

УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ СА ПРИВРЕМЕНИМ
СЕДИШТЕМ У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Маријана Б. Стојковић

ПОЕТИКА РОМАНА ДРАГОСЛАВА
МИХАИЛОВИЋА

Докторска дисертација

Косовска Митровица, 2025.

UNIVERSITY OF PRIŠTINA
TEMPORARY SETTLED
IN KOSOVSKA MITROVICA
FACULTY OF PHILOSOPHY

Marijana B. Stojković

THE POETICS OF DRAGOSLAV
MIHAILOVIC'S NOVEL

Doctoral Dissertation

Kosovska Mitrovica, 2025

ПРИШТИНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
С ВРЕМЕННОЙ ШТАБ-КВАРТИРОЙ
В КОСОВСКОЙ МИТРОВИЦЕ
ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОСОФИИ

Марияна Б. Стойкович

ПОЭТИКА РОМАНОВ
ДРАГОСЛАВА МИХАЙЛОВИЧА

Докторская диссертация

Косовска-Митровица, 2025 г.

Ментор:

Проф. др Слађана Алексић, редовни професор, ужа научна област Теорија књижевности, Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, Филозофски факултет.

Чланови комисије:

- 1.
- 2.

Датум одбаре:

Захваљујем свом ментору проф. др Слађани Алексић на искреним саветима, подршци и помоћи коју ми је пружила током израде докторске дисертације.

Докторску дисертацију посвећујем својим родитељима, оцу Божидару и мајци Љиљани, као израз захвалности за несебичну љубав и подршку током свих година учења и рада.

Неизмерну захвалност дугујем својим сестрама, Светлани и Милени и супругу Милосаву.

ПОЕТИКА РОМАНА ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

РЕЗИМЕ

Предмет истраживања ове докторске дисертације биће сагледавање најзначајнијих поетичких одлика романеског корпуса Драгослава Михаиловића, састављеног од шест романа: *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац*, *Чизмаши*, *Гори Морава*, *Злотвори* и *Треће пролеће*.

На основу организације поменутих књижевних остварења Михаиловићеве фикцијске прозе, у току истраживања ћемо препознати поступке и средства, којима се писац служио у оквиру њиховог обликовања. Уз помоћ интердисциплинарног приступа, који захтева природа истраживања, као и прегледа владајућих ставова о целокупном стваралаштву Драгослава Михаиловића, допринећемо конституисању основних поетичких начела његових романа.

Дисертација се састоји из уводних напомена и десет централних поглавља са потпоглављима и закључка на крају рада.

У уводном делу истраживању биће речи о предмету, циљу истраживања као и о основним карактеристикама пишчевог стваралаштва, које је наука препознала као традиционално али у исто време и изразито модерно. У наредним поглављима даћемо нужна теоријска објашњења појмова поетика и романа, указаћемо на појављивање пишчевог дела у датом књижевно-историјском контексту, на однос романа са другим врстама његове фикцијске прозе као и дати преглед најзначајнијих критичких ставова.

Затим ће се, уз теоријску основу, која се односи на поетику (експлицитну и имплицитну), тематско-мотивске одреднице, наративне поступке, ликове, хронотоп и елементе фолклора, у истраживању, етапно, током поглавља, бити испитано функционисање наведених елемената у оквиру Михаиловићевих романа.

Свеукупно сагледавање наведених одредница поменутог корпуса дато је код сваког романа појединачно, према хронологији објављивања, што је послужило за уочавање евентуалних заокрета и промена пишчевог стваралачког концепта током читавог периода књижевног стварања. У том настојању, поред горенаведеног,

разматрана су питања пишчевог животног искуства, којим је неретко прожимао своје романе и транспоновао у обликовање својих ликова.

Имајући у виду значај чињенице да је његово стваралаштво у великој мери обележено патничким искуством и у многоме трагичном нотом, рађа се потреба да се у оквиру бројних сегмената корпуса истраживања то искуство и потврди.

Завршни део рада подразумева суму знања и закључке до којих се у току истраживања дошло, на основу којих се препознаје специфичност поетичких одредница романа Драгослава Михаиловића. На тај начин пружа се могућност ка отварању подробнијих, нових начина проучавања стваралаштва овог писца, које је обележено нарочитом уверљивошћу, уметничком вредношћу и које представља специфичну, интригантну и значајну појаву српске књижевности.

Кључне речи: поетика, роман, тумачење, књижевни свет, фикција, историја, уверљивост, искуство, Драгослав Михаиловић.

Научна област: Филолошке науке

Ужа научна област: Теорија књижевности

УДК: 821.163.41.09-31 Mihailović D.(043.3)

POETICS OF DRAGOSLAV MIHAILOVIC'S NOVEL

SUMMARY

This dissertation examines the most significant poetic features of Dragoslav Mihailović's six novels: *When Pumpkins Blossomed* (*Кад су цветале тикве*), *Petrija's Wreath* (*Петријин венац*), *Boots* (*Чузмаши*), *Morava Is Burning* (*Гори Морава*), *The Evildoers* (*Злотвори*) and *The Third Spring* (*Треће пролеће*).

By analyzing the structure of Mihailović's fictional prose, this research will identify the literary techniques and devices he employed to construct his narratives. Through an interdisciplinary lens, necessitated by the nature of this study, and considering existing scholarship on Mihailović's complete works, the dissertation will contribute to establishing the fundamental poetic principles of his novels.

The dissertation is structured in ten chapters, preceded by an introduction and followed by a conclusion.

The introduction outlines the research subject, objectives, and the unique blend of traditional and modern elements characteristic of Mihailović's writing. Subsequent chapters provide theoretical frameworks for understanding the concept of poetics and the novel genre, situate Mihailović's work within its literary-historical context, explore its relationship to his other fictional prose, and review key critical perspectives.

Building upon this theoretical foundation, which encompasses explicit and implicit poetics, thematic motifs, narrative procedures, character development, chronotope, and elements of folklore, the research will systematically examine the function of these elements within Mihailović's novels.

Each novel in the corpus is analyzed individually, examining the aforementioned determinants in chronological order of publication. This approach allows for the identification of potential shifts and changes in Mihailović's creative vision throughout his literary career. Furthermore, the research considers the influence of Mihailović's life experiences, which he frequently incorporated into his novels and shaped his characters.

Considering the prominence of suffering and a tragic note in Mihailović's work, this research will confirm these themes within numerous segments of the research corpus.

The concluding chapter synthesizes the findings and insights gained from the research, highlighting the unique poetic qualities of Dragoslav Mihailović's novels. This study aims to open new avenues for further exploration of his compelling and artistically significant body of work, a distinctive and important contribution to Serbian literature.

Keywords: poetics, novel, interpretation, literary world, fiction, history, persuasiveness, experience, Dragoslav Mihailović.

Scientific field: Philological sciences

Specific Scientific Area: Literary theory

UDC: 821.163.41.09-31 Mihailović D.(043.3)

ПОЭТИКА РОМАНОВ ДРАГОСЛАВА МИХАЙЛОВИЧА

РЕЗЮМЕ

Темой данной докторской диссертации станет исследование наиболее значимых поэтических особенностей корпуса романов Драгослава Михайловича, состоящего из шести романов: *Когда цвели тыквы*, *Петриин венок*, *Сапоги (армейцы)*, *Горит Морава*, *Злодеи* и *Третья весна*.

Основываясь на организации вышеупомянутых литературных произведений художественной прозы Михайловича, в ходе исследования мы выявим приемы и средства, которые писатель использовал при их формировании. С помощью междисциплинарного подхода, который необходим по характеру исследования, а также обзора господствующих взглядов на все творчество Драгослава Михайловича, мы внесем вклад в формирование основных поэтических принципов его романов.

Диссертация состоит из вводных заметок, десяти основных глав с подразделами и заключения в конце работы.

Во вводной части исследования будут рассмотрены предмет, цель исследования, а также основные характеристики творчества писателя, которые наука признала традиционными, но в то же время отчетливо современными. В последующих главах мы дадим необходимые теоретические пояснения понятий поэтики и романа, укажем на возникновение литературного произведения в данном литературно-историческом контексте, на связь романа с другими видами его художественной прозы, а также дадим обзор наиболее существенных критических взглядов.

Затем, опираясь на теоретическую базу, касающуюся поэтики (явной и неявной), тематико-мотивных определений, повествовательных процедур, персонажей, хронотопа и элементов фольклора, в исследовании поэтапно, на протяжении глав, будет рассмотрено функционирование вышеупомянутых элементов в романах Михайловича.

Для каждого романа в отдельности, согласно хронологии публикации, дан общий обзор указанных определяющих указанного корпуса, что позволило выявить возможные повороты и изменения в творческой концепции писателя на протяжении

всего периода его литературного творчества. В этой работе, помимо вышеперечисленного, рассматривались вопросы жизненного опыта писателя, которым он часто пронизывал свои романы и переносил на формирование образов своих героев.

Учитывая важность того факта, что его творчество во многом отмечено опытом страданий и во многом трагическими нотами, рождается необходимость подтверждения этого опыта в многочисленных сегментах исследуемого корпуса.

Заключительная часть статьи включает в себя сумму знаний и выводов, полученных в ходе исследования, на основе которых осознается специфика поэтических детерминант романов Драгослава Михайловича. Таким образом, предоставляется возможность открыть новые, более подробные пути изучения творчества этого писателя, которое отличается особой убедительностью, художественной ценностью и представляет собой особое, интригующее и значимое явление в сербской литературе.

Ключевые слова: поэтика, роман, интерпретация, литературный мир, литературный мир, вымысел, история, убедительность, опыт, Драгослав Михайлович.

Научная область: Филологические науки

Научная специальность: Теория литературы

УДК: 821.163.41.09-31 Mihailović D.(043.3)

Садржај

1. Уводна разматрања.....	1
2. Поетика романа – појам и термин.....	5
3. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића.....	18
3.1.Књижевно историјски контекст и појам „прозе новог стила“.....	18
3.2.Михаиловићеви романи у односу на друге врсте његове фикцијске прозе.....	22
3.3.Романи Драгослава Михаиловића у светлу књижевне критике.....	30
4. Експлицитна и имплицитна поетика.....	38
4.1.Обриси експлицитне поетике Драгослава Михаиловића.....	40
5. Теме и мотиви у романима Драгослава Михаиловића.....	52
6. Наративни поступци у романима Драгослава Михаиловића.....	112
7. Ликови.....	167
7.1.Теорија ликова.....	167
7.1.1. Главни ликови Михаиловићевих романа.....	170
7.1.2. Трансформације главних ликова у романима Драгослава Михаиловића.....	204
8. Време и простор у романима Драгослава Михаиловића.....	221
9. Фолклорни подтекст у романима Драгослава Михаиловића.....	252
10. Закључак.....	293
11. Извори.....	300
12. Литература.....	300
13. Интервјуи.....	315
14. Биографија.....	317

1. Уводна разматрања

У основи овог истраживања налази се поетичко испитивање фикцијског романескног опуса једног од најзначајнијих писаца прозе „новог стила“ који се јавља у 20. веку, Драгослава Михаиловића. Истраживање обухвата шест романа овог писца међу којима су *Кад су цветале тикве* (1968), *Петријин венац* (1975), *Чизмаша* (1983), *Гори Морава* (1994), *Злотвори* (1997) и *Треће пролеће* (2002). Циљ овог истраживања је да се препознају поступци и средства примењена у организовању и обликовању наведених књижевно-уметничких текстова, односно да се реконструкцијом експлицитне и имплицитне поетике аутора дође до целовитог система његове поетике.

На почетку је важно напоменути да је Драгослав Михаиловић¹ изазвао велику пажњу читалачке публике и критике, не само тематиком која је била интригантна већ и потпуно иновативним и специфичним стваралачким концептом, обогаћеним документарном грађом. Међутим, бурна реакција актуелног социалистичког режима 1968. године на роман *Кад су цветале тикве* као и на истоимену представу, која је 1969. године забрањена у Југословенском драмском позоришту, учинила је да овај плодотворан и и те како значајан писац буде неправедно постављен на маргине књижевне сцене, што је допринело недовољној истражености његових књижевних остварења.

Поред различитих мишљења критичара књижевно стваралаштво Драгослава Михаиловића и те како добија на значају и представља једно од најсмелијих, најамбициознијих и најзначајнијих достигнућа српске прозе у другој половини 20. века. Велико по обиму али и по значају за културни, историјски и књижевни живот, стваралаштво овог писца заузима значајно место у српској књижевности. Он је један

¹ „У мојој ћупријској фамилији наше презиме се пише Михајловић, како ми стоји и у свим личним документима. Међутим, од првог разреда гимназије наша професорка српскохрватског језика је моје рођаке и мене наводила да се потписујемо са и у презимену уместо са ј. Као једини из фамилије, ја сам то и прихватио и затим, кад сам почео да објављујем, тај облик и задржао. Стога облик Михаиловић (који се изговара обично, с акцентом на а) треба узети као моје књижевно презиме, док се оно званично пише Михајловић“ (Видети и *Годишњак Српске академије наука и уметности* LXXXVII, 1982, стр. 311) (Нинић 2017: 9).

од, како рекосмо, најсмелијих писаца који се усудио да проговори о темама које су мучиле појединца притиснутог, између осталог, и историјом и идеологијом. Схватање историје приказано у романима је схватање једне епохе о којој се пише као о времену трагичних судбина и трагичног положаја човека у историји који се под утицајем њених токова трансформише и спознаје сопствени трагизам. Револуционаран у свом стилу, Драгослав Михаиловић у својим романима главне ликове ставља у ситуације у којима су они принуђени да причају своју животну причу, без задршке, са акцентом на метаморфозе које ће их у временским токовима обликовати и трансформисати као личности. Дубоко успостављена функционална тријада писац – текст – читалац, основна је одлика његове поетике о чему савремена сазнања стичемо из системског проучавања Петра Милосављевића, а целокупна визија света приче и причања је о времену у којем писац живи и о којем сведочи.

Након дугог периода маргинализације књижевног стваралаштва овог писца као и након стицања статуса писца, који завређује пажњу читалаца и критике, настајали су бројни научни радови, како самостално тако и у оквиру зборника радова са научних скупова посвећених писцу, који су, обрађивањем различитих сегмената Михаиловићевог стваралаштва, настојали да предоче многобројне квалитете и уметничка својства опуса овог писца. Детаљан списак свих публикација начинила је Марина Нинић 2017. године у књизи *Библиографија радова академика Драгослава Михаиловића*. Поред тога, важно је поменути да је стваралаштво Драгослава Михаиловића постало предмет истраживања бројних аутора у оквиру њихових магистарских и докторских радова као и монографских публикација. Јелена Јовановић, на основу истраживања за магистарску тезу, 2019. године, објављује монографију *Вештина приповедања – наратори прозног света Драгослава Михаиловића*, Милета Аћимовић Ивков на Филолошком факултету у Београду, 2018. године брани докторску дисертацију под називом *Проза Драгослава Михаиловића*, док Тања Танасковић исте године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу брани докторску дисертацију *Територијално раслојена лексика у књижевном делу Драгослава Михаиловића*. Значајну студију под називом *Речи од мрамора: Живот и дело Драгослава Михаиловића*, 2020. године објављује Роберт Ходел. Дисертацију

најновијег датума, 2021. године, одбранила је Милица Кецојевић, на Филолошком факултету у Београду под називом *Типови приповедача и њихова функција у прози Драгослава Михаиловића*, а 2022. године настаје књига *Поетика приповедања Драгослава Михаиловића*.

Када је у питању тематско-мотивски круг којем је Драгослав Михаиловић у својим романима приклоњен, немогуће је не поменути његову велику приврженост историјском моменту. Дух једног времена и актуелне власти неретка је тема која се провлачи кроз готово све његове романе. Безброј историјских података Михаиловић вешто подводи под уметничко обликовање и претвара у творевине маште. Чак и сами ликови у романима проговарају о историјском контексту и својим деловањем симболизују човека притиснутог идеологијом и политичким једноумљем. Можемо истаћи да је Михаиловић у својим романима тематизовао оне догађаје, који су се одиграли пре, за време и после Другог светског рата. Начин на који он приказује и обликује друштвено-историјску климу индиректно утичу на трагику судбине ликова. Мотив љубави, зла, несреће, смрти, патње, носталгије само су неки од доминантних мотива у његовим романима. Спајајући старо и ново, традиционално и модерно Драгослав Михаиловић тка своју поетику укрштајући је са бројним питањима појединца и културе и његовим трагичним положајем у свету.

Када су у питању хишпотезе од којих се полази у овом истраживању, издвојили смо оне које су најдоминантније. Дакле, различити поетички ставови, објашњења и животно искуство условљено историјским контекстом значајано су утицали на настанак романескних остварења Драгослава Михаиловића. Трагови које је у пишчеву личност урезало једно време, режим и голооточно искуство јасно су видљиви у његовим романима.

Трагом експлицитне поетике писца могуће је ући у унутрашњост наративних текстова у којима се путем тематско-мотивске организације открива пишчев богат и језгровит доживљај човека и света који га окружује.

Специфичност наративних поступака у романима Драгослава Михаиловића отвара могућности за бројна, богата тумачења у наратолошком кључу са усресређеношћу на доминантан облик представљања говора у неколико романа,

технику сказа, која има упориште у теорији сказа Бориса Ејхенбаума и проширени и допуњени облик у теорији приповедања Жерара Женета.

Ликови у романима Драгослава Михаиловића представљају огледало његовог дубоког доживљаја малог и трагичног човека, који показује немогућност да се снађе и избори са временом и околностима у којима се налази. Улазећи у процесе карактеризације и психологизације ликова писац понире у саму суштину огољеног човековог бића.

Уз нужно обавештавање о природи одредница времена и простора, у току овог истраживања неизоставно је и промишљање о начину на који ове одреднице обликују романескно стваралаштво Драгослава Михаиловића, где се уочава тежња писца да у својим романима саопшти све оно о једном историјском моменту, идеологији једне државе и нације и људским судбинама које се под њеним утицајем трансформишу и постају трагичне. Поред тога, видљиви су изразити укрштаји прошлости и садашњости, реалног и фантастичног, гротескног и трагичног.

Романи Драгослава Михаиловића представљају ризницу фолклорне грађе погодне за анализу њихових дубљих, традиционалних слојева. Обиље елемената традиције и фолклора погодно је за посматрање романа у антрополошком и етнопсихолошком кључу једне заједнице, што омогућава дубља и нова читања.

Применом скупа метода, и то, позитивистичког, феноменолошког, аналитичко-синтетичког, компаративног, психоаналитичког, херменевтичког и архетипског метода, можемо очекивати се да ће ово истраживање, уз испитивање и осветљавање различитих сегмената романа Драгослава Михаиловића, донети јаснији увид у пишчеве поетичке ставове и дати целовиту слику његове поетике, која ће отворити пут будућим истраживања његовог књижевно-уметничког дела и дати значајан научни допринос.

2. Поетика романа – појам и термин

С обзиром на то да је тема овог истраживања поетика романâ Драгослава Михаиловића, неопходно је, на самом почетку истраживања, залажење у теоријска објашњења генезе појмова поетика, роман и поетика романа. Због тога ће у току истраживања бити наведени бројни ставови и запажања различитих истраживача, који су се бавили изучавањем наведених појмова, првенствено полазећи од Аристотелове *Поетике*, до савремених проучавања, међу којима су значајна имена Жерар Женет, Роман Јакобсон, Ролан Барт, Михаил Бахтин, Пол Рикер, Никола Боало, Едвард Форстер, Петар Милосављевић, Јован Деретић, Гојко Тешић, Цветан Тодоров, Зденко Шкроб, Љубомир Долежал, Новица Петковић и многи други. Бројни су покушаји, виђења и закључци многих аутора који се тичу објашњења појма *поетике* те није на одмет нека од њих навести како би се јасније дошло до његовог тачног одређења. Јован Деретић наводи да „од свих делова науке о књижевности поетика има најдужу традицију и највеће теоријско и практично искуство“ (Деретић 1997: 9). Налазећи се на трагу утврђивања правог значења поетике, Станиша Тутњевић у раду *О појмовима поетика и поетологија* истиче да су „веома дифузан и широк спектар значења, неки теоретичари покушавали синхронизовати и довести у склад, а потом евентуално успоставити и неку врсту типолошког разграничења. У највећем броју случајева тај напор завршавао се спознајом да појам поетика евидентно има уже и шире значење. При томе поетика у ужем смислу подразумејева његово почетно, тј. изворно значење које претпоставља усредсређивање на унутрашњи план сагледавања књижевног дјела, док проширено значење тога појма подразумејева и друге аспекте везане за настанак и функционисање дјела“ (Тутњевић 2006: 383).

У *Речнику књижевних термина*, под одредницом *поетика* наведено је да је то термин науке о књижевности који се развио од старогрчког придева у значењу *песнички* и у вези је са песништвом, или други израз за песничко умеће или песничку вештину². Овим проблемом се у антици позабавио Платон (у својим дијалозима) а

² Тутњевић наводи да се изврстан отпор јављао при покушају проширивања почетног значења управо због тога што је задуго и сувише јако било употребљавано и канонизовано значење које је појам поетика

касније и Аристотел у својој *Поетици*, у којој је обрадио питање песничких врста и родова као и питање композиције књижевног дела (Škreb 1985: 570), као и то да је изнео сопствено виђење стварања поезије као вештине, односно поетику техне. Петар Милосављевић наводи да се обично сматра да поетика као дисциплина почиње од Аристотелове *Поетике*, и заиста, „Аристотелов трактат јесте парадигма у односу на коју су биле састављене скоро све следеће поетике“ (Тодоров 2000: 54). Али и пре Аристотела и његовог учитеља Платона било је истинског размишљања о природи поезије. Сматра се да је у Хомеровој *Одисеји* први пут речено да је функција поезије да развесели људско срце што ће касније и Хорације још јасније рећи, дакле, да је функција поезије да буде забава и поука (Милосављевић 1997: 73). У свом *Писму пизонима* Хорације наставља нормативну поетику износећи сопствене погледе на поезију и правила која писац мора поштовати при писању уколико жели створити успешно књижевно дело. Из периода Старог Рима, поред Хорација, појавио се и непознат аутор такозваног *Списа о узвишеном*, (аутором се првобитно сматрао грчки филозоф Лонгин а касније анонимни писац) трактата у коме су спојене Аристотелова поетика вештине и Платонова ентузијастичка поетика.

Од Аристотелових ставова, који су се тицали поетике полазио је и Љубомир Долежал који је у својој књизи *Поетике запада – поглавља из истраживачке традиције* (1991) изучавао еволуцију поетике и њено раздвајање од књижевне критике, које је представио као преобликовање нормативне (рестриктивне) у описну (дескриптивну) поетику. Он је издвојио три модела поетика: мереологијски, морфологијски и структурално-семиотички модел. Први је служио за разлучивање односа између делова и целине, сматрајући да књижевна дела доприносе бољем разумевању поетичких начела. Морфологијски модел тежи проналажењу општих сличности код појединачних књижевних дела, што се проналази у Проповој *Морфологији бајке*. Трећи, структурално-семиотички модел препознат је код Долждеља у Прашкој школи.

добило у латинском изразу *ars poetica*, односно песничко умеће, које се првенствено односи на законитости структурирања дела и значења које одређена организација текста условљава (2006: 384).

Разноликост развојних линија у развоју поетике уочена је и у периоду ренесансе, „велике раскрснице у историји западног света, па и у историји проучавања литературе“. Скуп ставова блиских платонизму, који су доминирали у Средњем веку, деструктурисали су се, формирајући модел обнове античког мишљења о књижевности (Милосављевић 1997: 87). И поред касног сазнања за постојање Аристотелове *Поетике*, која је тек 1498. године први пут објављена на латински а 1502. године на грчки језик, најпознатији теоретичари, песници и писци тога доба успели су да формирају сопствена схватања о поезици и књижевности. Бокачо се борио за самосталност поезије одвајајући је од теологије, религије и филозофије, сматрајући да је „задатак песника да имитирају природу“ (1997: 88). Петрарка се позивао на античке узоре док се у каснијем периоду зреле ренесансе, када се сазнало за Аристотела, инсистирало на експресивној функцији поезије и на индивидуализацији уметности. Иако ово раздобље није најрепрезентативније када су у питању нова и значајна поетичка дела, оно је ипак утицало на развој књижевности и стваралаштва.

У периоду барока јавља се побуна против поетичких правила која је нудио Аристотел. Ђордано Бруно, Фрања Петрић (у своје две књиге које носе наслов *О поезици*) појавили су се као изразити антиаристотеловци одбацивши у сваком сегменту такав приступ у књижевности и уметности.

Период 17. и 18. века доноси нову стилску оријентацију, која са собом рађа јаку потребу за обнављањем античких узора и надокнађивањем свега што је у периоду ренесансе и барока недостајало. Та новина био је класицизам коме је итекако погодноvalo комбиновање старих идеја и њихова обнова као и подржавање Аристотелове линије када се радило о поезици. Изразиту и строгу нормативност поетике, која ће чак бити доведена до екстрема, уочавамо у овом раздобљу а један од најзначајнијих представника који се бавио питањима поезије јесте француски теоретичар и песник Никола Боало, који је у својој *Песничкој уметности*, у четири значајна поглавља, изнео јасне класицистичке ставове о поезији блиске Аристотелу и Хорацију. Нормативност у сваком сегменту стварања јесте оно на чему је он инсистирао. Боалова поетика је „на примерен начин обухватала најважнију суму знања која су поетичари претходних времена показали у изучавању поезије“ (1997: 93).

Екстремни захтеви за које су се класицисти залагали наишли су на негацију и отпор у једном од најзначајних периода у уметности, романтизму. Искључивање било каквих канона, ограничења и норми било је оно на чему су романтичари инсистирали. Залажући се за неограничену слободу у стварању, тренутке надахнућа који у томе потпомажу, они су негирали било какве покушаје да се та тежња ускрати, формирајући сопствену индивидуалност и аутентичност. У суштини, романтичари нису стварали неку специфичну, систематизовану поетику већ су се трудили да постојећу одбаце, сматрајући да је управо она та која би им ускратила уметничку слободу. Управо су тиме, на неки начин, формирали један вид поетике, анти-поетику која је у многоме пратила ентузијастичку, односно дионизијску, платоновску развојну линију. Браћа Шлегел, Шилер, Колриџ, Новалис само су неки од репрезентата који су помогли у потрази за разноразним и новим формама у уметности и стварању, усмеривши ирационалистичку поетику романтизма ка бесконачности и слободи стварања која не подлеже никаквим стегама. У периоду романтизма поетика престаје да буде нормативна.

Појава реализма пак доноси благи заокрет и повратак аристотеловским нотама. Благо удаљавање од романтичарских тежњи и утицај Боалове *Песничке уметности* формирли су новине у стварању, које су се односиле на тражење истине у књижевним делима, односно да истинито сликање живота, које ће представљати документ и сведочење о одређеном тренутку. Реалисти путем сопственог концепта стварања постају сведоци онога о чему пишу. У томе су најдаље отишли натуралисти, док су представници изама (симболизам, неокласицизам, неоромантизам), како Мацура наводи, „уметност сматрали једином животном вредношћу. Године 1882. Пол Верлен је написао и објавио модерну *Art poétique*, у облику лирске пјесме од 36 стихова, и она је осим за лирску поезију тог периода битна и при увиду у општу поетику тог раздобља. Носиви елеменат те поетике је битност коју придаје симболу, као бази цјелокупне књижевности“ (Мацура 2017: 39).

Обиље разнородних праваца и покрета у књижевности којима се кити 20. век доносило је са собом и обиље различитих поетика, динамичних преокрета и промена. „Период који је именован као авангарда, а који у себе укључује бројне „изме“

(експресионизам, футуризам, зенитизам, суматраизам...), обиљежен је тиме да сваки од њих има своју програмски одређену поетику, произишлу из пера његовог утемељивача [...] С обзиром на изразиту индивидуалност стваралаца овог периода у књижевности, и припадајуће поетике нужно су биле нормативне за сљедбенике, а дескриптивне за оне који су утемељавали школе и писали поетике“ (2017: 39).

Поред каснијих, бројних проучавања, која су се тичала објашњења термина поетике³, важно је нагласити да се термин „zadržao u upotrebi za istraživanje svjesnih i podsvesnih strukturnih postupaka i značajki pojedinih pisaca, pa se istražuju njihove specijalne poetike“ (1985: 570). Дакле, схватајући поетику као бит стваралачке праксе неког аутора, потребно је пажљиво прићи списатељској делатности кроз коју се те бит открива (Алексић 2018: 14). С тим у вези, у 20. веку сам термин поетика добија и компликованија одређења и решења која настоје његовом разумевању.

Руски формализам, англоамеричка нова критика, немачка школа интерпретације текста, структурарна анализа у Француској, сви су они показивали одлике дескриптивне поетике износећи сопствена виђења и путеве за приступ књижевно-уметничком делу и сви су дали значајан допринос развоју поетике. Незаобилазна ставка у развоју поетике јесте појава новијих истраживања односно појава у проучавању књижевности а то су структурализам, чикашки критичари (који су сматрали да је од важности вратити се Аристотеловим поетичким начелима), Нортроп Фрај (његова *Анатомија критике* блиска је Аристотеловој *Поетици* и бави се питањима песничке вештине и облика), Михаил Бахтин (дијалогизам са једном концепцијом дијалектике у чијој основи стоје Платонова начела) и школа деконструкције. Роман Јакобсон, Ролан Барт, структуралисти уопште, допринели су да модерна лингвистика доживи велики успех, успостављајући водећу научну парадигму уз уношење бројних иновација када су поетичка начела и проучавање књижевности у питању. Такође, промишљања Жерара Женета и Цветана Тодорова о поетици допринела значајном искорак и напретку њеног развоја. Јакобсон у књизи *Лингвистика и поетика* промишља о питањима која се тичу поетике и њене везе са

³ О томе ближе погледати *Речник књижевних термина* (1985).

лингвистиком, те наводи да се поетика бави проблемима вербалне структуре а пошто је лингвистика глобална наука о вербалној структури, и поетика се може сматрати интегралним делом лингвистике. Такође, Јакобсон наводи да постоји немало средстава које поетика проучава а која нису ограничена на вербалну уметност, чиме се проширава њено значење и деловање, те и да поетици припада водеће место у књижевним студијама и закључује да не постоји никакав разлог за покушај одвајања литерарног од општејезичког (Jakobson 1966: 286, 324).

Капитална личност структурализма, Жерар Женет, залагао се за што егзактнији приступ књижевном тексту трудећи се да одреди опште норме и законитости које се тичу књижевности и поетике уопште.

Цветан Тодоров наводи да „термин *поетика*, како нам је пренет традицијом, означава, прво, сваку унутарњу теорију књижевности. Њоме се, затим, означава и избор одређених могућности у књижевном стваралштву (у области тематике, композиције, стила, итд.) који је извршио један аутор [...] Најзад, поетиком се могу назвати нормативни кодови изграђени унутар једне књижевне школе, скупови правила чија се примена сматра обавезном [...] Тако схваћена ПОЕТИКА поставља себи за циљ изграђивање категорија путем којих би се могло описати како оно што је заједничко свим књижевним делима, тако и оно што чини њихову различитост“ (Тодоров 2000: 41). Такође, Тодорово виђење поетике доноси став, који говори да поетика тежи ка томе да постане наука управо из тога разлога што се јасно уочавају њене интенције ка формирању и разради оруђа и инструмената, који би помогли у опису књижевног текста односно анализи књижевних дела. Према његовом мишљењу, поетика треба да креира опште норме, које се тичу стварања а не да буде усмерена на појединачно књижевно дело. Она заправо даје теоријску подлогу, која представља олакшицу у процесу тумачења. Такође, он износи мишљење структуралиста (са којим се као један од најзначајнијих представика и слаже) сводило се на то да је од значаја за разумевање поетике размети два основна става или полазишта, која не искључују једно друго, а то су да књижевно дело представља једини и прави предмет проучавања, дакле, односи се на предмет поетике, и други став који се односи на начине којима се она служи и који помажу бављењу тим предметом. Дакле, структуралисти закључују да би

посматрање поетике било осиромашено уколико би се једно од ова два виђења искључило, те да би њихова синтеза допринела комплетном одређивању појма поетике.

Тутњевић наводи да „у нашој књижевној свијести, дубоко меморисано постоји непомјерљиво и фиксирано то основно значење које се не да помјерити и промијенити тиме што му се додају нови садржаји. При томе то проширивање појма не значи његову деканонизацију, него се ради о мање или више слободном и импровизованом помјерању значења при чему прво, почетно значење и даље остаје нетакнуто, конзистентно и функционално. Није у питању, дакле, стваралачко деструирање почетног значења да би се са тим чином створило ново, комплексније, дубље и слојевитије“ (Тутњевић 2006: 384).

Овде су наведена само нека од најзначајнијих имена која су допринела развоју поетике и бавила се њеним одређењем. Раздељивање нормативне од дескриптивне поетике, које је, како смо већ навели, одредио Љубомир Долждел, добило је своје јасне границе а детаљнија разматрања која се односе на поделу поетике на теоријску и иманентну као и на имплицитну и експлицитну, биће приказана у поглављу *Експлицитна и имплицитна поетика*.

Бавећи се објашњењем појма поетике ово истраживање изискује теоријско објашњење самог појма романа и његов развојни пут као врсте, који је био несинхронизован, непрекидан и неуједначен већ од самих почетака, када су се појављивала књижена дела која се могу сматрати само зачецима романа као врсте. Корени оваквог мишљења досежу још у доба антике када су настајала дела која су, према мишљењу критике, фрагментарно носила одлике романа као врсте, углавном изграђене по истоветном принципу, причи која говори о младалачкој љубави оптерећеном бројним препрекама. „Vezan za knjigu, roman je od početka bio namijenjen čitanju, a ne slušanju kao lirska pjesma, ep ili pripovijetka [...]. roman se obraća isključivo čitaocu kao pojedincu i govori mu o onome što ga kao pojedinca zanima [...] U tom smislu Wolfgang Kajzer je i formulirao svoju poznatu definiciju romana: 'Pripovijedanje o totalnom svijetu u uzvišenom tonu yvalo би 362-363). Navodeći da pojedini historičari književnosti vide *Odiseju* kao prvi roman, Kajzer pak upozorava da „junaci romana ne nose na sebe toliki

teret svijeta kao Odisej, kralj, ljubimac bogova [...] Nasuprot njemu, junaci romana su privatna lica, čije simboličko breme predstavlja sudbina čovjeka pojedinca“ (2008: 364).

Почетке самог термина *роман* проналазимо још у 12. веку у Француској где се тим називом дефинисало дело настало на народном језику. 13. век је пак термин резервисао за дефинисање „fikcionalne (izmišljene) pripovijesti u prozi ili stihu (pojava viteških romana), a tek krajem tog stoljeća ograničio se termin samo na prozu. U 17. stoljeću pojam prelazi i u druge evropske književnosti“ (1985: 664), када у Европи доминирају пикарески романи шпанског порекла, у којима је акценат стављен на јединку и њене сукобе са светом око себе, и са самим собом. Управо је један такав роман, „први прави европски роман“ који се ослањао на средњовековни роман, био *Дон Кихот*. Сервантес је пародирао тај популарни облик романа и његове јунаке, лутајуће витезове, који су својим подвизима проносили славу својих дана али је у исто време преузео наративну структуру, коју је карактерисала лабава епизодичка композиција с низом повезаних зглобова (Lešić 2018: 365). Међутим, и поред тога, он је успео учврстити структуру свог романа те у том смислу дати потпуну и кохезивну визију света и изградити једног од најзначајнијих и највећих романескних ликова, истакнутих по психолошкој обојености и сложенем нијансирању специфичне, амбивалентне природе. И поред наведеног, много је времена било потребно да роман у Европи изроди прву мрежу романсијера, који ће у потпуности покренути развој оваквог књижевног жанра. Стога би погодно било сложити се са тврдњом Иана Вата, који је у својој историји романа наглашавао „da se roman mogao pozabaviti svakodnevnim životom običnih ljudi samo onda kad su se za to stekla dva istorijska uslova: prvo, društvo je moralo dovoljno visoko vrednovati svakog pojedinca da bi ga moralo smatrati vrijednim ozbiljne književne obrade; drugo, morala je postojati i dovoljna raznovrsnost života običnih ljudi da bi pripovijedanje o njima bilo zanimljivo i drugim običnim ljudima, čitaocima romana“ (2018: 363).

Колебања у одабиру терминологије јављају се и код других народа, Енглеза, Руса, Пољака те се неминовно долази до појаве разноврсних измена у самој структури овакве прозне врсте као што је роман. Из тога проистиче и тешкоћа давања дефиниције која би била свеобухватна и која би задовољила сваки сегмент оваквог жанра. Почети теорије романа могу се пронаћи код италијана Ђирардија и Пиње, у 16. веку, код

француза Бержерка и Боалоа у 17. веку. 18. век доноси признавање романа за пуноправну књижевну врсту⁴, док се такав став преноси и допуњује и код европских теоретичара и писаца 19. века, Хегела, Бјелинског, Дикенса, Балзака, Флобера, Тургенјева, Золе и других. Томас Ман се истиче у одбрани романа као пуновредне модерне врсте и та поновна одбрана романа сведочи о многим трансформацијама ове врсте као последици његове увек отворене структуре (1985: 665). То потврђује и Бахтин у својим промишљањима о роману наводећи да „nikada pojava novog žanra ne ukida niti zamenjuje jedan od onih koji su ranije postojali. Svaki novi žanr samo dopunjava stare, samo proširuje krug već postojećih [...] novi žanr čini stare, da tako kažemo, svesnijima; on ih navodi da bolje sagledaju svoje mogućnosti i granice [...] Takav je bio, na primer, uticaj romana kao nove književne vrste na sve stare književne rodove i vrste“ (Bahtin 1989 253-254). Оваква Бахтинова размишљања „одговарају могућности да се књижевне појаве, уместо давања тактичних и универзалних дефиниција, прате и објашњавају у своме дијахроном развоју“ (Петровић 2008: 10), те је овакав став важан за разумевање поетике жанра као што је роман.

Након Сервантесовог *Док Кихота* роман наставља свој развојни пут настојећи да се наметне као доминантна књижевна врста, те се у у Француској у 17. веку појављују романи ауторки Де Скридери и Де Лафајет. Затим се, на крају грађанске револуције, у Енглеској, током 18. века, један за другим, појављују романи, који су утицали на развој романа и разграђавање жанра. У том периоду роман показује своју променљивост форме и нуди разноврсност облика. Данијел Дефо, један од првих и најзначајнијих романиста поменутог периода, истиче управо наведене карактеристике романа као жанра и указује на тематске разноликости и формално структурирање романа. Као што је случај са његовим романом *Робинсон Крузо* (1719), у књижевности ће, као темељни структурни облик, примат добити приповедање у првом лицу или такозвана Ich-форма (пored приповедања у трећем лицу, односно Eg-форме).

⁴Сервантесов *Дон Кихот* је доминантан тип романа друге половине 18. и 19. века и из њега се изводе модернији типови (1985: 666).

Донатан Свифт се у енглеској истакао *алегорично-сатиричним романом Гуливерова путовања* те његов јунак сам приповеда о својим путовањима и невероватним догађајима, којима су она испуњена. Поступком оквирне приповести, уз унутрашњег приповедача, Свифт доприноси популаризацији овакве наративне технике.

Када говоримо о роману 18. века, посебно је значајна форма *епистоларног романа* - романа у форми писама, у коме је примат дат унутрашњим и емотивним реакцијама јунака на одређене спољашње догађаје. Често укључивање више ликова у радњу романа даје могућност посматрања датих збивања из више различитих тачака гледишта. Овакав поступак развија се и Ричардсоновим романима *Памела* и *Клариса Харлоу*. Нешто касније овакав поступак проналазимо у *Патњама младог Вертера* код Гетеа као и у *Опасним везама* Лаклоа. Касније је у *сентименталном роману* (18. век) оваква форма била више него погодна за задовољавање потреба жанра. Сентиментални роман ће дати први и погодне утицаје (осећајност) који ће се уочити у делима романијера романтичарског периода. Управо по осећајности, као једној од најзначајнијих карактеристика сентименталног романа, истаћи ће се *готски роман*, чије је основе, као његов зачетник, у *Отрантском замку* (1764) дао Хорас Волпол. Приче испуњене мистеријама, чија је радња углавном смештена у средњи век, уз акценат на заплет и атмосферу, бивају доминантне у готском роману те их сусрећемо у романима Ане Редклиф, Мери Шели а касније, његове утицаје проналазимо у стваралаштву Едгара Алана Поа и његових настављача.

У 18. веку значајно место дато је *роману о васпитању*, који „prikazuje proces kroz koji jedna osjetljiva mladalačka duša otkriva svoj identitet i svoje mjesto u svijetu“ (Lešić 2018: 369). Ц. Х. М. Виланд се сматра његовим зачетником (роман *Агатонова приповест*) док се Гете узима за коначног утемељивача (*Године учења Вилхелма Мајстера*). Учења Жана Жака Русоа (осећајност према ближњима, околини и природна доброта човека) блиска су овој врсти романа, те су и његова дела, која су носила поменути идејни и тематски слој и ширила своју утицај на велики број тадашњих, европских романа.

„Svi ovi tipovi romana koji su se pojavili u XVIII stoleću [...] ušli su u istoriju romana kao njegove 'podvrste', koje su se uz veće ili manje transformacije nastavile njegovati i u XIX stoljeću, za koje se može reći da je u većini evropskih zemalja bilo *stoljeće romana*. A tada su se uz njih pojavili i brojni novi tipovi romana: *istorijski, društveni, psihološki, humoristički, detektivski, naučnoistraživački, avanturistički, vestren, porodični* itd.“ (2018: 370). Тако се током периода, у Европи, поетика романа, од седамнаестог века развија и мења као и роман. За све ово врсте најинтензивније развијани елемент је фабула са својим традиционалним репертоаром (Лончар Вујновић 2007: 47).

Уочавамо да је развојни пут романа у европској књижевности био пун турбуленција и да је у српску књижевност примат добио нешто касније, доносећи са собом специфичан однос према тој европској традицији. Иако подложен непрестаним трансформацијама, и иако са закашњењем, у другој половини 19. века, у српској књижевности, роман постаје доминантна књижевна врста која тежи ка знатном проширивању свог семантичког опсега⁵. Иако знамо да није одувек било тако и да је у периоду антике Грчке и Рима сматрао тривијалним, скоро сувишним жанром, роман је у 19. и 20. столећу постао толико доминантна књижевна врста да се остали жанрови литературе, попут нежних изданака, тешко развијају у његовој огромној сенци (Лазих 2019: 4). Двдесети век⁶ бива резервисан за романе који су утицале на формирање схватања о отворености ове врсте и широким могућностима које она пружа. На тај начин је и формирано модерно теоријско схватање о роману као жанру, који може функционисати у корелацији са бројним, различитим врстама уметности и њима употпуњивати своју садржину. Разноврсност техника, типова ликова и тема, маркира

⁵ У своме есеју *Уметност романа* Хенри Џејмс развија сопствену теоријску мисао о роману као жанру на примерима писаца 19. века, попут Текерија и Дикенса, карактеришући те романе као „мрље несавршености“ и транспонујући овакву синтагму на све романописце 19. века све до Флобера. „Флоберов рад на развоју романа Џејмс сматра прекретницом између 'случајне' и 'промишљене' поетике романа као доминантне прозне књижевне врсте 19. века [...] Такав став упућује на помисао да су најбољи романи у овом веку настајали не вођени ни гвозденом вољом мајстора композиције колико његовим генијалном интуицијом“ (Лазих 2019: 5).

⁶ Све до почетка 50-их година роман је у српских књижевности и даље показивао знаке традиционалног заостајања. Међутим, управо тада почиње његова експанзија и роман постаје главна наративна врста. Весницима оваког препорода сматрају се Михајло Лалић са романом *Свадба* и Добрица Ћосић, роман *Далеко је сунце* (Деретић 1983: 157). Од те, прекретничке године, роман почиње да се развија добијајући примат међу осталим књижевним врстама.

роман 20. века као полисемичан, нов и модеран. „У XX веку роман постаје најомиљенији прозни жанр, јер представља најпогоднију књижевну форму за изражавање немира, сумњи, недоумица и некада врло сложених психолошких, а социјалних елемената“ (Лончар Вујновић 2007: 18). Почетак овог века у роман уноси нова обележја и у центар збивања ставља узбудљива дешавања човекове душе и психе, што је најочљивије код Достојевског. Након тога, модерни романописци бележе сва дешавања човековог унутрашњег света, реакције које су несвесне, непредвидиве, изненадна сећања и друго те ће управо то бити погодна база за развој *романа тока свести*. Такође, усмереност ка унутрашњем животу јунака показано је у *психолошком роману*⁷. У оба случаја, овакав приступ је „podrazumijevalo uvjerenje da se značenja čovjekove egzistencije moraju tražiti u mentalnim procesima a ne u spoljašnjem životu“ (Lešić 2007: 378).

Дакле, „ако посматрамо роман од његовог почетка до данас, можемо приметити да роман, као врста, више нема само наратију већ и живописно, егзактно представљање ствари и слика из живота. Тако се интересовање читаоца помера од заплета ка ликовима што чини основну функцију а и бит самог романа“ (Лончар Вујновић 2007: 20).

Раздобље 20. века доноси детаљно упознавање са поетичким особинама романа као и овладавање његовим карактеристикама у чему су највише помогли како руски формалисти тако и наратолози, залагајући се за дубинско залажење у природу овог жанра, књижевне поступке, функције ликова, начине њиховог грађења као и грађења фабуле и сижеа, тачке гледишта и приповедања. На развој научне мисли о поетици романа знатан утицај у 20. веку имали су и имаголози, који су дали значајан допринос у посматрању романа као жанра у односу на друге цивилизације и културе и укључивали га у шири, културолошки концепт. Тиме се изучавање поетике романа у комбинацији са претходним сазнањима из области наратологије уздигло на један

⁷ Појава психоанализе значила је да она нуди „izgrađene teorijske osnove i mogućnost naučne obrade materijala. Kao što je čovekovu ličnost shvatila kao složenu i slojevit. Tako je, kao bogato i slojevito, shvatila i književno umetničko delo“ (Milosavljević 1991: 15).

сложенији ниво, који је доприносио комплетнијем разумевању овог жанра отворивши веће могућности за анализу његове поетике.

Истичући се у изучавања теоријских аспеката романа, Ђерђ Лукач је роман дефинисао као „форму зреле мужевности“ и у својој *Теорији романа* детаљно размотрио „повијесно-transedentalni karakter i uvjetovanost romaneskne forme“, примењујући наведене тезе на различитим романескним остварењима у широком распону од Сервантеса до Достојевског (Lukach 1990: 146).

Бавећи се стилским особеностима поетике романа, Михаил Бахтин је у својој књизи *Реч у роману. О роману* истицао да до 20. века није дат јасан на проблем стилистике романа и да дотадашња проучавања уопште не дотичу „pravo biće umetničke proze“ (Bahtin 1989: 14). Он се у својој књизи осврнуо на језик романа који се у таквом жанру може наћи у својим различитим облицима, „облицима вербалног маскирања“ који помажу у формирању говорне разноликости и стоје као значајна компонента романескне прозе, коју треба отргнути од занемаривања и о њој развити одговарајућу теоријску свест и приступити њеном осветљењу. Такође, у књизи *Проблеми поетике Достојевског* Бахтин говори о ланцу развоја романа и његовој непрестаној тежњи ка развоју чија се архаика конзервира и у вишим стадијумима развитка жанра увек појављује у обновљеном виду. „I ne samo to nego-što je žanr razvijeniji i složeniji, to se on bolje i potpunije seća svoje prošlosti“ (Bahtin 2000: 115).

Међу појединим наведеним доприносима, које је дало теоријско изучавање романа значајно је поменути и Жерара Женета, који се бавио овим питањем разрађујући типологију приповедних фигура путем три категорије: глас, време и начин. Поред већ поменутог Бахтина и Женета, у настојању да прецизирају теоријско одређење појма романа и јасно категоризују типове и врсте романа, истакли су се Волфганг Кајзер, Едвард Морген Фростер, Ђерђ Лукач, Франц Карл Штанцл, Виктор Шкловски, Мике Бал и многи други.

Из наведених проучавања теоријских аспеката романа и презентовања појединих поетских исказа теоретичара двадесетог века, закључујемо да сама комплексност жанра још увек оставља нека питања отвореним и ослобађа потребне просторе за будућа, нова и савременија промишљања и теоријска разматрања поетике романа.

3. Књижевни портрет Драгослава Михаиловића

3.1. Књижевно историјски контекст и појам „прозе новог стила“

Када говоримо о тренутку у коме је Драгослав Михаиловић⁸ ступио на књижевну сцену, треба истаћи запажање Предрага Палавестре који је, описујући тадашњу историјску позадину у „Савременику“, указао да је тај момент најважнији прелом који је српска проза доживела у својој послератној историји (Аћимовић Ивков 2018: 6 према „Савременик“ 1971: 291), мислећи на појаву две групе писаца, чији су се неговештаји јавили још почетком педесетих година (Иво Андрић, Миодраг Булатовић и Живојин Павловић се сматрају њиховим претходницима), чврсто афирмисали крајем шездесетих па све до почетка седамдесетих година 20. века, формирајући потпуно нове развојне линије у књижевности својим стваралачким поетикама и потпуно иновативним концептом. Промишљајући о српској послератној прози Михајло Пантић налази да је моменат појављивања ове две групе писаца изузетно значајан за српску књижевност (Пантић 2007: 59). Значајно је напоменути да је између њих направљена оштра граница. Прва група писаца, чији је главни представник Радомир Константиновић, уводи новине које се тичу садржаја књижевних дела и то на симболистичком и парасимболистичком плану, док се код друге групе писаца, према речима Микића, уочава настојање „да оживе и обнове оне типове слика и простора које срећемо у књижевности реализма“ (Микић 2013: 80). Управо се као најзначајнији представник друге групе писаца појављује Драгослав Михаиловић, чија ће романескна остварења бити у центру овог истраживања.

⁸ Књига Марине Нинић *Библиографија радова Драгослава Михаиловића* нуди најзначајније податке о аутору прикупљене на једном месту. Животна истина о којој у својим делима сведочи Михаиловић неизоставно је утицала на формирање његовог живота који је читав, био под велом страдања и изазова. Управо је такву истину Драгослав Михаиловић транспоновео у своје ликове.

За овако специфичну стилску оријентацију у токовима наше савремене књижевности, у књижевној критици низала су се различита именовања, која су била обележена настојањем да што боље објасне и приближе карактеристике ове прозе.

Увођење „нових приповедачких норми“ (Јеремић 1972: 4), појава „нове прозе“, „новог реализма“, „критичког реализма“, „супрареализма“, „грубог реализма“, „артистичког реализма“, „конструктивистичког реализма“, „тврдокухане прозе“, „стварносне или конкретне прозе“, (термини које су критичари користили и проналазили како би дефинисали новину која се јавила у књижевности) изазвало је значајан заокрет у односу на претходни књижевни укус указујући на тенденцију ка обнови најснажније традиције у српској књижевности (1972: 4). Појам „проза новог стила“ творевина је Љубише Јеремића, једног од најзначајнијих познавалаца поменуте прозе, и тај термин се сматра најприхватљивијим у књижевној критици⁹. Међу онима који су се значајно бавили овом тематиком можемо издвојити и писце и критичаре, поред поменутог Љубише Јеремића, Данила Киша, Борислава Пекића, Предрага Палавестру, Павла Зорића, Душана Пувачића, Филипа Давида, Мирослава Јосић Вишњића, Славка Лебединског, Марка Недића, Срету Лукића и друге.

У значајним књижевним часописима, као што су били „Савременик“, „Дело“ и „Летопис Матице српске“, низали су се разговори у којима је било речи о овом значајном таласу у српској књижевности, односно о „новој прози“. Књижевна гласила су, како Јован Деретић наводи, била главна попришта битака (Деретић 1983: 157). Тумачи овог типа прозе износили су своје ставове и мишљења о њеним изданицима и књижевно-историјским оквирима, који су се у многome подударали али уистину, често били и опречни. У сваком случају, не може се порећи њихов значај јер су у многome потпомогли разумевању новог таласа у књижевности и у томе се показали валидним. Поларизација око схватања књижевности, која се у том моменту јавила, касније бива ублажена или замењена другим и друкчијим (1983: 173).

Када говоримо о најзначајнијим карактеристикама „прозе новог стила“, Љубиша Јеремић наводи да поменута проза представља „krupan pripovak u odnosu na

⁹ *Проза новог стила* објављена је 1976. године и садржи критике и огледе у којима се у разматрање узимају новине које су се јавиле у прозним делима „новог стила“.

najistaknutije vidove naše umetničke proze prethodnih godina“ (Jeremić 1976: 17) kao и то да се „novina показује – осим у односу према приповедачкој грађи и према коришћеном језику (нпр., појачано интересовање за нарацију у првом лицу, функционалне стилове и аутентичан говор појединих средина и слојева) – у нарочитом третiranju чинилаца реалистичног приповедачког поступка, као што су композиција, fabula, zaplet, karakter, poenta; ovi činioci sada се узимају као хипотетични, неком врстом идеологије оптерећени модели тумачења људске судбине, који и сами могу постати *predmet* приповедачког обликовања” (1976: 12). Озбиљност промена које су захватиле српску књижевност (приповетку а касније и роман), (као и још неке југословенске књижевности, како је приметио Милош Бандић), није се могла оспорити а нарочито се увиђала у претходно поменутиим одликама и тенденцијама писаца да на књижевну сцену ступи снага српског језика, обновљени традиционализам у приповедању и приказивање реалних животних ситуација са примесама хумора, гротеске, ироничног односа према свету који их окружује и наглашене уверљивости. Овај прелом у српској књижевности, према Бандићевном мишљењу „карактерише се, најкраће речено, превазилажењем, негацијом дотадашње поетике и праксе езотеричне, херметичне и немуште, пасатистичке књижевности и критичком заинтересованошћу писаца за појаве и односе у нашем савременом друштву“ (Бандић 1971: 622). Стварајући бројне новине и специфичности стваралачког поступка, у садејству модерног и реалистичног, новопрозаисти све више завређују пажњу читалачке публике.

Драгослав Михаиловић, Милисав Савић и Видосад Стевановић узимани су за најзанчајније представнике „прозе новог стила“, док су Слободан Селенић и Мирослав Јосић Вишњић такође припадали овој стилској оријентацији само у оквиру ширих поетичких оквира. Бројне оцене и мишљења критичара односила су се и на сагледавање ове новине у књижевности не само у оквиру књижевних него и историјских разматрања.

Јеремић наводи да се у оквиру оваквог, новог таласа у српској књижевности, уочавају новине у приповедачким и романсијерским замислима што књижевна дела настала у овом периоду маркира као специфична, другачија, онаква каквим наша књижевност раније није обиловала (Jeremić 1976: 9). Деретић пак истиче да „много

шта у овој прози подсећа на наш класични реализам: регионализам (обухваћена је не само унутрашњост Србије него и други крајеви из којих долазе ови писци [...]) оријентисана на сеоски и малоградски живот, дијалектизми, оживљавање приповетке. Готово сви 'новостилисти' су приповедачи, и њихови романи неретко носе изразита новелистичка обележја" (Деретић 1983: 164).

Иако су доста повезани са класичним реализмом, важно је напоменути да представници новог стила, односно „стварносне прозе“ или „обновљеног реализма“ стварају један потпуно нови однос према класичним одликама реализма, проширујући их и показујући отвореност за прихватање нових приповедачких могућности, померања тежишта радње и прихватање само себи својствених обележја и препознатљивих ознака. „Они прихватају извесна поетичка решења својих претходника али су доследно привржени конкретној стварности (у препознатљивости историјских и географских оквира приче). У том смислу оживљава интересовање за регионалну тематику, за карактеристичну фабулу и локалну анегдоту, за свет друштвене периферије и подземља, за ружно и ниско“ (1983: 163). Говорећи о таквом новом таласу, модификацијама и преображајима, који је донео у односу на класични реализам, Палавестра промишља о такозваном *критичком реализму*, синтагми која се усталила у критичким круговима, запажајући да он представља обнову, препород и стваралачки преображај реалистичке традиције (Палавестра 1972: 300). О томе размишља и Милош Бандић који наводи да управо „излажење из уобичајених реалистичких условности и схема дало је повода да се та тенденција назове новим или модерним критичким реализмом“ (Бандић 1971: 622).

Успостављање новог уметничког обликовања савремене прозе унело је у свет књижевности не само новине које су се тичале обрађиваних тема, већ и формирања специфичног и другачијег односа писца према књижевној материји која подлеже уметничкој обради. Особеност приповедачког и романсијерског поступка представника „прозе новог стила“ показала се као значајна у токовима историје књижевности остављајући трага у српској књижевности и препознајући се као силан уплив у нове, свеже воде, које су њени писци имали да понуде.

3.2. Михаиловићеви романи у односу на друге врсте његове фикцијске прозе

У оквиру нове стваралачке орјентације у српској књижевности, „прозе новог стила“ Драгослав Михаиловиће се са својом фикцијском прозом појављује као право освежење у књижевном свету. Специфичност његовог дела огледа у новинама које се тичу стваралачких поступака, приповедачких форми, тематских области, уверљивог приповедања и специфичне обраде сурове стварности, али и језика, аутентичног и превратничког, који у садејству са приповедачком грађом рађа карактеристична прозна остварења.

Овакве одлике пишчеве поетике проналазимо у оквиру његове фикцијске прозе, коју чини шест романа, али и у другим прозним врстама његовог приповедачког опуса, пет књига приповедака, на које, чини се, ваља начинити кратак осврт. Такође, оваквим увидом у Михаиловићево стваралаштво размотриће се питање односа романа и других (прозних) врста у оквиру његовог књижевног опуса.

Развијена слика света и његова слојевитост у књижевним делима (о којој је говорио Роман Ингарден) нуди лепезу могућности размевања те слојевитости са којој се читаоци сусрећу. Прозна врста као што је роман у Михаиловићевом стваралаштву обојена је са безброј специфичности. Тумачења и читања ових остварења указују на миметичку функцију која потпомаже уплив фикцијског материјала у реални свет. Тај свет се отелотворује у књижевној фикцији романа, бива пресликан и успоставља савршену интеграцију са њом. Михаиловић у својим романима вешто влада техникама приповедања, уводи новине (технику сказа), и у језгро својих романа смешта наратора, посебно оног, који је уједно и главни лик. То упечатљиво чини у романима *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац*, *Чизмаш* (сказни приповедач) и *Гори Морава* (ауторски ја-приповедач) док у *Злотворима* и *Трећем пролећу* са становишта свезнајућег приповедача (понекад и ауторског приповедача) показује интересовање за главне ликове и њихове психолошке портрете, душевне ломове и зло које их обузима. У приповедној књизи „Фреде лаку ноћ“ сусрећемо се са приповедачима у првом лицу

(приповетка „Гост“) али се у „Лилици“ и „Богињама“ сусрећемо са сказним приповедачима, док се у причи „О томе како је остала флека“ појављује објективни приповедач уз појаву нараторовог гласа у завршници приповетке. Наведени само као репрезенти, ова дела су довољна да укажу на склоност Михаиловића да у оквиру читавог свог опуса прибегава разнородним варијацима наративних модела, који управо доприносе аутентичности и препознатљивости његове прозе.

Остајући на релацији роман-приповетка у Михаиловићевом делу, незаобилазно је поменути пишчев манир да књижевни свет својих гради на историјској подлози, реалним ситуацијама и историјским личностима. Та уметност спајања историјске потке са фикцијским материјалом изродила је најистакнутије представнике међу романима у српској књижевности. Такође, овакав приступ у обликовању књижевне грађе у нераскидивом је односу са хронотопом који је изграђен у Михаиловићевом фикцијском опусу. Када је у питању временски оквир дат у Михаиловићевим делима, примећујемо да он догађаје смешта у широко размакнуте временске оквире, који му отварају могућност да се њима детаљно бави. Милета Аћимовић Ивков је управо истицао ту страну Михаиловићевог стваралаштва, наводећи да Михаиловић „историјски захвата тридесете године прошлог века (у приповеци 'Кратак преглед живота на цариградском друму', *Чизмашии*) и протеже се целом његовом дужином, делимично захватајући период Другог светског рата (приповетке „Путник” и „Богиње”, почетак романа *Злотвори*). Потом залази у поратне године црвеног терора над грађанством и сељаштвом (роман *Треће пролеће*), обухвата сукоб са Информбироом и голооточку калварију (*Лов на стенице*, *Злотвори*), период индустријализације (*Петријин венац*), шездесетосмашку кризу и побуну (*Треће пролеће*), и протеже се све до трагиком обележене завршнице (у приповеци „Свети Петар спасава Србе”) (Аћимовић Ивков 2018: 16).

У књизи приповедака „Јалова јесен“ поред широког временског распона у оквиру девет приповедака (период треће деценије двадесетог века до његових завршних година), Михаиловић у тематски оквир укључује историјску потку која се односи на углавном трагичне догађаје пре Другог светског рата, драматичну атмосферу, којом тај период бива обавијен као и период бомбардовања Југославије. У

оквиру неких приповедака („Ћевапчићи и пиво“, „Утопљеница“ и „Парионичар, генерал и иследник“) проналазимо историографску подлогу и моменте на којима је засновано Михаиловићево искуство везано за голооточку проблематику а ликови ових, али и осталих приповедака збирке, од којих су поједине обogaћене аутобиографским елементима – „Јалова јесен“, „Најбољи пријатељ“) углавном су оптерећени политичким наслеђем и тешким теретом историје.

Приповетка која носи наслов „Ћевапчићи и пиво“¹⁰ приказује друштвену климу која претходи Другом светском рату. Као таква, она је превасходно по тематској основи, сродна са такође са романом *Кад су цветале тикве*. Душановац, Београд, боксерска тематика и приповедни поступци (техника сказа) само су неке од одлика у оквиру којих се огледа блискост ова два књижевна жанра.

У приповедној књизи „Преживљавање“, која се у књижевним круговима сматра једном од важнијих књига овог писца и која је настала у току његове осме деценије живота, проналазимо приповетку „Умро је стари Луј“. Почетак приповетке доноси симболичне моменте, настале на описима необичних догађаја у природи, који имају ширу позадину, којом писац указује на трагичне догађаје описане у приповеци. Посвећујући пажњу личној, животној драми појединца¹¹ у уводном делу приповетке извештај бива дат описом временских непогода, „ћудљивог лета“ уз описе догађаја који су се јављали као најави предстојећег слома и расцепа друге Југославије. Ћудљиво лето је симболично, као у *Трећем пролећу* (када река Раваница потече у супротном смеру), представљало увертуру у не само лични, јунаков слом, већ и узаврелу политичку климу и њено осипање. У уметнутој причи о Радојковој тетка Милени појављују се реминисценције на сукоб са Русима односно четрдесет осму годину, а аналогije са оваквим позивањем на политички контекст и истоветни догађај, „воловодницу са Русима“ и последице које она оставља на ликове, проналазимо и у роману *Кад су цветале тикве*.

¹⁰ Ова приповетка и приповетка „Парионичар, генерал и иследник“ доносе документарне моменте који се укрштају са наративним, и сведочења о голооточној историји и терору.

¹¹ Том тематском кругу припадају приповетке из истоимене збирке, а то су: „Преживљавање“ и „Плач Јована Тркуље“ док издвојеном тематском кругу поменуте збирке припадају приповетке „Миш бели срећу дели“, „Мика Џован његовог живота“, „Мајмун у прозору“ (описане су патње и тескобни догађаји изазвани прогањањем политичке полиције). Оба тематска круга повезује приповетка „Лепо писање“.

Такође, последња приповетка по којој је и читава збирка добила наслов, „Преживљавање“, доноси личну исповест Јелене Холцер, трагичан и несрећан живот, догађаји који су у вези са прогоном од политике полиције и наметнутом кривицом, која јунакињу доводи до запитаности о смислу и сврси постојања у тако мучним околностима. Као што се у роману *Гори Морава* пролама вапај Стевиног оца крај Мораве и псовка упућена животу, и у овој приповеци главна јунакиња упућује свеопшти вапај ка Богу у виду питања: „Шта човек да ради са својим животом?“. „То болно питање исказано са доста резигнације, у завршници ове књиге прераста у уопштену јеремијаду. У пригушену псовку и клетву, али и жедни вапај над животом и за животом, који исказују готово сви јунаци Михаиловићеве прозе“ (Аћимовић Ивков 2018: 159).

Оно што повезује јунаке Михаиловићевих романа и јунаке његових других приповедних текстова је и ефекат специфичности језика којим се он служи. Његови ликови су често дијалекатски говорници или пак они у чијем речнику доминирају одлике жаргона, и у народном говору чести вулгаризми и псовке. Овакав начин стилизовања језичког материјала потпомаже карактеризацији и индивидуализацији ликова. Како би се та слика употпунила, честа је употреба народских надимака чији су носиоци ликови, као на пример, у приповеци Ранко и Власта, Ранко Шљивић из Левча љубитељ левче и левка води нас до објашњења његовог порекла и карактера (склоност ка пићу), или Љуба Врапче, у роману *Кад су цветале тикве* који сам даје објашњење о пореклу свог надимка док исто чини и Жика Курјак у приповеци „Барабе, коњи и гегуле“ транспонованој касније у роман *Чизмаши*.

Значајно је указати на још једну врсту односа која се уочава између Михаиловићевих романа и приповедака – склоност¹² да текст приповедака укључује у структуру својих романа, као што то чини са приповетком „Ујка Драги седи под јабуком“, која је у продуженом облику постала део романа *Гори Морава* као и приповетка „Чија то душа овуда тумара“, затим „Треће пролеће Свете Петронијевића“

¹² Све поменуте приповетке имају специфичан положај у Михаиловићевом стваралаштву. Тако је и приповетка „Четрдесет и три године“ објављена 2013. године у часопису *Наш траг* и 2016. године она постаје део књиге „Ухвати звезду падалицу“, блиска по тематским али и стилским елементима. (*Наш траг*. год. XX, бр. 3–4. Велика Плана: 2013. стр. 97–130).

транспонованом у роман *Треће пролеће*. Такође, чест је Михаиловићев поступак „селидбе“ књижевних јунака, као што је случај са Живојином Станимировићем (Жика Курјак) из *Чизмаша*, са чијим се обликовањем портрета сусрећемо и у *Петријином венцу* и у приповеци „Барабе, коњи и гегуле“. Горепоменуте ликове, Ујка Драгог, Свету Петронијевића (Руског) и Стеву, писац из поменутих приповедака уграђује у ткиво романа. У приповеци из „Јалове јесени“ „Парионичар, генерал и иследник“ проналазимо лик генерала Веселина Булатовића, којег ће према истом маниру Михаиловић обликовати и у *Злотворима*. Овакви стваралачки поступци и њихови садржински елементи неизбежно наводе на разумљиво усмерење интерпретативне пажње са приповедака на роман.

Када је реч о ликовима, њихово позиционирање дато је у опозицији рурално-урбано, и на тој релацији су често формиран и неки од најзначајнијих ликова. Оживљавање таквих простора у приповедном свету често указује на супротстављеност руралних и урбаних средишта, и поимања живота које ликови, поучени тиме, са собом носе. Док су ликови на животним прекретницама, и у комплексним односима и околностима, у тренуцима патње и трпљења, писац у текст уводи ликове које вешто и виспрено психолошки портретише и приказује их као представнике одређеног времена и кулутре. Међутим, у споју традиционалног и модерног, Михаиловићева проза рађа специфичне ликове, динамичне, неретко трагичне, несрећне и емотивно расцепљене, жртве животних и судбинских удеса, што је њихова заједничка одлика како у романима тако и у приповеткама.

Представљање тих догађаја обавезно бива повезано са оживљавањем просторних одредница, те се често сусрећемо са приказивањем градских и варошких средина али још чешће са идиличним приказивањем сеоских локалитета и њихових лирских описа (у роману *Гори Морава* и приповеци „Ујка Драги седи под јабуком“, која постаје интегрални део његове структуре). Такво позиционирање ситуација и догађаја у одређени хронотоп препознато је као још једна специфичност стваралаштва Драгослава Михаиловића.

Тако можемо приметити да у оквиру књиге приповедака „Ухвати звезду падалицу“ проналазимо приповетке изразито симболичког садржаја. Сам наслов

збирке а уједно и последње приповетке доноси мото енглеског метафизичког песника Џона Дона у коме препознајемо истоветне мотиве и осећања са којима се сусрећемо и у Михаиловићевим романима, посебно *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац*, *Чизнаши* и *Гори Морава*. Дакле, мотив пролазности, немоћи и меланхоличног осећања које обузима ликове и рађа свест о ништавности јединке и пролазности овоземљаског живота, значајна је спона међу различитим жанровима Михаиловићеве прозе.

Приповетка „Пас“ ставља у кључни план евокацију призора и слика из далеких времена као и аутобиографску, лирско-меланхоличну ноту у којој, као и у роману *Гори Морава* и у књизи приповедака „Лов на стенице“ препознајемо чежњив однос према прошлости, завичајном простору, породичном времену, (породичној кући у Његошевој улици у Ћуприји) и родном месту. Хибридниост текстова ове приповедне књиге, лирски призив који се од прве приче осећа и дати стваралачки концепт, проналазимо и у другим приповедним књигама али и романима у усавршеном и узнатредовалом облику.

Значајно је напоменути да приповетке из горенаведене збрике можемо класификовати и по одређеним структурим и тематским сродностима. У приповеткама као што су „Пас“, „Барабе, коњи и гегуле“, „Шукур место“, „Јапанска играчка“ и „Они се удружују“ препознајемо онај пишчев моравски, завичајни топос, који срећемо у готово свим његовим романима. Мотивске одреднице међу којима доминирају су болест, смрт, пролазност, пропадљивост, најпре уочавамо у другој групи приповедака ове збирке и то у приповеци „Ујка Драги седи под јабуком“, „Чија то душа овуда тумара“, „Треће пролеће Свете Петронијевића“ (све су постале саставни делови романа) и „Ухвати звезду падалицу“. Ове мотивске одреднице имају доминантно место у свим Михаиловићевим романима, јер њихови јунаци, трагични по дефиницији, у свом животу или у животима оних који их окружују, уклапају наведене одреднице и оне постају саставни део њих. Приповетка „Четрдесет и три године“ приближава се историјским, политичким и идеолошким темама које су пак блиске пре свега *Злотворима* и *Трећем пролећу*, али и осталим романима, јер се наведена тематска попршта начињу и код осталих Михаиловићевих романа. Јунаци су неретко жртве идеологије, политике и историјских околности.

Такав је случај са *Чизмашима* у којима је писац литерарно уобличио своје затворско искуство градећи детаљне сцене у роману. Сличан приказ уверљивог дочаравања затворске атмосфере (Удбин затвор), и сцене које су инспирисале настанак неких сцена касније, у *Чизмашима*, уочавамо и у приповеци „Ранко и Влада“. У коментару у оквиру текста запажамо став писца, који се управо односи на поменуто и подразумева питања о његовом стваралачком концепту и обликовању књижевног света на релацији приповетка-роман и обрнуто.

Током овог истраживања биће речи о два Михаиловићева романа, *Злотвори* и *Треће пролеће* у којима је писац, као и у документаристичкој нефикцијској прози, показао готово опсесивно интересовање за голооточку тему и погубно дејство политичке идеологије, којом су ликови поменутих романа обузети. Бројни натуралистички призори, сцене мучења голооточана и насладе терором вршеним над њима, приказани су у тим романима. Такође, Михаиловић залази у свест оних који мучења и злочине трпе, описујући заостале трауме, страхове и разрушене менталне склопове ликова. Овакве сцене нису резервисане само за горепоменуто Михаиловићева фикцијска и нефикцијска остварења. Као врло интензивне, сличне сцене проналазимо и у приповеци „Шарл Азнавур и његова публика“ из књиге приповедне прозе „Лов на стенице“¹³ (у којој готово у целости доминира спајање историјског са наративном грађом те литерарно уобличена тема великог страдања и политичког терора из времена Југославије). У поменутој приповеци прати се исповест јунака, који у свом сећању оживљава одлазак на Голи оток и потресне моменте мучења и насиља над пристиглим затвореницима међу којима је био и он. У приповеци из исте збирке, „Како то да напишем, другар“, Алфред Пал, сликар јеврејин, излаже сведочанство у коме је интензиван траг оставила сцена дочека у коме је мучки претучен, урезајући у његову душу мржњу, одбојност и окрутност према свему што је иоле имало везе са тим трауматичним искуством.

На крају ове књиге приповедака проналазимо резиме писца, осуду, која се може односити не само на све приповетке из ове књиге већ на његово целокупно

¹³ Драгослав Михаиловић је у овој књизи индиректно покренуо и указао на читав низ питања која се баве односом приче и историографије, приповедања и истине“ (Аћимовић Ивков 2018: 88).

стваралаштво и препознати као један од аутопоетичких става када је у питању голооточка тема и горко искуство које она за собом оставља: „Човек треба да живи само док верује да такво нешто као Голи оток не може да постоји. А ако му де седи да то баш доживи, треба да нестане. Толики пораз овај живот не заслужује“ (Михаиловић 1993: 162).

Напоменућемо да је о трауматичном искуству самог писца писао Роберт Ходел је у књизи *Речи од мрамора. Драгослав Михаиловић – живот и дело*, забележивши да је Михаиловић у току свог боравка на Голем отоку био подвргаван терору, мучењу и глади, дајући изводе из интервјуа Михајла Пантића вођеног са Михаиловићем:

„Proveo sam dvadeset i po meseci u zatvoru, u logoru, gde sam bio izložen pranju mozga, najtežim torturama koje se mogu zamisliti u mirnodopsko vreme“¹⁴ (Hodel 2020: 70).

Тај терор је, како писац сведочи, започео још у Ћуприји, па Ходел даје изводе у којима Михаиловић то и објашњава:

„Pritom sam bio tučen, iako me sistematskom tučenju i mučenju nisu podvrgavali [...] Izgladnjivanje i izlaganje hladnoći bio je uobičajen postupak, a posebno sam trpeo teror vršioca dužnosti šefa Udbe Dušana Savića Šaneta, koji mi je u samici deset-petnaest puta priređivao ponoćna prebijanja“ (2020: 70).

Указујући на овакве елементе, потврђује се потреба да се „književnom vrednovanju pristupi kao razgovoru o razlikama i odlaganju koji se obavlja od Helderlina do Deride kroz otvaranje literature životom i obrnuto“ (Radović 1987: 11).

¹⁴ Наведени подаци су из 2010. године – разговор који је са Драгославом Михаиловићем водио Михајло Пантић у Ћуприји и Београду.

3.3. Романи Драгослава Михаиловића у светлу књижевне критике

Пошто је дат увид у тренутак Михаиловићевог ступања на књижевну сцену и изнети подаци о новој стилској формацији, односно еволутивном таласу српске књижевности, „прози новог стила“, као и о основним одликама прозе овог писца, намеће се потреба ка усмеравању пажње на књижевни портрет Драгослава Михаиловића, односно слике коју је он уживао у очима књижевне критике.

У токовима прозе новог стила Михаиловић се јавља као интригантна личност, чије је стваралаштво донело иновативност која се огледала у специфичној поетици употпуњеној документарном нотом. Социјалистички режим је оставио видног трага и негативне последице на популаризацију Михаиловићевог стваралаштва, почевши од 1968. године када је наступила жестока реакција на роман *Кад су цветале тикве* као и представа (режија Боре Драшковића), која је 1969. године забрањена у Југословенском драмском позоришту. Ова забрана сместила је на маргине српске књижевности, можемо с правом рећи, једног од најзначајнијих новопрозаиста и српских писаца. Управо је то резултирало недовољном истраженошћу његовог књижевног опуса. Забрана од стране политичког режима, дакле, од Јосипа Броза Тита, трајала је петнаест година, све до 1984. када је поменути представу у Народном позоришту у Београду поново на репертоар поставила Вида Огњеновић. Палавестра наводи да је својом појавом Михаиловић реалистичкој прози удахнуо нову снагу, вратио јој веру у могућност стваралачког преображаја и отворио јој перспективу трагичне стилизације животних истина (Палавестра 2012: 363).

Како бисмо дали увид у мишљења тумача и проучаваоца Михаиловићевог књижевног стваралаштва, претходно је потребно навести све оно што то стваралаштво чини. Поред романа који спадају у његову фикцијску прозу, а који ће бити у средишту нашега истраживања: *Кад су цветале тикве* (1968), *Петријин венац* (1975), *Чизмаши* (1983), настао из приповетке „О томе како је остала флека“ из збирке *Фреде, лаку ноћ, Гори Морава* (1994), *Злотвори* (1997) и *Треће пролеће* (2002), Драгослав Михаиловић је на књижевну сцену ступио објавивши прву хумореску *Писмо* 1975. године у *Јежевом календару* а затим и постао уредник различитих појединачних издања. То су

књиге приповедака *Фреде лаку ноћ* (1967), за коју је добио Октобарску награду града Београда, и која га је афирмисала, *Ухвати звезду падалицу*¹⁵ (1983), *Лов на стенице* (1993), *Јалова јесен* (2000), *Преживљавање* (2010). Важно је напоменути да је Михаиловић писао и драме *Протуве тију чај* (1977), *Увођење у посао* (1983) и *Скупљач* (2011), сценарио за играни филм *Вијетнамци* (1990), касније објављен засебно, као књига, затим историографско-публицистичку прозу *Голи оток I-IV* (1990-2012), студију *Кратка историја сатирања* (1999), књигу огледа и чланака *Црвено и плаво* (2001), књигу беседа *Време за повратак* (2006), и књигу чланака и беседа *Мајсторско писмо* (2007).

Прошло је много времена до момента у коме је било дозвољено да се о књижевности Михаиловића говори. Репресија политичког система и идеолошка сенка преносила се и на књижевност¹⁶, и како и је сам писац тврдио у бројним интервјуима, сигурно је да је на такво стање и његову ситуацију утицао актуелни политички режим¹⁷. Није редак случај да су писци у вихору историје често били жртве цензура и прогона и да су остајали дуго на маргинама књижевне сцене. Њима и њиховом стваралаштву је неретко „судило и цензорско тијело социјалистичке Југославије. Будно мотрећи „на спољашњег и унутрашњег непријатеља“, цензорско тијело је у опису задатка имало препознавање и сузбијање субверзивних гласова у умјетничком свијету“ (Милошевић 2022: 227).

У Југословенском драмском позоришту, које је основао Јосип Броз Тито, према његовом налогу, после петог извођења, скинута је са репертоара представа *Кад су*

¹⁵ Инспирисан приповеткама, Михаиловић је неретко приступао њиховом проширивању, прерађивању и транспоновану у друге књижевне жанрове. Такође, занимљиво је да су снимљени филмови по мотивима Михаиловићевих књижевних дела: „Лилика“ „Aller Retour“, односно „Тамо и натраг“, „Петријин венац“, и две телевизијске серије: „Петријин венац“, и „Чизмаши“.

¹⁶ „Mihailović je tvrdio da je došao u sukob s Upravom državne bezbednosti (UDBA) pošto se pobunio protiv hapšenja svojih drugova, koji su uhapšeni zbog političkih viceva. Nakon toga, jedan svedok je izjavio da se Dragoslav Mihailović od samog početka opredelio za rezoluciju Informbiroa, kao i da je izjavio da je Tito „američki špijun“ i da je partija „likvidirala SKOJ“. Godine 1949. izbačen je iz kandidature za člana Komunističke partije Jugoslavije, a 15. septembra 1950. je uhapšen. Na Goli otok prebačen je 28. februara 1951. i tamo je proveo 15 meseci“ (Преузето са: https://www.b92.net/kultura/vesti.php?yyyy=2023&mm=03&dd=12&nav_category=1864&nav_id=2301660)

¹⁷ О томе говори у једном од интервјуа за „Вечерње новости“ из 2013. године: <https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:459095-Dragoslav-Mihailovic-Kad-su-cvetali-strahovi-i-lazi>

цветале тикве, урађена према драмском тексту Михаиловића, која је после првог извођења 1969. године поделила публику. Због географске одреднице Голи оток, која се, како и сам писац наводи у једном интервјуу који је дао Роберту Ходелу 2016. године, „do 1969. godine nije smela poменuti“, представа бива скинута са репертоара јер је и само експлицитно помињање наведене одреднице („Гори су него...“, касније код партијских лојалиста у облику „Гори су него Немци“) било довољно да се покрене јавни линч на Михаиловића и цензура сваког његовог потоњег уметничког остварења.

О јавној критици коју је Јосип Броз Тито¹⁸ упућивао Михаиловићу, он наводи да је „u tom trenutku imam samo две tanke knjižice, „Frede, laku noć“ i „Tikve“, ali se i one izbacuju iz svih biblioteka i knjižara. Ne mogu ništa nigde da objavim. Neslobodan režim ostavlja strašne posledice na narod i na državu. Kao ova poplava. Ne znate ko će sve da vas šutne, povredi, stalno вас nešto lomi [...] Teško je izdržati taj osećaj da svako ima dozvolu da вас udari, napadne“ (Михаиловић, 19. мај 2015., Интервју за „Dnevne.rs“).

Део Титовог говора одржаног у Зрењанину 25. октобра 1969. године, који се односио на Михаиловић случај, преносимо у целости:

„Али, уз ове проблеме сада, које смо ми овде разговарали, имамо ми и те друштвене проблеме: питање разних ових, како да кажем, тих схватања, туђих елемената. Ево, на пример, недавно сте видели, ту неки комад, казалишне неке тиквице. Како цвате тиква, 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, то јест да није то оно што би требало да буде. То јест, он не говори да је то социјализам. Неће социјализам, него нешто друго. Знате ви шта он говори... А ко 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... Њих одмах подухвата пропаганда у иностранству и пише: тај у Југославији пише... Тај, тај, и тако, онда треба веровати. Јер иначе, у једном таквом једнопартијском систему, како каже, југословенском, не би могао да то пише кад то не би била истина. И тако даље... Видите, те ствари нама сметају. Људи из наше

¹⁸ О овоме је детаљно писао Роберт Ходел у књизи *Речи од мрамора. Драгослав Михаиловић – живот и дело* (2020) у поглављу „Расправа са Титом“.

средине плују на нас, плују на наше тековине и плују на жртве које смо дали да живе у нашој средини, а већ су једанпут се показали да они не воле ову земљу, да они нису, овај, не спадају у наше друштво, и сад већ поновно се јављају. Онај исти информбировац који данас има право, овај, те ствари радити. Дакле, то је ствар комуниста. Ми не смемо ићи на административно предузимање мјера. Ми морамо тражити од комуниста... Па, богами, има нас милион, милион комуниста... 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“

(Новаковић 2005: 50, 98).

Забрана¹⁹ о којој је реч трајала је све до пропасти Југославије, када га је, како у поменутом интервјуу за „Вечерње новости“ истиче да га је књижевна критика коначно одбранила.

Ходел је добро приметио да је „*život Dragoslava Mihailovića poput odiseje. Njegov put od Ćuprije, rodnog mesta, gde je rano ostao bez roditelja, preko logoraškog ostrva Golog otoka, na kome je jedva izbegao smrt, do Beograda, u kome je od siromašnog studenta, koji je morao stalno da radi, napredovao do književnog klasika Jugoslavije i Srbije, odražava ostpriju jednog veka u njegovoj zemlji. Društvena i kulturna istorija u Mihailoviću dostiže individualni, živi oblik*“ (Hodel 2020: 10).

Пошто је предмет уметности људски живот, приказујући тај живот уметник тежи да га у свом делу оформи и представи естетички, да саопшти неки свој идеал, тежњу ка савршенству човека и облика живота. Тако стваралачки процес код уметника тече у зависности од свих тих елемената и поставки, у зависности од уметничког циља (Димитријевић 1964: 34). Тако су подаци из Михаиловићеве комплексне биографије

¹⁹ „Čitanje dosijea sam odbolovao šest meseci. Slomio se neki svet, shvatiš ko te je cinkario, kakvi su se konci vukli oko tvoje glave. Tamo su me vodili kao nacionalistu, informbirovca i francuskog špijuna pa sam ja svojevremeno pitao šefa DB-a Gorana Petrovića zašto su me tretirali kao francuskog špijuna. A dosije mi je pomogao da rešim dilemu koja me je mučila pola veka jer sam naime na Golom otoku, kada sam posle 10 meseci i deset dana mučenja bio na samrti, u takozvanoj trećoj dopuni pomenuo ime jednog školskog druga iz gimnazije. Bio sam 50 godina ubeđen da sam kriv za njegovu nesreću, mučio se zbog toga i razmišljao kako da se tom čoveku izvinim. Kada sam otvorio dosije, video sam da su njega dvojica pre mene otkrila i da nisam kriv za njegov dolazak na Goli otok“ (Михаиловић, 19. мај 2015., Интервју за „Dnevne.rs“).

значајни, између осталог, због тога што ће нам указати на чињеницу да је његово књижевно-уметничко дело у многome повезано са његовим животом и да је из њега црпело искуство, догађаје и теме, које су подлегле уметничкој обради. За реконструкцију таквих елемената биће значајна схватања позитивиста (пored осталих), код којих је историзам основни став на којем граде своја схватања и заснивају своја истраживања литературе. Позитивисти покретачку снагу историје виде у друштву и појединцу, у чиниоцима који производе писца, и у чиниоцима његове личности који доводе до одређеног начина одражавања друштвене стварности (Алексић 2024: 135).

Животна истина о којој у својим делима Михаиловић сведочи неизоставно је утицала на формирање његовог живота, који је читав, био под велом страдања и изазова. Управо је такву истину Драгослав Михаиловић транспоновao у своја дела и ликове, јер „Социјални елементи у наведеним делима произилазе из критике, бунта и револта због животних околности у времену у коме су та дела стварана“ (Алексић 2024: 173). Међутим, и поред свега наведеног, оно што овог писца издваја и чини га специфичним је то да, „koliko god da je Mihailović kao državljанин SFRJ mogao da nastoji da razotkrije totalitarne strane konsolidujućeg titoizma, koje je upoznao iz prve ruke, ipak se u svojim književnim tekstovima suzdržavao od vrednovanja likova i događaja“ (2020: 162). То је важило за све његове антијунаке, којима је увек, како је и сам у интервјуима истицао, „пружао шансу да се бране“.

Појавивши се као један од најзначајнијих представника новог таласа писаца у српској прози крајем шездесетих и почетком седамдесетих година, Драгослав Михаиловић добија централно место у свету књижевне критике и о његовом стваралаштву почиње да се говори, пише и приступа његовом тумачењу из различитих углова. Појачано Михаиловићево интересовање за специфичне ликове са друштвене периферије и њихове судбине, тумачи његовог дела врло добро препознају, издвајајући то као један од најзначајнијих квалитета његовог стваралаштва. Мале приче створене на подлози великих биле су само подстрек да се загребе испод површине и уђе у дубље слојеве стваралаштва овог писца, како би се показале доступним несагледиве могућности и приступи у тумачењу. Палавестра наводи да „у

његовој слојевитој и вишезначној прози трагични подтекст и егзистенцијална визија људског очаја отварају неопходну димензију према вечности, мада је људска ситуација, која ту димензију носи, приказана с овековеченом објективношћу и веродостојношћу модерног реалистичног прозног израза“ (Палавестра 2012: 364).

Такође, специфичан не само по темама и мотивима које обрађује, Михаиловић је књижевној критици био интригантан и по занимљивим и не тако честим приповедним техникама, на првом месту сказу, који се у том, новом таласу, који је запљуснуо српску књижевност, јавио као право освежење. Стога је Роберт Ходел, промишљајући о приповедној форми сказа, истакао да је најпознатији сказ аутор јужнословенских књижевности Драгослав Михалиовић а да приповијест боксера Сретеновића из београдског предграђа у својој језичкој, идеолошкој и психолошкој перспективизацији делује толико аутентично да је аутор био оптужен да је своје *Тикве* снимио (Ходел 2008: 325, 328). Истичући немерљив значај специфичности појаве Михаиловића као писца и говорећи о значају романа *Кад су цветале тикве*, Палавестра истиче да је „реалистичка снага Михаиловићевног приповедања, која у великој мери своје дејство дугује управо природности језика и аутентичности прозног израза, дала је роману *Кад су цветале тикве* нека својства прекретничких дела од којих почињу нове тенденције литерарног развитака“ (Палавестра 2012: 364).

Писци изникли у новом нараштају донели су и нови тип прозе, о чему је говорио Јован Деретић. Међу „новостилистима“, како их он назива, истиче се Драгослав Михаиловић „који је својим двома књигама – кратким романом *Кад су цветале тикве* (1968), о животу боксерског шампиона и трагичног преступника, и новелистичким романом *Петријин венац* (1975), о животном путу једне сељанке – избио у први ред савремених писаца, коришћење градског аргоа и дијалекатског говора има дубљу и осмишљену функцију: преображавање 'ниског' и 'вулгарног' у потресне поетске симболе“ (Деретић 1983: 163). „Силно сам зажелио, као оно у најлепшем добу младалаштва, да постанем бољи, човечнији и племенитији [...] Да са неким разговарам о Петрији и о свему што је било у њеном животу“ наводи Владета Јеротић после читања *Петријиног венца* (Јеротић 2002: 316).

Лидија Делић истиче да се и по језику и по типу књижевних јунака *Петријин венац* (1975) Драгослава Михаиловића као и роман *Кад су цветале тикве* (1968) може сматрати „јединим од најбољих остварења 'прозе новог стила'“ (Делић 2008: 342). Софија Милорадовић истиче значај специфичности употребе косовско-ресавског дијалекта у *Петријином венцу* наводећи да је управо „свесно приклањање писца локалним говорним особинама Ћупријског Поморавља допринело је изузетној уверљивости и непатворености ликова, збивања и средине у којој ти ликови обитавају“ (Милорадовић 2008: 224). У току разматрања употребе лексичких слојева у *Петријином венцу* Тања Тансковић долази до закључка да је „идиом којим говори главна јунакиња романа најрепрезентативније је средство за психолошко сликање јунака руралног Поморавља, по хумболтовском моделу да је поглед на свет у нераскидивој вези са структурним особинама језика којим се дата заједница служи“ (Танасковић 2015: 490). Да је Михаиловић својим романима направио “прекретницу у језику” и да је он заслужан за прекид традиције изједначавања српског књижевног и језика прозне српске књижевности, која је трајала од Вука па све до шездесетих година 20. века, потврђује и Милош Ковачевић у својој колумни *Преврат Драгослава Михаиловића у језику књижевности* у којој се усмерава на језик романа *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац* и *Чизмаши*. Препород прозе за који је Михаиловић заслужан доноси новине које се тичу књижевно-нараторских и језичко-прозних иновација и које чине Михаиловићево прозно дело јединственим, прекретничким и епохалним (Ковачевић 2023: преузето са: <https://iskra.co/kolumne/dr-milos-kovacevic-prevrat-dragoslava-mihailovica-u-jeziku-knjizevnosti/>). Оваква разградња српског књижевног језика најкарактеристичнија је у *Петријином венцу*, чиме је показано да се „врло вриједна књижевна дјела могу писати и некњижевним идиомима, потпуно 'заобилазећи' књижевни језик, и истовремено показујући да језик књижевности може бити потпуно ненормативан“ (Ковачевић 2019: 22).

Као суштински репрезент прозе новог стила Михаиловић је путем својих дела успео да прикаже велике истине о животу обичних људи чиме је стекао изузетну наклоност не само књижевне критике већ и читалачке публике. То потврђују и бројна

признања којима је његово књижевно стварлаштво овенчано²⁰. Стремећи ка критичком осветљењу стваралаштва Драгослава Михаиловића, Љубиша Јеремић у *Прози новог стила* истиче да, виђено из књижевно-историјске перспективе приповедачко дело Драгослава Михаиловића представља „ozbiljan književni poduhvat koji, po svemu sudeći, najjasnije izražava izvesnu promenu književnog ukusa u novijoj srpskoj pripovedačkoj književnosti [...] Pojava dveju Mihailovićevih knjiga dočekana je u našoj javnosti kao jedan od istinskih znakova zaokreta“ (Jeremić 1976: 146). Он наводи да је за Михаиловића карактеристично јако интересовање за документаристички, фактографски или магнетофонски поступак (1976: 153). Петар Пијановић сматра да је „proza Dragoslava Mihailovića bliska je konceptu modernizovanog ili osavremenjenog realizma i dokaz teze o ovom, večito živom stilu, odnosno realizmu sa stotinu lica“ (Pijanović 2017: преузето са: https://www.laguna.rs/n3660_knjiga_frede_laku_noc_laguna.html).

Са округлог стола под називом „Српски књижевник Драгослав Михаиловић“ одржаног 21. априла 2008. године у Институту филологије Кијевског националног универзитета „Тарас Шевченко“, у организацији Катедре словенске филологије штампан је зборник радова који су тада изложени и у којима се могу пронаћи значајна запажања, тумачења и приступи књижевном стваралаштву Драгослава Михаиловића. Михајло Пантић, један од значајнијих тумача књижевног опуса Драгослава Михаиловића, говори о успостављању вишеслојне, вишеструке и препознатљиве уметничке визије у стваралаштву овог писца и о његовом приповедном артизму првог реда (Пантић 2009, преузето са: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13119>), док Дејан Ајдачић, потенцира значај романа *Гори Морава* и истиче да та „аутобиографска књига одступа од других Михаиловићевих дела - по присуству стварних догађаја и преживљавања самога аутора у његовим делима и по посвећености детињству и одрастању“ (Ајдачић 2009, преузето са: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13129>).

²⁰ Октобарска награда Београда (1967); Андрићева награда (1976); Златна арена за сценаријо у Пули (1978); Награда „Бора Станковић“ (1994); НИН-ова награда (1984); Награда Народне библиотеке Србије (1985); Награда Вукове задужбине (1994); Кочићева награда (2011); Награда „Ramondia serbica“ (2016).

4. Експлицитна и имплицитна поетика

Претходно је истакнуто да је временом термин поетика постао толико полисемичан да се сасвим природно јавила потреба о раздавајању ње и предмета њеног проучавања. Данас постоји и читав низ других књижевнотеоријских дисциплина те се из тог разлога термин поетика мора узети у свом ужем и специфичном значењу јер би поетика требало да се бави оним чиме се друге дисциплине не баве (Милосављевић 1997: 277). У складу са тим, кроз само разматрање појма поетике намеће се потреба да се у току истраживања расветле и други појмови.

Бројна су преиспитивања и поновна дефинисања термилошког одређења појма поетике, и као што смо видели у њеном развоју, она су наметала и друга разграничења ради детаљнијег одређења самог појма, односно прављења разлике између врста поетике, између теоријске и иманентне и експлицитне и имплицитне поетике. Новија размишљања донела су различите ставове који су се тицали ових појмова.

Показало се значајним направити разлику између стваралачког процеса као дела уметности (теоријске поетике), и проучавања тог стваралачког поступка као и самог предмета стварања, (иманентне поетике). Том разлучивању тежили су Рене Велек и Остин Ворен у својој *Теорији књижевности* (1948). Новица Петковић у *Огледима из српске поетике* такође разграничава ове појмове у истом циљу.

Бавећи се овим питањем, Сања Мацура истиче примишљања Јована Деретића и Новице Петковића, па наводи да „под теоријском поетиком сматрамо оно поетичко мишљење које је о књижевности изражено мимо књижевног дјела (дакле, у критикама, интервјуима и сл.), док „проучавање иманентне поетике мора бити емпиријски утемељено“ (Мацура 2007: 77 према Петковић 1990: 52). Како би се избегла конотација у којој се под термином „иманентна“ подразумевају и поетика и начин приступа књижевном делу, Новица Петковић предлаже назив „имплицитна“ што би значило иманентна поетика. Дакле „ако теоријску поетику потиснемо из књижевности у науку о књижевности, онда иманентна остаје као целовит предмет наших поетичких изучавања. Иманентна је она [...] просто зато што постоји унутар књижевности, у

текстовима које сматрамо књижевним, а не научним“ (1990: 45). Мацура закључује да се „таква, имплицитна поетика, даље разликује од онога што се назива експлицитном поетиком и што означава појаву у којој један или више писаца у неком од својих књижевних или ванкњижевних текстова, описује своју сопствену поетику, своје погледе на умјетност, књижевност, умјетнике, процес стваралаштва и сл. Управо та експлицитна поетика улази у комплексну интеракцију са имплицитном поетиком истог писца (или групе писаца)“ (Мацура 2007: 79). Увидом у пишчеве поетолошке исказе, ставове и начела стварања, односно у експлицитну поетику и у оно што ишчитавамо из његових уметничких текстова, добићемо целовиту слику стваралаштва једног писца.

Предраг Петровић наводи да „док теоријска поетика, као облик рационалног знања о књижевности, постоји у научним текстовима, иманентна поетика припада самим књижевним делима и обухвата „експлицитне и имплицитне поетичке аспекте дела, поетичке исказе и поетичке фигуре“ (Петровић 2008: 21). За Александра Јеркова ово се првенствено односи на роман, дакле он за појам *иманентно* наводи да се може односити и на унутрашњи приступ проучавања књижевног текста, те употребљава термин *програмска поетика*, који се односи на поетске ставове неког писца (Јерков 1997: 20, 22).

Значајна су и схватања Јована Деретића у којима се истиче подједнака важност експлицитне и имплицитне поетике и наводи да „експлицитне поетичке ставове писца треба узети у обзир онда када су исказани, када је, дакле, реч о писцима који су формулисали своје књижевне погледе. Иманентна поетичка начела пак потребна су увек, јер нема писца без унутрашње поетике“ (Деретић 1997: 15).

Промишљајући о експлицитној и имплицитној поетици, Петар Милосављевић наводи да су се дескриптивни поетичари трудили да законе, норме и правила, на основу којих се граде песнички текстови, открију и формулишу док су се нормативни поетичари трудили да их пропишу. Стога су и једни и други своје ставове излагали на дискурзиван начин и за такав вид поетике се усталио назив експлицитна поетика. Дobar пример такве поетике је текст руског формалисте Бориса Ејхендаума *Како је настао Гогољев Шињел*. Међутим, имплицитна или иманентна поетика рачуна се

потребом да се закони и норме у књижевном тексту открију или осветле (Милосављевић 1997: 283). Милосављевић сматра да је интеракција ове две врсте поетика подједнако важна и да ниједну не треба искључити из књижевног текста. Само њиховом кореспонденцијом добићемо квалитетан књижевни текст. Стога је подједнако важно настојање да се увидом у експлицитку поетику дође до онога што је имплицитно, односно да се у књижевном тексту открије оно што је скривено и присутно у различитим видовима и облицима.

4.1. Обриси експлицитне поетике Драгослава Михаиловића

У средишту нашег истраживања је експлицитна поетика Драгослава Михаиловића, која ће помоћи да се стигне до имплицитног, односно иманентног, у његовом романескном опусу. Како је до сада предмет детаљнијих истраживања углавном била имплицитна поетика Михаиловићевог књижевног опуса, у овом поглављу биће дат осврт управо на онај сегмент његовог стваралаштва који је мање обрађен, а то је експлицитна поетика, да би се касније дошло и до детаљније разраде онога што је његовим романескним остварењима иманентно.

Значај експлицитних поетичких исказа неког писца имају аутопоетичку функцију [...] јер су они носиоци приповедачке самосвести о књижевној форми, језику односно стварности и фикције или самом чину писања [...] и они могу објаснити неке аспекте приповедних и композиционих поступака којима је дело неко дело остварено и тада их можемо назвати метанаративним исказима или аутопоетичким у ужем смислу јер се односе првенствено на дело коме припадају (Петровић 2008: 22, 23), односно бити, како Деретић наводи, „одскачна даска“ за тумачење књижевног текста (Деретић 1997: 15). У том смислу, стижемо до значаја откривања одлика експлицитне поетике Драгослава Михаиловића, која ће допринети лакшем разумевању имплицитних одредница његових романескних остварења и помоћи ка обједињавању ове две врсте поетика у јединствену целину.

Иако као целина не постоји програмски текст у коме Михаиловић излаже сопствена поетичка начела, као што то чини Едгар Алан По у својој *Филозофији композиције* или горепоменути Ејхенбаум или пак Црњански у *Објашњењу Суматре*, могуће је пронаћи у бројним интервјуима, есејима и текстовима, исказе писаца који проблематизују не само нека од општих питања која се тичу стварања већ и оне који могу бити носиоци пищевих програмских ставова и свести о ономе о чему пишу. Михаиловићеви поетички погледи издвојени у току овог поглавља представљају полазиште за каснију анализу његових романа.

Радмило Димитријевић наводи да се под стваралачким процесом подразумева ток настајања једног уметничког дела. У процесу настајања сваког уметничког дела посебно има, разуме се, специфичностима. Цео ток настајања једног уметничког дела условљен је многим елементима: пре свега личношћу самог уметника, његовим погледом на свет, његовим схватањима, односима према појавама, његовим способностима, склоностима, циљем који је писац себи поставио при изражавању своје замисли, итд., дакле, чисто субјективним моментима; с друге стране, настанак једног уметничког дела условљен је и другим, објективним моментима; историјским тренутком у коме дело настаје, околностима у којима писац живи, дотадашњим постигнућима у тој области и врсти и облику уметничког стварања, књижевним методом итд. (Димитријевић 1964: 33, 34).

Стога је на самом почетку важно осврнути се на пищеве ставове који се тичу начина прикупљања грађе за своја дела и саму реализацију припрема и уласка у стваралачки процес. Јасно је да је „од јављања уметничке идеје па до њеног дефинитивног остварења често је врло дуг пут код правих уметника, нарочито код великих уметника и у обимнијим њиховим делима [...] Многи писци су, говорећи о настанку својих дела, истицали да је од почетку рада њихова на неком књижевном делу до дефинитивног облика тога дела прошло дуго времена“ (1964: 33). Управо је то случај и са Михаиловићем. Он је на више места истицао да је неке од романа писао и по тридесет година, и да је процес стварања у коме је, како наводи, „окапао“ био дуготрајан, тежак и пипав. У интервјуу „Духовни портрети: академик Драгослав

Михаиловић“ из 2018. године, који је са Михаиловићем одрадила телевизија *Храм*, Михаиловић говори како је текао процес прикупљања грађе за роман *Чизмаши*:

„Целу годину једну сам провео од седам до седам читајући документацију [...] тада кад сам ја ту годину провео у Војно историјском институту ја сам, нескромно бих додао, видео да Југославија мора пропасти и да нема од такве државе, каква је Југославија, ништа, да ће она кад-тад отићи дођавола и то се нажалост тако и десило“
(Раденковић 2018).

У емисији на РТС-у „На јутарњој кафи: Драгослав Михаиловић“, у разговору истиче важност самоодговорности у процесу рада као и преданост раду и „давање себе до краја“:

„Јако сам водио рачуна да ми књиге буду добре, окапао сам над рукописима, бар две књиге у тим мојим сабраним делима сам ја писао тридесет година. То не значи да сам тридесет година само ту књигу радио, него сам прекидао, нисам могао да решим нешто, па бих се после шест месеци, после годину дана, опет вратио“
(Миљевић Рајшић 2019).

У емисији „Књижевни дијалог: Драгослав Михаиловић“ Михаиловић објашњава како изгледа и да ли уопште постоји припрема за писање романа. Он наводи да ништа не планира, него да се његови ликови сами развијају у току романа. Кад је у питању роман *Кад су цветале тикве*, писац истиче да је прво Љубу Сретеновића замишљао као главног лика а да се бокс, сасвим природно, сам, „угурао у књигу“ и то са једним разлогом: ако је толико пажње посветио Апашу као човеку који уме да се бије, морао је и главни лик да зна нешто од тога. Прво је замишљен као боксер па се то даље развијало те је постао и првак Србије (Гаталица 2014).

Такође, у интервјуу који је поводом деведесетог рођендана Драгослава Михаиловић за РТС начинила Весна Јовановић, Михаиловић износи ставове о књижевним јунацима: „Ја мислим да писци не бирају своје јунаке него како им се

наметне прича, а прича је у мојим књигама, бар колико ја знам, увек узбудљива“ (Јовановић 2020).

О процесу стварања наводи и следеће: „Ја не правим варијанте, него кад напишен две, три, четири стране онда застанем и поправљам, поправљам, поправљам док ми се не учини да то може да иде“ (Гаталица 2020). Такође, о истом питању говори и у једном интервјуу из 2020:

„Kad je Dragoslav Mihailović bio mlad čovek, on je radio po petnaest sati dnevno i odlazio je u krevet razmišljajući o tome šta će pisati. Sada kad ima devedeset godina manje šest meseci, on ne može toliko da radi, ali ipak i dalje piše pomalo. Napravio sam jednu zbirku o mojim golootočanima, i mislim da će ona biti uskoro objavljena. Tri knjige sam radio preko trideset godina. U rukopisu imam roman koji sam pisao celih pedeset godina. Nažalost, on nije ispao dobro i biće bačen. Mnogo sam se trudio oko svojih knjiga i negovao ih kao što majka neguje svoje dete. Kad nađem neko mesto koje je malo slabije, počnem iznova i iznova to mesto da doradujem“

(Миљевић Рајшић 2020).

Важно је поменути и пишчеве наводе о рађању идеје за настанак романа *Кад су цветале тикве*. Инспирисан и поучен стварним људима и њиховим судбинама, Михаиловић гради савременске карактере:

„Ја сам у исто време радио у једном малом листу који се звао Новости из Југославије где сам био уредник дописа читалаца и сва та приватна писма која смо ми добијали, а добијали смо их доста, где сам видео како људи пате од носталгије, како тугују што нису у свом родном месту, тамо где су у Југославији живели, то је такође био један од подстицаја који ме је гурнуо на ту стазу и Љуба шампион је такође један човек који пати од носталгије и пати за Београдом“

(<https://www.youtube.com/watch?v=HbwZNENcaFs&t=6s> , 9. 11. 2016.).

У Михаиловићевом стваралаштву важну одредницу представља језик којим су његова књижевна остварења написана а о коме је он често говорио. Овде је

првенствено реч о косовско-ресавском дијалекту на коме су написани неки од његових најзначајних романа, *Петријин венац*, *Чизмаши* и *Гори Морава*, као и о сленгу који доминира у роману *Кад су цветале тикве*. У емисији из 2014. године, „Књижевни дијалог: Драгослав Михаиловић“ Михаиловић говори о поетици језика његових романа, значају за њега и разлогу због којег се у току писања одлучивао за, како он наводи, „мале егзибиције у језику²¹“:

„Писац воли свој српски језик а и воли да прави извесне, мале егзибиције у томе језику. Петрија говори такозваним косовско-ресавским дијалектом, моји јунаци у роману *Кад су цветале тикве* говоре у извесној мери сленгом, душановачким сленгом. У приповеци *Миандрош и Беља* покушао сам да једноме моме јунаку ставим у уста изражавање човека који је преживео мождани удар и који је шлогиран, како се каже у народу, тако да сам ја увек волео да нешто урадим помоћу језика, помоћу мењања оног књижевног језика којим се ми служимо“

(Гаталица 2014).

Истичући да је дијалекат за њега посебно подстицајан када је књижевно стваралаштво у питању, писац посебно истиче како је и када на њега утицао косовско-ресавски дијалекат (како истиче, *Петријин венац* је књига „која њему пева“ на том дијалекту) те се у његовим наводима уочава извор његове љубави према приповедању на том дијалекту, о чему врло емотивно говори:

„Пре свега моја Ћуприја, лежи на том... Ћуприја и Јагодина, Параћин, то су, цело поморавље и добар део Шумадије лежи на том косовско-ресавском дијалекту, на пределу где се говори тако и тим језиком је говорила већина људи из моје фамилије, моје породице, дакле већина људи које сам ја волео, дакле ништа то мени није ружно било, ја сам оног тренутка кад сам почео да пишем *Петријин венац* ја сам се осећао

²¹ „Činjenica da pišem na srpskom jeziku znači da moram da čuvam srpski jezik. Potičem sa dijalekatskog dela srpskog jezika. Moja velika naklonost s te jezičke strane je prema Kosovu. Mislim da je srpski jezik veoma lep, i onaj književni jezik kojim najvećim delom pišem, ali i onaj dijalekatski koji sam u literaturi jednim delom upotrebljavao a koji sam slušao kao malo dete od ljudi koje sam voleo. Dakle, mislim da je književni srpski jezik veoma lep a da se naslanja na neknjiževni, dijalekatski govor koji je takođe lep“ (Милосављевић 2020).

као да сам у неком рајском пределу који сам некада познавао па сам га временом заборавио“

(Гаталица 2014).

У емисији „Таковска 10: Драгославе, лаку ноћ“ он поново говори о језику у *Петријином венцу* за који је у више наврата истицао да је његов најомиљенији роман²²: „То је књига коју ја јако волим. То је књига која мени пева на оном језику на којем сам ја као некадашњи мали дечак, што је тешко замислити, слушао песме које су певале жене око мене, моја тетка, моја мајка, док је била жива, моја баба и то је најлепши језик који сам ја у животу чуо“ (Игњић 2023).

О језику говори описујући догађај, који га је навео да у роман *Кад су цветале тикве* унесе сленг са Душановца и који је значајно допринео специфичности и аутентичности романа. Михаиловић описује његов боравак у болници због туберкулозе, наводећи да је са њим у соби лежао пријатељ по имену Станко Радан, који је рођен и живео на Душановцу и кога су том приликом посећивали другари са Душановца: „Био сам фасциниран оном што сам чуо и што сам видео. То су били леви, zgodни младићи са неким тетоважама [...] и они су говорили дивним језиком са примесама сленга“ (Гаталица 2014).

Михаиловић је такође истицао став да све оно што писац напише треба да буде ваљано написано. У томе је подвлачио несумњиву улогу књижевног талента, који је у процесу стварања, према његовом мишљењу, доминантнији од вештине, што га приближава Платоновим схватањима која се тичу писца односно ствараоца и процеса настанка књижевно-уметничког дела:

„Ponekad vas neki ljudi jednostavno podstaknu na pisanje. Možda su negde zaista postojali žena ili човек, njihova sudbina kao podsticaj, ali onda kad postanu junaci vašeg

²² „То је врло тешко питање за сваког писца. За мене такође, јер сам на свим својим књигама врло прилежно радио. Објавио сам их до сада двадесет две. Пошто сам деценијама био на црној листи, писао сам тако што сам давао целог себе. Можда највише волим *Petrijin venac*. I sam je ponekad otvorim, čitam i počnem da se smejem i kikoćem nad nekim rečenicama koje je moja junakinja izrekla, iako u stvarnosti ta žena nije ni postojala“ (Милосављевић 2020).

dela, prestaju da budu ti o kojima ste počeli da pisete. Sve što usledi je pitanje književnog dara. Ako ga imate, rođice se dobro književno delo, a ako ga nemate, ne vredi ništa. Nema pomoći. Znao sam da imam književni dar kada sam počeo da pišem. Kad se osvrnem unazad i pogledam moje knjige, mislim da sam uradio dobro. Možda se moje knjige neće svideti baš svakom, ali ja ne mogu da učinim ništa drugo osim onoga što sam već učinio“

(Милосављевић 2020).

Такође, кривца за популарност својих дела он проналази у феномену доброг писања: „То је феномен доброг писања. Ја сам одувек био пипав као писац и спор и није то баш случајно што сам ја прву књигу објавио у 37. години и онда, једини ми је излаз био да пишем добро“ (Миљевић Рајшић 2016).

У пишчевим исказима налазимо и занимљива промишљања о читаоцима и њиховој важности у оквиру рецепције књижевних остварења:

„Можда ће изгледати чудно али ја не размишљам о мојим читаоцима. Они су неки други свет, они ће примити то што сам написао или неће примити, можда ће осећати чак презир према томе што сам ја написао, али ја се тиме не бавим. Ја имам једног врхунског читаоца мога текста, то сам ја сам и колико пута поправљам неки текст тешко ми је рећи, само знам да сам неке књиге, наравно са прекидима, писао тридесет година. Рецимо, ову књигу *Злотвори* сам писао тридесет година. Имам један незавршени роман који сам започео, отприлике, кад ми се родио син, а мој син сада има 53 године, и то нисам завршио и по свој прилици нећу ни завршити“

(Раденковић 2018).

На питање у каквом је односу према својим јунацима (за пример је узет Јова Веселиновић), да ли их воли, памти, цитира, Михаиловић објашњава:

„Не, не цитирам их али углавном волим. То су моја сабраћа. Има две приче чијег главног јунака не обожавам, али то је ретко код мене.

То је фиктивни јунак који, по мојој књизи, треба да буде ћупричанин, који прави каријеру у Удби и постаје заменик управника логора на Голом Отоку, злочинац који је убио ко зна колико људи, међу њима, неки пут и децу али то није јунак кога ја

унапред волим али текст приче или романа те вуче на ту страну где мораш да разумеш и убицу и злотвора и ја се не устручавам да се томе привлачењу препустим“

(Гаталица 2014).

У појединим непосредним изјавама Драгослава Михаиловића сазнајемо о узорима на које се у великој мери ослањао у писању и са чијим је поетичким начелима био добро упознат. То је првенствено Достојевски²³, коме је давао, може се слободно рећи, доминантно место²⁴, али и осталим писцима из руске литературе („Ја сам обожаваалац руске литературе“). Када је српска књижевност у питању, у више наврата наводи како су Бора Станковић, Иво Андрић и Милош Црњански тројица великих писаца које он високо вреднује и цени и које је у више својих интервјуа препоручивао читаоцима као квалитетне писце за читање. У таквим исказима налазимо потврду да је Михаиловић у свом књижевном стваралаштву заиста успео спојити традиционализам и модернизам који почива на квалитетним литерарним узорима:

„Наравно да ми се допадају пре свега она тројица која су по мом мишљењу у српској прози најкрупнији, то су Бора Станковић, Иво Андрић и Црњански. Имао сам велику срећу да сам Андрића познавао кад сам 1969. године, два или три дана пре него што ме је Тито напао ми смо били у Врању на обележавању дана, ваљда, смрти Боре Станковића [...] и Црњанског сам једанпут срео. О Црњанском сам као студент треће године радио један семинарски рад“

(Раденковић 2018).

²³ Служећи се таквим литератрним узорима отварају се потребни простори за примену психоаналитичког метода, који сасвим ваљано „омогућава истраживачима књижевности да књижевни текст схвате као манифестацију људске психе, а људску психу као текст отворен за интерпретацију“ (Алексић 2019: 135).

²⁴ Говорећи о *Злотворима* и лику Јове Веселиновића, Драгослав Михаиловић објашњава то да је желео да тај карактер кореспондира са Достојевским. Непосредно проговара о узорима у књижевности: „Само помињање тога имена је за мене велика почаст коју ја не заслужујм. Ја сам још на самом Голом отоку, гледајући себе као неоствареног писца, који ће можда једнога дана то постати, говорио: „Ти ниси за то способан, то би могао да напише само Достојевски“. Онда сам кренуо да радим оно што могу, онако како је Достојевски био неспретан и како је правио грешке, нека правим грешке и ја, да је само да извадим неко зрно истине о томе ужасу који се зове Голи оток јер је то највећи злочин направљен у мирнодобско време на тај начин што већина жртва треба да остану живи“ (Миљевић Рајшић, 2019).

Изјаве које се односе на почетке пишчевог рада на књижевности, његовог обликовања као ствараоца, као и на прву литературу са којом се сусрео још као дечак он даје у интервјуу за РТС из 2020. године, поводом његовог деведесетог рођендана. Чињеница да по вокацији себе види искључиво као приповедача са собом је повлачила веома искључив став, да ће он увек бити прозни писац: „Почео сам да читам књиге, нарочито *Златну књигу*. При једној књизи сам закључио да је за мене право звање писац и да ћу бити писац. При томе, ја нисам имао никакве амбиције у некој поезији. За мене је увек проза била оно главно у литератури и читавог живота сам само писао прозу“ (Јовановић 2020).

У Михаиловићевим исказима видно је интересовање за неговање добре навике непрестаног учења и читања, која је и допринела његовом формирању као писца. Конкретан одговор на питање о узорима који су му помогли да се изгради као писац и са чијег се књижевног извора напајао, даје у интервјуу објашњавајући да је од велике важности за писца феномен непрестаног читања:

„Najviše sam voleo rusku literaturu i upravo je ona dosta uticala na mene. Dostojevski, Tolstoj... Mogu da kažem da je na mene u tom smislu uticao i moj srpski jezik. Bili su tu i nekakvi moji čitalački ideali koje sam zapamtio od rane mladosti i dečakog doba. Oduvek sam mnogo čitao a čitam i dan-danas. U ovo vreme izolacije, u vreme korone čitam svakodnevno, najmanje po sto, sto pedeset stranica. Čitanje je uz pisanje moje zanimanje i ja se time bavim svakodnevno. Imam uz sebe uvek po nekoliko knjiga koje čitam“

(Milosavljević 2020).

Ако се осврнемо на став да је Михаиловић у својим романима заступао начело приказивања животне истине и суштине бивствовања јединке, у његовом приповедачком опусу поетичким ставовима дато је секундарно место. Међутим, ако „загребемо“ испод површине можемо пронаћи текстове у којима ћемо уочити заокрет у стваралачком концепту овог писца. Разликовањем Михаиловићевих општих поетичких исказа и специфично аутопоетичких, уочава се да разликовање поетика / аутопоетика производи дејство на ово истраживање. Приповетка „Лепо писање“ из

збирке приповедака „Преживљавање“, препозната је у критици нарочито значајном за Михаиловићево стваралаштво зато што обрађује тему писања поезике чиме постаје први приповедни текст овог писца у коме се он занима оваквим питањима. Она је попут својеврсне теоријске расправе у којој се, описом живота Леке, универзитетског професора у пензији, који се присећа прошлости и посвећује писању научног текста, помињу пишчеви књижевни претходници и промишља о књижевности, стварању, поетичким начелима и књижевној теорији. Такође, писац се путем свог наратора, бави промишљањем о теоријском појму реализам, његовој исправности и ограничењима, која он са собом носи.

У приповеци се настоји ка расветљавању односа, сродности, између два значајна писца српске књижевности, Иве Андрића и Боре Станковића, чиме се указује на иманентно у његовом стваралаштву као и на самосвесност о постојању књижевних сродника и сродности.

Како Милета Аћимовић Ивков примећује, интересовање Михаиловићевог поетичког приповедача је у овој приповеци усмерено и ка пољу језика који је Станковић у својим текстовима активирао, тачније његових „дијалекатских корена“. Одбацујући примедбе које се односе на његову неписменост он истиче „изузетног стваралачког појединца (Аћимовић Ивков 2018: 149). Приповетка „Лепо писање“ значајна је јер су се у њој могу препознати намере писца да, као и раније, укаже на значај приказивања реалности живота и истине, док се као иновативан концепт у њој јављају управо наведена промишљања о теорији књижевности, књижевним узорима и претходницима као и поетичким, коментарима и исказима.

Када говоримо о специфичности Михаиловићевог стваралаштва, важно је подвући већ поменути манир писца ка транспоновању, селидби књижевних јунака и њихових карактера из књиге у књигу. На питање да ли је то нека врста пишчеве игре, забаве али и обједињавање различитих књига у једну имагинарну, велику, заједничку књигу Драгослава Михаиловића, Михаиловић истиче да се у томе некад успе а некад и не. Иако је првобитна замисао била да напише седамнаест прича као што су *Барабе*, *коњи и гегуле* у којима ће Жика Курјак бити главни лик, десило се то да се већ саплео и стао већ на другој, код *Чизмаша* (Раденковић 2018). Такође, о истој теми проговара

и када помиње чињеницу да је прво голооточанско сведочење, које се јавља у његовом стваралаштву, управо од лика који је, као и горепоменути Жика Курјак, склон миграцијама у оквиру различитих Михаиловићевих књижевних дела, од Јове Димитријевића, чије је сведочење стављено са причом „Ћевапчићи и пиво“. Тај исти лик и прича касније се из нефиктивне прозе преселио у фиктивну као део књиге *Јалова јесен*. Видевши у том сведочењу малу причу, која кореспондира са *Тицавама*, писац ју је „извадио“ из сведочења и преселио у приповедну прозу (Миљевић Рајшић 2019).

У експлицитну пишчеву поетику могли бисмо сместити његове наводе о роману *Гори Морава*, у којима он јасно тај роман карактерише као аутобиографски, истичући да је од великог значаја и да је сасвим сигурно да сваки писац има по један такав роман: „Сећам се кад смо се Киш и ја упознали и ја сам читао *Баишту пене* његову, која ми се изузетно допала, и ја њему кажем, он, нешто је проговорио о тој књизи, а ја кажем: „Ја пишем управо такву једну књигу о моме детињству“. То су те личне књиге које сваки писац има“ (Игњић 2023).

Из оваквих пишчевих исказа поменути роман можемо посматрати кроз призму Тенове концепција о раси, средини и моменту. Њена применљивост се огледа у томе што је управо он носилац пишчевих искустава сабраних из периода његовог детињства²⁵ као и због тога што се у ову књигу слила целокупна љубав коју је гајио према месту у коме се родио и окружењу и људима уз које је одрастао: „Имам 22 књиге, од тога се бар 10 њих односи на Ћуприју, без обзира на моје искуство које сам имао у животу а да не кажем и са Ћупријом, а ја овај град волим“ (Михаиловић 2017). Оно што је искуствено и аутобиографско успешно кореспондира са фикцијским у поменутом роману, обликујући причу као компактну целину. Као топос који је

²⁵ „Рођен сам у улици Краља Александра, то је главна улица на углу сремске и главне улице и ту је била моја мајка као млада жена која ме је родила. Нажалост, она је умрла кад је мени било годину ипо дана, бригу о мени је преузела њена најстарија сестра, мајчина најстарија сестра, моја тетка Милица, која је моје велико богатство, лично богатство које сам имао у животу. Не бих преживео да није било ње поред мене и у животу а ми смо прешли, ми смо из улице краља Александра прешли у Његошеву. Тада је та кућа имала број 3, сада мислим да има број 9, али кућа је срушена, не постоји више, као што не постоји ни Тинкићева кафана у главној улици где сам се ја родио“ (Раденковић 2018).

неодвојиви пратилац скоро свих Михаиловићевих романа, јавља се његово родно место, Ћуприја, чак су и многи ликови носиоци ћупријског порекла:

„Како сам се навратио на Ћуприју, па тако што сам био рођен и што сам до 22. године боравио у Ћуприји. Мислим да сваки писац, прозни писац, не говорим о песницима, има бар по једну књигу која је посвећена његовом детињству на неки начин. Не мора то бити описивање до детаља али може бити књижевна инспирација. Киш има, и други писци имају своје књиге које су инспирисане њиховим детињством па ето и ја имам једну књигу иако, наравно, и у другим књигама сам ја помињао Ћуприју на овај или онај начин“

(Раденковић 2018).

На крају, важно је истаћи став Драгослава Михаиловића о чињеници да су његова дела овенчана бројним наградама као и о томе колико је за писца значајно када његове књиге доживе добру рецепцију код читалаца, посебно омладине у данашњем времену, у коме се све мање чита: „То су лепе награде. Сваком писцу ласка кад их добије, па и мени“;

„То је добра poruka за pisca. Pisac može sebi da kaže: Bravo, starče, dobro si živeo!“
(Matović 2018).

5. Теме и мотиви у романима Драгослава Михаиловића²⁶

У потрази за поетиком романа Драгослава Михаиловића, у току овог истраживања дато је значајно место темама којима се бави и обрађује их у својим романима. С обзиром на то да се свака тема мора разложити на доминантне мотиве, у току овог поглавља биће дат њихов преглед, анализа и карике које их повезују у целину путем које се стиже до најзначајнијих одлика пишчеве поетике. Такође, теме и мотиви које су у вези са поступцима грађења ликова повлаче за собом анализе таквог типа, те ће се оне наћи у оквиру овог поглавља.

Ако кренемо од традиционалног објашњења појма теме (на грчком *thema*-случај, предмет, претпоставка, основа, односно стављено, постављено – од глагола поставити, што подразумева да се ради о нечему стабилном, одређеном (Милосављевић 1997: 187)), навешћемо да је она означавала поуку која проистиче из дидактичког карактера књижевног дела, како се у *Речнику књижевних термина* наводи (Živković 1984: 801). Тема²⁷ би означавала предмет разговора односно ону проблематику о којој се у књижевном делу говори, формирајући тиме заокружено јединство. „Што је значајнија тема, то више траје њена дејственост, то је више осигурана животна способност дела“ сматра Томашевски (Томашевски 1972: 195). Солар у својој *Теорији књижевности* за тему каже да представља јединствено значење дела, дакле, појам теме се заснива на чињеници да књижевно дело нешто значи. Тема се може разлагати на мотиве²⁸, (лат. *moveo*, покретачи, разлози) и они представљају најмање тематске јединице које задржавају самостално значење у оквиру теме (Solar

²⁶ Ово поглавље садржи делове из претходно објављеног рада:

Стојковић, М. (2022). (Зло)употреба човека – једна епизода из живота Свете Петронијевића из романа „Треће пролеће“ Драгослава Михаиловића. *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, књига LII (2) /, 77-93.

²⁷ Петар Милосављевић наводи да су Волфганг Кајзер а касније и Елизабет Френцел, уместо израза *тема* употребљавали израз *der Stoff* (грађа), док се код руских формалиста, као и код нас, тема означава оно о чему се говори (Милосављевић 1997: 186).

²⁸ „Идеја мотивације као логоса који прожима текст, кореспондира са идејом стила као чиниоца на којем је успостављено јединство текста“ (Алексић 2013б: 263).

2005: 46-48), делови теме²⁹ (Милосављевић 1997: 187). У симбиози поменутог и „у књижевности богатој традицији постоје трезори литерарних форми и мотива који представљају грађу и чијом се комбинацијом могу стварати нови књижевни производи“ (Алексић 2018: 345). Промишљајући о теми, француски теоретичар Ж. П. Вебер тврдио је да сваки писац има своју тему, коју од детињства носи у себи и која се провлачи кроз његово дело (Živković 1984: 802). У неким случајевима за погоднији облик од теме узима се тематика, под којом „razumemo široku oblast životnih činjenica iz kojih je uzeta građa za to delo. Pod temom pak razumemo ono jedinstveno konkretno predmetno značenje na koje se celo delo, sva njegova građa, može svesti“ (1984: 801). У том случају, можемо закључити да прва одредница има за нијансу шире значење од друге, које је некада чак и немогуће разлучити.

С обзиром на то да се у оквиру Михаиловићевих романескних остварења проналази обиље тематско-мотивских одредница, и да се текстови показују као изразито хомогени, долази се до закључка да се оваква испитивања поменутих одредница показују као значајна и нужна за истраживање поетике његових романа. Стога смо у овом поглављу пажњу усмерили на преглед тема и мотива, покушавајући да их идентификујемо и реконструишемо а све у циљу проналажења нити којом би се повезао целокупан романескни опус овог писца.

Кад су цветале тикве

Књижевна критика је већ од његовог првог појављивања 1968. године роман *Кад су цветале тикве* препознала као лирски. Овај Михаиловићев роман одмах након објављивања остварује значајне домете у литератури доносећи читаоцима животну причу о судбини Љубе Сретеновића, Врапчета, Шампиона (боксер са Душановца),

²⁹ Мотиви се у оквиру теме могу јавити као динамички и статички те се на тај начин успоставља и однос према теми као однос целина-део. Ове изразе употребљавали у руски формалисти, а после и немачки феноменолози а у новије време употребљавају се појмовни парови којима се означавају појаве сличне природе, *језгра* и *казтализе* (Ролан Барт) односно *језгра* и *сателити* (Чатман) (Милосављевић 1997: 187).

главног лика и наратора романа, који у емиграцији, у Шведском граду Естерсунду, ретроспективом оживљава прошле тренутке и драматичне животне ситуације. У исповедном тону, пред читаоце се отвара лепеза разноликих догађаја из живота овог лика, доведеног у ситуације у којима је приморан да чини оно што неће, крећући се онуда куда не жели да иде. Вртлог судбине, политички моћници, њихова репресија и немогућност појединца да се избори са машинеријом власти и судбинским токовима, обликоваће његову животну причу а последице које ће формирати његову судбину биће присутне посредством социјалне климе. Износећи свој оштар став као критику о политичкој ситуацији и виновницима политичке моћи (Комунистичка партија Југославије, Информбиро...), Михаиловић у роману тематизује социјалне моменте и њихов утицај на појединце, људе са периферија, у овом случају периферија Београда, Душановац, те би се могло рећи да роман прати судбину Љубе Сретеновића у специфичним друштвеним околностима. У центру пажње је он и његова животна прича а угао из кога писац жели да је посматрамо дат је на почетку романа на коме се налази цитат из средњовековне књижевности. У питању су речи Даниловог ученика (XII – XIV век): „Ево, лишени славе своје, / у понижењу великом стојимо, / вођени силом куда нећемо” (Михаиловић 1984: 6), што Микић коментарише као удвојену приповедачку инстанцу односно присуство скривеног, имплицитног приповедача који се само у овом случају оглашава износећи свој став (Микић 2018: 92). Његова порука да човеков живот контролише непозната сила и да она усмерава његов ток, са колективног плана упућује на индивидуални, доносећи слику живота човека, који се још увек држи на темељима прошлости, покушавајући да докучи управо ту силу која управља људима. Стога су у такав тематски оквир инкорпорирани мотиви сеобе, носталгије, љубави, патње, болести, смрти, освете и власти, као неки од најзначајнијих мотива које препознајемо. Овакав мотивски поредак, свезан у јединствену целину, обликује причу о једном времену и судбинама наизглед обичних људи, са маргина друштвене лествице, чиме се указује на свеопшту животну причу савременог човека који постаје само играчка у рукама судбине, неспособан да докучи њене тајне. Роман, између осталог, доноси знатна одступања од стандардне језичке норме а Михаиловић, оваквом употребом некњижевног језика у литерарни свет уноси шатровачки говор,

дијалекат и сленг, чиме роману додатно даје на значају. *Кад су цветале тикве* доноси, како „причу која је сва окренута оптерећујућој прошлости и која као да се ствара у часу говорења, и сликовито и сценично, као на филмској траци“ (Аћимовић Ивков 2018: 168).

Почетне странице романа у којима приповедање започиње управо главни лик, Љуба Сретеновић, натопљене су емоционалним моментима и испуњене носталгичним тоном. Прва реченица романа „Не, нећу се вратити“ указује на јунакову подвојеност од сопственог изворишта и прошлог живота. Неће се вратити у родни крај а уједно се ни минуло време неће вратити. Из Шведске, одакле се нараторов глас и чује, плете се прича о садашњости која нас сасвим лако уводи у прошле догађаје и живот бившег боксерског шампиона Србије. Реченицом: „Ови блесави Швеђани мисле да је Југославија читаво једно море“ (Михаиловић 2015: 1) наратор истиче знатну подвојеност између њега и Швеђана, свог и туђег и тај моменат у коме је наглашен непремостив јаз између онога што је своје и туђег, указује на формирање имаголошке представе другог у очима онога који га посматра³⁰. Крећући се трагом овакве врсте анализе, уочавамо каква се слика о другима склапа у Љубиним очима – блесави Швеђани, њихова је земља јалова, не знају да се веселе као наш народ, хладни су и безосећајни, нису причљиви, не друже се, тврди су на пару а за Југословена мисле да „везе немају“, да су „ударени“, „нису читави“³¹. Још је Јован Цвијић у *Балканском полуострву* истраживао заједнички карактер балканских народа³², истакавши њихове основне црте, односно оно што их разликује од осталих народа света. Неретко су уврежена мишљења, које уочавамо и у изјавама наратора, да други народи немају оне

³⁰ Зоран Константиновић наводи да би се „оваква проблематика припада области истраживања за коју се у савременом систему наука усталио назив компаративна имагологија, под којом се подразумева истраживање и систематизовање слика уопште онако како се јављају у људској свести, што је посебно у садашњем постструктуралистичком виђењу света постало веома значајно, јер је у оваквом виђењу свет присутан у нама превасходно у виду слика, у непосредном сусрету са стварношћу или као сећања, а када је у питању књижевност, слике произлазе из словних знакова и оне сведоче пре свега о одређеном стању културе, па зато и Данијел-Анри Пажо (Daniel-Henri Pageaux) говори о књижевности као заправо непрестаном произвођењу слика културе (l'imagerie culturelle) (Константиновић 2006: 11).

³¹ При доласку у Словенију, он истиче блискост Словенаца са Србима, осећа је у окружењу, ваздуху и језику који чује на улици: „И, верујте, Словенци сасвим добро жвале по нашки, ништа се не разликују“ (Михаиловић 2015: 19).

³² Бавећи се овом проблематиком, Владимир Дворниковић написао је дело *Карактерологија Словена*.

одлике, које карактеришу Словенске, и да је оно што Словени поседују окарактерисано као боље, квалитетније, вредније. Овакве претпоставке засноване су углавном на личном искуству а слике о другом су углавном „конструкције нашег знања и сазнања“ (Константиновић 2006: 13) што формира одређене културне разлике међу појединцима као саставним деловима одређене културе. Међутим, „свака слика о другом, страном и туђем, неизбежно предочава и слику о ономе који трага за другим, страним и туђим“ (2006: 15) а из овога исходи и портрет онога који приповеда, слика његовог душевног стања које га је навело на формирање поменутих представа о другима. Оваква оштра поларизованост усмерава нас на мотивску раван романа и душевно, емоционално стање Љубе Сретеновића, који се упушта у приповедање о свом животу обавијено носталгичним расположењем, сентименталношћу и чежњом³³ за повратком у своју домовину^{34,35}:

„Тада уђем у Љубљану, или Цеље или Марибор – ниже не идем немам храбрости: о Београду да вам не причам – застанем и паркирам се поред тротоара. И тако останем у колима. Спустим прозоре, гледам око себе и – слушам [...] И тако, не излазећи из кола, преседим по пола сата или сат или два.

Онда полако кренем натраг. У повратку негде на бензинској пумпи напуним резервоар бензином. Затим пређем аустријску границу, застанем, па из довода наточим

³³ Дистанца која се појављује између Швеђана и њега може се чак и оправдати јер он, поучен личним искуством наводи основне разлике између њега и њих, наших људи и странаца. Изразито лични тон доминира у току оваквих коментара те тада налази прилику да проговори о себи сликајући сопствени психолошки портрет и описујући оно стање које га мучи и ствара му тескобу: „Мало ми је лакше откако овде има наших. Готово шест година био сам једини Југословен у целом Естерсунду. А сад нас има готово шестсто. Кад су почели да долазе, очима нисам могао да верујем. И – овде мало жваљавимо по нашки, мало певамо по нашки и мало плачемо по нашки. А онда одемо свако на своју страну (Михаиловић 2005: 17).

³⁴ Уочавамо да се „јунак одликује јасном свешћу о свом националном идентитету, макар и страдао због тога“ (Матицки 2010: 279): „Пре две године сам се опет био запио – дешава ми се то повремено – и онако пијан, само сам сео за волан и одјурio право за Југославију. Осам дана нисам долазио на посао. И мирно сам примио отказ“ (Михаиловић 2005: 14).

³⁵ Дајући као паралелу пример *Ламент над Београдом* Милоша Црњанског, Микић и у овом Михаиловићевном роману проналази такозвану „понорну тугу“ емигрантског живота која се појављује као сама тематска или боље рећи семантичка основа, као раван са које нам се објављује једна дубоко песимистичка визија људске судбине постављене наспрам онога што пролазност не може да захвати (Микић 2018: 108).

по пуну шаку. Трљам га, њушим: и он ми мирише на Југославију. Намажем се по лицу, по коси, по грудима...”

(Михаиловић 2005: 19).

Овакав носталгични тон, који се јавља одмах након започете приче о сопственом животу, бива инспирисан животом у новој културној заједници и сусретом за њеним одликама. Управо такав тон узима примат на првим страницама романа „па слика „о себи“ која је иницијално била „испод“, постаје текст који надјачава „слику о другом“ (Стојановић 2006: 310). Како Микић наводи „роман *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића спада у она прозна дела која нас, после читања, доводе у парадоксалан положај. С једне стране, знамо да смо, све време, у рукама држали роман, а после читања нас, с друге стране, дуго обузима дубока меланхолија“ (Микић 2018: 108). Такво расположење на нас као читаоце преноси наратор својом дубоко емотивном и потресном животном причом, чиме се указује на доминацију лирских елемената и уједно, смештање овог романа уз одредницу *лирски*³⁶. Егзистенцијални контекст у коме се приповедање одвија (Микић 2018: 111) пројављује се као вапај за изгубљеним (породичним) временом и прошлим животом.

Осипање једног прошлог живота и његови фрагменти јављају се само у Љубином сећању одакле се уочавају последице трауматичног искуства и немоћ јединке да утиче на животне токове. Љубу, којег је животни преокрет изменио, видимо као пасивног, готово отуђеног од свих, и таква слика је пандан оном Љуби пре емиграције, из периода док је живео животом безбрижног младића³⁷. Таквим еволуционим моментима сазревања главног лика, од једне наизглед обичне нарације, и сама прича почиње да се шири и усложњава. Приповедајући о прошлим догађајима, уочава се процес сазревања у коме он постаје свестан времена и социјалне климе која га окружује, људи који у њој делују и који су у непосредној вези са његовом

³⁶ Радивоје Микић наводи да је „за лирске романе је Ралф Фридман рекао да им је положај такође „парадоксалан”, пошто се романи обично „повезују са приповедањем” и пошто у њима читалац тражи ликове „с којима се може идентификовати, радњу у којој би се могао ангажовати, или идеје и моралне дилеме које ће се на његове очи драматизовати” (2018: 108 према Фридман 1968: 491).

³⁷ Љубин младалачки, некадашњи свет идеалног и далеког, готово утопијског живота (Стојковић 2021: 156), сазревањем у суровој реалности срушен је и промењен из корена.

породицом, што обавезно укључује суптилну пројаву мотивске компоненте која се односи на власт и политичку моћ. Наратор у току приповедања, путем различитих коментара, предочава ону младалачку наивност, коју је поседовао а која се распршила онога тренутка кад је постао свестан опасности, схвативши да репресија власти и њени моћници могу да управљају животима слабијих и немоћних. Микић наводи да ће Љуба, „закупљен боксом и девојкама, врло касно постати свестан да је почела она „воловодница с Русима” и да му је због тога ухапшен најпре брат а потом и отац (Микић 2018: 113).

Породица као мотив тесно је повезана са осталим мотивима у роману. Главни лик одмах на почетку истиче чињеницу како тамо, у емиграцији, има породицу. Он нам описује ту породицу, њене норме и функционисање, истичући бојазан своје жене Инге да ће их он напустити и вратити се у Југославију. Међутим, породица и љубав свезани су у роману нераскидивом везом. Љубав према породици, жени и сину којег је признао иако није његов, љубав према породици из које је поникао, мајци, оцу, брату и сестри од којих је, у тренутку из кога чујемо приповедачев глас, жив само брат, и љубав према боксу, ономе због чега је и добио надимак Шампион, јавља се у роману као ванвременска вредност која не мења своју суштину, „као стуб, кодекс и архетипски образац српског идентитета“, одмах је, на почетку романа (Стојковић 2021: 153). Дом који би требало да егзистира путем породичних односа и људи, да се очвршћује и јача, у роману наилази на сасвим супротно. У његовом животу, поред боксерских успеха, с једне стране, наступају судбински ударци у којима губи најдраже људе из своје породице, са друге стране. Распад Љубине породице и смрти које су се над њом надвиле, друштвена средина и полуге политичке моћи, његова емиграција због убиства које је починио како би се осветио кривцима за сестрину смрт, све то главног лика доводи до преиспитивања себе и свог живота, где у таквим моментима, изолован од сопствене матице, Југославије, долази до сазнања да је једино што је вредно породица. Она је огледало које Љуба носи у себи и поред свих сломљених идеала и обесмишљености којом је испуњен његов садашњи живот. Неретко, у Михаиловићевим делима, уочавамо тенденцију да се успешно дочара значај и вредности породице у српској култури, што свакако потврђујући тезу Бојана Чолака

да се породица још у српским патријархалним друштвима доживљавала као стожер и чувар појединца, док би свако одељивање од породице водило у пропаст (Чолак 2013: 5).

Михаиловић и у овај роман уводи додатне, симболичне мотиве, као што је мотив болести (његова мајка душевно оболева, отац на измаку снаге такође умире, жена Инге обележена је деформитетом са којим се носи читавог живота – једна нога краћа од друге, а и његов противник, Столе Апаш на крају завршава у санаторијуму у Сурдулици обелевши од туберкулозе). Уз мотив болести примећујемо и мотив тиквиног цвета који се појављује већ у наслову романа. Касније, још два пута, писац ће овај мотив инкорпорирати у завршне сцене романа, у опису сукоба Љубе и Столета Апаша који и сам, у том окршају, наводи да туберани умру кад цветају тикве, дакле, маркира временском одредницом своју смрт, и поново, пре саме смрти, када Љуби говори да је он те тиквине цветове видео у моментима када му је силовао сестру. Тај моменат је био пресудан и за живот Столета Апаша (његови последњи тренуци) али и за Љубу, коме су то такође били последњи тренуци живота у Југославији, освета као прекретница због које ће почети да живи живот емигранта. На овај мотив, у завршетку сцене, надовезује се мотив птице која излеће из шибља указујући, симболично, управо на тај емигрантски живот у који ће морати да се упусти. У митолошком, фолклорном фону, и тумачењу овог мотива биће речи у поглављу о фолклорном подтексту овог романа. Овакви моменти указују нам на изразиту симболичну сферу романа којој је Михаиловић посвећивао доста пажње.

Михаиловић, врло суптилно, на семантичком плану и подлози претходних трагичних догађаја који су задесили Љубу (како и сам каже да се смрт већ населила у његову кућу), путем промишљања о освети, мотиву који се јавља као претходница ономе што следи, у роман уводи још један, изузетно значајан мотив, мотив убиства³⁸. Након мучног сазнања да му је сестра због силовања извршила самоубиство, да је мајка

³⁸ Наговештаје да се догоди тако нешто проналазимо у реченицама капетана Зорића, који у Загребу обучава Љубу боксу, где он, пратећи га док тренира уочава, како Микић примећује, „да Љуба Сретеновић више није боксер већ човек спреман да убије зато што је постао „исувише сујетан”“ (Микић 2018: 114) и истрајан, не да се бори да победи (као некада), него да сада, по сваку цену победи противника.

Миланка због тога завршила у душевној болници, а поседујући изузетну вештину у боксу (без које се убиство не би на тај начин ни реализовало³⁹) и Хамлетовске дилеме у где је „у животној стварности човјек је увијек у Кјеркегоровском стању избора ИЛИ ИЛИ“ (Халиловић 1989: 48), знајући да је кривац за то Столе Апаш⁴⁰, Љуба се одлучује за освету тако што ће починити убиство. Овакав поступак, готово је у духу старозаветне историје која подржава тезу „око за око, зуб за зуб“, где праштање нема приступа и где се за учињено дело спроводи освета готово епских, мегданских размера, чак и по цену сопствене штете, смештена у ново, модерно време. Осветом ослабљен и помрачен, схвативши и сам размере сопственог преображаја (како је могуће да он може некога да убије, да ли је то заиста он), у психолошком окршају и физичком сукобу са Столетом, приказаном са безброј појединости и пропратних манифестација, чувши реченицу „тако ме је и твоја сестра нервирала“, у којој се провлачи признање да ју је Столе силовао, дешава се оно што је пресудило да Љуба испуни свој циљ и освети му се: „мени просто мозак отказа, као да ме неко маљем удари у слепоочницу“ (Михаиловић 2005: 120). Искључивши свест и разум, Љуба те вечери, у Сурдулици, убија Столета Апаша како би умирио сопствену савест и вратио дуг за убиство сестре за које је Апаш био крив и емигрира у Шведску, где га више нико никада неће наћи. Бекством из земље он бежи од себе, од онога што ипак не може побећи, и то што га мучи мучиће га и у далекој земљи, што он упоређује са откинутом руком, хендикепом са којим човек леже и буди се, са којим научи да живи. „Без обрзира шта каже о кајању, Љуба доживљава почињени грех као кривицу. Она га тишти, притиска тако да је он починилац недела и жртва у себи прихваћене кривице. По томе је искушеник који се исповеда пред неименованим слушаоцем. То исповедање је катарзичан процес који ће, кроз признање истине, прочистити Љубину душу. Чин њене објаве у монолошко-казивачкој форми јесте давање гласа о себи и о своме непочинству са којим он мора да

³⁹ „А бокс ти је такав: може те научити добрим стварима – да осетиш да се не умире од сваког ударца и учинити те готово неустрашивим или чак и мудрим, да више не примаш све како изгледа – а може те за цео живот преплашити или ти и душу затровати, тако да почнеш да уживаш у томе што у човека можеш да удараш као у цак“ (Михаиловић 2005: 26). Код њега ће примат добити ово последње.

⁴⁰ Радивоје Микић наводи да је у таквим моментима „слика угашене породице једино што све време лебди пред Љубиним очима, док му је мислима једна друга ствар – потреба да нађе Столета Апаша, узрочника доброг дела ових невоља и превремених смрти“ (Микић 2018: 116).

се суочи и да га учини јавним. Када то уради полако се спушта завеса и приводи се крају драма породице Сретеновић и Столетове породице“ (Пијановић 2021: 121). Из такве јунакове исповести добили смо „један циклус потресних лирских песама и једну дубоко симболичким и лирским средствима прожету причу о злочину и казни која обликује токове једног живота. И када сумирамо наведене чињенице, уочавамо да Михаиловић настоји да подлогу за трагичко виђење људске судбине пронађе у сфери свакодневног живота света социјално/културне периферије, што је врло важан догађај у српској књижевности, догађај коме је било тешко пронаћи право објашњење (Микић 2018: 122, 107). Уједно, важно је напоменути да тематске и мотивске одреднице романа *Кад су цветале тикве* указују да је реч о животном путу као о трагикомичном „ходочашћу“ историје и људских судбина“ (Томић 2010: 6).

Петријин венац

Непосредно усмено обраћање Петрије Ђорђевић Драгослав Михаиловић нуди нам у *Петријином венцу* у коме остаје доследан техници сказа о којој ће детаљније бити разматрано у неком од поглавља овог истраживања. Сам наслов романа и његов сусрет са читаоцима доноси сакривен код, тему и поруку књижевног дела који ће читаоцима, у овом случају на симболичној равни, помоћи да докуче смисао његове суштине.

Петријин венац књижевна критика види као један од Михаиловићевих најзначајнијих романа у коме је тема дубоке мисаоне суштине живота и човекова борба да, и поред свих недаћа истраје, језгровито обрађена и постављена на пиједестал Михаиловићевог књижевног стваралаштва. Стоички дух и позитиван, оптимистички поглед на живот и свет, промовисан је путем лика Петрије Ђорђевић, жене из народа, из села Вишњеваче (негде између западне и источне Србије). Михаиловић је у *Петријином венцу* имао задатак да путем Петријине животне приче, уведе и читаоце у широко тематско устројство, које та прича нуди и да на примеру жене из сеоске

средине проговори о тежини човековог живота, његовој суштини и на крају о пролазности. У овом роману Петрија је главни лик, носилац радње а у исто време и наратор. На јединствен и непоновљив начин Михаиловић плете венац њеног живота чиме, путем дијалектске одреднице као идентификацијске основе свих ликова, гради специфичну и смислену целину.

Петријин венац читаоцима нуди низ догађаја из живота Петрије Ђорђевић, период који обухвата време пред почетак Другог светског рата па све до седамдесетих година 20. века. Живот испуњен невољама и тешкоћама стао је у Петријино приповедање, које од почетка до краја указује на, како Јеремић запажа, „njen samotnički položaj i osećanje napuštenosti koje se proteže od pojedinačnih sudbina do sudbine nekada razvijenog rudarskog kraja, a sada razvaljenih naseobina s opustelim oknima, bolnicama, školama, kafanama“ (Jeremić 1976: 171). У промишљањима о једном значајном књижевном остварењу као што је *Петријин венац* Петар Џацић наводи да се у периоду у коме овај роман настаје јавља нова проза у којој овај роман представља „споменик трпљењу као стилу живота и једној могућности да се одговори на изазове судбине, том духу моравског женства, који не признаје коначан пораз ма како он изванстан био, тој жени која бауља по муљу судбине сневајући свој недосегнути рај у једној јединој слици: смирењу у кутку неке своје породице, са неким својим човеком (Џацић 1995: 18).

Петријино деловање и деловање ликова који је окружују покрећу различити мотиви који се преплићу и смењују а готово сваки је у нераскидивој вези са оним најзначајнијим, животом. Преплитање живота и смрти⁴¹, њихова вечита борба, окосница је око које Михаиловић гради Петријину причу. Мотив љубави, патње, пролазности, истине само су неки од значајних мотива који провејавају овим романом и који показују своја преплитања са различитим односима као што су укореењеност у традицију и тежња ка модерним, старо и ново, преплитање прошлости и садашњости.

Путем Петријиног приповедања замишљеном саговорнику (ономе који не проговара али све разуме и стрпљиво слуша), кроз размишљања, сећања и путем

⁴¹ Пишући о феномену смрти Небојша Лазић закључује да се дубљи увиди о феноменологији живота и смрти могу наћи у уметности, делатности неоптерећеној формалним спекулацијама (Лазић 2017: 801).

исповедачког тона, ми разазнајемо читав њен живот⁴²: удаја, тежак живот са првим и другим мужем и свекрвама, смрт деце и смрти блиских људи и тренуци у којима Петрија остаје сама у опустелом рударском крају. У тим известима које се нижу, као покретачка тачка Петријиног приповедања, на површину израђају мотиви смрти и самоће.

Феномен смрти укоренен у суштину света долази у додир са човеком који изнова покушава да разуме кретање једног циклуса који свака јединка мора проћи. У истинско порекло смрти покушава да проникне и Петрија, суочавајући се изнова са њом, доводећи у питање коначност, да би се на крају помирила⁴³ са чињеницом да је то ипак воља, суд и наредба неке више инстанце, Бога⁴⁴. И поред сујеверја којем неретко подлеже у роману, Петрија је верујућа. Њена хришћанска религиозност избија у први план чак и када посеже за средствима заштите која одступају од хришћанске традиције и окрећу је паганству:

„Избави мене она Влајна, бог јој се одужио. И како тад, више никад. Никад се више онако тешко нисам поболела“ (Михаиловић 2004: 67);

„Ама нећу да се жалим ни овако, беше ми баш добро ту годину. Фала ти, боже, и на то“ (Михаиловић 2004: 181);

„Прекрстим се, трипут и дунем у прсти. 'Спаси ме, Господе', шапућем, 'ослободи ме од оваки луди санови. И ако сам те нешто ружно прекорила, опрости ми, Господе'“ (2004: 189).

Мотив смрти оставља Петрију саму, а њен степен самоће у старости је готово потпун и указује на поновни сусрет са смрћу, али овога пута, сусрет који је у вези са окончањем њеног живота – трајање се завршава смрћу: „Ники ми више не остаде.

⁴² Петрија се уз старе фотографије присећа различитих догађаја обраћајући се јасно и природно замишљеном саговорнику. У таквом исповедном тону она почиње различите сегменте свога живота, па тако у поглављу *Увеличане слике и досадне мачке* причу започиње реченицом „Не, немам децу“.

⁴³ „Прија ми, бога ти, ракија, блажи ме некако. Пре није било тако. Сад, већ трећу кад попијем, све ми некако дође друкше. Не мислим на то да сам остала сама и да ћу тако и да цркнем. Све ми равно и све ми, скоро, лепо“ (2004: 42).

⁴⁴ „Прво се буниш, не пристајеш, Бога и Богородицу и судбину проклету кунеш што међу сви ови људи што гледаш баш тебе изабрали да бидеш најгори и последњи [...] 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“ (Михаиловић 2004: 261).

Никог више немам да ми прави друштво и да ме разговори кад сам тужна. Ники неће да ме држи за руку кад будем умирала“ [...] „И тако ти, ево, седим с моје мачке у ову пустињу и гледам преко плот. Откако нам запунише шахту, и однесоше пругу, ники у ово проклето Окно више нема“ (2004: 40). Јеремић такође примећује да су „smrt, rak, bolest i propadanje prisutni od početka: u priči o vodi, u priči o rađanju dece, o svekrvama, vračarama, vešticama, predskazanjima“ (Jeremić 1976: 173).

Мотив самоће Михаиловић путем свих поглавља романа вешто провлачи и не оставља простора да се од њега одступи. Приповедање истог саговорника, у истом тону, са собом повлачи присуство овог мотива чиме се осигурава његово константно присуство. Стога је јасно да, иако се о самоћи не говори много и често, самоћа је истинска окосница Петријиних казивања и тамни извор њене потребе да прича и омамљује саговорника (Jeremić 1976: 172). Не само да се самоћа налази у Петријиним гестовима, она је и амбијенту који је окружује. Празна кућа, живот без деце, породице, пријатеља, окруженост животињама, неразвијен рударски крај из којег људи одлазе за бољим животом, без пролазника – готово све одише духом самоће⁴⁵. Овај мотив уочава се, осим код Петрије, и код Мисе, њеног другог супруга, после повреде у руднику. У својој несрећи и тузи он тражи утеху у алкохолу сматрајући да је у својој несрећи усамљен, одбачен и немоћан: „Што је, Петријо', каже, 'баш мене то морало да задеси?' и плаче, плаче, ко киша пролетња. 'Зар ја оваки, још могу да бидем човек? Кој још може да ме погледа а да му не биде гадно'" (Михаиловић 2004: 257).

Смрт и самоћа код Петрије рађају сазнање да је све пред човековим удесом и несрећама равнодушно и да је све пролазно. Целокупна човекова борба да живи и преживи своди се на поновно враћање у првобитно стање, земљу из које је поникао, која га је хранила и одгајала и у коју ће се поново вратити.

О пролазности овоземаљског Петрија има јасне представе које су резултат њеног наталоженог животног искуства. Често водећи монолог она отвара бројна егзистенцијана питања и долази до готово сигурних закључака о коначности овога

⁴⁵ „Може тебе, човече, не знам како невоља да задеси, ал кад ти поред себе имаш неког који ти је драг и мио, неко дете на прилику, има лакше да ти буде. Кад ми Миса онако падне у болницу, по неки пут сам сву ноћ поред девојчицу преседела. Она спава, а ја ју гледам и по косу милујем. И тако ми одведоше и њу. Готово. Остадо сама“ (2004: 351).

света која чека сваког човека. Петрија закључује да је човек мали и немоћан над вишом силом и да као такав не може утицати на ток животних дешавања: „Ја⁴⁶ сам ти већ једанпут казао шта имам да ти кажем, ал ти ми, изгледа, ниси најбоље поверовала. И, ево, опомињем те опет. Ја узимам оно што је моје и немој да се заносиш, мала је твоја људска снага да ме у то задржиш“ (Михаиловић 2004: 360). Сабирајући своја искуства Петрија до самог краја романа гради финалну слику представу о људској судбини и положају малог човека на овом и оном свету – човек је сужањ живота а Петријин свршетак мисли је у Богу.

Разнородност мотива у *Петријином венцу* упућује нас и на разнородност осећања која се пројављују у Петријиној личности. Психолошки процеси јесу један од разлога њеног деловања у одређеним моментима због којих би требало језгровитије докучити природу ове жене коју нам Михаиловић представља. У дијалогу са унутрашњим дамарима и осећајима, њени поступци одају присуство стида, који се у овом случају не јавља као последица за учињено недело, већ је у питању врста стида проистеклог из модела патријархалне средине који нам нуди утемељене обрасце понашања. То нам потврђује и мишљење Џона Брадшоа, које наводи Милош Весин, у коме је направљена јасна разлика у разумевању стида. Стил се не посматра као једноличан и исти феномен. За њега постоје две категорије стида, добар и лош, као два неистоветна осећаја. Први осећај (добар стил) он назива уздржљивост, и то је осећај пре учињеног дела, док је други осећај (лош стил) – срам (у смислу губитка милости) који се јавља после учињеног дела (Весин 2020: 11). Мотив стида и продубљивање његовог концепта уочавамо у моментима када Петрија одлази у последњу посету Миси у болницу, када он већ живи своје последње сате живота: „Збогом Петријо“, рече он мене. Тад тедо још нешто да му кажем. Тедо да му кажем да сам леп живот с њега имала, да је мојему 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. Ал никако не могадо ни то. И онако се полако покупим и изађем“ (Михаиловић 2004: 371). Међутим, ову врсту

⁴⁶ „Боже, ако ништа друго ниси имао да ми поручиш, фала ти и за ово. Све је твоје, све можеш да водиш ди је потребније. Твоја је последња, Господе, и ја морам да слушам“ (Михаиловић 2004: 360).

стида уочавао и код Мисе у истој ситуацији. Он не проговара али гестовима сугерише да се је и он имао нешто што би Петрији рекао, али није могао:

„И тек кад се нађем напоље, више случајно но што сам тела, окренем се на онај прозор ди сам га оно скоро видела. Стоји, богами, мој Миса тамо. Изненадим се мало. Застанем и ја [...] У један ма ми се учини да ће нешто да ми каже. Ал он онако ћути и даље и ни не мрда. И ја се тако окрето и полако одо својим путем. Спекљана, не умедо ни ја њему ни да се насмејем ни руком да му махнем. Тако се ја и мој Миса растадосмо“ (2004: 371-372).

Овај, њихов последњи сусрет одраз је најчистијег поноса, оног племенитог, који су неговала патријархална друштва, и који је „увек добро укореењен у достајанству“ (Весин 2020: 29). О жени из патријархата Хатица Крњевић истиче размишљања Камиле Луцерне сматрајући да је „stid baština žene onog doba, morala, običaja i načina života. Krotka i uzdržana žena bila je moralni ideal onog vremena“ (Krnjević 1973: 721). С тим у вези, стид о коме говоримо може се протумачити и тежином традиције која је лежала између мужа и жене у тадашњем друштву. Он је битан узрок и важна психолошка значајка без обзира да ли жени припада по типу или као лично својство (1973: 275- 277). Петријин и Мисин стид и њима бива загонетан и неодређен, али обоје остају пасивни стапајући се са њим и не чинићи ништа да га превазиђу. Стид у овом случају остаје загонетан до краја као чиста константација без икаквог објашњења (1973: 280)

Посматрајући начин на који Михаиловић гради Петријин лик, њене реченице, док описује догађаје из живота, немогуће је не уочити њену емотивну природу, која се готово огољена показује након сваке тешке животне ситуације. Казујући свој мучан живот, Петрија неретко у читаоцима изазива сажаљење јер они испред себе виде усамљену и намучену жену која често подлеже страху. Мотив страха се појављује у изразито тешким ситуацијама и тада он прикривено прогони Петрију. Ова емоција обележава дубље и мисаоне слојеве романа. Страх препознајемо у различитим концептима Петријиног делања што нам потпомаже у конституисању њеног

психолошког профила. Када Миса доживи несрећу, њена потрага за њим по околним болницама па све до Београда, претвара се у мучно путовања. Како пут постаје дужи он бива испуњен осећајем тескобе што нужно доводи до стрепње и увећања Петријиног страха. У својим промишљањима она то и потврђује:

„Ни у Рударску благајну у овај час нико нема, све и овде спава. И нико ни отуд ни у цео бели свет не види како ми је у моје уплашено срце нит може да замисли шта у тај час док се они одмарају мало даље 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 човеку⁴⁷ [...] Идемо нас двојица кроз ону болничку авлију, а мене се срце стегло од стра да ће ми мој Миса без ноге остане“

(Михаиловић 2004: 209-222).

И поред свеколике животне енергије и психичке снаге којом Петрија влада, она у оваквим тренуцима показује и своју другу страну, сасвим супротну од оне коју представља околини. Притисак зебње и простори страха кроз које се Михаиловић креће док портретише Петрију, открива нам и другу страну њене личности, женску и осетљиву аниму. Што је интензитет њеног страха већи то се њено биће у правом светлу открива читаоцима. Како Драгана Вељковић Станковић наводи, „епицентар страха није увек само одраз тренутних околности, већ и последица конкретним или фиктивним разлозима активираних најосетљивијих ареала неке особе“ (Вељковић Станковић 2018: 313) те тако, на пример, Петрија, поучена лошим искуством из претходних дешавања сваку наредну невољу види као потенцијалну могућност за фатални исход, јер „ono što budi strah jeste ono što na ovaj ili onaj način ugrožava nečiji životni plan“ (Svensen 2008: 46).

Мотив страха у роману је свепржимајући. Он се открива на јавном или прикривеном плану као заједнички именилац свих ликова из Петријине околине. Њен

⁴⁷ Током романа неретко увиђамо тежњу приповедача да након приповедања о неком дешавању да и сопствени коментар, неку врсту наравоученија заснованог на личном искуству, које жели да пренесе читаоцима. Нека врста човековог почетног и ограниченог знања шири се и увећава током живота чак и до те мере да некоме може послужити као наук, савет и као што рекосмо, наравоученије. Емоције и искуства које су биле личне, нека врста сопства, транспонују се на колектив и постају његова својина.

страх од губитка породице, смрти, несреће, деловања злих чини, присутан је већ од самог почетка романа. Миса је такође један од ликова из Петријиног окружења кога страх обавија. Он се плаши губитка ноге, болести, немоћи и сваки поступак и делање након повреде продукт је страха који у њему тиња. Страх уочавамо и код Полексије, зле сусетке, која стрепи да ће јој ћерка остати сама због тога што је на лошем гласу – „девојка из друге руке“. Страх се јавља и код комшинице Милијане, која се подвргава абортусу и остаје на ивици између живота и смрти. На њен страх се надовезује и доктор Јешић. Док покушава да јој спаси живот, оптерећен је страхом, који нагони на најцрње мисли, дакле, да неће успети да спаси пацијента и да ће због нелегалног чина, абортуса, изгубити место доктора у државној установи. Напоследку уочавамо да се сви ликови на неки начин у тој врежи живота саплићу и сучељавају, рањавају и зебу у немирним страховањима (Вељковић Станковић 2008: 320).

Као један од доминантних мотива у *Петријиним венцима* уочавамо и мотив љубави који је присутан не само у љубавним односима, љубав у патријархалном окружењу, већ и љубав на ширем, универзалном плану. Иако је живот тежак Петрија и даље воли да живи.

У тражењу истине Петрија покушава да допре до смисла човековог постојања. Ломљена бројним невољама, она тежи ка кретању а не ка укочености, тежи животу а не смрти, што се види у бројним гестовима и њеној, готово гигантској борби са ветрењачама⁴⁸. Владета Јанковић у рецензији коју пише за једно издање *Петријиних венца* наводи да се Петријина борба може назвати „племенитом резигнацијом стоичког кова, а што чини да и пораз у судару са силама живота буде на извешан начин раван победи“ (Михаиловић 2004: 1). Петријину моћ (сигурно је да можемо искористити тај термин) и Јеремић истиче јер она, чак и под теретом свих несрећа које је сналазе и саплићу, има способност да не клоне духом и да у својој старачкој напуштености уме још увек да воли и мрзи, да прашта и буде непоколебљива у омрази и да се милостиво и са разумевањем односи према туђим невољама (Jeremić 1976: 177). Мотив љубави је

⁴⁸ Током Петријиног приповедања замишљеном саговорнику, отвара се лепеза различитих догађаја којима је њен живот испуњен а путем којих, и поред свих тешкоћа, читаоцима шаље апел на несаломивост, храброст и вечиту, јуначку борбу.

покретач овакве Петријине природе, али не само у љубавним односима, већ и на ширем, универзалном плану. Љубав према животу као и њена несаломива природа српске жене жрвањ је који покреће и даје јој снагу да се бори. Увек издигнута изнад ситуације, она гради извесну супериорност над несрећама, обојену жилавом вољом за напред. Петрија превише воли живот чиме ствара механизам одбране, који јој не дозвољава да клоне и тако постаје симбол националног менталитета и несаломивости српског човека.

Чизмаши

Чизмаши Драгослава Михаиловића представљају роман којим се наставља низ романа у којима је писац за доминантну технику приповедања изабрао сказ⁴⁹. Уједно, ова техника проширена је, допуњена још једним, паралелним током приповедања, који у свој састав укључује уношење документарног стила, односно, архивских података који употпуњују и обједињују замишљену причу о судбини Живојина Станимировића, Жике Курјака, његовој војничкој каријери, коначном паду, разочарењу и резигнацији, која га наводи на приповедање из једног специфичног и симболичног амбијента као што је затворска душевна болница. Паралелно, са његовом животном причом Михаиловић даје изводе из државног архива Краљевине Југославије, који пружају увид у њен распад, пропаст и бурна дешавања, која иду у корак са растројством и трагичном судбином главног лика. Поменути, различити типови текста доприносе обликовању специфичне целине и упућују на промене у приповедању које указују на Михаиловићеву тежњу да се дистанцира од већ добро познатог наративног поступка и приближи новим приповедачким средствима у обликовању прозе, документарним, што ће у наредним романима и успети. То је добар репрезент како отварање нових

⁴⁹ Говорећи о новим приповедним техникама и уопште, новм стилу у српској прози, Александар Јерков истиче да у овом случају примат добија обновљени идентитет приповедача као главног јунака те се он и његово приповедање истиче у први план (Jerkov 1991: 121).

приповедачких могућности доноси ангажовање на текстовима публицистичког типа (Илић 2012: 71).

Већ је на корицама романа указано да се ради о првој књизи, подељеној у три дела, и да је Михаиловић имао у плану да о авантурама Жике Курјака пише у још две књиге, које никада није написао. Тако *Чизмаша* функционишу као целина, иако формално гледано, нису доживели наставак, који је писац замислио. Приповедање у *Чизмашима* започиње управо главни лик романа, Живојин Станимировић, Жика Курјак⁵⁰ који приповеда о сопственој животној причи, ретроспективним казивањем, из затворске душевне болнице у којој се налази у моментима приповедања, о најзначајнијим догађајима у његовом животу односно о оним, које у тим моментима види као судбинске. Концентришући се на поменуте догађаје, он их замишљеном слушаоцу уверљиво представља као драматичне прекретнице у његовом животу и војничкој каријери.

Михаиловић у *Чизмашима* разрађује тему трагичне судбине појединца и његове каријере у времену између два светска рата и пропаст једне државе, Краљевине Југославије, у критичним историјским моментима. Вешто укључујући документе у ток приповедања, паралелно, у засебним деловима романа, формира се прича која повезује индивидуални са колективним планом. Судбина српског народа приказана путем бројних указа на историјске чињенице предочава пишчева настојања да је као такву прикаже у трагичном светлу, какво је и његово осећање. Комбинујући фикцију и факте, уједно и сазревајући, када је у питању поетика приповедања, писац разрађује добро познате теме о јединки усамљеној у свету пред машинеријом политичких механизма, њеном сазревању и разочарењу, које је уследило болним сазнањем о урушеним идеалима безбрижног младића, који је војску волео „више него мајку рођену“ и желео да у њој напредује („Главно ми је било, оћу униформу, па Бог. Оћу плетушке, макар црко“ (Михаиловић 1990: 14)). Желећи да се склони од родног краја⁵¹, из Окна, надамак Ћуприје, седамнаестогодишњи Жика у својој наивности, упушта се у животну

⁵⁰ Овог јунака проналазимо и у *Петријином венцу* и у приповеци *Барабе, коњи и гегуле*.

⁵¹ „Мене баце у то крагујевачко одељење, оно било пољско. А мени баш и прија што ме нису задржали у Ћуприју, волео би да сам још даље. Шта ћу близу Окна? Од њега сам и побего“ (Михаиловић 1990:14).

авантуру, несвестан последица које такав изазов са собом носи. У таквом казивању о сопственом животу и судбини „*lični ton ispovesti i iluzija govorenja nametnuli su se kao nova paradigma*“ (Jerkov 1991: 121).

Животна прича Жике Курјака плете се од самог почетка романа и указује на њену авантуристичку ноту, што ће се касније, како се радња усложњава и потврдити. Младић, жељан војске и живота који није слепо везан за родно Окно, већ оријентисан ка даљинама, хедонизму и чулној, страственој љубави, приповеда читаоцима своју животну причу, која ће јасно отворити и пут његовом сазревању, те га од почетног узлета и заноса довести до резигнације, пропасти и психичког урушавања. Уједно, документарна грађа унета у роман нуди паралелан ток приповедања који указује на лагано подривање краљевине Југославије и на њен распад.

Чизмаша нуде безброј мотива које проналазимо и у осталим Михаиловићевим романима, и који се као мантра стално провлаче у његовом стваралаштву, усложњавајући се и уобличавајући. Мотив љубави у *Чизмашима* даје своје одјеке на више поља. Њега срећемо у породичним, пријатељским и љубавним односима, у тежњи ка војничком животу али и у пороку као што је алкохол. Иако одлази за бољим животом и војском коју је волео „више него мајку рођену“, у коју се заљубио „као у неку женску“, Жирино приповедање открива љубав према породици, оцу, мајци и сестри коју је издржавао све до удаје. Од војничке службе слао је новац како укућани не би оскудевали, и иако посредно, исказивао бригу за њих. Љубав према преминулом оцу, који му је у тренуцима када је био у војсци фалио, усмерио је на свог команданта Чичу Миљковића, налазећи у њему очинску фигуру и ауторитет који му је недостајао, што ће у пар наврата и истицати: „И ми смо нашег Чичу волели ко оца рођеног. Нема војника који га није волео“ (Михаиловић 1990: 20); „'Ја сам, госин-пуковниче', кажем, 'оца изгубио баш кад сам ступио у војску. То поред вас нисам ни осетио. Били сте ми као други отац. Фала вам за све'“ (1990: 146). Управо из тог разлога је Михаиловић доста пажње посветио лику Чиче Миљковића, обликујући вешто његов физички и психолошки портрет и посвећујући му добар део романа. Доводећи команданта Миљковића у директну везу са Жиком, може се запазити да је он замишљен као лик који значајно утиче на формирање његових ставова и моралних начела, којих ће

покушати да се придржава. Очинска, пријатељска и фигура ауторитета сабране су у лику Чиче Миљковића кога ће Жика памтити „докгод буде мого да памти“ (1990: 149).

Мотив чулне и страствене љубави уткан је у лик и карактер главног лика романа. Његова тежња ка чулним уживањима и његово препуштање свим чарима, које чулна љубав и сексуални нагон доноси, приказане су у сценама чија се радња одвија у градским куплерајима⁵² („Јао, људи, што је то би живот. Оне лумперајке код „Синђелића“. Па оне женске [...] Па оно вино и другарство. Док сам жив нећу тај живот да заборавим“ (1990: 63)) а понајвише у љубавном односу између удовице Софије и Жике, коју упознаје у Скопљу. У том случају, можемо говорити о деловању ероса, сексуалног нагона кога је „Фројд је схватао много шире од значења полних органа за репродукцију, тако да га је дефинисао „као телесну функцију која тежи задовољству и уживању, у разноликим облицима“ (Стојковић 2022 према: Требјешанин 1994: 144). Његова најважнија и најзначајнија карактеристика је Либидо, којег је Фројд дефинисао као 'телесну глад' “ (2022: 403). Стога би се могло истаћи да удовица Софија постаје окосница око које ће бити исплетена радња и са којом ће се Жикина судбина нераскидиво повезати. Физичка лепота заносне удовице полазна је тачка Жикиног интересовања за њу и потпиривач ескалације нагона:

„У то време баш сам становао код неке удовице баба-Дафине [...] и одједампут видим, долази код ње нека лепа млада жена у црнини. Тако, иде отуда оборена погледа, прође поред мене и погледне ме црним очима крупним ко неке оволике трњине. Полако ми назове бога и опет покрије очи с трепавице. И нестане у кућу [...] Долази, бога ти, често. И лепа, лелеее! Колико често долази толико бих је чешће гледао [...] И колико је више пута виђам, све ми лепша и лепша изгледа. Па кад ме оним очима погледне, готово се стресем. Просто ми душа у мене застане. Заљубим ти се ја у њу ко магаре“

(Михаиловић 1990: 72, 73).

⁵² „Преко дан то ти изгледа ко свака друга кафана, само затворена, не би човек ништа помислио. И девојке дању спавају, не можеш ни да и видиш. Али ја сам им стална муштерија, сви ме знају, мене ће да пусте (Михаиловић 1990: 137).

Женска анима и нагони сензуалности приказани су у лику Софије беспрекорно и реално. Њен лик у роману постаје симбол сексуалности, еротичности и привлачности (Стојковић 2022: 403, 406), што код Жике покреће лавину нагонске енергије, активирајући још јаче његову немирну природу и узаврели темперамент. Жеља за поседовањем лепе удовице бива реализована и управо у тим сценама ерос доживљава свој тријумф: „Не уmem то, људи, да вам испричам. Кад сам је дотако, тако, просто ми је свес мркнула. Ништа не видим, само назирем како јој се бели лепо лице, ништа око себе не чујем. Кревет, соба, цео свет се око мене љуља ко да сам се на неку љуљашку попео. Не могу то, људи, да вам испричам, не уmem да опишем“ (Михаиловић 1990: 156). Овај мотив у роману функционише у спрези са мотивом животне радости, хедонизма и авантуризма који се уочава већ на самом почетку романа када седамнаестогодишњи Жика, истиче своју опсесивну жељу за војничким животом, одласком из родног места, негде далеко, авантурама са друштвом, које подразумевају кафане, куплераје, музику и пиће уз музику и теревенку до касних сати:

„Одједанпут, на врата уђоше музиканти [...] А ја сам то, људи, волео. Јој, како сам волео. Како их виде на врата, тако се разбудих. Како их виде, од мене се начини други човек [...] Засвираше ти они мени, И кад сам ти ја таки човек. Да ли од оне ракије, да л зато што су стварно били мајстори, тек мене ти то распали. Допаде се то мени, на душу ми леже. Ко срчане облоге да доби“

(Михаиловић 1990: 162).

Овако конципирана животна прича младог Жике Курјака, носиоца новог доба, који жели да окуси све његове чари, носи примесе пикарског романа и слике препуне халабуке, весеља, гужве и разноликих гротескних ситуација. Оне доминирају нарочито у првом делу романа градећи комичне ситуације које симболично, приказују увертиру у трагичан судбински исход. Гротеска и хумор употпуњени су колоквијалним изразима, псовкама и жаргоном, што иде у корист формирању слике о неуком младићу уских, ограничених животних видика и доприноси његовој карактеризацији. Међутим, колоквијални изрази и локални говор у роману интензивира хумор и доприноси

пуноћи доживљаја. То се уочава у сценама када Жика, након одласка у пензију свог надређеног, Чиче Миљковића, одлази код удовице Софије. Притискут јаким осећањима он не испуњава очекивања у љубавном чину, те у куплерају од проститутке Даре добија напитака од кога би требало да осети побољшање. Међутим, извесни физиолошки процеси који ће га задесити на сред улице, изазваће низ комичних сцена у којима он бива приморан да улети у први кафански тоалет на који наиђе и у тој истој кафани остане да ракијом лечи трбобољу. Касније, његово пијанство и одлазак у хотел „Македонија“, где се појављује на магарцу, доводи до кулминације догађаја, што роман уводи у процесе карневализације и гротеске, не лишавајући га сложености већ њој доприносећи, употребом поменуте карневализације и истицањем одлика стратегија овог поступка које подразумевају „одступање од владајућег начина мишљења и његових норматива“ (Потић 2018: 406). У складу са тим, потврђује се Бахтиново промишљање о теорији карневализације, уједно и пишчева намера (да демитизује јунака, декомпонује ореол и кодекс јуначког понашања, и подвргане га амбивалентном карневалском смеку) о неопходности оваквог поступка у књижевности, јер се путем њега, из друге, прочишћене перспективе сагледава живот са својим нормама, ограничењима и традицијом успостављеним представама (Bahtin 1978: 80). Овакав поступак доноси прожимање гротеске, комичног и трагичног.

Са свитом цигана свирача, у пијаном стању, Жика на магарцу, којег је отео Турчину на улици („Успења се ја некако на моје магаре уз степенице [...] мамузам га ви вичем: 'Напред, српска војско, кољи Турке'" (Михиаловић 1990: 173)), уводи себе у комичне епске ситуације у којима замишља да је Краљевић Марко и прави русвај пред народом и представницима војске са којима се чак и сукобљава („Вратим се у кафану натруштен ко Краљевић Марко, жишке ми метар из очију бију [...] то му се много допало, да буде Краљевић Марко" (1990: 168, 170)). Оваква сцена, употпуњена бројним аудитивним описима смеха, граје и галаме, која подсећа на карневалске игре, као да указује на оно што ће из тог хаоса проистећи. И заиста, тај његов маневр одвешће га на робију и допринеће да се око његовог случаја исплете мрежа много озбиљнијих оптужби од оних за које би заиста требало да одговара. Он постаје трагичан лик једног система о коме ништа није знао и жртвено јагње, које се у датом

тренутку нашло погодно за ту улогу. Тиме ће се на мотивско устројсто романа надовезати кривица и казна за кривицу, која му се ставља на терет а према мишљењу Јасперса свака кривица има последице (злочин за последицу има казну), „krivica ima posledice po ono spoljašnje, tj. po stvarno postojanje, bilo da onaj ko ih snosi to shvati ili ne, i posledice po ono unutrašnje, tj. po samosvest, ako sagledam sebe u svoj krivici“ (Jaspers 2009: 29). У исто време, Жика постаје и комичан и трагичан лик Михаиловићеве прозе.

Различите деградирајуће промене у генералштабу, долазак на власт оних којима је важнија фотеља од сопствене државе, баш у времену када се спрема нови рат, распршиће Жикине илузије и идеале о исправности војничког живота и донеће му неприлике које ће га одвести у амбис. Овакве промене уједно потенцирају да се сукоб води на различитим фронтовима и да политичка позадина у модерном свету игра значајну улогу. Нашавши се на размеђи бројних конфронтација, невешт и млад, Жика постаје жртва сукобљених страна, оних правих и лажних патриота. На подлози шире борбе, која се тицала распада Југославије, он почиње да води личну борбу за голи живот, пркосећи много јачој сили од себе. Аћимовић Ивков закључује да Жика „не страда због тога што превише рђаво мисли и зло чини, већ због тога што не уважава конкретне социјалне и историјске околности у којима се налази – због тога постаје њихова жртва“ (Аћимовић Ивков 2018: 224).

У другом делу књиге разрађује се горепоменути мотив кривице и казне која ће уследити, као и његов боравак у затвору у коме ће чекати пресуду оних који неће нимало благонаклоно гледати на његов случај. Од баналне пијанке издефинисаће се сасвим друга и опаснија димензија његовог случаја у којој ће се назирати јасне намере државе да направи чистку са терористичким и сепаративним бандама, које покушавају да раде држави на штету. Поменута настојања бациће на њега неистините оптужбе доводећи га у везу управо са таквим подриватељима државне и војне власти. Помињеање Чиче Миљковића и истицање њега као најбоље команданта у хотелу међу присутнима, засметаће неком од Чичиних непријатеља (гелералу Палигорићу, начелнику артиљерије Треће армијске области, који ће бити виновник оваквих оптужби због нетрпељивости и зависти према Чичи Миљковићу) те ће Жику искористити као невину, али погодну жртву, за разрешавање личних конфликта и

нетрпељивости. Позивајући се на циљеве државе да отклони све оне који су носиоци антидржавних активности, војни службеници усмеравају ток Жикине судбине у сасвим другом правцу од очекиваног, трудећи се да чврсто утичу на његов трагичан свршетак. Од тог тренутка Жикина прича добија другу димензију. Од безбрижног, лагодног и идиличног војничког живота његова судбина неочекивано бива подређена деловању моћнијих сила, што ће се на значењском плану показати прекретницом у роману и тренутком када ће мотив власти узети активно учешће у обликовању приче. Развијање егзистенцијалне и душевне драме биће подупрто управо овим мотивом и донеће са собом друштвено-политичке последице несагледивих размера. Он бива оптужен за потпомагање злочиначкој делатности, коју предузимају поменуте терористичке банде у држави, на шта ће му у затвору указати његов војни бранилац, мајор, који га је у јеку поменутог маневра, у пијаном стању, срео на Скопским улицама и упозорио на последице таквог понашања. Власт користи своје оружје и надмоћ, јасно указујући да ће свако ко јој се супростави доживети судбину коју му она одреди. Жики се у затвору јасно ставља дознања о неприхватљивости његовог понашања и поступака и сваки његов покушај отпора бива сведен на минимум, што ће се касније показати истинитим. Његови покушаји биће узалудни а положај налик кругу без излаза, не само на физичкој, него и психичкој равни.

Уједно се на мотив кривице и казне надовезује и мотив затвора, чест у Михаиловићевим романима. Представници власти главног лика лишавају слободе стављајући га у затвор, док се касније његова изолација продубљује у душевној болници из које приповеда своју животну причу. Феномен затвора као средство које потпомаже мучењу и кажњавању оних који су у очима власти бивали преступницима и кривцима, представља духовно утврђење за продубљивање патње недужних. У таквом окружењу, Жикин узлет бива усмерен ка паду а један живот пут хедонистичких настојања бива прекинут у свом најјачем узлету. „Велику нам слободу Чича давао. Радили смо што нам на памет падне“ (Михаиловић 1990: 64). „Слободија, ко нигде на свету“ претвориће се у анτισлободу и угушити и последњи трачак његове животне радости.

Други и трећи део романа откривају пишчева настојања да укаже на то да велики механизам и историјска потка наратива, још једном показују своју накаранду природу у којој појединац, који се не уклапа у систем, кривац без кривице, бива подвргнут методама кажњавања које обесмишљавају постојање и трајно утичу на његов животни ток. Злоупотребавајући закон, представници власти контролишу читав систем показујући се јаком силом која деградира поредак зарад личних интереса не дозвољавајући да се њена затвореност учини разумљивом са другачијих становишта од оних које она нуди (Егерић 2000: 50).

Чизмаш доноси причу обележену печатом личног страдања у коме се јединка суочава са оштрицом једног режима и од њега, невина страда. Овакво тематско-мотивско устројство, уз употребу нових техника у приповедању, *Чизмаш* на књижевној сцени приказује као новину у којој мешање факата и фикције представља успешан приповедачки експеримент.

*Гори Морава*⁵³

Добро је позната Михаиловићева склоност да одређене тематско-мотивске одреднице транспонује из једног у друго књижевно остварење, да им се изнова враћа. Пишчеву доследност оваквом поступку препознајемо и у роману *Гори Морава* у коме је писац на један занимљив и изразито традиционалан начин, служећи се ретроспективом, враћајући се у детињство, донео богато лично искуство у специфичном садејству са елементима фолклора и српске традиције. Приповедање се одвија у првом лицу једнине, а приповедачки поступак писац на занимљив начин преображава у хомодијагестучки тип приповедања чиме гради сложену позицију наратора и причу која се развија у више праваца. Роман је састављен је из три

⁵³ Ово поглавље садржи делове рада: Стојковић, М. (2022). Фолклорно наслеђе у роману *Гори Морава* Драгослава Михаиловића кроз призму теновске концепције расе, средине и момента. *Српска баштина*, VII, 2, 45-59.

централна дела, „Бајање од главе“, „Дивизијска музика у главној улици“ и „Чија то душа овуда тумара“, чврсто спојена, (са додатним, засебним, краћим епизодама), у којима је главни и везивни фактор приповедања сам наратор, дечак Стевица, Степа, који роман гради на подлози својих сећања, у прва два поглавља оних из детињства и младости (приповедање из дечје перспективе), док у трећем поглављу доминира прича са становишта одраслог приповедача. Није тешко открити да у лику дечака Стеве лежи сам писац романа, који причу гради на аутобиографским чињеницама, „натопљеним“ изразитом лирском димензијом. Стога би се могло рећи да је у овом случају присутан уметнички свет 'старих дана', спонтано изједначавањем с индивидуалним животом ствараоца и историјско-етничком свакидашњицом амбијента и да тај свет несумњиво превазилази затечено друштвено раздобље и традицију (Филиповић 2008: 7). Апропо горенаведеног, важно је напоменути да, премда је настала пре романа *Гори Морава*, приповетка „Ухвати звезду падалицу“ из Михаиловићеве истоимене збирке приповедака⁵⁴ фигурира као пролегомена и својствени епилог делу које ће тек доћи, јер исповест о детињству њоме отпочиње, али се и завршава (Петровић 2021: 80). Како Џацић наводи, у роману *Гори Морава* приказано је одрастање праћено тегобама и патњама, мукама стварним и мукама измишљеним, у непрекидном отпору према свету одраслих који увек пресуђују а мало разумеју. Овакви примери приказани су у сјајном богатству слика и колоритном руху моравског говора, са опсежном галеријом ликова убогих паланчана и њихове својте по околним селима. Ово је роман о пониженима и увређенима моравске варијанте, почев од маленог Стевана, пишчевог алтерега (Џацић 1995: 20).

Михаиловић у овом роману настоји да у средиште приче постави период детињства⁵⁵, породично време и окружење те најважније чланове породице као кључне

⁵⁴ Приче „Ујка Драги седи под јабуком“ и „Чија то душа овуда тумара“ Драгослав Михаиловић ће инкорпорирати у текст романа *Гори Морава*.

⁵⁵ Према промишљањима Гастона Башлара о искуственој позицији бића у простору, доживљај неког простора је у вези са нематеријалношћу архитектуре, кућа је наш први свемир, космос и уточиште бића и наш кут у свету. Код њега је доживљај простора, просторни доживљај чији су валери реалности увећани имагинацијом (Стојковић 2021: 165) „uspomene na sve kuće u kojima smo nalazili utočište, iz svih kuća su u snovima bile naše“ представљају интимну и конкретну суштину необичног валера свих наших слика заштићене интимности (Bašlar 1969: 29).

актере за обликовање радње у чему се открива се срж романа и породица као нуклеус једног нација. Сликајући своје родно место, Ћуприју, Михаиловић залази у биће нашег народа осећајући сваки његов дамар а путем лирских описа своје уже и шире породице и окружења, тексту даје пуноћу поетских квалитета и једну нову димензију обојену истинском емоцијом. Идући у сусрет свом детињству, писац прелази праг успомена и путем њих у приповедање уводи суштински битне животне ситуације, којима заокупира пажњу читалаца.

Ако бисмо се надовезали на мотиве који се појављују у *Петријином венцу*, мотив љубави је један од најдоминантнијих у роману *Гори Морава*. Из визуре дечака Стевице Михаиловић приказује најлирскије моменте из периода његовог детињства, а странице које пише натопљене су чистом емоцијом и приврженошћу према, као што рекосмо, свом најближем окружењу, породици. На том ужем плану, Михаиловић улази у дубље слојеве романа који се односе на шири план, колектив, примарно онај који је поникао са југа Србије (што уочавамо и у *Петријином венцу*) чиме открива специфичности једног менталитета и нација. Љубав прожима све сегменте у роману, од првих страница у којима наилазимо на описе окружења у којем се дечак налази, оног сеоског, руралног а толико богатог природним лепотама⁵⁶.

Изразита патријархална средина и склоп патријархалне заједнице у коју Михаиловић смешта радњу романа и своје ликове отвара нам питања земље која храни, сакралног простора који је српском сељаку значио живот и опстанак⁵⁷. Боравећи са својим дедом, Љубом, у Дубрави изнад Сења, у дечију душу урезује се изузетна везаност за земљу⁵⁸, љубав према пропланцима, потоцима, животињама и том типичном сточарском животу српског сељака. Ти тренуци добијају најлирскије описе

⁵⁶ Градећи специфичан наративни свет у роману, уочавамо се пишчево настојање да сликовитим описима, локалном обојеношћу говора, необичним и живописним поређењима очува аутентичност приказаног света (Јовановић 2016: 13).

⁵⁷ „U svim društvenim zajednicama koje svoju egzistenciju zasnivaju na zemljoradnji stvara se specifičan, mističan odnos ljudi prema materijalnoj podlozi njihovog opstanka – zemlji“ (Bandić 1980: 295). Како Џин Кембел Купер наводи, земља је „velika majka; majka zemlja; univerzalna roditeljka; hraniteljka; starateljka. Majka zemlja je univerzalan arhetip rodnosti, neiscrpnog tvoraštva i sredstava za opstanak. Zemlja i nebo su materija i duh“ (Kuper 1986: 191).

⁵⁸ Како Валентина Питулић запажа, овакво поимање земље представља остатак архаичне свести о човековој везаности за архетипску представу земље као Велике Мајке (Питулић 2021: 233).

у роману изузетних уметничких домета: „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“ (Михаиловић 2002а: 60). Као и код многих писаца, и код Михаиловића је „тема завичаја заживела таквом снагом и резултирала нераскидивом повезаношћу његове животне и стваралачке приче у готово једну јединствену целину“ (Стојковић 2021: 155). Ехо тих дечачких дана живо егзистира у роману стварајући чврсту спону са култом предака и афирмишући естетски однос писца према родном месту и својим коренима⁵⁹.

У складу с тим, као један од најзначајнијих мотива у роману издваја се мотив љубави који прожима све његове сегменте, дакле, читав животни циклус дечака Стеве, од његових дечачких дана па до периода када се као одрастао човек, из Београда, враћа у своје родно место, Ћуприју. Завичајна тематика прожета је мотивом љубави и уочава се у свим нивоима приповедања, слутећи, или прецизније, указујући на то да се иза личности наратора крије писац, који читаоце води кроз лавиринт сећања и успомена, што Радован Вучковић прецизно дефинише као двоструку перспективу приповедања, односно раздвојеност приповедача на лице одраслог човека који се сећа и на лице дечака⁶⁰ који је предмет сећања и стварна приповедачка тема (Вучковић 2017: 314)

Промишљајући о љубави, Михаил Епштајн запажа да је „љубав човеково стицање пуне мере – себе“ (Епштајн 2012: 5). И заиста, на примеру дечака Стевице видимо да путем те љубави, он током романа долази до сазнања да је љубав према породици и завичају увек у дубини човековог бића, да се не може искоренити и да, чак и кад нема оних најмилијих, та љубав, у човеку и његовом сећању живи истим виталитетом. Познати простори детињства и младости кроз које нас Михаиловић води, врста су интимне исповести писца, који се ретроспективом враћа у време које је прошло и које се не може вратити.

⁵⁹ „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“ (Михаиловић 2014: 201).

⁶⁰ Јелена Јовановић истиче да „мисаони капацитет ја-приповедача, па и језик на нивоу лексике и синтаксе одговарају узрасном добу детета које промишља и коментарише свет око себе“ (Јовановић 2016: 13).

У поглављу „Моја мајка није стара“ љубав детета према мајци, које тек спознаје свет, открива се у свом најдубљем значењу. Када доктор Томић долази да прегледа болесног Стевицу, и назива његову мајком бабом, он увређено викне:

„Она ми није баба', рекао бих намрштено. 'Она је моја мама'. Јер и мојој мами и мени било је важно да се зна ко ме је родио, да је то она, а не нека друга, и да ми је она мама, а не нека друга, а неки будале то никако нису хтели да запамте [...] Био сам срећно дете које је имало мајку што га је родила и сад га чува и пазе и љутио сам се на оне који то неће да виде. Моја мама није стара! Стара је баба Велика, не она! Стари, луо сам, умиру, моја мама не може да умре“

(Михаиловић 2002а: 18, 21).

Да је Лепосава средишња личност у Стевином животу указује однос који је изграђен између њих и који ће остати исти све до њене смрти. Кецојевић примећује да Михаиловић читаоцима тај однос дочарава као „пун бриге, присности и љубави“ (Кецојевић 2017: 346).

У поглављу „Пропитивање о љубави“ централна прича је она у којој је описан однос између дечака и оца. Међутим, и у овом поглављу, отац, који је приказан као контрапункт мајке, послужио је наратору као поновљена потврда поменутог односа са мајком. Док описује како није волео да спава са оцем, дечак наводи: „другачије његов кревет мирисао него онај код моје маме, и другачије је и он мирисао, и нисам те мирисе волео. Код моје маме никад нисам знао шта се ноћу дешава, јер сам спавао и нико ме не би будио [...] а он је хркао као да риче и каткад прекидао да дише“ (Михаиловић 2002а: 81). Дечакова приврженост мајци и љубав коју је гајио према њој, постављена је наспрам грубог оца, који је често пио и ретко долазио кући. Када га отац пита да ли он то њега не воли, Стевица, покушавајући да избегне непријатну ситуацију, одговара „Ја волим своју маму“. Ипак, то нужно није значило да он није осећао љубав према оцу, већ је разлика у односу између њега и мајке и њега и оца резултирала оваквим ситуацијама. Иако је углавном Стевин однос са оцем био пун неразумевања, напетости и стега, тренуци у којима исијава љубав Стевице и према том, тако другачијем

родитељу од његове мајке, приметни су у роману. Тренуци блискости и саосећања према оцу јављају се потпуно спонтано, инстинктивно. У епизоди у којој је описана вечера код чика Миланчета на коју одлази са оцем, у моментима када бива покренута тема о некој умрлој жени због које његов отац пати (за Стеву у том тренутку нејасно, и збуњујуће), он оцу пружа подршку стајући на његову страну, и бранећи га од свих „који његовог оца мрзе“. Овакви примери у којима су емоције суптилно показане „указује на крутост патријархалног система“ (Чолак 2013: 5) и једне културе, која је првенствено у вези са сеоском средином. Градећи причу на односима између појединаца у таквој атмосфери, Михаиловић указује и на однос појединца према патријархалној култури чиме наглашава латентно поштовање њених канона. Како Милица Кецојевић примећује, „Стева и Пера ће само једанпут **експлицитно** испољити осећања један према другоме“ (Кецојевић 2017: 350) и то се дешава у поглављу „Нос мог оца“, што и сам Стева потврђује: „'Тато', шапнух, 'ја тебе волим.' Тад, и више никад! Никад му дотле то нисам рекао, и никад после тога“ (Михаиловић 2002а: 83). Шапатом изговорене речи пратили су покрети и гестови који су манифестовали јачину емоција. Стева на очевим раменима обавија рукама његову главу, грли га чврсто и изговара да га воли на шта добија одговор, изговорен у истом тону, тихо „И ја тебе волим“ („подиже ону руку којом је држао шешир и обема ми чврсто стеже колена (2002а: 83). У том моменту, поново прикривено, отац заплака, кријући се под изговором да му је лице влажно од зноја. Писац поентира на крају поглавља обликујући праву родитељску фигуру, оца, који уснулог дечака носи на својим раменима, и Стеву, који безбрижан, наслоњен на очеву главу тоне у сан. Осећај сигурности и спокоја приказује изграђено дечаково поверење у свог родитеља чиме се и осећања обострано интензивирају: „Љуљушкао сам се као у добром моравском чамцу и осећао се сигурно и пријатно. Неће се овај чамац, знао сам, преврнути. Мој тата добро весла“ (2002а: 84). Љубав у овом случају превазилизи све њихове несугласице и неслагања.

У роману поред наведеног, проналазимо још два кључна мотива за његово разумевање, који се надовезују један на други, мотив болести и мотив смрти. Страх од смрти бива условљен константним епизодама болести које су у роману приказане, а

првенствено се односе на самог Стеву, који је од самог почетка романа приказан као болешљиво, слабашно дете. То уочавамо у моментима када, док се са осталом децом, баба Велика константно покушава да му помогне, јер, како сам наратор наводи: „Уопштено је сматрала да сам најслабији, најнеспособнији и најглупљи, и зато редовно покушавала да ми помогне [...] Што не идете на утрину да бацате клис? Не само да болујете. Грудни, будале, треба да вам раде! [...] Баш ми ти знаш, слинчо, Килави Радоване. Стално си болес'ан“ (Михаиловић 2004: 12-15). Већ у овим редовима писац разрађује поменути мотив, што ће се касније и потврдити у сценама у којима је описано Стевино боловање као и болест осталих ликова из романа. Различите варијације овог мотива смењују се кроз пишчево приповедање и постају све учесталије до краја романа. Треће поглавље романа „Отац долази“ започиње реченицом која наведено потврђује: „И заиста, често сам поболевао“. На њега се надовезују епизоде у којима је описано лечење бајањем и видовима традиционалне медицине које спроводи баба Велика, или пак епизоде у којима доктор Томић, Стевин „водич кроз здравље“ долази да га лечи⁶¹. Стојковић истиче да је „традицијска пракса бајања у роману приказана у једном другом облику односно као вид традиционалне медицине и индивидуално магијско знање, које помаже код излечења различитих болести што и потврђује прва реченица поглавља „Бацање угљевља“: 'Када бих био озбиљно болестан, мама би баба-Велику молила да ми баца угљевље. То се радило по строгим правилима, увек иза загриљених врата, да нас нико не би узнемиравао, и увече¹, при замраченим прозорима“ (Михаиловић 2002а: 25) (Стојковић 2022: 48). И у поглављу „Лечење од крајника“ баба Велика је поново приказана као доминантан лик, жена која познаје и чува архаична и изразито табуисана знања из народне традиције. Она преузима на себе улогу доктора, што у дечијој свести усађује трауматично искуство болести, и страх од било које методе лечења.

Да писац током читавог романа провлачи мотив болести уочавамо и у сценама у које су укључени остали ликови из Стевине породице. Та, назовимо, историја породичних болести доминантна је и у причи „Ујка Драги седи под јабуком“ (као што

⁶¹ Како Милица Кецојевић запажа само „помињање многобројних лекара је директна асоцијација на болест“ (Кецојевић 2017: 357).

је горенаведено, транспонованом у роман из збирке приповедака *Ухвати звезду падалицу*). О озбиљности ујакове болести Стева делимично сазнаје из разговора деда Љубе и његове мајке а тек касније и сам наводи физичке манифестације и промене које уочава у његовом понашању⁶². Прогресивни развој ујакове болести описан је и његовим менталним посустајањем и честим променама расположења (моменат у коме се Стева залети да га загрли а он га од себе дрско одгурне, разговор помирења који је касније уследио између њих). Он постаје ђудљив и груб у односу према околини, што проузрокује и његово духовно клонуће, разочараност у живот који је баш њему наменио несрећну судбину испуњену болешћу и ишчекивање трагичног окончања агоније. Расположење које болест уноси у роман осликава се како физичким тако и психичким манифестацијама болесника, а на ширем плану, указује на ненадокнадиве губитке са којима ће се суочити Стева и његова породица, те се у таквој перспективи психичка стања свих ликова у роману узајамно осветљавају и допуњују.

У трећем делу романа, који носи наслов „Чија то душа овуда тумара“, описује се повратак у родно место после две деценије, већ одраслог Стеве, који сазнаје за болест стрица Станоја. У неколико поглавља описани су његови болеснички дани, касније и боравак у болници, разговори са докторима, чиме се читаоцима пружа употпуњена слика мотива болести, који наратор преноси и на своје блиске рођаке. У поменутих поглављима приказани су и окрутни поступци појединих лекара и њихово опхођење према болесницима који наводе на алузију о пишчевом виђењу једног друштвеног система, лоше слику друштва на ширем, колективном плану. Такође, неизбежна је чињеница да су у садејству са мотивом болести, у нарацију укључени носталгични тренуци (првенствено јер се ради о успоменама и сећањима на тужне и болне моменте Стевиног живота које он, у тренутку приповедања, као одрастао човек, разуме и изразито емотивно доживљава) што даје пуноћу лирским моментима романа.

⁶² „Око врата је почео да носи упредено тамнозелено свилено шалче, које више неће скинути ни за највећих врућина [...] 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 перутавим длановима, с којих су му се љуштили доскорашњи тежачки жуљеви, замишљено би се пипкао по скрајнутој чворузи на челу налик на орах коштуњац, која га није ружила. Често је кашљуцао и повремено покушавао из гуше нешто да искашље (Михаиловић 2002а: 63).

Призори болести приказани су у поглављу „Утваре нападају“ током описа самртне постеље Стевиног оца Пере, „последњих петнаестак дана више није могао да устане и, лежећи у нечистој постељи, често је био у бунилу. Привиђале су му се разне животиње“ (Михаиловић 2002а: 153). Очева болест, и чињеница престанку постојања вољене особе, иако одраслог Стеву, затиче неспремног и он долази да се са оцем опрости потпуно неприпремљен на тај чин: „али нисам имао појма како се то у таквим приликама ради! Како да кажем: Опраштам се од тебе!...“ (2002а: 159). Наратор детаљно описује очево стање истичући да је у тим моментима отац на граничној позицији – привиђења и бунцање су део предсмртног часа у коме „он још нешто посла овде има и то мора по реду да обави. А онда ће да иде“ (2002а: 159). Његов прелазак на онај свет сав је описан у духу народне традиције у којој проналазимо примере предсмртних часова сличне овом чиме се формира спектар различитих веровања, обичаје и обреде⁶³. С тим у вези уочава се да су „последњи тренуци живота на самртничкој постељи испуњени настојањем најближих да самртнику смрт што више олакшају – остали чланови породице су се трудили да га не узнемиравају, како би се његова душа могла мирно растати од тела⁶⁴“ (Ратица 2004: 131). Модел културне заједнице и руралне средине приказан је у оквиру оваквих, фолклорних сегмената романа.

Као доминантан мотив, поред горенаведеног, у роману се истиче и мотив смрти, који провејава од почетка, те се до самог краја он интензивира и готово да постаје свеприсутан („у роману има смрти, много смрти које потресају нашег приповедача“ (Џацић 1995: 21). Стева се сусреће са смрћу од најранијег детињства (страх од смрти током његових константних епизода болести, долазака доктора и баба

⁶³ С тим у вези, Ратица наводи да се „традиционални систем веровања и активности везаних за свршетак живота може поделити у три групе које се међусобно преклапају: а) период пре смрти, који обухвата обреде и обичаје који имају за циљ да спрече или олакшају долазак смрти, као и читав низ сујеверних предвиђања овог догађаја, б) период умирања и сахрањивања појединца за који су карактеристични како страх од смрти, тако и осећање обавезе одавања поште и вршења прописаних поступака према покојнику од стране његових најближих, и в) период после сахране који се одликује, пре свега правилима жаљења и бриге о гробовима преминулих – изразом поштовања према прецима и генерацијском континуитету (Ратица 2004: 129).

⁶⁴ „Треба ли да га пробудим?“ питам Миладина. 'Не!' каже овај готово ужаснуто. „Немој да га прекидаш!“ (Михаиловић 2002а: 159).

Велике, који га лече), смрт загонетне жене Љубице о којој очито само он ништа не зна⁶⁵ (осим тога да одавно није међу живима), смрт баба Велике (можемо је окарактерисати као „добру смрт“⁶⁶), кучке Калине⁶⁷ (перцепција животиње као равноправног члана породице, „животиња са људским ликом и људским срцем – животиња као претеча човека кога нема, *новога* човека“ (Џаџић 1995: 21)), деда Љубина прича о смрти деце⁶⁸, којом се наговештава болешћу ујка Драгог (дедин закључак да од њега „нема ништа“), одлазак деда Љубе⁶⁹ и стрица Станоја и на крају очева смрт. О смрти своје биолошке мајке, Љубице, једине непознанице у целокупном породичном мозаику, Стева ће сазнати тек када одрасте. О њој се током романа веома мало говори, тек у неколико тајанствених наговештаја. Приповедач ће се у вези са том темом јасно огласити тек пред сам крај романа, у поглављу „Утваре нападају“: „То се дешавало одмах после тетка-Лепосавине смрти, за коју сам већ одавно знао да ме није родила, јер је то учинила тајанствена незнанка по имену Љубица, мада тетку до њене

⁶⁵ Наиме, стално су се спомињали неки одрасли који не постоје и нека деца које више нема, па он промишља како особе могу да нестану (Кецојевић 2017: 352), „Стално су спомињани неки велики који не постоје [...] Ако су живели, куд су се дели?“ (Михаиловић 2002а: 105).

⁶⁶ Александар Лома истиче да термин „добра смрт“ указује на представу о *својој*, природној смрти која је у опреци према превременој, насилној смрти (Лома 2004: 59).

⁶⁷ Смрт кучке Калине јако погађа читаву породицу, нарочито Лепосаву, која је чак упоређује са дететом које се подиже „од кило меса“. Улазећи чак у психологију животиње, писац путем различитих црта понашања и промене расположења описује њене последње дане. Томе у прилог говоре и наводи Селмана Репиштија који, говорећи о психологији животиња истиче да „navodni sklop ličnosti pasa čine sljedeće dimenzije: neuroticizam (emocionalna reaktivnost/ekscitabilnost vs. stabilnost), ugodnost (afektivnost), ekstraverzija (socijalabilnost i energija), savjesnost (sposobnost za učenje i potčinjavanje, uz jedan vid kompetencije) i dominacija (u vidu teritorijalnih ponašanja, odnosno obilježavanja i čuvanja ograničenog dijela prostora na kome žive)“ (Репишти 2016: 315).

О добром познавању животињске психологије у прилог могу ићи наводи Михаиловића које издвајамо из интервјуа који је начинио Роберт Ходел: „Ali ja sam posle prvog razreda osnovne škole bio pročitao prevedenu knjigu Životinje doktora Dulitla objavljenu u dečjoj ediciji „Zlatna knjiga“. Njen pisac je bio Englez Hju Lofting (Hugh Lofting). I pretenciozno sam zaključio da će upravo to, pisanje, i to pre svega o životinjama, biti moj posao u budućem životu. Volim životinje, volim literaturu i smatrao sam da sam dobro izabrao“ (Hodel 2014: 200).

⁶⁸ „Деда Љубина реченица садржи појединости на којима се ваља 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! (2002а: 68). И на овом месту избија у први план сва језгровитост и изражајност језика, у којој носиоци значења, узвици и речце, осликавају јунакову промашеност живота“ (Кецојевић 2017: 354).

⁶⁹ „Деда Љуба је умро кад ми је било девет година. Привели су ме и његовој постељи на опроштај. Он ме је погледао и мрднуо руком.

'Па, мој шутило', рекао ми је уз неки осмех, 'Твој деда ће да ти путује'.

Нисам то најбоље разумео.

'Ди?' упитао сам. 'Ди ћеш, дедо, да путујеш'“ (2002а: 104).

смрти нисам престао да зовем мајком“ (Михаиловић 2002а: 151). Понашње његовог оца, често опијање и занемаривање породице, потрајаће све до његове смрти. Тек ће после после сазнања о Љубици, Стеви бити јаснији корени таквог очевог понашања.

Уколико се осврнемо на присутност овог мотива са антрополошког, чак и психолошког аспекта, уочићемо да је суочавање деце са смрћу и нестајањем неминовност пред којом се налазе пре или касније, уз различита, понекад невешта, сналажења одраслих у тим ситуацијама. Наглашеност овог мотива даје роману, у основи (насупротив израженог хумора), суморни тон, који дуго одјекује у читаоцима (Јанићијевић 2017: 95).

Формирање свести о неминовности смрти дешава се у току Стевиног сазревања и његових разноликих искустава са смрћу. На почетку, дечија перцепција смрти бива приказана као ограничена и уска, што проистиче из недовољности искуства („Климао сам главом потврђујући а од свега схватио сам једва толико да се њима ипак не допада да ме Бог призове к себи. Јер, иначе, не би онолико желели да ме бију кад се разболим“ (Михаиловић 2002а: 105)) и управо је највише непознаница проистицало из Стевине немогућности да појми оно што долази у виду физичког нестајања људи и животиња из његовог окружења, постојање смрти. Описујући бројне монологе дечака и његову упитаност када је смрт у питању, Михаиловић савршено улази у дечију психологију, која је приказана сасвим у складу са узрастом у коме се Стева налази и проблемима са којима се деца суочавају у току одрастања. Константно понављање мисли и догађаја који се тичу болести, смрти и нестајања прате дечака а касније одраслог⁷⁰ Стеву током читавог романа. Из тога проистиче да се он, као и остали ликови, мири се са постојањем више инстанце, која незаустављиво односи животе. Тиме прихвата долазак судњег часа као нечег најнормалнијег што ће задесити сваког човека. Смрт је нешто сасвим обично и извесно, и иако ликови тугују за онима којих више нема, свесни су

⁷⁰ Када наратор у роману проговара из перспективе одраслог приповедача, различите и по времену од оне у којој је приповедач дечак, лик одраслог Стеве писац гради на мешавини разноврсних искустава, проживљених страхова и успомена.

њеног доласка, што асоцира на њихову граничну позицију између патријархалног и модерног, или се може рећи, приближава есхатолошкој визији загробног живота⁷¹.

Мотив смрти⁷² Михаиловић детаљно разрађује описујући са изразитом живошћу призоре даћа, обредно-обичајних радњи и пропратних елемената посмртне традиције (гробне понуде, прилози, ритуала облачења, нарицање) о чему ће више речи бити о поглављу о фолклорном подтексту романа Драгослава Михаиловића⁷³. Дечаковом оку у роману ништа не промиче. Путем смрти чланова његове породице и њихових описа гради се основа романа из које увиђамо изграђене односе између приповедача и људи који га окружују. Све смрти које се дешавају утичу на Стевино разумевања света око себе, људске природе и његово одрастање. Управо би те смрти писац у роману могао представити као ненадокнадив губитак, али су оне, насупрот томе, представљене као „снажан подстицај за дечаково одрастање [...] Мотив смрти у овом роману није дат у свој својој суровости, као трагичан прекид, већ управо супротно, као важан моменат у појединачном и породичном континуитету“ (Јанићијевић 2017: 99).

Важно је истаћи инсистирање приповедача да исприча, истински дочара и сачува од заборавља оне којих више нема⁷⁴, и да ехо прошлих дана (приповедачевих / пишчевих) понуди њихову истину и памћење. На тај начин оне „долазе у нераскидиву везу, јер истина једног човјека, накалемљена у памћење другог, младог бића, постаје

⁷¹ Душан Ратица наводи мишљење Калианове да је „за данашњу европску културу и цивилизацију карактеристично избегавање, потискивање и занемаривање проблема смртности човека. Припрема за смрт нестаје из свакодневног живота и свести човека. Одступањем од хришћанског учења, у коме је есхатологија важан део, многи људи губе способност и прилику да размишљају о својој смрти, о смртности човека, о завршетку живота, и таква размишљања потискују у задњи план (Ратица 2004: 138 према Kalianova 6-7).

⁷² Ако за тренутак од мотива смрти дођемо до ширег књижевног контекста који је увек присутан, незаобилазан), ова прича је погодна да укаже на једно важно својство књижевности: поље нашег разумевања и снажи нашу упитаност (Јанићијевић 2017: 98).

⁷³ Више о томе видети у Стојковић, М. (2022). Фолклорно наслеђе у роману Гори Морава Драгослава Михаиловића кроз призму теновске концепције расе, средине и момента. *Српска баштина* XII (2), 45-59.

⁷⁴ Дакле, учачамо настојање приповедача да у свом сећању сачува оне људе које памти баш онаквим какви су били док су били међу живима. Њихових смрти не жели да се сећа, жели да их избрише из сећања и „његов повратак у завичај након две деценије представљен је као суочавање са бројним траумама, и из различитих појединости дознајемо да постоје прошли догађаји, у знаку смрти њему најближих, које он не жели да памти (Кецојевић 2017: 360).

на неки начин гарант продужења vlastitог постојања и након физичке смрти. Они којих се нико не сјећа, стварно су мртви (Мацура 2007: 123). Овим, можемо слободно рећи, евокативним романом, Михаиловић настоји да запише једну животну истину и остави је читаоцима путем којих ће она живети.

У роману уочавамо и духовно-душевни симптом који егзистира на његовој мотивској равни, а реч је о носталгији. Мотив носталгије провејава током укупне наративне у роману успостављајући значајне релације са њену сродним феноменима, меланхолијом, пролазношћу. Минуло време обликовало је душевни склоп наратора који се путем сећања својевољно упушта у тражење прошлих догађаја и лица којих више нема. Изразита лирска подлога романа показује се путем мотива носталгије, који се „из филозофске перспективе, носталгију као проблем и појам, генерише потреба за естетизацијом стварности, чежња за минулим временом, простором или самим сећањем, односно за истрајним обитавањем у оном домену времена, па и искуства, где је била могућа, мада не и реализована пуноћа егзистенције [...] Из угла когнитивне психологије и психоанализе, носталгија је код Сорентина у оба медија његовог уметничког изражавања повезана са аутобиографским памћењем и има озбиљан удео у конституисању наративног идентитета“ (Алексић и Радуловић 2020: 208, 209). Стевин живот прожет меланхолијом читаоце уводи у исто расположење, у коме са сетом и чежњом желе да врате дечака у период детињства и безбрижних дечачких тренутака⁷⁵. Сећања на мајку, оца, и све људе којима је био окружен, на лепе и оне мање лепе догађаје, безбрижно играње са другарима и природне лепоте деда Љубиног села Сења, које су се урезале у детињу душу, обдарили су наратора меланхолијом и носталгијом градећи духовну структуру његове личности и једну интимну чежњу, те он постаје власник ових осећања и као човек у зрелим годинама. Тренуци који поново израњају из сећања, сада су обавијени велом носталгије а такве уверљиве реконструкције животних догађаја преносе њихово значење и смисао и штите истину у процесу памћења. Носталгија представља тренутак у коме се живот дубље и шире сагледава. Она није само сећање већ и разлог да се живот очува и прослави (2020: 210,

⁷⁵ „Носталгија за детињством, скопчана са носталгијом за завичајем, одвија се под окриљем идеје, тачније туге за великом лепотом и потпуној естетској егзистенцији“ (2020: 212).

209, 229). Градећи специфичан однос према протоку времена и траговима које је оно урезало у његово биће, Стева, као одрастао човек, постаје свестан минулог, изгубљеног времена и немогућности промене или повратка у оно што је прошло. У таквом амбијенту трагања, Стева исцртава емоционалну карту успомена и сећање прожето носталгијом, које му једино може приближити прошле догађаје.

Овај роман, како Петар Цацић истиче, представља, својеврстан споменик моравском миљеу, људима и моравском језику [...] и *та душа што овуда тумара* јесте само непоновљиво простор-време детињства, уткано у меморију, у сан, у уметност (Цацић 1995: 21-22).

Злотвори

Један од најрепрезентативнијих романа међу онима који су у предмет нашег истраживања, а у коме наилазимо на константно укрштање књижевног стваралаштва са политичким активитетом је роман *Злотвори*. Другачији према теми и мотивима од оних које су доминирале у претходим романима, *Злотвори* указују и на знатне и сложеније промене које се тичу наративне перспективе. Писац се удаљава од исповедног тона на који су читаоци навикли и место уступа свезнајућем приповедачу, детаљно упућеном у биографије ликова и њихова делања. Поменуто укрштање романа са политичким антиквитетом открива се актуелизовањем голооточке теме која се „у наговештајима јавила још у његовом првом роману [...] Реч је о оним тематским елементима који су повезани са политичким аспектима живота друге Југославије и околностима које су довеле до тога да се у њој зацари режим који је своје идеолошко-политичке противнике изложио најтежој тортури и непојамном страдању“ (Аћимовић Ивков 2018: 263). Међутим, Михаиловићу је било важно да се на почетку романа нађе мото, којим се указује да је историјска подлога у романескној улози, никако у историографској и да се на таквој подлози гради књижевна фикција⁷⁶. Транспонујући

⁷⁶ „За разумевање тог двојства биће најбоље да се поглед задржи на кратком запису који је стављен као мото романа. У њему се каже како имена историјских личности, које се у њему јављају „имају

елементе историје и политике у роман и сједињујући их са фикцијским материјалом, Михаиловић се вешто креће и по психичком устројству свих ликова, улазећи до детаља у проток њихових мисли, оних скривених душевних стања, која они ни себи не смеју да признају.

Роман *Злотвори* састављен је из четири дела која носе називе „Предање”, „Муштерије смрти”, „Црна књига” и „Самилосно прими, Господе, моју опаку душу” у којима доминирају ликови попут Јове Веселиновића (Опанчар), који је и централни лик романа и чију животну причу прати писац, Карла Верлогера, Мирка, чиновника Станоја, типографа Бранка, Веселина Булатовића, Стевана Накараде и многе друге као и бројне личности које проналазимо у историји Југославије Тито, Ранковић, Кардељ, Ђилас, Пенезић, Стефановић.

Роман, путем историјских чињеница и политичке ситуације из периода Југославије, обрађује изразито песимистичну и трагичну тему, пратећи животни пут пуковника Јове Опанчара на индивидуалном плану, док на колективном проговара о једној широј и комплекснијој теми, језивом лицу историје и наказне идеологије, колективној патњи, у којој се рађају акције, делања и зверска мучења противника владајућег режима. Опседнутост влашћу рађа виновнике смрти, злотворе затроване амбицијом, који зверске тортуре извршавају зарад удоваљавања налогодавцима, што рађа пукотине у њиховој свести и процепе сумње у исправност својих поступака. Наслада над различитим методама физичког мучења заробљеника, политичких противника активира бујање убилачког зла до несагледивих размера. Читаоци се у роману суочавају са језивим сценама мучења заробљеника путем којих се предочавају упечатљиви потретети целата и аутентичност трагичног времена.

Када је у питању мотивско устројство романа, можемо рећи да је оно конципирано тако да се већ у наслову указује на мотив⁷⁷ који ће у роману заслужити

романескну, а не историографску улогу”, због чега је мање битно то да ли су оне „у призорима описаним у овом роману” учествовале, „него зато што су својим деловањем у изабраном повесном времену створиле уверљиву збиљску потку на којој се могла изаткати оваква књижевна фикција” (Михаиловић 1997а: 6).

⁷⁷ Честа појава феномена зла у књижевности није заобишла ни ово књижевно остварење Драгослава Михаиловића. На религијском плану, везивање зла са ђаволом јавља се као опонент добру и у својим различитим манифестацијама транспоновано је и у књижевност, почевши од средњовековне па све до

примарно место. Универзална категорије зла⁷⁸ смештена у склопу историјских, политичких и идеолошких оквира, прожима све сегменте наратива чиме задобија свој потпуни израз. Семантички простор зла прожима све делове романа и гради песимистичну визију света у коме је зло добило примат над добрим те оно, као и његови продукти, формирају чврсту машинерију која све неистомишљенике уклања са пута.

Прво поглавље које носи назив „Предање“ представља увертиру у животни пут Јове Веселиновића у чију је личност писац укоренио демонско начело, које ће Веселиновић транспоновати на своје поступке и *муштерије смрти*. Зло⁷⁹ постаје начин живљења и у њему се огледа сврха његовог живота: „Мржња, бес, јарост кроз дуге године биће његов одговор на сва искушења која му живот поставља и једино они ће га држати у снази и постојаности. То ће му, знаће тада, бити и једини излаз. Јер, буде ли му одузето право на револуционарну мржњу, биће му одузет и животни смисао, а можда – и живот сам“ (Михаиловић 1997а: 102).

Јовин живот, окупиран неконтролисаним поривом за демонстрацијом силе, довешће га у ситуацију у којој постаје сужањ злу, које ће га на крају привести ка трагичном исходу. Формирајући узбудљиву слику порива за мучењем, он почиње да срља и у том грозничавом ужасу креће се ка најгорем, како би Жорж Батај казао, везивање за начело зла одређује меру „најдаљег“ које повремено досежу појединци или друштвене мањине; даље нико не може ићи (Батај 1977: 72). Разорни утицај мотива зла избациће ликове злотвора из равнотеже и активирати психичке ломове њихових личности⁸⁰. „Шта ово радимо, мисли Јова смлаћено, не долазећи до одговора. Шта се

модерне књижевности. У овом случају, у *Злотворима* уочавамо настојање да се прикаже *демонски облик зла* (термин који Батај употребљава у свом делу *Књижевност и зло*) који подразумева уживање у злочину и мучењу слабијих. С тим у вези, можемо закључити да током читавог романа доминирају ликови који чине злодела и својим таквим учинком стварају злокобну атмосферу која обузима и читаоце.

⁷⁸ Промислајући о феномену зла Мишел де Монтењ истиче да је „човек је природно склон свирепости“ (Монтењ 1964: 218), што нас наводи на закључак да је зло у човековом домену и да, уколико му се препусти, он бива одговоран за његово деловање коме се касније не може одупрети.

⁷⁹ Скот Пек наводи да „целокупно је човечанство (а можда и цео космос) затворено у титанску борбу између добра и зла, између Бога и ђавола. Индивидуална људска душа је поприште ове битке“ (Пек 2006: 30).

⁸⁰ „Кадрови на Голом отоку, у већини, били су чврсти, проверени, одлучни у борби против непријатеља и такве ствари углавном нису могле да их поремете, али и другови у дирекцији у Београду и они у

с нама дешава? Ко смо ово ми?“ (Михаиловић 1997а: 99) само су нека од питања која ће мучити његово биће и задавати му тешке дилеме. У том ковитлацу негативних емоција механизам лудила постаје нешто што је неминовно на крају романа. Огрезао у мржњи и бесу, он се иживљава над заробљеницима, а посебно су упечатљиве сцене мучења једног политичког затвореника и Стевана Накараде приказане као мешање Јовиних мисли, ударање крви у главу, немогућност контроле емоција и порива и вапај злотвора да жртву мучи до крајњих граница издржљивости. Обузет деструктивном силом као што је зло, Јова Опанчар чини да се у роману овај феномен прикаже у својим разноликим манифестацијама и најзначајнијим облицима, све до тачке сопствене кулминације која нужно нуди трагичан завршетак. Касније ће се у Јовиној напуклој свести јављати лица умореника за чију је трагичну судбину он био један од кључних фактора.

Рефлексија зла најдоминантнија је у сценама мучења затвореника, те физичко зло за свој продукт има патњу мучених, чиме сам мотив патње постаје продужетак поменутог зла. У сцени са Стеваном Накарадом, која је смештена у шездесет шесту годину прошлог века, Михаиловић приказује једну од најжешћих слика у којој оштрица зла разуздано кулминира у својој силини, те уједно оваква натуралистичка гротеска у комбинацији са трагичним моментима представља и најквалитетније уметничке домете у његовом стваралштву.

Продубљивање мотива зла мотивом патње огледа се не само у физичким манифестацијама и мучењима страдалника, већ и у њиховој душевној патњи. Понижени и увређени, постављени на стуб срама без достојанства и третирани као ствари и бројеви у мучилиштима од стране надређених, затвореници трпе душевну

логорској управи знали су да, нарочито млађима и неискуснијима, није лако, па макар пред собом имали и гада кога лично мрзе, да из чиста мира и највеће близине пуцају у човека гледајући га у лице. Осетљивији, после, умеју да пате од повраћања и дрхтавице, од несанице и трајног нерасположења, неки пут и од праве живчане болести“ (Михиловић 1997: 87). Такав је на почетку био и Јова опанчар (трудећи се да у сличним тренуцима сакрије своју праву природу коју Михаиловић није осмислио као сасвим безосећајну) који ће каснијем трудећи се да напредује у служби, извршавајући различита злотворства, сасвим сузбити своју осетљивост и постати један од најозлоглашенијих злотвора. Овакву ситуацију проналазимо у роману *Треће пролеће* у коме главни лик, Света Петронијевић, бива мучен поменутим „симптомима“: „Те ноћи, Света Петронијевић је приметио, већина није заспала, а неки су у башти, кришом, и повраћали. Међу њима, тај први пут, био је и он“ (Михаиловић 2002б: 202).

бол. Међутим, у томе нису усамљени. Иако прикривено, у роману пате и злотвори, што нас поново враћа на поменућу чињеницу да лик Јове Опанчара Михаиловић није градио као једностран и зао, већ је у одређеним сценама показао поменућу двострукоћ његове природе. Пензионисан, (јер су га шефови „отерали као што незахвалан, лош газда истерује ислуженог, остарелог пса“ (Михаиловић 1997а: 38)), одбачен из службе након одласка његовог узора Александра Ранковића и промене политичких околности, Јову Опанчара муче бројна питања у којима васкрсава пробуђена савест. Привидно, физички слободан, Јова остаје заробљеник својих грехова чиме осећај душевне патње надвлађава његово безосећајно, злотворско биће и одводи га у очајање које прераста у лудило. Губитак разума и лудило као мотив Михаиловић градицијски поставља у току романа, те све заједно води у неминовну смрт и трагично разрешење.

Поетски ефектни и дирљиви, готово стравични моменти, приказани су на самом крају романа, у 23. и 24. поглављу када, већ изгубљеног разума, Јова убија своју породицу, супругу и сина. У овим поглављима уочавамо изразиту способност Михаиловића за детаљ и сликање душевних стања ликова:

„Онда полугласно каже:

'Тако је морало бити'.

И опрет плаче, не суздржавајући се и гласно ридајући. Врати се у собу и, превијајући се и грчећи, падне на под. Балави из отворених уста по шареном ћилиму, тихо јауче и немурто запомаже. Нешто хоће да каже, али речи не проналази и јауче призивајући мајку:

'Јао, јао, јао! Јао, мајко, јао, мила мајко!'

Тако некако просто изгуби свест“

(Михаиловић 1997а: 351).

Јова бунца у том стању које је на граници свести из кога му искачу, као на траци, помешане различите сцене из детињства (играње на ћупријској Ади поред Мораве, звук птица и лет косова за којима хрли „Види, косови! Долетели косови!“ (1997: 351)), и у тој халуцинацији он затиче себе у оном стању у коме је некада са уживањем гледао

затворенике које је мучио: „Тада се прене и види да се, полеђушке лежећи на собном тепиху, умокрио. Лежао је мокар малтене до појаса⁸¹“ (1997: 352).

Лудило је писац инкорпорирао у роман као један од завршних мотива управо из тог разлога што се такво стање душе може посматрати као казна за учињене грехе (неретко присутни примери у античким трагедијама). Стога је Јова, колико зао, толико и трагичан лик. Губљење разума и искривљеност његове перцепције приказано је као губитак основног људског језгра, помрачење ума а као његова крајња одлика дат је нагон за деструкцијом, аутодеструкцијом и смрћу. *Болест на смрт*, појам који је увео Кјеркегор, „произилази из очајног положаја појединца у времену, покољењу, роду (Кјеркегор 2000: 43). Степен очајања формира смртно оболелог човека, као што је случај са Јовом, коме у таквом стању једино преостаје да властито „ја“ ослободи тиме што ће скончати трагично. Смрт односи своје жртве и тријумфује над животом.

Говорећи о поменутих мотивима, уочавамо да они, у бити негативни, функционишу у савршеној спрези и нипошто не искључују један другог. Мотив зла, патње, очајања, болести и лудила у роману бивају конципирани тако да егзистирају у константном садејству са мотивом смрти. И сам Фројд, говорећи о човековим нагонима, истиче да се, танатос неретко испољава кроз насилно понашање, вандализам и да је често одговоран за суицидне намере код човека, што код Јове Опанчара примећујемо у кулминативној ситуацији, онда када долази до расцепа у његовој психи и тоталног здраворазумског посрнућа⁸². Мотив смрти руши сва догматска и морална човекова упоришта, има целате и своје муштерије, као што једно од поглавља носи наслов „Муштерије смрти“. Злотвори из романа свесно бирају улогу виновника смрти

⁸¹ Завршетак описа мучења Стевана Накараде употпуњен је сличном сценом у којој се, разјарени Јова опанчар наслађује телесним рекацијама мученог у последњим тренуцима његовог живота: „леве ногавице на беличасту унутрашњу страну бутине пуну танких вена кичи жућкастосмеђа фекалија налик на пену парадајза“ (Михаиловић, 1997: 109).

⁸² „Први пут тада поче да сумња да у овом видљивом свету, на овој страни, можда има ствари јачих од њега – јер смрти се није плашио, а наредбодавце је презирао: 'Ви сте наручивали, ви наређивали!' – то га испуни неспокојством.

Није, у ствари, било ничега на свету што би га могло утешити осим осветног лудила ни умирити осим неутешне смрти и, још то не схватајући, хрлио је ка њима као што ошамућена оса, стално спремна на убуд а немајући више кога да убоде сем себе саме, хрли ка непостојећој слободи, све чешће и самоубиственије ударајући о стакло, иза којег замамно сија неки већ нестваран, минуо, бивши живот“ (1977: 42).

уверени да је божје оружје у њиховим рукама и да они одлучују о туђим судбинама („Ни сам за тај тренутак није могао да верује да су баш његова команда, његов метак, његов ударац или потез ножем били оно што је некад учинило да престану да буду живи (1997: 41). Смрт се кроз роман провлачи већ од првих страница, а њоме су исписане и последње странице романа, чиме се потврђује теза да је сваком живом бићу унапред предодређено да умре, и да је само разлика какав ће бити дефинитивни свршетак свега. Коначно исходиште које Михаиловић нуди у роману и смрт као једина истина која човека прати од рођења потврђује и хришћанску поруку човеку: „Јер си Прах си и у прах ћеш се вратити“ (*Библија* или *Свето писмо*, прва књига Мојсијева. Гл. 2, 3, 4. *2 Сол. 3. 10, 2020: 3).

Међу мотивима које уочавамо у роману немогуће је не издвојити мотив власти, жрвањ који покреће деловање осталих мотива и ликова и представља савршену подлогу за њихово функционисање. Током нарације приповедача, посебно у трећем делу романа, уочава се намера да се истакне брутални механизам власти, политичка клима и конкретна голооточка проблематика. Говорећи о историјском роману, Вуковић запажа да свет у њему углавном уређују моћ и власт (Вуковић 2009: 35), а у *Злотворима* се то и потврђује. Таква историјска подлога у којој власт господари, бесни и крвнички спроводи своју мисију отклањања свих политичких неистомишљеника, формирајући пројекат као што је Голи оток, савршено осликава једну историјску атмосферу у којој врховни вођа, Тито, располаже свим механизмима моћи. У таквим околностима, писац оживљава бројне историјске личности, приказујући у прозном руху судбине појединца, уврежене као копче, које у заједништву веродостојно употпуњују поменућу слику. Сви портрети ликова у роману представљени су као марионете у рукама врховног команданта, подједнако опседнути влашћу и њеним чарима као и он, чиме их писац смешта у оквире који досежу готово патолошке размере. Њихова оданост обавијена је уверењем у исправност злочиначких поступака, чији се број константно повећава ради напредовања у служби и добијања већих овлашћења. Феномену власти писац даје истакнуто место, истичући његову готово ђаволску способност овладавања над људима, чиме маркира његову негативну димензију. Из тога се и код читалаца формира слика атмосфере задојене опасном

идеологијом и властољубљем, који у крвавом пиру, немилосрдно односе оне који су на супротној страни чиме оставља далекосежне последице и незацељиве ране у времену.

Треће пролеће

Тематско-мотивско устројство из романа *Злотвори* наилази на продубљивање, транспоновање или модификовање у роману *Треће пролеће*, хронолошки насталом после *Злотвора*, објављеном 2002. године. Роман, настао на подлози историјске позадине⁸³, можемо окарактерисати као причу о човеку, његовој трагици и насиљу које је оставило печат једног злог времена. То је заправо свељудска прича о паду и страдању, о свеопштем калу посрнућа, дакле, општа и архетипска. Зло време је време злих закона. Из таквог амбијента Михаиловић разрађује мотиве власти, зла, смрти и болести, о којима жели да проговори путем судбине појединца, чиме досеже до глобалног плана, свеукупних размера.

Роман *Треће пролеће* Драгослава Михаиловића настао је према приповеци „Треће пролеће Свете Петронијевића“ (књига приповедака *Ухвати звезду падалицу*), чиме писац наставља догађај из приповетке и показује склоност да у свом стваралаштву понавља мотиве и ликове.⁸⁴ Подстакнут изразитим историјским контекстом – периодом трајања Југославије (настанак СФРЈ и период Титове власти) – и дешавањима која су утицала на његово формирање као писца, Михаиловић⁸⁵ ствара

⁸³ Говорећи о наративним перспективама у прози Драгослава Михаиловића и уједно промишљајући о тематском устројству, Бранко Илић запажа да „тематски почетак нове врсте пошто, први пут, историја на велика врата улази у приповедање и постаје његова основна тема (Илић 2012: 68).

⁸⁴ „Уопште се у Михаиловићевим текстовима често и функционално обавља динамичан трансфер. Исти мотиви и сижеи, у различитим текстовима, бивају подвргнути другачијој стваралачкој обради и, мада су они у основи слични или исти, њихов се идентитет и статус у његовом поетичком систему квалитетно мењају. Једни постају градивне чињенице историографских, а други градивни елементи аутоимуних фикционалних текстова. Иста их ауторска свест и рука, тако, у заједничку целину (породицу/класу) текстова спаја, али их, истовремено битно разликује и по природи и функцији видно одваја“ (Аћимовић Ивков 2009: 36).

⁸⁵ Када говоримо о тренутку у коме је Драгослав Михаиловић ступио на књижевну сцену, треба истаћи запажање Предрага Палавестре који је, илуструјући тадашњу историјску позадину, указао да је тај

роман у којем симболично, путем лика Свете Петронијевића, слика историјску позадину, друштвени систем и судбину појединца притиснутог тим системом. Обликовање овог лика, као и многих других из пищевог опуса, може се дефинисати као његово изузетно умеће, чиме он, инсистирањем на уверљивости ликова, разматра питања о човеку као осамљеној и трагичној јединки у универзуму и судбинским догађајима, који утичу на његово обликовање и делање: „Опојан као пиће, а знам, краткотрајан као зрак, сиљан 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?“ (Михаиловић 1997: 5). Како Михајло Пантић наводи, Михаиловић се истиче по томе што јасно показује „напор да трагове људске судбине прати до у крајности драматичним околностима“ (Пантић 2010: 137), разматрајући питања која се тичу мрачних стања човекове психе. И заиста, када промишљамо о ликовима из Михаиловићеве прозе, видимо да је примат у оквиру његовог интересовања дат управо човеку и његовом животу, чиме се формира критички однос према свету, што га с правом чини зачетником и једним од најостваренијих и најдоследнијих представника такозване стварносне или критичке прозе, једног од највитаљнијих токова српске прозе у протеклих сто година (Недић 2010: 90).

Роман *Треће пролеће* прати животну причу Свете Петронијевића, која је у суштинској вези са друштвеним и политичким дешавањима. Састављен из три дела, роман приказује најважније периоде његовог живота, од ране младости (живот у Ћуприји, борба са болешћу, рад у служби и деловање у политичком животу), па све до последњих дана (живот уваженог адвоката и човека из елитног друштва, љубавна авантура са студенткињом књижевности и њен крах, емоционална патња због грешака из прошлости, суочавање са сопственом савешћу...). Корене његових лоших поступака⁸⁶ и испуњености мржњом савршено осликава следећи одељак из романа:

момент најважнији прелом који је српска проза доживела у својој послератној историји (Савременик 1971: 291).

⁸⁶ „Био је ухапшен неки сеоски поп из темнићког или параћинског среза и, ко зна зашто, дотеран у ћупријски затвор. И истрагу су водили Параћинци, који су отуда долазили свака два-три дана. Имали су, изгледа, податке да је затвореник четнички јатак и већ се знало да ће им омрсити метак. Али желели су од њега да истерају и где се преостала банда крије. А овај то ваљда није хтео да им да. И, дабоме, шта су могли, сурово су га тукли [...] Света је добио налог да га једне ноћи пре зоре спроведе у Јагодину

„Носећи дубоко у себи усађено осећање провинцијалне прикраћености и фрустрације, због тога што варошка матуранткиња Гордана коју је заволео није показивала интересовање за њега, Света је то осећање осујећености пренео на однос према сељацима; однос испуњен новорођеном револуционарно-класном мржњом. Она га је водила и у кампањи принудног откупа житарица: 'Мрзео је све гецоване света. Све је то голи крвопија кулак и непријатељ!', помишљао је уверено, да би их, често, 'до малаксалости тукао'“

(Михаиловић 2002б: 13).

Он је, како сам писац наводи, „прави јалови полуинтелектуалац и слабић који ни на једном послу није до краја издржао и у дубокој патњи што против своје природе и порекла, ево, не може ништа, ма колико се трсио и сам са собом бочио“ (Михаиловић 2002б: 14). Од таквог човека настаће злотвор који ће „вавјек и свагда“ бити повинован режиму, чије ће налоге испуњавати без речи.

[...] 'Везан поп', рекао је Петронијевић подсмешљиво, 'мирно село. Вежи и њега'“ (Михаиловић 2002б: 205–208). Наведени одломак из романа уводи нас у догађаје, који су, формирајући лик Свете Петронијевића, касније постали окидач за покретање ретроспекције у епизоди у којој се јавља суочавање Петронијевића са сопственом савешћу. Моменат у коме се, у тренуцима иживљавања над попом и још неколицином затвореника који заједно с њим те ноћи страдају, јавља још један догађај, окидач за убиства која су се те вечери догодила – убиство пса, који ће попа од момента хапшења и у току транспорта затвореника ка Јагодини све време пратити:

„Све је изгледало мирно и ништа није наговештавало никакво изненађење. Само их је онај пас све више нервирао. Сада је трчкарао поред кола, стално гледајући у њих. Војници су покушавали да га отерају, пружали ка њему бич, али он би им сваки пут измакао. Кевтао је одозго као да се некеме јавља. Неиспавани Тоза Боза је поред њега просто цептао од нервозе [...] 'Ово је неиздржљиво', рече.

'Па дабоме да јес је', потврди Тоза.

И одмах потеже 'валтер' из кубуре.

'Немој!', викну Света.

Али његов другар преко леве надлактице већ нанишани и његов пиштољ пуче“ (Михаиловић 2002б: 209–211).

Дешавања из ове ноћи ће стално изнова васкрсавати и у Светином располућеном бићу и рађати јак осећај кривице због поступака из прошлости. Занимљиво је да се, као најава лоших догађаја и трагичног краја Светиног живота, у току романа појављује мотив пса као судбински, пророчки знак, који се понавља не само у Светином сећању већ и у моменту када се он, у повратку са Тозине сахране, нађе на путу за Београд, где колима прегаци псето које прелази улицу. У њему се тада рађа осећај тескобе због случајног убиства недужног бића, што га наводи да касније, у самоћи, преиспитује исправност својих поступака. Као да су му у тим моментима у глави одзвањале речи његовог пријатеља Тозе Бозе: „Шта ми оно редесмо? Шта чинисмо? [...] Ми смо били клинци, ништа нисмо с'ватали и нисмо никога имали да нас посаветује и к'о будале смо полегли у крв! И сад с то не можемо да живимо!“ (Михаиловић 2002б: 167–168).

У трећем делу романа писац приказује исечак из биографије Свете Петронијевића, чиме нас упознаје и са почецима његове каријере у политичким круговима из периода друге Југославије. Писац у овом делу романа, први пут, дужом ретроспективном епизодом, зауставља радњу и разоткрива срж проблема обликовања Петронијевићеве личности, и путем једног лика, симболично приказује људе које је машинерија актуелног режима створила и на чије је судбине утицала. На овај начин се тематизује терор владајућег режима као и страх и беспомоћност његових жртава. Писац, такође, опсесивно приступа темама зла, насиља и смрти, колико реалистично толико и изразито модернистичко-егзистенцијалистички, савремено. Преобликовање у фикцију стварних ситуација и догађаја из периода о коме Михаиловић пише, приказује нам поражавајуће сличности судбине лика Свете Петронијевића са судбинама људи у стварном свету. Писца интересује машинерија зла, и човек, злочинац, његова психологија, мотиви и узроци који га терају на скрнављење људског у себи. Свепрожимајуће зло, доводи јунака овог романа до екстремних ситуација које га повлаче у зачарани круг из кога нема спаса. Њему једино остаје да употребљава и буде употребљен и на самом крају постане свестан сопствене трагике и немоћи. Михаиловићево приповедање потиче управо из жудње да проникне у мрачни egzистенцијални тунел човековог бића и дубине његовог најинтимнијег света. За разлику од статичких, Михаиловићев лик је изузетно динамичан, дакле, он се може толико мењати да на крају романа постаје сасвим другачији него на почетку (Lešić 2008: 375).

Света Петронијевић, централни лик романа *Треће пролеће*, бива увучен у сурову игру владајућег режима, што га маркира симболом буђења људске суровости и зверског у људима, нечега блиског и увек и свуда могућег. Каријера Свете Петронијевића, полицијског службеника и човека понесеног идеолошким оптимизмом, креће се у току романа узлазном путањом, а „у својој педесет другој години Света Петронијевић је познат и успешан престонички адвокат из још познатије и успешније адвокатске куће, коме се два-три пута годишње име појављује у новинама. Политички је опредељен и активан и важи за *нашег човека на кога се можеш ослонити*“ (Михаиловић 2002б: 69). Његов напредак у служби истовремено

представља и његов морални пад као свесног бића што га разара, ограничава му слободу, чини га несигурним и испуњава различитим облицима страха. Он постаје алат у рукама политичког режима, којим се испуњавају налози са врха без питања и поговора, а да се притом губе основне људске вредности и гази све што је у човеку добро. Зло узима примат над добром и отупљује људска осећања, чиме се човек обезвређује и употребљава у различите сврхе. За Петронијевића, понесеног вихором актуелног режима, постаје сасвим довољно да постане његов сапутник, а да ипак, на крају банално сконча. Иако је Петронијевић представник владајућег режима, у току романа се истовремено приказује и његова физичка и духовна патња. Иако је на страни тлачитеља, он је у исто време и потлачен, жртва и полтрон режима који једе сопствену децу, чиме писац начиње тему која се односи на питање идентитета. Писац на сложен начин, посредством lika Свете Петронијевића, показује на који начин Петронијевић посматра себе и своје порекло и како га окружење види. Успешно скривање иза режима даје последице које бивају видљиве у тренуцима преиспитивања самога себе, у размишљањима и психичким ломовима кроз које пролази. Он бива изложен психичким суновратима и понижењима која ће га докрајчити унутрашњим распадом и обликовати као субјекта зле коби која га прождире.

У току романа приказано је изразито психичко и емотивно реаговање овог lika, као и болест која га је пратила, што је све скупа имало утицаја на његове ставове, размишљање и деловање. У својој књизи *С оне стране принципа задовољства* Сигмунд Фројд истиче да је циљ живота смрт. Он је приметио да, након трауматичних ситуација и момената, људи често „обнављају“ искуства. Закључује да људи несвесно имају жељу за смрћу, али је она у великој мери ублажена животним инстинктом. Према његовом мишљењу, аутодеструктивно понашање⁸⁷ је енергија коју је створио

⁸⁷ Када говоримо о спрези ерос – танатос, можемо запазити да је она видљива и у односу Свете Петронијевића са Мирјаном, младом студенткињом књижевности, у коју се заљубљује и са којом се упушта у љубавну авантуру, али и у односу са другим женама из његовог живота, Горданом, Милесом... Управо се због Мирјане он заузима за случај њеног брата који бива оптужен од стране режима, заљубљује се у њу, свестан да одступа од моралних образаца, где се, како Стојковић запажа, „критични моменти екскалације животних нагона и атрибута еросне личности сучељавају са подсвесном борбом за поштовање задатих канона и образаца“ (Стојковић 2022: 406). Управо из тога проистиче да ерос уступа место танатосу, због чега Петронијевић трагично сконча – бива упуцан од стране момка заљубљеног у Мирјану и тако завршава свој живот.

инстинкт смрти, Танатос (Фројд 1994: 54). Полако, али сигурно, у току романа Свету нагриза психоза подстакнута новорођеном револуционарно-класном мржњом и имагинарном визијом своје важности и моћи, која му дозвољава да се иживљава над немоћнима без икаквих ограничења. Светино напукло биће губи осећај за реалност градећи слику о важности свог положаја на нереалним основама. Његова несрећа огледа се у томе што се све оно што је требало да, према његовом виђењу, за њега буде животна ренесанса, завршило неславно. Специфичан тип надмоћног победника који ужива у свом положају и власти бива спутан сопственом савешћу, која га константно мучи, као и низом ситуација које ће га довести до потпуног краха.

Изразита пажња у роману посвећена је значајним епизодама које су чворишта драматуршког приповедања. Епизода из живота Свете Петронијевића, коју препознајемо као изузетно потресну јесте моменат када се он прикључује партијским одредима и улази у систем чији активни чинилац и постаје. Догађаји из живота овог лика одвијају се на плану прошло – садашње како би читаоци стално имали у виду механизме по којима су се они дешавали, као и то да су догађаји из прошлости оставили печат на данашњем друштву, при чему уочавамо мозаичку структуру романа која изискује циклично читање, односно, непрестано враћање на почетак. То су примери из живота Свете Петронијевића који потпомажу стварању изузетно тескобне, хладне и песимистичне атмосфере у роману. Пред њима и сами читаоци остају слеђени. Света се трансформише у човека понесеног идеолошким оптимизмом и деструктивним уверењем, који касно, пред сам крај живота, спознаје шта су од њега начинили систем и друштво, изгубивши све моралне вредности које више не може вратити. Он спознаје сопствени трагизам онда када је већ касно, сећајући се својих почетака *легања у крви*, када као целат недужних и сам постаје жртва. Добровољно улажење у партизанске редове и беспоговорно спровођење бруталних одлука власти утичу на његово формирање као античовека, трагичног и по природи склоног моралном паду. Спроводећи револуционарну правду, он без трунке саосећања мучи, хапси и ликвидира све оне који би се на било који начин замерили држави, и све то под менторством Јове Веселиновића. Он је човек који је са оне друге стране којом господари зло и због тога доследно то зло и спроводи.

Епизода коју оживљава у свом сећању једне ноћи, у својој соби, приказује читаоцима његове злотворске поступке и младог човека употребљеног од стране режима и симболички искоришћеног у нечисте сврхе.⁸⁸ Та епизода показује равноправност прошлости и садашњости, сталну присутност прошлих догађаја у свести лика, који значајно утичу на квалитет његовог живота у садашњости. Само путем епизоде, која је предмет нашег истраживања, Михаиловић брзо прелази кроз судбину поменутог лика улазећи у његова психичка стања, како би нам путем тога саопштио и расветлио разлоге каснијих дешавања и крајњих консеквенци:

„Те ноћи Света није могао да заспи и готово до зоре се у постељи вртео. У почетку је мислио на Мирјану, а онда наново, по хиљадити пут, поче да листа догађаје од пре четрдесетак година. Да ли су, питао се онако како га ја Тоза Боза запитао, заиста морали да чини што су чинили? Да су били старији и зрелији, да ли би се од тешке судбе одбранили или би ипак починили исто? И јесу ли тада себе видели као хероје или као кукавице?

Свакако, видели су себе као револуционарне хероје, који се боре против једне страшне окупације – и против издајника унесрећеног народа! – и који се свете за вековну радничку муку. Пред њиховим цевима стајали су они који су клали, стајали су и они који су наређивали да се коље; бар су им тако говорили“

(Михаиловић 2002б: 192).

Занимљиво је мишљење Жоржа Батаја, који истиче да „s podsmehom ukazujemo na protivurečnosti između rata i opšte zabrane ubistva, ali je rat, kao i zabrana, svojstven svim ljudima. Ubistvo svuda izaziva užasavanje, ali se ratni poduhvati svuda smatraju junaštvom“ (Bataj 1977: 134). Сматрајући себе симболом власти, Света у тренутку

⁸⁸ Реч је о епизоди која се с правом препознаје као кључна за обликовање психологије главног јунака. Међутим, није наодмет поменути да су тренутку у коме Света Петронијевић више не може да побегне од сучељавања са поступцима из прошлости претходила дешавања, која су само додатно утицала на то, међу којима су кључни: суђење Мирјанином брату, љубавно разочарење које се односи управо на Мирјану као и самоубиство Тозе Бозе, пријатеља из младости и саучесника у деловању КНОЈ-а (његова сахрана и повратак у Ћуприју), поменутог у горенаведеним дешавањима која су у вези са убиством пса и попа, као и поменута саобраћајна несрећа у којој убија пса. Све скупа у свести главног лика ствара притисак који ескалира управо током непроспаване ноћи, када се догађаји из прошлости буде и постају „живи“.

ступања у КНОЈ себе види као револуционарног хероја што му, према његовом мишљењу, даје за право да чини зверства, без осећаја кривице и тескобе. Вихор младости, који га носи на погрешну страну, обликује га у биће које угрожава основна људска начела, немоћно да се одупре злу које га обузима. С тим у вези, поново можемо истаћи Батајево промишљање да „složene prilike života mogu čoveka, i to možda svakog, ma koliko njegova čestitost bila velika, da dovedu do toga da jednog dana živi u neposrednoj blizini njemu najomraženijeg poroka, uostalom, ne prepoznajući ga u njegovim posebnim vidovima, u kojima mu se približava da bi mu nanео бол“ (1977: 138). Механизам који „једе своју децу“ узима га под своје и заиста му наноси бол. Света ће тога постати свестан тек пред сам крај живота резонујући свој удес и огољен интимни свет, који ће резултирати разорним последицама.

Пратећи текст, запажамо да Света, мучен сећањима која су навирала, и осећајем кривице која га изједа, те ноћи није могао побећи од себе⁸⁹, сећајући се свог учлањења у КНОЈ⁹⁰ коме је основна сврха била да „чисте терен од заостале банде“. КНОЈ је у Светином случају подразумевао сусрет са смрћу очи у очи. Не само у овом исечку из његовог живота него и током романа, присутна су психолошка преиспитивања себе, својих дела и дела својих противника, чиме се рађају процепи сумње у његовој свести и отварају питања: Да ли се каје због својих поступака? Да ли је можда могао да живи другачије? Да ли би онда био бољи човек? Промисљајући о човеку и његовој егзистенцији, Карл Јасперс истиче да „ima neke беспомоћности u tome kad tražimo oslonac u zakonima dostojnim poverenja i naređenjima nekog autoriteta. Postoji, nasuprot tome, neka snaga odgovornosti pojedinca, koja diže u visine kad sluša glas celokupne stvarnosti [...] Biti човек, znači postajati човеком“ (Jaspers 1956: 180). Изливање душевних немира у сећањима која су навирала постајало је све јаче и живље. У њима

⁸⁹ Његово располућено и психички сломљено биће бранило се жељом „да стане под дебео млаз воде, да се под њом дуго сапуна и трља и да скине нечистоћу са себе“ (Михаиловић, 2002, стр. 18). Свестан тога, он свој комплекс прикрива бесом и агресијом над недужнима, који на крају и по њега постају погубни.

⁹⁰ „Корпус народне одбране Југославије – Кној формиран је 15. августа 1944. године, као извршни орган Озне, односно као специјализована оружана формација за борбу против субверзивне делатности окупатора и унутрашњег непријатеља и извршавање других задатака војно-полицијског карактера [...] Био је потчињен Врховном команданту преко начелника Озне за Југославију“ (Милошевић 2007: 102).

је био садржан део једног прошлог живота за који би Света најрадије желео да се разнесе као да га никад није ни било:

„Већ прексутра наноћ чим је њихова Двадесета бригада кренула на фронт, нови кнојевци су преко Мораве стрељали петнаестак затвореника и заробљеника. Само један међу њима имао је немачку војну униформу, један или двојица носили су грађанско одело, остали су били сељаци. Њих, кнојеваца, такође је било петнаестак. У мркој ноћи, везане жицом двојицу по двојицу, узели су их из затвора код цркве и потерали улицом налево према ушћу Раванице у Мораву [...] Одатле су скренули [...] На том месту које ће у жаргону назвати Песак, нашли су две велике ископане јаме. Тада се међу везаницима јави запомагање“

(Михаиловић 2002б: 197).

Након ове ноћи, у којој ће уследити догађаји које ћемо истаћи, евидентна је колективна људска несрећа и оних који муче и оних који су мучени. Мотиви власти, зла, мучења, смрти, болести и кривице, прате један другог и непрестано се прожимају у роману. Ова епизода је слика пониженог човека, зла и слика тражења пута у тоталном беспућу. Заробљени народ, сматран четницима, бива изложен тоталном уништењу, док се злотвори са поносом утапају у свом идеализму што их чини изразито трагичним. Туђа мука храни њихов его и подстиче на различита зверства и мучења. Симболично, Михаиловић путем ових сцена слика човека употребљеног а касније и одбаченог у вихору историјских збивања, чиме се даје универзална слика људске пропасти пред најездом зла:

„Немојте, браћо! Зашто, браћо!“

Јова извади онај дугачки пиштољ из дрвене футроле.

’Ћут, мајку ти кољашку! Да те нисам чуо!’

Већина ућута. Али један међу њима, постареји сељак, не умеде да се заустави.

’Гос’ин капетане’, повика, ’шта то ’оћете! Ми смо Срби! Ја нисам кољаш! Немојте, браћо Срби, да убивате Срби! Ја имам децу стареју од вас! Моји ће синови сад са партизани на фронт!’

Јова му, некако у проласку, и не нишанећи, пуче из оног пиштоља право у уста. Човек замлатара слободном руком. (Свети се учини да му се на потиљку нешто расцвета). Поче да кркља као да се загрцнуо“

(Михаиловић 2002б: 198).

Поред безброј потресних сцена убистава и зверстава, после којих су затворенике затрпавали шљунком у претходно припремљене хумке, језив је опис кратког „предавања“, које ће Свети и осталим Кнојевцима одржати Јова Опанчар, односно Јован Веселиновић:

„’Увек ћете’, рекао им је, ’имати ископане рупе; не морате ви тиме да се бавите. И увек морате пре стрељања да их свучете; све до гађа. То ноћас нисмо урадили, јер сте нови. А то је грешка; по одећи они се једног дана могу препознати [...] Пуцаш у мету као да лежиш у рову и да на тебе иде непријатељски стрељачки stroj [...] Мораш да будеш брз и тактичан.

– И не гледај у њега. Немаш зашто да га памтиш да би га много загледао. Не гледај га у лице, него у ноге или груди, тамо где треба да му спрашиш. Не размишљај зашто му прашиш. Он је твој метак, не брини се, заслужио, и наплатио, немаш зашто о њему да размишљаш. Нека иде куд је кренуо.

Те ноћи, Света Петронијевић је приметио, већина није заспала, а неки су у башти, кришом, и повраћали. Међу њима, тај први пут, био је и он. Колико су још пута такве задатке на моравској обали обављали? Можда десетак, можда петнаестак пута. Света ноћне изласке није бројао, нити је више бљубао“

(Михаиловић 2002б: 201).

Приказујући ужасавајуће призоре из ових епизода, Михаиловић посредством ликова као што су Срета Петронијевић и његов ментор Јова Веселиновић, залази у најмрачније делове човекове психе, а уједно слика драматичне људске удесе. Приказујући људске поразе посредством ових ликова, Михаиловић наглашава да су

они само марионете у рукама власти и да порази заправо нису њихови него епохе која их је таквим учинила.

Посматрањем ових делова из романа, мотивских компоненти, уочава се настојање писца да прикаже шта је човек способан да учини другим људима, али и самом себи. Његов трагизам лежи у немогућности сагледавања или пак у касном сагледавању неисправности својих поступака. Времена за катарзу нема или га је мало остало, а ликови злотвора скончавају на најтрагичнији и најбизарнији могући начин. Петар Милосављевић у тексту *Неидеолошка тачка гледишта у роману „Кад су цветале тикве“ Драгослава Михаиловића* истиче да „идеали тадашњег режима не само да се нису остварили, него су се претворили у своју супротност. Бивши комунисти, сем тога, доживљавају драму суочавајући се са великим страхотама режима у чијем су стварању сами учествовали“ (Милосављевић 2012: 209).

Интензивирање мотива смрти, који се провлачи током читавог романа, дешава се на самом крају. Света Петронијевић сконча тако што га убија љубоморни младић заљубљен у исту девојку као и он, студенткињу, у шуми, где га након три дана проналазе, баш у моменту смрти актуелног председника државе и вође поменутог режима, која баца сенку на његову смрт и сугерише на бизарност живота малог човека употребљеног у политичке сврхе, недостојног чак жаљења на дан сопствене смрти. Последњи дани његовог живота спознаја су сопствене несреће, трагике и кривице:

„Негде далеко, у некој болници у Љубљани, умирао је један човек чијој је партији Света Петронијевић три и по деценије припадао, коме је откако зна за себе служио као дворишни пас, ради којег је убијао и због чега се свих ових година разбијао од осећања кривице [...] Око три сата по подне, два сата после догађаја у Липовачкој шуми, умро је велики газда у малој балканској држави [...] Стао је железнички, ваздушни, поморски и градски саобраћај [...] спортске утакмице су се прекидале, животиње у београдском зоолошком врту заузеле су став *мирно*. Државници у свету паковали су кофере ради одавања почести покојнику.

У гунгули свенародне жалости и у свом животном нeredу, Милеса је мужевљев нестанак пријавила полицији тек после тридесет шест часова. Али у том тренутку нико није имао времена за потрагу“

(Михаиловић 2002б: 232).

Михаиловић нам јасно нуди монструозно приказивање друштвеног система идући од појединачног ка општем. Свуда је у том систему човек усамљен, исцрпљен и употребљен, свуда је и злочинац и жртва, и тлачитељ и потлачен, и страдалник и животиња у том амбијенту који креира друштво око њега и обликује га као јединку. У лику Свете Петронијевића одиста препознајемо исконску човекову потребу и жељу за поседовањем моћи, која би омогућила суверену владавину над другим људима.

Феномен зла у савременом свету један је од основних који је разрађен и уопште у прози Драгослава Михаиловића. Поучен голооточким искуством, он приказује ликове људи трагичног удеса, неспособне да се одупру колотечини времена и друштвеним околностима у којима се налазе, сликајући лошу страну актуелне власти. У складу с тим, Стојковић запажа да је „тоталитарни пројекат, као што је био комунизам, приказујући се весником слободе, показивао своје репресивне мере сваком појединцу који је покушао да му се супротстави или се на било који начин није уклапао у мишљења и делања таквог система. Створена је фаза и доба хегемонизма од којег се тешко могло побећи“ (Стојковић 2021: 229). Моћ, власт, зло и систем који гази све пред собом и самог Свету повлачи у вртлог из којег нема спаса. Иако покушава да се ослободи провинцијског у себи и побегне од свог порекла⁹¹, оно га упорно стиже подсећајући га изнова одакле је и како је заправо постао то што је данас. Његово напредовање у каријери започело је оне ноћи када је први пут почео да убија. Од тада, сваки одузет живот био је за њега степен више ка већој позицији:

⁹¹ У роману је у свим аспектима Светиног живота присутна подељеност и доминација неког поларизма, двострукости, дуализма у самом његовом бићу. Бег од сопственог порекла, претходних догађаја и правог ЈА резултираће располућеним бићем изгубљеним у злом времену, које ће на крају најсуровије бити поражено.

„Још крајем јесени четрдесет четврте Петронијевић ће у Кноју постати један од оних који се, према карактеристикама које им је писао Опанчар, 'истиче у обављању задатака' и чак 'показује иницијативност у раду'.

Већ новембра добиће први чин и накалиће на рукаве десетарске звездице. А крајем децембра биће примљен у партију и одмах ће постати и водник. При томе ће извесну улогу имати, свакако, и његова школа. И једно и друго унапређење даће му Опанчар.

Тада његовог командира више неће звати овако него *друг капетан Јова*. Касније ће, пак, постати *друг пуковник Јова Веселиновић, народни херој Југославије*“

(Михаиловић 2002б: 204).

Занимљиво је промишљање Николе Милошевића о негативном лику у књижевности, где он запажа да негативни ликови у књижевним делима поседују неку привлачну моћ којом зраче и пред којом је етика немоћна [...] Дешава се да приликом читања неког књижевног дела осећамо извесно саучешће према јунаку и стрепњу за његову судбину (након злочина који је извршио, нпр.). Нешто у природи јунака нас спутава и мења наше моралне ставове (Milošević 1990: 6). То уистину не значи да ми подржавамо поступке који су лоши или неморални, већ се, вођени емпатијом, трудимо да пронађемо неку врсту оправдања за лоше поступке. Тиме бивамо подстакнути као и пишчевом успешном обрадом тематике,⁹² јер он може путем различитих начина правдати поступке негативног лика који је створио. Он нам заправо нуди ширу слику резоновања ствари, тумачења ситуација, поступака и догађаја са различитих аспеката, који би нам помогли да пронађемо тунку сажаљења за негативног лика. Заправо, у овом случају ми то и чинимо. У Свети Петронијевићу ми видимо целокупну човекову трагику до које су довели бројни чиниоци. Не подржавамо, не налазимо оправдање, али се у току читања романа сусрећемо са осећајем сажаљења према том човеку. Иако у потпуности не неутралишемо моралну одговорност јунака, ми, као читаоци,

⁹² Никола Милошевић наводи да „najdublji izvor naše popustljivosti prema negativnim junacima leži u lepoti njihovog umetničkog oblikovanja [...] Prilikom čitanja uživamo pre svega u lepoti forme, dok je ono što nam se iskazuje manje-više sporedno“ (Milošević 1990: 20).

покушавамо да је ублажимо. Милошевић, такође, запажа да „није свеједно да ли литерарни преступник тријумфује или propada. Svakako će negativni književni junak koji tragično završava svoju преступничку karijeru, više pobuditi naše saučešće i razumevanje [...] Čitalac može uvideti da junak pati i da je možda baš iz te patnje proistekao čin zločina“ (Milošević 1990: 10). У лику Свете Петронијевића Михаиловић је истовремено приказао и насилника и жртву, што је учинило да роман добије изразито психолошку димензију. Драма душе транспонује се у драматичност његових поступака и гестова. Сва дешавања из прошлости и садашњости пролазе кроз Петронијевићеву свест и претварају се у грижу савести⁹³ и страх од самодеструкције. Дејство страха од идеологије резултира поданичким губљењем идентитета главног лика овог романа и продубљивањем драме постојања појединца. Уједно, поред моралне кривице, у савешћу мученом лику романа препознајемо трагове Јасперсове такозване „метафизичке кривице“, према чијем је мишљењу сваки човек одговоран посебно за злочине почињене у његовом присуству или с његовим знањем. То што још увек живим након што се тако нешто догодило, тишти ме као неизбрисива кривица (Jaspers 2009: 27). Писац свесно тежи, како би Петар Милосављевић рекао, да оствари онај бодлеровски модел „естетике ружног“: спој лепе форме и ужасне садржине⁹⁴

⁹³ Говорећи о моралној кривици, Карл Јасперс истиче да сваки појединац сноси моралну одговорност за поступке које почини као појединац, као и за све своје поступке који подразумевају спровођење политичких и војних одлука. Ни у једном тренутку не важи просто „наређење је наређење“. Злочини остају злочини и онда када су наређени и подлежу, као и сваки други поступак, моралном суду (Jaspers 2009: 26).

⁹⁴ Михаиловић је један од најзначајнијих представника једног новог правца који се у нашој књижевности појавио. Проза новог стила донела је значајне новине у српску књижевност и била предмет разматрања бројних критичара. Увођење нових приповедачких норми и појава „нове прозе“, „новог реализма“, „критичког реализма“, „супрареализма“, „грубог реализма“, „артистичког реализма“, „конструктивистичког реализма“, „тврдокухане прозе“, „стварносне или конкретне прозе“ (термини које су критичари користили и проналазили како би дефинисали новину која се јавила у књижевности) изазвало је изразито, уједно и значајно померање књижевног укуса, које је првенствено представљало обнову најснажније традиције у српској књижевности (Јеремић 1972: 4). Љубиша Јеремић, истакнути тумач те прозе, проналази најадекватнији термин – „проза новог стила“, како би приближио нови талас еволуције књижевности који се покренуо у XX веку. Он указује на важне одлике ове прозе, наводећи да се „новина показује осим у односу према приповедачкој грађи и према коришћеном језику (нпр. појачано интересовање за нарацију у првом лицу, функционалне стилове и аутентичан говор појединих средина и слојева) – у нарочитом третирању чинилаца реалистичког приповедачког поступка, као што су композиција, фабула, заплет, карактер, поента; ови чиниоци сада се узимају као хипотетични, неком врстом идеологије изнутра оптерећени модели тумачења људске судбине, који и сами могу постати предмет приповедачког обликовања“ (Јеремић 1978: 12). Михаиловић је у роману *Треће пролеће* доследно презентовао основна обележја те прозе. Милосављевић истиче да се „’наша стварносна проза’,

(Милосављевић 2012: 234). Снови једног човека биће болно поражени на начин о коме није могао сањати, а он никада неће добити прилику да живи по сопственом избору. Душевни немир добиће примат над душевним миром.

У роману *Треће пролеће* могуће је уочити уметничку тескобу при сусрету са тешком темом. Уколико искористимо чак и само исечаке из романа, Михаиловићеве мале приче, које су заправо настале на подлози велике приче века, уочићемо значајно тематско-мотивску везу коју писац остварује. Фрагмент из живота Свете Петронијевића један је од најупечатљивијих, али и најпотреснијих, најтужнијих примера трагике човека употребљеног у сврхе једног репресивног система. Лабављење моралних норми, потврђивање зла и порицање слободе пример је мирења човека са сопственим раздором. Андрејевић (2017: 11) запажа да се угроженост савременог човека цивилизацијом, која је напредовала у чизмама од седам миља, али је заборавила на психолошки и емотивни склоп човека, само појачавала у XX веку насиља, опаког зла, ратова и квара. У том контексту је Драгослав Михаиловић један од најсмелијих писаца који се усудио да проговори о темама које су мучиле појединца притиснутог, између осталог, и историјом и идеологијом. Његов стваралачки поступак примењен, поред осталих, и на овом роману, може се, према методолошком упутству Пола Рикера описати као „креативно подражавање живог временског искуства помоћу заплета“ (Рикер 1993: 45). Зло је код Михаиловића оличено у механизмима власти, а маркирано и конкретизовано у дејству идеологије. Политика страха је најмоћније оружје сваке идеологије, манипулативна снага која се користи за спровођење воље владајуће групе и ограничавање људске слободе (Андрејевић 2017: 12), што доказује тврдњу да „књижевност чува много дубљу историјску слику од традиционалне историографије“ (Алексић 2024: 194). Схватање историје приказано у *Трећем пролећу* је схватање једне епохе о којој се пише као о времену трагичних судбина и трагичног положаја човека у историји који се под утицајем њених токова трансформише и спознаје сопствени трагизам. У тематско-мотивском устројству романа писац проблематизује односе, или како Даница Андрејевић (2017: 10) дефинише, конфликте између великог механизма

како се од ње и могло очекивати [...] по правилу окреће приказивању грубе свакодневне стварности и такозваног малог човека“ (Милосављевић 2012: 236).

идеологије и стварности обичног човека. Овим романом писац разобличава и препознаје изворну људску природу опседнуту праисконском жељом за поседовањем моћи, која омогућава суверену владавину над другим људима, али у исто време доноси катастрофалне последице несагледивих размера.

6. Наративни поступци у романима Драгослава Михаиловића

Дефинисана као наука о приповедању заснована на структуралистичкој анализи текста који о нечему приповеда (*Речник књижевних термина* 1985: 463), односно проблемима организовања текста на наративном нивоу (Милосављевић 1997: 238), наратологија последњих деценија бива стављена у групу теоријских дисциплина које значајно помажу у изучавању елемената значајних за наративне текстове. „Почеци наратолошких истраживања налазе се у Аристотеловој *Поетици*, у којој је био постављен проблем организовања наративног текста помоћу радње и карактера, и квалификација елемената наративног текста” (Алексић 2013б: 261). Честа неслагања наратолога када се ради о питањима која се тичу приповедне структуре и начина њене анализе довела су да се, најчешће, „pri tome teži što potpunijim klasifikacijama narativnih postupaka, koje su često veoma složene i provedene u širokom rasponu od tipova pripovjedača, tipova pripovijedanja, tipova pripovjednog trajanja, tipova pripovjednog govora do narativnih razina pa čak i do tipova implicitnog čitatelja” (Solar 2005: 291, 292). Покушаји синтезе ставова помоћу којих би се што јасније објаснили наративни текстови донели су „niz pojmova i uvida od velikog značaja za shvaćanje prirode i načina na koji funkcionišu pripovjedni književni tekstovi” (2005: 292).

У том смислу, у оквиру овог поглавља биће указано на теоријске аспекте самог појма наратологије и у оквиру тога бити издвојена подручја којима се наратологија бави а која проналазимо у романима Драгослава Михаиловића. Неки од наративних елемената на које ћемо указати доприносе формирању комплексних текстовних грађевина у оквиру Михаиловићевог књижевног стваралаштва. Иако је до сада Михаиловићево дело расветљавано са различитих аспеката, који се тичу не само

наративне стратегије односно поетике већ и осталих аспеката који његово књижевно стваралаштво сачињавају, ликови, теме, мотиви, стил, језик и тако даље, сматрамо да још увек постоје простори у које се није залазило када су, у овом случају, Михаиловићеви романи у питању, те да је од значаја на њих указати и разобличити их. Бранко Илић, Радивоје Микић, Јелена Јовановић, Милица Кецојевић само су неки од проучаваоца који су се бавили наративним поступцима у Михаиловићевом делу. Из тог разлога ћемо, у оквиру овог поглавља, уз помоћ поменутих анализа, покушати да детаљније разрадимо наративне поступке у Михаиловићевим романима.

Како бисмо дошли до суштине наративних текстова, значајно је питање наративне интелигенције (наративно разумевање, компетенција) која, како Алексић наводи, представља способност за стварање и рецепцију приче и настаје из искуства причања, писања, слушања и читања прича. Наративни идентитет је исход читања и тумачења приповести, плод укрштаја света текста са читаочевим светом. Читање и тумачење приповести подразумева испитивање и преиспитивање текста, али и читаочево преиспитивање себе самог. Наративни идентитет се формира у живом херменеутичком дијалогу са приповедним текстом“ (Алексић 2013а: 676).

У трагању за „начинима на које је наративни текст склопљен, принципима његовог функционисања те особинама које га карактеришу“ (Мацура 2018: 52), у оквиру својих истраживања, којима су значајан допринос дали у развоју наратологије (дефинисању њеног метода, циљева, предмета) истакли су се Жерар Женет, Мике Бал, Хорас Портер Абот, Семур Четман, Шломит Римон Кенан и други⁹⁵. Они су, свако на свој начин, својим настојањима понудили најбоља решења и концепте за јасније и потпуније разумевање бесконачног броја наративних текстова (уз мање или веће мањкавости које су у сваком становишту неизбежне а подстакнуте тиме што међу књижевним текстовима увек има изузетака који се у целости не дају докучити).

⁹⁵ „Међу теоријским прилозима из области наратологије код Срба, почев од Поповићеве критике комедије *Гордане*, значајно место имају и књиге *Негативни јунак* (1965) Николе Милошевића и *Значење прича* (1989) Гаје Пелеша, у којој је аутор отворио проблем стварних и могућих светова у приповедном тексту. Књига *Онтолошки пејзаж постмодерног романа* (2002) Милољуба Јоковића, представа и теоријски [...] и експликативни приступ наратолошким проблемима постмодерног романа. Интерпретацијом приповедних текстова бави се много српских истраживача, али су теоријски прилози из области наратологије малобројни“ (Алексић 2013б: 267).

Значајно је запажање Сање Мацура да би у односу на устаљено теоријско одређење појма (да је наратологија теорија наративних текстова), наратологију требало ближе дефинисати као теорију књижевних наративних текстова, јер се врло често не постављају јасне границе које би разлучиле шта су књижевни наративни текстови и по чему се они разликују од некњижевних наративних текстова. С тим у вези, она помиње да се новински извештаји, судска сведочења спадају у наративне текстове али не и у књижевне наративне текстове али врло често могу бити инкорпорирани као делови наративних текстова. У том случају, она наводи честу употребу оваке врсте текстова у романим Слободана Селенића (Мацура 2018: 51) док се у том случају као добар репрезент могу навести *Чизмаши* Драгослава Михаиловића у којима се, као паралелан ток приповедања, јављају паратекстуални конституенти, односно текстови документарног карактера као што су исечци из Војног архива Југославије, како би се указало на историјски контекст романа и ближе описали ликови, њихови поступци и догађаји.

Како бисмо боље приступили разумевању и овог сегмента у наративним текстовима, романима Драгослава Михаиловића, важно је ставити акценат на глас који у фикционалном приповедању преузима одговорност за приповедни исказ (Biti 1997: 320), односно на приповедача, наратора, „једног од кључних елемената наративног текста чијим се проучавањем бави наратологија“ (Мацура 2018: 69) . У складу са тим оформићемо поделу која ће Михаиловићеве романе сврстати у две групе: оне у којима, према Кајзеровој подели наратије, доминира прво лице односно глас јунака романа коме је додељен и статус приповедача и оне у којим је наратија у трећем лицу. Субјект прича причу, он је функција и као такав, центар је наратолошких истраживања.

Анализа која ће бити извршена у овом одељку у оквиру наративних текстова тежиће да испита технике приповедања којима се Драгослав Михаиловић служи у својим романима. У том контексту, романи ће бити подељени у две групе, те ћемо у прву групу сврстати оне романе у којима писац посеже за формом приповедања у првом лицу уз примену специфичне приповедне технике, сказа, као и ауторским ја-приповедачем, док ће у другу групу бити сврстани романи у којима доминирају приповедање у трећем лицу (свезнајући приповедач). Техника сказа се првенствено

односи на романе *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац* и *Чизмаши*, док у преостала три романа долази до промене и заокрета у примени наративних техника; у роману *Гори Морава* до изражаја долази ауторски ја-приповедач (приповедање у првом лицу), док су романи *Злотвори* и *Треће пролеће* дати из перспективе свезнајућег приповедача, приповедање у трећем лицу.

Како Портер наводи „sposobnost predstavljanja događaja rečima ili nekim drugim sredstvima ključna, jer čini osnovni elemenat strukture, koji istovremeno služi i kao materijal za izgradnju mnogo složenijih formi“ (Porter 2009: 38), у оквиру којих, према схватању теоретичара Џералда Принса наратив обавезно подразумева наратора чије је присуство у оквиру наратива „и мањој или већој мери видљиво“ (2009: 39). У складу са наведеним, неизбежно је говорити и о питању наратора, односно приповедача као и наративним поступцима у оквиру поменутих текстова.

Приповедач, односно наратор, кључни је сегмент којим се, поред нарације, бави наратологија, и сврстава га у кључне елементе текста. Према мишљењу Битија, приповедач је означен као глас који у фикционалном приповедању преузима одговорност за приповедни исказ те га ваља, као унутартекстну инстанцу, разликовати од имплицитног аутора као извантекстне (оквирне) инстанце, од функције аутора као интертекстне инстанце те напokon од аутора као протагониста комуникацијске ситуације, фокализатора као носиоца исказаног модуса и од казивача (Biti 1997: 320).

Три су димензије у оквиру којих се наратор може исказати: прва је означена његовом позицијом, друга његовим односом према читаоцу а трећа његовом делатношћу односно статусом према самом себи (Мацура 2018: 69). Као што је претходно речено, наратив, односно прича, егзистира у оквиру фабуларне схеме и помоћу ње се постиже представљање догађаја уз подразумевање присуства наратора као једног од најзначајнијих елемената наративног текста. Наратор, односно онај који прича причу, постао је предмет расправе теоретичара од којих су поједини сматрали да је његово присуство у оквиру наративних текстова обавезно и оних који су сматрали да су таква ограничења непотребна и да је „narrator samo jedan od instrumenata“ (Lešić 2008: 255) помоћу кога се у оквиру наративног процеса представљају догађаји. Из

бројних теорија проистекло је и препознавање различитих наративних ситуација⁹⁶, које наратор може добити у оквиру текста па је у складу са тим неизбежно поменути исцрпну и неоспорно за наратологију значајну, теорију приповедања која је творевина Жерара Женета, чији је значај у оквиру развоја наратологије као засебне дисциплине огроман, што потврђује чињеница да се теорија приповедне прозе неретко дели на *предженетовску* и *постженетовску* (Певуља 2018: 52).

Развивши једну од најзначајнијих и најкомплетнијих теорија приповедања, Жерар Женет је у *Расправи о приповедању* отворио питања која се тичу позиције приповедача, односно аспеката наративног текста који подразумевају питања *гласа* „ко говори?“, *начина* „ко види?“ и *времена* које се издваја као засебни аспект наративног текста. Свестан да претходне анализе питања приповедача нису правиле јасну динстинкцију када су ове две категорије у питању, Женет је закључио да њихово неразликовање, комбиновање и подвођење под једну категорију суштински не доприноси систематичном приступу наративном тексту. Дакле „у односу на претходне теорије наратије Женетово дело представља револуционарни продор наратологије у структуру уметничког текста“ сматра Бечејски (Бечејски 2013: 85), док Мацура истиче да је, једна од Женетових највећих заслуга је „увођење дистинкције између аспеката гласа и начина“ (Мацура 2018: 242), те „Женетова тријада *глас, време* и *начин* омогућава прецизнију и комплекснију типологију приповедних ситуација“ (Јовановић 2019: 33). Андријана Марчетић добро примећује да „razlikovanje načina i glasa ne omogućava Ženetu samo da ponudi precizniji i 'čistiji' okvir za analizu, već i da ukaže na složenost i osobenosti pojedinih narativnih postupaka koje se u okviru tradicionalnijeg pristupa ne bi mogle do kraja sagledati i opisati“ (Marčetić 2003: 46).

Инсистирајући на раздвајању поменутих категорија, Женет „u okviru *glasa* razmatra pitanja odnosa između subjekta iskazivanja (pripovedača) i samog iskaza (pripovednog teksta), dok se u okviru *načina* bavi pitanjima koja se tiču 'modaliteta (formi i stepena) narativnog predstavljanja“ (2003: 209), односно перспективу приповедања, тачку гледишта приповедача, путем које он мотри на остале ликове, догађаје и

⁹⁶ „Постојање приповједача неизоставно подразумијева и његову позицију, приповједну перспективу“ (Певуља 2018: 52).

ситуације, при чему за наведено користи термин *фокализација*. „да ли приповедач zbivanja prikazuje iz sopstvene, 'sveznajuće' perspektive ili, usvojivši 'fokus' nekog od likova u romanu, zbivanja osvetljava iz njegove, u pogledu 'znanja' ograničene perspektive“ (2003: 212).

Женет у својој теорији приповедања тежи ка детаљном описивању поменутих категорија, те он, када је глас у питању, наводи да се „*glas* tiče odnosa pripovedača prema predložеном фикционалном свету, који може бити двојак. Приповедач је понекад део фикционалног света, дакле може бити и један од јунака своје приче, и тада он, како Женет каже, 'мора рећи 'ja' '. То је *homodijegestički pripovedač*, а наративна ситуација која подразумева таквог приповедача назива се *homodijagezom*. Женетова *homodijageza* еквивалентна је оној врсти приповедања која се у традиционалној теорији прозе означава као 'приповедање у првом лицу'. Друга је могућност у којем приповедач није експлицитно присутан у фикционалном свету приче, већ о својим јунацима приповеда у трећем лицу. Таквог приповедача Женет назива *heterodijegestičkim*, а наративну ситуацију у којој се он јавља *heterodijagezom*“ (2003: 50).

Два основна модалитета које Женет препознаје у оквиру подешавања наративних информација, односно *начина*, јесу *дистанца* и *перспектива*, те се „*distanca* odnosi na 'kvantitativno' podešavanje informacija ('koliko' pripovedač kaže o svom predmetu), dok je *perspektiva* 'kvalitativna' modulacija, to jest odnosi se na vrstu 'kanala' ili 'filtera' kojim se narativna informacija prenosi do čitaoca. Rečeno nešto tradicionalnijim jezikom, govoreći o *perspektivi* Женет ispituje probleme u vezi sa 'tačkom gledišta' iz koje se sagledavaju zbivanja predložena u romanu“ (2003: 212). Како не би дошло до забуне, важно је нагласити да Женет користи термин *фокус* који означава тачку гледишта (eng. point of view, термин скован од стране Ворена и Брукса), те је разумна и употреба његовог термина *фокализације*, односно *фокализованог приповедања*, које је усмерено на сабирање наративних информација око одређеног фокуса приповедања, односно, усвајање тачке гледишта лика, његов фокус (2003: 217). Они наративни текстови који не поседују овакав начин, односно оно приповедање чији начин није условљен никаквом рестрикцијом у погледу знања (2003: 217) Женет назива *нефокализованим приповедањем*. Ова типологија на фокализовано и нефокализовано приповедање,

препознаје и три подтипа⁹⁷ која се тичу фокализованог приповедања а то су *нулта*, *спољашња* и *унутрашња* фокализација коју даје Женет.

Обогаћивањем своје теорије приповедања овом поделом, Женет детаљније објашњава подтипове те казује да је нулта фокализација или свезнајућа перспектива приповедања она која подразумева тачку гледишта, која припада екстерном односно свезнајућем наратору, затим, да се унутрашња перспектива приповедања налази унутар једног или више ликова путем чијих је осећања, опажања и сазнања све у књижевном делу представљено (*стална* (када је приповедач само један лик) и *променљива* (када се примењују перспективе више ликова)) и на крају спољашња перспектива приповедања за коју се може рећи да је посматрачка, врло је ретка и да се не налази у ликовима већ је у оквиру ње наратив сведена на говор, поступке и делања ликова без уписа у њихов унутрашњи свет.

Андрејана Марчетић је у књизи *Фигуре приповедања* концизно и систематично анализирала Женетову теорију приповедања те је, између осталог, указала и на разумевање приповедача и категорија *гласа* и *начина* из његове теорије, направивши поделу наративних ситуација на следеће: нефокализовано хетеродијагестичко приповедање, фокализовано хетеродијагестичко приповедање, фокализовано хомодијагестичко приповедање и нефокализовано хомодијагестичко приповедање.

Анализирајући Женетову теорију приповедања Мике Бал је у својој студији *Наратив и фокализација* (1995) говорила о проблему који препознаје у оквиру Женетове теорије приповедања те изнела јасну замерку, која се тиче мешања или комбиновања поменутих аспеката, односно подвођења под категоријом начина елемената који се тичу категорија гласа, при чему је такве поступке назвала *предженетовским грехом* који нарушава „унутрашњу кохерентност“.

Мике Бал у својим радовима разрађује питање фокализације и фокализатора наводећи да је „fokalizacija odnos između vizije, instance koja to vidi, i onoga što se vidi“ (2000: 123). У оквиру фокализације, истиче Бал, потребно је посматрати субјекта фокализације, односно *фокализатора* – тачке са које се елементи посматрају, и објекта

⁹⁷ Ово такође усваја и Цветан Тодоров.

фокализације, односно онога што се посматра. Полемишући са Женетовом теоријом, уместо његове трочлане, Бал предлаже двочлану концепцију, која подразумева *спољашњу* (екстерну) фокализацију и *унутрашњу* (интерну) фокализацију⁹⁸, док нулту фокализацију изопштава из поделе сматрајући да је наратор у исто време и фокализатор, било да је он екстерни или не. Дакле, фокализатор се може „*nalaziti pri liku, dakle pri elementu fabule, ili izvan nje. Kada se fokalizator poklapa sa likom, taj će lik, tehnički posmatrano, biti u prednosti u odnosu na ostale likove. Čitalac gleda zajedno sa likom, i u principu će biti sklon da prihvati viziju koju prezentuje taj lik*“ (2000: 124).

Када је фокализатор у питању, Бал наводи да је важно:

1. „*Šta lik fokalizuje; na šta je usmeren?*
2. *Kako to radi: sa kakvim stavom gleda na stvari?*
3. *Ko fokalizuje: čiji je fokalizujući objekat?*“ (2000: 126).

III. Римон Кенан се такође укључила у полемику те многе ставове Мике Бал усваја с једном разликом, што она не користи појам *фокализатор* већ користи појам *аспекти фокализације*, „који произилази из садржаја и опсега појма 'тачке гледишта' Б. Успенског“ (Мацура 2018: 99).

Симур Четман⁹⁹ је такође дао своје виђење фокализације, те је, бавећи се наративним функцијама направио дистинкцију између ликова и наратора. Према његовом мишљењу наратор би био онај који говори, приповеда, док би лик односно актер био онај који види.

У окриљу класичне наратологије, фокализација се у свом развојном путу кретала махом оним краком виђења ове функције у наративном тексту, који је почивао на њеном женетовски обојеном виђењу селекције наративне информације, док је когнитивна фаза наратологије у средиште пажње вратила до тада махом критиковане ставове Мике Бал (Мацура 2018: 102).

⁹⁸ „Kada se fokalizacija nalazi pri jednom liku, koji nastupa u fabuli, mogli bismo govoriti o *internoj* fokalizaciji. Paralelno terminologiji koja se koristi u vezi sa pripovedačem, možemo *eksternim* fokalizatorom ukazati na instancu koja funkcioniše kao fokalizator izvan fabule“ (Bal 2000: 125).

⁹⁹ Детаљније видети у: Četman, S. (1995). Likovi i pripovedači. *Rec. God. II*, br. 8. 87-94. Beograd.

Доживљавајући велики успон у 20. веку, наратологија се доста развијала и из ње су изникли бројни ставови, теорије и разраде различитих наратолошких проблема од стране најзначајнијих теоретичара књижевности. Тако су и по питању наратора и перспектива приповедања разрађиване различите теорије од којих се могло узети оно најбоље како би се сачинила донекле прихватљива типологија у оквиру теорије приповедања. Душко Певуља наводи да „иако су наратор и перспектива из које посматра догађаје које презентује у приповједном тексту два засебна чиниоца, теоретичари различитих оријентација дозвољавају њихово обједињавање у оквирима прецизно дефинисаног интерпретативног приступа“ (Певуља 2018: 51), те тако понуђена типологија „има смисла само уколико је интерпретативно примјењива и саобразна са разноврсном природом прозних књижевних облика [...] Комбиновање добрих страна више теоријских платформи омогућава превазилажење њихових појединачких недостатака и ограничења“ (2018: 51, 53).

Дочаравање уметничког света у романима Драгослава Михаиловића у којима је доследно употребљена форма првог лица у приповедању (*Кад су цветале тикве*, *Петринин венац*, *Чизмаша и Гори Морава*) подразумева и употребу специфичне приповедне технике, технике сказа, којој је писац прибегавао у свим романима осим у роману *Гори Морава* у коме је реч дао свезнајућем приповедачу.

Приповедање у првом лицу, припада традиционалној подели коју је, као што смо и навели, предложио Кајзер, и у оквиру тог приповедања пажња је усмерена на приповедачево ЈА, односно тај хомодијегестички приповедач, који је уједно и главни лик три наведена романа. Међутим, пре него што на наведено укажемо путем конкретних примера из наративних текстова, потребно је указати на неке од особености приповедне технике као што је сказ.

Сказ као доминантна књижевна техника којом се Михаиловић доследно служи у романима које смо у оквиру горепоменутог поделе сместили у прву групу, изискује теоријско одређење и указивање на појединости које ће помоћи у разумевању његове примене у оквиру три поменута романа.

За стилску оријентацију као што је сказ се у *Речнику књижевних термина* наводи да је „skaz (rus. *сказ* - priča) – 1. Rus. narodna priča o stvarnom događaju, savremenom ili skorašnjem: prvenstveno uspomena o ličnom doživljaju, po pravilu dopunjena pojedinostima iz mašte [...] 2. Pripovedna stilizacija u rus. prozi kada propovedač u obliku monologa posebnog pričaoca, pripadnika i predstavnika neke društvene ili etnilke grupe (seljak, trgovac i sl.) stilizuje pričanje kao neposrednu improvizaciju pričaoca. Jezik pričaoca je obično zasićen **dijalektizmima**“ (*Rečnik književnih termina* 1985: 733). Оваква наративна форма превасходно је повезана са периодом руског реализма у коме проналазимо њене почетке¹⁰⁰. Занимљиво је да се сказ не употребљава искључиво при интерперетацији руских класика, већ се углавном примењује на анализу дела српских приповедача, у почетку оних из друге половине XIX века (Вука Врчевића, Стјепана Митрова Љубише, Милована Глишића, Стевана Сремца, Јована Грчића Миленка и других) да би се убрзо за датим поступком трагало и у стваралаштву модерниста (Момчило Настасијевић) и неких савремених писаца (Миодрага Булатовића и Радована Белог Марковића) (Поповић 2011: 85) међу којима је и Драгослав Михаиловић. У складу са тим, давана су различита тумачења и продубљене анализе технике сказа које су потекле од Бориса Ејхенбаума и његовог виђења ове наративне технике, бројна се и разилазе али се за најрелевантнија узимају, поред Ејхенбаумовог виђења, и виђења технике сказа Виктора Виноградова, Михаила Бахтина и других.

За увођење синтагме *жив, усмени говор* (подвукла М. С.), која би, у оквиру тумачења књижевних наративних текстова, означила технику сказа, заслужан је првенствено Борис Ејхенбаум, један од најзначајнијих представника руске формалистичке школе, који је, покушавајући да образложи структуру Гогољеве новеле *Шињел*, у свом раду „Како је направљен Гогољев *Шињел*“, закључио да је сказ доминантна наративна техника у *Шињелу*¹⁰¹. У складу са тим он је препознао две врсте

¹⁰⁰ Сказ проналазимо у делима најзначајнијих представника руске књижевности и то код Гогоља, Љескова, Змјатина, Бабел, Ремизова, Бабелја и код других.

¹⁰¹ Говорећи о Гогољевом утицају на српске писце, Тања Поповић истиче да „кратки преглед првих превода Гогољевог стваралаштва свакако сведочи и о књижевном укусу српске читалачке публике. Предност је очигледно дата оним делима заснованим на сказу, тј. усменом казивању, или остварењима у којима доминира сатира“ (Поповић 2018: 118). Она истиче да су српски писци у Гогољу пре свега

сказа, наративни и интерпретативни, наводећи да се „први зауставља на шалама, логичким каламбурима и сличном; други уводи поступке вербалне маске и геста, проналазећи нарочиту комичну артикулацију, звучне каламбуре, замршене синтаксичке конструкције итд. Први оставља утисак равномерног говора; иза другог као да стоји глумац, тако да сказ добија карактер игре“ (Ејхенбаум 2012: 94). Стога он истиче да се тежиште са сижеа преноси на поступке сказа и запажа значај комичних момента у *Шињелу* који се у оквиру наратије постижу „маниром сказа“ (2012: 93). И у својим ранијим радовима *Илузија сказа* из 1918. године Ејхенбаум је промишљао о питању сказа у прозним формама и дејству звучних утицаја, удружених са *слушањем* и *виђењем*, који се придружују илузији приповедања. „И управо кроз испитивање свих нијанси усменог казивања које се обнавља у приповедном стваралштву XIX столећа, он наговештава 'нове путеве' књижевне интерпретације. Из овакве поставке логично проистиче и анализа Гогољевог *Шињела*“ (Поповић 2011: 87).

Теоријско одређење појма сказа дао је и Виктор Виноградов у тексту из 1925. године „Проблем сказа у стилистици“ који представља и неку врсту полемике са горепоменутиим ставом Ејхенбаума, при чему се Виноградов осврнула на проблем јасне дефиниције и одређења појма *сказ*, сматрајући да претходници у томе не показују умеће које је на завидном нивоу па у складу са тим он нуди своју дефиницију и одређење, те је за њега „сказ 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. Савршено је јасно да сказ не само да није обавезан да се састоји искључиво из специфичних елемената усменог живог говора већ је могуће да их готово сасвим не садржи у себи (нарочито ако се његова лексичка структура у целини уклапа у систем књижевног језика)“ (Виноградов 2009: 81). Управо у томе Виноградов види „проширивање језичких могућности аутора“ (Ходел 2008: 326)¹⁰².

„видели сатиричара, волели су његов хумор и радо прихватили његове приповедачке поступке како у домену наратије, тако и у домену третирања језика“ (2018: 118).

¹⁰² Роберт Ходел је у студији *Разматрања 'сказа' код Н. М. Лескова и Драгослава Михаиловића* пратио Виноградов приступ сказу, тиме што је феномен (сказа) представио као место конфронтације различитих језичких игара, приликом чега се ослањао на *Филозофска испитивања Wittgensteina*.

Крећући се трагом Ејхенбауновог одређења сказа, Јуриј Тињанов отвара питање позиције и функције читаоца, цео наратив постаје монолог и читалац улази у нарацију, почиње да 'интонира', гестикулира, да се смеши. Сказ у прозу не уводи јунака, већ читаоца (Јовановић 2019: 23 према Тињанов 1977: 160, 161).

Сковавши термин у својој „теоријској радионици“ (Поповић 2011: 86), Ејхенбаум наводи да је за сказ карактеристично да се „текст склапа од живих говорних представа и говорних емоција [...] речи и реченице бирају се и спајају не само према принципу логике говора, него пре према принципу изражајног говора, у којем посебна улога припада артикулацији, мимици, звучним гестовима идт.“ (Ејхенбаун 2012: 96). Та уобличеност, стилизација (усменог) говора на посебан начин, заокупирала је и пажњу Михаила Бахтина, који је, развијавши теорију дијалога у књизи *Проблеми поетике Достојевског*, пажњу усмерио на језик, на лингвистику као науку која се при изучавању дијалогског говора мора користити резултатима металингвистике и да се дијалогски односи, који у овом случају излазе из лингвистичких оквира, никако не смеју одвојити од области речи, то јест и од језика као конкретне целовите појаве (Бахтин 2000: 172). Бахтин говори и о проблему казивања приповедача сматрајући да би Ејхенбаум, који је то питање и покренуо, не обраћа пажњу на то да је „u većini slučajeva kazivanje pripovedača pre svega orijentacija na *tudi govor*, a otuda kao posledica – na *usmeni govor*“ (2000: 180) те разабира да се такво казивање подразумева увођење туђег гласа „гласа социјално девијантног“, који доноси низ гледишта и оцена које су аутору потребне. Такво увођење лица које прича, сматра Бахтин, најчешће припада народу, односно нижим друштвеним слојевима и са собом доноси усмени говор који је за аутора у овом случају важан (2000: 180).

С тим у вези, требало би поменути Волфа Шмида који је, у нешто савременијем добу, бавећи се питањем сказа и идући линијом Ејхенбаума, дао значајан допринос по питању наратолошког одређења и његове природе и функције. У складу са тим, начинио је и поделу сказа на *карактеризирајући* (мотивисан је лингвистичко-интонационом тачком гледишта наратора) и *орнаментални* (који упућује на низ хетерогених гласова и маски којима се упућује на аутора, а не на наратора), при чему је карактеризирајући сказ значајан за указивање на, горенаведено Бахтиново лице које

прича, односно наратора који обично поседује особине, које се односе на ширину интелектуалног опсега приповедача односно његову ограниченост, као и усменост, двогласност, дијалогичности и колоквијалност, која доминира у говору приповедача (Шмид 2013: Преузето са: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/11.html>). Бавећи се, између осталог, и питањима сказног приповедача у Михаиловићевом опусу, Јелена Јовановић у значајној студији *Вештина приповедања – наратори прозног света Драгослава Михаиловића* из 2019. године, проматрајући Шмидову поделу сказа, указала на то да „можемо са сигурношћу тврдити да је овај писац стварао дела примењујући у њима пре свега технику чистог/карактеризирајућег сказа“ (Јовановић 2019: 31), уз истицање да у говору Михаиловићевих јунака наратора, специфичним гласним исповестима, „нема места уплитању писца и његовим интервенцијама“ (2019: 31).

Једна од најзначајнијих одлика по којима је Михаиловић препознатљив као писац је управо примена сказа (који Ходел означава синтагмом *миметички сказ*) у великом броју његових књижевних остварења, дакле не само у горенаведена три романа већ приповеткама које су настале пре романа, и то из збирце *Фреде, лаку ноћ* (приповетке „Путник“, „Богиње“ и „Лилика“) 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“ (Кецојевић 2022: 49). Овакав модус приповедања маркирао је Михаиловића синтагмом *сказ аутор* (подвукла М. С.) И сам писац је неретко, у више наврата, говорио о сказу, о његовим предностима када се појављује у кратким књижевним формама, али и ограничењима када његова примена бива наглашена у дужим књижевним формама као што су романи. У том случају се сказ, поред свих предности које нуди (изградња особене стилске разиграности у оквиру текстуалних „шара“) у романима понаша као „тркач на кратке стазе“, истиче Михаиловић у једном свом излагању (Михаиловић 2007: 23). Примена традиционалног, усменог сказа (према Ејхенбаумовом схватању појма) код Михаиловића се показала успешном и обележила његове романе специфичношћу, а њега маркирала као „најпознатији сказ-аутор јужнословенских књижевности“ (Ходел 2008: 325). Михаиловић је у својим романима заинтересован за приповедача те ја-

наратор усменим говором читаоцима приповеда своју причу толико живо и аутентично, удаљавајући се од аутора и иступајући у оквиру дела као самосталана, индивидуална личност¹⁰³. Такав сказ дочарава „*усмени говор* (устная речь) наспрам књижевног стила, *народни говор* (народная речь) наспрам говора образованих слојева или *туђи говор* (чужая речь) наспрам властитог (аукторијалног) говора (собственная авторская речь)“ (2008: 326).

Важно је напоменути да такозвани *миметички сказ* који доминира у романима *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац* и *Чизмаши* Ходел назвао и раним сказом у текстовима у којима „врло јасно претеже миметичка функција књижевности, аутор у првој линији пресликава стварност тако што му је језик централно средство карактеризирања“ (Ходел 2008: 338). Сказ поменутих романа подразумева форму приповедања у првом лицу где можемо поћи трагом уочавања подударности „између приповедача и јунака романа у првом лицу“ (Јовановић 2019: 33).

Питање приповедача намеће се као нужно у оквиру поменуте технике сказа у три горенаведена Михаиловићева романа. Као и све у тексту, приповедач наративног текста је, према мишљењу Кајзера, пишчева творевина. Као што ствара јунаке, писац ствара и приповедача да би помоћу њега организовао текст (Милосављевић 1997: 245). У романима који улазе у разматрање у оквиру овог истраживања уочавамо Љубу Сретеновића, Петрију Ђорђевић и Живојина Станимировића, јунаке приповедаче који се читаоцима приказују јасно, неприкривено. Читаоци тачно знају коме је у романима додељена функција приповедача. Стога „приповедач наративног текста јесте онај јунак чија прича/приповест заузима цео роман или целу приповетку“ (1997: 246). Иза сваког од поменутих Михаиловићевих приповедача „имплицирана је лична заменица ја“ (1997: 227), односно приповедање у првом лицу употпуњено техником сказа, чиме се стиче утисак да се приповедач обраћа замишљеном саговорнику, активанпм слушаоцу његове животне исповести. Приповедач је у приповедање укључен као

¹⁰³ Није на одмет поменути наратолошко одређење сказа на које и Ходел указује наводећи да је „према приповједачкој типологији сказ једна приповједачка форма која фокусира *приповједачку инстанцу удаљену од аутора*, чија је доминантна форма представљања субјективно приповиједање (дакле, једно приповиједање које не представља само један свијет, него нуди могућност да се приповједач може опажати као једна субјективна величина“ (Ходел 2008: 329).

јунак, он говори своју причу а не причу неког другог. Јунак казује сопствену исповест, како је то Жан Русе приметио док је промишљао о проблему приповедања у првом лицу, приповедање у првом лицу представља ознаку за онај облик нарације који приповедача уводи међу личности (Русе 1995: 6).

Волфганг Кајзер је у књизи *Језичко уметничко дело* указује на приповедача и његову улогу као и на технике вештине приповедања. Он наводи да постоји нешто што се приповеда и публика којој се приповеда, а да између овде две стране стоји приповедач који у том ланцу има значајну улогу (Кајзер 1973: 238). Управо од Кајзера потиче и традиционална подела приповедања на приповедање у првом лицу и приповедање у трећем лицу, према којој, код приповедања и првом лицу приповедач износи догађаје онако како их је он доживео а код приповедања и трећем лицу се аутор или „фингирани“ приповедач се не налазе у равни збивања (1973: 233). Наши приповедачи, јунаци-аутсајдери, Љуба, Петрија и Жика, својим исповестима обликују причу; Љуба о сопственом трагизму и немогућности контролисања судбине која му је намењена, Перија о венцу живота испуњеном патњама у коме остаје сама док сви људи којима је била окружена полако одлазе, умиру, остављајући је напуштenu у опустелом рударском крају и Жика Курјак, који ношен вихором младости и плаховитог карактера, сагорева у својим жељама, надама, идеалима и илузијама о војничком животу. „Разорно деловање патње и несреће на људску судбину Драгослав Михаиловић представља сугестивно баш зато што их приказује из угла и говором сами протагониста, који су тиме потпуно демократизовани и окренути стварном животу“ (Јовановић 2019: 97). Подлога на којој се граде приче у Михаиловићевим романима црпи грађу из реалних ситуација, стварног света и приступа њиховој савршеној обради, без пуког пресликавања стварности већ уз присуство специфичног естетског доживљаја, који овакав начин приповедања и обликовања наратива нуди. Искрене исповести главних ликова односно Михаиловићевих сказних приповедача до те мере уверавају читаоца у испричано и увлаче га у приповедање да он никако не може остати имун на њихове животне приче, већ напротив, постаје активан учесник који слуша исповест и саосећа се са њом. Богато животно искуство, које је Михаиловић уткао у своје романе, показало се погодним да буде испричано путем гласа сказних наратора.

Његове „приче“ су се показале успешним у изградњи односа према стварности, „другим речима, оне могу да функционишу ако кореспондирају са стварношћу“ (Милосављевић 1997: 239). Искуство је храна и мотив помагач у изградњи оваквих текстовних творевина које се, богатећи садржај текста у имагинационим пределима, остварују као самостална и аутентична књижевна дела.

Ако фабулу и сиже схватимо као два нивоа обликовања белетристичког текста на истој супстанци, односно, уколико знамо за бављење руских формалиста и Виктора Шкловског (*Теорија прозе*) проблемима организовања наративног текста са поимањем фабуле као материјала од којег је прича направљена, а сижеа као организационог принципа обликовања у причи (1997: 240), онда уочавамо да, Михаиловић, узевши инспирацију за своје романе из реалног живота, сублимацијом текста и вантекстовних чињеница, гради специфична и иновативна белетристичка остварења. Писац је при томе имао важан задатак коме је, приступајући му озбиљно, бирао за приповедаче централне ликове романа, (јунак као приповедач наративног текста). Они су у средишту текста и од њих долази глас, који говори и остварује приповедање и путем њихових тачака гледишта одређује се смер гледања, ниво мишљења и начин доживљавања света око себе, а различитим јунацима примерена су различита виђења, зависно од њиховог социјалног положаја, образложења идејне оријентације итд. А њихова је тачка гледишта омеђана њиховим идентитетом и њему примерена (1997: 248).

Приповедачи које су у романима позиционирани између приче и читаоца, савршен су поступак за одвлачење пажње са имплицитног аутора, који путем гласа приповедача износи информације, мишљења и ставове. „Ниједна од три поменуте Михаиловићеве књиге због тога није оптерећена универзалним запажањима, морализаторским ставовима, ученом реториком, прочишћеним филозофским реминисценцијама. Напротив, све је у њима до баналности једноставно, отворено, лако и стога уверљиво, животно, привлачно“ (Јовановић 2019: 69). У њима је Михаиловић понудио „новог приповедача, који се, одликовао дотад готово непознатом свежином (која се врло често назива 'животношћу', иако овај појам нема књижевно-теоријски капацитет, овде га остављамо највише због тога што добро описује утисак који се стиче

током читања ових прозних дела)” (Војновић 2013: 167). Тај нови приповедач није припадник урбане средине и представник високог друштва, већ је то сасвим обичан, једноставан човек, који се бори са свакодневним животним ситуацијама, неретко са ограниченим видокругом због средине која га окружује и живота какав му је намењен. Петрија, жена са села окупирана сеоским пословима, окружена људима, чији се видокруг своди само на Ћупријску средину и живот који она нуди, резонује свет око себе управо из такве перспективе, онолико колико јој она дозвољава. Од ње није далеко ни млади Жика Курјак, поникао из патријархалне породице и васпитаван према њеном моделу, који свет око себе доживљава наивно и сањалачки. Љуба Врапче је пак залуђен боксом и девојкама у београдском насељу Душановац и живот схвата озбиљно тек када се неспреман сусретне са трагичним догађајима у породици који му мењају живот. Живост и реалност ликова и приче, детаља у којима су честе реминисценције на режим и политику која нагризе систем, подлежу савршеној и иновативној уметничкој обради и моделовању грађе што доприноси уверљивости књижевног дела.

За нараторе-јунаке романа, који су предмет нашег истраживања, значајно је одредити ниво¹⁰⁴ на коме се они налазе, те Милица Кецојевић добро примећује да, приповедач са примарне приче прелази на дијегетички ниво и приповеда секундарну причу у којој је и сам лик (такозвана прича у причи), чиме се указује на то да приповедач приступа мењању наративних нивоа (Кецојевић 2022: 39). У Михаиловићевим сказним романима присутан је хомодијегетички приповедач, који у оквиру наративног текста има централну, кључну улогу, један је од ликова али је уједно и приповедач протагониста и приповедач сведок. Такође, када се говори о категорији (не)поузданости, Михаиловићеве приповедачи се могу окарактерисати као непоуздани, из простог разлога што је у њихову исповест укључено толико субјективности да они, кроз сужену перспективу са које поимају свети и дешавања око себе доносе исповести које обилују личним тоном.

¹⁰⁴ Када је реч о типологији приповедача, која се за Михаиловићеве сказ-романе, односно њихове приповедаче значајно је осврнути се на поделу коју је у оквиру своје *Наративне прозе* (1983) дала Шломит Римон-Кенан. Она је препознала четири критеријума и на основу њих оформила наративне нивое и типологију приповедача. Више о томе видети у: Rimon-Kenan, Š. (2007). *Narativna proza. Savremena poetika* (prev. A. Stević). Beograd: Narofna knjiga-Alfa.

Идући трагом Женетове теорије приповедања, у сва три романа проналазимо фокализовано приповедање, унутрашњу фокализацију (сви се догађаји посматрају са позиције главних ликова) односно наилазимо на рестрикцију у погледу знања, која утиче на резонување догађаја и њихов доживљај. Оваква ограниченост оличена је и у језику, којим Михаиловић марkira своје приповедаче, покушавајући да читаоце путем њиховог гласа ипак увери у веродостојност тих казивања. Љуба говори душановачким сленгом док су Петрија и Жика Курјак говорници косовско-ресавског дијалекта. Употреба језичких кодова, који у многome одступају од стандарда доприносе формирању, како је Ејхенбаум говорио, илузије монолошког непоузданог приповедања, које су неки од критичара називали и магнетофонским, допринела је квалитету и необичности Михаиловићевог сказног приповедања.

У таквим приповедањима, приповедачи, који су јасно профилисани, и вешти у казивању, настоје да говором о себи али и о другима, људима који их окружују и са чијим их судбинама живот неминовно веже, евоцирају успомене и тренутке прошлости којима се читаоцима приказују као једини сведоци, јер визија коју предочавају сачињена је само из њихове перспективе приповедања, њиховог угла посматрања. Јунаци-приповедачи говоре и о ситуацијама у којима нису непосредни учесници али о њима поседују одређена знања (приповедач-сведок). Типологија приповедача према присуству или одсуству из наративног текста, коју је начинила Мике Бал а о којој је већ било речи, применљива је и овде. У сва три романа проналазимо наратора-лика, интерног фокализатора, који је у фабули присутан и приповеда о себи, али је повремено, као што смо већ рекли, и приповедач-сведок.

Хибридна форма романа *Кад су цветале тикве* и његова структура наводи нас на закључак да, иако се исправа тврдило да је у питању роман једноставне ситуације, заправо се ради о роману сложене композиције и структуре, са двадесет и четири дела, којима се прати животни пут Љубе Сретеновића, Шампиона, Врапчета, од најранијег, адолесцентског доба па све до момента када он постаје средовечан човек, (скоро четврта деценија живота) сасвим промењен због трагичних догађаја, које му је живот наменио. У томе видимо маркираност главног лика старосном доби, дакле, у тренутку

приповедања он је на уласку у четврту деценију живота, чиме се, као и у Петријинм венцу, маркира темпорална организација романа. 1960. година је година у којој се одвија приповедање а догађаји, који се ретроспективно оживљавају у Љубином сећању предочавају период који се односи на четрдесете, педесете године 20. века. Уједно, активирање топоса односно места радње је неминовно, те можемо закључити да је за роман значајно указати на хронотоп у тексту односно причу која се креће на релацији садашњост (Љуба се налази у егзилу у Шведском граду Естерсунду) – прошлост (Београд, насеље Душановац) указујући на двострукост темпоралног статуса у роману.

Љуби Сретеновићу је у роману додељена улога главног лика, лика- наратора, путем чијег гласа добијамо све потребне информације о критичним тачкама и његовим пресудним животним догађајима¹⁰⁵. Екстрадијегестички али и хомодијегестички приповедач (неретко и аутодијегестички) оглашава се у првом лицу, сказом, и уводи нас у причу у којој је и сам лик, и то главни, лик-протагониста, „*tako da čitalac stiće utisak da je on zapravo slušalac u Estersundu u Švedskoj*“ (Hodel 2020: 149). Када су у питању наративни нивои, уочава се њихова честа промена или њихово укрштање, које указује да је сасвим могуће да лик може имати две паралелне наративне функције на два различита дијегетичка нивоа, према речима Андријане Марчетић, како је то у овом случају добро приметила Кецојевић (Кецојевић 2022: 85). Љуба Сретеновић је, у том смислу, везивни елемент свих наративних нивоа. Око њега је изграђена прича у коју су укључене значајне мотивске одреднице које је употпуњују и учвршћују у целину.

Љубино приповедање започиње директним увођењем читаоца у уметнички свет дела, односно, налик Петријинм приповедању у *Петријинм венцу* „Не, немам децу“, Љуба, коме је додељен статус главног лика који је уједно и наратор, изричитим, коначним, интензивираним ставом, проговара из иностранства, Шведске у коју је био приморан да оде напуштајући Београд: „Не, нећу се вратити“ (Михаиловић 2016а: 1). Ретроспективним казивањем, „отвара се текст према прошлости (аналепса)“ (Кецојевић 2022: 88) наратор уводи читаоца у „једну дубоко симболичким и лирским

¹⁰⁵ Приповедач „anonimnom slušaocu naspram sebe govori o svojim sportskim uspesima i porazima, svojim ljubavnim vezama, hapšenju svog oca rusofila, o premeštaju u vojsci iz kaznenih razloga, o tragičnoj smrti svoje sestre i o svom obračunu sa vođom bande Stoletom Apašem“. Iako nije svestan toga, njegova priča ga čini tragičkim junakom koji nije u stanju da se uzdigne iznad nepisanih zakona svog miljea (Hodel 2020: 148).

средствима прожету причу о злочину и казни која обликује токове једног живота“ (Микић 2018: 122) и у ишчекивање¹⁰⁶ одговора на питање: Шта се после дешавало? Доследна примена технике сказа, односно приповедања које је налик усменом говору, доприноси уверљивости приче коју Љуба казује¹⁰⁷, и на почетним страницама романа указује на обраћање замишљеном саговорнику, који помно прати Љубино излагање, чиме се успоставља врста дијалогске комуникације коју је препознао Бахтин¹⁰⁸: „Видите оног белоглавог дечака тамо?“ (2016а: 1); „Ето, тако вам је то било. То вам је готово све“ (2016а: 24); „Људи, ја сам очајан“ (2016а: 140); „А ви, ако некада одете на Душановац, погледајте га добро. Чујем да се доста променио; ако. Тада ћете се можда сетити да овде живи један човек који и кад стоји и хода, и кад се смеје и кад спава – плаче за њим“ (2016а: 150). Гоњен злочинем који је починио, мучен патњом, носталгијом и жалом за домовином, Љуба у приповедање провлачи бројне мотиве (бокс, смрт, љубав, носталгија) о којима је било речи, и на подлози сећања гради сопствену причу у чију веросостојност настоји да убеди слушаоца, а неретко се дешава да читалац потпуно превиди постојање наратера те „на тренутке стичемо утисак представљања непосредоване исповести“ (Јовановић 2019: 129). Међутим, свакако да је потребно размислити о својству непоузданости приповедача односно о веродостојности његове приче. Техника сказа и монолошко казивање обезбеђује једноставно пласирање наративних информација али је у исто време присутна изразита субјективност приповедачевих исказа, који доводе у питање потпуну истинитост догађаја. Трагични догађаји као што су силовање сестре Душице, њено самоубиство, смрт родитеља и генерална „покривеност“ црним и трагиком Љубине породице, у Љубиној перцепцији интензификују осећање беса и жељу за осветом, која ће га навести

¹⁰⁶ Важно је напоменути једну, како је Радивоје Микић дефинисао, „необичну склоност – како прича одмиче она постаје све сложенија, пошто се једна, на први поглед, обична емигрантска исповест преображава у казивање о кварињу људске судбине, о еволуцији моралног бића“ (Микић 2018: 112).

¹⁰⁷ Роберт Ходел је о казу, приповедачкој техници за коју наводи да је део руске приповедачке традиције, забележио да је утисак да је реч о „снимљеном“ говору заправо варка и да је говор Љубе Сретеновића изузетно стилизован и литераран и да је реч, како је и сам Михаиловић 1992. године записао, о његовим литерарним триковима (Hodel 2020: 149).

¹⁰⁸ Михаил Бахтин приповедни текст схвата као сложеност комуникативне интеракције која је двосмерна и иде од писца ка читаоцу и од читаоца ка писцу. Бахтин укључује појам дијалогизма и узима у обзир референцијалне, идеолошке, психолошке и друштвене аспекте, и језика и дела (Алексић 2013а: 675).

да почини убиство свог непријатеља, Столета Апаша, и на тај начин се одужи се својој породици. Јак емотивни доживљај осећа се чак и у оквиру ретроспективног приповедања и значајне временске удаљености (дванаест година). У приповедачевом сећању нису ишчезли јаки душевни потреси и он их као такве, живе и емоционално обојене, транспонује у своје приповедање. Наратор је присутан и изузетно видљив али и непоуздан управо због лирског доживљаја потресних животних, могло би се рећи граничних, прекретничких, момента. Управо је то разлог непоузданости наратора који, како је Кецојевић приметила, неретко покушава да себе представи у најбољем светлу (Кецојевић 2022: 89), нарочито када говори о успесима у боксу и код девојака, те у таквим описима видимо младића који се представља као даса коме нема равнот. Такође, моменти у којима је приказано специфично психичко стање наративног субјекта (тренутак када у војсци добија вест о смрти сестре Душице или долазак код куће на сахрану, посматрање мајке која је због трагедије скренула са ума, афективни тренутак обрачуна са Апашом и момента убиства, или дани који су уследили након тога и разговор са његовом мајком, који га тотално „поремети“ „то ме просто сахрани. Та жена ми просто главу откиде“ (Михаиловић 2016а: 140), приказују неповерење и несигурност самог приповедача у тадашње резоновање ствари. Заправо, овакви елементи указују на немогућност исправног промишљања и просуђивања: „У петак сам имао тежак нокаут. Сав ми је мозак померио. Ништа не копчам. Само ми се спава“ (2016а: 77); „Мени просто мозак отказа“ (2016а: 120) а реакције које се одвијају у стању сличном буну, доприносе формирању искривљене перцепције реалности, која је, из тог разлога, један од чиниоца који доприносе непоузданости приповедачевог говора.

Непоузданост појединих тврдњи и исказа односно рестрикцију која се јавља у домену пласираних информација уочавамо у пасажима у којима приповедач мења наративне равни, односно прелази са хомодијегестичког на хетеродијегестичко приповедање. На то првенствено указују сцене којима Љуба није могао сведочити него своја сазнања стиче посредством споредних информација које прикупља, оно о чему се прича, говорка, шапуће, оно шта други кажу, причају, преносе. У том смислу се најсумљивијом чини „епизода која је посвећена бруталној тучи Столета Апаша и једног од епизодних, али неоспорно једног од најзначајнијих ликова за настајање

заплета у роману, милиционера Суље“ (Кецојевић 2022: 92). Том догађају Љуба није могао присуствовати јер је у тренутку дешавања служио војни рок.

Када говоримо о присуству имплицитног аутора, односно, подразумеваног писца у роману, поменућемо оно што је критика свакако запазила, а то је мото, односно епиграф са којим се сусрећемо на почетку романа (о чему је било речи у поглављу о темама и мотивима у Михаиловићевим романима). Цитат Даниловог ученика (XIII – XIV век)¹⁰⁹, који читаоце дочекује чим отворе књигу, указује на интервенцију прикривеног писца, који се, на тај начин, оглашава пре него што ће приповедачу Љуби дати главну реч. Цитатом: „Ево, лишени своје славе, у понижењу великом стојимо, вођени силом куда нећемо“ (Михаиловић 2016) се јасно указује на то да писац поседује одређена знања и информације, које ће већ тада открити и читаоцу који у том тренутку губи карактеристику необавештене особе која делу приступа први пут (Јовановић 2019: 74) „а појава овог фрагмента у Михаиловићевом роману показује да постоје два приповедача – Љуба Сретеновић, Љуба Врапче, који нам предочава своју животну причу и имплицитни приповедач који се видљиво оглашава само кроз избор овог фрагмента из дела Даниловог ученика“ (Микић 2018: 109). Писац, тај „крипто-приповедач“ (2018: 110) је вешто успео да се сакрије иза „програмске реченице“ (Јовановић 2019: 73), цитата Даниловог ученика из *Житија краља Стефана Уроша Трећег* и да њиме, на симболичној равни, укаже на кључне тачке наратива, судбинске догађаје, који су човеку непознати и нису у домену његове контроле. Људском бићу су својствене жеље и тежње у чије остварење верује, али се за то он, готово и не пита, већ нека виша инстанца, сила, управља ониме што ће се десити и на који ће га пут одвести. Слава и успех довешће до нежељеног пада и понижења главног лика, указујући на, готово песимистичну визију живота огрнуту свеукупним искуством, предочену овим романом, и на његово дубоко семантичко поље и симболичку црту уз помоћ које је обликован „дубоко меланхолични утисак с којим читалац склапа корице“ (2018: 110). Такав имплицитни аутор у роману се, како Кецојевић примећује, ослања

¹⁰⁹ Значајно је запажање да епиграф у паратексту на неки начин, „посредно 'јемчи' за квалитет дела угледом цитираног аутора чак и независно од садржаја. Данилов настављач је истакнута књижевна фигура у српско-византијској традицији“ (2019: 74).

на наратора (и његов глас и језик) као свог заступника у структури уметничког текста. У том контексту постаје објашњиво порекло појединих исказа из којих избија извесна рефлексивност (на пример, пасаж из којих се бокс користи као метафорична ознака за живот (стр. 20)) а који, несумљиво, надилазе домете наратора Љубе Сретеновића (Кецојевић 2022: 103), и у виду сигнала упућују на имплицитног аутора, односно, као и епиграф с почетка романа и наведени пасаж јасно указују на „пишчев интелектуализам“ (Јовановић 2019: 73). То је случај и са описом убиства Апаша и последњом сценом (крај двадесете главе¹¹⁰) из кога изостаје употреба језичког израза на коме роман почива. Насупрот томе у њему је све потпуно хармонично, како би се од писца и очекивало те он, симболички, уводећи мотив птице која Љуби показује правац, интервенише у наративу у оквиру кога Љуба као приповедач не налази адекватни термин да објасни последњи ударац који је задао Апашу. Дакле „то није приповедач већ писац који усмерава његову причу“ (2019: 76).

Љубино фокализовано приповедање доноси само његову, фиксну тачку гледишта, перспективу са које нам преноси догађаје, дакле, ако се послужимо Русевом терминологијом „персоналну приповест“ у оквиру које је приповедач „у исто време носилац погледа и носилац говора: он ће говорити о себи онако како себе види и о свету онако како га види“ (Русе 1995: 37). Преламање догађаја у његовој психи (оставаривање тачке гледишта са психолишког плана Успенског) није нимало слично неугој Петрији која, укореењена у традицији и фолклору, сујеверњу и добрим делом, незнањем, тумачи догађаје и формира сопствене представе о њима. Љуба, иако оскудног образовања, издваја се завидним интелектом, снажљивошћу и тумачењу догађаја кроз призму луцидног лика. Међутим, његова ограниченост делом је подстакнута релативно малим бројем година које има у тренуцима о којима касније приповеда, те је недовољно животно искуство подстакнуто младошћу, безазленошћу и неисквареношћу младог бића разлог за рестрикцију знања главног лика (што је

¹¹⁰ „Погледах га још једанпут и пођох ка вароши. Он остаде на путу урличући исцепаном утробом и огледајући се за многи белим, исколаним очима.

Када се мало одмакох, однекуд из шибља, као да се истрже из нечије руке, одједном излете нека птица. Залепрша у мраку крилима и летећи ниско као авион, прпоречи, полете путем испред мене као да ми показује правац. Затим изненада сврати у страну и одједанпут потпуно у мрак као да се утопи“ (Михаиловић 2016а: 128).

случај и са Жиком Курјаком у *Чизмашима*), што ће се касније показати, када му се „очи отворе“ због сазнања да су политичке околности умешале своје прсте у његов и живот његове породице. Такође, оно што описује угао, односно перспективу са које Љуба поима свет око себе јесте и употреба језика којим је он, као лик, детерминисан. Удаљавање од језичког стандарда и присуство душановачког сленга, обојеног константним жргонизмима, неретко и вулгаризмима, јер је јунак већим делом „одрастао на улици“, део је профила Љубине личности што нас усмерава на реализовање приповедне тачке гледишта и на фразеолошком плану.

Када су наративни нивои у питању, о чему је Мике Бал говорила, често наилазимо на примере у којима се приповедни субјект налази изнад нивоа на коме је прича коју казује, дакле, у тренутку у коме се оглашава он поседује веће искуство и знање о некој ситуацији: „Запамтићеш ти мени. – И јесте ми запамтио“ (Михаиловић 2016а: 36)

Наратор-сведок (кога је препознала Мике Бал у својим наратолошким студијама) среће се и у роману *Кад су цветале тикве*. Љуба са оцем Андром, после сестрине смрти, одлазећи у болницу код већ с памећу скренуле мајке Миланке, слуша њен говор, монолог, потресан до те мере да Љуби постаје јасно да се породица распада и да ће ускоро изгубити још једног њеног члана, мајку. Обузета лудилом, она говори усиљено, „као да се сама са собом нешто преслишава“ (2016а: 85), бесно и љуто, жалећи што је више „гледала мушке“ него женско дете, кривећи себе што је ћерку изгубила¹¹¹. Љуба и Андра сведоче овом потресном и болном Миланкином говору, они су наратори, који слушају причу и са тескобом је прихватају као горку истину и коначан суд који се никада више не може променити. У том њеном монологу, уочавамо хипо-хиподијегетичког приповедача, дакле примарни наратор препушта реч мајци Миланки, или, у сценама у којима је описан разговор са старим Зорићем, који објашњава Љуби због чега престаје да буде тренер (уочава промену у Љубином приступу боксу и плаши се да ће некога због тога убити (што се уосталом, готово

¹¹¹ Чак и пре него што оде у посету мајци, Љуба од пријатеља Драганчета добија писмо у војсци о мајчином потпуном посрнућу у лицило: „Ништа добро, Љубо, немам да ти јавим. Тетка Миланка – то је моја кева - 'исто је онако као што си је оставио. По цео божји дан ћути; а кад проговори, прича о томе како је увек све чинила за тебе и Владу, а за Душицу ништа“ (Михаиловић 2016а: 79).

пророчки и дешава)), или сцена у којој се на станици сусреће са оцем Андром, који сопственим говором наговештава скори „одлазак“, смрт, и остали, слични делови, послужили су Михаиловићу да рестрикцију информација и сазнајних способности приповедача Љубе, надомести говорима (пренесеним или цитираним) других људи који ће, на посве другачији начин, пласирати читаоцима потребне информације које су у Љубиној причи изостале. У овим деловима уочава се да се функција коју језик има у роману, приближава стандарду за разлику од празнини у изражавању приповедача, који, посебно у младости, изразито у свом говору прибегава сленгу.

У роману *Петријин венац* (роман-исповест¹¹²) говоримо о Петрији, наратору-лику који фокализује, односно интерном фокализатору (како би Бал рекла) из чије су перспективе приказани сви догађаји, односно Женетовом хомодијегетичком приповедачу али и аутодијегетичком. Од почетка романа, примарни фокализатор односи се на Петрију. Тачка гледишта је константно њена, непромењена и она фиксно фокализује друге ликове и догађаје из прошлости у односу на тренутак приповедања. Она представља најчвршће и једино поуздано везивно ткиво романа, којим је сваки део приповедачког венца (све приче које могу бити посматране и као самосталне целине) повезан у компактну целину а са које год тачке у делу да читалац крене, увек долази до Петрије која је једини поуздани структурни елемент текста (Јовановић 2019: 131).

Већ је у наслову романа наговештено, њеним именом, да је она, њен живот, окосница око које ће бити исплетен венац радње, односно „њој је додељена улога приповедача сопствене тегобне приче“¹¹³ (Милорадовић 2019: 94). Жена из села Вишњеваче, Петрија Ђорђевић, приповедач-протагониста, сећајући се прошлости, описује људе и догађаје о којима је изградила сопствену представу коју, као тако формирану, преноси на подразумеваног слушаоца, наратора, фикционалног сабеседника кога приморава на слушање и подстиче на разговор (Кецојевић 2022: 122).

¹¹² Види Зденко Лешић, 2008, стр. 375.

¹¹³ Милица Кецојевић наводи да овде уочавамо да се Петријина тачка гледишта реализује на сва четири плана о којима је говорио Борис Успенски (1979) и то на просторно-временском, психолошком, идеолошком и фразеолошком (Кецојевић 2022: 122).

Тиме се постиже „виши ступањ истинитости“ (Битор 1979: 484). Тако ће јунак-приповедач за ову прилику проговорити својим матерњим, косовско-ресавским дијалектом¹¹⁴ (Јовановић 2019: 131), мада, усмеравањем приповедања на реку Равну и Сење, указује на утицај и примесе призренско-тимочког дијалекта, односно на то да овде није у питању типичан косовско-ресавски дијалекат, како је својевремено приметио лингвиста Душан Јовић (Кецојевић 2022: 133). Евоцирањем прошлости овакав приповедач поменутог фиктивног саговорника уводи у приповедање упућујући му позив на пажљиво слушање приче, обраћајући му се као да се управо налази преко пута ње, дајући му савете, постављајући питања: „То запанти [...] Зато, пи воду, човече“ (Михаиловић 2004: 7); „Оћеш да ти сипем једну? Ајде, море. Ајд зајено да попијемо [...] Је л' оћеш тако? Ајде“ (2004: 12); „А не плачем. Ма није, кад ти кажем. Па ево, види, сам на лево. На десно нема ништа. Је л' видиш? Је л' тако?“ (2004: 13); „Па валда ја боље знам шта мене фали? Немој, брате“ (2004: 14). На тај начин приповедач оживљава прошлост и рекапитулацијом проживљеног, стављајући у први план најупечатљивије доживљаје, стапајући је у целину, гради венац једне животне приче.

Како је Кајзер приметио, „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“ (Кајзер 1973: 238). Потпуна прикривеност аутора у *Петријином веницу* и недостатак интервенције у било ком сегменту приповедачевог казивања, показује предност технике сказа и могућност илузије монолошког казивања, које се одвија спонтано и без оптерећења. Петријина нарација је субјективног карактера а наративне информације које преноси и доживљаји о којима приповеда препуни су интензивних реакција, детаља и доживљаја одређених животних ситуација те одзвањају изразито личним тоном (доживљаји многобројних смрти и болести којима

¹¹⁴ Како Софија Милорадовић запажа, у томе проналазимо „потврду да се и оним народним говорима који нису ушли у основицу стандардног српског језика (у овом случају косовско-ресавским) могу исказати најтананија осећања и најдубља промишљања човековог битисања“ (Милорадовић 2019: 95).

је окружен и које муче приповедача)¹¹⁵. У том контексту је значајно поменути да је Абот Х. Портер¹¹⁶ термином *дистанца* (Абот 2009: 127) означио интензитет односно различитост степена учешћа наратора у причи, указивао на степен нараторовог емотивног учешћа и односа према догађајима о којима говори.

Петрија са изузетно наглашеном емотивном дистанцом говори о догађајима који су јој променили живот и обележили га трагиком. Њена емотивна блискост са преминулом децом, Добривојем, Мисом појачава дистанцу, која има и поменути емотивни али и временски сегмент. То отвара и питање двојне темпоралне организације, која се креће на релацији садашњост-прошлост, јер субјекат који приповеда, у тренутку приповедања има богатије искуство од оног у моменту дешавања ситуација које описује и то износи у свом приповедању и исказима са призвуком наравоученија, на пример: „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“ (Михаиловић 2004: 6); „Човек ти је така живина - све заборавља“ (2004: 22); „Ал ни љубав међ људе не траје довека. Ништа код несретног човека не траје дуго“ (2004: 23). Важно је указати на то 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“ (Кецојевић 2022: 138).

Важно је поменути да Петрија није само наратор-лик већ у оквиру романа наилазимо и на наратора-сведока, и то, већ на самом почетку романа у причи „Пи воду и ћути“, која говори о детету, које је мајка довела у болницу, готово на самрти, изазваној давањем млека уместо воде и мајчиним незнањем, које га је упропастило. Петрија као случајни сведок (спољашња фокализација), запрепашћено¹¹⁷ посматра догађај у оканској болници. У њеној се визији преламају дубоко урезане слике

¹¹⁵ „И баш зато што је јунаково сведочење, које је, иначе, и непосредни повод за приповест, све време усмерава његова субјективна тачка гледишта, на рација обилује језичко-стилским средствима“ (Кецојевић 2022: 66).

¹¹⁶ Абот Х. Портер је говорио и о проблему поузданости наратора (да ли читалац може веровати нараторовој причи?). О томе је говорио и Вејн Бут у својој *Реторици прозе*.

¹¹⁷ Овде би се могло говорити о „поступку очуђења“ на који је указао Борис Успенски, „прелазак на тачку гледишта страниг посматрача“ (Успенски 1979: 185), спољашња тачка гледишта.

обамрлог детета, које она презентује као „јадниче“ обављајући и његову физичку карактеризацију: „А оно, стварно, с душу се не држи. Дете држиш, ал дете не видиш. Цело некако спарушено“ (2004: 5). Стравичну причу о детету она жели да истакне, маркира је као значајну и поучну, надограђујући је причом о свом другом мужу, Миси, који је „главом платио“ зато што је уместо воде пио ракију, а када је схватио да је то погубно, већ је било касно. Наратор (чије је одсуство у оквиру ове приче само привид), дискретним обраћањем подразумеваном читаоцу (Илић 2011: 468), којем се сигнализира на постојање извесног оквира приче који служи као извесна мотивација за њено казивање (Кецојевић 2022: 125)¹¹⁸, указује на поразну чињеницу да неукост и незнање (посебно маркирано просторним одредницама, сеодака, рурална средина) може имати погубне последице. На крају овог поглавља Петрија изражава свој став и изводи закључак у виду наравоученија подстакнута потресним догађајем: „Зато, пи воду, човече, свакодневно пи. И ћути. Док још имаш време. А ни немаш га много“ (Михаиловић 2004: 7). Тек у наредном поглављу она преузима учешће у догађајима који се конкретно односе на њу.

Интензивно наглашена субјективна нота наратије поткрепљена је изузетно натуралистичким сликама повезаним са перцептивним доживљајем Петрије, која одређене доживљаје савршено фокусира, што је случај са описом њеног првог порођаја и губитком мушког детета, у коме су до танчина приказане потресне појединости трагичног догађаја:

„Ја цела у голу воду, сам пљушти зној од мене. Квасим помало уста из оно лонче. Жедна сам, чини ми се, ко дуга, целу би реку попила. А не смем да пијем. Не знам како то иде. Трпим жеђ и стењем.

Измучила сам с, да ти не причам. Ди год пипнем, све ме боли. Кај у живу рану да пипнем [...] Напне ме још једаред, јаче но дотле, напрего се одовуд мало и ја и мој син делија се ишчупа. Сам га одједанпут видим како ми се, крвав и масан, копрца међ ноге [...] Погледам ја мојега сина, а он, јадник – и сад се сећам – ћушнуо руку у уста,

¹¹⁸ О томе детаљније у Кецојевић 2022, стр. 125, 126.

целу готово нагурао, само му палац изостао, и вас плав као чивит. Поцрнео већ јадничак, а носић му и челенце жути“

(Михаиловић 2004: 18-20).

Овакви пасажи су многобројни у роману јер Петрија овакве, преломне животне тренутке, бурно перципира и фокализује кроз призму интензивних емоција и специфичних душевних стања. Нена нарација је све време обојена субјективном и тескобном нотом због проживљених догађаја (Милијанин абортус и последице које је донео: „Моја Милијана тамо – ништа ме, човече, не питај – цела у крв. Цео јој кревет крвав ко да си ју заклао“ (2004: 94); Повади он из торбу његова ченгела. И још једанпут ти ја одстоја поред Милијану док ју черечише [...] Целу ју избуши [...] Сече ју он тад, деља ју, богами, валда цео сат (2004: 101). Та субјективност у исказу Петрије најчешће преовладава кроз сличне, потресне сцене проживљене у прошлости, чије се преламање у њеној свести одвија живо, при самој помисли на њих. Такве сцене она упечатљиво преноси на читаоце. У таквим сећањима доминира ограниченост простором и Петрији блиским елементима специфичним за сеоски амбијент: „Загртали смо кукуруз тај дан“ [...] а ја устала око трећи петлови“ (2004: 13) „[...] и мислиш да рече да упрегнемо краве, па да седнем на кола [...] прострем у амбар стару реклу на неку плеву“ (2004: 17), „Мој домазлук ме доле чека [...] кокошке треба у кокошарник да запнем, прасе да нараним, мачкама млеко да сипем“ (2004: 412).

Пошто је, као што смо навели, приповедач јасно детерминисан старосном доби, можемо говорити о присуству екстрадијегетичког нивоа односно надређеној позицији, која му је додељена, јер је сваки приповедач на одређеном дијегетичком нивоу непосредно изнад нивоа на коме се налази приповест коју он прича (Бал 2000: 82): „Умедо, мислим се, и сама без ону кучку. Мајчина јој, и њојзи, ништа она мене не важи. Ништа ми та вештица не треба [...] Пцујем ја бабу, ал, да видиш, можда ми она опет требала. Опет та мора да ти дође. Дете прва са привати...“ (Михаиловић 2004: 19).

Петријине године, искуство и самотнички положај у коме се налази омогућавају јој ретроспективно приповедање обојено носталгичним тоном и неминовним ишчекивањем смрти: „Знам, један дан има да биде и то, сам ће да ме зовне. И ја ћу

пођем, шта ћу [...] Биће ми у тај час, може бит, лакше. Ни не осетиш кад пређеш. Сам, одједанпут, не знају људи ди си, сам те више туна нема. И готово. Свршило се, човече, и твоје“ (Михаиловић 2004: 400-401). Њено приповедање је широког распона и обухвата људе који су обележили њен живот од најранијих дана, односно од тренутка када се са 18 година удаје за Добривоја и почиње да описује тежак живот са њим, свекрвом, затим смрти деце, бројне болести, живот са Мисом, болести и смрти. Све је то распоређено у јасно назначене локалитете и временски оквир, чиме се даје увид у различите сегменте Петријиног живота. Промишљајући о наративним нивоима, водећи се терминологијом коју су дале Римон-Кенан и Мике Бал, Кецојевић запажа да приповедач у *Петријином венцу* мења наративне нивое, ма колико то на први поглед деловало изненађујуће, јер његов идентитет остаје непромењен, тј. приповедач са „примарне“ приче прелази на дијегетички ниво и приповеда „секундарну“ причу у којој је и сам лик (тзв. „прича у причи“) (Кецојевић 2022: 38, 39).

Петрија је као приповедач способна да живо приповеда о догађајима који сежу далеко у прошлост и у којима она није увек централни лик правећи тиме извесне дигресије усред централног наративног тога (у четвртом и петом поглављу – приче о Витомиру, његовој жени Милијани, Љиљани, комшиници Полексији Милосављевић, Љиљаниној мајци), чиме доприноси његовом рачвању на споредне наративе. У тим сегментима Петрија фокализује до детаља, дајући и физичку карактеризацију поменутих ликова чиме употпуњује и њихове психолошке портрете („Опасне руке, човече, на опасну жену“ (Михаиловић 2004: 77); „Тад Витомир био млад мајстор“ (2004: 117); „И био је, кажу, лепушкас још као сасвим млад момак [...] Рамена му широка, висок, црномањаст, неколко седе му пробиле кроз гргураву врану косу – лепота човек. Таки леп човек у овај крај валда није био. Да га се не нагледаш“ (2004: 123); „Па, можда Милијана, и то мораш да кажеш, није ни била за њега. Она је, човече, обична жена, кај ја на прилику, сељанка [...] Ал кад је био онаки леп: која би га девојка испустила, која би га жена оставила?“ (2004: 119)).

Такође, ако поменемо изворе Петријиних сазнања и вратимо се на чињеницу да је у роману присутно строго фокализовано приповедање, поново долазимо до рестрикције у погледу знања код приповедача, односно, непоузданости бројних

информација које од Петрије добијамо. Некада она бива приморана да препричава оно што је чула од других, и то јасно апострофира у примерима као што су: „Милијана ми то и испричала“, „Старе ми жене причале“, „То све мени други причали“ и тако даље. Мада је и сама сумњичава и недовољно упућена када су овакве тврдње у питању, она их у укључује у своје приповедање (понекад чак наводећи више верзија исте приче, остављајући читаоцима могућност да верују у ону причу за коју се сами одлуче) управо са назнаком да је то прича, која се путем различитих начина и од различитих извора стигла до ње. На основу тога, али и посредством маште коју том приликом не изоставља, Петрија и сама покушава да резонује добијене информације како би докучила истину и своје ставове укоренила у њој.

Укореењеност бројних ставова неретко је извршена у оквиру фолклорне матрице, веровања и бројних предања, чијим се таласима Петрија препушта и бројне догађаје тумачи у њиховим оквирима. Овакви поступци интензивирају непоузданост њеног приповедања и поново указују на ограничено располагање када су информације о свету и човеку у питању. Сужена перспектива са које нам предочава догађаје из свога живота, маркиране синтезом узвишене религије, елеменатима паганства и јаког израженог потенцијала фолклорне матрице, те на њима бива изграђен Петријин систем вредности и поимања света који је окружује. У тој спреси, појачава се присност на релацији наратор – наратер, те Петрија, извлачећи из сваке животне ситуације поуку, њу преноси слушаоцу, дајући му поруке и савете за исправно поступање и делање. Присност између њих исказује се и у томе што се Петрија саговорнику поверава, говорећи само њему оно што другима до тада није (прељуба коју је учинила Миси са Добривојем). Та присност преноси се и на читаоце који учествују, саживљавају се и саосећају са Петријиним недаћама којима је испуњено њено искрено и чисто приповедање. У есеју *Петријин ореол* Владета Јеротић наводи да је након читања *Петријиног венца* осетио јаку и неодољиву потребу „да са неким разговара о Петрији и свему што је било у њеном животу“ (Јеротић 2018: 160). Умеће приповедања које срећемо код приповедача као што је Петрија, оставља саговорника, слушаоца непрекидно будним и наведеним да помно прати сваки сегмент њеног казивања. Њена

заточеност у личној исповести подједнако не испушта ни саговорника из своје приче, чинећи га уједно и сапатником и саучесником.

Као последњи из тријаде Михаиловићевих сказних романа, са наратором, који је уједно и главни лик романа, јављају се *Чизмаш*, односно прва књига објављена од планираних укупно три, од којих две последње никада нису угледале светлост дана. Као што је већ помињано, *Чизмаш* прате судбину младог Живојина Станимировића, Жике Курјака, и договорштине са којима се сусреће на путу ка војничком животу и недосегнутој љубави. Приповедач са којим се сусрећемо налик је Петрији, посебно окарактерисан трагичном судбином о којој приповеда, узлетом и крајњим сломом, који се завршетком прве књиге наслућује, али и окарактерисаношћу дијалекатском одредницом и припадношћу руралном социјалном миљеу. Неукост и рестрикција у погледу знања присутни су и код овог приповедача, јер су догађаји о којима говори и његови поступци блиски полуинтелектуалцу који живот поима праволинијски, онолико колико му његов сужени видокруг и моћ расуђивања дозвољава. Плаховитост у поступцима и буран темперамент уводе Жику у невоље које ће његов живот, слично Љуби Шампиону, усмерити на неку сасвим другу страну, на пут којим не би хтео и начинити од њега трагичног јунака.

Важно је напоменути да је и критика приметила да се у овом Михаиловићевом роману осетио, како је додуше и сам писац признао, замор једне визије у погледу примене технике сказа, јер се сказ показао готово маестралним у краћим књижевним остварењима, као што су претходна два сказна романа, док је на примеру *Чизмаша* показао своје мањкавости у којима се назире немогућност писца да за овакву врсту романа пронађе прихватљивије и адекватније приповедачке поступке. Жикино приповедање није толико живо и тако вешто исклесано да би се у њему осетило присуство замишљеног саговорника коме се обраћа, те писац посредством овог лика није успео да одржи успешим поступак аутентичне исповести. Жикин лик није са таквом вештином и пажњом обликован као што је то случај са Петријом и Љубом Шампионом, и у том смислу се успелост његовог приповедања и квалитет овог романа налази на нижем ступњу него код претходна два о којима смо говорили. Углавном

познати наративни поступци који се константно понављају, чине да, у односу на претходна два Михаиловићева романа, *Чизмаши* делују неуверљивије и блеђе.

Међутим, роману свакако не треба одузети квалитете које поседује те је важно указати на то да се лик-наратор савршено уклапа у поменути Михаиловићеву тријаду јер је, као и Љуба Шампион и Петрија, хомодијетички (и аутодијететики) тип јунака, представника нижих друштвених слојева¹¹⁹. Он је друштвени и социјални маргиналац који тежи ка потпуном остварењу сопствене личности у чему не успева. О томе сазнајемо из његове личне исповести. Он је трагичан јунак који у тим жељама и сагорева, на шта указује, готово поразна чињеница да приповедачки глас чујемо из душевне болнице у коју је затворен и кажњен због сопствених преступа.

Као и Петријино, његово приповедање бива у многим случајевима подстакнуто накнадно стеченим животним искуством, те читалац из њега може извући значајне поруке:

„И ако сам још у оно време пострадао и више никако нисам успео да се извучем, бар могу себи да кажем да сам се доста добро борио. Падао сам и дизао се, ломили су ме и наново сам се састављао, обарали су ме и опет сам се на ноге усправљао. И продужавао сам да се борим. И нисам то можда ни умео најбоље, али сам увек чинио онако како сам најбоље мого. И тада и доцније. Богами.

Ако сам Курјак, нека се види да сам свој надимак заслужио. Боље је курјак бити неголи човек, веруј ми. Нема ти од човека ништа грђе на свету. Грђи од човека је, опет, једино човек“

(Михаиловић 1990: 328).

„Зна се', вели отуд, 'шта му је било. Кад човек начини нешто као луд, а није луд, зна се шта може да буде. Женска. Неко му је женско попило памет“ (1990: 285);

¹¹⁹ „Михаиловић црта ликове, чија се егзистенција одвија на маргини друштва. Утолико његова књижевност поседује социјалнокритички потенцијал. Његови јунаци, међутим, нису пуки представници неког милеа, 'знакови' у смислу Мукаржовскога, они су комплексни ликови који читаоцу непосредно долазе у сусрет, а ипак се отимају коначном тумачењу. А пошто су ти људи свакоме јако блиски, проналазимо у њима, од Жике Курјака и Свете Петронијевића до Петрије и Јелене Холцер, једну егзистенцију са којом се можемо лако идентификовати“ (Ходел 2021: 25).

„Без велике потребе не удри коња. Јер он може да ти врати онда кад ти буде најпотребнији“ (1990: 41);

„– Пре него што се решиш некога на суд да пошаљеш или тако мишљење о њему да даш, мућни главом. Кад је човек запао у невољу, немој да га се брже-боље отарасиш и да другима оставиш да му реше судбину“ (1990: 44).

У личној исповести и Жикином приповедању присутни су хумор и иронија који, као у *Петријином венцу* доприносе занимљивости дела а његов је говор обојен колоквијалним изразима, жаргонама, терминологијом истргнутом из војничког живота као и псовкама¹²⁰. Такође, писац је желео да укаже на чињеницу да је Жикина судбина нераскидиво повезана са друштвено-историјским и политичким околностима, те је, како би поткрепио наведено, у роман уткао још један наративни ток, паралелан са основним (о Жикиној животној причи), а о чему је претходно било речи, дајући изводе из Историјског архива Југославије. Међутим, критика је у питање довела истинитост наведених информација, па тако Јовановић примећује да је пишчев модел увођења докумената у текст обележен извесним недостацима и недовољно јасан савременом читаоцу, који се због њихове херметичности сусреће са различитим проблемима, те они, као и (квази)историјски документ не пружају комплетну слику времена које се жели представити (Јовановић 2019: 153). Из тог разлога све делује „помало усиљено и вештачки. Осећа се напор писца да савлада тешкоће на које је наилазио у поступку“ (2019: 153).¹²¹

Оно што лик Жике Курјака издваја од наша претходна два лика-наратора, јесте да у њему уочавамо поступак „селидбе“ књижевног јунака, у чему, препознајемо интертекстуалну транссветовну верзију идентитета овог јунака¹²², те се са Жиком

¹²⁰ То сам тако само код некадања *цугавела* видео. Док је пио, знао си га као другара, *зајебанта*, свашта је смео да уради и свакога *зезне*“ (Михаиловић 1990: 285); „...ти скупљени војници ће ми, видим, оштро јебати мајку“ (1990: 191); „Шта зеваш!‘ дрекнем. ‘Не зевај!‘ [...] ‘Стани *мирно*, билмезу, кад ти командант долази!’“ (1990: 177); „Засмрде сад то говно отуд на мене [...] Још нешто то одонуд сере на мене“ (1990: 178).

¹²¹ Јелена Јовановић је добро приметила присуство документарног тока у роману, оличеног је у помињању стварних локалитета у оквиру наративног текста, Окно, Ћуприја, Скопље, Сурдулица... као и помињање познатих историјских личности или песама као што су „Да зна зора“, „Марш на Дрину“, „Милораде бекријо“, „Свиће зора, дан се бели“, „Откако си туђа жена“ (Јовановић 2019: 97).

¹²² Хилари Даненберг је направила типологију према којој транссветовне верзије идентитета књижевних ликова могу бити: екстратекуалне, интертекстуалне и интратекстуалне. У овом случају,

сусрећемо у *Петријином венцу* у коме је приказан као изразито негативан лик, пијаница, битанга, пропалица, према коме Петрија гаји чак и осећање мржње: „Тако некадашњи окански Жика Курјак, с којег се мајка дичила, постаде, на зазор своју и туђу, изакана пијана дркела и куротресина од коју ора у руку не да приватиш [...] Сврте ти сад, на моју несрећу, та битанга и бакабунда опет у Окно“ (Михаиловић 2004: 339, 340), (а такве наративне информације помажу у Жикином портретисању¹²³). Са Жикиним ликом сусрећемо се и у приповеци „Барабе, коњи и гегуле“, у којој, поново, у оквиру његовог обраћања наратору, упознајемо са Жикином биографијом (испуњеном тучама и насиљем са дечама у родном крају из кога ће касније и отићи) и пореклом надимка Курјак. Рекапитулација догађаја из детињства се може узети као претходница у оквиру поменутих књижевних остварења на коју се, у *Чизмашима*, употпуњује Жикин портрет. Тиме се спектар добијених информација шири и помаже да се растумаче његови каснији поступци и афективна реговања. Одрастао у руралној средини и под дејством насилничког понашања још као дечак, у Жикину личност је такав модел транспонован и у опису његових младалачких дана у *Чизмашима* због чега ће трагично скончати.

Интимизирање приповедача са догађајима који су још увек живи у његовим сећањима личи на његов извештај информативног карактера али уз доста описа психичких борби, немира и ломова који остављају трајан печат на духовно посрнулог јунака, који је изгубио све. „Према томе, његова емоционална ангажованост у приповедању је висока будући да прича о догађајима који су му предодредили судбину“ (Чутура 2021: 247).

И у *Чизмашима* се сусрећемо са епиграфом, претходником романа, као што је то случај са романом *Кад су цветале тикве*. Пошто је о томе у досадашњој анализи

интертекстуална верзија односи се на ликове, односно варијанте неисторијских ликова у оквиру различитих фикционалних жанрова (Danenberg 2008: 61).

¹²³ „А онда то лето дође у Окно онај проклети Жика Курјак.

Ама, мрзим тог човека, чини ми се, зубима би га искидала. Ето ти [...] Некада он био наочит, леп човек из добру кућу – његова мајка, покојна тетка Драга, била једна фина стара жена што ју свако поштовао. Још пре рата официр, кажу, био, а и после рата валда једно време. А онда поче да пије, паде у затвор, једанпут, други пут, не знам ни ја колико пута. Умре му жена. Онда се то кроз пропи, направи се од њега пијани, ћорави дрљча што спотура по овај живот не знаш ни зашта ни крошто“ (Михаиловић 2004: 339).

било речи, како не би долазило до понављања, овом приликом ћемо истаћи да је и у овом случају Михаиловић прибегао истом поступку, уносећи цитат, готово филозофску мисао, Мехмед-паше Соколовића, великог везира Отоманске империје: „Уз побелеле власи нема ни жеље за славом / Путеви спаса су пресечени, у брдима хвата се мрак“ (Михаиловић 1990)¹²⁴, указујући на судбинску везу цитата са животом и трагичним догађајима јунака *Чизмаша*, чиме, на микро али и универзалном плану, открива човеков удес. Присуство вандијегетичког нивоа исказано је у поменутом епиграфу те „на овом месту треба тражити прототип јунака¹²⁵ изграђених у *Чизмашима*. Слично њима и последње године живота једне од најјачих и најмаркантнијих фигура тада неуништивог царства добијале су облик трагедије, зато што су се догађаји приближавали свом крају и зависили од карактера главних актера који су доспели у такве односе и заузели такав положај да се више ништа није могло изменити“ (Јовановић 2019: 102).

Портретишући свог јунака, Михаиловић не избегава да прикаже тамну страну човекове личности и плаховитог карактера, не идеализује јунака већ га сасвим огољеног приказује читаоцима, неретко дајући на значају душевном стању. Као и Љуба Шапмион, Жика Курјак је прави бунтовник и борац, који пркоси судбини, док у другој страни његове личности, он постаје сломљен и равнодушан према свему. Управо та двојност ствара амбивалентан однос и према себи и према другима (Пијановић 2021: 119). Догађаји који су у роману приказани према систему узрок-последница спајају се у композициону целину, у чији се „оквир уклапа и драма бурне, промашене и изгубљене младости“ (2021: 121). Та целина, и поред бројних мањкавости, о којима је било речи, обилује несумљивим квалитетима препознатљивим и аутентичним за писца као што је Драгослав Михаиловић.

Затворивши тријаду Михаиловићевих романа у којима се сусрећемо са сказним приповедањем и приповедачима, ипак не затварамо круг односно сегмент у коме се приповедање обавља у граматичком првом лицу јер је писац поменути принцип

¹²⁴ О овоме је исцрпно писала Јелена Јовановић у *Вештина приповедања-наратори прозног света Драгослава Михаиловића* (2019).

¹²⁵ У том контексту треба посматрати и лик Чиче Миљковића, лика који је представљан као Жикин узор и морални, војнички идеал.

применио у роману *Гори Морава* уступивши место свезнајућем наратору, чије је ретроспективно приповедање увело читаоце у један нови, специфичан свет, који можемо назвати светом детињства и младости о коме смо у осталим сегментима овог истраживања исцрпно писали. Приповедање је, у односу на поменуте сказне романи, у роману *Гори Морава* „мање 'сценично' и мање личи на монодраму. Начело драмског потиснуто је начелом лирског приповиједања“ (Делић 2016: 77). Роман је привукао пажњу и критике и публике издвајајући се по специфичности емоционалне ноте која се осећа током приповедања, повереном дечаку Стевици, Стеви, хомодијегетичком наратору, који се сећа свога детињства и младости и уз помоћ одређене временске дистанце врши аутентично, емотивно, сентиментално али и хумором испуњено, приповедање¹²⁶. Жанровски близак *Петријином венцу*, роман представља систем, венац приповедака, новелица, уланчаних око главног јунака и приповедача Стеве, Стевице (2016: 77).

У роману сусрећемо две тачке гледишта, које се неретко смењују или укрштају, тачку гледишта приповедача детета (превасходно психилошка па онда и фразеолошка (2016: 78)) и приповедача одраслог човека путем којих се евоцирају протекли догађаји¹²⁷. „Роман је тим гласовима подељен на детињство (дечаштво) и младост – на приврженост мајци и приврженост оцу. Чини се да је управо одабиром различитих лица једног приповедача постигнута равнотежа аутобиографске приче“ (Јовановић 2019: 169). Ретроспективно приповедање у првом лицу неретко није увек приказано хронолошким следом догађаја, већ комбиновањем различитих временских периода. Наратор (приповедач везан за лик, како би Бал истакла) оглашава се као одрастао човек, (развијен и промењен лик у односу на оног дечака којег у сећању оживљава), који у тренутку приповедања живи са породицом у Београду. Његово приповедање

¹²⁶ Томе у прилог иде тврдња Јелене Јовановић да „нису само когнитивни оквири одговорни за формирање наратива у свести читаоца; значајну компоненту чине и осећања која и дело изазива у реципијенту [...] зато се афективна наратологија чини значајном допуном когнитивних теза“ (Јовановић 2019: 161). У том контексту, она помиње да је за овај роман значајно такозвано *урађавање* односно *уживљавање у лик (који пати)* те скреће пажњу на радове Мари Лор Рајан, Дејвида Мијала, Патрика Колм Хогана, Сузане Кин, Снежане Божић и других.

¹²⁷ Јелена Јовановић добро примећује то да „како се иде ка крају књиге преплитања је све мање, бледи дечији глас, да би у трећој глави (*Чија то душа овуда тумара*) он сасвим ишчезао“ (2019: 169).

тече ретроспективно, повратком у период детињства и младости. Из овог Михаиловићевог јунака, лица, које је оптерећено својим детињством, али и озарено њиме, из лица које се везује за одређени град, одређену породицу, одређене људе, извире она страшна ударна снага јунака прозе Драгослава Михаиловића (Јеремић 2016: 24). Тачка фокализације је резервисана за приповедача Стеву, уједно и главног лика романа, путем чијег приповедања добијамо потребне информације о догађајима и осталим ликовима. Приповедање обухвата чланове његове уже и шире породице, пријатеље и људе блиске њему. Он читаоцима представља карактер свога оца Пере, Лепосаве (жене за коју верује да је његова биолошка мајка), деда Љубе, ујка Драгог, баба Велике, стричева и стрина, доктора Томића, деце и људи из комшилука, Паје Ћоре, Максима и других, што читаоцима помаже о формирању представа о портретима споредних ликова са којима је Стевин живот нераскидиво повезан. Приповедач гради детаљне портрете њему омиљених и блиских људи из окружења и готово да „не постоји јунак који у наратив улази без пружања минималне карактеризације изгледом“ (Јовановић 2019: 170). Тако ће ујка Драгог описати као човека који је: „Десетак година млађи од моје маме, он је био висок, леп, ћутљив црномањаст човек с правоуглим брчићима“ (Михаиловић 2002а: 61) или осликати портрет баба Велике: „Крупна, са разраслим, чворноватим, меканим носом на широком лицу и с неколико дугих памучних сукања“ (2002а: 12); Или поступно, током романа, изграђивати портрет његовог оца Пере: „Иако опет закрвављених и натечених очију, био је обријан и у чистој кошуљи [...] 'Бре, Перо, ти си млад и леп човек, а та чворуга на подгушњак те нагрђује“ (2002а: 49); „Неће мој тата пасти! Објумио сам му главу рукама и нагнуо му се над велико уво [...] Нагињао сам се над њега. Нос му је онако у мраку изгледао огроман, као гелендер у чешкој школи“ (2000а: 83).

Приповедање које се врши из дечије перспективе препуно је рестрикција када су нека универзална знања у питању. Ограниченост приповедача старосном доби¹²⁸

¹²⁸ Стева, извор информација о себи и о осталим ликовима, дакле, може се говорити о *квалификацији*, о којој је Мике Бал писала, која подразумева да лик говори о себи или самом себи, чиме спроводи анализу над самим собом. Није сигурно да он самог себе правилно оцењује, а књижевност зна бројне примере непозданих, лажљивих, премладих, инкомпетентних приповедача а жанрови у којима се најчешће користи овај начин квалификовања јесу аутобиографски: дневник, признање, аутобиографски роман (Bal 2000: 106).

основни је разлог тога. Стога неретко у току романа он доноси закључке о догађајима и њиховим актерима, који су у складу са дечијим поимањем света око себе представљени као непознанице, које често изазивају комичне ефекте (неразумевање смрти, узрока умирања¹²⁹, узрока због којег људи носе наочаре и друго). Управо је „ово преплитање хуморног и трагичног [...] драгоцен квалитет прозе Драгослава Михаиловића и носи висок емоционални потенцијал“ (Делић 2016: 83).

„'Отад сам размишљао да ли наочари носе само кад ти умре отац или кад ти умре мајка'¹³⁰. Ни једно ни друго није ми се допадало, али ако и ја једанпут мораднем да будем ћора, више сам волео да ми умре отац. А и моја мама је с неким теткама разговарала о оној несрећној деци што им је умрла мајка. Нисам баш разумео о којој деци су разговарале, иако сам и ја знао једног дечака коме је умрла мама, па он није носио наочаре' [...] 'Моја мама није ни стара! Стара је баба Велика, не она! Стари, чуо сам, умиру, моја мама не може да умре'“

(Михаиловић 2002а: 21).

Такође, поједине догађаје и односе око њега испуњене проблемима, дечак ни не покушава да разуме већ само формално прелази преко њих или их преноси онако како их је од других чуо. У сваком случају, Стевина перспектива приповедања доприноси да он буде у предности у односу на остале ликове и да читалац, желео то или не, гледа на догађаје заједно са ликом и у принципу бива склон да прихвати визију коју тај лик презентује (Bal 2000: 124).

Нарација која тече код читалаца ствара утисак интензивне сугестивности приповедача, што је у вези са перцепцијом лика (дечака), посебно када се ради о описима догађаја из детињства, којима он прилази са јаком емотивношћу и

¹²⁹ „'А летос умрела баба Велика.'"

'Како'? упитао сам збуњено. Још сам познавао сасвим мало живих који су умрли, већина умрлих за мене никад није била жива“ (2002а: 103).

¹³⁰ Лепосавине речи су цело једно антрополошко откриће о људској и дечјој природи – да се човек још дететом може „тешко прецепити и потрести“ што ће на њему оставити трајне последице. Потресно сазнање да је његов друг Пера сироче, коме је отац погинуо у железничкој несрећи, Стева добија саопштењем Лепосаве, захваљујући психолошкој тачки гледишта детета, подразумева најприродније схватање да су наочари неизоставан белег „прецепљеног“ сирочета (Делић 2016: 83).

интензивираним доживљајем проживљеног. Тако се у Стевину нарацију укључује *дoживљено ја*, посебно када су у питању тренуци болести и смрти, које он не разуме како треба („Велики су ми ионако били несхватљиви...” (Михаиловић 1994: 104)). На тај начин, покушавајући да из казивања и поступака одраслих прикупи потребне информације, он гради сопствену представу о датим елементима¹³¹. О болести ујка Драгог, кога је јако волео, он не зна много али је ипак сигуран да се нешто дешава. Стева примећује ујаково готово константно нерасположење, које уједно утиче и на деда Љубу и на Лепосаву као и њихове честе одласке у град, који би их умарали. Такође, он неретко покушава да докучи категорију смрти: Једном сам упитао моју маму: 'Како се то умире?'" (2002а: 105)) као и читаву палету обредних радњи које је прате. Оправданост њихове примене Стева везује за старије актере, који су такве радње и разлоге њиховог извршавања добро познавали. Овакво поимање догађаја из ограничене, дечије перспективе, обилује низом комичних ситуација, које су, готово парадоксално, приказане у критичним ситуацијама (сахрана и посмртни обреди¹³²). „То је хумор ћопићевског типа који боји причу о тешком детињству ведријим тоновима“ (Јовановић 2019: 169).

Такође је важно поменути причу о смрти његовог оца, Пере. Док у причи о болести ујка Драгог и наслућивању његове смрти¹³³ и у причи о смрти деда Љубе сазнајемо посредством приповедања из дечије перспективе, која је, врло често, испуњена неразумевањем актуелних дешавања¹³⁴, очева смрт испричана је са аспекта

¹³¹ „Стално су се спомињали неки велики који не постоје, нека деца које више нема. 'Јадна Деса', рекли би, 'она би сад имала двајес' три године'. Како то, питао сам се. Прво нисам разумео како се то може имати двадесет три године, а онда, то поготову, како нешто можеш у исто време и имати и немати“ (Михаиловић 2002а: 104).

¹³² „А мој отац на оном столу, млитав као да је без костију и готово преклопљен, оборене главе и рашчепљених опружених ногу, онако придржавн за раширене руке налик на ухваћену птицу, на сваки њихов потез одговара новом поспрдном гримасом на лицу. И ја изненада почињем да се смејем. 'Палац!' Вичем и показујем им прстом. 'Зар не видите да му је упао палац!'"

И док ме они отуд запањено гледају – а и сам зачуђено мислим: зашто се ја смејем? – не могу да се зауставим и просто се превијам од смеха“ (2002а: 165)

¹³³ „На кола зна се 'ди ћеш да ме возиш', мрко би напомињао, на шта су се моја мама и деда љутили, јер воловским колима су возили и оне што су умирали на сењско гробље на брду према Иванковицу“ (2002а: 62).

¹³⁴ „Деда Љуба је умро кад ми је било девет година. Привели су ме и његовој постељи на опроштај. Он ме је погледао и мрднуо руком.

'Па, мој шутило', рекао ми је уз неки осмех, 'твој деда ће ти путује'.

већ одраслог младића Стеве. Он се управо због тога враћа из Београда у родну Ћуприју, у чему уочавамо две различите временске али и наративне перспективе:

„Кад сам се вратио, отац је већ био окупан и обријан. Дотеран, изгледао је некако боље док је него док је био болестан и помало деловао као да није мртав. Управо су му на столу, где су га обичном крпом и сапуном мало пре тога и окупали, навлачили панталоне – ноге су му биле танке као трске – и на стопала и на огромним ноктима навлачили му чарапе и ципеле“

(2002а: 164).

Значајно је указати да приповедач неретко у оквиру наративног склопа прибегава коментарима путем којих изражава мишљење и ставове о датим догађајима и причи, те ће, на пример, „дечак у многим ситуацијама истицати тензију између *јаких великих* и *слабих малих*“ (Кецојевић 2017: 355): „И једног дана, предвођени братом од ујака Ђорђем, који је, по сопствено уверењу, све знао и све најбоље умео, оставили смо стоку коју смо чували на поверење сеоским девојчицама и нас неколицина кренули преко брда“ (2002а: 58); „Некада су и мени [...] то дозвољавали, бар на кратко и док седим на тезги. Али сад се нешто променило и више ми не дају, поготову не онако као чика-Максим, на улици. Зашто, питао сам се, он такво право има, а ја немам? [...] На крају сам морао да схватим да чика Максима [...] то може по оном праву које су одрасли, ето, стекли, или прибегавали, а ми, мали, нисмо, и можда никад ни нећемо. Никад правде у овом свету“ (2002а: 94); „Али она није ништа разумела. И око тога је међу нама настала дуга расправа“ (2002а: 92). У том маниру могуће је говорити о имплицитном аутору, који се, оваквим тврдњама и ставовима о јакима и великим који стоје насупрот малих и немоћних, оглашава о неким питањима социјалног контекста и доминације силних над слабијима.

Бројни су сегменти у којима можемо пронаћи приповедача у функцији сведока. О болести ујка Драгог Стева постепено прикупља информације па тако у поглављу „Деда пије воду воденом чашом“ он примећује посебно, изражено нерасположење код

Нисам то најбоље разумео“ (2002а: 104).

деда Љубе и ујка Драгог по повратку из вароши¹³⁵. Његов извор информација је деда Љуба, који Лепосави објашњава разлог свог и ујка Драговог нерасположења а он, дечак, је лик који свему томе сведочи. У тој ситуацији уочава се јасна намера приповедача да укаже на своје присуство у датом тренутку, које му омогућава веродостојност сведочења описаној ситуацији: „Мама и ја им приђемо“ (2002а: 66); „Деда и она већ су улазили у кућу, не примећујући да се око њих мувам и ја“ (2002а: 67). Приповедач сведок „*stoji po strani, uočava događaje i kazuje priču po sopstvenom viđenju. Takav pripovedač je svedok. Više nije moguće postaviti pitanje da li je priča koju on priča izmišljena. Tekst je pun pokazatelja da se priča mora shvatiti kao istina. Naravno, to nije dokaz da ona zaista jeste istinita već samo pokazuje pripovedačevu nameru da je kao takvu vidimo*“ (Bal 2000: 27). „Тек у дететову емоцију читалац верује без задршке“ (Јовановић 2018: 167).

Приповедач сведочи и очевом разговору на вечери код старог чика Миланчета, код кога су често одлазили јер и сам Стева каже: „Затим би се десило нешто што се готово сваки пут понављало“ (Михаиловић 2002а: 77). Тескоба коју је тај разговор стварао код Стевиног оца Пере, зато што се односио на његову преминулу супругу, Стевину мајку Љубицу¹³⁶, претварала се у љутњу изазвану тиме што се по ко зна који пут помиње иста тема¹³⁷. На крају свега би од чика Миланчета Пера одлазио увређен, а дечак би се у томе са њим солидарисао, иако није успевао да разазна праве разлоге и поенту започете теме. У том незнању подржавао је љутњу свога оца¹³⁸. Касније ће, кад

¹³⁵ „Па, доктор Поповић нам рек'о', избаци упадљиво и гласно, овлашно гледнувши на илињачи, 'да ће се по пролет оп'рави. Само лечка треба да полежи у санаторију на Фрушку гору'.

Мојој мами се у очима назре нешто као страх.

'У санаторију?' тихо запита. Крајем избледеле црне мараме брисала је углове усана“ (Михаиловић 2002а: 66)

¹³⁶ О тој жени и догађају Стева још увек ништа није знао.

¹³⁷ „Нешто, Перо', рекао би, 'оћу да ти кажем'.

Отац би га крупним. Мутним оком попреко погледао и љутито би шмркнуо на нос. Одмах би добро отпио из чаше.

'Знам', рекао би, 'шта 'оћеш да кажеш. Па кажи, кад баш мораш'.

'Тргни др, Перо', изрекао би климајући главом као да удара такт. 'Пропашћеш овако. Жени се, Перо. Док још можеш' [...] Отац би ме испитивачки окрзнуо погледом. Није волео кад се овакви разговори воде преда мном“ (2002а: 77, 78).

¹³⁸ „Ја бих сасвим јасно осетио да сви ти људи око нас мога тату не воле. Хтео сам да му пружим подршку [...] А једанпут, претио бих у себи, кад порастем, оном татином пушком, ја бих могао да вас – убијем!“ (2002а: 79).

буде одрастао, сложити све коцкице у мозаику неразумевања и схватити да Лепосава није његова биолошка мајка (што се разоткрива тек у трећем, последњем делу романа). Тада ће разабрати разлоге очевог честог одавања пићу и препуштања немилосрдности живота испуњеног тугом за његовом преминулом Љубицом¹³⁹.

Садејство фолклорне матрице са језичким и мелодијским слојем и исказом, чине „дијалектизми, архаизми, провинцијализми, вулгаризми. Уклопљени у потку стандардног језика они звуче свеже и одводе читаоца у сакривене крајеве Србије, нудећи му могућност да открије снагу корена и порекла [...] Говорећи о лиричности текста *Гори Морава* критичари су очигледно имали на уму матерњу мелодију која је смисао потпуно подредила емоционалности, осећајности, духовном простору“ (Јовановић 2019: 163, 164). Немогућност занемаривања лирске димензије овог Михаиловићевог романа и навођење на аутобиографску димензију, коју ни сам писац није порицао, маркира не само приповедача него и читав роман аутентичношћу¹⁴⁰ приказаном у свету детињства и младости обележеним „siromaštvom, radom i smrću ali, такође i srčanom ljubavlju i nepoklebljivošću dečjeg samopouzdanja“ (Hodel 2020: 234). Неретко присуство *посебног лица*, како га Јеремић назива, у Михаиловићевој прози, прераста у нешто аутобиографско што се најупечатљивије показује када се дође до кључне књиге *Гори Морава*. Упправо је она са коришћењем фотографског материјала већ отворено аутобиографска, те постаје јасно да у Михаиловићевој прози не само да егзистира то аутобиографско лице, него да постоји и читав један аспект те прозе, који је засигурно неправедно био занемарен (Јеремић 2016: 24). Када, као у овом случају, аутор постане лик и приповедач, он „витгенштајновски речено не *мисли* већ *гледа*“ (Ходел 2016: 36) и читаоцима дочарава један свет и живот који „стоји сам за себе [...] у својој јединственој и неразумљивој сложености“ (2016: 36) и који сведочи о „скоро

¹³⁹ О несрећној судбини свога оца Пере дечак, и ми, као читаоци „знатно касније ћемо сазнати да је неутјешан и несрећан удовац; да је љубичином смрћу завршен његов емотивни, љубавни и еротски живот“ (Делић 2016: 79).

¹⁴⁰ Пишући о успеху и значају Михаиловићевог књижевног стваралаштва, Љубиша Јеремић је истакао да „Постоји израз једног француског песника који спада у корпус модерниста, оних што су хтели све да мењају, који је рекао да добра књига мора да вас удари као песница у главу. Чини ми се да ако код нас има књига којима та изрека пристаје, то су књиге Драгослава Михаиловића [...] То су књиге које доживљавате као снажан, и то сасвим одећен потрес који тражи одговор“ (Јеремић 2016: 20).

контемплативној везаности за сопствено искуство“ (2016: 46) транспоновано у роман *Гори Морава*. Оваквим начином организовања приче Михаиловић је показао да је могуће неком прошлом животу, без имало монотоније, удахнути свежину и до танчина га учинити реалним помоћу кратког лирског књижевног остварења као што је роман *Гори Морава*.

Злотвори и Треће пролеће

Као што смо на почетку овог поглавља истакли, након романа *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац*, *Чизмаши* и *Гори Морава*, у којима налазимо приповедање у првом лицу, сказног и ауторског-ја приповедача, односно у којима се „својим гласом [...] оглашавао неко са упадљивом потребом да исприча своју причу“ (Јеремећ 2007: 210), два романа, уједно и последња у низу Михаиловићевих романескних остварења, *Злотвори* и *Треће пролеће*, доносе приповедање у трећем лицу, односно свезнајућег приповедача. Путем његове тачке гледишта (неретко и оне коју нам преноси путем перцепције догађаја из визуре неког лика где се уочава промена приповедног гласа¹⁴¹) читаоци сазнају о догађајима и ликовима, јер се често дешава да, како Мике Бал сматра, „pripovedač nema sve vreme reč. Kada se u tekstu nađe na direktan govor, izgleda kao da je narator privremeno ustupio reč akteru. Zato je pri opisu nivoa u tekstu važno utvrditi ko ima reč“ (Bal 2000: 15). Насупрот приповедању у првом лицу, код кога се приповедач налази унутар текста, у оквирима радње, дешавања, као једну од основних одлика приповедања у трећем лицу Кајзер је издвојио то да се аутор или приповедач „не налазе у равни збивања“ (Кајзер 1949: 233), односно, да приповедање у трећем лицу подразумева када приповедач „ne igra nikakvu ulogu u fabuli“ (Bal 2000: 23).

Управо због поменутог заокрета у приповедању, који је Михаиловић после романа *Гори Морава* начинио али и због аналогича које проналазимо у оквиру

¹⁴¹ Мике Бал истиче да „fokalizacija ne mora u svim slučajevima da pripada uvek istim instancama. To je tehnički skoro neodrživo“ (Bal 2000: 28).

тематско-мотивског устројства, ликова и поступака њиховог портретисања, карактеризације и психологизације, али и самог принципа организовања наративних текстова и композиције, која је код оба романа раздељена у целине, *Злотвори* у четири а роман *Треће пролеће* у три дела, уочава се неизоставна подударност када је у питању композиција оба романа. Тачније, мисли се на склоност писца ка фрагментарности, што нас наводи на могућност обједињавања анализе ова два романа, као што је то учињено оквиру поглавља о ликовима у овом истраживању.

Оба романа доносе сусрет са тешком темом, „за целокупну Михаиловићеву прозу врло важна, друштвено-историјска па и политичко-идеолошка тема“ (Кецојевић 2022: 298), темом Голог отока^{142 143}, која је писцу послужила као идеална подлога да се прикажу специфични ликови злотвора и монструма. Такви ликови формирани су управо на основама политичког и идеолошког режима, који доследно примењују његова начела и код којих се, напослетку, рађају болни психички процепи, са неминовним трагичним завршетак. У оба романа се лако идентификују референтна историјска раздобља, социјалне и професионалне средине у којима се опајају протагонисти (Јеремић 2007: 210).

Обрађујући поменути тематику, Михаиловић у ова два романа, усаврашава вештину приповедања, која подразумева улажење у психолошка стања ликова, њихове мисли и најтананије, скривене пределе психе. Приповедач фокусира ликове и догађаје и уједно их, не само путем провиривања у психолошке процесе него и посматрањем њихових поступака, портретише и до детаља карактерише.

Књижевни свет на коме почивају оба романа, препун је зла, смрти, мучења, несрећних љубави и неостварених јединки, задојених идеологијом и лудачком потребом за моћи, које трагично скончавају. Пуковник Јова Веселиновић из *Злотвора*, *искусни вештак смрти*, један од најупечатљивијих ликова у читавом Михаиловићевом стваралашту. За њега је и сам писац рекао да је у питању „фиктивни јунак, који по

¹⁴² Голооточком тематиком се Михаиловић бавио и у роману *Кад су цветале тикве* и приповеткама „Лов на стенице“, „Преживљавање“, „Јалова јесен“ касније и у поменутом *Трећем пролећу*.

¹⁴³ Михаиловић је у интерјуу Александру Гаталици, говоривши о голооточној теми у својим делима, истакао да је Голи оток „највећи злочин направљен у у мирнодобско време“ и да је радом на тој теми, покушао „да извади неко зрно истине“ о томе ужасу који се зове Голи оток (Гаталица 2014).

мојој причи треба да буде Ћупричанин, који прави каријеру у УДБИ и постаје заменик управника логора на Голом отоку, злочинац који је убио ко зна колико људи, међу њима неки пут и децу“ (Гаталица 2014). Тај Михаиловићев лик суочава се са разорном снагом идеологије на којој је изграђена његово перцепција света и људи око себе. Зло које управља овим ликом, његовим животом и оним што чини, приповедач нам тако вешто, до детаља приказује, уз бројне натуралистичке сцене у којима је осликана сва суровост људске природе и немоћ оних који су јој подвргнути. Један од припадника Коминистичке партије Југославије, Јова Веселиновић и остали ликови (бројне историјске личности), међу којима су Александар Лека Ранковић, Милован Ђилас, Јово Капићић, Слободан Пенезић Крцун и други и руководством партије, Јосипом Брозом Титом, творци су бројних злодела. Они су виновници зверских мучења заробљеника, на местима као што су логори на јадранским острвима, „на којима се догађаји одигравају добијају дистинктивна обележја и time се pretvaraju u specifične просторе“ (Bal 2000: 14). Тематска конкретизација зла широких размера у *Злотворима* израз су најконкретизованијег пишчевог стваралачког занимања тешким историјско-политичким наслеђем комунистичке Југославије (Аћимов Ивков 2021: 29).

У *Трећем пролећу* се сусрећемо са Светом Петронијевићем, Ћупричанином који учлањењем у комунистичке одреде постаје онај који стрелја, убија, мучи и одлучује о судбинама слабијих од себе а као награду за зверства која чини напредује у каријери и постаје угледни адвокат и политички представник актуелног режима. Овог Михаиловићевог протагонисту опажамо у оквиру социјалне и професионалне средине у оквиру које делују КНОЈ и ОЗНА, политичке полиције са својим прљавим послератним пословима. Такође се сусрећемо са неким велеградским оклоностима и атмосфером из одређених година, од фамозне „Мадере“ и „Клуба књижевника“, до типичне адвокатске канцеларије из времена партијске државе, и, уопште, стања у правосуђу у датом титовском времену (Јеремић 2007: 210). *Треће пролеће* изнова доноси читаоцима познате ликове и руководиоце Комунистичке партије Југославије, пре свега Јову Веселиновића, Опанчара, кога писац са потпуно идентичним карактером преноси у овај роман и додатно, још интензивније, уобличава његов портрет.

У *Злотворима* се сусрећемо са нефокализованим хетеродијегетичким приповедањем односно са хетеродијегетичким (екстерним) наратором, који само повремено, путем коментара, узима учешће у причи, чиме се указује на присуство подразумеваног (имплицитног) аутора романа. Певуља прецизно истиче мишљење Кајзера, који „под аутором подразумева унутартекстуални чинилац који не треба изједначавати са пишчевим стварним/грађанским идентитетом“ (Певуља 2018: 54) осим у случају када се укаже на најзначајнију разлику приповедачком ефекту која „зависи од тога да ли је приповедач драматизован као самостална особа и да ли писац дели његова уверења“ (Кајзер 1973: 169). Међутим, тој тврдњи иде у прилог и промишљање Милосављевића о роману *Кад су цветале тикве* у оквиру кога наводи да је у то једна од најупечатљивијих прича о времену борбе са Инфорбиroom. Иако се о том сукобу у роману готово и не говори, негативан став према том југословенском комунистичком миту је без сумње присутан, али комунициран на неухватљив начин. Приповедач тај мит нигде експлицитно не критикује, али га критикује имплицитно, свиме што је као приповедач и сведок имао да каже (Милосављевић 2012: 217), а сасвим је поуздано познат изразито негативан став самог писца о Комунистичком режиму чија је жртва и сам био од младалачких па до позних година, што би значило да писац дели уверења приповедача. Измењена наративна оптика на коју наилазимо у *Злотворима* доноси приповедање из знатно сложеније и обухватније перспективе. У њему се прича не саопштава из доживљајног угла оних који су зло имали да истрпе, већ се у предњи план приповедања изводе они који су зло чинили, његови виновници (Аћимов Ивков 2021: 30). У *Трећем пролећу* је, сасвим симболично, дат недвосмислен наслов летка политичке садржине, *Не могу да ћутим*, који је написао млади Андреја, брат студенткиње књижевности, Мирјане, у коју је Света заљубљен и кога заступа на суду, који се, показујући храброст, усудио да дигне глас против владајућег режима.

Када је у питању роман *Злотвори*, важно је указати на епиграфску одредницу са којом се читаоци сусрећу пре него што их писац уведе у роман, која објашњава упораво горенаведену тврдњу да су голооточка тематика и учешће имена неких историјских личности, писцу послужили као, како и сам каже, „уверљива збиљска потка“ и да је потребно причу која следи читати и тумачити управо у том кључу, дакле,

фикција а не историја: „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 1997а). Аутор се јасно оглашава дајући смернице путем којих би требало да се креће читаочево разумевање дела.

На присуство приповедачевог учешћа у роману указала је и Кецојевић, приметивши да је то учињено у првом сегменту уводног поглавља романа тако што је видљива употреба присвојне придевске заменице за прво лице једнине у случају када осветљава менталитет житеља поморавског краја, „моји варошани“, „моји Ћупричани“ „једном великом злотвору, *моме* суграђанину“ (Кецојевић 2022: 300). Самим предањем наратор себе открива као суграђанина Јове Веселиновића и доброг познаваоца људи поменутог краја, те предање, којим читаоце уводу у тешку причу и туробне, трагичне судбине ликова, гради сасвим чврсту подлогу веродостојности изреченог док он, наратор, јасним сигнаlima указује на свој „субјективитет у причи“ (Певуља 2018: 57) те можемо, користећи се терминологијом Вејна Бута¹⁴⁴, закључити да је реч о *драматизованом приповедачу*.

А ако бисмо указали на присуство подразумеваног приповедача у роману *Треће пролеће*, то бисмо сасвим легитимно могли учинити тако што бисмо пажњу усмерили на 20. поглавље романа у коме се у оквиру читавог подручја описују предсмртни моменти шефа државе, Јосипа Броза Тита (чија ће се смрт, на симболичној равни, десити истог момента када ће и протагониста романа трагично страдати), „уоквирено ауторским погледом какав се опажа“ у следећем пасажу: „Негде далеко, у некој болници у Љубљани, умирао је један човек чијој је партији Света Петронијевић три и по деценије припадао, коме је откако зна за себе служио као дворишни пас, ради којег је убијао и због чега се свих ових година разбијао од осећања кривице“ (Михаиловић 2002б: 225). Звук ауторског гласа, који обликује причу о животу Свете

¹⁴⁴ О термину *драматизовани приповедач* (субјективитету наратора у причи) детаљније видети у *Реторици прозе* (1976) Вејна Бута.

Петронијевића¹⁴⁵, ће на своје присуство у наративном тексту указати додатно, и „под сам крај књиге, у том субјективном ауторском тоналитету“ (Јеремић 2007: 211), док извештава о смрти „великог газде у малој балканској држави“ и „одавању почасті покојнику“ (Михаиловић 2002б: 232). Та промена положаја ауторског гласа у роману, оцртава новине у приповедању и значајан заокрет у Михаиловићевом стваралаштву, што је Јеремић препознао као наговештај да ће и проза Драгослава Михаиловића почети да се обликује у новим историјским размерама (Јеремић 2007: 215).

Такође, приповедач узима учешће у наративу тако што исказе прати коментарима, путем којих указује на своје присуство, објашњава догађаје и ситуације о којима и сам приповеда, доноси закључке, оцене и судове, помоћу чега упознаје и читаоца са датим дешавањима и поступцима ликова и даје неопходну смерницу у ком би правцу њихова перцепција дешавања требало да тече. Тако можемо издвојити примере у којима је коментарима наратор јасно указао на себе и своју умешаност у наратив: „Док људи, *прави* људи, мислио би, болесни, гладни и рањави – а међу овима би на истакнутом месту одмах видео и себе (2002б: 12); „Тиме му цео задатак постаде некако крупнији, а сам себи испаде важнији“ (2002б: 30); „А Радован ће из тога, као и обично, умети да извуче добит за фирму“ (2002б: 66); „[...] и он се, са самопоуздањем и самоувереношћу, као да је одувек све то имао, опустио у животу који му је припадао“ (2002б: 68); „(Сваки пут после тога новине ће му донети име и у једном ставу га навести), (2002б: 66); „А онда ће у чуду сазнати да Милеса и Драгољуб имају тајне рачуне у Женеви“ (2002б: 67); „Јавне почасті тамо вероватно би биле веће, међутим, *ђенги*, чију је важност и моћ тек упознао, сигурно, знатно мање“ (2002б: 69); „Пустио је и бркове – тек тада је видео да му је лева наусница због нечег светлија, малтене бела, што ће се за жене показати интересантним – и прогрушану плаво-риђасту брадицу“ (2002б: 71); „[...] не пропушта да затим дода коју захвалну и нежну реч. Јер увек је осећао захвалност и нежност“ (2002б: 75); „[...] по чему се Свети учинило да је човек, вероватно, морнарички официр; то ће се мало касније показати као делимично тачно“

¹⁴⁵ Љубиша Јеремић добро примећује речи да је овим речима: „Псето Титовско“, са ауторске позиције окарактерисана Петронијевићева судбина – он је Брозав авлијски пас. Овим речима, дакле, враћени смо на значај ауторског утврђивања судбоносне везе протагонисте и историјске фигуре државника у чијем је знаку протекла не само цела Петронијевићева прича него и цела историјска епоха (Јеремић 2007: 215).

(2002б: 79); „А како ће за сваки потез желети да има не само њено мишљење него и претходно одобрење – то је требало да буде кобајаги консултовање с Андрејином генерацијом...” (2002б: 84).

Исто као и у *Злотворима*, и у *Трећем пролећу* се сусрећемо са нефокализоваим хетеродијегетичким приповедањем, те смо на видљивост овог хетеродијегетичког приповедача, на коју смо у горенаведеним примерима указали. Такође, важно је напоменути да наратор само повремено препушт реч ликовима, што се дочарава се и у извесним приказима монолога одређених ликова, као што је случај са Јовом Веселиновићем, који држи говор и објашњава припадницима СКОЈ-а како да „што боље” обављају свој посао, како да сахрањују оне које су убили, чиме се указује на екстранаративну димензију нараторског гласа: „'Увек ћете' рекао им је, 'имати ископане рупе; не морате ви тиме да се бавите. И увек морате пре стрељања да их свучете; све до гаћа. То ноћас нисмо урадили, јер сте нови. А то је грешка...’” (Михаиловић 2002б: 201). Тиме се, како Кецојевић примећује, потврђује теза да се „управни говор јунака увек одвија, у хијерархијском смислу, на наредном, подређеном, тзв. хиподијегетичком нивоу” (Кецојевић 2021: 323).

Такође, у *Злотворима* често наилазимо на предочавање догађаја кроз призму неког од ликова. Улазећи у токове мисли Јове Веселиновића наратор покушава да, путем перцепције одређених догађаја из Јовине перспективе, укаже на то како се они рефлектују у његовој свести. То се обично уочава у поступку приказивања натуралистичких сцена свирепих мучења и иживљавања над затвореницима¹⁴⁶ које Јова спроводи. Догађаји су приказани кроз његов доживљај а нарочито су упечатљиве сцене мучења затвореника на чијем примеру злостављачи проверавају истинитост тврдње да се при вешању појављују физиолошке излучевине из људског тела, као што су уочили када се пред крај рата у затвору у Ћуприји¹⁴⁷, обесио стари трговац као и

¹⁴⁶ „Бесно је ходао, све брже и брже. Свака од тих свиња испуњавала га је јарошћу. Свакогод њих могао би својом руком да убије. Ма колико да их је. И да никад због тога не зажали” (Михаиловић 1997а: 65).

¹⁴⁷ „Чиза је имао више од шездесет година и био је већ предвиђен за ликвидацију, а ујутру су га изненада нашли како виси о трегерима с панталона закаченим на сниску решетку. Врат му је био сломљен, а ноге му нису ни биле подигнуте од пода [...] – а онда му је неко скренуо пажњу на велику мрљу међу дединим ногама [...] те свиње, помислио је, не умеју ни да умру као људи, негои кад саме изаберу начин, морају да покажу своју прљаву душу” (1997: 89).

сцене Јовиног злостављања Стевана Накараде: „Слике једне длакаве ноге у сандали како удара у неко тело које се дрмуса и котрља по бетонском поду и спљоштене, окрвављене људске главе крај капуљаче од саргије месецима ће га прогањати изазивајући у њему грозу и ужас“ (Михаиловић 1997а: 102);

„За њега нестаје тренутак у којем ни тај смрдљивац пред њим ни он сам више не постоје. Од крви која му удара у главу просто ништа и никога око себе не види. Само му пред очима искачу неки плавкасто-црвени светлаци и, ширећи се у круговима, негде на ивицама нестају [...] Тући ћу га, срачунава, и у себи не може да сакрије задовољство, док се не упиша као крава. Тући ћу га док не почне да моли. А онда ћу наредити да ћилим оперу [...] Накарада тресе главом и, као кљусе оборено на поледици, уз низ ситних покрета који ко зна шта значе, некако одједанпут скаче [...] Лице му је отечено и просто огрезло у зноју. Испод левог ока, чија је читава беоњача обојена свежом крвљу, брзо и наочиглед расте велик, модрикаст оток“

(1997: 107);

„Он тек сад успе да погледа к њему и с правим запрепашћењем угледа како се испружена десна кажњеникова нога, она с ону страну, тресе као да му под коленом такће 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 [...] Из носа, а нарочито из уста, лопе му крупни крвави клобуци, које, на прескок грогћући, рефлексно покушава час да прогута час уснама да одува“

(1997: 109).

У овим сценама уочава се обликовање и формирање портрета померених умова попут Јове Веселиновића, злочинитеља, склоних мучењу и кажњавању недужних. У том вртлогу, распукла свест мучитеља не може да обузда своје пориве и нагоне, препушта се злостављању тражећи разумна оправдања за своје поступке: „Али, кад боље размислиш, није у ствари имао зашто да се каје и гризе, живе и мртве, све их је подједнако мрзео и презирао. Свак је тамо добио што је заслужио и једино се можеш питати да ли је довољно добио“ (1997: 103). „Та увереност да чини добро када

беспоговорно извршава наређење партије, постаће његова трајна лична особина, његова судбинска коб која ће га, као поузданог војника Комунистичке партије, упутити да чини бројне егзекуције у њено име“ (Аћимов Ивков 2021: 35). У бројним сценама зверског мучења на површину испливава тамна и скривена страна људске природе која ће са собом донети кобне догађаје у чију исправност починитељи почињу да сумљају тек онда када се, скренувши с ума, нађу на прагу свршетка свог трагичног живота.

Сликајући до детаља портрете ликова у роману *Злотвори*, свезнајући приповедач се у овим романима „суверено креће по материјалу историје и има довољна сазнања о биографијама јунака као и способност да зађе у скривене просторе њихове душе, савести и интима и да из тог угла осветли и представи приповедне догађаје“ (Аћимов Ивков 2021: 31).

Оно што је важно напоменути, а тиче се поступка обликовања главних ликова из оба романа, Јове Веселиновића и Свете Петронијевића, односи се на изражену психолошку мотивацију. У приказивању психичких тескоба, тешких душевних недаћа, које узнемирују ове јунаке, Михаиловић маестрално показује своје умеће. Мучени сновима, кошмарима, пробуђеном савешћу и стањима у којима се преплићу сан и јава, ова два јунака почињу да губе везу са стварношћу и западају у болест, помереност и лудило, које ће их неминовно привести ка трагичном свршетку.

Разорен ум Јове Веселиновића „два или три пута, између згуснутих лица на улици, с малим чуђењем опази и неке за које је знао да су одавно мртви и чијој је смрти сам доста допринео“ (1997: 41). У том градском метежу и психичком растројству он пројектује сусрет са мртвим логорашким мучеником, Стеваном Накардом, и поставља питање „Шта ли је оно наказни мрц хтео?“ Хтео је да га упита да ли га се сећа! Па како се не би сећао? Својом га је руком убио, па да га се не сећа!“ (1997: 346); „Како га се не би сетио? [...] Стотину пута га је, само сањао“ (1997: 153). Док се креће улицама Београда, уплашен и збуњен, он запада у халуцинације и по ко зна који пут, као реакцију на прошле догађаје које није могао да избрише из сећања и чији је један од виновника био, Јова уочава једну „од оних ствари које није разумео [...] и осећао је онај необјашњив страх. Шта је ово, чудило се и преплашен загледавао око себе, док му се по

челу, стопалима, длановима пробијао хладан зној. Види ли ме ко од ових људи?“ (1997: 249). Психолошки продубљена анализа лика Јове Веселиновића кулминира до неснађеног, психички начетог и помереног грађанина, који, због прошлости, тоне у сумње, лудило и нови злочин (Аћимов Ивков 2021: 29).

Света Петронијевић из *Трећег пролећа* се пак гуши „у смраду ужегле крви неразумљиве прошлости, која је одсвуд насртала“ (Михаиловић 2002б: 186) и изнова све проживљава у својим кошмарима и визијама. Преиспитујући своје поступке¹⁴⁸, он се сусреће са својом савешћу, која му не да мира и са различитим епизодама стравичних убистава и мучења недужних, које је обављао као послушни војник актуелног политичког режима Југославије. Ноћи у којима васкрсавају слике убиства пса, кога је усмртио приликом хапшења сеоског свештеника из „темнићког или параћинског среза“ (2002б: 205), интензивно се урезају у његову психу и на симболичкој равни, тумаче као предзнаци несреће. Његов пријатељ Тоза Боза, који је учествовао у извршењу бројних убистава, „патио од ноћних страхова и – Света је знао – већ деценијама спава уз упаљену сијалицу“ (2002б: 166), подсећа га на оно што се некада дешавало и уз осећај кривице, до сржи разорене и нечисте савести, намеће му питање „...шта ми оно радесмо? Шта чинисмо?“ (2002б: 167). Тозино кајање, тражење кривца у злотворима, „злогласној титовској полицији (КНОЈ, ОЗНА, УДБА) са својим аветињским заступницима“ (Јеремић 2007: 214), Јови Веселиновићу и капетану Колери, који су их као младиће искористили и увукли у прљаве послове током којих су „полегали у крв“, само интензивира сећања у Светином памћењу. Поклекнувши под притиском својих поступака из прошлости, у тоталном душевном растројству, „нешто га је изнутра јело“ (Михаиловић 2002б: 181) Тоза тргично, самоубиством, завршава свој живот.

У епизоди која ће уследити након ове, писац у наратив инкорпорира догађаје којима, на изразито симболичкој равни, најављује оно што ће уследити. Током повратка из Ћуприје, Света на цести убија кучку за коју закључује да је још увек имала

¹⁴⁸ „Јесам ли и ја, помислиће Света, у нечему допринео да добри човек Драгиша Митровић овако буде положен у скуп, уљаштен храстов ковчег? И своју сумњу одлучно ће одбацити: Којешта! Глупости!“ (2002б: 152).

„мале“ и слуша проклетство које изриче њена газдарица, ужаснута сценом коју је угледала. Иако је овога пута заиста била у питању несрећа, Свети се то „по нечему приказивало као лош предзнак“. Као да је самог себе гледао спљесканог на непознатом путу (2002а: 189). Притиснут кајањем у дубоком растројству он препричава несрећан догађај својој жени Милеси, покушавајући да умири себе. Међутим, „те ноћи Света није могао да заспи и готово до зоре се у постељи врteo. У почетку је мислио на Мирјану, а онда наново, по хиљадити пут, поче да листа догађаје од пре четрдесетак година“ (2002а: 192). Напрслине у његовом душевном стању све се више продубљују због садашњости која је у сваком моменту маркирана прошлошћу, стварајући разорне егзистенцијалне и психолошке последице (Аћимов Ивков 2021: 30) и пресију са којом Света све мање уме да се носи. И овако упрошћено приказана слика душевних мука овог Михаиловићевог протагонисте активира слутњу трагичког обележја човекове судбине чије откривање није више из перспективе индивидуе него из перспективе историјског колектива (Јеремић 2007: 214, 215).

Прожетост оба романа патничком и трагичном димензијом са собом доноси изразито негативне јунаке који су, уједно, таквим својим животом дубоко несрећне и трагичне јединке на којима се преламају копља историје и крвавих политичких режима и заиста, Јеремић с правом запажа да се Михаиловић у крајњој мери показао, као песник трагичног и страдалничког, као мајстор обликовања епохалног трагичног искуства (Јеремић 2007: 210).

Када су у питању Михаиловићеви романи као што су *Злотвори*, *Треће пролеће* али и *Чизмаши* и *Кад су цветале тикве*, не може се изоставити да су у великој мери Михаиловићево трауматично искуство на Голом оток и маргинализација коју је претрпео од стране политичког режима и самог Јосипа Броза Тита (о чему сам сведочи¹⁴⁹), имали утицаја на одабир тема, мотива и обликовање ликова у његовим

¹⁴⁹ Управо је Михаиловића све наведено нагнало да се посвети писању петотомног документарног остварења, *Голог отока*, путем којег је покушао да, уз сведочења логораша, свету предочи људску трагедију далекосежних последица. „Političku pozadinu hapšenja Mihailovića, koji je tada jedva bio dvadesetogodišnji student, činio je Staljinov raskol sa Titom 1948. godine i početak Hladnog rata [...] Tito je tada reagovao 'prikladno, tj. staljinistički'. Procene koliko je tzv. Komiformista, tj. osoba kojima su sa pravom ili bez prava pripisivane staljinističke splotke, bilo otpremljeno na Goli otok ili u druge zatvore variraju između 14.000 i 32.000. Na listi koju je Mihailović podneo navodi se preko 16.000 imena“ (Hodel 2020: 69).

романима. Честа веза са историјским дешавањима, политичким ломовима погубним по појединца, делом је доспела у Михаиловићеву литературу. Готово опсесиван приступ тешким темама за Михаиловића је представљао суочавање са судбинском, трагичном нотом коју је потлачени народ са собом носио. Из тог разлога је увек изнова говорио о томе верујући да ће после њега то, „verovatno sa zanimanjem, čitati istoričari književnosti koji se budu davili mojom literaturom“ (Hodel 2020: 85).

На крају, управо су наративни поступци о којима је било речи, у свих шест Михаиловићевих романа, оно што показује озбиљно конституисање Михаиловића као писца, његов напредак и тежњу да обликовање својих романескних остварења, а уједно и своје поетике, учини што успешнијом, иновативнијом и интригантнијом за читаоце, у чему је, сложићемо се, успео.

7. Ликови

7.1. Теорија ликова

Анализирајући главне ликове у романима Драгослава Михаиловића дошли смо до закључка да су они недовољно истражени и проучени, поготову када су у питању главни ликови његових романа објављиваних каснијих година. Из тога се указала потреба да се мултидисциплинарношћу што боље уочи улога главних ликова, изврши њихова карактеризација, испрате путеви њихових судбина и процеси трансформација. Такође, неопходно је почетни део овог поглавља посветити теорији ликова у књижевном делу односно дати осврт на дефиницију појма *лик* у теоријама књижевности.

Жарко Требјешанин истиче да „књижевни лик није нимало лако створити, јер он мора имати своју психолошки одрживу и веродостојну, вишедимензионалну личност. Лик, као и личност, није прост „скуп“ различитих особина, навика, црта карактера, нагона, жеља, вредности, уверења, ставова и образаца понашања. Он је систем релативно добро организованих, усклађених и интегрисаних физичких, психолошких, социјалних и моралних карактеристика, које чине целовиту и јединствену, непоновљиву особу. Лик мора бити психолошки уверљива личност, али он није личност, јер он није психолошки него уметнички појам, литерарна фигура а не стварна особа. Лик је психолошки уверљива али фиктивна особа, књижевна творевина чија је улога првенствено уметничка“ (Требјешанин 2013: 795). У *Речнику књижевних термина* под одредницом лик налазимо да је то „skup izvesnih moralnih, misaonih i osećajnih svojstava, određenih osobnosti reagovanja, govora i ponašanja koje predstavljaju ljudsku ličnost u književnom delu. Termini -> ličnost, -+ junak. (~* pozitivni junak, -* negativni junak), -> karakter, -+ tip i -+ portret upotrebljavaju se i u svojim širim značenjima tako da se mogu i uzajamno zamenjivati“ (*Rečnik književnih termina* 1985: 397).

Правећи разлику између термина актер и лик, Мике Бал наводи да актер може бити и пас и машина а да лик личи на људско биће и да се под тим подразумева актер са разликованим карактеристикама које, све заједно, креирају ефекат лика, слику лика коју читалац добија испред себе (Bal 2000: 95), чиме разлика између ова два термилошка одређења бива јаснија. Истичући да се ликови разликују један од другог на нивоу приче, Бал сматра да су они индивидуални и да у тексту функционишу на основу додељених особина, те је важно одредити *шта су они и како то сазнати*¹⁵⁰.

Такође је важно нагласити запажања која се односе на класичну поделу ликова на такозване *рељефне*, који су комплексни и који се у току приче мењају и на *скициране* ликове, који су стабилни, стереотипни ликови (Bal 2000: 96), за које Бал наводи да је углавном применљиво код оних структура романа који се односе на психолошке аспекте ликова.

Затим, када је у питању поступак обликовања односно процес карактеризације ликова, могуће је издвојити директну и индиректну карактеризацију о којој Бал занимљиво промишља покушавајући да одговори на питање: Како долазимо до информација о лику? „Postoje dve mogućnosti. Ili lik sam, eksplicitno saopštava karakteristike, ili ih mi izvodimo iz onoga što radi (2000: 106). Понављање, акумулација, однос према осталим ликовима и трансформација Бал види као четири принципа која доприносе обликовању слике о лику. Ш. Римон Кенан у својој *Наративној прози* такође промишља о појму карактеризације те сматра да су за књижевни лик у наративном тексту важна непосредно и посредно, односно директно и индиректно дефинисање карактера (Rimon Kenan 2007: 79). Први случај односи се на приказивање карактерне особине неког лика посредством апстрактне или неке друге врсте именице или пак придева, док се у другом случају особине не именују већ се на њих указује путем различитих начина (описом физичког изгледа, гласа, делања, неком особином и тако даље).

¹⁵⁰ „О ликовима унутар наративног текста сазнајемо на више начина – директним описом, кроз мисли, дијалоге и записе других ликова, преко реакција које у дјелу видимо, на основу припадности лика одређеној друштвеној структури, конфесији или пак по политичком одређењу које им наратор прописује“ (Мацура 2018: 137).

Са структуралистима и Роланом Бартом развија се и модерна француска наратологија, те Барт јунаке дели на оне које означава изразом *actant*, онај који делује, чини и *personnage*, врста јунака која „инсистира на приказивању јунака као развијене личности“ (Милосављевић 1997: 243). Дакле, структуралисти теже ка томе да „ликове посматрају а аспекта функције коју они имају у причи“ (Мацура 2018: 139).

Никола Милошевић формира занимљиву поделу књижевних јунака у односу на то да ли они нама, као читаоцима, импонују или не, што упућује на поделу књижевних јунака на позитивне и негативне. Имајући то у виду, он наглашава да „književni likovi imaju različite, pa ponekad i međusobno sasvim oprečne karakteristike. Ta okolnost predstavlja polaznu tačku za izvesne klasifikacije čije se prisustvo na ovaj ili onaj način oseća u mnogim literarnim raspravama, počev od najranijih vremena, pa sve do danas“ (Milošević 1965: 5).

Када говоримо о значају који један књижевни лик има у делу и колико је наглашен у његовом сужејном склопу, на почетку је важно навести основну поделу ликова која је заживела у науци, а формирана према поменутиим стандардима, на главне и споредне ликове. Бал је у својој *Наратологији* изложила поменуту поделу ликова према наглашености којом су ликови квалификовани, те сматра да „što je više informacijskih načina pri kvalifikaciji, i što češće se lik kvalifikuje, to je više naglašen“ (Bal 2000: 108). Из овога происходи да би најисправније било да се у току овог поглавља анализа усмери на оне ликове, који се у Михаиловићевим романима истичу управо степеном присуства, односно оне који су добили статус главних ликова. То су репрезентативни примери јунака који се разликују од осталих ликова (2000: 109) и њиховој анализи ћемо приступити више различитих аспеката. Сматрајући да је важно да се главним ликовима приступи таквом, свеобухватном анализом, пажња ће бити усмерена не само на моралну страну ликова, психолошке црте, однос са околином, односно другим ликовима и на идејне ставове из којих се рађа њихова животна филозофија. Такође, уочиће се и ставови који се односе на историјске околности и политички контекст, који у Михаиловићевим романима неретко делује као сила која усмерава живот јединке.

У току остваривања карактеризације главних ликова уочићемо смењивање неколико начина карактеризације као што су директна, индиректна као и симболичка, метафоричка и самокарактеризација, које скупа доприносе потпуном развоју, целовитој слици и квалifikацији главних ликова.

Међу репрезентима биће издвојени Љуба Сретеновић (Врапче), из романа *Кад су цевтале тикве*, Петрија из *Петријиног венца*, Живојин Станимировић (Жика Курјак) из *Чизмаша*, Стевица (Стева) из романа *Гори Морава*, Срета Петронијевић (Руски) из *Трећег пролећа* и Јова Веселиновић (Опанчар) из романа *Злотвори*.

Иако је извесно да још увек нема савршене теорије ликова, и да је немогуће њихове разноликости свести под строгу дефиницију, сви покушаји да се до такве теорије дође указују на многобројне могућности које разноликост књижевних ликова пружа. Стога је исправно рећи да ниједан од покушаја није узалудан већ се може поимати као део велике слагалице теорије ликова, која још увек оставља отворене просторе за допуну и надоградњу.

7. 1. 1. Главни ликови Михаиловићевих романа

За значај књижевних ликова и њихово поимање као једног од најзначајнијих поетичких и композиционих елемената којима се писац служи како би исказао идеје, мисаона и морална уверења. Неретко он изражава и свој став о социјалном контексту, неким историјским моментима, који су неизбежно утицали на живот човека, за шта проналазимо потврду у Бахтиновом мишљењу да „елементи од којих се ствара лик јунака нису карактеристике стварности – самог јунака и живота око њега – већ значење тих карактеристика за њега самог, за његову самосвест“ (Бахтин 2000: 47).

Сви главни ликови Михаиловићевих романа су посебно упечатљиви јер писац бира „малог човека“ и његову губитничку и трагичну животну причу. Такође, приликом анализе главних ликова запажамо да и у реалном животу можемо пронаћи такве људе на просторима србијанске паланке и београдске периферије и поистоветити њихове судбине са судбинама једноставног човека са маргине из романеског опуса

овог писца. Формулисањем и обликовањем искуства идеолошког и историјског усуда, Драгослав Михаиловић ствара ликове који, притиснути тим околностима у времену и простору показују немогућност да му се одупру. Уз помоћ индивидуалног доживљаја света писац слика и онај други, колективни, јер су друштвене околности у којима се одвија радња романа у директној вези са судбинама главних ликова и судбином српског народа. Михаиловићев романијерски опус је прича о сложенем устројству света у коме се књижевни ликови непрестано боре како у друштвеној заједници тако и са самим собом. Управо такви, специфични ликови Михаиловићевих романа представљају добру подлогу за њихово издвајање, анализирање и праћење процеса обликовања, које је писац одабрао. У оквиру тих процеса трансформацијама главних ликова, биће посвећено додатно поглавље.

Михаиловићеви романи су заправо врста хронике једног друштва приказане путем судбине појединаца, било да су то српски сељаци или људи из урбанијих средина. Главни ликови у романима Драгослава Михаиловића су људи који немају утицаја на политичка и идеолошка дешавања око њих али управо та дешавања имају утицаја на њихове судбине. Пратећи судбине главних ликова истраживање ће нас одвести до проналажења разлога њихових трансформација, духовних и физичких, које ће се дешавати у времену и на одређеном простору.

У току поглавља ће посебна пажња бити посвећена психоаналитичком приступу¹⁵¹ у књижевној анализи главних ликова јер је и сам Михаиловић доста пажње посвећивао изградњи психолошког портрета својих ликова. Управо ће нам тај приступ олакшати откривање путева њихове духовне трансформације, којој сви, без изузетка подлежу.

Пошто је и сам је био обожавалац руске литературе и говорио да је потребно читати је¹⁵² Драгослав Михаиловић је у једном интервјуу¹⁵³ говорио о томе да га често упоређују са Достојевским, који је у књижевности значајан управо због тога што своје

¹⁵¹ Говорећи о психоанализи, Владета Јеротић истиче да је „психоанализа постала драгоцен и неопходна сарадница у сваком озбиљном раду који има за сврху боље разумевање неког уметничког дела“ (Јеротић 2004: 154).

¹⁵² Видети о томе у интервјуу који је са Драгославом Михаиловићем водио Александар Гаталица: <https://www.youtube.com/watch?v=svVF31dD0tY>.

¹⁵³

ликове психолошки нијансира и што је „његов реализам у вишем смислу садржан у томе да се изрази комплексност и дубина људске душе“ (Алексић 2019: 139). Упуштајући се у дубља психолошка понирања, Драгослав Михаиловић главне ликове својих романа слика подробно, огољено, улазећи у њихове мисли и најсложеније психолошке процесе. Иако не приказује само људе из урбаних средина, већ се бави и човеком, сељаком, који свој живот проводи у руралнијим срединама, то га не спречава да евидентним уметничким сензибилитетом подједнако допре до катакомби човековог бића. На споју два аспекта у романескним остварењима овог писца, традиционалног и модерног, лежи кључ за боље разумевање његове поетике. Доносећи новине, које су се огледале у приповедачким техникама, језику и стилу писања, Михаиловић формира причу о људима са маргине и њиховом трагичном удесу.

У поглављу које се односи на теме и мотиве у његовом романескном опусу, било је неизоставно укључити и донекле детаљну анализу ликова, понајвише главних, затим и односа које су они успоставили са споредним ликовима, као и њихових веза са тематско-мотивским устројством романа. Пошто смо о ликовима у том поглављу доста говорили, у овом делу ћемо покушати да дамо неку врсту наставка већ започете анализу, и да посредством начина обликовања и карактеризације главних ликова спроведемо експликацију утицаја неких најзначајнијих споредних ликова у романима сагледавајући их као део целине.

Могло би се рећи да се објављивањем романа *Кад су цветале тикве* Михаиловић на књижевну сцену појавио баш у моменту који је био адекватан за то, односно, како Микићи истиче, „у тренутку кад као да се чекало на њега“ (Микић 2018: 107). „Драгослав Михаиловић је писац који нас је подсетио на то да је књижевност уметност која, упркос високом артизму којег се он никако не одриче, настоји да осветљава оне области људског живота из којих се испреда оно што је дубоко трагичко, оно што је сведочанство о паду и поразу. О томе сведоче, свако на свој начин, сва дела Драгослава Михаиловића, али, чини се, посебно упечатљиво роман *Кад су цветале тикве*“ (2018: 108).

У роману *Кад су цветале тикве* писац гради ликове на потпуно иновативан и свеж начин. Доносећи причу о човеку са социјалне маргине, Љуби Сретеновићу, он обликује егзистенцијалну драму лика који је у изгнанству, физичком и духовном, сликајући његова најтананија душевна стања и тако градећи његов карактер, који се читаоцима приказује у потпуно огољеном стању. Док се главни лик романа у својој личној исповести обраћа читаоцима причајући причу о трагичном удесу, они имају потребу да се идентификују са њим и подједнако учествују у свим моралним дилемама, поступцима и одлукама које су му на терет стављене.

Као што смо већ помињали, сам мото на почетку романа из цитата Даниловог ученика указује на усмерење судбине главног лика, на оно на шта он не може да утиче и што је ван његове контроле. Љубин лик упознајемо кроз причу о његовом одрастању, уједно и сазревању, које ће га приморати да живот посматра из неке сасвим другачије перспективе, без ружичастих наочара. Сликајући сопствени портрет, Љуба нам у свом казивању предочава ко је био некада а ко је сада. Дакле, у његовом приповедању видимо човека, који пролазећи трновит животни пут подлеже невероватној трансформацији – од славе и узлета до пада и разочарења.

Сложеност семантичке димензије Љубиног лика писац гради постепено, док и читаоци, како дубље задиру у роман, постају свесни тежине бремена које овај Михаиловићев јунак носи. Такође, у обликовању Љубиног лика уочавамо симболичку карактеризацију коју писац предочава читаоцима још у самом надимку Шампион, односно откривање карактерних особина или навика именима са симболичним смислом или алузијом (Величковић 2007: 51). Такође, неретко се уочава и процес самокарактеризације. Приповедајући о себи главни лик у свести читаоца формира чврсту представу његовог карактера што наводи читаоце да верују у оно што наратор прича и да се са њим саживе. Дакле, информације о главном лику и његов портрет читаоци добијају управо од њега. То је, како је Мике Бал приметила „слика коју читалац добија испред себе“ (Bal 2000: 95), што значи да би се овде радило о *квалификацији* јер лик о себи читаоцима даје директне информације, спроводи анализу над самим собом. Међутим, „Nije sigurno da on samog sebe pravilno ocenjuje, a književnost zna brojne primere *nepouzdanih*, *lažljivih*, *premladih*, *inkompetentnih*, *duhovno*

porемећених analiza samih sebe“ (2000: 106). Успешни боксер са Душановца, овенчан славом и успехом, из емиграције, из Шведског града Естерсунда, приповеда о прошлом животу стварајући „илузију приповедања“, живу реч, која се предочава читаоцима. Из визуре главног лика, писац усложњава причу и приказује га онако како он самог себе види, и онако како га други виде.

Ужи план, који се уочава у роману налази се у описима Љубиног момачког, безбрижног живота, онда када он још увек не увиђа историјске прилике и социјалну климу која га окружује. Потврду за то проналазимо у описима Љубиних момачких дана, „зезали смо маглу. Понекад смо буразеру понешто и пренели. Али ко те за то пита – нити смо знали шта носимо нити нам је то било важно“ (Михаиловић 2016а: 20). Младић са Душановца, из сиромашне, радничке породице, живот проводи на Душановцу са родитељима, братом и сестром, окупиран једино боксом и девојкама. Искуста која ће стицати са доласком рата и после њега, биће од пресудног значаја за формирање његове личности, која неће успети да се одупре да у таквим временима остане са праве стране закона. Градећи блиставу боксерску каријеру, проводећи дане ван куће, Љуба достиже сам врхунац своје каријере, постаје шампион, како ће касније и добити надимак. У таквом амбијенту, он је несвестан озбиљности ситуације у којој се налази и момента у коме ће нека виша сила умешати своје прсте и преусмерити му животни ток на сасвим другу страну.

После ратног вихора, Љуби се предвиђа блистава боксерска каријера. Он стиче самопоуздање и читав живот своди на бокс и девојке. Промену у његовом односу према боксу уочавамо и у готово пророчким речима тренера Зорића, који му у једном моменту саопштава да више не жели да буде његов тренер. Зорић говори да је Љуба био добар боксер када га је он упознао али да се сада претворио у некога коме се више нико не може успротивити, у некога ко по сваку цену жели да победи и ко је спреман чак и да убије: „Али последњих месеци ја интензивно имам утисак да ћеш неког усмртити“ (Михаиловић 2016а: 100). Он ће му то током читавог дијалога потврђивати:

„мислим да си се искварио. Мислим да си постао исувише сујетан [...] Некад си, бар се мени чини, улазио у борбу с намером да победиш ако си бољи и да изгубиш

ако си слабији. Последњих месеци ти више ни не помишљаш да би ико од тебе могао да буде бољи [...] Чему онај ударац у срце кад знаш да се од њега може умрети? Чему уопште у рингу такви подмукли ударци? Служи ли то спорту, служи ли боксу?

(2016a: 99).

Оваква Љубина трансформација у боксерској вештини на симболичном плану, значиће најаву за трагичне догађаје који ће уследити и у којима ће управо ту вештину и ударце који могу усмртити он употребити и то баш у окршају са Апашом. Из здравог, спортског односа према боксу и противницима, израста сасвим неприродан убилачки порив, који ће се у њему развити неконтролисаним брзином.

Судбина главног лика нераскидиво је повезана са судбином његове породице. Иако писац Љубу приказује као лика који слабо борави у кући и углавном дане проводи са друштвом и на тренинзима, никако се не може порећи породична веза између њих као ни љубав која их је повезивала. Он је миљеник своје мајке Миланке, њен млађи син који ужива све повластице. Старији брат Влада приказан је као ауторитет коме Љуба није смео да се супроставља, а када заврши у затвору („када је почела воловодница са Русима“), Љуба остаје без присмотре и надзора. Окусивши чари слободе, он се припаја друштву локалних мангупа које предводи Столе Апаш, остајући уједно без ослонаца и заштите, улазећи у другачији свет преступа и злочина (такве ситуације биће значајне за изградњу Љубиног психолошког портрета који ће се формирати на улици и са људима који су склони насиљу). Убрзо хапшење оца Андре такође изазива промене у њиховим животима (касније њега ослобађају) а мајка и сестра упадају у депресију због новонастале ситуације. У таквим околностима ће поремећен след догађаја изазвати још компликованије и теже ситуације за Љубу. Када се за помоћ обрати председнику његовог матичног клуба, Радничког, старом ратном инвалиду и политичком моћнику старом Перишићу, кога је сматрао ауторитетом и својим заштитником, Шампион бива одбијен. Образложење које даје стари Перишић је да то није у домену његовог политичког деловања и да брата и оца не може да му ослободи. Тада Љуба реагује импулсивно упућујући погрдне речи Перишићу и тражи исписницу из матичног клуба. Због оваквог поступка и поносног деловања које је било

укорењено у његов карактер, Љуба ће осетити осветничку руку старог Перишића. Он ће брзо издејствовати да Љубу на три године пошаљу на служење војног рока. Од тог тренутка Љуба постаје свестан читаве политичке позадине и њене машинерије као и тога да управо због њеног деловања неће бити на правом месту онда када ће породици бити најпотребнији. Све што ће се касније десити развиће породичну драму и распад дотадашњег, готово безбрижног живота главног лика.

Тачке пуцања и изузетно потресни моменти приказани су у тренуцима када његова мајка губи разум а касније и умире. Овакав трагични развој догађаја биће подстакнут самоубиством Душице, Љубине сестре. Душица се убија због силовања, и тај догађај ће читаву породицу уништаити и завити у црно. Кризни моменти се продубљују и код Љубиног оца који губи посао, породицу, има сина заробљеног на Голом отоку и не верује да ће икада бити ослобођен. Пустош полако насељава читаву породицу а у сцени у којој Љуба, гледајући свог Андру на степеништу старе куће, најављује се крај његовог живота и распад породице. Андра му у том призору изгледа као старца коме се смрт већ заиста приближила, као последњи темељ породице која ће ускоро у потпуности нестати.

Читава ситуација у којој се Љуба нашао (брат у затвору, сестра се убила, мајка је завршила у лудници а отац на измаку снаге), продубљује психолошку драму овог лика, подстиче његово убрзано сазревање и наводи га на доношење одлика, које ће га одвести са друге стране закона и учинити да се освети ономе ко је његову породицу довео у то стање, Столету Апашу.

О Апашевом лику сазнајемо управо из Љубиног казивања. Он нам приповеда сопствени доживљај овог човека. Лик Апаша, вршњак Љубиног брата, је у роман уведен већ од самог почетка, и то када, подстакнут његовим понудама, Љуба са још неколико другара, у оближњем шумарку, силује нискоморалну конобарицу. Тај догађај ће се касније, као бумеранг, одразити на његовој сестри Душици. Научен на такве ствари, Апаш не показује кајање за учињено недело и у истом фону утиче на остале учеснике. „После смо Патак, Јолпаз и ја почели да служимо Апашу као скакавци. Трчали смо онако куд би нм рекао да идемо...” (Михаиловић 2016а: 25). Касније ће се, често, његови путеви укрштати са путевима Столета Апаша, све до краја

романа када ће и доћи до коначног разрешења. Рођени вођа и локални мангуп, Апаш је радио углавном оно што је подразумевало постојање публике и некога ко ће му се дивети и доживљавати га као главног, као вођу (преваре, туче, ретке крађе...). Касније ће њега и Љубу спојити и бокс у коме је „Столе стварно био неустрашив“ (2016а: 26), и формирао сопствену групу која ће га штитити и обављати све прљаве послове за њега. Физичка карактеризација Столетовог лика такође је детаљно одрађена у роману:

„Негде око педесете Столе Апаш је био на врхунцу.

То је био црн, не баш много леп момак. Имао је густу, праву црну косу, која му је увек доста лепо стајала, 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 доиста 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“

(2016а: 36).

Видимо да се овакавим, физичким описима Љубиног будућег противника, наговештена његова физиономија, тело са извајаним мишићима, у пуној снази (двадесет пет година), која асоцира на виталну супериорност младог човека, успешног у сукобима и чаркама, са карактеристикама локалног мангупа, вође, коме нико није смео да се супротстави, „у њега обично нико није смео ни да дирне, обично је он био тај који је насртао“ (2016а: 37). Сукоб на играци око девојке постаће разлог раздора између Апаша и Љубе, и од тог тренутка ће се његов живот променити. Освета за коју се Љуба одлучује како би осветлао образ породице и сачувао част своје покојне сестре, покренуће у њему радикалне промене. Од тренутка када се одлучи на убиство и Апаш подлегне батинама, Љуба доживљава духовну трансформацију. Он више није онај који је био и у складу са тим и делује. Емигрира у Шведску како би утекао закону и одатле своју исповест саопштава читаоцима као врсту пражњења, никако оправдања. Иако не осећа кривицу због учињеног (јер је то просто тако морало бити) он због тог чина не

задобија моралну потврду и душевни мир, већ напротив. Речи Апашове мајке Руже, која му опрашта учињено, потпуно га дотуку и поразе. Морална громада која је оличена у тој жени код њега рађа осећај немоћи и подстиче упадање у стање тешке депресије пре него што ће емигрирати у Шведску.

Приповедачев глас који се чује из Шведске представља причу о минулим догађајима, његов вентил из безизлазног, носталгичног окружења у коме се са својих тридесет и осам година нашао. Његова прича је бег од кризе која га прати и сазнања да је остао немоћан пред удесом судбине и дубоко несрећан негде далеко од своје земље и без некадашње породице. Тако се „његова исповест претвара у извештај, покушај рекапитулације сопственог живота. Љуба као да ослушкује неће ли му неки читалац добацили: 'Ниси крив, морало је тако бити!' Стално је у грчу повратка и чини се да прича свој живот само зато да би са неким поделио пустош и самоћу. Верује у судбину и његову немоћност у бирању исхода. Он само жели да изађе из зачараног круга апсурдности и баналности у који је сам себе поставио – жели да опет буде Љуба Шампион, а не само Врапче“ (Поповић 2015: 134).

Љубина исповест указује на пут трансформације који је прошао. Од успешног боксерског шампиона и заводника девојака до убице, прерано остарелог, разочараног, носталгичног и несрећног емигранта без надања, циљева и жеља, закопаног у прошлост и сопственим преиспитивањима. Иако у Шведској има уређен живот, жену Инге, њеног сина, посао у фабрици и људе који га доживљавају као југословенског боксерског шампиона, у моментима исповести он показује дубоко несрећну јединку прогоњену константном носталгиом за Југославијом, домовином и некадашњим животом. После убиства које се десило и губитка породице на коју је Апаш утицао, у Љуби се развила промена несагледивих размера. Психички ломови, носталгија, меланхолија и депресија постају саставни део његовог живота. Буран живот састављен из провода и уживања, због трагичног догађаја бива неочекивано преокренут у самокажњавање, баналност и апсурд у изгнанству. Овакава врста отржењења и убрзаног сазревања трансформисаће га у ћудљивог и резигнираног човека, носиоца срушених нада, идеала и снова.

Сазнање да са животног асфалта и са својим уским животним видицима није могао да предвиди последице и да на његово тренутно стање није утицао не само трагичан догађај са убиством, него и социјална клима и околности које су захватиле Југославију после рата, изједа га до сржи и рађа осећање кривице.

Свесни несавршенства људске природе, још су у Антици вођене расправе о питањима кривице. Есхил је трагове кривице тражио у различитим сегментима, налазећи разлоге за разноразне врсте преступа. Платон је размишљао о кривици повезујући је са казном и праведношћу, разликујући три облика кривице. „У том настојању посебно је значајан правни социо-психолог Франц фон Лист (Franz von List) који налази да починиоца ваља посматрати унутар његовог психолошког и друштвеног окружења које се утврђује емпиријским путем; кривица не треба да се схвати као вољна кривица, а казна не треба да се изрекне као мера освете, већ као мера заштите и као васпитна мера“ (2002: 197). Дакле, поставља се питање: Како је могуће одредити овако конципиран лик? Да ли могуће разумети га и саосећати се са његовим животним удесом или ћемо осудити његов преступ, убиство које је начинио како би се осветио за смрт своје сестре? Међутим, можда би најприкладније било да сагледамо како сам лик доживљава феномен кривице и каква је његова свест о томе, односно да ли је у стању „да кривицу спозна, да јој одреди природу, да јој сагледа размере и интензитет, и да (можда) омогући искупљење од кривице¹⁵⁴“ (Степанов 2002: 92).

Михаиловић је желео да укаже да је човек, као несавршено биће, склоно греху, преступу и делањима која одступају од линије закона. Међутим, он нам човека не описује пластично, само из наведеног угла већ на комплексност његовог живота жели да укаже тиме што наглашава његову немоћ пред усудом и немогућност утицања на ситуације које се збивају мимо његове воље. Бујица живота која га захвата, носи га и незаустављиво руши све његове планове, циљеве, хтења и доводи до судбинских прелома.

¹⁵⁴ „Спрега кривице и греха, садржана је у хебрејским изразима; Ашмах\ Пеша}, Хата^ и Авои^. Они стварају специфичну појмовну мешавину у којој су (строга) семантичка разграничења кривице и греха доиста тешко могућа“ (Степанов 2002: 192).

На крају романа јунак сабира своје успомене, сећања и преступе признајући да је крив и да због тога дубоко пати „Људи ја сам очајан! Ја сам због неких ствари крив, то је сигурно, и хоћу и да платим за то” (Михаиловић 2016а: 140). Кривица је његова због учињеног дела (присутна је свест о кривици и неопходности казне али не и покајање за учињено дело) а очајање због немогућности да утиче на силу која му је живот преусмерила, политику и власт која је своју репресију и моћ показивала не само на њему него на читавој његовој породици и зла које се усадило у његов живот и навело га на погрешна деловања („Може ли то, људи', кажем им, 'да прође некако без политике' “ (2016а: 145)). Политика ја „у овом роману пружила основу да се раван мотивације јунаковог деловања широко постави и да причом обухвати и усмери његове младалачке догађаје и преступе, као и преломне и драматичне политичке догађаје с краја четрдесетих година” (Аћимовић Ивков 2018: 171).

Занимљиво је запажање Бојане Поповић и поређење Љубе са Мерсоом из Камијевог *Страница*. Она наводи да Михаиловић лик Љубе Сретеновића није градио као некога ко је склон „болећивости и пукој патетици” (Поповић 2015: 131) и то заиста видимо у оним ситуацијама када су описане његове реакције на вести о сестриној, мајчиној и очевој смрти. Поповић примећује да он хладнокрван, без иједне емоције, поприлично одсутан, далек, као да се то не дешава њему и његовој породици. Он, као и Мерсо, само региструје свет око себе. Љубин лик се креће од апсолутне резигнације и апсурда до трачка наде, од анималног, дехуманизованог до људског и племенитог (2015: 133). Такође, док приповедање започиње реченицом да се неће вратити и описује свој садашњи живот, он нагло прекида наратију враћајући се у прошлост, откривајући у каквом се заиста стању налази, и какве су заиста емоције које је он временом задобио сазревајући и постајући свестан сложености колотечине живота у којој се нашао. У таквим моментима наратије зашајају се егзистенцијалне пукотине и видан раскорак између прошлости и садашњости. Љуба се читаоцима на крају романа приказује као дубоко несрећан лик у коме влада изразита духовна пустош.

На главни лик *Петријиног венца* Драгослав Михаиловић је указао већ у самом наслову чиме је јасно нагласио став да је лик Петрије у центру пажње и да је у овом

романескном остварењу највише наглашен. Заправо, нараторски глас је глас главне јунакиње романа, Петрије, која непознатом саговорнику приповеда о свом животу, шареноликом венцу испуњеном недаћама и борбом са животним неприликама. У овом роману, као и у роману *Кад су цветале тикве*, пишчев одабир приповедача резервисан је на главног лика, кога можемо окарактерисати као приповедача – информатора, који својим приповедањем, у првом лицу, техником сказа, читаоцу преноси информације корисне за склапање делова слагалице о Петријином животу. Петрија је добар, готово савршен и поуздан саговорник, „предусредљива је и разговорљива, изворни је говорник – носилац дијалекатског идиома, доброг је памћења, отресита је и – што је посебно важно за етнолингвистике и етнологе – она добро познаје народну традицију, тј. духовну културу домицилног становништва – обреде, обичаје и веровања“ (Милорадовић 2008: 226).

Петрија, жена која је најрепрезентативнији представник српске традиције и која је сва у њој и живи целог свог живота, српска сељанка из Окна, надомак Ћуприје, већ на самом почетку романа читаоца доводи у позицију саговорника који слуша њену животну истину (тежак живот обележен смртима деце, злим свекрвама, лошим мужевима, злим комшиницама и врачарама и тешким сеоским пословима). Уколико обратимо пажњу на горепоменућу особину јунакиње романа, запажамо да је она маркирана дијалектаском одредницом као и то да писац у обликовању њеног лика прибегава процесу индиректне карактеризације. Писац нам, путем говора, сигнализира да је реч о припаднику руралног говорног подручја у коме доминира косовско-ресавски дијалекат. „Свесно приклањање писца локалним говорним особинама Ћупријског поморавља допринело је изузетној уверљивости и непатворности ликова, збивања и средине у којој ти ликови обитавају“ (2008: 224).

Поступак акумулације, о коме говори Мике Бал, такође уочавамо у процесу обликовања главне јунакиње. Од самог почетка романа, као у слагалици, нараторка показује потребу да излаже приче, догађаје и сегменте свога живота, што до самог краја романа доприноси њиховом сабирању, склапању и употпуњивању у целокупну слику о њеној личности. Својим казивањем Петрија плете венац о сопственом животу ређајући догађаје из прошлости као на траци. Таквим наративом она често подлеже

поступку самокарактеризације, на пример, приликом одласка код доктора Ђоровића, када јој назове барабом, она и сама истиче разнолику и динамичну природу њене личности. На ширем плану она проговара о српском сељаку: „А мене ти то не можеш лако ни да одредиш, не зна ја баш тачно да л сам барапка. Муж ми рудар, по њега стварно јесам. Ал, опет, из село сам дошла, значи гегулка. Види сад шта сам“ (Михаиловић 2004: 273). Како би задобили место у њеном животу и окружењу и у многоне утицали на њега, Петрија, квалификујући себе, исто чини и са осталим, споредним ликовима романа. Управо је тема тешког живота коју је писац разрадио у роману допринела обликовању Петријиног лика у лик пун животне мудрости засноване на ономе што је искуствено. Туробност живота слила се у причу, коју је потребно да неко чује, упамти и препричава. О Петрији се мора знати, о њеном се животу мора приповедати.

У роману су посебно наглашене животне околности које делују на Петријин лик и обликују га. Писац гради Петријин лик квалификацијама које одликују жену склону сујевељу, суженог погледа на живот и свет који је окружује. Неретко у њеним исказима и поступцима уочавамо веровање у судбинске догађаје као и посезање за врџбинама и алтернативним начинима решавања проблема за које она чврсто верује да су узроци злих чини. Метафоричка карактеризација Петријиног лика уочава се и у њеној склоности да верује у утицај усуда на човеков живот, који за њу несумљиво личи на борбу са ветрењачама. Човек је само гост на овом свету и не пита се много о ономе што ће му се догодити. Из таквих уверења произилазе и Петријина убеђења којих се чврсто држи. Стога је значајно напоменути да је аспект Петријиног лика веома наглашен и онда када су у питању њени идејни ставови, уверења, животна филозофија коју приповеда. Врло често у њеној нарави наилазимо на готово гномске исказе, ванвременске мудрости, које износи у својим промишљањима, подстакнута животним искуством. Такви ставови и однос према животу наводе нас на закључак да Петрија, услед немогућности да утиче на свој живот и дешавања, на његово обликовање према сопственим жељама и хтењима, на почетку, у тренуцима у којима остаје само са мачкама које је окружују, доживљава разочарење. Међутим, разочарење се касније претвара у неку врсту мировања са датим околностима. Немогућност да докучи тајне

живота и силе која њиме управља, она разуме своју несрећу и судбину, мири се са њом и равнодушно наставља свој живот. И поред тога, истинска снага Петријиног лика лежи у њеној непоколебљивости, снази и херојском моделу, који се симболично предочава читаоцима. Свесна да је живот процес који тече, Петрија са тим уверењем наставља и бори се стоички, и таква њена одлука симбол је отпора и непристајања на патњу.

Мисаона дубина романа наговештена је бројним семантичким пољима, као што добро примећује Потребић у уводној причи о води и смрти детета („Пиј воду и ћути“), чему сведочи Петрија у Оканској болници. Прича је уведена у приповедање на самом почетку романа како би открила недокучива природа људске болести и страдања. „Прича о смрти детета добија функцију примера за наравоученије, на основу ње ће приповедач, како се приповедање буде ближило крају, тумачити уопштени узрок људског боловања и страдања“ (Потребић 2016: 275). Управо би из тог угла требало посматрати судбинске догађаје и преокрете у човековом животу о којима Петрија сведочи.

Значајно је истаћи да се оваквом наратору као што је Петрија пружа повлашћен статус и могућност антиципирања, коментарисања и тумачења догађаја који је окружују. У тим описима она неизоставно укључује друге ликове романа указујући на односе који су међу њима успостављени. Петрија је, као главни лик романа, кључан фактор за одржавање односа највећег броја ликова. Она је та која нам даје информације о осталим ликовима, о свекрви Вели Бугарки, чији је карактер изграђен на основу деловања односно поступака који делују и у директној су вези са Петријом. У Вели Бугарки дат је модел зле свекрве која није у могућности да прихвати чињеницу да се у животу њеног сина Добривоја појављује друга жена, супруга. У тој жени она види константну претњу. Ретроспективном нарацијом Петрија приповеда о различитим ситуацијама у којима карактер овакве жене испливава на површину. Вела Бугарка је обликована као негативан лик, фактор који својим поступцима спутава Петрију да реализује планове и живот према сопственој жељи. Такође, значајани су Петријини однос са мужевима, Добривојем и Мисом, пуни турбуленција, неразумевања и порока. Добривоје је лик који дела према инструкцијама своје мајке, и из таквих околности

његов однос са Петријом бива унапред осуђен на пропаст. Чињеница да им деца умиру и да иза себе неће оставити потомство, Добривоја додатно фрустрира и утиче на формирање његовог психолошког портрета. Активација критичних тачака пуцања, у њему рађа осећај неиспуњености и немогућности проналажења начина да се дође до потпуне среће, за шта узрок проналази управо у Петрији:

„Е, тад више мој Добривоје није могао с моном. И један дан ми само рече да спреим ствари што сам донела и да зовнем моји да ме воде из његову кућу.

Он, каже, оће узне жену с коју ће да има децу. С мене је, вели, мора бит, нешто неваљашно, чим је овако. Негде сам се, може бит, још дететом пореметила или сам, онако, сама од себе фалична. А њему треба здрава жена, која ће му рађа и сачува децу“

(Михаиловић 2004: 23).

О односу са другим Петријиним мужем, Мисом, говорили смо у поглављу о темама и мотивима у Михаиловићевим романима. Само њихово упознавање, у кафани, сигнализира на основне карактерне црте овог лика. Лик Мисе, рудара, писац обликује као човек склоног алкохолу, пороцима и насиљу. Његова фигура је фигура мушкарца патријархалне заједнице коме је жена потчињена, приморана да трпи увреде, батине и понижења, без права гласа. Да би усложио карактеризацију Мисиног лика, писац у наратив уводи несрећу коју Миса доживљава у руднику, остајући том приликом без ноге. Принцип међузависности успостављен је оваквим означавањем лика видљивим хендикепом, који се интензивно одражава на његово психичко стање и оставља трајне последице, које ће се испољити управо у односу са Петријом. Перцепција себе као богаља и инвалида, наводи га на тражење утехе у алкохолу што представља значајан фактор, који ће утицати на потпуни распад породичног дома. У таквом амбијенту ће сасвим сигурно изостати љубав и разумевање. Међутим, целокупна ситуација у коју ликови бивају смештени, још једном је савршено послужила Михаиловићу да Петријин лик издигне из свега, наглашавајући у њој јунакињу обдарену највишим моралним врлинама. Човечност која у тим тренуцима краси Петријин лик и подршка коју пружа немоћном супругу, клонулом због болести и губитка животног ослонаца,

непревазиђени је пример моралне женске громаде. Петријина снага и издржљивост показује се и у моментима Мисиних тешких психичких ломова. Чак и када Миса долази кући из кафане у пијаном стању и физички злоставља Петрију, она, и поред тога, наставља живот са њим, остаје „стуб куће“ и његова незаменљива подршка. Михаиловићево обликовање Петријиног лика управо је у тешким животним ситуацијама доведено до савршенства. У таквим моментима уздиже се њен лик на пиједестал палете Михаиловићевих најбољих ликова, приказивајући у њој „'тврдоглави' изданак једног национа“ (Мацура 2007: 288), патријархални херојски женски принцип и моралне вредности несагледивих размера.

Романом *Чизмаш* наставља се низ Михаиловићевих романа у којима је нараторска функција додељена главним ликовима. Целина коју обликују ова три романа заокружује се са *Чизмашима*, након којих ће се писац окренути другим и другачијим техникама приповедања и направити занимљив заокрет у својој поетици.

Већ је у назначено да је Михаиловић у својим делима био склон селидби књижевних јунака из једног уметничког остварења у друго. Тај занимљив поступак утицао је на детаљније и сложеније развијање ликова и разоткривање њихових карактера у оквиру различитих животних ситуација. Главног лика *Чизмаша*, Живојина Станимировића, званог Жика Курјак, срећемо у приповеци „Барабе, коњи и гегуле“, у којој он, као главни лик, слика аутопортрет и потпомаже процес самокарактеризације:

„Име ми је Жика Курјак. Зовем се у ствари Живојин Станимировић, ал још као малог прозваше ме и Курјак. То је, мислим, због мог изгледа. Оно, сад више личим на бабу него на курјака, а једанпут за време рата код Гвоздена у кафану Миле Лепин ми столицом расцопа и нос, па ми отад, ево, остаде овако раскокан и крив, ал није увек било тако. А можда и зато што сам као мали волео да се смуцам по планине око Окна као курјак, не знам“

(Михаиловић 1997в: 5).

У приповеци су приказани дани Жижиног детињства и младости, окружење у коме је стасавао и формирао се као личност. Кафане, туче и послови који су изискивали физички рад као и рударско окружење, рурална средина Ћупријског Окна, касније ће свој проширени облик добити у *Чизмашима* а Жижики лик детаљније бити разрађен и у потпуности обликован.

Лик Жике Курјака сусрећемо и у *Петријином венцу*, у функцији споредног лика, што можемо сматрати претходником у његовом обликовању. Замишљен као човек склон алкохолу, Мисин пријатељ, Жика се врло кратко појављује у току романа, и о њему сазнајемо из визуре наратора, Петрије, у чијим је очима он негативно приказан управо због његове склоности ка алкохолу и пороцима.

У палети интересантних и специфичних ликова Михаиловићевих књижевних остварења издваја се и јунак *Чизмаша*. Писац је приступио његовом обликовању тако што је изабрао приповедање у првом лицу, лично сведочанство о сопственом животу и огранчио пласирање информација, које ће читаоци добијати о њему. При стварању оваквог књижевног јунака, током процеса његове карактеризације, писац поново посеже за индиректном карактеризацијом служећи се језичким егзибицијама током којих ликови „себе осликавају сопственим језиком“ (Танасковић 2017: 449). Тиме се исказује пишчев несумљиво креативан однос према језику (Радовић Тешић 2011: 70). Главни јунак *Чизмаша* је као и Петрија, дијалекатски говорник, чиме је по нужности осликан као један од локалаца Ћупријског села и припадник тамошњег говорног подручја и менталитета. Дијалекатском одредницом, дакле путем језичких наслага ове врсте у *Чизмашима* Михаиловић потхрањује текст специфичним сензибилитетом и језичким варијететом, који има упориште управо у богатом дијалекатском наслеђу¹⁵⁵. Његова употреба обезбеђује посебан, можемо рећи, и повлашћен положај, који наратору (путем форме монолога) даје могућност издвојене позиције приповедања као и успостављања дијалогске форме са читаоцима. Пошто се приповедање одвија у два наративна тока, два потпуно различита дискурса, која Михаиловић настоји да

¹⁵⁵ Милош Ковачевић добро примећује да у *Чизмашима* језичку основицу чини косовско-ресавски дијалекат, који се употпуњује и надограђује употребом књижевнојезичких особина (Ковачевић 2022: 19).

паралелно очува у тексту (Илић 2012: 69) (лична исповест и документарни текстови, путем којих је се прича смешта у одређени историјски оквир), важно је напоменути да Жикиним приповедањем о војничком животу и осталим дешавањима која га прате, писац потпомаже карактерзацију јунака путем језика. Уклапањем специфичног језичког инвентара у ово романескно остварење, употребом колоквијалних израза, жаргона и честих вулграизама, како у сопственим коментарима наратора тако и у конверзацији са другима, дакле, употребом лексики која је специфична за уже социјалне групе, указује се на полуобразованост јунака, која по аутоматизму утиче на његово поимање света око себе, живота и дешавања која га прате.

Проучаваоци Михаиловићевих књижевних остварења занимљиво примећују запажање о пишчевом интересовању за локалну анегдоту, које се може директно повезати са његовим честим поступком именовања својих јунака карактеристичним надимцима. Таквим јунацима је у пореклу обично или најчешће управо одређена анегдота, па је још директније указано пишчево интересовање за поступак приповедачевог или јунаковог објашњења како је до настанка надимка дошло (Милановић 2021: 272). Надимци Михаиловићевих јунака и тај имагинарни свет који је стварао често су били инспирисани стварним личностима познатим писцу што је он неретко потврђивао у својим интервјуима. Они су увек специфични, занимљиви и упечатљиви што доприноси њиховом лакој памћењу. У том контексту, надимци су у романима постављани у први план, јер су наменски смишљени као лична карта у процесу карактеризације лика коме су додељени. О пореклу надимка Курјак говори сам Жика у горенаведеној приповеци, те као истоветан лик бива транспонован у *Петријин венац* и *Чизмаше*. Критика значајно примећује да је у *Чизмашима* надимком остварена прстенаста конструкција (2021: 275); прве реченице романа: „Кад једнапут пођеш однекуд ди ти се није живело, чини ти се, отишао си занавек. И никад, мислиш, више нећеш да се вратиш. Никад више да будеш Курјак“ (Михаиловић 1990: 9), последње реченице романа: „Ако сам Курјак, нека се види да сам свој надимак заслужио. Боље је и курјак бити неголи човек, веруј ми. Нема ти од човека ништа грђе на свету. Грђи од човека је, опет, једино човек“ (1990: 328), чиме јунак надимак поима као човеково друштвено одређење.

Јунака *Чизмаша* писац конципира тако да он, као и Петрија и Љуба Шампион, приповеда живим говором о сопственој историји, сведочи о личној судбини, упливу у војнички живот и догодовштинама којима је он био праћен, чиме обавља процес самокарактеризације. Као што смо у одељку о темама и мотивима навели, приповедање се одвија из душевне болнице у коју је Живојин Станимировић смештен и која представља пораз јединке узлетеле у својим наивним и невиним сновима о часном животу, војничкој дужности као највећем идеалу и свету без интрига, зла и неправде. Активирајући темпоралну шему приповедања, резигнирани јунак читаоцима ретроспективно приповеда о сопственом узлету, који га доводи до коначног пада, удеса и разочарења. Немирног духа и плаховитог темперамента, уз негодовање оца, Жика се одлучује за војнички позив и тада се упушта у динамична дешавања и интензивне животне токове. Он је јунак који ужива у раскалашном животу, воли кафане, хедонизам, жене, склон је лаковерности и театралним поступцима, због којих упада у невоље, али се уједно залаже за поштење и моралне вредности у пуку коме припада, и покушава да истера неправду на чистину. У великој мери потпомогнуте својим узором, мајором Милорадом Чичом Миљковићем, у још младог човека као што је Жика усађују се одређене карактеристике, који би требало да красе сваког правог представника војске. Част, јунаштво, морал и поштење добијају примат на његовој лествици врлина.

Приликом процеса грађења ликова у *Чизмашима*, значајно је поменути принципе које писац примењује, те уочити да су ликови представљени са свим физичким особеностима а касније њихови профили употпуњени и психолошким карактеристикама. Сви ликови дати су путем екстерне посматрачке позиције, дакле, из визууре наратора, и њих сагледавамо искључиво са те тачке гледишта, оком наратора.

Такође, значајно је указати на принципе међузависности, однос главног лика са осталим ликовима у роману, изграђеним уз приказивање сличности и контраста. Као такве, споредне ликове у роману важно је посматрати у односу на главног лика и поимати их као део целине, пирамиде на чијем се врху налази сам наратор, Жика Курјак. Специфичност односа главног лика са ликом Чиће Миљковића, коме је писац доделио значајну улогу и уочио потребу за увођењем оваквог лика у наратив, поима се

као значајан за композицију и сижејне везе романа. Из визуре наратора, приказивањем спољашење стране, лик Чиче Миљковића осликан је уверљиво, као позитиван, са јасно дефинисаним карактером. Процес карактеризације обавља сам Жика а описи Чичиног лика обојени су субјективним исказима, емотивном доживљајима и условљени перцепицијом и интелектуалним склопом приповедача. Посредством информација које наратор даје о овом лику и преемотивним односу према њему, формира се јасна слику о Чичином значају за главног лика и утицају на њега, који овако конципиран лик има у роману.

Чича Миљковић је личност из народа, која ужива углед војске због војничких успеха и заслуга, обојена највишим моралним одликовањима. Његов хероизам и војна вештина показани су у Великом рату те је на томе и изграђен ауторитет, који је уживао у војним круговима али и међу људством ван њих. Чича Миљковић је у роману представљен као добар пример вође који са војском уме бити човек и пријатељ али и пренети јој квалитетна знања када су маневри и различите војне вештине у питању. У том погледу, како наратор потврђује, његов је пук увек био испред свих и на завидном нивоу. Посматрајући Чичину фигуру као узор, наратор потврђује да је Чича замена за оца и ослонац, који му је за време проведено у војсци фалио. Велики број страница романа посвећен је његовим говорима упућеним војсци, које је приповедач сматрао значајним и уверљиво пренео читаоцима, указујући на Чичину виспрену фигуру и проницљив карактер способан да на исправан начин приступи психологији војника и човека, „нема тога који њега није волео“ (Михаиловић 1990: 63). То умеће употпуњује комплексност његовог карактера и указује на богатство стеченог животног искуства, које ће се транспоновати на главног лика *Чизмаша* и обликовати његове представе о војсци и животу. Лик команданта Чиче Миљковића утиче на многобројне догађаје и делања главног лика у роману. То је један од уметнички најуспелијих Михаиловићевих ликова. Стога је немогуће упустити се у анализу једног а искључити други лик. Специфичност њихових односа важна је за разумевање самог дела и мотивацију поступака.

На плаховитост Жижиног карактера и његовог рефлекса у односу са другим ликовима, писац је указао и у одељцима у којима је приказивао његове љубавне односе

и авантуристичке узлете, укључујући садејство мотива љубави, страсти и телесног уживања. Младачачку плаховитост сам наратор препричава сећајући се враголија из војничких дана¹⁵⁶ и одлазака са друштвом у сеоске куће девојака у околину Ћуприје приликом чега даје лажна обећања да ће се вратити и запросити их. „Пре подне се занимаш с војску. После подне искамчимо коње од дежурног, појашемо их, па у неко село. Онда тамо право идемо код неког домаћина који има ћерку за удају. Једног између нас изаберемо за младожењу, као, он ће да се жени, и сад смо га довели на гледање са девојку“ (1990: 63). Препуштање телесним страстима, куплерајским забавама, које започиње у Ћуприји и околним селима Жика ће наставити и у Скопљу, где његов пук добија премештај. Том приликом он ће упознати лепу удовицу Софију и у њој препознати истинску љубав, која ће га пратити и после трагичних догађаја, војно-судског процеса и одласка у затвор. Тим догађајима писац започиње процес трансформације главног лика.

Михаиловић у роман уводи лик Софије као потпуно свеж и нов у односу на женске ликове, који су до тада довођени у везу са наратором. Софија је сагледана како са спољашње тако и са унутрашње стране и о њеним специфичним физичким карактеристикама, ставу и понашању такође сазнајемо из визуре наратора у коме се рађа љубав мерљива са љубављу коју је гајио према војсци. Он се ставља у такву позицију да читаоцима нуди слику Софије изграђену у његовим очима, идеалну, препуну врлина. Софијин лик обликован је као динамичан. Од уврелене удовице која брине о свом угледу у друштву након мужевљеве смрти и хладноћи коју показује према мушкарцима, Софија се током романа трансформише у нежну, путену, страствену жену способну да поново воли и започне живот са неким као што је Жика. Њена појава и долазак у Жикин живот и у њему активира значајне трансформације, које се уочавају у односу према женама и формирању специфичаног, једноставног и чистог односа са Софијом. Овакве промене утицаће на мотивацију поступака овог лика. Потпуно предавање једној жени подстакнуће Жикино убрзано сазревање и жељу да са њом оформи породицу и дом. Међутим, строгост судбине и јаловост оваквих

¹⁵⁶ „Неки пут просто видим, оће жена. Међутим, ако је удата, како ћеш ствар да удесиш кад ће одма сви да знају? Не можеш ништа да сакријеш па бог“ (Михаиловић 1990: 70).

настојања биће изазване околностима, које ће Жикине планове усмерити на неки сасвим други пут и довести га ка трагичном свршетку, погубном по обоје. Немогућност коначне реализације љубавне приче између Софије и Жике биће само део велике слагалице Жикиних животних ломова и разочарења.

Иако *Чизмаш* никада нису добили свој завршетак у планирана три тома, већ је објављена само прва књига, важно је нагласити да је путем лика Жике Курјака писац проговорио не само о јединки и њеним животним ломовима подстакнутим бурним темпераментом већ и о утицају историјског контекста¹⁵⁷ (период између два светска рата). Реч је о утицају социјалних и цивилизацијских прилика на људе попут главног лика као и о њиховом поимању у контексту покретача догађаја у животу протагонисте романа. Он је жртва историјских ломова и друштвених модификација које су њима условљене. Путем његове наратије писац наговештава историјске ломове и страдања српског народа која ће донети ковитлац историје и ратног вихора. Посредством *Чизмаша* и судбине Живојина Станимировића ослобађају се потребни простори за увођење историјских тема и детаљније бављење њима када је у питању Михаиловићева поетика. Војнички живот осликан са свим лепотама и недостацима, употпуњују историјска подлога на којој бива обликована и судбина главног лика романа. Неправедно осуђен због туче у кафани и смештен у затвор, а касније и у душевну болницу, Жика Курјак од стране режима бива искоришћен као жртва у рукама моћника који путем њега решавају своје заостале спорове. Његови идеали изграђени на сновима о лепоти војничког позива бивају сурвани у провалију и срушени у лету поступцима оних, који имају власт у рукама и управљају њоме. Догађаји који ће прекинути једну младост и каријеру изазваће психичке ломове у бићу младог човека и он ће, поучен лошим искуством и злим временом, читаоцима приповедати о сопственом паду. Душевна болница из које Жика започиње приповедање само је симболично дата као топос у коме се транспонује јунаково душевно стање и унутрашња драма у чију је

¹⁵⁷ Прекидањем наративног тока који се односи на лично сведочанство главног лика о сопственој судбини у роману је извршено уношењем документарне архивске историјске грађе која се од уметничког разликује по примени административног стила. Та грађа доноси документа и податке који описују период међуратне Југославије и унутрашњим подривањима ове творевине која се у читаочевој свести директно повезују са судбином главног лика романа и по аутоматизму формирају спону и утицај на усмерење његовог животног пута.

замку упао. Тиме се антиципира оболелост једикне због претрпљене неправде и немогућности да се на сопственом животном путу у потпуности оствари. Његова прича је изразито жива и емотивно обојена (често лексемама обогаћеним експресивним компонентама путем којих је осликано његово расположење) што изузетно обогаћује књижевно ткиво и смешта Жикин лик у плејаду најзначајнијих Михаиловићевих ликова у којима се осликава пишчево занимање за трагичан удес малих људи са периферије.

Гори Морава спада у једно од најспецифичнијих Михаиловићевих романескних остварења и с правом се може назвати романом детињства. Свезнајући приповедач, дечак Стевица, Стева, пишчев алтер его, који се ретроспективном наратијом враћа у период свога детињства и младости, главни је лик поменутог романа и сва дешавања о којима приповеда подређена су његовом животу и времену које је прошло. Занимљиво је што је, како смо већ раније поменули, присутан хомодијегестички приповедач, дакле, перспективе приповедања укрштају се током романа и стварају специфичну причу. Приповедање се врши из перспективе дечака наратора (прва два дела романа) и смењује се са наратијом одраслог човека (трећи део романа) стварајући принцип укрштања тачака гледишта.

Када говоримо о ефекту лика који читаоци добијају испред себе, важно је напоменути да је лик дечака Стевице формиран управо из његове визуре из које је извршен и поступак његовог уметничког обликовања, процеса самокарактеризације. Стевица експлицитно саопштава своје карактеристике, поступке чији је главни актер, деловања мотивисана околином и осталим ликовима и на тај начин директно себе квалификује. Иако је у науци статус приповедача који самог себе квалификује упитан, и како Мике Бал примећује, велики је број *непоузданих* приповедача који спроводе анализу над самим собом (Бал 2000: 106), начин на које писац обликује дечака који казује своју животну причу потпуно је уверљив и питање поузданости уопште није дискутабилно. Наглашеност овог лика и степен присуства даје му повлашћен статус и издваја као главног у структури сужејног склопа романа.

У обликовању Стевиног лика писац је доста пажње посветио његовом психолошком портрету конституишући га и мотивишући на основу околности и контекста у који је његова животна прича смештена и у оквиру које се разнородне специфичности показују. Дечак, одрастао у сеоској средини ћупријског округа, покушава да, колико му његова дечија перцепција омогућава, разуме свет одраслих и окружење у коме се нашао. И он је, као главни ликови из претходних романа, дијалекатски говорник, дакле, Михаиловић изнова своје јунаке карактерише језиком, косовско-ресавским дијалекатским миљеом. Лик дечака Стевице добар је репрезент моравског менталитета и човека, који је пишчевом намером на ширем плану у роману и приказан. Дечји поглед на свет, неразумевање одраслих и њихових поступака утискује у још незрелу дечију душу трагове једног колектива, времена и менталитета. То се може видети из Стевиних промишљања и реакција на догађаје и ликове са којима је у нераскидивом односу, првенствено са његовом породицом, оцем и мајком, баба Великом и друговима са којима проводи дане у играма и околином. Моменти у којима он не разуме разлог због којег га баба Велика стално штити и помаже му у играма са другом децом, ситуације у којима доктор Томић, који га лечи од упале крајника, његову мајку назива бабом, или хладан однос лишен емоција и недостатак комуникације између његовог оца Пере и Лепосаве за коју Стевица верује да му је мајка – све скупа ствара конфузију у детињем психолошком рељефу и утиче на перцепцију догађаја и њихово рефлектовање које се испољава у односу са околином.

Примаран утицај на обликовање овог лика имају породичне прилике и односи у њима. У поглављу о темама и мотивима било је речи о мотиву љубави и односу ликова који је изграђен на принципу међузависности. Стевин живот је у нераскидивом односу са члановима његове породице и у тим односима примећујемо изражену наклоност мајци Лепосави, централној фигури у Стевином животу са којом ће успоставити чврсту везу пуну љубави, топлине, сигурности и безбрижности дечијег одрастања. Конфронтација коју, насупротив овоме, уочавамо у односу са оцем Пером, присутна је али би се могло рећи да је њена коначна тачност упитна. Иако је однос Стеве са оцем пун неразумевања, устезања и сталне напетости, иако је отац хладан, крут и оскудних емоција, а Стева и сам јасно признаје постојање веће наклоности

према мајци, истина се у ретким, али ипак присутним моментима, показује другачијом. Приликом анализе у поглављу, које се односило на тематско-мотивске одреднице у Михаиловићевим романима, приметили смо моменте значајне за разумевање односа детета према оцу. Они су показани у поглављу „Пропитивање о љубави“, где је јасним реченицама исказана прикривена љубав родитеља према детету као и она која иде у обрнутом смеру. Строгост патријархата провлачи се кроз обликовање ова два лика али је у тренуцима ретке блискости и редовима обојеним емотивном нотом, у њиховим поступцима и реакцијама, та строгост ублажена, чак и отклоњена. Изузетно емотивни моменти приказани су и у поглављу „Ручак за двојицу бећара“ у коме су описани Перини предсмртни тренуци и Стевино опраштање са њим. Колико натопљене тугом, ове странице романа приказују и љубав између оца и сина:

„Он онако затворених очију још часак у себи ослушкује мој одговор као да проверава је ли то мој глас.

'Јеси ли разумео шта сам ти казао'? [...]

'Разумео сам', лажљиво изговарам [...]

Мене озарује присећање: наше омиљено јело! Понекад лети, кад би био трезан и добре воље, што је, разуме се, бивало ретко, умео је да нам на малом решоу скува бећарски паприкаш. И кад бисмо сели да једемо, смешећи се очима слично стрицу Станоју, што му се, исто тако, дешавало ретко, рекао би:

'А онда, кад ручамо, као два бећара за женидбу, идемо у варош – да гледамо женске!'

Потресен сам до дна душе и кажем:

'Оћу, ћале' [...] и једва задржавам сузе“

(2002а: 160).

О лику Стевиног оца Пере информације прикупљамо постепено док се радња романа усложњава и склапају фрагменти слагалице о његовом животу. О узроку очевог понашања (крутост у односу према породици, непосвећеност и препуштање пороцима) сазнајемо тек касније, у ноћи када он и Стева одлазе на вечеру код чика Миланчета. Прекретница у Перином животу је смрт супруге, Стевине мајке, Љубице,

после које се и Пера мења доживљавајући духовну пропаст и емотивни слом. Његов лик приказан је и посредством физичке карактеризације. Стара и запуштена одећа, неуредна коса и брада, поред присутне промене у социјалном статусу, указују и на његово душевно стање, клонулост и емотивну пустош која у њему влада. Психолошки портрет Пера писац приказује и у тренуцима припитости и при налету емоција, које он не може да обузда и туге са којом не успева да се избори ни после дугог низа година прошлих од смрти Стевине биолошке мајке, Љубице.

Међу осталим ликовима које смо издвојили и који су значајни за комплетирање слике о главном лику јесу и деда Љуба и ујак Драги. Дедин лик својим поступцима значајно утиче на Стевино сазревање и усађивање правих вредности у незрелу дечију психу. Такву врсту љубави деда Љуба транспонује у свог унука Стеву, који се касније, трагом прошлих времена, сећа чак и мириса који је кревет и природа имали док је боравио код деде у селу Сењу. Снажне успомене рефлектују се у сећањима у којима Стева негује живу слику тог периода, чврсто урезаног у сећање и живот тада већ одраслог човека.

Лик деда Љубе писац обликује концизно, строго омеђено, типски. Он је репрезент правог српског сељака, патријархалног изданка, који живот проводи у амбијенту у коме је окружен величанственом сеоском природом. Иако свестан да „није све у њему било ни за вољење“, описујући сеоски живот, Стева ипак разабера значај оваквог начина одрастања. Одрастање на пропланцима и зеленим пашњацима, испуњено је тренуцима којих више неће никада бити (спавање на сламаричком кревету и сламеним јастуцима, окопавање кукуруза, бербе белошљива и чување „брљивих“ дивљачких свиња, вршаји и бербе винограда, муљање грожђа...). Стева ове догађаје нераскидиво везује за село Сење и свог деду по мајци у коме је оличен дух моравског сељака и живота, мучног али уједно вредног у поређењу са урбаном градском вревом. У лик деда Љубе писац транспонује одлике патријархата („деда нам прижи руку да га пољубимо“ (Михаиловић 2002а: 66) али и слику претка који је задужен да вредности једног таквог система пренесе на потомке. И заиста, у обликовању дединог лика уочавају се пишчева настојања да овог човека прикаже као старца, испуњеног животном мудрошћу, који завређује поштовање млађих а који истовремено уме да

искаже топлину емоција и љубав према њима: „Онда преда мами пртenu торбицу у којој јој је из села донео дар, мене расејано помилује по глави. 'Дедин шутило', рекне механички“ (2002а: 66). Улога дединог лика у роману директно је повезана са животом не само главног лика, већ и осталих ликова који су у блиској вези са њим. То су првенствено Стевина мајка Лепосава и ујак Драги, чије се судбине рефлектују и на самог Стеву. О њиховим судбинама сазнајемо из Стевиног приповедања. Оно потпомаже формирању слике о поменутим ликовима. Из тога разлога овакве, значајне ликове морамо посматрати као део наративне целине значајан за појашњење утицаја и односа са главним ликом.

Ујка Драги добија значајну улогу у роману издвајајући се у палети ликова, који су у Стевином детињству заузимали централно место, што, при помену ујака и сам истиче у поглављу „Сење мојих кратких панталона“: „У пролеће оне године када ћу поћи у чешку школу, почело је нешто да се догађа с мојим ујка-Драгим, кога сам јако волео“ (2002а: 57). Поред тога, лик ујка Драгог је нарочито специфичан зато што га је писац маркирао трагичном судбином и болешћу, која је, као зла коб, усмерила његов живот али и живот читаве породице, „*наш јадни Драги*“. Туберана, који болује од тешке болести, писац обликује као човека чија комуникација са осталим члановима породице није на завидном нивоу и који се повлачи у себе, оптерећен сазнањем да болест узума маха и да ће га ускоро, неминовно одвести и у смрт, „и управо су га сви жалили, јер му је пре две-три године умрла друга жена Деса и оставила га са двоје мале деце. А како му је после великог рата умрла и прва жена, и то заједно са двоје деце које је имао са њом, сматрали су да баш нема среће у животу“ (Михаиловић 2002а: 61). Спознаја о доласку смрти отуђује га од околине и усмерава само на тешку мисао о болести која га је обузела и његову већ тешку животну причу, учинила још трагичнијом.

Бритко око наратора запажа промене које се дешавају у ујаковом животу и животу читаве породице и то предочава описом ситуација као што су све чешћи дедин и ујаков силазак у варош, шапутања деде и мајке и прикривање истине коју би он волео да сазна, мајчин прикривен плач, затим ситуације у којима поред поменутих физичких промена, бледила и слабљења, Стева примећује зелену мараму око ујаковог врата: „око

врата почео је да носи упредено тамнозелено свилено шалче“ (2002а: 62), и чест кашаљ који га мучи: „често је кашљао и повремено покушавао из гуше нешто да искашље [...] више ми није дозвољавао да му прилазим нити да му се мотам у близини“ (2002а: 63). Све ово у дечијој свести сигнализира да се нешто у породици дешава, нешто што он не може да докучи и контролише.

Иако дечак, наратор је вешт посматрач, који детаљно и дубински сагледава туђе животе, нераскидиво повезне са његовим. У присећању на људе из најближег окружења, Стева слика лични однос према њима и приказује условљеност његове судбине са судбинама других ликова, најчешће чланова породице. Идући ходницима сећања Стева читаоцима, као на траци, износи догађаје из његових дечачких дана препуне хумористичких момената. Такви догађаји квалификују главног лика као несташног дечака, смештеног на размеђи безбрижног света детињства и света одраслих у који ће касније, неминовно и заплвити.

Трећи део романа „Чија то душа овуда тумара“ и поглавље које следи, насловљено „Повратак после много година“, доносе перспективу приповедања сада већ одраслог, ожењеног човека Стеве, који има шестогодишњег сина и који се после две деценије, из Београда, нерадо, већ други пут враћа у родну Ћуприју код стрица Рада и стрине Персе. Већ при првом сусрету и разговору стрина Перса „одмах прелази на тешкоће [...] сваки пут кад сам се дошао просто сам се разболео. Али без хитног разлога нисам ни волео да навраћам. Требало је заборавити оно што се ту догађало¹⁵⁸ (2002а: 129). Након сазнавања тачне информација и карактеристика о свих ликовима из Стевине околине, усложњава се поступак акумулације путем кога врло брзо прикупљамо податке и о догађајима из прошлости, који су утицали на појаву осећаја

¹⁵⁸После четрдесет година, одлазећи да посети болесног стрица Станоја и стрине Косе Стева се сећа непријатних ситуација које му не дају мира и савести која га гризе због недела из прошлости: „Пред смрт отац ми је рекао да су му код брата остали орахови брачни кревети, вероватно мираз моје мајке, које није имао где да стави или није хтео крај себе да гледа, и да треба да узмем и продам [...] Као и обично, продајем их у бесцење, тако да од тих пара нећу саставити ни недељу дана живота [...] Зашто му их нисам, гризем се, оставио, зашто толико морам да личим на њих? Бар половину грешака у животу начинио сам или због урођене самољавости Кочијашких или, пак, бранећи се од ње [...] Зашто и ту недељу нисам одгладовао? (2002а: 135). Оваква присећања наводе га на признање да није волео што је у таквим својим недељима, како их и сам назива, морао да личи на своју породицу и рођаке. Још увек мучен савешћу Стева од себе покушава да дозна истину о сили која управља његовим поступцима, постављајући питање: Зашто се није издигао изнад таквих ситуација?

тескобе и жалости при повратку у Ћуприју. Чести позиви о смрти чланова породице и болестима о којима је сазнавао у Београду, одлазак у неповрат њему најближих људи, које је највише волео, били су разлози због којих се управо толико нерадо враћао у Ћуприју. Стевин лик је додатно издефинисан у односу са преосталом родбином на коју се указује у овом делу романа. Међу горепоменутих ликовима издваја се лик болесног стрица Станоја, чија прогресивна болест директно утиче на Стеву. У тим описима и присећањима поново се доминантним показује нараторов таленат за детаљ, односно способност да нам путем физичких карактеризација дочара остале ликове, које он савршено познаје, појасни читаоцима ко су они и укаже на веродостојност приче указујући на промене које се код њих дешавају. Старост и болест које све мењају асоцијација су на нараторову свест о пролазности живота и доласку неког новог, другачијег времена и живота, далеко од родног краја. Повратак у Ћуприју и посматрање чињеничног стања само су остаци некадашњег живота који се осипа до коначности. Немогућност да то поднесе, и тескоба коју осећа при сваком повратку у Ћуприју (који је обично бивао када би неко од чланова породице преминуо), Стеву нагони на бег, негде далеко од тла из ког је поникао, у нови али можда не и бољи живот. Сећања која навиру ослабљују га и уводе у носталгична осећања којима не успева да се одупре и управо је то његова лична истина и онај најтежи део који носи у своме сећању.

Писац је у главном лику романа сублимирао искуства која су се из периода детињства сабрала и слила у одраслог човека којег на крају романа читаоци виде. Трагичне околности и судбине њему блиских људи провлаче се током читавог романа и сасвим парадоксално, неретко су испричане са дозом хумора или сарказма, и управо оне директно утичу и на Стевин живот, употпуњују га и богате. Прича исплетена око његовог живота оставља лични печат јединке и туробан животни пут по коме се креће, испричан у исповедном, емотивном и специфичном тону у коме се Михаиловићева вештина показује у комплетој пуноћи квалитета и богатству израза.

Специфичан заокрет који се у Михаиловићевом стваралаштву јавља не односи се само на тематско-мотивско устројство већ и на појаву специфичних, сасвим

другачијих и иновативних ликова у односу на његова претходна романескна остварења. У том контексту, мислимо на појаву романа *Злотвори* и *Треће пролеће*, тематику која је интригантна и специфична и која доноси свеже ликове на које ћемо се осврнути у склопу овог сегмента истраживања. То су ликови Јове Веселиновића, главног лика романа *Злотвори* и Свете Петронијевића, главног лика *Трећег пролећа*. Управо су та тематика и сама веза, коју је Михаиловић успоставио између ова два књижевна јунака, дале основа да се у оквиру овог одељка посматрају обједињено.

Иако је о ликовима било речи у поглављу, које се односи на теме и мотиве у Михаиловићевим романима, у току овог одељка издвојићемо два горепоменута лика и указати на њихову повезаност, сличности и експликацију поступака обликовања којима се писац служио. Њихово смештање у одређене типове може помоћи при сачињавању модела применљивог на нивоу ова два текста.

У поменутим романима Михаиловић се удаљава од исповедног тона и место уступа свезнајућем, екстерном приповедачу који читаоцима пружа информације о ликовима и уводи их у њихова најинтимнија стања, стављајући акценат не само на њихове биографије већ и на психичке процесе, који ће напослетку довести до трагичних завршетака. Михаиловић приступа обради голооточке тематике као и оне која се односи на период превласти комунистичке идеологије и у такав временски оквир смешта главне ликове ова два романа. За обликовање ова два јунака писац се послужио поступком акумулације, те се у току романа све потребне информације о ликовима, комплетирају и допуњују. На тај начин одложен ефекат, који изазивају последице деловања самих ликова а који се дешава на крају оба романа, њихово трагично скончавање, бива јачи и упечатљивији. Поступком акумулације писац гради слику о ликовима и путем односа које они успостављају са окружењем и другим ликовим. Јова и Света су у оквиру наратива обликовани као људи задојени идеологијом, жељом за моћи и влашћу, који у датим околностима показују ужасавајућа лица злотвора и виновника смрти. Такви карактери обележени су психичким поремећајима личности, губитком људских одлика и трансформацијама у зло маркирано карактеристикама колективних размера.

У поступцима обликовања Јове Веселиновића и Свете Петронијевића писац је пред физичке, незнатно више пажње усмерио на њихову психолошку карактеризацију и у такво обликовање комплексних профила личности увео читаоце путем визуре свезнајућег наратора, екстерне нараторске позиције. Михаиловић приказује типове злотвора, људи који су се домогли власти и у ковитлацу идеолошких убеђења постали представници опасне патологије која поседује порив за мучењем, злостављањем и убијањем слабијих од себе.

Пуковник Јова Веселиновић, Опанчар, у средишту је *Злотвора* и током читавог романа писац прати његов живот, успон у служби, удовољавање надређенима и психичке поремећаје које ће наказна идеологија изазвати. О њему се, како наратор наводи, приповедало у предањима: „Тако је негде настало предање о људима из нестале партизанске чете двеју суседних вароши, Ћуприје и Параћина, и о једном великом злотвору, моме суграђанину“ (Михаиловић 1997а: 11). Самим детерминисањем Јове Веселиновића одредницом *злотвор* писац посеже за поступком карактеризације, указујући на доминантну особину којом ће главни лик бити руковођен у извршењу својим поступака и делању током читавог романа. Голооточки амбијент и адекватна позиција на коју пуковник Јова бива смештен, погодно су тле за испољавање најтамнијих и најзверскијих човекових порива. Он је обликован као представник власти који располаже свим правима да зверски, до изнемоглости, мучи голооточане и да се над њиховом патњом наслађује: „Никад му није било доста, стално је био уверен да се могло још више. Сараднике је непрекидно гађао [...] Зато је за себе тражио најтеже и најпрљавије послове, на којима је могао непрекидно да ставља на пробу и најситнију своју борбену особину и да се сваки пут изнова кали“ (Михаиловић 1997а: 33-34).

У томе не одступа ни Света Петронијевић, који је под менторством Јове Веселиновића представљен као продужетак тематике свеопштег зла, коју писац сели и у роман *Треће пролеће*. „Јалови полуинтелектуалац“ се од обичног провинцијалца, службеника, учлањивањем у партијске редове (период трајања Југославије), уздиже до позиције, која ће му омогућити самовољно деловање и мучења свих неистомишљеника и противника партијских редова. У обликовању његовог лика писац се неретко служи

поступцима понављања, извођења неке физичке радње, коју лик готово ритуално примењује а на коју смо указали у поглављу о фолклорном подтексту Михаиловићевих романа. Света од почетка романа показује потребу да се после тешких, напорних и стресних дешавања нађе под млазом воде и спере нечистоћу са себе. Психолошки моменат у оваквој радњи показује се као кључан за разумевање његовог стања. Тескоба која обавија његово биће доводи га у такво стање током кога верује да ће у реализацији поменуте радње, млазу топле воде под који ће стати, пронаћи олакшање и на психолошком нивоу. Такав поступак указује на скривену особину овог лика чије су узроци психолошке природе и расцепа у самом бићу.

Поремећене умове ова два књижевна јунака писац читаоцима приказује сасвим огољено, пружајући могућност да се крећу путевима њихових психолошких процеса, размишљања и планова о зверским поступцима па све до моментата у којима ће уследити преиспитивања о исправности својих поступака, психички ломови и трагични поступци. Њихова делања подстакнута демонским начелом зла транспонују и на читаоце песимистичну, злокобну и по све трагичну атмосферу, која се јавља при суочавању са истином и сазнањем да човеков ум може бити највећи непријатељ поретку и човечанству.

И Јова и Света су у лудилу, које им идеолошка подлога пружа, изгубили контролу над својим животима. Они постају поданици који беспоговорно служе злу, који се гнушају слабијих од себе и осећају презир према свему што је супротно њиховим убеђењима. Изразито фрустрирани, они постају свесни да се њихова злодела не могу гумицом избрисати и у таквим размишљањима настају додатни психички ломови. Пробуђена савест почиње да мучи Свету док се присећа убистава недужних затвореника које је, са својом дружином истоделатника, под менторством Јове опанчара голе затрпавао у дубоке раке, затим убистава попа на цести и недужног пса, који у тој ноћи трчи за аутом и непрестано завија, што Света тумачи као лош предзнак. Убиство псета на цести приликом повратка из родне Ћуприје у Београд и жена која га проклиње због тог чина, као и сви остали догађаји, утичу на психолошке процепе овог лика, активирају тренутке кајања, непрепознавања себе, сумње и упитаности да ли је могло другачије. У томе лежи трагедија оба лика. Одабрани као подобни, они постају

оружје у рукама бесне идеологије, употребљени, искоришћени у опасне сврхе. То је приказано у поменутим сценама мучења и насладе над мукама недужних, у дивљању и махнитању зла које добија универзалан облик и простире се, путем индивидуалног, на колективни план. Јова и Света су само репрезенти, делови огромне идеолошке слагалице која се, ако се осврнемо на историјски контекст у коме се смештају ова романескна остварења, увукла у све пукотине система и друштвеног поретка и разорила га до краја.

Иако поменути ликови одбијају да се промене и настављају да живе у окружењу које мрзе и са људима које презиру, пут промена је неминован и он ће, својевољно или не, уследити. Судбински догађаји као што су губљење постојећег положаја и утицај споредних ликова на животе главних, које писац вешто уводи у радњу, довешће Јову и Свету у незавидан положај. Они више нису у позицији да бирају шта ће се десити и да сами господаре над својим животом већ су приморани да се прилагоде или неприлагоде ономе што мора бити, променама које морају уследити. Поступак трансформације ликова је још један начин којим се Михаиловић послужио у њиховом обликовању.

Кључни тренутак који Светин живот мења из темеља догађа се када се у њему, одједном роди љубав према студенткињи књижевности, Мирјани. Света се готово младалачки заљубљује, занемарујући разлику у годинама и могућност компромитовања које ће касније из тог односа произићи. Мирјану, коју упознаје приликом адвокатског спора њеног брата за који је био ангажован, појављује се тек нешто касније у роману. Њено увођење у наратив писац користи како би унео мотивацију за будуће догађаје у Светином животу. Девојка је лик који ће пореметити Светин годинама грађен поредак и довести га у понижавајуће, безизлазне ситуације. Читаоцима нису ускраћене информације о томе ко је Мирјана већ су понуђене и оне које се односе на животе чланова њене породице. Млада девојка, студенткиња, са свега двадесетак година, својим карактеристикама залуђује остарелог Свету. Лепа и

образована, Мирјана¹⁵⁹ је репрезент новог, савременог доба, младежи склоној забави и авантурама, никако љубави. Она се препушта, за њу пролазној, авантури са Светом несвесна последица које ће се из тог односа изродити. Светина настојања да изгради идеалну љубавну везу, чију је слику у својим илузијама градио, не наилазе на погодно тле и показују се јаловим. Подстакнут емоцијама и нералним жељама, заслепљен силином љубави која ће по њега бити погубна, Света од ње и страда. Он скончава у шуми, тако што га убија момак заљубљен у Мирјану. Симболично, Светин крај је уследиће истог дана када умире велики вођа државе, Јосип Броз Тито, чиме ће бити означен завршавањем једног раздобља трагичних појединаца и демонског система.

Јова Веселиновић скончава још трагичније:

„После шест година управљања у логорима и робијашницама, пуковник Јова Веселиновић врати се у Београд жени и још малом детету разочаран и у себи уздрман.

Навикнут да газдује и великим мачем дели правду према правилима која увек изнова измишља, сад је видео да свет око њега није исти као кад га је оставио. И више није могао да се снађе. Све оно за шта се годинама борио, пред његовим се очима рушило, а он није могао да му помогне“

(Михаиловић 1997а: 37).

У махнитању и обести у које је потонуо, сопственој патњи (јер му „више нису веровали а поготову дозвољавали“, због чега се „гризао и губио мир“, и што га је „просто распамећивало“), смењивању политичких моћника које резултира и његовим губљењем ауторитета, смењивањем у служби и сазнањем да систем једе своју децу и олако их замени при доласку нових, свежијих „алата“, одводи га у болест, лудило и губитак разума, које ће резултирати последицама несагледивих размера. Та спознаја и оптерећеност новонасталим стањем допринеће трагичном исходу. Јова убија супругу

¹⁵⁹ „Сутрадан у исто време Света је у канцеларији седео сам кад су пуковник и његова жена дошли опет. Али сад је са њима била и сасвим млада, лепа, плавокоса девојка, ониска раста и канда мало крупније главе [...] Он помисли: 'Како је згодна!'" (Михаиловић 2002б: 81).

и сина и у сопственом дому, уз јаук, плач и дозивање давно већ преминуле мајке, и сам скончава.

Михаиловићеви ликови Јове Веселиновића и Свете Петронијевића надрастају романе у којима су обликовани и транспонују се у једну много комплекснију историјску подлогу и тему која детаљнија разматрања доживљава у његовој документарној голооточној прози.

Живост у приступима проучавања ликова у књижевним делима актуелна је до данашњег времена а теорија ликова, стална и непроменљива, још увек не постоји. Њено константно допуњавање, напредовање и надограђивање доприноси појави савременијих и нови приступа у проналажењу начина да се питање књижевног лика расветли са свих, многобројних углова и аспеката.

7.1.2. Трансформације главних ликова у романима Драгослава Михаиловића

Пошто смо већ говорили о теорији ликова, у том одељку је наглашено да у поступку обликовања јунака наративних текстова, као значајних структурних елемената, постоји, четири принципа која у заједничком деловању обликују лика (Bal 2000: 102), дакле, понављање, акумулација, односи према осталим ликовима и трансформације. Пошто смо у оквиру анализе главних ликова говорили о готово свим поступцима њиховог обликовања, којима се писац користи, поступак трансформације главних ликова издвојили смо као засебан из простог разлога што главни ликови свих Михаиловићевих романа овом поступку подлежу.

Када смо одредили њихове најважније карактеристике и формирали слику о томе какви су главни ликови, поступак њихових трансформација се показао уочљивијим те се посматрањем јасније могло њему приступити и описати га.

Ако кренемо хронолошки, принципом којим смо се и до сада руководили у току анализе романа, уочавамо да је проблем мењања или трансформације главних ликова

заступљен већ код првог и једног од најспецифичнијих ликова које је Михаиловић створио, Љубе Шампиона из романа *Кад су цвеле тикве*.

Љуба Сретеновић, Шампион, један је од најупечатљивијих Михаиловићевих ликова путем кога је успео да прикаже трагично виђење судбине малог човека притиснутог недаћама и животним ломовима. Радоје Микић је о Михаиловићевој уметности а и роману *Кад су цвеле тикве* казао да нас она подсећа на то да књижевност покушава „да осветли оне области људског живота из којих се испреда оно што је дубоко трагично, оно што је сведочанство о паду и поразу [...] Ту је и приповедање и ликови са којима се читалац идентификује, радња која га снажно заокупља а ту су и идеје и моралне дилеме које се, идући од почетка ка крају приче, врло видљиво драматизују“ (Микић 2018: 108).

На почетку романа наратора, главног лика, затичемо у специфичном душевном стању оличеном у првој реченици: „Не, нећу се вратити“ (Михаиловић 2016а: 1) коме у том тренутку још увек не знамо разлог. Међутим, даљи ток приповедања објашњава како се судбина младог човека преко ноћи променила и претворила га у човека који у моменту приповедања говори из емиграције, из Шведског града Естерсунда. Он је чврсто убеђен да повратак нема и да је, не својом вољом, осуђен на живот који живи док о прошлости приповеда. Његов став је утврђен и одлука чврста јер је подстакнута сазнањем да је повратак немогућ и да је његова будућност управо негде далеко од Југославије. Приповедање које започиње том реченицом наставља казивањем прошлих догађаја још увек живих у његовом сећању, у којима видимо сасвим другачијег човека и неки други живот. Повратак у пређашње време приказује момка који ужива у чарима младости, у љубави, спорту и дружењу и који својим још наивним, незрелим и невиним убеђењима тка своја уверења и поглед на свет. Међутим, судбински обрти који су уједно и кључни за Љубино сазревање, усмеравају његов живот на потпуно другу страну од жељене и, као и главног лика *Чизмаша*, Живојина Станимировића, доводе до разочарења и коначног пада. Слава у овом случају нужно производи силовит пад.

Информације које добијамо путем Љубине приче помажу нам да пратимо пут проживљене трансформације као и разлоге који су до ње довели. Љубина живот је

обележен несрећним сплетом околности и социјалним приликама у тадашњој Југославији што нужно подстиче промену која се најбоље уочити ако се да компаративно виђење овог лика пре и после поменутих дешавања.

Наратор постепено приповеда сопствену истину и уводи нас у свет пређашњег живота, младости и бокса, који ће итекако обележити његов живот. Док приповеда о том периоду, Љуба себе приказује као свемоћног, безбрижног и враголастог младића који је заокупљен једино девојкама и боксом. Пре него што нам наратор укаже на функције осталих ликова и његов однос са њима, он говори о виђењу себе у туђим очима. Миљеник у породици „Ја сам био кевин љубимац, њена маза“ (Михаиловић 2016а: 20) постаје миљеник девојака „И трчале су, ђаво би их знао зашто, као мутаве“ (2016а: 35) и публике у боксу за који се „стварно био загрејао“ и због кога је „после омладинског првенства, такорећи као клинац, постао боксер с којим се убудуће мора рачунати“ (2016а: 28). Успех који му је бокс донео након овога донео је са собом и надимак Шампион и то да је код публике постао велики фаворит што ће, поред успеха код девојака, изазвати гнев код његових противника и подстаћи догађаје којима се ни сам није надао: „С типовима на Душановцу живео сам добро: не дирам ја њих, не дирају они мене. Доста њих су ми били навијачи. Али многи су ме и мрзели. Баш због риба [...] док је мој био читав Београд, они су имали релативно узан терен“ (2016а: 35). Кључна особа која ће пореметити тај, готово идеалан живот, је Љубин противник у боксу, Столе Апаш не само тиме што ће се сукобити око девојака, већ што ће раздор између њих резултурати много озбиљнијим последицама. Столе силује Љубину сестру и од тог тренутка постаје предмет Љубине освете што ће и бити разлог да се бокс преобрази у вештину коју ће Љуба још боље савладавати како би Апашу задао последњи ударац, онај који одводи право у смрт.

Љубина трансформација подстакнута је и другим догађајима, који подразумевају социјално-политичке прилике (крајем четрдесетих година прошлог века) и постају део читаве слагалице. За такво стање Љуба, у почетку не мари јер је видно заокупиран сопственим, безбрижним животом што ће се најбоље уочити у последицама које ће се одразити на његову породицу. „Воловодница са Русима“ почиње баш у том периоду када је он на врху славе и „Чује се: дрпили овога, дрпили

онога..." (2016а: 48). Међутим, како одједном у ноћи у његову кућу упадају људи који му одводе прво брата Владу а касније и оца Андру (јер ОЗНА сазнаје да Љубин брат и отац служеју радио Москву, тада стављеном под забрану) он у том моменту спознаје озбиљност ситуације: „Дигох ја руке и од цура и од свега, право с посла трчим кући. И на тренинге престадох да идем“ (2016а: 49). Тада започиње његов сукоб са онима који су му у затвор послали брата и оца, политичким моћницима које познаје из боксерских кругова, а догађаји који ће из тога проистећи изазваће горепоменуте проблеме. Послат у војску од старог мајора Перишића са којим се сукобљава, Љуба сазнаје да му је Апаш силовао сестру, која због тога извршава самоубиство и да му је „породицу завио у црно“. Од тог он тренутка кује одговарајући план за спровођење освете.

Љубина еволуција не препознаје се само у оквиру проширивања искуствених хоризонта већ и у његовом приступу боксерској вештини. Племенита вештина, као што је бокс, у његовом поимању бива трансформисана у оружје којим ће, одговорнима за раскол у његовој породици, приредити заслужену освету. Тиме бокс губи сваку врсту племенитост. Међутим, човек чији глас чујемо на почетку романа из Шведске и даље је остао близак боксу, само у измењеном облику. Он је у Шведској тренер који подучава Југословене тој вештини. Поучен искуством и свестан последицама које су му таква знања, искоришћена у погрешне сврхе, донела, он изнова доживљава промену тиме што ни својим ученицима не дозвољава употребу оног, смртоносног ударца, који је и сам некада увежбавао и којим је, како би се осветио, убио Столета Апаша. Тада Љубино поимање боксерске вештине постаје потпуно и враћа је првобитној функцији, племенитости.

Одговорност за породицу коју преузима на себе, приморан околностима, егзистенцијални страх чије присуство латентно осећа, доприноси Љубином убрзаном сазревању¹⁶⁰ и нагони га да у складу са таквим околностима и дела. У том смислу прича почиње да се усложњава док се тематски план романа шири. У сцени у којој је

¹⁶⁰ Приказивање Љубине породице у роману указује на доминацију патријархата у коме је, како Мирослав Егерић примећује „ukupno postojanje porodične celine [kao] garancija spokoja, smisla zajedničkog postojanja“ (Egerić 1971: 170).

описана ноћ Апашовог убиства у Сурдулици Љуба и сам уочава промену која се код њега десила. „Он ће тек тада осетити ону врсту преображаја свог бића која има судбинско значење, пошто води у злочин [...] „Са својим душевним стањем, коме основно обележје даје спремност да се у освети иде до краја, Љуба Сретеновић гради подлогу на којој ће се још једном јавити питање: 'Јесам ли ја то овај човек који вечерас овде чека да некога убије'. Дубину свог преображаја Љуба Сретеновић сажима и у питање 'јесам ли уопште ово ја'¹⁶¹“ (Микић 2018: 117).

Поред психолошке, у Љубином лику се после убиства Столета Апаша и разговора са његовом мајком Ружом, уочава и физичка трансформација. Тај разговор по Љубу има потресне емотивне последице. Он се након тога осамљује и данима не излази из куће препуштен мислима усмереним на претходне догађаје „Уђем у кућу, па затворим врата за собом да ме нико не гледа. Седнем. И тако седим, седим, па онда не могу ни то. Не могу више ту да останем. Устанем, погледам се у огледало: тих дана се нисам ни бријао, растао сам као мајмун; изгледам као лудак. Треба да се обријем, а толико сам безвољан и лењ да ни руку не могу да подигнем“ (Михаиловић 2016а: 140). Одроз који Љуба види у огледалу и његова физичка трансформација, необријана брада, појављује се као последица тренутног душевног стања. У огледалу више себе не препознаје, види сасвим другог човека, који симболично, необријаном брадом, изражава жалост за неким ко је нестао са овог света (за сестром, мајком, или за некадашњим Љубом, шампионом, којег више нема).

Након судбинских, превратничких догађаја, уочава се промена и у љубавном сегменту. Некадашњи Шампион за којим су девојке губиле главу и којих је било толико да је његов био цео Београд нестале су из Љубиног живота тако брзо, оног тренутка када је нестао и безбрижан младалачки живот „Да ми је сад бар неку цуру да сретнем. Некад се толико њих вртело око мене. Где су сада? Где ћеш увече да их нађеш?“ (2016а: 141). И у тренутку када се сети бивше девојке, Смиљке, и зове је телефоном очекујући да ће повратити стару славу, он доживљава неочекиван пад схвативши да Смиљка у првих мах, када се он представи, ни не може да се сети који је

¹⁶¹ Ову Љубину трансформацију приметио је мајор Зорић који је одустао од тога да буде његов тренер јер је у њему видео „сујету“ и човека способног да убије. О томе је било речи у поглављу о ликовима.

то Љуба тражи. Несвестан да су од њихових сусрета прошле три године, он долази до сазнања које га потпуно сломи. Смиљка се у том периоду удала и добила ћерку, што симболично се указује да у заносу, којим је био захваћен, није спознао брзину протока времена и проласка живота, који ће младост однети у неповрат: „На Душановцу сам ишао с најлепшим цурама. Био сам звезда. Ломиле су се око тога која ће више да трза на мене. И правиле себи рекламу ако би ишле са мном“ (2016а: 13). Отрежњење које је у том тренутку уследило рађа осећај бесмисла и испразности и управо у том предвечерју Љуба доноси судбоносну одлуку. Илегално се превози преко границе и сели из Југославије: „Пођем мало и одједном ми све постаде неподношљиво. Не могу више овде да издржим. Шта ћу ја још овде?“ (2016а: 142). Несвесно, како и сам говори, начинио је тај корак са надом да ће се вратити исто онако као је и тада отишао: „Некако, није ми се чинило да радим нешто што ће одлучити о читавом мом животу“ (2016а: 144). Тренутак такве одлуке ће додатно допринети радикалној трансформацији Љубиног лика, чији глас чујемо од почетка романа из емиграције. У том тренутку се у оквиру мотивског устројства појављује мотив сеобе јунака, који је приморан да „прекине све везе са дотадашњим становиштем. Нови амбијент, при томе, баш никако не изазива његову очараност. С обзиром на чисту материјалну страну, тамо је, безусловно добро али на равни субјективног поимања, не може бити речи о било каквом поређењу са простором у коме је јунак провео свој претходни живот [...] За јунака Д. Михаиловића – то је чисто физичко, материјално кретање у простору [...] Љуба-Шампион се затиче у плену носталгије, коју не могу да униште живот ни одсутност материјалних проблема, ни сасвим нормалан, уређен породичан живот“ (Рудјаков 2009: Преузето са: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13173>).

И сам свестан промене и другачијег живота који је приморан да живи у егзилу „Откако сам отишао, међутим – прво језик, а онда и све друго – постао сам ћутљив!“ (Михаиловић 2016а: 13, 14), док на почетку романа описује своју жену Инге, Љуба указује на промену која се и у поимању љубави код њега десила, чак себе доживљава као старца, иако је тек у трећој деценији живота и каже „И, чудна ствар, волим је. Некад сам цуре стално мењао. А њу чак ни не варам. Ваљда сам оматорео. Тридесет и осма ми је (2016а: 13)“. Како Ходел примећује, иако није свестан тога, „његова прича

ga čini tragičnim junakom“ (Hodel 2020: 148), нашавши се у друштву које је „na prelazu iz poljoprivrednog u industrijsko doba [...] gde se u senci ratnih i posleratnih događanja razvijao kult nasilja, kao jedino moguće, jer su se tradicionalne društvene strukture razgrađivale, a novo ustrojstvo vladavine prava još nije bilo uspostavljeno“ (2020: 149). Љуба своју нарацију боји носталгијом и у његовој, потпуно отвореној исповести о мучним успоменама, слика аутопортрет оног човека пре судбинских дешавања, којима није у стању да се одупре и оног човека који је сада постао. Тиме се препознаје интензиван пут проживљене трансформације и коначан пада једног шампиона. Појачавањем интензитета поступака у грађењу Љубиног лика, указује се на посебност Михаиловићеве вештину стварања иновативних јунака и романескних остварења.

До сада смо већ приметили да је Михаиловић специфичношћу својих романа допринео не само специфичним надимцима, којима је детерминисао своје ликове, већ је тај принцип применио и код самих наслова романа. Наслов као специфичан и издвојени део „кореспондира са делом у целини: он је израз дела, и саставни део његовог укупног значења. Тек сиже и наслов заједно дефинишу пишчеву поруку“ (Маројевић 1989: 109). У разумевању и читању књижевног дела, наслов помаже као смерница и путоказ. Ксенија Кончаревић корисно примећује да роман *Петријин венац*, односно сам наслов, показује своју поливалентност значења, која се преплићу у делу у његовим сижејним и идејним линијама (Кончаревић 2019: 44). Значајан и богат семантички потенцијал нуди име главне јунакиње које „не само што сугерира на њен социјални статус (овај антропоним у XX веку више се не среће у урбаној средини) него представља и битну одредницу њеног идентитета: Петрија је [...] постојана као камен а њена жртва јесте крајеугаони камен физичког и духовног опстанка српског националног бића (наиме, идентитет личног у овом роману истовремено се и губи и потврђује у општем, тако да у лику Петрије видимо типизацију српске жене из народа)“ (2019: 45). У исповедном облику, јунакиња романа је своју животну причу саплела у венац сачињен од безброј животних недаћа, ломова, патњи али и срећних момената. Како Андреј Турков примећује, Петријин живот је колико трагичан толико и предиван еп о њеном животу (Турков 1987: 9).

Тежак живот у сеоском окружењу и патријархалној средини ћупријске Вишњеваче, проистекао из неразумевања, нимало добар однос између ње и свекрва, оба супруга, бројне смрти, губици најближих, нарочито деце, страх, болест и патња, урезаће у душу ове полуписмене српске сељанке ожиљке тешког животног бремена и обогатити је животним искуством, које ће својом нарацијом пренете невидљивом саговорнику.

Доживљено и виђено формира у Петрији ставове и мишљења, која ће српску литературу обогатити готово гномским изразима и животним истинама наталоженим у богатом и трагичном искуством. Херојски принцип уткан у Петријин лик преноси се на симболичном плану, на све српске жене, сељанке и мученице, које су се обреле у тешком и патничком животу а ипак у њему успешно истрајале. Пропаст и суноврат девојачких нада и идеали о хармонији у породичном животу дешавају се упоредо са пропашћу рударског места, које се пустоши и празни. У том месту Петрија на крају романа остаје сама, окружена једино мачкама. Промењена и видно резигнирана, у готово чудној мртвачкој равнодушности, она, у старости, у својој кући, промишља, обликује сопствени поглед на свет, подвлачи црту и сумира слике из прошлости, које је наводе на закључак о тежини, трагици живота и човеку као јединки која је само за муку створена. Њено приповедање обојено је формирањем таквог погледа на свет и употпуњено ритмом њеног говора, чиме се образује јединствена лирска структура (Рибникар 1985: 75). Венац је на симболичном плану везан за мучеништво, патњу, страдање, али и за славу будућег века у јудеохришћанском поимању¹⁶². Поимање Петрије као жене патнице, али и жене овенчане ореолом, има доста аргумената, те интерпретација романа и Петријиног лика у симболичном смислу добија снажнију потврду (Кончаревић 2019: 49).

Поучена трагичним искуствима, болестима и смрћу („људи се кај мрцине распадају“), Петрија спознаје сврху живота и, иако неука, формира личну филозофију о човековом веку, као о кругу и трајању, које има свој почетак и неминован крај. Петријина искуствена трансформација доприноси појави свести о смрти на коју је већ

¹⁶² О томе ближе видите рад Ксеније Кончаревић: Једна обична српска судбина, крстоносна и венцонасна. *Прилози VIII*, 2019. 43-54.

огуглала и која добија свој коначан облик њеној перцепцији и спознајама о животу као циклусу, који ће свој круг једном, свакако затворити:

„Неће ми се то, море, измакне, ко што се ником није измакло [...] Ал ако се ја баш и не журим, можда се то већ, неки пут мислим, полако припремам [...] И не знам кад ће бит, ал лагано му се можда приближујем. И на оно там се привикавам. И тако сам му сваки дан ближа, и ближа, и једанпут сам тако – пређем. И на ону страну [...] Ни не осетиш кад пређеш. Сам, одједанпут, не знају људи ди си. Сам те више туна нема. И готово. Свршило се, човече, и твоје“

(Михаиловић 2004: 400-401).

Педесетдвогодишња Петрија је хероина која своја патничка искуства (Кончаревић 2019: 49) преображава „у трагичну мудрост, у једине тренутке који јој доносе надмоћност и мир у њеној пустоши“ (Јеремић 1985: 70). Суочавајући се са патњом, поразом и злом, Петријино приповедање је ипак испуњено оптимизмом а њена борба са животним недаћама изједначава се са победом над њима. У тренуцима старости, Петрија се у својим ставовима уздиже до највеће лествице спознаје овоземаљског живота и прихватајући промену, она му се готово добровљно препушта, спремно чекајући свој последњи дан на овом свету: „Твоја је последња, Господе, и ја морам да слушам“ (Михаиловић 2004: 360).

Јунак приповедач, који из душевне болнице читаоцима приповеда о својој животној причи и трагичној судбини, Живојин Станимировић, звани Жика Курјак, већ самом појавом и лоцирањем на место као што је душевна болница, обликује специфину говорну ситуацију из које приповедачу не преостаје ништа друго него да говори о својој трагичној судбини и то, у датом амбијенту, наговештава мрежу несрећних, судбинских догађаја, који су до таквог исхода довели¹⁶³. Роман *Чизмаша* доноси главног лика, Жику, кога писац профилише специфично, као темпераментног,

¹⁶³ Пошто је Михаиловић имао у плану да напише још две књиге *Чизмаша*, што се никада није десило, Жикин лик у првој и јединој књизи *Чизмаша* својом животном причом најављује историјске догађаје који ће се у Србији дешавати непосредно пред избијање Другог светског рата.

младог човека, носиоца вере у идеале, правду и морал и који на подлози војничког живота гради и тежи да досегне систем високо развијених животних вредности. Жеља за војничким животом у њему гори од детињства али у тренуцима када треба да се реализује, супротставља јој се неодобравње Жижиног оца што је прва претња за њену потпуну реализацију. Војнички живот је, према Жижином веровању, био степен до његове потпуне животне среће. Међутим, у тој својој намери да постане војник Жика ипак успева. Он се препушта животним токовима који га као бујица носе у смеру који неће успети да предвиди нити контролише. Како време одмиче, његова склоност ка илузијама о војничком животу добија другачији облик и активира спектар непланираних догађаја. Упознавањем са позадином у војничким круговима, са неистомисљеницима који подривају војску и државу и желе да са пута уклоне његовог узора и команданта, генерала Чичу Миљковића у Жижиној свести разара раније формиране утврђене ставове, саграђене од страствених убеђења у највише моралне вредности човека. Баш у граничним моментима, овакви ставови и његов живот бивају доведени у питање. Међутим, и у таквом амбијенту, Жижики лик је писац профилисао и обликовао сасвим јасно, стамено и непоколебљиво чак и у ситуацијама у којима се полаже тест вредности. Иако због свог изразито бурног темперамента често упада у невоље, Жика је спреман да и зарад живота не одступи од својих убеђења и моралних вредности. При сусрету са хулама, нечасним људима и неспособњацима, који су се домогли високих положаја у војничким круговима, Жика остаје непоколебљив у својим ставовима и готово витешки приступа проблему. Он се супротставља генералу који се на њега намерао у затвору и настоји да јуначкој одбрани своје части.

Сви догађаји са којима ће се овај незрео младић суочавати, неспреман за зло које влада светом, резултираће променом у његовој личности, али не променом која се тиче његових убеђења, већ оном која је обогачена искуственим сазнањима. Догађаји у којима је постао лак плен великих моћника и фигура над којом су се ломила копља неких прикривених и туђих сукоба, претворила га је у жртвено јагње, које преузима на себе све што му се ставља на терет чак и по цену трагичног исхода. Жика не одступа од својих уверења и тврдоглаво пружа отпор, који за њега значи непристајање на све оно што је супротно часном чизмашу кога је у својој визији имао, што га и чини

истакнутом фигуром прозе Драгослава Михаиловића и смешта у палету његових најзначанијих ликова.

Осуђен на одслужење затворске казне, касније смештен у душевну болницу из које допире и читава његова прича, Жика спознаје сопствени трагизам. Јединака чија је младост прекинута у узлету, са уништеним сновима о идеаланом војничком, али и породичном животу (са удовицом Софијом коју је желео да ожени), шаље значајну поруку из душевне болнице. Његова сазнања о свету и трагично искуство до кога је дошао несрећним сплетом околности, обогаћују хоризонт успомена и у наративи оцртавају патњу и трагичну судбину јединке и њеног постојања. Жикина трансформација је управо тим искуством и околностима подстакнута. Он прелази силан, убрзан и неочекивани пут промене. Од младића који је, обукавши униформу узлетео ка, за њега идеалном, животу, до разочараног човека, обузетог сећањима на све оно што га је довело у тренутну ситуацију и дало му, за њега животну мудрост, која би подразумевала то да врлине и моралне вредности у том опаком свету не могу бити предност, већ само пречица до трагичног завршетка.

Трансформацију уочавамо и код Стеве из романа *Гори Морава*. Стева нас са својим животом упознаје од периода детињства, из кога чујемо његов приповедачки глас, па све до периода у коме се оглашава као већ зрео човек. Његов лик, обликован са више различитих аспеката, који подразумевају физички изглед, морални и психолошки портрет, касније животну филозофију и убеђења, издваја се од осталих према степену наглашености и учешћа у догађајима у оквиру приче. Стева, који свет посматра из дечије перспективе са ограниченим сазнањима и могућношћу резоновања догађаја око себе, доживљава значајне трансформације у току романа, које ће се одвијати, првенствено, у оквиру његовог сазревања. Одрастање и догађаји који га прате, помоћиће му на путу спознаје живота, сазревања и обликовања једног потпуно другачијег погледа на свет од оног дечијег, који је приказан у прве две целине романа. Трећи део је доминантан и у њему се откривају поступци трансформације главног лика. Стева је репрезент невиног, безбрижног детињег одрастања и породичног времена. Међутим, догађаји који ће уследити, првенствено болести и смрти, које ће се

приклонити његовој породици, допринеће наглом сазревању и промени Стевиног живота.

Сазнање да Лепосава није његова права мајка, и да је Љубица, жена која га је родила, преминула на порођају, тек ће касније доћи и разрешити бројне дилеме и неспоразуме који су се рађали у односу детета и одраслих. Очева пијанства и ретки доласци кући, чудан однос и атмосфера коју би Стева примећивао у комуникацији Пере и Лепосаве, задиркивања другара о томе како он нема мајку и чудно ословљавање Лепосаве доктора Томића са „твоја баба“, добиће разрешење тек после тог значајног, готово судбинског сазнања за Стеву. Захваљујући датим оклоностима, сазревање и трансформација су морале уследити.

Трећи део романа „Чија то душа овуда тумара“ приказује нам Стеву који се, након смрти родитеља, ујака, деда и свих блиских људи из његовог окружења, после две деценије, из Београда у коме већ има сина и супругу, враћа у родно место, Ћуприју, и у оквиру његове наратије пласирају информације које ће указати да се трансформације десила. Она је била условљена, не само сазнањем о његовој правој мајци, већ и смртима са којима се Стева, сада као одрастао човек морао суочити. Све оно што до тада није разумео, отварало се пред њим као амбис који је покушавао да га прогута и одвуче у своје дубине. У причи „Поред Мораве“ наратор се присећа једне ноћи, која се десила годину или две пред очеву смрт, у којој он затиче поред Мораве свога оца Перу у, за њега до тада, непознатом стању. Очајан и у видно потресеном стању, отац високо подигне главу као „промрзао пас који у дугу зиму тугује за кучаком, ону псовку, ту једну једину реч, у том тренутку мени ужасно тешку и гадну, изурла из себе као да се у њему нешто расцепи“ [...] Кроз необријану браду, као две златне пантљике, светлוצале су му сузе [...] Захвати ме непојмљив ужас. Сваки делић тела ми, ваљда, отказа, само сам згрануто и избезумљеног човека гледао [...] Никад га дотле таквог нисам видео [...]“ (2002а: 149-150).

У наредном поглављу следи Стевино појашњење да се све то дешавало одмах после, како он каже, „тетка-Лепосавине смрти, за коју сам већ одавно знао да ме није родила, јер је то учинила тајанствена незнанка по имену Љубица, мада тетку до њене смрти нисам престао да зовем мајком“ (2002а: 151). Сазнање до којег је дошао

објашњава и очеве поступке који су уследили. Сам, поред реке, верујући да га нико не види, отац показује дубоку патњу због несрећа које су га задесиле у животу, коју је пред околином вешто скривао. „Иако нисам имао много година, знао сам шта се приближава [...] Последњих шест месеци, откако се овако тешко разболео, много смо се боље разумели него раније и могли смо равноправно и без нервозе да разговарамо“ (2002а: 151, 157). Стева потврђује да је са својих седамнаест година делимично свестан доласка смрти и да његов отац нема још много времена, што ће се на њега посебно одразити и емотивно утицати у очевим самртним часовима.

Такође, видну промену у Стевином лику уочавамо када после толико времена одлази у стару кућу стрица Станоја. Згроженост и потрешеност због сиромаштва које у тој, њему добро познатој кући, затиче, доносе тескобу и суочавање са трауматичним искуствима у прошлости. Прича о очевим креветима, које је пре четрнаест година одузео стрицу и продао их, како каже, у бесцење, подсећа га на један мучан сегмент живота и наводи на кајање. Он мења начин мишљења и жали због тадашњег срамног поступка јер, када би се то време вратило, Стева би поступио би другачије. Сада би знао како је треба. Био би бољи човек.

Поновни долазак у Ћуприју због смрти стрица Станоја уследио је брзо. У тим моментима видимо наратора који сам лута Ћупријским улицама, суочен са сазнањем да је одрастао, да остаје без ослоња, једног од последњих бедема на којима је његово детињство и породица стајала и да му смрт поново односи људе које воли. Такви догађаји остављају посебан печат на његов живот и суочавају га са реалношћу у којој се сусреће са чињеницом и да је он тај на коме је одговорност да преостале чланове своје породице испрати, последњи пут, како доликује. Такве сцене препуне су емотивног набоја: „Изненада више не могу даље. Нешто ме негде мало гуши и болесно се поводим. Нехотице се прислањам на неке тарабе, махинално псујем. У то, као мени у одговор, кошава удари јаче и, онако слабог, просто ме гурну о плот. Раскопчава ми се и раскирили капут. Од тога одједном ваљда долазим до даха и сулудо, запенушено, детињасто вичем у небо“ (Михаиловић 2002а: 147:).

Посебна наглашеност несрећних животних околности доприноси потпунијем обликовању Светиног лика. Он се креће путем трансформације где се од безазленог

детета мења у човека чији живот бива испуњен различитим разочарењима. На тој основи формира се и његова животна филозофија о животу као ништавном, пролазном и за све подједнако коначном. Свест о пролазности, немогућност утицаја на животне токове и долазак смрти, од њега ствара човека принуђеног да се са таквим чињеницама помири, не тражећи више од живота никакав узвишенији смисао.

Принцип трансформације Михаиловић уводи и у изградњи лика Јове Веселиновића из *Злотвора*, детаљно се бавећи променама које се дешавају у његовом психолошком портрету, указујући, већ на самом почетку романа, на разлоге који су до те трансформације довели. Пуковник Јова Опанчар, део партизанске чете, у роману је приказан као лик чијем је обликовању писац посветио највише пажње, пружајући читаоцима прилику „да се изненађује, чуди и запрепашћује над непознаницама неухватљиве људске природе“ (Михаиловић 1997а: 30). Трансформацију коју он доживљава је двострука. Први пут, видну промену уочавамо на почетку романа, у одељку у коме писац приказује језиве сцене стрељања пекара Мирка из Јовине чете, због неизвршења наређења које је дошло са врха. Јова, са још двојицом партијских другова, Бранком и Станојем, у зору поведе Мирка на стрељање у планину. После стрељања Бранко и Станоје не могаху да одбољују овај чин, док Јова „одболова Мирково стрељање у неком прикрајку као куче“ (1997: 34). Овај догађај писац користи као прекретницу у Јовином животу и добру подлогу на којој ће приступити принципу његове трансформације. Након овог догађаја, Јова, иако до тада ћутљив и прек, „се после тога просто опусти у некој својој дотад тајној природи и постаде натуштен и опасан као ниски облак из којег сваког часа може да груне гром. Више за њега није било опасности старије од човекове срчаности, нити задатка недостојна његове хитрине. Тако у новој улози поче да ужива и временом се прослави великом храброшћу и опаком неуморљивошћу, и за своје, а камоли за туђе“ (1997: 34). Видно промењен, моћан, славан, Јова постаје човек коме су отупела сва чула, моћник који „свукуд стиже и свуда са собом оставља јаук и лелек. Његово будно око, знало се, све је видело, његова мирна рука далеко досезала“ (1997: 34). Промена је на њему била видна и чудовиште које се у његовом бићу снажило, дивљало је и сејало зло свуда где би се појавило. И он је у томе уживао.

Тако обликован лик злотовора приказан је у причама које приказују језиве сцене мучења логорских затвореника и махнитање Јовиног лудила. У таквој атмосфери, он бива оснажен до те мере и несвестан да ће икада остати без палице власти коју је у својим рукама чврсто држао и њоме делио правду. Међутим, оно што се дешава доводи до наглог преокрета и погубних промена у Јовином животу. Тада писац трансформацији овог lika приступа још једном, и та трансформација је коначно и оно последње што ће се у Јовином животу десити. Навикнут да га се други плаше и да силу демонстрира над нејакима, инспирисан влашћу и снагом коју је ревношћу задобио, заслепљен злом које га је обузело он нагло доживљава суноврат који га води ка трагичном исходу. Напредак у служби и касније доспевање међу шефове „најстрашнијег острвског логора за превспитавање, чувеног Голог отока, чије се име ни шапатам није смело изговорити“ (1997: 35) подстакло га је да његова природа, жељна владања, добије крила. То ће потрајати још десетак година, а након тога, готово из чиста мира, сви они људи који су били ауторитет у Јовиним круговима, почеше да се мењају и да њега већ ређе примају међу своје редове, да се лагано од њега дистанцирају. Управо је такво стање резултирало његовом стагнацијом у служби, и „тихо и без речи похвале или покуде изненада послаше на рад у једну континенталну робијашницу. А кад му и ту прође једна година, исто онако без разлога и објашњења, вратише га у престоницу“ (1997: 36). Касније га и пензионисаше, што га дубоко разочара и уздрма. У том моменту њему „невољно и горко, паде на памет да су га отерали као што незахвалан, лош газда истерује ислуженог, остарелог пса“ (1997: 38). Овакво стање, осећај безнађа и беде која га је задесила, нестанак позиције која је за њега била животодавно сунце које га је грејало, доводи до психичких ломова у Јовином бићу. Бес, јарост и патњу више није умео да се сакрије. Идеали о животу који је имао, а замисао о могућем извињењу од шефа државе, које је потајно прижељкивао, распукли су се на ситне комадиће које више никада неће саставити. У сцени у којој он почиње да качи на своје одело све медаље и ордење за заслуге у служби, и тако окићен, поносно шета градом, уочава се његова искривљена перцепција реалности. Болест која га обузима манифестује се и у сценама у којима се Јови на улици привиђају људи, који су већ одавно мртви, „а чијој је смрти сам доста допринео“ (1997: 41). Један од њих је

и Стеван Накарада, логораш, у чијем је мучењу Јова опанчар доминирао и са ким су у вези најјезивије сцене мучења и иживљавања, које Јова спроводи над немоћнима. Пробуђена савест и спознаја о губитку моћи и власти трансформише се у лудило и Јову мења из корена. „Као истрошени целат и укољица сада је презрен и он који је убијао“ неспособан да се помири са новонасталом ситуацијом, извршава свој најинтензивнији, последњи покољ, погубних размера. У последњим сценама романа писац приказује болесног, ослабљеног и с ума скренулог човека, који у свом стану узима оружје и на спавању убија супругу и сина. Бег од стварности и коначно разрешење ситуације коју није могао да поднесе, Јова проналази у смрти и самоубиству. Палачући, ваљајући се несвесно по поду, уз јауке дозивајући мајку и сећајући се детињства и ћупријске Мораве, он проналази начин да прекине патњу и трагично скончава пуцајући себи у главу.

Идући трагом овакве врсте анализе, међу најуспелијим ликовима Михаиловићевих романа проналазимо и Свету Петронијевића из *Треће пролеће*. Провинцијалац који жели да уклони сваку везу са својим пореклом, напредује у служби и посредством владајуће идеологије трансформише се човека који беспоговорно извршава наредбе надређених, који га обликују у погодно оруђе за њихова недела. Света од скромног и готово не приметног момка са периферије прелази пут промена и постаје партијски службеник а касније и адвокат чије се напредовање у служби дешава изненађујућом брзином. У току обликовања овог лика, као и код лика Јове опанчара, Михаиловић маестрално залази у најмрачније делове човекове психе и осликава мучне ситуације са којима читаоци бивају суочени. Таква атмосфера транспонује се током читавог романа, и прелази на колективни план, историјску позадину, чврсту потку романа на којој је изграђена фикција. *Треће пролеће* прати судбину Светиног лика, заслепљеног погубном идеологијом а касније и љубављу која ће га још једном трансформисати, свакако, по њега погубно.

Писац је у неколико наврата истицао промене које се дешавају у Светином бићу, а оне се најбоље уочавају у деловима романа у којима се он у самоћи суочава са собом и савешћу која га мучи. Догађаји из прошлости му не дају мира и готово константно њима бива измучен у размишљањима и сновима. У исцрпљујућим

кошмарима враћају се слике из прошлости у којима је Света главна карика. Он доноси одлуке о стрељањима, мучењима и убиствима партиских неистомишљеника. То га изједа и из темеља потреса а немогућност да се таквих мисли ослободи лагано рађа процепе његове личности. У томе, врхунац је, улазак у Светин живот већ поменуте студенткиње Мирјане чији ће утицај имати трагичне последице по њега. Једносмерност љубави која се у том односу рађа а која неће уродити плодом, код Свете ствара осећај немоћи, неоставрености и хендикепа. Он, толико успешан и моћан, тада постаје мала и небитна играчка у рукама девојке, која у њему види занесеног старца залуђеног њоме. У таквом окружењу које нереализована љубав ствара Света је истовремено оптерећен уверењем да му надређени прате сваки корак и да су му за петама. Тада долази до још наглашеније трансформације. Његов живот постаје обесмишљен и он, у вихору лудила, губи разум, што га неминовно одводи у трагичу смрт, која се и дешава. Биће које је обликовала пука идеологија и злочиначко делање, трансформисало се у човека без идентитета и упоришта, који постаје само оружје верховне власти. Власт га користи све до тренутка када јој више није потребан и тада га, без размишљања сурово одбацује. У таквом окружењу страдање се показује као једино могуће решење које ће, човека, роба, ослободити ропства.

Увидом у речено, можемо закључити да је у обликовању свих главних ликова у својим романима Михаиловић доследно поштовао принцип трансформације и да сви репрезенти њему подлежу. Приказ њихових трансформација значајна је и јединствена поетичка вредност Михаиловићевих романескних остварења те је из тог разлога, трансформација, као доминантан поступак при моделовању главних ликова, издвојен и презентован у засебном потпоглављу у коме се ближе указало да његову примену у поменутим наративним текстовима.

8. Време и простор у романима Драгослава Михаиловића

Организовање текста посредством одредница времена и простора указује се на специфичности дочараног света у књижевно-уметничком делу када су поменуте категорије у питању. На повезаност ова два ентитета и њихов значај у оквиру наративних текстова, указао је Михаил Бахтин и у науку о књижевности увео термин *хронотоп*¹⁶⁴, „кованицу насталу спајањем речи *хронос* и *топос* [...] Бахтин се превасходно бавио прозом, романом. Његове анализе хронотопа тичале су се, по правилу, само наратолошких текстова“ (Милосављевић 1997: 237). Међутим, усмеравање Бахтинове пажње на роман могло би се применити и на друге белетристичке текстове у којима би се хронотоп могао сматрати „организационим центром“ (1997: 237). Сматрајући да се у књижевно-уметничким текстовима уочава нераздвојност поменутих категорија¹⁶⁵, Бахтин истиче да се време згушњава, стеже, постаје уметнички видљиво док се простор напиње, увлачи у кретање времена, сижеа и историје. На тај начин се обележја времена разоткривају у простору, а простор се осмишљава и мери временом те се уметнички хронотоп одликује тим пресецањем низова и сливањем обележја (Bahtin 1989: 194).

„Време се јавља и тематски у књижевним делима. Протицање времена, пролазност, у неким је романима основна мисао обogaћена супротношћу између постојаности и пролазности [...] Има романа који проблематику темпоралности приказују као интиман доживљај ликова [...] или је узимају као предмет интелектуалне рефлексије“ (Алексић 2019: 52). Сложићемо се са тврдњом да су време и простор¹⁶⁶,

¹⁶⁴ „Suštinski uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa, umetnički osvojenih u književnosti, nazvaćemo hronotop (što u bukvalnom prevodu znači 'vremeprostor'). Taj termin upotrebljava se u matematici, a uvela ga je i dokazala teorija relativiteta (Ajnštajn)“ (Bahtin 1989: 193).

¹⁶⁵ Алексић наводи да концепција хронотопа не подразумева јединствена одређења појмова простор и време, већ само њихова узајамна прожимања као апстрактних образаца и као конкретних услова постојања (Алексић 2019: 55).

¹⁶⁶ Имануел Кант одређује простор и време као нужне облике сваке спознаје (Алексић 2019: 44), „априорне форме сазнања“ (Алексић 2024: 34). „Чињенице простора и времена као одвојене једне од других, могуће је третирати и заједно са једном од најзначајнијих концепција 20. века, Ајнштајновом концепцијом четвородимензионалног простора“ (2024: 34).

којима је пажња посвећивана још од најдревнијег периода, античких¹⁶⁷ времена „основни ентитети без којих не би било могуће постојање као и духовни развој човек и цивилизације“ (Лазих 2015: 9). Пошто су „u književno-umetničkom hronotopu slivena prostorna i vremenska obeležja u osmišljenu i konkretnu celinu“ (Bahtin 1989: 193) за наше истраживање је веома значајно кренути у разрешење временских и просторних односа у романима Драгослава Михаиловића како би се дошло до задовољавајућих одговора који се тих проблема тичу.

У оквиру овог сегмента истраживања покушаћемо да укажемо на принципе организације хронотопа у романима овог писца односно на принципе уклапања наративних ситуација у временску и просторну димензију. У поглављу о наративним поступцима било је речи о одређеним сегментима ове проблематике, те ћемо у оквиру овог поглавља настојати да евентуална понављања избегнемо.

У роману *Кад су цветале тикве*, ретроспективно приповедање доноси причу о некадашњем боксерском шампиону, Љуби Врапчету, његовом страдалничком животном путу и избеглиштву у Шведски град Естерсунд. Роман у оквиру своје структуре поседује наративне секвенце, двадесет четири делова, повезаних око централне приче. Из прве приче чујемо глас тридесет осмогодишњег приповедача, који говори о тренутном стању и животу у туђини па се затим враћа у прошлост и говори о временском плану, који обухвата животни период од пре дванаест година и догађаје који су га нагнали да се нађе у страној земљи у којој се налази у тренуцима приповедања: „Не, нећу се вратити. Отишао сам још пре дванаест година, а овде, у Естерсунду, већ сам осам“ (Михаиловић 2016а: 1). Дакле, прича обухвата временски распон, који сеже у прошлост, период од пре дванаест година, те се ретроспективним приповедањем наратора догађаји из дате прошлости предочавају читаоцима. Без анахронизама, односно честих ретроверзија (највећи број екстерних аналепси) не би ни био могућ повратак у прошлост главног лика, осветљавање те прошлости и

¹⁶⁷ „Аристотел се овде, као и у многи другим питањима, појављује као несумњиви ауторитет као и аутор који је поставио основе за истраживање категорија које нас интересују“ (Лазих 2009: 9). Међутим, није на одмет навести да је у оквиру природних наука и филозофије много више енергије утрошено на изучавање природе времена него простора па је очигледно да се та несразмера пресликала и на науку о књижевности, где је питању уметничког простора посвећено неупоредиво мање пажње него уметничком времену (2015: 9).

објашњење његових чињења. Редослед догађаја о којима главни лик приповеда поштује хронологију, дакле, приповедање прати младост Љубе Врапчета и догађаје, који ће, нижући се један за другим, довести до комплетирања приче. Стога је могуће извршити реконструкцију хронологије приказаних догађаја.

Екстерне аналепсе у оквиру наратива доприносе осветљавању животне прошлости главног лика, али и његове породице, оца, мајке, брата и сестре, као и Столета Апаша, негативног лика романа, који је и узрок несрећних догађаја у Љубином животу. Такве ретроверзије су и у функцији карактеризације споредних ликова у виду кратких наративних једица. У виду тих исповести дочаравају се љубавни, професионални и социјални живот главног, али и осталих ликова, као што су политички моћници (стари Перишић), путем којих уочавамо елементе историјског времена у роману. Концепција представљених догађаја и времена одговара датој епохи у којој се открива историјски ток и његов комплексан однос са појединцем. Стога честе алузије на актуелну власт и политички режим указују на утицај социјалног контекста¹⁶⁸ на једну личну и породичну историју Љубе Сретеновића. Одјек политике „један је од иницијатора пропадања породице главног јунака“ (Сретић 2020: 244). Ретроверзијама се осветљава судбина политичког живота Љубиног брата и оца, датих у оквиру наратива, тачније, њихово страдање због неприпадања актуелном политичком режиму. Ретроверзију другог степена уочавамо у разговору између Љубиног оца Андре и мајке Миланке, који се дешава у болници и сажето нам осветљава породичну прошлост. У томе се препознаје „одјек друштвенополитичких дешавања у животима ликова са наших поднебља“ (2020: 240):

„Тридесет и четири године, кажеш, Андро. А не кажеш – тридесети 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 издрхтала. Један лудак се ухватио са девојкама и боксом, друга два лудака с политиком“

(Михаиловић 2016а: 84).

¹⁶⁸ „А у то време у највећем тече она воловодница с Русима. Чује се: дрпили овога, дрпили онога“ (Михаиловић 2016а: 48).

Другостепена ретроверзија присутна је и у писмима која размењују Љуба и његов пријатељ Драганче. Она служе као обавештајни елементи путем којих Љуба у војсци добија информације о стању код куће и што је најважније, о откривању истине о силовању његове сестре Душице: „Месец дана Драганче ћути онда ми јавља“ (2016а: 80). То писмо доноси детаљне информације о догађају који је иницирао Душичину смрт и због кога ће Љуба спровести освету.

Као што је речено, могуће је успоставити хронологију међу догађајима и сместити их у извесну временску одредницу, те поједини делови наратива доносе конкретно време у коме је смештена радња, период након Другог светског рата. То је случај са догађајем хапшења Љубиног брата Владе:

„За време рата мој буразер Влада, који је пет година старији од мене, радио је илегално“ (Михаиловић 2016а: 20); „А онда, четрдесет друге, он оде у шуму: једне ноћи дођоше Германци по њега [...] У лето четрдесет четврте је мени, Патку и Јолпазу једна курва келнерица што се шевила с неким Германцем истог дана скинула јунфер“ (2016а: 21);

„Ипак, четрдесет пета и четрдесет шеста још су биле исувише вруће за такве ствари. Ни четрдесет седма још није била сасвим добра. Четрдесет и осме, тек, почело је да се припрема оно златно доба Апашево, које ће трајати готово неколико година“ (2016а: 27).

Почетак романа, *in media res*, указује нам на то да је у оквиру наратива могуће препознати два временска оквира у којима је смештена радња. Док започиње своју исповест, наратор има тридесет осам година и налази се у иностранству у Шведском граду Естерсунду¹⁶⁹, тотално другачијем окружењу и просторном оквиру од оног о коме ће приповедати. Док приповеда, наратор сам идентификује место у коме се налази и дескрипцијом тог простора и људи у њему указује на контраст, границу између два просторна аспекта, тренутног, Шведска, и оног из прошлости, о коме ће приповедати, Југославија. Тако су два тока приповедања, онај с почетка романа, који

¹⁶⁹ „Бежећи од трагичне прошлости, гоњен и грижом савести што је постао гори од оних против којих се борио, Љуба Сретеновић нашао се у Естерсунду, у Шведској. Али ни просторна ни временска дистанца нису успеле да ублаже трагедију живота“ (Јовановић 2018: 110).

се односи на Љубино тренутно стање и онај кога обележавају ретроверзије, у потпуности конституисани „на просторним супротностима“ (Bal 2000: 180):

„Мени је овде лепо. Пре четири године жена и ја смо некако сакупили мало пара, узели кредит и почели да дижемо кућицу изван града. Овде је то велики луксуз. У Београду сам живео међу душановачким кућерцима па бих то хтео и ту“ (Михаиловић 2016а: 12);

„У ствари, ја сам овде, помало, популаран. Опет због бокса. Тренирам фабрички клуб. А осим тога, радим и оно што у Југославији никад нисам ни помислио – у синдикату“ (2016а: 16);

„Некад, у Југославији, волео сам да жвалалвим. Ни око чега. Откако сам отишао, међутим – прво језик, а онда и све друго – постао сам ћутљив!“ (2016а: 13, 14).

Стога ова просторна усмереност, премештање лика, подразумева прелаз из једног простора у други те се потврђује теза Мике Бал да су често та два простора представљена у контрасту један према другом (Bal 2000: 114). Чини се да писац није случајно одабрао смер кретања главног лика. Његова путања подразумева кретање од којим се наглашавања изразита поларизације међу државама и народима који у њима живе. И сам приповедач на почетку истиче значај простора и места боравка, како би што успешније читаоцима приближио разлику између онога што је туђе, страно и непознато и свог, присног и домаћег, сигурног простора.

За разлику од осталих Михаиловићевих романа, простор у коме су смештени ретроверзијама представљени догађаји у роману *Кад су цветале тикве* је у највећој мери везан за урбану, градску средину, београдско насеље Душановац. Тако одабрана просторна структура представља добар репрезент просторних супротности, контраста између села и града. Град се појављује као локалитет који је неприступачан, несигуран, лош и опасан, онај који води ка деструкцији. Град је „poniranje u grešnost kao suprotnost idiličnoj nevinost“ (Bal 2000: 178). Душановац, као ужа просторна одрадница, послужио је писцу да дочара карактеристике једног поднебља и времена, те је он, служећи се не само језичком компонентом, сленгом, него и универзалним карактеристикама тадашње омладине, досегао пуноћу уметничког изражаја у оквиру представљања људи са једног реалног, спољног простора у Србији. Душановац је место у коме се налази

породична кућа главног лика, боксерски клуб у коме он тренира, улице и паркови у којима се састаје са друштвом и девојкама. Ка Звездари се налази „шумица“ у којој је смештена сцена силовања конобарице.

Простор у роману функционише као динамичан јер омогућава кретање свих ликова, нарочито главног лика. Изван територије Београда шири се просторна димензија те се запажају простори у којима су смештене појединачне ситуације, а то су Дивуља, Загреб, Ниш, Владичин Хан и Сурдулица у којој ће се одиграти судбоносни догађај у Љубином животу, убиство Столета Апаша у издвојеном, изолованом, засебном простору, шумици.

Од затворених, ужих простора, у оквиру наратива срећемо клубове, „ђускавце по граду“ као што су *Лола*, *Индекс*, *Божидарац* код Каленића или *Звездино* кошаркашко игралиште на Калишу, боксерске клубове у којима Љуба тренира и у којима се одржавају мечеви, затворе за „преваспитавање“ политичких неистомишљеника, породичну кућу као унутрашњи простор у оквиру кога је приметно често истицање кућног прага. На прагу ће Љуба затећи остарелог оца Андру док седи и размишља а исто тако ће и он чекати Столетову мајку на прагу куће након убиства које је починио „ја чучим на прагу као оно некад мој отац“ (Михаиловић 2016а: 128). Приметни однос између ликова и простора чест је у наративу овог романа те „prostorna pozicija u kojoj se likovi u određenom momentu nalaze, često ima uticaja na njegovo raspoloženje“ (Bal 2000: 115). Након смрти сестре и родитеља, у опустелој кући, Љуба осећа да није у стању да се носи са тим стањем: „Уђем у кућу, па затворим врата за собом да ме нико не гледа. Седнем.

И тако седим, седим, па онда не могу ни то. Не могу више ту да останем [...] Да ми је да одем неке с ким бих могао да попричам. Или, још боље, где бих само могао да седнем и ћутим“ (Михаиловић 2016а: 140).

Перцепцијом унутрашњег простора као негативног, главни лик се одлучује на бег из домовине у иностранство што ће за њега значити управо ослобођење. „Prostor postaje 'mesto koje deluje'. Ima uticaja na fabulu i fabula postaje podređena prezentaciji prostora“ (Bal 2000: 113). Иако ће се наћи у туђој земљи и међу туђим људима, Љуби ће једино остати да се узда у неки „паметни рат“, који ће донети коначно избављење

од мрачних сила савести и омогућити му повратак у завичајни Душановац (Јовановић 2018: 112).

Наратив је испуњен и болничким просторима, психијатрија на којој борави Љубина мајка Миланка након самоубиства ћерке Душице и санаторијум за туберане у коме ће, пре убиства, Љуба пронаћи Апаша. Овакво поимање простора активира мотив болести, који ће касније, неминовно довести и до трагичног, смртног завршетка живота бројних ликова романа.

Структура *Петријиног венаца*, пет одељака новелистичког карактера који функционишу самостално. Захваљујући пишчевој техници приповедања они ипак функционишу као кохерентна целина означена је временском планом који обухвата распон пре Другог светског рада па све до седамдесетих година двадесетог века. Приповедање главне јунакиње романа започиње у њеној педесет другој години живота, када креће исповест о прошлости којом обухвата читав свој живот. Међутим, из Петријиног казивања изостаје период детињства и младости, те казивање обухвата временски период од удаје, када су се и дешавали преломни и за Петрију, најзначајни животни догађаји. Историја догађаја презентована је бројним анахронијама, односно ретроверзијама, које имају упориште у сећањима главне јунакиње са чијом се исповешћу читаоци сусрећу. Преломни догађаји, као што је већ наведено, обухватају временски оквир, чије зачетке и узроке Петрија проналази у удаји и који, као обавезно трагични и тешки, остављају болне последице и трауматично искуство. Хронолошки след презентовања догађаја испоштован је, и тиме се отвара могућност комплетирања слике о животу главне јунакиње. Централни временски оквир у који је уплетен Петријин живот, послужио је писцу као добра подлога да у споредним токовима приче, суморно проговори и о послератним годинама, политичким дешавањима, друштвеним околностима и изумирању рударског краја јужне Србије. Презентовање животне историје и једног времена путем ретроверзија, наводи нас на лакше поимање Петријиног искуство и утврђених ставова изграђених током живота. Дакле, „naizgled beskrajna serija uzroka i posledica prikazuje nam, između ostalog, u koliko meri čoveka određuju sile koje su iznad njegovog domašaja“ (Bal 2000: 66). Приповедање и кретање по временској оси, омогућава Петрији да властиту историју сагледа у неколико

деценија приликом чега издваја најупечатљивије догађаје. Резултат тих догађаја неретко бива наговештен различитим антиципацијама (Мисина и свекрвина смрт или судбине осталих ликова са чијим је животима она повезана). Уз повремена одступања, застоје, искорак у току казивања, којима се побуђује пажња у читаоцима и доприноси ритмичкој разноликости, приповедач се увек враћа на хронолошки успостављен ток свога казивања.

Просторна димензија у *Петријином венцу* највећим делом захвата југ Србије, село Вишњевицу, рудник Добру Срећу у који долази након растанка са првим мужем Добривојем, Брезовицу, и опустели рударски крај, Окно, одакле и приповеда своју причу и у коме у старачким данима остаје сама. Међутим, као што смо већ помињали да је мотив болести чест у Михаиловићевом стваралаштву, он и у оквиру овог романа, у бројним ретроверзијама на догађаје повезане са болницама и сусрете са докторима и болесницима, са собом доноси одлазак ликова романа у просторе који су њима туђи и страни. Такав поступак проширивања просторне димензије односи се на простор Београда у коме се сељаци осећају несигурно. Отуђеност од урбаних простора, непријатност у односу са људима у Михаиловићевим јунацима неретко изазивају страх: „Пред зору стижемо у Београд. Пође она гунгула народа напоље – ајдмо с њу ми. Ал баш ди ћемо, још не знамо [...] Како ли ћемо, мислим се, сад? Како пут да нађемо, куд да се кренемо? (Михаиловић 2004: 232); „Не знаш ти каки све народ у ова Београд има“ (2004: 235). Овакву релацију и однос ликова према градовима као што је Београд често проналазимо у Михаиловићевим романима, најчешће у оним у којима су главни ликови представници сељака и руралних подручја са територије Србије. Сеоски амбијент усађен је у менталитет и карактер ликова, који показују неспособност да се уклопе у градске просторе и успоставе однос са људима који у њима живе. Бег од града у познати, сеоски амбијент изазива у њима осећај олакшања и релаксираности. Петрија је у познатом амбијенту „свој на своме“.

Када су у питању унутрашњи простори, различити просторни сегменти попримају симболична значења што помаже да се приповедач врати у време о коме говори, из времена у коме говори. Простор у коме се Петрија налази може се поимати као кадар, те је могуће „анализирати начин на који је он попуњен. Кадар може имати

јаку симболику која зависи од тога каквим објектима је испуњен простор у којем се ликови крећу и шта ти објекти или предмети за њих представљају“ (Мацура 2018: 132). У тренутку егзистенцијалне упитаности, сумирања сопствене историје живљења, Петрија у својој кући, усамљено пребира по успоменама, сликама и сећањима помоћу којих се одржава у животу. Она саговорнику показује слике покојника, ћерке Милане и првог мужа Добривоја: „Ову, с Добривоја, држала сам у подрум и овде ми се, видиш, мало оштетила“ (2004: 10), којима жели да потврди истинитост свога казивања и врати се у прошлост. У кући су описани чести призори свађа између Петрије и супруга Мисе, чиме се осликава готово трагична слика њихове љубави. На такве призоре наилазимо док посматрамо дијалоге између Петрије и Добривоја у моментима њиховог расанка. Покушавајући да опише наговештаје несрећних догађаја, Петрија често прибегава сујеверју, помињајући елементе у кући који се сами од себе климају или испадају са старог креденца (посуђе које пуца као најавна Мисине болести и смрти). „Ispunjavanje prostora se određuje objektima koji se u prostoru nalaze. Objekti imaju prostorni status. Oni svojom formom, veličinom i bojim određuju prostorni efekat“ (Bal 2000: 112). Такође, детаљно су описани објекти у простору у коме Петрија борави приликом одласка код врачаре Влајне Ане, чиме путем визуелног опажања бива употпуњена слика просторије у којој се ритуал скидања урока обавља:

„Покупи она њена зрна. Онда извуче тањир, метну га на ватру. Баци у њега једну овако дугачку шипчицу, да л олово да л калај, не би умела да ти кажем. Сачека да се растопи. Онда донесе један бео лавор пун с ладну бунарску воду.

Метне то насред собе, међу мене и њу. Подиже с неку крпу онај тањир од ватру, подржа га мало над то“

(Михаиловић 2004: 56, 57).

Петријина перцепција простора подразумева богат визуелни приказ и детаљно опажање елемената који је окружују. Напрезање сва чула током приповедања доприноси квалитетној презентацији и конкретној слици простора. Такође, овде са сигурношћу наилазимо на сусрет ликова са оностраним, што овај сегмент романа и

Петријиног казивања смешта у законитости којима подлеже анализа фолклорних образаца у оквиру наратива. Амбијент у коме се налазе ликови и одвија радња, јасан је сигнал који упућује на хронотпске одреднице прилагођене законитостима жанра.

Јасна асоцијација на болест и смрт унутар просторне структуре обично су унутрашњи простори, болничке собе и докторске ординације, које Петрија често посећује и у којима бораве чланови њене породице.

Везаност за дате просторе исказана је Петријиним казивањем о најупечатљивијим догађајима које често маркира временском одредницом „негде почетком четрес осме“, „ел крајем четрес седме“ „остала са скоро пуне три године“. Сећања на позитивне и негативне доживљаје и просторе која се јављају и сежу у далеку прошлост, остављају шаренило искуства у Петријином животу. Из тога можемо начинити грубу поделу на своје и туђе просторе, јер се у роману неретко идеализација сеоских природних лепота истиче лирским описима без обзира на тежину сеоског живота. Град је резервисан за неке друге, Петријином поимању, далеке људе, или у њему бораве они који су дошли са села и дочепали се положаја заборављајући на своје порекло: „Погле ти њега, бога ти. Дигло нос говно сељачко, погосподило се, па не смеш пред њег ни да прођеш да га случајно не натруниш“ (2002а: 233).

Синергија одредница времена и простора стапа се у целину у оквиру наратива и помаже читаоцима да презентоване догађаје поимају као јединство, које доприноси изградњи поретка и богаћењу структуре у оквиру наратива.

Роман *Гори Морава* представља добар репрезент пишчевог кретања по временској оси прошлости за коју су везани простори који су обележили једно детињство а касније и живот главног лика Стеве. Овај аутобиографски роман састоји се од хронолошки поређаних слика сећања (Ходел 2017: 46).

Структура романа, путем три централна поглавља, обухвата временски план који је у прва два поглавља везан за период детињства дечака Стеве, док је трећи део резервисан за живот већ одраслог Стеве, који се враћа у родну Ћуприју. Сижејни склоп изграђен на подлози сећања из периода детињства и младости главног лика, ретроспекцијом, уводи читаоце у специфично и реалистично дочарану темпоралну организацију наратива. Тиме је временски план прецизно одређен, смештен у далеку

прошлост и усмерен, већим делом романа, на детињство главног лика, уз присуство исповедног тона и неретко укрштање тачака гледишта одраслог Свете и тачке гледишта Свете детета.

Приповедање у првом лицу коме и у овом случају Михаиловић прибегава, подразумева додељивање приповедачке палице главном лику, који се сећа свога детињства указујући на извесну удаљеност временског плана. Ретроверзије су у вези са конкретном временском тачком, дакле, период Стевиног детињства и тај временски излет у прошлост, логично, са собом повлачи актере наративних ситуација из млађих животних раздобља. Насупрот томе, треће поглавље романа указује да многих ликова више нема или да су неки у тренутку приповедања већ људи у поодмаклим годинама. Честе анахроније, незната одступања од централног и хронолошког следа догађаја и временског плана уз евентуалне излете у будућност (наговештаји Ујка Драгове болести који предвиђају смрт која ће се испоставити неизбежном). Међутим, оно што утиче на такво одступање од узрочно-последичног тока приповедања управо је евоцирање успомена којим главни лик прибегава. Уметнуте приче на које наилазимо у оквиру централног временског плана односе се на биографије најближих чланова Светине породице (оца, мајке, ујака, деде, баба Велике) али неретко бивају усмерене и на неке догађаје из друштвено-историјског сегмента, уметнуте у склопу предања. Управо оваква концепција романа указује и на развијену просторну димензију која се огледа највише у наративним сегментима обележеним ретроверзијама. Он укључује бројне Ћупријске локалитете, топониме, за које су везана предања као основне просторе романа док се као споредни простор јавља Београд у који се Света сели и формира породицу али и у који долази стриц Станоје како би лечио своју болест.

У оквиру такве просторне структуре романа могу се издвојити различити сегменти простора у којима се радња дешава, како затворени тако и отворени. Ретроспективно приповедање подразумева Стевина сећања на стару породичну сеоску кућу, двориште у коме су обитавале разне животиње и живина, сеоског плота који их је делио од баба Великине куће, дрвеће иза којег се као дечак са друговима играо жмурке, реку Мораву поред које је одрастао и свих елемената који реално дочаравају

сеоски амбијент¹⁷⁰. Ти елементи указују на слободу и безбрижност у периоду детињства јер је могуће да „*unutra* označava skućeni prostor, a *napolju* - slobodu“ (Bal 2000: 179).

Такође, у оквиру наратива, виђене дечијим оком, неретко срећемо кафанске просторе, задимљене просторије у којима обитавају пијанци. Таквим просторима се на симболичном плану указује на актера догађаја често реализованих у поменутих просторима (Перу, Светиног оца, који се одаје алкохолу). Од затворених простора истичу се и просторије породичне куће. У њима су смештене епизоде Светиних дана боловања, јер је као дечак „често боловао“ и одвијају се различити ритуали које спроводе баба Велика и Лепосава али се уједно срећу сцене са кућним посетама доктора Томића, увек за Свету непријатне.

У оквиру временске тачке приповедања, која подразумева приповедање из перспективе одраслог приповедача, уочава се повратак у основни просторни амбијент, Ћуприју приликом многобројних смртних случајева. Такође се уочава ширење просторне димензије на споредни простор, Београд, који ће бити место живљења главног лика. Градска гужва, аутобуси, болнице и ординације лекара које Света посећује са стрицем Станојем јављају се као сужени (отворени и затворени) простори унутар споредног простора у наративу. Стога је насупрот Светином детињству и сеоском амбијенту, градски простор постављен као опонент неком прошлом животу од кога су остала само сећања и мало живих људи.

Опозицију село-град можемо поимати и као „*mesto moći prema nemoći stanovnika sela*“ (Bal 2000: 180), те градски амбијент повезивати са другачијим менталитетом, који на онај, сеоски, гледа са подозрењем и омаловажавањем. У томе се потврђује контраст често заступљен у књижевности, који се односи на поделу простора на приступачан и неприступачан:

¹⁷⁰ „У башти иза наше куће имали смо све и свашта – кукуруз дванаестак и шеснаестак и кромпир бели и месечар, пасуљ, пузавац и чучавац [...] Свугде по градини, а нарочито крај тараба, расле су густе, горостанске баштенске метле. У њима смо правили фантастичне колибе [...] Понекад бисмо се, у гађицама и с ножевима од тулузине у зубима, пентралаи по дрвећу и скривали у метлама, играјући се Тарцана и урођеника“ (Михаиловић 2002а: 11, 14).

„Једанпут улазимо на Зеленом венцу у аутобус тридесет тројку [...] Изненада иза леђа зачујем неку дреку.

'Како то стојиш!' виче неко. 'Ниси сам! Ниси међу својим сељацинама!' [...] У широким шајачним панталонама и оном кратком капуту од пребојеног војничког сукна, са шубарицом, мора бити да је, маловарошки невичан, у возилу некако незгодно стао. И сад се због тога на њега издире, омалени, чисмени, избријани чичица у елегантном сивом капуту [...] 'Шта ти мислиш где си! Иди у своје село! Ниси међу својим гејацима!'

(Михаиловић 2002а: 141).

Ходел запажа да је „Михаиловић у својим причама углавном инспирисан реалним особама, било звуком њиховог говора, необичним поступком, у којем се манифестује њихов карактер, или судбоносним животним путем“ (Ходел 2017: 39). Стога није на одмет наново указати и на наводе писца (о којима је било речи у поглављу у коме је говорено о експлицитној и имплицитној поетици овог писца) да је ова књига изразито аутобиографка¹⁷¹, носилац снажне емоције, носталгичног тона и изразито чежњивог односа јунака према просторима на којима се темеље топле успомене везане за његово детињство и младост. У томе откривамо пренесена значења идентификујући их путем хтонотопских одредница.

Са *Чизмашима* Михаиловић наставља низ сказних наратора, иако је овај наратор као и његово казивање, према мишљењу критике мање уверљиво и остаје у сенци Петрије и Љубе Шампиона, о чему је већ било речи, и управо је глас приповедача глас подофицира Живојина Станимировића, Жике Курјака, који своју војничку причу и њен трагични крај жели да исприча читаоцима. Ретроспективно приповедање развија причу хронолошки, уз мања одступања, након којих се приповедач враћа на место где је прича прекинута. Честе антиципације помажу у појашњењу развоја и исхода догађаја, те се темпорална шема, креће не само у том

¹⁷¹ У белешци издавача романа *Гори Морава* (2002) Лом, налазимо на следеће: „*Гори Морава* је још једном спремна за штампу, у новом издању. Пре тридесетак година читао сам *Кад су цветале тикве*, касније *Петријин венац*, *Чизмаше*, и мом дивљењу никад краја. Тада нисам ни помишљао да ћу једног дана објавити књигу Драгослава Михаиловића, и то једну сасвим личну књигу, причу о његовом детињству и првој младости. Нешто, дакле о чему он раније није писао“ (Михаиловић 2002а: 173).

правцу већ и, као што је речено, ретроспекцијом, уназад, уз аналепсу. Крећући се вешто по временској оси, приповедач казивање концентрише на кључне животне догађаје које настоји да објасни и што детаљније приближи читаоцима. Временски оквир приче подразумева моменат ступања у војничке редове младог Жике Курјака, у току 1930. године па све до заточеништва, односно боравка у затворској душевној болници, 1939. године: „Тако ти ја у јесен тријесте ступим у војску. Кад сад, деветсто седамдесете, погледам, видим да, фала богу, нисам добро ни знао шта је то“ (Михаиловић 1990: 14); „Тад, тријес девете у Скопљу, са мном је тако пошло и, ево, још траје. Онда сам ја изгубио неке ствари које су можда на овом свету могле да ме одрже“ (1990: 328). Дакле, уочавамо са се приповедачко *ја* сећа тих година са временске дистанце која се протеже на дуг период од тридесетак година.

У затворској душевној болници завршава се централна прича о Жикином успону и паду. У кратим цртама, приповедач пресабира сопствени живот како би дао завршетак централне приче, који је и недостајао управо због плана писца да причу настави и прошири. У белешци на почетку трећег поглавља уочава се промена временске перспективе из које допире глас приповедача: „(Исказано испрекидано и, због блиског присуства власти, тихим гласом светлог, снежног недељног поподнева 21. јануара 1979. године у соби за посете душевне болнице Окружног затвора у Београду)“ (1990: 313). Јелена Јовановић добро примећује да је потпуни суноврат у Жикином животу само је наговештен завршним делом књиге који обухвата свега петнаестак страна и он је одвојен од остатака романа променом временске перспективе удаљене девет година од оне са које приповедач прича у преосталом делу текста. Тиме је начињен велики временски несклад који нарушава кохерентност дела и може бити разумљив само ако се последњи, даметнути део, схвати као најавна наставка приче којој сада знамо и коначни исход (Јовановић 2018: 152). Тешкоће на које је писац наилазио у самом поступку током писања романа, што је често и наглашавао („Са *Чизмашима* сам јако залутао“ (Милановић 1990: 41)) резултирале су оваквим нејасноћама и херметичношћу текста, којој доприноси и увођење паралелног документарног тока у наратив, докумената из државне архиве (чак тринаест поглавља њима почиње). Такав принцип није успео да оствари пишчеву намеру о пружању компактне и реалне слике

историјског времена које је требало предочити читаоцима. Пресецајући фикцију наратива приложени пасажии историјских докумената у појединим случајевима служе као доказни материјал и оправдање за различите поступке ликова, као и за указивање на различитост идеологија и политичких струја, комунизма и оних које су подржавале краља. Међутим, већина документарних текстова означена је недостацима, насумично бива представљена, без јасног каузалитета и хронологије која би се могла успоставити (Јовановић 2018: 153). Неоспорни су и елементи историјског слоја који је управо тим текстовима представљен, који, „када се сагледају независно у распореду који им је одредио писац, идући према завршници, све јасније указују на развој сепаратистичких, центрифугалних тенденција у политичком животу Краљевине Југославије“ (Аћимовић Ивков 2018: 235, 236).

Поред временског, у роману је значајно присутан и просторни сегмент са којим су ликови у корелацији и у коме делују и он је често симболична слика њиховог душевног стања¹⁷². Ако имамо у виду дистинкцију између места и простора, о којој смо и раније говорили, у оквиру структуре *Чизмаша* уочавамо места у којима се догађаји одигравају те поново примат добија Окно, Крагујевац, Ћуприја и околина, Параћин, Јагодина и околна села (Супска, Сење, Стубица, Сикирица, Јовац, Мијатовац, Остриковац, Иванковац, Паљане, Мутница, Винорача, Поповац) која су у вези са Жикиним првим војним службовањем у Ћуприји (две годние). Затим се среће приширивање ове категорије односно транспоновање јунака у друге просторе подстакнуто животним околностима, које подразумева одлазак за другом војничком службом у Скопље и скопски гарнизон (четири године)¹⁷³. Управо тамо ће се одиграти значајан део кључних догађаја који су предодредили његов живот. Из тог разлога је и његова емоционална ангажованост у приповедању висока (Чутура 2021: 247).

¹⁷² Централни топос Жириног казивања из оживљеног сећања и искуства је затвор у коме је био „пре и за време и после рата“. Кроз тај говор се раскрива његова судбина и он предочава шта ће било са Жиком после скопског случаја. Допао је у немачки логор, из ког је побегао, да би се потом придружио шумицама, партизанима. Коначно је, због вербалних иступа на рачун комунистичких моћника, проглашен лудим и смештен у затворску душевну болницу (Аћимовић Ивков 2018: 234).

¹⁷³ „А кад најзад стиже и наређење за покрет – стварно се иде из Ћуприје, у Скопље – леле, мајко, тек тад настаде зло“ (Михаиловић 1990: 69).

Категорија простора подразумева уже, затворене просторе које сусрећемо у оквиру наратива а то су Жикина породична кућа (на почетку романа), војничке касарне, кафане, куплераји, хотел Македонија, Жикина подстанарска соба газдарице баба-Дифине у Скопљу, кућа удовице Софије у коју је заљубљен, затворске ћелије и на крају соба затворске душевне болнице, простор из којег допире глас приповедача и у којем се прича завршава.

Перцепција представљеног простора у роману и односи између ликова и одређених простора неретко су дати путем чула. Примере обично налазимо у описима љубавног чина са лепом удовицом Софијом те се простор у коме се ликови налазе поима као *кадар* (Bal 2000: 112) у коме олфакторна перцепција игра значајну улогу: „Уведе ме она оданде право у спаваћу собу [...] и мирише ми. Јој, како мирише“ (Михаиловић 1990: 124); „Упали она лампу. Најзад је некако оборим поред мене у кревет. Љубим је онде, миришем. Од ракије сам се, чини ми се, истрезнио, али од оног њеног мириса цео ми се мозак окреће“ (1990: 124). Удвајање наративног и доживљеног *ја* лика наратора асоцира на поменуте догађаје из прошлости те на тај начин догађајни низ бива измештен из хронолошког и постаје ретроверзан (Мацура 2018: 132). Такође, у часовима Жикиног пијанства уочавамо да је перцепцију простора у коме се лик налази отежана и искривљена: „Идем, дакле, улицом и – куд ћу, шта ћу – чим сиђем с Кале, ајд опет у кафану. Не знам више ни која беше [...] И тако се брзо скроз земљошем. Не знам ни колико сам седео ни колико попио“ (1990: 120).

У оквиру представљеног књижевног света у роману актуелизује се сукоб између система вредности и представа на линији село-град те се главни лик определио да сам води битку унутар тако комплексног и окрутног света што резултира трагичним исходом јединке притиснуте стигмом разорних друштвених и политичких сила.

Посматрајући роман *Злотвори* уочавамо да је у оквиру организације времена укључена прожетост романа историјском и политичком нотом што нам помаже да у оквиру сижејног склопа јасно маркирамо историјско време у коме је радња романа смештена. Догађаји обухваћени радњом, са тематиком „*zatvorskog ostrva*“ (Hodel 2020: 236), Голог отока, описани „*ne više primarno iz perspektive žrtve, već iz ugla vinovnika*

zločina“ (2020: 236), започињу крајем 1941. године када ћупријско-параћинска чета ослобађа сењски рудник.

С обзиром на то да је у оквиру хронотопа наративних текстова време препознато као водеће начело (Bahtin 1989: 194), приметићемо да Михаиловић у *Злотворима* овој категорији поклања доста пажње. Пишући о периоду друге Југославије, и најзначајнијим личностима актуелне Комунистичке партије Југославије, писац истиче историјски потенцијал текста савршено преточен у фикцију, јер историјска проза дубље „продире с ону страну доказног материјала“ (Фростер 2002: 55), како би читаоца усмерио на исправно читање романа у коме „све личности имају романескну, а не историографску улогу“ (Михаиловић 1997а), ограђујући се од погрешног разумевања текста и служећи се „наративном одбраном“ (Абот 2009: 233). Временски оквир приче у оквиру које су смештени догађаји обухвата време уочи Другог светског рата па све до 1966. године, када Јова Веселиновић, пуковник у превременој пензији, убија чланове своје породице и на крају себи одузима живот. Тиме се завршава граница последњег временског оквира. Историјско време захваћено у тексту јасно показује да се архетип зла не крије само у историји и идеологији, већ у људима, и што је најстрашније, клица његова постоји у сваком човеку појединачно (Лазић 2016: 110).

На неке од карактеристика у обликовању приче указали смо у претходном поглављу, али није на одмет поменути их поново. Овде превасходно мислимо на то да су у роману присутни синхрони и ретроспективни временски план обликовања приче. Ретроспективни план бисмо могли издвојити и окарактерисати као привилегован јер се у роману описују догађаји којима је испуњена прошлост главног јунака а о којима сведочи свезнајући приповедач, детаљно упознат са биографијама свих ликова. Тако се тематски оквир романа шири те у њему препознајемо „сложено приповедање о идеолошко-политичким сударима, тешким судбинским искушењима, ломовима и трагичним дешавањима у две деценије трајања социјалистичке Југославије, над којом се тада наднела неуклоњива сенка непојамног голооточног страдања“ (Аћимов Ивков 2018: 267).

Као што смо већ напоменули, роман је састављен од четири поглавља. С почетка, писац прати животну причу главног лика, злочинца, Јове Веселиновића истичући предање о партизанској ћупријској чети коју су „у јесен 1941. године немачким окупаторима издали сељаци који нису жељели да чују за будући колхозни систем правде“ (Hodel 2020: 239). Тиме се ток приповедања усмерава на биографију јединог преживелог, Јове Веселиновића: „Опанчарски радник Јова, онда, *на почетку рата* (подвукла М. С.), одболова Мирково стрељање у неком прикрајку као куче“ (Михаиловић 1997а: 33). Убиством вође њихове чете које су извршили према наређењу комесара, казнивши га због непослушности, било је ватрено крштење за Јову и почетак његове злочиначке биографије. „Sa ovim ubistvom Veselinović je iskusio inicijaciju i svoj budući zanat“ (Hodel 2020: 239).

У другом делу свезнајући приповедач обликује наратију тако што на временском плану прати године напредовања Јове Веселиновића: „Тако, у новој улози поче да ужива и временом се прослави великом храброшћу и опаком неумољивошћу, и за своје, а камоли за туђе. Већ *средином рата* (подвукла М. С.) важио је за човека који свукуд стиже и свуда за собом оставља јаук и лелек [...] Великом храброшћу и још већом ревношћу брзо заслужи висок чин, командантско звање и највиша одликовања“ (1997: 33). Веселиновић постаје један од најзначајнијих представника владајуће Комунистичке партије Југославије напредује у служби и четири године након завршетка рата, „пошто топови утихнуше“ (1997: 35) постаје шеф најстрашнијег острвског логора за преваспитавање, чувеног Голог Отока“ (Михаиловић 1997а: 35). Дакле, време које се наводи као време постављање Јове Веселиновића за једног од шефова Голог Отока, познатог као „Југословенски Алкатраз“ поклапа се са историјским временом оснивања овог југословенског логора, односно са 1949. годином. Оваква историјска подлога помогла је писцу да обликује савршену биографију злочинца и испрати путеве којим се његова животна прича креће.

Међутим, „*после шест година* (подвукла М. С.) управљања у логорима и робијашницама, пуковник Јова Веселиновић врати се у Београд жени и још малом детету разочаран и у себи уздрман“ (1997: 37). Није могао да поднесе превремену пензију у коју бива а „све оно за шта се годинама борио, пред његовим се очима

рушило“ (1997: 37). Презентујући ове догађаје у развојној форми, хронолошким следом, писац прибегава обликовању портрета Јове Веселиновића код кога ће, подстакнута разочарењем и неуспехом, расти мржња и кључати бес који ће довести до душевног оболевања и психичких напрелина у његовом бићу. Такво стање ће са временом постајати све интензивније и израженије да ће га на самом крају довести до трагичног завршетка. Аћимов Ивков добро примећује да „исцрпно и сликовито извештавајући о помереном стању пензионисаног пуковника Удбе Јове Веселиновића, приповедач је посебну пажњу посветио двома драматичним ситуацијама из његове прошлости. Обе те ситуације су у дубокој вези са његовим службовањем на Голотомоку и обе су оставиле трага у његовој души и индиректно определиле његову судбину. Једна од њих је смештена у педесете године, док је друга смештена у шездесет и шесту годину прошлог века (подвукла М. С.), важну и преломну за самог јунака, пошто је те године са власти збачен његов узор и заштитник Александар Ранковић“ (Аћимовић Ивков 2018: 81). Дешавања која су постављена у овај временски план биће критичне тачке из прошлости које ће се одразити на психичко стање јунака. Једна ситуација је у вези са трагичним убиством једног од затвореника логора, коме ће Јова присуствовати а друга се односи на сусрет и разговор на Београдским улицама „нешто после два по подне (подвукла М. С.)“ (1997: 49) са преминулим логорашем Стеваном Накарадом. У тим догађајима писац изузетним уметничким поступцима успева да дочара помереност ума, тада већ шездесет шестогодишњег, Јове Веселиновића и разорно рефлектовање крвавих, злочиначких догађаја из прошлости који у пробуђеној савести васкрсавају.

Такође, у току читаваог романа и описа догађаја из прошлости, уочава се настојање приповедача да већину епизода смести у одређен временски оквир и да га јасно истакне:

„Али сећао се још једног сличног догађаја. После путовања у централу на реферисање управник логора Булатовић му је још негде *педесете године* (подвукла М. С.) поверио да су њих у Београду критиковали“ (1997: 59);

„једног дана, вероватно, још крајем четрдесет девете или, најкасније почетком педесете (подвукла М. С.), хитно га је позвао пуковник Булатовић“ (1997: 78);

„Педесет друге (подвукла М. С.) су први пут покушали да се отарасе гробаља на острву [...] Педесет треће (подвукла М. С.), чак, тамо, код кланице, био је пренет и један вагонет и неко је смислио да их спаљује“ (1997: 81).

Трећи део романа који носи назив „Црна књига“ приказује судбинске моменте који утичу и усмеравају Јовин живот а који су у нераскидивој вези са политичком позадином и променама које су наступале на идеолошком плану. Уз то, за Јовину судбину уско бивају везана имена историјских личности Комунистичке партије Југославије¹⁷⁴, политичког апарата који ће открити приповедачко настојање да покаже скривену, злочиначку страну једног идеолошког и политичког система чији је део био и сам Јова Веселиновић. Тако је и овај сегмент већ на самом почетку маркиран временском одредницом и оквиром у који су смештени опсежни извештаји приповедача о злоделима¹⁷⁵ на логору и „махнитању зла у једном издвојеном невеликом историјском периоду“ (Аћимов Ивков 2018: 278):

„Од маја деветсто четрдесет осме, кад је као прве те врсте, ухапсила Сретена Жујовића и Андрију Хебранга са десетак пријатеља и сарадника, које ће за три године скоро све поубијати, па до краја педесет шесте, пуних осам година у првој вожњи, а и у поновним покушајима од педесет осме до шездесет прве да се издрднани концлогорски колесар обнови, у ствари стално обигравала око исте шерпе пуне врелих

¹⁷⁴ У овом поглављу романа свезнајући приповедач неретко уступа реч ликовима и догађаје тумачи, коментарише и представља путем њихове тачке гледишта. Њихови портрети изграђују се употребом унутрашњих монолога и сликања психолошких одлика. У том историчном оживљавању и представљању приповедач је [...] настојао да у портретисању историјских личности нагласи једну или неколико сродних карактерних димензија. Посебно оних које би битно утицале на формирање негативног читалачког утиска о њиховој историјској улози и учинку [...] Због тога, у свету овог романа, међу политичким личностима друге Југославије нема другачијих типова јунака осим негативних и нема друге егзистенцијалне димензије осим патничке и страдалне“ (Аћимов Ивков 2018: 278).

¹⁷⁵ Још у пролеће деветсто педесете у ствари Лека је почео да страхује да је читав поступак према становницима промашен и да им се, што је још горе, може потпуно изотети из руку. Хапшења су по својим размерама постајала просто несагледива и изгледало је да се више не могу ни зауставити (Михаиловић 1997а: 139).

чварака: побити или не побити? Никако није могла да се одлучи“ (подвукла М. С.) (1997: 113).

Појединачне догађаје описане у потпоглављима романа писац поново смешта у временски оквир како би што подробније дочарао читаоцима оно што се на логору дешавало, тачније у периоду када се каријера пуковника Јове Веселиновића кретала узлазном путањом: „Али ни с тим није ишло сасвим глатко. Нарочито драматичан тренутак наступио је *деветсто педесет седме* (подвукла М. С.), кад се у припреми прославе годишњице ослобођења логора међу бившим партизанским борцима у јавности подигла галама да се Јајинци најзад обележе“ (Михаиловић 1997а: 134); „И кад је *деветсто педесет осме* (подвукла М. С.) спомен-парк требало да почне да се гради, одбор за његово подизање, који је био надлежан да донесе одлуку о приступању послу, више није био онако одушевљен“ (1997: 137); „Тако је прошла *деветсто педесет осма*, слављеничка *педесет девета*, кад је, на педесету годишњицу ослобођења логора, споменик требало открити, *затим шездесета*“ (1997: 137), (подвукла М. С.).

Сликајући биографије свих ликова писац је за сваког од њих резервисао одређене епизоде у којима они преузимају окосницу радње са којом се нераскидиво повезује лик Јове Веселиновића. Појава великог броја анахронија изазваним одступањем од хронолошког следа догађаја приказује и велики број ситуација које се, као на траци, нижу у свести ликова. Тако се у оквиру наратива активирају специфични ефекти и уз неретко прибегавање аналепси (уз епизоде које се уназад оживљавају) најављују будући догађаји. Пишчево прибегавање оваквим средствима употпуњује и избор наратора (свезнајућег) обogaђеног оним знањима која остали ликови романа не поседују.

На крају трећег поглавља приказан је и суноврат Јовиног узлета који се дешава 1995. године када бива премештен „на место управника једне цивилне казнионице на копну у Србији“ (1997: 245) а затим, „само *годину дана после* (подвукла М. С.) тога бива враћен у Београд“ (1997: 245) и тамо огорчен, немиран и обесмишљен бива одбачен и остављен сам на непознатом терену. Готово сви догађаји који су након тога описани, у четвртом, уједно и последњем поглављу, које је читаво у „кључу оживљене

религиозно-хришћанске истине и спознаје“ (Аћимов Ивков 2018: 287) и окончања прича о виновницима смрти, указују на трагични свршетак који ће уследити и на психичке напрелине којих Јовино биће не може да се ослободи. Различите натуралистичке појединости и слике последњих година пред самоубиство готово су у нераскидивом садејству са простором у оквиру кога се јунак креће, о чему ће бити речи у наставку. Књижевни свет овог Михаиловићевог романа грађен је сложено и „по томе што је у њега уграђена значењска симетрија између временских планова, јер распомањено зло делује у њему једнако за време али и после рата“ (2018: 287).

Када говоримо о просторним одредницама, важно је поменути да Мике Бал сматра да је концепту простора посвећено само неколико теоријских публикација као и то да је Печ 1934. године у немачку теорију књижевности увео разлику између места и простора. При томе, Бал место види као тополошку позицију на којој се актери налазе и где се догађаји одигравају и да се у току тог процеса место повезано са тачкама опажаја које називамо простором (Bal 2000: 111), те да се тако успоставља корелација између одредница места/простора и времена у оквиру књижевног дела.

Посматрајући структуру *Злотвора* уочава се да је могуће пронаћи просторне одреднице које успешно кореспондирају са временском димензијом и захватају три основна простора за која су везани догађаји из живота главног лика, Ћуприју и Параћин са околним местима, Голи оток, острво смештено у западном делу Хрватске и Београд. За простор Ћуприје, Параћина и околних места везано је горепоменуто предање о ћупријско-параћинској партизанској чети којој је Јова Веселиновић припадао. Ћуприја је у роману приказана као родно место главног лика а уједно и приповедача, који нам то потврђује већ у првом поглављу романа док описује своје сународнике, ћупричане, међу којима је „негде и настало предање о људима из нестале партизанске чете двеју суседних вароши, Ћуприје и Параћина, и о једном великом злотвору, моме суграђанину“ (Михаиловић 1997а: 11). Догађаји који су у вези са поменутим просторима доносе причу о напредовању Јове Веселиновића у партијским одредима где „брзо заслужи висок чин, командантско звање и највиша одликовања“ (1997: 33), о његовим првим уморствима и епизодама у којима је почео да ужива у својој улози, прославивши се „великом храброшћу и опаком неумољивошћу“ (1997:

33) а све у циљу оданости партији, па је „већ средином рата важио за човека који свукуд стиже и свуда за собом оставља јаук и лелек“ (1997: 33). Варошански локалитет односно место порекла главног lika од кога се, како у каријери напредује, удаљава, може добро кореспондирати са тврдњом о просторним супротностима коју износи Мике Бал да су град и село „u mnogim romantičarskim i realističnim romanima suprotnost jedno drugom, ponekad poniranje u grešnost kao suprotnost idiličnoj nevinosti, ili kao mogućnost da se na magičan način obogati, nasuprot neizmernom vekovnom kuluku seljaka; ili kao mesto moći prema nemoći stanovnika sela... (Bal 2000: 180).

Четири године после рата приказани догађаји селе се на простор Голог отока где Јова проводи добар део живота, постаје један од шефова и одатле, само по потреби, одлази у престоницу, Београд, својој породици или „да се дискретно пожали због одвојености од другова“ (1997: 35). За простор логора везани су и други ликови, остали шефови и затвореници над којима се врше бројна мучења приказана у већ помињаним епизодама са израженим натуралистичким сценама. Бројни догађаји из којих изостаје хронолошки след везани су за простор острва и логора Голи оток, а где Јова проводи више од десет година након којих ће, без своје воље бити премештен у Београд где добија, како он схвата, готово административни посао. Поред тога, кретања која главни лик чини бивају усмерена и на друге, даље просторе, као што су острво Свети Гргур, Словенија и тако даље.

За простор Београда биће везани догађаји у којима се описује лагани прелазак Јове Веселиновића у болест и психичко растројство које настаје као последица одбацивања из службе и немогућности да се снађе у новонасталој ситуацији. У Београду су приказани станове у којима живе неки од ликова или канцеларије у којима бораве, које су Јови Веселиновићу добро познате. Догађаји који се у њима одвијају тичу се Јовиног односа са породицом али и односа између њега и сарадника или надређених представника Партије. Догађаји о којима се приповеда смештени су у различите просторне сегменте (оличене у виду унутрашњег или спољашњег

простора)¹⁷⁶. У луксузној дедињској десетоспратници у којој је смештен његов стан, налази се његова супруга са сином и тај простор приказан је као оличење нове и за Јову непознате атмосфера, која се у потпуности разликује од оне на коју је навикао у логору: „Није више знао где да се скраси. Пуцајући од досаде и напетости, повоздан се у презреним папучама мувао у затвореној соби, читао и прочитавао новине...” (1997: 39). Опису тог простора писац је посветио доста пажње описујући последње тренутке пре свршетка Јовиног живота у њему. Стона лампа, писаћи сто, фијока и преграде писаћег стола у којима под кључем чува оружје, боца са ракијом на сточићу, шарени ћилим... сви елементи су детаљно предочени и употпуњују дати простор у коме он запада у лудило, које га води га убиству породице и самоубиству.

Такође, од унутрашњих простора примећују се станови других ликова: „стан број 3“, Лекин дом у коме се обавља разговор и преиспитују поступци и грехови у којима су огрезли (Лека је приказан као човек који се у старости окреће религији), као и установе и кабинети унутар њих: Крцунов кабинет у коме се обавља разговор око грешака направљених у логору, затим кабинет „друга Леке“ у савезном министарству у коме се обавља још један од разговора са надређеним министром Леком, који Јову, мимо пристанка, шаље на Блед да се одмори. Бледско језеро је простор који није у вези са центалним просторима, Голим отоком, Београдом или Ћупријом, већ је у структуру романа уведен помоћу животног пута и кретања главног лика.

Када су у питању спољашњи простори, Бледско језеро, тачније Титова вила на Бледу, јавља се као још једно одредиште на коме јунак романа проводи петнаест зимских дана и које се, уз сликање природних лепота, у роману приказује као контрапункт затвореном канцеларијском простору, становима и локалитетима испуњеним градског гужвом: „У ономе миру изнад залеђеног језера, на које је непрекидно падао некакав топао, лоптаст снег, у удобности која је сваком ситницом одисала једним другим, њему непознатим светом [...] у раскоши која обичнима, знао је, није доступна [...] просто се препородио“ (1997: 309).

¹⁷⁶ „Daleko-blizu, zatvoreno-otvoreno, konačno-beskonačno, povezano sa tuđ-vlasititi, siguran-nesiguran, pristupačan-nepristupačan, kontrasti su koje često srećemo. Fabule su, ponekad, u potpunosti konstruisane prostornim suprotnostima“ (Bal 2000: 180).

Улице Београда и градска врева поимају се као простори унутар ширег простора, Београда те се у оквиру њих обликују епизоде у којима Јова Веселиновић запада у лудило и халуцинације. Улични простори чије груписање помаже добијању увида у односе између елемената (Bal 2000: 179) (Теразије, бископ „Звезда“, улица преко пута Старог двора, Улица Народног фронта, Скупштина Србије, Топчидер. Славија, Црква светог Марка, аутобуске станице...) резервисани су за сусрете са мртвима и разговоре са њима: „а онда му се једног дана на улици опет деси *оно*. Ишао је Теразијама према Лондону управо се припремајући за једну непријатну посету [...] Па то је само бедни Накарада, помислио је, неће ваљда и та будала да те збуди! Прибери се, човече!“ (1997: 49). Тих се улица Јова сећа и у тренуцима пре самоубиства, када улази у свој стан са јасним наумом и одлуком да замишљено и реализује. Излазећи на балкон стана он готово са жаљењем, сав у опроштајном тону и носталгији, „Са висине деветог спрата осматра нејасни замрачени стадион „Црвене звезде“ и далека маглена јесења светла града који воли“ (1997: 350). Он посматра некадашњи живот који је провео на уличним просторима и у тим моментима се од њега опрашта: „Колико сам пута, мисли, туда прошао, и пешице и службеним колима. Хоће ли ме се те улице кад нестанем моћи каткада сетити? Наново сузи и мирно пушта да му мокрина сузи низ лице“ (Михаиловић 1997а: 352).

Из наведеног уочавамо да је могуће препознати да се у *Злотворима* догађаји *негде* одигравају, да се места на којима се нешто деси у принципу могу одредити и да заправо није зачуђујуће што просторни елементи у фабули имају тако значајну функцију (Bal 2000: 178-179).

Сагледавањем романа *Треће пролеће* утврдили смо да је временски план који је у њему представљан, као и у *Злотворима*, маркиран историјском и политичком позадином, периодом друге Југославије и да траје све до смрти Јосипа Броза Тита, председника и творца поменуте творевине. Сликајући животни пут и каријеру главног лика Свете Петронијевића, Руског, писац приказује шири временски план и догађаје који су се одиграли у периоду постојања Југославије, након завршетка Другог светског рата.

Три најзначајнија, централна дела романа, изграђена су према принципу приказивања најупечатљивијих и судбинских догађаја из живота главног лика. Сам роман започиње временском одредницом која указује на послератни период у Ћуприји, локалитету који Михаиловић сели из романа у роман: „Крајем треће слободне зиме у Ћуприји се догоди нешто што се никада није догодило - Раваница потече узбрдо“ (Михаиловић 2002б: 7). Од тог момента читаоци ће имати прилике да прате одређене јунакове поступке, стања и размишљања из периода његове младости, а који су у дубокој сагласности са правцем његовог живота и исходом судбине. Претиће догађаје из оног периода живота који је обележен његовим добровољним ступањем у редове нове партизанске власти и утопистички подржаног и убеђеног, жестоког ангажовања у спровођењу њених строгих одлука и бруталних поступака (Аћимов Ивков 2018: 290).

Писац главног лика проводи кроз различите животне ситуације и социјалне средине и у том померању приче у времену, осликава дубоке психичке процесе који у њему ковитлају. Након живота у Ћуприји, болести коју је зарадио спасавајући суграђане од усковитлале Раванице и временских непогода, некадашњи млади заставник Удбе, Света, замрзевши све сељаке и суграђане, свој живот наставља у Београду. Са двадесет и две године, туберкулозни болесник, затражи да га пошаљу у Београд, у Удбину болницу на Дедињу, а затим бива премештен у Загреб на клинику „Ребро“ и већ у двадесет трећој години пристаје на операцију. Након тога бива премештан по различитим болницама и „тако скоро пуних шест година“ (Михаиловић 2002б: 54). Уочавамо да је реч о временском „*sažimanju maksimalnom brzinom*“ (Bal 2000: 87). Све док се није нашао лекар који га једног дана напросто најури из болнице. Он одлази у Београд, затим у Врњачку Бању где проводи неколико дана и одлучује се да сврати у Ћуприју у којој га, после толико времена, нико не препознаје. Његову нетрпељивост према Ћупричанима („Мрзео је Ћуприју и Ћупричане и желео да их никад више и не види. Они су му за све, веровао је, били криви“ (Михаиловић 2002б: 56)) писац интензивира истицањем времена трајања Светине посете родном месту „И не остаде дуже од три-четири сата [...] па кријући се [...] првим вечерњим возом побеже“ (2002б: 56) у Београд где се и наставља.

У наставку примећујемо да се писац скраћивањем временског плана и издвајањем само најспецифичнијих епизода из Светиног живота, служи сажимањем временског оквира, које за циљ има ефекат селекције специфичних животних момената, кључних за изградњу портрета главног лика. Због тога ће кључни догађаји из живота главног лика добити сву пажњу што је и по традицији романа, дакле, да се такав приступ сажимања временског оквира и догађаја у њему примењује. Такозвани „драмски климакси“ – догађаји који имају јак утицај на ток фабуле – прекретнице, моменти у којима се ситуација мења и линија бива прекинута, такви догађаји се опширније презентују у сценама, док се неважни догађаји – без јачег утицаја на ток фабуле – сажимају (Bal 2000: 87-88).

Тако се, након Светиног болесничког периода и доласка у Београд, у оквиру наратива марkira временски исказ, да ће у том окружењу, „некадашњем младићу отутњати још четврт века“ (2002б: 57). Пратећи кретање његовог живота, писац приступа грађењу приче која напредује, згушњава се и прилагођава политичким и социолошким околностима у датом временском оквиру. „Дакле, остатак романа не само да смешта главног јунака у велеградску средину, отвара му нове љубавне епизоде, већ прати и ескламацију његовог самопреиспитивања“ (Сретић 2020: 244). Поучен претходним искуствима која је стекао од пуковника и ментора Јове Веселиновћа и капетана Колере, Света, осетивши се лење и бескорисно, поново, „после десетогодишњег (подвукла М. С.) забатаљивања“ (Михаиловић 2002б: 71) приступа политичкој полицији и постаје њен сарадник. Оженивши се, потрудиће се да добије диплому Правног факултета и свој углед подигне (од којег су политичке претензије неизоставне) у угледној адвокатској канцеларији. Међу епизодама које ће бити повезане са стицањем угледа и политичке моћи, писац ће издвојити ону у којој се код протагонисте романа рађа љубав према младој студенткињи књижевности, Мирјани. Међутим, временски оквир који тада уочавамо има историјску подлогу. Заправо се ради о 1968. години када су Југославију захватио талас студентских демонстрација које су кулминирале у Београду. Писац главног лика доводи у везу са овим догађајем истичући његову жељу да буде део акутелних дешавања и да се поново осети младим, што ће поменута романса са Мирјаном само потпирити и довести до

трагичног завршетка. Тај период у роману бива испуњен догађајима који се тичу одбране Мирјаниног брата Андреје на суду (политичког побуњеника и преступника) и епизодама у којима доминирају љубавни сусрети са њом и немогућност Светиног потпуног емотивног испуњења. Пошто Андрејино заступање од стране Свете на суду има еротску позадину, он жели да се, по цену свега, докаже његовој сестри, како би задовољио ону страну, емоционалну, која је остала упражњена. Један од разлога неузвраћене љубави је и разлика у годинама на коју је писац указао. Пре него што ће упознати Мирјану Света је „у својој *педесет другој години* (подвукла М. С.) познат и успешан престонички адвокат из још познатије и успешније адвокатске куће“ (Михаиловић 2002б: 69). Оно што примећује је интересовање код жена које се за њега јавља у периоду када је његова каријера у успону, па тако је пред њега „у његовој младалачкој педесет четвртој, потпуно неочекивано и из чиста мира, банула љубав“ (2002б: 76).

У оквиру трећег дела романа присутне су бројне серије догађаја, углавном оних који су у вези са сновима и сећањима, који су на почетку романа изостављени а имају прекретнички карактер у животу главног лика. Оваквим поступком указује се да су ограничења у развоју приче неопходна те је разумљиво да се не презентује читав живот лика већ само његови одређени делови; делови се прескачу, скраћују, сажимају док се други поширују и детаљније презентују те је јасно да од романа до романа наилазимо на велике разлике у протоку времена¹⁷⁷. Коришћењем *споредних путева* призивају се сећања (Bal 2000: 175) и ретроверзијама указује се на прошлост и догађаје који су се у њој одиграли. Ако се послужимо Женетовом терминологијом, у овом поступку ћемо јасно препознати аналепсу без које „не би било повратка у јунакову прошлост, објашњења његових чињења, разумијевања мотивације за поступке ликова и слично“ (Мацура 2018: 113). Управо је тим догађајима из прошлости из којих васкрсавају злочиначки поступци партијских представника и налогодаваца, међу којима је и Света Петронијевић, главни лик оптерећен. „Na osnovu informacija koje nam nudi tekst, moguće je naći hronologiju fabule, čak i ako je redosled po kome se događaji javljaju u tekstu

¹⁷⁷ Готово је јасно да се кризна форма као чиста ретко јавља у наративним текстовима као што је и Мике Бал приметила.

često odstupa od hronološkog“ (2000: 177). Јасно је да се то што Свету прогања у сновима и сећањима дешавало у периоду његове младости када се, заједно са пријатељима из Ћуприје, прикључио партијским одредима, „те ноћи Света није могао да заспи и готово до зоре се у постељи вртео [...] а онда, наново, по хиљадити пут, поче да листа догађаје од пре четрдесетак година“ (Михаиловић 2002б: 192); „У привидном миру пролећне ноћи Света Петронијевић је васкрсавао и једно псето“ (2002б: 205). На основу тога, јасно је присуство анахронизама¹⁷⁸ у оквиру којих се уочава принцип уређивања текста, односно промена редоследа презентовања догађаја у односу на хронологију¹⁷⁹, који изискује посебан ангажман и напор како се не би изгубила нит и како би се распоред делова приче држао на оку (Bal 2000: 63). На променљивостх хронологије утиче компликованија фабула а анахроније које се јављају нису ништа друго до средства за постизање ефеката обојених нотом специфичности. У овом случају, прибегавање оваквом обрасцу обликовања времена у роману, дакле, честим анахронијама, приказује се као Михаиловићева поетичка константа којом прича добија на интензитету.

На почеку 20. поглавља јасно се истиче завршетак временског оквира приче, поткрепљеног историјском потком, даном смрти вође Комунистичке партије Југославије, Јосипа Броза Тита (како је и прецизирано у тексту, око три по подне): „Освануо је леп пролећни дан четвртог маја хиљаду девет стотина осамдесете године.

Негде далеко, у некој болници у Љубљани, умирао је један човек чијој партији је Света Петронијевић три и по деценије припадао [...] Стајао је у пижами у купатилу и гледао се у огледало [...] Онда гласно себи рече: 'Можда је ово мој последњи дан' “ (Михаиловић 2002б: 225). У приказу последњег дана Титовог и Петронијевићевог живота, шефа и слуге, писац се послужио паралелизмом, те се њима и завршава прича којој је Михаиловић одредио трагичан крај. Крај једне епохе, деструктивног политичког режима и најава доласка неких нових времена у којима неће бити његове

¹⁷⁸ Бал наводи да је теорија анахроније унапредовала у првим опширним студијама Ламера из 1955. године као и у студијама Жерара Женета из 1972. године које су, према њеном виђењу, најсистематичније.

¹⁷⁹ „Taj aspekt je u tradiciji teorije književnosti preuzet od ruskih formalista koji su koristili distinkciju između *fabule* i *sižea*“ (Bal 2000: 60).

репресије, писац симболично приказује и смрћу главног лика, једног од актера поменутог политичког режима. Година 1980. је она у којој је временски оквир приче завршен и којом је приказан завршетак једне социјалне климе на чијој је подлози и изграђена прича.

Организација простора у *Трећем пролећу* може се, као и у *Злотворима*, представити на истицању супротстављености између руралног и урбаног, односно између места порекла главног лика и места његовог каснијег живота повезаног са напредовањем у каријери. Поимање простора у оквиру читавог наратива представљано је као динамично, не ако фиксиран оквир, и то је кључни фактор који омогућава и подстиче кретање ликова (Bal 2000: 113).

Ћуприја као локалитет је од велике важности за структуру приче. Она је поново узета као место порекла главног лика романа, Свете Петронијевића. Његов живот у вези је са тим поднебљем и односи се на дане његове младости и почетак ангажмана у политичкој полицији партијских редова под менторством Јове Веселиновића и Капетана Колере. Места на којима се лоцира главни лик директно партиципирају у изградњи његовог портрета. Младачачка наивност приказује се у тренуцима приступања КНОЈУ или СКОЈУ – што ће касније, пре самоубиства, потврдити Тоза Боза:

„Једном пре две-три године Тоза му се на рамену изненада заплакао.

'Еј, Руски, Руски', рекао је јекћући, 'шта ми оно радесмо? Шта чинисмо? Зар за ово што гледамо? [...] Нисмо ми заслужили да нас тако искористе! Мамицу им јебем, оној двојици лопова! Они су нас у то гурнули! Ми смо били клинци, ништа нисмо с'ватали и нисмо имали никога да нас посаветује и ко'о будале смо легали у крв! И сад с том не можемо да живимо!'"

(Михаиловић 2002б: 167 -168).

Насупрот томе, у Светиним сећањима из периода младости, уочавамо да је најчешће место одигравања злочиначких догађаја у вези са Ћупријом и околином. Догађаји који су у вези са каснијим годинама у којима ће се ожени, изградити

адвокатску каријеру, оженити се Милесом и заљубити у студенткињу Мирјану, лоцирани су у Београду и са оним догађајима из Ћуприје кореспондирају у поступцима главног лика, траумама које из тог периода носи и сећањима путем којих се, мимо своје воље, њима враћа. Светин повратак у Ћуприју (циркуларно премештање – лик се поново враћа ка полазној тачки (Bal 2000: 114)) дешава се само једном у току романа, и то, када одлази на сахрану своме другу Този Бози. Тада се јавља асоцијација на догађаје из прошлости којих Стева не жели да се сећа. Тада се и по ко зна који пут истиче Стевина перцепција Ћуприје и њених становника, који га подсећају на сопствено порекло кога упорно покушава да се отараси. Ипак, везе које су успостављене са Ћупријом и догађајним низом који се на то место односи, Света никада неће окончати. С тим у вези, писац у наратив уноси мотив дошљака како би се истакла супротност и дистинкција између урбаног и руралног, престонице и провинције.

Београд се у роману јавља као основни простор у коме се одиграва највећи број оних догађаја који описују живот дошљака, тада већ средовечног Свете Петронијевића, који у њему гради своју адвокатску каријеру. Унутар Београдске просторне структуре сусрећемо се са бројним спољашњим и унутрашњим просторним сегментима у којима се догађаји одигравају. Београдске улице, булевари и улични метеж, погодовао је Петронијвићу који је „волео да га пресретну“ (Михаиловић 2002б: 59) како би, као познати престонички адвокат, свуда примећен. Међу унутрашњим просторима, поред станова, канцеларија, суднице, заступљени су ресторани, кафане, посластичарнице у којима су га „познавали као сталног госта и угађали му“ (2002б: 59). Мецедова Оријентална посластичарница, ресторан „Мадера“, клуб Градске скупштине, клуб књижевника у Француској улици, „чији је редован и издашан гост“ (2002б: 69), неки отменији и скровитији кафеи и ресторани, Удбин мотел у Липовачкој шуми у околини Београда, узети су за места које главни лик посећује и у којима се одигравају значајни догађаји. Такви су сусрети са црногорцем Владом Марковићем, помоћником окружног јавног тужиоца за Београд (коме се Света додворава како би у судском поступку који се тиче Мирјаниног брата Андрије извукао корист) или чести љубавни сусрети са Мирјаном.

Из наведеног уочавамо да, посматрано у целини, у наративу не постоје неименовани простори везани за фабулу, већ је простор готово увек конкретизован и у чврстој спрези са догађајним низовима те као такав богати струкутру наратива.

9. Фолклорни подтекст у романима Драгослава Михаиловића¹⁸⁰

Као што је познато, Михаиловић у своме стваралаштву приказује судбине људи са друштвених маргина. То чини у готово свим својим романескним остварењима успевајући да успостави спону са оним што је традиционално али и изразито модерно. Фолклорна матрица у Михаиловићевим романима показала се као погодна за приступ анализама такве врсте те ћемо у склопу овог поглавља покушати да то и покажемо. Увид у фолклорни подтекст у оквиру романа у овом поглављу биће презентован редоследом, који подразумева романе у којима је фолклорна подлога најдоминантније и у којима се проналази највише материјала потребног за овакву врсту анализе, те хронолошки след објављивања романа неће бити испоштован.

Анализа ће бити извршена указом на најкарактеристичније фолклорне одреднице које се проналазе у свим романима, како би се направила спона која их обједињује.

Бојан Јовановић наводи да „у обликовању идентитета и карактерних одлика српског народа религијски чинилац има посебан значај. У сенци хришћанске и православне религиозности, живо паганско веровање у народој религији упућује на значај управо тих паганских карактерних црта као дубљу одредницу идентитета. Евидентно у бројним појавама традиционалне културе и народног живота, паганство српске народне религије битан је чинилац веровања, мишљења и понашања које је

¹⁸⁰ Ово поглавље садржи делове из претходно објављених радова:

1. Стојковић, М. (2022). (Зло)употреба човека – једна епизода из живота Свете Петронијевића из романа „Треће пролеће“ Драгослава Михаиловића. *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, књига LII (2), 77-93.
2. Стојковић, М. (2022). Фолклорно наслеђе у роману *Гори Морава* Драгослава Михаиловића кроз призму теновске концепције расе, средине и момента. *Српска баштина* VII (2), 45-59.

током вековне праксе допринело стварању одређеног менталитета“ (Јовановић 2000: 221). Управо ће се ово мишљење потврдити путем примера из Михаиловићевих романа чиме ће се осветлити поменуте карактерне црте етничке и националне заједнице.

Изразите фолклорна подлога романа *Гори Морава* нуди нам занимљиве сфере тумачења и откривања скривеног наслеђа једног специфичног менталитета, локалитета и нација. Изnoseћи своја схватања у *Уводу* своје *Историје енглеске књижевности*, Иполит Тен наводи да се *pokazalo da književno delo nije prosta zabava mašte, samonikla čud kakve usijane glave, već verna slika običaja jedne sredine i znak izvesnog stanja duha*“ (Тен 1969: 3). Драгослав Михаиловић је богато предачко наслеђе¹⁸¹ и традиционалне слојеве транспоновео у свој уметнички текст¹⁸² на шта нас упућује већ нас већ на самом почетку романа, првим делом који носи назив *Бајање од главе* а након њега и поглављем под називом *Бацање угљевља*. Важно је нагласити да за оне формуле фолклорног наслеђа, које се јављају у уметничком тексту, Чајкановић има посебан назив, „клицање предака“, а тај сегмент проналазимо и код Михаиловића. Питулић истиче да се преко ових фолклорних облика ступало у контакт са прецима који су својим присуством означавали фиктивни простор сигурности. Преко различитих облика усменог наслеђа преци су били у служби заштите колектива, кад се он нађе у невољи (Питулић 2020: 225). Михаиловић овим поглављем, већ на почетку романа, у текст транспонује врсту говорних народних творевина, басму у садејству са ритуалом. Тако се отвара питање интригантне врсте говорних народних творевина, специфичне не само по ритуалној пракси која их одликује већ и по тексту који са њима егзистира као њихов нераздвојни елеменат. Како је још од давнина басма

¹⁸¹ Како Јован Цвијић истиче, „патријархални режим Балканског Полуострва не треба сматрати као ниско културно стање; ово становништво има своја морална схватања често високог реда, оригинални начин разумевања живота, социјалну и економску организацију, извесне установе, уметничко осећање изражено на првом месту у поезији и орнаментици, чија је вредност несумњива (Цвијић 1922: 84).

¹⁸² „Будући да стваралачка машта почива на елементима живог искуства (које развија, преображава, надограђује), она инспирацији пружа, мада још у магленом, синкретичном облику, те *примарне елементе индивидуалног искуства*, да би их даљи напор духа естетски одабрао, заденоу у поетске речи и симболе, у присуства бића и природе самог дела“ (Филиповић 2008: 261). Михаиловић је роман *Гори Морава* изградио на фолклорној подлози која у њему и доминира и која нам отвара путеве којим допремо до саме личности писца и једног периода његовог живота који је у роману покушао да интензивно оживи.

представљала врсту казивања у невезаном или ритмичком говору блиском стиху и представљала богату духовну област сујеверја, из ње су се изродиле различите култне заштитне формуле исцелитељске моћи за које су људи веровали да у синкретизмом са традиционалном медицином имају позитивна дејства.

У поглављима „Бацање угљевља“ и „Бајање од главе“ Михаиловић, детаљним описима ритуалне праксе бајања оставља податке о средини која је неговала архаичне облике народног стваралаштва и колективне свести. Баба-Велика се у роману јавља као доминантан лик, жена која познаје и чува архаична и изразито табуисана знања из народне традиције, што није случајно јер се у народу сматрало да басме изговарају углавном жене, што дозвољава да се о одређеним типовима бајања (против урока) размишља као о општем (женском) знању. У овом случају традицијска пракса бајања¹⁸³ приказана је у једном другом облику, као вид традиционалне медицине и индивидуално магијско знање, које помаже код лечења од различитих болести што и потврђује прва реченица поглавља „Бацање угљевља“: „Када бих био озбиљно болестан, мама би баба-Велику молила да ми баца угљевље. То се радило по строгим правилима, увек иза загриљених врата, да нас нико не би узнемиравао, и увече¹⁸⁴, при замраченим прозорима“ (Михаиловић 2002а: 25)¹⁸⁵. Описујући нам детаљно

¹⁸³ Под одредницом ГАТАЊЕ у *Српском митолошком речнику* забележено је, између осталог, да се гашење угљевља „примењује у гатању када се истражују болести, уроци, личности злих очију, пакосне врачаре (чињарице) [...] Најчешће се примењује у приликама када се неко нагло разболи [...] Угљевље се гаси непосредно пред болесником или посредно, помоћу донете његове белеге (капе, косе, кончића узетог с његова одела)“ (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 86).

¹⁸⁴ Промислајући о одредницама времена и простора у роману као жанру, Слађана Алексић, позивајући се на Бахтина, наводи да „у оквиру теоријских проучавања приповедног текста, Бахтин користи хронотоп за жанровску анализу прозе, углавном романа. Према Бахтину, хронотоп као однос времена и простора у књижевном делу, дефинише жанр. Кроз однос ових елемената, Бахтин је тумачио различите врсте прозних наратива, од грчког епа до херојске авантуре или комедије“ (Алексић 2019: 45). У тумачењу одредница времена и простора у склопу ритуалне праксе бајања, у поменутом примеру запажамо да се тај изразито табуисан ритуал обављао у замраченој просторији, увече, односно времену резервисаном за деловање хтонских сила.

¹⁸⁵ „Најпре би из бунара била извађена тазе вода и њоме напуњен лавор или велика шерпа. Суд би био постављен на застрт циглени под наред кухиње. Онда би баба ватраљем и машицама разбила у ватришту шпорета изгореле цепке – за ово би се ложило само дрво, најбоље оно без чворова – и извадила на ђубровник крупније комађе жара. Напуњену лопату би оставила на отвореним вратанцима рерне да је чека, па би се окренула к мени. Села би на шамлицу, шерпу са водом трипут прекрстила насатке постављеном шаком и неразумљиво, шушкетаво читала неку влашку молитву. Тад би мало заћутала и замислила се. Изгледала би као да наговештава нешто важно. Онда би се покренула. Хукнула би у шаку и лизнула се по јагодицама прстију. Руком би, с нагоре окренутим дланом, тренутак љуљала као да јој одмерава тежину, па би одједанпут њиме на длану брзорезицом изговарала:

синкретизам деловања ритуала¹⁸⁶ и магијског текста бајања, Михаиловић приказује како се у дечаковој свести транспонује тај непознат чин који је увек изводила баба-Велика, једино она, када би је његова мајка позвала.

Када би баба-Велика топила угљен а он и даље остајао у води, односно, како Михаиловић истиче „био непослушан“ тада би се устремила на њега говорећи: „Иш, опадино! Иш, намете! Иш, армијо бре!“ а у наставку басме¹⁸⁷ коју би изговарала терала би болест или урок у *гору високу, у шуму дебелу*, у дивљи простор, далеко од људи те је јасно да овакав начин слања болести у далеке просторе¹⁸⁸, у овом случају у планину¹⁸⁹, није случајан. Њиме је јасно изражена жеља да болест напусти човека, оде далеко од њега и више се никада не врати.

Црна крва црно теле,
црно теле отелила,
сама га отелила,
сама олизала,
сама му бољке разјурила.

И бацила би га у воду“ (Михаиловић 2002а: 25).

¹⁸⁶ „Ritam, ili pokret koji se ponavlja, suštinski je zasnovan na prirodnom ciklusu, kao i sve u prirodi što sadrži analogiju sa umetničkim delima [...] Ali u ljudskom životu ritual izgleda kao neka vrsta dobrovoljnog napora (otuda i magijski element) da bi se prizvao izgubqeni korak sa prirodnim ciklusom (Milosavljević 1991: 605).“

¹⁸⁷ „Неоспорно је да на основу традиционалних поступака излечења можемо говорити о својеврсној поетици исцељења. Бајалачки текстови, народне приче и песме су трагови спонтане традиционалне терапије. Песмом саопштена дијагноза и исцељујуће формуле потврђују вредност песничког језика као аутентичног знања света. Тајанственост тог језика, његова метафорика и симболика, сублимира духовно искуство и указује на дубину, значење и значај интегралног животног поља од кога зависи наше здравље и наше људско постојање“ (Јовановић 2000: 163).

¹⁸⁸ Аналогију проналазимо у сличном примеру басме, коју је забележио Марко Драгић, у којој је болест одгони „*U pustinju: / Dje sveti Ilija gromove odgoni, / Dje cedo ne place, / Dje pivci ne pjevaju, / Dje zdropci ne rzu, / Dje se Bogu ne moli.!*, te je istaknuto da se onaj koji baja obraca bolesti i sugestivno je tjera u visoke planine, morske dubine, gde dete ne place, pevci ne pevaju...“ (Dragić 2007/08: 507).

¹⁸⁹ „Црн ми намет, црн дивљак, црн, будала, црн лудак, на црно небо засео, моје ми дете оће сатре. А. бре, црни и црвени, ја сам мајка детиња, ти ту немо да седиш, у гору високу да одиш. Тамо шума дебела, тамо сунце румено, тамо трава зелена, тамо вода студена. Тамо лето да летујеш, там зиму да зимујеш. там ди волови ричу, там ди коњи њиште, там ди козе врече, там ди овце блеје, там ди пцета лају, там ди гајде свире, там ди оро игра, ди девојке поју и тебе зову сас њима да појеш. Тамо ти да идеш, а дете ми моје, мојега ми Стевицу, ти да ми пуштиш.“

Не знам како, али после тога угљена онде одиста више не би било [...] 'Има да буде тешко', рекла би, „ама ће се заврши са срећу. О фалим те, Боже, како ти рек'о тако неки и биде“ (Михаиловић 2002а: 27). Иако се моменат индивидуалног (сопственог) доприноса у успеху лечењем сматра важним, тај моменат обично жена која изводи ритуал потискује у други план, што је и са баба Великом случај, истицањем „божије помоћи“ као највише инстанце од које зависи исход ритуала („Има да буде тешко“, рекла би, „ама ће се заврши са срећу. О фалим те, Боже, како ти рек'о тако неки и биде“) (Михаиловић 2002а: 27).

У *Старом завету* је бајање, односно врачање, сматрано грехом¹⁹⁰, у хришћанству се „сматрало делом демона” (Питулић 2010: 8). Реконструкцијом необичне басме у поглављу „Бајање од главе” коју баба Велика изговара уочавамо присуство виле, рога црнокрилог и светлосних симбола, који асоцирају на изразиту старину песме и предхришћански слој у њој¹⁹¹. Такође, на њеном примеру доступно је откривање палимпсеста, предхришћанског слоја који се лагано сједињује и стапа са хришћанским симболима, јер би баба Велика „најпре из два покрета шаком на челу начинила крст” (Михаиловић 2002а: 29). Откривање оваквих, скривених симбола у басми, долази се до сржи нашег националног бића укорењеног у богатом културном наслеђу.

Традиционалан колорит у роману употпуњује и оно што се може назвати сујеверјем, односно сегмент у коме Стевина мајка, Лепосава, женама из села гледа у карте. На тај начин она добија улогу медијатора између овог и оног света, истичући своју блискост са оностраном силом. Иако хришћанство анатемише врачања и гатања било које врсте, требало би имати на уму Лепосавин однос према гатању. И када, како писац каже, *гледа* у карте, она се позива на вишу инстанцу, на Бога, те оној којој гледа

¹⁹⁰ *Трећа књига Мојсијева*: „Ништа не једите с крвљу. Немојте врачати ни гатати по времену” или „А човјек или жена у којима би био дух врачарски или гатарски, да се погубе, камењем да се заспу, крв њихова на њих” (*Библија или Свето писмо Старога и Новог завета* 2020: 113).

¹⁹¹ Дај ми, дете, душу твоју,
рече рога црнокрили,
да дам ћу ти бомбон медени.
Оћу, каза лудо дете.
То опази матер јадна.
Добра вило, писну грдна,
спаси моје чедо лудо.
Допрпи бела вила,
седе чеди изнад главе.
Ид, рогоњо одатлена,
шта ће тебе ово јадно,
ни матере вредно није,
иди, слатки, путем својим.
Оћу, каза црнокрили,
дај ти мене кесу злата.
Фрљну вила кеса злата.
Оде прни смејући се,
прну вила љутећи се.
Оста матер с чедо свое,
Избубеца дете лудо (Михаиловић 2002а: 29).

у карте говори „Прексти и пресечи“, па наново хукне у карте и говори „Ајде сад, Госпode, помогни“ (Михаиловић 2002а: 40).

Михаиловићево настајање да се приближи фолклорним основама и традицијским коренима српског национа показује се као доминантно у једном од његових најзначајнијих романа, *Петријином венцу*, који има изразито упориште у традиционалној култури. Низ традицијских симбола повешће нас у лавиринт богате народне традиције и фолклорне подлоге овог романа. Главна јунакиња, Петрија, приповеда замишљеном, непознатом саговорнику свој живот и ситуације у које је она, као симбол традиционалне српске жене, доведена случајем судбине, у чију моћ и сама верује, изражавајући сопствено виђење живота и света. Празноверна и неписмена Петрија гради сопствено поимање света на темељу бројних традицијских елемената, сујеверја, и митском мишљењу.

Уводећи нас у своје приповедање она нас на дијалекту упознаје са галеријом ликова са чијим је судбинама и њена, испуњена недаћама, неизбежно повезана. Управо тај почетни ниво, дијалекатска одредница¹⁹², усмерена је на њену изузетну блискост са фолклорном подлогом романа. Само име, Петрија, како запажа Јеремић (1976: 168), је изузетно старомодно, анахронично име из народа чиме је у роману наговештено да се ради о српској жени из народа, сељанки из руралне средине, села Вишњевице, негде између западне и источне Србије. У *Петријином венцу* налазимо Петрију Ђорђевић, коју Михаиловић гради са одликама припросте жене, која је добрим делом свога живљења окренута сујеверју, што се види у начину њеног поимања животних ситуација које су је задесиле. Она свет конципира као место у коме је изражено деловање враџбина, у коме су присутне вештице и врачаре и веровање у судбину. Суочавање са различитим ситуацијама које не се не може логиком објаснити, наводи Петрију да верује у свет изван реалних граница који она упорно покушава да докучи¹⁹³. Када Петрија одлази код Влајне Ане у друго село, она јој топи олово и обавља одређене

¹⁹² Љубиша Јеремић наводи да је „govor pripovedača tako izgrađen da se svojom leksikom, sintaksom i intonacijama naglašeno razlikuje od savremene književno-jezičke norma, i već time ukazuje na načelnu težnju autora da odstupa od ustaljenih književnih obrazaca“ (Pantić 1976: 157).

¹⁹³ „Појединачне представе о видљивом и невидљивом, стварном и нестварном, реалном и фантастичном, природном и натприродном се интегришу у равни комуникације која њиховом актеру доноси реално искуство другог у коме је тајна и смисао животног постојања“ (Јовановић 2000: 193).

ритуале изговарајући басму¹⁹⁴: „Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем која си. Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем шта си и како си. Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем како ти се пише на овај и на онај свет. Пљуску оно олово у воду. Зацврча то там, диже се пара и на нас [...] Узе Влајна лавор у руке. 'Ту ти је' каже, 'твоја судбина'¹⁹⁵“ (Михаиловић 2004: 57). У оно што Влајна исприча, Петрија беспоговорно верује износећи и сама потврду: „Па говори ми жена кај што би ја сама себе говорила [...] Све ми жена, човече потрефи кај да из књигу чита. Па нек ми неки онда прича како нема ништа“ (2004: 57). Бојан Јовановић истиче да је изразито значајан човеков однос према судбини те да из тога произилази човеково „поверење у себе и у знања која су омогућила да се умакне судбини и оствари жељени циљ магијским средствима или молитвама упућеним одређеним божанствима“ (Јовановић 2000: 75). Оваква магијска пракса комуникације Петрију одводи ван граница рационалног света а Влајна Ана у Петријиним очима добија велики значај, готово повлашћен статус, као и иначе, у колективу.

Богато усмено наслеђе уз које је растао транспонује се у овим поглављима у којима Драгослав Михаиловић своје приповедање уздиже на пиједестал мајсторским описима, емотивним моментима и пуноћом језичког израза које дијалекат носи. За процес настајања Михаиловићевог романа од изразите је важности шири увид у карактере, менталитет и карактеристике саме средине у којој је писац провео године свога детињства и младости, односно онај период који ће бити приказан у роману *Гори Морава*. Управо садејство пишчеве интиме и средине из које је поникао, боји роман посебностима као што су језик, фолклорне одлике и уопште, локалне црте којима је писац остао доследан. Све оно што је у себи носио од најранијих дана и што га је формирало као личност утицало је на изградњу поетске слике и структуру његовог романа. Потенцирајући ову коренску зависност према поднебљу детињства, као посебном острву у бескрајном архипелагу општег, писац пред читаоце износи

¹⁹⁴ „У њој се јављају типична ритмичка и синтаксичка понављања, успостављање блискости с оностраним силом („сестро“) и њено именовање („да ти кажем која си“), као адекватан начин борбе против болести, крв, као стандардно средство магијске манипулације, специфична неразумљивост“ (Делић 2008: 344).

¹⁹⁵ Бојан Јовановић пише да је „судбина сила од које се, према народном веровању, не може умаћи. Одређивана као израз воље или ћуди рационално непојмљиве, неизмерне надприродне силе, судбина се као таква не тумачи већ се њоме тумачи све оно што се појединцу дешава“ (Јовановић 2000: 74).

специфичности једног примитивног, покрајинског, етнолошког материјала, питање суме локалних сазвучја и елемената који природно историјски постоје у организму средине и њених сталежа и исто тако природно и спонтано, кроз психолошко-креативни процес одређују природу и боју поетске слике овог романа Драгослава Михаиловића (Филиповић 2008: 18).

Ако погледамо окружење у коме је радња романа смештена, онда је потребно нагласити важност, како би Иполит Тен¹⁹⁶ истакао, средине из које је писац поникао. Већ прве реченице романа доносе опис који наслућује да се прича развија не у градској и урбаној средини већ на тлу које је руралног карактера, Ћуприја и околна села:

„У башти иза наше кафане имали смо све и свашта – кукуруз дванаестак и шеснаестак и кромпир бели и месечар, пасуљ пузавац и чушавац и бели и црни лук [...] Свугде по градини, а нарочито крај тараба, расле су густе, горостасне баштенске метле [...] Са доње стране градина се граничила насутим баба-Великиним двориштем, вишим од нас скоро за целу стопу. Крупна, са разраслим, чворноватим, меканим носом на широком лицу и с неколико дугих памучних сукња, баба Велика се пре подне мувала по кући нешто свршавајући. После ручка би засела на треношку испод великог црног дуда, заденула кудељу за пас и, наслоњена на стабло, са вретеном руци, прела би и дремала“

(Михаиловић 2002а: 11).

Само у овим редовима приказује се садржај откривен чулом детињства и текст обојен изразитом патријархалном нотом средине која представља пишчево детињство, тло са ког је поникао и чије одлике и карактеристике носи. Путем описа амбијента и окружења из пишчевог детињства, ми се као читаоци сусрећемо са, како би Хегел

¹⁹⁶ Зоран Гавриловић истиче да треба имати на уму чињеницу да је и поред бројних мањкавости концепције о којој смо говорили и општих филозофских ставова које је заступао, Иполит Тен врло често, ослањајући се на њих, „uspevao da u konkretnim analizama ostvari prave majstorske obrasce kritičke analize“ (Gavrilović 1969: 101). Стога би, при оваквој врсти романа као што је *Гори Морава* и једним оваквим приступом ваљало потврдити применљивост његове концепције о раси, средини и моменту и макрирати је као значајну одредницу која нам је послужила за реконструкцију фолклорне подлоге и традицијске матрице романа. Такође, оваква врста анализе предочава чињеницу да је на различите начине, преко етничких норми, ритуала, народних веровања, до историјских околности у којима је стварана, народна традиција снага једног народа и симбол непокорности и истрајности у времену.

истакао, „сликовном спољашњом страном, која је идеалу исто тако неопходна као и у њој вредна садржина, као и њихово међусобно прожимање [...] оно што казује шта је ту, где и како се дешавају ствари и што захтева и одређеност самог спољашњег места” (Хегел 1952: 249). Михаиловићева креативна моћ бива „плодотворна онда када он открива поново једну познату и присну, проживљену атмосферу средине и њен менталитет” (Филиповић 2008: 259). Стога није ни мало случајно што прве редове романа Михаиловић посвећује баба-Велики смештеној у том изразито патријархалном амбијенту. Она је, као и Лепосава, носилац женског принципа, оног бедема на коме стоји кућа. Она је модел жене која херојски истрајава и поред губитка сина и одржава породицу на окупу. Само опис њеног физичког изгледа¹⁹⁷ доноси безброј архаичних образаца патријархалне културе која вековима одржава српски народ. Тако одевена, баба-Велика, смештена на трonoшки испод дуда, наслоњена на дудово стабло у дворишту ограђеном плотом, у рукама вешто држи кудељу и вретено и преде. Овај приказ у коме Михаиловић вешто гради портрет баба-Велике, показује да је у том кратком опису он у сам текст инкорпорирао симболе народне традиције као што су кудеља и вретено, као и симболику биља, у овом случају дуда¹⁹⁸ на који је она наслоњена. Познато је да су још „Стари Словени испод дрвета обављали своје обреде и дрво сматрали за свето место и божански храм” (Стојковић 2021: 160). Према народном веровању, окретање вретена и упредање влакана дало је повода веровању да

¹⁹⁷ Драгослав Михаиловић у овом роману савршено креира поетику одевања својих ликова, на самом почетку баба-Велике, типичне српске старице у традиционалној одећи а касније и у описима свог деде Љубе и ујака Драгог: „Као и увек кад се силази у варош – у селу се, на обронцима Кучаја, тако и говорило, *сићи у варош* – деда би обукао свечано одело од дебелог, мрког ваљаног сукна. Ујка би на глави имао сивомаслинасту официрску шајкачу, коју је, нову, добио на поклон од ујка – Веље, официра у Сомбору, а преко беле памучне кошуље и фермена огрнуту зеленкасто-кестењасту чојану антерију а плавим реверима и гајтанским первезима. Исто као деди, чакшире од танког официрског шајка биле би му увучене у извезене вунене чарапе, с неколико редова каишева око ножних листова, на које је називао нацрњене опанке са затупастим кљунцима” (Михаиловић 2002а: 61-62).

Оваквим описима одеће Михаиловић карактерише своје ликове у роману и савршено их уклапа у српску националну матрицу уводећи их у препознатљива обележја српског човека, симболично упућујући на њихову вредност и изузетност. У оваквим случајевима Михаиловићеви ликови су симболи српског сељака који се у пуној лепоти открива читаоцима и свуда „чини препознатљивим” (Клеут 2005: 87).

¹⁹⁸ Култ дрвета и биљака један је од старих култова са којима се црква, нарочито наша, православна, брзо и безусловно измирила, тако да он данас у њој има нарочито своје место и своју симболику. Дрво је, такође, у далекој прошлости нашег народа, било један од најподеснијих материјала за примитивну обраду од кога су Срби правили своје идоле, којима су се служили у обредно-ритуалној пракси (Чајкановић 1973: 7).

се аналогно томе могу окретати и упредати зли духови, бића и болести и на тај начин прогонити или се с вретена преносити на људе [...] Знатна улога вретена у народном животу утицала је на народну машту, те се у предањима назива златно вретено. За златно вретено купљена је ноћ за одмор. Оно је дар месечеве мајке“ (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 78). У *Петријином венцу* Михаиловић такође помиње преслицу и вретено представљајући их као пратеће елементе ритуала који обавља врачака Влајна Ана како би од Петрије одгонила болест која ју је снашла, тровање живом: „И поче отуд преко ону преслицу и вретено сад то у каишче с нешто да мути. И тако полагачко меша и баје по влашки“ (Михаиловић 2004: 62). Линда Хачион овакав поступак односно транспозицију традиционалних симбола у уметнички текст сматра једним од „неизбежних поступака“ (Наџион 1996: 18) у поетици постмодерниста.

Слушајући и опажајући свет, писац из дечје перспективе тај исти свет приповеда и читаоцима дочарава етнопсихолошку слику средине¹⁹⁹ у коју је сместио радњу и ликове романа. Вук Филиповић истиче да ће „од првобитне замисли дела зависити најпре *глобална локализација маште* на овај или онај земаљски предео, амбијент, средину. Том локализацијом, избором простора, већ је начињен пресудан стваралачки корак, јер од тога зависи даља еволуција маште, зависи да ли ће она остати на површини, изгубљена у маси случајних, спољашњих обележја природе, у квантитету грађе, или ће апсорбовати такво обиље чулних представа, облика и значења где је одабирање и кондензација поуздан и квалитативан процес“ (Филиповић 2008: 261). Стога у роману доминирају величанствени описи живота српског сељака, дивног а уједно мучног, на коме су се српска чељад формирала и одрастала:

¹⁹⁹ Када говоримо о средини и моменту, двема Теновим одредницама значајним за тему коју обрађујемо, важно је истаћи да, иако узгред и не у првом плану (јер је примат ипак дат породичном времену и животу проведеном са најближима), Михаиловић у своју причу уноси аутобиографске појединости које се „развијају на подлози историјског (предратног и послератног) времена и указују на епску димензију његовог приповедања [...] Михаиловић ће у своју причу уградити успутне реминисценције на Први светски рат, а Други светски рат ће помињати узгред, као временски оквир, једнако колико ће узгредно у причи помињати и своје затворске дане и ангажман у омладинској организацији“ (Аћимовић Ивков 2018: 241). Овакве појединости ослобађају неке нове просторе у којима би предмет анализе било издвајање само аутобиографских момената у целокупном пишем опусу али их је у овом случају важно поменути јер управо оне говоре о историјском моменту у коме је писац одрастао и формирао се (наравно, и уз многобројне утицаје) као личност.

„Рано легање у тврд сламарички кревет, пун ситних, љутих свињећих бува и с оштрим губерима као покривачима, истина, надокнађивало се добрим тучама тврдим сламним јастуцима, који би ти одскакали од главе као лопта, али то се нажалост могло само док не пристигну старији. Већ окопавање кукуруза и кромпира ваздан под *звездом*, које ти ломи и последњу кошчицу у телу [...] Занимљива је могла да испадне и берба белошљива, ранки и пожега у Забелу изнад села, међутим и то ако ти дозволе да се пентраш на воћке да их тресеш [...] Исто тако су донекле занимљиви могли да испадну вршаји, берба винограда и кукуруза и, нарочито, муљање грожђа...”

(Михаиловић 2002а: 59).

Изразита патријархална средина и склоп патријархалне заједнице у коју Михаиловић смешта радњу романа и своје ликове отвара нам питања земље која храни, сакралног простора који је српском сељаку значио живот и опстанак²⁰⁰. Боравећи са својим дедом, Љубом, у Дубрави изнад Сења, у дечију душу урезује се изузетна везаност за земљу²⁰¹, љубав према пропланцима, потоцима, животињама и том типичном сточарском животу српског сељака. Ти тренуци добијају најлирскије описе у роману изузетних уметничких домета: „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” (Михаиловић: 60).

Иако је немогуће навести све сличне делове који су обогатили и *Петријин венац*, важно је истаћи да је читав роман у традицијској матрици, амбијенту и делању који са собом носи управо таква обележја. Сва места, послови и дешавања сликана су у изразито руралној средини која доминира (чак и у сегментима када се помиње градско окружење) и поново нас враћа у њено врело. Њиве, пољопривредни послови, описи

²⁰⁰ „U svim društvenim zajednicama koje svoju egzistenciju zasnivaju na zemljoradnji stvara se specifičan, mističan odnos ljudi prema materijalnoj podlozi njihovog opstanka – zemlji” (Bandić 1980: 295). Како Кембел Купер наводи, земља је „velika majka; majka zemlja; univerzalna roditeljka; hraniteljka; starateljka. Majka zemlja je univerzalan arhetip rodности, neiscrpnog tvoraštva i sredstava za opstanak. Zemlja i nebo su materija i duh” (Kuper 1986: 191).

²⁰¹ Како Валентина Питулић запажа, овакво поимање земље представља остатак архаичне свести о човековој везаности за архетипску представу земље као Велике Мајке (Питулић 2021: 233).

куће у којој ликови бораве, окућнице препуне животиња и живине, лирски описи нетакнуте природе су у нераскидивој вези са српским селом и животом у њему²⁰². *Гори Морава* и *Петријин венац* су два романа из Михаиловићевог опуса у којима је тај дух фолклора и традиције најдоминантнији.

Као и код многих писаца, и код Михаиловића је „тема завичаја заживела таквом снагом и резултирала нераскидивом повезаношћу његове животне и стваралачке приче у готово једну јединствену целину“ (Стојковић 2021: 155). Ехо тих дечачких дана живо егзистира у роману стварајући чврсту спону са култом предака и афирмишући естетски однос писца према родном месту и својим коренима.

Да је роману *Гори Морава* доминантна традиционална подлога говори нам инкорпорираност оног традицијског наслеђа које вековима има пресудну улогу у очувању идентета српског народа. Описујући Сење, село у коме је живео Стевин ујак Драги, писац својим приповедањем наговештава да је оно лоцирано „надомак Лазаревог манастира Раванице“ па нам вешто, уз то, потура усмено веровање, предање о настанку места *Царево бупало* и цару Лазару који је баш на том месту пао с коња, па се тако оно и добило име. Суштина колективне свести присутна је и у описима у којима деца долазе на место²⁰³ на које је „осамсто пете године војвода Миленко Стојковић разјурio Турци к'о мачке“. На том би се месту често задржали да се „поиграју Срба и Турака“ али су, како писац наводи, били уморни и није им се хтелo, „нити је ико пристајао да буде Турчин“ (Михаиловић 2002а: 58). Јасно укореењена идеја о српском јунаштву, слави и борбености живела је у српском народу и он ју је упорно преносио

²⁰² „И тако ми копамо, копамо. А оно се неке грудве уватиле, па више ушником но што копаш“, „Пођем онако горе, према моје кокошке и свињу“, „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 ону 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 лилаплавe дивље перунике и црвени дивљи божури, зајац и лисица и јазавац што се пробивају кроз високу траву кај да пливају, шуме што 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 друштво кад да си неки цар небески“ (Михаиловић 2004: 13, 347, 118).

²⁰³ „Тако је наишао неки стар сељак с торбом од козLINE преко рамена. 'Бегајте одатле, несретници', повикао је и махнуо тојагом у ваздух као на овце, 'ту леже коске!'“ (Михаиловић 2002а: 58).

са колена на колено, правећи јасну дистинкцију између Срба и Турака, између доброг и лошег чак и у још неоформљеној дечијој свести. Предања о местима налазимо и у *Петријином вениу* у одељку у коме Петрија описује како је место Цакленац добило име наводећи две њој познате верзије чиме се још једном наговештава традицијска подлога овог роман: „Загртали смо кукуруз тај дан. У једну њиву у Цакленац. То тамо мора бит, и у старо време рађао добар кукуруз, кај стакло. И тако људи тај цео крај назвали Цакленац. Кај цакло. Други опет веле да је од један кладенац, не би умела да ти кажем²⁰⁴. Тај кладенац и данас там стоји. И он се цаклео. И ми смо једну њиву тамо имали“ (Михаиловић 2004: 13). Касније ће се испоставити да је Цакленац за Петрију важан и као место на коме су се она и Добривоје, њен први муж, зближили.

У свим патријархалним културама кључну и најзначајнију улогу има породица и све је подређено њеном очувању. У традиционалним заједницама, постоји јасна разлика међу половима и улоге су прецизно подељене. Како Бојан Чолак наводи „мушкарцу су, као и жени, намеће модел одношења према супротном полу, породици, друштву, послу“ (Чолак 2009: 9). У роману је положај жене у патријархалној заједници јасно маркиран а писац јој овде даје посебну, архетипску улогу. Као стуб куће, она се истиче улогом мајке коју преузима на себе подизањем Стевице који живи у уверњу да је управо она његова мајка, не знајући за смрт своје биолошке мајке Љубице. Маркирана као бранитељ традиционалног наслеђа, Лепосава у роману жртвује свој живот зарад Стевине среће, одгајајући га као своје дете, јер како каже, „Ал' ја мислим, права мајка није она што те роди, те се изврне и умре, но ова веселица што негује и подиже. Лако ти је да мреш, 'ајде, жено кисела, остани и живи. То да те ја видим“ (Михаиловић 2002а: 21). „Исконска снага мајке, заштитнице и страдалнице осветљава тамну страну патријархалног живота уздижући је на престо хероине, малог бога и заштитника породице“ [...] Њен портрет је артикулисан у виду чувара огњишта и дома и на њој је сав терет живота у патријархалној заједници (Стојковић 2021: 159). Иако у сталном сукобу са Стевиним оцем, који се због смрти супруге Љубице одаје алкохолу и улогу подизања детета препушта Лепосави, она покушава да на порушеним

²⁰⁴ Лидија Делић примећује да овим непотврђивањем истинитости предања (што је једна од важнијих одлика овог усменог жанра) нарушава његову суштински важну одлику (Делић 2008: 348).

темељима подигне нови дом чију ће топлину Стева запамтити. Њена жртва је велика, она добија готово митске одлике зарад очувања породице. Мајка је „нека врста споне између деце и мужа и пасивни посматрач“ (Кајзер 2002: 35–56)

Како Михаиловић пише, иако би се Пера ретко задржавао у кући²⁰⁵, када би дошао на вечеру, и поред свих несугласица, то би за Лепосаву био посебан моменат, „као госта на ручку јако га је ценила, по томе сам се увек могао угледати на њега“ (Михаиловић 2002а: 16). У колективу, из кога је и сам писац поникао, сакралност стола, софре избија у први план. Њено поимање као посебног и осетљивог места маркирало ју је у српској традицији као сакрални део куће и зборно место око кога се породица окупља и обедује. Према веровању нашег народа, када се прескочи кућни праг, „gostoprinstvo se nikome nije smelo uskratiti“ (Bandić 1980: 356). Такође, Мирча Елијаде сматра да је једна од најзначајнијих карактеристика патријархалних друштава управо сакрализација простора као и свих оних физиолошких чинава који подразумевају узимање хране, сексуалност и друго. Архаично поимање света и поштовање строгих правила били су укореењени у свим видовима људског поступања (Елијаде 2003: 71). Михаиловић овај сегмент, њему познат још из детињства, преузима из народне традиције²⁰⁶ у чистом и неизмењеном облику и то се види у поступцима његових ликова.

Није на одмет истаћи да *Гори Морава* представља добру подлогу за реконструкцију Ван Генепових такозваних, обреда прелаза. Према његовој теорији сви обреди прелаза²⁰⁷ подлежу строгим правилима и она се морају поштовати. Као један

²⁰⁵ „И заиста, често сам боловао. Тад би моја мама неког послала да ми позове оца. 'Иди зовни Перу', рекла би, 'Из кафане Бранка Белог. Ваљда може болесног сина да обиђе. Може бар доктора да му доведе.' Можда намерно, отац би се појавио тек кроз сат-два. Мрзовољно би застао на прагу. Знао је да га Лепосава не зове ради похвале“ (Михаиловић 2002а: 16). „Народна традиција одувек је жену везивала за кућу, а мужу допуштала слободно кретање“ (Радосављевић и Лазић 2020: 179), и та два типа егзистенције су јасно била подељена у друштвима која су неговала патријархални модел живљења.

²⁰⁶ Није на одмет истаћи и промишљања Вука Филиповића о текстовима обележеним фолклорним колоритом, да „*елементи фолклора* одређени структуром још примитивне заједнице, њене скучене производње, аграрних обреда, устаљених облика мишљења и 'хумуса народне културе', нису само спољашње, декоративне одлике стила и уметничких приказа“ (Филиповић 2008: 20).

²⁰⁷ Роман обухвата све моменте човековог живота који подразумевају сваку промену друштвеног положаја, доба, места и стања и они могу бити предмете неке друге анализе. О обредима прелаза детаљније видети Арнолд Ван Генеп, *Обреди прелаза: системско изучавање ритуала*. Београд: СКЗ, 2005.

од обреда прелаза, смрт је у традицијског матрици нашег народа одувек важила за табуисан обред о коме су само одрасли знали све детаље. У поглављу у коме дечак Стевица описује дан када је умро ујак Драги уочавамо да су устаљени облици обредно-обичајне праксе који се односе на смрт, транспоновани у уметнички текст. Из визуре дечака Стеве уочавамо слику даће која је типична за традицију српског народа уз карактеристичне радње проистекле из ритуала²⁰⁸ - кућа²⁰⁹ пуна људи који седе и тихо разговарају окупљени око покојника, оних који му прилазе и крстећи се пале воштанице, дечак који прилази покојнику и љуби га у чело примећујући његове прекрштене руке, подвезану браду, одевеног у фермен, антерију, памучну белу кошуљу и чакшире. Док описује извесну баба Росу „која се у све разумела и која ће у будућим нашим сењским смртима увек водити главну реч“ писац истиче Стевино запажање да је она водила главну реч и када је нарицање у питању те тако у текст транспонује карактеристичну врсту народних умотворина, тужбалицу²¹⁰, коју у целисти и наводи. Обичајно правило приказано је у овој слици где искључиво жене наричу над покојником.

Укореењено веровање да ће се покојник повампити уколико га мачка прескочи²¹¹ у роману је приказано у дијалогу између Стеве и ујаковог сина Ђорђа, и

²⁰⁸Ношење црнине годину дана („Баба и деда су још били живи: у црнини), испијање неког пића за душу покојника [...] други са чашицом у шаци седели у круг велике собе...).

²⁰⁹ У том тренутку, кућа је маркирана као сакрално место резервисано за боравак покојника све док не буде сахрањен. У њу долазе сви који желе да се са њим опросте, уз поштовање строгих правила обредности.

²¹⁰ „Аој, Драги, куку мене,
г'е отиде, мој Драгићу,
те остави матер жалну,
твоју матер Николију,
и оца ти Љубомира,
ратног борца солунскога,
и остави два пилета,
два пилета од голуба,
твога Ђорђа, твоју Веру,
аој, Драги, јој, Драгићу!"

Оне жене су је, све без суза, пратиле терцирајући јој или допевавајући неке своје речи“ (Михаиловић 2002а: 107).

²¹¹ „Баба Николија је кроз цику тражила мог брата Ђорђа.

'Је л' си ти', пита га, 'затворио оног ђавола?'

'Не могу да га у'ватим', одговара он.

'Па шта чекаш? Не сме тај туна да се смуца'" (Михаиловић 2002а: 108).

то уз извесну дозу хумора проистелог из дечијег незнања у тренуцима у којима јуре мачка како би га затворили у амбар са још неколико других мачака, „Што и' затварамо?', питам га. 'Па са ми не изеду оца', одговара Ђорђе. И обојица смо морали да се засмејемо. Ништа у овом свету не можеш да разумеш.“ (Михаиловић 2002а: 108).

Још један пример који се односи на наведена веровања налазимо на страницама када дечак Стева из Лепосавине приче сазнаје да је баба-Велика умрла. Из њеног приповедања уочавамо елементе традиционалних веровања и обредности. Према народном веровању, када старији људи (за које се веровало да им није остало много од живота јер су у последњем периоду поболели) буду изразито расположени и делује као да ће се опоравити, то је лош знак који слуги долазак смрти. Тај догађај Лепосава Стеви овако описује: Два-три дана је мало куњала, ал' у кревет није легла. То јутро је умрла нешто доцније, омила се на бунар и прекрстила и отишла код унука у шталу. 'Бога ти, Радоване', каже, 'од јутрос сам тако расположена и весела, није то за моје године, к'о да ми је пред главу. Будите приправни да ве не изненадим.' [...] 'Припази ти', вели му она, 'немој да ме пуштите без свећу' (2002а: 103).

Традиционални миље употпуњује народно веровање да „упаљена свећа покојнику показује пут до анђела²¹² који долази с неба и одводи га на свом крилу²¹³“ (Делић 2008: 347). Симболично, као да се свесно спрема за одлазак на онај свет, тога јутра се баба-Велика прекрсти пре него што ће се умити водом над бунаром, у чему се препознаје лустративна функција воде. Баба-Велика је од тог тренутка, симболично, ритуално чиста, умивена и спремна за „онај свет“. Исто веровање проналазимо и у *Петријином венцу* у коме Петрија, у обраћању Миси, иако не прецизира, одредницом *кад дође време* јасно наглашава народни обичај о паљењу воштанице одмах након смрти²¹⁴: „да ми свећу упалиш кад дође време. Ја сам ти све купила. Ево ди сам оставила [...] Ја ти, Мисо, умирем. Пали ми свећу, Мисо“ (Михаиловић 2004: 49-51).

²¹² У *Петријином венцу*, у опису самртне постеље Петријине свекрве, Мисине мајке, Михаиловић помиње долазак анђела који ће одвести душу покојника на онај свет.

²¹³ Паралелу проналазимо у раду Лидије Делић *Петрија - на двострукој периферији* (2008), у коме су објашњене Петријине представе о смрти проистекле из народних веровања.

²¹⁴ „Он би мене на руке умро и свећу би 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“ (Михаиловић 2004: 375).

Када јој свекрва умире такође наилазимо на исти случај: „Пали свећу, Мисо. Тражи да јој је даш!“ (2004: 70). У том делу романа опроштај који свекрва тражи од Петрије представља услов за одлазак на онај свет и основни елеменат њеног спасења. Без опроштаја, како и сама Петрија наводи, „неће бог да јој прими душу. И тако јадна, нит више мож да живи нит, па, мре“ (2004: 68). Свекрвина свест о грешности и потреби опроштаја, према хришћанском учењу, полазна је тачка ка сазнавању основне Божије проповеди и увођење у Његово царство. Милош Јелић наводи да „у контексту сећања и заборавља, хришћанин треба да се сећа својих сагрешења, да их исповеда пред Богом и људима и да се каје, јер једино искрено покајање уводи у Царство Божије [...] У корак са покајањем иде и потреба за опраштањем грехова: 'Опраштајте и опростиће Вам се' (Лк.6, 37), казује Господ“ (Јелић 2016: 82-83).

И у *Петријином венцу* изражена је Петријина свест о смрти и постојању загробног живота. Читав њен живот обавијен је смрћу, колико год то парадоксално звучало. Навикнута на то, Петрија у старости остаје „sama u pustinji pomrlih“²¹⁵ (Jeremić 1976: 174), постаје жена која је огуглала на несреће и смрт која је окружује, блажећи горчину живота ракијом, коју испија док приповеда о себи. Већ у раној младости уочавамо њен сусрет са смрћу. Смрт првог детета („Пипнем га руком. Ладан. Цикнем онако, гледам у моје мртво дете, кршим руке и из гласа лелечем“ (Михаиловић 2004: 20)) нит је на коју се надовезују остале смрти њој блиских људи. Како Јеремић запажа, у Петријиној причи „nižu se zbivanja sa čestim slikama nestajanja i ljudi i bića iz ljudske okoline“ (Jeremić 1976: 174). О смрти своје ћерке Милане Петрија приповеда са тескобом говорећи на крају „Бог да прости моју јадну Милану, мог малог анђелка. Нек бог да рајско насеље. Нек му тамо, на онај свет, пружи оно што овдена није имало. Нек му нађе другу родитељи да ми они тамо моје дете пазе и чувају [...] Бог да прости“²¹⁶ нашу јадну децу. Бог да прости сви наши мртви и сви нас живи. Бог да нам прости оно што смо урадели и што нисмо“ (Михаиловић 2004: 12). Петрија се ближи

²¹⁵ Петрија поима људски живот и у сликама смрти открива да свако трајање бива завршено, да се живот окончава смрћу и да живот и смрт, заједно, описују круг сустижући се у једној полазној и завршној тачки (Лазевић 2017: 798)

²¹⁶ У току романа Петрија често у свој говор уводи различите апотропејске формуле које упућују на традицијску матрицу. Гестови као што су куцање у дрво, плување да би се одагнале лоше ствари само су још једна потврда наведеног.

есхатолошким представама у поимању оног света, дакле јасно истиче дистинкцију између живих и мртвих²¹⁷ и маркира човеков положај на овом и оном свету. Она смрт схвата као свеприсутну могућност која прати човека у сваком тренутку његове егзистенције а важан фактор оваквог мишљења је свакако и утицај хришћанског учења о привремености и пролазности земаљског живота који је представљен као долина суза и припремна фаза за истински живот у вечном блаженству после смрти (Ратица 2004: 138).

Значајну улогу играју и пророчки снови који предсказују Мисину несрећу. Не само у народној традицији већ и у психоанализи, вредновање снова је високо а њихов значај непобитан. У складу са тим, Фројд истиче да схватање и размишљање о сновима проистиче још из праисторијских времена а „odjek praiskonskog shvatanja sna očigledno sačinjava osnovu važnosti koju snovima pripisuju narodi klasičnog starog veka. Kod njih je postojala pretpostavka da snovi stoje u vezi sa svetom nadljudskih bića u koja su verovali i da donose otkrovenja od strane bogova i demona. Osim toga im se nametalo shvatanje da snovi imaju značajnu svrhu za onog koji ih sanja, da mu po pravilu objave budućnost“ (Frojd 1942: 6). Петријино веровање у значај снова уочавамо и периоду након Мисине смрти где она снове перципира као место њеног састанка са покојним мужем са којим ће да се виђа и „опет ево да живи“. Као најаву несреће, коју ће Миса доживети, поред чудног Петријиног сна, јављају се и пси који предосећају лоше догађаје, јер према народном веровању „промуслим завијањем пас наслућује смрт или рат“ (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 232). И самој Петрији је то веровање познато, она покушава да од себе отера псе, који су узнемирени, у тренуцима када се Миси десила несрећа, покушавајући да ту мисао одагна од себе, али у томе не успева: „Ни то мене не казује ништа добро. Неко зло они слуте [...] То кад куче почне ноћу да ти заурлава и тако јаоче око кућу као човек, значи, неку ти беду слуте, неки ће ти брзо умре, барјак ћеш црни да добијеш...“ (Михаиловић 2004: 194). На низ предсказања, које Петрија

²¹⁷ Када говори о Полексији коју је стигла старост („Долази и њојзи црни петак, ко што нам свима долази“ (Михаиловић 2004: 160)) Петрија говори и о њеном мужу Алекси и јасно истиче да поменуто схватање да је смрт коначна и незаустављива и да свакога на овоме свету следи исти крај („јер си прах, и у прах ћеш се вратити“ (Свето писмо или Библија 2020: 3)). „Мужа Алексу је пре неколико године саранила; нису му њене врачке помогле, морао и он под земљу ко сви што ћемо“ (2004: 159).

доживљава као лоше знакове, надовезује се и ломљење, пуцање стаклене чиније, које се јавља пре него што ће доћи до неке несреће. Петрија је и сама свесна да је то лош предзнак јер како наводи, према народном веровању „то кад тебе у кућу почне нешто само од себе да се разбија, ништа га на силу није разбило, знак си значи добила. Нека беда ће те снађе, неки ће, не дај боже, да ти умре“ (2004: 332-333) или „Предсказање, човече. Кад се тебе по кућу саме од себе ствари разбијају и дрмају, зна се шта је. Има неки да ти умре, то ти је“ (2004: 359). То ће се касније и обистинити Мисином смрћу. Како Бојан Јовановић наводи веровање у тајанствену животну предодређеност наслеђивану нејасним предосећањима долазећег, нагнало је људе ка прецизнијем препознавању будућности. „Пред изазовом разумевања силе која га животом одређује, човек је извесним знацима придавао посебан значај и значења“ (Јовановић 2000: 73). Као предзнаци смрти у *Петријином вениу* јављају се и физичке манифестације смрти које и сама Петрија уочава на Миси: „Мој човек сад, јадник мој, цео у лице пожутео [...] оволике очи из главу истерао; то само самртник толике очи има [...] сад неку чудну пепељаву и браонкасту боју добио, па још мршавији дошо, а очи му ко дуњци жуте [...] Видим већ шта је. То кад ти болесник тако почне да се пипка по лице, он ти се, значи, на далек пут спрема, нема ништа од њега [...] Руке су на њега чисто пропале. Осушиле се некако, па танке и жућкасте ко да крв у жиле опште нема“ (Михаиловић 2004: 365, 366, 368, 370).

Петријина чврста увереност у истинитост предзнака изражена је и у покушају проналажења решења, било каквог начина којим би се избегла несрећа и умилостивио Бог: „Можеш ли против бога нешто да смислиш“ (2004: 333). Због тога она одлучује да принесе жртву Богу, дајући Циганки која наилази да из авлије изабере најбољу живину коју би јој заклала и дала да понесе деци за душу своје преминуле деце. У овоме налазимо да су жртвени обичаји из животињског култа, иако потекли из паганства, били значајни елементи развоја наше религије²¹⁸. Жртвовање житног

²¹⁸ Свеопшта културна и историјска распрострањеност институције жртвовања указује на њено веома давно порекло [...] Уколико се добровољно, изнуђено и присилно одрицање од неке материјалне вредности поништи и усмери ка неком вишем ентитету, онда се тај чин сматра начином стицања потребне извесности. Потреба за таквим одрицањем исказује се као даривање, а упућивање дара у реалност иза граница видљивог заснива се на осећању и веровању да ће се кроз уздарје жртвени улог вратити увећан и обогаћен“ (Јовановић 2000: 119).

демона, петла или кокошке, представља посебну сакраменталну жртву. Жртвовање петла, познатог атрибута хтонских демона, (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 121) указује на пуштање његове крви и приношење жртве свету мртвих у замену за неког члана породице, што нам потврђује и нека врста формуле за обраћање Богу, коју изговара Петрија када коље петла: „ако на чију главу из ову кућу треба да се заврши, нек се заврши на његову. Ако ком из ову кућу оћеш крв да пустиш, пусти његову. Ако кога из ову кућу оћеш да узнеш, узни њега“ (2004: 337-338). Ритуал приношења животињске жртве нуди могућност да се умакне судбини и дат је у циљу спречавања лошег исхода.

Петријино веровање у натприродне силе и онострана бића провејава читавим романом али се у томе јавља и прва напуклина у фолклорним представама, која активира битан помак у односу на традиционалну норму (Делић 2008: 348). Говорећи о вештици Петрија износи занимљиве ставове из народних веровања о вештицама описујући њихов изглед, понашање и место боравка. Међутим, она у наставку износи сасвим другачију филозофију поимања вештице као опасног и натприродног бића од кога се треба бранити, кокетирајући са традиционалним представама и благо се удаљавајући од њих. За Петрију је вештица зла жена, опасна сусетка²¹⁹ од које се треба чувати јер својим поступцима настоји да напакости другима: „Вештице живу онде ди и други људи, у село, у варош ел у неки рудник. Вештице могу да живе и у наше Окно [...] Она ти је, море, ко и друге жене и ради све што друге жене“ (2004: 73).

Петрија верује моћ апотропејских предмета па одлази у потрагу за човеком који јој даје запис²²⁰ против вештица, који ће она заденути у појас и носити свуда са собом. Она такође потврђује готово типску повезаност белог лука са демонима и злим силама

²¹⁹ Туђинка, странкиња, потенцијално опасна жена – оно што је у човековој свести туђе, страно, непознато, уједно је и опасно. Овде је присутна опозиција своје / туђе, наше / страно чиме се између њих јављају јасне разлике. Мирча Елијаде сматра да се странци углавном изједначавају са демонима и фантазима (Елијаде 2004: 25). Сличан пример приказан је и у односу Петрије и прве свекрве, Веле Бугарке која „никако да преболи“ долазак снајке у свој дом: „сам цаља Бугарка на мене. Кај зоља. Што год да урадиш, њојзи не ваља. Ди год се кренеш њојзи си на пут. Не ваља како год окренеш, крива си што си жива [...] И тако се Добривоје и ја волесмо док се волесмо. А онда он пређе на њезину страну и поче да ме бије. И то ме тако бије да она види. А она све гледа, а ништа не види. И иза мојих леђа га још више подмашује“ (Михаиловић 2004: 15-16).

²²⁰ „То ти је, тако, толичка кесица, није већа. А шта је унутра, не би умела да ти кажем, нит сам питала. А ни не ваља се“ (2004: 151).

па га у заштитне сврхе и користи „запис да носиш али без бео лука у кућу да не будеш. Ни дању ни ноћу“ (2004: 151). Кроз хумор и иронију који провејавају у Петријиним описима зле сусетке рађају се поменуте напуклине у фолклорним представама. Петрија се полако удаљава од њих и окреће реалним ситуацијама и поступцима због којих је злу сусетку окарактерисала као вештицу, што је „резултат модерног виђења света и рефлекс модерне свести“ (Делић 2008: 349). Петријино виђење Полексије као зле сусетке и поистовећивање са вештицом, приказује нам Петријин однос према веровањима о женама које су знале тајна знања и *сарађивале* са злим силама како би наудиле људима на које се окоме. Петрија своја веровања у магијску (мађијску) моћ као традиционалном женском знању показује већ при опису првог сусрета са Полексијом „Она носи неку корпу на руку. Кој зна шта у њу носи [...] Што ја баш од њу да купујем вишње? Нећу, човече, с њу да имам никаква посла [...] ...знам ју кај црвену пару. То, бре, опасна жена, свашта она уме. Бегај далеко од њу ако си паметан. Не прилази јој близу“ (Михаиловић 2004: 74-75). Петрија у својим описима приказује Полексију као жену урокљивих очију, што је опет примиче области сујеверја. Дејство злих очију²²¹ Петрији је познато и она у њега беспоговорно верује. Уверена у зле намере Полексије и њене ћерке Љиље, као потврду за своја убеђења Петрија наводи мишљења других људи, породице Витомира, који се заљубио у Љиљу: „То је пропала девојка, а њена мати врачара и вештица и она је њу решила пошто-пото да удоми. И ова је тебе негде нешто турила, негде ти нешто подметнула, ти си неке мађије попио и сад си луд и болесан“ (2004: 130). Његова залуђеност младом Полексијином ћерком објашњена је opakим дејством љубавних чини²²². Петрија у бројним невољама узима

²²¹ „Још се, истина, не да, још се помало рита; и даље онако с оне ручице витла и стреља с оне урокљиве очи; још и онако крије ко да гледа с половину њи, и данас понекад кад ју погледаш осетиш отуд како нека ватра оће из њи на тебе да сукне“ (Михаиловић 2004: 159). Како Тихомир Ђорђевић пише, одувек се сматрало да урицање, односно урок долази од погледа злих очију. Он наводи да се „зле очи сматрају само као израз зла срца, зле мисли, зависти, лакомоти, чуђења, мржње или сувишне милости. Тај израз обично из човека спроводе оба ока и бива убиствен на људе и све животиње и штетан на ствари на које падне [...] Зло може доћи само од погледа злих очију. Од злих очију могу настрадати и људи и жене и, нарочито, деца. Исто тако од њих страдају и домаће животиње: коњи, говеда и друга стока, особито кад су млади и леви, живина и пчеле... Особито су подложни уроцима људи у неким периодима времена и извесним ненормалним стањима: трудне жене, жене при порођајима, мала деца, деца приликом сунетисања, млада о свадби, рањеници, болесници“ (Ђорђевић 1934: 1).

²²² О opakом дејству љубавних чини налазимо у књизи Тихомира Ђорђевића *Наш народни живот*. Он истиче да „у нашем народу има много љубавних чини, али се све врше, тако да кажем, изблиза: или су

у обзир дејство мађија и вештица верујући да, има много ствари које људска памет, чак ни памет свемогућих лекара, не може да савлада. Она се зато препушта фолклорној фантазији и ирационалном, враџбинском односу према свету (Јеремић 1976: 176). И у моментима када поново одлази код врачаре, Влајне Ане (за коју је убеђена да познаје методе врачања и бајања које су делотворне²²³), она прибегава бајању (водим и босиљком)²²⁴ које је у функцији очишћења од сагрешења у незнању (рад у њиви, пољу на празник светих Врачева²²⁵), које јој одмах, како она верује, доноси олакшање и пружа сигурну заштиту („Е, баш ти фала, тетка-Ано', кажем ја Влајне. 'А сад би те још замолила да ми мало и обајеш. Па онамо свећа, код тебе бајање – тад ће и свети Врач валда да се смилује и да ми опрости'. 'То', каже она, 'још боље. Сигурније, Што је сигурно, сигурно'" (Михаиловић 2004: 178)). У овоме се огледа Петријина гранична позиција. Она је на међи, на прелазу између света сујеверја и хришћанског света и у том стању сматра да таква комбинација може дати најбољи резултат – донети добро и успех у животу. То видимо и у деловима романа у којима она паралелно одлази и код различитих доктора (Јешић, Ћоровић...) и код поменуте врачаре Влајне. Дакле, она посеже за различитим начинима који јој могу обезбедити сигурну добробит у животу.

напитци, или погледање кроз колутод трава или корења, или додири, или што слично" (Ђорђевић 1923: 192).

Код Тихомира Ђорђевића налазимо и сведочење о дејству љубавних чини, из 1908. године, у коме Ружа Томић, казивачица, прича следеће: „Још кад сам била дете у Малом Извору имала сам једну тетку, која је била удата за човека, који је није волео, злостављао ју је, и терао, те је, најзад, морала да се врати својим родитељима. Они су били имућни људи и шта све нису чинили све да зета одобрвоље; али је све било узалуд. Најзад, нађу једну врачарицу, којој се потуже и запитају је може ли учинити да им зет прими кћер. Врачарица им одговори да може, одмах учини чини, и још исте ноћи, њихов зет, као помаман, дојури њиховој кући и одведе моју тетку својој кући. Од тада су живели не може бити лепше" (1923: 191-192).

²²³ „Ајд ја онда код Влајну Ану из Долње Окно. Она је мене већ једанпут много помогла. Са живу сам била отрована и та жена је мене из мртви извукла" (Михаиловић 2004: 177).

²²⁴ Магијска својства босиљка су одавно позната у религији, магији и култу. Њему се придаје „изразита мистична моћ, у првом реду заштитна, а по неким и полодотворна [...] Босиљак се особито употребљава у разним лустрацијама, у врачању и народној медицини, а изузетну улогу има и у култу покојника" (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 41-42). Зоја Карановић и Јасмина Јокић истичу да „једна хришћанска легенда у нашем народу вели о њему да је први пут никао на Голготи где је Христос Спас био разапет. А опет једна друга легенда [...] вели, да је мајка Богородица најрадије мирисала босиљак и да јој је био најмилији цветак" (Карановић, Јокић 137 према Софрић 1912: 34).

²²⁵ „ВРАЧИ или ВРАЧЕВИ назив је за свеце Кузмана у Дамњана [...] Они су били лекари (врачи) 'безмитни', бесплатно су лечили народ [...] У многим српским и суседним пределима Бугарске, Врачи се празнују због здравља. Болесници празнују њихове дане, а многи су им заветовани" (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 78).

Занимљив је Петријин односи према светитељима и њихово поимање такође је један занимљив сегмент романа. Када је реч о Светом Врачу, већ је при самом помену маркирано да он важи за „опасног свеца“, штавише, осветољубивог када се нађе увређеним од стране човека. Уместо опроштаја и хришћанске доброте, он је приказан као светац који има склоност да се гневи и строго кажњава смртнике који сагреше чак и у незнању. Из његових негативних, понекад и нехришћанских карактерних особина Петрија у својој фолклорној имажинацији гради став о овом свецу који се врло често пројављује уз изражену дозу хумора²²⁶.

У сцени у којој Михаиловић описује како је неко пуцао и ранио њихову кучку Калину коју је рањену и окрвављену Лепосава пронашла на прагу куће само неколико месеци након смрти Стевине праве мајке, Љубице, изражено је народно веровање које своје упориште има у митском арсеналу (болест долази као казна за тежак грех, свој или својих предака (2008: 346). То је веровање да животиња која умре у дому на себе преузима лоше догађаје намењене члану породице. Призму кроз коју Лепосава гледа на свет објашњава Стевина реченица да је „мама сматрала да то има неке везе с том женом која је умрла. Као да је Бог због нечега кажњава, тако је веровала“ (Михаиловић 2002а: 120). Лепосавин однос према традиционалним формулама заштите у које је она, као изразито традиционална припадница културе веровала, изражен је у моментима у којима изговара клетве, верујући у њихову делотворност и остварење, дакле, да ће оног кога проклиње стићи заслужена казна: „Проклети били! Проклети били! Што да јој узну главу, проклети били! Прво Љубица, па сад и она. О Боже“ (2002а: 120). Изречена у афекту, као израз немоћи и беса, ова клетва има баш онај статус који има у усменој традицији. Изречена с намером да науди, она је дата као архаично средство правде. Клетве Михаиловић често користи и када портретише Петрију. Она је жена која је сва укорењена у традицијски миље и врло често посеже за овом врстом говорних народних

²²⁶ „[...] Ако ми је ово од њега – а оно друго све одбивам од себе – онда је он, рекла би, а бог нек ми опрости, неки млого смешан светац. Ти му се замериш, и покајеш се, код врачару отиднеш да ти обаје и свећу велику у манастир упалиш, а он се са све то не задовољи но ти мужа тако гадно роваши да га за цео живот упропасти. А онда му ни то не биде доста но оће и теб да казни, па ти пошаље – раматизу. Е сад, то баш не могу најбоље да појмим. Ако он није нашо ништа паметније са шта ће ме казни но баш са раматизу, онда око таког свеца има да се упишаш од смеја, а не да га поштујеш и нешто се од њега плашиш (Михаиловић 2004: 276-277).

творевина: „Земља ли јој коске изметнула“, „Добро ти јутро, мислим се, било на гробље“, „Бестрага му глава“, „Проклет био“ и тако даље (Михаиловић: 2004: 16, 106, 173, 348). Неретко се у њеном говору јављају и сажети изрази као што су изреке: „Скувана му попара“, „Пас реко, пас одреко“, „А близина ради њезин посо“, „Немо ту да лупаш ко Максим по трице“, „Шта изводиш бесне глисте?“ „[...] ко дрвена Марија“ (Михаиловић 2004: 109, 133, 138, 271) што доприноси ефектности Петријиног изражавања.

Фолклорна подлога романа *Злотвори* начета је већ на првим страницама романа, који се за разлику од претходних, о којима је било речи, у многама разликује, како по тематици тако и по начину приповедања. Међутим, фолклорна матрица ни из њега није изостала а Михаиловић је и у овом случају уткао везу са својим пореклом и родним местом, Ћупријом. Свезнајући наратор показује интересовање за легенде и предања која су функционисала као саставни део живота Ћупричана („Ћуприја је обично причала приповетке о фантастичним животињама и невероватним приказима, воденим вампирима, вукодлацима и вештицама²²⁷, а сасвим ретко о крупним људским стварима и догађајима“) (Михаиловић 1997а: 1). Овакав почетак романа, у коме се говори веровању у вампире, вукодлаке, вештице и приказе, послужио је писцу да урони у митску свест својих сународника и одлике тамошњег менталитета. „Народ је веровао да се разни демони привиђају или се 'јављају' појединцима, најчешће ноћу или у болесном стању. Помисао и приче о привиђењима изазивали су страх код људи“ (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 257). Предања која су се тичала оностраних бића, имала су јак одјек у свести мештана Ћуприје, надограђивала се догађајима у које су желели да верују и формирала њихову перцепцију оностраних света, као страшног и непознатог, што почетак романа уводи у просторе традицијских наслага. У архаичну свест мештана укоренила су „мишљења уврежена у традицију“ (Самарџија 2008: 10) „стварајући непромењене и чврсте представе у једном колективу као одраз одређеног нивоа свести“ (Стојковић, Костић Тмушић 2020: 63). Ткајући различите легенде о

²²⁷ У складу са наведеним, у овом случају, ради се демонолошким (*митским, митолошким*) предањима која су била актуелна код мештана Ћуприје и која користе грађу из арсенала колективно формиране баштине.

људима који су умрли, сусретали су се са различитим визијама и рефлексјама смрти, туђе и своје, доживљавајући је као нешто тајанствено (што је и одговарало традиционалној колективној димензији коју је смрт имала у друштвеном животу (Ратица 2004: 139)) и неретко у тим „опаким сказанијима свашта измишљали”²²⁸ (Михаиловић 1997а: 10). Тако су стечена знања о смрти усменим путем преносила са „једног до другог, од оцака до оцака и с колена на колена, прпорећи над кукавном поморавском насеобином као високи, сјајни победни барјаци. Мењајући се и дотерујући, улепшавајући и кварећи, данас овакве, већ сутрадан би те приче у нечему биле друкчије” (1997: 11), што је и карактеристика усмених књижевних врста, као што су предања²²⁹ (која се прожимају са легендама). Она се ките и расту у свести сваког човека на кога се пренесу, што и приповедач у роману истиче те тиме прави увертиру у догађаје које ће у наставку описати. Он наводи да је управо „тако негде настало и предање о људима из нестале партизанске чете двеју суседних вароши, Ћуприје и Параћина, и о једном великом злотвору, моме суграђанину. Не зна се шта је у тој легенди истина, а шта народни играказ о животу и смрти” (1997: 11).

Злотвор, Јова Веселиновић, о коме говори поменуто предање и злодела²³⁰ која он извржава са својим Партијским друговима, могу имати упориште у ритуалном мучењу и у том контексту усмерити нас на древне ритуале који су у различитим митско-историјским фазама у току развоја цивилизације подразумевали приношење крвне жртве. Међутим, водећи се мишљењем Миодрага Павловића да мотиви у којима се јављају приношења жртава и дарова божанствима нису настали из истих побуда као сцене на које смо указали, наводи нас на то да истакнемо чињеницу да су у питању метаморфозе ритуалних момената оличене у човековој исконској потреби (коју он познаје од својих најраније преисторије) да над слабијима примењује различите

²²⁸ „Нигде моји варошани нису били лепши него у овим легендама, које су са страшћу плели, и нигде бесмисленије обманути” (Михаиловић 1997а: 10).

²²⁹ Снежана Самарџија предања назива „хибридном формом са уметничким и животним фикцијама” (Самарџија 1997: 243).

²³⁰ Марко Јефтић наводи да је „зло је покренуто из жудње која је рођена у срцу и управо се ту оно и зацарило. Ослобођење од окова злих намера и дела мора кренути са истог места. Насиље мора нестати и из речи и из дела (Мт 5 21–22), а грех се чини и погледом или екстремитетом (Мт 5 27–30)” (Јефтић 2013: 175).

казнене елементе у виду мучења и демонстрирања силе. У складу са тим можемо навести „да смо сведоци тога да је агресивност у природи човека нешто реално, и да су облици колективног насиља у наше време, као и раније, веома распрострањени, било као ситуације линча, о којима упечатљиво говори Рене Жирар, или као општепознати облици колективног насиља са политичким или националним мотивима“ (Павловић 2000: 59-60).

С тим у вези, уочавао да се у току романа неретко срећу сцене у којима су до танчина описани облици телесног кажњавања и мучења²³¹. Писац вешто продире у дубоке психичке процесе оних који изводе мучења, чак до те мере да нам описује њихову насладу, оптерећеност²³² над жртвом, њеним телесним течностима и физичким реакцијама²³³, које се јављају као продукти патњи и мука које тлачитељ спроводи над њоме. Михаиловићев модерни човек изједначен је са праисторијским човеком, бићем нагона. У томе је осликана „нихилистичка пустош модерног света“ (Тодоровић 2018: 137) а ритуали, који подразумевају мучења жртава осликани као повратак почетном ступњу цивилизације чинећи њен, условно речено, напредак и моменте преокрета, узалудним. Новије доба обликује опасније звери. Могло би се рећи да је у сценама мучења које спроводе злотвори приказана изврнута логика риталног мучења и да се из овакве „наопако постављене жртвене основе, у коју се алузивно могу

²³¹ „*Стари завет* на неколико стотина места приказује како људи нападају и убијају једни друге. Око хиљаду текстова говоре о томе да Бог строго кажњава починитеља насилних дела и освећује насиље“ [...] Пророци отворено говоре против насиља и насилника. Они их дезавуишу и строго опомињу. Пророк Осија каже да људи немају истине, знања нити милости за Бога; заклињу се лажно, убијају, краду, чине прељубе, застранише и једна крв стиже другу. Новина светописамског става према насиљу види се у извештају о првом убиству (Пост 4). Догађај који му је сличан у историји је мит о оснивању Рима. Као и у библијској приповести реч је о братоубиству, а након злочина убица одлази и гради град. У миту римски богови су на страни убице и он постаје вођа нације, а у *Старом завету* Бог је на страни жртве и убици најављује казну (Јефтић 2013: 170).

²³² „Тући ћу га, срачунава, и у себи не може да сакрије задовољство, док се не упиша као крва. Тући ћу га док не почне да моли. А онда ћу нафредити да ми ћилим оперу“ (Михаиловић 1997а: 107).

²³³ Говорећи о историји тела, Мишел Фуко истиче да су „историчари одавно започели проучавање историје тела. Изучавали су тело у оквиру историјске демографије и патологије; разматрали су га као седиште потреба и нагона, као место где се одвијају физиолошки процеси и метаболизми [...] Међутим, тело је непосредно укључено и у политику; на њему се непосредно одражавају односи власти; они утичу на њега, жигосу га, дресирају, муче, приморавају на рад и церемоније, захтевају од њега извесне знаке“ [...] Човек је већ сам по себи резултат потчињености чији корени сежу дубоко у прошлост (Фуко 1997: 27).

препознати трагична страдања, не може произићи вид плодности, рађања и обнове, већ принцип демонског и деструктивног“ (Деспић 2020: 237).

Налазећи се на терену фолклорне основе овог романа, односно тематике „затворског острва“ (Hodel 2020: 236) значајно је указати и на другу страну експлицитно Михаиловићевог размишљања о узајамном приближавању документаристичких и прозно-уметничких функција, на чију смо једну страну указали поводом *Злотвора*. Мото који проналазимо на почетку романа, који се односи на то да је наративни свет изграђен на темељима „уверљиве збиљске потке“, са којом је у непрестаном прожимању и сједињавању, значајан је за разумевање горепоменутих пишчевих размишљања.

Нефикционална дела попут *Голог отока*²³⁴ (I-V) садрже елементе онога што се очекује од приповедне књижевности - Михаиловић упућује да права истина о логору лежи у легенди о њему, некој врсти народног предања налик на средњовековно и литераризује одломке докумената или укључује есејистичко-филозофско разматрање феномена зла. Уверења да, иако потекао из политике, злочин Голог отока се само политиком не може објаснити. Писац истиче да су голооточани од првог дана, попут легенди, пријатељима преносили „шапат“ о ономе што су проживели „и тај шапат је, мењајући се, поправљајући и искривљавајући, кренуо кроз народ и више га ништа није могло зауставити [...] А четрдесерогодишње задржавање и заборављање истине том предању је само доприносило (Михаиловић 2016б: 44). Прича у коју се веровало китила се, богатила и слушаоцима отвара врата страве, ужаса али и истинитости. Људи, за које наводи да су живели у другој половини 20. века, „били су сведоци и учесници стварања једног народног предања сличног оним средњовековним, у којем обитавају вампири, вукодлаци и аждахе. Ужас који је вејао из оног шапата био је до те мере нестваран да се могао преточити једино у приказана утвара, које нико никад није видео, а за које сви знају да постоје“ (2016б: 45). У својим записима Михаиловић истиче чињеницу да народ није имао разлога да измисли приче о свим тим зверствима,

²³⁴ Јасно је да „Mihailovićeva dokumentarna proza čini i kontinuitet sa njegovim prethodnim delima. Već u samom pripovedačkom radu pisac je inspirisan životnim pričama i načinima govora realnih ličnosti, što doprinosi njegovom uobličavanju u fiktivne figure čije su misli i govor da dostojnoj distanci od autora, kao da su preuzeti iz same realnosti“ (Hodel 2020: 228).

боли и патњи са Голог отока а самом одредницом *народ* он сигнализира читаоцима да оно што се на поменутом месту дешавало збиља кореспондира са легендама, фолклорним жанром, чији је творац управо тај народ. За слушаоце су ти догађаји толико нереални, да једино граница са фантастичним, које проналазимо у легендама, може помоћи људском уму да разуме да је заиста могуће да се нешто тако нељудско догађало. У том случају, легенда се наметнула као погодан модел у оквиру кога су приче сведока са Голог отока нашле одговарајуће место. Људском уху сведочанства голооточана измученим терором, болешћу, глађу од које су, толико расточени заборављали сопствена имена, личи на једну, како је и сам Михаиловић карактерише, „врло недостојну истину“. Он због тога мисли „*да се права истина о Голом отоку налази у легенди о њему. Трагајући за баналним чињеницама и служећи им са страшћу, надао сам се да ће добронамерни читалац у припростим реченицама моје књиге уочити оне степенице за успињање до ње. Тек тамо, негде у удаљеној мрачној висини, налази се мракна, жалобна истина о нама*“ (2016б: 46).

Оваквим указима очигледно је пишчево настојање да средствима, која служе разматрању приповедне књижевности, објасни и поједине феномене у нефикцијској прози, у чему, сматрамо, и успева. Он у оваквом, двоструком кретању, у филозофском маниру промишља и поставља питања којима настоји да разобличи феномен зла, личног а и свеопштег, у које су његови виновници толико огрезли²³⁵. Ту тврдњу доказује наводима да је „*истина о том ужасу била толико фантазмагорична*“ (2016б: 46) да поступци оних који су чинили злодела делују једино могући и реални у машти, фантазији, предању... Овакво Михаиловићево схватање голооточке истине, чије упориште проналази у легенди, можемо поистоветити са размишљањима о оправданости постојања митова, у којима Мирча Елијаде наводи да би заиста било

²³⁵ Посматрајући *Злотворе* као роман који загледа у дубине људског амбиса и који је додатно појачан појавом историјских личности, Роберт Ходел указује на мишљење Јована Делића да Михаиловић наликује Толстоју (а *Злотвори Рату и миру*) управо по томе што њега (Михаиловића) занима, зачуђује и ужасава људска природа: како је то могућно да се, прво, измисли и створи такав логор какав је Голи оток и како је могућно да људска бића учине таква зла другим људским бићима. Михаиловића, примећује он, занимају зли духови који су у једном времену господарили историјом (Hodel 2020: 240 према Delić 1998: 9).

„teško objasniti čitav niz neobičnih postupaka, a da se pri tome ne pozivamo na njihovu mitsku opravdanost“ (Elijade 2004: 2).

У разговору са Ходелом, 11. септембра 2007. године Михаиловић потврђује оно што смо раније препознали – да му је без обзира на политички залог у документарној прози и литерарана перспектива била важна: „Smatrao sam da to treba da uradim zato što nisam mogao da prihvatim da se o jednoj užasnoj ljudskoj tragediji govori samo politički, nego da joj se mora prići ljudski, te da se ljudskim govorom ta velika tajna mora razotkriti“ (Hodel 2020: 217).

Сазнања из пишчевих докуменарних текстова о голооточној теми, која својим карактером наликују на легенду и чије околности он једино у тој форми разумева и из ње црпи информације, транспоновала су се у сва она дела у којима проналазимо голооточку тематску основу. Таква свеза нуди „уверљиву збиљску потку“ на којој је изаткана књижевна фикција - тиме су се нефикционална дела овог писца приближила приповедној књижевности.

Градећи сегменте своје поетике на традицији и фолклору, Михаиловић и у роману *Треће пролеће* не одступа од тог манира, иако је тематика коју обрађује потпуно другачија од оних обрађених у *Петријином венцу* и роману *Гори Морава*. Градећи лик Свете Петронијевића, појединца притиснутог друштвеним системом и његовим нормама, Михаиловић улази у скривене просторе човекове психе разматрајући поступке и делања које она изазива. Трагика Свете Петронијевића може се сагледати путем његовог психолошког портрета и акционих момента који се у роману јављају. У светлу фолклорне матрице и симболичне подлоге већ на самом почетку романа уочавамо митску раван, која се односи на учешће воде као лустративног елемента који ће се провлачити током читавог романа као врста лајтмотива. Увертиром о првој слободној зими у Ћуприји у којој први пут река Раваница потече узбрдо писац сигнализира на промене у животима мештана носећи дубоко психолошку функцију. Сав у духу традицијске матрице, Михаиловић у почетним описима природе, наводи да се „баба Марта истутњила“ чиме асоцира на „народну персонификацију месеца марта и његових непредвиђених и наглих временских непогода“ (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 18). Према народном

веровању, овакве непогоде у данима крајем марта месеца (такозвани „бабини укови“) доноси нека виша, увређена сила (остењак)²³⁶ (1970: 19). Вода, која се у нашем народу замишља као живо биће још је на почетку романа приказана путем апокалиптичне слике бујице коју је немогуће зауставити. Оваква библијска слика света²³⁷ (Бог допушта потоп због људског греха) уводи роман у древне садржаје у којима се описују земаљске катастрофе.

Мржња према сељацима, која се рађа код Петронијевића, указује на дубоке пукотине у друштву притиснутим режимом и психолошке ломове појединца, који су назначени том симболичном сликом необичне природне непогоде. Изливање реке, несрећа која је задесила мештане и баш Светино учешће у спасавању невиних животиње, кокошке, у току поплаве није случајно. Слика у којој поплава ремети природни ток реке, представља симболичну најаву за трагичну судбину и драматичне догађаје у животу овог Михаиловићевог лика. Такође, кокошка се појављује као живина која је део космогонијског мита о стварању света као и део многих легенди из словенског фолклора.²³⁸ Вода се и у наставку појављује као значајна одредница Светиног психолошког портрета.

Одједном би осетио одавно незадовољену жељу да стане под дебео млаз воде, да се под њим дуго сапуна и трља и да скине нечистоћу са себе. Борио би се с њом неко време, док би осећао како му се по кожи просто хвата кора од прљавштине. Најзад би устао и, бос на лепљивом земљаном поду и у дугачким војничким гаћама, ломатајући

²³⁶ Детаљније о томе видети у *Српском митолошком речнику* (1970), одредница *остењак*.

²³⁷ „Развалише се сви извори великога бездана, и отворише се уставе небеске. И удари дажд на земљу за четрдесет дана и четрдесет. И навали вода, и уста јако по земљи [...] и покри сва највиша брда што су под цијелијем небом“ (*Свето писмо* или *Библија* 2020: 6).

²³⁸ Десислава Влчева наводи да потоп, који се по предању схвата као свршетак света, на митолошком плану је једнак хаос, из кога ће се родити нови космички поредак [...] Према Бугарској легенди, пре потоп, Господ је силазио на земљу и једном, отишао у кућу сиромашне удовице са много деце. Она је имала само једну кокошку са малим пилићима. Господ је решио да спасе жену и упозорио је на предстојећи потоп, али је и поставио само један услов – да се не окреће назад када настане несрећа. Када је потоп започео, удовица је узела децу и кокошку са пилићима, и побегла из села. Но није могла да надвлада своју љубопитљивост и окренула се, да види шта се дешава. У истом трену она се окаменила заједно са децом. Бог је спасио само кокошку са пилићима, тако што их је претворио у групу сјајних звезда (Влчева 2003: 19)

танким ногама од трескавице, над прљавим ћупом за помије у углу оплакнуо би руке.
Било би му, чинило му се, мало боље после тога“

(Михаиловић 2002б: 18).

Познато је да се у словенској митологији води приписује апотропејска, плоносна, комуникациона и магијска, а пре свега, лустрациона функција (Јевтић 2021: 60). Посматрано у ритуалистичком кључу, тежња да смакне тескобу са себе изражена је у ритуалном прању²³⁹, односно симболичној практичној активности која му помаже у духовном прочишћењу. Иако тај поступак изводи несвесно, сваки пут у току романа Света ће тежити овоме²⁴⁰. Сретен Петровић запажа да „човек наше културе често педантно изводи ритуал, а да не познаје „мисаоно расветљавајући“ хоризонт тога поступка [...] Дакле, иако не знају прави смисао, њима се у афективном слоју духовности дубоко усадио ришус који ваља да се упражњава у конкретној ситуацији, без обзира на „истиносни смисао“ митема који чини његову филозофско-митолошку подлогу (Петровић 2000: 17).

Тескоба коју Света осећа на јави транспонује се и у његову психичку активност која своје одјеке има у сновима, „стално га је мучио један те исти сан“ (Михаиловић 2002б: 14). Емоционалне реакције које се јављају након снова код њега изазивају различите, семнатичко обојене слике. „С обзиром на вишеструко сложену, слојевиту и комплексну природу, феномени снова и сневања предмет су проучавања низа научних дисциплина међу којима су и науке у чијем је фокусу култура у најширем смислу речи (Ђорђевић Белић 2021: 286). У том контексту, водећи се симболиком снова код поменутог лика у роману, отварају се могућности ка интерпретацијама заснованим на фолклорној равни („А то се сад на чудан начин повезивало с једним од

²³⁹ „Купање – радња која у словенским обредима има пре свега лустрациони значај. С обзиром на то да је вода сматрана за један од основних извора здравља, онда су разноврсна умивања, купања, прскања и остале процедуре у вези са водом добијала изузетан третман у обредима празника (*Речник словенске митологије* 2001: 319).

²⁴⁰ И у току разговора са Стојанком Јелић, лепом мештанком, кројачицома чији је случај за испитивање добио од надређених уочавамо Светину исту потребу: „трпео је од сталне жеље да се умива, од чега би га затим нападала трескавица“ (Михаиловић 2002б: 35), или „опет, изненада пожелео да се окупа. И после тог купања, које има симболизовани значај, он се осетио „као препорођен, болест беше као руком однесена“.

неколико стрељања која је при ослобођењу извео – 'Трчи, попе, трчи!' јасно се опет сећао и, као да све наново гледа, чудио се што је с леђа свештеничке мантије под невидљивим брабоњком метка смешно одскочила прашина – и одједном би себе у ужасу видео у поповској одежди. 'Не!' завикао би, 'то нисам ја!' (Михаиловић 2002б: 15). У Светиним сновима појављивала су се нека претходна искуства која су доносила свет изван овог, земаљског, односно појаву покојника који га у сновима стално походи и којој су обојица главни актери. Овакви снови су у традицијским представама маркирани као непожељни те су „у народном сановнику српске традицијске културе покојник доминантно функционише као негативан симбол, означавајући губитак, болест, смрт (Ђорђевић Белић 2021: 294) те, „појава покојника, чак и у сну, битно нарушава границу живи-мртви, што представља велику опасност, слути на зло и изазива страх живих“ (Требјешанин 2012: 858). У том смислу се овакви снови могу тумачити и као пророчки, јер ће се трагичан исход Светиног живота на крају романа показати као неминован.

Када су пророчки снови у питању на њих наилазимо и у роману *Кад су цветале тикве*. Сцена на аутобуској станици у којој ће Љуба Врапче последњи пут видети свога оца Андру живог, доноси овакве представе истргнуте из народног миљеа. То што је Љубин отац по највећој врућини обучен у капут, и његов одговор да му није вруће него чак и помало хладно, симболично сугерише на скоро гашење Андриног живота. Овакву антиципацију употпуњује и његово потенцирање да је све ствари завршио, кућу преписао на Љубу и брата и да спремно чека последње дане. И сам Андра као потврду за такво своје уверење проналази у сновима који га муче: „А у последње време – некако ружно сањам. Сањам све нешто – кад сам био млад. И – Милунка ме зове“ (Михаиловић 2016а: 104). Овакво успостављање контакта са оностраним светом посредством снова уводи роман у традицијску матрицу из које уочавамо наталожено искуство о веровању у различите предзнаке у сновима у којима мртви посећују живе, што се у оквиру читања снова у традицијском кључу тумачи као скоро најавна смрти.

У *Чизмашима* такође проналазимо снове које можемо окарактерисати као пророчке. Када Жика у затвору пре одласка у душевну болницу (док још за то не зна) препричава Софији да је уснио сан у коме јаше коња по шуми и узалудно покушава да

се састане са њом и не може да је пронађе. Када јој Жика саопштава да се у сну ипак нису састали, Софија забринуто тумачи његов сан као лош предзнак: „'То', вели, 'не ваља. Не ваља што ме ниси нашо' [...] То' каже она, 'што јашиш коња, то сам, да кажемо, ја', и, као, обара очи, 'и носи те жеља спрам њу, ал има нека сметња да се састанемо. То су ти та шума и та брда. Добро је што је дан био леп. А те птице, то су они људи што ти обећавају [...] Ал није добро што се нисмо састали. То није добро“ (Михаиловић 1990: 297). Софија је сва у духу народне матрице док тумачи разнолике знакове и поруке из Жикиног сна. Она садржину сна поима као негативну најаву предстојећих дешавања, што ће се касније, испоставити као истинито.

Остајући на пољу тумачења лоших предзнака у Михаиловићевим романима, налазимо пример у роману *Треће пролеће* у коме још један од лоших предзнака указује на коначан расплет романа. Њега проналазимо у сцени у којој Света на цести у саобраћајној несрећи убија пса. Видевши шта се десило, сељанка га жустро проклиње: „Шта учини, проклет био!“ Света је немоћно ширио руке, казујући да му је жао. „Шта је тебе жао“, викну жена опет, „проклет био! Куд си насрнуо! Она има мале!“ Нагињала се над куче. „Је л' си тако убивао и људи!“ (Михаиловић, 2002б: 184). У овом примеру поново уочавамо настојање писца да одређене делове романа објасни фолклорним елементима. Примере клетви проналазимо и у ноћи у којој Света и скојевци убијају попа. Везан поп Този упућује свирепе кетве увидевши да су убили пса: „Проклет био, дабогда! На своме се гробу смејао! Мало то је моје главе, 'оћеш и његову!“ Крстио се обема везаним рукама. „Семе ти се затрлло, дабогда! Нека те Бог за ово казни! Семе ти проклето било! Нека те људско сећање не запамти, проклетниче!“ (2002б: 212). Настојање сељанке и попа да се изречено кетвом испуни потврђује и чврсто народно веровање „да ће се кетва одразити на ономе који се куне; он постаје укет или проклет“ (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 176). То се обистињује у Светином трагичном завршетку на крају романа. Основна функција кратке усмене форме као што је кетва у овом случају, у традиционалној концепцији, бива испуњена. Проклетство²⁴¹ се остварује деловањем архаичног средства правде.

²⁴¹ „ПРОКЛЕТСТВО је исход кетве, проклињања (в. кетва, прокетије). Ако родитељима умиру деца, онда се верује да пате због неког проклетства свог или својих предака. Ако се у породици или роду

Убиство пса уочавамо и у једном од догађаја када је убијен поп (који се Свети јавља у сновима). Пас се у традицији нашег народа третира као „веран пратилац човека. У народној орнаментици симболише верност“ (Кулишић, Петровић, Пантелић 1996: 241), а неретка су и тумачења на симболичкој основи (о којима је било речи током анализе *Петријиног венца* у оквиру овог поглавља) да пси својим завијањем предосећају и слуте смрт и несрећу.²⁴² Тоза Боза је у роману *Треће пролеће* приказан као носилац одлика једне етнопсихолошке заједнице, провинцијалског сељака одраслог у руралном подручју, где су овакви народни обрасци били добро познати и традицијски укорењени. Он је тај који учествује у сцени убиства попа и пса и разуме злослутне предзнаке у тој ноћи: „Оно нам ту нешто слутити! Оно нешто прети!“ (Михаиловић, 2002б: 210).

Да је Михаиловић у својим романима често посезао за увођење симбола животиња и птица доказује и чињеница да се, поред поменутих, у његовом роману *Кад су цветале тикве*, као мотивска одредница (о којој је било речи у поглављу које се тиче тема и мотива у романима), изабрана птица која излеће из шибља у тренутку када Љуба на смрт претуче Столета Апаша. Управо то упућује на размишљање о митолошком слоју поменутог романа. Десислава Влачева наводи мишљење Гуре да се велики део истраживача слаже се са тезом да богата древна симболика животиња игра велику улогу у систему народних представа и веровања о свету (Влачева 2003: 17 према Гура 1997: 15, 22) и да „велики значај који имају представе о животињама у процесу формирања и функционисања сваке митолошке представе, даје основу да се изучавају и анализирају неки од елемената традиционалне народне културе посредством тзв.

појави нека наследна или дуготрајна болест (слепило, туберкулоза костију и сл.), онда се казује да долази од неког проклетства које се наслеђује за девет колена. Кад се неко покаје што је набацио проклетство, онда, да би га скинуо, трипут куцне прстом о камен. Између људи села Грабовице и Руђинаца, код Трстеника, настао је спор око неке बारे. Слабија страна бацила је проклетство на јачу, а ова се жалила кнезу Милошу да им се скине проклетство. Бог је проклео орлове да не пију воду уз крешеве (јулске жеге), Богородица је проклела јасику да непрестано трепери њено лишће, врбу да не рађа, коња да је ненасит; св. Сава проклео је неке калуђере, па они и манастир потонули у Црно језеро на Дурмитору. По предању, неки ујак проклео врбу да нема рода што је сакрила ђавола који му је однео сестрића“ (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 260).

²⁴² У *Српском митолошком речнику* наведено је да „ако чобански пас завија или се ваља по земљи, онда ће, по веровању, бити штете у стоци или ће се променити време. Ако се кучка спари с вуком, настаће епидемија стоке. Ако пас залаје о Бадњој вечери, тиме слутити на смрт у кући, па му се каже: 'Тамо теби и твојој глави!'" (Кулишић, Петровић, Пантелић 1996: 241).

зооморфног (или териоморфног) митолошког кода“ (Влачева 2003: 17). Тако се у роману, трагом различитих представа животињског света добија слика која упућује на митолошку и симболичну раван инкорпорирану у наратив. Схватање птица као засебних и важних ликова у представама о свету иде у прилог бољем увиду у његове манифестације, које се испољавају у различитим видовима и облицима. „У различитим митопоетским традицијама птице су обавезан елеменат религиозно-митолошког система и ритуала, и имају разноврсне функције. Птице могу да буду богови, демијурзи, хероји, преображени људи, тотемски преци итд“ (2003: 18). Такође, оне су често симболи божанске бити, неба, сунца, облака, ветрова, слободе, живота, плодности, изобиља, пророштва, претсказања, везе међу световима, душама (2003: 18, према МНМ 1982: 346). Често је поимање птица као медијатора међу световима, земаљског и небеског те том контексту, птица која излеће у тренутку у коме Љуба одлази, остављајући да на земљи лежи умирући Столе Апаш, симболично сугерише на одлазак Апашове душе са овог света и на везу са оностраним. У словенској митологији је познато да душа покојника узима различита обличја у виду птица или инсеката при одласку на онај свет, указујући се људима на тај начин (*Словенска митологија* 2001: 170). Такође, укључивањем мотива о „знајућим“ птицама активира се поимање птице као предсказатеља судбинских дешавања што и симболично указује на одлазак Љубиног дотадашњег живота, који ће од тог тренутка почети да се мења из корена. Птица указује на нужност одласка у неке друге, далеке крајеве где ће Љубу сачекати све оно чему се није надао.

У поглављу, које се односи на теме и мотиве Михаиловићевих романа, поменули смо мотив тиквиног цвета, који писац већ од самог наслова уводи у роман. Овај мотив проналазимо у традицијској матрици у којој се често указује на различите димензије и функције биљног света и његову повезаност са архаичним системима народне традиције. Тиква је у традицијским представама сматрана за „магијски предмет и редовни атрибут светога Саве [...] Мистична својства тикве се огледају и у другим видовима некадашње мађијске праксе. Употребљавала се као средство за распознавање вештица и за хватање вампира, а циљ је такође заштита од злих демона“ (Кулишић, Петровић, Пантелић 1997: 295). Оваква веровања указују на везу ове биљке

са хтонским светом чиме се и у роману отварају потребни простори за такву врсту тумачења овог мотива. У моментима у којима је смртно повређен, Апаш помиње тиквин цвет, („туберани умиру кад цветају тикве“) чиме се симболично најављује оно што следи – предстојећи пораз, време његове смрти и припрема за одлазак на онај свет. „Тиква се стављала у мртвачки сандук или гроб, напуњена вином или водом. У неким крајевима, тиква или други суд разбијао се кад се износио мртац из куће. Мађијска радња разбијања суда имала је карактер заштите, односно уништења оног који проузрокује зло“ (1997: 295).

Приказујући окршај између Љубе и Апаша, Михаиловић слику сукоба гради на готово епском обрасцу. Боксерска вештина представља само подлогу која подупире категорију јунаштва исказану као вештину борби током епских мегдана. Поменуте сцене туче и сцена у којој Љуба Апашу задаје смртне повреде приказане су као мегдани двоје епских јунака, смештени у савремене оквире. У тим сукобима Љуба настоји да победи и одбрани своју породичну част, што је један од најзначајнијих атрибута епских јунака а уједно и српског човека који се, како је Цвијић приметио, одувек одликовао слободољубљем не признавајући никога изнад себе („Ал' тирјанству стати ногом за врат, довести га к познанију права, то је људска дужност најсветија“ (Петровић 2012: 33). Радивоје Микић то добро запажа наводећи да „једини елемент који у Михаиловићевом роману има исто значење као и у епици је част, потреба да се у одбрани личног и породичног достојанства иде до краја, до потонућа у злочин“ (Микић 2018: 117). Међу карактеристикама Љубиног лика писац даје примат оним етичким вредностима које су саставни делови националне матрице. Он се жртвује зарад очувања части чиме указује на архетип јунака код којег исијава величина и високи морал у својој потпуној непоколебљивости. Љуба схвата нужност оваквог подухвата као „испуњење најнужнијих захтјева које се постављају човјеку према истини и врлини“ (Петровић 2014: 14), према својој породици. Илија Петровић запажа да то потврђује мишљење Скерлића о слици српског народа датој у Миљановим *Примерима чојства и јунаштва*, где наводи да „бити јунак, пркосити смрти – јер човек је зато да убије или буде убијен – држати реч, штитити госта... Из ових крвавих средњовековних прича бије нека неизмерна доброта; под тврдом кором славнога ратника открива се

мека душа пуна саучешћа, која у добру, у љубави, види оно што је највише и најлепше” (2014: 11).

Како би се употпунила оваква фолклорна подлога романа, важно је нагласити да се опраштање, као највећа хришћанска врлина не појављује код главног јунака. Он је тип Краљевића Марка, јунак жељан освете, који непријатељима пресуђује својом руком кажњавајући их за учињена злодела, верујући да је то једини начин да правда буде задовољена (Апаш му је „кућу зацрнио“). Међутим, врлином праштања, насупрот њему, одликује се Апашова мајка Ружа, која се, праштањем Љуби за убиство њеног сина, издиже изнад ситуације стављајући праштање на пиједестал хришћанских и људских врлина „ако си ми ти то учинио, нека ти је богом просто“ (Михаиловић 2015: 139). Управо тај њен чин и надмоћ људскости поразно делује на Љубу који након тога упада у депресију (не брије браду неколико дана, што се у народној традицији, још од патријархалног друштва, знак жалости за покојником), што поново, путем оваквих сцена, роман уводи у митолошки оквир подупрт хришћанским начелом:

„Али љубите непријатеље своје, говори Господ, и чините добро, и дајте зајам не надајући се ничему, биће вам велика плата, и бићете синови навјишега, јер је Он благ и неблагодарнима и злима. Будите дакле милосрдни као и отац ваш што је милосрдан. Ево највише висине на коју Христос хоће да уздигне човека! Ево науке нечувене пре Њега! И ево сјаја човековог достојанства, несањаног ни од највећих мудраца у историји! И ево човекољубља Божјег које цело срце човечје раствара у једну велику сузу!“

(Свети Владика Николај охридски и жички 2022: 14).

Епски образац проналазимо и у роману *Чизмаши*, у коме је опис војничког живота извршен до детаља а његово поимање, које је читаво у традицијским оквирима, приказано путем главног лика, Жике Курјака и осталих, споредних, али не мање значајних ликова. Његов доживљај војника и читаве мреже саплетене око војничког живота, транспонован је из епског миљеа што у роман уноси свежину описа војничког одела, атрибута, живота и његове функције. Тиме се указује на призив старих ратничких слојева традиције дубоко укорењених у свест још младог Жике Курјака

„Ама, волео сам војску, брате. Јес, оно стално поздрављање, што ниси газда од своје главе и што стално мораш да будеш утегнут у опасачи и каиши ко фијакерски коњ [...] али ја волим униформу [...] волим коња и оружје, волим пиштољ и пушку. А ди ћеш то да нађеш него у војску?“ (Михаиловић 1990: 16).

Такође, војнички живот и амбијент у роману раздељен је јасном границом, на оно што је добро, исправно и што подразумева, част, морал и јунаштво и на оно што је лоше и резервисано за све оне који гледају лични интерес а не своју државу, матицу и њену добробит. Жика је представник првих. Од самог почетка романа уочава се тежња да се покаже оно што је исправно и што маркира српски народ као херојски и његовог војника као хероја, јунака окићеног највишим моралним врлинама. Да окити таквим карактеристикама писац је као погодног изабрао лик Жикиног команданта, Чиче Миљковића, прототипа доброг човека и виспреног војсковође. Он је Жикин идол којег је војска волела „ко оца рођеног“. „Нема војника који га није волео. Таквог војника у нашем пуку није било [...] Он ти је био такав. Бринуо се да му војска буде добро обучена, да се добро рани, да нам коњи буду добри – за неотимареног коња умео је војнику да одрапи пет смене пожарства, а командира да му и са три дана кућног притвора казни – а за друго ко да није много марио“ (Михаиловић 1990: 21).

Није на одмет приметити да је Михаиловић у лику Чиче приказао човека из народа („Чича сељак', тако су говорили за њега²⁴³“ (1990: 21)), који је врло добро знао за чињеницу да су у народној традицији Срба коњ и оружје били неизоставни епски атрибути јунака и да су сматрани „за знаке положаја и старешинства“, краљевског, властелинског положаја али у исто време и знаци части (Ђорђевић 1984: 103 - 106)²⁴⁴. На важност коња као равноправног члана војничког пука указано је више пута у току романа и то не само у инсистирању Чиче Миљковића како би војска требало води

²⁴³ „Међутим, наш Чича, људи, то не ради. Наш Чича за така говна пет пара не баца. Он јес је био сељак, земљу је радио, копао и орао и косио, ал у себе он је био један много велики господин. Већи него командант армијске области и командант армије зајно“ (Михаиловић 1990: 95).

²⁴⁴ Навешћемо још једно запажање Ђорђевића у коме он истиче да је „интересантно да је коњ био знак звања и код наших свештеника. Уз коња су, уместо оружја ишле свештеничке књиге или што друго од свештеничких ствари. У Србији, вели Вук Караџић, 'кад поп умре, његов коњ, као и петрахил и крст припадају владици'. Па чак и после ослобођења Србије, под кнезом Милошем, постојао је обичај да владике узимају после смрти свештеника 'њихове црквене књиге, њихове свештеничке хаљине, или личне хаљине, као и њихова коња'“ (Ђорђевић 1984: 107-108).

рачуна о коњима већ и у личном примеру, који је давао својим војницима и у описима једног присног односа између животиње и човека, Чиче и његовог коња Гидрана и кобиле Зорке, која је актер изузетно емотивне сцене у роману²⁴⁵. Такође, повлашћен статус ове животиње уочава се и у тренуцима у којима сам наратор износи мишљење о значају коња за војника:

„Уопште, стока се код нас у пуку фобро чувала што у војску није увек био случај, и дуго је живела. Тако смо и старе коње свакојако гледали да не убивамо него да теслимимо сељацима. А наш матори је тад, богами, пазио и коме се продају, није волео да иду људима који марву не пазе [...] И још нешто треба да знаш. Коњаник је крвник. Он је, по традицији, најцењенији војник у оперативној војсци, цењенији него артиљерац [...] Коњаник је увек сам и коња мора више да пази него себе самог. Он има у бласто да легне, а коња ћебетом да покрије“

(Михаиловић 1990: 56, 30, 31).

И у реченици старог генерала Панте, у сцени у којој се додатно приближава Чичина значајна биографија, приказано је поштовање које Чича Миљковић ужива од стране генерала и његова импресивна војничка каријера²⁴⁶. „Те будале не знају шта коњ ратнику може да значи“ (1990: 58).

Истичући бројне врлине Чиче Миљковића, понекад наглашавајући и мане, које су војници такође поштовали, путем Жикине наратије, писац вешто врши карактеризацију овог лика. На тај начин наглашава димензију његовог епског портрета као и тежњу да његов војнички пук буде оличење праве, јуначке српске војске. Све оно што у описима војске у роману функционише као декор, не само да доприноси формирању целовите слике војничког живота, већ употпуњује карактеризацију

²⁴⁵ У роман је уметнута прича о Гидрановом пореклу, његовим борбама на фронту са Чичом, нарави и поступцима. Тиме је стављен акценат на традиционалне каноне и уверење да сваки јунак, ратник, има свога коња са којим је успоставио посебан, присан однос („И ево ти Гидрана код њега. Сав је знојан, искоколио је очи од страха и панике. Само што му не каже: ди си кренуо без мене?“ (Михаиловић 1990: 55),

²⁴⁶ „То је било, људи, овим сам очима гледао и овим ушима слушао. Начелник Главног генералштаба Југословенске војске лично нашег Чичу је волео и поштовао. Па нек после неки против њега нешто прдне“ (1990: 60).

ликова у којој се издвајају врлине које красе српског ратника. Чича Миљковић је симбол поштоваоца традицијских вредности, хуманости, моралних кодекса, заштитник слабијег од себе, на првом месту човека, војника, од кога настоји да обликује чувара јуначке части и националних вредности. Он је луча која је војницима показивала прави пут на благонаклоној и пријатељској разини, успостављајући посебан однос са њима, подстичући тиме развој највиших моралних вредности. Особине које писац инкорпорира у Чичу Миљковића а које у потпуности млади Жика доживљава постављене су на пиједестал у наративном ткиву. Као такве оне бивају изједначавене са етичким језгром епског света у коме примат добијају истинољубивост, племенитост, начело правде и исправног моралног поступања (Димитријевић 2007: 90):

„- А и добар глас ће у твојем војном народу да ти створи. Твој војни народ тако ће да види да ни ти ниси само празна униформа што ради параде воли да се износи на светло дана него исто тако жив човек ко и он што је, да имаш срце и душу ко и у њега што су, да имаш своје мане али и добре људске стране и да ти не пуца срце за тим да издајеш наређења и над њиме показујеш влас него да једино, ето, један заједнички посло радите, који можда и није нарочито паметан, међутим, јес је бар донекле важан и засад мора да се обавља [...] Тако је нама Чича говорио и ја сам памтио“

(Михаиловић 1990: 45-46).

Епску технику у роману препознајемо, као што смо већ напоменули, и у описима војника и њихових обележја. У тренуцима када се спрема испраћај Чиче Миљковића у пензију, уочава се поетика одевања војника и њиховог команданта чији опис као да је транспонован из епске песме, истргнут и додат у роман модерне књижевности. У поменутој сцени присутни су описи делимично упарађене војске и Чиче на коме сјаје обележја титула и симболи некадашње славе српске државе:

„Постројава се наш пук. Ту топови, ту коњи, цела опрема као за рат. Чича дошао у сиву свечану летњу униформу, прикопчао око струка белу срмену ешарпу проткану тробојком, на леву сису закопчао Карађорђеву звезду, на груди Белог орла и Обилића медаљу,

пришплендлао сва одликовања што имао; сабља, шапка, чизме се цакле“ (1990: 91) [...] А глас му ко бич шиба наоколо.

Нема ваљда ћоше у које није допро. Салутира пред њега начелник артиљерије, салутираше они официри. Стоје један пред другим прави ко штапови, нико оком да трепне“ (1990: 96).

„У касарну јутрос дошао ко прави ратник, ко делија. Нова блуза, сребрна ешарпа, сјајна сабља, изгланцане чизме, стајаћа шапка. На груди окачио Карађорђеву звезду с мачевима – а њу у Скопље немају ни неколико човека – наместио Белог орла с мачевима, целе му груди прекривене с ордеље и медаље. Имаш да станеш, па да гледаш. Седи на ону бедевију ко неки матори бркати бог, чини ти се, док оком трепнеш, свет може да преокрене“

(1990: 129).

Поменути украсни делови и атрибуција симболично означавају вредност и изузетност свога носиоца, те се оваквим описима открива традицијска матрица одевања а сам јунак се оделом чини препознатљивим за друге ликове и читаоца. Појава описа одела²⁴⁷ у роману доприноси истицању функције делова одеће који помажу грађењу приче и карактеризацији лика (Клеут 2005: 87 – 90).

Из приложеног уочавамо да Михаиловићеви романи стоје као достојан корпус и истраживачки изазов, који пружа безброј могућности тумачења и увек нова читања. Богатство фолклорног подтекста у романима, открива дубинска значења традиционалне подлоге у стваралаштву Драгослава Михаиловић, чије вишеслојно значење и бројност тек треба откривати. Из тога проистиче значај читања Михаиловићевог дела у светлу националне матрице на којој његово стваралаштво и почива. Стога би сваки покушај да се остави по страни фолклорна подлога овог романа или да се традицијски елементи посматрају као пуки декор придодат тексту, значио велики степен осиромашења садржинских и унутрашњих богатстава у стваралаштву Драгослава Михаиловића.

²⁴⁷ Како Марија Клеут истиче, рухо и оружје у јуначким народним песмама врло су често нераздвојно повезани и на сличан начин карактеришу поетски лик (2005: 89).

10. Закључак

У раду *Поетика романâ Драгослава Михаиловића*, усмереношћу на поетичке проблеме његових шест романа, истражили смо експлицитну и имплицитну поетику овог писца. Иако Михаиловићево књижевно дело дуго времена није било на књижевној сцени нити завређивало пажњу њених проучавалаца, увидом у дате околности, литературу и сазнања о стваралаштву овог писца, утврдили смо да поетика његових романа није довољно и у потпуности обрађена. Стога је циљ истраживања био да се фикцијској романескној прози Драгослава Михаиловића обезбеди оно место које заслужује и да се увидом у успостављен поетички модел у његовим романима употпуне већ постојећа истраживања али и донесу значајне новине, које ће пружити бољу увид у вредност шест Михаиловићевих романа и довести нас до њихове детаљније интерпретације и разумевања. У складу са тим, уз нужну примену књижевнотеоријских, књижевноисторијских и интерпретативних метода, настојали смо да укажемо на примењена средства и поступке у моделу организовања поменутих романескних остварења.

У почетном делу истраживања кренули смо од хипотезе да је путем интерпретације могуће приказати модел поетике успостављене у романима Драгослава Михаиловића, што је и постало предмет овог истраживања. Указивање на особености Михаиловићеве поетике показано је на примерима романа *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац*, *Чизмаши*, *Гори Морава*, *Злотвори* и *Треће пролеће*.

Након објашњења генезе појмова поетика, роман и поетика романа, указали смо на то да је успостављени међуоднос елемената експлицитне и имплицитне поетике немогуће не сагледати као целину која једино у симбиози пружа употпуњену слику поетичког модела успостављеног у Михаиловићевим романима.

Михаиловићево ступање на књижевну сцену унело је свежину у оквиру нове књижевне струје, „прозе новог стила“, термина који је сковао Љубиша Јеремић, бавећи се детаљним проучавањем одлика прозе писаца припадника ове стилске оријентације. Индивидуалност израза, новине у виду приповедних поступака и обликовања текста, увођење писама, старих текстова, документарних извора у наративне текстове и

њихова реконструкција само су неке од одлика новонасталога стила у књижевности код писаца осме и девете деценије двадесетог века. Управо је Драгослав Михаиловић, као један од најзначајнијих представника поменуте књижевне оријентације изазвао велику пажњу читалачке публике и критике, не само тематиком која је била интригантна већ и иновативним стваралачким концептом обогаћеним документарном грађом. Његово стваралаштво постаје једно од најзначајнијих и најсмелијих достигнућа српске прозе у другој половини 20. века.

У поглављу *Романи Драгослава Михаиловића у светлу књижевне критике* указали смо на књижевни портрет овог писца и виђење његовог стваралаштва очима књижевне критике. Интригантни приповедачки поступци као и тематика Михаиловићевих књижевних остварења привукла је пажњу књижевне критике, која је у њему препознала писца новог сензибилитета, специфичног приповедачког поступка, „сказног“ приповедача у српској књижевности, који је дуго (све до пропасти Југославије, био под цензуром комунистичког режима (директно самог шефа државе Јосипа Броза Тита, који му је упутио јавну критику на комад за позоришну представу *Кад су цветале тикве*). Поглавље доноси фрагменте значајнијих интервјуа у којима Драгослав Михаиловић говори о проживљеној репресији политичког режима и немогућности да свој уметнички концепт и рад прикаже читалачкој публици. Стога је реконструкцију његових романескних остварења немогуће спровести без наглашеног политичког аспекта на који је и сам писац неретко указивао. Трагично голооточко искуство и репресивност актуелног комунистичког режима прожима добар део Михаиловићевих романа и уопште, његовог стваралаштва. Таква реална основа била је добра подлога за њено преобликовање у фикцију у којој задобија специфичну обраду.

Поред тога, у поменутом поглављу, наведени су ставови значајних имена која су промишљала о Михаиловићу као писцу, називајући га најпознатијим сказ аутором јужнословенских књижевности, како га је Роберт Ходел окарактерисао. Предраг Палавестра је Михаиловићево дело назвао прекретничким у оквиру развоја нових литерарних тенденција док је Јован Деретић указао на вредност романа *Кад су цветале тикве* и *Петријин венац* истичући специфичне језичке и стилске егзибиције. Владета

Јеротић слови о величини Петрије и потреби човека да после читања једне такве књиге као што је *Петријин венац* постане племенитији и човечнији. Михаиловићево стваралаштво постаје предмет бројних савремених истраживања и инспиративна тема истраживача који препознају величину књижевне речи овог писца.

Поглавље *Експлицитна и имплицитна поетика* доноси нужно упознавање са теоријским објашњењима ових одредница а након тога указивање на значај експлицитне поетике у оквиру Михаиловићевог стваралаштва уз помоћ које смо стигли до иманентог у његовим романима. Указујући на важност аутопоетичких ставова, уз доступност интервјуа, есеја и текстова, дошли смо до бројних сазнања путем којих Михаиловић објашњава сопствена начела, приповедне и композиционе поступке којима се служио у остваривању својих дела, начине обликовања текстова, избор специфичних, интригантних тема и мотива, неретко усмеравања ка историјској подлози текста у коришћење документарних извора који обогаћују ткиво његовог приповедног опуса.

Михиловић говори о начину прикупљања грађе за своја књижевна дела, о тежини припреме и раду на текстовима и тешкоћи стваралачког процеса. Уједно, он потенцира да без великог и преданог рада нема ваљаних резултата. У оквиру овог поглавља забележени су и пишчеви ставови о избору и обликовању књижевних јунака за које наводи да долази спонтано и да се у току писања и прича и ликови усложњавају, надограђују и обликују. Питање језика и дијалектарске одреднице се такође често покреће у интервјуима са Михаиловићем, при чему уочавамо изузетну наклоњеност матерњој мелодији и језику који је слушао од своје баке, мајке, родбине и на коме су настала нека од његових најзначајнијих књижевних дела (косовско-ресавски дијалекат) или онај језик који је случајно чуо док је лежао у болници (душановачки сленг). Михаиловић је увек истицао посебну подстицајну снагу и моћ коју је дијалекат на њега остављао. Тако он потенцира специфичну, емотивну везаност за роман *Гори Морава* кога види као једну изразито личну књигу, аутобиографску, сматрајући да сваки писац у свом књижевном опусу има једну такву књигу.

Поред бројних питања о којима је било речи, у Михаиловићевим аутопоетичким ставовима проналазимо наглашеност непрестаног читања, затим

феномена доброг писања као и промишљања о значају читаоца и саме рецепције књижевног дела. Такође, говорећи о узорима током писања, писац истиче Достојевског, Толстоја, Андрића, Црњанског, Станковића, стављајући акценат на тврдњу да увек треба тежити квалитетним литерарним узорима. У његовим романима али и приповеткама проналазимо и поетичке ставове, теоријска промишљања о књижевности и свест о међуутицајима између писаца.

Када је реч о тематско-мотивском устројству Михаиловићевих романа, закључили смо да оно представља комплексан и чврсто уређен систем који се неретко наслања на историјску подлогу коју, као такву, комбинује са фикцијом, стварајући специфичне поетичке елементе. Судбине малих људи приказане су на подлози великих историјских збивања која неминовно утичу на њихове животе и усмеравају их. Лични усуд, трагичне судбине, несрећне и емотивно истрошене јединке, само су неки од актера радње Михаиловићевих романа. Оно што препознајемо као значајну, можда би се могло рећи, једну од централних тема којом се овај писац бави, је Голи оток и политички апарат, који у таквој злокобној атмосфери спроводи науме и наредбе помахнитале власти. Такву тематику писац апострофира у *Злотворима* и *Трећем пролећу* где, посредством ликова злочинаца и поремећених умова који спроводе револуционарну правду, отвара бројна комплексна питања о човековој немоћи изазваној притиском актуелног политичког режима. У такво тематско ткиво романа уткани су мотиви власти, зла, несреће, патње, носталгије, љубави, смрти, болести, лудила, који утичу на деловање и активност главних али и споредних ликова.

Када су у питању ликови, закључујемо да су Михаиловићеви главни (али и велики број споредних ликова) несрећне јединке притиснуте трагиком живота, означене патничким обележјем и немогућношћу да се снађу у окружном свету. Хронолошки гледано, прва три романа, доносе „сказне“ приповедаче, који говоре личну, трагичну исповест. Љуба Сретеновић, носталгични боксерски шампион, живот проводи у егзилу у Шведској тугујући за прохујалим животом, уништеном породицом и домовином у коју се не може вратити. Петрија Ђорђевић, неука сељанка (а ипак богата животним искуством), своју животну причу казује из опустелог рударског ђупријског краја. Она остаје сама, сећајући се тешког живота и људи који су кроз њега

прошли и којих више нема. Живојин Станимировић, Жика Курјак, симбол младића понесеног вихором илузија и љубави према војничком животу у силном узлету доживљава пад који ће га коштати живота. Приповедајући о сопственом бурном темпераменту, хедонистичком животу али и искренности, наивности и незнању које младост по природи углавном са собом носи, он обликује причу у којој ће га такви обрасци понашања скупо коштати. О томе најбоље говори чињеница да се у тренутку приповедања Жика налази у душевној затворској болници, у соби на коју ће бити сведен читав његов живот. У таквом суморном окружењу он ће прелиставати странице сећања и накнадним знањем овенчан, схватати сопствене грешке због којих се нашао у безизлазној ситуацији.

Гори Морава, роман кога је и сам писац називао аутобиографским, сублимира период детињства и младости дечака Стевице, Стеве, у једном руралном, сеоском окружењу (Ћуприја и околина). Роман доноси причу натопљену изразитим лирским тоном, емоционалном нотом и личним печатом фрагмената из пишчевог живота од којих ни сам писац не може нити жели направити одклон. Укрштање перспектива приповедања, дечака и одраслог Стеве, доноси специфичан и аутентичан ход по сећањима из најлепших али и најтежих дане живота главног лика. На вредносној лествици породично окружење и ликови који га употпуњују у овом роману бивају постављени на пиједестал.

Залазећи у наративно ткиво романа *Злотвори* и *Треће пролеће*, настојали смо да компаративним погледом укажемо на блиску тематску подлогу ова два романа. Сусрет са тешком темом која има упориште у историјској подлози доноси специфичне ликове, налогодавце и спроводнике различитих инструкција иживљавања над нејакима. Лични и политички успех Јове Веселиновића и Свете Петронијевића, главних ликова поменутих романа, писац је искористио за обликовање портрета злотвора који у махнитању зла трагично завршавају своје животе. За писца, они симболишу не само личну него и колективну несрећу једног народа притиснутог палицом злочиначког политичког режима.

Како бисмо дали детаљан увид у наратолошко устројство Михаиловићевих романа у истраживању смо кренули од ставова и наратолошких модела који су, између

осталих, понудили Жерар Женет и Мике Бал. Служећи се њиховим наратолошким студијама указали смо на значај специфичне наративне форме, сказа, и приповедача са којима се сурећемо у романима Драгослава Михаиловића. Дакле, техника сказа у прва три романа бива доследно испоштована, нудећи приповедање у првом лицу и нараторе који казују личне исповести. Промена приповедне технике уочена је у осталим романескним остварењима овог писца. Приповедање у првом лицу писац примењује у роману *Гори Морава* али у овом случају реч је о стандардном приповедању (ауторски ја-приповедач), док последња два романа доносе приповедање у трећем лицу.

О специфичности приповедне технике сказа информисали смо се путем студија Бориса Ејхенбаума у чијој теорији ова приповедна техника има упориште као и у студијама Виктора Виноградова, Јурија Тињанова, Волфа Шмида, у којима је дато њено теоријско одређење, што помаже бољем разумевању Михаиловићевих романа. Такође, послужили смо се неким истраживањима новијег датума као што су истраживања Роберта Ходела, Јелене Јовановић, Милице Кецојевић, усмерена на наратолошке одлике Михаиловићеве поетике. Тиме је дат детаљан увид у наративну структуру романа, која се показала комплексном и погодном за детаљну реконструкцију.

У наставку истраживања, уз нужна теоријска објашњења о одредницама времена и простора и добро познатој кованици *хронотоп*, указали смо на ова два значајна елемента наративних текстова. Закључили смо да време и простор у Михаиловићевим романима имају улогу нераскидивих елемената који доприносе богаћењу романеског ткива и детаљно временски и просторно маркирају представљене догађаје. Уочили смо да Михаиловић догађаје често смешта у реалне временске оквире, међу којима су неретко период после Другог светског рата или најаву ратних година, период друге Југославије и владавина Комунистичке партије Југославије и тако даље. Такође, указујући на дистинкцију између места и простора, служивши се моделом који је понудила Мике Бал, уочили смо да су представљени свет и догађаји у романима смештени у реална места, руралне средине, које обично подразумевају Ћуприју са околним селима, или, као пандан томе, урбане средине у које се ликови крећу, Београд, Скопље, Загреб, Естерсунд... У оквиру поменутих

локалитета, уз поделу простора на отворене и затворене, указали смо на често приказивање природних лепота, сеоског амбијента, шума, ливада, окућница и генерално отворених простора у које ликови и радња бивају смештени. Насуперот томе, Михаиловић неретко догађаје смешта у просторе као што су станови, канцеларије, куплераји, кафане, државне институције, хотели и одмаралишта те добро педочава опозицију отворено-затворено, своје-туђе, сигурно-опасно. Феномени времена и простора су се у оквиру овог истраживања показали значајним у обликовању приче као и у односу са другим елементима наративне структуре.

Последњи одељак истраживања односи се на још један значајан сегмент који смо препознали у оквиру поетике Михаиловићевих романа, фолклорни подтекст. Фолклорна подлога показала се приступачном за реконструкцију традицијских елемената као што су изразити патријархални амбијент, модел традиционалне српске културе, архетипско нијансирање као и различите фолклорне представе о животу и свету. Посебан осврт дат је на обреде прелаза, култ огњишта, прага, ватре, воде, гостопримства, дрвета као и на сакралну функцију временских и просторних одредница. Значајно је и указивање на често транспоновање легенди, предања, клетви, заклетви, благослова, бајалица и других врста народних умотворина у текстове романа. Реконструкција овакве подлоге показала се најпогоднијом на материјалу романа *Петријин венац* и *Гори Морава*, те су међу осталим романескним остварењима они истакнути као права фолклорна ризница која доприноси расветљавању поетике Драгослава Михаиловића у традицијском кључу.

Вођени хипотезом да романи Драгослава Михаиловића представљају погодан корпус за овакву врсту анализе у оквиру овог истраживања пажња је била усмерена ка остваривању кључног циља а то је указивање на њихове специфичности и књижевни квалитет. Поред тога, увид у овај богат и комплексан књижевни опус помогао је указивању на чињеницу да је у Михаиловићевим романима препознат спој модерног и традиционалног и да је управо та ставка оно што их у књижевном свету издваја.

11. Извори

1. Михаиловић, Д. (1990). *Чизмаши*. Београд: Политика.
2. Михаиловић, Д. (1993). *Лов на стенице*. Београд – Приштина: Београдско издавачко-Графички завод, Панорама.
3. Михаиловић, Д. (1997а). *Злотвори*. Београд: Народна књига Алфа.
4. Михаиловић, Д. (1997б). *Фреде, лаку ноћ*. Београд: Просвета.
5. Михаиловић, Д. (1997в). *Барабе, коњи и гегуле*. Београд: Народна књига Алфа.
6. Михаиловић, Д. (2002а). *Гори Морава*. Београд: Лом.
7. Михаиловић, Д. (2002б). *Треће пролеће*. Београд: Чигоја штампа.
8. Михаиловић, Д. (2004). *Петријин венац*. Београд: Библиотека Новости.
9. Михаиловић, Д. (2007). *Мајсторско писмо*. Београд: Аутор.
10. Михаиловић, Д. (2016а). *Кад су цветале тикве*. Београд: Лагуна.
11. Михаиловић, Д. (2016б) *Голи оток*, књига прва. Београд: Службени гласник.

12. Литература

1. Абот, Х, П. (2009). *Увод у теорију прозе*. Београд: Службени гласник.
2. Ајдачић, Д. (2009). Приповедно обликовање дечијег погледа на свет у делу *Гори Морава* Драгослава Михаиловића. Преузето са: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13129>.
3. Алексић, Ј., и Радуловић, М. (2020). Носталгија у филмском и књижевном поступку Паола Сорентина. У: М. Грујић и К. Олах (ур.), *Филм и књижевност* (207-234). Београд: Институт за књижевност и уметност.
4. Алексић, С. (2024). *Теоријски проблеми периодизације књижевности*. Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини (Београд: Donatgraf),

5. Алексић, С. (2021). Теоријски проблеми периодизације књижевности. *Зборник радова Филозофског факултета у Косовској Митровици*, 51 (4), 131-147.
6. Алексић, С. (2018). *Теоријско и методолошко дело Петра Милосављевића*. Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини.
7. Алексић, С. (2019). Хронотоп у теорији приповести и приповедања. *Зборник радова Филозофског факултета XLIX*, 49 (2), 43–58.
8. Алексић, С. (2019). Психоанализа и свет књижевног дела Достојевског, У: М. Лончар-Вујновић (ур.), *Наука без граница II, Пејзажи ума* (133-149). Косовска Митровица: Филозофски факултет.
9. Алексић, С. (2013а). Онтологија постмодерне теорије приче и приповедања. *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, 43 (2), 673–685.
10. Алексић, С. (2013б). Наратолошка истраживања. *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, XLIII (1), 261-272.
11. Аћимовић И., М. (2018). *Проза Драгослава Михаиловића*. Докторска дисертација. Преузето са: <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/17667/Disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
12. Аћимовић Ивков, М. (2009). Историја, биографија и прича. О личном и наративном идентитету у нефикционалној прози Драгослава Михаиловића. У: Д. Ајдачић и З. Момчиловић (прир.), *О делу Драгослава Михаиловића* (32–38). Врање: Учитељски факултет у Врању, Центар за издавачку делатност.
13. Бечејски, М. (2013). Приповедне инстанце, фокализатори и наратори у Проклетој авлији Иве Андрића (теоријске дистинкције). *Баштина*, 35, 83-94.
14. Битор, М. (1979). Употреба личних заменица у роману. У: М. Солар (ур.), *Модерна теорија романа* (483–484). Београд: Нолит

15. Величковић, С. (2007). *Интерпретације из књижевности*. Ниш: Школска штампа.
16. Вељковић Станковић, Д. (2018). Лексичко и концептуално обликовање мотива страха у роману Корени Добрице Ћосића. У: Р. Симић, В. Брборић (ур.), *Књижевно дело Добрице Ћосића: зборник радова* (309-322). Београд: Филолошки факултет.
17. Весин, М. (2020). Боје и звуци стида и поноса, на „семафору“ хришћанског живота (по учењу Светог писма и отаца цркве од истока). *Mesto stida i ponosa u religiji, filozofiji i umetnosti* (7-33). Novi Sad, Beograd: CEIR, Porodični razgovori.
18. Војновић, Ж. (2013). Сказ у *Петријином венцу* Драгослава Михаиловића. *Наш траг*, бр. 3/4, 167-186.
19. Влчева, Д. (2003). Птице у бугурским народним представамаи веровањима о свету и човеку. *Кодови словенских култура. Птице*, бр. 8/8, 17-32.
20. Вуковић, Ђ. (2009). *Историјски роман*. Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
21. Вучковић, Р. (2017). Роман као оживљавање прошлости сећањем. У: М. Павловић (ур.), *Венац од трња за Данила Киша* (312–321). Београд: Службени гласник.
22. Делић, Ј. (2016). Смијех по смртопису. У: В. Вукашиновић (ур.), *Савремена српска проза*, 29 (77-88). Преузето са: http://www.trstenicani.com/Nar_Univerzitet/jefimija/jefm_sspzbornici/SSP_29_web.pdf
23. Делић, Ј. (2008). Петрија – на двострукој периферији. У: Ј. Делић (ур.), *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 56/2 (341-351). Нови Сад: Матица српска.
24. Деретић, Ј. (1983). *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит.
25. Деретић, Ј. (1997). *Поетика српске књижевности*. Београд: Нолит.

26. Деспих, Ђ. (2021). Жртвени обред у есејистици и песништву Миодрага Павловића. У: *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књига XLV-1, (227-240). Нови Сад: Филозофски факултет.
27. Димитријевић, Р. (1964). *Теорија књижевности са примерима. Композиција, језик и стил, версификација*. Београд: Савремена школа.
28. Димитријевић, М. (2007). Елементи фантастике у епском портрету Марка Краљевића. *Узданица*, год. IV, бр. 1, 88-99.
29. Ђорђевић Белић, С. (2021). Снови о покојницима између опасне и прижељкиване комуникације. У: Л. Делић и С. Самарџија (ур.), *Куле и градови* (286-314). Београд: Удружење фолклориста Србије, Балканолошки институт САНУ.
30. Ђорђевић, Т. (1923). *Наш народни живот*. Београд: Српска књижевна задруга.
31. Ђорђевић, Т. (1934). Зле очи у веровању муслимана у Охриду. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, број 9, 1–31. Преузето са: <https://etnografskimuzej.rs/wp-content/uploads/Glasnik-Etnografskog-muzeja-u-Beogradu-knjiga-9-godina-19341.pdf>.
32. Ђорђевић, Т. (1984). *Наш народни живот I*. Београд: Просвета.
33. Егерић, М. (2000). *Дух и чин: Есеји о романима Меше Селимовића*. Београд: Задужбина Петар Кочић.
34. Елијаде, М. (2003). *Свето и профано*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
35. Илић, Б. (2012). Наративни модел документарне прозе Драгослава Михаиловића. *Узданица*, IX/2, 65–77.
36. Јанићијевић, В. (2017). Методички приступ мотиву смрти у разредној настави. *Иновације у настави*, XXX, 2017/3.
37. Јевтић, Ј. (2021). Обредни контекст проверавања у приповеци *Љута неман* Григорија Божовића. *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, LI (2) 2021, 55-68.

38. Јелић, М. (2016). Литургијско сећање на будућност и заборав као опроштај грехова. У: Z. Kuburić, P. Milenković (прир.), *Zbornik radova Sećanje i zaborav* (79-86). Novi Sad: Centar za empirijska istraživanja religije i Filozofski fakultet. Преузето са: <https://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2016/978-86-6065-380-4>.
39. Јеремић, Љ. (1985). Казивања Драгослава Михаиловића о патњи и милости. *Петријин венац Драгослава Михаиловића*, (67-74). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
40. Јеремић, Љ. (1976). *Проза новог стила*. Београд: Просвета.
41. Јеремић, Љ. (2007). *О српским писцима: критике и огледи*. Београд: Српска књижевна задруга.
42. Јеремић, Љ. (2016). Запис о Драгославу Михаиловићу. У: В. Вукашиновић (ур.), *Савремена српска проза*, број 29 (19-24). Преузето са: http://www.trstenicani.com/Nar_Univerzitet/jefimija/jefm_sspzbornici/SSP_29_web.pdf
43. Јеротић, В. (2002). *Најлепши есеји Владете Јеротића* (избор и предговор Милисав Савић). Београд: Просвета.
44. Јефтић, М. (2013). Феномен насиља у монотеистичким религијама. У: Р. Поповић (ур.), *Српска теологија данас* (166-182). Београд: Православни богословски факултет, Институт за теолошка истраживања, Службени гласник.
45. Јовановић, Б. (2000). *Дух паганског наслеђа: у српској традиционалној култури*. Нови Сад: Светови.
46. Јовановић, Ј. (2016.). Један поглед на роман *Гори Морава* Драгослава Михаиловића. *Књижени магазин*, год. 15, број 181/186, 13-16.
47. Јовановић, Ј. (2019). *Вештина приповедања – наратори прозног света Драгослава Михаиловића*. Ниш: Филозофски факултет.
48. Јовић, Б. (1994). *Лирски роман српског експресионизма*. Београд: институт за књижевност и уметност.

49. Кајзер, В. (1973). *Језичко уметничко дело*. З. Константиновић (прев.). Београд: СКЗ.
50. Кајзер, К. (2002). *Породица и сродство на Балкану*. Београд: Удружење за друштвену историју.
51. Карановић, З., Јокић, Ј. (2013). Свет флоре у веровању, причи, песми, магијској пракси и лечењу. У: З. Карановић, Ј. Јокић (ур.), *Биље у традиционалној култури Срба. Приручник фолклорне ботанике* (131–156). Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет.
52. Кецојевић, М. (2017). Роман *Гори Морава* Драгослава Михаиловића. *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, Vol. 12, 347-362.
53. Кецојевић, М. (2022). *Поетика приповедања Драгослава Михиловића*. Београд: Албатрос плус.
54. Кјеркегор, С. (2000). *Болест на смрт*. Београд: Плато.
55. Клеут, М. (2005). Ношња у јуначким народним песмама. У: З. Карановић, С. Радуловић (ур.), *Жанрови српске књижевности - порекло и поетика облика* 3, (87-101). Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду.
56. Ковачевић, М. (2019). Разлаз српског књижевног језика и језика књижевности. У: Е. Кустурица (ур.), *Значај српског језика за очување српског културног идентитета II: Српска књижевност као основа српског језика* (11–29). Вишеград: Андрићев институт; Београд: Белпак.
57. Ковачевић, М. (2022). *Стилистиком кроз белетристику*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
58. Константиновић, З. (2006). Компаративна имагологија Балканског и Средњоевропског простора. У: М. Матицки (ур.), *Слика другог у Балканским и Средњоевропским књижевностима* (11-16). Београд: Институт за књижевност и уметност.
59. Кончаревић, К. (2019). Једна обична српска судбина крстоносна и венцоносна. *Прилози*, VIII, 43-54.

60. Кулишић, Ш., Петровић, П. Ж., Пантелић, Н. (1970). *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит.
61. Лазић, Н. (2017). Феномен смрти у новели *Уста пуна земље Бранимира Шћепановића*. У: Ј. Стојановић (ур.), *Српско језичко и књижевност данас (795-803)*. Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Одјељење за српски језик и књижевност.
62. Лазић, Н. (2019). Достојевски: полифонија или дисхармонија? (поетика и композиција романа *Зли дуси*). *Зборник радова филозофског факултета*, XLIX (I), 3-23.
63. Лома, А. (2004). Димом у небо. Обред спаљивања мртвих у старим и традиционалним културама, са посебним освртом на паганске Словене. *Кодови словенских култура. Смрт*, год. 9, број 9, 7-63.
64. Лончар Вујновић, М. (2007). *Савремени амерички роман. Рецепција у периодици*. Косовска Митровица: Филозофски факултет.
65. Маројевић, Р. (1989). *Лингвистика и поетика превођења (међусловенски преводи)*. Београд: Научна књига.
66. Мацура, С. (2007). *Поетика романа Слободана Селенића. Докторска дисертација*. Београд.
67. Микић, Р. (2018). Облик и значење у роману *Кад су цветале тикве Драгослава Михаиловића*. *Семинар српског језика, књижевности и културе*, Vol. 7, 107–122.
68. Миленковић, Ж. (2027). *Душан Ковачевић. Човек, идеологија, драма* (уредио Миленковић, Ж.), (9–21). Грачаница: Дом културе „Грачаница“.
69. Милорадовић, С. (2008). Једно могуће читање *Петријиног венца*: књижевно дело као етнодијалекатски текст. У: З. Дивац, Д. Радојичић (ур.), *Слике културе некад и сад. 60 година Етнографског института САНУ*, Зборник 24 (223-236). Београд: Етнографски институт САНУ.
70. Милосављевић, П. (2006). *Теорија књижевности*. Ваљево-Исток: Књиготворница Логос; Хвосно, Дом културе „Свети Сава“.

71. Милосављевић, П. (2012). *Наратолошка истраживања I*. Београд: Матица српска у Дубровнику; Мирослав; Грачаница: Логос.
72. Милошевић, М. (2007). Порекло и еволуција органа државне безбедности социјалистичке Југославије (1944–1966). У: *Гласник Herald*, бр. 41, 93-112. Преузето са: <http://istorijskiarhiv.rs/sites/default/files/PODACI/materijali/Glasnik%20clanci%202007/Milan%20Milosevic%20Glasnik%2041%202007-4.pdf>.
73. Милошевић, М. (2022). Субверзивни дискурс прозе у траперицама. *Узданица XIX*1, 227-243.
74. Монтењ де М. (1964). *Огледи*. Сарајево: Веселин Маслеша.
75. Нинић, М. (2017). *Библиографија радова академика Драгослава Михаиловића*. Београд: Српска академија наука и уметности.
76. Недић, М. (2010). Скица за портрет Драгослава Михаиловића. У: М. Пантић (прир.), *Пут по непроходи* (89–98). Београд: Библиотека града Београда.
77. Новаковић, М. (2005). Говор у Зрењанину – дан забране. Како је Тито разбијао „Тикве”: историја забране позоришне представе „Кад су цветале тикве” Драгослава Михаиловића (ЈДП, 25. X 1969). Београд: Народна књига Алфа.
78. Павловић, М. (2000). *Поетика жртвенг обреда*. Београд: Просвета.
79. Пантић, М. (2009). Приповетке Драгослава Михаиловића. Слике из туробног живота. Преузето са: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13119>.
80. Пантић, М. (2010). Случај приповедача Михаиловића. У: М. Пантић (прир.), *Пут по непроходи* (135–140). Београд: Библиотека града Београда.
81. Певуља, Д. (2018). Приповједач и његова обличја ка једној могућој типологији приповједачеве позиције у наративним текстовима. *Прилози настави језика и књижевности: часопис Друштва наставника српског језика и књижевности Републике Српске*, 7, (7), 51-78. Преузето са: <file:///C:/Users/DELL/Downloads/6294-Article%20Text-13033-1-10-20191014.pdf>
82. Пек, С. (2006). *Људи лажу*. Београд: Алнари.

83. Перовић, С. (2000). *Српска митологија. Антропологија српских ритуала* (књига III). Ниш: Просвета.
84. Петровић, П. Њ. (2012). *Горски вијенац*. Београд: Akia Mali princ.
85. Петровић, И. (2014). Није превод но прилагођење. У: М. Миљанов Поповић, *Примери чојства и јунаштва*. Београд: Школа гусала Саднић.
86. Петровић, М. (2021). Тоталитет детињства у роману Гори Морава Драгослава Михаиловића. У: М. Анђелковић (ур.), *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са XII научног скупа младих филолога Србије одржаног 26. септембра 2020. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*, књ. 2. (79-88). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
87. Петровић, П. (2008). *Авангардни роман без романа. Поетика кратког романа српске авангарде*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
88. Пијановић, П. (2021). Композиција у *Тиквама* Драгослава Михаиловића. У: М. Ковачевић (ур.), *Књижевно стваралаштво Драгослава Михаиловића* (107-124). Андрићград: Андрићев институт.
89. Питулић, В. (2010). *Трагом архетипа. Од усмене ка писаној речи*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
90. Питулић, В. (2020). Приповедачка проза Григорија Божовића у светлу традиције. Значење прага, земље и огњишта. *Књижевна историја*, 52, бр. 172. 223-236.
91. Поповић, Б. (2015). Негативан јунак у роману *Кад су цветале тикве*. *Књижевне вертикале*, бр. 6, 128-134. Преузето са: https://www.academia.edu/33198151/Negativan_junak_u_romanu_Kad_su_cvetale_tikve *Књижевне вертикале* br 6 мај август 2015 str 128 134.
92. Поповић, Т. (2011). *Стратегије приповедања*. Београд: Службени гласник.
93. Поповић, Т. (2018). Шта српски реалисти дугују Гогољу. У: Д. Иванић, Д. Вукићевић (ур.), *Поетика српског реализма* (115-145). Београд: Филолошки факултет Универзитета. Преузето са:

https://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/eb_book/2018/poet_srp_real/poet_srp_real-2018-ch5.pdf.

94. Потић, Д. (2018). Карневализација слике света у књижевности за децу. *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Вол. 47/2, 405-414.
95. Радовић Тешић, М. (2011). Лексички нивои у прози Драгослава Михаиловића. У: М. Ковачевић (ур.) *Књижевни стандардни језик и језик књижевности*, књига I (69-74). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу.
96. Радосављевић, А., и Лазић, Н. (2020). Лична и породична драма Симке Катић у роману *Корени Добрице Ћосића*. *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, L (1), 175-190.
97. Ратица, Д. (2004). Смрт у традиционалним словачким веровањима, обичајима и обредима. *Кодови словенских култура. Смрт*. Број 9, 129-139.
98. Рибникар, В. (1985). Уметност приповедања. У: В. Јанковић (прир.), *Петријин венац Драгослава Михаиловића* (74-83). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
99. Рикер, П. (1993). *Време и прича*. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
100. Рудјаков, П. (2009). Роман Д. Михаиловића „Кад су светале тикве“ у контексту српске прозе 60-70-их година 20. века: мотив сеобе јунака. У: Д. Ајдачић (ур.), *Зборник радова о књижевнику Драгославу Михаиловићу*. Преузето са: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13173>.
101. Русе, Ж. (1995). *Нарцис романописац*, превела Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад–Сремски Карловци.
102. Русе, Ж. (1995). *Нарцис романописац*: оглед о првом лицу у роману. Прев. Јелена Новаковић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
103. Савременик (1971). Српска књижевност данас. У: *Савременик*. Београд: Год. XVII, бр. 4.

104. Самарџија, С. (1997). *Поетика усмених прозних облика*. Београд: Народна књига.
105. Самарџија, С. (2008). *Биографије епских јунака*. Београд: ДСЈК.
106. Свети Владика Николај охридски и жички (2022). *Љубите непријатеље своје*. Краљево: Манастир света Жича.
107. *Словенска митологија. Енциклопедијски речник* (2001). С. М. Толстој и Љ. Раденковић (ур.). Београд: ZEPTEK BOOK WORLD.
108. Софрић, П., Н. (1912). *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба по Ангелу де Губернатису*, према: Београд, 1990: РСАНУ – *Речник српског књижевног и навродног језика*. Београд: САНУ. 1957.
109. Сретић, М. (2020). Поетска функција језика у прози Драгослава Михаиловића: (*Петријин венац, Кад су цветале тикве, Треће пролеће*). У: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 68, (1), (239-249). Нови Сад: Матица српска.
110. Степанов, Р. (2002). Кривица -од мита до права-. *Гласник адвокатске коморе Војводине*, 62, LXXIV (7-8), 191-202 Преузето са: <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0017-0933/2002/0017-09330208191S.pdf>.
111. Стојановић, М. (2006). Слика о другом као палимпсест слике о себи. У: М. Матицки (ур.), *Слика другог у Балканским и Средњоевропским књижевностима* (305-312). Београд: Институт за књижевност и уметност.
112. Стојковић, М. (2021). „Приповетка Корито Светомира Арсића Басаре – прилог тумачењу књижевности“. *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, књига L (4)/2021, 149-168.
113. Стојковић, М. (2021). Григорије Божовић – жртва политичке идеологије. У: С. Алексић и Н. Лазић (прир.), *Етика и естетика Григорија Божовића* (225–234).
114. Стојковић, М. (2022). Психоаналитички приступ у карактеризацији лика Вујке Белошеве из истоимене приповетке Григорија Божовића. У: М. Анђелковић и М. Секулић (прир.) *Савремена проучавања језика и књижевности* (401–410). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

115. Стојковић, М., Костић Тмушић, А. (2020). Предање о смрти Уроша Нејаког у житијној књижевности и у епским народним песмама. *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, књига L (2)/2020, 61-81.
116. Танасковић, Т. (2015). Колокације у роману *Петријин венац* Драгослава Михаиловића. У: М. Ковачевић, В. Поломац (ур.), *Путевима српских идиома. Зборник у част проф. Радивоју Младеновић поводом 65. рођендана*, 489-501. Крагујевац: ФИЛУМ.
117. Танасковић, Т. (2017). Лексичке позајмљенице у прози на дијалекту Драгослава Михаиловића. *Исходишта*, бр. 3., 449-462.
118. Тодоров, Ц. (2000). *Поетика. Теорија и историја појма*. Београд: Народна књига АЛФА.
119. Тодоровић, Ј. (2018). Како песници разумеју жртвени обред : „Непочин поље“ Васка Попе кроз „Поетику жртвеног обреда“ Миодрага Паволовића, *Фолклористика, часопис удружења фолклориста Србије* 3 (1), 123-145.
120. Томић, Ј. (2010). *Пут у свет прозе*. Подгорица: Унирекс.
121. Требјешанин, Ж. (1994). *Шта Фројд заиста није рекао*. Београд: Просвета.
122. Требјешанин, Ж. (2012). Симболика снова. Неке српско-руске фолклорне паралеле. У: Љ. Раденковић (ур.), *Заједничко у словенском фолклору*, (853- 868). Београд: Балканолошки институт САНУ.
123. Турков, А. (1978). Предисловие. У: Д. Михайлович, *Веноч Петрии* (5-9). Москва: Прогресс.
124. Филиповић, В. (2008). *Свет детињства у делу Боре Станковића*. Врање: Књижевна заједница ”Борисав Станковић”.
125. Фројд, С. (1994). *С оне стране принципа задовољства*. Нови Сад: Светови.
126. Фуко, М. (1997). *Надзирати и кажњавати. Настанак затвора*. Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића Сремски Карловци.
127. Хегел, Г. В. Ф. (1952). *Естетика*. Београд: ”Култура”.

128. Ходел, Р. (2008). Текстурална кохеренција сказа на примјеру *Јалове јесени* Драгослава Михаиловића. У: Ј. Делић (ур.), *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига 56, свеска 2, (325-340). Нови Сад: Матица Српска.
129. Ходел, Р. (2016). Михаиловићев књижевни опус – покушај синопсиса. У: В. Вукашиновић (ур.), *Савремена српска проза* 29, (35-54). Трстеник: Народна библиотека Јефимија. Преузето са: http://www.trstenicani.com/Nar_Univerzitet/jefimija/jefm_sspzbornici/SSP_29_web.pdf.
130. Ходел, Р. (2021). Политички контексти стваралаштва Драгослава Михаиловића. У: М. Ковачевић (ур.), *Књижевно стваралаштво Драгослава Михаиловића* (11-27). Андрићград: Андрићев институт.
131. Цвијић, Ј. (1922). *Балканско полуострво и јужнословенске земље*. Преузето са: http://macedonia.kroraina.com/serb/cvijic/cvijic_balkansko_poluostrvo_1.pdf.
132. Чајкановић, В. (1973). *Мит и религија у Срба*. Београд: Српска књижевна задруга.
133. Чајкановић, В. (1994). *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*. Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М.
134. Чолак, Б. (2009). *Роман патријархалне културе*. Београд: Институт за књижевност и уметност. Преузето са: <https://www.scribd.com/document/417566535/colak-bojan-PDF-pdf#>.
135. Чолак, Б. (2013). *Моделу представљања патријархалног друштва у прози српске модерне*. Докторска дисертација. Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет.
136. Чутура, И. (2021). Стилски, семантички и синтаксички обухват поређења у роману *Чизмаши*. У: М. Ковачевић (ур.), *Књижевно стваралаштво Драгослава Михаиловића* (245-270). Андрићград: Андрићев институт.

137. Цацић, П. (1995). Фрагменти о Драгославу Михаиловићу. *Повеља: часопис за књижевност, уметност, културу, просветна и друштвена питања*, год. 25, бр. 3, 16-24.
138. Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
139. Bahtin, M. (1989). *O romanu*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.
140. Bahtin, M. (2000). *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela Milica Nikolić. Beograd: Zepter book world/Čigoja štampa.
141. Bal, M. (2000). *Naratologija*. Beograd: Narodna knjiga Alfa.
142. Bandić, D. (1980). *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*. Beograd: BIGZ.
143. Bašlar, G. (1969). *Poetika prostora*. Beograd: Kultura.
144. Bataj, Ž. (1977). *Književnost i zlo*. Beograd: Beogradski izdavački-grafički zvod.
145. *Biblija ili Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta, Treća knjiga Mojsijeva* (19, 26), (2020). Preveli Đuro Daničić i Vuk Stef. Karađić. Beograd: Britansko i inozemno društvo.
146. Biti, V. (1997). *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska.
147. Četman, S. (1995). Likovi i pripovedači. *Reč*. God. II, br. 8. 87-94.
148. Danenberg, H. (2008). *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
149. Delić, J. (1998). Zli dusi zlotvorstva, O romanu Zlotvori Dragoslava Mihailovića. *Književne novine*, god. 51, br. 982/983, str. 9.
150. Dragic, M. (2007/8). *Poetika i povijest hrvatske usmene knjizevnosti*. Split: Filozofski fakultet, Sveucilista u Splitu.
151. Egerić, M. (1971). Bekstvo kao kritika života: analiza bekstva u delima Eriha Koša, Slobodana Novaka i Dragoslava Mihailovića. *Ljudi, knjige, datumi*. Novi Sad: Matica srpska.
152. Elijade, M. (2004). *Aspekti mita*. Zagreb: DEMETRA.

153. Frojd, S. (1942). *Odabrana dela Sigmunda Frojda, knjiga šesta. Tumačenje snova I*. Preveo s nemačkog dr Albin Vilhar., Hugo Klajn (ur.). London: Imago Fublisbing Co. Preuzeto sa: <https://www.yumpu.com/xx/document/view/16326717/sigmund-freud-tumacenje-snova1pdf-ponudebiz>.
154. Gavrilović, Z. (1969). *Pogovor*. U: Ipolit Ten, *Eseji*. Beograd: Rad.
155. Hodel, R. (2020). *Reči od mramora. Dragoslav Mihailović-život i delo*. Beograd: Laguna.
156. Jakobson, R. (1966). *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit.
157. Jaspers, K. (1956). *Filozofija egzistencije*. Berlin: Walter de grouyter cd.
158. Jaspers, K. (2009). *Pitanje krivice*. Beograd: Fondacija Konrad Adenauer Beograd (KAS).
159. Jerkov, A. (1991). *Od moderne do postmodernizma (pripovedač i poetika, priča i smrt)*. Priština, Gornji Milanovac: Jedinstvo, Dečje novine.
160. Krnjević, H. (1973). *Usmene balade Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Svjetlost.
161. Kuper, Dž. K. (1986). *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. Preveo Slobodan Đorđević, Beograd: Prosveta-Nolit.
162. Lešić, Z. (2008). *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
163. Lukach, G. (1990). *Teorija romana*, sa nemačkog preveo Kasim Prohić. Sarajevo: „Veselin Masleša“ – „Svjetlost“.
164. Marčetić, A. (2003). *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
165. Milosavljević, P. (1983). *Reč i korelativ*. Beograd: Nolit.
166. Milosavljević, P. (1991). *Teorijska misao o književnosti*. Novi Sad: Svetovi.
167. Milošević, N. (1990). *Negativni junak*. Beograd: KUIZ „Beletra“.
168. Pantić, M. (1976). *Proza novog stila*. Beograd: Prosveta.
169. Petrović, S. (1972). *Priroda kritike*. Zagreb: Liber, Institut za znanost o književnosti.
170. Pijanović, P. (2017). Preuzeto ca: https://www.laguna.rs/n3660_knjiga_frede_laku_noc_laguna.html

171. Porter, A. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
172. Radović, M. (1987). *Književna aksiologija*. Problemi i teorije književnog vrednovanja u dvadesetom stoleću. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
173. *Rečnik književnih termina* (1985). Dragiša Živković (ur.). Beograd: Institut za književnost i umetnost.
174. Rimon-Kenan, Š. (2007). *Narativna proza. Savremena poetika*, preveo A. Stević. Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
175. Selman, R. (2016). *Psihologija ličnosti. Teorija i empirija*, drugo prošireno izdanje. Podgorica: Selman Repišti.
176. Solar, M. (2005). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
177. Svensen, L. (2008). *Filozofija straha*. Beograd: Geopoetika.
178. Тен, И. (1969). *Есеји. Увод у историју енглеске књижевности*. Beograd: Rad.

13. Интервјуи

1. Гаталица, А. (2014). „Књижевни дијалог: Драгослав Михаиловић“ (новембар 2016.). Преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=svVF31dD0tY&t=506s>
2. Игњић, Д. (2023). Емисија „Таковска 10: Драгославе, лаку ноћ“ (14. 3. 2023.). Преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=k8WEcwVvxWs>
3. Јовановић, В. (2020). Интервју Весне Јовановић са Драгославом Михаиловићем (17. 11. 2020.). Преузето са: <https://www.rts.rs/lat/magazin/kultura/intervju/4153567/dragoslav-mihailovic-slavi-90-rodjendan-za-rtis-prica-o-zivotu-koji-nikada-nije-ocekivao.html>
4. Милановић, Д. (1990). „Скупо плаћена превара“. *Интервју*, разговор са писцем водила Душица Милановић, 26. октобар.
5. Миљевић Рајшић, М. (2016) „На јутарњој кафи: Драгослав Михаиловић“ (9. 11. 2016). Преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=HbwZNENcaFs&t=6s>
6. Миљевић Рајшић, М. (2019) „На јутарњој кафи: Драгослав Михаиловић“ (25. 4. 2019.). Преузето са: https://www.youtube.com/watch?v=Q6Raa7_C6fY&t=160s

7. Миљевић Рајшић, М. (2020) „На јутарњој кафи: Драгослав Михаиловић“ (24. 2. 2020). Преузето са: (<https://www.youtube.com/watch?v=HbwZNENcaFs&t=6s>)
8. Михаиловић, Д. (2017). „Драгослав Михаиловић, књижевно вече“ (2. 3. 2017.). Преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=XrZrCJAXALo>
9. Михаиловић, Д. (2015). Интервју за Dnevne.rs. Преузето са: <https://web.archive.org/web/20160126143258/http://www.dnevne.rs/tema-dana/dragoslav-mihailovic-pisac-moja-porodica-se-za-100-godina-nije-obnovila-a-cini-mi-se-da-nije-ni-srbija>
10. Раденковић, Г. (2018). „Духовни портрети: академик Драгослав Михаиловић“, телевизија Храм (3. 3. 2018.). Преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=MNa-SjZH1fM>
11. Matović, D. (2023.) „Još nisam rekao sve o Golom otoku“, Večernje novosti (22. 12. 2019.). Преузето са: <https://www.novosti.rs/kultura/vesti/1214478/najnovije-vesti-preminuo-dragoslav-mihailovic>.
12. Mihailović, D. (2014). Oduvek sam mnogo više voleo da slušam, nego sam da pričam (Robert Hodel, intervju sa Dragoslvaom Mihailovićem), U: Raskršća književnog juga (od Dostieja do Mihajlovića). Beograd: Čigoja štampa.
13. Milosavljević, M. (2020). Intervju sa Dragoslavom Mihailovićem (5. 8. 2020.). Преузето са: <https://www.laguna.rs/laguna-bukmarker-intervju-sa-dragoslavom-mihailovicem-unos-15830.html>

14. Биографија

Маријана (Божидар) Стојковић рођена 15. 12. 1993. године у Приштини, живи у Готовуши (општина Штрпце). Основну школу са одличним успехом и Вуковом дипломом завршила 2008. године у Готовуши. Средњу медицинску школу, „ЕТШ Јован Цвијић” у Штрпцу завршила 2012. године са одличним успехом.

Своје школовање на Филозофском факултету у Косовској Митровици започела школске 2012/2013 године на Катедри за српску књижевност и језик. Поводом Дана Филозофског факултета у Косовској Митровици, на трећој години студија награђена за студента са највишим просечном оценом, на Катедри за српску књижевност и језик. Основне академске студије завршила 19. 06. 2017. године са просечном оценом 8.41.

Мастер академске студије уписала школске 2017/2018 године на Филозофском факултету у Косовској Митровици. Студије завршила 10. 04. 2018. године са просечном оценом 9.57. Као студент мастер студија, који живи на Косову и Метохији, а који је показао завидне резултате у току студија, одлуком Катедре за српску књижевност и језик, Маријана Стојковић добитник је једног дела новчане награде, коју је песник и председник Матице српске, Иван Негришорац, поводио добијања награде „Златни крст кнеза Лазара” на књижевној манифестацији „Видовданско књижевно бдење”, одржане 2018. године у Грачаници, даровао истакнутом студенту књижевности са мастер студија у Косовској Митровици.

Од 2017. до 2020. године ради у Школи за основно образовање одраслих „Раднички универзитет” у Штрпцу као професор српског језика и књижевности.

Докторске академске студије језика и књижевности (модул књижевност) уписала школске 2019/2020 године на Филозофском факултету у Косовској Митровици.

На основу уговора о ангажовању сарадника ван радног односа – демонстратора, 2018. године започиње ангажовање на Филозофском факултету у Косовској Митровици, на Катедри за српску књижевност и језик.

2020. године заснива радни однос у звању асистента на Филозофском факултету у Косовској Митровици, на Катедри за српску књижевност и језик.

Усмерила се ка изучавању теорије књижевности и примени теоријских приступа у оквиру тумачења књижевних текстова, што је и предмет њене докторске дисертације. Такође, њен рад је усмерен на изучавање фолклорних мотива и теренских истраживања српске народне традиције. У наведеним областима написала је радове који су објављени у бројним међународним научним часописима и тематским зборницима.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Маријана Стојковић

број индекса 35/19

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Поетика романа Драгослава Михаиловића

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

Маријана Стојковић

У Косовској Митровици, _____

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског рада**

Име и презиме аутора: Маријана Стојковић

Број индекса: 35/19

Студијски програм: Језик и књижевност

Наслов рада: Поетика романâ Драгослава Михаиловића

Ментор: Проф. др Слађана Алексић

Потписани/а: Маријана Стојковић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Приштини, са привременим седиштем у Косовској Митровици.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Приштини, са привременим седиштем у Косовској Митровици.

Потпис докторанда

Маријана Стојковић

У Косовској Митровици, _____

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Приштини, са привременим седиштем у Косовској Митровици унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Поетика романâ Драгослава Михаиловића

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
- ☒ 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

Марјана Стојковић

У Косовској Митровици, _____

1. Ауторство - Дозвољавање 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. Дозвољавање 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 прераде. Дозвољава 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. Дозвољава 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 прераде. Дозвољава 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. Дозвољава 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.

Прилог 4.

Изјављујем

да током писања докторске дисертације под насловом

Поетика романâ Драгослава Михаиловића

- нисам користио/ла моделе, платформе, чет-ботове и програме генеративне вештачке интелигенције, односно велике језичке моделе, за писање и генерисање текста дисертације, у целости или било којег њеног дела (изузев у случајевима када су тако генерисани односно написани садржаји предмет истраживања).

Потпис докторанда

Маријана Стојковић