Михаиловић, *Преживљавање*, Београд: Завод за уџбенике.

- Михаиловић 2010б:** Д. Михаиловић, „Више сам волео да слушам него сам да приповедам“ [разговор са др Р. Ходелом], у: *Пут по непроходи* (прир. М. Пантић), Београд: Библиотека града Београда, 41–66.
- Михаиловић 2016:** Д. Михаиловић, *Ухвати звезду падалицу*, Сабрана дела, књ. 5, Београд: Лагуна.
- Михаиловић 2017:** Д. Михаиловић, *Фреде, лаку ноћ*, Сабрана дела, књ. 1, Београд: Лагуна.
- Михаиловић 2018:** Д. Михаиловић, *Голи оток*, књ. 4, Београд: Службени гласник.
- Прича и причање : антологија српских прича награђених Андрићевом наградом* (прир. Ж. Ђукић Перишић), Бања Лука: Глас српски, 2001.

ЛИТЕРАТУРА

- Artnit. <<https://artnit.net/urbane-%C5%BEivotinje/item/767-simbolika-kosa.html>> 13. 12. 2020.
- Абот 2009:** Н. Р. Abot, *Uvod u teoriju proze* (prev. М. Vladić), Beograd: Službeni glasnik.
- Авдејев, Невјарович н. д.:** Д. А. Авдејев, В. К. Невјарович, „Православље и неуроza. Духовни узроци неуроze и православни начин лечења. Самоубиство“. Светосавље. Библиотека, Православна психологија. <<https://svetosavlje.org/pravoslavlje-i-neuroza-duhovni-uzroci-neuroze-i-pravoslavni-nacin-lecenja/9/>> 27. 8. 2019.
- Ајдацић 2007а:** Д. Ајдацић, „Чудесно дрво у народним песмама старих Словена“. Пројекат Растко. Библиотека српске културе на интернету. <<https://www.rastko.rs/rastko/delo/10043>> 25. 11. 2020.
- Ајдацић 2007б:** Д. Ајдацић, „Боје у народној поезији“. Пројекат Растко. Библиотека српске културе на интернету. <<https://www.rastko.rs/rastko/delo/10040>> 25. 11. 2020.
- Ајдацић 2009:** Д. Ајдацић, „Приповедно обликовање дечијег погледа на свет у делу Гори Морава Драгослава Михаиловића“, у: *О делу Драгослава Михаиловића* (прир. Д. Ајдацић, З. Момчиловић), Врање: Учитељски факултет, 127–140.
- Ајдацић н. д.:** Д. Ајдацић, „О клетви у усменој књижевности“. Пројекат Растко. Библиотека српске културе на интернету. <https://www.rastko.rs/knjizevnost/nauka_knjiz/dajdacic-kletva_c.html> 15. 3. 2020.
- Алберес 1967:** R-M. Alberes, *Istorija modernog romana* (prev. М. Vidaković), Sarajevo: Svjetlost.
- Алексић 2014:** М. Алексић, *Богдан Поповић и српска књижевност*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Аристотел 2002:** Aristotel, *О песничкој уметности* (prev. М. N. Đurić), Beograd: Dereta.
- Аћимовић 2002:** М. Аћимовић Ивков, „У круговима зла“ [приказ: *Треће пролеће*], у: *Летопис Матице српске*, год. 178, књ. 470, св. 5, новембар, Нови Сад, 744–746.
- Аћимовић 2009:** М. Аћимовић Ивков, „Историја, биографија и прича. О личном и наративном идентитету у нефикционалној прози Драгослава Михаиловића“, у: *О делу Драгослава Михаиловића* (прир. Д. Ајдацић, З. Момчиловић), Врање: Учитељски факултет, 32–38.
- Аћимовић 2010:** М. Аћимовић Ивков, „Један живот“, у: *Вељко Петровић енциклопедист. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића / [Трећи] Вељкови дани* (ур. Р. Стоканов), Сомбор: Вељкови дани, Градска библиотека „Карло Бијелички“, 72–76.
- Аћимовић 2018:** М. И. Аћимовић, *Проза Драгослава Михаиловића*, докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет. <<https://uvidok.rcub.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/2650/Dokorat.pdf?sequence=2&isAllowed=y>> 5. 12. 2018.

- Ауербах 1968:** Е. Auerbah, *Mimesis: prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti* (prev. М. Tabaković), Beograd: Nolit.
- Бал 1995:** М. Bal, „Naracija i fokalizacija. Prilog teoriji pripovednih instanci“ (prev. Ј. Novaković), u: *Reč*, god. II, br. 08, april, Beograd, 71–82.
- Бал 2000:** М. Bal, *Naratologija. Teorija priče i pripovedanja* (prev. R. Mirković), Beograd: Narodna knjiga–Alfa.
- Бандић 1973:** М. И. Бандић, „Кратка уводна историја: напомене о роману“, „Реторика и проза: језик као постојбина света“, у: *Српска књижевност у књижевној критици. Савремена проза* (прир. М. И. Бандић), књ. 10, Београд: Нолит, 28–51, 789–800.
- Барт 1983:** R. Barthes, „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednog teksta“ (prev. D. Celebrini), u: *Republika*, god. XXXIX, br. 7–8, Zagreb, 102–130.
- Бартошињски 1984:** К. Bartošinjski, „Deixis i pretpostavka u pripovjednom iskazu“ (prev. М. Dabrowska), u: *Republika*, god. XL, br. 6, Zagreb, 89–98.
- Бахтин (Волошинов) 1980:** М. Bahtin (V. N. Vološinov), *Marksizam i filozofija jezika* (prev. R. Matijašević), Beograd: Nolit.
- Бахтин 1989:** М. Bahtin, *O romanu* (prev. А. Badnjarević), Beograd: Nolit.
- Бахтин 1991:** М. Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti* (prev. А. Badnjarević), Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Бахтин 2000:** М. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog* (prev. М. Nikolić), Beograd: Zepter Book World.
- Београдско драмско позориште. <<https://www.bdp.rs/index.php/predstave/kad-su-cvetale-tikve>> 14. 4. 2019.
- Берђајев 2002:** Н. Берђајев, *О самоубиству. Психолошка студија* (prev. М. Грбић), Београд: Бримо.
- Бланшо 1960:** М. Бланшо, „Могућа смрт“, у: *Есеји* (избор З. Мишић; prev. В. Н. Димић, Ж. Ристић), Београд: Нолит, 9–39.
- Богдановић 1980:** Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд: СКЗ.
- Божовић 2013:** Т. Божовић, „Имперсоналност и персоналност у роману Кад су цветале тикве Драгослава Михаиловића“, у: *Савремена проучавања језика и књижевности* (ур. М. Анђелковић), год. IV, књ. 1, Крагујевац: ФИЛУМ, 309–316.
- Брајовић 1983:** С. Брајовић, „О гоњој и доњој кући“ [приказ: *Ухвати звезду падалицу*], у: *Књижевност*, год. XXXVIII, књ. LXXVI, св. 12, децембар, Београд, 2060–2065.
- Братић 1978:** R. Bratić, „Vremenska distanca kao razdor tematskog jedinstva“, u: *Savremenik*, god. 24, knj. 47, sv. 2, Beograd, 150–157.
- Братић 1994:** Р. Братић, „Повратак у детињство“, у: *Књижевне новине*, год. XLVI, бр. 889/890 (1. 7 – 15. 7. 1994), Београд, 9.
- Бребановић 1995:** Р. Brebanović, „Dva problema moderne teorije pripovedanja. Uz temat Reči br. 7 i 8“, u: *Reč*, god. II, br. 09, maj, Beograd, 105–113.
- Бронзвер 1988:** V. Bronzwaer, „Појам фоклизације Мieke Bal. Критичка билешка“ (prev. М. Kožul), u: *Putevi*, knj. XXXIX, mart–april, Temar broja *Fokalizacija* (прир. D. Beganović), Vanja Luka, 74–85.
- Бугарчић 2007:** К. Bugarčić, „Motiv smrti u pripovetkama Borisa Stankovića“, u: *Polja*, god. 52, br. 443, januar–februar, Novi Sad, 102–110.
- Буљубашић 2017:** I. Buljubašić, „Појам паратекса Гэрарда Genettea у оквиру савремене наратологије“, u: *Anafora*, vol. IV, no. 1, lipanj, Osijek, 15–35.
- Бут 1976:** V. But, *Retorika proze* (prev. В. Vučićević), Beograd: Nolit.

- Видан 1970:** I. Vidan, *Nepouzdaní pripovjedač. Postupak i vizija u djelima triju modernih generacija*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Винавер 2002:** С. Винавер, „Манифест експресионистичке школе“, у: *Громобран свемира*. Пројекат Растко. Библиотека српске културе на интернету. <https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/proza/svinaver-gromobran_c.html> 9. 2. 2020.
- Виноградов 2009:** V. Vinogradov, „Problem skaza u stilistici“ (prev. M. Panaotović), у: *Polja*, god. LIV, br. 458, Novi Sad, 75–85.
- Владушић 2012:** С. Владушић, „Злотвори као романизирана историја“, у: *Српска проза данас. Књижевна дјело Драгослава Михаиловића. Херцеговина под аустроугарском окупацијом од 1878. до 1918. године / [Тринаести] Ђоровићеви сусрети у Билећу [и] Научни скуп историчара у Гацку* (прир. Н. Асановић), Билећа–Гацко: СПКД „Просвјета“, Београд: Фонд „Светозар и Владимир Ђоровић“, 85–91.
- Војновић 2013:** Ж. Војновић, „Сказ у Петријином венцу Драгослава Михаиловића“, у: *Наш траг*, год. XX, бр. 3–4, Велика Плана, 167–186.
- Вуковић 1979:** Ђ. Vuković, „Književni jezik i savremeni roman“, у: *Treći program*, god. 11, br. 41, II, proleće, Beograd, 111–128.
- Вуковић н. д.:** Т. Вуковић, „Приповетке Драгослава Михаиловића – ликови и начини приповедања“, 1–33. <https://www.academia.edu/4753536/Priповетке_Dragoslava_Mihailovi%С4%87а> 5. 12. 2018.
- Вуловић Ј. 2015:** Ј. Вуловић, „После Женета: фокализација у очима посткласичне наратологије“, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 63, св. 2, Нови Сад, 533–552.
- Вуловић Н. 2015:** Н. Вуловић, *Српска фразеологија и религија. Лингвокултуролошка истраживања*, Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Вученов 2008:** Д. Вученов, „Генеза Домановићеве сатире“, у: *Лако перо Радоја Домановића, зборник радова у спомен Радоју Домановићу 1908–2008*. (прир. и ур. М. Станојевић), Крагујевац: Кораци доо, 65–77.
- Герзић 2012:** В. Gerzić, *Rečnik srpskog žargona (i žargonu srodnih reči i izraza)*, Beograd: SAI.
- Глигић 2013:** А. Глигић, „Лирика београдског асфалта у роману Кад су цветале тикве“, у: *Наш траг*, год. XX, бр. 3–4, Велика Плана, 132–152.
- Глушчевић 1982:** З. Глушчевић, „Поезија нишчих и бедних“, поговор у: М. Булатовић, *Црвени петлао лети према небу*, серија *Српска књижевност. Роман*, књ. 41, Београд: Нолит, 221–249.
- Гура 2005:** А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији* (прев. Љ. Локсимовић и др.), Београд: Бримо–Логос–Александрија.
- Дамњановић 2005:** А. Damjanović, „Filozofija samoubistva“, у: *Engrami*, vol. 27, br. 1–2, januar–jun, Beograd, 93–100.
- Данојлић 1968:** М. Данојлић, „Страдање Љубе Шампиона. Кад су цветале тикве – нова проза Драгослава Михаиловића“, у: *Борба*, год. XXXIII, бр. 360 (28. децембар 1968), Београд, 11.
- Делић 1983:** Ј. Делић, „Новела као лирска песма“ [приказ: *Ухвати звезду падалицу*], у: *Политика*, год. 80, бр. 25132 (24. септембар 1983), додатак *Култура, уметност, наука*, Београд, 11.
- Делић 1996:** Ј. Делић, „Бахтинова теорија дијалога и питања поетике сказа“, у: *Књижевна историја*, год. XXVIII, бр. 100, Београд, 627–647.

- Делић 1997:** Ј. Делић, *Кроз прозу Данила Киша. Ка поетици Кишове прозе, II*, Београд: БИГЗ.
- Делић 1998:** Ј. Делић, „Зли дуси злотворства“ [приказ: *Злотвори*], у: *Књижевне новине*, год. LI, бр. 982/983 (15. X 1998. и 1. XI 1998), Београд, 9.
- Делић 2008:** Л. Делић, „Петрија – на двострукој периферији“, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 56, св. 2, Нови Сад, 341–351.
- Делић 2012:** Ј. Делић, „Драгослав Михаиловић – писац превратник“, у: *Српска проза данас. Књижевно дјело Драгослава Михаиловића. Херцеговина под аустроугарском окупацијом од 1878. до 1918. године / [Тринаести] Ђоровићеви сусрети у Билећи [и] Научни скуп историчара у Гацку / [Тринаести] Ђоровићеви сусрети у Билећи [и] Научни скуп историчара у Гацку* (прир. Н. Асановић), Билећа–Гацко: СПКД „Просвјета“, Београд: Фонд „Светозар и Владимир Ђоровић“, 49–53.
- Делић 2017:** Ј. Делић, „Смијех по смртопису. О роману Гори Морава Драгослава Михаиловића“, у: *Савремена српска проза. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића* (ур. В. Вукашиновић), бр. 29, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 77–87.
- Деретић 1983:** Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Нолит.
- Долежел 2008:** L. Doležel, *Heterokosmika. Fikcija i mogućí svetoí* (prev. S. Kalinić), Beograd: Službeni glasnik.
- Драгин 2013:** Г. С. Драгин, „Компатибилност стандардног српског језика и дијалекта (у књижевном делу и говору града)“, у: *Српски језик, књижевност, уметност* (ур. М. Ковачевић), књ. I, *Традиција и иновације у савременом српском језику*, Крагујевац: ФИЛУМ, 119–124.
- Дунђерин 2014:** А. Дунђерин, „У предворју ништавила“ [приказ: *Преживљавање*], у: *Демони одлазе*, књ. 1, *Српска проза на почетку 21. века*, Београд: „Филип Вишњић“, 134–140.
- Егерић 1998:** М. Егерић, „Трагика злотвора“ [приказ: *Злотвори*], у: *НИН*, год. 48, бр. 2503 (17. децембар 1998), Београд, 43.
- Едмистон 1995:** V. Edmiston, „Fokalizacija i pripovedač u prvom licu: jedna revizija teorije“ (prev. V. Petrović), у: *Reč*, год. II, br. 08, april, Beograd, 95–101.
- Ејхенбаум 1970:** В. Ејхенбаум, „Илузија приповедања“, „Како је направљен Гогољев *Ѕинјел*“, у: *Poetika ruskog formalizma* (прир. А. Petrov, prev. А. Tarasjev), Beograd: Prosveta, 241–263.
- Ејхенбаум 1972:** В. Ејхенбаум, *Književnost* (прир. А. Petrov, prev. М. Војић), Beograd: Nolit.
- Ејхенбаум 2012:** Б. Ејхенбаум, „Како је направљен Гогољев *Ѕинјел*“ (прев. Т. Поповић), у: *Београдски књижевни часопис*, бр. 27, Београд, 93–110.
- Женет 1983:** G. Genette, „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“ (prev. D. Celebrini), у: *Republika*, год. XXXIX, br. 9, rujan, Zagreb, 114–131.
- Женет 1985:** Ž. Ženet, *Figure* (prev. М. Miočinović), Beograd: „Vuk Karadžić“.
- Женет 1995:** Ž. Ženet, „Perspektiva i fokalizacije“ (prev. М. Vinaver), у: *Reč*, год. II, br. 08, april, Beograd, 83–86.
- Женет 1997:** G. Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (transl. J. E. Lewin), Cambridge: Cambridge University Press.
- Живановић 2013:** Ј. Живановић, „Чија то душа овуда тумара? (о роману Гори Морава Драгослава Михаиловића)“, у: *Наш траг*, год. XX, бр. 3–4, Велика Плана, 197–204.
- Живковић 1998:** Д. Живковић, „Алегорично-сатирична прича Радоја Домановића“, у: *Европски оквири српске књижевности, VI*, Београд: Просвета, 78–89.
- Жмегач 1987:** V. Žmegač, *Povijesna poetika romana*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

- Зивлак 2010:** Ј. Зивлак, „То није било никад“ [приказ: *Преживљавање*], у: *Златна греда*, год. 10, бр. 110, децембар, Нови Сад, 66–67.
- Зорић 1969:** Р. Zorić, „Autsajder – novi junak romana“, у: *Savremenik*, год. 15, књ. 30, св. 7, јул, Београд, 3–8.
- Иванић 2000:** Д. Иванић, „Ка проучавању коментара (уводне напомене)“, „Коментар и приповедање у романима Јакова Игњатовића“, у: *Коментар и приповедање. Прилози поетици приповедања у српској књижевности* (ур. Д. Иванић), Београд: Центар за научни рад, Филолошки факултет, 7–18, 83–112.
- Ивић 1985:** П. Ивић, *Дијалектологија српскохрватског језика. Увод и штокавско наречје*, Нови Сад: Матица српска.
- Илић 2001:** А. Илић, „Гужно, дирљиво“ [приказ: *Јалова јесен*], у: *НИН*, год. 51, бр. 2612 (18. јануар 2001), Београд, 40.
- Илић 2005:** С. Илић, „Сурова машинерија зла“ [приказ: *Треће пролеће*], у: *Нешто се ипак догодило*, Зрењанин: Агора, 27–30.
- Илић 2010:** Б. Илић, „Поетички преображаји у приповедању Драгослава Михаиловића“, у: *Савремена проучавања језика и књижевности* (ур. М. Анђелковић), год. I, књ. 2, Крагујевац: ФИЛУМ, 195–210.
- Илић 2011:** Б. Илић, „Оквирна сцена казивања као композицијско и семантичко средиште сказ-нарације (у прози Драгослава Михаиловића)“, у: *Савремена проучавања језика и књижевности* (ур. М. Анђелковић), год. II, књ. 2, Крагујевац: ФИЛУМ, 463–470.
- Илић 2012:** Б. Илић, „Наративни модел документарне прозе Драгослава Михаиловића“, у: *Узданица*, год. IX, бр. 2, децембар, Јагодина, 65–77.
- Илић 2014:** Б. Илић, „Систем наративних поступака у прози Драгослава Михаиловића“, у: *Књижевна историја*, год. 46, бр. 152, Београд, 123–140.
- Илић 2016:** Б. Илић, „Сказ-романи Драгослава Михаиловића – хомодијегетички наратор као усмени казивач“, у: *Хомодијегетичко приповедање у српском роману*, докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет, 199–223. <<https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:14932/bdef:Content/download>> 22. 4. 2019.
- Интернет портал Радио-телевизије Србије.
<<https://www.rts.rs/page/stories/ci/story/8/kultura/3745053/gramata-pesnicke-republike-dragoslavu-mihailovicu.html>> 28. 12. 2020.
<<https://www.rts.rs/page/stories/ci/story/8/kultura/2739976/dragoslavu-mihailovicu-nagrada-grigorije-bozovic.html>> 9. 9. 2020.
- Јакобсен 2009:** П. Јакобсен, „Аутор као читалац – на примеру Драгослава Михаиловића“, у: *О делу Драгослава Михаиловића* (прир. Д. Ајдачић, З. Момчиловић), Врање: Учитељски факултет, 9–19.
- Јанковић 1981:** В. Јанковић, „Допринос Драгослава Михаиловића“, поговор у: Д. Михаиловић, *Петријин венац*, Београд: Нолит, 333–362.
- Јанковић 1985:** В. Јанковић, *Петријин венац Драгослава Михаиловића*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Јанковић 1995:** В. Јанковић, „О животном и уметничком. Поводом нових књига Драгослава Михаиловића“, у: *Повеља*, год. 25, бр. 3, Краљево, 9–15.
- Јанковић 2017:** В. Јанковић, „Генеа и метод голооточког петокњижја“, у: *Савремена српска проза. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића* (ур. В. Вукашиновић), бр. 29, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 25–33.
- Јармак 2009:** В. Јармак, „Семантички дијапазон плусквамперфекта у роману Драгослава Михаиловића Кад су цветале тикве у оригиналу и преводу на украјински језик“, у: *О*

делу Драгослава Михаиловића (прир. Д. Ајдачић, З. Момчиловић), Врање: Учитељски факултет, 81–93.

- Јеремић 1972:** Љ. Јеремић, „Уводне напомене“, у: *Нова српска приповетка* (саставио Љ. Јеремић), Београд: Књижевна омладина Србије, III–XVIII.
- Јеремић 1978:** Лј. Јеремић, „Nova srpska pripovetka“, „Kazivanja Dragoslava Mihailovića o patnji i milosti“, „Kuća detinjstva. Venac pripovedaka Milisava Savića“, у: *Proza novog stila: kritike i ogledi*, Београд: Prosveta, 17–40, 146–181, 199–210.
- Јеремић 2007:** Љ. Јеремић, „Драгослав Михаиловић, између страдања и признања“, „Призивање приче из историје у Лову на стенице“, „Књижевност, политика, зло“, „Ауторски глас у Трећем пролећу“, у: *О српским писцима: критике и огледи*, Београд: СКЗ, 187–206, 209–215.
- Јеремић 2010:** Љ. Јеремић, „Драгослав Михаиловић – са осамдесет година“, у: *Пут по непроходи* (прир. М. Пантић), Београд: Библиотека града Београда, 77–83.
- Јеремић 2017:** Љ. Јеремић, „Запис о Драгославу Михаиловићу“, у: *Савремена српска проза. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића* (ур. В. Вукашиновић), бр. 29, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 19–24.
- Јерков 1991:** А. Јерков, *Od modernizma do postmoderne. Pripovedač i poetika, priča i smrt*, Priština: Jedinstvo, Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Јерков 1999:** А. Јерков, „Неизрецива мисао смрти и неименљиво у Проклетој авлији. Смисао Андрићеве поетике“, у: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. 18, св. 15, Београд, 201–229.
- Јеротић 2003:** В. Јеротић, *Човек и његов идентитет*. Пројекат Растко. Библиотека српске културе на интернету. <<https://www.rastko.rs/rastko/delo/11970>> 6. 4. 2020.
- Јеротић 2007а:** В. Јеротић, „Петријин ореол“, у: *Дарови наших рођака: психолошки огледи из домаће књижевности, I*, Одабрана дела, друго коло, књ. 1, Београд: Ars Libri, Бања Лука: Бесједа, 307–316.
- Јеротић 2007б:** В. Јеротић, *Психолошко и религиозно биће човека*. Пројекат Растко. Библиотека српске културе на интернету. <<https://www.rastko.rs/rastko/delo/11642>> 19. 3. 2020.
- Јовановић 1984:** А. Јовановић, „Фред је био бољи“ [приказ: *Ухвати звезду падалицу*], у: *Летопис Матице српске*, год. 160, књ. 433, св. 4, април, Нови Сад, 613–620.
- Јовановић 2008:** Б. Јовановић, „Српски језички идентитет у раљама договорне науке“, у: *Дијалекти и српска књижевност* (ур. М. Ц. Михаиловић), Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић“, 17–37.
- Јовановић 2009:** Ј. Јовановић, „Подразумевани писац у сказу Драгослава Михаиловића“, у: *Philologia Mediana*, год. 1, бр. 1, Ниш: Филозофски факултет, 119–144.
- Јовановић 2010:** В. Јовановић, *Деминутивне и аугментативне именице у српском језику*, Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Јовановић 2010а:** Ј. Јовановић, „Лицем у лице с Петријом – наратор и наратори у Петријиним венцу Драгослава Михаиловића“, у: *Вељко Петровић енциклопедист. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића / [Трећи] Вељкови дани* (ур. Р. Стоканов), Сомбор: Вељкови дани, Градска библиотека „Карло Бијелички“, 77–92.
- Јовановић 2010б:** Ј. Јовановић, „Предности и ограничења сказа на примеру Чизмаша Драгослава Михаиловића“, у: *Годишњак за српски језик и књижевност*, год. 23, бр. 10, Ниш: Филозофски факултет, 179–186.
- Јовановић 2011:** Ј. Јовановић, „Приповедач као заточеник (особине казивача у роману Петријин венац Драгослава Михаиловића)“, у: *Philologia Mediana*, год. 3, бр. 3, Ниш: Филозофски факултет, 119–144.

- Јовановић 2013:** Ј. Јовановић, „Приповедач-лик Љуба Шампион у роману Кад су цветале тикве“, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 61, св. 1, Нови Сад, 193–209.
- Јовановић 2014:** Ј. Љ. Јовановић, „Лингвостилистички приступ збирци приповедака Фреде, лаку ноћ Драгослава Михаиловића“, у: *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, год. IX, Београд: Филолошки факултет, 189–206.
- Јовановић 2017:** Ј. Љ. Јовановић, „Стандардно приповедање у првом лицу у фикционалној прози Драгослава Михаиловића : Један поглед на роман Гори Морава“, у: *Савремена српска проза. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића* (ур. В. Вукашиновић), бр. 29, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 147–165.
- Јовић 1985:** D. Jović, *Jezički sistem i poetska gramatika*, Београд: BIGZ, Приштина: Jedinство.
- Јовић 1994:** Б. Јовић, *Лирски роман српског експресионизма*, Београд: ИКУМ.
- Јојић 2004:** В. Јојић, „Suicid i religija“, у: *Engrami*, vol. 26, br. 3–4, jul–decembar, Београд, 69–75.
- Јоксимовић 2008:** В. Јоксимовић, „Чеда Поповић као претходник Домановићеве алегорично-сатиричне приче“, у: *Лако перо Радоја Домановића, зборник радова у спомен Радоју Домановићу 1908–2008*. (прир. и ур. М. Станојевић), Крагујевац: Кораци доо, 209–224.
- Јосић Вишњић 2010:** М. Јосић Вишњић, „Голи оток, 'покушај књижевног истраживања'. Поводом осамдесете године живота“, у: *Пут по непроходи* (прир. М. Пантић), Београд: Библиотека града Београда, 99–105.
- Кајзер 1973:** В. Кајзер, *Језичко уметничко дело* (прев. З. Константиновић), Београд: СКЗ.
- Кајзер 1979:** W. Kayser, „Nastanak i kriza modernog romana“, у: *Moderna teorija romana (izbor, uvod i komentar M. Solar)*, Београд: Nolit, 250–262.
- Квас 2011:** К. Квас, *Istina i poetika*, Нови Сад: Akademska knjiga.
- Кецојевић 2017:** М. Кецојевић, „Роман Гори Морава Драгослава Михаиловића“, у: *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, год. XII, Београд: Филолошки факултет, 347–362.
- Кецојевић 2018:** М. Кецојевић, „Кућа на осами као приповедни циклус“, у: *Дело Иве Андрића* (ур. М. Вуксановић), Београд: САНУ, 315–330.
- Киш 1976:** Д. Киш, „Петријин венац Драгослава Михаиловића. Поводом додељивања Андрићеве награде“, у: *Књижевна реч*, год. 5, бр. 64 (10. октобар 1976), Београд, 4.
- Кон 1984:** D. Cohn, „Priповједани monolog“ (prev. В. Kamenski), у: *Republika*, god. XL, br. 1, Zagreb, 101–134.
- Кон 1995:** D. Kon, „K. ulazi u zamac. O promeni lica u Kafkinom rukopisu“ (prev. V. Petrović), у: *Reč*, god. II, br. 07, mart, Београд, 77–85.
- Кон 2005:** Д. Кон, „Прозирне свести“ (прев. А. Марчетић), у: *Књижевност*, год. LX, књ. CXIV, бр. 1, пролеће, Београд, 106–123.
- Кораћ 1970:** S. Korać, *Andrićevi romani ili Svijet bez boga*, Zagreb: Prosvjeta.
- Коруновић 2010:** Г. Коруновић, „Слика странца у роману Кад су цветале тикве Драгослава Михаиловића“, у: *Књижевност и језик*, год. LVII, св. 1–2, Београд, 59–72.
- Косанић 2002:** И. Косанић, „Уверљиво приповедање“ [приказ: *Јалова јесен*], у: *Пред магијом књиге: критике*, Ниш: Студентски културни центар, 72–73.
- Кузмић 1988:** А. Kuzmić, „Funkcija skaza u romanima Dragoslava Mihailovića“, у: *Gesta*, god. 10, br. 29/31, Tematski blok *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti*, Varaždin, 104–108.

- Куленовић 1996:** Т. Куленовић, „Историјски роман као роман сећања (’Техника пукотине’ у Чизмашима Драгослава Михаиловића)“, у: *Историјски роман* (ур. М. Матицки), Београд: ИКУМ, Сарајево: Институт за књижевност, 413–420.
- Лакићевић 1978:** Д. Лакићевић, „Трагично осећање у приповеткама Драгослава Михаиловића“, у: *Savremenik*, год. 24, књ. 47, св. 2, фебруар, Београд, 164–169.
- Лалић 1971:** И. В. Лалић, „Немогућност једног повратка на Душановац“, у: *Критика и дело*, Београд: Нолит, 51–58.
- Левицки 2009:** В. Левицки, „Град као полемика у роману Кад су цветале тикве“, у: *О делу Драгослава Михаиловића* (прир. Д. Ајдачић, З. Момчиловић), Врање: Учитељски факултет, 94–102.
- Ломпар 2004:** М. Ломпар, *Аполонови путокази: есеји о Црњанском*, Београд: ЈП Службени лист СЦГ.
- Лотман 1976:** Ј. М. Lotman, *Struktura umetničkog teksta* (prev. N. Petković), Beograd: Nolit.
- Лукач 1990:** Ђ. Лукач, *Teorija romana. Jedan filozofskohistorijski pokušaj o formata velike epske literature* (prev. K. Prohić), Sarajevo: „Veselin Masleša“.
- Лукић 1973:** С. Лукић, „Естетизам и савременост у нашој новој прози“, у: *Српска књижевност у књижевној критици. Савремена проза* (прир. М. И. Бандић), књ. 10, Београд: Нолит, 77–95.
- Лукић 1992:** Ј. Лукић, „Приповедачки поступак Драгослава Михаиловића“, предговор у: Д. Михаиловић, *Кад су цветале тикве*, Београд: Просвета, 7–17.
- Максимовић 2000:** Г. Максимовић, „Прозно самјеравање живота“ [приказ: *Јалова јесен*], у: *Књижевне новине*, год. LIII, бр. 1017/1018 (1. и 15. IX 2000), Београд, 7.
- Марковић 1967:** М. Марковић, „Отворени хоризонти“ [приказ: *Фреде, лаку ноћ*], у: *Градина*, год. 2, бр. 12, Ниш, 45–47.
- Мартин 2016:** V. Martin, *Novije teorije pripovedanja* (prev. M. Vladić Jovanov), Beograd: Službeni glasnik.
- Мартинов 2002:** З. Мартинов, „Књижевни рез кроз поредак злочина“ [приказ: *Треће пролеће*], у: *Свеске*, год. 13, бр. 64, јун, Панчево, 157–158.
- Марчетић 2003:** А. Марчетић, *Figure pripovedanja*, Beograd: Narodna knjiga–Alfa.
- Марчетић 2009:** А. Марчетић, „Историја и прича“, у: *Историја и прича*, Beograd: Zavod za udžbenike, 9–55.
- Матвејевић 1978:** Р. Matvejević, „Od tikava do venca“, у: *Te vjetrenjače*, Zagreb: „Globus“, 145–149.
- Матијашевић 1980:** R. Matijašević, „Bahtinova teorija govora“, predgovor u: M. Bahtin (V. N. Vološinov), *Marksizam i filozofija jezika* (prev. R. Matijašević), Beograd: Nolit, IX–XL.
- Мелетински 1997:** Ј. Мелетински, *Историјска поетика новеле* (прев. Р. Мечанин), Нови Сад: Матица српска.
- Микић 1978:** Р. Микић, „Пokuшaj zasnivanja pojma ’priča’ (Zapažanja o strukturi naracije)“, у: *Književna kritika*, год. IX, бр. 1, јануар–фебруар, Београд, 67–75.
- Микић 1998а:** Р. Микић, „Чија то прича овуда тумара? : Роман Гори Морава Драгослава Михаиловића“, у: *Опис приче. Огледи о уметности приповедања*, Ниш: Просвета, 195–210.
- Микић 1998б:** Р. Микић, „Прича и предање“ [приказ: *Злотвори*], у: *Књижевне новине*, год. L, бр. 968/969/970 (15. II, 1. и 15. III 1998), Београд, 10.
- Микић 2000:** Р. Микић, „Митопоетска прича и коментар“, у: *Коментар и приповедање. Прилози поетици приповедања у српској књижевности* (ур. Д. Иванић), Београд: Центар за научни рад, Филолошки факултет, 153–189.

- Микић 2005:** Р. Микић, *Прича и значење. Огледи о уметности приповедања*, Београд: „Филип Вишњић“.
- Микић 2008:** Р. Микић, „Књижевни језик и језик књижевности“, у: *Дијалекти и српска књижевност* (ур. М. Ц. Михаиловић), Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић“, 55–78.
- Микић 2010а:** Р. Микић, „Драгослав Михаиловић, уз јубилеј једног мајстора приповедања“, у: *Пут по непроходи* (прир. М. Пантић), Београд: Библиотека града Београда, 107–117.
- Микић 2010б:** Р. Микић, „Песма и мит о свету“, у: *Песник тамних ствари*, Београд: Службени гласник, 9–25.
- Микић 2017а:** Р. Микић, *Прича и мит о свету*, Београд: Албатрос Плус.
- Микић 2017б:** Р. Микић, „Облик и значење у роману Кад су цветале тикве Драгослава Михаиловића“, у: *Савремена српска проза. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића* (ур. В. Вукашиновић), бр. 29, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 89–111.
- Микић 2020:** Р. Микић, „Нови облик древне приче о паду и поразу“, предговор у: *Драгослав Михаиловић, I* (прир. Р. Микић), Антологијска едиција *Десет векова српске књижевности*, књ. 85, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 7–20.
- Миливојевић 2000:** И. Миливојевић, „Ауторски коментар у Кишовој породичној трилогији“, у: *Коментар и приповедање. Прилози поетици приповедања у српској књижевности* (ур. Д. Иванић), Београд: Центар за научни рад, Филолошки факултет, 113–151.
- Милосављевић 1991:** П. Милосављевић, „Неидеолошка тачка гледишта главног јунака : Кад су цветале тикве Драгослава Михаиловића“, у: *Багдала*, год. 33, бр. 392–393, новембар–децембар, Крушевац, 9–12.
- Милошевић 1965:** Н. Milošević, *Negativan junak*, Beograd: „Vuk Karadžić“.
- Мирковић 1969:** Ђ. Mirković, „Џовеку је потребно наданје“, у: *Savremenik*, god. 15, knj. 29, sv. 3, mart, Beograd, 296–297.
- Михајловић 1988:** Б. Михајловић, „Драгослав Михаиловић: Кад сам први пут читао књигу Фреде, лаку ноћ“, у: *Портрети*, Београд: Нолит, 270–284.
- Недељне информативне новине (НИН [online](http://www.nin.co.rs/pages/roman.php?id=27744)).
<<http://www.nin.co.rs/pages/roman.php?id=27744>> 16. 2. 2020.
- „Октобарске награде за науку, уметност и просвету“, у: *Политика*, год. 64, бр. 19410 (17. октобар 1967), Београд, 11.
- Недић 2005:** М. Недић, „Кад су цветале тикве Драгослава Михаиловића некад и сад“, поговор у: Д. Михаиловић, *Кад су цветале тикве*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства–НИН [OFF НИН: десет најбољих романа који нису добили НИН-ову награду (1945–2004), 3], 117–133.
- Недић 2010:** М. Недић, „Доследност уметничког поступка Драгослава Михаиловића“, у: *Вељко Петровић енциклопедист. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића / [Трећи] Вељкови дани* (ур. Р. Стоканов), Сомбор: Вељкови дани, Градска библиотека „Карло Бијелицки“, 64–71.
- Недић 2017:** М. Недић, „Другачији Драгослав. Неколико поетичких назнака о приповеткама Драгослава Михаиловића“, у: *Савремена српска проза. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића* (ур. В. Вукашиновић), бр. 29, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 61–70.
- Несторовић 2000:** З. Несторовић, „Структура коментара у раном српском роману“, у: *Коментар и приповедање. Прилози поетици приповедања у српској књижевности* (ур. Д. Иванић), Београд: Центар за научни рад, Филолошки факултет, 61–82.

- Несторовић 2007:** З. Несторовић, „Пролог“, у: *Богови, цареви и људи: трагички јунак у српској драми XIX века*, Београд: Чигоја штампа, 9–35.
- Нинић 2017:** М. Нинић, *Библиографија радова академика Драгослава Михаиловића : у част осамдесет пет година живота* (ур. М. Вуксановић), Београд: САНУ.
- Новак[овић] 2011:** Ј. Новак[овић], „Живот као преживљавање“ [приказ: *Преживљавање*], у: *Свеске*, год. 23, бр. 99, март, Панчево, 56–59.
- Ораић Толић 1990:** D. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Орнатски н. д.: о. Ф. Орнатски**, „Хришћански поглед на самоубиство“, у: Орнатски и др., *Самоубиство – грех без опроштаја* (прев. М. Радовановић). Православни одговор. Свет око нас. <http://www.pravoslavni-odgovor.com/Svet_oko_nas/samoubistvo_greh_bez_oprostaja/hriscanski_pogled_na_samoubistvo.htm> 27. 8. 2019.
- Павлетић 1971:** V. Pavletić, „Vuk i janje ili o prozama Dragoslava Mihailovića“, у: *Djelo u zbilji: eseji i analize*, Zagreb: Naprijed, 281–317.
- Палавестра 2012:** П. Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970. и њена историја*, Београд: Службени гласник.
- Пантић 2003:** М. Пантић, „Драгослав Михаиловић: Удес против којег се ништа не може“, у: *Александријски синдром 4: огледи и критике о савременој српској прози*, Београд: Просвета, 59–62.
- Пантић 2009:** М. Пантић, „Приповетке Драгослава Михаиловића: Слике из туробног доба“, у: *О делу Драгослава Михаиловића* (прир. Д. Ајдачић, З. Момчиловић), Врање: Учитељски факултет, 20–25.
- Пантић 2010:** М. Пантић, „Случај приповедача Михаиловића“, у: *Пут по непроходи* (прир. М. Пантић), Београд: Библиотека града Београда, 135–140.
- Пантић 2017:** М. Пантић, „Триптих за Драгослава Михаиловића“, у: *Савремена српска проза. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића* (ур. В. Вукашиновић), бр. 29, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 113–128.
- Паовица 2001:** М. Паовица, „Дограђивање слике“ [приказ: *Јалова јесен*], у: *Летопис Матице српске*, год. 177, књ. 467, св. 1–2, јануар–фебруар, Нови Сад, 178–182.
- Пауновић 1985:** С. Пауновић, „Бора“, у: *Бора Станковић и Бранислав Нушић иза завесе*, Београд: Народна књига, 7–152.
- Певуља 2012:** Д. Певуља, „Проблем посредовања у Злотворима Драгослава Михаиловића“, у: *Српска проза данас. Књижевно дјело Драгослава Михаиловића. Херцеговина под аустроугарском окупацијом од 1878. до 1918. године / [Тринаести] Ђоровићеви сусрети у Билећи [и] Научни скуп историчара у Гацку* (прир. Н. Асановић), Билећа–Гацко: СПКД „Просвјета“, Београд: Фонд „Светозар и Владимир Ђоровић“, 64–68.
- Первић 1978:** М. Первић, „Прича Петрије Ђорђевић (Драгослав Михаиловић: Петријин венац)“, у: *Приповедање и мишљење*, Београд: СКЗ, 227–236.
- Перић 2012:** Ј. Перић, „Политичка позадина драме Кад су цветале тикве Драгослава Михаиловића“, у: *Српска проза данас. Књижевно дјело Драгослава Михаиловића. Херцеговина под аустроугарском окупацијом од 1878. до 1918. године / [Тринаести] Ђоровићеви сусрети у Билећи [и] Научни скуп историчара у Гацку* (прир. Н. Асановић), Билећа–Гацко: СПКД „Просвјета“, Београд: Фонд „Светозар и Владимир Ђоровић“, 92–99.
- Перишић 1978:** М. Perišić, „Povratak svrgnutog kralja. Skica za grupni portret književnih likova Dragoslava Mihailovića“, у: *Savremenik*, год. 24, књ. 47, св. 2, фебруар, Београд, 133–141.

- Петковић 1979:** N. Petković, „Problemi kompozicije u semiotičkome osvetljenju Borisa Uspenskog“, predgovor u: B. A. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone* (izbor i prev. N. Petković), Beograd: Nolit, IX–LXI.
- Петковић 1995:** Н. Петковић, *Елементи књижевне семиотике*, Београд: Народна књига–Алфа.
- Петковић 1999:** Н. Петковић, *Кратак преглед српске књижевности XX века*, Београд: Књижевна реч.
- Петковић 2006:** Н. Петковић, „О типовима приповедања“, у: *Огледи из српске поезике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 57–73.
- Петровић 1997:** Т. Петровић, „Природа клетве и њене комуникацијске функције у српском језику“, у: *Српски језик*, II/1–2, Београд, 87–95.
- Петровић 2005:** П. Петровић, „Станковићев роман о страху (Газда Младен)“, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 34/2, Београд: Филолошки факултет, МСЦ, 245–253.
- Петровић 2008:** П. Петровић, *Авангардни роман без романа. Поетика кратког романа српске авангарде*, Београд: ИКУМ.
- Петровић 2017:** М. Петровић, „Исказно ја Драгослава Михаиловића у приповеткама у првом лицу“, у: *Савремена српска проза. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића* (ур. В. Вукашиновић), бр. 29, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 55–59.
- Пијановић 1984:** Р. Ријановић, „Приче са периферије живота“ [prikaz: *Uhvati zvezdu padalicu*], у: *Књижевна критика*, год. 15, бр. 2, Београд, 78–83.
- Пијановић 2010:** П. Пијановић, „Поетички видови приповетке Лепо писање Драгослава Михаиловића“, у: *Пут по непроходи* (прир. М. Пантић), Београд: Библиотека града Београда, 119–134.
- Пипер и др. 2005:** П. Пипер и др., *Синтакса савременог српског језика. Проста реченица* (ред. М. Ивић), Београд: Београдска књига–Институт за српски језик САНУ, Нови Сад: Матица српска.
- Пипер, Клајн 2013:** П. Пипер, И. Клајн, *Нормативна граматика српског језика*, Нови Сад: Матица српска.
- Половина 2000:** В. Половина, „Метасемантика коментара у наративно-уметничком тексту“, у: *Коментар и приповедање. Прилози поетици приповедања у српској књижевности* (ур. Д. Иванић), Београд: Центар за научни рад, Филолошки факултет, 191–228.
- Поповић 1914:** Б. Поповић, „Алегорична сатирична прича“, у: *Огледи из књижевности и уметности, I*, Београд: Издање С. Б. Цвијановића, 93–156.
- Поповић 2012:** Т. Поповић, „Усмени говор и уметничка приповест. Уз нови превод Ејхенбаумове студије о сказу у Гогољевом Шињелу“, у: *Београдски књижевни часопис*, бр. 27, Београд, 111–115.
- Поповић 2015:** Б. Поповић, „Негативан јунак у роману Кад су цветале тикве“, у: *Књижевне вертикале*, год. 2, бр. 6, мај–август, Београд, 128–134.
- Потребих 2016:** М. С. Потребих, „Композиција романа Петријин венац Драгослава Михаиловића“, у: *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, год. XI, Београд: Филолошки факултет, 273–285.
- Потребих 2017:** М. С. Потребих, „Функција и семантика исповедне форме у приповеткама Лилика и Богиње и роману Петријин венац Драгослава Михаиловића“, у: *Савремена српска проза. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића* (ур. В. Вукашиновић), бр. 29, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 167–182.
- Принс 2011:** Dž. Prins, *Naratološki rečnik* (prev. V. Miladinov), Beograd: Službeni glasnik.

- Пувачић 1999:** Д. Пувачић, „Једанаест лица тражи писца или Андрићева Кућа на осами“, у: *Зборник о Андрићу* (прир. Р. Вучковић), Београд: СКЗ, 288–303.
- Радовић 2012:** О. Радовић, „Фолклорни елементи у роману Петријин венац Драгослава Михаиловића“, у: *Balkan Express*, svezak IV, br. 5, prosinac, Zagreb, 87–107.
- Радовић-Тешић 2011:** М. Радовић-Тешић, „Лексички нивои у прози Драгослава Михаиловића“, у: *Српски језик, књижевност, уметност* (ур. М. Ковачевић), књ. I, *Књижевни (стандардни) језик и језик књижевности*, Крагујевац: ФИЛУМ, 69–74.
- Радоњић 2003:** Г. Радоњић, *Вијенац приповедака: гранични жанр у српској књижевности педесетих до седамдесетих година XX вијека*, Београд: Просвета.
- Радосављевић 2010:** И. Радосављевић, „Шта са животом“ [приказ: *Преживљавање*], у: *Београдски књижевни часопис*, год. 6, бр. 19, Београд, 161–164.
- Речник симбола* (прир. К. Миловановић, Т. Гаврић), Београд: Народно дело, 1994.
- Рибникар 1987:** В. Рибникар, „Монолошка форма у прози Драгослава Михаиловића“, у: *Мogućности приповедања: огледи о новијој српској прози*, Београд: БИГЗ, 73–108.
- Рикер 1993:** Р. Riker, *Vreme i priča* (prev. S. Miletić, A. Moralić), tom I, Sremski Karlovci–Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Римон-Кенан 2007:** Š. Rimon-Kenan, *Narativna proza. Savremena poetika* (prev. A. Stević), Београд: Narodna knjiga–Alfa.
- Рудјаков 1995:** П. Рудјаков, „Лик јунака који слуша код Андрића и Павића (Постмодернистичка верзија андрићевске традиције)“, у: *Модерно у прозном дискурсу српске књижевности 20. века* [поводом стогодишњице рођења Милоша Црњанског], 23/1, Београд: Филолошки факултет, МСЦ, 77–81.
- Рудјаков 2009:** П. Рудјаков, „Роман Д. Михаиловића Кад су цветале тикве у контексту српске прозе 60–70-их година 20. века. Мотив сеобе јунака“, у: *О делу Драгослава Михаиловића* (прир. Д. Ајдачић, З. Момчиловић), Врање: Учитељски факултет, 65–72.
- Русе 1993:** Ж. Русе, *Облик и значење: огледи о књижевним структурама од Корнеја до Клодела* (прев. И. Димић), Сремски Карловци–Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Русе 1995:** Ж. Русе, *Нарцис романотписац: оглед о првом лицу у роману* (прев. Ј. Новаковић), Сремски Карловци–Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Савић 2012:** М. Савић, „Два краћа прилога о прози Драгослава Михаиловића“, у: *Српска проза данас. Књижевно дјело Драгослава Михаиловића. Херцеговина под аустроугарском окупацијом од 1878. до 1918. године / [Тринаести] Ћоровићеви сусрети у Билећи [и] Научни скуп историчара у Гацку* (прир. Н. Асановић), Билећа–Гацко: СПКД „Просвјета“, Београд: Фонд „Светозар и Владимир Ћоровић“, 60–63.
- Савић 2017:** М. Савић, „О Михаиловићевој првој приповедачкој књизи“, у: *Савремена српска проза. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића* (ур. В. Вукашиновић), бр. 29, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 71–76.
- Самарција 2000:** С. Самарција, „Коментар и приповедање у усменој епици“, у: *Коментар и приповедање. Прилози поезици приповедања у српској књижевности* (ур. Д. Иванић), Београд: Центар за научни рад, Филолошки факултет, 19–60.
- Самарција 2008:** С. Самарција, „Пословице, благослови и клетве у усменој књижевности“, у: *Књижевност и језик*, вол. 55, бр. 1–2, Београд, 13–45.
- Самарција 2020:** С. Самарција, *Бројеви у српском фолклору*, Београд: Албатрос Плус.
- Симић 2017:** Б. Симић, „Фигура ђавола у збирци приповедака Ђаволи долазе Миодрага Булатовића“, у: *Савремена проучавања језика и књижевности* (ур. Маја Анђелковић), год. VIII, књ. 2, Крагујевац: ФИЛУМ, 189–199.

- Сиоран 2010:** Е. М. Sioran, „Razgovor sa Leom Žileom“, у: *Sioran: razgovori* (prev. S. Džeferdanović), Београд: Dereta, 49–75.
- Скоулс, Келог 1979:** R. Scholes, R. Kellogg, „Priroda pripovjedačke književnosti“, у: *Moderna teorija romana* (izbor, uvod i komentar M. Solar), Београд: Nolit, 382–403.
- Словенска митологија*, енциклопедијски речник (ред. С. М. Толстој, Љ. Раденковић; прев. Р. Мечанин, Љ. Раденковић, А. Лома), Београд: Zeptr Book World, 2001.
- Солар 1976:** М. Solar, *Teorija književnosti*, Загреб: Školska knjiga.
- Солар 1989:** М. Solar, *Teorija proze*, Загреб: Sveučilišna naklada Liber.
- Станојчић, Поповић 2008:** Ж. Станојчић, Љ. Поповић, *Граматика српског језика за гимназије и средње школе*, Београд: Завод за уџбенике.
- Стевић 2007:** А. Stević, „Šlomit Rimon-Kenan i osnovni problemi teorije pripovedanja“, pogovor u: Š. Rimon-Kenan, *Narativna proza. Savremena poetika* (prev. А. Stević), Београд: Narodna knjiga–Alfa, 223–234.
- Степановић 1986:** П. Степановић, „Уметничко обликовање усменог казивања у савременој српској прози“, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 15/2, Београд: Филолошки факултет, МСЦ, 27–36.
- Стерјопулу 2003:** Е. Апостолос Стерјопулу, *Поетика лирског циклуса на материјалу руске поезије с краја XIX и почетком XX века* (prev. Д. Аранитовић), Београд: Народна књига–Алфа.
- Стипчевић 2003:** Н. Стипчевић, „Треће пролеће Драгослава Михаиловића“ [приказ: *Треће пролеће*], у: *Летопис Матице српске*, год. 179, књ. 471, св. 3, март, Нови Сад, 388–389.
- Стојановић 1978:** Ј. Stojanović, „Doživljaj nadsvesnog ili kako se rađa pesma“, у: *Savremenik*, god. 24, књ. 47, sv. 2, februar, Београд, 170–176.
- Стојановић 1994:** Д. Стојановић, „Рајски ум Достојевског (Сан смешног човека и Браћа Карамазови)“, у: *Рајски ум Достојевског*, Београд: Студентски издавачки центар, 207–239.
- Танасковић 2018:** Т. Ј. Танасковић, *Територијално раслојена лексика у књижевном делу Драгослава Михаиловића*, докторска дисертација, Крагујевац: ФИЛУМ. <http://www.filum.kg.ac.rs/dokumenta/arhiva/Doktorska_disertacija_Tanje_Tanaskovic.pdf> 22. 4. 2019.
- Татаренко 2009:** А. Татаренко, „Прилог проучавању наративних стратегија Драгослава Михајловића приповедача“, у: *О делу Драгослава Михаиловића* (прир. Д. Ајдачић, З. Момчиловић), Врање: Учитељски факултет, 26–31.
- Тибодe 1961:** А. Tibode, *Istorija francuske književnosti od 1789. do naših dana* (prev. М. Šamić), Sarajevo: „Veselin Masleša“.
- Тимченко 1978:** N. Timčenko, „Marginalije o majstoru pripovedaču“, у: *Savremenik*, god. 24, књ. 47, sv. 2, februar, Београд, 142–149.
- Тињанов 1977:** Ю. Н. Тынянов, „Литературное сегодня“, в: *Поэтика. История литературы. Кино*. <<http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/ist16.htm>> 26. 4. 2020.
- Тодоров 1986:** С. Todorov, *Poetika* (prev. В. Jelić, М. Konstantinović), Београд: „Filip Višnjić“.
- Тодоров 2010:** С. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost* (prev. А. Mančić), Београд: Službeni glasnik.
- Тодоровић н. д.:** И. Тодоровић, „Етнолошка обрада појма ’дрво’“. Појмовник српске културе. <<https://pojmovnik.etno-institut.co.rs/d/drvo%20ETNO.php>> 25. 11. 2020.
- Томашевски 1972:** Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности: поетика* (prev. Н. Богдановић), Београд: СКЗ.

- Угреновић 2011:** А. Угреновић, „’Очаравајућа ситуација’ у ’театру’ апсурда Драгослава Михаиловића“ [приказ: *Преживљавање*], у: *Повеља*, год. 41, бр. 1, Краљево, 104–116.
- Успенски 1979:** В. А. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone* (izbor i prev. N. Petković), Beograd: Nolit.
- Флакер 1983:** А. Flaker, *Proza u trapericama*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Форстер 2002:** Е. М. Форстер, *Аспекти романа* (прев. Н. Кољевић), Нови Сад: Orpheus.
- Фридман 1968:** R. Fridman, „Priroda i oblici lirskog romana“ (prev. Z. Minderović), у: *Savremenik*, god. XIV, knj. XXVIII, sv. 12, Beograd, 491–501.
- Фридман 1987:** Р. Фридман, „Лирски роман“ (прев. Б. Јовић), у: *Књижевна реч*, год. 16, бр. 295 (25. фебруар 1987), Београд, 20–21.
- Хамбургер 1976:** К. Hamburger, *Logika književnosti* (prev. S. Grubačić), Beograd: Nolit.
- Ходел 2008:** Р. Ходел, „Текстуална кохеренција сказа на примјеру Јалове јесени Драгослава Михаиловића“, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 56, св. 2, Нови Сад, 325–340.
- Ходел 2017:** Р. Ходел, „Михаиловићев књижевни опус – покушај синопсиса“, у: *Савремена српска проза. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића* (ур. В. Вукашиновић), бр. 29, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 35–54.
- Ходел 2020:** R. Hodel, „Prilozi“, у: *Reči od mramora. Dragoslav Mihailović – život i delo* (прir. i prev. М. Ђурић), Beograd: Laguna, 287–308.
- Црепуљаревић 2013:** В. Црепуљаревић, „Трагично у роману Кад су цветале тикве Драгослава Михаиловића“, у: *Наш траг*, год. XX, бр. 3–4, Велика Плана, 153–166.
- Чајкановић 1994:** В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија* (прir. В. Ђурић), Сабрана дела из српске религије и митологије, књ. 5, Београд: СКЗ–БИГЗ–Просвета–Партедон.
- Четмен 1978:** S. Chatman, *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, New York: Cornell University Press.
- Четмен 1989:** S. Chatman, „Struktura pripovjedne transmisije“ (prev. P. Čandrić, J. Omejec), у: *Uvod u naratologiju* (ур. R. Rakin), Osijek: Izdavački centar „Revija“–Radničko sveučilište „Božidar Maslarić“, 141–168.
- Четмен 1995:** S. Četmen, „Likovi i pripovedači. Filter, centar, sklonost i fokus interesa“ (prev. V. Petrović), у: *Reč*, год. II, br. 08, april, Beograd, 87–94.
- Чолак 2009:** Б. Чолак, *Роман патријархалне културе – Борисав Станковић: Газда Младен*, Београд: ИКУМ.
- Цацић 1976:** П. Цацић, „Нови талас (Драгослав Михаиловић: Кад су цветале тикве)“, у: *Издања у дан, II*, Београд: Рад, 146–150.
- Цацић 1995:** П. Цацић, „Фрагменти о Драгославу Михаиловићу“, у: *Повеља*, год. 25, бр. 3, Краљево, 16–22.
- Шапоња 2000:** Н. Шапоња, „Животна магновења стварности“ [приказ: *Јалова јесен*], у: *Политика*, год. 97, бр. 31184 (19. август 2000), Београд, 29.
- Шевалије, Гербран 1983:** J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi* (prev. A. Buljan et al.), Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Шелер 1984:** М. Šeler, „О феномену трагичног“ (prev. R. Šević), у: *Teorija tragedije* (прir. Z. Stojanović), Beograd: Nolit, 138–157.
- Шкловски 1970:** V. Šklovski, „Konstrukcija pripovetke i romana“, у: *Poetika ruskog formalizma* (prev. A. Tarasjev, прir. A. Petrov), Beograd: Prosveta, 223–240.
- Шмид 2003:** В. Шмид, *Нарратологија*, Москва: Языки славянской культуры.

- Шоп 1976:** И. Шоп, „Фолклорни натурализам“ [приказ: *Петријин венац*], у: *Књижевне новине*, год. XXVIII, бр. 504 (1. фебруар 1976), Београд, 5.
- Шпицер 2012:** L. Špicer, *O stilu Marsela Prusta* (prev. D. Gojković), Beograd: Službeni glasnik.
- Штанцл 1984:** F. Stanzel, „Priповједни tekst u prvom i pripовједни tekst u trećem licu“ (prev. S. Iveković), у: *Republika*, год. XL, br. 4, Zagreb, 120–139.
- Штанцл 1987:** Ф. К. Штанцл, *Типичне форме романа* (прев. Д. Гојковић), Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Штанцл 1995:** F. Štancl, „Novi pristup tipičnim pripovednim situacijama“ (prev. Đ. Jovanović), у: *Reč*, год. II, br. 07, mart, Beograd, 86–92.
- Шуберт 2006:** Г. Шуберт, „Домановићев Краљевић Марко по други пут међу Србима – сатира или политичка парабола?“, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 35/2, Београд: Филолошки факултет, МСЦ, 265–271.
- Шуруј 2009:** О. Шуруј, „Односи са отаџбином у роману Драгослава Михаиловића Кад су цветале тикве“, у: *О делу Драгослава Михаиловића* (прир. Д. Ајдачић, З. Момчиловић), Врање: Учитељски факултет, 103–108.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

МИЛИЦА КЕЦОЈЕВИЋ је рођена 1986. године у Београду, где је завршила основну школу и гимназију општег смера. Дипломирала је 2014. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима (студијски програм Српска књижевност и језик са општом књижевношћу), одбранивши дипломски рад на тему „Књижевни лик ратника у српској житијној књижевности“. На истој Катедри, фебруара 2016. године, завршила је мастер студије (студијски програм Српска књижевност), одбранивши мастер рад под насловом „Лик кнеза Лазара у старој српској књижевности“. Затим, на истом факултету и на истој катедри, уписала је докторске студије 2016. године (модул Српска књижевност), да би децембра 2018. године пријавила тему докторске дисертације и потом приступила њеној изради.

Од јануара 2021. године запослена је у звању асистента за ужу научну област Српска књижевност, на предметима Увод у српску књижевност и Књижевност за децу, на матичном факултету. Учествоје на научним скуповима и округлим столовима, објављује радове у зборницима и књижевној периодици. Нарочито се занима за савремену српску прозу.



Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Милица Кецојевић

Број досијеа 16124/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Типови приповедача и њихова функција у прози Драгослава Михаиловића“

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 5. 7. 2021.

Милица Кецојевић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора	Милица Кецојевић
Број досијеа	16124/Д
Студијски програм	Језик, књижевност, култура
Наслов рада	„Типови приповедача и њихова функција у прози Драгослава Михаиловића“
Ментор	проф. др Радивоје Микић

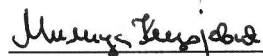
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива 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.

Потпис аутора

У Београду, 5. 7. 2021.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Типови приповедача и њихова функција у прози 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 Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 5. 7. 2021.

Милица Кецаревић

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.