

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Милица Д. Петровић

**ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ ПРОЗЕ ДРАГОСЛАВА
МИХАИЛОВИЋА**

докторска дисертација

Београд, 2025.

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

Milica D. Petrović

**JEZIČKO-STILSKO ODLIKE PROZE DRAGOSLAVA
MIHAILOVIĆA**

doktorska disertacija

Beograd, 2025.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FAKULTY OF PHILOLOGY

Milica D. Petrović

**LINGUISTIC AND STYLISTIC FEATURES OF
DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ'S PROSE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2025.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Милица Д. Петрович

**ЯЗЫКОВЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ПРОЗЫ ДРАГОСЛАВА МИХАЙЛОВИЧА**

Докторская диссертация

Белград, 2025.

Ментор:

др Милош Ковачевић, редовни професор

Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране: _____

ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ ОДЛИКЕ ПРОЗЕ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

Апстракт

Предмет проучавања рада су језичко-стилске карактеристике фикционалне прозе Драгослава Михаиловића, односно његових романа и приповедака. Рад се бави функционалистичком и стилском маркираношћу Михаиловићевог текста у целини. Михаиловићев стил биће испитан са становишта тематског, језичког, карактеролошког и психолошког корпуса традиционалне српске књижевности.

Однос удела колоквијално маркиране лексике и књижевне стилизације, жаргонизмама и социолеката указују на значај експресивне (емотивне) и конативне функције језика у Михаиловићевом делу, а у вези са овим је утицај поетике простора на формирање идентитета књижевног јунака. Јаке позиције у тексту (наслов, поднаслов, епиграф, прва и последња реченица), али и стилске фигуре и тропи, фраземи, властита имена и сл. од пресудног су значаја за разумевање улоге наратора и веродостојности исказа. С тим у вези, лексикостилистичка анализа подразумева и анализу не само жаргона, већ и вулгаризама и псовки, али и еуфемизама и табу-речи.

Испитује се и улога митско-фолклорних образаца у обликовању приповедне слике света, а која се огледа се и у уношењу у текст кратких митско-фолклорних облика карактеристичних за поднебље јунака-приповедача. Са културно-митским залеђем у вези су и еуфемизми и табу-речи које су предмет анализе, као и поетски елементи и улога језика као средства за остваривање хуморног ефекта.

У завршном делу сумирају се утисци и излажу најзначајнији увиди до којих се дошло током анализе књижевног дела Д. Михаиловића у виду стилских доминанти његовог израза, а које указују на интенционалне језичке интервенције у изградњи специфичне стилогености текста, те изузетну иновативност у стилским решењима обликовања приповедног света.

Кључне речи: Драгослав Михаиловић, уметничка проза, језик, стил, фикција, приповетка, роман, лингвостилистика, идентитет, сказ, историја.

Научна област: Српска књижевност, лингвостилистика

Ужа научна област: Српска књижевност XX века; лингвостилистика; текстуална стилистика; наратологија; семиотика

УДК број:

LINGUISTIC AND STYLISTIC FEATURES OF DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ'S PROSE

Abstract

This paper examines the linguistic and stylistic characteristics of the fictional prose of Dragoslav Mihailović, namely his novels and short stories. Our study deals with the functionalist and stylistic markedness of Mihailović's text as a totality. Mihailović's style will be examined from the standpoint of the thematic, linguistic, characterological and psychological corpus of traditional Serbian literature.

The ratio of the share of colloquially marked vocabulary and literary stylization, jargon and sociolects indicates the importance of the expressive (emotional) and conative functions of language in Mihailović's work, and related to this is the influence of the poetics of space on the formation of the identity of a literary hero. Strong positions in the text (title, subtitle, epigraph, first and last sentence), but also stylistic figures and tropes, idioms, proper names, etc. are of crucial importance for understanding of the narrator's role and the credibility of the statement. In this regard, lexico-stylistic analysis involves the study of not only jargon, but also vulgarisms and swear words, euphemisms and taboo words.

The role of mythic-folkloric patterns in shaping the narrative picture of the world is also examined, which is reflected in the introduction of short mythic-folkloric forms characteristic of the hero-narrator's environment into the text. The cultural-mythical background is also connected to euphemisms and taboo words that also are subject of analysis, as well as poetic elements and the role of language as a means of achieving a humorous effect.

The final part summarizes the insights and presents the most significant results that were reached during the analysis of D. Mihailović's literary work given in the form of stylistic dominants of his expression, which indicate tendentious linguistic interventions in the construction of the specific stylogenicity of the text, and exceptional innovation in concise solutions for shaping the narrative world.

Keywords: Dragoslav Mihailović, artistic prose, language, style, fiction, short story, novel, linguistic stylistics, identity, skaz technique, history.

Scientific field: Serbian literature, linguistic stylistics

Scientific subfield: Serbian literature of the 20th century; linguistic stylistics; textual stylistics; narratology; semiotics

UDC Number:

Садржај:

1. Увод	1
1.1. Филозофија, језик и стил књижевног дела Драгослава Михаиловића	1
1.2. Теорија прозе и наратологија	5
1.3. Когнитивна лингвистика и језичка слика света	9
2. Драгослав Михаиловић – живот и дело	12
3. <i>Фреде, лаку ноћ</i> – приповедачке структуре и говорна карактеризација ликова	13
3.1. Наративни корпус	15
3.2. Закључак	22
4. Трагање за идентитетом	23
4.1. Женски идентитет у роману <i>Петријин венац</i>	23
4.2. Стереотипи у конструкцији женског идентитета у (пост)патријархалном друштву	25
4.3. Женски идентитет и патријархална култура кроз историју и у усменој књижевности	26
4.4. Женски говор као Петријин идентитетски аутентизам	29
4.5. Фолклорно-митска слика, магијска улога жене и лексика са магијском функцијом ...	38
4.6. Закључак: да ли је Петрија револуционаран књижевни лик?	45
5. Тоталитет детињства у роману <i>Гори Морава</i>	47
5.1. Топос детињства и мотив повратка у завичај: двострукост говорне перспективе	47
5.2. Мотив смрти и иронички упливи хуморних елемената	55

5.3. Језик као средство остваривања хуморног ефекта	58
5.4. Улога фолклорно-митских образаца у обликовању приповедне слике света	63
5.5. Закључак	71
6. Збирка <i>Ухвати звезду падалицу</i> – међу јавом и мед сном Д. Михаиловића	72
6.1. Прологомена роману <i>Гори Морава</i>	72
6.2. Сећање, сан и смрт: лирски елементи као доминантни носиоци стилогености текста	74
7. <i>Чизмаши</i> – идеологија и идентитет	96
7.1. Мушки идентитет и однос према ауторитету: Жикин говор	99
8. Семантички круг издаје - <i>Кад су цветале тикве</i>	114
8.1. О феномену издаје	116
8.2. (Анти)јунак и потрага за изгубљеним идентитетом	116
8.3. Лична издаја: побуна против Столета Апаша	119
8.4. Државно-политичка издаја: комунистичка партија и антирежимска пропаганда	123
8.5. Мотив породичне издаје: суноврат куће Сретеновића услед неизреченог	126
8.6. Закључак: семантички круг издаје	129
9. <i>Треће пролеће</i> – стандарнокњижевни језик у служби карактеризације трагичког јунака	131
9.1. Мотив (не)припадности: партијски послушник/промашен љубавник	133
10. Језичко поигравање на широком плану – <i>Јалова јесен</i>	145
11. <i>Злотвори</i> – идеолошки дискурс као елемент конструкције идентитета (анти)јунака	162
12. <i>Лов на стенице</i> – историја и фикција	172
13. Јунаци као сведоци на периферији идеолошког дискурса у постидеолошком времену – <i>Преживљавање</i>	180
14. Закључак	186

15. Литература	196
15.1. Изворна литература	196
15.2. Општа литература	196
15.3. Литература о Драгославу Михаиловићу	205
16. Биографија аутора	210

1.

Увод

1.1. Филозофија, језик и стил књижевног дела Драгослава Михаиловића

*Замислити један језик значи замислити један облик живота.
(Л. Витгенштајн, Философска истраживања)*

*С опроштењем, ја сам језички мислилац, а нисам ни језички стручњак ни научник.
(Драгослав Михаиловић у разговору са Р. Ходелом из 11.09.2007.)¹*

Ако језик посматрамо као „инструмент заједништва, типизарних интерсубјективних склопова наталожених колективном употребом” (Бити 2005: 17), тиме бисмо и рецепцију приповедног текста могли тумачити путем подлоге идентификације која претпоставља припадност култури и одређеном народном етосу. Премда се књижевно уметничко дело ствара изван књижевних ликова – јунака, односно читајући, ликове пратимо најпре „споља”, па тек затим „изнутра”, ипак се у књижевном стваралаштву та спољашњост интерпретира врло експресивно, јер „језик – као материјал – неодвољно је неутралан у односу на спознајно-етичку сферу, где се он користи као изражавање себе и као саопштење, то јест експресивно, и то експресивно језичко искуство (изражавати себе и означавати „објекат”) преносимо у прихватање дела језичке уметности.” (Бахтин 1991: 105) Јовановић² (2008: 17) истиче да се „чини да је у језику садржана сва човекова културна сложеност која долази до изражаја у његовом односу према свету, према другим људима и према самоме себи. (...) Језик као симболично средство изражавања својеврстан је беоцуг између природе и културе, односно зглоб који омогућује човеково природно и културно функционисање.” Л. Витгенштајн граматiku једног језика изједначава са појмом „следити правило” (Витгенштајн 1980: 118:119). Уколико под граматиком подразумевамо скуп језичких правила које чине језичку норму, поштовање правила аналогно је поштовању заповести. А у овоме постоје бројне могућности за индивидуално одступање, те филозоф уводи појам „језичке игре” као основне функције језика, дефинишући је као „начин употребе знакова једноставнији од оних које употребљавамо у нашем веома компликованом свакодневном језику” (Витгенштајн 1980: 46). Примитивни језик као облик језичке игре постаје основ за даље тумачење језичких форми у контексту књижевноуметничког стваралаштва. Лотман

¹Р. Ходел, „Више сам волео да слушам, него сам да приповедам”, у: Драгослав Михаиловић. *Пут по непроходи*, зборник, пр. М. Пантић, Београд, Чигоја штампа (2010: 41-64.)

(1976: 43-58) идејним садржајем уметничког текста сматра саму његову референтну структуру, тј. начин његове реализације. Зафрански (2017: 130) истиче да језиком настаје простор за игру, односно „прекорачује граница заједничког места и заједничког времена”, а писмом, односно текстом и једновременог физичког присуства. Уметник је по својој природи увек импровизатор (Ејхенбаум 1972: 61), односно настоји да очува макар „илузију слободне импровизације”, тј. утисак игре. Говорећи о истраживању књижевног дела, М. Бахтин (1989: 15) наводи неколико типова стилско-композиционих чинилаца: 1. непосредно ауторско књижевно-уметничко приповедање (у свим његовим најразличитијим варијантама); 2. стилизација различитих облика усменог приповедања у свакодневици (сказ); 3. стилизација различитог облика полукњижевног (писаног) приповедања у свакодневици (писма, дневници и сл.); 4. различити облици књижевног, али вануметничког ауторског говора; 5. стилски индивидуализовани говор јунака. Када је у питању језик књижевног дела, Мартин (2016: 46-47) истиче да конфликти у дискурсу уметничке књижевности могу произаћи из „имплицитних контраста између језика књижевног дела и преовлађујућих књижевних стилова или начина свакодневног говора и експлицитних контраста између дискурса различитих ликова или ликова и аутора”. Појаву *хетероглосије* као разноликих начина изражавања, тј. различитих језика аутора, наратора и ликова можемо одредити као специфичну стилску линију развоја наратива. Питање стила у раду биће посматрано као „индивидуална употреба општег језика: резултат квантитативног или квалитативног одступања од опште нормe” (Маркјевич 1974: 81).

Анализирајући ове елементе на примеру дела Драгослава Михаиловића, учавамо да је анализа стила његовог дела заправо анализа стила аутора као писца, те се његов стил може одвојити од дела и посматрати као језичка појава, те се јединство стила претвара у јединство индивидуалног језика – „индивидуални дијалект” (Бахтин 1989: 17) или у индивидуални говор (*parole*). На тај начин јединство стила подразумева јединство језика као скупа општих нормативних правила, с једне, али и формирања индивидуалног израза, с друге стране. Кликовац (2008: 137) стандарни језик смешта на највишу позицију на лествици вредности језичких варијетета, док нестандарне варијетете, попут жаргона и језика маргиналних група сматра нижевредносним. О односу према значају постојања језичког стандарда, односно општеприхваћене нормe за дискурс тумачења уметничких одступања од исте, Н. Петковић наводи да „све говорне реализације које успостављају однос према њој (...) ствараће други план и условиће динамизовану перцепцију. Нормa и одступање од ње, то је била једна од постојаних тема опојазоваца, али поглавито у оквиру књижевне традиције и еволуције књижевних облика.” (Петковић 1975: 367-368) У постомодернизму појам књижевности проширује се на многе „граничне” (Палавестра 1983: 16) области, те поред разуђивања стандардних жанрова уноси иновацију обраде документаристичког материјала „непосредно преузетог из живота” (Исто.) Нарочито је за српски постмодернизам карактеристичан однос појединца према стварности условљен, како објективним и актуалним историјским чиниоцима, тако и традиционалним наносима културног залеђа. Јединство индивидуалности које се остварује у делу Драгослава Михаиловића једно је од најаутентичнијих на нашем књижевном небу, а нарочито се остварује одступањем од стандарднојезичке нормe у служби литерарне инвентивности. Михаиловић је аутор који се користи дијалектизмима, жаргонизмима, фразеологизмима, колоквијално маркираном и вулгарном лексиком, специфичним ортографским решењима и бројним другим језичким средствима која одступају од стандарда, а чине његово приповедање јединственим. Креативност и умеће аутора највише се огледају у приказу

књижевних ликова који су посебне језичке личности и својим начином изражавања исказују сопствене вербалне идеологије. За језичку анализу интересантна је и појава *сказа*, којим се ствара илузија усменог приповедања. Јакобсон (1966: 182) истиче да је ток усменог говора, „у физичком смислу непрекинут”, представљао, „за математичку теорију комуникације, ситуацију *далеко сложенију* него што је ситуација својствена за писани језик где постоји низ јасно одређених конституената”. Стварајући илузију усмености, дело Драгослава Михаиловића постаје нека врста метапоетског омажа реалној говорној ситуацији, али ипак у уметнички стилизованом прозном облику. Према није често излагао аутопоетичке ставове, Михаиловић је у студији *Погрешна језичка политика*³ напоменуо да је Вук Караџић, објавивши прво и друго издање Српског рјечника 1818. и 1852. године, „није тада Србију, која још није била сва ни ослобођена, довољно познавао” (Михаиловић 2008: 9), те је изоставио један тип народног говора, а то је управо његов завичајни – ресавски дијалекат. Вук ипак није успео да изврши овај наум, а ни његови настављачи те је из тог разлога употреба нестандардног говора у књижевноуметничком стваралаштву унела толико пометње. Дотадашњу реалистичку књижевност одликовала је, како Р. Микић (2008: 64) наводи, „недовољност облика књижевног језика” да се исказе оно што је потребно исказати, те можда управо ова недовољност и ограниченост могућности за изражавање води потоње песнике и писце у различитим смеровима. Литерарно дело Д. Михаиловића, заједно са Матијом Бећковићем, Добрицом Ћосићем, Видосавом Стевановићем и другим књижевним „превратницима” крајем 60-их година 20. века донело субверзивни замах који утиче на нов приступ сагледавању (лингво)стилистичке норме и њено разграничење од граматичке норме. Ако пођемо од навода Б. Ејхенбаума (1972: 63) да „прави уметник речи носи у себи примитивну али органску снагу живог приповедања”, Драгослав Михаиловић је управо репрезентативни пример приповедачке умешности и успешности, јер у свом књижевном опусу, такође, ствара сопствени језик. И то не само један засебан језик, већ мноштво разлитих уметничких језичких решења изграђених од мноштва комуникацијских кодова, избурушених књижевностилистичком инвенцијом. Већ својом првом приповедачком књигом, приповедном збирком *Фреде, лаку ноћ* (1967), Михаиловић ће навестити замашно језичко мајсторство, користећи се иновативним (да не кажемо: радикалним!) решењима не само у погледу говора јунака, већ и правописних решења којима се говор конституише. Романом *Кад су цветале тикве* (1968), а затим и *Петријиним венцем* (1975), аутор прави потпуни отклон од књижевног језика, најпре употребом београдског жаргона и аргоа, а затим и косовско-ресавског дијалекта. У приповеци *Лепо писање* из збирке *Преживљавање* (2010) аутор аутопоетички напомиње да је „литература много сложенија него што је пуко придржавање припростих граматичких правила.” (Михаиловић 2010: 85) Истичући да граматичка правила једног језика јесу важна за развој културе, подцртава да је литература још важнија, јер „без оног изузетног стваралачког појединца општи културни услови не значе ништа” (Исто.) Овим аутор потврђује и став А. Флакера (1986: 335) о потискивању дијалекатске књижевности од стране језичких пуриста. У данашњој науци о књижевности, али и лингвостилистици књижевни језик у односу на језик књижевности потпуно је и теоријски диференциран. Тиме ипак није оспорена њихова блиска веза, јер од савременог увођења термина стандардни језик дијалекатски писци нису више на књижевној периферији (Милановић 2008: 49-50). Језик Михаиловићевих дела представља саобразје књижевног стандарда и одступања од истог у виду уношења дијалекатских израза,

³ Д. Михаиловић, „Погрешна језичка политика”, у: *Дијалекти и српска књижевност*, ур. М.Ц. Михаиловић, Књижевна заједница „Борисав Станковић”, Врање (2008, 7-16).

жаргона, арга итд., те овиме постиже изузетну стилистичку маркираност, односно *стилематичност* (Ковачевић 1998: 52). Под стилематичним планом Ковачевић (2015а) сматра лингвистички план стилеме на којем је стилема „структурно онеобичајена јединица, јединица која у свом обликовању изнејерава неко од системско-граматичких правила структурисања” (125), док стилогеност дефинише као „употребну и стилску вредност дате форме језичке јединице” (Исто). Народна нестандартна лексика, тј. дијалекатски, али и колоквијални говор којим се аутор користи обележени су намерним уметничким интервенцијама и прилагођавањем, што их чини онеобиченим. Међутим, није само сучељавање ова два нивоа извор стилематичности израза, већ и општестилистички слој целокупности дела⁴. У обликовању приповедног света, аутор се користи интервенцијама у виду фоностилема, морфостилема, као и семантостилема. Фоностилемастке одлике чине акустички елементи, попут погрешне артикулације, а фоностилеми су најчешће и „доминантна стилистичка одлика туђег говора” (Ковачевић 1998: 12), односно, њихова форма „у туђем говору увијек према стандарднојезичкој форми представља дијалектизам или колоквијализам”, стога фонолошко онеобичавање лексеме непосредно зависи од дијалекатске припадности јунака-говорника (Ковачевић 1998: 13). Морфостилеми подразумевају стилске одлике на нивоу (творбе) речи, те обухватају деминутиве, аугментативе, хипокористике, пејоративе и сл., као и стилистичке адаптације појединих облика речи (интерверзија броја, рода, лица, глаголске рекције итд.). Семантостилеми или лексичке фигуре одликују се проширењем или сужавањем значења речи и бави се проучавањем тропа (метафора, метонимија, синегдоха, епитет, персонификација, итд.), али и нефигуративним лексемама (синоними, хомоними, антоними, пароними, архаизми, историзми, неологизми, вулгаризми, итд.). Реченичним ритмом, паузама, и сл. бави се синтаксостилистика, а како је и графика носилац стилске маркираности, њоме се бави графостилистика. Интенционална одступања од ортографске норме имају посебну стилску вредност, јер уместо граматичког и логичког принципа, за циљ имају преношење емоција и постизање одређеног уметничког ефекта. Проза Драгослава Михаиловића стилски је маркирана на сваком од поменутих три (односно – четири) нивоа остварености стилских јединица. Ковачевић (2021: 154) наводи два „комплементарна типа иновације” Михаиловићеве прозе: прве су „књижевно-нараторолошке”, а друге „језичко-прозне”. Како аутор често преноси туђ говор, нарочито у виду сказа, али и дијалекатског говора, жаргона итд., он је фоностилематски обликован. У погледу морфостилема бројне су адаптације и облици речи којима се специфично користи, а које имају стилски значај и вредност у текстуалном контексту, док се семантостилеми јављају и у виду тропа (премда је реч о прозном писцу, поетизација израза је поступак својствен овом аутору), као и у виду бројних карактеристичних нефигуративних лексема. Поред овога, наглашена експресивна компонента, односно експресивна уверљивост која проистиче из става говорника према предмету приче (Ковачевић 2006: 10) карактеристична је за Михаиловићево стваралаштво. Језичко уобличење најпре је у саобразју са говорником, односно књижевном личношћу наратора/јунака који приповеда, те ће се у оквиру овога рада језичко-стилске одлике текста испитивати најпре посредством анализе књижевних језичких личности јунака Михаиловићеве прозе.

⁴ „Стилематичност је сврховита само уколико је функционална, тј. само ако прелази у стилогеност. Друкчије речено, тек стилем у функцији добија статус стилогенога стилема, а самим тим и текст испуњава минималан нужни предуслов припадности књижевноумјетничком (поетском) тексту.” (Ковачевић 1998: 52)

За аутора, језик је најпрегнантније средство преношења искуства, порука, а причање Михаиловићевих јунака „надугачко и нашироко” (Бењамин 2016: 21) о свему ономе што чини живот, неретко трагичан, ипак осветљава тмину и уноси у његову прозу језгро непатворене људскости. М. Савић (2017: 71-72) наводи да се: „Михаиловићева поетика заснива (...) на добро устројеној, функционалној тријади: писац – прича – читалац (...) Писац је човек коме се верује без резерве, прича је пак нешто без чега живот не би имао смисла. Прича је као лек, као мелем. (...) Читалац је пишчево огледало, двојник, саучесник на истом послу. Читалац допуњује празнине у причи, открива наговештаје и разрешава двосмислености...” Отуда је и улога реципијента тј. читаоца као учесника у причи од великог значаја за разумевање Михаиловићеве језичке поетике. Иако Кликовац (2008: 152) тврди да се „писани језик, за разлику од усменог, не може ослонити на ванјезичку (говорну) ситуацију (стварни контекст)”, Михаиловићева проза управо креира контекст који умногоме подсећа на говорну реалност служећи се парајезичким средствима (гест, мимика, покрет), која некада не само да допуњавају, већ и потпуно замењују језичка (162). Он у свом делу у ствари –симулира „живи” говор, можда зато што говорни језик прати мисао, тј. директни је одраз мисли, док у читању увек долази до отежаног примања поруке, чак и када нема неспоразума, услед „неадекватне говорне форме, која не одражава мисаону стварност говорника (Вулетић 2006: 47). Том приликом аутор се користи бројним језичким средствима, које вешто трансформише за своје уметничке потребе: можда чак толико вешто да је тешко на први поглед утврдити разлику између непосредности унетог говора и уметничке стилизације. Али, треба ипак имати на уму да је књижевно дело „чисто интенционална творевина, (...) захваљујући двоструком слоју свог језика у исти мах интерсубјективан и интенционалан предмет” (Ингарден 1971: 12). Премда Бити (2005: 77) приповедање сматра „ближим снатрењу но животу” тврдећи да тврдећи да се њиме остварује пре недостатак живота, него што се даје његов одраз, он у овоме види „утопијску”, али и идеолошку функцију потребе за причом. Можда управо у овом настојању да се стварност не само преживи, но и објасни и победи, у непрестаној потреби Михаиловићевих јунака да говоре проналазимо најсветлију искру витализма: потреба да се прича настави постаје коначни тријумф уметности над животом.

1.2. Теорија прозе и наратологија

Наратологија (теорија приповедања) најчешће се дефинише као посебна књижевнотеријска дисциплина која се бави проблемима приче, односно наративне структуре и њене организације у оквиру науке о књижевности. Сам назив наратологија (fr. *narratologie*) први предлаже Цветан Тодоров (1969), а осим њега, проучаваоци који су поставили темеље овој дисциплини били су Р. Барт, А. Ж. Грејмас, К. Бремон, Ж. Женет. Они наратологију представљају као дисциплину која чији је основни циљ да укаже на саму *наративност* приповедног текста, тј. оне особине које текст управо чине приповедним (за разлику од лирског или драмског). Да бисмо разумели ово тумачење, можда је најбоље кренути од дефиниције самог појма наратије.

Нарација (lat. *narratio* – причање, приповедање) одређује се као стварни или фиктивни чин излагања помоћу којег се представља један догађај или више збивања (Принс 2011: 113-114). Семиотика наратију одређује као вербални комуникациони процес у коме пошиљалац, адресант (приповедач) шаље приповест као поруку примаоцу, адресату (читаоцу). У теорији приповедања наратија је основно средство уобличавања

фикционалних дела. Класификација различитих типова нарације може се начинити према више мерила, углавном с обзиром на време и перспективу приповедања. Класична подела подразумева *постериорну*, *симултану* и *антериорну* нарацију. Постериорна нарација бави се догађајима из прошлости и углавном се служи облицима перфекта, симултана се одвија упоредо са догађајима о којима приповеда, док антериорна претходи приповеданим догађајима. Поред овога, од изузетне је важности и перспектива приповедања, тј. позиција приповедача који може бити саставни део фикционог света или се пак налазити изван („изнад”) њега – свезнајућа приповедна инстанца. Како се наратологија најпре јавља у структурализму, ово се одражава и на њен први метод и приступ књижевном делу. На својим почецима, она не трага за значњем појединих дела, но се бави општим начелима структуре и композиције свих наративних текстова. Свој теоријски апарат у овој првој („структуралистичкој”) фази наратологија позајмљује од лингвистике. Поред тога, ослања се и на руски формализам, структуралистичка изучавања митема Клода Леви-Строса и Пропову идеју функције изложене у његовој *Морфологији бајке* (претпоставка да је неограничена разноликост прича генерисана из заправо ограниченог броја основних структура). Оваква наратологија назива се структуралистичком или „класичном” и била је прилично јединствена дисциплина с релативно ограниченим интересом за *quia* приповедање, а за предмет проучавања имала је природу, форму и функционисање приповедања и настојала је да опише наративну компетенцију текста. Ово подразумева испитивање како заједничких одлика приповедних исказа на нивоу приче, приповедања и њихових односа, тако и анализу дистинктивних одлика исказа. На овај начин, наратологија настоји да истражи не само способност стварања, но и разумевања приповедних текстова.

Другу дефиницију наратологије дао је Ж. Женет кога Џ. Принс цитира у свом *Наратолошком речнику*. Он под наратологијом подразумева „проучавање приповедања као верног представљачког модуса темпорално устројених ситуација и догађаја. У овом сведенијем смислу, наратологија занемарује ниво саме приче (не настоји да формулише граматiku прича или заплета, на пример) и фокусира се на могуће односе између приче и приповедног текста, приповедања и приповедног теста, те приче и приповедања. Прецизније, она истражује наративне аспекте *времена*, *начина* и *гласа*.” (Принс 2011: 122-123). Ове категорије умногоме се ослањају на идеје Цветана Тодорова који наративни текст рашчлањује на три основна елемента: *време*, *аспект* и *начин* (Марчетић 2003: 43).

Уместо формалистичке опозиције фабуле и сужеа, Женет говори о начину представљања приче у приповедању. Он разликује појмове приче/фабуле, приповедног или наративног текста и приповедања/нарације (*histoire, récit, narratiou*). Интересантно је да Женет сматра да се ова три појма могу само теоријски раздвојити, док у конкретном тексту увек чине целину. „Женетова наратолошка анализа односи се искључиво на испитивање приповедања схваћеног у оном првом, најопштијем смислу, дакле на наративни или приповедни текст (*récit*). Женет наративни текст схвата као наративни исказ (или дискурс) којим се описује неки догађај или низ догађаја. Једини прави предмет наратолошке анализе је сам наративни текст, пошто су, како Женет каже, и наративни садржај и наративни чин, то јест и прича и нарација, доступни текстуалној анализи само посредством наративног текста.” (Марчетић 2003: 40)

Три основне категорије које структурирају сваки приповедни текст су (већ поменути): време, начин и глас. Категорија времена уобличава редослед приче (аналепса,

пролепса), трајање догађаја (однос између стварне и фиктивне дужине збивања) и учесталост (понављање приповедања о истим догађајима). Аналепса или анахронија ка прошлости евокација је једног или више догађаја који су се десили пре „садашњег” тренутка, а Ц. Принс ову појаву назива још и ретроспекцијом или флешбеком. За разлику од ње, пролепса или анахронија ка будућности, евокација је догађаја који тек треба да се десе – антиципација, *flashforward*, проспективност (Принс 2011: 19;164). Категорија начина се своди махом на питање о фокализацији, односно на перспективу приповедања, померање тачке гледишта и слично. Категорија „гласа” односи се на функције субјекта исказивања, односно самог приповедача и на степен његовог учешћа у причи (приповедно лице) или удаљености од ње (приповедна ситуација). М. Бал (2000: 13) истиче три нивоа за истраживање наративних текстова, а то су: текст, прича и фабула, с тим да је „једино ниво текста, преко језичког знаковног система директно приступачан”. Под приповедним текстом дефинише онај у којем „једна инстанца прича причу”, а прича је на одређени начин представљена фабула. На тај начин, „тврдња да је приповедни текст текст у коме се прича прича подразумева да текст НИЈЕ прича” (11). Разлику између текста и фабуле представља на примеру разлике између следа догађаја и начина на који су они представљени.

Појам *фокализације* још један је термин скован од стране Ж. Женета. Њиме се, најједноставније речено, дефинише однос аутора према наративи у тексту. Фокализација подразумева перспективу из које су предочени приповедни догађаји и ситуације. Она је такође настојање да се избегне двосмисленост појма „тачка гледишта” и тиме из наративне перспективе одстране непожељне конотације. Док је приповедач онај који „прича”, фокализатор је онај који „гледа”. Женету наводи три типа фокализације: нулта фокализација (или не-фокусирана прича), унутрашња и спољашња фокализација.

Нулта фокализација (свугде и нигде, свевидећа) подразумева приповедање представљено с неодређене опажајне или концептуалне позиције, односно позиције коју је немогуће лоцирати. Најчешће је везујемо за „традиционално” приповедање. Унутрашња фокализација је тип фокализације у којем се информација открива кроз перспективу лика. Она може бити фиксна (даје се перспектива само једног лика, те посматрамо само кроз његове „очи”), променљива или многострука (могу се смењивати тачке гледишта различитих ликова, тј. исти догађај се приказивати из различитих перспектива). Спољашња фокализација подразумева сазнавање о ликовима само на основу онога што они говоре и чине, без увида у њихов мисаони ток и осећања. Карактеристична је за тзв. објективно приповедање. Једна од последица оваквог вида фокализације је „чињеница да приповедач приказује мање него што неки ликови знају.” (Принс 2011: 188)

Римон-Кенанова (2007: 121) спољашњу фокализацију изједначава са нефокализацијом или нултом фокализацијом, те се овде њено и Женетово становиште не подударују. Критеријуми по којима је Женет извршио поделу на три врсте фокализације заиста се унеколико разликују, јер док код прве две (нулте и унутрашње) имамо као критеријуме поделе позицију онога који опажа, код последњег типа (спољашње) у средишту пажње је природа онога што се опажа.

Поред овога, Женет прави дистинкцију различитих нивоа наративног текста, које назива дијегетичким слојевима. Термин *дијегеза* преузима из античке грчке филозофије и он подразумева *причање*, казивање, које се супротставља *приказивању* или *мимези*: „Платон разликује два песничка начина: мимезом, подражавањем, песник говори као да је неко други

(неки лик), дочим дијегезом (приповедањем) песник говори у своје име. Пошто мимеза, дакле, укључује мало или нимало приповедачког посредовања, она се то посредовање схвата као карактеристика дијегезе.” (Принс 2011:104) Женет у *Фигурама* анализира разлике између Платоновог и Аристотеловог тумачења ових термина: „За Аристотела приповедање (*diegesis*) јесте један од начина песничког подражавања (*mimesis*), док је други начин непосредно представљање догађаја уз помоћ глумаца који говоре и делују пред публиком. Овим се успоставља класична разлика између наративне и драмске поезије” (Женет 1985: 88). За разлику од Аристотела (1988: 57) који подражавање дели према средствима, начинима и предметима подражавања, Платон супротставља појмове мимезе и дијегезе као савршено подражавање несавршеном подражавању. Женет истиче да савршено подражавање није више подражавање, но сама ствар, из чега произилази закључак да је једино могуће подражавање управо несавршено. Овим мимеза, заправо, постаје дијегеза. Аурбах (1968: 554-555) напушта доктрину о два нивоа књижевног представљања, сматрајући да француски деветнаести век као феномен доноси еманципацију од овакве поделе. Приликом поређења та два стилистичка нивоа, он истиче појам *фигуративности* са којим поистовећује концепцију стварности.

Женет (1985: 88) разликује три основна слоја наративног текста: екстрадијегетички, интрадијегетички и метадијегетички. Екстрадијегетички слој није део дијегезе (примарне повести), интрадијегетички, насупротив томе, јесте њен саставни део. Метадијегетички слој, нешто је комплекснији и он настаје уметањем приповести у другу (примарну) приповест. У складу са овим, постоје и различити типови приповедања, односно приповедача. Хетеродијегетичко приповедање (приповедање у трећем лицу) је такво приповедање чији приповедач није учесник дијегезе коју сам предочава; он, дакле, није лик у приповеданим ситуацијама и догађајима. За разлику од хетеродијегетичког, хомодијегетички приповедач приповеда у првом лицу и део је дијегезе коју предочава, дакле, лик је у приповеданим ситуацијама и догађајима.

У зависности од тога да ли је у приповедању акценат стављен на причу или на саму нарацију, односно „наративни дискурс”, разликују се два типа симултане нарације. Прво је приповедање у презенту „бихевиористичког” типа, а друго приповедање у презенту какво наилазимо у роману „тока свести” и „унутрашњег монолога”. У овом случају сам наративни исказ у првом је плану и као такав потискује догађаје и своди их на најмању меру. Ток свести наративно је средство које служи приказивању асоцијативног следа мисли, осећања и утисака јунака. Важно је установити дистинкцију између тока свести и унутрашњег монолога, јер премда могу бити слични, унутрашњи монолог представља јунакове мисли, али не и утиске и опажаје. Ток свести такође може сасвим занемарити логичка, морфолошка, синтаксичка, интерпункцијска и остала правила, док их унутрашњи монолог поштује. Поред овога, још једна значајна наративна техника слична унутрашњем монологу јесте доживљени говор. Доживљени говор (или слободни индиректни говор) представља приповедни дискурс у оквиру кога се постепено прелази на изношење мисли и осећања јунака; као да његово сопствено приповедање долази упоредо са приповедачевим гласом. Па ипак, доживљени говор ипак остаје у трећем лицу, те није сасвим ослобођен формалих стега на начин на који их је ослобођен ток свести. Како се наратологија јавља најпре у структурализму, ово се одражава и на њен први метод и приступ књижевном делу. Свој теоријски апарат у овој првој (структуралистичкој) фази наратологија позајмљује од

лингвистике. Ово подразумева испитивање заједничких одлика приповедних исказа на нивоу приче, приповедања и њихових односа, тако и анализу дистинктивних одлика исказа.

1.3. Когнитивна лингвистика и језичка слика света

Когнитивна лингвистика интердисциплинарни је део науке о језику који описује интеракцију између језика и когниције те комбинује знања и истраживања из лингвистике и психологије. Самим тим, њен предмет проучавања јесте узајамни утицај менталитета и језика, обликовање мисли путем језика, те еволуција истих. Основни принципи когнитивнолингвистичких изучавања постављени су делатношћу превасходно америчких лингвиста са краја 20. века (Лејкоф, Џонсон 1980; Џекендоф 1983; Лејкоф 1987; Лангакер 1987, 1988; 1990; 1991; итд.), те се ова дисциплина сматра релативно младом; међутим, полазиште за своја истраживања когнитивни лингвисти налазе у филозофским и лингвистичким теоријама осамнаестог и деветнаестог века. Поповић (2008: 9) истиче да се савремена когнитивнолингвистичка истраживања ослањају на принцип сагледавања језичких чињеница у контексту индивидуалног и колективног менталног искуства говорника. Речник Меријам-Вебстер (2003: 240) у овом контексту појам „когнитивно” одређује као „оно што укључује, што јесте само по себи или је повезано са свесном интелектуалном активношћу (као што је мишљење, расуђивање или памћење).” Лингвистика у општем смислу дефинише се као „проучавање људског говора, укључујући јединице, природу, структуру и промену језика.” Комбиновањем ових двеју дефиниција, долазимо до закључка да је у основи проучавања когнитивне лингвистике анализа појмовне и искуствене основе лингвистичких категорија, те да се формалне структуре језика не изучавају као аутономне, већ као одрази опште организације појмова, принципа категоризације, механизма обраде, искуствених и срединских утицаја.

Појам *језичке слике стварности* или *језичке слике света* у лингвистичку термоналогију уводи амерички когнитивиста Реј Џекендоф (1983), називајући је оригинално „projected world” - „пројектованим светом” или „пројектованом сликом стварности”. Овај појам односи се на пројектовање стварности кроз придавање језичког значаја реалним ситуацијама, а кроз говорни идиом испољава се виђење и поимање света онога који говори, као и његова (не)припадност култури. Дикро и Тодоров (1987: 192) истичу да језичку стварност сачињава искључиво оно што у говору служи комуникацији мишљења, а то су избори које језик нуди говорном лицу као могућност.

Премда се теоријско-методолошка апаратура когнитивне лингвистике и даље конституише с обзиром на време настанка ове дисциплине, под појмом „језичка слика стварности” подразумевамо повратну спрегу између изучавања језичких чињеница у контексту језичког и ванјезичког искуства, као и механизме спознаје стварности путем анализе језичких конструкција (Поповић 2008: 9). Апресјан (2008: 103) језичку слику дефинише као „специфичну наивну слику света одражену у националном језику, која има чисто семантички карактер и као таква спаја све нивое организације језика.” У оквиру поделе когнитивиста на научну (енциклопедијску) и наивну језичку слику стварности, битно је поменути и појам интуитивне језичке слике, који се први пут помиње у истраживањима о теорији еволуције интелекта А. Бергсона (1992). Интуитивна слика не поитовећује се са дефиницијом наивне слике, али ни не супротставља се у бити енциклопедијској слици, јер може у себи садржати одређену научну информацију. Наивна слика садржи семантичку, а не енциклопедијску информацију и често може бити далеко

сложенија од научног модела, с обзиром на чињеницу да је претежно саткана од језичких симбола, тј. „речи које представљају недодирљиву културолошку вредност у очима припадника одређене културе. (...) Допрети до праве природе симбола је увек тешко, јер се они, по правилу, понављају у различито време, код припадника разних култура у идентичном или различитом значењу“ (Поповић 2008: 52). Барнет (1956: 109) научну језичку слику поистовећује са филозофском: „Теоријски појам губи своју садржину у истој мери у којој се одваја од чулног сазнања, зато што је једини свет који човек познаје онај који су му створила његова чула. Ако човек одбаци све утиске који му преводе његова чула, а памћење нагомила, онда не преостаје ништа. Стање постојања лишено сваке асоцијације нема значења.”

Језичка слика света изучавана је и од стране осталих лингвистичких дисциплина те посматрана са различитих научних аспеката, попут психолингвокултуролошког, у оквиру психолингвокултуролошке теорије (Потебња 1958)⁵, затим етнолингвистичког, при чему се она изучава као вербална компонента јединственог комплекса народне културе, па до концепције когнитивне лингвистике, која језичку слику света дефинише као „комплекс заједничких семантичких карактеристика реалног света које се актуелизују у свакој конкретној комуникативној ситуацији у вербалним кодовима индивидуалних припадника одређене културе” (Поповић 2008: 27). Когнитивна лингвистика инсистира на индивидуалној когнитивној делатности говорника, те уделу индивидуалног искуства у колективном устројству реалности, док лингвокултурологија као полазиште има тоталитет одређене културе, који надаље рашчлањује на појединачне концепте, дискурсе и појаве. Когнитивна лингвистика, дакле, не оспорава урођеност човекових лингвистичких способности, али оспорава одвојеност истих од остатка когниције, при чему се значење посматра као концептуализација. Језичка слика света или стварности разликује се од објективне, тј. реалне слике (уколико таква уопште постоји), а показује неодвојивост језика од културе. Ми, као носиоци језика и одређеног културног обрасца учествујемо у креирању језичке слике стварности, али и она повратно утиче на наше поимање света (и културе). Истраживање српске језичке слике стварности на примерима фолклорне грађе Љ. Поповић у вези са концептуалним метафорама језика довела је до закључка да се концептуализација стварности одвија на много апстрактнијем нивоу језика од лексичког. Како се појам *језик* везује превасходно за говорни орган, као метафорички пандан изучавање су асоцијативне могућности појма *реч*. Диференцијација рода у словенским језицима, односно већ сама идеја пола, омогућава антропоморфизовање појединих појмова (Поповић 2008: 150):

„У српској језичкој слици *речи* је додељна улога живог бића. (...) Метафоризација концепта *реч* разоткрива следеће његове аспекте у српској језичкој слици света:

- а) реч је живо биће: *водити главну реч*;
- б) реч је део организма: *ухватити ког за реч*; *држати кога за реч*; *пронети реч*;
- в) реч је средина, грађа: *бити од речи*;

⁵ Н. д. Шкловски: 1969.

г) реч је стање поседовања: *без речи, дати реч, добити реч, имати речи с неким, одузети реч, повући реч, трошити речи;*

д) реч је контејнер: *празне речи, пусте речи;*

ђ) реч је одредиште: *доћи до речи.*”

Посебно је интересантно истицање језика као дела људског организма, грађе и циља, тј. одредишта, што нас скупа упућује да је асоцијативно одређење овог појма условљено, како културно-историјским, тако и чисто језичким факторима. Савремена лингвистичка изучавања баве се појмовима *концепта, геишталта, фрејма (рама), прототипа и стереотипа*, а Љ. Поповић у свом истраживању језичке слике стварности (2008: 11) дефинише их на нов начин, при чему под прототипом подразумева „најупечатљивији пример из личног искуства говорног лица који је похрањен у његовој епизодној меморији и одмерен према вредносној скали субјективног денотативног простора између позитивног и негативног пола.” Субјективни денотативни простор јесте индивидуална скала субјективне процене намене и вредности денотата, а стереотип се одређује као „асоцијативни прототип (тј. туђе искуство у вези са фрагментом екстралингвистике стварности), чијим преузимањем говорник стиче фрагмент колективне традиционалне језике слике света.” У општем и поједностављеном смислу, можемо рећи да је прототип више психојезички, док је стереотип више друштвенојезички феномен; међутим, за обликовање језичке слике стварности неопходна су оба, како индивидуални прототипски концепт, тако и колективни стереотипни.

Драгослав Михаиловић – живот и дело

Драгослав Михаиловић рођен је 1930. године у Ћуприји, а дипломирао на Групи за југословенску књижевност и српскохрватски језик Филозофског факултета у Београду 1957. Врло рано остаје без родитеља: мајка Љубица умире 1932, а отац Бранко 1948, те последње разреде гимназије завршава као прималац социјалне помоћи. За његово животно, али и књижевно опредељење важно је поменути чињеницу да је као младић са само деветнаест година био „из политичких разлога” ухапшен, те је две године (1950-1952) провео у затворима најпре у родној Ћуприји, затим Крагујевцу, Београду, а коначно и у логору за преваспитавање на Голом отоку. У истом периоду оболева и од туберкулозе плућа, породичне болести која ће постати протежни мотив његовог стваралаштва. По завршетку студија често је мењао послове, те је радио као професор, новинар, лектор, коректор, али и на бројним другим чиновничким или занатлијским позицијама (пекара, продавца, кантарције, аквизитера, циркуског пословође – *чак!*, итд.), не успевајући нигде да пронађе стално запослење услед жигосања некадашњих политичких затвореника.

На књижевну сцену ступа најпре приповедном збирком *Фреде, лаку ноћ* (1967), а потом објављује: романе *Кад су цветале тикве* (1968), *Петријин венац* (1975), *Чизмаши* (1983), приповедну збирку *Ухвати звезду падалицу* (1983), драме *Увођење у посао* (1983), сценарио за играни филм *Вијетнамци* (1983), приповедну збирку *Лов на стенице* (1990), роман *Гори Морава* (1994), документарну публицистику *Голи оток I-III* (1990-1995), роман *Злотвори* (1997), студију *Кратка историја сатирања* (1999), приповедну збирку *Јалова јесен* (2000), огледе и чланке *Црвено и црно* (2001), роман *Треће пролеће* (2002), беседе и чланке *Време за повратак* (2006), *Мајсторско писмо* (2007), приповедну збирку *Преживљавање* (2010), драму *Скупљач* (2011).

Добитник је Октобарске награде Београда за збирку *Фреде, лаку ноћ* (1967), Андрићеве награде за роман *Петријин венац* (1976), *Нинове* награде критике (1984) и Награде Народне библиотеке Србије (1985) за најчитанију књигу године за роман *Чизмаши*, Награде Борисав Станковић за збирку *Лов на стенице* (1994), Награде Вукове задужбине за роман *Гори Морава* (1995), Кочићеве награде за животно дело (2011), Велике награде Иво Андрић за животно дело (2020), и бројних других књижевних признања.

Дела Драгослава Михаиловића преведена су на већину европских језика. *Изабрана дела* су му штампана у шест књига 1984. године и у седам књига 1990. године. За дописног члана Српске академије наука и уметности изабран је 1981, а за редовног 1989. године. Преминуо је 2023. године у Београду, а његова дела остају антологијска остварења српске књижевности, настављајући да живе и говоре својим сопственим језиком.

3.

Фреде, лаку ноћ – приповедачке структуре и говорна карактеризација ликова

Збирка *Фреде, лаку ноћ* приповедни је првенац Драгослава Михаиловића, а све приче које се налазе у овој збирци данас су антологијске. Критичка јавност једногласно истиче да је Михаиловићев „индивидуално-психолошки, језичко-диференцирани приступ” (Ходел 2020: 136) наговестио нову фазу у југословенском књижевном стваралаштву, које је до тада било реалистички оријентисано. Ово дело први пут је објављено 1967. године⁶ у издању Матице српске у Новом Саду, а писац је за њега добио и Октобарску награду Београда. Издању Издавачке куће Лагуна из 2017. године аутор придружује приповетку *Генадије Задворски*, премда се унеколико разликује од шест приповедака приповедака првобитно укључених у збирку, истичући да се приликом овог поступка водио једино правилом „да текст буде добар” (Ходел 2020: 145). Михаиловић у разговору са Робертом Ходелом (2017: 43) из 11. септембра 2007. године наводи четири фазе развоја своје прозе:

„(...) прва би била она која се односи на сказ, друга би означавала прелазак на приповедно треће лице, трећа би представљала откривање Голог отока и четврта би можда била ова о језику; с тим што она већ можда припада некој врсти научног рада. И те фазе нису долазиле једна за другом, као што би се очекивало, него су биле помешане (...)”

Ауторово опредељење за приповетку као књижевну врсту можда долази отуда што се жанровски приповетка показује погодном јер одговара широком дијапазону тема и преображава се „живим говором и ангажманом ауторског гласа” (Иванић 1966: 75). Д. Иванић потцртава корене усмене приповетке, односно њену блискост живом говору тј. усменим облицима свакодневног говора. Међутим, премда аутор почиње (али и завршава свој опус приповеткама), овакве врсте интервенција које стварају илузију усмености биће инкорпорирани и у неколике његове романе, по чему ће показати изузетну стваралачку иновативност. У центру Михаиловићеве пажње најчешће се налазе маргинализовани јунаци, такозвани „мали” људи који неретко бивају жртве опресије тоталитаристичког система те трагично скончавају под његовим жрвњем. Окретање ка *нишчим* (Иванић 1966: 72) односно социјално-економски маргиналним слојевима те интересовање за обичног човека и његову судбину процес је који је отпочео још у релаистичком стваралаштву, а свој замах наставио и током XX века. Питање слободе и социокултурних стега, које је најпре подмукло ограничавају, а потом и сасвим укидају, једна је од Михаиловићевих готово опсесивних тема. Његови јунаци, премда недужни и сасвим обични, егзистенцијално су угрожени, сваки на свој начин жртве су идеологије и представљају неку врсту колатералне штете у суровом систему делања тоталитаристичке машинерије. Једном учинивши погрешан корак, они се постепено све дубље уклештавају у раљама идеологизованог XX века, док их он коначно и сасвим не савлада и не прогута. За

⁶ „Пошто је приповетка *Лаку ноћ, Фреде*, која се новембра 1959. године појавила у Летопису Матице српске, последњи написан текст у тој књизи, произилази да су скупљене приповетке, у најмању руку у својој раној верзији, постојале већ 1959. године.” (Ходел 2020: 136)

Михаиловића, граница између слободе и неслободе постаје толико танка да се претвара у трагичну.

Међутим, премда ови јунаци имају одређене заједничке црте, они никако нису сасвим идентични и у томе је још једно од ванредних умећа овога писца. Михаиловић заправо приказује широки дијапазон књижевних ликова изузетних специфичности, од оних који долазе из поморавске паланке до оних са београдске периферије. Ходел (2020: 137) наводи да је „више прича (...) представљено из позиције ликова који су језички, психолошки или социјално дистанцирани од аутора.” Њихова старосна доб такође је сасвим различита, као и њихов пол, међутим, повезује их одређено својство полуграђана (или полупаланчана), јер, једном измештени из примарне средине, не могу се сасвим уклопити у нову и онда „плутају” у негде међупростору осуђени на пропаст. Приликом представе ликова доминантна је персонална тачка гледишта, која подразумева чињеницу да се у Михаиловићевој прози најчешће приказује читава животна прича јунака, и то на следећи начин: „или главни лик сам приповеда своју причу или је он лик-рефлектор аукторијалног приповедача у трећем лицу, који стоји у позадини и не вреднује, нити резонује.” (Ходел 2017: 236) Поред карактеристичних књижевних ликова, а у нераскидивој вези с њима, оно што умногоме одређује наративну слику стварности у његовим делима управо су приповедни поступци којима се користи. Управо путем различитих наративних структура остварује се уживљавање у различите ликове, јер у овим причама „уместо погледа на свет који је близак аутору, од приповетке до приповетке иступа варирајући субјективни став, који се првенствено остварује језичким средствима” (Ходел 2020: 138). На тај начин, приче су тематски, стилски и језички врло различите. Но оно што им је заједничко јесте – приповедање. Обликовање приповедног света изведено је најпре на фоностилистиком плану, односно у слоју звучања. Како су јунаци потпуно различите књижевне и језичке личности, индивидуализација карактера извршена је путем фоностилистичких интервенција, попут погрешног (детињег) или дијалекатског изговора. Абот (2009: 129) поставља питање *о поузданости* приповедача, односно питања у којој мери су подаци које наратор износи тачни, те наводи да: „да бисмо неки наратив интерпретирали, свакако морамо имати што бољи осећај у којој мери је наратор поуздан”. С тим у вези, од изузетног значаја је перспектива приповедне инстанце и дистинкција између ауторског гласа и књижевног лика у Михаиловићевим делима. М. Бахтин (1991: 7) наводи да је „уметникова борба за одређен и чврст лик јунака, у великој мери, његова борба са самим собом,” те да обе ове инстанце нису елементи уметничке целине дела, већ компоненте „прозаично схваћеног јединства психолошког и друштвеног живота” (Исто.)

Књижевна комуникација оставарује се као својеврсна интеракција: „аутор чином писања производи текст и конструише фикционални свет, а читалац чином читања обрађује текст и реконструише фикционални свет” (Долежел 2008: 210), чиме и једна и друга инстанца врше комуникативне чинове. Прича и причање сами по себи, дакле, имају есенцијалну улогу у Михаиловићевој прози, они су амалгам целокупне визије његовог приповедног света. Управо из овог разлога, збрика *Фреде, лаку ноћ* биће предмет наратолошке анализе у оквиру овог дела рада и том приликом указаћемо на неке од најзначајнијих наративних поступака којима се писац у овом делу користи, као и на који начин се посредством приповедне структуре и језика представља карактер јунака у приповеткама, односно како се остварује говорна карактеризација различитих ликова.

3.1. Наративни корпус

Приповедна збирка *Фреде, лаку ноћ* отпочиње пролошким текстом без посебног наслова, али који отпочиње речима *Мој син*. Он представља својеврстан лирски монолог, испричан у првом лицу и убедљивим исповедним тоном. Иако изостаје оквирна ситуација, излагање је промишљено, сређено. Приповедач поставља питање о истинској људској природи и тиме најављује тематику приповедне збирке у целини:

„Шта је то човек? Је ли већ сад преодређен за жртву, што ми се по некој благи на његовом лицу у једном ужасном часку учини извесним? Или ће, унакажен а бесловесан, остати само конзумент овога света? Или, као што обично бива, и једно и друго истовремено, опевана благод блесавог јагњета с оштрим зубима гладног вука, у братској синтези лажне невиности?” (ФЛН, 5)

У наредној причи, под називом *Гост*, приповедач на самом почетку најављује да ће говорити о догађају који се збио пре неколико година – „Пре неколико година, једне ноћи изненада ме је посетио један гост.” (ФЛН, 7) – дакле, приповедани догађај одвија се у времену пре „садашњег”, односно пре тренутка приповедања, односно приповедач се користи аналептичким или ретроспективним приповедањем у току целог излагања. Поступак „понирања” у сећање често ће се јављати и у потоњој Михаиловићевој прози, а асоцијативни принцип повезивања мотива наместо хронолошког скопчан је тесно уз њега. Прича говори о ноћној посети миша њеном јунаку, фабула је, заправо, врло сужена: миш се указује у соби јунака неколико пута, они неко време живе скупа, у слози, као сапатиници, док га овај напослетку не ухвати за реп и не тресне о довратак; међутим, место фабуле заузима управо – нарација. Присутна је унутрашња фокализација, тј. информације откривамо кроз перспективу лика, а како је овде у питању само једна тачка гледишта (призма главног јунака), можемо је окарактерисати као фиксну унутрашњу фокализацију.

Када је у питању категорија гласа, приповедач је истовремено и приповедно лице, односно учесник дијегезе коју предочава. У складу са тиме, овакав приповедач означава се као хомодијегетички, а можемо чак рећи и да припада посебној варијанти хомодијегетичког приповедања коју називамо аутодијегетичком, јер приповедач не само да је учесник у догађајима, но и њихов главни јунак. Поред овога, већ на почетку даје се нека врста коментара на излагање: догађај о коме ће причати својевремено је приповедачу унео пометњу, али о детаљима сматра да није потребно дужити: „...Не бих вас упуштао. Не би то, мислим, било ни интересантно, нити је уопште потребно.” (ФЛН, 7) Овим екскурсом, односно коментаром сопственог приповедања приповедач се обраћа директно читаоцу и кроз приповетку у целини провлаче се овакве и сличне упадице:

„Долазим у положај да оставим перо и да дигнем руке од овог глупог посла. Јер ако, на пример, кажем да ово пишем у једном градићу који је својим злом прославила војничка служба (...), ...да седим испод платана неузнемиран од толерантног келнера, који је и сам засео за један од незаузетих столова, и да до мене долећу крпице разговора двоје суседа, очигледно путника, онда све то што сам рекао, самим тим што сам рекао и *записао*, на неки чудан начин постаје друкчије. У ствари, само је налик, једва чак налик на оно што стварно јесте. На жалост, није у мојој моћи да то контролишем. Нити мислим да је уопште могуће.” (ФЛН, 15)

Приповедач је свестан да предмета његове приповести, самог миша, у реалности више нема и да он постоји само онакав какав се укаже у свести читалаца приликом сусрета са причом, тј. њеног читања. Наративна техника којом се при том служи је унутрашњи монолог, израз је сређен, интерпункцијска и остала правила испоштована. Својеврсну читалачку катарзу изазива управо неочекивани крај приповетке: „Читалац све време очекује да ће се усамљени јунак, у хладној суморној ноћи, спријатељити са једним живим створењем у својој соби. Тим пре, што јунак има затворско искуство, у којем је друговање са пауцима, мишевима и врапцима уобичајена појава. Јунак, потпуно неочекивано, миша хладнокрвно убија: *Повукао сам ручицу. Бујица је шикнула и он је нестао*” (Савић 2017: 74).

Наредна прича, *Путник*, исповест је младог комунисте на суђењу, приликом које се испољава такозвана „аутсајдерска парадигма” коју ћемо надаље покушати објаснити. О михаиловићевској фикционализованој тестаментарној форми Милан С. Потребих (2017: 167) каже следеће: „Та форма је остварена техником *сказа* с интенцијом да читалац рецепира текст као непосредну, усмену исповест јунака-приповедача. (...) Форма заправо служи да би се изградила семантика особених тачки гледишта ликова-приповедача, отуда се код ње одступа од оне претензије на објективност у приповедању и описивању (...)” Ова приповедна техника честа је у Михаиловићевом прозном стваралаштву, а има за циљ да дочара непосредност, а самим тим и истинитост исказа. Присуство (чак и имплицитног) слушаоца као да потврђује веродостојност говореног: „нема сумње да постоји нека узајамност између акта говора и акта слушања, али је за одговарајућа два партнера у споразумевању хијерархија ова два процеса постављена управо обрнуто. Ова два посебна својства језика не могу се свести један на други; оба су подједнако битна и морају се сматрати *комплементарним*” (...) (Јакобсон 1966: 189)

Јунак сасвим резигнирано говори о свом мучном партизанском животу, жртвама које је поднео, али и злочинима које је починио за време службе. Под притиском идеологије, убиство убрзо за њега постаје сасвим нормална појава. Бесмисао ратне стварности и клонућа кулминира последњом сценом у којој младић убија своју стрину Марину и њено тек рођено дете. Приповедање је такође у првом лицу, приповедач хомодијегетички (аутодијегетички), јер и у овој приповести јунак учествује у ситуацији о којој говори, фокализација унутрашња. Обликовање наративне слика стварности умногоме зависи од времена приповедања. Приповедач је и сам јунак приповести, који на суду приповеда о својим доживљајима. И често се онима који му суде директно обраћа:

„Кажете, значи, да сам крив. Људи сте учени, дођете му као нека господа, па боље знате од мене: можда и јесам. (...)”
„... (...) Тако је, ето, било. Деветорица. Имена им, рекао сам, не памтим. Ви знате, све сте навели: ваљда су то ти.” (ФЛН, 23-38)

Што се тиче времена приповедања, у причи постоје два приповедна оквира. Први оквир је садашњост, која се претвара у исповест о прошлим догађајима, тако да и у овом случају уочавамо ретроспективно излагање. Међутим, често се преплићу ове две приповедне позиције, прошлост и садашњост, и то управо путем поменутих коментара који су у форми директног обраћања онима који врше саслушање. Иако је доминантан облик наратије стандардно приповедање у првом лицу, још једна одлика овог текста јесу поменути елементи *сказа*. О овоме закључујемо на основу реплика које упућују на говорну

ситуацију и гестове којима је она пропраћена и стварају илузију усмености: „Добро, вели она. Донеси сутра на гробље. Али сигурно. И овако прстом на мене” (ФЛН, 23).

Сказ је једно од најчешћих наративних техника којима се аутор служи, а њиме се, поред илузије непоредног доживљаја, постиже и ефекат убедљивости, јер се говор ликова по аутоматизму транспонује у локални или индивидуални језички идиом и тиме остварује изузетно снажан утисак о причи као истинитој исповести. Међутим, за разлику од стандардног приповедања у првом лицу, код сказа перцептибилност ауторске инстанце обележена је негативно (Римон-Кенан 2007: 97). Ово подразумева деперсонализацију аутора, односно његов „нестанак” у тексту.

Техником сказа исприповедана је и *Лилика*, приповетка коју је Милован Витезовић уврстио у Антологију српске сатиричне приче из 1979. године. Прича говори о десетогодишњој девојци Милици Сандић и њеном животу међу баракама београдске периферије.⁷ Сам наслов *Лилика* фоностилистичка је ауторска интервенција, односно погрешан изговор имена Милица. Лилика живи са мајком, очухом и млађим братом окружена потпуним расулом, немаштином, насиљем и одсуством сваке позитивне вредности. Њена приповест је такође у првом лицу, приповедање, дакле, хомодијегетичко. „Лилика је носећи стуб приповетке, на коме се укрштају сви пла нови и усложњава текст, кроз бројне функције које јој се додељују. Прича концентрисана око њене фигуре показује изразиту хомогеност, подупрту на просторно-временском, психолошком, идеолошком и фразеолошком плану” (Анђелковић 2023: 78). Постоји временски оквир садашњости на почетку и на крају приповетке, док је средишњи део махом излагање догађаја из прошлости, уз повремене коментаре приповедача (Лилике). Она говори из садашње позиције у којој „сутра” треба да је воде у дом за незбринуту децу и покушава да објасни читаоцима зашто је до тога дошло, па ипак им се не обраћа директно (као јунак приче *Путник* нпр.). Детињи говор ослобођен је интерпункцијских правила, такоређи, неправилан, чиме се постиже утисак спонтаности усменог говора услед посебних језичких идиосинкразија. Такође, честе су дигресије и узгредни коментари, који откривају Лиликине мисли, осећања и ставове и тиме детаљније осликавају њен психолошки портрет:

„Онда је моју маму узела она баба Ружа уф што је мрзим па је она моју маму много мучила и дала је у дом. (...) Онда ми оне кажу ух то је одвратно. А ја им кажем а ви ћете ми бити боље што мрзим те курве што ми се праве fine. (...) А Пецу нисам баш нимало волела ух какав је. И он има криве жуте зубе и црвено шарено лице ух какав је. (...)” (ФЛН, 48-52)

Потребих (2017: 168) истиче да „одступање од стандардизованог књижевног језика и актуализовање некоришћених могућности различитих говорних средина, дијалеката, аргоа” (Јеремић 1976: XII) приликом дочаравања говора јунака, нема само улогу у поступку

⁷ О идеји и изворима за ову причу аутор је говорио са Р. Ходелом у разговору 21. септембра 2015:

„Знао сам једну девојчицу која је била тако изгубљена у овоме свету... Шта је то било, не знам тачно шта је било... То је била нека девојчица која је становала тамо где смо ја и прва жена и мој... Кад се мој син родио, она је ту била једно изгубљено дете, ја то... Мене је инспирисало за то. Ту сам већ други пут у тој књизи употребио то женско име, Милица, а то нисам ни помишљао да може бити толико важно.... (...) Што сам ту урадио? Да ли је то инспирисала моја тетка Милица? Вероватно сам ја волео то име од детињства, али да ли је то баш отуда дошло, то је тешко знати” (Ходел 2020: 138).

језичке карактеризације; коришћењем специфичног језика дочарава се, заправо, говорна ситуација у којој заједнички језик омогућава однос присности међу саговорницима, њиме приповедач, заправо, позива слушаоца на елементарно људско заједништво у поимању основних животних околности (Јеремић 1976: XXVIII).” Поред овога, стичемо утисак о искрености, али и непоузданости детињег приповедача – „И волела сам још неке мушкарце, само не могу да се сетим” (ФЛН, 52). Када је у питању позиција адресата, односно онога коме се девојчица обраћа, Ј. Анђелковић истиче три могуће позиције: *писца као адресата*, *неименованог слушаоца као адресата* и саме девојчице *Лилике као адресата* (Анђелковић 2023: 79). У прилог првој претпоставци може се узети исказ самог аутора из поменутог разговора са Р. Ходелом из 2015. године о томе како је био инспирисан реалном судбином девојчице коју је познавао из комшилука, како се за овакву врсту исповести мора претпоставити однос поверења и блискости. Други случај подразумевао би идеалног реципијента који је заправо пројекција наратора (овде: *нараторке*), што нас умногоме подсећа на Михаиловићев роман *Петријин венац*, о коме ће бити речи мало касније. Неретко се дешава да ни сама јунакиња није сигурна у истинитост својих речи, па ипак она ту несигурност не крије, но читаоцу јасно ставља до знања да се њој само тако чини, или да она мисли тако, чиме се истовремено уобличава њен психолошки портрет. Упућивачке речи попут заменичких прилога указују на говорну ситуацију која је пропраћена адекватном гестикалацијом – „па је моја мама била пијана и све *овако* бленула у њега хи хи. А мој тата је бежао испред ње и *овако* се бечио је л си луда је л си луда хи хи” (ФЛН, 55). Анђелковић (2023: 81) истиче да се „према трећој и аугментативно најснажнијој тези адресат се не односи на другост, већ на сопственост. Лилика води дијалог у мраку чика Андрина шупе, али са собом. Отуда је друга страна безгласна.” Дечију трауму и болно питање одрастања Михаиловић третира тако што настоји да објасни разлоге и узорке њеног настанка кроз наговештај трансгенерацијске трауме. „Премештањем личне драме на општи друштвени план, Михаиловић отвара табу маргинализованих социјалних група са ново београдске периферије, језгра моралног суноврата. Поникла из идентичног друштвеног миљеа, Лиликина мајка, некадашња жртва своје старатељке, баба Руже, постаје злостављач сопственом детету. Илуструјући образац по коме се животи људи са маргине одвијају, Михаиловић дезавуише пројектовану слику општег благостања социјалистичког друштва, намећући истину о друштвеној стварности као врховни принцип своје поетике која се уклапа у етику и естетику новог уметничког правца” (Анђелковић 2023:77). Девојчица, између осталог, слушаоцу приповеда и о томе како је сахранила своје лутке, Сашу и Лелицу, а у овом поступку можемо уочити мотив мајчинства, јер сахрањивање лутака, „у пренесеном смислу, проговара о затирању живота, о урушавању хуманитета јер сахрањујући своје лутке, Лилика *покопава* и један драгоцен део себе – она сахрањује своје детињство, које представља њену прошлост, а уједно сахрањује и свој интимни сан о томе како ће једног дана постати мајка, који представља њену наду у будућност (...) Идеал мајчинства се код Михаиловићевих јунакиња достиже чином пожртвованости, чак и саможртвовања.” (Потребић 2017: 172)

Прича *Богине* у епистоларној⁸ је форми са мелодраматским елементима: тест чине писма из притвора Милице Стефановић, простодушне жене са југа Србије. Милица је прича

⁸ Епистоларна приповест замењује монолог полифонијом, тако напореда „ређа или укршта гласове, дакле тачке гледишта” (...) „Велики корисник овога обрасца је садашње време глагола и његови деривати; сваки дописник обавештава о свом садашњем стању или о блиској прошлости.” (Русе 1995: 75)

како је доспела у радни логор, како јој је муж мучен и стрељан по оптужби да је комуниста, како је она након тога родила дете коме је наденула име Раде, као и о свом тегобном животу и бризи о детету иза решетака, јер пре но што оде у логор, настоји да пронађа нови дом за свога сина. Мотив мајчинства присутан је, дакле, и у овој приповеци, али јунакиња своје дете мора парадоксално да удаљи од себе како би га спасила. Савић (2017: 73) наводи: „Миличина прича могла би бити и артикулисанија да Милица није полуписмена, а уз то причу исписује у посебним условима (затвор, недостатак папира). Оваква, полуписмена прича подразумева шкртарење на језику, одсуство стилских фигура, тако да се њено писање приближава телеграфском стилу.” Аутор се за овакав стил одлучује можда баш како би отклонио сваку сену патетике из обраћања мајке осуђене на смрт, која врло трезвено и свесно мисли о томе што ће бити најбоље за њено дете након њиховог раздвајања, а својом језичком личношћу изазива чак и хуморни ефекат. Б. Михајловић истиче да у обраћању Милице Стефановић нема „ниједне крупне речи, ниједног крика, ниједне сузе чак” (Михајловић 2020 :328), што сведочи о ауторовом настојању да израз депатетизује, иако се ради о потресној личној исповести. О маргинализованим јунацима, а нарочито јунакињама – М. Потребих (2017: 168) пореди јунакиње прича *Лилика*, *Богине* и *Петрије* из романа *Петријин венац* – те њихову парадигму назива „аутсајдерском”, а она се читује као „поглед на свет својствен положају по страни од владајућих светоназора, као становиште осујећених и прикраћених у односу на позицију већине и културно, односно, политички мајоритетска схватања – укратко, као становиште такозваних слабих субјеката и персоналних идентитета” (Брајовић 2012: 221).

Функцију адресата има неко ко је означен као „тетка Јованка”, и, мада нигде у причи нема директног навода одговора, из Милициних писама закључујемо да их ова жена ипак добија:

„(...) Фала ви госпођо јованко до Неба ви фала што сте човек. Што сте ми послали Шангарепу замог Радета разумеласам даоћете да ми Помогнее замог радета Бог нека ви Плати завашу Доброту. (...) Тетка Јованка много ти фала за Криз раде јеуслас појео ди сига само нашла много ви фала. (...) Примила сам Сапун Окупала мог малог раку Дага видите каки је моје Сунце Сјајно. (...) Све сам примила што сими послала висте Дображена Бог нека ви Врати (...)” (ФЛН, 66-70)

Језик је у овој приповеци врло специфичан, онеобичен, афектиран, дијалекатски обојен и својствен оној која се њиме служи, њеном образовању, умећу и искуству; како се ради о писмима, овога пута нема илузије усмености, али синтаксичка, морфолошка и интерпункцијска правила сасвим су занемарена, реченице су често искидане, израз недовршен. Говор јунакиње одражава друштвени слој коме припада, она је простодушна жена из народа, те се у њеном изражавању појављују говорне формуле карактеристичне за усмену традицију и фолклор: одвајање од детета јунакиња ће пропратити клетвом: „То немогу даим опростим Земља им Кости избацила Мајкаи Мртви неоплакала Семе им се Затрло Песму им Уста неизговорила Љубав им Детиња незазорила” (ФЛН, 86). Клетва, као жанр везан за веровање у магијску моћ речи карактеристичан је облик усмене књижевности и циљ јој је да путем специфичног вербалног исказа „вишу силу” покрене на доношење зла. Ајдачић⁹ истиче да постоје „развијене клетве састављене из низа појединачних исказа који

⁹Д. Ајдачић, „О клетви у усменој књижевности”, [Projekat Rastko] Dejan Ajdacic: O kletvi u usmenoj knjizevnosti, 06.06.2021.

сабирајући се обухватају низ људских потреба и односа. Циљ такве клетве је да магијски призове несрећу не остављајући ни делић живота за могућу срећу. У клетвеном затирању зле жеље су усмерене против живота, части, здравља, потомства, поштовања, имања, а зависно од драматургије њиховог повезивања, оне могу бити равноправне, степеноване од мање важних вредности до оних најважнијих. Код условљавајућег повезивања клетви избегнута несрећа се прстенасто везује за призивање друге, теже коби. У оваквом везивању градација злих удеса се круни у последњој клетви, која је и најтежа.” И у формулисању клетве можемо запазити систем вредности јунакиње-приповедачице, за коју је врхунска вредност мајчинство, тиме што се последњи исказ у низу односи на детињу љубав, односно на недостатак исте.

Међутим, овде се ипак не може говорити о казу јер је повратна реакција адресата битна, Милица прича мотивисана жељом да читаоца наведе на деловање, да спаси своје дете, а не само „да би причала”. Поред овога, значајну улогу имају и понављања, односно ритам приповедања (о мучењу мужа говори се два пута, о месту рођења неколико пута („село Стублине, задња пошта Велика Радуша”), као и о родбини која би се могла бринути за дете. Карактеристичан „женски” говор, о чему ће бити детаљнијег говора приликом анализе романа *Петријин венац*, присутан је и у овој приповеци, а подразумева карактеристичан домен женског бављења – јунакиња говори о кувању, плетењу и неговању детета – радњама које потпадају у типичну сферу бављења женског говорника, тј. говорнице. У вези са специфичношћу графичког, тачније ортографског уобличења текста, Потребих (2017: 174) истиче да „јунакињина ‘случајна’ употреба великог слова у речима *Црнина, Добар, Човек, Син, Крв, Жиле* управо оживљава трагичност, како семантички *боји* ове лексеме”, док, „мала слова на местима где бисмо очекивали велика (име и презиме јунакиње, Милица Стефановић) могу деловати комично, али, заправо, суптилно упућују на јунакињину скромност.”

Приповетка *Фреде, лаку ноћ*, по којој је збирка и добила назив, већ у свом поднаслову одређује се као *Разговор четири човека једног ружног поподнева*. И заиста, она је у потпуности компонована у форми дијалога најпре двоје људи, којима се придружује треће лице, док четврто долази сасвим на крају приче, те се овим формира заправо – полилог. М. Недић (2017: 65) наводи да ову причу „као да није писао Драгослав Михаиловић, већ неки аутор тадашњих драма апсурда или симболичко-алегоријске прозе”, а по слутњи апсурдног помало личи на доцнију једну Михаиловићеву причу, *Бесмртна љубав Плаве Дrame* из збирке *Јалова јесен* (2000). Премда и Б. Михиз наводи да ову приповетку „не рачуна”, њена вредност је многострука, како на тематско-мотивском, тако и на плану језичке реализације.

Ликови приче су професори гимназије у неименованом граду: госпођица Олга, стара професорка француског језика, једина је чије име се открива. Поред ње, ту су и незграпни професор математике, новопридошла млада професорка фискултуре, а на самом крају придружује им се продавац који нуди марке, књиге и атласе. Фокализација је спољашња, о ликовима сазнајемо само на основу онога што говоре или чине и много тога остаје недоречено. Аћимовић (2018: 50) истиче да „манипулисање речима, говором, чему прибегавају актери ове разговорне приповетке, показате колика је ограниченост те човекове моћи и средства друштвеног саобраћања.” Троје професора отпочињу у школској зборници разговор који се тиче уметности, младости и њеног схватања. Свака од ове три (врло различите) животне приче трагична је на свој начин. Главну реч води госпођица Олга, која

приповеда о свом животу у Паризу и вези са француским боемом Мишелом Маршаном. Сада су јој од тога живота остале само успомене – само Фред, о чијем ће се облику постојања мистификацијом и загонетањем градити напетост скоро до краја приповетке. Професор математике прича анегдоте о времену када је живео као бескућник у сандуку у близини Железничке станице. Професорка фискултуре признаје како је одрасла без оца и како је зато другарицама говорила да је била у Паризу. Прича кулминира тиме што троје људи пођу госпођици Олги, не би ли се нова колегиница упознала са Фредом. У тренутку када ова схвати шта се дешава, да је обожавани мистификовани Фред само гипсана коњска фигура коју је госпођица Олга украла свом љубавнику приликом расанка, долази до испољавања свог патоса и жестоке индигнације и тиме истовремено атмосфера достиже врхунац, али и изневерава дотле изграђени набој:

„*Heeeћу!* Ја нећу *то!* То је страшно и ја то – нећу! То је вампир! И ви сте с њим вампири! Утваре! Заједно с вашом црвеном светлошћу, с вашом стоном лампом и вашом уметношћу! (...) И шта ћете ви мени заједно с том вашом уметношћу? Цео дан ми пуните главу: Фред, уметност, сандук, стона лампа! Па шта ви мислите, колика је моја глава! Само ви сачувајте себи вашег Фреда, мени он не треба! И ви! (...)” (ФЛН, 121)

Интересентно је да ће у неколико наврата млада наставница Фреда назвати користећи се упућивачком речју, показном заменицом за неживе објекте „то”, чиме се апострофира однос дистанце и неразумевања између саговорника. Док је госпођици Олги фигура оличење најдубљег и најприснијег односа блискости, њена млађа колегиница покушава да направи дистанцу у односу на ситуацију у којој се налази и посредством језика: „Је ли?... Је ли он можда то – бело? *Је ли Фред то бело?*” (ФЛН, 141); „Како може Париз да буде то? И тако мали?” (ФЛН, 142); „Па, забога, шта говорите, зар то *Фред*? Зар је то *Фред*? *И то да личи на Париз!* Па шта је уопште с вама! И шта је то? Чиме је покривен?” (Исто). Фигура коња носилац је симболике промашеног живота, али истовремено и наде, занесењаштва и маште. Можемо је тумачити и као наговештај мотива лудила, али и деликатног сензибилитета јунака, који се окупљају у зборници око идеје да, свако на свој начин, имају осећај за деликатност лепоте и аутентичност упркос животним недаћама које их присиљавају да буду окружени ругобом.

Последња приповетка у збирци носи наслов *О томе како је остала флека* и чини својеврсну пролегомену роману *Чизмаш*, како због теме коју обрађује, тако и због главног лика Чиче Миљковића. Одликује се „класичним” приповедањем у трећем лицу, из перспективе непоузданог приповедача који није учесник у догађајима о којима говори. Овакво приповедање одређујемо као хетеродијегетичко, али и екстрадијегетичко, пошто у причи постоји слој који није део примарне повести. Долази, међутим, и до повремених промена приповедачке перспективе, јер се при крају у приповедачки ток укључује и сам наратор: „Иако причање није остваривано у првом лицу, наратор се, као и у многим другим Михаиловићевим приповеткама, приближавао говору и доживљају главног лика, па је нарација и у таквим приповеткама била непосредна, спонтана и динамична.” (Недић 2017: 65)

У композиционом смислу издвајају се три целине: први део односи се на сељење артиљериског пука из Ћуприје у Скопље, други је приповест о лику мајора Чиче Миљковића, о његовој војној служби у ратним временима, али и домаћем животу са женом

Миленом и синовима, док трећи део представља спомен на то како је остала флека на варошком кафанском зиду приликом забијања камиона у њега. Начињена је чак и фотографија зида од стране варошког фотографа Ђоке, кога такође више нема, као ни мајора Чиче, људско трајање је пролазно, али сећање на флеку – остаје.

3.2. Закључак

У оквиру овог дела рада је извршена наратолошка анализа приповедака из прозне збирке *Фреде, лаку ноћ* Драгослава Михаиловића. Ову збирку чине уводни текст и шест приповедака, а на основу приказа приповедне перспективе у оквиру сваког од појединачних текстова, закључујемо да се писац користи најчешће ја-перспективом, приповедањем у првом лицу, односно аутодијегетичким приповедањем, када је сам приповедач истовремено јунак сопствене приповести. Изузетак чини последња прича у збирци, *О томе како је остала флека*, јер је у њој заступљено хетеродијегетичко приповедање и приповедач у трећем граматичком лицу.

Још једна карактеристична одлика Михаиловићеве прозе јесте *сказ*. Наративном техником сказа испричане су приче *Путник* и *Лилика*, док се прича *Богиње* ипак не уклапа у формалне одлике ове врсте приповедања но обухвата приповедни поступак унутрашњег монолога, заједно са причом *Гост*. Премда је само једна од прича из збирке дата у потпуности у дијалошкој форми (*Фреде, лаку ноћ*), дијалогичност је свакако једна од најзначајнијих одлика Михаиловићевог приповедања, било да је изражена експлицитно, или да је само имплицитно наговештена, такорећи прикривена. Дијалогичност је могуће пронаћи и у приповеткама исприповеданим у форми сказа (*Лилика*), и у онима са хетеродијегетичким приповедачем (*О томе како је остала флека*). Језичка стилизација и онеобичавање израза, као и исповедна форма служе депатетизацији и омогућавају лирском тону да оствари однос присности између писца/наратора и читаоца/слушаоца.

Различитост прича и иновативна корекција наративног корпуса у непосредној су вези са изградњом Михаиловићевих специфичних јунака-маргиналаца. Њихов говор је неретко несређен, испуњен паузама, дијалекатски, односно социолекатски обојен, они се служе сленгом, жаргонским изразима, узречицама, али управо такви постају толико уверљиви да превазилазе књижевне оквире и тиме сведоче о ванредном стилском умећу једнога од најзначајнијих писаца нашега поднебља – Драгослава Михаиловића.

Трагање за идентитетом

4.1. Женски идентитет у роману *Петријин венац*

Роман *Петријин венац* из штампе излази у редовном колу Српске књижевне задруге октобра 1975. године и одмах изазива велику пажњу читалачке јавности, како због необичне тематике, исповести неписмене сељанке Петрије Ђорђевић, тако и због несвакидашњег начина њеног „доношења”: косовско-ресавског дијалекта којим је Петријина исповест исприповедана у првом лицу, у форми сказа. Јеремић (1978:202) га одређује као „венац приповедака”, односно циклус (Радоњић 2003: 20) о јунакињи Петрији. Ходел (2017: 39) наводи да је као узор за лин Петрије послужила жена из Равне Реке, Михаиловићевог родног краја, „коју је током једне посете на летњем одмору сусрео, а чији га је гоовр подсетио на говор његове баке и читавог детињства.” Међутим, нема ауторових сачуваних белешки о овим разговорима, но само књижевног транспоновања у писани текст и фикционализације стварности.

Говор јунакиње диференциран је њеним интелектом, али и простором са којег потиче. Појам *простора* надаље подразумева пре свега поднебље, регију, односно подручје деловања одређеног културног обрасца који узрокује социјалну позицију и перспективу књижевне јунакиње Петрије. Етно-културолошки контекст, поред дијалекатског, врло је битан за разумевање индивидуалног језичког идиома којим се користе ликови у Михаиловићевој прози. У том контексту, писац се користи адекватном лексиком која је доступна и својствена јунакињи; у случају одступања од оквира језичке системности, читаоцу се предочава својеврсно образложење свог поступка.

Сењски Рудник налази се у близини Деспотовца и родне Ћуприје Драгослава Михаиловића, а највећи је рудник мрког угља и најстарије рударско насеље у Србији, као и поприште одигравања радње овога романа. За сам проналазак угља половином 19. века везују се приче о „нездравом камењу”, чија се сврха и корисност убрзо открила, а током рада првог окна рудника дешавале су бројне и тешке незгоде, попут пожара и урушавања зидова, због чега су се рудари јако плашили и приликом уласка у рудник крстили и читали молитву.¹⁰ Управо овакво окружење (бого)бојажљиве заједнице која своје обичаје, правила и норме понашања формира на мешавини митске свести, религије и сујеверја специфично се опходи према женама и конструкцији женског идентитета, а начин на који Михаиловић описује вишеструке равни реалности неодољиво подсећа на магијски реализам.

Петријин венац сматра се једним од најзначајнијих романа такозване *стварносне прозе* или *прозе новог стила*. Стварносна проза подразумева доследну приврженост конкретној стварности у препознатљивости историјских и географских оквира приче (Деретић 1990: 257). Изнова оживљава интересовање за регионалну тематику, карактеристичну фабулу и локалну анегдоту, живот друштвене периферије и подземља. Новелисти теже одбацивању артифицијелности и веродостојном, неулепшаном, новелистичком приказивању грубе реалности савременог живота и позиције прототипичног

¹⁰ Сењски рудник, https://www.kultura.gov.rs/cyr/senjski_rudnik, 15.08.2022.

јунака-локалца. Аутентичност у приказу локалних обележја постиже се неретким одступањима од стандардне књижевнојезичке норме, односно употребом нестандартног језичког подсистема у формулисању израза. Књижевно дело може садржати више различитих језичких идиома, те се књижевност може изразити: „1) мешавином стандардног, дијалекатског и урбаног идиома (вернакулара), 2) мешавином стандардног и вернакулара, 3) чисто дијалекатским идиомом, руралним или урбаним” (Драгин 2013: 121). Ј. Деретић (Деретић 1983: 318) сматра да коришћење дијалекатског говора код Михаиловића има дубљу и осмишљенију функцију од тога да само веродостојно пресликава реалност: преношењем живог говора „ниско” и „вулгарно” бивају преображени у „потресне поетске симболе”. Интересантно је да много шта у стварносној прози подсећа на наш класични реализам, попут регионализма, који са собом доноси дијалектизме и претежну оријентацију ка приказу сеоског и малоградског живота. Проза новог стила често има новелистичка обележја, а њени писци су превасходно приповедачи. Ако пођемо од саме дефиниције новеле, стећи ћемо значајан увид у саме основе приповедног обликовања Д. Михаиловића. Т. Поповић новелу одређује као „кратко прозно дело сажете радње чија фабула говори о исечку из нечијега живота, те најчешће садржи само један догађај и само неколико ликова чија је карактеризација заснована на употреби језика и повезивању поступака са њиховим психичким особинама” (Поповић 2007: 475). Новела као књижевна врста у ауторској књижевности свој успон доживљава у време секуларизације и десакрализације уметности у епохи ренесансе, а развија се паралелно са романом. Са друге стране, у народној књижевности новела представља приповетку реалистичне садржине, која по својој структури доста наликује бајци, док се од ње разликује само по садржају: „Народне новеле одликује занимљив садржај, који се заснива на необичним догађајима, изненадни, често духовити обрти, који се, за разлику од бајке, дешавају под узрочно-последичним околностима, и психолошком развоју јунака, који се из невоље извлачи стицајем околности или својом довитљивошћу.” (Поповић 2007: 475) У народној новели чести су поступци попут надмудривања, надлагивања и подваљивања, те се на основу овога може уочити сличност новеле са шаљивом причом, односно народна новела жанровски се приближава шаљивој причи од више епизода. Међутим, чак и преувеличане описане ситуације потичу из свакодневног живота и имају реалистичку мотивацију. Вук С. Карацић назива их „мушким” приповеткама, тј. онима „у којима нема чудеса, него оно што се приповиједа рекао би човјек да је заиста могло бити.” (Карацић 1972: 6) Нарочито се инсистира на честом шаљивом тону и елементима хумора у овој књижевној врсти, а могуће их је надаље поделити на „кратке” и „дугачке”. Међутим, као што има народних песама за које се не зна јесу ли женске или мушке, тако има и приповедака које су на међи и није их могуће са сигурношћу сврстати у прецизан жанровски оквир.

У роману *Петријин венац* карактеризација јунакиње заиста јесте заснована на употреби језика; писац стилизује усмени говор, тако да читалац бива трансформисан у слушаоца, који се, додуше, не оглашава директно, али о чијем присуству постоје докази у виду Петријиног обраћања у другом лицу („Оћеш да ти сипем једну? Ајде море. Ајд зајно да попијемо.... Је л оћеш тако? Ајде. О боже”) (ПВ, 10). Техника сказа упућује на постојање имплицитног оквира казивања (Радоњић 2003: 40), тј. приче која пружа информације о самој приповедној ситуацији, а о овоме закључујемо на основу непосредних одговора слушаоцу на питања која у тексту нису експлицирана, али им имплицитно подразумевамо постојање. Л. Делић (2009: 110) истиче да управо то што Петрија приповеда у дијалекту,

„већ се на површинском, језичком нивоу, наговештава њена блискост традиционалној култури. (...) Лексички, морфолошки и синтаксички нестандардан језик јунакиње-нараторке – наглашеним отклоном од правописне језичке и литерарне норме – сам по себи упућује на дистанцу од урбаних, школских и културних центара, односно на полуписмену руралну средину и тип мишљења својствен усменим културама.” На овај начин читалац/слушалац не само да улази у причу, него на неки начин постаје саучесник јунакиње, неко коме се она поверава и са ким дели своје најинтимније успомене („Личи тако на сузе, кај да плачем. А не плачем. Ма није, кад ти кажем. Па ево, види, сам на лево. На десно нема ништа. Је л видиш? Је л тако?”) (ПВ, 10). Присуство (невидљивог) саговорника можемо тумачити и као мотивацију за Петријин говор, у тврдњи М. Бахтина да се „реч рађа у дијалогу, као његова жива реплика” (Бахтин (1989: 35). Тиме су сви реторички облици, монолошки по композицији, усмерени су као слушаоцу и његовом одговору. Управо ова непосредност у обраћању требало би да сведочи о истинитости исказа, односно да чини Петрију приповедачицом којој се верује. А у вези са поузданоћу приповедача јавља се и питање ауторовог присуства: Бут (1976: 33) новачи да је „писац присутан у сваком говору ма којег лика коме је, на било који начин, подарена значка поузданости”. Петрија је прототип жене из народа; премда необразована и сујеверна, ипак промућурна и достојанствена у својим ставовима:

„Па нисам ни ја, бога ти, нека животиња. Ако нисам школе учила, ко он што учио, не можеш ти, бре, по мене да газиш ко по неку, да простиш, балегу. Нису те у твоје школе валда учили како ћеш људи да вређаш. И ја валда у моју душу нешто осећам, не само ти.” (ПВ, 209)

Радња романа одвија се од тридесетих до педесетих година двадесетог века, те обухвата историјске одјеке предратне, ратне и послератне Југославије, који се наслућују у позадини Петријине исповести о сопственој судбини.

4.2. Стереотипи у конструкцији женског идентитета у (пост)патријархалном друштву

Петријин венац као венац приповедака или роман у причама прва је ауторова алузија на народну књижевност и усмену традицију. Варирање и понављање мотива и ликова у појединачним деловима, односно поглављима романа још је једна одлика народне традиције, као и ретроспективни начин приповедања, али и сама приповедачица, која је, као и усмени народни казивач, непоуздана, али којој се ипак верује захваљујући исповедном тону казивања. Лик Петрије тумачићемо у етно-културолошком контексту традиционалне патријархалне културе, али и одступања од исте.

Мизогинија (гр. *μισογυνία* / *misogynia*, дословно: женомржња, *οἰσος* (*misos* / мржња) и *γυνή* (*gynē* / жена) најчешће се дефинише као нетрпељивост, непријатељство или мржња према женама, уколико се водимо етимологијом саме речи (Благојевић 2005: 123). Међутим, често се у овај појам, уз негативне, инкорпорирају и позитивни стереотипи о женама, као што су величање материнства, жена-мајки и сл. Ови позитивни митови у функцији су одржавања патријархалног устројства, а амбиваленција у тумачењу термина сведочи о утканости у колективну свест, како патријархалног, тако и пост-патријархалног друштва. Са јачањем институционалне једнакости, мизогинија постаје присутнија у ванинституционалној сфери, у свакодневној култури или приватним односима. На мноштво

стереотипа које она саображава ослања се патријархална култура као таква. Такође, мизогинија је афективна и односи се на емотивни набој, пре но на рационално оправдање. О амбиваленцији сведочи и двострукост митова везаних за жене: 1. жене прљају, загађују, 2. жене су опасне (заводе), 3. жене су морално и цивилизацијски инфериорне (склоне неморалу, нарцистичне, површне, интелектуално инфериорне; али и: 1. жене су лепе, неодољиве, 2. жене пружају уточиште, дом, негују, 3. жене су мајке, емотивне, нежне, пожртвоване (Благојевић 2005: 23). Жене као предмет љубави и мржње истовремено неретко постају облик параноидне фиксације, премда феминистичка психоанализа сматра да мизогинија има основа у дечијој примитивној љубави према мајци, те трауму везану за најранији животни период када смо (најчешће) препуштени њиховој бризи. У овој спрези, поштовање и глорификација мушкараца је ништа друго до прикривање анимозитета који се налаже да жене гаје једне према другима. Женски конзервативизам у овом случају настаје из идеје о конкуренцији. Институционализација такође представља мач са две оштрице у корист еманципације жена; наизглед формиране како би пружале помоћ и заштиту, институције (домови за неудате/несрећно удате жене, азили за бивше проститутке) би у стварности имале улогу надзорања и контроле појединца, тј. у овом случају жене, која се најчешће сматра „изгубљеном” када се једном измести из своје традиционалне улоге. Наравно, присутна је и стигма над мушкарцима који бивају одбачени на друштвену маргину услед поремећаја у понашању или одступања од уобичајеног културног обрасца (ментални поремећаји, болести зависности, одлазак на робију и сл.), али се чини да је женска реинтеграција у (патријархално) друштво у овим случајевима унеколико тежа, а дискриминација интензивнија.

Конструкција женског родног идентитета на пољу душевног почиње управо открићем хистерије као карактеристично женске болести. Антички грчки лекари Хипократ и Гален, први су описали хистерију као неурозу која се најчешће јавља код сексуално незадовољене особе женског пола, те да су симптоми овог поремећаја директне манифестације оних делова тела и органа у којима се зауставила лутајућа материца (*hystera*). Медицинско оправдање за овакво тумачење упориште је налазило и у броју нервних завршетка, којих је у женском телу много више него у мушком. Тек много касније утврђено је да и мушкарци могу оболети од ове неурозе, те је принцип „лутајуће материце” одбачен, али су се симптоматизација обољења, као и сам назив, задржали. Изучавање хистерије довело је Фројда до психоанализе, која ће се надаље користити у тумачењу овог феномена. Тако се доцније хистерија објашњава као последица конфликта између *суперега* и неке жеље (проблема, ситуације) непријатне *суперегу*, тако да је ова инстанца личности несвесно потискује. На тај начин, емоционални сукоб претвара се у телесне или психичке симптоме. Међутим, постоји и тумачење хистерије које је одређује као специјалан вид реакције на тешкоће, која се јавља код особа предиспонираних наследним факторима, а делимично својом личношћу и приликама у својој средини. Овде значајно место заузимају образовање, домаће васпитање те општи културни стандард средине у којој се особа развија.

4.3. Женски идентитет и патријархална култура кроз историју и у усменој књижевности

Кроз историју, појам патријархалног друштва почива на „закону (пра)оца”, те на строгој хијерархији и поштовању традиције. Друштвене заједнице организоване су по принципу сродства – племе, братство и род. Племо везује крсна слава и борба против заједничког непријатеља, братство чине сродници од заједничког претка, а род више

породица са заједничким презименом. Главни видови привређивања у оваквом поретку били су земљорадња и сточарство. У оваквом систему, чија је средишња идеологија култ предака и поштовање вође племена и оца породице, жена је подређена мушкарцу, а мушкарац старијим мушкарцима. У српској традицији старији нужно значи искуснији, мудрији и способнији од млађег, те се поштовање старијих узима као аксиом. О положају жене кроз историју сведоче понајвише дела народне књижевности, те записи етнолога. Етнолошки записи из Црне Горе и Херцеговине, као и они из Србије указују на многе сличности у положају жена и њиховој улози у друштву.

„Код свију Срба жене су јако потчињене мужевима, а у Црној Гори држе их готово као робинје. Осим својих женских послова, као да предуду, тку, кувају музику и тд. оне раде и највећи пољскије и другије послове, које иначе људи раде. Често се може видјети како се жене с тешкијем теретом вуку преко стијена и планина, а муж иде празан с пушком о рамену и чибукком у руци. И при свем томе жена је срећна, ако добије мужа, који је поред тога не туче без икаквог повода, само што му се тако прохтије. Млад човјек и жена не смију ништа једно с другијем говорити пред другијем људима, јер би то било непристојно. Исто тако жена не смије свог мужа назвати именом, већ каже само 'он'. Кад Србин пред каким угледним човјеком мора поменути своју жену, то најчешће рече "с опроштењем моја жена")" (Карацић 1987: 343)

Етнолог Милан Ђ. Милићевић (1984: 134–135) о односу мушкарца према жени записивао је следеће:

„Женскиње треба да устану раније од мушкиња; оно мушкињу поља да се умије (...) сељанка ручконоша носећи радинама ручак, обично има на рамену обрамцу с торбом хлеба и с лонцем готовца, на леђима, често колевку (ако ће и она имати шта да ради), за појасом јој преслица те идући граби и што да опрече! Ох, нема такве живомученице као што је жена сељанка!”

О женама у Херцеговини Валтазар Божић (2004: 268) наводи:

„Жена је своме мужу покорна, тако да на само један поглед кривим оком стрепи, ћути кад муж на њу виче, па макар она и имала право, не смије се бранити кад је бије ни побјећи, пази да му је све спавно исправно у кући, повинује се његовим заповједима и осим што ћецу рађа, доји и подиже, све друге женске радње извршује и тежачке се радње не штеди...”

Рођење мушког детета у патријархалној култури прате весеље, радост и понос, док рођење женског – жалост и стид, али и узвик „Женско да се не роди!” У Црној Гори када се броји колико племе има људи, каже се „триста пушака“, што значи да се женска деца и не броје. О поштовању мушке деце и негативној дискриминацији женске деце Милићевић (1984: 17–18) оставља следећи запис: „Мушка страна свакад је претежнија од женске. Кад се роди мушко дете, девета кућа пева, а кад се роди женско дете, девета кућа плаче, веле старе бабе. Женско у Шумадији не прелази пута мушком.”

У причи Вука Врчевића *Зет и тазбина* наводи се: „Син је кутњи темељ, крсна свијећа; вјечна домаћа читуља, бранич цркве и народа... а ђевојка? Она није друго до туђа вечера за суђену кућу.” (Врчевић 1883: 118).

Жена је одређена својим односом према мушким члановима заједнице којој припада: до удаје подређена је оцу и примарној породици, а након удаје постаје у служби мужа и његове фамилије. Многа народна схватања прелазе у обичајно право, а затим и у законске прописе. Девојачка „част”, тј. невиност чувана је за брак, а њен губитак пре брака оштро осуђиван, а неретко и сурово физички кажњаван. Бележе се случајеви шишања косе и каменовања девојака које су на овај начин осамотиле углед породице, а казна за неверну жену била је и одсецање носа.

*"Знаш ли, зете? Не знали те људи!
"Ал' ако је једну ноћ ноћила,
"Једну ноћу и њиме под чадором,
"Не може ти више мила бити,
"Бог ј' убио, па је то проклето (...)"*

(Бановић Страхиња у Панић-Сурепа 1963: 27)

Положај жене у многоме личи на готово робовласнички образац источњачких деспотија, по којима жена може бити кажњена смртном казном не само у случају прелјубе, него и ако изазива раздор у кући, ако излази, занемарује мужа итд. (Јовановић 1981: 355). Муж је може једноставно „отпустити”, тј. отерати попут конкубине, те узети нову жену, уколико пређашња није испуњавала неку од улога које су јој додељене, а културна конвенција је благонаклоно гледала на овакву ситуацију, док је жена која напусти мужа сматрана „упропашћеном”, те се врло тешко или никако наново удавала. Отац је такође сматран такоређи власником и своје деце, односно он је тај који одлучује о њиховој женидби и удаји, као о послу који склапа у интересу породице. Овакав образац, карактеристичан не само за Србе, но за све словенске народе, вероватно је преузет из старе индоевропске културе.

Патријархално поимање родних улога претпоставља женски принцип који се води осећањима и интуицијом и мушки принцип као принцип акције. У складу са тиме настаје и мноштво стереотипа, односно клишеираних представа о традиционалној улози жене у друштву, те њеним особинама. Патријархална култура представља жене као тихе, нежне и суптилне, те све што одудара од овог обрасца бива сматрано непожељним (није им дозвољено да повисе тон, вичу, псују, буду гласне, да скрећу пажњу на себе). Оне се такође доживљавају пасивним, толерантним, саосећајним и подложним, те зависним од вођства мушкарца. У народној књижевности, женама се чешће приписују негативни атрибути. Жена је неверна, несталне ћуди – мотив неверне љубе један је од честих мотива наше усмене књижевности (народне епске песме Бановић Страхиња, *Женидба краља Вукашина*), брбљива (*Опасала се језиком ко куја репом* (каже се за лајаво женско) (Карацић 1969: 162), пакосна/зла (*Те ђаво не може што свршити ондје бабу (жену) пошаље* (Карацић 1969: 162), осветољубива (*Горе је злу жену дирнути но злу гују* (Карацић 1969: 163), глупа (*У жене је дуга коса, а кратка памет* (Карацић 1969: 164). Међутим, изразито позитиван однос постоји према жени као мајци и доброј домаћици.

4.4. Женски говор као Петријин идентитетски аутентизам

Већ сама чињеница да говоримо о јунакињи, а не јунаку – говори много. Драгослав Михаиловић одлучује да исприповеда повест Петрије, и то још из првог лица и тиме отвара сасвим нову димензију психолошког портретисања, али и стаје украј стереотипном (не)приказивању женских ликова. Било је, наравно, и пре Петрије значајних јунакиња у српској књижевности, попут Коштане или Софке Боре Станковића, али ниједна није донета са тако непосредним приступом и таквим витализмом, као да и није књижевни лик, но жена од крви и меса, „једна жива енергија жељна живота” (Делић 2009: 126).

Носећи мотиви Петријине приче, односно животне исповести јесу мотиви смрти, болести и усамљености: „У тренутку када своју исповест казује, Петрија Ђорђевић има 52 године. Она је усамљена, неписмена жена, која, окружена својим сиротињским полусеоским домаћинством и мачкама, тешећи се помало ракијом, дотрајава у једном заосталом, привредно пропалом крају Србије.” (Јанковић 1985: 25).

Па ипак, и поред овога она задржава у току причања ведар дух и тон, те су чести упливи комичног отклона при сусрету са овим мотивима. Будући жена из народа, Петрија постаје прототипом утицаја патријархалне културе, али се и на неколико начина издваја као аутентична. Л. Делић (2009: 113) као доказ о Петријиној укореењености у патријархалну културу наводи њено често посезање за апотропејским формулама и гестовима: „далеко било”, „не дај боже”, „саклони Господе”, „злу не требало”, „не било примењено”, „бог да прости”, „пу, пу, јебем ти под лево колено”, куцање у дрво, дување у прсте, „као и за кратким говорним формама карактеристичним за усмене културе (клетве, благослови, изреке/пословице, изрази), али и сујеверје, које, добрим делом, детерминише поступке ове јунакиње и представља основ њеног тумачења и разумевања догађаја.”

Служећи се примерима из самога текста романа, покушаћемо објаснити утицај социокултурних фактора на карактеризацију, али и одступања од утврђеног културног модела, те се под револуционарним подразумева иновативност у приказу књижевног јунака, тачније – јунакиње. Проблематизацију приказа женског лика писац остварује управо путем њеног говора, који ћемо надале означити као „женски” – књижевни лик Петрије формира се понајвише кроз њену језичку личност. В. Јанковић (1985: 62) истиче да Петрија говори у дијалекту, односно „неправилно и некњижевно, потпуно у складу са својим пореклом и нивоом образовања”, али да њен начин изражавања добија и значење независно од спољашњих захтева адекватности или правилности, те да је стилски систем Петријиног говора савршен управо такав какав јесте: изграђен од нестандартних специфичности које обликују јединствен књижевни портрет јунакиње. Као и у осталим својим делима, један од најзначајнијих књижевних поступака Драгослава Михаиловића остварен је управо путем језика, односно чињеница да писац језик користи за „снижавање превисоке *температуре* текста” (Јанковић 1985: 62), као средство депатетизације, како би се избегло да мотиви изражени правилним језиком пређу у сентименталност, патетику или кич. „У читавој књизи греша се доследно и у духу дијалекта” (Јанковић 1985: 63). Поменути стереотипизација жена у патријархалној култури претпоставља жену као превасходно биолошко биће, односно мајку. Жене које из неког разлога нису оствариле ово друштвено и културолошко очекивање, бивају маргинализоване те посматране као мање вредне или „уклете”, кажњене за своје грехе или грехе својих предака.

„Не, немам децу” (ПВ, 17), одмах ће рећи Петрија и тиме на самом почетку зачудити и заинтригирати слушаоца/читаоца за остатак своје приче. Неуспешношћу у остваривању

мајчинске улоге, она пркоси традицији из које је поникла, али и на основу које је обликована њена језичка личност. У складу са претходно поменутом стереотипизацијом, за разлику од мушког, који карактерише лексика високог степена негативне експресивности, стилски манир женског говора одликује мали број вулгаризама и опсцене лексике, те прибегавање еуфемизмима, у сагласју са вербалним и друштвеним табуом, док „са тематског становишта женски приповедачи углавном реализују дијалекатску лексику која је у вези са кућом и покућством, сујеверјем, међуљудским односима и унутрашњим, психолошким проживљавањима” (Танасковић 2018: 347). Нарочито је богат опсег лексике које је у магијском домену, али о томе ће бити речи нешто касније. Остали домени осликавају бављење жена и сфере њиховог интересовања и свакодневног живота у поднебљу рударског Окна. Није зачуђујуће зашто је велики број лексема, поред кућних послова, описивао и пољопривредне, пољске радове, за које су жене већином биле задужене на сеоским и полусеоским домаћинствима:

обрамица ‘мотка помоћу које се носи неки терет преко рамена’ (ПВ, 121), *карлица* ‘плићи дугуљаст дрвени суд у ком се меси и кисели тесто’ (ПВ, 380), *чекмече* ‘дрвени ковчежић са фиоком која служи као каса’ (ПВ, 28), *чапар* ‘глинена посуда’ (ПВ, 65), *жмијати* ‘стежањем, гњечењем истискивати воду, цедити, муљати ради прања’ (ПВ, 264), итд.

Интересантна је употреба лексике која се односи на унутрашња проживљавања и емотивне реакције:

скањерати се ‘предомишљати се, колебати се’ (ПВ, 149), *пресалдумити* ‘променити мишљење’ 2. ‘учинити да неко промени мишљење’ (ПВ, 16, 200), *текнути* ‘ганути, дирнути’ (ПВ, 258), *себнути се* ‘прожигнути у грудима’ (ПВ, 74), *упудити се* ‘уплашити се’ (ПВ, 193, 286), *устумарати се* ‘узбунити се’, ‘узрујати се’ и др.

Знатан је и број лексема које упућују на сам говор, причање и међуљудску комуникацију у комшијским и другим односима, што такође стереотипно припада одликама женског пола (жене су те које говоре много и опширно, склоне пребацивању и досађивању причом:

зацакати ‘заграјати, почети причати са неким, а да то трећем лицу буде неразумљиво, неразговорно’ (ПВ, 47), *жвањкати* ‘досађивати причањем, пребацивањем, звоцати’ (ПВ, 40), *нагрдити* ‘извређати, рећи о некоме све најгоре’ (ПВ, 144), *отрцавати* ‘оговарати’ (ПВ, 176), *побљувати* ‘изгрдити, извређати’ (ПВ, 250), *резилити/изрезилити* (из)грдити некога оштро, вређати га, срамотити га’ (ПВ, 72, 210, 250), *подмашивати* ‘наговарати, подстицати кога на што’ (ПВ, 126), *фућумарити* ‘врдати, заобилазити истину’ (ПВ, 5–6), *тентати се* ‘бесциљно се справљати’ (ПВ, 240), *вардити* ‘вребати, пазити на неког’ (ПВ, 91, 116), *зацрнити* ‘ојадити, учинити несрећним’ (ПВ, 14).

Роман се отвара насловом *Пи воду и ћути*, а њиме нам писац на самом почетку сликовито представља положај жене путем Петријиног сећања. У наслов приче извучен је, наиме, Петријин „наук”, али и „животна философија метафорично смештена у овај упечатљиви исказ” (Делић 2009: 111), којим се саопштава да се не може преко ноћи поправити оно што се годинама квари и која скоро филозофским гномама саопштава своју животну мудрост:

„Е па тако. Човек ти је потребит за воду. Не можеш без њу.

Ништа ти воду не мож да одмени. То запанти. (...) Пи воду и ћути, гледај главу да избавиш. (...)

Мој Миса годинама воду није употребљавао и то онда главом платио. После се трго, мануо ракију. Ал цабе. Не мож ти сад оно да надокнадиш. Не мож ти за дан сто кила воду да попијеш. Нема то.

Зато пи воду, човече, свакодневно пи. И ћути. Док још имаш време. А ни немаш га много.” (ПВ, 13)

„Када употреби лексему која не припада локалном говору, нпр. *потребит*, јунакиња зна да је њено порекло и значење потребно појаснити, јер је свесна да је то изван локалног говора: Овде једно време живео један Црногорац. Он говорио: човек ти је потребит за то и то. Е па тако. Човек ти је потребит за воду. Не можеш без њу.’ Та чињеница одређује начин формулисања реченица и образовање контекста. Види се како лексема *потребит* функционише у општем контексту, у синтаксичком и семантичком окружењу, па је тек онда употребљена са намереном референтном вредношћу” (Танасковић 2018: 24). Ово сведочи о пишевом познавању језичких система, али и подсистема и прилагођавању – стилизовању истих у зависности од социолингвистичког контекста у који их интерише. Културолошки миље изучен до минуциозности у сагласју је са језичком сликом света у циљу формирања јединственог лингвокултуролошког миљеа у којима се налазе Михаиловићеви прототипични јунаци-говорници.

Јунакиња препричава посету лекарској ординацији током које сусреће непознату *женицу* са болесним *детенцем*. Избор лексике има изражајну/експресивну функцију у тексту, а доминантна је ситуациона компонента раслојавања употребне лексике, која указује на стилске разлике у употреби у зависности од говорне ситуације. Употребљена лексика сведочи о ставу јунакиње-приповедачице према жени коју среће и њеној невољи; на овај начин Петрија унапред изражава саосећање, али и поставља дистанцу у односу на исприповедано користећи деминутивне и хипокористичне облике именица (*женица*, *детенце*, *косица*, *јединче*). Незнање које доводи до трагедије представља се емфатички дијалогом локалног лекара и жене-сељанке:

„Шта си ти”, каже оне жене, радела с ово дете?”

А оно, стварно, с душу се не држи. Дете држиш ал дете не видиш. Цело некако спарушено.

Она се устумара.

„Ништа, госин-докторе.”

„Како ништа?”, каже Ђоровић. „Шта ми ту фућумариш? Са шта си га ранила?”

„С млеко”, каже. „Шта све, госин-докторе, нисам радела, па не помаже. И млеко место воду сам му давала, па не помаже.”

Кад ти се он избечи на њу:

„Млеко! Место воду! Будало ћорава! Слепице слепа! Дете си упропастила! Шта сад да радим с њега?”

Она опет узме да плаче. (ПВ, 11-12)

У датом дијалогу уочавамо облик социјалног раслојавања језика које подразумева супротстављеност говорних улога појединаца. Друштвене улоге јунака-говорника на овом примеру не одређују се у виду супротстављености заменица *ви/ти*, али се социјални статус

и ауторитет појединца очитују из ословљавања. Доктор Ћоровић означен је атрибутивном синтагмом *госин-докторе*, која ће се понављати приликом сваког обраћања неименоване сељанке доктору, без обзира на степен њеног узнемирења и потпуне пасивизације. Иако у обраћању нема персирања ни са једне стране, жена своје (страхо)поштовање и учтивост према ученом човеку изражава двоструким истицањем његове титуле, чак и када емотивни набој говорне ситуације ескалира докторовим гневним изливом у виду погрдних предикативних апела *Будало ћорава! Слепице слепа!* Тон и лексика у складу су са позицијом мушког говорника којем је дозвољено да се користи вулгаризмима у изливу гнева који осећа услед немогућности да помогне детету, а изрази које користи у обраћању служе, осим хуморних ефеката и стварању утиска фамилијарности и неформалности комуникације у критичном тренутку када је живот у питању; њима као да се прави бар мали отклон од озбиљности и трагике. Долазак Милијане којој је живот угрожен, буди у говорнику доктору Ћоровићу бујицу емфатичких¹¹ изрази:

„Четерес године”, дере се у ону собу, „овдена ја учим будале да то не смеју да раде! Четрес године ја будалама говорима да не смеју себе саме да турају вретена у пизду!” (ПВ, 111) Јунакиња упућује неку врсту коментара на изражавање доктора Ћоровића, вероватно са намером да сопствену језичку личност дистанцира од експлицитности Ћоровићевог језичког уобличења: „То кад он, човече, почне да се изражава, исто ти је ко да си села с пијане барабе у кафану. И горе.” (ПВ, 111)

При сумњи да је преварена од стране сељака Сретена да засади купус на Светог Врача, Петрија се и сама користи псовкама, али опет правећи дистанцу у односу на поштовање саговорника/слушаоца у приповедној „садашњости”; израз *тамо њему* маркер је дистанцирања од вулгарне семантике:

„Је ли ти, Сретене”, викнем, па у ону брзину не могу ништа боље да се сетим, „јебем ли ти”, *тамо њему*, „матер сељачку, а што ти мене превари?” (ПВ, 185)

У сличној су функцији метафоричко уобличење изрази: *с душу се не држи*, које упућује на концептуалну метафору која подразумева подвојеност тела и душе, односно напуштање тела од стране душе до ког долази у тренутку смрти, које потиче из анимистичког поимања света. ‘Држати се с душу’ или ‘за душу’ означавало би последње, грчевите покушаје да се остане у животу, односно недопуштање бесмртној души да напусти смртно тело.

Представа којом се концептуална метафора представља у физичком свету наставља се изразом *Дете држиш, ал дете не видиш*, који упућује на лоше здравствено стање, физичку изобличеност, окопнелост детета услед болести. Говорна ситуација додатно се актуелизује употребом презента и аориста.

О самом детињству Петријином или о њеним родитељима не знамо много. Патријархални миље подразумева да жена почиње да живи тек када се уда; њен пређашњи живот није ни од каквог значаја, а веза са породицом, иако није потпуно прекинута, ипак бива стављена на страну. Управо зато ова прича и почиње *in medias res*, али заправо од почетка Петријиног живота не као девојке но жене, и то жене пред порођај, јер тек тада она стиче право да се интегрише у друштво као члан који обавља своју (за)дату улогу у систему

¹¹ „Експресивна или емфатичка обележја стављају релативни нагласак на различите делове изрази или различите изразе те наговештавају емоционалне ставове изрицатеља” (Јакобсон 1988: 13)

и тиме доприноси. Трудноћа и порођај спадају у још један од магијско-религијских културолошких табуа¹²; женско тело и процеси везани за њега (зачеће, трудноћа, ментруација) потпадају у домен непознатог, мистичног и доводе се у везу са хтонским, о чему ће нешто касније бити речи. Током ментруације, жена се сматра нечистом, као и за време трудноће, када је на ивици прелазног обреда. „Свака жена (...); ако је трудна, постаће нечиста и у односу на друге жене у свом племену” (Ван Генеп 2005: 17). Настанак живота, те прелазак живота у смрт гранична су стања живота поједница и стога посебно маркирана. Ипак, неретко, посебно деликатни прелазни обреди одвијају се прећутно, препуштајући се у руке „више силе”. Обављање свих кућних и пољских послова од стране трудне жене сматрало се подразумевајућим се до самог порођаја. Тако и Петрија копа кукуруз у тренутку када осети претпорођајне болове, али их не говори мужу јер то није допустиво по правилима патријархалног обрасца:

„Рђаво смо живели ти данови и баш нећу да му кажем. А и онако, брате. Како ћеш с мужа те ствари да говориш?” (ПВ, 12).

О односу према мужу и стида од исказивања наклоности и блискости сведочи и фотографија с мужем коју приповедачица показује госту, а овај израз прожет је деиктичким речима:

„То ми онда нисмо били тако обучени. И нисмо се опште сликали зајно. Одвојено. А он (*фотограф*) не онда саставио.” (ПВ, 11)

Пред смрт другог мужа, Мисе, јунакињу стид и друштвена ситуација чак и у одсудном часу спречавају да се опрости са њим онако како жели:

„И тедо, право да ти кажем, да га пољубим. Знала сам већ да би то могло да нам буде последње. Ал она соба пуна с људи: беше ми незгодно. А и он би ме можда посрамио.” (ПВ, 379)

Порођај представља један од значајних прелазних обреда у културно-митском миљеу из којег Петрија потиче. Жена у периоду гравидитета сматрала се нарочито рањивом јер се налази „између светова”, те није зачуђујуће што се и дан-данас у колоквијалном говору трудноћа назива „другим стањем”. Трудница се тек приликом порођаја физички издвајала из друштвеног окружења, да би му се након порођаја вратила са новим положајем у њему (Ван Генеп 2005: 49). Доживљај труднице се преноси и на дете и означен је бројним заједничким табуима који се у говору изражавају еуфемизмима или пак потпуно прећуткују, али подразумевају, чиме се инсистира на обнављању мистичне везе између припадника исте културе. М. Ковачевић (2006: 126) наводи да се „еуфемизми по правилу одређују као емоционално неутралне ријечи или изрази којима се супституишу непристојне, грубе или нетактичне синонимне ријечи или изрази, док дисфемизми представљају употребу грубих, увредљивих и табуизираних ријечи”, у које спадају вулгаризми, опсцена лексика и псовке. Полуеуфемизми (Катнић Бакаршић 2001: 234), као спој опсценог израза и еуфемизма, у виду редукваног писаног израза, у роману нису присутни, али ни иначе нису одлика Михаиловићеве прозе. У складу са еуфемистичким језичким обликовањем је и изразито мали број лексема у вези са доменом женске репродукције:

¹² „*Табу* је полинезијска ријеч (из маорског језика), која је значила забрану употребе неког предмета, рада, ријечи и сл., а нарушавање те забране повлачило је, тобоже, за собом тешку болести или смрт.” (Ковачевић 2006: 127)

трљати/истрљати 'спроводити/спровести абортус трљањем пупчане врпце' (ПВ, 92, 93, 94–95), *тешка* 'трудна, гравидна' (ПВ, 24).

Знатан је, међутим, број лексема које означавају табуизирани културолошке представе:

„Показне заменице *то* и *оно* појављују се као номинати појмова који су у вези са женским телесним функцијама, за које је колективна представа негативна. Стереотип појмова *порођај*, *менструација*, *пупчана врпца* почива на опсценој, негативној аксиолошкој семантици, те је и директна номинација у комуникацији табуизирана, тј. сматра се неприкладном и срамном.“ (Танасковић 2018: 357)

Приликом чина порођаја јунакиња очекује помоћ свекрве, али се изражава пажљиво, трудећи се да не укаже директно на проблематику свога стања, те ће порођај еуфемистички називати „оним“. Еуфемизми се у њеном говору формирају помоћу деиксе. Тек након што више не може да издржи болове, Петрија ће рећи:

„Мајко, мен нешто много претиснуло преко стомака, биће да је оно. Него, да идем ћу ја кући. А ти, ако оћеш дођи.“ (ПВ, 14).

„Не смеш ти то у кућу да урадиш. Има да се сакријеш. Ко кучка кад се куци. Ко мачка од мацора, тамо има да се кријеш.“ (ПВ, 15).

Еуфемистичко уобличење израза у директној је повезаности са стереотипима, јер су управо стереотипи ти који осигуравају адекватан одабир лексичких јединица у складу са говорном ситуацијом. „Познавање стереотипа и видова њихове вербализације у одређеној говорној заједници нужно је за оптималну реализацију комуникативне језичке функције, а у случају њихове стилизације у уметничком тексту за разумевање психологије и културолошке заснованости јунака-наратора.“ (Танасковић 2018: 350).

За место порођаја Петрија бира амбар, поштујући културни модел којем припада. Специфично одређење места за порођај такође потиче из митско-магијског културног регистра. Главна врата на кући имала су својство границе између унутрашњег (породичног, познатог) и спољног (непознатог) света и служила су као сакрално место на којем се одигравају главни обреди уласка и изласка (Ван Генеп 2005: 30). Праг и доворотник станиште су душа предака, тачније у народном веровању је да се душе налазе испод прага. У складу са овим одређењем, сакралност је чувана неоскрнављеном управо избегавањем „нечистих“ ритуала, те би жена за време трудноће или менструације требала да избегава кућни праг, односно главни улаз породичног дома. И поред табузирања у приказу непосредних (телесних) процеса, поређења које упућују на домен женске телесности неретко се јављају у тексту, описујући појаве у сасвим другом контексту, али упућујући на менталне слике женског тела у простору које се несумњиво налазе у колективној свести:

„Кад пругу однесе, улица се одједанпут ко трудна жена рашири, имаш ди да прођеш.“ (ПВ, 317)

„И тек тад на ону чинију око бацим. (...) Кад, она цела посред среде на четири комата пукла кај да си ју сас нож пресеко. И овако се на све четри стране изврнула. Ражљебила се, да простиш, кај нека женетина.“ (ПВ, 342)

„(...) раширио ти се изгледа одатле на (...) ћораву Касарину мало ниже, што се, гломазна, згурила ко дебела задушна баба на кишу (...) (ПВ, 414)

Т. Танасковић (2018: 357) уочава да се и менструација, као и пупчана врпца називају *оним* у појединим реченичним конструкцијама:

„Она се полагачко врати кући. И чека да добије оно на себе.“ (ПВ, 68); Оће она најзад да му с онај срп – донела га, кучка, знала шта треба да уради – оно пресеће. Још то међу мене и дете стоји. (ПВ, 18)

Упућивачке речи у функцији еуфемизама су и прилози *тамо*, *одоздоле*, који се односе на пределе међуножја:

„Другом руком се подуватим одоздоле: тамо ми се све чисто кида.“ (ПВ, 15);

Милијанин побачај описује се на следећи начин: „И тек сад он, бога ти, поче да рије по њу. Кај неки рудар на нумеру. Струже, бога ти, копа човек живом човеку по утробу кај да заклану свињу дере.“ (ПВ, 100) Суровост у изразу прати суровост призора који се, веристички и гротескно, (веро)достојно слика. Запрепашћеност призором, искрена неверица јунакиње и емоционалност у исказу представљене су двоструком поштапалицом *бога ти*, док се жена на операционом столу симболично означава као *човек* чиме израз добија још универзалнију и снажнију поенту.

Однос према телу, али и традицији, предметљује се и приказом јунакиње која као неискусна седамнаестогодишњакиња, без икакве помоћи, кроз порођај пролази сама и рађа дечака, али јој дете ипак умире због културног обрасца којем се повинује. Пресецање пупчане врпце дужност је најстарије жене у домаћинству, у овом случају, свекрве:

„Пцујем ја бабу, ал, да видиш, можда ми она опет требала. Опет та мора да ти дође. Дете прва треба да ти привати, а ако баш није ту да га привати, ко што ова није тела, мора да биде прва која ће га види и дарови му да. Срп мора да донесе и с њега од тебе да га одвоји, пупак да му пресеће. Ред је таки.“ (ПВ, 16)

Услед поштовања правила, Петријин син умире, што се тумачи као „божја воља” или „виша сила” од стране свекрве Веле Бугарке. Јунакињин однос са свекрвом додатно се погоршава након губитка детета:

„Сам цаља Бугарка на мене. Кај зоља. Што год да урадиш, њојзи не ваља. Ди год се кренеш, њојзи си на пут. Не ваљаш како год окренеш, крива си што си жива.“ (ПВ, 13).

Анимозитет између снахе и свекрве дубоко архетипски укорењен у патријархалну културу могуће је тумачити и психоаналитички, као надметање за наклоност, али и као културни феномен проистекао из ригидног хијерархијског устројства патријархалног система, те поштовању старијих. Снаха заправо у будућности треба да заузме свекрвино место домаћице, старатељке о дому, те се према њој, као и према сваком новајлији, мора нарочито сурово или уздржано поступати. У дужности патријархалне снахе понајвише спада трпљење, односно безусловно прихватање воље свих укућана, а понајвише мужа и његових родитеља, све док временом и искуством не стекне право заузимања вишег положаја.

Петрија се у своја два брака два пута сусрела са злбом свекрве, тј. са мизогиним третманом. Док јој прва није помогла на порођају, друга је покушала да је убије тако што је

товала живом: „Од свекрву ти нема гори белај. Ја сам и имала две, ја то најбоље знам./.../ Је л видиш ти то, бога ти? Је л видиш колики је то зликовац жена била? Па нек ми неки каже да свекрва мож да ти мисли добро, човече.” (ПВ: 39, 61).

Међутим, и поред свега што је преживела, јунакиња у тренутку када јој је свекрва на самрти опрашта све што јој је ова учинила, показујући сопствену добродушност и племенитост, а то је управо оно што јунакињу издваја, ту лежи Петријина величина: она не наставља циклус насиља, нема жељу да се свети, већ свему стаје украј опроштајем, те наставља живот свесна патње коју је проживела, али без огорчења.

Јунакиња трпи насиље од првог мужа, Добривоја, али о томе говори са разумевањем и, чак, симпатијом: „И тако он мене бије, а ја га волим. Он мене јури, а ја пођем неколико корака, па му се врнем на праг. Кај куче.” (ПВ, 13). Патријархална култура претпоставља право мужа да бије жену, те се овакав насилнички образац не сматра зачудним. Насиље ће трпети и у тренуцима када се њен други муж, Миса, напије, али ни њему то неће узети за зло, знајући да је огорчен због губитка посла, те да само тако може избацити своју фрустрацију.

Насилни образац није, дакле, зачудан само у судбини главне јунакиње, већ се јавља сасвим сасвим регуларно и у осталим животним причама: „Избубеца Алекса Полексију. А ди си ти била кад женско дете ниси умела да сачуваш? Шта си радела кад је то испред носа могло да ти се деси? Ди си, матер ти дзиљаву, гледала кад ниси ништа видела? И то већ други пут тако. Па думбара, думбара, думбара по њојзина леђа. Думбара, думбара, думбара.” (ПВ, 139)

Уочавамо став јунакиње која не само да не проблематизује и осуђује насилни поступак, него га сматра сасвим оправданим и заслуженим. Опис батина прате ономотопејски изрази који се понављају стварајући временски и фонолошки утисак о приповеданој ситуацији, али и комичан отклон од озбиљности исте. Погрдни израз *дзиљав* или *зиљав*, *зијав*, *зрикав* („матер ти дзиљаву!”) нарочито се у Источној Србији користи за некога ко је разрок, али и некога ко је мора све да види/зна.

О односу према жени говори и опис пса Станимира, који је, по Петријином уверењу, умео да разликује жене од мушкараца: жене није нимало „зарезивао” и није им дозвољавао да уђу у двориште, док је мушкарце просто обожавао и слепо слушао:

„Жена у нашу авлију није смела ни да присмрди. Уђе ли, он стане пред њу, искези зуби и режи док ју не истера на сокак. (...) А дође ли човек, истрчи пред њега, врти му репем и умиљава му се ко да му неки род рођени дошо.” (ПВ, 164)

Детаљ из брачног живота Милијане и Витомира и симболично „жаловање” због изостанка добијања детета мушког пола такође указује на положај жене. Након рађања треће кћери, Витомир ће протестовати говорећи Милијани:

„Ја сад”, реко жене кад се трећи пут породила, „шеснес дана нећу леба да јем.”

И стварно шеснес дана није леба метнуо у уста. (...) И браду чак пуштио, кај да му неки умро.” (ПВ, 132)

Након губитка детета, те неостварењу своје примарне улоге, Петрија очекује да ће одмах бити отерана, међутим однос са мужем јој се побољшава, тако да кроз годину дана добијају и друго дете, кћерку Милану. Девојчица умире са пет година и тада се и њен први брак завршава:

„Е, тад више мој Добривоје није мого с моном. И један дан ми само рече да спремим ствари што сам донела и да зовнем моји да ме воде из његову кућу. Он, каже, оће да узне жену с коју ће да има децу. С мене је, вели, мора бит, нешто невашаљно, 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.” (ПВ, 21)

Лексемама *неваљашљиво*, *пореметила* и *фалична* алудира се на репродуктивно здравље јунакиње, тачније на неки недостатак у овом домену, одступање од нормалног здравственог стања и немогућност да има децу. Доцније Петрија више неће рађати, али ће се сећати своје деце и замишљати како би изгледао њен живот да су она ту. Своју мајчинску љубав и бригу усмериће на рођаке који су у њеном дому одрастали и школовали се, којима је несебично давала, а никада није тражила ништа заузврат, осим лека за своју усамљеност. Сећајући се првог мужа Добривоја, јунакиња упркос патријархалној стигми проговара и о мушко-женском аспектима њиховог односа, о привлачности и сопственој сексуалности, што је посве иновативно:

„Много сам ја њега некад волела. Неописано. А он и наочит бејаше. (...) И ево, грешна сам, суди ме како оћеш, чим га онако сретнем, одма сам према њега и као жена жељу имала. Никако оно негдање нисам могла да заборавим.” (ПВ, 304)

Опис љубавног чина са бившим мужем Добривојем у честару такође је изведен путем еуфемистичког уобличења и упућивачких речи, можда управо јер „стид који људи осећају у вези са неким сегментима стварности преноси се и на знакове којима се на њих реферише” (Ковачевић 2006: 194), што доводи до проскрипције таквих језичких знакова и њихове замене вредносно неутралним јединицама.

„Зађемо тако међу шумарице. И тад тамо би шта би.

И то што би, оћу да ти кажем, не би баш одма нит не знам како, да ти свес од то мркне, збуњени смо и уплашени обојица, и доста се пекљасмо и руке међу себе мрсисмо кај да још из прву младос нисмо изашли, ал на крају – би. И, грешна сам, и грди ме колико оћеш, би то како би, ал мене опет би – лепо. Први пут ме један човек после дуго време погледа кај жену, а не сам као марву што треба да ју бијеш.” (ПВ, 307)

Овакав тип језичког уобличења М. Ковачевић подводи под *деиктичку цитатну мистификацију*, или *симптом цитата*, који се може изразити на различите начине (заменицама, заменичким прилозима или заменичким прилошким изразима). Конструкција „подразумијева постојање цитата, она упућује на то постојање, али не преноси његов садржај, него само функцију” (Ковачевић 2012г: 220), чиме се на овом примеру јунакиња удаљава од непристојности садржаја о ком приповеда.

Након смрти другог мужа Мисе, он се Петрији јавља у сновима, а кроз неке од тих посета она суптилно наговештава усамљеност и женску жељу коју осећа:

„Добро”, велим, „Мисо, погрешила сам, немој да се љутиш. Него, ти си се, мора бит, заморио. Оћеш мало да се одмориш? Прилегни мало.”

И онако се у кревету, као, померим. Да му начиним место.

Он ће мене озбиљно, ништа на ово не да се насмеје:

„Немам кад да се одмарам, жури ми се. Чекају ме тамо.” (ПВ, 394)

На овој теми не задржава се превише, али и имплицитни просеви довољни су да укажу на слојевитост и датаљност у формирању овако (не)обичне јунакиње.

4.5. Фолклорно-митска слика, магијска улога жене и лексика са магијском функцијом

Кроз историју, жене су се често доводиле у везу са тајанством и хтонским принципом. Ово потиче, како из архетипа митско-магијског регистра, тако и из јудео-хришћанске религије. У библијској традицији укорењено је повезивање жене са змијом, односно грехом, те приписивање атрибута повезаних са нечистим силама:

„А змија рече жени: Нећете ви умријети, него зна Бог да ће вам се у онај дан кад окусите с њега отворити очи, па ћете постати као богови и знати шта је добро шта ли зло.

И жена видећи да је род на дрвету добар за јело и да га је милина гледати и да је дрво врло драго ради знања, узабра род с њега и окуси, па даде и мужу својему, те и он окуси.” (Књига постања 3:2)¹³

Отуда се жене често повезују са магијским обредима, бајањем, вештичарењем и сл. Жена је опозит мушкарцу, те у словенској митологији повезана са левом страном, лунарним принципом, подземљем. Због своје „нечистоће”, која се везује за женско тело (ментруација, трудноћа), жена није учествовала у верским ритуалним обредима, док су „чистим” сматране само девице или старице. „У западним друштвима у којима доминирају патријархални културни обрасци намеће се да је зла магија (као нижа магија) женски домен. У полном симболизму таквих култура мушко се поистовећује са позитивним принципом: логос, дух, рационалност, светлост, живот, док се женско асоцира са негативним: хаос, материја, емоција, тама, смрт.” (Радуловић 2005: 343–344) Манипулација симболима, односно магијом, постаје образац превазилажења нереда преузет од цркве. Дословно схваћене симболичке форме (Кембел 2004: 26) представљају ослонац цивилизације, успостављају морални поредак, кохезију и виталност, јер се помоћу њих превазилази неизвесност и ствара равнотежа. Народна теологија обухвата магијске радње које могу имати како позитивне, тако и негативне ефекте, односно магијом (врачањем) могуће је донети добро, али и нанети зло. Народни лекари, видари, илити тзв. „бели магови” прихваћени су од стране заједнице и имају улогу медијатора или посредника између оностраних сила и земаљског света, док су вештице које наносе зло сматране уклетим бићима.

Вук Караџић у свом *Рјечнику* наводи: „Вјештица се зове жена која има у себи некакав ђаволски дух, који у сну из ње изиђе и створи се у лептира, у кокош или ћурку, па лети по кућама и једе људе, а особито малу дјецу.”, док С. Петровић о настанку вештице истиче да „према народном веровању, вештицом постаје жена која је продала душу ђаволу или у коју се уселио ђаво, затим, која је зачета у одређеном, судбоносном тренутку, најзад, која је као и „вукодлак” рођена у „крвавој кошуљици” или је дошла на свет у последњој месечевој мени. За вештицу је карактеристично да може попримити бројне облике; најчешће форме

¹³ (Даничић/Караџић 1998: 3)

њене метаморфозе су лептир, ноћни лептир или црна птица, кокошка, ћурка, гуска, ређе - жаба, мачка, пас, вук. Њене су хипостазе искре, светлуцава тела.” (Петровић 1999: 68)

Лексика са магијском функцијом припада сакралном језичком стилу, која се, у светлу подела стилова на сакралне и профане, дефинише као *пред-функционална* (Катнић Бакаршић 1999: 23). Т. Танасковић (2018: 333) овај тип лексике сврстава у ситуационо раслојавање лексике, користећи кристеријум ситуативности као прагматичку категорију која одређује меру употребе експресивне лексике. Сакрални стил „обухвата сферу усмене и писмене религијске комуникације, почев од светих књига различитих религија па до језика и стила извођења религијских обреда, молитви, обраћања вјерских службеника вјерницима и слично.” (Катнић Бакаршић 1999: 24) Било да су монолошки или дијалошки устројене, устаљне језичке структуре и високи степен њихове задатости означавају припадност одређеној религијској заједници, уз минималан удео развоја индивидуалног стила. Поред овога, сакрални стил саображава фатичку и магијску функцију језика, при чему фатичка функција обухвата познавање устаљених формула као начин изражавања, док магијска неретко подразумева употребу лексике, тј. језика који се иначе не користи као говорни у комуникацији одређене заједнице. Овим се постиже онеобичавање које је често пропраћено понављањем, ритмом и другим обележјима ритуала. У религијским обредима често се тежи одвајању сакралног од профаног језика и инсистира на непревођењу канонских текстова, управо ради очувања аутентичне и архаичне изворности прототекста, те формирању метатекстуалног контекста. На тај начин, лексика са магијском функцијом има естетски, такорећи поетски значај у обликовању приповедне слике света, а одликује се и посебном ритмичношћу, звучношћу те семантичком сугестивношћу. „Петријино приповедање обележила су, природно, усмена веровања и предања. (...) У њеним исказим јавља се, такође, и цео један систем веровања заснованих на митском типу мишљења (болест као казна за тежак грех, свој или својих предака, дејство љубавних чини и контактне магије, веровање у заштитну моћ записа, у ноћну активност злих сила, у деструктивну моћ и опасност од жене, у то да се жртва у одређеним околностима може заменити, веровање у лоше предсказање звекета ствари по кући), радњи проистеклих из ритуала (испијање за душу, пуштање браде у знак жалости) и представа које су део српске традиционалне културе (бели лук као заштита од вештица, замишљање св. Илије у небеским кочијама које возе огњени коњи, св. Врача као „потуљеног” свеца итд.)” (Делић 2009: 116-117).

На Петријин говор има утицај и поднебље, односно простор у коме се јунакиња налази, јер неразвијени део рударског Окна и његова околина, који су попрште одигравања радње романа, доносе још исконску везаност људи за митско мишљење, народне обичаје, али неретко и паганске обреде:

„Сви мисле, вештице живу на неке планине ел преко мора, на горске бачије ел на појате, негде много далеко, кој зна ди, и отуд само, у зло добо ноћу, кад се, да простиш, гузиче ђаволи (...)

Ма јок, бога ти. Ти њу, човече, гледаш сваки дан и знаш која је, ал не знаш шта је. Вештице живу онде ди и други људи, у село, у варош, ел у неки рудник. Вештице могу да живе и у наше Окно. Је л мож засигурно да кажеш да не живе?” (ПВ, 67)

Импликативним изразом *да простиш* говорница се ограђује од опсцености израза који ће уследити, а вулгаризам *гузичити се*, употребљен је са значењем ‘мотати се, врзмати се’. Оваква форма не само да прави дистанцу у односу на приповедану ситуацију, него

уноси и понешто комичан утисак који појачава отклон од опасности приповеданих хтонских предела. Планина, бачије (чобанска насеља у планини), појате (сточне стаје, штале) типична су опасна места на којима бораве начастиве силе, али и душе предака.

У Михаиловићевом роману Петрија се од свекрвиног тровања лечи код Влајне Ане, која је позната по својим магијским вештинама читања судбине и лечења зрнима и, према поменутом обрасцу, представља видарицу, белог мага. „Петријино искуство са Влајна Аном, врачаром из Доњег Окна, такође је саткано од елемената из двеју сфера – традиционалне и модерне, ирационалне и рационалне” (Делић 2009: 124). Магијски обред ове врсте јесте најархаичнији облик народне медицине (Јањић 2012), а читаоцу је приказан кроз Петријине очи, што га чини још веродостојнијим:

„Покупи она њена зрна. Онда извуче један плекан тањир, метну га на ватру. Баци у њега једну овако дугачку шипчицу, дал олово да л калај, не би умела да ти кажем. Сачека да се растопи. Онда донесе један бео лавор пун с ладну бунарску воду.

Метну то насред собе, међу мене и њу. Подиже с неку крпу онај тањир од ватру, подржа га мало над то.

Онда трипут овако изговори, лепо сам чула:

'Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем која си. Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем шта си и кака си. Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем како ти се пише на овај и на онај свет.'

Пљусну оно олово у воду. Зацврча то там, диже се пара на нас.

Она чучи над лавор и кроз ону маглу гледа у њега. А изгледа, бога ти, тако кај да се запалила, па гори. Кај да на небо оће да полети. Богами.” (ПВ, 52)

Казивање басме означава тајанствену радњу „која се врши уз примитивну молитву или претњу да се зла бића, која пакосте и наносе болест, удаље или униште и да болесник оздрави, или да се, макар, дође до напретка” (Кнежевић 1957: 20-22). Бајање се дочарава лирским паралелизмом *Лежи ми, сестро*,..., а није случајно да специфична лековита чаролија спомиње мотив крви, јер је управо крв исконски симбол живота и блискости; по њој ће се пронаћи узрок недаће која је јунакињу задесила, али и њено разрешење (Милорадовић 2016: 11). Магијски ритуал казивања басме пропраћен је карактеристичним понављаним радњама које треба да потпомогну деловање изреченог својом сугестивношћу, а користили су се и бројни предмети за које се веровало да поседују магијску моћ. Изговарање басме и радње које је прате најчешће се понављају три пута (Јањић 2012). Јунакиња остаје збуњена пред призорима врачања којима сведочи, јер басма и треба да буде тајанствена, изговорена готово неразумљиво, чиме се интензивира њено деловање и прави спона између овога и онога света. Призор Влајне која се издиже над облаком дима док изговара бајалицу крајње је сугестиван, не само јунакињи, но и читаоцу. „Наиме, врачара Ана детектује Петријину непознату и тешку болест гашењем олова и тумачењем неразумљивих „шара” које се појављују на дну лавора, што је препознатљив „алтернативни” метод. Међутим, узрок болести који врачара открива, супротно очекивању, није из домена

традиционалних представа („напратња”, урок, нечисте силе), већ – тровање оловом” (Делић 2009: 124).

Интересантна је чињеница да се, поред наслова романа, сама реч *венац* у тексту спомиње само једном, и то управо приликом Петријине посете Влајна Ани и њеног вештичјег видања. Након ритуала чишћења, који се понавља трипут, Влајна говори Петрији да погледа у лавор у ком се налази њен избачени садржај:

„Устанем ја, погледнем. Кад оно там, на дно му се цео прстен уватио од иста онака живина зрна ко она што ми она давала да пијем. Једно до друго. Цео *венац*, ко да си и на конач нанизао. Сви једнаки, цакле се ко седефски дугмићи” (ПВ, 75-76)

Изразито богат значењски потенцијал у разним културолошким контекстима наслова огледа се у полисемичности језичке конструкције, тачније саме лексеме *венац* и односу њеног денотативног (примарног) и неколицине конотативних (пренесених) значења. Значајно је напоменути да лексема *венац* управо представља и симбол, те буђење принципа асоцијативности код читаоца има значајну улогу у пуном уобличењу могућности тумачења и поетизацији истог. Основно значење речи *венац* у српском језику је „украшни предмет кружног или овалног облика, исплетен од цвећа, лишћа и сл. (или сличан предмет од метала, камена и др.)” (РСАНУ 1962: 507)

Међутим, „лексема *венац*, поред наведеног основног, има и друга пренесена значења („а. слава, симбол славе, и б. нешто што се добија као награда” РСАНУ 1962: 507). Опсег њених лексичких значења знатно је шири од понуђеног руског еквивалента *венки*. Према РСАНУ (1962: 507–508), *венац* је полисемична лексема са 19 издиференцираних значења, од којих су за нас потенцијално битна следећа: „2. у круг уплетени или нанизани разни плодови и др., сплет, ниска, низа, 3. а. низ лица, предмета или појава, распоређених обично кружно, б. скуп, низ, збир одабраних лица, предмета, догађаја, 7. а. царска, односно краљевска круна као знак владарског достојанства, б. (обично у мн.) круна која се ставља младенцима на главу приликом црквеног обреда венчања, венчило, 19. девичанство, девојачка невиност”. РСАНУ констатује и следеће фразеологизме: трнов *венац* – ‘мучеништво, страдање’; венчати се мученичким венцем / примити, стећи мученички *венац* – ‘стећи славу мученика’ и вити, оплести *венац* нечему – ‘прославити, похвалити некога/ нешто’ (1962: 509).” (Кончаревић 2019: 46)

У јудеохришћанској традицији, *венац* симболизује круну, (духовну) победу, блаженство, али и страдање, жртву, мучеништво, те може бити схваћен и кад ореол, *венац* изнад главе свеца, а у античким обичајима победници игара на стадионима били би овенчани, окруњени венцем. Када је у питању Михаиловићев роман, *венац* цвећа/плодова може кореспондирати са етнолошким и етнолингвистичким слојевима дела, јер је улога народних обичаја, традиције у текстуалном проседеу од великог значаја. У круг су управо уплетени етнокултуролошки наноси различитих традиција, које се међусобно преплићу до те мере да је готово немогуће одредити одакле тачно долази одређено веровање, обичај или ритуал. Хришћанска традиција подједнако је важна као и утицај

старе словенске митологије, магијске свести и обреда: „Иако у њеној свести има народског фатализма, празноверица, преплитања православља и паганизма, Петрија се у неким моментима уздиже до псаламско–пророчке беседе са Творцем и Промислитељем” (Јеротић 1978: 90–95) Венац цвећа има своју значајну улогу у обредима прелаза и лиминалним стањима припадника одређене културе, а води порекло још из паганских обичаја које претходе увођењу хришћанства у источнословенски свет у 10. веку. Цветни венац украс је на главама младих девојака и симбол чистоте, невиности и плодности у свадбеним ритуалима, али карактеристичан је и за погребне обреде. Према народном веровању, додир са природом, односно додиривање одређених врста биљака доноси здравље и дуговечност. Венци уплетени од цвећа, здраваца, бршљана китили су девојачке главе. Тако је млада увек закићена цвећем које симболизује последњи девојачки венац, односно последњи дар који добија у девојаштву, пре него отпочне нови живот и добије нову друштвену улогу као удата жена. „У неким крајевима Бугарске за невесту се плео нарочит венац од босиљка. Што је шаренији и богатији празнични венац, то је већа и моћ коју ће пренети. Некада су на свадбама венце плеле младе девојке или кума, али су они упркос томе били атрибут момачког рода. Највеће венце стављали су на врата младенаца. А у венац који је био намењен младој, стављали су златне новчиће и прстен. Све време док су девојке плеле венце певале су. А као додатни украс су убацивале кокице, шипак, златне нити.” (Безовска 2013) Поред свадбеног, погребни венац има такође своју дугу традицију. Кружни облик венца у зависности од културе упућивао је на вечни живот покојника или пак сунчеве зраке, симбол светлости и осветљености пута у оностраним. Велики број венаца на погребу упућује на висок друштвени статус, достојанство и уважавање које је покојник уживао за живота.

Петријино девојаштво у роману није предметљено, али њен женски идентитет итекако налази простор за тумачење и неодвојив је од тоталитета приказа јунакињине књижевне личности. На тај начин, јунакиња је истовремено означена као мученица и победница, она која страда, губи децу, проживљава насиље, растанке од мушкараца, али и хероина која преживљава и тријумфује над усудом на изузетно аутентичан начин, задржавајући непатворени витализам којим плени. Отуд она са собом носи не само спомен на своје девојаштво, него поносно чува своју *женскост*, своју женску природу, управо *говорећи* о свом искуству, *бивајући* женом, док се на помало комичан начин суочава са трагичним изазовима које јој време и судбина носе („О, судбино, јебем ли ти матер, кад ме начини женско.” (ПВ, 100)), али ипак им истовремено и достојанствено одолева. Владислава Рибникар истиче „сплитање мотива и тема којима се образује јединствено

значење Петријиног венца” које проистиче из „психолошки мотивисаног избора предмета приповедања, увођења њених омиљених тема размишљања и њеног погледа на свет, ритма њеног говора и њеног језика, у којем се понављањем појединих речи и израза и њиховим узајамним осветљавањем образује јединствена лирска структура” (Рибникар 1985: 75) Овиме наслов добија значење *приповедног* венца, тј. сплета микро и макроелемената и мотива који заједно чине Петријину исповест неодољиво личном и уверљивом. О слоју звучања, поред визуелног, В. Јанкович (1985: 66) истиче постојање аудитивне лучне линије, која се формира приликом појаве небеских свирача у последњем поглављу романа. Постепено појачавање тона виолине, а затим и придруживање осталих инструмената кулминира у крешенду уз напомену да свирачи користе „дотле нечувене звуке и речи”.

Митско-магијски регистар активира се у роману и увођењем фантастичних елемената и бића, односно оних који се граниче са фантазијом и на тај начин кореспондирају са народном традицијом, те фолклорним елементима. Полексију из Горњег Окна приповедача означио као вештицу, а свог госта, слушаоца, пита зна ли где је њена кућа, чиме се домен магијског и иреалног доноси у приповедну реалност. У корист ове тврдње Петрија ће описати неколико немилих догађаја који су се десили Полексијиним кривицом, попут Милијаниног побачаја, који је у заузима посебно место у роману, покушавајући на тај начин да читаоца/слушаоца „увери” у истинитост својих речи. Полексија је негативно маркирана, пре свега, као особа. Вешта са рукама и вична разним пословима, она своју вештину почиње користити не само у добре сврхе (помагање при порођају), већ и у лоше (абортус), што Петрија сматра грехом. Спомине се и њена борба са старцима које је истерала из дворишта, како би га присвојила за себе, те се суд према Полексијиним поступцима доноси пре свега на моралној основи.

Наша народна традиција често атрибуте „мушкости”, тачније, одступање од женског принципа приписује натприродном, те је у физичком изгледу вештице могуће уочити неку необичност, попут изражене маљавости, бркова или издуженог носа. Михаиловићеве вештице пак, своју унутрашњу природу крију, те насупротив народном концепту, није могућно утврдити само на основу биолошких атрибута њихово натприродно својство. Интересантна је и чињеница да ће „зле” жене у роману, свака на свој начин, бити кажњене за своје поступке, те да правда ипак бива задовољена, усуд/Бог „дели” правду, по народном веровању, иако сама Петрија није желела да се свети никоме за нанету бол (њену прву свекрву, Велу Бугарку, нова снаха ће тући, док ће Полексија имати проблема са кћерком Љиљаном, а затим и завршити у затвору). Митско-магијски утицај присутан је и у представљеном веровању да жена у руднику доноси лошу срећу, а топоним рудника уопште значајан је за Михаиловићеву приповедну визију света:

„Не можеш ти ако си женско тако лако у јаму да сиђеш. Све до после рата женска нога туна није крочила. То се међ рудари одвајкада веровало да је жена за рудник малерозна, чим њојна нога доле закорачи, нека несрећа има да избије. (...) Па и сад старији рудари тако мисле, жену доле опште не воле да виде.” (ПВ, 330)

Многе културе негују уверење да боравак жене у руднику (као и на броду) доноси лошу срећу, а оно потиче из анимистичког веровања према којем сам рудник има особине жене, тј. женског пола, а те би довођење осталих жена у овај простор изазвало гнев и љубомору хтонског божанства. У неким јужноамеричким традицијама сматрало се да ће

рудник злата који посети жена ускоро остати без руде. Хтонски принцип повезује се са подземљем/земљом, али и свиме што она доноси, те није зачуђујуће да се то односи и на рудник, као на утробу „Мајке земље”.

„Занимљива су и веровања о поремећајима у понашању земље, односно о узроцима настајања земљотреса. У свом делу *Природа у веровању и предању нашега народа* Тихомир Ђорђевић не говори ништа о персонификацији земље, али даје низ података о народном тумачењу земљотреса. Та је тумачења он поделио у три велике групе. Према првом тумачењу Земља лежи на волу или његовом рогу, на води или на риби, па ако се помакне оно на чему Земља лежи, настају земљотреси. Веровања из друге групе свODE се на то да Земља лежи на неком стубу, који ђаво жели да прегризе или пресече, па се услед тога земља тресе. По трећој групи веровања, земљотрес настаје отуда што се Бог наљутио на људе због њихових грехова, па земљотресом хоће да их казни.” (Зечевић 2008)

Нарочито за Сењски рудник везују се бројне приче о урушавању зидова, те је обредно читање молитве пре уласка и нарочито поштовање сујеверних правила било од великог значаја. Јунакиња, у складу са културом којој припада, верује у оностране знакове и предсказања. Уверења припадају како хришћанском (религиозном) регистру, тако и паганској, словенској традицији те магијском домену. Стога бол у руци прихвата и тумачи као казну за „сагрешење”, тј, превару коју је починила са бившим мужем Добривојем; ломљење чиније тумачи као лош знак, односно наговештај смрти:

„Предсказање, човече. Кад се тебе по кућу саме од себе ствари разбивају и дрмају, зна се шта је. Има неки да ти умре, то ти је.” (ПВ, 368)

Након тумачења знакова, јунакиња проналази начин да умилостави вишу силу, те да се некако искупи за своја сагрешења, најчешће тиме што се учинити неко дело (окопавање болничке баште за доктора Јешића) или пак поклонити некоме нешто (Мисину виолину даје Циганчету).

Нарочито су значајна уверења која се тичу смрти и култа мртвих, односно бриге за душу покојника. Предочава нам се веровање да покојника на самрти не треба дирати, „прекидати”, јер су живот и смрт у рукама „више” силе, те обичан човек не може и не сме да се својим делима уплиће у ту судбинску предодређеност. Ово најбоље приказује ситуација у којој је Петрија у бунилу, а Косана Миси предочава свој страх да не сагреше ометањем душе која је предодређена да напусти тело:

„Мисо”, шапуће му: а ја, дабоме, све чујем, „да ју не прекинемо, Мисо? Греј, Мисо, да не начинимо? Боље дај свећу, видиш да умире. Бог тако тео, Мисо. Видиш да се већ занела.

А то тако кад неки већ крене на онај пут, кад се већ занесе и почне да оставља овај свет, не смеш да га будиш. Немој, случајно, да га зовеш. Тад његова душа има далеко да путује и он се на то спрема и онда се тако занесе. Е, ако га ти у то узнемириш и пореметиш, има да ти се поврати и тад ћете и он и ти живу муку да видите, никако неће да могодне душу да испусти. И има да се намучи, цео ће од муке и трпење да изгори. Велики ћеш греј на душу да натовариш.” (ПВ, 62)

Зора Стојановић о удруженим мотивима смрти и сујеверја каже следеће: „Најчешћи мотив Петријиног говорења је смрт схваћена кроз сујеверје. Од првог поглавља, приче о води, рађању и смрти деце, па даље, до смрти мужева и последњег поглавља у коме се

егзалтирано препушта музици „небеских свирача” – Петрија исповеда сасвим одређен став: смрт је неминовност у кружном кретању животних околности, импулс искушења у судару категорија добра и зла, при чему се многе ствари не могу реално објаснити те их треба прихватити као фаталистичко деловање вештица, враџбина и чини. У том контексту Петријино сујеверје, награђено маштом, проширује тематску структуру дела, али, с друге стране, оно има и функцију духовног катализатора, нуди јој моралну подршку и снагу да схвати слојевитост живота, разлучи добро од зла и, ипак, упркос свему, определи се за живот, потпуно и дефинитивно.” (Стојановић 1976)

На појмове из света мртвих указује се заменичким прилозима:

Нек му тамо, на она свет, пружи оно што овдена није имало. (ПВ, 11); „Пекљамо некако, живи се. а ти, не причашми како си. Је л ти добро тамо?” (ПВ, 308); „Мисо, па зар се и тамо иде на посо? Нисам знала.” (ПВ, 308); „Мало то тамо друкше но овде.” (ПВ, 308); „Немам кад да се одмарам, жури ми се. Чекају ме тамо.” (ПВ, 309); Нек му нађе други родитељи да ми они тамо моје дете пазе и чувају. Нека га бог поштеди од ноћни страови. (ПВ, 11); Радован ми понајмање изгледа згодан да ми отуд глас донесе. (ПВ, 317)

4.6. Закључак: да ли је Петрија револуционаран књижевни лик?

На основу анализа самог текста Михаиловићевог романа изнетих у раду долазимо до закључка да је приказани положај жене умогоме утемељен на традиционалној култури, те патрилинеарном обрасцу који је карактеристичан за поднебље из којег јунакиња долази.

У језичком смислу, Петријина женска језичка личност формира се путем адекватног лексичког уобличења. Израз јунакиње-приповедачице обилује еуфемизмима, који су специфичан стилски манир „женског” говора, који се одликује малим бројем вулгаризама и опцене лексике, у сагласју са вербалним и друштвеним табуом. Еуфемизмима се одређени друштвено неприхватљиви елементи прикривају на рачун осветљавања оних који су друштвено прихватљивији. „У функцији еуфемизама јављају се семантички дијалектизми и деиктичке речи (заменице и заменички прилози), а појмови на које се еуфемизмима упућује везују се за домене секса, репродукције и телесних функција, смрти и митолошких појмова.” (Танасковић 2018: 362) Када се јунакиња ипак користи вулгаризмима, негативна конотација ублажава се нереференцијаним, имплекативним изразима (*да простиш, извини*, итд.), чиме се потцртава дистанца у односу на приповедано и изражава поштовање према саговорнику у приповедној „садашњости”. Један од циљева употребе нестандартних језичких облика јесте депатетизација, или „снижавање превисоке *температуре*” (Јанковић 1985: 62) текста, тј. настојање да се стабилизује дестабилизвана емотивна равнотежа. У прилог томе да упркос „јаком, на више планова заснованом традиционалном тону” лик Петрије ипак „није доследно конципиран као лик пропаднице усмене, традиционалне културе”, Л. Делић (2009: 120) наводи да се „у њеном приповедању јасно разазнају сигнали који указују на чињеницу да је ова жена из народа већ искорачила из система мишљења и представа карактеристичних за архаичне, традиционалне заједнице”, попут јунакињиних коментара који нарушавају њено сопствено веровање о истинитости исприповеданог.

Када говоримо о етнокултуролошкој потки романа, свођење женског бића само на биолошку функцију рађања и потпуно поништавање жена које нису у могућности да се остваре у овој улози једна је од доминантних одлика патријархалног система. Међутим, ту наша јунакиња одступа од стереотипног: аутор Петрији даје глас, показује нам њена осећања,

њену памет и разборитост упркос необразовању. Показује нам њену храброст и оданост, упркос подређености положаја који заузима. Показује нам, такође, њену великодушност и способност да опрости и пређе преко неправде која јој је нанета (опрашта свекрвама које су је малтретирале, чак опрашта и покушај убиства). Петрија не замера мужу Добривоју који је тера јер не могу да имају породицу; чак говори да га воли, као ни другом мужу, рудару Миси који је каткада туче. Иако њена покорност одговара стереотипу о жени као смерној, она ће ипак признати да тако поступа, не због правила која мора да поштује, него јер тако жели. У одлучујућим тренуцима, када је Миса повређен, спремно ће одговорити доктору Јешићу и неће дозволити да се са њом поступа „како било“. Петријина женска солидарност и одважност, као и спремност да помогне долази до изражаја приликом компликација са Милијаниним побачајем.

Након првог неуспелог брака, јунакиња наставља живот и сама се стара о себи, а затим се и удаје по други пут, водећи рачуна о свом угледу и репутацији „распуштенице“. И поред недаћа које је сналазе и тешког живота, Петрија налази нову снагу и оптимизам да настави живот. Њена љубав према првом мужу, као и физичка жеља коју осећа, такође је суптилно поменута у роману, чиме се потцртава питање женске телесности и свеобухватност осећања јунакиње.

Долазимо до закључка да, премда необразована, тачније, чак, неписмена Петрија – јесте револуционарна књижевна јунакиња. Наизглед типична полусељанка из рударског Окна, она је много више од тога. Својом слојевитошћу, која подразумева припадност патријархалном обрасцу, али и одступање од њега, она напосто – плени.

Тоталитет детињства у роману *Гори Морава*

5.1. Топос детињства и мотив повратка у завичај: двострукоост говорне перспективе

Роман *Гори Морава* објављен је у два издања Српске књижевне задруге 1994. и 1995. године, а добитник је Вукове награде за уметност „Вукове задужбине”. Жанровски га можемо одредити као својеврсну фикционализовану аутобиографију. Роман настаје на предлошку поменутих приповедака из збирке *Ухвати звезду падалицу* и одликује се хомодијегетичким, односно аутодијегетичким приповедањем. Тема детињства и оживотвореног сећања на минуле дане одрастања и сазревања уобличена је помоћу уједно аутобиографских и фикцијских елемената. Овакво тематско подручје би се „најједноставније могло одредити као покушај да се средствима приповедања изгради једна слика ишчезлог света у чијој основи распознајемо аутобиографску подлогу” (Микић: 1998: 195). У обликовању приповедног света најзначајније улоге имају приказ простора и употреба језика и њихово међусобно садејство. „Таквом опредељењу биће онда саображена и слика простора и сама језичка материја, која је карактеристична за одабрани (завичајни) простор приповедања. Из тог разлога ће се у овом Михаиловићевом роману изнова чути и локални моравски дијалект, као и неки видови социјално типичних речи, говорних клишеа и фраза, а такође активирати и неки од једноставних облика народне митско-фолклорне традиције.” (Аћимовић Ивков 2018: 238) Двострукоост приповедне перспективе (детињег и одраслог приповедача) прати подвојена доживљајна раван: психолошка и језичка (фразеолошка), али и подвојена интонација, с обзиром на то да детињу перспективу одликује ограничено знање и разумевање појмова, те склоност одушевљавању или страху пред непознатим, док одрало приповедно *Ја* о догађајима говори много умеренијим тоном, без повишене емоционалности у изразу. Кретање кроз временске перспективе и „преношење мислима у будућност исказано је употребом будућег времена, које се јавља у зависној условној реченици у форми исказа упућеног читаоцу-детету”, за разлику од садашњег времена које је „присутно у дијалогским исказима, док се у приповедању о прошлости јавља ретко” (Ајдачић: 2009: 129-133). Преокупација временом карактеристична је за психолошки роман (Едел 1962: 23), јер се једино у свести прошлост и садашњост стапају, те је могуће преклапање темпоралних перспектива и евокација сећања те наново враћање у приповедну „садашњост”.

У композиционом смислу, роман се састоји из три дела, (*Бајање од главе, Дивизијска музика у главној улици, Чија то душа овуда тумара*), који приказују „три развојне фазе“ у животу протагонисте: сасвим „рано дјетињство; дјечаштво и младост и прву зрелост” (Делић 2016: 78). Сваки појединачни део састоји се из посебних прича/поглавља, а свака од ових прозних деоница реализована је као заокружена целина и може се тумачити одвојено. Ј. Делић овај лирски (поетски) роман одређује као жанровски близак *Петријином веницу*: „то је систем – вијенац – кратких поетских записа, условно речено – новелица, уланчаних око главног јунака и приповједача.” (Делић 2016: 77)

Премда су поглавља конструисана као кратке приче, изломљени утисци, они ипак функционишу као јединствена целина из неколиких разлога: „Иако наглашене

фрагментарности, роман *Гори Морава* одликује унутрашња чврстина композиције. (...) Наративна кохеренција остварена је статусом приповедача, а тематско-мотивско јединство, осим јединственим приповедним светом, и асоцијативним повезивањем међу причама и већим целинама” (Јовановић 2017: 151). Роман се композиционо састоји из три целине, које су и у формалном смислу издвојене и означене као *први, други и трећи део*. Први део чини 20, други 14, а трећи 16 посебно насловљених прича. На тај начин, стиче се утисак да приче могу независно функционисати и тумачити се, а то је управо због асоцијативног принципа повезивања мотива, који постаје доминантан и у избору појединости које ће ући у причу, било да се ради о детињем или одраслом приповедачу. Међутим, на то да се ипак ради о роману, а не приповедној збирци, указује чињеница да се ликови, мотиви, али понајвише развој приповедне свести наставља из приче у причу, из поглавља у поглавље, често се користећи претходно поменутих „сећањем”.

Значење самог наслова романа открива се у насловној приповеци, која се не-случајно налази на претпоследњем месту у композиционој схеми романа. Наслов приче је, заправо, „Гори *моја* морава”, чиме се наглашава удео личног, интимног у обликовању приповедног света. Јунак-приповедач уводи нас у свој лични свет описом моравске обале:

„Још једанпут је Морава била мутна као орање и опет се по њој, баш као онда кад сам се недалеко одатле срео с оцем, журећи се, тискало комађе прљавог леда. С обале недалеко од мене полетеле су крпе руменог пепела налик на уплашене црвендаће. Оне су у таласима узлетале, лелујале и лебделе над водом и, у мраку који нам је притрчавао, то је изгледало као да река гори.

Горела је моја Морава.”

(ГМ, 167)

Нестваран, готово фантастичан приказ реке која се дими, као да гори, у свести наратора оставља снажан утисак који преноси на читаоца, а који може бити и оксиморонски¹⁴ окарактерисан. Сугестивност поређења и метафоричност израза доприноси целокупности утиска о приповеданом, не само на равни когнитивне доживљајности, него и на унутрашњем, емоционалном плану. Попут песника, аутор сликањем пејзажа уноси слутњу о сопственој, крајње субјективној перцепцији призора, односно о својим осећањима. М. Ковачевић (1998: 8) наводи два комплементарна плана анализе стилских фигура: стилематичност (структурну онеобичајеност) и стилогеност (функционалну, контекстуалну вредност). „Стилогеност је (...) умјетничко дејство датог израза, његова примјереност датоме контексту” (Исто 29). На првом плану, можемо препознати поједине стилске фигуре којима Михаиловић најчешће прибегава, попут поређења. Стилогеност, са друге стране, подразумева била употребна вредност фигуре у контексту, односно откривање узрока за специфично језичко уобличење: крпе *руменог* пепела пореде се са црвендаћима – птицама, управо је мотив птице протежни и вишезначни мотив у Михаиловићевој прози. Каткада наговештава слободу, каткада промену, те није случајно да се јунаку, приликом посматрања пожара реке и при сопственој егзистенцијалној упитаности причињава да види управо птице. Описана стварност овим поступком постаје фигуративна, а самим тим и добија уметничку вредност.

¹⁴ М. Ковачевић наводи да се „детерминација једног појма другим не врши само субордијацијским чланом синтагме, него и предикатом. Тако се оксиморон може изразити и *субјекатско-предикатском везом* лексички противурјечних појмова.” (Ковачевић 2000: 99-100)

Протагонист и кључни кохезиони фактор књиге (Делић 2016: 77) је дечак означен именом Стевица (Стева), а његову судбину пратимо током читавог романа, с тим што се у другом делу Стевин нараторски глас јавља као глас већ одраслог, зрелог човека. Доминантна тема свакако је породична историја и дечаково одрастање, а неодвојиво од ње, присутна је и проблематика припадности, наслеђа, али и губитка, болести и смрти. Интересантна је појава својеврсног нарушавања хронолошког поретка развоја романескног тога: прва два дела књиге односе на Стевино рано детињство и одрастање, те доноси детињу визију света, док се трећи део дешава више од двадесет година касније, када је јунак већ одрастао човек, да би се у унутар овог сећања вратио на догађаје из гимназијских дана, а затим и коначно „у садашњост” и напokon их (себи) објаснио. На тај начин, асоцијативни принцип повезивања мотива, тј. приповедачевих мисли, које су заправо нанизане ремиснисценције из прошлости, повезује не само догађаје, ликове и мотиве у роману, него и само двоструко приповедно *Ја*. „Ако се о раним данима, о годинама одрастања и спознавања света, приповеда из позиције детета, писцу се отварају широке могућности наративног коришћења разлике између сазнања и жеља – деце и одраслих. Ако писам користи те разлике, у његовом приповедном тексту се појављује двојно виђење истих ситуација, при чему истовременост тог одраслог и дејег виђења аутору даје могућност да из њихове различитости текст обоји јарким средствима ироније и хумора” (Ајдачић 2009: 139). Преплитање мотива и прелазак из једне временске равни у другу омогућен је посредством евокација и доноси лирске елементе у Михаиловићеву прозу, јер је низање успомена приказано као својеврсно „понирање” у сећање, будући да је „садржај приче само први слој, само видљиви део једне целине замишљене као спиштање низ време у покушају да се досегне оно што увек измиче нашој перцепцији у сваком покушају да досегнемо пуноћу садржаја онога што је постало прошлост” (Микић 1998: 197). Лирско у роману је и усредсређивање на осећања, тј. стављање унутрашњег доживљаја појаве као подједнако важног поред спољашњег догађаја. Михаиловићев приповедач често у описе уноси елементе који имају високу стилску вредност, тиме опис готово претварајући у *троп* (Микић 1998: 208), чиме се епски текст приближава лирском, односно граница између ових двају елемената постаје умногоме дисперзивнија. Ако се троп посматра као „употреба фигуративног језика, преко речи, фразе или слика за постизање одређеног уметничког ефекта” (Милер 1991: 9), (поетска) фигуративност и специфична стилизација језика јесу једна од најзначајнијих облика Михаиловићеве прозе, односно једно од најупечатљивијих средстава којима постиже уметнички ефекат. Кит и Лундбург (2017) описују троп као „замену речи или фразе мање дословном речју или фразом”. И сама реч *троп* претрпела је семантичку промену те може служити и за означавање књижевних (и реторичких) средстава која се често понављају или прекомерно користе, попут одређених мотива или клишеа. М. Ковачевић (Ковачевић 2000: 11) истиче да су за реафирмацију саме реторике, посебно као теорије стилских фигура, свакако најзначајнији потицаји дошли од великих француских песника: Малармеа и Валерија, наводећи у прилог томе Валеријево схватање књижевности као попришта за примену разних својстава језика, јер је грађење стилских фигура грађење и уобличавање језика самог. Слој звучања, ритам и тон изговореног одлике су лирских текстова, а присутне у овом, али и осталим Михаиловићевим делима. Неретко су целе песме инкорпориране у роман, што је и овде случај. Стевин отац катакада у кафани оштрим, напуклим гласом пева песму „за коју су сви знали да је његова”:

„Да зна зора,

да зна зо-о-ра
коју цуру
љубим јааа.
Не би зора,
не би зо-о-ора,
за годину
сванулааа.”

(ГМ, 34)

Поетски елементи наглашени су и самим формалним обликовањем песме, односно графичким решењима за која се писац одлучује. Подељени слог и умножавање гласова који сведоче о дужини слога указује на компоненту звучања, односно прецизније сугерише читаоцу како би песма требала да буде интонирана, али и изазива комичан ефекат, како својим специфичним склопом одступа од ортоепске норме.

С друге стране, епски чиниоци су они који упућују на упливе аутобиографских и осталих фактографских фрагмената, фабулативност, упућивање на историјске догађаје, простор и време, али и широка плејада ликова који чине свет детињих успомена толико вивидним. На тај начин, стилогеност Михаиловићевих текстова одликује се нарочитим спојем лирских и епских елемената, који су врло тесно испреплетани, премда се можда чини да епски начин приповедања чешће доминира. Ј. Јовановић (2016:151) истиче да се у распореду целина са доминантним реалистичким или поетским цртама уочава образац: „Низ прича и: сприповеданих у релаистичком маниру представља припрему за преображај стања приповедача, суочавање са неком истином, откривање тајне (живота) који су дати у једној краћој прозној целини са функцијом лирске поенте (...)”

Р. Ходел (Ходел 2017) роман *Гори Морава* сврстава у трећу од пишчеве четири фазе Михаиловићевог стваралаштва, наведене у њиховом разговору 11. септембра 2007. године и овиме подцртава пишчеву (ауто)биографичност и примат персоналне тачке гледишта:

„О скоро контемплативној везаности за сопствено искуство сведочи и аутобиграфски роман *Гори Морава* (1994), који се састоји од хронолошки поређаних слика сећања, које почињу са раним детињством, а у трећем делу показују како ја-приповедач након две деценије долази да посети своје рођаке у Ћуприји. Свесно, а често и аутоиронијски, Михаиловић при томе демистификује сопствено „ја”, (...)” (Ходел 2017: 46) Оно што такође чини ову причу аутобиографском је то што „покушава да текстуализује индивидуални процес друштвене потврде идентитета кроз самоописивање и тумачење самог себе и света око себе” (Радић 2011: 34). Развој приповедне свести М. Аћимовић Ивков објашњава на следећи начин: „Уз детињи, наивни поглед на живот и свет, иде неразумевање појава и односа у њему, а то неразумевање, поред тога што је извор неспоразума јунака и света, погрешних закључака и искривљених тумачења, током времена и сазревања приповедача лагано је нестајало и прелазило у разумевање, које је прерасло у немирење и непристајање. У том распону се одвијала путања развојног лука приповедне свести у овом роману са аутобиографском подлогом” (Аћимовић Ивков 2018: 240).

Раздвајање на временском, али и композиционом плану прати и специфична удвојеност приповедне перспективе. Одрасли приповедач проговара књижевним стандардом у првом лицу, док јунаци сећања говоре аутентично, користећи се дијалектизмима, регионализмима, вулгаризмима, колоквијализмима итд. Овим се аутор „ослободио оквирне ситуације која ствара илузију усменог говорења и определио се за,

терминологијом Жерара Женета, интрадијегетичког-хомодијегетичког наратора. При томе, подвојеност кључне наративне инстанце, односно симптоматично смењивање, каткад и укрштање понајпре психолошке, потом и фразеолошке тачке гледишта приповедача-одраслог човека (Стева је ожењен, има сина и годинама живи у Београду) и тачке гледишта приповедача-детета, испоставиће се изузетно важним за тумачење овог, по обиму, кратког романа.” (Кецојевић 2021: 138)

Као и у осталим Михаиловићевим романима, историјски догађаји (Први и Други светски рат) и одјеци предратног и послератног времена неће бити у доминантна тема приповедања, већ служити само као нека врста приповедног *временског оквира*, узгредне напомене помоћу које је читаоцу омогућено да се прецизније оријентише у причи. Узрок за овакав тип опредељења можемо тражити можда баш у темама Михаиловићевих дела, али и начину на који се те теме доносе, тј. стислком уобличењу ауторовог приповедног света. Доминантни су прикази појединачних људских судбина, портрети „малих” људи, оживотворени уз ванредно сликање света унутрашњих преокупација и интимних превирања. Роман *Гори Морава* приказује најпре одрастање дечака-приповедача, породични живот, ликове који су имали највећи утицај на Стеву у његовом детињем микрокосмосу и све оно што наратору изазива сећање на језичко обликовање и просторно одређење својих успомена.

Хроника детињства отпочиње нарушавањем идиличног стања безбрижности. Како С. Фројд истиче у есеју *Нелагодност у култури*, постоје три основна узрока патње у људском животу: она долази из свести о сопственом пропадљивом телу, из спољашње средине и из односа са другим људима (Фројд 1981: 56). Тако и прво питање о сопственом пореклу и породичној историји јунаку-приповедачу (који још увек има наивну перцепцију света) долази управо из спољашње средине и активира питање припадности и идентитета путем буђења сумње у то ко му је биолошка мајка. Приликом свађе на санкању са другом Пајом дечак Стева му каже:

„Ти си ћорав! Ћорчо ћорави!”, на шта ће му Паја увређено одвратити:
„А тебе тетка Лепосава није мајка, тебе је мајка умрела и ти немаш мајку!”

На дечаково питање да ли има мајку тетка Лепосава после овога инцидента говори:

„Како немаш сине? (...) Па шта сам ти ја? Ја сам ти мајка.”
(...) Права мајка није она што роди, те се изврне и умре, но ова веселница што негује и подиже. Лако ти је да мреш, ’ајде, жено кисела, остани и живи. То да те видим.”
(ГМ, 18-20)

Лепосава разговара са Пајином мајком, након чега ће јунаку рећи да не зове више друга ћоравим, јер му је вид ослабио након што му је отац погинуо у железничкој несрећи, што у дечаку буди питање „да ли се наочари носе само кад ти умре отац или кад ти умре мајка”. Свест о томе да је сироче почиње се све више утврђивати. „И ако, (...) он управо због тога што је дете не може да схвати ко му је заправо мајка, ограниченост његовог видокруга неће бити препрека да својим малецним искуством обухвати прве трагичне импулсе у сопственој судбини (Микић 1998: 196). Развоју првог трагичког импулса доприносе и коментари који детету долазе управо из спољашње средине: мештани углавном његову (нешто старију) тетку-мајку називају бабом, штројачки матадор из Јовца, „један погоспођени сељак из Јагодине” пита Лепосаву где јој је човек и чије је то дете, да би

напоследку додао да је мало окаснила и да је „*то* требала на време да ради”. Овакве изјаве сваки пут косну дечака и уздрмају га, али он је у својој детињој свести више љут но тужан, увређен јер остали не разумеју да Лепосава *јесте* његова мајка. „Предочени моменат недвосмислено указује на специфичност Михаиловићевог наративног поступка јер, разуме се, приповедач од почетка поседује све кључне информације о догађајима, па ипак, готово по обичају, опредељује се за ограничено знање и разумевање јунака у тренутку у коме се ти догађаји збивају” (Кецојевић 2021: 139) Према преминулој биолошкој мајци јунак је посве индиферентан и у приповедању спомиње је тек једанпут-двапут, означавајући је као „она жена Љубица”, што указује и на емоционалну дистанцу коју према тој, за њега непознатој особи осећа:

„Моја мама и мој тата тада нису говорили. Два-три месеца раније била је умрла она жена Љубица. Мој отац је онда имао двадесет четири године, људима је изгледало као да ништа око њене смрти не разуме, само је плакао и клатио се, није могао ништа око сахране да помогне и због тога су се сви на њега љутили.... Моја мама је сматрала да је он крив што је та Љубица умрла и зато више није хтела да говори с њим.” (ГМ, 127)

Однос према оцу умногоме је амбивалентан. Јунак-приповедач показује некакву невичност у комуникацији са њиме, јер жели да му се приближи, али не уме. Када би требало да преспава код њега, дечак би био окружен непознатим стварима и мирисима, отац би у сну причао, кашљао и загрцњивао се, што би детету само будило страх од очеве смрти, тако да би целу ноћ пробдео и једва чекао да се врати кући. „Приказујући све ове детаље, приповедач ни у једном тренутку не говори о оцу са топлином, напротив он оца увек доживљава као неког ко долази из једног другог и другачијег света” (Микић 1998: 203-204). На очево питање да ли га воли Стева одрично одговара, чиме се неспоразум само продубљује:

„’Је л’ ти мене не волиш?’

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

’Ја волим моју маму.’ (...) ’Али’, рекао би, ’ја сам ти отац! Ја сам те родио. А она ти није ништа.’

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

’Ја волим моју маму’” (ГМ, 84).

Ово неразумевање чини се да је обострано и тако остаје све до краја: јунак негује оца на самрти и труди се да му олакша последње дане, али све време му је непријатно и не зна куда да се дене. „Однос *отац – син* у знаку је неразумијевања и неспоразума. Углавном пијан и неуредан (...), отац не успијева да пренесе на сина своју безмјерну љубав – син му је једина веза са свијетом.” (Делић 2017: 79). Постоје, међутим, два тренутка када долази до одступања од скривања емоција, а први јесте онај када дечак на очевим раменима сасвим изненадно шапне да га воли, а овај на то засузи, изговарајући се стидно да је „знојан”:

„Неће мој тата пасти! Обујмио сам му главу рукама и нагнуо му се над велико уво. „Тато”, шапнух, „ја тебе волим.”

Тад, и више никад! Никад му дотле то нисам рекао, и никад после тога. (...) „Стегох му онако главу. Миловао сам му необријане образе, који су под мојом шаком шкрипали. Онда приметих, лице му је било мокро.” (...) „Љуљушкао сам се као у добром моравском чамцу и осећао сам се сигурно и пријатно. Неће се овај чамац, знао сам, преврнути. Мој тата добро весла. (ГМ, 83)

У сећању које нам предочава мали приповедач доминантна су сама осећања сигурности, топлине и љубави према оцу, са којим ипак успева да оствари однос блискости и бар један тренутак нежности, која се, и поред покушаја затајења и скривања, ипак недвосмислено открива. У тренуцима фантазије о томе како чика-Макса (*мој другар чика Максим Пиздић Из Руме Има Дуне Од Гуме*) и он марширају боси и ударају у добош, попут повратника из великог рата, наратор ће нам открити свој став према односу са оцем:

„(...) Свирамо жмурећи од радости и уживања и никога око себе не видимо, свирамо опијени од красоте, доносећи народу вест да је тешки рат завршен, објављујући мир и љубав међу људима, а нарочито, нарочито, најважнију љубав на свету, љубав међу очевима и децом.” (ГМ, 95)

За разумевање очевог лика и односа између оца и сина од значаја је и сцена у којој јунак-приповедач, као већ стасали момак, оца случајно среће на обали Мораве, док, кријући се, пуши. Најпре се у њему јавља детињи страх да ће га отац ухватити у недозвољеној радњи и осећај стида и кривице, али убрзо Стева схвата да отац не само да га није опазио, већ је до изbezумљености занет сопственим унутрашњим превирањима, у том грозничавом заносу готово сасвим несвестан спољашњег света:

„Натученог шешира и с нечим изbezумљеним у нејасним очима, приближавао ми се раздрљен и виделе су му се голе груди и прљава, масна кошуља. Пришавши ми на неколико метара, одједном високо подигне главу и, као очајан, промрзао пас који у дугу зиму тугује за кучком, ону псовку, ту једну једину реч, у том тренутку мени ужасно тешку и гадну, изурла из себе као да се у њему нешто расцепи. А онда тише, чак тихо, али ништа мање очајно, настави да је журно, у такту понавља као да је плује.” (ГМ, 149)

Сам очев физички портрет који одаје утисак запуштености најпре изазива гађење и зазор код приповедача, који га затим преноси читаоцима. Управо физички изглед указује на психичко стање Стевиног оца, који обалом реке Мораве лута као у делиријуму. Поређење оца са псом који завија тугујући за кучком онеобичава приказ и депатетизује га (овим ће се стилским поступком, а такође и поређењем са псом не-случајно Михаиловић користити и приликом описивања боловања ујка-Драгог). „Устаљена поређења са прилошком функцијом су често повезана са представом пса: *цркнути као пас* – укр. *померти як собака* ‘умрети у сиромаштву или без икога свог’, *радити као пас* ‘много и тешко радити’, *живети као пас* (на ланцу) ‘живети спутано’, *гледати као бесно псето* ‘гледати бесно’, *живети као пас и мачка* – укр. *як кіт (кішка) з собакою* ‘живети у сталним свађама’ – укр. *дивитися як побитий собака* ‘жалостиво гледати’.” (Ајдачић, Ајдачић 2015: 84) Спектар лексичких тумачења појма *пас* у српском језику немали је, а од нарочитог значаја је то што су већином негативно маркирани: „Велики број устаљених поређења са компонентом ‘пас’ у српском и

украјинском језику показује разноликост, посебно негативних црта ове домаће животиње. Устаљена поређења која се завршавају *као пас*, сведоче да људи те црте сматрају својствене псу: *мокар, уморан, веран, вредан, безобразан, бесан, ружан*, а у устаљеним поређењима са прилошком функцијом описа људских дејстава која се пореде са псећим: *живети, цркнути, лагати као пас*. Фразеологизми *мрзети као пса, ходати као пребијен пас, изгрдити на пасја уста* немају украјинске еквиваленте. А покудно означавање велике количине нечега помоћу поређења срп. *има као кусих паса* одговара украјинском *як собак нерізаних*. Фразеологизмом *нема ни кучета ни мачета* истиче се да особа живи потпуно сама. Близак томе је израз *сам као пас* ‘веома усамљен’. Када се у устаљеном поређењу пас доведе у везу са мачком: срп. *живе као пас и мачка* – укр. *як кіт (кішка) з собакою* са глаголом *жити* (живети), Срби и Украјинци означавају живот у сукобима и свађама” (Ајдачић, Ајдачић 2015: 86). Приказ оца који као промрзао пас подиже главу и тужно завија у складу је са поменутих негативних одређењима овог појма; он је, не само *уморан, бесан, ружан, пребијен*, него и *веран* својој покојној жени Љубици, за којом годинама тугује, не пристајући да се поново ожени и настави са својим животом. Значај изговорене речи апострофира се и у овом одломку, када отац изговара псовку, ту „ужасно тешку и гадну” реч, коју детињи приповедач не жели ни да пренесе у целости у приповедање, под утиском сопствене пренеражености призором – у оквиру збирке *Ухвати звезду падалицу* псовка ће бити непосредно експлицирана, вероватно зато што њом не доминира перспектива дечијег но одраслог приповедача – али начин на који је описано изговарање речи указује и на њен смисао и значење. Он псовку најпре „изурла из себе као да се у њему нешто расцепи”, чиме нам Михаиловићев наратор сликовито указује на стање крајње очаја, болног крика и вапаја беспомоћног човека којем ништа друго не преостаје осим да сав свој животни јед излије у ту једну једину реч – псовку, коју гласно изговара. А након почетног пролома, реч наставља да понавља „тише, чак тихо, али ништа мање очајно, у такту, као да је пљује”, стварајући притом читаву звучну слику патничког ропца у који отац доспева. Од нарочитог значаја у стилском уобличењу призора су поређења („изурла као да се у њему нешто расцепи”, понавља реч „*као да је пљује*”, „Осетим се као да ми је неко пљуснуо кофу прљавштине у лице”), која сликовито указују на физичку компоненту говора и његовог дејства. Након изговарања псовке, очев портрет постаје готово гротескно избличен: ногу избације испред себе „као штап”, раскопчан капут се клати око њега попут црних крила, док десну руку избацује у страну, док се батрга и шапуће. Врхунац се постиже приказом очевог лица у овом наступу изbezумљености, оног тренутка када јунак-приповедач успева, упркос сопственом страху, да га ипак сагледа: „Обично поднадуло и некако презриво безизразно, сад је било изгужвано као прљава марамица. Кроз необријану браду, као две златне панљтике, светлуцале су му сузе.” (ГМ, 149-150) У гротескној пиктуралности описа изгужваног, поднадулог лица, које подсећа на лик Едуарда Сама из Кишовог *Породичног циклуса*, контраст и елемент катарзичног духовног прочишћења и искрености излива емоција постиже се увођењем поређења суза са *златним* пантљикама. Реч *пантљика* означава траку или врпцу (Ћосић 2008: 714), а *златна трака* постаје орден очевог страдања, симбол награде за неспокој и мучеништво. Р. Микић и у овој сцени подцртава значај поступка симболизације и мотива стида, активираним неадекватношћу испољавања негативних емоција у ширем друштвеном контексту: „(...) низ елемената у овом опису има карактер знака који, на једној страни, описује оно што се са приповедачевим оцем догађа, док, на другој страни јасно дефинише и његов социјални статус у истој мери у којој захвата и његова осећања. Као што се син крије и пуши, тако се и отац крије од људи док упућује

своју псовку као сажети одговор на све животне невоље са којима не уме да води борбу” (Микић 1998: 206).

Питање субверзивне моћи наслеђа и мотива болести апострофирано је под насловом *Страх од чворуге*. Дечак зна да у породичној историји постоји дуги низ оних који од ње пате: отац под гушом носи крупну и покретну чвору, ујка-Драги на левој страни чела има чвору „која му је доносила невоље”, а доцније ће од чворуге пострадали и стриц Станоје. Наслеђе у овом случају фигурира као активатор тенденција ка фиксирању неуротског: јунак се препијава у потрази за чворама, па када пронађе неку уплахирано пита мајку: „Је л' се од то умире? (...) А је л' ћу да идем у санаторију?” (ГМ, 30-31). Ј. Делић (2016: 80) истиче да „страх од кашља и страх од чворуге није само основно осјећање, већ и основно породично стање. Тај страх се непрестано понавља и потврђује своју оправданост у болестима и смртима рођака. Кашаљ и чворуге, односно болест и смрт, постају лајтмотив ове прозе.”

Детињу перцепцију и поимање света карактерише и специфичан однос према језику, који Стева доживљава као још једну од тајни које треба докучити. „(...) Описујући своје дечје болести и начин на који су га лечили баба Велика и доктор Томић, пажњу (ће – М.П.) посветити и појединим речима (*физита, рецепис, бушуљвици*), јасно нам стављајући до знања да су по среди речи које су, у свему, изван оног језичког слоја који користи и он сам и људи око њега” (Микић 1998: 200). Ујка Драги обећава дечаку да ће му направити „врбову свирајку” са три рупе кад буде оздравио, на шта дечак намргођено одговара: „Добро”, (...) „Ако не слажеш.” (ГМ, 65) На ове речи, ујка Драги прави зачуђено лице, па се насмеје: „То је у селу била јако крупна *реч*, која се ретко потезала. Али ја се у финесама често нисам сналазио” (исто).

„Читалац лако запажа како му приповедач, спуштајући свој поглед на саме реч и њихова значења, жели да покаже на који начин се њима не само именују ствари и појаве, већ на изванредан начин, уређује свет, даје статус бићима, стварима и појавама” (Микић 1998: 200-201). Да реч функционише и као специфичан знак друштвеног статуса видимо када дечак Стева приповеда о галантеријској, текстилној радњи свога оца и јасно разграничава појмовно и значењско разликовање речи којом се она означава: „У знак поштовања, у нашем породичном речнику она ће заувек остати насловљена као *радња*; све оно што је касније у трговини имао називано је *дућан*; *радња* и *дућан* се никад неће побркати.” (ГМ, 34) Тачка гледишта јунака приповедача најпре је психолошка, а затим *фразеолошка* (Делић 2016: 78), јер се портрет једне књижевне личности изражава управо путем језика.

5.2. Мотив смрти и ирониички упливи хуморних елемената

Мотив смрти такође је један од мотива конзистентно имплементираних у романескни ток, а његова улога постаје есенцијална и за формирање Стевине личности у најранијем детињству. „Породична прича се преображава у причу о болестима, патњама и смртима. (...) Породичном кругу (*умрлих* – М.П.) припадају и имена која изговарају деца и мама Лепосава, с обавезним сталним епитетом *јадан* уз њихова имена: *јадни Мика, јадна Деса, јадна Љубица*. Ријеч је о дединој прерано упокојеној дјечи чија имена употпуњују породични смртопис, односно Михаиловићеву књигу мртвих.” (Делић 2016: 80) Први сусрет са смрћу дечак доживљава када га обавештавају да је умрла баба Велика:

„Како?”, упитао сам збуњено. Још сам познавао сасвим мало живих који су умрли, већина умрлих за мене никад није била жива.” (ГМ, 108).

Овај догађај активира сећање на претходне смрти које је доживео (баба Николија, деда Љуба) и јунак пита мајку „како се то умире”, на шта му она говори да се то дешава кад не пазиш на себе и разболиш се. На основу својих искустава са болестима и лежањем истих, Стева доноси закључак да се одраслима то толико и не допада, јер у супротном не би хтели да га бију кад се разболи те се овим први ироничан отклон од трагичког патоса.

Повратак у завичај чини тематско језгро трећег дела романа и сада наивно детиње неразумевanje бива смењено перспективом одраслог човека, већ свиклог на животне недаће. У неколико прича описана је болест и смрт стрица Станоја, која асоцијативно изазива реминисценције из прошлости – сећање на очеву смрт. У то доба приповедач је имао седамнаест година и био гимназијалац и члан партије, а из узгредних коментара наслућујемо аутобиографске елементе идиолошке опресије, боравка у затвору и политичког угњетавања јунака-приповедача која су тематизована у романима *Кад су цветале тикве*, *Злотвори*, *Чизмаши...*

Уплив хуморно-гротескних елемената уочавамо у ситуацијама које су трагички интониране: приликом сусрета са смрћу јавља се хуморни ефекат. А. Бергсон (1992: 10) нарочито истиче „друштвену” улогу смеха, односно његову основну корисну функцију, а то је она која се остварује у друштву и која чини припаднике друштвене заједнице такорећи уједињеним смехом. Кајзер (2004: 193-194) гротеску дефинише као удружење хумора са стравом, можда отуда њена појава у ситуацијама када јунаци осећају зазор. Приликом сусрета са смрћу, у Михаиловићевој прози нарочито значајну улогу имају – доктори, било да су људски или персонификовани ликови. Смртно болесни, али не и духом клонули стриц Станоје у београдској болници, показујући на остале болеснике, изјављује: „Видиш ли ове? Све је то за *доктора Будаковића*” (ГМ, 154).

Доктор Будаковић представља еуфемистички назив за смрт, која је антропоморфизована, представљена као човек, личност, а ова метафора има двоструко значење: с једне стране, упућује на *будак*, алат за копање, односно чин копања раке који се везује за погребни обред; док, с друге стране, *Будаковић* бива крунисан докторском титулом, иронично указујући на непотребност и баналност лекарског заната пред коначним судбинским суочавањем са смрћу, те комичан отклон од трагичког патоса. А стричевих речи сетиће се јунак-приповедач управо уочи стричеве сахране, када ће своје ставове још једном потврдити: „Све се припрема за сутрашњи празник доктора Будаковића, најчувенијег и најпоштованијег српског доктора на свету” (ГМ, 156-157).

Сцена у којој, као већ одрастао човек, приповедач болесног стрица Станоја води код доктора Пејовића неодољиво подсећа на неколике сцене из романа *Петријин венац*, јер се озбиљност ситуације и суочавање са опасном болешћу, приказују кроз вулгаризмима онеобичен говор лика, који је, не случајно, управо – доктор:

„Е, мој ти”, одсечно при том крешти као на регрута, „је л’ видиш шта си учинио! И шта ћемо сад! А? Где си био досад! А?” (...) „Можеш лепо да почнеш да спремаш гробницу. Усрао си ону ствар ко ћуран мотку. Јеси ли спремио гробницу? Сад ћеш ти, мој брајко, да путујеш! Јеси ли спремио гробницу?

(...) „Питам те”, (...) „а ти гробницу јеси ли спремио? Ко да ти нећеш да умреш!”

(ГМ, 139-140)

Као и у случају Петријог сусрета са доктором Ћоровићем, тон и лексика доктора Пејовића у складу су са позицијом говорника којем је дозвољено да се користи вулгаризмима у друштвеном контексту излива гнева који осећа услед осећаја сопствене

немоћи, професионалне немогућности да помогне пацијенту који је, смртно болестан, по помоћ касно дошао, а изрази које користи у обраћању служе стварању утиска фамилијарности, јер су доктор и стриц стари знанци, „комшије и вршњаци”. Читаоци, заправо, из емоционалне реакције и говора доктора Пејовића, закључују о правом здравственом стању стрица Станоја, пошто остали ликови, па ни он сам о томе неће експлицитно проговорити. Стилском уобличињу Пејовићевог изрази, осим вулгаризама (*Усрао си ону ствар ко ђуран мотку*), умногоме доприноси и понављање које указује на степен угрожености болесника и безизлазност ситуације.

Још једна сцена у којој је испољен овај парадокс описана је под насловом *Пишање удаљ*, који говори о смрти ујка-Драгог. Дете љуби ујака на самртном одру све време нестрпљиво ишчекујући тренутак када ће, напослетку слободан, потрчати напоље да са браћом приреди такмичење у пишању у даљ. „Смијех депатетизује патетично опраштање од покојника, а комична дјечја игра побјеђује смрт. Проза добија на умјетничкој истини и увјерљивости.” (Делић 2017: 86) Иронијски отклон и преплитање хуморног и трагичног није, међутим, карактеристичан само за детињу перцепцију стварности. И доцније, када пред очеву сахрану посматра облачење мртваца, дешава се слично.

Покушавајући да мртвацу обуку сако никако не успевају, те почињу да се нервирају и псују: – *Ма држи га! Не ту него овамо! – 'Ди овамо! Ма зар не видиш да га држим! Не једи говна! –Ма дај му ту руку! 'Ди ћеш, бре! Улази, јебем ти матер!* (ГМ, 181) Псовке су у служби снижавања високе тоналности и сублимације емотивног набоја. Приповедач изненада постаје свестан комичности онога што се дешава, та ситуација делује му посве бизарно и он на њу реагује – смехом:

„А мој отац на оном столу, млитав као да је без костију и готово преклопљен, оборене главе и рашчепљених опружених ногу, онако придржаван за раширене руке налик на ухваћену птицу, на сваки њихов потез одговара новом поспрдном гримасом на лицу. И ја изненада почињем да се смејем.” (ГМ, 181)

Ови примери уметничког стилизовања мотива болести и смрти, појава које су, нарочито (али не искључиво!) из детиње перспективе сматране недокучивим или табуима, указују нам да наратор „свој основни приповедачки импулс везује за напор да се прекорачи граница многих тајни које нас окружују и да се сам свет учини јаснијим и прозирнијим” (Микић 1998: 196). На тај начин, Михаиловић не разоткрива тајну, већ доприноси бољем и већем разумевању њеног постојања уопште. Није случајно да се изнова појављује мотив птице, односно очево мртво тело пореди се са ухваћеном, неслободном птицом. Посматрани приказ облачења описан је кроз субјективну призму посматрача, те је од реалности одвојена семантичком амбигвалношћу (Ковачевић 1998: 84), што значи да „упућује на реалну стварност најмање као на подстицај, али и на доживљај стварности” као основ за изградњу приповедног света. Очево тело личи помало на кариктуру, а благо претеривање у опису делује комично не зато јер се појављује као циљ, већ као средство дочаравања искривљења стварности. Поред овога, смрти многих ликова у роману (баба Велика, ујка Драги, стриц Станоје, отац) имају симболички значај: оне означавају промене у микрокосмосу јунака, сведоче о протоку времена, али и указују на одрастање приповедача, чији се невини свет детиње маште полако и постепено деконструише, да би га до краја романа сасвим заменило одрасло приповедно *Ја*.

5.3. Језик као средство остваривања хуморног ефекта

Хуморни ефекат у роману јавља се неретко и из самог језика, а том приликом „Михаиловић паралелно користи потенцијал и стандардног и нестандардног језичког исказа” (Јовановић 2016: 160). Карактеристично за Михаиловића, језик се раслојава и у сагласју је са оним који говори, а тиме се, поред илузије непоредног доживљаја, постиже и ефекат убедљивости, јер се говор ликова по аутоматизму транспонује у локални или индивидуални језички идиом и тиме остварује изузетно снажан утисак о причи као истинитој исповести. Р. Микић истиче да приповедач обликује приповедни свет управо уносећи у њега богату фразеолошку материју, односно такву језичку материју која ће имати и дијалекатска обележја, како би се прича „чвршће” везала за простор, као и дечачког настојања да свет и појаве у њему разуме управо путем разумевања речи којима се те појаве именују. „Очито да је управо због тога Михаиловићев приповедач и настојао да језичко рухо своје приче што више обогати, идући готово равноправно и ка дијалекатским облицима и ка сфери социјално-типичне речи” (Микић 1998: 195). Употреба дијалекатског говора и социолеката одликује и овај роман, а комична поента остварена је нарочито удвајањем временске перспективе, односно читаочевим сазнањем да се одрасли приповедач „уживљава” у наративну позицију својих ликова. Приповедање је интрадијегетичко и фокализовано хомодијегетичко.

Основна говорна позиција остварена је стандардним књижевним језиком (за разлику од романа *Петријин венац*, *Кад су цветале тикве*, итд.), док је говор ликова типично дијалекатски обојен. Детињи и погрешан изговор речи такође је извор комичних ефеката („бушуљвици”, „рецепис”, „гентлеман”, „физита”). Приликом сукоба са другом Пајом који запомаже *Мамааа!* приповедач прави узгредну напомену: „Није ни знао да се не каже *мама* него *мамо!*” (ГМ, 18) чиме одступање од дијалекатског изговора бива предмет подсмеха приповедног *Ја*.

Ј. Јовановић (2016: 162) истиче да „када Михаиловићев приповедач жели емотивно да обоји сопствени доживљај неке особе, велику пажњу поклања детаљном опису њеног тела и гестикулацији, а овом поступку блиско је и само именовање јунака (Паја Ћора, Максим Пиздић Из Руме Има Дупе Од Гуме, Аца Поп, Лаза Мечка, итд.) За постизање ефекта емотивне „обојености” приче аутор се служи променом интонације, као и коришћењем ономотопејских речи, узвика и питања: *Ћути ту! Ћут!* (ГМ, 23) *Ја ти кварим? Ја ти кварим!* (ГМ, 11). За остваривање комичног ефекта од нарочитог значаја је лексички корпус којим се аутор користи, а у њега су инкорпорирани изведенице, сложенице, деминутиви, али и бројни регионализми, као и погрдни изрази, пежоративи и вулгаризми, који се нарочито јављају у говору ликова из приповедачевог детињства. „Псовке и вулгаризми припадају сфери емоционалног и експресивног говора, а изразито су негативно маркиране. (...) оне се јављају у књижевноуметничким текстовима у сврху стилизације и говорне карактеризације ликова.” (Катнић Бакаршић 1999: 85)

Т. Танасковић истиче да у оквиру језичких јединица негативне експресивности, у делима Д. Михаиловића можемо издвојити лексеме са високим степеном негативне тоналности, које класификује као погрдну лексику или пејоративе, негативне експресиве повишене тоналности и снижену лексику негативне тоналности, коју чине углавном фамилијаризми (Танасковић 2018: 401-403). Негативни експресиви повишене тоналности су лексеме којима се исказује намера говорника да свој став изрази на начин и са циљем да се подсмехне саговорнику или објекту именовања експресивном лексемом. Таква сврха

лексичког експресива ствара неретко ефекат ироније и шаљивости, увек уз компоненту грубости и недопадања. У једном примеру пејоратива подругљивост је укрштена са функционално-стилском компонентом прекора, као коментар на његово иначе недолично понашање/особину – *очекања* – у тексту: „Ту би ваљало”, једанпут ми је рекла моја мама, „да баце твог *очекању*. И све пијанице редом.” (ГМ, 85) У роману *Гори Морава* присутнија је негативна лексика снижене тоналности, коју углавном чине фамилијаризми.

Д. Шкиљан сматра да су у неким аспектима преношења поруке вулгаризми комуникацијски ефектинији, јер прецизно имају предмете и појаве: „на другој разини опсцености постају извором сликовитих метафора и осталих тропа и фигура које такођер могу, онима који таква стилска средства воле, побољшати саобраћање језиком. Али на трећој разини честом и многоструком употребом те се метафоре садржајно празне и могу означавати дословно било што, па се претварају у пукe поштапалице; то је и у свакодневном говору најчешћа функција псовке.” (Шкиљан 1989: 116) Такође, оне могу указивати на пропадност одређеној друштвеној групи.

Пежоративном лексиком у роману *Гори Морава* посебно је маркиран говор баба Велике, која своју афекцију и бригу, али и емоционалну инвестираност у дечију игру коју посматра, изражава комично грубим изразима и клетвама упућеним онима која се играју:

„Па ете ти га, ћорчо ћорави! Дигни венци и обоци, млада невесто! Ма, ене га у багрењар, ди си зинуо, коме! Тфи, слепци водио! Црк'о, не дао Бог, чиреви те, да Бог да, напали! Ти си будала, отац ти и мајка будале, сви ти по кућу будале, вренге ти гузицу изеле!” (ГМ, 13)

Емфатичка интонација у изразу праћена је градационим порастом снаге израза који се за ову прилику употребљавају. Дечак се најпре једноставно назива *ћоравим*, што је директно упућивање на његову неспособност да види противника у игри, потом *младом невестом*, синтагмом која метафорички упућује не само на пасивност у поступцима и наивност у понашању, већ је нарочито увредљива, с обзиром на то да се припаднику мушког пола упућује алузија која има везе са поседовањем „женских” особина; тиме се онај коме је упућена увреда лишава свих мушких атрибута и бива сврстан у раван „нижег”, мање способног бића. Потом следе клетве, која нарочито имају везе са болестима, што упућује на народну традицију, јер функционишу као говорне формуле које се користе онда када је потребно њихово ритуално-магијско дејство, као реакција на шок, или када не постоји други начин да се говорник другачије „освети” или реагује на учињену неправду, осим вербалним изразом. Сама чињеница да све ово изговара баба Велика такође кореспондира са позицијом женског говорника, јер су клетве као облици казивања у народној традицији углавном (али не искључиво) били начин најчешћи друштвено прихватљив изражавања беса/агресије за жене, којима није било дозвољено да ова негативна осећања изразе на други начин. Градација је присутна и у низању увреда *Ти си будала, отац ти и мајка будале, сви ти по кућу будале!*, док се у изразу *вренге ти гузицу изеле* користи турцизам *френге/вренге*, којим се именовала најпре заразна венерична болест, сифилис, а затим у народу овај израз почиње да се широко употребљава за означавање сваке врсте кожног осипа (Ћинђић 2013: 91) Употреба пежоративних израза у говору баба Велике која се руга дечаковој неснађености, али истовремено исказује и заинтересованост и симпатије реализује се као негативни експресив снижене тоналности. „Овакви примери показују да се присност, симпатије и љубав у језичкој слици света дијалекатске језичке личности неретко експлицирају

експресивима негативне оцене, најчешће због депатетизације и поимања експлицитног излива осећања као слабости.” (Танасковић 2018: 404)

„Шта ја тебе, *слинчо*, имам да покварим кад ниси за ништа! Ти си све покварио – кад си се родио! Испред носа га не видиш: па ди су ти, *ћорчо*, очи! Ти на Микићеву *ћуприју* да идеш, двајес’ петпарци да скупљаш! Тебе матер није родила но побацила! Има да умреш неспособан за живот, код леба без леба!” (ГМ, 13)

Поред поменутих *ћорчо* и *слинчо*, чести су и други погрдни апели: „Баш ми ти знаш, *слинчо*. *Килави Радоване*.” (ГМ, 15); „Приђи, *будало*!” (исто); „Добро, *кукумавко*.” (ГМ, 17); „Шта је, *килчо*?” (ГМ, 23); „Види колики си *магарац*!” (ГМ, 24); „*Будале* једне.” (ГМ, 44).

Поред овога, присутна је и неправилна употреба глаголских облика (*умрела*, *рекне*, *бидне*, *ће се заврши*), ономатопејских израза (*бобоњају*, *думбарамо*, *чекетања*, *чвркнуо*), конструкције са номинативом и акузативом (*по сокаци*, *играте жмурку*, *без муку*), као и речи са изостављеним вокалом или сугласником (*из’еле*, *овам’*, *подел’те*, *’леба*).

„Придев *ћорав* се у роману јавља у колокативној спрези која је у стандарднојезичком идиому подразумевана за синоним *слеп*: *ћорав сокак*, *ћорав улица*, те се и реализује са значењем које је у стандарду својствено придеву *слеп*. На плану концептуалне метафоре која је у основи лексичке метафоре придева *слеп* и *ћорав*, дијалекатски подсистем не показује специфичност – у развијању значења обе лексеме у дијасистему учествује иста индуктивна сема. Дистинктивна вредност дијалекатског подсистема у односу на стандарднојезички лексикон у овом се примеру базира на специфичној елаборацији метафоре, па се у дијалекту другачије функционално прерасподељују синонимни придеви.” (Танасковић 2018: 79)

„Сео је у *ћоравом* сокаку Танаска Рајића код Мораве” (...) (ГМ, 33); „Полазим ка парку и спремам се да скренем у Хајдук-Вељкову *ћораву* улицу” (...) (ГМ, 146)

Глагол *прецепити се*, са значењем *преплашити се*, проживети трауму, стрес’ маркиран је семантички, а његово значење мотивисано је семом *нарушити јединство наглим покретом* и почива на концептуалној представи апстрактне категорије психе као предмета (папира) који подноси физичке промене: „Твоме другу Паји је погинуо тата машиновоћа у железничку несрећу”, рекла ми је после тога, „и тад се прецепио и потресо да сад мора да носи наочари.” (ГМ, 19)

Колоквијализми се у тексту јављају паралелно са дијалекатским облицима:

„Окретао би ме једно време, *мувао* (...)”; „и најзад би *нажврљао* хартију звану *рецепис*”; „(С малом оштрином у покрету) хартија би била *тутнута*” (...); „У међувремену мама би ме *пљуснула* (...)”; „(...) умотала ме и утуткала (...)” (ГМ, 22) („Ајде”, наредила би баба.) „Отварај клопке.” (...) „*Зевај!*”, викнула би. „*Зевај, бре!*” Покушао би штедљиво да *одишкринем лалоке*.” (ГМ, 24)

Уз употребу колоквијалних израза, присутан је архаичан израз *лалока* који означава губицу или чељуст, а уз овај архаизам употребљени израз *одишкринути* онеобичава језичку слику и уноси нарочиту живост у приповедање.

Да језик служи као извор хуморних елемената уочавамо и из детињег задирицавања које се одликује специфичним поигравањем са слојем звучања и значења. Стеви се руга дечак Тоша јер иде у чешку школу изговарајући му: „Је ли”, (...) „кад завршиш *пчешку* школу, је л’ ћеш се напрајиш куче?” (ГМ, 55) Неправилно изговорен придев (*п*)*чешки* алузија је да именицу *нас*, тј. придеве *насји*, *псећи*, те отуда Тошино сасвим намерно подругљиво довођење у везу ова два појма у циљу вређања Стеве. На основу овог примера

уочљиво је да су и сами говорници (ликови у роману) свесни значаја сопственог језичког обликовања и да се њиме служе са намером да постигну одређени жељени ефекат.

Нарочито су живописна поређења која језичку слику приповедане стварности доносе на сасвим иновативан и јединствен начин:

„(стајаћу)... умудрен као ћуре улистано по ногама” (ГМ, 38);

„(...) разјурио Турци ко мачке с јебишта” (ГМ, 57);

„(отац)... прдећи на носингер у марамицу, наваљује на њега као на непријатељске ровове” (ГМ, 59);

„Немо’ да ти прескочим ова’ плот (...) те да те туна на лице места истропам ки репу!” (ГМ, 60);

„Из очију су јој искакале ситне сузе попут оних жабица из бара после летње кише, и крајевима мараме хватала их је као у клопку.” (ГМ, 68);

„Мучио га је кашаљ и, кесећи се, подизао је главу некуд ка грању, изгледајући као да хоће да залаје.” (ГМ, 68);

„(...) могао си по њој (тезги – истакла М. П.) да се на грудима и стомаку клизаш као по најбољој клизавици. Примакнеш столицу, па се полако испнеш, легнеш потрбушке као на санке и онда се, вукући се рукама за ивице, од једног до другог њеног краја, просто, фузаш. У глави ти се од тога врти као оно кад те неко велики ухвати под мишке и окреће око себе.” (ГМ, 71-72);

„(...) у непрестаним патњама због леђа, (...) ходао (је) укочено и смешно као ја кад напуним гаће.” (ГМ, 75);

„А он (тата) је хркао као да риче и каткад прекидао да дише.” (ГМ, 80);

„Нос му је онако у мраку изгледао огроман, као гелендер у чешкој школи. Могао си по њему да се фузаш.” (ГМ, 83);

„(Човек) (...) ситног носа с кратким црвеним ноздрвама као у мајмуна.” (ГМ, 85);

„(...) лупа као Максим по дивизији” (ГМ, 94);

„Дебео је као лубеница и познајем га.” (ГМ, 146);

За све наведене примере карактеристична је употреба колоквијалних израза и фамилијаризама, а некада и пејоратива и вулгаризама, чиме се постиже депатетизација, али и онеобичавање израза. *Умудрен као ћуре улистано по ногама* јунак-приповедач постаје стари сват иако је још увек дете и описује свој доживљај и значај који себи придаје у том тренутку из дечије перспективе, али истовремено и ироничан отклон из приповедне „садашњости”, тј. перспективе одраслог приповедача. У примеру *разјурио Турци ко мачке с јебишта* славни подвиг команданта Миленка Стојковића, војводе Првог српског устанка, описан је из визуре ујка Драгог, а доживљен од стране јунака Стеве, који у коментар ставља да у том тренутку није ни знао ко је војвода Миленко, нити разумео поређење са мачкама, али га је било срамота да пита. *Немо’ да те туна на лице места истропам ки репу!* претња је која сведочи о напетим комшијским односима и истрајним сукобима који се, ипак, на срећу, најчешће закључују комичним млатарањем косирима, вилама и секирама.

Поређење суза са ситним жабама које скакућу по барицама после летње кише, а које Стевина мајка крајевима мараме хвата током разговора са својим оцем, Стевеним дедом, ствара изразито сликовит отклон од мотива болести ујка Драгог. На ову слику надовезује се и опис болесног ујака који тумара по дворишту гледајући некуд у грање или небо, и, мучен кашљем подиже главу као да хоће да залаје. Дизање главе истовремено буди асоцијацију на одбаченог, усамљеног пса, луталицу, али и комичну асоцијацију, јер се болеснички кашаљ доводи у везу са *лајањем* – оглашавањем које је својствено животињи.

Сама лексема *лајати* обилује значењском потенцијалом, те осим изворног значења „испуштати лавез”, ту су и значења изведена преко синонима: „еуф. *претеривати*; еуф., рег. *лажуњати*, рег., изр. *причати причу* изр., фам. *фолирати* (некога) фам., *говорити неистину ландати* рег., *китити* еуф., *дотеривати* еуф., жарг. *ложити* жарг., *палити*, жарг., *фалсификовати* еуф., *обилазити истину* еуф., *петљати* фам., *лажати* рег., *баронисати* жарг., *врдати*, *измишљати*, *обмањивати* (некога), *фарбати* (некога) фам., *лагуцкати* еуф., *кривотворити* еуф., *пржити* жарг., *зачињати* еуф., *патворити* еуф., *олајавати*, *мазати очи*, *прекрајати* еуф., *лагити* еуф.” (Ћосић 2008: 289).

Р. Микић сцену ујка Драгог у дворишту објашња на следећи начин: „То што му се чини да ујак, подижући главу ка небу, као да хоће да залаје је наговештај поступка *симболизације*, пошто се ујаково понашање преводи са једног плана на други, губећи притом дословно значење” (Микић 1998: 203). У најједноставнијем поимању, симболизација подразумева представљање одређеног садржаја знацима, симболима. Међутим, с обзиром на то да се приповеда о ујаковој болести и ситуацији која је детињој свести до краја неразумљива у тренутку када се дешава (а и у сећању одраслог приповедног *Ја*), те може бити посматрана и тумачена и као својеврсно *трауматско* језгро, интересантно је поменути чињеницу да се под симболизацијом се у психијатрији и психоанализи подразумева механизам помоћу којег се неки латентни садржај преиначава у симболе који су свести неразумљиви (Видановић 2006: 437-438). Овај процес функционише заправо као механизам одбране, јер се њиме управо спречава да потиснути садржај допре до свести. Тумачењем симбола откривамо садржаје сопствене подсвести и(ли) колективног несвесног, те није зачуђујуће што се Михаиловићев детињи приповедач одлучује за овакав начин онеобичавања сећања и сликања стварности.

Чика Миланче, који је у непрестаним боловима због леђа, креће се на начин који дечака подсећа на његов сопствени, али у тренуцима кад „напуни гаће”, те се још једном бол доводи у везу са хумористички обојеном сликом. Тата хрче као да *риче*, чиме се оцу, значајној личности Стевиног детињства и овог романа, приписују животињске особине и тиме снижава страхопоштовање према његовом ауторитету. Нарочито је извор комике то што је рикање облик животињског оглашавања који је својствен кравама, тј. биковима, те се фигура оца имплицитно пореди са овом врстом стоке.

Лупа као *Максим по дивизији* фразеологизам је који се (и данас) употребљава „када неко прича нешто бесмислено или расуђује о нечему о чему мало зна, много прича, а у ствари ништа не каже”, а односи се на изум Хајрама Стивенса Максима, конструктора типа митраљеза (1884), који је по њему назван Максим и коришћен у Првом светском рату. Митраљез је испаливао је чак неколико стотина метака у минуту, те био веома бучан, па отуда „лупање”.

Интересантна је употреба и речи одмила, хипокористика, које се одликују стилском специфичношћу која кореспондира са поднебљем из којег долазе и начином живота говорника:

„Е, мој *шутило*”, милује ме деда по ошишаној глави. Пола века је провео у планини с овцама и тако је прекрштавао све мушке унуке. Шутило је за њега било још неизрасло, шуто мушко јагње и ово је за њега било највећа милошта. (ГМ, 60); „Дедин шутило”, рекне механички. (ГМ, 67);

Примарно значење појма *шутило* је „младо, шуто мушко јагње”, те на тај начин „емоционална компонента у мотивационо-прагматичкој структури језичкога знака

подразумева говорничково исказивање љубави према објекту именовања, а функционално-стилски оквир условљава висок степен позитивне експресивности.” (Танасковић 2018:449)

5.4. Улога фолклорно-митских образаца у обликовању приповедне слике света

Од изузетног значаја је и поменута митско-историјска подлога романа, односно уношење кратких у текст фолклорно-митских облика (бајалица и клетви), карактеристичних за завичајно поднебље приповедача. Ови облици јављају се у критичним/„прелазним” животним ситуацијама; бајање се врши приликом болести, на одру покојника, итд. Митско-магијски регистар доноси и лексику са магијском функцијом, по чему нас ови елементи подсећају на претходно анализирани Михаиловићев роман – *Петријин венац*. Специфичности лексике са магијском функцијом порекло воде из народне традиције, те имају многе одлике кратких фолклорних облика: карактерише их формулативност и варијантност. Вук С. Карацић басме одређује као „оне ријечи скупа што бајалица или бајач говори кад баје” (Речник књижевних термина 1985: 60) Поред Вукове дефиниције постоје и ове:

- Бајати, „говорити, држати предикту, саветовати”;
- Бајати „причати тихо и неразумљиво (о детету); причати шапатом као да се дозивају духови; зевати” (Петровић 2019)

Бајање заправо представља најархаичнији облик народне медицине настао још у време старих словенских племена, као део праксе магијске медицине, из страха од болести и природних стихија пред којима је човек најчешће био беспомоћан (Вуловић 2015: 17) Непросвећеност, која је доводила до превласти маште над разумом, у тренуцима болесних и абнормалних стања, резултовала је појавом веровања (наде) да се недаћа може спречити магичном моћи речи и/или магијским радњама. Тако бајалице функционишу као нека врста „примитивне молитве, али и претње болестима и свим недаћама које се доживљују као антропоморфна бића” (Јањић 2012)¹⁵. Изговарањем басме има исцелитељску и заштитну функцију: њиме се негативна сила или биће може удаљити, а угрожени припадник заједнице (или заједница у целини) ослободити од напасти.

У теорији књижевности и фолклористици термин *басма* где означава облик народне лирске молитвене поезије, који се „од осталих сродних песама и говорних творевина са истом или сличном наменом издваја сликовитошћу и концизношћу израза и експресивношћу тајног језика” (Јањић 2012)¹⁶. Лексикографски, бајање се дефинише као „изговарање враџбина и вршење пропратних магијских радњи, прорицање и изговарање враџбине и истовремено вршење пропратне магијске радње.” (Петровић 2019)¹⁷ Бајање, као најархаичнији вид народне медицине, посебан је термин који служи да означи сам чин казивање басме, односно тајанствену радњу (Јањић 2012), „која се врши уз примитивну

¹⁵М. Јањић, Басма и бајање, вид народне медицине (на примерима из врањанског и лексовачког краја), <https://rastko.rs/istorija/medicina/delo/14677>

¹⁶ Јањић, Марина Ј. „Басма и бајање – вид народне медицине (на примерима из врањског и лесковачког краја)” > <https://rastko.rs/istorija/medicina/delo/14677> > 28.4.2024.

¹⁷ Петровић, Сретен. Лингвистичка обрада појма БАЈАТИ (бајање), <https://etno-institut.co.rs/cir/pojmovnik/b/bajanje%20LINGVISTICKA.php> > 14. 4. 2024.

молитву или претњу да се зла бића, која пакосте и наносе болест, удаље или униште и да болесник оздрави, или да се, макар, дође до напретка.” (Кнежевић 1957: 20-22) Кроз семантичке деривате и метафоре, бајање се можемо одредити и помоћу појмова:

- Васкрсавати из прошлости, будити успомену;
- Причати у стилу бајке, преувеличавајући;
- Покушавати нешто постићи, некога придобити, лепим речима.

Сам јунак-приповедач Стева истиче, „мала бајка” коју изговара баба Велика, „од прилике до прилике у којечему могла је и да се мења, али у суштини је увек остајала иста” (ГМ, 29) В. Јеротић о лику баба Велике истиче да је „много више сујеверна него верна” (Јеротић 2007: 311), чиме се алудира на упливе паганских ритуала, (влашке) магије и осталих вишетрадицијских наноса у приповедној слици света. Од бајања Михаиловић наводи ритуално „бацање угљевља” које је по строгим правилима обављала баба Велика када би дечак био баш озбиљно болестан и то тако што би комаде ужареног угља бацала у воду уз бајалицу. Овај поступак иде у прилог тврдњи да бајање обично прате одређене магичне радње и покрети: „маше се руком преко оболелог места, додирује се оболело место неким предметом, гаси се жар у води, баца брашно на зид, на сто или врата да би се од њега начиниле одређене фигуре или ликови као неко знамење и сл.” (Јањић 2012). Баба Велика лечи дечакове болесне крајнике говорећи стихове:

*„Црна крава црно теле,
црно теле отелила,
сама га отелила,
сама олизала,
сама му бољке разјурила.”*

(ГМ, 25)

*„Црн ми намет,
црн дивљак,
црн будала,
црн лудак,
на црно небо засео,
моје ми дете
оће да 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 у 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.”

(ГМ, 27)

У истакнутим стиховима уочавамо несумњиву везу са народном традицијом у оквирима форме и стилског уобличења бајалице. У њима се уочавају „уобичајена језичко-стилска средства карактеристична за ову врсту: форма монолога, непосредно обраћање болести којој се даје облик живог бића црне или црвене боје и сугестивно ритмичко понављање речи (...) Овакав облик басме проистиче из народног веровања да зли демони губе моћ ако симболички буду *ухваћени* понављањем њиховог имена” (Јовановић 2016: 164). Присутна су понављања, нарочито на почетку (анафора), али и на крају стиха (епифора), као и избор лексике који одговара обредном регистру, тј. ситуативности говорног контекста. М. Ковачевић истиче да лингвистика текста анафору посматра не статички (попут реторике), него динамички – „као један од начина везивања, уједињења реченица у надреченично својство. А све те фигуре (*стилске фигуре понављања* – истакла М. П.) готово да „провоцирају” истраживача да на њих примијени критеријуме актуелног рашчлањивања, односно функционалне перспективе реченице.” (Ковачевић 2000: 294) У обе бајалице лексемама *црн намет*, *црн дивљак*, *црн будала*, *црн лудак*, *црни*, *црвени* означавају се демони црне магије, који фигурирају као објективизација непријатељске и нечисте силе, а које бајањем треба „отерати”. „Басме као вид прагматизације мита у садејству са невербалним ритуалом за циљ имају терање злих демона сублимацијом њиховог негативног деловања у речима којима се именују. Магијска функција речи, стога, подразумева моћ речи да зароби нечисту силу и протера је из стварности.” (Танасковић 2018: 334) Т. Танасковић, поред овога, истиче да номинати употребљени у басмама *нису* истовремено забележени и као народни еуфемизми за ђавола. В. Чајкановић (1994: 298–299) говори о низу мушких и женских демона који нису јасно диференцирани, који доносе болест, а јављају се у басмама под еуфемистичним именима: *Нежид*, *страшници*, *худници*, *напрати*, *наврати*, *морски*, *горски*, *алски*, *вилски*, *некрштени*, *нерођени*, *невиђени*, *немитници*, *недојеници*, *невенчаници*, *намернице*, *натурнице*, *напаснице*, *нагазнице* итд.; *помињу се још и еуфемизми рогати*, *криви*, *враг*, *будала*, *проклетник*, *црни*, *неопранко*, *анчутка*, *куси*, *шиширеп*, *ћелави*, *зли*, *идол*, *неман* и др. (Словенска митологија 2001: 71–72)

Како би се поштовао табу тј. прикривање негативне семантике којом се означава домен нечистих сила, као номинати се користе пежоративи, који такође фигурирају као носиоци негативне семантике. Табу је најчешће везан за избегавање ословљавања негативне силе или неког другог негативног аспекта (нпр. болести), како се тиме овај аспект не би

довео у стварност. Употреба еуфемизама у служби је, дакле, лустрације, тј. избегавања опасности и очувања сигурности и благостања појединца или заједнице.

У басми се, поред еуфемистичког оловљавања негативне силе, помиње и њено станиште, које такође умногоме кореспондира са народном традицијом. *Гора висока, шума дебела, вода студена* типична су хтонска места у словенској митологији, одакле прети изразита опасност од нечистих сила: „места на којима се сматра да ђаволи бораве или се на њима скупљају су: бунар, раскршће, гробље, воденице, ћуприје, огњиште и оцак, огледало, тестија с водом, и сама вода. Све су то истовремено и места на којима бораве душе предака. или манистички демони.” (Петровић 1999: 84) Опасна места фигурирају као елемент колективне, архетипске структуре у културном кодексу заједнице. На тај начин означавају се и као *епифанијска* места, тј. места појаве и откривења оностраног. Често се везују за обреде прелаза, те функционишу као места преласка из једног света у други, али симболика најпре потиче од страхопоштовања које се налази у прасвести колектива, а упућено је природним силама, које су се обичном човеку чиниле недокучивим, а неретко и врло опасним. „Митолошка свест Прасловена, и у томе реду Срба који чине део једног рукаваца индоевропске гране, била је под снажним утицајем „чудесног” деловања космичких и природних сила. Све то, као и начин привређивања будући да се народ махом бавио земљорадњом и сточарством, произвели су и код Срба дубоку везаност људи за природу, чији се трагови осећају пре свега у веровању.” (Петровић 1999: 43) Такође, велики је број шумских демона и божанстава у старој словенској религији.

У поимениченим придевима *црни* и *црвени* јасна је алузија на митолошку физичку представу демона/ђавола, а указивање на демонске атрибуте присутно је и у осталим бајалицама. Посета баба Велике завршавала се редовно „бајањем од главе”, што је подразумевао трљање детињих слепоочница облизаним прстима уз речи:

*„Дај ми, дете, душу твоју,
рече рога црнокрили,
да дам ћу ти бамбон медни.
Оћу, каза лудо дете.
То опази матер јадна.
Добра вило, писну грдна,
спаси моје чедо лудо.
То опази матер јадна.
Добра вило, писну грдна,
спаси моје чедо лудо.
Допрпори бела вила,
седе чеду изнад главе.
Ид, рогоњо, одатлена,
шта ће тебе ово јадно,
ни матере вредно није,
или, слатки, путем својим.
Оћу, каза црнокрили,
дај ти мене кесу злата.
Фрљну вила кесу злата.
Оде црни смеући се,
прну вила љутећи се.*

*Оста матер с чедо свое,
избубеца дете лудо.*”

(ГМ, 28-29)

Лексеме *рога црнокрили, црни, рогоња* упућују на прототипичну репрезентацију ђавола као рогатог, крилатог демона доњег света, оног који има животињске одлике. Антропоморфизам у представљању демона указује на његову ружноћу, а у представи ружноће значајну улогу има управо црна боја: ружно уједно означава нешто што је ‘нечисто, прљаво, замазано’; црно (Мршевић Радовић 2008: 204; Шафер 2015: 460). Црна се боја приписује ђаволу као средишту ноћи (Шевалије, Гербран 1983: 143). Лик ђавола, односно бесова претхришћанског је порекла; то су бића прекривена црном длаком и црна у лицу (Толстој, Раденковић 2001: 171), па постоји поредбени фразеологизам црн као враг ‘јак црн’ (РСАНУ), као и фраза није враг тако црн ‘није несрећа тако велика’ (РЈМ). У РМС наводи се израз није (ни) ђаво онако црн како га сликају / као што људи говоре / као што га бије глас / као што изгледа ‘свако има понеку врлину’, у коме је вероватно дошло до редукције (Шафер 2016: 165). У народној традицији демони/ђаволи представљају се као створења покривена црном длаком, а често се приказују с роговима на врху чела, реповима, и копитама (или само једним копитом), избуљеним и крпавим црвеним очима, са шиљатом брадицом и ретким брковима, повијеним носом као у орла, на прстима имају орлове нокте (Толстој, Раденковић 2001: 171; Кулишић и др. 1998: 160). У *Речнику симбола* истиче се да свођење ђавола на облик животиње симболички исказује пад духа (Шевалије, Гербран 1983: 143).

Везу са народном традицијом потврђује и појава добре (*беле*) виле, фантастичног бића које разрешава сукоб и омогућује да добро тријумфује у басми. С. Петровић (1999: 71) наглашава да „представе о вилама указују да је реч о веома сложенем облику демона у полуљудском облику. Лик виле саздан је од бројних елемената и функција: манистичких - из култа предака, као и природнокултних демонских бића, почев од различитих женских демона, шумских и пољских, до „водених” и „метеорних”.” У прилог тврдњи да су виле манистичког порекла – повезане са култом умрлих предака – наводи се етимологија самог назива, премда „поједини аутори име словенског божанства високог ранга тумаче као хтонско биће и доводе га у везу са литванским *veles*, што значи „душа умрлих предака”, често се то исто чини и са етимологијом речи *вила*.” (Петровић 1999: 71) Мошински, пак, сматра да се „вила” мора довести у везу са термином „вихор”, тј. глаголом „вити”, сматрајући вилу због ове етимологије „демоном олује”. Пежоратив „вилени” настоји да дефинише трошење времена залудног човека, а семантички је најближи термину „игра”. Уосталом и код Литванаца и термин „вилити” значи „обманути”.

Присутни су стални епитети и у одређењу *лудо дете, чедо лудо*, као и *матер јадна*. Одређењем детета као *лудог*, упућује се на његову неадекватност у понашању, те неки немарни прекршај којим се довело у позицију да буде угрожено. Матер је *јадна* јер се о брине дететовом оздрављењу и сноси најтежи терет његове болести.

Интересантни су колоквијални изрази *фрљнути* и *избубецати*, који лексички (језички!) управо доносе комичан отклон од озбиљности опасне ситуације изговарања бајалице на одру болесног детета. Специфична је и употреба временских глаголских облика, крњег перфекта, аориста и приповедачког презента, који су карактеристични за форме усмене књижевности, нарочито бајке (Ковачевић 2012а: 259).

Није само од значаја оно што се изговара, већ и начин на који се изговара представља важан део магијског обреда: „басма се тихо, тајанствено, скоро неразумљиво изговара. Тако се појачава њено магијско деловање на болесника. Болест, схваћена антропоморфно, шаље се у неповрат („у море”), тамо одакле не може да се врати. Радња која прати басму обично се понавља три пута, а три пута се понавља и басма” (Јањић 2012)¹⁸. У роману *Гори Морава* поменуте бајалице говоре се у даху, тј. *брзоречицом*, што такође утиче на успешност магијског ритуала, али указује и на звучност и ритмичност ове форме, што указује на њихову поетску функцију. Није, стога, случајно, да се аутор одлучује да у своје романи инкорпорира неколицину басми, дајући тиме омаж нашем књижевном и културном наслеђу, али и онеобичавајући тако своју прозу, чинећи је прожетом фантастичним, али и поетским елементима истовремено.

Осим басми, аутор наводи и једну тужбалицу, коју баба Роса, „дебелушна жуфра жена у црнини” (ГМ, 107) говори на самртном одру ујка Драгог:

*„Аој, Драги, куку мене,
гђе 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!”*

(ГМ, 107)

У народној традицији, тужбалица (нарицаљка, запевка) је песма којом се нариче, тузи за мртвим, те обавезан је елемент погребног церемонијала и конвенционалног је карактера. Жена која нариче зове се нарикача, тужилица или покајница. Обично туже жене, мајке, сестре, ћерке, снахе. У циљу лепшег нарицања овај задатак поверава се вештим особама, те тако настају професионалне нарикаче, о чијем постојању сведочи и Вук Стефановић Караџић. Вук истиче значајно обележје тужбалица, а то је непостојаност поетског ткива и њихово настајање импровизовањем, тј. ствара се нова песма за сваки посебан случај. Забележио је да „како се осећа и зна, онако и нариче” (Караџић 1965: 69) и „да се у свакој кући за свакијем мртвацем друкчије нариче, па што данас једна покајница смисли и намјести, оно се сјутра заборави.” (Караџић 1969: 97) Тужбалицом се, дакле, покојник ваљано испраћа, али и не заборавља. „Његовом смрћу прекида се уобичајени ток приватног и друштвеног живота и неопходна је рестаурација тог тока, памћење, урезивање у сјећање, да би се васпоставио (минулом смрћу до темеља уздрман) индивидуални и колективни осјећај трајања, неоспорно суштински за човјека и човјечанство.” (Ђурић 1940: 67) Тужбалице су формалистички структуриране, те се захваљујући овом конзервативизму чувају дуги низ векова. Најчешће садрже похвалу покојника и истицање његових особина, жаљење због смрти и позивање умрлог да се врати у живот, разговор са покојником као да је жив, поруке умрлим рођацима, представу о загробном животу као сличном земаљском,

¹⁸ Јањић, Марина Ј. „Басма и бајање – вид народне медицине (на примерима из врањског и лесковачког краја)” > <https://rastko.rs/istorija/medicina/delo/14677> > 28.4.2024.

итд. Једнолична, отегнута мелодија и готови изрази, стихови и формуле, помажу у формирању тужбалице. Покајнице тј. нарицаљке чувају умрле од заборава поменутом похвалом физичких и психичких одлика, истицањем свима познатих специфичних животних прилика покојника, и, нарочито, гомилањем властитих имена. Осим покојниковог, то су лична имена живих који остају да тугују и лична имена оних који ће умрлог дочекати на „оном свету” (најближи чланови породице, кумови, блиски пријатељи). У роману *Гори Морава* тужбалица је у карактеристичном стиху – осмерцу, а одликује се још и понављањима, готовим изразима, те набрајањем, односно, каталогом живих чланова породице, ословљених личним именима које покојник оставља за собом. Иако се баба Роса издваја међу осталим женама, она није јединина тужилица. Погребну атмосферу и ритуал нарицања аутор слика на следећи начин:

„Кућа је била пуна људи. Једни су припаљивали свеће, други са чашицом у шаци седели укруг велике собе и између себе тихо разговарали. Жене су улазиле некако као преклопљене, брзо палиле вошталице, ситно се крстећи, и одмах се прикључивале мојој мами, стринама, теткама и ујнама, које су стајале украј просторије. Помагале су око додавања столица, поправљања покроба, као да се мој ујка Драги под њим вућа, исправљања и паљења угаслих свећа. Затим би се опет одмицале или одлазиле у кухињу. Кад би преко прага ушао неки мушкарац, нарочито ако је старији, отуда би истрчале на средину, залетеле се у некакав занос и, поцикујући, почеле без суза да наричу.

Нарочито се међу њима истицала једна баба Роса, (...) која се у све разумела и која ће у будућим нашим сењским смртима увек водити главну реч. Она је водила и у нарицању.

Оне жене су је, све без суза, пратиле терцирајући јој или допевавајући неке своје речи. И као што су изненада започињале, тако би, усред запевке, напречац и заћутале и у журби одлазиле да се мувају за оним невидљивим пословима.”

(ГМ, 107)

Осим поменутих, у роману се јављају и друге говорне форме карактеристичне за народну књижевност: клетве, пословице, псовке. „Карактеристичан пример који у себи укршта псовку као израз вербалног ослобађања од беса, љутње, страха и народно веровање је тренутак у коме Стевин отац лежи на самрти у постељи и халуцинира” (Јовановић 2016: 165). Болесника најпре узменирава кокошка која хоће да снесе јаје у постељи, а затим мајмун који га напада, те да тера изговарајући псовку: „У, јебем ти матер под лево колено! (ГМ, 165) Предео испод левог колена се као специфично *слабо место* људског тела везује за народно веровање Јужних Словена, јер су ноге као доњи екстремитети, тј. они који су у додиру са земљом сматране рањивим делом тела, од кога могу „крнути” остале болести/нечисте силе (Раденковић 1996: 19-20).

Старо веровање о селидби душе и судбинској преодређености споменуто у роману *Петријин венац* присутно је и у овом роману. Уверење да покојника на самрти не треба „прекидати”, како се не би омела душа између два света још једном се предочава читаоцу у тренутку Стева размишља треба ли болесног оца да пробуди како би се опростили:

„Треба ли да га пробудим?”, питам Миладина.

„Не!”, каже овај готово ужаснуто. „Немој да га *прекидаш*! Он још нешто посла овде има и то мора по реду да обави. А онда ће да *иде*.” (ГМ, 159)

Такође, *недовршени посао* се као мотив често јавља уз мотив смрти, јер се човек одржава у животу таман толико да испуни неки циљ или намеру, а затим може да „иде”. Интересантно је да се смрт метафорично представља глаголима који указују на кретање: *ићи, отићи, путовати* (на онај свет).

Поред овога, приповедач указује на умеће његове помајке да прориче судбину из карата, али тако да се за то у вароши не сазна. Она је „гледала у карте” само блиским познаницама, не узмајући за то накнаду већу од две-три кашичице кафе које би учеснице у гатању попиле на лицу места и увек би настојала да јој пророчанства буду добра, те би понављала поступак онолико пута колико је потребно да се гатање окрене на срећу.

Улога традиције види се и приликом дечијих игара. Омиљена игра им је „Тарцана и урођеника”, када би дечаци у гаћицама и са ножевима начињеним од стабљика кукуруза јурили наоколо, а баба Велика бучно против ове игре одлучно протестовала:

„Будале’, смушено би се љутила. „Ништа не знате. Што се, ко људи, не играте жмурку? Што се не играте солунски фронт? Деда ти там’ коске оставио.” (ГМ, 13) Иза комичног протеста крије се узнемиреност старе жене коју прогања трауматско сећање на губитак мужа, давно погинулог управо на Солунском фронту и подсвесна жеља да се сећање на њега очува и настави кроз дечију игру као својеврстан начин одавања почаст и спомена на палог јунака и његову жртву.

Однос дечака-приповедача према селу унеколико је амбивалентан: у причи *Сење мојих кратких панталона* приказује се идилични пасторални амбијент чувања коза и јарића, туче тврдим сламнатим јастуцима, бербе шљива, ноћење под отвореним небом „са кајсијастим звездама”, али упоредо с њим и мање забавне стране сеоског живота: легање у тврд кревет пун бува, окопавање кукуруза и кромпира „које ти ломи и последњу кошчицу у тему и којег су се деца плашила као гробљанских вампира”, свађе међу комшијама које умеју да се заврше крајње незгодно.

Други део романа завршава се причом о верности и смрти кучке Калине, која је у породици остала упамћена као посебно цењено и интелигентно псето и ниједна потоњи пас није успео досећи Калинин пиједестал:

„За Калину се веровало да је умела да разликује не само домаће пиле или прасе од туђега, које је жустро протеривала, него и госте који су у двориште зашли по нужди (...) или с неком злом намером” (ГМ, 125).

Међутим, једном рањена метком и већ у својој псећој старости, иако преживевши, Калина мења ћуд и постаје према страним људима неповерљива, а према укућанима још питомија. Па ипак, дане проводи ако што се радије крије у скровитим деловима дворишта или под шупом и тако све до самога краја, када ће потпуно нестати, а да укућани никад нису добили прилику да је сахране. Р. Микић истиче Калинин значај не само у животу јунака-приповедача, већ и њену улогу у повезивању различитих ликова Стевиног детињства: „Причајући причу о кучки Калини, Михаиловићев приповедач нас уводи у тематску сферу коју добро познајемо из других дела овог писца (...), али он, у исто време, не настоји толико да нам прича о самој животињи колико, просто речено, жели да нам покаже место које та животиња заузима у емотивном видокругу различитих ликова (његовом, његове маме, његовог оца, баба Велике)” (Микић 1998: 198).

5.5. Закључак

У оквиру овог сегмента рада обрађен је тоталитет детињства и изложене основне одлике прозе Драгослава Михаиловића на примеру аутобиографског романа *Гори Морава* из 1994. године. Као константа у роману јављају се теме детињства, дечаштва, одрастања, али и генеалогije, наслеђа, болести и смрти, а све оне обрађене су са поетском стилизацијом својственом Михаиловићу. Премда је реч о прозном делу, наративизована догађајност приликом евокације слика минулих дана детињства често је лирски-меланхолично интонирана.

Композиционо, роман се састоји из три целине, а свака од ових целина из мноштва краћих наративних инстанци – прича, које се могу посматрати и тумачити и сасвим одвојено, али тек скупа чине целину и употпуњавају слику света о којем се приповеда.

Хомодијегетичко приповедање усложњено је променом приповедачке перспективе услед уплива дијалогичности, а управо ова омогућује упливе хуморних ефеката, услед чињенице да сваки од Михаиловићевих ликова говори индивидуалним језичким идиомом, било да је у питању баба Велика, друг Паја или „штројачки матадор из Јовца”.

Мотив смрти и разарања у делу нераскидиво је повезан са иронијским отклоном од истог, уз упливе хуморно-гротескних елемената, а питање наслеђа проблематизује се и позивањем на фолклорно-митске обрасце који су неминовно утицали на не само индивидуални детињи развој но и целокупни народни етос. Михаиловић и у овом, чини се, неправедно запостављеном роману, показује ванредно стилско умеће и уклапа га у шири контекст својих дела, чинећи их амалгамом свог прозног стваралаштва.

Збирка *Ухвати звезду падалицу* – међу јавом и мед сном Д. Михаиловића6.1. Пролегомена роману *Гори Морава*

Збирку приповедне прозе *Ухвати звезду падалицу* Драгослав Михаиловић објавио је 1983. године, а немали временски распон између овог дела и Михаиловићевог прозног првенца *Фреде, лаку ноћ* (1967) можда је (између осталог) утицао на то да се у знатној разликују. Збирку *Ухвати звезду...* чинило је најпре девет приповедака, које су претходно објављиване у периодици, да би се у новом издању књиге пишчевом интервенцијом у њој нашла и десета прича, *Четрдесет и три године*, која је такође претходно објављена у периодици. В. Јанковић (1985: 12) сматра ову (првобитну) Михаиловићеву збирку „ланцем без слабе карике”, док М. Аћимовић Ивков (2018: 55) наводи да је њеним укључивањем ранија целовитост књиге делимично нарушена, чиме упућује на додатни опрез када је у питању тумачење текстова. Од девет прича које су претходно објављиване у периодици, неке су претрпеле (не)знатне измене, док су неке пренете у непромењеном облику у ову збирку. Приповетке *Пас и Барабе, коњи и гегуле* практично су непромењене, приповетке *Они се удружују* и *Ујка Драги седи под јабуком* претрпеле су мање измене, док су приповетке *Треће пролеће Свете Петронијевића* и *Чија то душа овуда тумара* битно промењене у односу на претходне часописне верзије (Јанковић 1985: 11). Када говоримо о приповедној перспективи, ове приче су нешто кохерентније, а као константа јавља се хомодијегетичко приповедање, мада и у овој, као и у првој збирци можемо пронаћи обиље приповедних поступака, почев од приповедања у првом лицу, приповедања у трећем лицу, сказа, дијалогичности, итд. Кецојевић (2021: 105) истиче да је збирка реализована сказ-поступком, дакле, у питању је „непоуздано, интра-хомодијегетичко, прецизније, аутодијегетичко приповедање, које усмерава једна, афективана и, са много разлога, ограничена визија главног протагонисте (у складу са рестриктивним знањем којим располаже о одређеним збивањима или јунацима, препознајемо извесне индикаторе фокализације попут „мислим“, „не знам“, „ваљда“, „чини [ми] се” и сл.)”. И у овој збирци, као и у роману *Гори Морава*, Драгослав Михаиловић се, „у највећем броју случајева, враћа у дјетињство које је рањиво и извор је нових неспоразума. То прошло се, на психолошком плану, уплело у биће приповијетке и дало јој могућност мирније анализе људског батргања” (Зејак 1984: 32).

Наслов и мото збирке потиче од стихова енглеског метафизичког песника Дона Џона (John Donne) (1572-1631):

*„Пођи и ухвати звезду падалицу,
Нађи са дететом корен мандрагоре,
Реци ми где су све године прошле”*

(УЗП: 206)

У наведеним стиховима доминантни су мотиви звезде падалице, (корена) мандрагоре и пролазности, мотиви који обилују симболичким потенцијалом који се везује за митско-магијски регистар. Звезда падалица у народном веровању може означавати много ствари оне које је угледа. Према неким легендама, она је „змај који је узлетео, па нестао” (Божић 1996). Метеори су, по другима, звезде које беже. Такође, постоји убеђење да се на

месту на ком пада звезда налази злато. Тамо где се веровало да сваки човек има своју звезду појава метеора је била знак смрти – умире онај чија звезда пада (или се његова душа пење на небо). Код Срба се још веровало да падалица значи да је неко утекао из заточеништва и да о томе не треба причати, јер ће иначе бегунац бити ухваћен. Најпознатије веровање је да ће се испунити жеља замишљена у тренутку када небом пројури звезда. Међутим, код већине народа звезда падалица ипак предсказује неку несрећу, често смрт или рат. Стих *Пођи и ухвати звезду падалицу* упућује читаоца на пределе дечије маште, слободе, сновиђења и фантазије, потрагу за нестварним, достизање идеала, хватање неухватљивог, јер ће и сам у овој збирци лагано избрисати границу између сна и јаве и поигравати се упливима фантастичног. Стихом *Нађи са дететом корен мандрагоре* читалац се наново подстиче на потрагу за чудесним, а мотив мандрагоре и њеног корена од нарочитог је значаја, пошто је управо ова биљка позната по својим чудесним својствима.

Мандрагора је биљка која се често помиње у предањима и која је коришћена магијским обредима, као талисман или амајлија, јер је „сматрана људском душом заробљеном у телу биљке” (Тасић 2009: 16), стога се неретко јавља и као мотив у ликовним и писаним делима. Вековима се користила као један од састојак чаробних напитака, или нешто чешће као амајлија, јер се сматрало да њен корен подстиче на љубав и плодност. Спомине се и у Старом завету, коришћена је и у обредним ритуалима народа Месопотамије и Старог Египта, а препарати које су справљани од ове биљке имали су широку употребну вредност: могли су служити у лековите сврхе, као омамљујуће средство, у верским обредима, итд. Нарочито је интересно да се за конзумирање мандрагоре везује и моћ летења, тачније појава халуцинација и психозе, како наводи немачки истраживач Ерих Пукер, који овај феномен објашњава тровањем једним од главних супстанци мандрагоре, *скополамином* (Anderson 1977: 69) Теофраст је у 3. веку п.н.е. писао да се ова биљка бере тако што се прво ископа круг око ње, а затим се одсече стабло од корена, а све то док је човек окренут према истоку (Boxer, Bask 1980: 198). Затим се изговарају бајалице и мантре, најчешће уз извођење посебног древног плеса, да би се тек након овог обавезног обредног ритуала биљка безбедно ишчупала из земље. Опрез приликом вађења саветован је услед распрострањеног уверења да корен мандрагоре вришти када се извлачи из земље, а да подсећа на људско тело. Ископати мандрагору и чути њене крике значило је сигурну смрт, па су древни травари саветовали људима да вежу пса за мандрагору и натерају животињу да га она подигне из земље, чиме су наводно убијали пса, али штедели себе (Тасић 2009: 16). Осим овога, по многим веровањима, ако се корен мандрагоре правилно не негује, или се са њим не поступа добро, он постаје зао дух, који тера њеног власника на злодела. Корен мандрагоре који има изражену сличност с мушким или женским ликом био је изузетно цењен и скуп, јер је био јако редак. Коначно, последњим наведеним стихом, *Реци ми где су све године прошле*, песник Дон (али и писац Михаиловић) упућују на мотив пролазности, краткотрајности чудесних тренутака, али и живота уопште, те имплицитно подсећају читаоца на њихово очување и неговање. Премда смо овде изложили анализу репрезентативних стихова, које и сам аутор узима за мото своје приповедне збирке, корисно је напоменути да Донова песма у целини „горко-иронично јадикује” (Јанковић 1985: 11) над људском судбином, говорећи о осећају изопштености, одбачености и немогућности остваривања истинске блискости међу људима, што су мотиви које сусрећемо и у приповеткама у оквиру ове збирке.

Поменута ознака пролазности, али и Михаиловићеве везе са митским наслеђем истовремено је и наслов завршне приповетке. На први поглед тематско-мотивски

разнородне, приповетке ипак имају заједничко тематско језгро, а доминантни су мотиви пропадљивости, болести и смрти, али и потраге јунака за спокојством и миром, за сигурним простором (Аћимовић Ивков 2018: 57), те мотив повратка у завичај. Приповетке се разликују по *фактури* (Јанковић 1985: 11), јер се снови и кошмари смењују са реалистичком нарацијом. Приповетке имају за теме (трагичне) људске судбине у различитим околностима, а одликују се и приказом унутрашњег, интимног света приповедача, те садрже лирске елементе.

Када је у питању временски план, присутно је за Михаиловића карактеристично „кретање кроз време”, јер се радња приповедака одвија од тридесетих до осамдесетих година двадесетог века, захватајући и пишчеву приповедну садашњост, у чему можемо уочити сличност не само са романом *Гори Морава*, већ и са *Петријиним венцом* и романом *Кад су цветале тикве*. На просторном плану, уочавамо двострукоост приказа паланачке средине пишчевог мирног завичаја и београдске велеградске вреве.

Као и роман *Гори Морава*, и ову приповедну збирку одликују лирски елементи, који се нарочито уочавају кроз везу са мотивом сна, сновиђења и поигравања са елементима фантастичног: „Од прве до последње девете приповетке видно је да су оне изграђене у јединственом стваралачком кључу, активирањем истог приповедног начела. Уместо представљања догађаја на чијој се основи гради фабула приче, у већини приповедака ове књиге доминантни ће бити стваралачки поступак посредованог представљања, сликовитог дочаравања изабраног догађаја и приповедачевог уживљавања у емотивну ситуацију јунака. И то тако што ће се приповедни текстови наглашено поетизовати и што ће у њима бити интензивније уграђиване компоненте сневног и фантазијског садржаја и таквом садржају примерено језичко градиво.” (Аћимовић Ивков 2018: 55)

Интересантно је да ће писац већину приповедака из ове збирке искористити као пролегомену потоњим делима: прича *Барабе, коњи, гегуле* послужиће као предлогак роману *Чизмаши*, две приче (*Ујка Драги седи под јабуком*, *Чија то душа овуда тумара*) биће инкорпориране у роман *Гори Морава*, док ће приповетка *Треће пролеће Свете Петронијевића* бити доцније претворена у роман по наративној логици „шта је било после”. Како су приповетке и *Ујка Драги седи под јабуком* и *Чија то душа овуда тумара* анализирале у оквиру претходних поглавља о роману *Гори Морава*, њихово детаљније тумачење у оквиру ове збирке биће сведено на кратку анализу с обзиром на то да нису у знатној мери измењене, уз напомену да су у збирци *Ухвати звезду падалицу* приче састављене из више кратких поглавља романа, али насловљене једним насловом репрезентативним за целину.

6.2. Сећање, сан и смрт: лирски елементи као доминантни носиоци стилогености текста

Збирка се отвара приповетком *Пас*, а мотив пса познат нам је и из претходно поменутих романа *Петријин венац* и , нарочито, *Гори Морава*. Као и неколицина из ове збирке, и ова прича се одликује контрастом на временском плану, тачније опозицијом између *некада*, тј. сећања и *сада*, тј. садашњег приповедног тренутка. Уочавамо асоцијативни принцип повезаивања мотива, који постаје активатор реминисценција из прошлости и оногућава понирање у успомене. Приповедање је у првом лицу, а наратор говори из перспективе човека који пролазим мрачним и мучно тихим београдским улицама једне касне ноћи. Занимљиво је да је у опису апострофиран лични доживљај, субјективна

призма онога који говори, односно кроз чије очи посматрамо призоре, те је сасвим обојен његовим унутрашњим стањем, иако се на први поглед тако не чини: „У опису који је снабдевен са много сликовитих појединости и који је у основи миметичан, постоји и један прелом који је потврђен кратким приповедним коментаром како се само „чинио“ оно што у стварности „није тако било“ (Аћимовић Ивков 2018: 57). Пажљивом анализом стилских решења којима се аутор користи када описује улицу увиђамо значај емотивне обојености текста:

„Улица је била дуга и пуста; нигде у њој никога као да је болест опустошила. Преко пута, с моје десне руке, чучали су неки кућерци, ниски и чађави; од њих се настављао дуг, правилан ред прљавозелених тараба; онда је долазила нека радионица, или можда гаража, у ово доба затворен; па опет ниска, тамножута зграда штампарије. А још више у страну, одмах иза њихових леђа – чинило се, а није било тако – као да се играју игара овог света, у далекој, надмоћној висини, као на хридини, гомилале су се мрачне громаде кућерина Ломине улице, Балканске, Теразија. Неколико осветљених прозора на њима висили су у тој големој тамној збrcи као напуштена ластавичја гнезда.“ (УЗП: 9)

И на примеру овог Михаиловићевог текста оз изузетног значаја за стилско уобичење текста су поређења која на неретко онеобичен начин учествују у изградњи прозних слика које неодољиво подсећају на поетске. Улица је пуста *као да је болест опустошила*, мрачне громаде кућерина *као да се играју игара*, прозори висе *као напуштена ластавичја гнезда*. Одабир језичких средстава чини приказ истоветно изразито вивидним, али и лирски интонираним: „тако је већ на почетку књиге и уводне приче Михаиловић, преласком са дословног на недословни план изградње прозног описа, читаоцу упутио јасан сигнал о томе како му је намера да успоставља једну поетско-метафизичку слику света у којој ће, поред онога што је њен предметни слој, важност задобити и они елементи који настају као плод унутарњег, сасвим субјективизованог виђења и доживљавања света.“ (Аћимовић Ивков 2018: 58). Надаље приповедач упада у неку врсту сновиђења, сопствене ониричке визије тога какав ће сутра бити дан, а ова визија склепана је из онога што (ми као читаоци претпостављамо) он већ има у свом искуству, али уз фантастично обликовање приче о једном „ћутљивом младом човеку“, који ће можда седети у ресторану „старог, излизаног хотела“, занет над својим црним мислима, само са кафом и цигаретом, без доручка и без новина, и очекивати дуг, тежак дан пред собом. Овај сегмент издвојен је из остатка текста и у формалном смислу, како би се указало на раштрканост утисака и мисли јунака, у којима се преплићу унутрашње и спољашње. Управо „преласком са дословног на недословни план изградње прозног описа, читаоцу упутио јасан сигнал о томе како му је намера да успоставља једну поетско-метафизичку слику света“ (Аћимовић Ивков 2018: 58). Из фантазмагорије ће приповедача пренути управо псећи лавез, којим се у приповетку уводи мотив пса. Оглашавање пса има функцију активатора реминисценција из прошлости, познати звук постаје начин транспоновања из приповедног *сада* у *некада*. Неименовани јунак занет унутрашњим преокупацијама стопљеним са спољашњим пејзажом најпре не може да поверује у оно што чује:

„Изненада здесна, из оне збрке од кућа утонулих у сан, одогзо као да долази с оног света, тихо, са досадам, безразложно залаја пас.
Застадох у чуду. Нисам просто веровао.

Тамо, чинило ми се, нигде пас не би могао да опстане. У оном мраку, гушећи и себе и све око себе, (...) Ту пас не може да живи.” (УЗП, 11-12)

На основу овог описа постаје јасно да околину јунак-приповедач перципира не само као хладну, пуну и непријатну, него чак *непријатељски* настројену до те мере да му се чини немогућим да нешто познато, једноставно и добро, попут ове животиње може опстати у таквом окружењу. О мотиву пса и језичком потенцијалу саме лексеме било је речи приликом анализе романа *Гори Морава*. И у народној традицији пас је синоним за оданост и верност, пријатељство, али и мучеништво. Код приповедног *Ја* звук лавежа активира позитивне емоције и сећања, која му делују толико удаљена у мрачном околишу у коме се налази, да најпре реагује неверицом, све док лавез не зачује изнова:

„Ипак, тада, он се јавну опет. Огласи се јасније него први пут, истим оним обичним, помало отежнутим помало промуклим, смешним младим псећим баритоном и ја то сада схватих као да се јавља мени. Радосно му се најсмејах као да га познајем, као да је он мене познао. Радовао сам се томе немогућем – однекуд из крша, мрачног, хаотичног, застрашујућег, али високо над нама дигнутог из неке велике даљине, из неког далеког времена, кроз једва чујни шумор и ромор година и деценија звао ме је пас познаник, мој рани пријатељ, једна обична, клемпава, чичковима улепљена, дивна полугладна маловарошка цукела.” (УЗП, 12)

Понављањем познатог звука лавежа, пас потврђује присутност, те постаје симболом пријатељства, дома, топлине, а све то у контрасту са мрачним окружењем које у свести приповедача прети да прогута сваку трунку наде. Сам наратор уводи мотив *даљине*, најпре просторне, са које чује лавез у приповедној садашњости, а затим и временске удаљености, те бива јасно да отпочиње поигравање са временским перспективама, тачније преплитање двају временских равни. Депатетизација израза остварена је језичким средствима: животиња се описује уједно као *дивни познаник* и *рани пријатељ*, али и изразима *клемпава*, *чичковима улепљена*, *полугладна* чиме се снижава тон и исказује емоционална повезаност са животињом (погрдни изрази „од миља” тј. у служби изражавања емоционалне повезаности уз отклон од патетике присутни су и у роману *Гори Морава*). И сама лексема *цукела* (Ћосић 2008: 674), која је турцизам (*cühela*) и означава ружног, офуцаног пса, а неретко има и пејоративно значење, доприноси остварењу коначног доживљајног утиска, који уз најтоплије емоције активира и хуморне елементе. Асоцијација на сигурност и познато уводи лирске елементе – *жуто моје, мириси моји!; вишиње моје, око ушију на гранама* (УЗП, 12) – који такође носе обиље чулних асоцијација. Јунак се псу обраћа речима: *Пријатељу, здраво, а псеће „отпоздрављање” лавезом схвата као знак да га је ипак (неко) чуо, да још постоји нада. Он ће, у ствари „у оном кошмару* махнути свом невидљивом пријатељу псу, да би у том одлучном гесту значењски повезао два плана приче – миметички и симболички.” (Аћимовић Ивков 2018: 60) Јунак наставља затим са свом одредишту нестајући у измаглици вијугаве улице која наликује на тунел, управо ходећи између сна и јаве, стварности и сећања.

Приповетка *Барабе, коњи и гегуле* објављена је најпре 1970. године у часопису *Савременик*, а тек онда се нашла у склопу збирке *Ухвати звезду падалицу* 1983, а биће предлог за роман *Чизмаш* објављен исте године од стране истог издавача, Српске књижевне задруге. Главни јунак Живојин Станимировић, кога су још у детињству прозвали

Жика Курјак, истовремено је и приповедач чију непосредну личну исповест читамо/слушамо те умногоме подсећа на лик Петрије по начину „обраћања” саговорнику. Као и она, и Жика Курјак се „обраћа конкретизованом наратору, у питању је друго лице, мада алтернирају облици једине и множине: „ти”, односно „људи”, и позива на слушање, на „дијалог”, такође, служи се препознатљивим обележјима изворне говорне (пра)ситуације, тзв. деиктичким средствима, те сусрећемо показне придевске заменице које упућују на, лингвистички речено, неко категоријално својство: особину, димензију, количину, близину/даљину у односу на говорника..., **прилоге – начинске, месне и временске, или показне речце**” (Кецојевић 2021: 102). Такође, као и **Петријина прича, и ова почиње** *in medias res* и одликује се ретроспективним низањем епизода, односно сећања на најзначајније догађаје из живота јунака-приповедача, с тим што ће он почети са доживљајима током свог одрастања, за разлику од јунакиње-приповедачице у роману *Петријин венац*. Језик приповетке изразито је сликовит и „изграђен као својеврсна мешавина граматичког стандарда и бројних одступања и деформација – од локалног идиома, активирања говорних клишеа, до оживљеног говора који је успоставља као својеврстан социолект, а који је везан за саму осу бинарне поделе света у којем одраста овај Михаиловићев приповедач” (Аћимовић Ивков 2018: 61). Неслучајном активацијом детињих сећања и успомена аутор се „враћа у дјетињство које је рањиво и извор је нових неспоразума. То прошло се, на психолошком плану, уплело у биће приповијетке и дало јој могућност мирније анализе људског батргања” (Зејак 1984: 32). И у овој причи уочавамо преплитање, тачније смењивање временских равни, јер, одредивши се да „своју причу казује директно и непосредно као сведочанство, наратор је на њеном почетку указао на барем две њене важне димензије. Прва је везана за њену анегдотску основу, за догађаје који се гестом приповедне воље и припадајуће му ограниченог хоризонта знања осветљавају и у наративни поредак приповетке слажу, док друга јасним указивањем на позицију приповедача у времену („сад”) приповедање везује за прошлост. На тај начин је он своје двоструко темпорално постављено приповедање устројио као хомодијегетски извештај о догађајима из прошлости који су имали пресудну улогу за даљи развој његове судбине, а само место приповедача и његову функцију сведока и учесника поставио је на дијегетски („приповедачев”) ниво у односу на предметни садржај који приповеда” (Аћимовић Ивков 2018: 61). Сам јунак покушава да открије читаоцу/саговорнику како је добио надимак још као дечак, можда због изгледа, а можда због незгодног карактера („(...) зато што сам као мали волео да се смуцам по планине око Окна као курјак” (УЗП, 17)). Као и у осталим Михаиловићевим делима, именовање јунака није случајно и доприноси осветљавању његовог карактера: „Имена ликова изузетно су значајна као смисаона чворишта текста и као индикатори промјене тачке гледишта. У књижевноумјетничком стилу нарочита се пажња поклања избору имена лика, будући да понекад садржи елементе оцјене лика, његове карактеристике, или има посебне естетске или симболичке конотације (Катнић Бакаршић 1999: 99). Најранија сећања сажето описују бројне туче које су обележиле Жикино дечаштво, као прво детиње трауматско језгро. Није случајно што у приповедању о детињству значајан део заузима прича о насиљу које јунак доживљава од стране вршњака. Ту се нарочито издваја проблем са Момчилом Теофиловићем, сином „Сретена Влаа”, од кога је редовно добијао батине. Наратор се према свом удесу односи са неком врстом комичног отклана, а управо захваљујући језичким средствима којима се аутор користи. Однос према оцу представљен је такође путем језика, јер се овај „и дететом, а и после, ко матор човек, надао да ће нешто па ће да постане неки.

Књиге дебеле, још код мог деду у село, читао.” (УЗП, 21) Целоживотно неуспешно настојање да постане интелектуалац испољава се у очевом карактеру, што син има потешкоћа да схвати. Прочитане књиге на оца су оставиле „последнице” у виду специфичног начина изражавања, који дечак, с обзиром на окружење у ком живи, доживљава „чудним”: И чудно некако говорио, једва га разумеш. Али кад смо тели да му се умилимо, морали смо и ми с њега тако да говоримо.” (УЗП, 21). Када се пожали оцу на насиље које трпи, син ће морати да то учини адекватним избором речи, који треба да одсликава поштовање према очевој учености и правилан изговор, а заправо представља мешавину дијалекатских речи, речи погрешног изговора и књижевног говора који (овако употребљен) делује комично:

„Оцо”, кажем, „много би ми било боље да буднем господин у твоју радњу, али какво је време за мене настало, то нећемо да дочекамо ни ја ни ти. Ако овако продужи, твој син ће да будне смртно уморен од стране Момчила Теофиловића, сина Сретена Влаа.” (УЗП, 22)

Када ни после разговора са оцем не добије помоћ, већ савет да на батине одговара батинама, Жика ће савет за разрешење проблематичне ситуација добити од друга Милована, који га најпре подучава како да се бије, па када то не успева, саветује и коришћење оружја – ножа. У разговору између Жике и Милована уочавамо такође хуморне елементе који снижавају повишени тон детиње патње:

„Чујем”, каже Милован, „мали Вла те опет сачекује?”

„Сачекује”, одговарам.

Он поче да се смеје.

„Па?”

„Па”, кажем, „у почетку смо били барабар. Бије он мене, ал бијем и ја њега. А у последње време ме опет узо под своје, па *деље ко туђе*.”

„И како те”, и смеје се и даље, „то бије?”

„Па”, кажем, „уватимо се укоштац, а он ме или сломи, ил ме пребаци преко кука или ме ногом потплете. Онда ми седне на груди, па *удара како волиш*.”

Милован се кида од смеја.

„Па *деље као туђе*?”

„*Као поклоњено*”, кажем.

Он се још мало посмеја, па се уозбиљи.” (УЗП, 24)

Језик којим се одвија комуникација између дечака одликује се разговорним стилем који обилује фамилијарном лексиком. Овај тип лексике налази се на периферији општег лексичког фонда и чине је лексеме које се употребљавају у интимној, фамилијарној комуникацији (Томић 2014: 440). Употребом фамилијаризама уклања се дистанца и успоставља блискост међу саговорницима. Овакве лексеме су веома блиске хипокористцима, еуфемизмима и разговорној лексици, а значења ових речи се често преплићу са фигуративним. Њиховим коришћењем изражава се емотивни однос према предмету разговора, а такође и цео израз добија фамилијарни тон, којим се ствара отклон од негативне експресије. Језичке слике се формирају помоћу метафоричких асоцијација које се најчешће односе на неживе објекте. Изрази *деље ко туђе*, *као поклоњено* значи 'снажно удара, удара без осећаја', уз неексплициран, али подразумеван објекат у трећем лицу. У овом

случају, читаоцу је јасно да је објекат о којем се говори заправо приповедач сам, и то приповедач који је дете, које о сопственом удесу говори са необичне језичке дистанце постижући хуморни ефекат. Изразом *удара како волиш* саговорник се упућује на разноврсност места и јачине удараца, односно на потпуну беспомоћност јунака-приповедача у ситуацији у којој је савладан противником који му седи на грудима и упућује ударце. Подстакнут саветима старијег друга Милована, Жика једанпут на Сретенове провокације одговара вадећи нож и одсецајући му ухо у наступу заслепљујуће разјарености:

„Он се том колачу није надао. Раскречи се и замлатара рукама. Избечи се на мене. Једва успем те очи да му опазим. И већ му поред руке *фикнем* камом преко увета. *Шибну* крв из њега, просто му *пљусну* по образу. Док си *трепнуо*, пола лица и груди су му офарбани. (...) Запомаже он а крв му испод руке *лије као из кладенца*. Снег се под њим зацрвене *ко да си теле заклао*.” (УЗП, 26-27)

Опис рањеног је строго фокализован (Кецојевић 2021: 103), приказ је виђен очима дечака-приповедача. Описани сукоб наликује сукобу Љубе Шампиона и Столета Апаша у роману *Кад су цветале тикве*, те постаје јасно да се „на овај начин још једанпут у Михаиловићевом опусу потенцира питање кривице (в. и приповетку „Путник”), односно освајања/задобијања правде, па и последица које један такав чин са собом носи” (Кецојевић 2021: 103). Призор је нарочито оживотворен поређењима, као и ономотопејским изразима (*фикнем*, *шибну*, *пљусну*, *трепнуо*). М. Аћимовић Ивков (2018: 63) овај чин сматра судбоносним у одрастању јунака и његовом даљем животном усмерењу: „То је био пресудни чин у његовом одрастању, његовој иницијацији у живот рођењем и пореклом стечене средине, његовом самопотврђивању у свету којим царују ругоба и невоља, насилништво и патња, али у којем има и проблесака лепоте.” У светлу бољег разумевања јунакове предестинираности и трагичког усуда на који је упућен „од малих ногу” важно је поменути и Жикино двоумљење између „господског” и „барапског” начина живота, током којег долази до закључка да ће му овај други ипак много више бити од практичне користи у окружењу у ком се налази. И самим насловом приповетке *Барабе, коњи, гегуле* аутор указује на значај језичког одређења тј. семантичког потенцијала појмова те на и позитиван и негативан став друштвене заједнице према одређеном референту: „Лексема *гегула* са семантичком вредношћу ‘сељак, који живи на селу, који се бави пољопривредом’ у делима Д. Михаиловића указује на постојање категорије лексичких јединица којима се упућује на појам чија је објективна оцена у некој говорној заједници амбивалентна, што значи да ће га различите друштвене групе унутар ње различито евалуирати. Из перспективе рудара, трговаца и варошана гегула са денотативном вредношћу ‘сељак, земљорадник’ функционише као јединица негативне оцене високе тоналности, а стереотипне семе које омогућавају негативну оцену су: ‘неуки, прости’ и сл. Међутим, из тачке гледишта говорника који сами припадају именованом друштвеном слоју – гегулама, што је случај перспективизације у приповеци *Барабе, коњи, гегуле*, лексемом *гегула* се исказује позитивна објективна оцена, а на основу потенцијалних сема појма ‘сељак’: ‘поштен; добар домаћин; вредан; не бави се тешким рударским послом’, итд.” (Танасковић 2018: 453)

Причу симболички заокружује сећање на коња Лиска, које се јавља и на почетку приповетке. Лиска Жика први пут сусреће када почиње још као дечак ради у руднику. Топос рудника јавља се и у роману *Петријин венац*, а поред очигледне реалистичке асоцијације

на тежак физички рад у суровим условима, рудник се повезује и са хтонским принципом, силаском у подземље, те за Михаиловићеве јунаке рудник постаје место патње, мучења. Па ипак, и на тако туробном месту дечак упознаје створење које му доноси радост и улива наду: „Нарочито сам тамо волео једног Лиско. То је био, тако, ружан, крупан лисас коњ, с белу белегу на чело, ал паметан, ко човек.” (УЗП, 20) Лиско је и име добио по физичком изгледу, *лисас* или *лисаст* је коњ „који дуж главе има бијелу длаку, као пруга” (Бућан 2011). Опис указује на једноставност животиње која ће дечаку постати толико драга, а слично опису пса у првој приповеци (*обична маловарошка џукела*), присност и емотивност у односу на коња исказује се погрдном лексиком: Лиско је крупан и ружан, али својим понашањем и нарочитом интелигенцијом Жики прирастао за срце. „Здраво, Лиско”, кажем му ја, а он стригне ушима: по глас ме познаје. Море, какви, и корак ми познавао. Чим наиђем на скретницу, он окреће главу на мене, ко да може да ме види” (УЗП, 20). Јунак-приповедач прави планове како ће, заједно са коњем, побећи и како ће обојица бити ослобођени од тешког рада и судбине која их све више неподношљиво притиска. У тим сновима као да остаје недоречен, чак и када само машта о бегу док се обраћа животињи, детињу перспективу прекида одрасли наратор сопственим коментаром, са дистанце онога који више нема наивни поглед на свет, правећи отклон од детиње идеализације: „Још две године овако да издржиш, док малу матуру не положим, а онда ћемо ја и ти”, па не смем ни да кажем шта ћемо, него му показујем руком нагоре, ко да ме види. А колика сам био будала, у то сам веровао. (...) „А онда ћемо”, шапућем му, „да побегнемо у Бучину.” То је планина изнад Окна. „Тамо шума велика, ливаде од дивље цвеће само трепере, трава ми је до груди. И има један стари Вла видар, деда Паун, што вида и коњи и људи, само он зна како. Код њега ћу да ти излечим очи, па ћемо да уживамо. Ти пасеш, а ја лежим поред тебе и бленем у небо. Тако има да уживамо” (УЗП, 20). Лискова смрт, као и смрт ликова у роману *Гори Морава*, симболички указује на крај једног периода и време за промену у животу јунака-приповедача. Дечак је сведок коњеве смрти, али она се описује без патоса, једноставно: „А једанпут ти код скретнице мој Лиско на моје очи паде. Само се прво некако ружно споплете. Онда клече на колена и уморно се, готово пажљиво, изврну на страну. (...) После тога некако одједанпут осетих да сам оматорео и да ми је дошло време да идем из Окна.” (УЗП, 28)

Приповетка, *Ујка Драги седи под јабуком*, како је претходно поменуто, налази се у оквиру романа *Гори Морава*, те су неки од њених најзначајнијих мотива већ обрађени. У збирци *Ухвати звезду падалицу* прича се састоји из три нумерисане епизоде из породичне историје. Интересантно је поменути да се и у овој приповеци јављају и „одрасла” и „дечија” перспектива, тј. одрасли приповедач у неком тренутку уступће свој „глас” детињем приповедачу, који излаже садржај својих сећања, „а тај приповедач који се оглашава на почетку приче замишљен је тако да, ванредно запажајући различите појединости и доводећи их у везу, располаже компетенцијама знања о свом предмету и његовом ширем контексту. И он се у томе разликује од каснијег приповедача „ђака првака”, јер када причу буде везао за простор сећања, он ће је саопштавати из песрспективе себе-дечака” (Аћимовић Ивков 2018: 73).

Прва епизода у причи доноси митско-историјску подлогу о селу Сење и етосу његових мештана који су, више но на сам манастир, поносни на *Царево бупало*, неомеђено место код извора реке Раванице, где је, по предању, кнез Лазар пао с коња: „Можда му памтећи тешке намете и кулуке око велике градње, радије неголи у части, волели су цара да виде са гузицом у каљузи.” (УЗП, 31) Помињање славне историје прати и снижавање високог тона самим називом *Царево бупало*, јер је израз *бупало ономапопејска* реч која буди

комичне асоцијације. Дечије поимање значаја славне прошлости и историјских личности видимо из неколиких примера: „Онде је осамсто пете године војвода Миленко растурио Турци.” Нисам место баш добро видео нити сам знао ко је војвода Миленко, али било ме је срам да питам. Не смеш ти рођаке да брукаш.” (УЗП, 32) Дечак, дакле, у свом домену сазнања не располаже свим потребним информацијама о историјском значају јунака, али је интуитивно свестан да се ради о важној личности и догађају, те се срами да своје незнање ода постављањем питања и тражењем објашњења о делима војводе Миленка. Једанпут ће тако доћи на падину код Иванковица и видети остатке чувеног шанца, где ће деца најпре желети да се поиграју: „Мало смо се наоколо освртали, а онда је неко предложио да с , на правоме месту, поиграмо Срба и Турака. Али били смо уморни и није нам се хтелo, нити је ико пристајао да буде Турчин. И тако смо одустали. Поседали смо на очупану траву прошарану брабоњцима и траговима овчијих чапоњака.” (УЗП, 32) Деца су несигурна у погледу начина на који треба да одају пошту славном месту, те на свој начин одлучују да је најбоље да то учине игром која је управо опонашање историјског сукоба, међутим, убрзо бивају отерани од стране случајног пролазника, старог сељака, уз повике: „Бегајте одатле, несретници!” (...) „Ту леже коске! (УЗП, 32) Славна историја и спомен на Први српски устанак и место страдања доноси високи тон који ће бити снижен приказом деце која су несигурна у додиру са оним што не разумеју у потпуности, али ипак наслућују из понашања одраслих. Отуда опет адекватан избор лексике: спомињање *брабоњака* и овчијих *чапоњака*, жарг. 'трагова' уноси комичне елементе у израз. Дечаково неразумевanje пропратиће и осветлити читаоцу коментаром Стевин деда: „Е, мој шутило” (....) „Нас зову само кад се лије крв и запомаже. Кад се пије вино и пева, иду други.” (УЗП, 35)

Други сегмент говори о ујаковој све озбиљнијој плућној болести („Око врата почео је да носи упредено тамнозелено свилено шалче, које више неће скинути ни за највећих врућина” (УЗП, 36)) и сећању на то како му је дечак једанпут полетео у загрљај, а овај морао да се одмакне и високо подигне руке, после чега је био љут и оштро се брецнуо на своју сестру, што се до тада у фамилији није никад виђало. У трећој и завршној епизоди приповетке природа ујакове болести у потпуности се открива, заједно са њеним фаталним исходом.

Приповетка *Шукар место* коју је, како је паратекстом означено, аутор посветио свом пријатељу, сликару Милораду Бати Михаиловићу (уп. *Најбољи пријатељ*, из: *Јалова јесен*) (Кецојевић 2021: 158) пример је за пишчево врхунско композиционо и квалитативно уједначење, а Владета Јанковић (1985: 12) сматра да је, са становишта књижевног заната, збирка *Ухвати звезду падалицу* донела неке од најбоље написаних Михаиловићевих страница. У прилог овој тврдњи наводи као репрезентативну управо ову приповетку, која обилује поетским елементима и за коју стога тврди да композиционо подсећа на строфичну структуру песме: „У питању је заправо смишљена наизменичност планова из прошлости и садашњости, при чему трезна опсервација тривијалне свакидашњице (блато на тротоару, кола за ђубре, одломци дијалога, пролазници) опточава, па онда, разуме се, и поетизује причу о страсној љубави из младости и њеним последицама” (Јанковић 1985: 12-13). Поетизација прозног израза видљива је, не само на формалном плану, већ и у избору лексике, језике стилизације израза, али и ритму приповедања, чиме се „исказује приповедачева намера да се ова дужа вишеделна приповетка изграђује тако што ће у њој важно место заузети и фигуративни говор недраматизованог, аукторијалног приповедача у трећем лицу. Тај се приповедач не оглашава, не резонује и не вреднује, већ само слика живот” (Аћимовић Ивков 2018: 64). Наизменичном сменом временских перспектива

остварује се контраст не само на временском, већ и на композиционом плану, а исти тај ефекат уочљив је и на језичкој равни: „делови из прошлости писани су у историјском презенту, који оживљава казивање и чини га интензивнијим, док су делови из суморне свакидашњице већином у шкртом, осиромашујућем аористу” (Јанковић 1985: 13). Иако је смена временских перспектива видљива и на графичком плану фрагментарне организације текста (различити наративни сегменти означени су „звездицама”), „треба указати и на вешт начин на који је хетеродијегетички наратор одлучио да оствари везу међу приповедним сегментима, односно на видљиву потребу наратора да додатно мотивише и учини суптилнијим прелазак са једне временске равни на другу, и то лирски, асоцијативно, уз помоћ карактеристичног детаља” (Кецојевић 2021: 158). Јунак приповетке је једнооки Циганин Ћамил, убоги чистач ципела, чији се садашњи живот скитања по београдским улицама преплиће са реминисценцијама из прошлости у поморавском крају и сећањима на љубав са Циганком Мечком и њен трагичан крах. Удвајање временске перспективе пропраћено је, дакле, удвајањем и на просторном плану. *Овде* и *сад* супротстављено је *тамо* и *некад*. Поетском утиску доприноси већ уводна реченица приповетке: „Плочник поче да кваси једва видљива мега и гдегде по улици проходају кишобрани” (УЗП, 45). Метонимијски употребљен израз *проходају кишобрани* гради, такорећи, поетску слику и упућује на специфичност визуре приповедне инстанце, која проговара из трећег лица, „у тесној је вези са местом на коме пребива циганин Ћамил и са кога посматра свет, а *једва видљива мега* постаје наговештај поетизоване атмосфере у којој ће се приповетка развијати.” (Аћимовић Ивков 2018: 65). Мотиви се повезују асоцијативно: видећи слепоу продавачицу на кисоку, која трепће „до половине очних јабучица” док враћа кусур, Ћамил помишља на продавачицину мајку је одсутна, а која га подсећа на Мечкину мајку, Селену („Само што ова није онако гадна. Никако га баба није подносила. Од првог виђења.” (УЗП, 46))), те тако наступа први сегмент сећања. Јунак нас преноси још даље, тачније још *дубље* у сећање, у време када је био ожењен Мицом, пре но што упозна Мечку: „Ипак, оно с Мицом у Ћуприји било је шукар живот.” (...) „Шукар ли си, Ћамиле?”, питају. Он по бугарски потврђује дрмајући главом лево-десно. „Шукар, шукар.” (УЗП, 48-49) *Шукар* у значењу *фино* биће још неколико пута употребљено у приповеци, а и сам назив *Шукар место* указује на потрагу за сигурним местом, миром и спокојем. Упознавању с Мечком претходило је сазнање о њој, јер се најпре међу Циганима пронео глас о „лепоти и вештини” шеснаестогодишње ћерке руског Циганина Ивана, као и упозорење, наговештај да је изузетна лепота такође и опасна, јер чувена лепотица са браћом и младим мужем учествује у пословима заводећи газде певајући им и свирајући бабалајку, док они на другој страни „у тишини праве ршум”. Иако искусан и свестан прича које се испредају о оваквим женама – „Такѣ су, Ћазимѣ”, говорио је брату, „покварене и опасне. Бегај од њи.” (УЗП, 49) – Ћамил не остаје равнодушан када се деси стварни сусрет са чувеном лепотицом и поред свог опреза:

„И како се она ту одједном створила? (...) Седели су онако и веселили се. И онда су кафану ушла три овисока плава младића нешто тамније коже и с њима лепа млада смеђа девојка. (...) у црвеној свиленој блузи, широкој, танкој, цветастој сукњи, са великом жутом везоглавком, чији јој крајеви висе преко леђа. Беле коже, заобљено, ошироко лице јој је румено, танке усне намазане црвеном гуверираним хартијом, очи крупне, отворене и податне. Ни налик на кобну лепотицу из обрлатљивих циганских прича.” (УЗП, 51-52)

Минуциозност у опису Мечкиног изгледа упућује на изузетан утисак који је оставила на јунака, а који се граничи са поетским. М. Кецојевић (2021: 158) позивајући се на неопходност успостављања дистинкције између приповедања и фокализације, односно нужног раздвајања чувеног питања *Ко говори?* од *Ко гледа?* (Женет 1983: 114) девојчин портрет виђен Ђамиловима очима назива строго фокализованим, тј. субјективизованим описом. Наредног дана неко од браће напија девојчиног младог мужа („дете готово, набубрених усница и мршуљав”), те пар добија прилику да се упусти у љубавни чин, који је посве поетски стилизован:

„Њих двоје се искрадају из бучног друштва у пијану мајску ноћ. И он у мраку крај неког плота грли ониску, витку лепотицу која мирише на млеко и помало на дим. Пије јој опојну душу из уста, од које му се просто врти у глави, и лагано јој задуже сукњу, испод које осећа да нема ништа. А она се и не опире него му се, упијајући му се у уснице, припија чврстим стомаком и бутинама. И кад јој својим телом напипа оно вруће место, плот крај њих лагано полегне, узме их на себе и узлети и он на њему негде лебди, лебди, лебди и никако не зна где се налази.” (УЗП, 53)

Аћимовић истиче да поетизација љубавног чина има нарочит значај у паралелној композицији приповетке, јер овај „чулно оживљен опис у коме, као у сновиђењу, под љубавницима метонимијски полегне плот, или у коме јунак залебди, постају у структури приповетке важна противтежа тривијалним видовима опажене савремене градске стварности. Они су Ђамилу, и читаоцу, потребан и довољан устук од стварности. Маштенски искорак који се греје на сјају успомена и повлашћује виталистички сјај живота који је минуо.” (Аћимовић Ивков 2018: 67) И у формалном смислу, делови из приповедне садашњости су краћи, језик је сведенији, док су догађаји из прошлости не само поетизовани, већ свеукупно језичко далеко разноврснији, јер укључују и детљне описе уз употребу необичних стилских средстава, драматизоване дијалоге, доживљени говор, ромске речи, фразеологизме, локализме итд. Јунак оставља жену Мицу и троје деце и, продајући њихову кућу упола цене, одлази у нови живот са лепотицом Мечком. Након кратког периода уживања у љубавној срећи у циганском логору под шатором, које је такође представљено у поетском кључу идиличног, такорећи, пасторалног амбијента – „Рано ујутро и предвече су трговали, за подневних жега склањали се у хладовину, а ноћи су им биле за уживање.” (...) ... „крај Белице или неког потока, уз угаслу ватрицу на којој су скували качамак и шуштање врба поред воде, док им сапети коњ у близини рушти зубима, каткад би од усхићености до зоре пробдео. Она поред њега испод кола тихо у сну дише, а он гледа у продрта огромна небеса над собом и чини му се да са својом младом по њима у златним кочијама језди. То је Ђамила сам бог обдарио, смртан човек оволику срећу не може заслужити.” (УЗП, 56-57) – јунак убрзо доживљава разочарање схвативши да његова изабраница није променила старе начине понашања, те да врло брзо почиње да лута и све чешће бива одсутна, све док се једног дана уопште не врати и Ђамил не схвати да је обманут као и многи пре њега. Кренуће тада у потрагу за одбеглом драгом, лутајући око Јагодине, Велике Плане, Смедерева, носећи се мишљу да за њом оде у Румунију, распитујући се и узалуд тражећи знакове или трагове које би за собом оставила, док коначно се не дође до закључка да му до тог сазнања можда више није ни стало: „Одлетела је његова Мечка као лака црна ластавица обалка и већ цвркуће под неком чергом топлијом од његове.” (УЗП, 36) И када много касније, у Загребу, буде ухапшен, па пуштен на слободу, и даље ће се надати да ће у гужви

и туробности која га окружује угледати Мечкину широку цветну сукњу и широко, румено лице као путоказ, те она постаје неком врстом мотива који означава сећање на топлину, безбрижност, *лалхо живот*. После бројних превирања и недаћа у свом животу, ратова, хапшења, крађе у којој губи око, Тамил утеху проналази у свакодневици чистача ципела на београдским улицама и посматрању околине, живећи помало и *тамо* и *овде*, снујући своје *шукар место*.

Приповетка *Треће пролеће Свете Петронијевића* послужиће као предлог за роман *Треће пролеће*, који ће настати скоро две деценије касније, 2002. године. Прича својом позадином политичких прогона комунистичког режима доноси наговештај једне од Михаиловићевих опсесивних тема: разорног утицаја идеологије на појединачне људске судбине, али и друштво уопште. Попут претходне приповетке, и радња ове смештена је у два просторна оквира: Ћуприју и Београд. Приповедање је у трећем лицу, а приповедач свезнајући. Композиционо, текст се састоји из дванаест нумерисаних сегмената, који ће у целини бити унети у потоњи роман. И у овој приповеци аутор онеобичава израз тиме што имплементира поетске елементе тамо где их најмење очекујемо, те се текст отвара реченицом: „Крајем треће слободне зиме у Ћуприји се догоди нешто што се никад догодило није – *Раваница потече узбрдо*” (УЗП, 81). На овај начин, мотив реке која тече узбрдо је својеврстан језички парадокс, упућује на мотив *чуда*, нечег немогућег што ће навестити даље невероватне догађаје, премда је приповетка исприповедана у реалистичком кључу. Овим су, на самом почетку приповетке, „уписане, за њен ток и значење, две важне мотивационе назнаке. Једна се односи на само име/надимак главног јунака чији се издвојени део живота у њој прати, а које указује на његову чврсту везаност за идеолошку платформу коју репрезентује совјетска комунистичка пропаганда и пракса, док је друга усмерена на обрт живота и система вредности који је покренут победом партизанског комунистичког покрета у Србији, његове разорне видове и трагичке последице (Аћимовић Ивков 2018: 75-76). Набујала вода и поплава биће кључни за осветљавање лика главног јунака, младог подофицира политичке полиције комунистичког режима. „(...) Варошки матурант а сада заставник без еполета, сувоњави, овисоки, беломусасти” (УЗП, 85) Света Петронијевић, звани Руски, наочиглед мештана приликом изливања река Мораве и Раванице, пожртвовано спасава живот једној од циганских кокошака, након чега почиње развој његове физичке болести, која ће се погоршавати надаље током приповетке и имати повезницу са његовим душевним стањем. Након кобне вечери, јунак се враћа послу „тешких удова и врелих очију, слинав и промукао, грозничав и поспан.” (УЗП, 86) те почиње претресе у селу тражећи жито од сељака, а све време „кашљући и кијајући, зимогрожљиво се умотавајући у шињел и гутајући неке аспиристине који му нису помагали. (...) С тим у глави, онако болестан, чим би закорачио у неку кућу са свога списка и осетио њен сити, топли мирис на сурутку, спопао би га бес.” (УЗП, 86). Доминантну улогу за приказ лика главног јунака има сусрет са Стојанком Јелић, кројачицом, чијег мужа сумњиче за сарадњу са четницима и за чије саслушавање Света постаје задужен. Већ приликом провг помињања Стојанке постаје јасно да је јунак зна од раније и да ова млада жена у њему буди бујицу различитих осећања:

„Познаје је он. Забраћена и обучена не превише пажљиво, чак простије него обично – сви би да овде изгледају што сиромашнији и безначајнији – а вероватно не ни нарочито паметна, али лепа, срце да ти стане: чисто, јасно, отворено лице уоквирено као гавраново крило црном косом, крупно гавранско око, овисока и у пасу као девојка

танка, али и једра и обла, готово помало тешка од тога. Гледајући је онако изблиза и већ се узбуђујући, Света пред њом просто осети трему.” (УЗП, 100)

Иако је дати опис представљен са позиције свезнајућег приповедача, постаје јасно да оно што доживљавамо јесте Светин утисак о ванредној лепоти жене, пред којом се чак осећа узбуђено и помало уплашено. Могуће је уочити поетске елементе представљања лепотице чије је лице уоквирено *као гавраново крило црном косом*, а ефекат поетизације постигнут је не само избором адекватне лексике, фигурама поређења и него и редом речи у реченици. У близини Стојанке, коју почиње да по дужности свакодневно саслушава, чини се, беспотребно, он упознаје сопствену жељу и жудњу и почиње се борити са сопственим телом, „борио се са собом да се одупре њеној лепоти.” (...) „По телу би му потрчали мравци и био би му потребан читав дуг тренутак да се прибере. Бранио се колико је год могао. Она је будала, свађао се са својим телом.” (...) „Али све му то не би надуго помагало и његово пријатно искушење би се после кратког одмора настављало.” (УЗП, 101-102) Са растом физичке жеље коју осећа према младој жени, развија се и Светина болест; што су већи напори да је потисне, то га притајени умор и грозница све више стижу, те он напослетку долази до врхунца очајања, пада у јарост, почиње да виче и постаје циничан, кроји фантазије у којима је шамара или у којима њих двоје воде идеолошку расправу, све док се му она напослетку не преда, „поражена али не и сломљена, и даље поносна али већ с неком маглом у очима” (УЗП, 106). Незвесност се окончава када се Стојанка једног дана појављује са закашњењем и са чудним осмехом и поздравом из канцеларије друга Марића поручује да саслушања више неће бити потребна. Након овог немилог догађаја, физичка болест јунака се наново активира и погоршава, он пљује крв те завршава у Београду, па у на клиници у Загребу, где отпочиње његово „дуго, предуго” боловање, током којег постаје јасно да душевна бол и јед који осећа умногоме чине болест Свете Петронијевића званог Руски, те он годинама лагано копни, запуштен, лењ и навикнут на ракију и препричавање туберанских прича.

Још једна од приповедака која за тему има несрећну судбину јунака-маргиналца јесте *Јапанска играчка*, која се састоји из четрнаест нумерисаних наративних одељака. Протагониста је млади сликар Мића Кнежевић, чије животне недаће и унутрашња превирања пратимо кроз очи објективног приповедача у трећем лицу који није део приповеданог света – „претежно екстра-хетеродијегетичан“ (Кецојевић 2021: 159). И у овој причи долази до преплитања временских равни у виду ретроспективних уплива сећања и остваривања временског паралелизма *некад* и *сад*, где је некадашње време приказано као испуњено срећом и спокојем, а садашње пуно неизвесности и патње – слично поступку који је остварен у приповеци *Шукар место*.

Мића Кнежевић је београдски сликар родом из Параћина, чиме се наново активира опозит између *тамо* и *овде*, и он бива означен као јунак-дошљак, обескорењени странац који се не уклапа ни у нову средину, коју је својом вољом изабрао, али ни у ону из које је потекао, што је чест мотив у Михаиловићевим делима (Љуба Шампион у роману *Кад су цветале тикве*, Света Петронијевић у *Трећем пролећу*). Мићин развојни пут пратимо у тренутку када има тридесет година и са женом Љубицом и петомесечном кћерком Љиљаном живи на рубу егзистенције, неостварен као уметник, ментално растројен, несигуран и киван на себе и свет око себе, а затим ретроспективно сазнајемо о његовим студентским данима и сликарском таленту који је обећавао и суровој реалности пред којом бива приморан да одустане од својих снова, немајући довољно одлучности ни снаге да се за њих бори. На тај

начин ова приповетка „у линеарно организованом наративном поретку прати историју његовог растројства и пада, са ауторским настојањем да му се препознају, означе па донекле и илуструју узроци, разлози и начин на који се оно објављује у свету” (Аћимовић Ивков 2018: 69). Прича се отвара јунаковим необичним сећањем; не на догађај из сопственог живота, већ на непознату жену коју је угледао у некој вароши на студентском путовању пре неколико година:

„(...) Запазио (је – М. П.) још младу али запуштену, чак помало нечисту жену с мушким чарапама и ципелама на снажним, длакавим ногама, која тамним наочарима крије очи и улицом готово бежи. Упитао је њу и рекли су му да је као сасвим млада била веома обдарена и надобудна, а онда се одједном, незнано како и зашто, разболела и неколико година провела у душевној болници. И од тада је оваква. Узгред, тада је сазнао (...) да је пред варошанима лудом не чини толико ни њена претпостављена болест нити другачије држање на улици колико то што се од првих хладних октобарских киша па све до раних купача у мају, целе дуге јесени и зиме, свакодневно увлачи у затворени летњи ресторан на обали. А тамо, на подијуму за музику, најчешће уз хладно трептање звезда као једину светлост, уз цвиљење ветра и недалеко думбарање немирне, натекле реке, најпре се с рукама на грудима дубоко клања, па уз покрет као да намешта тешку концертну хаљину, седа и сатима удара по јадном, заборављеном клавиру. Та музика понекад, једва, знали су варошки музички незналци, подсећала је на Бетовена и, разуме се, на Шопена. (УЗП, 129-130)

Мотив *лудила* који се уводи помоћу лика младе жене биће на самом почетку приповетке назнака душевних превирања кроз кроја ће јунак пролазити. Портрет жене, тачније, њени ритуали у затвореном ресторану представљени су у лирски интонираном маниру: сцена у којој природа обликује амбијент чудесног концерта за још чудеснију пијанистињу, *уз хладно трептање звезда као једину светлост, уз цвиљење ветра и недалеко думбарање немирне, натекле реке*, делује посве нестварно, а прожета је и акустичким асоцијацијама захваљујући ономатопејским изразима. Мотив *лудила* у вези је са самом уметношћу, тј. фигуром *уметника* означеног као трагичне личности, човека унапред предиспонираног на пропаст услед немогућности да свој дар на прави начин усмери и испољи. Тако одмах постаје јасно да страх од неоствареног потенцијала и слутња промашеног живота прате Мићу Кнежевића још много раније но што је доспео у свој „садашњи” живот осенчен бројним неприликама. Мићин „суноврат” у приповеци одвија се постепено, „његова ће се калварија развијати тако што ће сви ослонци његовог живота, јер он је замишљен као јунак који пропитује себе и тежи (идентитетском) креативном и укупном самосазнавању, самоостваривању и самопотврђивању, почети да се климају и урушавају. Најпре на послу, у издавачком предузећу у коме се бави фрустрирајућим некреативним пословима, потом у друштву, а на крају и у породици у којој га нарочито опомињуће затекао случај са јапанском играчком” (Аћимовић Ивков 2018: 69).

Јапанска играчка, по којој прича носи назив, заправо је играчка коју Мићина жена Љубица купује њиховој кћери као први дар, одвајајући новац којег мала породица иоанко нема довољно, али ипак желећи да дете нечим обрадује:

„Однекуд из Јапана, мали меда је био симпатичан забављач музикант с обешечаћким лицем, на коме блиста црни гумени чепић носа. Црвеног качкетића и панталоница а

главе мишје боје, између руку држао је помичну јарко жуту хармонику од хартије, у којој је негде крио дугметасту пиштаљку. На покрет механичке руке и истезање жутог папира, она је из себе одавала пискутав, шкрипав звук некакве музике, а он би се с уживањем клатио лево-десно.” (УЗП, 141)

Иако је, заправо, симпатичне спољашњости, девојчица играчку не прихвата, плаши се звукова која испушта, те пада у неутешан плач, док у свести преосетљивих родитеља сваки наредни потез детета при поступању с њом постаје судбоносан. Нарочито се за Мићу играчка поистовећује са фигуром уметника, односно – њега самог. Тако се у приповетку уводи мотив судбине, усуда, те јунак, не успевајући да преузме одговорност за своје животне поступке и донесе сопствену одлуку, преплављен страхом, почиње свуда око себе тражити знакове: „Као да врача, Мића помисли: Па мали хармоникаш је као ја, уметник; ако Љиљана не прихвати њега, као да није прихватила мене; прими ли га, с нама све мора бити добро.” (УЗП, 141). Сусрет детета са играчком са њом приказан је путем описа који су сугестивни, али и симболички интонирани, уз онеобичење израза коришћењем поређења са парализованом птицом: „У запањености само је гледао како дете, као да се брани од неке кошмарне птице, ломата климавим ручицама и то га у магновењу подсети на уплашеног парализованог голуба кога је негде на балкону нечије куће некад био видео” (УЗП, 147). Или: „Налик на кученце које су управо прегазила кола, па се потрбушке вуче по прашини и са самртном мреном на очима једва покатакд успева да скамликне, без гласа се од њега отискивало и читавим телом хрлило ка мајци” (Исто). Однос са Љубицом и неразумевање које расте међу младим, резигнираним супружницима такође је представљен специфичним језичким средствима негације. Када Мића покуша да се приближи својој жени, спознајемо да се „у њеним очима он одсликавао само као неразумна, неразумљива и немоћна животиња, која ништа не може да поднесе и која не заслужује сажаљење. И ничег другог тамо није било.” (УЗП, 142-143) Сугестивност израза недвосмислено упућује на неповрат хармоније и немогућност разрешења сукоба. Врхунац Љубичиног гнева пратиће повици такође у негацији: „Ништа ти ниси! Ниси ти сликар! Ниси то никад био! Нити ћеш икад бити! Ти си само луд!” (УЗП, 148). Када напokon у потпуном растројству напусти жену и кћер, и даље несигуран у то што чини и у пут којим жели да крене, изнова ће се јавити потреба за тумачењем знакова, мотив судбине: „Уто иза неке зградуринае изби на чистину пред поштом и угледа празан тролејбус како заокреће ка станици. Њега то просто изненади. Отре замагљене очи и уплашено помисли: Ако ми овај утекне, ништа неће ваљати; ако ми побегне, биће зло” (УЗП, 185). Као и бројне други Михаиловићеви јунаци, и Мићу Кнежевића „губимо из вида” тренутку када је тензија на врхунцу, у срцу неизвесности, не знајући куда је даље кренуо и шта ће се с њим надаље збити, а ово је управо још једна потврда ауторовог ванредног приповедачког умећа.

Још једна приповетка које ће бити укључена у роман *Гори Морава* носи назив *Чија то душа овуда тумара*. У оквиру збирке *Ухвати звезду падалицу* састоји се из чак девет нумерисаних сегмената. С обзиром на то да је у оквиру анализе поменутог романа већи део мотива из ове приповетке већ представљен, сада ће бити речи о оним елементима који нису претходно изложени. Приповедање је ретроспективно, а приповедач износи сећање на догађај који се збио када је последњи пут посетио своје родно место, Ћуприју, при чему је наративизована догађајност у највећој мери карактеристично михаиловићевски поетски стилизована. У повратку завичају дочекују га стриц, стрина и ћупријски пси који га не препознају. Мотив пса фреквентан је мотив у ауторовом стваралачком опусу (пас Станислав

из *Петријиног венца*, кучка Калина из романа *Гори Морава*, непознати пас из истоимене приповетке у оквиру збирке *Ухвати звезду падалицу* итд.). Фигуре паса Мусе и Дијане постају огледало јунакове (не)припадности, те активирају мотив дошљака, странца. При сусрету са псима после годину дана није сигуран да ће да препознати, те не скида рукавице. Старији, Муса, на звук јунаковог гласа брзо постаје раздраган и почиње да се умиљава, док Дијана, „ониска и љута, са златним преливима преко сурих леђа (...) одједном накости врат, искези шиљату њушку са ситним, оштрим секутићима и срдито залаја” (УЗП, 190). Керушу умирује тек долазак стрица Раде и тада се после неког времена јавља блесак препознавања у њеним ичима, те почиње да репом „шара изнад пошљунчаног тла као четком за пајање” (УЗП, 191). Доминантан је емотиван однос којим приповедач слика пределе свог одрастања и младости, а који активирају аутобиографску ноту. „Емотивно учешће у опису мотивисано је самом природом односа са актерима, рођацима, на једној страни, док је на другој оно усмерено активирањем приповедачевог сећања на тешке младалачке дане проведене са њима. Из тог разлога ће бити разумљиво када приповедач, на стрина-Персину јетку примедбу да долази само „кад неки умре”, свој емоцијама прожет однос резонерски јасно исказати – да треба заборавити шта се ту догађало” (Аћимовић Ивков 2018: 79). Следи развијање мотива болести стрица Станоја, који је под гушом „добрио неку гуку”, преглед код лекара у Ћуприји, покушај лечења у Београду и, недуго потом, стричева смрт и сахрана која фигурира као асоцијативни активатор сећања на очеву сахрану у време приповедачевих гимназијских дана. Мотиви болести и смрти у тесној су вези један са другим: болест или смрт неког од јунака често покрене одмотавање клупка сећања на остале који су обележили јунаково одрастање. На ово се ретроградно надовезује још једна реминисценција и мотив непрепознавања: годину-две пре очеве смрти, једне вечери криомице пушећи у парку поред Мораве, јунак сасвим случајно угледа свога оца и силно се запрепасти, али, овај, мада пролази сасвим близу сина, будући у потпуном душевном растројству, не препознаје га но наставља даље умашћене косе и кошуље, клизајући се и спотичући, љуто урлајући и псујући на сав глас. Разлика у односу на роман *Гори Морава* је та што је у збирци псовка коју отац изговара „као да је пљује” непосредно експлицирана, док је у роману изостављена, будући да је тамо присутан дечији приповедач упоредо са одраслим, док је у причи присутна само одрасла наративна инстанца. Последњи редови приповетке изнова доносе поетске елементе, сугестивно обликујући време и простор, бришући границу између привиђења и стварности:

„Стајао сам код тараба и гледао око себе у клобучави мрак. Кошава је пред собом гонила некакву успаничену, бледу измаглицу. За њом је, претичући је и враћајући се у залет, трчала воштана, тињава светлост сијалица. Иначе, нигде никога. Ко је малочас викао? Јесам ли оно био ја? Ко то виче овом мрачном улицом? Чија несрећна душа овуда тумара?” (УЗП, 212).

Метафоричност израза, мотиви измаглице и бледе светлости обликују атмосферу у којој се активира мотив душе, те се приказ спољашњости пејзажа, села, заправо меша са унутрашњим стањем, што је присутно и у приповеци *Пас*. Граница између онога што јунак-приповедач види и што осећа постаје нејасна и дисперзивна, те није нимало зачуђујуће што поставља низ реторичких питања којима покушава најпре себи да објасни откуда долази оно што се дешава *око* њега, али, у највећем – оно што се одвија у њему. Реторичка питања од нарочитог су значаја за поетско обликовање текста јер, осим што њихово понављање

активира принцип рекуренције, она обликују и оквир текста као крајње (финитне) реченице. Понављање питања на крају текста има „посебно занимљиву двослојност, будући да формално завршава текст, а стварно тек отвара могућности за размишљање.” (Катнић Бакаршић 1999: 102). О односу језичке повезаности аутора и реципијента у вези са коришћењем реторичког питања, М. Ковачевић (2006: 16-17) истиче да ова фигура „својом синтаксичком формом – формом питања – готово искључује пасивног слушаоца зарад активног саговорника. (...) Реторичко за разлику од свих других питања у себи комуникативно уједињује и говорника и саговорника, јер истовремено и пита и тврди (обавјештава), или боље речено: тврди питајући. То је само по форми питање али не и по својој комуникативној функцији, јер, умјесто да захтијева одговор, оно најчешће представља врло афективну категоричку тврдњу.” Како је ово поступак који је због учесталости у поезији посебно стилоген, у прози „имитира” прстенасту структуру песме, сугерише безизлазност ситуације и симболизује лирски круг у којем се фокус са спољашње средине враћа на унутрашње стање јунака и осећај тескобе у његовим размишљањима.

Прича која је укључена у ново издање збирке *Ухвати звезду падалицу* из 2016. године и представља иновацију и у концепцији читаве збирке (уместо девет сада је чини десет наслова), јесте прича *Четрдесет и три године*. Први пут је била објављена у темату часописа за књижевност, уметност и културу *Наш траг из Велике Плане* (год. XX, бр. 3–4, децембар 2013) , а затим се нашла у оквиру *Сабраних дела Драгослава Михаиловића* (књ. 5, Београд: *Лагуна*, 2016) и у ову збирку уврштена је вољом аутора. Специфичност ове приповетке је да је „исприповедана од наратора који се налази изван граница света фикције, истовремено, наратора који је одсутан из приче и потпуно различит од јунака о којима саопштава у трећем лицу (екстрадијегетичан и хетеродијегетичан), компонована на начин, језиком традиционалне теорије прозе говорећи, *приче у причи*” (Кецојевић 2021: 162). Михаиловић у оквиру овог текста активира многе од својих важних, такорећи опсесивних тема, које се тичу политичке историје Југославије, али и судбином појединца у суровим временима политичких превирања, те помиње догађаје попут злочина усташа за време Другог светског рата, али и послератне попут Резолуције Информбироа, стварање логора за политичке затворенике, попут онога на Голом отоку, итд. Преплитање бројних мотива и прелазак са индивидуалног на опште (и обратно) прати смена временских и просторних перспектива, коју срећемо и у бројним другим Михаиловићевим делима.

Протагониста приче је Радован Петровић, новинар малог фабричког листа у Сарајеву и писац у покушају, родом из Параћина (опет родно поморавље!), млади човек који се носи са бројним животним недаћама и проживљава сопствену унутрашњу борбу: „Био је помало неуредан и запуштен, брижан и стужен двадесет седмогодишњак кога је пре два месеца оставила жена. Пред огледалом, каткад, и сам је себи личио на бившег пијаницу, иако никад није пио.” (УЗП, 217); „Био је најнесрећнији Радован Петровић на свету. Ниједног таквог Радована више нигде није било” (УЗП, 219). И Радован Петровић је, попут Миће Кнежевића из приповетке *Јапанска играчка*, јунак који осећа свој неостварени уметнички и животни потенцијал. Он проживљава стваралачку кризу, доводећи у питање свој таленат, не знајући да ли је писање нешто чему треба да се посвети или напосто треба од њега сасвим да одустане: „Никад није чуо да је некеме због његових приповедака застајао дах. Други писци, читао је у неким биографијама, избацивали су причу за причом и роман за романом и сви су им били одлични, а он је једва успео ово мало – и то није личило ни на шта. Било је смољаво, дрљаво и развучено и сам себи није умео да објасни како је до тога дошло”

(УЗП, 218). Нарочито је од значаја мотив пса-луталице, који и Радована опседа у његовим најранијим делима: „Написао је, рецимо, приповетку о изгубљеном псу. То је у ствари била повест једне параћинске скитнице која је, офуцана, гладна и учичкана, усто још и повређена, једног дана долутала у њихово двориште. Уз дозволу његових родитеља, ту је привремено и остала. И затим је тако поживела још десетак година. Приповетка му није испала сасвим лоше, али о изгубљеним псима писали су сви” (УЗП, 2018).

Интересантно је да Радованов колега, задиркујући га, рецитије строфу Јесењинове *Песме о керуши*, а аутор је наводи у целини, где уочавамо цитатност. М. Кецојевић (2021: 164) наводи да је „наратор склон да дословно представи, тј. цитира монолог или дијалог јунака, настојећи притом да створи илузију апсолутне мимезе (управни говор Радована, Гордане, Милоша, Данила, Цмиље, хрватских војника, рецимо, управни говор који се прописно обележава интерпункцијским знацима, али и уводи изричним глаголима, односно глаголима говорења типа казати, (из)рећи, (од)говорити...” С друге стране, када се описују унутрашња, емотивна проживљавања јунака, „оним наративним партијама које обилују узвичним реченицама или реторски усмереним питањима, најчешће су посредни илустративни примери технике одражавања свести коју Дорит Кон именује као психонарација.” (Исто.)

Након што га уредник Милош Расповић пошаље из сарајевске редакције у Билећу, како би сачинио репортажу, Радован упознаје бившег официра Данила и његову жену Цмиљу, код којих одседа приликом свог рада на репортажи, „и тако се зачиње догађајни колоплет који овом јунаку омогућује да дође у посед различитих открића, искуства и сазнања, од којих су нека диференцијална – толико велика и важна да су трајно обележила његов живот. А у том ће колоплету Радован постати сведок последица тамошњег историјског пролома и касније изражене политичке воље да се он закрије, али и проводник једне драматичне исповести у којој тријумфује нагон бестијалног шовинистичког убијања невиних. На тај начин су се велике теме овог писца, и то оне које су биле строже идеолошки санкционисане и табуисане, стекле још једну приповедну пројекцију и интерпретацију” (Аћимовић Ивков 2018: 77). Говорна карактеризација ликова уочава се кроз изражавање Данила и његове жене Цмиље: „Данилов, па и Цмиљин говор територијално одређен (усваја се фразеолошка тачка гледишта јунака), они се оглашавају млађим штокавским наречјем, претежно источнохерцеговачким дијалектом, ијекавским изговором” (Кецојевић 2021: 168). Иако на први поглед безначајна, љубавна епизода постаће кључна за обликовање самог наслова приповетке, као и њене тематске симболике. Након проведене заједничке ноћи, Цмиља ће исказати своје задовољство Радовановим љубавничким умећем, а њених речи јунак ће се сећати „још пуне четрдесет три године” (УЗП, 229), како гласи и сам наслов. У овоме уочавамо Михаиловићеву „склоност да у тексту пружи мотивацију наслова (тзв. „паратекст”), дакле, следећи Женетову номенклатуру, слободно можемо закључити да је наслов тематски и да се њиме на својеврстан начин упућује на време, које је, сасвим сигурно, један од интегралних чинилаца епског света, јер једино што ће јунаку после ч е т р д е с е т и т р и г о д и н е остати дубоко урезано у памћењу (Кецојевић 2021: 164). Аутор на овај начин прави противтежу политичкој и историјској драми, те ратним превирањима којима је јунак сведок упливом у један лични, интимни свет, који је подједнако важан, тачније, који заправо чини оазу смисла и људскости.

У причу је инкорпориран и директан навод који заправо представља сведочанство актера, тј. Данилова исповест из које сазнајемо о злочинима усташа у српским селима на Козари, као и да је он бивши партизански ликвидатор, те да га савест мучи и прогањају

сећања на злочине које је починио. О Даниловом исказу М. Аћимовић (2018: 78) каже следеће: „Од избора саме наративне перспективе непосредне исповедног казивања, до великог броја у њој оживљених веродостојних материјалних појединости и активирања говорног језика и начина саопштавања, ова прича у причи непосредно указује на то да је распламсавање зла и ратних сукоба у Југославији Михаиловић сада конкретизовао у фикционалној обради још једне осетљиве а парадигматичне теме, подесне за испитивање судбине српског народа у двадесетом веку.” Осетљив однос језика и идентитета, тј. националне и идеолошке припадности активира се у оквиру Данилове исповести приликом описивања тензичног сусрета са хрватским војником:

„Он изгледа некако блесаво. Мрсе му се пијане ножице, само што се не стремкне у воду. И још се онако бекелји.
„Запржили смо им јуху”, смеје се. (...) Ужасно ми смета његово бекелење.
„Не каже се тако”, кажем љутито у његова леђа.
„А како се каже?”, додацује. И вуче пуцаљку.
„Каже се”, одговарам, и он, мора бити, види да нисам добре воље, „чорба.” (...) „А ко тако каже?”, пита. (...) „Срби”, одговарам дурновито. „Срби тако кажу.” (...) „Хе-хе”, учини. „А ја мислио, тако кажу – Турци.” „Кажу тако”, и бесно климам главом, „и Срби. Кад хоће.”

(УЗП, 248)

Страдање и злочини ипак изродиће у Радовану стваралачку искру и жељу да се трагично људско искуство на неки начин сачува у сећању и пренесе тиме што пише приповетку о свему што се десило, изменивши имена и догађаје, али чувајући срж која је оставила неумитан траг у његовом животу, укључујући доживљаје са Цмиљом. Прича се завршава када на својој књижевној вечери у борској библиотеци, четврдесет три године касније, већ остварени писац Радован Петровић сусреће младог човека и дечака по имену Милош Распоповић, заправо сина и унука Распопа који му је био добар пријатељ и са којим је пре толико година изгубио контакт, али је траг који је оставио у његовом животу остао неизбрисив. Емотивни набој неочекиваног сусрета и сећање на некадашње пријатељство „реализовано је и у функцији завршетка приповетке и њене поенте о снази пријатељства и заједништва, убедљиво предочене у завршној слици у којој, *држећи се за руке, отац и син одлазе*” (Аћимовић Ивков 2018: 79).

Приповетка *Они се удружују* такође је повест о јунацима маргиналцима, београдским скитницама Раки и Баџи, чија се свакодневница на трен осветљава пред очима читалаца. Михаиловићевој склоности ка приказивању трагичних судбина и одбачених јунака у потрази за склоништем и сигурним местом имали смо прилику да посведочимо у осталим причама у збирци (нарочито у причи *Шукар место*). Говорна карактеризација биће нарочито значајна јер се јунаци представљају путем свог говора: Рака је пореклом са села, што сазнајемо из Баџиног утиска о његовом начину изражавања („Ракин сељачки говор га је од првог дана забављао” (УЗП, 271)). Као и у претходној приповеци, и у овој су присутни (аукторијални) приповедач у трећем лицу, али и дијалогске, монологске деонице, као и поетизовани описи. Јунаке упознајемо у зимској ноћи, у условима који сведоче о рубности њихове егзистенције, али поред којих ипак настоје да одрже људскост и достојанство, али и међусобни пријатељски однос, премда су упућени један на другог. Портрет јунака обликован је уз елементе веристичке пиктуралности:

„Превлачио је прљавом шаком преко неумивеног, гаравог, ћосавог образа.” „Гледао је у крупног човека са шареним листом новина (...) док му се лице, чисто једино око очију као да је до малочас плакао, мрешкало ситним, танким борама попут пролећне барице под поветарцем.” (УЗП, 265); „Посматрао је суседа. Крупни читач био је, као и он, натронтан с неколико поткошуља, кошуља и џемпера и утегнут у прљаву летњу блузу и због тога је изгледао још крупнији. Али кад се на чесми свуче да се умије – (...) гола кост и кожа” (УЗП, 266-267).

Нарочито је од значаја контраст који се остварује приказом Бадиног скидања; њиме се интензивира готово зазорни мотив телесности у приказу двојице скитница који настоје на заједничким снагама измене своју незавидну животну ситуацију. Премда сапатници у невољи, Рака и Баца су заправо различитих уверења и животних ставова (о чему сведочи и различит начин њиховог изражавања), а рубно егзистенцијално стање приморава их да пронађу заједнички језик, да се, управо – удруже. И док Баца сумња и песимистички преипитује свет око себе – „Шта ће нам то? Пропали смо и овако и онако.” УЗП, 272 – Рака је заступник оптимистичког погледа на стварност: „Ја увек кажем: 'Добар овај живот кад ујутру имаш да запалиш цигару. Добар је дан кад те изјутра како ваља пресретне’” (УЗП, 268), те иако је у приповеци доминантнија Бацина такорећи резонерска перспектива, постаје јасно да је Ракин витализам унеколико привилегован од стране аутора, јер је овај став посматран као нешто несаломиво упркос свим недаћама.

Насловна приповетка из збирке *Ухвати звезду падалицу* налази се на финалној позицији у композиционом склопу књиге, те јој се овим даје повлашћен статус јер се тим поступком повезују композициона и тематска раван у збирци, чиме постаје оквиром разумевања текста у целини, његов сажетак. М. Катнић Бакаршић наводи да бирајући наслов или поднаслов, „продуктор текста полази од потребе да што сажетије пружи основну информацију о садржају тога текста (референцијална функција наслова), да привуче пажњу реципијента (конативна функција), изрази властиту особности (експресивна функција). Неријетко наслов може имати и поетску или метајезичку функцију, а и сам може постати крилатицом која ће у другим текстовима бити секундарна јака позиција” (1999: 98). Наслов у овом случају има најпре поетску функцију, указујући на поетске елементе који су инкорпорирани у прозне текстове аутора ове збирке, као и на лирску компоненту писања о интимним превирањима, унутрашњим световима и осећањима, који се преплићу са реалистичким фабулативним и фактографским елементима и прожимају их чинећи целину. Приповетка *Ухвати звезду падалицу* насловом и позицијом „представља извештај резиме тема, мотива, идеја и стилско-реторичких поступака којима су обликоване претходне приповетке, али уводи и један нови стваралачки акценат (Аћимовић Ивков 2018: 82). На самом почетку, као мото, налазе се стихови песме *Песма* метафизичког песника Џона Дона, који повезују тематско-мотивску раван приповедака из целе збирке (Дон 1981), те је на неки начин заокружују:

„Пођи и ухвати звезду падалицу,
Нађи са дететом корен мандрагоре,
Реци ми где су све године прошле.”

(УЗП, 277)

Активирање интертекстуалног садржаја у виду референце на стихове другог аутора, (па још и песника!) никако није случајно: „Мада се на први поглед може да епитаф или мото прије свега има орнаменталну функцију, нема никакве сумње да је смисао текста, ауторов *credo* који га је потакао на писање неког текста, често управо фокусиран у тој позицији” (Катнић Бакаршић 1999: 98). Будући на почетку (краја!), стихови имају функцију да антиципирају очекивање читаоца и уводе га у приповедни свет.

М. Кецојевић (2021: 111-112) уочава сличности и разлике између ове и двеју приповедака које ће бити укључене у роман *Гори Морава: Ујка Драги седи под јабуком* и *Чија то душа овуда тумара у виду статуса приповедача*: „ (...) ове три приповетке, настале у различитим временским периодима, припадају истој збирци и мада их повезује иста врста изузетно непоузданог приповедача који је истовремено главни лик и доследно се оглашава у граматичком првом лицу, ипак, међу њима смо запазили и извесне разлике, које проистичу управо из његовог статуса/позиције у приповедању и функције коју том приликом остварује. (...) Осим наглашеног присуства бројних појединости из пишевог живота, скупине књижевних ликова (породично окружење, доктор Томић), све три приповетке варирају и исте мотиве – мотив породице, односно детињства, типично лирски мотив, мотив пролазности, мотив болести и, од њега неодвојив, мотив смрти, дакле, мотиве које, у случају приповетке.” Па ипак, од осталих приповедака ова се разликује по томе што нема фрагментарну форму, већ чврсто структурисану композицију устројену око једног доминантног мотива, исприповедана је стандардним језиком, из „садашње” позиције одраслог приповедача, „нема знакова изразите амбивалентности наративне свести, прецизније, нема видљивих сигнала који би указивали на јасну „фиксираност” за фразеолошку тачку гледишта јунака (уплив дијалекта, одговарајућа лексика, графостилеми, рецимо)” (Кецојевић 2021: 112).

Прича се отвара као исповест фокализованог приповедача у првом лицу једине који говори о својој болести, а управо ће овај мотив болесничке грознице, такорећи делиријума, постати покретачки за брисање границе између стварности и сна, оностраних и оностраног:

„Био сам болестан, после ватре претходне ноћи болело ме је цело тело и могао си ме бацити на ђубре. Обучен, легао сам на кревет из кога сам ујутро тог сумрачног, задимљеног новембарског дана био устао, неко време читао и закратко некуд нестало. А онда сам се вратио кући.” (УЗП, 277)

Као и у приповеткама из романа *Гори Морава*, и ову карактерише асоцијативно повезивање мотива и понирање у сећање, приликом којег се реминисценције из прошлости мешају са садашњим утисцима до границе када више није могуће раздвојити *некада* и *сада*, *тамо* и *овде*. Кретање у времену прати кретање и у простору, јер приповедач у мислима одлази у пределе свог одрастања, помињући наново ћупријску Његошеву улицу, на тај начин прожимајући исповест и аутобиографским елементима. Доминантан је опис

прилажења родној кући, који приповедач слика са преданом минуциозношћу. Прилазак се одвија полако, као на филмском платну, читалац посматра призоре кроз сужену перспективу приповедачевих очију, а аутор радњу додатно успорава пропратним коментарима и сугестивним описима са онеобичавајућим поређењима који упућују на његово садашње стање: „Наша кућа требало би да је негде ту и, памтио сам, насељена али запуштена, зеленкастосива и огуљена, морала се међу њима гурити као испљувак после болести” (УЗП, 278); „И, заиста, двориште је управо тако било пуно неког народа, који се као расцврцаном крпаром покривао тихим жагором” (Исто). Описи имају улогу да фокус са дословног пренесу на симболички план, јер се махом конституишу не на основу онога што приповедач *види*, него на основу онога чега се сећа, и што већ има у свом садржају свести и искуства. Приказ осећања и унутрашњих превирања од великог је значај за обликовање приповеданог света, што се може спочитати из честих навођења утисака које призори остављају на јунака: „Мало сам био зачуђен.” (УЗП, 278); „Био сам на ивици ганутости. Осмехивао сам им се и желео сам да пожурим да се срдечно, братски испоздрављамо.” (УЗП, 280); „Још радостан, а већ у недоумици, (...)” (УЗП, 282). Чудновата атмосфера у којој јунак пролази поред мештана који му изгледају необично и изгледају као да га познају, али не остварују никакав контакт кулминира приказом сусрета са болесницом на самрти, коју асоцијативним принципом повезивања мотива (смрти) доводи у везу са својом тетком Милицом, женом која га је отхранила, а чијој је смрти присуствовао. Зејак (1984: 32) истиче да је насловна прича „дубоко захватила вјечни мотив смрти који је он (писац – М.П.) једноставним потезима продубио у смислу њеног естетизовања.” Тетку-помајку из ове приповетке можемо довести у везу са хранитељком из романа *Гори Морава*, а приказ којем сведочи подсетиће га и на смрт сопствене кћерке Милице, петогодишње девојчице, која је по тетки и добила име:

„У огромној постељи, покривена неким предугим белим покривачем – као нечим осветљено, доле се све добро видело – лежала је девојчица, не већа него моја петогодишња ћерка али већ потпуно седа, беле косе као у овце, и са жућкастим сунчаним пегам.” (УЗП, 286);

Теткина смрт пробудиће сећање и на очеву смрт којој је јунак-приповедач као шеснаестогодишњак присуствовао и којој је поново сведочио у сновима, те приповеда о свом доживљају при сусрету са њом и призорима који су га трајно и неумитно обележили:

„И тада више нисам могао да видим човека кога волим него измождене остатке једног тела које не личи на себе, унакажено лице какво никад не бих хтео да угледам, болно искежена уста која једва пропуштају успорена грудна крклања, тупо молећи за милост од страха којима је божји створ изложен, и грозно изваљене очи, од којих једно можда гледа десно, према мени, друго лево а оба некуд горе, према таваници, али ниједно не види ништа и само одсликава неки паклен, незаслужен бол, изненађеност због несхватљиве казне, и несрећу, понижење и ругобу једног живота који више не може да се брани и није за одбрану” (УЗП, 288).

Кецојевић (2021: 115) истиче да је „захваљујући двострукој темпоралности наративног текста (*некад – сад*), Михаиловићев приповедни субјект дошао у прилику да контрастира најмање два начина на која се од умируће тетке опрашта (један,

стварни/реални, који се одвијао у ретроспективи, у периоду јунакове адолесценције, када је одбијао да поверује у неминовност и од сазнања о непорецивој коначности егзистенције бежао у биоскоп и гледао комедију (...) и други, када тегобно стечено сазнање, након „тридесет година”, поново, додуше „донекле измењено”, проживљава у сну”: „Онда сам, плачући, смрт мрзео, претио јој и тражио кривца. Сада сам ридао познајући јој законе и морања, не мрзећи никога и не иштући помоћ, пуштајући да све буде како јесте и једино ригајући своју црвљу немоћ” (УЗП, 289). На тај начин, завршница приповетке кулминира сједињењем мотива смрти и сна, јер сан „пружа могућност кретања кроз унутарњи свет и том кретању примерено сагледавање стари из друге димензије” (Аћимовић Ивков 2018: 85), али и омогућава (накнадно) дубље разумевање животних појава са којима се јунак у младости суочио, обједињујући своје искуство у поетско-метафизички оквир и дајући му посебан симболички значај.

Чизмаши – идеологија и идентитет

Роман *Чизмаши* први пут је објављен 1983. године у издању „Српске књижевне задруге”, а исте године добио је и Нинову награду критике за најбољи роман на српскохрватском говорном подручју. Наредне, 1984. године, био је проглашен за најчитанију књигу према традиционалној анкети Народне библиотеке Србије.¹⁹ Р. Ходел (2017: 44-45) истиче да овим романом Драгослав Михаиловић уводи „моравског *сказног* приповедача”, док историјске документе инкорпориране у текст коментарише са свог аукторијалног гледишта, чиме овај роман „стоји на прагу друге фазе стваралаштва у којој доминира аукторијални приповедач у трећем лицу”. Приповетка *Барабе, коњи и гегуле* у оквиру збирке *Ухвати звезду падалицу* послужила је као пролегомена за настанак овог романа, јер у њој пратимо најзначајније догађаје из детињства главног јунака, Живојина Станимировића, алијас Жике Курјака, те имамо увид у то како је књижевни лик „постао”, односно шта се дешавало пре но што га затичемо као (премда и даље младог), али одраслог човека у роману и у овоме тражимо узроке и мотивацију за касније његове поступке. Међутим, М. Кецојевић упозорава да је лик Жике Курјака најпре поникао из приповедног првенца Д. Михаиловића још 1967.: „више нема никакве сумње да је роман *Чизмаши* изведен из приповетке *О томе како је остала флека* из прве приповедачке књиге *Фреде, лаку ноћ* и да њихов заједнички елемент представља лик мајора Милорада Чиче Миљковића, док главни актер романа и, истовремено, носилац нарације у њему, Живојин Станимировић, алијас Жика Курјак, представља спону са претходним романом – *Петријин венац*, с једне, и, с друге стране, са краћом приповетком *Барабе, коњи и гегуле*, која је, пре него што се нашла у склопу друге збирке *Ухвати звезду падалицу*” била објављена 1970. године у часопису *Савременик*” (Кецојевић 2021: 102). В. Јанковић (1985: 14-15) нарочито подсећа на често изостављену чињеницу да се у поднаслову романа налази „упозорење” у виду ознаке *прва књига*, те да и поред кохерентности и хомогености његове структуре, ипак, попут издвојеног дела триптиха ствара утисак непотпуне дорађености или недоречености. Томе у прилог сведочи чињеница да Михаиловић планирани триптих никада није завршио, а интересантно је и да доминатну ће технику сказа заменити приповедање у трећем лицу. И премда „други и трећи део *Чизмаша* заиста никад није написан, (...) парадоксално, Михаиловић више ни о чему другом до о страдању и полому српског народа није ни говорио ни писао” (Илић 2012: 68). У композиционом смислу, роман је састављен из три неједнака дела, од којих је трећи убедљиво најкраћи и није графички допуњен деоницама у курзиву, при том треба обратити пажњу на то што прва два дела јунак казује 1970. године (када има 57 година), док је радња трећег дела смештена девет година касније. У склопу овог романа можемо издвојити два значајна напоредна тока, која нас неодољиво подсећају на приповетке из збирке *Ухвати звезду падалицу* (нарочито приповетку *Четрдесет и три године* приликом чије анализе смо уочили Михаиловићеву склоност као инкорпорирању документаристичких факата у прозни текст), а која се односе на приказ појединачног и општег, индивидуалне људске судбине, али и свеопштег државно-политичког, али и

¹⁹ *Чизмаши* и прича о Жики Курјаку, [RTS :: Magazin](#), 16.10.2024.

друштвеног расула. Ове приповедне токове можемо одредити и као документарни, с једне, и наративни, са друге стране. В. Јанковић (1985: 15) предност ипак даје наративним елементима, истичући да су фактографски елементи само допуна, начин да се потпуније у шири контекст укључи и донесе једна посве лична истовест: „Таква *двојна* структура романа остварена је употребом документаристичког материјала, који писац у фиктивно ткиво текста уграђује једним несвакидашњим поступком монтаже. На промишљено одабраним местима нарација се прекида текстовима углавном архивског порекла; ту има свега – од политичких говора и скупштинских записника, преко полицијских извештаја, окружница, интерних партијских упутстава и странаčkih статута, до шифрованих обавештајних телеграма, летака и, просто, потказа.” Смисао уплива документаристичких елемената преузетих из архиве Војноисторијског института јесте управо противтежа или чак, потка, за једну сасвим интимну исповест (и у роману *Петријин венац* у позадини наслућујемо предратне, ратне и послератне одјеке историјских збивања у Југославији, али без непосредне имплементације документарног материјала). Присутни елементи политичке историје Југославије, државни систем и друштвени поредак који нам аутор приказује посредством приложене документације сведочи о деградацији, деконструисању и распарчавању њене целине приликом које је сваки од појединачних елемената у различитим друштвеним срединама и сферама заказао. Препознајемо да документарни текстови имају функцију „какву су у његовим ранијим делима играли оквири приче; они, заправо, обезбеђују онај нарочити, преображени приповедни план, потпуно различит од основне нарације, који индиректно условљава и усмерава и њено значење и симболику. Дакле, динамични однос између оквирног и средишњег текста и у овој прози има улогу примарне наративне поставке” (Илић 2012: 69). Па ипак, документ представља допуну архаичној исповести бившег наредника југословенске војске Ж. Станимировића званог Курјак, док је „неке препознатљиве историјске догађаје из тог периода ” писац „само сјенчио” (Зејак 1984: 37). Поред овога, као и осталим Михаиловићевим делима, документи уносе својеврсни контрапункт току личне исповести, уносе промену ритма и смирују темпо казивања, делујући помало „као славне паузе у Чеховљевим драмама” (Јанковић 1985: 16).

Роман се отвара цитатом османског државника Мехмед-паше Соколовића (1505-1579):

*„Уз побелеле власи нема ни жеље за славом,
Путеви спаса су пресечени, у брдима хвата се мрак”* (Ч, 7).

Цитат који фигурира као мото постављен је вољом имплицитног аутора (Аћимовић Ивков 2018: 213) и својом мелахоличном интонираношћу упућује на сумирање исповедног искуства о животу и доживљајима јунака са којима ћемо се упознати и на које се наратор осврће помало сетно. Стихови личе на епитаф, а њима се може наслутити основна идеја дела, те на неки начин заокружују причу пре но што је и почела, позивајући читаоца да им се врати на крају повести о судбини јунака Жике Курјака у свеопштем метежу наслућивања распада Југославије, јер „и Жики и Југославији раде о глави, и њему и њој” (Јанковић 1985: 15). Као и у осталим Михаиловићевим делима, улога језичко-стилског уобличења у детаљном представљању карактеризације ликова, али и целокупне приповедне слике света је немерљива. Сам наслов романа *Чизмаш* одмах указује на специфични идентитетски сегмент у исповести наратора, али истовремено и шири друштвени контекст. „Чизмаш” је

жаргонски израз за професионалног војника²⁰, те на самом почетку наслућујемо тему из војничког живота, а како је лексема дата у множини, смисаона и мотивска потка транспонује се са личног на општи план, те повезује слику појединачне људске судбине и друштва у целини уједно. Интересантно је упоредити наслов приповетке *Барабе, коњи и гегуле*, која ће служити као предложак, са насловом романа. Наслов *Барабе, коњи...* такође упућује на мотив припадности, идентитета који је скопчан са завичајним простором јунака. Лексемом „барабе” у овом контексту означавају се рудари, док је „гегула” такође жаргонски помало подсмешљив назив за сељака и у овоме видимо растројеност јунака при сусрету са питањем одређења свог идентитета у ширем друштвеном контексту: „Селјаци не зову рудари за цабе барабе, а ни ови њи, опет, гегуле. Све они брзо покваре” (ПВ, 101). На тај начин, „денотативна вредност ‘сељак, земљорадник’ са конотативним осенчењем прост човек, које је у већини примера лексикализовано, иницијатор је негативне субјективне оценое (...) Денотативно својство ‘сељак’ занимљиво је са аспекта објективне, друштвене оценое. Наиме, не постоји друштвена усаглашеност око евалуације овог појма. То значи да у зависности од перспективе одређене социјалне групе у оквиру говорне заједнице појам ‘сељак’ може имати или позитивну или негативну конотацију, а то важи и за експресивне именице са тим идентификационим значењем” (Танасковић 2018: 412). Негативна експресивност активира се у зависности од оцењивачке позиције, односно перспективе, јер варошани, трговци и рудари сељаке виде као неуке и просте, док из перспективе самих сељака овај израз има афирмативан садржај (онај који је вредан, пожртвован, тешко живи). „Пејоратив *бараба* са идентификационим значењем ‘рудар’ и гешталт структуром који пије, проводи се са женама, шенлучи по кафанама’ реализује се у највећем броју случајева са изразито негативном субјективном оценом и перлокуцијским ефектима преношења негативног става на саговорника. Лексема бараба добија међутим у говору и оне концептуалне, конотативне компоненте својствене немаркираној лексеми *рудар* – ‘који се мучи, који ради тежак посао’” (Танасковић 2018: 413). Младачко двоумљење јунака Жике прекинуто је избором треће опције, уместо бараба или гегула, он постаје војник – чизмаш, чиме стиче нови друштвени статус те сада његова повест добија другачије оквире, али се бива изражена и другачијим језиком, који саображава нови поглед на свет нови правопис.

Приповедање је у првом лицу, најпре конципирано као монолошка исповест путем технике сказа, а јунак-приповедач је Живојин М. Станимировић, звани Жика Курјак, некадашњи рудар, а затим наредник југословенске краљевске војске. О прототипу за формирање овог књижевног лика Михаиловић је у разговору са Р. Ходелом (2017: 41) рекао:

„И имао сам човека који је за мене... прототип за Жику Курјака у *Чизмашима*, он је долазио код нас сваке суботе увече, онде на Студенстком тргу. Он дође, попије две шољице кафе... Поздрави се и оде. Ја сам њега... Он је исто алкохоличар био, он је био можда десет пута, можда петнаест пута у затвору, јер је... Он уђе у кафану и пије и види Титову слику на

²⁰ Група именица *nomina agentis* са архисемом ‘војник’ чини четири именице, од којих најшири денотат има лексема чизмаш, са значењем професионални војник. Деривирана именица *nomina agentis* кроз своју унутрашњу форму одређује професионалца према специфичном делу његове униформе – обући коју носи. У деривату *чизмаш* суфикс поред значења *nomina agentis* носи и аугментативну семантику која прелази у конотативну компоненту позитивне оценое. Лексема се тако јавља као експресивна јединица професионалног жаргона, којом се именовање врши из перспективе појединца који војника види као неког ко је храбар, отресит, строг и сл. (Танасковић 2018: 325)

зиду и каже: „Ко ми је овај, јебао слику своју”... и они га ухапсе (...)” (Михаиловић/Ходел, 22.03.2016).

А. Татаренко (2009: 30) истиче да су јунаци Драгослава Михаиловића самотњаци, по својој природи или силом прилика, али да баш та издвојеност „оставља места за доживљај.” Љ. Јеремић наводи да сви Михаиловићеви јунаци испољавају једну црту која саображава највећу вредност његове прозе – сви они „испољавају црту чудесне срчаности, спремности да бране и заступају своје достојанство и своје осећање правичности по сваку цену, да не изневере себе ни када су највише угрожени, ни када постају свесни да је људски живот раван лудилу, једином правом стању” (Јеремић 2010: 81). У начину на који ликови говоре о себи и свом искуству, али и по својој издвојености из колектива, својој такорећи – усамљености, можемо пронаћи многе сродност између лика Жике Курјака и лика Петрије Ђорђевић – али и многе разлике, о чему ће у даљем тексту бити речи.

7.1. Мушки идентитет и однос према ауторитету: Жикин говор

Исповест јунака обухвата период од тридесетих до седамдесетих година двадесетог века и прати развој његове војничке каријере, од ступања у службу са само седамнаест година, преко боравка у Ћуприји, Скопљу, па све до до изгреда и боравка у војном затвору. Попут Петрије, (али и Љубе Врапчета и Милице Сретенковић) и Жика прича ретроспективно о свом искуству, а у приповедној садашњости налази се у душевној болници, те се заправо обраћа читаоцу као непознатом слушаоцу кога покушава да упуту у своју причу. И у овом делу до изражаја долази животност искуства које није само књижевно но универзално. „Знатан део оваквог уметничког ефекта проистицао је из нарочите посредованости Михаиловићевог приповедања које се не образује на ауторском гласу, већ најчешће у потпуности и на дијалекатски издвојеном туђем говору. Илузија контакта са живим људским гласом, то што Михаиловићеви људи *говоре* својим гласом, некњижевно, а ми их чујемо и као да их и видимо” (Јеремић 2010: 78). Аћимовић (2018: 214-215) истиче висок степен самосвести приповедача у роману, јер се „враћа на место прекида приче, а чешће је и антиципативно помера, осветљавајући знани исход причом обухваћених догађаја. Тако се он, као зналац усменог причања, исказује и као владалац „темпоралном схемом приповедања” под којом „у овом случају разумемо смењивање проспективног угла гледања (правцем догађајног развоја) и ретроспективног угла гледања (уназад ка већ догођеном)” (цит. Петковић, 1988: 31). То је утицало да се он у казивању ритмично, горе-доле, креће по оси времена и да своје приповедање концентрише око догађаја који су у његовом, причом обухваћеном, животу имали судбинског значаја.” Језик којим се јунак користи дијалекатски је обојен, а богат је и жаргонизмима, фразеологизмима, погрдном лексиком, псовкама, војничком терминологијом, грубим и сликовитим поређењима. Љ. Јеремић овакав језик назива „деформисаним стандардом”, односно „привидно деформисаним говором” који као одраз непосредног животног искуства није отежавајући моменат у комуникацији са читаоцем, већ је „веома привлачан облик комуникације са одређеним читалачким слојевима” (Јеремић 2010: 95-96). У кореспонденцији Драгослава Михаиловића са швајцарским славистом Робертом Ходелом, аутор покушава да објасни улогу језика тј. дијалекта за формирање књижевних ликова у свом делу:

„Не могу рећи да сам баш о свима покушавао и да пишем дијалекатски, нити су ми дијалекти прекупација у раду, али (...) понекад сам којем јунаку прилазио готово равнодушно, и не бих најбоље знао како да га „решим”, све док не проговори. А кад

би се то десило, као да је отворио кутијицу са драгоценостима, ја бих се нашао у малом рају локализма и просто не бих могао да се не радујем.”²¹

Ако поредимо Жики са Петријом, уочавамо да је јунаков говор „полуурбанизован”, тј. да се у финим нијансама разликује од јунакиње; премда су земљаци (и Жика говори косовско-ресавским дијалектом из околине Ћуприје), он много мање греша: „Лексички, граматички и синтаксички, језик Жике Курјака је изнад Петријиног тачно онолико колико је јунак *Чизмаша* образовањем и еманципацијом одмакао од јунакиње *Петријиног венца*, и колико се – као подофицир од сељанке – разликује од ње” (Јанковић 1985: 17). Поред дијалекатски обојених израза, Курјаков говор одликује употреба жаргонизама (нарочито затворског жаргона), касарнског аргоа, као и скередне лексике, те грубих наредничких псовки, управо „употребна вредност ове групе жаргонизама указује на говорника мушког пола, који је део супкултуре и на комуникативну ситуацију коју карактерише непосредност и снижени степен експресивне тоналности” (Танасковић 2018: 341). Језичке слојеве које сврставамо у вербални манир мушких или женских приповедача не одређујемо према уско структуралистичким критеријумима, већ према теорији говора „као система културног понашања” (Хајмс 1980: 159-161). Утицај социолингвистичких фактора на обликовање специфичног индивидуалног језичког идиома од великог је значаја у обликовању Михаиловићевих јунака. Елементи који указују на припадност друштвеним групацијама, или упућују на различите функционалне стилове и сл. представљају факултативна, али не и мање значајна обележја. Зато се при опису функционисања једног лексичког система или подсистема у обзир узима и употребна вредност јединица према различитим критеријумима. Поред општеупотребне лексике у дијалекатском подсистему постоје и фондови лексике која је употребно ограничена према тематском и социјалном критеријуму, односно везана је за одређену социјалну групу издвојену према занимању и животним интересовањима (Танасковић 2018: 321). Раслојавање лексикона условљено професијом означава се и као дисциплинарно раслојавање а лексички слојеви који се притом издвајају у литератури обично се одређују као специјална лексика (Радовановић 2003: 166-174). Као што је у *Петријиним венцима* јунакињина језичка личност била формирана на основу пригодног лексичког корпуса којим се користи, тако и у овом роману јунак Жика у изражавању сабира све елементе који чине његов наративни идентитет и вербално понашање карактеристичан за припадника мушког пола (али и одређених друштвених група: рударима, војницима, затвореницима). Доминантан стилски манир у наративима мушких приповедача је употреба опсцених и вулгарних речи, тачније експресивне лексике високог степена негативне експресивности. „Вулгаризми који представљају изражајно стилско средство у мушким дијалекатским наративима представљају јединице које се налазе у пресеку регионалних и колоквијалних фондова. Степен њихове распрострањености тешко је одмеравати. Неки нису забележени у речницима, али са аспекта савременог језика може им се приписати статус колоквијалне лексике сниженог стила” (Танасковић 2018: 346). Слично Петрији, приповедач у *Чизмашима* своју повест почиње *in medias res*, али од оног тренутка када остварује свој нови друштвени статус, односно мало пре него што ће ступити у војску, која ће сасвим одредити његов животни ток надаље. Пре почетка повести, наратор даје оквир својој причи кратким уводним коментаром: „Кад једанпут пођеш однекуд ди ти се није живело, чини ти се, отишо си,

²¹ Д. Михаиловић, *Књижевност писмо докторанду. Преисповедна и стварна стварност нису исто*, „Траг. Часопис за књижевност, уметност и културу, год. I, књ. I, св. III, септембар III, стр. 67.

занавек. И никад, мислиш, више нећеш да се вратиш. Никад више нећеш да будеш Курјак. Али живот удеси, па се вратиш и пре него што си сањао. Види како је било” (Ч, 11). Реченице које отварају роман упућују нас на самом почетку на питање (не)припадности, односа простора и идентитета и буде асоцијације на Љубу Шампиона из романа *Кад су цветале тикве*, као и остале типичне михаиловићевске јунаке-маргиналце. „Побуду за причањем, он оглашава реторичком формулом: *Види како је било* иза чега следи живописно развијана прича која започиње сећањем и прецизним одређењем њеног временског плана” (Аћимовић Ивков 2018: 217). Жику упознајемо у рударском копу у тренутку када има седамнаест година и сазнаје да су тражени питомци за подофицирску школу. Разговор који је имао са оцем о овој теми, делимично је прерађен разговор који се помиње и у приповеци *Барабе, коњи и гегуле*, у којој јунак наводи да је отац био посве чудан по свом начину изражавања јер је стално неке „дебеле књиге” читао и имао жељу да се школује, што му се никада није остварило. Очево понашање и став дечака наводи на обазривост и настојање да што правилније и књижевно говори, што постаје извор хуморних елемената, које срећемо и у роману *Чизмаш*. Када буде изражавао жељу да напусти тежак рударски посао и упише војну школу, јунак се оцу Миленку обраћа речима: „Волео бих”, велом, „оцо, да останем с тобом, ал како ћу кад ово више не волим? Овде ћу, оцо, да пропаднем као нико мој” (Ч, 12), што нас неодољиво подсећа на исказ који му упућује у збирци *Ухвати звезду падалицу*: „Оцо”, кажем, „много би ми било боље да буднем господин у твоју радњу, али какво је време за мене настало, то нећемо да дочекамо ни ја ни ти” (УЗП, 22). Интересантно је да јунак доноси своју сопствену одлуку вођен личном жељом и преференцијом да промени свој статус. Незадовољан у рударској јами, ступање у војску доживљава као ослобођење и остварење сна: „Ама, волео сам војску, брате. (...) Али ја волим униформу – кад сам код оца онако био обучен? – волим коња и оружје, волим пиштољ и пушку. А ди ћеш то да нађеш него у војску?” (Ч, 20). Припадност одређеној друштвеној групи, односно јунаково кретање из једне у другу или трећу представља се посредством приказа реакција и коментара околине на Жикино напредовање у војној служби. Он из касарне у Ћуприји често навраћа у родно место како би посетио мајку, приликом чега ће приметити:

„Па ми некако Окно више није ни одвратно, нит сам ја мојим Окнанцима одвратан, чим могу да дођем са звездице на рамена. Свиђа се то мојим барабама. „Ено га”, кажу, „наш Курјак, дошо у униформу.” И увек ми додају по неки чин. Свиђа им се кад чују да је неки њих негде у свету нешто постиго. То им се, само ту, код куће, не допада. То никако не воле. Много ће га више воле ако га виде пропалог. (Ч, 21)

Омражено Окно у ситуацији када је био принуђен да ради као помоћник у руднику, пије и псује са *барабама*, сада из позиције питомца ћупријске подофицирске школе, не бива више толико страшно; јунак својим новим друштвеним статусом мења не само сопствени став према заједници, него примећује и промену става заједнице према њему: једном измештен из њених оквира, постаје прихваћен и хваљен као „неко ко је негде у свету нешто постигао” – сетимо се романа *Гори Морава* у ком стриц Рада за Стеву по вароши прича да је постао *чувен математичар*, „са чим стварно никад нисам имао никакве везе, и ако значење те хвале нисам најбоље схватао, могао сам да видим да му је до ње јако стало” (ГМ, 129).

За однос нарочите љубави према војсци нарочито је значајан лик Жикиног команданта, мајора Милорада Миљковића званог *Чича*, који је уједно и главни јунак

Михаиловићеве приповетке *О томе како је остала флека* из збирке *Фреде, лаку ноћ*. Попут Петрије Ђорђевић и Жике Курјака, и Чичин лик изграђен је на основу стварносног прототипа о којем ће аутор говорити (Ходел 2017: 40):

„А један мој стриц је био председник среза, Среског одбора. Тај мој стриц је мени послужио за неку врсту прототипа оног мајора Миљковића у мојим књигама, у *Чизмашима*, а човек је био сељак. Није био – јесте био у Првом светском рату и имао је ту... Био је рањен у слепоочницу и овако је жмиркао на једно око и вероватно је то мене (...) Он је био сјајан човек, диван човек је био, много сам га волео. Волео сам са њим да причам (...)” (Михаиловић/Ходел, 22.03.2016).

„Лик пуковског команданта Милорада Миљковића Чиче, кроз Жикино сведочење, изграђен је веома упечатљиво. Он је представљен као маркантна личност из народа, која је у Великом рату показала велику војну умешност и херојство. Због тога је заслужио највиша одликовања, али и ауторитет у војсци, а како није потицао из грађанске породице и није завршио високе војне школе, он је, као трупни официр са знатним угледом, међу официрима стекао завидљивце и непријатеље, док је код војске уживао велики углед и наклоност. Ту војничку наклоност овом народском човеку обезбедила је његова човечност, изражена кроз однос разумевања и љубави за обичног војника” (Аћимовић Ивков 2018: 218-219). Читава секвенца романа обликована је као „туђи говор” команданта Чиче Миљковића. „У том је истакнутом говору Чича сељак својим подофицирима и официрима указивао на то како треба да се човечно односе према војницима-артиљерцима, а ови да се усредсреде на свог најљућег противника – агресорову коњицу. Указивао им је на чињеницу да је коњаник у рату „велики мученик и велики крвник”, нарочито акцентујући околност коњичког јуриша и то како у тим драматичним часовима добар артиљерац треба да се влада – да се херојски држи, али и да мудро зна да процени у ком часу треба да, пред непријатељем у налету, устукне, да побегне.” (Аћимовић Ивков 2018: 219). Курјак према свом команданту Чичи показује нарочиту приврженост и поштовање, те иако настоји да га објективно представи уху слушалаца (*очима читалаца*) инсистира на покровитељском односу који је старац имао према својим војницима, постајући им, такорећи, очинска фигура, а не само старешински ауторитет:

„Наш Чича (...) није био баш угледан. Дебео није био, ал, опет, шири но дужи. Па некако трмава, па криве, дебеле ноге ко у коњаника. А коњаник нисто није могао да буде, сто кила је можда имао; прави артиљерац. Па онда, у рату био рањен у главу и отад на једно око ко да није најбоље видо. Стално је на њега смешно жмуркао ко да намигује. А већ пирне ли и најмањи ветрић, оно му сузи ко да му је неки род рођени умро. Уопште, кад га видиш, у несвес од среће нећеш да паднеш. Ал зато је он, људи, војника волео, а то ти је, бре, велика ствар” (Ч, 23-24).

Чичин портрет изграђен је на контрастном принципу: његов се физички портрет приказује веристички, помало сувише карикатурескно инсистирајући на физичким недостацима: *тром, са дебелим ногама, не види на једно око те изгледа као да на њега намигује*. Нарочито су сликовита сугестивна поређења *жмуркао ко да намигује, оно (око) му сузи ко да му је неки род рођени умро* која производе комични, али и скоро гротескни ефекат. Међутим, његов карактер представљен је уз нарочито језички стилизоване изразе хвале:

„Наш Чича је за много шта кроз његови дебели прсти мого да ти прогледа, а умео је и на оно једино здраво око скроз да ти зажмури. За човека војника, којем сваки јебе матер и на којег сваки пас диже стојка, то ти је, људи, велика ствар. И ми смо нашег Чичу волели ко оца рођеног. Нема војника који га није волео. Таког војника у нашем пуку није било.” (Ч, 24)

Жирино приказивање Чичине личности и присног односа са војницима депатетизовано је употребом специфичне лексики. Садржај фразеолозима *прогледати кроз прсте* и *зажмурити на једно око* у значењу превидети пропуст, опростити грешку допуњени су карикатуралним елементима описа физичког портрета, при чему се исти ти физички недостаци, најпре окарактерисани као телесна мана, трансформишу у ванредан начин портретисања благог и подржавајућег карактера омиљеног команданта. Хуморни ефекат је и даље присутан, али прелази у други план, односно служи само додатном употпуњењу приказа величине и значаја Чичиног карактера. „Однос између Живојина Станимировића и његовог команданта изузетно је сложен у психолошком смислу, значајан на плану идејне поруке Михаиловићевог романа и плодотворан и речит у представљању социјалне свести и историјске интуиције пишчеве” (Радловић, 1985: 140). Када Жика додатно објашњава у чему је значај и величина оваквог Миљковићевог става, присутни су упливи негативне лексики високе тоналности, тј. вулгаризама и псовки (*којем сваки јебе матер, на којег сваки пас диже стојка*), управо јер сведоче о емоционалном стању јунака-приповедача, односно потврђују његову узнемиреност и лични однос према теми о којој говори, преживљавајући незавидан положај војника у сопственом искуству. Премда Т. Танасковић (2018: 347) наводи да „вулгаризми мушку дијалекатску личност у делима Д. Михаиловића одређују као афективну, вербално грубу, директну у именовању сегмената изванјезичке стварности коју оцењује негативно и без вербалне задршке зарад поштовања личности саговорника”, грубост је овде у служби снижавања тона. Са подизањем степена јунакове емоционалне инвестираности у израз, односно његовог набоја, лексика постаје све више вулгаризована, јер је то адекватан начин за експресију високе тоналности мушког наратора. Чичин портрет биће још неколико пута предмет анализе и промишљања јунака-приповедача, као што ће унеколико и однос према њему бити један од повода за надекватно понашање које ће га довести у војни затвор. На дан прославе Чичиног испраћаја из војске, Жика примећује да је чим је сишао са коња, дотад прав, постао „некако подбочен”, а затим ће га по први пут видети без униформе и то ће додатно подстаћи помешана осећања:

„Чича иде у чакширама у којима и био, само што изуо чизме, а назуо неке мале, ваљда женске, старе везене папуче. Потпасан је војничким опасачем, а широк стомак му се гура преко њега, видиш, и подгојен ко старији човек, иако није претерано. Шапку и блузу исто скинуо и на леђа има белу шифонску војничку кошуљу без крагне. И тако, бели му се седа глава, обесили му се бели брци, шушка оним папучицама ко миш на тавану и гега се отуд према мени.” (Ч, 127)

Са скидањем одеће која је статусни симбол припадника војске (или чак само једног њеног дела), као да се почиње да се расформира и личност тј. фигура ауторитета, али превасходно представа снаге и одважности команданта Чиче коју је приповедач Жика Курјак имао у свести (овај поступак неодољиво подсећа на ефенди-Миту Б. Станковића). Од нарочитог симболичког значаја су Чичине папуче, које јунаку (не-случајно) изгледају као женске, чиме се постиже контраст; нови изглед његовог мушког, такорећи очинског

узора шок је за јунака, али и својеврсна травестија, при којој се некада неустрашиви, достојанствени и непоколебљиви ратни херој, сада своди на меру „онога ко носи папуче”. *Папучар* је жаргонски фразеологизам који означава мушкарца/мужа који је беспоговорно потчињен својој жени (Ћосић 2008: 164), а синонимни изрази били би *млакоња*, *поводљивац*, *слабић*, *шоња*. Сви ови изрази имплицитно указују на недостатак мушкости, односно особина које су сматране карактеристично мушким: одлучност, снага, продорност. Чича, дакле, скидањем војничких чизама и обувањем кућних папуча, из једне друштвене категорије, прелази у другу и уздрамава свој положај у систему вредности јунака-приповедача. Израз *обесили му се седи брци* такође је допуњен фразеологизам *обесити брке* у значењу снужити се, сневеселити се, а интересантно је споменути да се оваквим сликањем физичког стања/израза лица приказивао психолошки портрет, тј. унутрашње, душевно стање и расположење јунака народне епске поезије:

(...) *Те се Иво био раскарио:
мрке брке ниско објесио,
мрки брци пали на рамена,
у образ се љуто намрдио (...)*²²

Попут епских јунака, и Михаиловићев Чича своје душевно стање приказује посредством спољашњег изгледа, јер непосредно вербално изражавање о унутрашњем, емотивном проживљавању није својствено припаднику/говорнику мушког пола. Слика је значењски употпуњена и оснажена поређењем *шушка* *оним папучицама ко миш на тавану*, чиме се ономотопејском речи *шушка* и деминутивом *папучицама* указује на немоћ, слабост, те је поређење са мишем, који је јасна асоцијација на створење које је мало, нејако, безначајно, сасвим усклађено са општим сломом Чичиних „мушких” квалитета. Иако командант и даље остаје упамћен као драг у Жикиној повести, Курјак никако неће моћи да пређе преко призора који је тада угледао и који ће се нанова враћати:

„И некако му оне везене папучице никако не заборављам. Кад видиш да су те у главу зезнули, ти обуваш женине папуче и направиш се луд. Кад видиш да ће Јазавац многим твојим људима живот да загорча, и да је већ зинуо да их прогута, ти обујеш ко сељачки кицош женске везене папуче и бринеш се за жену како ће да се пресели.” (Ч, 154-155)

Тон је додатно појачан жаргонским изразима и поређењем са *сељачким кицошем*, које има функцију да омаловажи описани објекат, тј. Чичу Миљковића, а сведочи о Курјаковим ставу према официровом понашању („Ех, Чича, Чича, обрука се ти, Чича” (Ч, 155)). Портрет се додатно осветљава, а емоције интензивирају приказом команданта у оделу приликом испраћаја:

„А мој Чича, људи, изгледа тако смешан да ти дође да заплачеш. Зар то онај јунак о коме се онолике приче причале и измишљале? Ми смо на њега навикли у униформу, а и он се, изгледа, за пензију није спремао. Сад на брзину купио неко *Тиварово* одело, и оно можда није ни толико ружно, али ди ћеш ти онаког човека да гурнеш у тако одело? Ускочио у то тесно пепито оделце, ландарају му ногавице, искривиле се

²² Женидба Максима Црнојевића — Викизворник, 12.12.2024.

дебеле ножурде, па човек дошо некако још краћи и шири. На главу мето неки шеширић, а то му стоји још смешније. Обесили се седи брци, а главурда велика, па јој поклопац стоји ко коњска балега на вр брда. И још, жуље га ципеле. Дан топал, летњи, јесен се још није уватила, чисто нека жега претисла, а он натуко на ноге нове *Батине* дукоке ципеле. И нису оне мале, ко детињи гробови то велико, ал ди ћеш ти, онакав, на овакво време тако да се обујеш? И сад се то ваљда подуспарило, забрекло, оне га стегле и Чича само стење. На тесне ципеле нема јунаштво. Кривље у њи пред келерај у станичној ресторацији ко прегојен шотан и брекће и псује.” (Ч, 162-163)

Пародија некадашње фигуре идеала изведена путем комичних ефеката које производи призор његовог тела у оделу, али не само физичког портрета, већ свеукупног утиска који изазива Чичина појава, која је некада уливала поштовање. Изузев тога што је командант Миљковић, иначе у униформи, овога пута (опет!) без ње, одело које треба да буде елегантно и господско, не пристаје му. Како Чича више није војник, постаје доминантна његова сељачка природа, која се не да спутати у оквиру господског одевања и финих манира. У разумевању овога од великог су значаја коментари јунака-приповедача – *и оно (одело) можда није ни толико ружно; И нису оне (ципеле) мале* – који упућују на јесно разграничење ефеката пародије и хумора: сами по себи одећа и обућа нису неадекватни, али измештање команданта из војног регистра у друштвеном, професионалном, па и физичком смислу доводи до немогућности да се уклопи у други контекст, те изгледа управо – смешно. Опис је додатно онеобичен гротескним елементима приказа физичке нелагоде коју јунак осећа (врућина, тесне ципеле), те се и на овом примеру може спочитати значајна михаиловићевска тема (не)припадања, идентитета и јунака-маргиналаца. Као извору хуморних елемената јављају се деминутиви који су у вези са одличјем финоће господског одела (*оделце, шеширић*) и пејоративи који се односе на Чичине делове тела (*ножурде, главурда*). Њихова напоредна употреба производи ефекат контраста, а слика је интензивирана необичним поређењима која су у домену сеоског регистра, дакле оног лексичког корпуса који је својствен „гегулама” (*стоји ко коњска балега на вр брда; кривље ко прегојен шотан*).

Колоквијалне лексеме сниженог тона можемо уочити на примерима: кембање ‘сплеткарење, лоши односи’ (Ч, 77); *); жебиветар* ‘особа која улудо троши време, која нема циља; замлата’ (Ч, 190); *распрђивати се* ‘хвалисати се, издавати се за нешто’ (Ч, 309); *патка* ‘мушки полни орган’ (Ч, 55); *стојко* ‘мушки полни орган’ (Ч, 20), *засрати* ‘упропастити, пропасти’ (Ч, 68), (Ч, 69); *усрано* ‘лоше’ (Ч, 69). Вулгаризми који осликавају специфичан језички идиом говорника су: *кецати (се)* ‘завитлавати (се), малтретирати некога’ (Ч, 14, 57, 198, 266); *искецан* ‘змалтретиран’ (Ч, 262), *прдети* ‘говорити глупости’ (Ч, 173). Ове лексеме можемо одредити и као жаргонизме регионалног типа због ужег степена распрострањености (Танасковић 2018: 347), док је семантички маркиране лексеме *смрдећи* 1. ‘бити надобудан, зао’ (Ч, 172); 2. ‘испољавати надобудност и зло’ (Ч, 173); *засмрдећи* ‘угрозити неког’ (Ч, 172) могуће одредити као индивидуализме. Како индивидуални или *идиостил* подразумева укупност језичког понашања и комплетан језички репертоар неког појединца (Катнић Бакаршић 1999: 22), а он укључује не само лексички корпус, већ и темпо говора, интонацију, боју гласа, специфичности гласовне реализације појединих фонема, итд. У вези са овим, постаје јасно до које је границе крајње минуциозности Михаиловић портретисао своје јунаке, обликујући их не само лексички, но и – звучно, трудећи се да створи потпуну језичку личност управо путем технике сказа, која

ствара илузију усменог приповедања. Употреба жаргона у говору јунака има више функција, најпре социолингвистичких: „употреба истог жаргона свједочи о припадности групи, дакле, један је од знакова за исказивање социјалне припадности. Осим тога, жаргон увијек означава опозицију према неутралном, па према томе и безбојном говору већине; он означава бијег од клишеа, понекад бијег од света одраслих и моћних, а често и изражава тежњу за једноставном комуникацијом, наспрам језику медија, школе, администрације” (Катнић Бакаршић 1999: 84). Поред овога, жаргон се може употребљавати као извор комичних ефеката или елемент који уноси онеобичавање у израз својим креативним замахом у циљу поигравања језиком. Вербална креативност наратора (а заправо ванредна језичка интервенција аутора) уочљива је приликом препричавања Чичиног савета војницима приликом сусрета с непријатељем:

„(...) И тек тад можеш да рачунаш да си га срубио. Он више не зна ди му је дупе а ди шајкача и, док му онако иза леђа и даље тандрчеш гранатама, бегајући главом без обзира, само се нада да ће ти избегне. А ти га онда полако сустижеш и ваћаш под руку ко неку варошку женскицу и све док се негде не сакрије или ти не побегне из домета, туцаш га и газиш ко силовит певац плашљиву кокошку, ваљаш по прашину ко што ваљак поправља стари туцани пут и пљескаш, месиш и развукујеш на све четири стране ко добра домаћица кратком оклагијом тесто за питу гибаницу.” (Ч, 32)

Како је Чича пореклом са села, дакле, некада је припадао *гегулама*, његов индивидуални језички идиом обојен је живописним изразима који упућују на његову (накадашњу) припадност овој друштвеној групи, те није зачуђујуће зашто су поређења којима се користи у вези са појмовима из регистра сеоског домаћинства. Израз је формиран помоћу жаргонизама, фразеолошких јединица, сугестивних поређења, као и семантичких дијалектизама који уносе динамичност у приповедање, подижу тензију (или је пак снижавају), уносе хуморне елементе и попуњавају лексичке празнине.

Осим дијалекатски жаргонизама, у језику јунака и наратора у *Чизмашима* уочавамо елементе касарнског аргоа. Арго представља посебан говор, створен и коришћен од стране одређених друштвених група (неретко маргиналних – лопова, криминалаца, наркомана и сл.), са циљем да се из процеса комуникације искључе друге друштвене групе, при чему је узајамни положај тих друштвених група обично супротан (једне су обично друштвено надређене, а друге друштвено подређене). Премда имају исте принципе формирања речи, понегде је разлику између аргоа и жаргона немогуће утврдити. „Мада су тајни језици обично везани управо за „подземље” и за неки облик незаконитих радњи, они уз то могу имати и лудичку функцију (нпр. код тајних говора дјеце, код шифрираног писања уз помоћ бројева или других симбола” (Катнић Бакаршић 1999: 89). Како раслојавање лексикона у складу са професијом резултира настајањем специјалне лексике, у њеним оквирима налазе се терминологија, професионализми, тј. професионални жаргонизми (Кузњецова 1989: 171-172). „Термини и професионализми више су јединице предметног раслојавања лексике, мада се не може занемарити релевантност социјалног фактора у разумевању њихове употребне вредности, односно не може се занемарити везаност одређене тематски оријентисане лексике за неку друштвену групу, због чега се, нпр. за професионализме користи и термин професионални жаргонизми – примера ради, постоји веза између лексике у вези са војном тематиком и војске, затим лексичког скупа у вези са рударским послом и рударима и сл.” (Танасковић 2018: 322). Територијано маркиране лексеме роману *Чизмашима*

обухватају корпус термина и професионализама из рударске и војне струке, с тим што је војна доминантнија, како је јунак-приповедач напоследку представник ове професионалне и друштвене групе, њима се врши директна његова карактеризација. Професионализми из домена војне струке могу настати и метафоризацијом стандарднојезичких лексема. Т. Танасковић (2018: 324) издваја чак осам група у које их сврстава према архисемском својству: 1. професионализми помина *agentis*, са архисемом 'војник' (*чизмаш, прашинар, средњак, ремац*), 2. придеви којима се квалификује војник са архисемским својством 'који је каквог квалитета' (*тврђ, лабав*), 3. лексичко поље именица са интегралним својством 'оружје' (*крата, каријера*), 4. једна је двочлана лексема са архисемом 'тип војне јединице' (*летећа бригада*), 5. поље са интегралном семом 'војни чин' (*чварак, гвожђурија*), 6. поље глагола са значењем припремне радње за пуцање (*уракљити*), 7. глаголи са архисемом 'пуцати' (*пипати, ткати*), 8. глаголска лексема са значењем 'напустити војну службу' (*свукувати се*). Употребљена лексика истовремено припада разговорној, жаргонским изразима, али и професионализмима карактеристичним за домен војне службе. Нпр. двочлана лексема *летећа бригада* са референцијалном вредношћу 'ваздухопловна војна јединица' представља синоним подруштвљеној терминолошкој синтагми *ваздухопловна бригада*, те чини јединицу професионалног жаргона са експресивном функцијом замене подруштвљеног термина. Поред наведених, лексеме попут *крата, ракља, уракљити* попуњавају лексичке празнине у менталном лексикону војника, у ком је дошло до детаљније сегментације изванјезичке стварности у вези са војним животом у односу на општи лексикон дијалекатске језичке личности (Танасковић 2018: 329).

Међутим, иако наратор говори језиком који означава мушког говорника, поетски елементи присутни су и у овом роману, а можемо их уочити на примеру Жижиног љубавног сусрета са удовицом Софијом у коју се заљубљује:

„Не удем то, људи, да вам испричам. Кад сам је дотако, тако, просто ми је свес мркла. 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 удем да опишем.” (Ч, 177)

Понављање идентичне реченице на почетку и крају исказа има функцију средства *рекуренције* (Катнић Бакаршић 1999: 101), тј. повезаности текста и образовања цикличне структуре текстуалног одељка. Њиме се постиже појачани ефекат необичног душевног стања у које је јунак запао, те ближе дочарава осећај блаженства и збуњености који су га савладали. Опис љубавног односа представљен је путем представе субјективног утиска приповедача, тј. Жижиног доживљаја, који је својеврсни „прекид” свести (*цео свет се око мене љуља*) и скоро вантелесно искуство услед интензитета емоција (сличност у прекиду „стварности”, изостављању делова и доминантном субјективном утиску уочавамо и са описом сусрета Петрије и Добривоја у кукурузишту, као и са приказом нарочито поетизованог љубавног сусрета Циганина Ћамила и циганске лепотице Мечке у приповеци *Шукар место*). Стога најзначајније за стискло уобличење описа има оно што је *неказано*, изостављено, те тиме означено као изузетно, недокучиво и непрепричиво. Није случајно да одмах након блаженства услед највећег заноса јунак буде контрастно стављен у ситуацију која ће га неумитно трагично обележити и означити крај његових дана безбрижности и уживања. Приликом лумповања у кафани Жика Курјак запеваће стихове који су нам већ

познати из романа *Гори Морава*, у којем их пева Стевин отац, још један јунак који је инхерентно обележен несрећном судбином:

„Да зна зора
Да зна зора
Коју цуру
љубим ја.
Не би зора
Не би, море,
За годину
Сванула.”

(Ч, 184)

Пијан и у екстатичном расположењу, осећајући наладу услед сусрета са Софијом, али и гнев при помисли на Чичин одлазак, јунак јашући на магарцу, уз звуке *Марша на Дрину* и читавог циганског оркестра, прави изгред испред хотела *Македонија*. У тренуцима потпуног заноса, Жика евоцира славну прошлост, замишљајући управо да је – Марко Краљевић:

„Зајаукаше мала и велика труба, залупаше бубањ и цимбало. Маршира српска војска на Цер. Ал, изгледа, то неће бити баш српска војска што иде на Цер него пијани артиљеријски наредник Жика Станимировић Курјак који замишља да је Краљевић Марко – то му се много допало, да буде Краљевић Марко – па раскрљештио очи и раздрљиво се што више може и колико га ноге мање служе толико њима у чизмама јаче грува о скопски Цар-Душанов мост.” (Ч, 192)

Слика Жике Станимировића који се поистовећује са епским јунаком делује као пародија јунаштва, општа атмосфера је измештена из граница регуларних друштвених норми и правила, а опис ларме носи елементе гротеске и карневализације стварности, која се додатно интензивира антитезом – *Маршира српска војска на Цер: Ал, изгледа, то неће бити баш српска војска што иде на Цер*. Лексеме које описују Жикин физички портрет у тренутку заноса и пијанства – *раскрљештио, раздрљиво се* – маркиране су као јединице негативне експресивности јер их наратор употребљава како би исказао сопствени негативни осећај у односу на овај трагикомичан приказ. „Делујући са архетипске и митске основе, овај Михаиловићев јунак-осветник је у хотелској сали заповедно узвикивао: *Напред, српска војско, кољи Турке!*” (Аћимовић Ивков 2018: 228-229). Нарочито се јахање магарца може тумачити као двоструки извор значењског потенцијала: са једне стране, пијани (анти)херој на магарцу пародија је славних и великих јунака српске историје, а с друге, алузија је на улазак Исуса Христа у Јерусалим, још једне личности која је била несхваћена, исмејана и обележена страдалништвом и жртвом.

Приликом интервенције капетана Миловановића који покушава да прекине Жикину лумперајку, примећујемо пораст негативних израза високе тоналности који сведоче о јунаковом све узбурканијем унутрашњем стању и доживљају. Под вулгаризмима се подразумевају лексеме високог степена негативне тоналности којима се упућује на опсцене садржаје, или који опсценост чувају као конотативне компоненте у унутрашњој форми (Танасковић 2018: 426). Не само да се овим речима изражава тон који је означен као непристојан, однос према саговорнику је каткада без поштовања или једноставно груб, већ

се и њиховом употребом нарушава табу говорне заједнице, с обзором на то да се псовке углавном тичу домена телесности (делова тела или секса) или пак физиолошких радњи које су такође везане за домен телесног.

„Одједанпут, отуд се пред мене сјури капетан друге класе Миловановић. (...) А то, људи, било велико *говно*. Ух, што је био *говно*.” (Ч, 200)

„Е, то *говно* је много држало до себе. *Смрдело* на све стране и с никога није било на *ти*. *Засмрде* сад то *говно* отуд на мене.” (Ч, 201)

„Још нешто то оногуд *сере* на мене.” (Исто)

„Оно *говно*, међутим, не престаје да прави галаму.”

„Како се то”, *прди* оданде, и *смрди*, „изражавате о свом команданту!”

„Одлете капетанско *говно* међу столице.” (Исто)

„Глагол *смрде*ти реализује се као глагол стања са референцијалном вредношћу 'бити надобудан, зао' и као глагол радње испољавати надобудност и зло', у оба случаја са истим прагматичким компонентама – као јединица високог степена негативне експресивности вулгарног карактера. Префиксална изведеница *засмрде*ти припада истом типу експресивне лексике, али са аспекта идентификационих компонената није прави видски парњак глаголу *смрде*ти, будући да се реализује у роману *Чизмаши* као активни глагол са архисемом 'учинити да неком буде лоше'. Свима трима глаголима говорник исказује емоционалну компоненту презира према субјекту стања, односно радње (Танасковић 2018: 431).

Други део романа односи се на затвореничке дане јунака, те је у складу са тиме преовлађујућа лексика која се односи на затворски и логорашки жаргон, те појачана употреба вулгаризама. Жаргонски подсистем налази се у оквирима дијалекатског и настаје социјалним раслојавањем језика, те се тако „одређује као социопсихолошка и лингвистичка категорија” (Бугарски 2005: 210). Жаргон (енг. *slang*) подразумева специфичан стилски маркиран лексички фонд који припада некој друштвеној групи, средини, или неформалној скупини (Катнић Бакаршић 1999: 83). Често се користи међу припадницима одређених професија, како би се комуникација међу члановима групе олакшала, али и како би остала релативно недоступна онима који нису њени припадници. „Као главни фактор који узрокује употребу таквих специфичних језичких средстава јесте потреба да се прецизније изразе емоционално-експресивна секундарна именовања, како би се показало генерацијско и психолошко јединство неке групе са једне стране и критички однос или хумористичка визија неког сегмента сварности, са друге” (Бугарски 2005: 210). „Лексеме из подсистема затворског жаргона окупљају се око архисема 'затвореник', 'затвор', 'лудница', 'посуда', 'дежурати'. Референцијом се све везују за денотате у вези са затворским животом. Употребна вредност ове групе жаргонизама указује на говорника мушког пола, који је део супкултуре и на комуникативну ситуацију коју карактерише непосредност и снижени степен експресивне тоналности. (...) Жаргонске лексеме којима се реферише на затвор, а које су у наративу романа приписане затвореницима јесу *фиока*, *бања*, *забелица*, *бутурница*, *твртка* и *тврдосерница*. Ниједна лексема из овог лексичко-семантичког поља није забележена у речницима. Као референтни синоними ове лексеме у унутрашњој форми осветљавају различите перспективе погледа на исти сегмент изванјезичке стварности, те карактеришу не само денотат, већ и говорника који именовање врши” (Танасковић 2018: 342).

Јунак у затвору врло брзо схвата да је његов пијани преступ из нехата само полазна тачка и да су се у оптужници додају елементи сарадње са „субверзивним елементима” у циљу државне издаје, те потпомагање ове злочиначке идеје изазивањем инцидента са предумишљајем. Коначно, Жика у тамници схвата да је његов случај само колатерална штета у личном сукобу и нетрпељивости између некадашњег његовог команданта Чиче Миљковића и начелника артиљерије Треће армијске области, генерала Николе Палигорића. Однос Палигорића према Чичи нарочито је темељно објашњена од стране приповедача, а излаже се као „накнадна мудрост”, односно нешто чега јунак постаје свестан тек касније. Палигорић је суревњивост према Чичи гајио из професионалних разлога и личне сујете (премда из старе официрске породице, није успео да изгради импозантну војну каријеру, за разлику од сељачког сина Миљковића), за затим је преноси на јунака Станимировића, који постаје Чичин репрезент, заштитник и гласноговорник, због чега ће и страдати. Нарочито је пуна набоја сцена у којој се генерал и војник налазе суочени, а Жика не одустаје од својих речи:

„Одједанпут, људи, мене мој Палигорић удари. Нисам се томе надао. С ону руку у сивомаслиној рукавици изненада заману и јако ме удари по образу и левом увету, тако да ми тамо унутра пуче као нека мала пушка. Просто се поведо од ударца.” (Ч, 236);

„ (...) Он подиже руку. Широко заману као да се залете и опет ме удари. Пуче то мени преко увета, још једаред ми пуче и унутра. Цела ми се та страна некако одузе. Обневиде на око, цурну ми нешто низ образ.” (Ч, 239)

Сусрет са генералом оставиће последице у виду пробијене бубне опне, али јунак неће одустати од свог става и настојања да по сваку цену држи одступницу чувајући своје сопствено, али и Чичино достојанство. Овај део романа обилује приказом Жикине унутрашње борбе, његових мисли и тежње ка супротстављању свима који би да га унизе. У свог браниоца, мајора Милоја Софтића, јунак нема поверење, те стога му прећуткује информације које би могле бити корисне у сврху постизања договора и одбране, што доводи до још већег неспоразума и убрзавања заказивања термина суђења. У представљању Жикине судбине од посебног значаја је и мотив сна који је уснио уочи разрешења своје судбине на суђењу. Иако лишена фантастичних мотива, ониричка визија која доноси слутњу о даљем усмерењу јунакове судбине у овом роману недољиво подсећа на *Петријин венац* по својој пророчној функцији. Премда Жика не показује склоност ка сујеверју, а као мушки говорник, не користи се лексиком из тог регистра, приповедач увођењем оваквог мотива ипак исказује тенденцију ка митско-магијском загонетању реалности, које је нарочито карактеристично за поднебље из којег јунак (као, уосталом, и јунакиња Петрија Ђорићевић) потиче. Сну се поклања нарочита пажња, као и инсистирању на добром предосећају који јунак има након што га усни:

„Заспим брзо. Онда усним сан ко да јашим неког коња. Коњ ми добар, мрков или зеленко, не видим баш добро, леп, длака му се цакли, па само поскакује испод мене. А како поскочи тако готово полетимо. Ништа не осећаш да те дрма; имаш коњи који трче некако тврдо, цео ти стомак истресу. Овај се само гиба, само се љуља под тебе као да плива. Устрчим с њега на неко брдо. Онда одједанпут чујем: Жикоооо!’ Женски глас. Дооођии, Жикооооо!’ Осврнем се наоколо, погледам лево-десно. Не

видим је ди је. Софија! викнем, а нисам баш сигуран да је она. Глас ми одјекује међ дрвећем. Ди си, Софијааа!” (Ч, 324-325)

Приказ сна одликују и мистички елементи који долазе из регистра народне традиције и митологије. Јунак на коњу архетипска је слика, а нарочито се јахање приказује лагано попут лета. Није ни случајно да се потрага одвија у простору шуме и горе, који су у народној традицији означени као хтонска, опасна места, тј. места на којима вребају нечисте силе и на којима јунаци морају уложити додатни напор како би се заштитити од њиховог погубног дејства.

„Јашим тако, а као и да не јашим него просто летим између дрвеће. Онај мрков ми се само увија, само се таласа испод мене. Како са земље поскочи тако по неколико метара прескочимо. (...) Чудим се ди нађо таког дивног коња. Никад таког коња нисам јашо, ко вила да је испод мене, не животиња.” (Ч, 325)

Поређење коња са вилом додатно активира фантастичну слутњу и тежњу ка томе да се докучи онострано. Како колективни митски садржаји живе у причама о колективном несвесном, сан се сматра обрасцем комуникације са оностраним и могућношћу трансценденције ка свету изван сневача. „Пут од индивидуалног до колективног обележен је не само доживљајном сугестивношћу већ и даром појединца да убедљиво представи свој доживљај” (Јовановић 2012: 22). Жика ће испричати свој сан Софији, која има улогу тумача, резонера те тако аутор путем женског лика/говорника-помоћника настоји да дочара значење које сам по себи мушки приповедач не би одгонетнуо. Интересантно је да јунакиња спремно приступа анализи сна, чиме поврћује вичност у свом културолошком/језичком домену:

„То”, каже она, „што јашиш коња може да значи ово. Ти волиш неку жену, то сам, да кажемо, ја”, и, као, обара очи, „и носи те жеља спрам њу, ал има нека сметња да се саставимо. То су ти та шума и та брда. Добро је што је дан био леп. То може да значи да има и нада да ћете да се саставите. А те птице, то су они људи што ти обећавају.” (...) „Ал није добро што се нисмо састали. То није добро. (...) А ни оно што ти се ја јављам час са једно час са друго брдо. Ти трчиш да уватиш твоју срећу, ал она ти стално све даље бега, стално ти се измиче. И кад год стигнеш тамо тамо ди си се надао да ћеш да је нађеш, она ти се већ измакла и јавља ти се из још веће даљине.” (Ч, 333)

Софијин исказ постаје предсказање о Жикиној судбини, чију ћемо трагичку коб на самом врхунцу оставити недоречену, у тренутку када са својим браниоцем, доброћудним, али невичним мајором Софтићем, коначно разговара отворено, схватајући да је суђење већ заказано, чиме је онемогућено остварење договора који је јунак тајно направио са капетаном Павловићем. Карактеристично михаиловићевски, смех и хумор прате трагички интониране ситуације, па баш у моменту када обојица сагледају безизлазност и апсурд позиције у којој се Жика налази, између њих се пролама управо – смех: „И, ево, на концу дође време и да се насмејемо. Насмејасмо се ми, па се, богами, и засмејасмо. Стојимо онде, један другог у очи гледамо и један другоме се ко две будале смејемо. Само што се не ваљамо, тако се смејемо. За стомак се држимо, сузе нам од смеја на очли удариле.” (Ч, 347)

Увођењем мотива смеха, тон се снижава, али и чини иронично-сатирични отклон од озбиљности ситуације, међутим, још нешто аутор постиже имплементирање управо овог

мотива – прихватање бесмисла судбине која се њиме лудо поиграла. „Тај гласни смех над животом, из места таме, са животног дна, у значењској равни, горки је коментар јунакове и човекове судбине уопште, али и поновни исказ нагонског виталистичког опредељења, који су, у стању крајње угрожености, одлучно исказивали јунаци претходна два Михаиловићева романа.” (Аћимовић Ивков 2018: 233)

Причи се у трећем, и најкраћем делу романа, који садржи свега десетину страница, враћамо ретроспективно, посредством исказа Курјака као старца у душевној болници Окружног затвора у Београду, који је скоро цео свој век провео по затворима, логорима и менталним установама те сада излаже сумирање утисака о свом усуду. И у овом делу посебна пажња посвећена је језичком уобличењу, јер нам кроз лексички фонд јунак дочарава своје поимање и искуство утамничења:

„И како све нисам чуо да га зову (затвор – М. П.). Апса, апсана, ћуза, фиока, бувара, забелица, љуљка, бања, бајбукана, бутурница, ћорка, мурија, ливадицанаоколожица, тврдосерница, твртка, Лекино Брдо, Падињак, Падинбург, Острво среће, Хаваји, човекнашенajeћебогатство, радоплемењујечовека – ко ће, море, и да запамти. А ово овде, осем Лекино Брдо, зато што му раније име било Централни затвор, Це-Зе, крстили још и Цезар.” (Ч, 356)

Т. Танасковић (2018: 342) истиче да „ниједна лексема из овог лексичко-семантичког поља није забележена у речницима. Као референтни синоними ове лексеме у унутрашњој форми осветљавају различите перспективе погледа на исти сегмент изванјезичке стварности, те карактеришу не само денотат, већ и говорника који именовање врши.”

Тек тада сазнајемо шта се са јунаком десило након прекинутог тренутка неизвесности у коме смо га оставили, како је осуђен на две године робије и отпуштен из војске, како га је потом дочекао почетак рата, немачки логор, а затим прикључење партизанима, да би на крају, не припадајући ниједној скупини, био проглашен лудим и обрео се у затворској душевној болници. Сводећи свој животни биланс, Жика Курјак се још једино поузда у лудило, као једини вид бега од стварности у којој влада крволочни порив за моћи, као једини свој отпор како би сачувао једино што му је преостало – сопствену душу: „Боље је и курјак бити неголи човек, веруј ми. Нема ти од човека ништа грђе на свету. Грђи од човека је, опет, једино човек” (Ч, 367). Као и остали михаиловићеви књижевни ликови, који имају „речита имена и надимке који садрже у себи њихови прошлост и проричу будућност” (Татаренко 2009: 27), тако и Жика Курјак остаје сам попут курјака, али и бива принуђен да се бори, брани, гризе како би опстао у суровом свету у којем нема извесности ни сигурног места. Причу о добијању надимка (које се сећамо још из приповетке *Барабе, коњи и гегуле*), јунак-наратор оставља за крај, а ово се може тумачити тиме што се стратегија представљања усаглашава са стратегијом приповедних припоритета: „Прича о барабама, коњима и гегулама почиње од тренутка кад се јунак показао као много незгодан и задобио надимак Курјак, стога је битно да на самом почетку сазнамо за право и стечени име. Јер управо надимак који је ушао у приповетку и сачинио исту – причу о опсаном самотњаку, који сад више личи на бабу него на курјака” (Татаренко 2009: 28).

И поред ове песимистичке, туробне визије на самој завршници романа, „снага Михаиловићева једног језика и велики простор за симболично који оставља ова проза, остављају на читаоца утисак о нечему што је његово, али је ипак далеко. Драгослав Михаиловић тежи да то људско врати човеку. (...) Имамо утисак да би нешто требало да

живот научи од ове књиге” (Зејак 1984: 36-37). Жика Курјак постаје симбол отпора, као јунак који се отворено и спремно супротставља угњетачу, унапред спремно прихватиши кобну судбину и све последице својих поступака. Он постаје јунак који одбија да ћути и тиме штити своју част и дигнитет који га издваја из масе као хероја, али га и трагично обележава као мученика.

Семантички круг издаје - *Кад су цветале тикве*

Кратки роман *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића објављен је 1968. године, најпре у часопису, затим као посебно издање „Матице српске” (Јанковић 1985: 10). Премда се ради о другој књизи овога аутора, *Тикве* изазивају велику пажњу читалачке јавности и критике, како интригантном тематиком, тако и самим иновативним стваралачким концептом, који је често називан документаристичким и фактографским. М. Савић (2010: 85) наводи да је ова књига, заједно са приповедном збирком *Фреде, лаку ноћ*, „усковитлала (...) као олуја, као вихор, тадашњу српску књижевну сцену која се давила у жабокречини такозваног социјалистичког естетизма”, те да је овим двома Михаиловићевим књигама српска проза управо – „процветала”. Роман *Кад су цветале тикве* био је револуционаран по много чему: Михаиловић њиме прекида ћутање о Голом отоку (Јанковић 2007: 26) и активира тематски, језички, карактеролошки и психолошки корпус традиционалних вредности српске књижевности, тако што своје јунаке ставља у *књижевну* (Јеремић 2007: 22), односно *говорну* ситуацију у којој су принуђени да причају своју причу без задршке – отуда се и приповедна техника сказа којом се аутор најчешће користи, показује као најподеснија. Ковачевић (2021: 174) језик овог романа назива *хибридним језиком књижевности*, јер је „заснован на интерференцији особина књижевног језика и некњижевних идиома (жаргонске лексике)” (Исто.) Историјска потка огледа се у мотивисању поступака јунака историјским својствима времена (Лукач 1958: 9), премда историјски догађаји нису у првом плану. Роман је био у конкуренцији за НИН-ову награду, али интересантна је чињеница да ипак остаје без овог признања, у корист дела *Мириси, злато и тамјан* Слободана Новака. У време издавања, *Тикве* изазивају значајну реакцију социјалистичког режима услед активирања политичке теме, а истоимена представа у Југословенском драмском позоришту забрањена је 1969. од стране Јосипа Броза Тита лично, како сам Михаиловић тврди. М. Неђић (2017: 62) истиче да непрекоран стил који се налази у средишту овог романа „знатно превазилази стандарде у тадашњој српској, па и ондашњој југословенској књижевности”, те да је аутор њиме „неутралисао и такозвани синдром мање успеле друге књиге”. М. Пантић (2017: 119) наводи да је овим романом „обликовао слику живота у елементарном, рекло би се, хотимичном неартистичном виду, што је, наравно, приповедни артизам првог реда”, те да је аутор тиме темељно одредио неореалистички поетички ток модерне српске књижевности. Данас је роман *Кад су цветале тикве* објављен у више од двадесет издања, преведен на већину познатих светских језика и сматра се једним од најзначајнијих романа последњих деценија XX века, односно такозваног југословенског „црног таласа”. Композиционо, М. Кецојевић (2021: 51) овај роман види као „мозаички засновану наративну структуру, компоновану од двадесет и четири међусобно раздвојена и обимом невелика фрагмента, који „прате” развојне етапе у животу главног јунака Љубе Сретенковића”.

Инспирацију за формирање lika Љубе Сретенковића писац је пронашао у дружењу са душановачким мангупима и препискама скандинавских гастарбајтера (Ходел 2017: 39). Јунак проговара језиком који можемо означити као београдски арго из педесетих година. Попут Петрије и Жике Курјака, приповедајући о свом животу обраћа се невидљивом

слушаоцу/саговорнику, који има своју специфичну улогу у концепцији романа. М. Недић истиче да је „основна улога невидљивог и пасивног слушаоца у роману да у конкретном простору у којем главни јунак саопштава своју причу буде њен медијум, њена прва рецепцијска инстанца, и да својим, макар и пасивним присуством, на извештај начин услови, покрене и мотивише причање.”²³ Као и у већини Михаиловићевих дела, на самом почетку налази се цитат који фигурира као мото романа:

„Ево, лишени славе своје,
у понижењу великом стојимо,
вођени силом куда нећемо.”

Данилов ученик
(XIII-XIV век)
(КЦТ, 9)

Девиза којом се отвара ретроспективно излагање о животу Љубе Шампиона изашла је из пера средњовековног анонимног српског писца, ученика Данила II Пећког²⁴, а, као и у претходним његовим делима, можда ћемо је најбоље схватити ако јој се још једном вратимо на крају текста, заокруживши целину повести о страдању, одласку и повратку. „Самоочишћење кроз преосмишљавање своје прошлости, кроз самокажњавање изгнанством ван граница једино потребног света за живот, из света „својих” (...) Понижавање себе нераскидиво је повезано са концептом Другог, то унижававање кроз потпуно отварање себе пред неким, не толико пред адресатом исповести, колико пред Апсолутом” (Шуруј 2009). „Када главни јунак Михаиловићеве новеле у првој реченици текста каже: „Не, нећу се вратити” – он изговара нешто дефинитивно; он тиме сажето одређује своју судбину, свој пораз, „понижење велико” о којем говори цитат из Даниловог ученика, стављен као мото ове повести о насиљу и несрећи” (Лалић 2004: 7). На тај начин, уводна реченица садржи и сам крај приповести, чинећи круг, сугеришући безизлазност ситуације и осећање тихог очајања које јунак у добровољном изгнанству осећа. М. Кецојевић (2021: 54) потцртава постојање аналепсе у начину отварања романа, анализирајући специфичности уводне реченице: „Употребом одричне речце ’Не’ на почетку, односно непосредно пре просте реченице (в. „спољашња негација“, у: Пипер и др. 2005: 965), речце иза које у усменом говору следи пауза, а у писању интерпункцијски знак ’запета’ [.,] и, даље, њоме се интензивира порицање садржаја глагола (’вратити се’) у футуру I у реченици која следи, дат „ретроактивно“, другим речима, први сегмент је ретроспективан у односу на почетну наративну позицију, стога, „на плану ’макроструктуре’“ (в. Марчетић 2003: 114) представља илустративан пример анахроније, прецизније, ’фокализоване’/’субјективне’ аналепсе у роману (в. Марчетић 2003: 113, 115, 118, 127).” Овиме се, слично роману *Петријин венац*, (прет)поставља имплицитно питање саговорника на које јунак-приповедач даје одговор, те подстиче утисак дијалога и непосредности говорне ситуације.

Док са једне стране имамо главног приповедача, јунака Сретеновића, с друге се појављује *имплицитни* (Микић 2017: 92) који управо овај епитаф ставља на почетак дела. Основна улога тог „крипто-приповедача” (...) састоји се у томе „да читаоцу омогући да у

²³ М. Недић, „*Кад су цветале тикве Драгослава Михаиловића некад и сад*”, *Пројекат Растко*, 10. 4.2020.

²⁴ Кецојевић (2021: 63), в. Богдановић (1980: 179).

свој доживљај и разумевање текста романа који следи укључи и ону наоко сакривену перспективу, из које постаје јасније обликовање оне визије судбине у којој човек бива принуђен да чини не оно што жели, већ оно што мора, онда када је „лишен славе своје” и када „у понижењу великом” пребива, а нарочито онда када је „вођен силом” у правцу у ком није вољан да иде” (Аћимовић Ивков 2018: 166). Р. Микић (2017: 93) истиче још једну компоненту у тумачењу епитафа којим се отвара текст романа – упућивање на димензију општег и универзалног људског искуства, јер ово дело не само да се „пројектује на једну широко засновану цитатну подлогу коју образују све оне визије људске судбине која подразумевају идеју понављања, враћања онога што је у пређашњим временима већ било”, већ и упућивање на митску подлогу, јер је „основни извор оваког виђења људске судбине мит и то је разлог што читалац, док чита роман, све време осећа сложеност семантичке перспективе коју не може да обликује сам Љуба Сретеновић.”

8.1. О феномену издаје

Као културни феномен, издаја у најширем смислу подразумева сваку злоупотребу поверења, односно „свесно и тајно деловање на штету особе, друштвене групе или организације којој се припада, тј. према којој постоји морална или законска обавеза оданости” (Литвак 2016)²⁵. Михаил Литвак издају дефинише и као „намерно наношење штете (материјалне, моралне или физичке) од стране човека коме се верује или од групе људи.” Он, међутим, напомиње да је важно разликовати издају од одрицања. Одрицање је одбијање комуникације са раније блиском особом или групом и нема специфичну тежину коју носи издаја.

У складу са овим, постоји неколико врста издаје, чија се класификација спроводи у зависности од објекта. Најчешће разликујемо личну, породичну и политичко-државну издају. Лична издаја је изневеравање поверења међу блиским појединцима и често (и за издајника и за жртву) резултира неком врстом трауме или појавом посттрауматског стресног поремећаја, док се повреда оданости држави сматра издајом у ужем смислу и третира као специфично кривично дело, а најтежи облици овога дела називају *велеиздајом* и најстроже кажњавају. Велеиздаја је, заправо, стављање сопствених интереса испред штетних националних и друштвених интереса, а у старом енглеском закону казна за политичку издају била је сечење на четири дела за мушкарце и спаљивање на ломачи за жене. Интересантно је да се издаја традиционално сматра најгорим чином који појединац може начинити, и да овај чин изазива нелагоду и презир чак и код појединаца или група који су се окористили издајничким деловањем.

8.2. (Анти)јунак и потрага за изгубљеним идентитетом

Антијунак једна је од најзначајнијих тековина модерне књижевности: ради се, наиме, о јунаку који не може или не жели да се integriше у друштво и свет, те себе доживљава као *странца* у њему. Ова врста јунака јавља се у вези са новим приступом старим (у овом случају – реалистичким) темама. Јунак експресионистичке прозе инхерентно је означен наведеним принципом. Слободанка Пековић (1987: 13) о томе каже следеће:

²⁵ Литвак, М. *Психология предательства*, <https://www.aum.news/psikhologiya/1039-psikhologiya-predatelstva> > 8.7.2022).

„Херојски протагонист, заступник општих интереса и вечни борац за велике ствари, уступио је место слабашном, несналажљивом интелектуалцу. Уместо да израста из народа, да буде само део велике националне целине која се преко њега исказује, јунак, са променом потреба народног духа, дејствује усамљено, лично, најчешће као дошљак коме су подсечени корени.”

Р. Микић истиче да је у роману *Кад су цветале тикве* Драгослав Михаиловић „испричао причу о човеку који, стицајем брло сложеног сплета околности, постао *странац у свету*” (Микић 2010: 110). Фабулаторни фокус романа и јесте однос јунака према фигурама моћи и сукоб са истима, али и питање о формирању личног идентитета. Осећај (не)припадања и (не)пријатељства у снажној је вези са упитаности о сопству; не можемо а да се не запитамо: „Ко је странац у Михаиловићевом роману? Наведено питање усмерено је не само на побројавање ликова који се, након утврђивања критеријума националног диференцирања иманентног свету дела, могу разврстати као страни, већ и на природу идентитета (не само националног) који се одговарајућим обликовањем „утискује” у лик странца” (Коруновић 2013: 232). Странац је заправо антијунак чија је субјективна перспектива доминантна за обликовање слике света о коме се приповеда. Он се налази у критичној животној ситуацији, изолован је на неки начин, не уклапа се у друштвене конвенције. Р. Ходел (2017: 37-38) наводи да Д. Михаиловић „углавном описује маргиналне личности српског и југословенског друштва (...) Њихова маргиналност је при томе стално варирајућег порекла” – географског, етничког, друштвеног, политичког или психолошког – „Пошто је маргинални статус ових особа при томе често праћен супстандардом (дијалектом, социолектом) или наглашеном колоквијалношћу њиховог говора, појачана је напетост између норме и одступања, етаблиране већине и у питање доведене мањине, ортодокности и херезије, прилагођавања и дезинтеграције.” За обликовање јунака-маргиналца од великог је значаја и простор у којем се креће, обитава, односно окружење у којем је поникао, али и коме надаље стреми. За Љубу Врапчета, најпре, затом Шампиона, то је урбана градска средина савременог Београда. Активирањем овог простора као позорнице за одигравање драмске игре романа приповедач се „спушта у подземље савременог града, у пакао савременог света, тражећи и осветљавајући шокантне слике, на које, уобичајено, скоро нико не обраћа пажњу. То је свет одбачених од друштва, убогих, наказа које само увећавају број живих, оних који постоје у сенци туђег успеха, као и њихови нахерени „кокошињци” у сенци светлих облакодера..., гњију као велико живо сметлиште... на периферијама, у страћарама, борделима, рупама и на отпадима (Левицки 2009: 94 уп. Василишин).²⁶ Кецојевић (2021: 58) наводи да је „тачка гледишта у роману фиксирана за јунака (тзв. „аутсајдер”), дакле, интерна и непроменљива, и да доследно „усмерава” његову сужену перцепцију (фокус „крз” јунака) и наглашено стилизује, како би рекао В. Шкловски, „онеобичава” приповедање и, још занимљивије, посреди је ограничена способност језичке артикулације лика, који је (...) некадашњи двоструки боксерски првак, занатлија, машинбравар по струци, дакле, скромног образовања.”

²⁶ М. Василишин, „Трагична визија свету у сербској неореалистичној литератури” (на материјали прози В. Стевановича) <http://www.rastko.org.yu/rastko/delo/11940>, 06.12.2021.

Овакав антијунак по дефиницији егзистенцијалистичке књижевности не жели да се integriше у друштво, али се са њиме не сукобљава. Па ипак, да ли је баш тако? Никола Милошевић истиче да термин (*анти*)јунак користимо најчешће да бисмо означили „ликове који имају моралне недостатке што нас иначе у стварности одбијају, а који нам на интелектуалном плану могу чак и импоновати” (Милошевић 1990: 5), те да устаљени израз „негативни јунак” није ништа друго до „морално негативан књижевни јунак”.

По овој дефиницији, Љуба Шампион јесте, са једне стране, антијунак у смислу моралне негативности – на почетку романа врши насиље, силује девојку, а затим и убија човека не преиспитујући исправност својих поступака и не промишљајући о њима управо јер верује да избора – *нема*; али, одређени морални кодекс је, упркос свему, саставни део его идеала овога јунака, те он поступа по утврђеним друштвеним *правилима*, све до тренутка када отпочне побуну против истог тог система чији је послушник био; тек тада долазе до изражаја његова неприлагођеност средини, отуђеност и неразумевање на које наилази. „Љуба Сретеновић је као књижевни лик постављен на врло сложену подлогу коју обликују и индивидуално-психолошке црте и социјално-идеолошка компонента једног времена, али и пишћево настојање да простор за објаву трагичког у људској судбини потражи и у оној метаморфози људске природе која Љубу Сретеновића, дотле само успешног боксера, претвара у убицу” (Микић 2010: 111). Јунаково неприпадање приказује се и посредством језика којим се користи, тј. обликовањем његове наративне инстанце, што је поступак карактеристичан за михаиловићевске. У овом случају, индивидуални језички идиом Љубе Шампиона сачињен је из неколико категорија. Приповедање је у провм лицу, а књижевни језик је „заменењ говором који је и социјално (Душановац, периферија Београда) и професионално (боксер, металски радник) и егзистенцијално-психолошки (маргиналац, емигрант) сасвим прецизно одређен” (Микић 2017: 94). Приповедач, дакле, говори искључиво из личне перспективе, најпре о самом себи, а затим и о сопственом доживљају света, а илузија усмености упућује на непоузданог приповедача, јер од говорне ситуације зависи и непредвидљиви ток (раз)говора јунака. „Љуба Сретеновић (...) се на основном наративном нивоу (екстрадијегеза) налази у улози индивидуализованог приповедача, и то истовремено екстрадијегетичког и хомодијегетичког, чак аутодијегетичког приповедача, који се оглашава у првом лицу и, чини се, одмах, непосредно (*in medias res*) преводи читаоца из реалног у фикционални свет, у коме се и сâм појављује као централни лик, и, потом, јавља се у улози другостепеног, интрадијегетичког приповедача, чак, будући да, уз друге ликове, егзистира у властитој причи коју казује у својству ауторитативног, екстрадијегетичког приповедача” (Кецојевић 2021: 52). На тај начин, Драгослав Михаиловић је, „изнад свега, желео да „укине улогу посредника између онога ко прича и онога до кога прича стиже” (Микић 2010: 112). О промени идентитета говоре и надимци које јунак има: у својој првој наивности и невиности најпре је означен као Врапче (назив за полни орган којем га је мајка научила јер је „желела да има васпитаног сина”, да би затим кроз одрастање и борбу постао Љуба Шампион, овенчан надимком која указује на боксерску славу и титулу коју је завредео. Боксерска каријера и уопште утицај овог спорта на карактер и живот јунака имају за циљ да донесу објашњење за бруталност и хладнокрвност, такорећи грубост јунака у поступцима и језику, с једне, али и чине противтежу унутрашњем доживљају услед личне и породичне трагедије коју Сретеновић доживљава, с друге стране.

Мотив сеобе у роману јавља се као „другостепени” елемент, а саму емиграцију у Шведску Љубе Шампиона „не прати промена његовог идентитета” (Рудјаков 2009: 71). Још једна значајна инстанца у *Тиквама* јесте сам централни мотив (неоствареног) повратника, односно мотив враћања *блуднога сина* у родни крај. И у композиционом, као и у значењском смислу, обликује се поларитет између представе *тамо* и *овде*, својеврни „дијалог топоса”. „Основна, београдско-сурдуличка линија Љубе Сретеновића (...) налази се у оквирима његових ставова као шведског емигранта. Тамошње место Естерсунд оцртано је као затворена средина у којој суочавање са самоћом прераста у скоро очекивану антиутопију” (Левицки 2009: 95). Јунаци који се враћају налазе се у кризном стању, стању обескорењености, децентрираног су идентитета, (*странци!*) сломљених идеала и траже неку врсту упоришта и изналажења поновног смисла. Са једне стране, овај мотив свакако је јасна алузија на библијску традицију повратка сина разметнога, али можемо га упоредити и са античким одисејевским мотивом повратника из рата; премда се Михаиловићев јунака заправо не враћа са бојног поља, но се рату као јединм излазу на крају романа нада, дефетистичко осећање и апсурд који га прогоне несумњиво су утицај послератног клонућа, осећаја колективног бесмисла који се јавља након ратног разарања и смрти, али и личне трагедије.

Немогућношћу Љубиног повратка, долази до иронизације библијског мотива, који фигурира и као уводни мотив романа и буди интересовање читаоца. „Мит Отаџбине немогуће је поново створити, прећуткујући црне странице из живота своје породице и своје властите злочине, који су и постали препрека повратку, – због тога јунак-приповедач и јесте толико искрен у својој исповести. Самоочишћење кроз преосмишљавање своје прошлости, кроз самокажњавање изгнанством ван граница једино потребног света за живот, из света *својих*” (Шуруј 2009). Мотив повратка тесно је повезан са мотивима припадности, издаје и побуне о којима ће у даљем тексту бити речи.

8.3. Лична издаја: побуна против Столета Апаша

Роман *Кад су цветале тикве*, премда невеликог обима, у себи садржи елементе скоро свих претходно поменутих типова издаје: личну, породичну и политичку. Интересанто је да се сама реч *издаја* у тексту романа не помиње ниједном, премда је као мотив конзистентно имплементирана у његову срж посредством имплицитних семантичких индикатора. Композиционо, роман се састоји из две целине, односно два временска слоја. Приповедни оквир обухвата прво и последње (двадесет четврто) поглавље, док су поглавља између приповедано време и обухватају период од јунакових дечачких дана до емиграције у Шведску.

Питања политичке репресије, (анти)конформизма, супротстављања ауторитету и (не)пријатељства представљени су у Михаиловићевом роману, чији је јунак-казивач, Љуба Шампион, боксер са београдске периферије, управо жртва тоталитарног система и симбол (покушаја) побуне. *Тикве* су роман који критика, али и читалачка публика, неретко назива *филмским*, како због специфичне композиције, тако и због карактеристичне савремености и животности коју носи.

Мотивски паралелизам изведен је најпре приликом приказа односа главног јунака са Столетом Апашем, вођом локалне душановачке уличне „банде”, из које је Љуба, такорећи, и поникао. Он је најпре Столетов „регрут”, „скакавац”; учествује у тучама и силовањима

заједно са осталим обесним младићима (Мита Мајмун, Ивица Лепи, Стева Џамбас), оне су део његове (мушке) иницијације у послератни свет у којем је насиље посве свакодневна ствар. Нарочито је илустративна сцена силовања конобарице којом се јунак иницира у заједницу. „Силовање у роману је повезано са испољавањем господарске воље: малолетници се „изређају” над курвом-келнерицом која се предаје „Германцу”-окупатору, показујући своје мушко право на власт над женама своје отаџбине. (...) Хулигани полажу своје право на жене свог рејона, као преисторијски дивљаци, али то више није условна обнова мушког достојанства, већ прави злочин против својих” (Шуруј 2009: 105). М. Аћимовић (2018: 172) ипак истиче значај коментара који ретроспективно, *накнадно*, јунак-приповедач упућује док препричава сећање на овај брутални догађај: „У тој сцени, која има вредност иницијације, постаје јасно да млади јунак улази у вртлог насилништва, у коме ће доживети тешке трауме и ломове. У оштром, псовачком прекору који младим саучесницима и њему, који су постали Апашеви „скакавци”, због исцепане блузе упућује силована жена за коју ће он саосећајно рећи да је у том стању „јадна”, а што је важно за изградњу његовог психолошког портрета и значењског плана у роману, уписан је наговештај судбински важног догађаја – насиља над његовом сестром Душицом.” Љуба најпре послушно преноси поруке и предано обавља ситне послове за свога „надређеног” не преиспитујући њихову моралну исправност, да би се наједном ситуација преокренула и он дрчно одметнуо од овог хијерархијског устројства и починио својеврсну *издају покровитеља*, сопственог учитеља. Само Столетово име, односно надимак „Апаш” означава велеградског разбојника, злочинца и отимача, а етимологија назива потиче од северноамеричког индијанског племена (Апаши), које се бавило ловом и пљачком.

Побуна у групи дефинише се као конфликт између индивида и, у овом случају, аутократског лидера, односно индивидуални отпор постојећим правилима (Томић 2007: 43). Ово се дешава приликом сукоба око девојке, коју Љуба преузима Апашу на играци, а која фигурира као обележје носиоца ауторитета и слома истог, чиме се „пријатељство“, односно, нека врста покровитељског односа старијег и искуснијег Апаша према млађем и допадљивом Љуби, претвара у смртни ривалитет.

„Скидањем рибе” Апашов социјални интегритет, интегритет вође бива пољуљан, те иако одмахује говорећи: „Љубо, буразеру! Све је у реду!” (КЦТ, 42), јунак инстинктивно осећа да је прешао границу у нарушавању односа моћи: „Ништа није у реду, мислим се, Столе, буразеру. Запамтићеш ти мени. – И јесте ми запамтио.” (КЦТ, 42)

Љуба и Апаш постају опоненти чији сукоб садржи умногоме епске елементе: јунаци један другог најпре вербално упозоравају, поруке преносе путем гласника (осталих припадника групе – Мите Мајмуна, а доцније Драганчета), међусобно се поштују и признају снагу један другог упркос ривалитету (на неколико места Љуба говори о томе како је Апаш грађен тако складно да су му се сви дивили када на Сави скине одећу, како је „елегантан као цура” могао у тучи „глатко добити свакога”) – овиме се „подиже” вредност и самом јунаку Шампиону, јер се сукобљава са противником достојним његове снаге, баш јунаци као у усменом предању; обојица се придржавају моралног кодекса који „частан” обрачун налаже: борба је „један на један”, голим песницама (без оружја), ниједан не одступа од својих ставова, ниједан не показује кукавичлук нити страх до самога краја. Коначно, када се убиство и деси, ретроспективно сазнајемо да Апаш на самрти није желео да открије

никоме шта му се десило и ко је одговоран за његову смрт, поштујући кодекс епског обрачуна у који су се јунаци упустили.

Лиричност приказа последњег обрачуна Столета Апаша и Љубе Шампион и његова, такорећи, митска димензија, може се огледати и у протежном карактеру стилских средстава којима се писац користи. Р. Микић овај роман назива лирским, поредећи га са *Ламентом над Београдом* Милоша Црњанског, у погледу тематске, тј. семантичке основе као равни са које се објављује „једна дубоко песимистична визија људске судбине” (Микић 2017: 90). У прилог овоме наводи исказ Ралфа Фридмана (уп. Фридман 1968: 491) да један роман лирским управо чини повезница са приповедањем, ликови са којима се читалац идентификује, радњу у којој се може ангажовати и идеје и моралне дилеме које ће се драматизовати – а да све ове елементе садржи Михаиловићев роман. „Обрачуну са Апашем је у роману додељена важна улога повезивања сижејних и драматских нити Љубине узбудљиве и потресне приче. Тај обрачун је имао кључну улогу у обликовању нараторове судбине” (Аћимовић Ивков 2018: 179-180). Насловни мотив тиквиног цвета фигурира као симбол смрти, односно антиципира је у два наврата. Први пут помиње се приликом самога сукоба јунака, а затим се нешто касније Апаш присећа да их је видео у тренутку када је чинио насиље над Душицом. Мотив тиквиног цвета директно је повезан је са мотивом болести, али и смрти јер оболели од туберкулозе умиру у лето, кад цветају тикве. Довођењем у везу цвета и смрти, аутор активира својеврсни контраст, а и сам приказ природе као идеалног амбијента у којем је све утихнуло контрастивно је приказу сцене убиства која ће уследити. Михаиловић сугестивно Апашев кашаљ и туберанско избацавање крви пореди са „бљувањем црнила”, а чести су и лирске активације слоја звучања посредством коришћења оноματοпеја („...и ја опет – *дуф!*”) (КЦТ, 113), али и стилских средстава попут и персонификација, поређења, симбола.

„Око мене, као нека плавкаста скрамица, полако се хвата сутон. Још доста топло. Пријатно чак. А негде далеко, тихо, лелујаво, опојно певају жабе и мени се понекад чини да то неко наоколо вуче некакву завесу.

Може ли у овакво вече ико икога да убије?”

(...)

Поћутах покушавајући да се средим. Размишљао сам о томе шта још да му кажем. Али, вреди ли то?

Негде далеко опет зачух жабе.

„Па, Столе, сад више ништа не требаш да ми кажеш. Сад три главе да имаш, све три бих ти откинуо. Више немаш времена за пушење.”

Он се накези.

„Мислиш? Е, то, Врапче, нимало није лепо од тебе. Туберани умиру у лето, кад цветају тикве. Сад није лето, Врапче.”

„Понекад се, Апашу, деси да и тикве закасне. Твоје су, очигледно, закасниле.” (КЦТ, 113)

И. Лалић епски окршај јунака види као унапред трагично предестиниран: „Веродостојност ове драме утемељена је на етичком кодексу који одређује понашање протагониста. Будимо начисто: Љуба Шампион и Столе Апаш, хероји једног периферијског микрокосмоса и младићи који се нису срећно апаптирали друштву, јесу обојица снажне и изразите личности; њихов сукоб мора да се заврши трагично, јер се управо у тој трагедији обе личности налазе, потврђују и гасе – један у смрти, други у изнанству” (Лалић 2004: 12).

„Сама туча је приказана са много појединости, али је у средиште, коришћењем типа описа *pars pro toto*, постављена глава, очи и лице Столета Апаша: „Он стоји, оволиких осветљених очију”; „а лице му просто набрекну”; „И сад памтим његове очи тог тренутка”; „Сагнуте главе као да га боли гуша, лица које му се у мраку бели као у глупог августа, одозго ме гледа”; „Он остаде на путу урличући исцепаном утробом и огледајући се за мном белим, исколеченим очима” (Микић 2017: 105). Мотиви кашља, болести и смрти у Михаиловићевим делима јављаће се неретко, а црна боја избљувка посве је симболична. Након што је Љуба извршио свој наум са Апашем, уочавамо и мотив птице, која јунаку прелети пут и изненадно нестане у мрак, а појаву ове животињице можемо тумачити као (такође) симболички наговештај промене правца јунакове судбине и најаву емигрантског живота који ће надаље водити. Р. Микић, ослањајући се на словенску митологију, мотив птице тумачи као мотив душе, наводећи да она и није део емпиријског света, но да се посредством овог мотива „емпиријско градиво преображава, премешта у сасвим нову сферу” (Микић 2017: 107), која симболички указује на предестинираност јунака на поновну пормену идентитета одласком у туђину. Два дана након обрачуна, дешава се и неочекивана посета Љуби од стране Столетове мајке Руже, која унеколико алармира јунаков морални суд и приликом које ће она рећи:

„Прича се, Љубо, да си то ти учинио. (...) Људи, Љубо, причају да си то учинио због твоје сестре Душице. Кажу, мој Столе је оно са Душицом направио, па си му се ти осветио. Душу си огрешио, Љубо, сине, ако си то учинио. На би мој Столе то могао. (...) Он је био добро дете. Он је мени, сваки пут, све док се не разболе, котарицу на Задушнице на гробље носио. А у школу док је ишао, такав је рукопис имао да му се и у читељ чудио. (...) И још да ти кажем: ако си ми ти то учинио, нека ти је богом просто. И желим ти, Љубо, да се лепо ожениш, да имаш само једно дете, као ја, да га подигнеш – и да не доживиш ово што сам ја доживела.” (КЦТ, 125-126)

У говору мајке која је изгубила сина и наслућује шта се заправо десило између младића, уочавамо употребу деиктичких речи у виду показних заменица на појмове који се односе на домен насиља (злочин, убиство, силовање) који се перципирају опасним, те се у складу са културолошким табуом овакве речи не изговарају како се не би призвало њихово јављање у стварности. Ако наведени дијалог посматрамо као *тежњу ка истини* (Томић 2007: 183), није зачуђујуће зашто се након овог сусрета Љуба осећа потпуно поражено („То ме просто сахрани. Та жена ми просто главу откиде” (КЦТ, 122)), премда му тетка-Ружа упркос свему херојски опрашта, чиме се наново активира митолошки оквир приче, у складу са „једном етиком коју знамо из усменог предања, етиком која у својој основи има посебну врсту витештва које подразумева праштање и онога што је најтеже опростити” (Микић 2017: 109). И. Лалић (2004: 13) истиче да је ова посета значајан мотив у вези са култом мајке и култом породице, уопште, јер је јунак, усмртивши Апаша, учинио дело крвне освете: „Мајка тачно осећа истину; она одлази убици свога сина јединца и свети се на начин који је једино могућ и једно ефикасан, у координатама истоврсне етике: поставља се супериорно, опрашта му чин, и тиме га поражава – пред самим собом и пред законима света у којем је живео.”

8.4. Државно-политичка издаја: комунистичка партија и антирежимска пропаганда

Неконформистички и субверзивни став јунака огледа се и у односу према фигурама политичке моћи, приликом „петљања” оца и брата са „Руловцима” и њиховог утамничења. По завршетку Другог светског рата, 1947. оснива се Информбиро са седиштем у Београду, а Комунистичка партија Југославије подржава совјетску политику. Међутим, убрзо долази до појаве бројних несугласица, које су у историји означене као *раскол Тита и Стаљина*, односно раскол Југославије и СССР-а (Милошевић 1998: 79-116). Спор се сводио на то да је совјетска влада желела да контролише југословенску унутрашњу и спољну политику, док је југословенска влада, након тешко изборене слободе, желела да задржи независност. Сукоб је почео у виду оптужби да Комунистичка партија води антисовјетску политику, које је КПЈ одлучно одбацила, али је Титово *не* Москви ипак резултирало економском блокадом и чистком комунистичких партија како би се искоренио *титизам*. Титов одговор у циљу сузбијању стаљинизма у сопственим редовима био је отварање радних логора, од којих је најпознатији Голи оток, и хапшење преко 172.000 људи у периоду од 1948. до 1952. године (Недић 2009). В. Јанковић (1985: 10) истиче да је још један од значајних утицаја који је остварио Михаиловићев роман тај што се њиме руши дотадашњи социјални табу и завет ћутања: „Из приповедачког угла, пред читаоцем отвара један аспект непознат читавим генерацијама које су слушале једино о државном и идеолошком значају прекида са Стаљином. Ту се види шта се у свакидашњем животу дешавало са људима које је захватио талас подигнут земљотресом у далеким подручјима високе политике. Јасно је (...) да је политички мотив у роману споредан и да игра само једну од равноправних улога у покретању главног тока заплета: утолико, он је сврсисходан и у најбољем смислу речи уметнички поштено искоришћен.”

Ни у овом случају партија се у тексту романа директно не помиње, али књижевно транспоновање описаних догађаја и комуникативност текста имплицитно указују на оно што је *неказано*, а *знано*. Приповедач тиме као да ствара неку врсту прећутног и интимног споразума са читаоцем, он подразумева да ће овај *знати* о чему се говори без додатног објашњења и без утиска недовршености или рудиментарности. Отуда и снажан утисак да је читалац заправо *слушалац*, и да се налази одмах ту, поред приповедача, не оглашавајући се, али непосредно сведочећи његовом исказу. Поред овога, језик којим се Михаиловић користи једноставан је; то је улични говор београдске периферије, са примесама шатровачке лексике. Велики број лексема у роману су позајмљенице из немачког и турског језика, али у српском језику одавно одомаћене и данас присутне: *ћале*, *кева* (турски), *швеца*, *швестерка*, *јунфер*, (немачки); што се тиче сленга, ту су: *ћорка* – затвор, *жвалавити* – надуго и нашироко објашњавати, *наждрекати се* – напати се, *маторци* – родитељи, *олешити* – истући, *цулов* – нитков, *цајкоши* – милиционери, итд...

„А у то време у највећем тече она воловодница с Русима. Чује се: дрпили овога, дрпили онога...”

Немам ја времена за то. Мало сам код куће, али, као, видим, мој матори нешто шушка с мојим буразером. Мувају се око радија.

(...) Дрпише мог буразера! Он блед, а вели: „Пустиће ме, то је нека грешка.”

Ексер што је грешка! Прође десетак дана, прође месец – њега нема. После месец и по дана, уместо да пусе њега, дођоше и по Андру. Крк!” (КЦТ, 43)

Када јунак/приповедач каже да „тече она воловодница с Русима”, под тиме подразумева пропагирање антисовјетске политике, са којим је читалац, сматра се, већ упознат. Са друге стране, на уобичење израза утиче и јунаков говорни код, али и, највероватније, интенција самога писца да о свему политичком говори индиректно, имплицитно. Идеологија је услов друштвеног комуницирања, она заправо представља разлог који наводи еминента (говорника, пошиљаоца порука) да изабере одређене поткодове за декодирање поруке која је у оптицају, уместо неких других (Томић 2007: 34-35). Појам *идеологије* Еко (1973: 80) користи у смислу сфере знања примаоца и групе којој он, његове системе психолошких очекивања, његово стечено искуство, морална начела, односно, у најопштијем смислу – његову културу. Дакле, након што идеологија постаје заједничка, претвара се у код. На тај начин, реч *нација* конотира читаву скалу моралних и политичких ставова, а семиологија као наука о односима између кодова и порука у сфери знакова, истовремено изучава сферу идеологије, јер се реторски и идеолошки мотиви овим процесом поистовећују. Испрва не мешајући се у политику, јунак у неком тренутку захтева ослобођење оца и брата и том приликом супротставиће се власнику клуба у ком је поникао, Старом Перишићу, а убрзо и напустити клуб „Раднички” са речима:

„Знаш шта, Стари: старији си човек, и волео сам те и поштовао као мога ћалца. Али сад ћу ти рећи: ти си банда, Стари. Ништа ниси бољи од њих. Још си гори. (...) А што се одласка тиче, отићи ћу, и то ћу врло добро отићи. Исписницу да ми даш. У „Радничком” сам се ја готово и родио и нисам могао ни да замислим да ћу једног дана отићи. Али сад више не могу да боксујем за вас. Постарај се да ово буде наше последње виђење.” (КИТ, 52)

Жаргонизми (*ћалац*, *банда*) којима се јунак користи у тренутку обраћања Старом Перишићу не само да потврђују његову припадност групи, него и имају функцију снижавања „високе температуре” израза, као што су дијалектизми и скаредна лексика имали улогу у *Петријином венцу*, *Чизмашима* или роману *Гори Морава*. Тај „брутални и на моменте вулгарни језик има и функцију исказивања посебности и хомогенизације оног друштвеног слоја који се њиме служи, као што се њиме исказује однос опорицања и протеста против затечених околности” (Аћимовић Ивков 2018: 169). Овим се у роману отвара још једно значајно питање: питање *побуне*. У *Миту о Сизифу* Ками (1990: 90-101) каже: „Једна од смислених филозофских позиција јесте побуна. Она је стално сукобљавање човека и његове сопствене тмине. Она је непрекидна присутност човека у самом себи. Она није тежња, она је без наде. (...) Осећати свој живот, своју побуну, своју слободу, то значи живети што је више могуће.”

Постаје јасно да је побуна о којој писац говори заправо побуна најпре против самог себе, а потом и против друштва – рефлекс да се разбије зачарани круг пасивности и летаргије. У Михаиловићевим *Тиквама* тренутак када се зачиње мисао о делању, заправо о симболичној побуну, јесте тренутак када јунак одлучује да се успротиви најпре Столету Апашу, односно *друштву*, а затим и Старом Перишићу, односно *држави*, у чему проналазимо сличност са побуњеним Жиком Курјаком у *Чизмашима*. Отац се после неког времена враћа, сасвим блед и истрошен, док о братовљевој судбини не знамо ништа готово до самога краја романа. У оба ова случаја бунтовник је онај који у сукобу са ауторитетом, премда посредно, ипак страда: јунак завршава у страниј земљи без ближе породице, осим

брата, који такође живи у изгнанству. Његов живот се, и поред свега, наставља; у Шведској има жену Инге и њено дете из првог брака, пристојан посао и тренинге бокса, али оно што се десило у Југославији неумитно га је обележило и одредило његову судбину.

Низ опозитних односа аутоимажа и хетероимажа и увођење имаголошких мотива „латентно фигурира у механизмима контруисања слика о себи/Другом (посебно о свом/туђем националном идентитету)” (Коруновић 2013: 234). О издаји сопствених корена можда најбоље сведочи приповедни оквир романа, који отпочиње реченицом *Не, нећу се вратити*, а завршава признањем стања очајања у којем се јунак „сада“ налази, у Естерсунду, у Шведској, и мрачном надом у *један мали рат*, као једином шансом за повратак у домовину. Реченична конструкција којом се роман отвара никако није случајна. У настојању да превазиђе оштру разлику између семантике и прагматике, односно семиотике система сигнификације и семантике процеса комуникације, У. Еко бави се феноменом пресупозиције и повезује га са лингвистичком теоријом. Најједноставније одредити пресупозицију било би дефинисати је као „начин на који неки термин треба или може да се употреби у извесним околностима исказивања” (Еко 2001: 270). У складу са тиме, реченица *Не, нећу се вратити* пресупонира чињеницу да је јунак већ био негде, односно тамо, где *би требало* да се врати. Дистанцираност са које „сада” проговара потички је важна, јер пружа читаоцу одговор на питање о разлогу одустајања од повратка. М. Аћимовић о овоме каже следеће: „Разлог за његово очајање и грижу савести лежи у злу које се на њега окомило и у чијем је распростирању и сам вољно и невољно учествовао. То зло није настало и није се обзнанило само у социјалној средини у којој је живео и у убиству које је из освете починио, већ је оно доспело и из подручја политике, из оног подручја у коме се политика јавља као сила која својом моћи влада људима и уредује у њиховим животима” (Аћимовић Ивков 2018: 171). Из овога закључујемо да је мотив издаје државе у роману двострук; са једне стране јунак је принуђен да бира између породице и режима, док са друге заправо и нема избора. Одлазак из Југославије, премда својевољан, оставља на њему траг и испуњава га носталгијом. Када га спопадне „оно његово”, Љуба седне у кола и вози се све док не пређе границу, најчешће у Љубљани, Цељу или Марибору, јер за даље нема храбрости. Онда у колима преседи сат или два, спуштених прозора, премда не излазећи, послушкујући језик – „И, верујте, Словенци сасвим добро жвале по нашки, ништа се не разликују.” (КЦТ, 14) – а затим се враћа натраг. Интересантно је што се осећај носталгије, резигнације, страха, али и љубави према домовини и потребе да се остане у додиру са њом еуфемистички означава имплицативним изразом „оно његово”, упућујући на сложеност, али и табу у приказу емоција, с обзиром на чињеницу да се ради о јунаку који је не само мушки говорник, него и по својим осталим особинама (боксер, металуршки радник, припадник социјалне (под)групе говорника душановачког аргоа), чиме се истовремено израз и депатетизује. Као и у роману *Петријин венац*, говорно уобличење омогућава да се о најболнијим темама породичне пропасти и најтрагичнијим судбинама јунака говори динамично и аутентично, без страха од претерано повишеног тона.

„Два типа носталгије одређују врсту нашег односа према прошлости, дому, па и према томе како видимо сами себе: рестауративна и рефлексивна носталгија. Оне не објашњавају природу саме чежње, нити њену психолошку структуру и скривена, подсвесна струјања, већ механизме којима се служимо у покушају да схватимо ово наизглед неописиво осећањ и свој однос према колективном завичају. (...) Рестауративна носталгија карактеристична је за националне и националистичке покрете широм света који прибегавају

антимодерној митологизацији историје (...) док се рефлексивна носталгија заноси рушевинама и патином времена и историје, сањарећи о неком другом месту и неком другом времену” (Бојм 2005: 86-87). Јунак остаје у перманентном стању подвојености, са једне стране свикнут на живот у туђини, чак изванредно му се прилагођавајући, док га са друге и даље море грешке које му онемогућавају повратак аутентичном језгру свог живота. „Ностаглија јунака, као и неке њене манифестације (као, нпр. пробање бензина на пумпи крај Љубљане, који се јунаку чини веома укусан и пријатан), задобијају хипертрофиран изглед. На одређеној етапи развоја приповести може се стећи утисак да аутор романа свесно опретећује стање свести lika изазвано носталгијом да би оспорио правилност Љубиног решења о бесктву из Југославије” (Рудјаков 2009: 71).

У овоме можемо уочити сродност са реалистичким ликовима такозваних „капуташа”, који из најчешће мале сеоске средине долазе у град у настојању да постану интелектуалци и стекну друштвени интегритет. Ови ликови, међутим, углавном су обележени неком врстом трагичне коби, пошто, када су једном измештени из безазлене, али нестимулативне сеоске средине, више се у њу не могу вратити. Они се, међутим, не уклапају ни у нову, градску средину, те тако остају на међи, маргиналозовани и несхваћени, не припадајући суштински ниједном друштвеном миљеу, полуинтелектуалци, обележени и једном и другом културом, али заправо нигде не успевајући да се у потпуности асимилију. Проблем настаје самим преласком, јер јунаци у граду, у новој и већој средини траже знање, нове погледе, нове идеје и разумевање које нису могли добити у претходној, а неретко пак бивају разочарани. Јунак заправо постаје *странац*, измештен из првобитне постојбине, са немогућношћу да јој се врати, али се сасвим не уклапајући у нову средину, осуђен је да плута негде између, у међупростору.

8.5. Мотив породичне издаје: суноврат куће Сретеновића услед неизреченог

Књижевно транспоновање мотива породичне издаје извршено је у роману на неколико нивоа. Најпре се јавља у односу са оцем и братом и поменути мотивом државно-политичке издаје, у ситуацији када је јунак принуђен да бира између државе и породице, а да није ни свестан тога. Љуба се у политику није „петљао”, али у одсудном тренутку од власника клуба, једине фигуре политичке моћи коју познаје, ипак тражи ослобађање чланова своје породице. Његова молба биће само делимично услишена; оца пуштају, али сасвим измењеног, безвољног и апатичног, док брат остаје утамничен до даљњег.

Мотивски паралелизам огледа се и у представи издаје и мотива освете. Јунакове слутње потврђују се исправним: као наплату „дуга” компромитовања неприкосновеног ауторитета, док је Љуба био у војсци, Апаш силује његову сестру Душицу, после чега се она убија. Освета изазива читаву узрочно-последичних спрегу догађаја и једна је од доминантних мотивационих потки романа: Душичино силовање, а затим и самоубиство нагонем јунака на Столетово убиство, за које се „спрема” током своје спортске (боксерске) каријере, увежбавајући забрањени ударац у срце, познатији као „сфинкс”.

Међутим, када се несрећна једном „уселила” у Сретеновића кућу, ту и остаје док је скоро сасвим не опустоши: за Душицом умире у душевној болници Љубина мајка Милинка, а за њом од туге и отац Андра. Овим се имплицитно наговештава повезаност и стање породичних односа. У првом делу роману, док је још увек све у реду, нема детаљнијег сликања породичних односа; али, када недаће почну да се дешавају једна за другом, открива

се мотив кајања и гриже савести који мучи јунаке. Попут имплементације фактографских елемената у роману *Чизмаши*, у овој књизи наративна равнотежа се постиже тиме што „аутор (...) индиректно упућује читаоца и на поступак ритмичке динамизације причања. Тако, када један део приче зађе и сувише у домен емотивног и приватног, као што се дешава за време Љубиног сусрета с болесном мајком или његовог последњег разговора са оцем, већ у следећем поглављу мењају се и предмет и емотивни регистар приповедања и оно постаје емотивно испразњено, доносећи искључиво информације о боксу или о последњим данима у војничкој униформи” (Недић 2009)²⁷. Приликом болничке посете Љубиној мајци, она ће тек тада, када је прекасно, рећи:

„Имала сам једно добро дете: и њега сам изгубила. И то све зато што сам била глупа. Моја женска памет ми каже: Гледај мушке, они су први. Мушке гледај: они су будале, памети немају, слаби су, али су ипак главни. Како ћеш без њих у кући? И само бленем у вас и у овога маторога. Мислим, оно је женско, лепо, паметно, извући ће се само. Зато сам и хтела да изучи школу: нисте ваљда ви, будале, били за то? Завршиће, мислим се, школу, наћи ће себи мужа. И ето ти. Мушки ми је и покварили. Нисам пазила.” (КЦТ, 77-78)

У наведеним речима, мајка изриче осуду патријархалног породичног модела: „Кроз ове речи Љубина мајка је израсла у лик чија симболичка снага афирмише женски принцип и тако проширује трагичку димензију романа” (Аћимовић Ивков 2018: 177). Специфична атмосфера и културни код који је доминантан у заједници чији је јунак припадник може се објаснити и посредством употребе специфичног језика, али и поступака јунака. „Живот београдске периферије на којој расте Љуба Шампион, темељи се на принципу јачег и доминације силе. Тај принцип условљава стално насиље, на које се јунак, сасвим природно, толико навикава да га схвата као једини могући начин битисања, као норму постојања. Чак и када следећа жртвa насиља постане његова сестра, он не преосмишљава ситуацију. Смрт сестре изазива жељу за осветом и кажњавањем кривца, а не подстицај да се одрекне силе и насиља” (Рудјаков 2009: 70). Још један пример јесте сам главни јунак, који испрва не схвата шта се десило са сестром, будући да је и сам поникао из окружења у којем је насиље било део свакодневнице.

„Јеси ли чуо, Шампионе?”, пита ме Драганче; а сав некако избечен.

Шта му је, помислим; је ли болестан?

„Чуо сам“, кажем. „Шта јој је то требало?”

Њему очи као да мало пођоше на чело.

„Ти, Шампионе, изгледа, не схваташ? Незгодно ми је о томе да ти говорим, брат си јој, али њу су – силовали.”

Ја га гледам мртвачки.

„Немој да ми причаш, Драганче, ти бар те ствари знаш. Коју женску можеш да силујеш ако ти се она не пусти? Нису то вратнице.”

Њему као да преко лица прође неки грч.

„Шампионе, шта је с тобом, јесу ли ти свраке попиле памет? Како не копчаш? Схваташ ли ти, силовали је! И – не могу да ти говорим о томе – није се пустила! Сва је била,” и овако показује руком, „рањава”.

²⁷ Недић, М. „Кад су цветале тикве Драгослава Михаиловића некад и сад”, *Пројекат Растко*, 10. 4.2020.

Ја се најзад мало, ваљда, пробудим.” (КЦТ, 70)

Почев од овога тренутка, Љуба уобличава свој план освете и заиста га успешно и спроводи у дело, на своју срећу или жалост. Међутим, и поред свега, јунак не показује кајање за оно што је учинио Апашу, јер верује да је све морало бити баш тако како се и десило. Породична трагедија Сретеновића потиче у бити, не из неспоразума у комуникацији, но из изостанка исте, односно онога што је неизречено. На тај начин прећутано постаје узрок, најпре Душичиног, а затим и удеса целе фамилије. На основу свега овога, постављамо логично питање: зашто јунак ћути?

Одговор можемо тражити у самом говору, односно друштвеној условљености говора јунака. Базил Бернштајн (1979: 23) дефинише *код* као говор који се разликује по функцији, разликујући притом *ограничени* и *елаборирани код*. Друштвена функција одликује ограничени, док се елаборирани код углавном односи на саопштавање идеја и догађаја. Специфична врста језика, карактеристична за припаднике субкултура, готово је неразумљива за неприпаднике групе, а ову врсту говора Бернштајн назива „ограниченим кодом”. „Прихватањем датог језичког кода, потврђује се или легитимише припадност групи. *Ограничени код*, међутим, није природан за изражавање личних, особених идеја и осећања, будући да је особени начин изражавања, нешто што би појединца издвојило из групе” (Томић 2007: 48). На овај начин, ограничени код говора Љубе Шампиона главна је препрека приликом комуницирања не само са породицом, но са свима који нису део „душановачке банде” као модела субкултуре; јунак једноставно није у стању да се изрази, зато на вест о сестриној смрти реагује на следећи начин:

„(...) У Дивуље стигнемо у суботу, негде после подне. Тамо ме чека неки телеграм. Отворим га. Ништа не разумем.

„Дај, молим те, кажем млађем дежурном, прочитај ми ово. Нешто сам уморан.”

Он отвори. Чита:

Душица јуче умрла несрећним случајем. Сахрана у суботу. Мама и тата.

Ја кажем:

„Добро је.”

Дежурни ме гледа:

„Ко ти је то?”

„Швестерка”, кажем. „Сестра”.

„Рођена?”

„Најрођенија”, кажем. „Једина”.

„Па шта је ту онда добро?”

„Па то”, кажем, „стићи ћу на сахрану.” (КЦТ, 68-69)

Непажљивом читаоцу може се учинити да је јунак неосетљив на сестрину смрт, али он је само у немогућности да искаже оно што осећа, управо због деловања ограниченог кода. Тежња за осветом и доцнији Љубини поступци јасно разоткривају душевну бол коју осећа упркос штуром изражавању и ведром говорном тону. Слично се дешава и приликом комуникације јунака са женама. Када би му девојка досадила, уместо разговора, Љуба се служи вешто смишљеном „тактиком” помоћу које би се дотичне решио без директног саопштавања „лоших вести”:

„Ја сам тада баш био теслимио једну своју цуру. Почела да ми бари кеву, фолира ми маторог, шведу ми води у биоскоп. А и сам сам с њом мало био неопрезан, доводио сам је кући. Андра, мој матори, већ почео да ме запитује: „Шта ти мислиш с овом девојком што не избија из наше куће?“

А то ли је, мислим се. Чекај, нану ти твоју.

Имао сам једног другара, згодног лафа, неког Лалета, цинкографа из *Борбе*. Али – колко леп толико кваран; страшно дрчан неки тип. „Лале”, кажем ја њему, „учини ми услугу. Ја вечерас треба да се нађем с једном рибом, а са Десом сам се договорио да је водим у биоскоп. Иди води је ти. Ево ти карата. Кажи да сам ја заузет у клубу. И буди фин с њом, то је фина цура. И – још је цела.” – Ексер, цела! Било то, некад!

Ја нисам волео да се тако ослобађам од својих цура, и чак би ми било криво ако би ме код неке наследио неки безвезан тип, али с овом сам баш био заглавио; нећу ваљда да се оженим? Тип је, дакле, то вече одвео у биоскоп, па сам ја још једанпут шатро био заузет, а трећи пут су већ сами заказали.” (КЦТ, 40)

8.6. Закључак : семантички круг издаје

У оквиру овог дела рада рада обрађен је мотив издаје и изложене основне одлике прозе Драгослава Михаиловића на примеру романа *Кад су цветале тикве* из 1968. године. Романескно казивање је у првом лицу, а јунак-приповедач ретроспективно излаже своју исповедну причу, покаткада лирски-носталгично интонирану, али депатетизовани захваљујући језичким уобличијењем којим се аутор користи: грубим неретко вулгарним изразима, београдским жаргоном, изразима из домена бокса. Приповедање је, стога, динамично, живо, чини се, спонтанно, а самим тим и уверљиво. „Све у тексту сведено је на најнужнију наративну меру. Нема ништа сувишно, ништа епизодно, ништа декоративно” (Недић 2007).²⁸ Хипостазирање мотива издаје остварено је на три тематско-мотивске равни у романескној структури дела. Најпре се издаја појављује као лична, затим као државно-политичка и затим као породична. У домену личне издаје налази се сукоб главног јунака са његовим некадашњим „покровитељем” Столетом Апашом, приликом чега се уз мотив издаје у роману јавља и мотив освете, а наративизована стварност приликом њиховог одлучујућег сусрета садржи и лирско-дескриптивне елементе. Државно-политичка издаја представљена је двоструко: најпре приликом очевог и братовог утамничења, а затим и самим јунаковим одласком из Југославије и немогућношћу да се врати домовини, те живот проводи патолошки жудећи за њом и уздајући се у рат. Коначно, мотив породичне издаје огледа се у занемаривању породичног живота „у добру”, да би тек са рађањем породичне трагедије јунак постао свестан онога што је изгубио и остао запитан није ли све то његова кривица.

Премда у тексту нема експлицитног помињања саме речи „издаја”, овај мотив остварује се посредством имплицитних семантичких индикатора, при чему се као најчешћа замена јавља реч „оно”. Политичка издаја назива се „она воловодница” („А у то време у највећем тече она воловодница с Русима”... (КЦТ, 46)); Душичино силовање као „оно са

²⁸ Недић, М. „*Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића некад и сад”, *Пројекат Растко*, 10. 4.2020.

Душицом” („Откако је Апаш начинио оно са Душицом”...(КЦТ, 64)), Апашево убиство као „оно са Апашем” („На то некако нисам ни мислио, као да се све оно са Столетом није мени догодило”, КЦТ, 113), осећај ностагнје као „оно његово”. Јунак чак и сопствену кривицу и осећај гриже савести назива „оним” („И тако, све *то* заједно, у човеку и остане. Наталожи се као неко труло, мртво ђубре: нека се у теби било шта покрене, покренуће се и *оно*” (КЦТ, 127)). Коначно, нада у повратак у Југославију такође бива изражена посредно: „И тако ми *то* пропаде” (КЦТ, 149), говори јунак мислећи на пропуштену могућност сусрета са Старим Перишићем у Риму, односно на пропуштену могућност повратка домовини или бар сазнања о томе шта се заправо десило у његовом одуству. Као и у осталим ауторовим делима, неказано понекад има већи значај од казаног; на тај начин читалц постаје активни и врло важан учесник у рецепцији дела. Томе у прилог М. Савић (2010: 87) наводи да је он „мастор завођења, наговештаја, изостављања, прећуткивања, белине. Јесте његова прича једноставна, али тек у читаочевом дочитавању његова белина, маргина говори пуноћом.” „Михаиловићев роман остаје и велика метафора дубоке всаности његовог књижевног јунака за завичај, за језик, за култ породице, за неспутано детињство и младост чак и у сувише идеологизованом простору роднога града. У том контексту виђен, Михаиловићев роман представља једно од најродољубивијих романескних остварења које је читаоцима дала наша књижевност друге половине XX века” (Недић 2009)²⁹.

²⁹ Недић, М. „*Кад су цветале тикве Драгослава Михаиловића некад и сад*”, Пројекат Растко, 10. 4.2020.

Треће пролеће – стандарнокњижевни језик у служби карактеризације трагичког јунака

Роман *Треће пролеће* (2002) поникао је из приповетке Треће пролеће Свете Петронијевића, пробитно објављене у оквиру збирке *Ухвати звезду падалицу* (1983), а интересно је да је прича у потпуности инкорпорирана у роман, тачније, њоме се књига отвара, док је надаље развијање фабуле изведено по принципу „шта је било после” и да је аутор на њему радио читавих тридесет година³⁰. Оно што овај роман донекле разликује од типичних Михаиловићевих дела, јесте свезнајући приповедач у трећем лицу и употреба стандарнојезичког говора. Премда и ова књига има у центру приказ појединачне људске судбине, овога пута сам јунак не проговара о свом искуству, него о њему сазнајемо посредством (наизглед) објективне наративне инстанце. Међутим, на самом крају дела, приповедач узима ауторски глас. Могућност новог начина оцртавања трагичког виђења потиче из промењеног положаја ауторског гласа у њој. Љ. Јеремић (2020: 82) истиче да: „Откровење трагичког обележја човекове судбине није више из перспективе индивидуе него из перспективе историјског колектива”. Активацијом политичке теме аутор жели да нам поручи да „настајање овог, као и осталих дела Драгослава Михаиловића, има веома велики значај, јер оправдава став писца да књижевност можда и није толико моћна да би могла да понуди рехабилитацију нити друштва, нити појединца у друштву, али мора бити ту да поред своје основне – естетске функције, испуни и своју етичку функцију – да укаже на то да су неки људи радили нечасне ствари” (Илић 2005: 27). Друштвено-историјске и политичке прилике и овога пута наслућују се у позадини, док је фокус на личној судбини јунака Свете Петронијевића, који, попут толиких других Михаиловићевих јунака, пролази кроз бројне трансформације идентитета. Радња романа обухвата период од завршетка Другог светског рата, те пресликава различите периоде у трајању југословенске државе, чији је на почетку јунак верни службеник и идеолошки поклоник, а затим и његов однос према истој и ауторитету који она представља, па све до (не)намерне побуне приликом заступања младића који је означен као државни издајник и свести о непочинствима која га прогањају. „Укључивање такозваних табу тема у Михаиловићеву прозу (...) непосредно увеоди аутора (...) у само средиште егзистенцијалног и моралног императива нашег човека у идеологизованом XX веку. Једно од основних питања те прозе јесте – како опстати у животу и како остати што мање контаминиран етички деформисаном свешћу власти и политике, чак и онда када књижевни протагонисти постану њихови сапутници или део њихове такође окрутне маргине?” (Јеремић 2010: 93-94). У складу с тиме, овај роман можемо жанровски одредити као роман лика, роман *судбине* (Аћимовић Ивков 2018: 289), односно развојни роман (Илић 2005: 27). Инспирацију за креирање овог књижевног лика

³⁰ О дугој генези романа *Треће пролеће* Д. Михаиловић говорио је са Р. Ходелом у разговору из 13. септембра 2017. године: „Најбрже сам написао приповетку *Треће пролеће* Свете Петронијевића, па сам то поправљао, поправљао, поправљао, поправљао... Па сам онда... то продужавао, па сам ишао... Па сам... Док сам ја завршио, прошло је тридесет година...” (Ходел 2020: 258)

аутор је пронашао у реалној особи из свог окружења, како сам наводи у разговору са Р. Ходелом (25.03.2016):

„Тај лик, Света Петронијевић, био је инспирисан једним младим удбашем који је мене ухапсио и који је био толико превртљив (...) ...Кад сам ја изашао из затвора, из логора, ја идем улицом негде послом или шетам, а он виче за мном: Не, за овакве нема места у овој земљи.” (Ходел 2020: 253). Аутор наводи и да се након неколико година став младог удбаша према њему сасвим изменио, до те мере да га је „јурио по Београду” тражећи његову књигу и нудећи му да га врати у Партију („Ја кажем: (...) и ти, и твоја Партија! (Смеје се.)”).

Јунака Свету Петронијевића упознајемо као младог службеника партизанске политичке полиције док је „још увек трезвен и разложен, још увек поседује осећај за правду, препознаје и покушава да санкционише неправду, покушава да се не огреши (Илић 2005: 28). Он пак толико ревносно ради свој посао, да то „очито превазилази службену војну послушност” (Ходел 2020: 255), те у својим делањима испада испрва чак и помало наиван. Ова прекомерна повећеност циљу у који истински не верује јунака води у болест, најпре телесну, а потом и душевну: „Ту је Драгослав Михаиловић – мајстор за понирање у психологију човека и мајстор детаља – избрушио ону танку и осетљиву границу која раздваја нормално од патолошког и показује како у случају главног јунака (...) патолошко све више преовладава над нормалним” (Илић 2005: 29). Већ сам наслов, пренет из приповетке, али за јунаково име и презиме скраћен, упућује на „романескни хронотоп и стратегију приповедања” (Илић 2005: 28). *Треће пролеће* уједињује трећу годину од доласка комуниста на власт, као и метафорички трећи препород јунака у виду његовог заљубљивања у позним годинама. Мотив телесне (плућне) болести и душевне резигнације, те неприпадања, предметљен је у самој приповеци, и можемо рећи да њиме, унеколико, кулминира. У роману, међутим, болест бива превазиђена и јунак отпочиње свој живот неколико пута изнова, пролазећи кроз (не-толико) чудесне трансформације и показујући ауторово ванредно умеће портретисања. Композиционо, књига је састављена из три ненасловљена дела приближног обима, која су подељена на нумерисана поглавља. М. Аћимовић (2018: 289) истиче да је „принцип градивне симетрије је у његовој значењској структури активно присутан”, што се односи на чињеницу да композициони сегменти кореспондирају са садржином, односно односе се на три најзначајнија периода у животу јунака. По питању ставова које заступа и поступака које чини, као оличење система којем припада, и Света Петронијевић, у младости са надимком Руски, представља неку врсту антијунака – јунака који је негативан у моралном смислу, али и трагички обележен: „Он није онај михаиловићевски јунак који афирмише и брани хуманистички и етички оверене вредности, већ (...) је он човек са друге, рушилачке стране којом господари чисто зло, али он, ипак, због тога није мање трагичан лик, пошто и сам на развалинама света ком је припадао и у кога је почео да сумња трагично страда” (Аћимовић 2018: 290). Јунакова немогућност избора, односно наопако опредељење у младости да би очувао само „симболички интегритет” (Бодријар 1994) своје личности утицаће на потоње изборе, све док коначно над равнодушношћу не тријумфује тајно гађење над самим собом. Зафрански (2005: 165) критикује уметност која „не смета политичкој и социјалној савести”, а Михаиловић овим романом настоји да прикаже прелазак из улоге оптуженог у улогу тужитеља и тиме уметнички, али и критички преиспита питање (зло)употребе моћи.

9.1. Мотив (не)припадности: партијски послушник/промашен љубавник

Први део романа, који потпуно обухвата приповетку, приказује један сегмент живота младог службеника Удбе, који је означен како припадношћу и оданоћу служби, тако и трагедијом неостварене страсти/љубави и, напослетку, мотива болести туберкулозе плућа. Роман се отвара описом необичног стања природе, неуобичајено надошле реке, која фигурира као активатор судбоносних догађаја који ће уследити. Такође, као традиционални топос у роману јавља се протежни аутобиографски мотив пишчевог родног Поморавља, односно Ћуприје, а доције ће му се супротставити и топос урбане средине, модерног Београда, те ће и Света Петронијевић бити подељене свести о припадности, као и многи други Михаиловићеви јунаци. Уводна реченица већ сугерише онеобичавање: „Крајем треће слободне зиме у Ћуприји се догодило нешто што се никад догодило није – Раваница потече узбрдо” (ТП, 9). „Догађаји о којима се говори захватају временски одсек од „краја треће слободне зиме”, када је избио својеврсни инцидент у Ћуприји, како вели наратор, до 4. маја 1980. године, када је убијен главни јунак у Липовичкој шуми, односно, напореда са његовом смрћу, на изванредан начин симболично, истога дана, два сата доцније, преминуо Јосип Броз Тито у љубљанској болници” Кецојевић (2021: 206). Уочавамо да је ред речи у реченици такође неуобичајен и да фигурира као активатор алузија на бајковито, на народну усмену традицију, која је умногоме конституишући елемент у Михаиловићевој прози. Опис природе је, притом, поетски стилизован, уз употребу бројних стилских средстава, попут персонификација, илустративних поређења, сугестивних метафора: „Два-три дана је бела брда око Поморавља подносише кисело се кострешећи” (ТП, 9); „залеђена река набрекну као прекисло тесто у карлици и погрби се изгледајући око себе као зли во бодач” (ТП, 10); „(...) иначе болешљиво натронтана и лења, она (*река* – М. П.) рикну као од грчева у стомаку и ђипајући и правећи колутиве уназад, слепо и насумице потрча право напред. Високо дижући колена и ничему се не уклањајући, јаросно је обарала све пред собом. Натуштена и опака, злокобно тутњећи, тако насрну најпре на железнички мост. Котрљајући читава брда леда, гурала се и подметала широким леђима под чудну препреку, по којој су престрашени возови једва милели.” (Исто). У овој атмосфери природне неподе која је на ивици фантазмагоричне упознајемо главног јунака. У општој гунгули, предано обављајући своја задужења, однекуд се појављује „варошки матурант а сада заставник без еполета, сувоњави, овисоки, беломусасти Света Петронијевић с надимком Руски” (ТП, 13-14). Задатак који обавља је наизглед посве баналан: он покушава да спасе циганске кокоши од поплаве, а том приликом ће се, захваљујући својој претераној службеничкој ревности, поквасити до рамена и након тога разболети. Већ на самом почетку аутор нам сугерише даљи ток судбине јунака, који ће у првом делу романа заиста бити обликован мотивом болести, која од физичке прераста у душевну, или се ова два мотива преплићу тако да није могуће са сигурношћу утврдити када је Света заправо физички болестан, а када је то проузроковано његовим унутрашњим, психо-емоционалним стањем. Болест бива покретач за свест о сопственој слабости, како физичкој, тако и карактерној:

„То га само још више утврди у у верењу да је прави јалови полуинтелектуалац и слабић који ни на једном послу није до краја издржао и у дубокој патњи што портив своје природе и порекла, ево, не може ништа, ма колико се трсио и сам са собом бочио. Посматрајући себе у том новом облику, видео се као непознат слузав бескичмењак и његовој посрамљености није било граница ни утехе” (ТП, 17-18).

Слабост долази из слепог подређивања служби (о начину Светиног ступања на положај нећемо сазнати ништа до пред сам крај повести, када јунак на неки начин своди свој животни биланс и резонује са својим одлукама и поступцима), али и из мотива несрећне, тачније неостварене љубави према ћерки предратног официра, ћупријској матуранткињи Гордани. Немогућност остварења љубавног односа и Петронијевићевог неуспеха као мушкарца бити подстрек за психо-физичко застрањење, али и општи трагизам јунакове судбине. Најпре Гордана изненада нестаје након заробљеништа њеног оца и тиме заувек затвара могућност остварења љубавног односа, који, наслућујемо, није уопште ни почео да се развија. У вези са овим, значајно је поменути мотив снова, који се у овом роману јављају као кошмари који се понављају, услед узбуркане подвести јунака Петронијевића:

„Чим би спустио уво на тврди сламни јастук, однекуд би му се уз узглавље појавила некаква три камичка. Кривећи главу и изврћући очи, часак би их пратио као забавне мале комедијанте, а онда би осетио како му се провлаче кроз уво и благо спуштају око плувачних жлезда под језиком. Ту, у почетку, не би му сметали. Али, затим, чукајући све јаче и вртећи се као да играју некакв трочлани валцер, почели би и да расту. То би већ постајало опасно и он би, шкрипећи зубима и крклајући, покушао да их испљуне. Узалуд, камичци су и даље расли, постајали прави крупни речни белуци који громогласно чекићају, испуњавали му усну дупљу и притискали непце. Ново крклање му опет не би помогло и он би се падавичарски трзао и упрозно батргао ногама.” (ТП, 18)

Камење које притиска Свету може се тумачити као терет који се зачиње у његовој души и наговештај психоемоционалног растројства у које ће dospети до краја повести. Управо из тог разлога терет је најпре представљен у виду малих белутака, безопасних и чак „комедијанстких”, све док градативно не почну да се повећавају стварајући несносан притисак у јунаковој лобањи и активирајући потиснуто сећање („Трчи, попе, трчи!”), чији ће смисао читаоцу бити објашњен тек при крају романа. Поред овога, млада Гордана ће Свету Петронијевића дуго походити у сновима, у којима ће он покушавати да јој „нешто каже”, али никад неће успети, упркос томе што се чини да се њих двоје прећутно споразумевају и да Гордана (у јунаковима сновима, наравно) већ и сама зна шта је то што он тако жарко жели да јој саопшти. Шанса, дакле, чак и у сновима бива пропуштена: пар се не састаје чак ни у домену подсвести.

Интересантно је да јунак има свест о мањкавости сопственог карактера, али да ће ту мањкавост настојати да надокнади потпуно „погрешним” начинима, што ће га и начинити неповратно трагично обележеним, али и врло комплексним књижевним ликом. „Колико год би се Петронијевић могао чнити као репрезентант Партије, он није само послушник већ и свестан и прорачунат починилац, који је натоварен личној кривицом. И пошто он осећа ову одговорност, и у њему се показује срж људскости, која је својствена за Михаиловићеве ликове” (Ходел 2020: 256). Током развоја романескног тога, јављаће се Свети Петронијевићу у неколико наврата неодложна потреба да се „умије”, „очисти”, да са себе збаци, спере оно што га тишти и притиска. А управо та жеља, „која се лајтмотивски понавља дуж романа, на значењском плану указује на намеру приповедача да психолошки портрет овог јунака постави и на митско-симболичку подлогу, како би постигао да он, на једној страни, тако репрезентује нека типизирана својства агресивних личности док би, на другој страни, кроз жељу за прањем која има и ритуалне димензије значења ослобађања

терета, дискретно указао и на јунакову потиснуту или накнадно створену потребу за кајањем и очишћењем (Аћимовић Ивков 2018: 293). Контрастивно напредовању развоја болести, јунак градативно постаје све нестрпљивији, љући и суровији у поступању са сељацима приликом вршења претреса у потрази за скривеним житом:

„Јаросно би натерао укућане да прекопавају авлију, шталу, подрум, и у почетку само кад не би нашао и да би нашао, а затим и кад би нашао и зато што јесте нашао, задихавајући се и сипљиво псујући мајку непријатељску, домаћина би, у неком буцаку, каткад и пред његовима, до малаксалости тукао. Пребивши га и сам, задуван, клонувши, мислио би да цуца то, ево, није ни осетио, а он на његове очи просто издише. Осећао би се у исти мах и бескрајно крив и болан преболан и до сржи озлојеђен и сељака би замрзео још јаче” (ТП, 16).

Бољем разумевању и дочаравању правца који заузима Светина трансформација личности доприносе ликови који долазе на саслушање код Свете, односно они према којима он испољава свој ауторитет, али и детаљније разоткрива своју личност. То су ликови младог Мише Кићлара и, нарочито, кројачице, Стојанке Јелић, чији се муж није вратио из немачког заробљеништва, а која постаје предметом Петронијевићеве необуздане жудње, која ће га довести до потпуне физичке и емоционалне пропасти. Интересантно је да ће јунак према обема овим личностима створити неку врсту личног односа, немогући да одвоји сопствени утисак, жеље и осећаје од ригидне иследничке процедуре. У односу према Миши, лепушкастом гимназијаци и одбојкашу, „једва две-три године од њега млађем” Света осећа симпатију, саосећање и, чак, неку врсту зависти, јер је Кићлара и његову плавокосу девојку виђао у близини своје капије, „у исто време желећи и да их гледа и да им не смета, некако их старачки волећи – чинило му се да је у односу на њих јако искусан и стар – и помало им завидећи” (ТП, 25). У Миши Света види остварење свог наума са Горданом, те га поштује као храбрију верзију себе, као подсетник да је и он могао на тај начин остварити свој љубавни сан. У налету емпатије, Руски ће Миши опростити неумесне политичке изјаве пред целим одељењем и отпустити га уз опомену, после чега од свог надређеног, официра Марића добија примедбу да постаје преосетљив, као и нови задатак да обави саслушање Стојанке Јелић. Нарочито ће кроз сусрете са овом женском фигуром Света доживети бројна унутрашња превирања, која корен имају у сукобу његовог тела, тачније његове физичке жеље и његовог свесног настојања да жену не само доследно полицијски испита, него и сасвим сломи и освети јој се за муку коју му причињава. Већ приликом прог сусрета са Стојанком, јунаку бива јасно да је стављен на тежак тест приликом којег се његов

разум бори са његовим скривеним жељама: „Гледајући је онако изблиза и већ се узбуђујући, Света пред њом осети трему” (ТП, 33); „Бранио се колико је год могао. (...) Свађао се са својим телом. (...) Али све му то не би надуго помагало и пријатно искушење се после кратког одмора настављало” (ТП, 35). Паралелно са јачањем жудње према лепој жени, и физички симптоми Светине болести постају интензивнији и испољавају се све више („Тих дана се осећао неиспаван и уморан као да је од зоре до марака косио. Патио је од неке притајене зиме у телу – понекад би му било довољно и прст да покваси, па да се сав најежи и да зацвокоће зубима као шиваћа машина – кашљао је до зацењивања и стално осећао неки не толико болан колико неугодан притисак у леђима и раменима као да су му сопствене руке постале претешке” (ТП, 38). Како његово душевно стање постаје све конфузније, он пада у неку врсту сталне врућице и делиријума, грозничаво мешајући стварност и фантазију, креирајући сопствене сценарије о моћим исходима њихових тензичних сусрета. „Вреди указати и на уметнички моделовану визију главног актера са Стојанком Јелић као централном фигуром, а поменута визија му се јавља у одвећ лошем здравственом и, стога, напрегнутом психичком стању. У средиште визије постављени су призори који најпре дочаравају његову первертирану природу, односно психопатолошку склоност мушкарца према жени – садизам, потом јасно упућују на дубоко потиснуту еротску жељу (Кецојевић 2021: 207): „Код куће све чешће замишља како је шамара. Ударао би је у том визијама бесно, са задовољством, с уживањем, као да некакав гној из њега отиче. Прижељкивао је да се жена покаже као опасна, префригана шпијунка (...)” (ТП, 40). Кулминација Светиног мучења у односу са лепом кројачицом долази када она једанпут изненада обавести да је све средила са „другом Марићем” и да ништа „више не треба”, те јунак схвата да је био само средство у остварењу плана свог надређеног, те ускоро наступа потпуно душевно растројство, праћено симптомима физичке болести. Премда Р. Ходел (2020: 255) истиче да до сексуалне злоупотребе не долази само зато што га је надређени предухитрио”, у светлу јунаковог трагичког односа према женским фигурама у роману, било да долази из искрених порива или первертиране фиксације, даје се претпоставити и да би овај однос свакако морао остати неостварен или промашен. И овом приликом ће Света најпре покушати да са себе „спере” наносе онога што се са Стојанком догодило: у великом дрвеном кориту „у којем су некад шурили свиње” почиње „да се брка као дете”, али упркос томе што се након купања испрва осећа препорођено, болест му долази

као незауостављиво крволиптање, које се описује уз мноштво реалистичких детаља који буде зазор: „Дуги црвени конци с провидним тачкама пене отезали су се и гурали између беличастих мрвица растопљеног сапуна, стално тонући и израђајући, разлажући се у танушне, паучинасте нити и опет се слажући у погужване спиралице налик на расквашене канурице пурпурног памука” (ТП, 56). Мотив плућне болести, туберкулозе, чест је у прози Драгослава Михаиловића: често ће његови јунаци, попут Столета Апаша из романа *Кад су цветале тикве*, боловати од плућа, а ову опсесивну тему Михаиловић аутобиографски имплементирао из сопствене породичне историје.³¹ Отуда постаје јасна фасцинација овом темом и њен протежни карактер у ауторовом опусу. Болест ће довести асоцијативним принципом у причу и мотив смрти, премда још увек *мисли о смрти*. „Шта ово би, мислио је у ужасу? Зар већ смрт? Је ли могуће да ја то умирем?” (ТП, 57); при сусрету са женом са дететом која постаје видно узнемирана од призора Светиног крволиптања, помислиће: „Шта јој је. (...) Па то је само болест. Па то је *само* смрт (Исто). Овим отпочиње други период живота јунака од неколико болесничких година, које проводи по разноразним установама, лечилиштима и санаторијумима, током којих од сестре Радмиле сазнаје да је Миша Кифлар ухапшен, а Стојанка негде у иностранству, удата за једног дипломату из службе. Тако, преживевши тешку операцију, добијајући разноразне терапије, али, упркос свему, и даље се не опорављајући: „Тако скоро пуних шест година. Лечен најбољим лековима и издвојен од света, који му је већ био непознат, љуљушкао је своју болест као дете болесну лутку и с упорношћу коју није осећао борио се да не постане здрав” (ТП, 63-64).

Друго поглавље романа посвећено је „новом” пролећу, односно животном периоду јунака које проводи у Београду, које такође мотивише појава женске фигуре – старије разведене адвокатице Милесе, „црномањасте, главате и с јасним трагом наусница”, која га подсећа на рођену сестру Радмилу – „и та чињеница говори о измештености његове личности” (Илић 2005: 29) – са којом Света склапа брак и уз чији наговор и дугогодишње истрајавање ипак завршава Правни факултет и отпочиње адвокатску праксу као четрдесет четворогодишњак. „У новим околностима он ће изнова показати младалачки полет, али ће му се, као и раније, „због брзоплетости и лаковерности”, поткрадати и крупнија огрешења. И у сукобима и расправама између политике и адвокатске коморе који су уследили, он ће умети да покаже „храброст, непослушност и тврдоглавост”, а оне ће му опет донети извешан углед у служби и у политичком животу града. Тако ће Света Петронијевић постати познат и успешан адвокат са политичким претензијама, који ће поново активирати везе са полицијом и почети да са висине правоверне власти у друштву разазнаје политичке противнике” (Аћимовић Ивков 296-297). Петронијевић захваљујући својој адвокатској пракси, утицају који је створио, богатој заради и лагодном животу испуњеним финим стварима, брачном животу, као и бројним познанствима и успутним љубавним авантурама проналази нову снагу и витализам који га је одавно напустио док се као реконвалесцент

³¹ У разговору са писцем Александром Гаталицом Д. Михаиловић наводи да је сам чак три пута боловао од туберкулозе, јер је то болест његове породице „са женске стране”. Књижевни дијалог: Драгослав Михаиловић, снимљен новембра 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=svVF31dD0tY>, 06.10.2024.

премештао из лечилишта у лечилиште. У новој животној етапи изналази нови смисао и за један трен, преображава се у полетног, активног, чак, постаје задовољан и безбрижан, остављајући иза себе све духове прошлости, припадност КНОЈ-у и бројне политичке злочине које је починио.

Међутим, управо онда када је најбезбрижнији, мотив трагичне љубави још једном ће се вратити у живот главног јунака и дестабилизovati његов не само унутрашњи, него и практичан живот:

„А онда је пред њега, у његовој младалачкој педесет четвртој, потпуно неочекивано и из чиста мира, банула љубав. По нечему налик на ону негдашњу у Ћуприји звану Гордана, она је била замамна, љута, обична, опака и испречила му се пред животом као дебела, ужасавајуће непомична, смртоносна клада на оштром спусту пред захукталима тањигама. У предсмртном усхићењу, он је успео само да зажмури.” (ТП, 90)

Није случајно да се појава љубави пореди са опасном, смртоносном чак, препреком, с обзиром на то да јунак никада није истински овладао „вештином” љубави, односно научио да своја осећања адекватно изрази. Када се коначно, чини се, опоравио од ране коју му је неуспела љубав према Гордани изазвала, и од које је боловао (као и од плућне болести) чак дванаест година, Света изнова запада у искушење и премда ће овога пута своју љубав ипак успети изразити, услед неповољног одговора који је добио наново ће се активирати осећај резичности и бесмисла, као и нечиста савест која све време пулсира у јунаковој подсвести. Предмет његове жудње овога пута је млада студенткиња књижевности, плавокоса Мирјана, а због наклоности коју је осетио према девојци, адвокат Петронијевић прихвата случај одбране њеног брата, Андреје Поповића, који је у студенстким протестима (те 1968. године) писао компромитујуће пропагандне летке и слао их на неколицину адреса те је овај случај сматран недвосмислено непожељним у његовој адвокатској канцеларији услед политичких елемената. Иако случај прихвата из дубоко личних (емоционалних!) разлога наклоности према његовој сестри, Света ће се у разговору са својим пријатељем Радованом о момку и његовом делу ипак изразити можда из неког дубоког дела своје подсвести: „Дечко се о законе, очигледно, јесте огрешио, али можда је био само збуњен, можда уопште није ни рђав ни изгубљен! И не смеју они од њега унапред да оперу руке” (ТП, 101). У овоме можемо тражити сродност са некадашњим саслушањем Мише Кифлара и симпатије коју је тада осећао према овом младићу. Андреја и Петронијевић ће, чак, успоставити истински пријатељски однос током рада на његовој одбрани, а приликом првог сусрета иницијални утисак сведочи о остацима елементарне људскости и здраворазумске емпатије у јунаку: „(...) кад га је угледао – једва средњег раста и жгољавог, кратковидог и с осмехом као у мачета, праву мајчинску бригу мрљаву на храну – истински се зачудио. Како тај мрљавко може имати опасне политичке идеје? Ово неизрасло жгебе – које је доцније чак покушавало да оно мало јадних длака на лицу претвори у браду – мора бити, лаже, оно не може имати ни деветнаест. И о њему су, као опаснику који *узнемирава јавност*, писале новине! Некадашњи Миша Кифлар је према овоме био човек, имао си шта видети” (ТП, 106-107).

Петронијевић који нема своје биолошке деце, већ једног пасторка, у лику младића осећа скоро очински, покровитељски нагон те отуда сугестивна поређења која Андреју у адвокатовој свести приказују као недорасло животињско младунче, неспособно да се стара и о себи, а камоли да чини политички или идеолошки преврат. „Сложени смисао оне моћне

сlike с почетка романа, у којој Раваница потече узбрдо, као протежног мотива са дубинским симболичким значењем, успостављањем Светине повратне животне путање поново се актуелизује, са очигледном приповедном намером да емотивно буђење савести понесеног јунака, водећи путем напред, доведе на почетак, да злочинца врати на место злочина” (Аћимовић Ивков: 299). На тај начин, Петронијевић активира све своје ресурсе како би младићу пропремио што бољу одбрану, не само услед осећања која гаји према његовој сестри, него и услед везе коју развија са њим и сопствене свести о објективној ништавности Андрејиног преступа. Тако ће ступити у преговоре не само са помоћником окружног јавног тужиоца, Владом Марковићем, него и надлежним судијом, Драгишом Митровићем. Интересантна је улога и стилско уобличење језика у разговору Свете и Владе Марковића, који је Црногорац. Овом приликом адвокат се, да би стекао тужиочеву наклоност, користи лукавством те проговара говором који му је несвојствен, црногорским дијалекатским идиомом: „(...) Мој ћед је крајем деветнаестог вијека доша’ од Даниловграда. Презива’ се Ђурковић. Још тамо имамо својту. А презиме је у Србији промијенио. Можда је за то има’ неки разлог” (ТП, 118). „Захваљујући предоченим околностима, убрзо се суочавамо са још једним парадоксом, наиме, Петронијевић, који је донедавно крвожедно ликвидирао идеолошке неистомисљенике по властитом уверењу, али и по наређењу неумољивог Централног комитета, и који је чак у једном тренутку свестан „да му је брањеник, помало, по заслуги ћоркиран” и убеђен да би „свако ко пиша уз ветар мора(о) да ризикује с извесним непријатностима”, те, коначно, упозорен од судије, који му је у незваничном дијалогу недвосмислено ставио до знања да морају послушати „директиву” и да Андреју Поповића морају осудити на робију” (Кецојевић 2021: 211). Момак напослетку добија „минималну” казну од две и по године затвора, услед чега ће његови родитељи, нарочито мајка исказати притајено незадовољство, али ће им ипак постати јасно да је то највише што су могли добити од датих околности.

Заљубљеност у Мирјану постепено се развија, а овом приликом активирају се бројне несигурности које јунак осећа, а које су још више интензивирание услед његових година: „(...) као прави провинцијалац, јако дуго је веровао да му Мирјана и не припада. (...) Зато је његова загрејаност за Мирјану, од њиховог првог сусрета па кроз читавих неколико месеци, била јарко обележена очајањем и зачуђеношћу што девојка, баш као и Гордана некад у Ћуприји, никад о њему ништа како ваља вероватно неће ни сазнати. Као да и не постојим, мислио је, њен поглед пролази кроз мене као кроз љуткаст дим који јој смета очима” (ТП, 104). Доције, међутим, како све више времена проводе заједно и истински се упознају, Света постаје упућен у њен свакодневни живот и једном приликом постаје довољно одважан да девојци изјави љубав. Ова изјава учиниће неочекивани преокрет у дотадашњем њиховом односу, јер ће се испоставити да је, до тада, смерна и стидљива девојка, заправо нестална и хировита заводница, „очигледно навикнута да је непрестани предмет мушке жудње, а такође свесна деструктивне снаге своје еротске привлачности” (Кецојевић 2021: 209). Њихова љубавна афера развија се брзо, достиже врхунац, а затим се завршава нагло како је и почела, али по свом интензитету оставиће последице по коначно разрешење судбине јунака. Након неколико љубавних сусрета у Удбином мотелу, које ће Света запамити „док је жив” као коначно остварење толико жуђене среће, девојка престаје да му одговара на телефонске позиве и саопштава да јој је изнад свега потребна слобода: „Хоћу себе да сачувам! Не могу да поднесем везе које заудару на трагедију! Хоћу једноставне односе” (ТП, 161); „Ја хоћу мало да живим, а не да се заљубљујем и од љубави да се убијам. И нећу нико због мене да се убија. Ако ко хоће да се убија, нека то ради на сопствени рачун” (Исто,

227). Љубавни неспоразум додатно се компликује уметањем трећег лика младог студента Ранка Радивојевића, који такође пати због Мирјане, и који се шета наоколо са пиштољем у пасу говорећи о трагичности своје љубави. Увођење лика младића и формирање љубавног троугла наговестиће расплет романа у виду убиства и самоубиства, јер код Михаиловића, као и код Чехова, увођење мотива добро је промишљено те из првог сусрета Свете и Ранка наслућујемо да студенатов пиштољ до краја књиге „мора да опали”. Нека врста разрешења јунаковог трагичног усуда и проблематичног односа према женама долази у сцени која представља сусрет са два приказана, мушком и женском, које Света опажа као у фантазмагоричној визији, тако да није сигуран да ли је заправо видео или само умислио ову сцену:

„На плочнику преко пута главињало је неко двоје људи. Није их распознавао, иако му се жена начас по нечему учини позната, нити је имао времена да их осматра. (...) И само је видео, човек жену држи за руку, коју она покушава да ослободи, и искорачујући пред њу, жели да јој препречи пут. „Немој!”, жена суздржано подрврискује. Изгледала му је као средњих година, овисока и, можда, лепушкаста. У гласу јој се осећала паника. „Немој! Нећу!” Човек јој не испушта руку, ваљда јој уврћућу манжетну. „Ма чекај!”, брунда. Очигледно, желео је да буду тихи. Немој тако! Ма ајде! Па ајде са мном!” (ТП, 259)

Призор уличног преганања непознате жене и мушкарца симболички се може тумачити као метафора Светиног љубавног живота уопште; пред његовим очима се, као на филмском платну, развија отужна сцена у којој жена покушава да се ослободи од мушкарчевих додира и љубавних изјава, она га одбија у сузама и на ивици беса и хистерије, баш као што су Свету одбиле бројне љубави, неке дословно, а неке само у облику пропуштене шансе услед никад изговорених осећања. Очајничко инсистирање мушкарца да жену ипак задржи сведочи о Светином грчу и дубоко потиснутој потреби за љубављу и прихватањем, али усмереној према жени најпре на истрајање, готово агресиван, насилан начин, који се затим претвара у ропак и очајничко запомагање („Немој тако! Молим те! Моооооо теее!” Као да и он почиње да плаче. „Ајде! Кад те молим!” (ТП, 260)). Поглавље се завршава реторским питањима, која нас, попут завршнице приповетке *Чија то душа овуда тумара*, враћа са спољашњег призора на унутрашњи доживљај јунака, који је у највећем у сагласју са оним што види, а тада се наратор одједном оглашава из првог лица, како би нам боље дочарао личну унутрашњу перспективу: „Света остаје испред својих вратница запањен. Шта сам ово видео? Ко су ови људи? Је ли оно била Гордана, само много млађа? Шта су они хтели једно од другог? Да ли је требало жени да помогнем? Не налазећи одговор, смућене главе, откључава капију и улази у своју зграду.” (ТП, 260). Реторичко питање као финитивна реченица (Катнић Бакаршић 1999: 102) отвара могућност тумачења и размишљања, активира свест читаоца, али и сугерише утисак безизлажности, изгубљености у зачараном кругу мисли, нерешивости ситуације у којој се налази главни јунак приповести. Наредног дана се ситуација донекле разрешава тиме што Света среће на улици жену за коју помисли да је Гордана, али се испоставља да се ради о њеној млађој сестри Десанки. Он укратко сазнаје да је Гордана одавно мртва, да је имала тежак животу сиромаштву и да су га у Ћуприји „сви презирали” због злодела која је као Кнојевац чинио. Тон се подиже и укидањем могућности опроштаја, јер ће на Светине потресне речи: „Да је жива, рекао бих јој да оно што ми она није могла опростити ни сам себи не праштам”, Десанка мирно одговорити: „Не знам (...) како се то може опростити” (ТП, 264-265). У

свођењу животног биланса, Петронијевић бива поражен чињеницом „да га сви презиру и мрзе, да никоме није важан. Постаје свестан тога да је само један трошан точкић у машинерији зла у друштвено помереним временима” (Илић 2005: 29). Сусретом са Десанком јунак као да добија и коначну пресуду о својој мањкавости, о промашености сопственог живота и тиме аутор обликује туробну атмосферу и безмало нас припрема за завршницу која ће уследити.

Мотив пса од значаја је поменути и у овом Михаиловићевом делу, а нарочито су две ситуације у којима су актери ове животиње обременене симболичким потенцијалом. Кецојевић (2021: 216) наводи да се „лавеж паса се појављује и у првом делу романа, док млади заставник Удбе лежи савладан грозницом у кући једног Влаха, у Бигреници. Наиме, кад год домаћин чује псећи лавез у ноћи, устаје, провирује кроз прозор или одлази у шталу са светиљком и секиром у руци, пошто живи у страху да му сељаци не отрују стоку”, што може бити повезница за приповетком *Пас* из збирке *Ухвати звезду падалицу*, у којој псећи лавез такође активира реминисценције из прошлости, али доноси сећање на сигурност и утеху, за разлику од романа *Треће пролеће*, у којем реактивира трауматски доживљај. Такође, „како постепено сазнајемо, Света и његова жена Милеса поседују кућног љубимца, пса, кокерку Кићу, „жуту као старо злато”, која је „од старости ослепела и оглуvelа“ (185), а пре ње су имали кокерку, „несташну двогодишњу” Линду, коју су усмртила кола” (Кецојевић 2021: 215).

Две сцене прожете снажним емотивним набојем и симболичким потенцијалом у којима се јавља мотив пса повезане су и са мотивом клетве која је упућења главном јунаку које ће му остати урезане у сећању док год је жив као наговештај његовог трагичног усуда. Прва је када се Петронијевић враћа из Ћуприје са сахране свог земљака и некадашњег сарадника Удбаша, Тозе Бозе и том приликом испред његов аутомобил изненада искочи пас:

„...Он му магновењу само осети да нешто одоздо избија на друм. Махиално избаци мотор из брзине, благо притиште кочницу и врдну управљачем. Али куче се пред њим уплаши и узмува – он успе да опази да је то невисока, космата црна кучка с набреклим сисама – крете натраг, па напред, па опет натраг, и већ се зачу туп ударац код десног точка. (...) Псето је лежало на боку и, још, живо, брзо је умирало. (...) Учини му се да из кучкиних сиса врца млеко и да се асфалт под њом готово бели.” (ТП, 217)

Овој сцени претходила је душевна пометеност јунака услед присуствовања сахрани друга који је починио самоубиство и активирање сећања на догађаје које је похранио негде дубоко у подсвести. И иначе, трећи део романа заснива се на „сталном помирању Свете Петронијевића у сопствену узнемирену савест, на сталном смењивању пројекције и ретроспекције, као и на бројним психолошким дијалозима и драматичним монолошким исповедањима који динамизују заплет” (Илић 2005: 29-30). Можда баш такво стање емоционалног растројства доводи до убиства кучке, премда је интересантно како Света као да не може побећи од свог усуда, он покушава да прикочи, несвестан шта је прилика која је пред њега искочила на друм, али не успева да се на време заустави. Није случајно да адвокат гази баш женку која је имала младе и чије млеко упућује на нови почетак, а нарочито је сугестивна слика прегажене кучке из истовремено које отичу крв и млеко. На овај начин сударају се два принципа, живот и смрт; гашењем псећег живота, Света симболички гаси

сопствену могућност за победу светлости и доброте у сопственом. Такође је индикативно то што се сцена одвија у завичају јунака, тамо одакле је потекао и он сам и његови први погрешни избори. Ј. Делић овај приказ назива сценом „пониженог и уништеног материнства” (Делић 2012: 49), у којој се „крв и млијеко (...) мијешају на асфалту и бесмислено отичу путем” (Делић 2017: 86). Доминантни принцип којим се Петронијевић води јесте агресивни, насилни, рушилачки, те чини се да овај трагично предодређени јунак, чак и нехотично, око себе сеје смрт, чак и када не жели то свесно. Сцена се додатно интензивира појавом сељанке забрађене марамом која, изговарајући наглас клетве упућене Свети, као да опонаша глас његове сопствене савести, погађајући тачно оно што га тишти: „Шта учини, проклет био!” (...) „Шта је тебе жао, проклет био! Куд си насрнуо! Она има мале!” (...) Је л’ си тако убивао и људи!” (ТП, 217-218). Сам јунак у приказу прегаженог пса види себе („Као да је себе самог гледао спљесканог на непознатом путу” (Исто), те се овим остварује паралелизам и активира наслућивање трагичне завршнице романа. Друга епизода у којој је такође присутан мотив пса јесте она у којој се коначно открива сећање на немили догађај са бежањем затвореника и убиством попа. Још у првом делу приповести ова мисао је тек успутно наговештена, док нам се њено пуно значење открива тек онда када јунак више нема снаге да се бори против осећаја гружесавести, кривице и стида који га обузимају и јављају му се у свести све вивидније. Сан се меша са сећањем чинећи да јунак доживи визију (као некада са Стојанком), а она почиње да се до детаља разоткрива управо – фигуром пса: „У привидном миру пролећне ноћи Света Петронијевић је васкрсавао и једно псето. Видео га је у својој визији потпуно јасно. Бело, са великим црним закрпама, црних клемпавих ушију и беле њушке и главе, космато и црног дугметастог носа, средње висине, оно ничим није одавало да може бити онолико тврдоглаво” (ТП, 242). У кошмарној визији, Петронијевић се присећа како је псето било непрестано у близини затвора и како ничим нису могли да га отерају, па су и стражари напослетку почели да га хране. Међутим, у тренутку пребацивања затвореника, међу којима је био је један сеоски поп, „бацаст, кратак и снажан човек (...), вероватно такође сељачког порекла” (ТП, 243). Ухапшеници се превозе из Ћуприје у Јагодину, а том приликом пас је трчао за запрежним колима, најпре се не оглашавајући, а затим све чешће цвилећи, да би напослетку почело и да гласно „заурлава”, слутећи да му је газда међу утамниченима на робијашким колима: „Спустило би се на задње ноге, приљубило уши уз прљаву белу главу и, високо дижући њушку, пустило би из грла не толико јак колико отегнут урлик налик на јаук” (ТП, 242). Светин колега кнојевац, Тоза Боза, том приликом на колима са њиме, од псећег лавежа постаће посебно нервозан, а ускоро нелагоду почиње да осећа и сам Петронијевић, схватајући стварну опасност услед могућности да лавез обавести становништво о томе да превозе заробљенике, те да варошани негде успут нападну кола, не би ли их ослободили. Већ раздражен и помало унезверен, Тоза Боза припуца на псето, на шта се поп у затвореничким колима оглашава клетвом коју Света заувек запамтити:

„Шта чините, некрсти!” (...) „Бога не поштујете, људе не волите!” (...) „Ништа вам није лакше него да убијете!” (...) „Проклет био, дабога! На своме се гробу смејао! Мало ти је моје главе, ђеш и његову!” (...) „Семе ти се затрло, дабогда! Нека те Бог за ово казни! Семе ти проклето било! Нека те људско сећање не запамти, проклетниче!” (ТП, 250)

Јунак на ове речи говори попу да сиђе са кола и крене у поље како би покупио псећи леш („Трчи, попе, трчи!”), приликом чега ће, заједно са својим сарадницима, усмртити не

само њега, него и све остале заробљенике. „Тих се догађаја Света „са правосудним искуством у којем документи имају вампирску улогу” досећао, стрепећи од могућности да извештај који је сачинио о погибији петорице заробљених „одједном не искочи” и тиме на њега свали додатну кривицу. Разорним сећањима грижње и кривице због догађаја из прошлости он је већ био обурван. И они су сад у његов живот за који је потресен и изгубљен помислио да се гаси, у новом светлу и са новим појединостима и сазнањима, дошли на наплату” (Аћимовић Ивков 2018: 309). Још једном се мотив пса доводи у вези са мотивом клетве и, напослетку, мотивом смрти. Клетва коју изговара свештеник од посебног је значаја, јер кроз њу струји не само емоционални набој човека измученог и осуђеног на смрт, већ и анатема читавог хришћанског света. Из уста заробљеног сеоског попа Света Петронијевић чује глас самог Бога, оне силе коју је одбацио, а од чијег суда дубоко подсвесно страхује, те ће му стога ове речи остати заувек урезане у сећању. Индикативна је и чињеница да се тек при крају романа открива прави разлог Светиног ступања у Кној: припадници политичке полиције остављали су могућност одласка на фронт или придруживања њиховој организацији („Света је помислио: ово је боље него да на фронту на тебе пуцају. И пријавио се. За њим је пошло још десетак Ћупричана. То ће му они касније горко замерати” (ТП, 232)), те се јунак одлучује за ову могућност из страха и кукавичлука, што ће га до краја прогонити. Милграм (1990: 122-123) за послушност изједначава са способношћу говора, наводећи да појединац има овакав капацитет само ако су у њему присутне специфичне менталне структуре које до изражаја долазе у специфичној друштвеној средини. На тај начин, кад појединац дела у оквирима ширег организационог модуса, наређења виших инстанци не подлежу преиспитивањима унутрашњим моралним мерилима, тј. питањима савести. (127) Аутор посредством приказа судбине овог јунака)представља монструозне механизме функционисања машинерије зла тоталитаристичког државног и друштвеног система, тако да се можемо запитати: „Какав производ, или боље рећи, какав нус-производ постаје човек у таквом друштву? Колико је било свирепих ликвидација тобожњих народних непријатеља којима се уопште није судило? Колико је злочинаца који су на крају стекли статус жртве? Колико је ишчашених, померених личности чија је савест поклекла?” (Илић 2005: 27)

Очајање које Петронијевић осећа врхунац достиже када се мотив неузвраћене љубави удружи са сећањима на политичка злодела, убиства и изборе које је починио. „Узнемирана савест главног јунака стално инсистира на враћању у прошлост. Приповедач даје прецизну и детаљну анализу описа пређашњих и актуелних догађаја. Динамика у роману се заснива на самој савести главног јунака, који у једном моменту није више у стању да влада ситуацијом. Он је само механизам, зло га је омело да мисли, прати га непрестано белег зла и померености (Илић 2005: 30). Он постаје готово параноичан, питајући се непрестано да ли га уходе, прате, прислушкују, не спремају ли му заседу. У тако грозничавом расположењу одлази у Удбин мотел на састанак са Мирјаном, али тамо ће га, сасвим неочекивано, пресрести нико други до Ранко Радивојевић, младић на рубу нервног растројства, још једна жртва неузвраћене љубави и Мирјаниног фаталног утицаја. У току кратке препирке око девојке, Петронијевић ће гневно насрнути на студента, сматрајући га slabим и недостојним не само њене љубави, него и озбиљног сукоба, али тада ће младић опалити из револвера неколико пута у Светине груди и тиме окончати његов живот. Интересантно је да ће се у овом тренутку у Ранковим гневним речима појавити метафора пса: „’Како се усуђујеш! Ти, *псето* титовско! Говно зликовачко!’” (ТП, 274). „Тако се завршила животна прича овог негативног јунака трагичне судбине. Али се сценом убиства

није окончао приповедачево казивање. У завршном одељку реч је преузео ауторски приповедач да из колективне перспективе, у форми краћег, иронично интонираног извештаја са коментаром” (Аћимовић Ивков 2018: 310). Љ. Јеремић (2020: 82) наводи да се „смисао ауторског гласа, који успоставља паралелу између смрти „великог газде” (Јосипа Броза) и његовог крвавог слуге (удбаша) налази (...) у наговештају оних судбинских осујећења, запрека, страдања и патњи, који долази из непрозирне таме историјских подвала какве су обележиле двадесети век на овом тлу.”

„Око три по подне, два сата после догађаја у Липовичкој шуми, умро је велики газда у малој балканској држави, коме је Света Петронијевић годинама служио. То се већ дуго очекивало и месецима се од његове смрти страховало. Стао је железнички, поморски, ваздушни и градски саобраћај. Јаукале су сирене, жене су по улици замирале од бола, бркати мушкарци су слинили. Спортске утакмице су се прекидале, животиње у београдском зоолошком врту заузеле су став *мирно*. Државници у свету паковали су кофере за путовање у Београд ради одавања почести покојнику.” (ТП, 275-276)

Није случајно што се тренутак Светина смрти такоређи синхронизован са тренутком смрти председника „мале балканске државе”, Јосипа Броза Тита, онога коме је јунак служио свесно или пак несвесно, идући линијом мањег отпора и страхујући да преузме одговорност и начини корак ка ономе што истински жели. Напослетку, пак, за то бива прекасно. „Апсурдност и промашеност свега што је Света Петронијевић представљао, што је чинио, у шта је веровао, достижу врхунац. Умро је Велики Вођа, а Света Петронијевић је давно пре физичке смрти Вође умро духовно; у исти дан је само симболично, умро и физички” (Илић 2005: 30). Јеремић (2007: 211) наводи „разоткривање” приповедача у овом пасусу посредством коментара чиме се открива приповедачев саркастичан „однос према једној појави из света савремене историје и политике.” „То је, дакле, трагично које долази из историје, а овај роман је, можда, наговештај да ће и проза Драгослава Михаиловића почети да се обликује у новим историјским размерама” (Јеремић 2010: 82).

Језичко поигравање на широком плану – *Јалова јесен*

Збирка приповедака *Јалова јесен*, објављена 2000. године, обухвата девет прича које су настајале у релативно дугом временском распону, а у њима можемо препознати прототипичне елементе за изградњу појединих романа и лутајуће мотиве које аутор варира у неколиким својим делима. Пишчева намера била је да сумира најзначајније догађаје који су обележили овај период. Временски оквир који књига обухвата траје од тридесетих година двадесетог века до његовог завршетка; од предратне атмосфере преко грозота Другог светског рата, теме Голог отока, послератних државно-политичких превирања, распада Југославије, па све до бомбардовања Србије. М. Аћимовић (2018: 112) истиче да је „тако успостављен временски распон у овој Михаиловићевој књизи условио (...) и везивање приповедака за оне догађаје и друштвене процесе који би, сагледани, проблематизовани и приказани из различитих перспектива, могли да послуже као репрезентативна слика времена у коме су кризе и ломови бивали чести и по исходу трагични.” Као и ауторова претходна остварења, и приче из збирке *Јалова јесен* носе печат „стварносне прозе” (Ходел 2020: 250), премда ова збирка нема у првом плану нестандардни начин говора, обликован дијалектом или жаргоном.

Збирка се отвара приповетком *Кратки приказ живота на цариградском друму*, а већ она открива трагове неких ранијих дела. У разговору са Р. Ходелом вођеном 14.09.2002. године, Михаиловић ће одговорити на питање какав симболички потенцијал за њега има Цариградски друм:

„Пре свега то је један пут који је направљен за време византијског цара Јустинијана у... шестом веку ове ере, и он иде од Београда до Цариграда... Истанбула. Тај пут пролази кроз Поморавље и моје родно место Ћуприју. Ми смо га, наравно, знали као такав, тако смо га звали, Цариградски друм. Писао сам о неким стварима које су ми се учиниле занимљиве и духовите, на неки други начин узбудљиве. Причу сам почео ко зна када, (...) и како ми се, овај, живот продужава, а тиме се скраћује онај тренутак, скраћује...” (Ходел 2020: 245)

Отуда долази закључак да је „цариградски друм (*Via militaris*) магистрална оса књижевног света овог писца, а приповетка *Кратки приказ живота на цариградском друму*, на једној страни, његова мала приповедна синтеза, док се на другој она може посматрати као пролегомена за читалачки улазак у препознатљив књижевни свет овог писца. А он је сржно везан за његово завичајно и регионално подручје; за његову историју, психологију и менталитет тамошњег света” (Аћимовић 2018: 113). На тај начин, проповетка, као да на микроплану сумира оно што на макроплану представља интенцију целе збирке: сабира и сумира најзначајније догађаје у историји Ћуприје, тј. ћупријског *Цариградског друма*, од времена пре почетка Другог светског рата, па све до послератне „друге” Југославије. Приповедач проговара из трећег лица, као аукторијални. Кецојевић (2021: 171) наводи да, иако је приповетка реализована у „Он-форми, што би, по правилу, значило да је приповедање поверено тзв. објективном, екстра-хетеродијегетичком наратору (спољашња фокализација), међутим, на неколико места, нарочито у првом њеном делу, указује се на, у

извесној мери, нараторову укљученост у свет приче (каткад интрадијегетичан).” Присуство наратора, тачније његово учешће у ономе о чему приповеда разоткрива употреба присвојне заменице за прво лице множине „наш” у причи о антагонизму између Ћупричана и Параћинаца, с једне и Јагодинаца, с друге стране: „Некако тог лета завршила се и двогодишња тиха распра између Ћуприје и Параћина око новог војног аеродрома. (...) Обе наше вароши, и Параћин и Ћуприја, само су могле да закључе да их је Јагодина опет преварила. Потуљени Јагодинци, који су увек у Београду имали своје људе, још једанпут су ипали вештији, Ћупричани и Параћинци, као и обично, млитоње и сероње.” (ЈЈ, 10). Приповедач се овим „одаје” као Ћупричанин, што активира аутобиографску потку Михаиловићевог завичајног поморавља које се лајтмотивски протеже кроз немали број његових дела. Међу догађајима који заузимају посебно место у историји Ћуприје, те као такви заслужују помен у приповеци, аутор се најпре одлучује за оне који су несвакидашњи за мештане једног мало и мирног места и који у колективном сећању остају упамћени као важни. Један од таквих догађаја јесте пролазак бициклистичког словеначког шампиона Просинека: „Тај лакокрили белолики момак са спљоштеним лицем на крупној глави прелетео је у својој жутој мајици преко цомби Главне улице у Ћуприји као Змај од Ноћаја на змајевитом коњу и нико му се није могао ни приближити” (ЈЈ, 7). Поређење бицикliste чије име варошани изговарају погрешно (касније ће се дознати да се презива Просеник, али се код варошана ова накнадна исправка „није прихватила”) са епским јунаком активира митску подлогу коју ово подручје и народни етос има у својој свести. Премда Ћупричанима није сасвим јасно о чему се ту заправо ради, они интуитивно схватају да су имали прилику да сведоче нечему изузетном и стога ту појаву поштују и, на свој начин, диве јој се. „Указивањем на околност да поступање овог бицикliste варошани нису разумели, али да му се нису подсмевали, приповедач обзнањује и намеру да својим казивањем, у коме се смењују сцене спортског надметања са ситуацијама пријема техничких новотарија што их доноси ново време и различитих локално-животних и политичких изазова и дешавања, описом обухвати и неке менталитетске одлике суграђана, њихов психолошки и општи културни хоризонт” (Аћимовић 2018: 114). А у служби приказа менталитета значајну улогу има (типично михаиловићевски) – језик. Мештани се у говору користе колоквијализмима и вулгаризмима које су део њиховог говорног идиома, те је и надевање „новог” имена славном бицикlistи у функцији дочаравања језичког, али и психолошког колективног портрета Ћупричана, као и називање новог војног аеродрома „ероплан”. Такође, при фудбалским утакмицама негодовање против Јагодинаца исказаће на следећи начин: „Они опште нису Моравци!”, викали су Ћупричани и Параћинци углас. „И Мораву оће да ни отну!” (ЈЈ, 10). ’С так’и’ би’ ја лако” [10]; „... он има петн’ес’ године!” (12); „’Нека сељаци иду у њина села...” (13); „’то нико досад није радео” [18]; „’Само што после нећу да могаднем да потковем Звекана” (18) Поморављем су дували врући ветрови као из пекарске фуруне“ (8); Мали Патило је „ходао по варошкој прашини ширећи руке и ноге, онако као циркуски атлета Оштра Глава” (9); „...натиснуо се за њом као Муса за Марком” (9); „А не да се довикујемо преко улице к’о бабе!” (12). „Интересантно је било запазити да Он-наратор повремено несметано прелази и на фразеолошку тачку гледишта других ликова, па су те речи истакнуте курзивом, типа *гувернал, ероплан, до црте, контраш...*” (Кецојевић 2021: 172). Приповедање се тематско-мотивски одвија по сећању приповедача, те не постоји јасан хронолошки принцип по коме се догађаји повезују. На тај начин, аутор „показује да се организациони принцип казивања везује за селективну приповедачеву меморију у хронолошком оживљавању карактеристичних догађаја, док се његово објективизујуће

казивање допуњује живим, колоритним говорним исказима непосредних учесника, на чију се тачку гледишта тада прелази” (Аћимовић Ивков 2018: 115). Поред овога, аутобиографске елементе проналазимо у опису дечака Љубише, званог Мали Патило, који се трагично утопио покушавајући да преплива Мораву (у роману *Гори Морава* јунак-приповедач описује своје давлeње на реци када га је пријатељ *Максим-Пиздић-Из-Руме-Има-Дупе-Од-Гуме* спасао од сигурне смрти): „Волео је да се међу вршњацима помало пувка и тог дана је подмуклу, вировиту Мораву покушао да преплива без одмора у оба правца. А она му је његову грешку наплатила преко цене (ЈЈ, 11). Приповетка кулминира вербалним окршајем два политичара, адвоката Велимировића, представника странке „борбаша” и Драгог Милосављевића, некадашњег посланика моравског округа и члана одбора Српске земљорадничке странке. „Вербални сукоб двојице политичких првака развијен је на основи у коју су уписани и стални културолошки и класни сукоби варошана и сељана, *џована*” (Аћимовић Ивков 2018: 116). Један од присутних, „кожнати”³² Сава, револтиран тиме што га називају сељаком, извући ће пиштољ и пуцати у посланика. Аутор даље повезује ову причу са скупштинским убиством Стјепана Радића, а потом и са трагичном погибијом Раде Петрићевић Дрвењака, сина Гвоздена Петрићевића, чукунукука Милана Дрвењака, „јунака са дрвеном ногом из Иванковачке битке у Првом српском устанку и првог варошког кмета” (ЈЈ, 20). Млади, тек ожењени Рада је, због бесмислене опкладе попио флашу ракије на коњу и на месту пао мртав, а његову невесту мештани су дуго памтили по њиховој необичној и трагичној љубави: „Били су у вароши први муж и жена – он, леп и висок, вран и тамнокож, а она, још лепша и тамнија – који су корзом шетали држећи се за руке. Нешто су између себе ћућорили као да су се тек упознали и варошани су их с нежношћу гледали” (ЈЈ, 20). Рада улудо страда због тога што је по сваку цену хтео да одржи у пијанству дату реч, а ову ситуацију можемо повезати и са претходним ауторовим коментаром: „Овде се реч ценила више од свега и није се за њу бацало ни пет пара, како кад” (ЈЈ, 17), који упућује на необичан менталитет Ћупричана и каткада бесмислено истрајавање у замислима које их воде у пропаст (и Мали Патило, као и Рада Петрићевић страда јер је желео да добије безначајну опкладу коју је склопио са другарима). „Ова хроникална приповест чији су доминантни смисаони тонови затамњени, свој трагички комплекс налази у опису судбине Раде Дрвењака. У представљању његове инацијске природе, која се препознавала још у натезању са „џенабетом оцем” око женидбе са тамнопутом Ружом из циганске Сибиновске мале, а која је у сцени фаталног испијања флаше ракије доживела своје испуњење” (Аћимовић Ивков 2018: 117). Радин инат и трагизам његове судбине можемо тумчити и на ширем национално-судбинском плану менаталитета и вековног страдалништва читавог једног народа.

Приповетка *Ћевапчићи и пиво* доноси обиље мотива који подсећају на Михаиловићев роман *Кад су цветале тикве*. На тематском плану прича прати младог боксера са Вождовца и прве несигурне кораке које прави на локалном боксерском такмичењу. Поред овога, сродна *Тиквама* је и приповедна техника сказа којом се аутор и овде користи. Приповест се одвија кроз понирање у сећање јунака-приповедача, Јовице Димитријевића, који, баш попут Љубе Шампиона, говори о догађајима из своје младости. Језик којим наратор проговара интересантан је јер представља жив говор који укључује некњижевне изразе, београдски говор, жаргонизме, аргo, фразеологизме, али не до те мере

³² „На почетку романа *Чизмаши*, борбаша су у „дојави једног патриоте” окарактерисани као анационална, сепаратистичка и антидинастичка странка Светислава Хођере” (М. Аћимовић Ивков 2018: 116).

до које је доведена „драстична” језичка личност Љубе Врапчета. Као и у роману, „читалац неће моћи да не запази и то да је ова приповетка казана у једном даху, са повишеном емотивном интонацијом у којој се ритмично и сликовито васпоставља динамика живог говора, онако како се пријатељу саопштавају и речима сликају карактеристични, занимљиви или важни догађаји из живота. А догађај који је у овој приповеци саопштен заиста има одлике и вредност карактеристичне за лично сведочанство” (Аћимовић Ивков 2018: 119). Прича почиње тако што јунак говори како се на *Душановцу* појављује нови тренер, Италијан Марио, који окупља дечаке како би их тренирао бокс. И у сликању Мариовог lika, језик игра значајну улогу; његов „искварен”, тј. неправилно изговорен српски језик преноси се дословно, што фигурира као извор хуморних елемената: „А досо си?” (...) „Оцес мало пробас? Ти треба растес, ти много мрсав. (...) Види какав мали, види какав згољав, треба ти развијес” (ЈЈ, 29). Иако се дечаки овим, у њиховом окружењу, новим спортом баве аматерски, наратор спомиње поједине професионалне спортисте који су од бокса могли живети, а међу њима Љубу Бомбардера, који карактеристичним именом подсећа на јунака романа *Кад су цветале тикве*. Сам наслов приче *Ћевапчићи и пиво* долази од приказа опште уличне атмосфере и живота на београдској периферији, у време када бокс постаје популарна забава: „Мечеви су се обично држали у дворишту основне школе (...) Али, кад би учествовале ситније звезде, било их је и по кафанама (...) Организатор се договори са газдом да учесници добију по мало лове, а овај онда густо распореди астале и столице и служи за време меча ћевапчиће и пиво” (ЈЈ, 30). У средшту приповедања је меч између јунака и његовог љутог противника са Душановца који је описан и помоћу сликања опште атмосфере која је готово „карневалска” (Аћимовић 2018: 120): „У публици је доста њих, овако, помало зајапурених. Напили се. Келнери само вуку флаше и тањире. Љушти се ракија, пиво, вино, мажу се ћевапчићи. Само раде вилице” (ЈЈ, 33). Премда је постојао договор о лажирању удараца, јер јунак-проповедач за прави боксерски окршај није био спреман, његов противник га први изневерава, те Јовица прелази на неспортске ударце, што изазива општи метеж и завршава се колективном тучом у публици: „Публика већ поскака са својих места. (...) Грунуше онако на ринг, оборише оне клупе испод њега. Срушише све оно наоколо нас, једва се искобеласмо. Кретоше онда да обаљују астале, да ломе столице. Дељу се патрљцима намештаја као да млате жито. Прекиде се меч. Јебах му ја мајку!” (ЈЈ, 36). Општа атмосфера активира хуморне елементе, који бивају интензивирани чињеницом да јунак бежи од свог тренера, који је видно резигниран јер овај није поступио у складу са претходно договореним понашањем. Међутим, прича се не завршава комичном поентом, већ се том месту се основни тон „нагло прекида и потцртава сумарним нараторовим закључком који јој даје пуно значење. Пошто је у оквиру изабраног наративног обрасца живог непосредног казивања из сећања изнео своју младалачку причу-епизоду о боксу, наратор је своју пажњу и смисаони акценат приче усмерио ка оцењивању своје потоње револуционарне активности, којој је кратка боксерска каријера била само овлашна предигра” (Аћимовић Ивков 2018: 121). Спомињући како је већ наредне године ступио у Ској, аутор активира још једну од својих опсесивних тема и злослутно наговештава ужасе који су пратили промене државно-политичких прилика Југославије.

Приповетка *Бесмртна љубав Плаве Дrame* својом специфичношћу се издваја из приповедног манира Драгослава Михаиловића, јер садржи елементе апсурда. Ова приповетка је „још једна убедљива потврда пишчевог умећа манипулисања час оним што је стварно/реалистично, час оним што се да сврстати у домен фантастике, уобразиље/привиђења, сходно суштинској природи главне протагонисткиње, затим потврда

вештог поигравања категоријом темпоралности (...), односно доказ изузетно успелог преплитања два основна временска плана, садашњости (лето, наратор се оглашава са временске и психолошке дистанце од четрдесет и три године) и заувек ишчезлог доба (...)" (Кецојевић 2018: 173). Заједно са душевним расколом унутар јунакиње, дскле, постоји и расцеп у темпоралности и удвојеност перспектива садашњости и прошлости. Композиционо, приповетка је сачињена из неколико нумерисаних сегметана који почињу истом реченицом: „Ја сам Плава Драма, названа Милева". Приповедање је изведено у трећем лицу, присутан је неутрални *Он*-приповедач, а необична атмосфера која се у приповеци гради постаје готово кафкијанска. Главна јунакиња приче, жена названа Плава Драма, са своја четири кофера долази на великобечкеречку станицу (просторне одреднице – Бечкерек, Вршац, Зрењанин – реалне су, али остатак амбијента се донекле фантазмагоричан). Нарочито је интересно мењање одеће које се одвија упоредо са променом сцена у приповеци. Јунакиња као да узима нови идентитет облачењем новог костима. Убрзо по доласку на перон Драма ће приметити мушкарца у сјајној униформи који је посматра и тада наступа прво њено пресвачење, које изводи покушавајући да сакрије, заправо, замаскира свој идентитет, не би ли преварила посматрача: „Седне Плава Драма у један празан купе, затвори врата, навуче завесе, размести кофере, па из ручне торбице извуче црвену хаљину и навуче је преко главе. Помало јој је жао због тога. Она воли плаво" (ЈЈ, 39-40). Када мушкарац у униформи ипак ступи у разговор са њом, након неколико апсурдних реплика и избацивања својих ствари из воза у покрету, она се поново пресвуче: „Седне Плава Драма у нови купе, размести кофере, па извуче из торбице зелену хаљину и навуче је преко црвене. Овакву је нико неће познати" (ЈЈ, 42). Недуго затим, када остане сама у купеу: „(...) из плаве торбице извуче ружичасту спаваћницу и навуче је преко хаљине." Јунакиња облачи изнова нове хаљине једну преко друге, све до мушког одела, када ћемо сазнати и презиме за које се Драма определила, а оно гласи – *Мушкарац*. Разговор који води са мушкарцем у униформи пун је елемената апсурда, тако да неретко изазива комични ефекат. Када се нађу заједно у купеу, она мушкарцу говори да се покрије по глави, што он и учини. Онда му се обрати: „Спавате ли? Шта радите" „Углавном", одговори он потмуло, „гушим се." Тако је пажљив, помисли она. И духовит" (ЈЈ, 50). Аутор онеобичава стварност тако да она бива искривиљена и приказана нам кроз призму душевно оболеле жене. Тек се на крају, у приповедној пролепси наслућује да се Милева заправо налази у менталној установи, да је њен живот обележен читавим низом трагичних догађаја, од дечије трауме конфискације имовине од стране тадашње комунистичке власти, материјалне породичне пропасти, преко несрећне љубави са официром Петром, са којим се, закључујемо, први пут сусрела и упознала на железничкој станици, до погибије зета Марка, мужа Милевине сестре Станиславе, кога су „убили некакви партизани". Трагична коб личног и емотивног живота нераскидиво је скопчана са државно-политичким приликама које су утицале на судбину јунакиње и неумитно је довеле до рубног стања разума. Један од кофера који јунакиња носи са собом пун је пара, али она свеједно тежи да се ослободи свог пртљага који носи са собом, те се постепено растаје са стварима, тврдећи да оне никада и нису могле њој припадати и сама се чудећи откуд би то официр могао да помисли. Читалац „стога Плаву Дразу може да разуме као лик који је у својој помереној представи намерио да у свету оствари неке од својих романтичних и сањарских претпоставки и замисли – као трагикомично заснован, душевно лабилан и померен лик који је у свету који мало разуме незаштићен и апсолутни изопштеник и губитник, као лик и карактер који је одређен својим душевним стањем и рубним положајем" (Аћимовић Ивков 2018: 122-123). Нарочито је интересантан

романтични амбијент у који официр и Драма доспевају када одлуче да сиђу са воза: „(...) Наоколо је владала спокојна, ведрa тишина. Споља је пиркао једва чујни ветрић. Широ се топли мирис зреле траве, као лелујава копрена таласао се удаљени пој зрикаваца. (...) Плава Драма је скакутала по беличастој месечини као немирно јаре. И смејала се, поцикивала, брбљала” (ЈЈ, 49). Идиличан, пасторални амбијент у служби је дочаравања занесености јунакиње и њеног романтичног карактера уопште. Она је потпуно опијена не само спољашњошћу призора, већ као да опијеност и занос које најпре осећа, заједно са официровим присуством и бесмртном љубави коју осећа према њему, преносе свој надреални утицај на обликовање призора. Амбијент је, дакле, у складу са осећањима јунакиње, а ово нас може подсетити на приповетку *Шукар место* из збирке *Ухвати звезду падалицу*, у којој је, премда другим поступком и са другачијом мотивацијом, али такође описана чаробна пролећна ноћ у којој се дешава љубавни сусрет између Ђамила и циганске лепотице Мечке. Одбацујући кофер са новцем, М. Аћимовић (2018: 123) наводи да се Плава Драма (...) „исказује као књижевни лик који је замишљен да симболизује безинтересну, незаштићену лепоту у свету, у њеном индивидуално схваћеном и идеализованом виду, поражену грађанску класу у југословенској социјалитичкој револуцији.” М. Кецојевић (2021: 173) ову причу, услед „мозаички организоване структуре (сегментоване у осам наративних одељака), тако честе у Михаиловића, затим мајсторства хетеродијегетичког модуса приповедања, и то на трагу једне од широј читалачкој публици најпознатијих”, сврстава у једну од „најбољих пишчевих приповедака уопште.” На крају приповести, доспевамо у приповедну „садашњост”, када Милевина сестра Станислава долази по њу да је води са собом, приликом чега ћемо сазнати да је јунакиња након трагедије узела породични новац и отишла, а затим и упознала Петра. Тиме се расветљавају нејасни мотиви који прожимају причу и мозаична структура добија свој потпуни смисао. Али, када се поново нађе у спољашњем свету, Милевине фантазије поново почињу, те она наново фантазира о сусрету са мушкарцем на перону железничке станице, тако да се овим остварује циклична композиција и читалац враћа онамо одакле је управо и отпочео упознавање са јунакињом. Атмосфера се романтизује активирањем мотива идеалног амбијента: „Кажете, овај воз иде на југ? Ах, југ. То ме подсећа на сунце и море. То ме подсећа на траву и звезде.” (ЈЈ, 57). Трагизам подвојене личности и сломљеног разума Плаве драме одсликава последице не само судбине и слома појединаца, већ колективних последица које су настале услед историјских и политичких превирања и социјалне револуције комунистичког режима.

Приповетка *Утопљеница* потпуно је изведена у реалистичком маниру, а приповедач је у свезнајућој, *Он*-форми. Композиционо се састоји из седам делова, а у центру тематско-мотивског плана налази се прича о животу глумице Јелене, њеног мужа режисера Ненада, а затим и осталих ликова, Ненадовог младог помоћника, сниматеља Милана Стевановића, и пријатеља из детињства, организатора снимања Богдана Миливојевића. Место одвијања радње је обала вештачког језера на коме се филмска екипа налази како би снимили документарни филм о подводном свету и хотел у близини истог. Ликови се читаоцу откривају на основу описа којим се на почетку уводе у причу: најпре упознајемо Милана у тренутку када се спрема да ускочи у језеро: „раздрагано се смејући, он најпре поче да се плуска по поцрнелим рукама и грудима”, „(...) младић је, лагано пропадајући и осећајући по стомаку голицаве ледене мравце, поскакивао и поцикивао” (ЈЈ, 58). Он је оличење младости и снаге и његов *élan vital* у сагласју је са природом. Затим се појављује Ненад, „невесео, безбојан педесетогодишњак проређене проседе косе” (ЈЈ, 59), испијајући прву од своје две вечерње боце пива. Поред њега су сценарио и књига за „онај велики, играни филм”,

али он се, као по обичају, њима не бави. Милан режисера држи за „смешну, сујетну будалу” и пун је наде и планова за будућност у којој се нада да неће постати као Ненад. А „дебели, гломазни Богдан”, имао је ипак велики утицај и главну реч као ванредно способан човек, јер је „било готово невероватно шта је све тај наизглед непокретан човек својим јастучастим простима умео да изведе; све што је раштркано, неупотребљиво и бесмислено, из његових руку је излазило као ваљано, сврсисходно и делотворно. Њему је Милан у свему веровао, што је он рекао, за њега је постајало закон” (ЈЈ, 66). На неки начин, ликови младог, перспективног и (још увек) полетног Милана и оронулог, благо исхлупелог режисера Ненада постављени су као опозитни, али истовремено и слични у својој основи. Младић је на путу остваривања својих циљева и планова и у жељу своје снаге. Нарочито у Милановим речима можемо наслутити сродност у одклону од онога што је Ненад сада: „Ако икад постанем редитељ, (...), а хоћу, добро ћу се чувати да не постанем смешна сујетна будала којој из сваког покрета избија свест о споственој историјској улози” (ЈЈ, 60). Ускоро сазнајемо и о режисеровој славној прошлости: „Некад, Ненад је био револуционарна редитељска звезда и још као млад надобијао се свакојаким награда. А онда га је нешто ухватило, најпре је, колико је Милан знао, улетео у затвор, па се потом и пропио, и кад се вратио у производњу, а то је могло бити тек више година касније, почео је да прави лоше филмове и, лоше гледан у режиму, лоше је пролазио и код критике. Последњих двадесетак година деловао је изгубљено и једва да је још ишта радио (ЈЈ, 66-67). Овом приликом Михаиловић наново активира своју опсесивну тему голооточког искуства, затвора, логора и јунака-маргиналаца који су колатерална штета политичких прогона и који имају потешкоћа да се реинтегришу у друштво и врате свој живот у нормалу. Осим политичких разлога, трагизму Ненадовог живота доприноси и брак са некадашњом глумицом и лепотицом Јеленом, која је „хистерична и суманута, (...) до пре неколико година трчала од мушкарца до мушкарца” (ЈЈ, 67), док се Ненад није сасвим сломио и пропио толико да петнаест година није знао за себе. Милан у њему види оно што никако у будућности не би желео да постане, те га посматра готово с презрењем. У средишту приповетке је мотив по коме је и добила име, односно проналажење утопљенице на језеру од стране Богдана и Милана. Суморна, туробна атмосфера кишне ноћи обликована је тако да представља идеални амбијент за појаву леша који мотивише Ненада да помисли да се ради о његовој жени, те да излије сав јад и неутешност свог осећаја и положаја. Појава утопљенице предочена је уз натуралистички опис:

„Заврћено тело у тај мах изрони. Ногу и главе до пола у води, лица окренутог горе, оно је пред себе гурало напет стомак и набрекле груди, широке као у бацачица кугле. (...) Бледа као насапуњана, натечена, испраних јагодица прстију с којих се гулила кожа (...) она часак постоја на виделу, па опет поче лагано да тоне. (...) Глава, са дугом смеђом косом уваљаном у муљ и труње, коју је подводна струја развлачила и мрсила, била је јако забачена, тако да јој је врат изгледао несразмерно широк. Више од половине сакривено течношћу, лице се није најбоље видело, али чинило се мршуљаво, младо, и, мада заваљених жућкастих беонача, лепушкасто. Уста су јој остала отворена и искежена у грчевитом осмеху, откривајући два реда равних, заблаћених белих зуба. Буркана капима, вода јој је између вилица шљапкала и грготала као у кутијици.” (ЈЈ, 75-76)

Језовитом утиску нарочито доприноси гротескни опис жениног осмеха, као и чињеница да је утопљеница била млада и лепа, што наратор примећује кроз погледе Ненада

и Богдана који је проналазе. Још један типично михаиловићевски елемент проналазимо у овој приповеци: заједно са мотивом смрти паралелно је постављен комични откон од ње, односно покушај да се смехом смрт депатетизује, а повишени тон снизи. Након Ненадовог хистеричног, плачног испада, Богдан изненада почиње да смеје и то тако необично да Милан остаје у неверици: „Ж-ж-ж-ж-ж!” Рзао је као коњ, Ж-ж-ж-ж! Ж-ж-ж-ж! Никад никог није видео да се тако смеје. Није могао да се снађе. Гледао га је помало запањено” (ЈЈ, 92). Ова ситуација нас може подсетити на роман *Гори Морава* и сцену облачења очевог леша у којој, услед немогућности да потрефе рукав, сви присутни почињу да се смеју и тиме праве отклон од озбиљност трагичне ситуације сусрета са смрћу. Ово супротстављање мотива можемо тумачити и као Михаиловићево настојање да витализмом уноса хумора победи туробност теме смрти, те да у његовој прози живот ипак над њоме тријумфује. Јанкелевич наводи да хумор „описује стварност правећи се да је види као идеал те овај појам тумачи на три нивоа: као „лакрдiju скривену у озбиљном претварању, као дубоку озбиљност скривену у том подсмевању и немерљиву озбиљност којом је та озбиљност прожета” (Јанкелевич 1989: 177). Завршна сцена Милановог и Богдановог разговора доноси поенту и сумирање утисака о Ненаду, а амбијент природе и приказ Милановог љубавног односа са удамом спортисткињом Миленом, у служби је приказа тријумфа природног, телесног у односу на друштвено, те је аутор овим желео да стави акценат на враћање исконском непатвореном животу насупрот унесрећујућим конструктима, попут политичких система.

Приповетка *Најбољи пријатељ* исприповедана је у првом лицу, а јунак-наратор је личност која је, такође, на својој кожи осетила последице голооточког искуства, попут самог Михаиловића, те умногоме садржи аутобиографске елементе. Јунак одлази са пријатељем сликаром – „лако се дознаје да је реч о Миодрагу Бати Михаиловићу” (Аћимовић 2018: 126) – на једну београдску славу, на којој се налази мноштво виђених људи познатих из културног живота (овакав је, уосталом, и сам приповедач). Он ужива у разговору и забави, пићу и јелу, све док му у неком тренутку не приђе старији човек, заповедајући разговор о његовом старом пријатељу, Ивану Кнежевићу, о чијој смрти га обавештава. Из „пијане” исповести сазнајемо много о заједничком раду, времену проведеном на робији, међусобној неизмерној пријатељској љубави, али и трагичном неспоразуму који је настао због политике, а који ће учинити да се дугогодишње пријатељство изненада прекине и Иван и јунак-приповедач сасвим удаље, због чега у њему остаје жал и након Иванове смрти, када јунак сазнаје да је љутња била заправо глумљена, јер пријатељ није желео да, као сарадник полиције, подноси извештај о њему. Овим се остварује снажна поента о моћи речи, али и оног што је неизречено, али што ипак бива схваћено баш онда када му је време.

Приповетка *Мијандрош и Беља* такође се бави тематиком пријатељства, с обзиром на то да су у средишту два стара друга, који су истовремено и земљаци из Ћуприје, чиме писац наново аутобиографски активира познати простор свог одрастања. Мотиви тешког живота радничке класе, остварени у роману *Кад су цветале тикве* и неколиком Михаиловићевим приповеткама остварен је и у овој приповеци. Прича почиње *in medias res*, али се јунаци често ретроспективно враћају на епизоде из прошлости, те хронолошки принцип повезивања мотива повремено бива прекинут асоцијативним реминисценцијама, што је поступак такође од раније познат у Михаиловићевој прози. Композиционо се састоји из седам нумерисаних сегмената и прати кратак исечак из судбине двојице јунака који су означени надимцима. Мијандрош је заправо надимак јунака по имену Милорад Илић, а на

почетку приповетке из разговора са Бељином женом Марицом сазнајемо да је болестан, те да је потребно да га он изведе из болнице. Мотив болести такође је протежног карактера и у вези је са мотивом смрти или слутњом исте, а премда се у овој причи не ради о плућној болести као Михаиловићевом типичном лајтмотиву, аутор се ипак одлучује за карактеристичну болест која блокира, тачније – трансформише – способност говора. Затим сазнајемо више о самом јунаку, коју усамљено животи: „Десет најбољих година, од двадесет осме до тридесет осме, у Француској је страђио. И вратио се такоређи без кинте уштеде, оно мало што је донео потрошио је затим тражећи посао. Где си био, нигде, шта си радио, ништа. После развода са женом, отишао је из Ћуприје (...) И онда је две-три године (...) живео у оном насељу Вијетнаму у сему Шатне-Малабрију код Париза, у барачицама (...) склепаним од плеха и сндучних дасака” (ЈЈ, 126)³³. Сазнајемо такође и да је Мијандрош као младић-гимназијалац имао посла са Удбом, те и у овоме можемо уочити аутобиографске елементе. Сећање на посету Веље Трбојевића са надимком Сукур доноси спомен на лика по имену друг Шане, шефа ћупријске Удбе, који се спомиње и у приповеци *Лов на стенице*. Јунак се овиме најпре представља као михаиловићевски прототипичан маргиналац, а М. Кецојевић (2021: 174) наводи да је: „деловало (...) да ће главни актер бити Милорад Илић Мијандрош, о чијој социјалној скрајнутости/неснађености највише сазнајемо из уводног, такоређи пролошког исказа тзв. објективног приповедача: Мијандрош ту од самог почетка није умео најбоље да се снађе” (104). Ипак, првобитну слику овог сувишног човека читалац ће убрзо успети да употпуни значајним информацијама о разлозима његове егзистенцијалне маргинализованости”, када на основу јунакових коментара и тражења стана од свог шефа бива јасно да он покушава да дела и заузме се за себе, али да га несрећне околности надвлађавају. За расветљавање односа према пријатељу Миодрагу Сенковићу Бељи од нарочитог је значаја и књижевни лик његове жене Марице, чијим се обраћањем Мијандрошу прича и отвара. Као и у већини Михаиловићевих дела, карактеризација је нарочито изведена посредством говорног уобличења. Нарочито је интересантан језик којим се Бељина жена служи; он је сачињен од псовки, вулгарне лексике и пејоратива који треба да пренесу сву тежину осећаја беса, фрустрације и незадовољства услед животног положаја у ком се нашла: „Јебем вам матер ћупричанску”, повика она кроз сузе, оне јој уопште нису сметале, „ко ми вас натовари на врат!” (...) „Онај говнар Сенковић”, настављала је сад увређено, она је тако звала мужа, „неће да се врати кући.” (ЈЈ, 121-122) И не само на основу њених речи, о Маричином односу према мужу, али и његовим пријатељима Он-приповедач даје нам детаљнији увид: „(...) Ви сте шегртска багра и примитива!” Тако је све другаре од мужа растерала. Ако су хтели да се виде, морали су да иду у кафану, Бељини госте нису примали (...) А и тада би се драла да адраповци једино у животу желе да лочу, пивчуга и бетон су им искрено животно опредељење, поготову ако је на туђ рачун, на *мој* рачун, како је уживала да објасни” (ЈЈ, 122). Доцније ће шлогирани Беља такође проговорити на посебан начин, јер ће му услед болести бити онемогућено нормално изражавање, те бива принуђен да се изобличеним изразима који истовремено фигурирају и као активатор мотива болести, беспомоћности, али и као хуморни елемент (неспоразуми у говору постижу у причи комичан ефекат који је код Михаиловића неретко скопчан са трагичним): „Ди фи ти!”

³³ „У овој приповеци Михаиловић је своје Ћупричане довео у престоницу и у прозном опису развија и прати њихове радничке и животне судбине. Та околност указује на сужењу сродност ове приповетке са његовим текстом сценарија под називом Вијетнамци, на чијој основи је снимљен играни филм „Aller retour”. Та се сродност оснажује у другом фрагменту, у коме почиње да се у аналепси развија опис дела Мијандрошовог животног пута и радне каријере.” (Аћимовић 2018: 128)

(...) Тфекам те два тата! Ди фи ти!” (ЈЈ, 149). Приликом облачења пријатеља, док у предворју болничког купатила посматра Бељу „ногу и руку танких као притке, коже беле и суве као папир, упалог грудног коша” (ЈЈ, 153), са мешавином гађења и сажаљења, Мијандрош покушава да сакрије своја тегобна осећања, тако што се – љути. Он почиње да псује не успевајући да обуче Бељу: „Ма, јебо те”, подвикује, „што си ју тако удравио! Мрдај с њу мало, јебо те! ’Ајде! Шта си се укретио!” (ЈЈ, 154). Ова сцена неодољиво подсећа на сцену облачења очевог тела из романа *Гори Морава*, када прст који запиње о рукав чини да тело изгледа као гротескна марионета, што изазива смех код присутних, чиме се прави отклон од озбиљности и трагизма ситуације. Вулгарни језик, тј. псовке у служби су депатетизације израза. О Бељином и Маричином браку сазнајемо уносом ретроспективне епизоде која нам казује о њеној детињој трауми, јер је као дете трговца Немца и мајке Српкиње после рата била скоро „такорећи на ивици смрти” у време када почињу прогони Немаца, о томе како је са мајком боравила у логору у Банату или Бачкој и како је потом мајка завршила на робији, после чега Марица неколико година проводи код рођака и хранитеља, да би се коначно опет спојиле после многих недаћа и ломова. Овим нас аутор припрема за боље разумевање неповерења који Марица гаји према мужу и ствара еталон мотивације за нездрав однос који имају у браку. Пар се упознало док је жена још била млада студенткиња, венчали су се убрзо и неко време живели срећно и задовољно, све док се не уселе у нови стан, а затим, баш онда када истински треба да се отину у заједнички живот почиње урушавање њиховог односа: „Тада у Сенковићевој кући почиње да се пева другачија песма. Несвршена студенткиња свог мужа занатлију не може да прими као равног себи, сметају јој и његови манири и његов говор и брзо се разочарава у будућност коју он може обезбедити. Надгорњавања, мржње и свађе почињу, такорећи, одмах. А то из позадине подјарује и ташта, по својој нарави слична ћерци” (ЈЈ, 152). Из понашања мајке и кћерке постаје јасно да су „(...)траума и фрустрација из ње развијена су на њену душу и понашање оставиле трајни печат, док је њена мајка потом оснаживала и негативни стереотип о културном преимућству мужевљевих сународника” (Аћимовић 2018: 129-130). Беља ће у фабрици доживети несрећу после које, чини се, успева да се опорави, али ће га убрзо снаћи мождани удар, након чега је истрајан и непоколебљив у одлуци да своје жеље спроведе у дело, најпре да од жене „побегне”, а затим и да се баца у реку Саву, од које мисли да је Морава. У свом науму ипак не успева, јер га Мијандрош у последњем тренутку успева савладати и повући на земљу, те у завршници приче и поред трагичних околности, пријатељи, обојица пушећи, заједнички спуштају низ мост док им изнад глава поветарац симболично разгони дим „као маглу после кише” (ЈЈ, 158).

Дужа приповетка *Парионичар, генерал и иследник* такође се бави голооточком тематиком и питањима политичких прогона у које аутор укључује и аутобиографску, фактографску компоненту, трудећи се да искуство затвора и логора демистификује као гротексну тајну која се свила око пропасти југословенске државе. И ова прича састављена је из нумерисаних наративних сегмената, којих овога пута има чак једанаест. Аћимовић (2018: 130) истиче да се „по свом садржају и стваралачком поступку и ова (...) приповетка типолошки придружује Михаиловићевом стваралачком кругу који је утврђен приповедном књигом *Лов на стенице*, и изнова показује његово настојање да се из истог искуствено-сазнајног круга одабирају теме и фабулативни оквир за изградњу засебних приповедних целина.” Приповедање је у првом лицу, аутор је учесник догађаја о којима приповеда, а на самом почетку он открива тему која се тиче откривања узрока смрти „једног познатог голооточанина”, која га опсесивно обузима, а коју никако не може да докучи: „Докумената

никаких, наравно, нема – и да их има, били би лажни – а, с друге стране, сведочења су свакојака и непоуздана, с јаким деловањем фантазије и, као и обично кад је у питању нешто стравично а недокучиво, склоношћу ка легендарном” (ЈЈ, 158). Увођење слутње о фантазији и легенди наводи читаоца да докучи стање свести у којем се налази бивши затвореник, неко коме је животни ток био неумитно одређен логорашким искуством, а затим се о томе не само не говори, него се испредају фантастични велови који би требало да прекрију тајну и претворе је у домен легендарног. Приповетка ретроспективно излаже догађаје који су довели до смрти (наводног самоубиства) човека за кога се приповедач интересује, на тај начин што се информације којима располаже сам казивач, постепено откривају и читаоцу. Како за своју причу понекад нема доказа, осим исказа сведока, приповедач је непоуздан, често и несигуран; о истинитости икада знамо онолико колико је сам успео да открије. Аутобиографски елемент учавамо у исказу наратора који заправо говори о свом искуству рада на голооточком петокњижу – „Завршавам рукопис прве књиге о голооточком ужасу...” (ЈЈ, 162) – и потрази за доказима, сведочењима, преживелима са обе стране који желе да говоре о ономе што се збивало. И заиста, прича је настала на „подтекстовној основи” (Аћимовић 2018: 130) коју је утемељила прва Михаиловићева историографско-документаристичка књига о Голом отоку³⁴. Генерал који се налази и у наслови приповетке је Србин из Хрватске, именом Раде Жигић, кога су годину дана у логору „зверски мучили”, а парионичар или шеф купатила, парионице, Веселин Мрдаковић, неуспели самоубица који је том мучењу сведочио, а потом трагично скончао. За расветљавање приче од нарочитог је значаја лик Бранка Дамјановића, тадашњег управника логора, „полицајац који је прошао кроз опаку шовинистичку школу хрватске Удбе.” (...) „уздржан насилник и потуљен садист рђаве савести који у логору делује из позадине” (ЈЈ, 167), као и лик генерала Веселина Булатовића, рођака Милована Ђиласа, који ће се појавити и у Михаиловићевом роману *Злотвори*. Булатовић је бивши управник логора, који ће у међувремену напредовати до заменика министра унутрашњих послова Црне Горе, а који у себи такође гаји первертирану садистичку црту личности. Премда ова приповетка умногоме садржи елементе политичке расправе уз излагање документаристичких доказа и исказа, у њој се аутор и на филозофски деликатан начин бави питањем зверства, насиља, а понајвише односом мучитеља и жртве, те се и овога пута показује као не само врстан писац, но као познавалац људске психологије, а понајвише саме – људске душе.

„Између мучитеља и паћеник увек се успоставља посебан лични однос. Уз клицу разумевања и чак повремене самилости, што не поштеђује ни саму жртву, на јачој страни се у почетку уме јавити нешто налик на некакво поштовање. (...) Али, с временом, како овај сукоб опречних жеља и различитих улога дуже траје, у

³⁴ На питање Р. Ходела да ли се рехабилитацијом голооточана за њега завршила прича о Голом отоку, Михаиловић одговара:

„Не можете за један одсечак живота који сте преживели и наизглед завршили рећи да је с њим и готово. (...) Сматрао сам да то треба да урадим зато што нисам могао да прихватим да се о једној ужасној људској трагедији говори само политички, него да јој се мора прићи људски, те да се људским говором та велика тајна мора разоткрити. Без обзира на то што је било и других који су се истом ствари бавили, сматрам да сам тај посао са своје тачке гледишта у највећем делу обавио.” (...) „И ово што радим око језика је нешто што ми се наметнуло као лична, такорећи приватна обавеза према људима; онако као што сам, приморан унутрашњим захтевима, истраживао и писао о Голом отоку, не заснивајући своје трагање на политичким премисама.” (Ходел 2014: 204)

иследнику све више маха добијају мржња, јарост и бес, док га потпуно не обузму и не зацаре читавом његовом личношћу.” (ЈЈ, 173)

Централно место у причи заузима приповедачев сусрет са брачним паром голооточких иследника Удбе. Мушкарац је, уз Булатовића, био могуће одговоран за парионичареву смрт, док је његова жена остала упамћена као омиљена међу бившим затвореницама. Наратор посредством пријатеља заказује сусрет са брачним паром у њиховом породичном стану, они га примају љубазно и учтиво, а и он се опходи тако, премда је опрезан. Нарочито је интересантна чињеница да му жена све време персира и држи дистанцу, што се њему чини симпатичније, док мушкарац одмах прелази на „ти”. У разговору који почиње ноншалантно, а затим постепено постаје тензичан приповедач користи прилику да им поднесе скупљене доказе о лажираном броју смрти на граници, настоји да објективно изложи и расветли чињенице које су ономад тако лако фалсификоване, а затим некритички прихватане и коришћене као покриће за злочинства. Када иследника директно запита о смрти човека који га посебно интересује, он примећује промену у његовом изразу и у том тренутку као да долази до неочекиваног обрта: „Он спушта поглед и лице одмах почиње да му се мења. Најпре на обријаној наусници, па на слепоочницама и најзад на челу пробијају му се ситне грашке зноја налик на росу. Бледило га захвата све више и на доњем делу образа јасно му се оцртавају црвене флеке (ЈЈ, 201). Представљањем физичког портрета, заправо израза лица иследника у тренутку када је суочен са непријатним питањем, уместо неповерења и притајеног гнева који наратор као да све време осећа, изненада се буди најједноставније људско саосећање и почетак разумевања колатералног ужаса у који су уплетене многе судбине са обе стране историјске поделе. Премда никакав детаљнији одговор од исленика приликом кућне посети није добио, осим да то што је написао „није тачно”, приповедач најпре остаје при својој идеји да је он ипак одговоран, све док, пред почетак штампања књиге, у коначној верзији текста, не буде избацио тај податак, интуитивно наслућујући истину или пак не желиећи да се огреши о невиног човека. По издавању књиге, десиће се поновни сусрет између некадашњег иследника и приповедача, приликом ког псклапају неку врсту прећутног договора и отпочињу виђања, током којих дуго о тој ствари неће проговорити, све док једном иследник не открије да зна од кога је приповедач тај податак добио, уз коментар: „Али онај...” (...) „Онај што је једно време био економ. То је – страшан човек. Он – о људима – уме свашта да измисли. Страшан човек! (ЈЈ, 209). „Госпode, мислим се, колико је било страшно бити иследник! Можда још страшније него логораш” (Исто). „И је тако себе, као у причи о развоју лика, довео до дубље спознаје. Искорачујући из болног, али уског круга у коме је само себе и себи сличне доживљавао као искључиве и једине жртве политичког терора у Титовиј Југославији, он је поимајући и супротно становиште, своје разумевање психолошки продубио и хуманистички осветлио” (Аћимовић 2018: 133). На овај начин, приповедач не само да се бори за објективну истину и правду, већ сумира универзално људско искуство у којем нема непогрешивих и стога попут Андрићевог великог везира Јусуфа из приповетке *Мост на Жепи*, одлучује написано обрише, да свој исказ скрати, јер некад наказано има већу тежину и значај но изречено. Тако схвата да је у борби за разоткривање тајне открио једну нову људску судбину, поједнако трагичну као своју – ако не и трагичнију.

Насловна приповетка *Јалова јесен*³⁵ доноси причу о шетњи кроз природу јунака-приповедача, уз типично михаиловићевско поетичко обликовање амбијента. Композиционо, прича се састоји из десет нумерисаних сегмената, а и у њој можемо уочити неколико аутобиографске елементе³⁶. Када је у питању темпоралност приповедања, наратор се читаоцу/слушаоцу обраћа у првом лицу, а из приповедне садашњости, о којој не знамо ништа детаљније, ретроспективно говори о догађају који се одвио једне јесени „те године” – дакле, некад у недавној прошлости – крајем месеца септембра када је владало михољско лето, а који се односи на његово губљење у природи. Р. Ходел (2020: 250) наводи да у насловној причи „неулепшану реалистичност изграђује не сувише спектакуларна брига да ли ће се и када изгубљени приповедач поново вратити на познату територију. Његове сумње су лишене било какве апокалиптичне или телеолошке димензије и уместо тога разоткривају свакодневицу ограниченом профаним стварима.” Међутим, и поред једноставности у избору теме, Михаиловић успева да вешто имплементираним детаљима поетизује израз и створи двојност у приказу једног врло једноставног догађаја са снажном симболиком и повременим лирским елементима. Простор је означен реалним одредницама (планине Маљен, Дивчибаре, град Ваљево) и приповетка је, уопште, изведена у реалистичком кључу, а „овој демистификацији доприносе колоквијалне лексеме, обрти и поређења који снижавају тон на плану стила” (Ходел 2020: 250). Поменути поетски елементи на тај начин чине контраст „недостајућој” (Ходел 2020: 250) композицији, односно непостојању кулминације у фабули приповетке. На самом почетку приче сликањем амбијента аутор уводи слутњу о чудесном:

„Кишовито лето на планини те године преварило је печурке. Од почетка јула готово читав месец на Маљен су насртале хладне, громовите непогоде, које су се смењивале са шуштавим пљусковима и стишаним цурењем. А између налета кише, као привремено пуштене на одмор, на брежуљке и удолине његовог питомијег огранка Дивчибара, легала је хладна магла, која је чучала у јаругама и мрсил се у грању, капљући са борова и букава налик на сурутку. Сипило је и пљуштало одозго, жмрћкало одоздо, и свет се унедоглед непрекидно влажио. Из димњака се цедио танак, нагорак дим, који се обрушавао на бујну малахитну маглу.” (JJ, 210)

Поетска стилизација описа која обилује метафорама, ономатопејским речима и сликовитим поређењима, у служби је дочаравања чудесног природног амбијента. Нарочито је од значаја слој звучања (*шуштави пљускови, стишано цурење, пљуштало, жмрћкало*) који сугестивно гради поетску слику кишовитог пејзажа на обронцима планине. Јунак-приповедач је пасионирани сакупљач печурака – *печуркар*, како сам себе назива, а догађај који заузима централно место у причи тиче се управо ове његове пасије (да би читаоца успешније упутио у свет гљива, у фусноти наводи чак неколико врста уз народне и латинске називе). Опис природе и временских прилика има такође за циљ да у функцији уводног појашњења осветли узроке и припреми читаоца за боље разумевање догађаја који ће уследити надаље у приповести. Временске прилике условиле су лошу годину за сакупљаче печурака, а то ће јунак приметити можда уз „накнадну мудрост”, када са дистанце говори о

³⁵ Приповетка је прво објављена 1999. године у *Летопису Матице српске* (Ходел 2020: 248)

³⁶ Р. Ходел наводи да је 1985. на планини Маљену, на Дивчибарама, јужно од Ваљева, Михаиловић саградио викендицу у којој је проводио летње месеце. У разговору наводи чак и да је управо на Дивчибарама завршио и започео „можда десет-петнаест књига.” (Ходел 2020: 249)

ономе што се збило у прошлости и покушава томе и сам да докучи смисао. Радећи за „словном машинеријом”, „ослушкивао сам иза стола како јечи гора од гљиварског лелека” (ЈЈ, 212). Овим се поетизованим изразом наслућује развој даљег тока радње приповетке. Јунак помиње и пријатељство (али и ривалство!) са суседом Ацом³⁷, који се такође бавио сакупљањем печурака. У смешном надметању ко ће скупити више, приповедач прибегава лукавству те гљиве купује на пијаци, што ће изазвати гневну реакцију суседа, који ће чак саставити *Кодекс Удружења честитих печуркара*, како би се убудуће заштитио од превара и подвала сваке врсте и нечасних потеза у печуркарском надметању међу пријатељима. Кодекс аутор наводи у целости и он својом квазиадминистративном формом и понављањима фигурира као извор хуморних елемената: „Чланом Удружења честитих печуркара може постати само честит печуркар. Ко није честит печуркар, не може постати чланом Удружења честитих печуркара. Сваки члан Удружења честитих печуркара мора поштовати Кодекс честитог печуркара. Кодекс честитог печуркара поставља само један услов: честит печуркар мора печурке брати својом руком...” (ЈЈ, 216) На тај начин поставља се мотивација за отискивање у природу, те овај пријатељски „улиматум” постаје покретачем за авантуру коју ће скупа, али и одвојено доживети. Они се одлучују да заједнички крену у потрагу, а јунак води са собом и пса Жућу: „Омален и пргав дивљак (...) са белом пругом преко груди и свиленастим жутим крзном (...), он је врло жив и поносан створ, који показује жељу да уједе и својом свадљивошћу и насртљивошћу често изазива неприлике. Али обожава возњу аутомобилом и скитања по шуми и на крилу ми трепти од узбуђења” (ЈЈ, 218). Мотив пса карактеристичан је за Михаиловићеву прозу, а овде је Жућа не само у функцији вештог трагача за гљивама, него правог пријатељског сапутника, чији карактер јунак познаје и воли. Централни део приповетке посвећен је опису лутања кроз природу, када се у неколико махова чини да се јунак сасвим изгубио, те се постепено гради напета атмосфера неизвесности и ишчекивања, да би се у наредном тренутку вратио на познати пут или пак на онај који се чини тако. У свом лутању наратор се сусреће са животињским и људским траговима, сељанком која чува стоку, отпадом, непроходном шумом, брдом, удолином. М. Аћимовић истиче да је овакав „прозни опис (...) изграђен и као симболизована и алегоризована пројекција животног пута: препрека, недаћа, падова и успона које он подразумева. Тај је опис чињен тако што се, поред догађајне равни, у њему често алузивно призивају нека од стајаћих места Михаиловићеве приповедне прозе, те се он значењски повезује и са самим ауторским становиштем. То је видно у оним текстовним деоницама у којима приповедач призива симболичко-егзистенцијални пут по непроходи из својих ранијих проза, посебно у часу када у дубокој јарузи и шумском густошћу изгуби оријентире и, на прагу очајања, у недомици, не зна куда да крене. Тада он чини оно што су чинили и други јунаци Михаиловићевих приповедака – гласно завапи: *Где ли сам ово?* И не добијајући јасног одговора упире се и, са ослонцем на сопствене снаге (што је значењски акценат) настоји да се избави и креће напред” (Аћимовић Ивков 2018: 134). Са једне стране, јунак показује прибраност и поверење у налажење правог пута, а с друге, бива насумично ношен дивљим пејзажом који га често vara. У исти мах бива и стопљен са амбијентом, препуштен у руке природне силе, али и изигран њоме као

³⁷ Аца Живановић такође је реална личност из Михаиловићевог живота: „Он је био мој пријатељ, комшија, тај човек... (...) Кад сам написао ту приповетку *Јалова јесен*, он се лечио од, можда, од срчаног удара, имао је инфаркт и, овај, и био је у болници, ја сам му послао примерак часописа (...) Кад је то читао, био је тако срећан, тако задовољан, јер тамо се помиње његово име... Ту постоји нека инспирација.” (Ходел 2020: 249)

марионета. У митско-магијском регистру, простор шуме и горе означени су као хтонски, простори којима владају нечисте силе и у којима човек не би требало да се креће сам, ноћу, како не би био подложен дејству истих. И у овој приповеци, Михаиловић делимично упућује на опасност, тачније суровост природе која може бити превртљива и неумитна у својој хировитој и плахој нарави. Витализам и животни оптимизам у изградњи лика јунака-приповедача предочава када у тренутку највеће изгубљености и очаја повиче: „Јуриш на небо! – што би рекли славни револуционари. Напред у брадате смреке и космате борове! Преко клоца и урвина, па до курца и сурвина!” (ЈЈ, 233-234). Овим повиком хуморно се отклања осећај беспомоћности и безизлаза, а као извор комичних елемената служи језичко уобличење израза уз помоћ вулгаризма. Аћимовић (2018: 135) наводи да овим језичким избором аутор активира лексички образац којим се користе његови књижевни јунаци – „барабе и гегуле” (у приповеци *Барабе, коњи и гегуле*, као и у роману *Чизмаш*, прави се дистинкција између лексичког корпуса којим се користе друштвене групе рудара (*бараба*) и сељака (*гегула*). Завршница приповетке доноси срећан крај, те иако наслов симболично упућује на бесплодност, пустош, јунак-приповедач ипак проналази стазу за повратак, а затим и аутомобил свога пријатеља, те у завршној сцени спокојно дрема. Још једанута Михаиловић предност даје непратвореној животној енергији и вери у спас и проналазак сигурног места.

Завршна приповетка из збирке, *Свети Петар спасава Србе*, доноси сатирично интонирану причу која захвата догађаје из новије историје Југославије, односно бомбардовање 1999. године. Наратор је аукторијални приповедач, учесник фантастичних догађаја о којима приповеда. И ова приповетка састоји се из нумерисаних сегмената, овга пута њих седам. Јунак-приповедач говори ретроспективно о једном необичном догађају који је, како он сматра, одредио судбину целог српског народа. Ради се, наиме, о наратору који живи у Панчеву и зове се Петар, а који сматра да га је Бог лично изабрао да буде спасилац српског народа, те стога сам себи надева назив „Свети Петар”. Већ у овоме крије се нека врста пародије и поигравања са улогом свеца, односно читавим религијским кључем. По томе је ова приповетка јединствена, јер до сада „ни у наслове својих дела а ни у њихову садржину овај писац није уносио верске и религијске теме и мотиве, нити било какво идеологизовано мишљење и ставове који би били у тешњој сагласности са хришћанским догмама и практиковањем вере. Пре би се могло рећи да су неки његови јунаци, посебно они из њихве социјалне регије, склонији сујеверицама него дефинисаним и традицијски овереним верским обрасцима понашања” (Аћимовић Ивков 2018: 135). Такође се може направити паралела између ове и Домановићеве приповетке *Краљевић Марко по други пут међу Србима*. М. Кецојевић (2021: 135) истиче да је „једнако као и Домановићева, Михаиловићева (...) приповетка, по сржном мотиву, политичке природе, и једна и друга су, уколико узмемо у обзир начин на који је изабрани мотив обрађен, оригиналне у својој врсти, с тим што Михаиловић сада захвата још савременије доба (логично, разлика у времену њиховог настанка је читав један век), те радњом обухвата моменте из савремене националне историје.” У средишту приче је Петрова посета Господу лично, а она је изведена уз упливе хумора и сатирично је интонирана. Као доминантни стилски поступак, аутор користи онеобичавање. Глас са „онога света” јунаку јавља се ни мање ни више него из поквареног телевизора и за посету он се нарочито облачи у одело попут Черчиловог: „(...) Обучем чисту белу кошуљу, чисте, да простиш, гаће. Метнем црну лептир-машну, оденем црно одело, на главу – полуцилиндар. Исти Черчил, иако сам имао једну ману: не пушим. Черчил лично, само без цигаре. А онако – и грађени смо, прибогу, као браћа близаци – исти.” (ЈЈ, 248-249).

Посебно у опис одевања чистог веша, аутор уноси хуморне елементе користећи се народним веровањем да на „онај свет” треба ићи најбоље одевен, а поређењу са Черчилом додаје у прилог и чињеницу да је приликом учлањења у библиотеку библиотекарки изрекао управо ово име уместо свог и тако добио књигу. До Бога Петар стиже на ракети, а до њега га спороводи арханђел Михаило, који је народски назван „Мијаило”, који ће јунака затим понети и на леђима, „на кркаче”, јер овај наводно не сме својом ногом да додирне рајско тло. Нарочито је уз пародијски отклон приказан његов портрет, којим јунак није нимало одушевљен:

„Тај је, искрен да будем, крпа међу арханђелима. Па и изгледа, ако хоћемо, тако. Сад је он, пред рајском кућом, добио и своје обличје, и сивкастобела крила су му, не баш мала, израсла. Али у лицу је права бараба, с избријаном црном брадом до очију, и некаквом ромбоидном главом и ситним врљавим очицама, за које никако не знаш куд гледају. Обучен је у тамноплаво ђубретарско радно одело, а руке су му, с неочишћеним дугим ноктима, црне и прљаве баш као да по улици скупља ђубре. Прави камионџија; онај који се по два месеца не враћа кући.” (JJ, 255)

Опис анђела као *барабе* активира значење рудара-превртљивца из претходног корпуса Михаиловићеве прозе (*Барабе, коњи и гегуле, Чизмаши*). Његов физички портрет не само да је далеко од очекиване беспрекорне светлости, већ анђео парадоксално изгледа посве људски, и то као човек који има бројне мане. Прљаве руке, општи утисак о неуредности, као и неухватљив поглед „ситних очица”, не уливају поверење и изневеравају религијски домен хоризонта очекивања у приказу анђела као божјег намесника. Доспевање на „другу” страну изведено је као антиутопија: рај се приказује као зграда од девет спратова, што се може тумачити и као изврнута верзија Дантеовог пакла (Аћимовић 2018: 137): „Велика је, људи, рајска кућа. (...) Бела и сва осветљена, просто се сија. И – нема ни лифт ни степениште. (...) Ако хоћеш горе или доле, има да скакућеш ко кокошка” (JJ, 254). „Чини се да је у овој сатирично изграђеној сцени Михаиловић желео да примерно потврди важност народне пословице која каже да сила Бога не моли, да таквим сценама и сликама појача утисак сатиричног третмана и бурлеског преокретања реда вредности. У овом преокретању ће се неке наслеђене хуманистичке и верске норме и представе у хуморном третману делегитимизовати и вредносно снижити, како би до изражаја дошло њихово прикривено затамњено наличје” (Аћимовић Ивков 2018: 136). Сличност са хијерархијским устројством Дантеове лествице можемо уочити и у приказу душа које бораве у рајском простору, а које испољавају различите негативне особине. Од људи које познаје, јунак ће ту срести набуситог течу Негована, добру тетку Лепу и заборавног деду Милована, а рајски простор испуњен је различитим домаћим животињама и живином, што доприноси општем утиску хаотичности. На осмом нивоу налазе се Црногорци, а испод њих налази се Арханђео. Сам Господ Бог приказује се такође посве људски:

„А Бог – млад човек! Тако, тридесетак ако има. И леп. Дугачка, таласаста плава коса пала му по раменима, висок, чини ми се – на нечему седи, па не могу целог да га видим, али тако бих оценио – одугачко преплануло лице, паметне очи. И обријан. Не би човек с ове стране никад помислио да се Бог брије, али, ево, лепо видим, пажљиво је избријан.” (JJ, 267-268)

Разговор који јунак води са Господом такође ће бити на граници фамилијарности, уз посебан акценат на баналном инсистирању избријаног Бога да и јунак убудуће увек буде

чиновнички уредно обријан („О, мислим се, нек ми Бог опрости, јебем ти бријање! Има да се бријем три пута дневно, иако ме баш мрзи. Па не волим да се бријем, ето! Али ајд!” (ЈЈ, 269)). И поред затечености и страхопоштовања које осећа, Петар има потребу да свој народ одбрани од оптужби тиме што ће оклеветати божје „сараднике”: „Лажу те, ето ти! Или су слепци, па ништа не виде!” (ЈЈ, 269). Овом приликом аутор неретко „активира добро познате фраземе попут *видети свога Бога, убити Бога у некоме* и сл., истина, употребљава их у буквалном значењу, а, исто тако, без пардона, износи крупну примедбу, чак прекор на рачун његове, како верује, неправедне одлуке да отпочне бомбардовање Србије” (Кецојевић 2021: 137): „Славим тебе, Господе, али испао си будала. Ето ти.’ Нећу да му оћутим! Нека је Бог хиљаду пута, има да му кажем. Мени Мијаило хоће крилом да запуши уста (...). Одгурнем му крило од себе. Срећом, Бог се не вређа” (ЈЈ, 270). „Веће изненађење од актуелизовања неких негативних стереотипа о народу коме припада, за јунака ће уследити онда када буде увидео колико се Бог занима Србима и колико је према њима критички настројен. Тема којом је Господ заокупљен је историјска и менталитетска кривица и „лудило” Срба, због чега их је и снашла неславна судбина мимо његове воље” (Аћимовић Ивков 2018: 137). Петар из конфузног дијалога са Господом добија задатак, али и опомену да их мора приморати на сваки начин да промене понашање, иначе ће страдање бити још веће. Јунак се затим враћа у свој стан на исти начин на који је из њега и отишао – кроз покварени телевизор, а затим се пресвлачи и спаљује своје черчиловско одело, на запрепашћење своје жене Персиде. Аутор приповетку завршава у песимистичком тону – „Не пише нам се добро. Никако. Браћо Срби, пропали смо, као жути мрави.” (ЈЈ, 277) – у складу са друштвено-политичким и историјским ужасима које сумирају све приче из ове збирке.

Злотвори – идеолошки дискурс као елемент конструкције идентитета (анти)јунака

Роман *Злотвори*, објављен 1997. године, још једно је Михаиловићево дело које се бави тематиком голооточког искуства и у њему аутор по први пут сагледава затворско острво из обрнуте перспективе – не из позиције жртве, но крвника, починиоца злочина. И ово дело активира једно од основних питања – „како опстати у животу и како остати што мање контаминиран етички деформисаним понашањем и деловањем власти и политике, чак и онда када књижевни протагонисти постану њихови сапутници или део њихове такође окрутне маргине” (Недић 2017: 32). С тим у вези је и „разрастајуће, скоро по правилу метастазирајуће” присуство фактографско-фелџонистичког материјала, које (...) открива заправо пресудни порив за кориговањем официјелног знања о не тако давној прошлости” (Брајовић 2009: 189). Срасла са позицијом и идентитетом јунака јесте и приповедна позиција: приповедање је овога пута стандарнојезичко, у трећем лицу, из свезнајуће перспективе, а дистанца која се успоставља у односу на говорника може сведочити личном ауторовом отклону према узивљавању у идентитетску и говорну перспективу злочинца. Такође, уз друштвено-историјске елементе постаје јасно да је неутрална позиција најлогичнији избор у опредељивању приповедне перспективе. Роман наставља да развија већ обрађиване, опсесивне Михаиловићеве теме: „Реч је о оним тематским елементима који су повезани са политичким аспектима живота друге Југославије и околностима које су довеле до тога да се у њој зацари режим који је своје идеолошко-политичке противнике изложио најтежој тортури и непојамном страдању. У намери да те околности уверљиво представи, Драгослав Михаиловић је у овом роману доминантну наративну перспективу определио свезнајућем приповедачу који се суверено креће по матријалу историје и који има довољна сазнања о животним биографијама јунака, као и способност да зађе у скривене просторе њихове душе, савести и интима и да из тог угла осветли и представи приповедане догађаје. Однос према темпоралности такође чини ово дело превасходно чини ово дело пуним драмског набоја: историјске догађаје и појединачну људску судбину у њиховом мутном вртлогу аутор представља у садашњости, премда се у роману јавља дуг временски распон, на овај начин читалац „узима учешћа у слободном кретању времена” у делу (Зафрански 2017: 138-139). Делић (1998: 9) о пишевом опредељивању за ову тему каже: „Њега (*Михаиловића* – М.П.) занима, зачуђује и ужасава људска природа: како је то могућно да се, прво, измисли и створи такав логор какав је био Голи оток и како је могућно да људска бића учине таква зла људским бићима, од којих су највећи број њих били саборци и партијски другови? Њему је, очито, био ближи онај други велики руски писац који је копао по мраку људске душе и по феномену злочина – Ф.М. Достојевски. Занимају га – да се послужимо насловом самог Достојевског – зли духови који су у једном времену господарили историјом.” Сам наслов романа – *Злотвори* – указује приповедачев став према приповеданим непочинствима, премда је сам јунак приповести управо носилац негативних особина и извршилац бројних зверских дела. О сложенем концепту зла С. Барон-Коен (2012: 17) говори тако што термин „зло” замењује термином „ишчезавање емпатије”. И док су деструктивне емоције попут озлојеђености, мржње или жеље за осветом пролазног карактера, одсуство емпатије је перманентно.

На самом почетку романа налази се ауторова напомена која истиче да „имена историјских личности овде имају романескну, а не историографску улогу, не зато што те особе у призорима описаним у овом роману јесу, или нису, учествовале у стварности на такав начин него зато што су својим деловањем у изабраном повесном времену створиле збиљску потку на којој се могла изаткати оваква књижевна фикција” (ЗЛТ, 7) Овим уводним исказом Михаиловић нас упућује на степен сопствене интервенције и фикционализације фактографске грађе, те на сложен однос између документаристичких елемената и уметничке стилизације. Традиционална теорија прозе појмове *историје* и *приче* сматра супротстављеним: „историја је оно што се заиста догодило”, односно стварни догађаји, док је прича „бајка, мит и лаж” (Марчетић 2009: 9). Међутим, и историју, као приповедање о реалним догађајима, и причу као приповедање о измишљеним, повезује управо – само приповедање. Премда *историографска метафикција* тежи да „уклони или бар замагли границу између историје и романа, стварног и измишљеног” (Марчетић 2009: 49), аутор се почетном девизом јасно ограђује од званичне историографије те назначава да је његово дело у целости производ фабулирања. Метаисторијска свест у служби преплитања бајковите, сатиричне и истините историографије ставља пред читаоца дело које саображава све ове облике историјског писања. Референцијални модус историјске приче управљен је интенционалношћу усмерења на догађаје који су се стварно одиграли и тиме постижу реалистички тон који није остварив у уметничкој књижевности, „ма колико била реалистичка” (Рикер 2004: 107). На тај начн, *Злотвори* не представљају супротност „савршено истинитом и потпуно измишљеном, већ комбинацију истине и имагинације” (Вајт 2011: 62). У извесној мери, оваква двојна поставка може се приметити и у пишчевом односу према језику; није увек јасно до које се мере користи изворним језичким варијететима, дијалектом или аргоом, а када почиње уметничка обрада сакупљене грађе – а можда се баш у овој дисперзивности те границе и огледа врхунско пишчево мајсторство. Историјске личности које се помињу у роману су Слободан Пенезић Крцун, народни херој, Едвард Кардељ, члан Централног комитета, сам Јосип Броз Тито, али Милован Ђилас, Јоже Бевц и др. Можда управо одатле потреба да се на самом почетку аутор огради од одређења овог дела као историографског, те да предност да сопственој уметничкој интервенцији и слободи. Р. Ходел (2020: 240) наводи да оно што *Злотворе* разликује од претходних Михаиловићевих дела, од којих се многа баве тематиком и искуством Голог отока, јесте одређени „полемички тон, додатно ојачан појавом историјских личности.” Премда и у роману *Треће пролеће* јунак приповести јесте одређен као негативан јунак, злочинац који носи на савести многа непочинства из прошлости, овде писац иде још даље у приказу трагизма судбине и унутрашње борбе личности која се определила за мрачнију страну историјске поделе. У композицијом смислу, роман је подељен на четири дела, од којих сваки носи специфичан поднаслов. Први је означен као *Предање*, затим следе *Мушкетерије смрти*, па *Црна књига* (са поднасловом: *Interludium cum crudis rudimentis historiae*) и последњи део са поднасловом *Самилосно прими, Господе, моју опаку душу*. У средишту радње је јунак Јован Јова Веселиновић, припадник Комунистичке партије Југославије и иследник голооточких злочина, чију судбину пратимо кроз развој романескног тока. И за овог јунака Михаиловић је инспирацију пронашао у реалној личности, о чему ће говорити са Р. Ходелом:

„(...) Али био је један човек у Ћуприји кога ја нисам познавао, нисам га никад ни видео, који је био велики злотвор и велики убица и био је проглашен за народног хероја, али је био из једне јако сиромашне породице... (...) Али је отишао рано из гимназије, после

петог разреда, рецимо, отишао, или шестог, отишао у неку војну школу и после постао подофицир у војсци. Тај који је... он је имао надимак Џуца. То значи сељак. Џукела је пас, али обично се то употребљава као увредљиво име за сељаке, за земљораднике. А он је био познати убица у мојој Ћуприји” (Ходел 2020: 238).

Премда је Веселиновић негативно одређен, као ни остали Михаиловићеви јунаци, ни његов психолошки и карактерни портрет није приказан једнодимензионално, већ уз све фине нијансе које га чине слојевитим и трагичним. Први део романа је најмањег обима и за циљ има да читаоца уведе у причу, те није случајно поднаслов управо – *Предање*. Наново се активира аутобиографски (и аутопоетски!) топос Ћуприје, пишчевог завичаја, али овога пута у сврху покушаја да се расветли менталитет и природа, нарав народа, као и да се прикаже значај митског и легендарног за народни етос Ћупричана. Аутор настоји да објасни порекло ових елемената:

„Можда зато што је, откако зна за себе, као насеобина, а то је већ више миленија, без народних песника и мудраца који познају тајне живота, и што је имала мало славних и знаменитих мужева, Ћуприја је обично причала приповетке о фантастичним животињама и невероватним приказима, воденим вампирима, вукодлацима и вештицама, а сасвим ретко о крупним људским стварима и догађајима.” (3, 11)

Утицај митолошке потке древних времена снажан је у крају у којем и даље владају традиционалне вредности и који није сасвим у додиру са актуелним друштвено-политичким догађајима. Међутим, и поред тога што „презиру ништавност садашњости”, Ћупричани се показују нарочито достојни и достојанствени у односу према смрти, коју посматрају као једину извесност и стога с нарочитим поштовањем о њој испредају легенде. Колико год да је свакодневница маловарошког живота била без узвишених подвига, монотона и банална, приликом преношења приче о уста до уста и с колена на колена, те настајања митова и предања тешко је било разлучити шта је истина, а шта народна машта. Једна од таквих тајновитих легендарних прича јесте и она о ћупријском злотвору, Јови Веселиновићу. И поред свезнајуће инстанце објективног приповедача у трећем лицу, у роман Михаиловић уводи и „један засебан ауторски глас који, поред гласа свезнајућег приповедача који има исвојства да поуздано излаже и коментарише приказане догађаје, заузима и сасвим одређен и распознатљив став. Због тога он и постаје ауторски приповедач оног часа када каже „моји Ћупричани” и када, говорећи о „дивљем животу” његових суграђана, сопствени идентитет, позицију и приповедни интерес доведе у везу са њима” (Аћимовић Ивков 2018: 265), чиме ће наново активирати и аутобиографску позадину у формирању романескне потке. „Поменимо и то да ће читалац романа *Злотвори* без било каквих тешкоћа приметити да је у тексту велики број синтаксичких јединица истакнут курзивом, чиме се додатно указује на постојање различитих приповедачких перспектива које се, осим на психолошком, испољавају и на плану фразеолошких карактеристика” (Кецојевић 2021: 194).

Радња почиње почетком Другог светског рата у Југославији, у јесен хиљаду деветсто четрдесет и прве године, када је ћупријско-параћинска партизанска чета ослободила Сењски Рудник у кучајским брдима (топос рудника од раније је познат у Михаиловићевој прози). Четворица партизана добила је задатак да сруше рудничко окно, а међу њима су били пекар Мирко, железнички чиновник Станоје, опанчар Јова Веселиновић и типограф Бранко. Они не успевају у извршењу наредбе, с обзиром на то да наилазе на противљење рудара и надаље за њих настају неприлике јер покушавају да се врате својој чети, али у томе

су заказали с обзиром на то да је разбијена, те их сељаци у неком тренутку хватају и предају Немцима. Четворица преживелих беже у Шумадију, где ће сусрести свог одбеглог комесара. Већ ће на самом почетку, док настојимо да реконструишемо обресе приче из њених делова, аутор створити основу за развој lika злотвора Јове Веселиновића на основу његових коментар и реакција на догађаје којима присуствује. Због неизвршавања задатка, комесар кажњава смрћу онога коме га је најпре и поверио – партизану Мирку – а његови саборци имају задатак да га стрељају. Приликом свлачења осуђеног који се спрема да буде погубљен влада непријатна тишина, која се прекида онда када „опанчар Јова злобно залаје: Шта то изводиш! Није ово циркус! Партија те осудила!” (3, 28). Након Мирковог страдања, Јова ће одсечно подвикнути својим друговима: „Шта сте се умусили! Партија га осудила! Ми ту нисмо криви!” (3, 30). Овим исказом аутор прави уводну мотивацију за развој lika Јове Веселиновића, који ће, попут Свете Петронијевића, своју оданост партији исувише озбиљно схватити те ревносно извршавати све нељудске задатке који пред њега буду стављени. Коментари и опаске које упућује на почетку сугерисаће ток даљег развоја његове личности. „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. И он ће временом постати „специјалиста смрти”, чијим се животом прича у овом роману иницијално бави, али тако сложено и замашно да ће у њу бити равноправно укључене и знатно шире идејне и тематске окоснице, други сродни мотиви, историјске личности и ликови. Оно ће постати сложено приповедање о идеолошко-политичким сударима, тешким судбинским искушењима, ломовима и трагичним дешавањима у две деценије трајања социјалистичке Југославије, над којом се тада наднела неуклоњива сенка непојамног гоолооточког страдања” Аћимовић Ивков 2018: 267). Јова стицајем околности (п)остаје једини преживели од читаве своје партизанске чете и надаље му се посебна пажња посвећује као централном лику овога романа.

Други део, под насловом *Муштерије смрти*, детаљније ће открити необичан карактер главног јунака који је у уводном делу само наслућен. У овом делу присутна је свежнајућа приповедна инстанца, која објективно излаже о даљем развоју lika и судбине јунака. Као и сви Михаиловићеви ликови, и Јова Веселиновић је изразито слојевита личност, не то што је негативно маркиран као комуниста који је чинио злодела не значи да је у потпуности лишен људскости, што је само показатељ до које је мере писац врстан познавалац људске психологије и колико је способан да зађе у најскровитије и најзабаченије кутке људског ума и душе. Јова је Мирково стрељање одболовао „у неком прикрајку, као куче” (3, 35), што показује да на почетку он није сасвим безосећајан према смрти. Али након тога наступа промена: „И раније ћутљив, а прек и склон брзим одлукама, он се после тога просто опусти у некој својој дотад тајној природи и постаде натрутен и опасан као ниски облак из којег може сваког часа да груне гром. (...) Већ средином рата важио је за човека који свукуд стиже и свуда за собом оставља јаук и лелек. (...) Ако би, жмирећи, некад неког погледао попреко, тај му се више не би измакао” (Исто). Попут јунака Свете Петронијевића, и Јова Веселиновић је за време рата захваљујући својој неумољивости напредовао; најпре постаје командант, а затим и генерал, прилико чега долази до испољавања његове скривене природе, која смисао и настрано задовољство проналази у чињењу непочинстава. О гротескном развоју његове личности говори и чињеница да се, са напредовањем у чину, али и садистичким капацитетима, мења и његов физички портрет:

„Чинило се да га изнутра нешто пече, и то му се готово на лицу видело. Стече неки разливен, жидак поглед, који се наоко није хватао ни за шта, а онда се изненада устремљивао и као ледена мазија лепио за лице изабране жртве, скидајући јој кожу с капака и мрзнући јој крв у недрима” (3, 36). „Приповедач нагласак ставља на мотив очију, односно на детаљан опис његовог погледа који је споро и истрајно, попут глумца годинама самозадовољно увежбавао пред огледалом, трудећи се да потпуно овлада вештином трансформације (Кецојевић 2021: 195). Злоба коју јунак носи у себи као да се читава у његовом погледу, а о томе колико нељудски утисак оставља говори и то што су ускоро почели да га се клоне и партијски другови, саборци, они који би требало да буду на његовој страни. Јова Веселиновић личност је без истинских пријатеља. Као такав и све више развијајући крвожедност, неколико година касније допеће на положај једног од шефова чувеног логора за „преваспитавање”, Голог отока, да би се после шест година вратио у Београд жени и малом детету, најпре радећи један готово административан посао који му је додељен, а убрзо затим бива и пензионисан. Тада јунак губи ослонац и смисао и ту отпочиње да га сасвим обузима унутрашњи немир:

„(...) 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. Мртваци га погледаше с изненађењем, као да не верују што га ту виде и што већ није на једном много бољем месту. (...) Они, мртви, били су, рекао би, више изненађени што виде њега на улици међу живима него он, жив, што сретa њих онде где одавно не припадају.” (ЗЛТ, 43)

Виђањем духова прошлости на лицима пролазника сугерисано је постепено навирање успомена које ће се враћати јунаку у налетима, а посредством распетљавања замршеног клупка његовог сећања и ми ћемо ретроспективно и постепено сазнавати о злочинима које је починио и којима је присуствовао. Међутим, као и у романима *Чизмаш* и *Треће пролеће*, и у овом је од значаја и утицаја на романескни ток не само политичко-историјска потка, него и приватни, породични живот јунака. И ово дело бави се односом између историје, колектива и појединца, те покушава представити колики је удео утицаја историјских околности на појединачну судбину, а колики пак удео одговорности појединца у прихватању онога што је историја донела. Породични живот јунака такође сведочи о његовом карактеру. Навикао на одсечно командовање у служби, исти тај модел комуникације примењује у домаћем животу: „Рачунао је да је пред укућанима довољно да буде кратак и јасан и да им само пружа основне путоказе, издајући им, својим муклим гласом, једноставна војничка наређења, и да им ништа више није потребно. (...) Према жени одавно није осећао наклоност какву је некад осећао. (...) Али, као и све остало мање или више неважно у кући, сматрао је да му и Слободанка по неком вечном праву припада и да зато и према њој мора да извршава извесне обавезе” (3, 46). Нарочито је од значаја латентно садистички однос који јунак има према сопственој жени: премда и сам свестан да према њој не осећа љубав, држи до ње готово као до власништва које му припада и према томе се и понаша тако да јој поклони тек довољно пажње да би формалност њиховог брачног односа била испуњена. Током њихових љубавних сусрета, покаткад би га обузимао бес према њој: „(...) осетио би јарост и готово мржњу што му одузима уживање које му припада и пожелео би да јој великим тврдим шакама стагне ознојени мекани врат или да навали да је лупа по искеженим, бректавим устима” (3, 47). У недостатку великих зверских задатака какве је некада поносно и ревносно обављао, његова пажња се усредсређује управо на однос са

женом и то не на однос у садашњости: Јова одједном почиње да сумња да га је Слободанка варала док је био на служби на Голом, услед једне реченице коју ће изговорити „о великој усамљености коју је трпела док је са службом био *тамо*” (3, 49) – реч „логор” није се ескплицитно изговарала чак ни међу виновницима злочина. Параноичне мисли о жениној превари, осећај отуђености и мржња према свима, чак и према онима на чијој је страни некада био код јунака активирају сећање на једнога од заробљеника у логору: професора Накарду. Аутор нас постепено уводи у душевно растројство у којем ће једино бити могуће да сећања и слике бруталног насиља пред очима Јове Веселиновића, а затим и пред нашим, читалачким очима, искрсавају наново, и то врло језовито живописне. „Налазећи се у расцепу између два света – оног стварног и оног призваног и жељеног у коме је он власник живота и смрти – Јови Веселиновићу се у одсудној шездесет и шестој години, на сред Београда, поново десило „оно”. Међу пролазницима је препознао лице човека кога је пре петнаест година на Голом отоку ислеђивао и који више није у животу. То је био Стеван Накарада, у чијем је презимену уграђена мотивациона назнака његовог нескладног изгледа и трагичне судбине, којој је Јова Веселиновић допринео” (Аћимовић Ивков 2018: 271). Сцена Накарадиног ислеђивања оставила је дубок траг у Веселиновићевом сећању, јер га је професор провоцирао својим ставом и речима, којима се суптилно одупирао ауторитету иследника и остајао непољуљан у свом обраћању што Јова доживљава недопустивим пркосом. Професор Накарада се у мучитељевој свести претвара не само у политичког издајника и непријатеља, већ у фигуру крајњег ужаса према којој почиње да осећа неописиву мржњу и гађење. Аутор гради атмосферу нетрпељивости користећи се посебним језичким средствима: кажњеник ће у иследниковом доживљају бити означен као: *погнута прљава глава* (109), *ружна људска мотка* (109), *сподоба у прљавим панталоницама* (109), *свиња* (109), *жива мрцина* (110), *висока грдоба* (111), *мртва уста* (111). Карактеристично је и све чешће поређење мученога са животињом: *зауставља своје нојевске ноге пуне рана и краста* (109); *тући ћу га (...) док се не упиша као крава* (112); *Накарада тресе главом (...) као кљусе оборено на поедици* (113); *баца руке изнад себе као голуждраво врапче које покушава да полети (...)* *И опет се тамо ломата попут уморног кљусета обореног на поедици* (113). Кажњеников став изазваће бурни гневни излив код јунака (сличан ономе који доживљава Света Петронијевић у роману *Треће пролеће* приликом ислеђивања Стојанке, премда његов гнев неће кулминирати физичком реакцијом) и он ће тући затвореника толико док од њега не остане само безоблична маса која је некада личила на људско биће. Михаиловић се приликом представе сцена насиља користи врло сликовитим описима са натуралистичким елементима који за циљ имају да пробуде грозу, али истовремено врши и поетизацију израза:

„(...) угледа како се десна кажњеникова нога (...) 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. Глава му лежи затурена као да је кренула да се превали на плећке, док му се из ува кроз танку проседу косицу лагано извлачи дебео црвен канап. Из носа, а нарочито из уста, лопе му крупни крвави клобуци, које, на прескок гргоћући, рефлексно покушава час да прогута час уснама да одува. Али тога, видело се, већ није свестан” (3, 115).

Премда се ради о објективном, свезнајућем приповедачу, језичко уобличење опису указује на лични став приповедача према сцени коју описује. То је постигнуто посредством

језичко-стилских средстава које користи: деминутиви *панталонице* и *кочица* у служби су исказивања емпатије, сажаљења од стране (наизглед) неутралног наратора. Присутна су и сликовита поређења која изазивају ефекат онеобичавања текста (*као да му под коленом такђе некакав безвучни мотор, Глава му лежи затурена као да је кренула да се превали на плећке*), као и метафора (*дебео црвен канап* који означава млаз крви). На овај начин писац истовремено дочарава брутални приказ изнакаженог тела, додајући му сликовите појединости које активирају скоро лирски домен. Управо оваквим поетским језичким елементима он се удаљава од приказа насиља и снижава суровост и сировост представљене сцене (нешто слично јавља се у роману *Кад су цветале тикве*, када се последњи окршај Љубе Шампиона и Столета Апаша и сцена убиства слика уз ванредне лирске појединости). Када сам мучитељ види шта је учинио, долази до рубног стања свести: „Све што је тада сагледао одједном је померило самог Веселиновића и он реагује хистерично. На тај начин се значењски акценат у опису помера и неутрализује, пошто онај који је мучио почиње да увиђа како је неку границу прешао и како и сам бива разједан и мучен оним што је видео и чинио. А што ће све, уз измену политичких околности о којима је мало знао, битно утицати на његов пад и пораз” (Аћимовић Ивков 2018: 275).

Још је једна сцена асоцијативно проминула у сећању крвника, а ту се нарочито наглашава зверски покушај мучитеља да се у логору забаве, те да на кажњеницима изврше неку врсту садистичког опита, како би утврдили опскурне претпоставке о телесним реакцијама погубљених логораша или, како су их иследници називали, „муштерија смрти”. У настојању да изведу овај наказни експеримент, мучитељи бирају младића, удбаша из Црне Горе, међутим, он се толико опирао да ситуација измиче контроли и мучитељи, испровоцирани младићевом бурном реакцијом и неочекиваним отпором, до смрти мучки пребију:

„Огрезло у крви, која му још полако мили из носа и ушију, избраздано посекотинама од удараца и уста пуних поломљених беличasto-црвених зуба, с подливима на јагодицама, образима, челу и у почетку нежним, па све јачим и јачим жутилом, које му дарује тек придошла смрт, преплануло младо кажњениково лице је укосо мало спљоштено. Брада му је свеже обријана – стварно су га, мисли, спремали као за копно – а оба му ока избијена. Десно, разливане зелене дужице и крупно као у вола, беоњаче ишаране распуклим црвеним жилицама, још му чучи у глави, док лево, налин на омањи лимун, изврнуто, слузаво и исто онако премрежено црвенилом, виси о неким дроњцима из пурпурне дупље, отежући се готово до пола носа.” (3, 103-104)

Онеобичавање и овде је изведено путем сугестивних поређења удружених са натуралистичком, гротескном пиктуралношћу. Премда је приповедна позиција свезнајућа (и неутрална), чињеница да о приказу усмрћеног младића сазнајемо посредством Веселиновићевог сећања говори о томе да је у његовој свести такође присутна мисао о томе како је убијени Црногорац (био) млад, снажан, избријан, преплануо, те није зачуђујуће што ће иследник помислити: „Шта ово, забога, (...) чинимо?”; „Шта се са нама дешава? Ко смо ово ми?” (3, 103). Језичко уобличење метафоричког израза „*Нежно жутило* (...) које му дарује тек придошла смрт” имплицитно побуђује осећај сажаљења који јунак и отпора према општем лудилу које је међу иследницима завладало.

Трећи део романа означен је двоструким поднасловом: *Црна књига (Interludium cum crudis rudimentis historiae)* и посвећен је детаљнијем приказу друштвено-политичке

позадине и историјским прилика које су утицале и на развој тока појединачне судбине јунака Јове Веселиновића. У овом делу појављују се и проговарају историјске политичке личности (Јосип Броз Тито, Едвард Кардељ, Милован Ђилас и др.), а то је оно што разликује овај роман од претходних Михаиловићевих дела, која су историјске одјеке држала у позадини, док је индивидуална судбина јунака била у доминантном плану. Премда су јунаци историјске личности које су заиста постојале, треба имати на уму да је и њихова карактеризација резултат уметничке стилизације. „Романескни јунаци се од стварних људи разликују првенствено по томе што су им свести прозирне, односно што нам је у сваком тренутку, ако је таква ауторова воља, садржај њихових мисли и осећања непосредно доступан. (...) Предочавање мисли и осећања јунака, чак и када су ти јунаци историјске личности, у роману не делују нимало необично (...) С друге стране, непосредни увиди у унутрашње преживљавање јунака сасвим су незамисливи у историјском приповедању.” (Марчетић 2009: 33-34) Политичка потка романа је „обликована као широка подлога чија је функција садржана у приповедачевој намери да различите промене које су се јављале у идеолошко-политичком апарату и политичком животу приближи јунаковом поимању. Да прикаже генезу политичког механизма и тамно психолошко наличје апарата власти” (Аћимовић Ивков 2018: 275). О Јосипу Броз Титу сазнајемо посредством Леке Ранковића, министра безбедности, који га је дуго познавао, па ипак није успео до краја докучити. Аутор на овај начин покушава да демистификује личности које су биле не само репрезенти одређеног политичког става него и виновници политичких прогона и одговорни за бројна непочинства, као и некритичко пристајање на поступке који су били морално проблематични. Од нарочитог значаја је поменути лик Леке Ранковића, јер „захваљујући њему, али и захваљујући спрам њега контрастно постављеном Пенезићу Крцу, читалац долази у прилику да спозна Титову праву, сложену и дубоко амбивалентну природу („велики политичар” или „овејана битанга”, остаће Лекина неразрешена, вечита дилема), једнако као што успева и да разоткрије од јавности дуго и брижљиво скривану, праву истину о начину на који је функционисала савезна република чији је Тито у то доба главни руководиоца био” (Кецојевић 2021: 199-200). Титов портрет, изграђен понајвише од мноштва фрагментарних исказа о њему, али и његових сопствених изјава унеколико је контрастан. Он се приказује истовремено и као врстан, способан и проницљив манипулатор, али и уз одређени иронијско-пародијски отклон посредством говора којим се изражава, односно слабог знања језика. М. Аћимовић (2018: 276) истиче да ипак књижевни ликови историјских личности „нису грађени тако да буду заокружени и комплексни, већ често као једнодимензионалне марионете у рукама врховног моћника чију су неупитну вољу имали да спроводе.” Интересантно је поменути да се историјске политичке личности у роману називају надимцима: „Јожа (Јосип Броз), Ђидо (Милован Ђилас), Лека (Александар Ранковић), Ћећа (Светислав Стефановић), Капа (Јово Капичић) и бројни други ликови у роману *Злотвори* фамилијаризацијом њиховог правог имена деградирају се из историјске у фикционалну сферу. Али то функционише само у равни приказивања њихових карактеролошких, премда и стварно препознатљивих особина или ситуација...” (Шукало 2017: 401). О гротескној машинерији и хијерархијском устројству у њеним оквирима говори и однос који Веселиновић има према свом управнику Веселину Булатовићу, за кога ће сматрати да је „незаслужено изнад њега” (3, 128). Булатовић се као послушник и партијски човек од поверења доказује чином стрељања свог брата од стрица на сахрани његовог оца и као „рођени свирепник и велики страсник линчовања у строју” (3, 132) прототипична је личност која се на друштвеној лествици успиње захваљујући бескрупулозности и

спремности на било какав (зло)чин који треба извршити у корист Партије. Премда га и Јова Веселиновић гледа с подозрењем, постаје јасно да су ови јунаци сасвим сродни, те да критичка дистанца успоставља спознају да су скоро сви јунаци у роману заправо негативни.

Четврти и последњи део романа носи назив *Самилосно прими, Господе, моју опаку душу* и доноси враћање у приповедну „садашњост” и наставак приче о одавно пензионисаном Јови Веселиновићу, кога све више прогоне духови прошлости. Након доживљавања својеврсног одбацивања од стране Партије у којој је провео читав свој век и којој је жртвовао свој живот, када почиње истрага о проблематичним убиствима младића из Црне Горе и професора Накараде, Јова почиње преиспитивање сопственог карактера и тражи узорке за зверства која је чинио. У завршним сценама Јова, потпуно с ума сишавши, најпре види приказу некадашњег шефа полиције Леке прерушеног и са периком на глави. „У поступку прерушавања и маскирања некадашњег великог шефа полиције, приповедач је остварио још једну своју намеру. Поред оне да сликама конкретизованог зла и терора представи лице једног система и његову дубоку моралну хипокризију, он је у гротескној слици маскираног Ранковића показао и дволичност личности и карактера његових носилаца. Они су све време били маскирани и, играјући своје марионетске улоге, мењали костиме и изглед” (Аћимовић 2018: 284). Након овога јунак пада у потпуно душевно растројство, атмосфера града је сумрачна и тмурна, потпуно у складу са његовим мислима. На улазу у своју зграду се саплете, на шта ће љутито изустити: „Е” (...) „нећеш ти мене више саплитати! Нећу ти ту прилику пружити.” (3, 270). Веселиновић, дошавши у стан, усмрћује своју жену Слободанку тако што је угуши јастуком, а потом и тринаестогодишњег сина Горана, пуцајући му у главу, да би напослетку окончао и сопствени живот истом пушком. У самртном часу јавља се мотив птица, косова³⁸ (који је заступљен и у Михаиловићевом роману *Кад су цветале тикве*) управо напореда са мотивом смрти, али и мајке:

„Ах, домисли најзад, птице! (...) Косови! „Гле, косови, долетели косови!” викну, иако му се глас некако није чуо. „Мајко, косови! Мила моја мајко, долетели косови!” (...) Заваљивао се иза себе ширећи руке. Покушавао је да их прихвати и широко им се осмехивао” (3, 382).

Завршна сцена у којој јунак умире дозивајући мајку („Мила моја мајко, твоје дете умире”) има за циљ приказ враћања јунака у потпуно беспомоћно стање, стање *детета*, и то баш у трену смрти која је била његов верни пратилац кроз живот и каријеру мучитеља потлачених. Аутор показује сву комплексност карактера који се бежећи од истине онога што је починио скоро целог живота крио иза зверских и бесмислених директива која је извршавао, те напослетку, оставши сам суочен са тежином увида у тежину почињених злочина, потпуно губи разум, а поттом и живот. Па ипак, у самртном часу, на лицу Јове Веселиновића јавља се осмех, те можемо претпоставити и онострани опроштај и коначно смирење. Мотив хришћанског опроста такође је од посебног значаја, јер је јунак као припадник Комунистичке партије био не само неко чини (политичке) злочине, већ и неко

³⁸ „Опште је познато да се косови, према фолклорној традицији, донекле сврставају у ред нечистих птица и да се, због црне боје перја, сматрају злослутним, тј. предсказивачима смрти, такође, према неким веровањима, косови симболизују грешника или капију, пролаз између светова, чиме се у роману вишеструко реактивира њихова симболика.” (Кецојевић 2021: 203)

ко се одвојио од вере, те смрћу симболично упливава натраг у њу и отвара могућност за покајање.

Лов на стенице – историја и фикција

Приповедна збирка *Лов на стенице* објављена је 1993. године, најпре у издању издавачке куће БИГЗ, а затим и „Панораме” из Приштине, а за њу је писац добио награду „Бора Станковић” 1994. године. Аћимовић (2018: 87) наводи да је ова књига „у великој мери укореењена у паралелни вид Михаиловићевог списатељског ангажмана. Тај део чине пет књига историографско-публицистичке прозе под заједничким насловом *Голи оток*, које су објављиване у дужем периоду времена од 1990. па до 2012. године. Њих најпретежније сачињавају сведочења голооточких заточеника до којих се дошло кроз снимљене разговоре аутора са њима.” Композиционо, збирка се састоји од девет приповедача које повезује заједничко тематско-мотивско језгро концентрисано око искуства некадашњих затвореника са Голог отока, те је ова књига умногоме фактографска, али и аутобиографска. Михаиловић је грађу за приповетке прикупио из разговора са онима који су остали обележени боравком у логору, било да их је писац лично познавао за време сопственог утамничења, или их је упознао касније.³⁹ Питање о дистинкцији између фикционалног и нефикционалног Х. Портер разликује од наративног и ненаративног, „с обзиром на то да је одређење ненаратива једна врста индукције, која се открива кроз искуство читања текста”. Доказ фиктивности налази у средствима приповедања неизговорених мисли и осећања, која су доступна писцу, али не и историчару. „Пошто је наратор фикције једно од фикцијских средстава које строго говорећи није спутано оним што се стварно догодило, он зна оно што његов стваралац жели да он зна и каже, и ако он тако хоће може *тачно* да зна шта лик мисли.” (Абот 2009: 236)

С тим у вези, приповедање у овој збирци је у првом лицу; у прве три приповетке из перспективе аутобиографског јунака-казивача, док су осталих шест изведене из позиције осталих ликова, а интересантно је да се аутор, осим у позиције жртава, уживљава и у позиције мучитеља, не би ли потпуније и целисходније разјаснио начин размишљања и узроке који су довели до појаве оваквог казненог система. Премда је приповедна инстанца унеколико и учесник у догађајима, макар и као саговорник који слуша исповест, боље је синтагму „уплитање аутора” заменити синтагмом „уплитање приповедача” (Иванић 2000: 10), те га одредити као одређено или неодређеног. У вези са тематским јединством у оквиру збирке Аћимовић (2018: 89) каже следеће: „На питање о начину изградње Михаиловићевих текстова путем тематског уланчавања у књизи *Лов на стенице* који, кроз девет делова заједничке повести који чине приповедни венац, композиционо обједињују различите жанровске и тематске елементе као и различите моделе приповедног говора, од исповести, доживљеног и живог говора, до објективизованог описивања, могуће је одговорити ако се поглед усредсреди на њихово пажљиво аналитичко читање, потом на препознавање њихове унутаржанровске природе, њихових сложених међузависности и веза са другим његовим тестовима који су проистекли из истог тематског подручја, као и на ауторска указивања на

³⁹ У преписци са Бориславом Пекићем, о искуству Голог отока Михаиловић наводи: „Свима је јасно да се тај прљави догађај никако не може сакрити, свима је јасно да он нема никакве везе са разумом него једино са паклом (...) али никако им није јасно шта би онда с оним људима који су тамо били, па преживели или не преживели. Није им наине јасно да ли они преживели неће желети да буду непристојни. Јер они би онда, можда, и само коју о томе проговорили, а то се просто не може поднети!” (Пекић 2011: 330)

природу и садржај тих поетичких релација и копчи. Јер ће се на тај начин учинити виднијом она продуктивна линија додире и споја између елемената чињеничне грађе и њиховог манипулативног превођења у поље препознатљивих, општијих књижевно уметничких значења и вредности.” Питање зла и могућност избора обрађени су приказом широке палете ликова који на различите начине саображавају трагично искуство прогона, утамничења и неслободе. Премда се међу њима налазе различити карактери, заједничка им је својеврсна „аутономија воље”, коју Кант (2016: 92) назива „највишим принципом моралности”.

Насловна приповетка *Лов на стенице* уједно је и она којом се отвара књига, а прожета је аутобиографском потком о Михаиловићевом хапшењу педесетих година прошлог века, након буке око забране представе *Кад су цветале тикве*. Писац наводи разлоге због којих се одлучио на писање приповетке: када је неко пензионисаном пуковнику Удбе Славку Глумцу споменуо Михаиловићево хапшење, изустео је: „Јао” (...), да он то негде не напише!” Хоће, богами. Зашто не би написао?” (ЛНС, 7), чиме се открива мотивација и подстицај за уобличење приче. Интересантно је да ће у овој приповеци аутор поменути личности које су биле узорне за стварање појединих његових књижевних ликова. Између осталих, наводи свог друга Драгомира Гићу Драгићевића, који је заједно са Михаиловићем боравио у ћупријском затвору и служио као прототип за изградњу лика Жике Курјака из романа *Чизмаши*⁴⁰. Приповедач говори о свом односу према Драгићевићу, који је због кафанске увреде „слике друга Тита” провео двадесет девет месеци у лудници Централног затвора, баш попут Жике Курјака, као и о преплитању стварносних са књижевним елементима: „Памтећи и још више измишљајући, нисам последњих година више знао шта се у животу десило њему, шта Жики Курјаку, а шта и једноме и другоме” (ЛНС, 27). Поред Гиће Драгићевића, у приповеци се помиње и удабаш Мија Миличић, који ће касније бити повезан са ликом Свете Петронијевића Руског из приповетке, али и романа *Треће пролеће*⁴¹. Прича о хапшењу и боравку у ћупријском затвору местимично се прекида анахроним упливима који додатно осветљавају време, али и личности у приповеци, чиме се наративни мозаик, премда изведен помоћу фрагмената ипак склапа у јединствену целину. Официр Удбе Србије Славко Глумац долази из Београда у приповедачеву родну Ћуприју са групом иследника, како би отпочели лов на политичке противнике, а ово време остало је упамћено као време нарочитог терора:

„(...) Привођено је, саслушавано и хапшено, сигурно, на стотине људи, док је на дуг рок прогањано бар хиљаду њих. Мој град је на тај начин постао, истина, мало одоцнело, заслужан утемељивач Голог отока, са четири-пет десетина заточеника, од којих се добра половина из логора вратила као лакше или теже инвалидна. И, разуме се, захвати је био присутан извесном количином лешева – за неколико година, укупно,

⁴⁰ „Тај магационер из Равне Реке, који је улазио на магарцу у кафану, радио у равноречкој рудничкој лампари и многе године провео у најјевтинијим крчмама, а доста њих и у разноразним буварима, својим изгледом, донекле идиомом и неким животним догађајима, касније је у мени извео онај толико важан почетни ударац за роман *Чизмаши*.” (ЛНС, 26)

⁴¹ „Од њега сам за четврт века видео свакојаке емоције, углавном претеране: најпре наклоност, па велику, врелу мржњу (...) затим опет наклоност, све док ме, на крају, помало неочекивано, није малтене обожавао. У затвору је према мени показивао час зрнце посрпране симпатије (...) час велику мржњу и одбојност” (...) (ЛНС, 33)

рецимо, десет! – од којих би неке на лични рабош морао зарезати дотични јунак Славко Глумац.” (ЛНС, 8)

Поред Глумца, приповедач наводи и његова три помоћника: мајора Рајка, мајора Драгутина Младеновића Младена и још једног Рајка (или Младена – наратор није сигуран у погледу имена: једног ће надаље означавати као Високи Рајко, док ће другог називати Малим Рајком), али је сигуран у своја сећања на грубости којим су прибегавали у ислеђивању. У насилном приступу нарочито се истиче Мали Рајко, који је приликом једног суочења изгубио контролу: „(...) кезећи мркасте пијаничке зубе, скакућући као боксер, обасу ме серијом диреката и крошеа у плексус. Као да акцентује, последњи кроше упуту ми ка устима. Пукоше ми обе усне” (ЛНС, 12). Сцени хапшења приповедач се враћа ретроспективно, осветљавајући насловни мотив приповетке. Наиме, приликом хапшења, инсистирао је да са собом понесе нови зимски капут, премда је било лето. Овај одевни предмет јунак-приповедач користи као последњу одступницу свог достојанства и отпора, одбијајући да га скине и када му је врућина постала неиздржива. Тада, ипак, на сукну примећује стенице, чије присуство као да га изненада онеспокојава и активира несигурност те прети да пољуља до тада стамено држање:

„(...) Већ пола сата бацало ме у најчистије очајање и просто ме избацивало из равнотеже нешто потпуно неочекивано: из унутрашњости мог зимског капута, ваљда из сваког његовог шава, врцале су – стенице. Откуд оне ту, Господе! Завртело ми се у глави кад сам их први пут угледао. Крупне и угојене као пилићи, извлачиле су се из врућине од мог тела на ваздух и, тртећи се великим тамномрким затковима као гробљанске удовице, шеткале по новој црнкастој тканини као да пасу. Само што се нисам хватао за главу од очајања.” (ЛНС, 45)

Поређење инсеката са црним удовицама алузија је на црне слутње коју њихова појава буди у наратору. Убрзо ће их приметити и иследник и тиме стећи разлог за гађење и презир према саслушаваноме. Завршница приповетке враћа се у приповедну „садашњост”, четрдест година касније, када наратор покушава да расветли узроке чињења зла, али и да реално сагледа карактере људи који су били део те паклене машинерије. У сврху осветљавања политичких зверстава Михаиловић ће рећи: „О злочину није лако ни писати, а камоли носити га на души” (ЛНС, 61).

Приповетка *Ранко и Власта* тематизује приповедачев боравак у ћупријском затвору педесете године, те се на претходну причу наставља по принципу „шта је било после”. Затворска атмосфера и свакодневница послужила је као инспирација за поједине сцене у роману *Чизмаши*. Аутор истиче и да ће касније схватити да су општи услови у поређењу са већим затворима, у малом ћупријском били сасвим солидни:

„У малом затвору, где је храна лошија него у онима већим (...) добар део милиције избегава да учествује у батинању, а поготово у физичком уништавању затвореника, од чега се просто-напросто ужасава, и готово редовно спроводи неку врсту невидљиве опструкције затворског система терора. Касније, на Голом отоку, кад будем желео да се сетим нечег лепог у животу, нећу ићи даље од ћупријског затвора, који ће ми се представљати као место где је мој лични дигнитет, упркос свему, остао неокрњен.” (ЛНС, 65)

Карактеристично михаиловићевски, доживљај утамничења представљен је преко репрезентативних личности које су својим карактерима обележиле период његовог затворског живота. Ту се нарочито истиче лик управника затвора, водника милиције Илића, који је био „лепушкаст, господствен сељак из Левча”. Илић се нарочито се истиче тиме што је на дежурства понекада доводио своју четворогодишњу кћерку, чије присуство уноси онеобичење и оставља чудесан утисак на читаоца који призор посматра из перспективе некадашњих робијаша. „Предочени сумор затворских дана и трагички патос приповедног сведочења, овде су релаксирани једном некарактеристичном појединишћу, која је дата у функцији поетски симболизоване стилизације описа. (...) Та епифанична нестварност коју је у очима кажњеника подстакла „пахуљичаста белина” њене појаве, као симболичка противтежа сивилу њихових живота, на заточене је оставила нарочит утисак” (Аћимовић Ивков 2018: 99). Још једна од карактеристичних личности је и Илићев заменик, Ранко Шљивић, којем због склоности пићу затвореници дају надимак *Ранко Шљивић од Левча, љубитељ левче и левка* (надевање сликовитог надимка подсећа на јунака-приповедача из романа *Гори Морава* који очевог пријатеља Максима назива *Максим-Пиздић-из-Руме-Има-Дупе-од-Гуме*). Књижевна личност овог јунака обликована је посредством језика: он се у говору служи дијалектизмима, жаргонизмима, вулгаризмима и псовакама, фразеолозимима те се издваја специфичноћу израза: „Шта је, не умеш да потрчиш?” (...) „Ћеш да умеш... јебем ти сунце студентско, кад те узне Шане под своје! Па ћеш и да трчиш и пипиревку да играш!” (ЛНС, 73-74); „Видим ја, лепо су те у твоје школе васпитали како да поштујеш старијег човека. И лепо си кутње васпитање добио!” (Исто); „Шта си то урадео, јебем ти сунце! (...) Ух, сунце ти калајисано!” (Исто); „Па, јеси ли луд! (...) Зар не видиш да оће да те убију!” (ЛНС, 77); „Ма што сам попио” (...) „него што сам уватио једну снашу! У, кака је, ко пушка! Просто, заљубио сам, се!” (ЛНС, 82); „Ма шта ће тебе боља рана? Скупо је то, не ваља се да се баца. Ти ћеш ионако брзо за колац.” (ЛНС, 83); „Власто, немо’ да се зајебаваш! Немо’ ја све да ти јебем, Власто!” (Исто); „Коњу један! Магарчино четничка! Не би ти био четник да ниси магарац и будала!” (ЛНС, 84). Аћимовић (2018: 100) истиче да се (језичка) личност кључара Ранка нарочито истиче у односу са затвореником Властом Ајдуком, јер оба јунака покреће на делање „исти начин социјално-језичке мотивације”. Властин портрет аутор описује рекавши да је: „некадашњи ћупријски пекар, на кога се, као на опасника ван закона, гледало као на осуђеника на смрт.” (...) „више хајдук него четнички герилац и више разметљиво лапрдало него хајдук, провео је по кучајским вукојебинама четири-пет година.” (...) „Мешавина шарлатана (...) духовитог лакрдијаша и бистрог зезанта (...) забављао се као на некој фудбалској утакмици и изгледало је као да му је сваки затворенички тренутак врхунски узбудљив.” (ЛНС, 79-80). Ранко и Власта граде однос међусобног надмудривања, обојица склони шали и духовитим опаскама, али обојица и носећи обележја народског духа и језика. Мотив смеа и хуморни елементи, изнова се код Михаиловића јављају скопчани са мотивима угрожености, страха и смрти, те се смешом отклања туробност, тежина и високи тон озбиљности приповедне ситуације, а то је у овом случају застрашујуће искуство логора. Ситуација је додатно онеобичена чињеницом да су јунаци представници супротстављених страна, један је тамничар, а друго затвореник, али се и поред овога повезују посредством начина комуникације и језика, те се овим апострофима универзалност људскости и указује на то да се зрно топлине и познатог може пронаћи и на најмрачнијим местима. Стална „препуцавања” Ранка и Власте и вулгаризми и псовке којима се користе имају за задатак депатетизацију израза, овим грубим шалама прави се отклон од могућности да се склизне у сентименталност. „Оваква људскост код затвореника осуђеног на смрт (...)

иде подруку са његовом задивљујућом независношћу. Четник Власта (...) треба у затвору да буде сломљен мучењем и изгладњивањем. Ипак, мучени не престаје да пева песме и збија шале на рачун тајне службе” (Ходел 2020: 231). Изванредни витализам и победа живота над песимистичким понором оличена је и у поновном случајном уличном сусрету аутора-приповедача и Власте после десет-петнаест година. Премда се и овај догађај представља са типичим хуморним отклоном – и један и други чине гест показивања лакта неке замишљеном осмећујући се – њиме се одаје почаст свему што су преживели и упркос томе задржали искру отпора, стабилно и чисто језгро људскости и животности.

Приповетка *Руководилац радова* говори о искуству које је јунак-приповедач имао са руководиоцем радова на Голом отоку, који „није нашао ништа боље, него да осећа завист” (ЛНС, 92) према утамниченом младићу. „Био је црногорски колониста из неког војвођанског села”, „Није био класичан батинаш, (...) није био од оних намргођених ревидираца који те застрашују (...) „он је, огрнут својим авијатичарским шињелом, имао спремно руководилачко одстојање, строгу реч опомене или чак мало и сојског црногорског презира” (ЛНС, 92). Када наратор добије улогу „водника” наћи се на положају на ком има задатак да надгледа затворенике који су из неког разлога бојкотовани те су као „бојкоташи” добили посебан радни задатак. На овом положају јунак ће добити прилику да се сусретне са неколиким личностима, чијој је муци и судбини посведочио и које су оставиле неумитан траг у његовом сећању. Неки од њих су Михаило Реновчевић, Спасоје Зрењанин и Осијечанин Иван Пауц. Нарочито са Реновчевићем имао је специфичан однос, за кога наводи да је „трпео неописив терор” (ЛНС, 97), јер су га тукли и мучили ноћу, кад се не види, али „Михаило је, (...) испршен и оштрог профила, само пред себе гурао своју бандоглаву истурену доњу вилицу као у бултеријера и изгледао као да главу у животу није погнуо” (ЛНС, 98). Иван Пауц, Немац или Хрват из Осијека, такође је сатиран тешким задацима рада на „трагачу”, који је стоички подносио тако што гласа не ни испустио. У току једног разговора са Пауцем, који је иначе био недозвољен, приповедач ће признати: „Занимао ме је и желео сам да сазнам ко је и шта је, кога има од породице и како се нашао на Голом, како је ступио у есесовску или усташку јединицу и какав је био поступак за то. Било је у томе извесне интелектуалне, можда, кобајаги, и књижевне радозналости” (ЛНС, 106-107). Аћимовић (2018: 102) истиче да „та напомена, без обзира на релативизацију, није без значаја за разумевање жанровске (документарне и приповедне) природе ове књиге и за њено уклапање у Михаиловићев стваралачки систем, јер приповедач истиче како га је занимао појединачни случај захваћен колоплетом историјских догађаја. При ситуирању тих предметних појединости захваћених из сећања у наративизовани поредак приповетке, он је имао сталну бојазан да оно о чему приповеда не уводи у „салон за шминкање”, да не изневери базичну истинитост и веродостојност догађаја којима би да буде аутентизовани литерарни сведок.”

У причи *Чизмаш у кицошком оделу* у центру приповедне потке о голооточком искуству налази се изнова један – портрет. Овога пута то је „несмајни, неприлагодљиви, немогући камен-човек Драган Стевановић” (ЛНС, 125), још један заточеник који је подносио неописиви терор и показао неизмерну храброст. По напуштању Голог отока, вратио се у родни Београд: „Био је груб, тврд чизмаш у кицошком оделу нежне боје, који радо истиче своје србијанско официјерско порекло, не подноси ни војску (...), ни своју бившу партију и идеологију ни већину људи у околини (...)” (ЛНС, 127). Контраст у наслову приповетке саобразан је контрасту у приказу јунакове личности: Драган Стевановић

истовремено је стамена, тврда фигура чија се постојаност пореди са каменом, али и нежна природа, која се оличава на његовом каснијем кицошком оделу и сензибилитету за уметност, односно афинитету ка писању. Од јунака аутор ће прикупити и грађу за роман *Чизмаша*, а њихово познанство прераста у пријатељство и присан однос који ће потрајати све до Драганове смрти. Премда је прошао кроз бројне животне ломове и промене, селидбе, везе са женама и одао се пићу, Стевановић остаје еталон несаломивости и пркосног достојанства као суверени господар своје судбине.

Приповетка *Тромоторац из Железника* говори о јунаку по имену Светомир Станковић, са првим надимком „Француз”, али и једним још карактеристичнијим – „тромоторац”, захваљујући томе што је чак три пута осуђен на боравак на Голом отоку. Непокорност је особина која је заједничка скоро свим јунацима о којима Михаиловић са објективно (али и са удивљењем) ретроспективно говори из сопственог затвореничког искуства, а за Свету Француза рећи ће: „Није он морао никога ни за шта да моли нити да трпи икакве уцене. (...) Његова сељачка слобода била му је милија од било чега на свету” (ЛНС, 145). Приповедач наводи и да је Станковић био тврдокоран и у својим уверењима, која ни по коју цену није желео да мења, али да су доброта, човечности и племенитост принципи којима се водио, као и виталистичко језгро породичног живота као неприкосновена светиња. Својом вредноћом Света без журбе стиче и гради, развија своје имање и напредује. Подиже кућу, за унука купује аутомобил. На његовој сахрани јавља се карактеристичан михаиловићевски мотив пса, који је овога пута скопчан са обновом живота. Светин унук игра се са њиме, чиме се симболично уз мотив смрти скопчава и мотив отклона од трагизма исте, сада кроз приказ односа младића и пса:

„Куче одмах скочи и, гледајући га одоздо у лице, истрча пред њега. Стављало му је до знања да је ту и захтевало да се то присуство запази. И они су се једно другом радосно смејали. То је један млад пас, разумео сам, налази себи новог, младог газду. И изгледало ми је да тиме један живот који тек надлази прихвата оно што је управо прошло и да се радује што је имао таквог претходника какав је био мој другар Света Француз.” (ЛНС, 151)

Приповетка *Вредност љубави* говори о приповедачу који се кроз сећање на голооточно искуство сећа и односа са некадашњим пријатељем, који до краја приповести остаје неименован и његово издајничко понашање, додуше не према јунаку-приповедачу лично, али према другима, због којег свеједно није желео више да га види. Наратор тек накнадно расветљава када стиче увид у сазнање шта се заправо десило и како је некадашњи пријатељ био уцењен. Приликом њиховог сусрета у приповедној садашњости, много година након Голог отока, веч остарели пријатељ говори о искреној љубави са женом Радом која му је била тадашња љубавница и са којом је планирао бег. Ова љубавна веза послужила је Служби за уцену, тако да је осим информација које је морао одавати, пријатељ добио забрану напуштања жене са којом није био у dobrим односима и одлазак са оном коју је волео и са којом је планирао будућност, чак и кад је био на слободи. У садашњости он, већ стар и уморан, нема илузију обнављања контакта са оном која је некада била предмет његове жудње, премда му приповедач предлаже да би се могли распитати о њеном контакту: „Боље је овако. Нека и она и ја мислимо да се наша љубав заиста догодила и да се догодила друкчије и боље. Можда ће нас та мисао још мало у животу грејати” (ЛНС, 177). Овиме јунак симболично бива кажњен за своје понашање, али неочекивано и буди разумевање за

поступке из прошлости. Расветљавањем овог случаја приповедач нам даје увид у сложени систем не само трагике затвореничког, него целокупности и сложености људског искуства, са свим заносима, разочарањима и љубављу која пронађе пут да процвета чак и на најмрачнијим местима.

У причи *Шарл Азнавур и његова публика* наратор говори о још једном познанику са којим га повезује искуство са Голог. Премда његово право име не бива откривено, интересно је да га физиономијом подсећа на француског шансонијера: „На Голом отоку био је мршав као птичица и, онизак и округле, проћелаве лобање, избочене браде и тамне коже, да је отворио уста да запева, из њега би ваљда морао да потече глас шансонијера Шарла Азнавура.” (ЛНС, 179) У овом опису налази се и комичан отклон од трагике и гротеске приказа тела изобличеног од мучења у логору. Одмах по доласку, пролази кроз шпалир шибања, а затим се, желећи да умре достојанствено, у њему буди бес и он баца камење на своје мучитеље, да би напослетку покушао да себи прекине живот тако што се залети у стену и удара теменом о њу. Међутим, јунак ће овај страшни ударац ипак преживети („Али моја црногорска глава је, очигледно, тврђа него што би требало” (ЛНС, 190). Након свих тортура, добија место радника у тесарској радионици, у замену за одавање информација о заробљеницима. Ово ће га и касније прогањати, све док се не буде уверио да је остао у добром сећању код оних са којима је у затвореничким данима имао додира. Р. Ходел (2020: 231) истиче да ова приповетка „сведочи о непоколебљивости хуманог људског језгра које је и у нељудском окружењу способно да развије изузетну харизму.”

Приповетка *Како то да напишем, другар* наставља сличну атмосферу као и претходна, али овога пута јунак је јеврејски сликар Алфред Пал, који жели да јунак-приповедач забележи његово искуство. Приликом другог његовог доласка у логор дочек се приказује натуралистички сликовито:

„Као *двомоторац*, у строју за дочек ужасно сам претучен. Ушне шкољке су ми готово смрскане и нарасле су као црне тениске лопте; доктор Николић ће ми их сачувати, просто, резнувши скалпелом по отецини. Уз повреде по леђима и грудном кошу, уз флегмоне по ногама, задобио сам и огроман хематом на глави, који ми је затворио оба ока. А како на једно већ нисам видео, могао сам да ходам тек ако бих капак на другом одигао прстима. (...) У гањању сам изгубио гумене опанке, па сам на оштром камењу исекао ноге. Притом, сљуштили су ми се и жуљеви на длановима, који су се претворили у кржаве отворене ране, и испечен сам од сунца, добивши боју куване шаргарепе с пливовима.” (ЛНС, 205-206)

У застрашујући реалистички опис логораша у мукама, аутор уноси ефекат онеобичавања путем карактеристичних стилских средстава (*црне тениске лопте*, *боја куване шаргарепе*), која доприносе пуноћи израза и благом снижавању тона о ужасу о којем се приповеда. Атмосфера у затворској болници такође је приказана уз слутњу језовитог: „У трећем кревету до мога (...) лежао је неки изможден човек, чија глава није била већа од песнице. Он је испод покривача ћутао без покрета као цепаница и нити је устајао, нити шта тражио, нити ишта примао” (ЛНС, 207). Поређење логораша са неживим објектом – цепаницом – има за циљ да предочи крајњу немоћ човека који постаје беживотна клада и беизлазност ситуације у којој се нашао, те нељудскост атмосфере која људско претвара у нељудско. И друге бројне ситуације сусрета са смрћу описане су у приповеци, а у завршном разговору између јунака и приповедача, наратор се пита „како се то може написати”,

алудирајући тиме на неописивост ужаса који су се десили и којима су обојица сведочили. „То се (...) не може ни написати ни нарисати” (ЛНС, 216), говори сликар сумирајући своје искуство патње и злочина којем је сведочио. „Таквим разумевањем организације искуственог материјала у исказ исповести и приповетке бива оправдано присуство бројних описа патњи и страдања у овим текстовима, као и присуство различитих материјалних појединости које их документовано подупиру, пошто они треба да најверљивије посведоче животну и историјску истину која се у овим текстовима реконструише и успоставља, тако што се једна велика политичка тајна вољом сведока поуздано раскрива” (Аћимовић 2018: 108).

Завршна приповетка из збирке носи карактеристичан наслов *Мрзим голооточане*, а за разлику од претходног саговорника, који је о свом искуству желео што више да говори, овај јунак не жели своје да подели у параноидном страху да би могао наудити некоме. Премда је приповедач је и сам свестан да „свет за Голи оток не хаје и да много више воли да никад ништа о њему и не сазна” (ЛНС, 229), ипак је истрајао у својој намери да прикупи податке и грађу која му је потребна за покушај изношења истине о преживљеним ужасима. И у језгру ове приповетке налази се (неочекивано!) љубавна прича. Када се јунак коначно одважи да подели своје искуство, из његове исповести сазнајемо о његовој љубави према једној затвореници у логору, о љубави двоје младих које ни имена једно другом нису знали – јунак ће тек накнадно сазнати да је његова изабраница из Травника, али то ће остати једино што зна о њој – али су се споразумевали погледима и то је било довољно да знају све што је требало да знају једно о другоме. Јунаци ових прича, понекада неустрашиви и несаломиви, понекад сломљени и уплашени, језгро су истине за којом аутор трага. Говорећи о свом искуству, свом страху, пркосу, поносу, ужаснутости, гађењу, љубави, о својој људскости у нељудским околностима, они, кроз призму ауторовог доживљајног хоризонта и књижевну, приповедну стилизацију сумирају документарну вредност чувајући њену срж и само је додатно оплемењујући.

Јунаци као сведоци на периферији идеолошког дискурса у постидеолошком времену – *Преживљавање*

Приповедна збирка симболичног наслова *Преживљавање* у свом тематско-мотивском језгру носи Михаиловићеву опсесивну тему политичких прогона, мучења, логора и утамничења, али са разликом да у оквиру ове књиге аутор више настоји да прикаже животе преживелих након логорашког искуства и да дочара на који начин су њихове судбине обликоване у приповедној „садашњости”, са неумитним освртом на трагедију која их је на различите начине одредила. Књига је објављена 2010. године, а за њу је Михаиловић 24. фебруара наредне године добио Виталову награду „Златни суцокрет” (Ходел 2020: 251). У композиционом смислу, збирка се састоји из седам приповедака, а доминантно је стандарднојезичко приповедање у трећем лицу. Јунаци са маргине, који након горког искуства борава на Голом отоку или прогона различитих врста не успевају да се потпуно реинтегришу у друштво, чији су, наводно, равноправни чланови, а у реалности имају бројне потешкоће у проналажењу свог места у њему. Преживели јунаци сумирају своје искуство и преиспитују га тиме што су мрачним политичким догађајима не само сведочили⁴², већ и у њима учествовали. Премда се ради о уметничком тексту, склоност документаризму и исповедној форми, односно приказивању историјских ужаса кроз сведочења учесника, он добија значај документа (Душанић 2017: 291). С друге стране, фрагментарност и реторичност овај текст чини проблематичним извором за историографију, а Д. Душанић (33) то тумачи само „несавршеношћу памћења”⁴³. Колингвуд (2003: 222) историју дефинише као „веровање неке друге када он каже да нешто памти. Веровалац је историчар; особа којој се верује назива се његовим ауторитетом”. Поред тематике затвореничког искуства, аутор се у оквирима ове књиге бави и преживљавањем у најбаналнијем облику осмишљавања свакодневног живота. У складу са тиме, могли бисмо рећи да су прве три приповетке мотивисане некадашњим политичким прогоном, те темом одбачености и неприпадања, док у осталима јунаци нису трагично обележени, али њихов живот ипак није лишен бесмисла. Премда је приповедање већином у трећем лицу, уз постојање наративне дистанце о ономе о чему се приповеда, управни говор је далеко заступљенији од неуправног, што утиче на стилску маркираност текста⁴⁴ (Ковачевић 2012а: 188).

Приповетка *Мика Џован његовог живота* говори о пензионисаном лектору Милоју Зорићу, јунаком-маргиналцем, повратником из логора, који у потрази за послом доспева на

⁴² Јонски облик речи *историја* од глагола *historein* (испитивати) повезује се са кореном *idein*, видети, и *oida*, знати. Отуда је сведок *онај који је видео својим очима*. (Катрога 2011: 73)

⁴³ „Несигурност која прати настојање да се прошлост сазна и представи, сенчи и сваки покушај да се посведочи о историјском догађају који својом јединственошћу превазилази наративне могућности сведока” (Душанић 2017: 39)

⁴⁴ „За разлику од реченица управног говора које могу бити и/или обавештајне (изјавне) и/или упитне, и/или узвичне, или пак упитно-узвичне (...) реченице неуправног говора увијек се интерпункцијски остварују само као обавештајне (изјавне). Због тога и није чудо што се у неуправном говору не могу директно (...), него само описно пренијети афективни садржаји (...)” (Ковачевић 2012а: 188)

место које ће асоцијативно активирати његова сећања на заробљеништво и мучења која је претрпео. Приповедање је у трећем лицу, а у оквиру ретроспективних деоница стичемо увид у Зорићев живот након изласка из логора: „Насред четврте деценије живота, већ трећи-четврти пут је остао без посла. Стан није имао нити се могао надати да ће га од неког добити, брак му је пропао и бивша жена, сиромашна као и он, грдила га је кад би закаснио да јој пошаље издржавање за дете. Као преморен пас непрестано је каскао по Београду (...)” (П, 16). Постаје јасно да се ради о јунаку који је трагично обележен, а сав интензитет његове трауме приказаше се у централном догађају приче, када Зорица пријатељ Сретен поведе на разговор за посао директору издавачке куће „Експорт прес”, Михаилу Симатовићу познатијем као Мики Џовану, за кога тврди да је избачен из Удбе због склоности ка алкохолу, а да је дужност обављао баш у Ћуприји, одакле је и јунак. Приликом сусрета са Џованом, постаје јасно да је прошлост неминовно оставила последице и на оне са друге стране историје: „Из свега у просторији нешто је говорило да ту борави човек незадовољан собом и испуњен нетрпељивошћу према свету, који не зна како да испуни свој празни живот” (П, 20-21). Необичан сусрет, приликом којег слабо проговарају обојица постаје повод за асоцијативно одмотавање клупка сећања, у којима се догађаји анахроно преплићу. Јунак ће се напослетку сетити како је управо Мика Џован био иследник на саслушању његових другова и њега, још у време док су били гимназијалци. Прича је изведена тако да се најпре пред читаоцима „отвара” непоуздани вртлог Зорићевог сећања на оптужбе друга Цилета и ислеђивање које је уследило због ове оптужбе, а када, затим, много година касније пред собом има досије и записник са саслушања, Зорић открива да је читаву оптужбу порекао, те да је овиме релативизовано питање истине и наглашено поигравање људским судбинама које су моћници и злотвори тако насумично предузимали.

Приповетка *Миш бели срећу дели* у тематско-мотивском језгру такође има судбину једног од бивших робијаша. Њен главни јунак, Милорад, „био је један од сто хиљада бивших робијаша најхуманијег светског поретка и један од сто милиона неуспелих светских писаца” (П, 31). Као и остали Михаиловићеви јунаци-маргиналици, и Милорад се суочава са егзистенцијалном кризом у постсоцијалистичком друштву и помало је изгубљен у настојању да пронађе своје место у новом поретку. Као самохрани отац, са сином Дејаном станује као подстанар, објавио је само једну „књижицу” приповедака, у чему можемо пронаћи аутобиографске елементе јунака-уметника, а позван је на разговор од стране директорке школе свог сина, како би се школска управа известила о томе на који начин се јунак брине о свом детету и да ли је то адекватно. У композиционом смислу, могуће је приповетку поделити на два дела. Полунепријатан дијалог током којег постаје јасно да су слобода и сигурност и даље далеко од реалности за Милорада у центру је првог дела приче, док се други део односи на догађај који јунак опажа на улици, који оставља донекле фантазмагоричан утисак. Након разговора са директорком и синовљевом учитељицом добијамо увид у његово душевно стање: „Зебао је да се ка његовом животу и даље упућују неки тајни погледи – да ли ћу се икад, питао се, ослободити од њихове параноје? – и био је утучен. Хоће ли се ово, питао се, ма кад завршити? Скоро две деценије није видео излаз и једино се ваљда тврдоглавошћу одржава изнад воде” (П, 36). Приликом повратка из школе, јунак ће, пролазећи поред зграде некадашњег градског затвора званог Главњача, где је и сам био на ислеђивању, сведочити сукобу који се дешава управо унутар те зграде. Од окупљене масе сазнаје да тамо изгледа „неког кољу”, на шта ће јунак реаговати тако што се одлучи да се попне у зграду и покуша да заустави сукоб. Када досле у просторију из које долази бука, сазнаје да се двоје старих људи сукобило око станарине, односно да стара станодавка

покушава да избаци из стана исто тако старог и оронуло подстанара који јој није исплатио договорену кирију. Милорад човека препознаје као локалног продавца срећки, који је некада на Зеленом венцу узвикивао: „Миш бели срећу дели! Погоди шта ће ти се у животу десити!” (П, 41) Овај иронични отклон на неки начин хуморно снижава тон приповетке, али и свеочи о општој беди и социјалном и егзистенцијалном статусу људи, не само главног јунака-маргиналца, већ целокупног друштва. Спор се успешно окончава доласком милиционера – „Изгледали су лежерно као да су улицом дошетали” (П, 43) – који не показују веће интересовање за овај случај, али позивају Милорада на сведочење, уколико то жели. У разговору између милиционера и јунака учачамо неразумевање и иронију када Милорад изјављује да није милиционер, већ интелектуалац, док милиционер ову тврдњу дочекује помало саркастично: „тим тоном поновљене горке јунакове искуствене спознаје о понижести, изопштености, „испражњености” и „изаканости”, окончана је приповетка у којој разумевања, подршке ни животне среће није било ни за продавца срећки, а камоли за писца са тешком политичком мрљом у биографији” (Аћимовић 2018: 144). Међутим, прича се завршава тако што милиционер и јунак ипак успевају да пронађу „заједнички језик” и некако се спријатеље. Р. Ходел (2020: 252) истиче да „ово пријатељство између двојице људи који припадају потпуно различитим миљеима и слојевима има за Михаиловића „програмски” карактер управо зато што се тако самоподразумевано и непретенциозно развија. Оно егзистира идеолошке представе о једном бољем свету. Чини се да је људскост више ствар карактера него идеологије.”

Приповетка *Мајмун у прозору* подељена је на два чина, од којих се сваки одвија на различитом временском плану, те је приступно михаиловићевско кретање кроз временске перспективе прошлости и садашњости. Први део приче одвија се у приповедној „прошлости”, када је јунак Зоран боравио у затвору, док развија посебан однос са чуварем Љубинком – „Били су исте висине и истих година о ваљда у исто време допали затвора – један као затвореник, други као кључар” (П, 48) – што нас може асоцирати на однос јунака у приповеци *Ранко и Влада* из збирке *Лов на стенице*. Зоран је повратник у тамници и живот му је искидан овим прогоном. Након месец дана на слободи, враћају га на три месеца у затвор и он самог себе доживљава као пајаци, као беживотни објект у рукама више силе у коју нема баш много поверења. Слушајући женске разговоре из суседне баште помислиће: „Жене нису хајале за то што се на двадесетак метара од њих кисели варошки затвор пун болесне влаге нити за то што негде у затворском прозору цеци непознат затворенички мајмун” (П, 54). Уз све ово, Зорана мучи неузвраћена љубав према девојци Драгани, која се напослетку ипак одлучује за његовог друга Милована, који болује од плућа – мотив плућне болести још један је карактеристично михаиловићевски мотив. Други чин посвећен је приповедној садашњости, у којој се већ остарели јунак враћа на место патње и злочина. Иронија се интензивира и чињеницом да је некадашњи затвор претворен у медицинску школу, чији дежурни чувар Мирко, пензионисанирадник Народне милиције, старчеву посету посматра помало са досадом, не схватајући шта је то за чим старац трага обилазећи око зграде.

Прича *Лепо писање* унеколико одражава аутопоетичке, тј. метапоетичке⁴⁵ ставове о књижевности и тиме је јединствена у стваралачком опусу Драгослава Михаиловића. На овај начин аутор донекле разобличава приповедну илузију, премда и даље носи „маску” књижевног јунака. Јунак ове повести, Лека, пензионисани је универзитетски професор који се труди да испуни смислом своје позне године. Он одлази на летовање у сеоски пансион на Гоч, недалеко од Врњачке Бање, где ће се, упоредо и неодовојиво од напредовања његовог писања студије о Борисаву Станковићу, развијати и његова необична веза са Стевком, куварицом у пансиону која је била удата за власника Сретена. Ставови које јунак овом приликом износи о односу теорије књижевности и саме литературе су следеће:

„Теорија књижевности, сматрао је, мора да буде самосвојна и да изразе којима се служи и закључке које изводи доказује из себе саме и из сопствених појединости и причува, а никако осврћући се према такозваној стварности. Шта значи књижевност која личи на стварност? Да ли би се у исто време могло рећи да постоји и стварност која личи на књижевност? Каква би то била стварност?” (П, 82); „(...) Теорија књижевност као наука с таквим амбицијама у стварности помало личи на једну прегојену бубашвабу” (ПРЖ, 83); „Литература је много сложенија него што је пуко придржавање припростих граматичких правила. Граматичка правила у једном језику јесу важна и стварају опште услове за развој културе, али литература, као стваралаштво појединца, још је важнија. Без оног изузетног стваралачког појединца општи културни услови не значе ништа” (П, 85).

Повод за овакво размишљање је писања студије о Бори Станковићу, током којег се јунак бави његовим односом са Андрићем, а нарочито Станковићевим језичким осећањем које је несумњиво дијалекатски одређено, због чега је критичка јавност, укључујући и поједине књижевнике оштро протестовала настојећи да докажу да „аутор који не влада добро књижевним језиком уопште нема креативну моћ” (П, 85). Овим ставом отвара се „додатно поље значења саме Михаиловићеве приповетке, тако што указује на стваралачки утицај и сродничку линију између писаца. Али, не само између двојице класика српске књижевности, већ се том поретку имплицитно придружује и сам Драгослав Михаиловић. И то тако што његов јунак у свом тексту и лично дубоко саосећа са јунацима својих узорних претходника, као и са њиховим творцима” (Аћимовић 2018: 150). Љубавна игра са Стевком такође ће бити остварена посредством текста на којем професор ради: приметивши да жена ишчитава странице које је исписао, он наједном настоји да се потруди што више, не само око садржине своје студије, већ и око лепоте рукописа, како би она што јасније могла да сагледа и схвати о чему се ту ради. Необична веза кулминира љубавним сусретом који је управо мотивисан јунаковом стваралачком делатношћу, те он добија потврду за свој доживљај љубави и лепоте у виду Стевконог препознаваа, и то онда и тамо где се најмањ надао. Напуштајући пансион у којем је боравио, пензионисани професор Лека поставља себи низ реторских питања, која нас враћају на унутрашњи доживљај јунака: „Да ли ме је ово Бог наградио? Јесам ли овакву срећу заслужио? Које сам добро Богу учинио да ме овако одликује? (...) Хоће ли ова кућа (...) умети да памти моју данашњу радост?” (П, 96).

⁴⁵ „Најмањи заједнички именитељ метапрозе јесте истовремено стварање прозе и исказ о стварању те прозе. Та два процеса спаја напетост форме која уклања разлике између 'креације' и 'критике' и стапа их у појмове интерпретације и деконструкције.” (Несторовић 2000: 69)

Приповетка *Плач Јована Тркуље* такође се бави темом љубави, а у средишту опет има јунака-маргиналца, који живот проводи у настојању да пронађе сигурност, али од убиства оца и брата у Лици, преко напуштања Хрватске, насталности посла и мајчине смрти, са четрдесет седам година и нежењен, нашао се у Београду. У централном делу приповетке налази се прича о односу између јунака и његовог станодавца и сустанара, Станоја, који непрестано прича о својим љубавним авантурама, помало досађујући јунаку, али више од свега га подсећајући на његову сопствену изгубљену младост и усамљеност. Када једном приликом заспи приликом Станојеве приче, овај ће то схватити као увреду и Тркуља ће се поново наћи на улици, чиме се наставља његово лутање и немогућност да пронађе упориште у било ком смислу. Тркуља је био продавац књига који се дивио писцима и сматрао их „надљудским створовима”, али сви његови ставови о књижевност били су формиран на основу утиска о човеку који је књигу написао. Уметност, уопште, остаје за њега недокучива тајна, којој се диви из даљине, али у коју никада неће истински покушати да проникне. Сећајући се пређашњег љубавног живота, јунак открива и своју велику љубав према – женама: „Колико је њих досад волео, колико желео! Да ли је икад ишта у животу толико желео као њих, да ли је осим њих икад ишта уопште желео? Могао би рећи да им је посветио читав живот, да ваљда откако зна за себе ништа друго и не ради него њима служи. Кад сада промисли, чини му се да је све што је у животу урадио увек чинио само ради њих.” (П, 113). Сећајући се минулих љубавних искустава или бар њихових наговештаја, сумирајући утиске промашености сопственог живота, јунак седећи на аутобуској станици, без места на које би се склонио ни икога ко би му се обрадио, ламентира над својом судбином, сањајући о слободи и, надасве, о – миру.

У приповеци *Умро је стари Луј* представљен је брачни пар који живи у привидној оази мира, али који итекако има потешкоћа у остваривању љубави и проналаску заједничког језика. Радојко Милановић је преводилац који машта да постане писац, док са женом Снежаном има бројне несугласице, нарочито у погледу њене породице. Они живе у београдском насељу Раковица, а сугестивни и понешто натуралистички опис овог насеља као удаљеног и изолованог указује и на јунаков положај:

„После свеже, хладњикаве ноћи јутро би се, са сунцем, жустро испело до највруће жеге. Врелина би, као огроман, љутит тврдокрилац, насрнула да прљи свеоко себе и преподне би се отезало као гладне године. Од два по подне на сунце би се навукла некакава мрена. На насеље би села оморина као натронтана пијачарка на клозетску шкољку. Тежак, влажан, блунав ливнички и фабрички задах на укварена јаја и прокисли купус успузао би се на падину са стамбеним троспратницама и налегао би на раковичку котлину прожимајући је као вода сунђер.” (П, 122)

Постаје јасно да се описом животне околине и атмосфере која је скоро инфернална, указује на тескобу и безизлазност. Као и остали Михаиловићеви „изгубљени” јунаци са периферије, и Радојко не може да се скраси и пронађе свој смисао. Сазнајемо да му је један брак, из ког има сина, већ пропао и да се плаши да и однос са Снежаном иде у том смеру. Као да њихова порекла, Снежанино београдско и Радојково шумадијско никако не могу да се помире те они непрестано замерају једно другоме најмање ситнице. Сукоб кулминира и физичким насиљем, након чега ће се супружници избегавати данима, све док их поново не споји вест о смрти Луја Армстрога, старог цез музичара кога су обоје волели. Крај приповетке у приповедној „садашњости” доноси сазнање о томе да је Снежана Радојка

напустила пре пет година, да сада живи са новом женом, да је наставио успешно да се бави превођењем, али да роман и даље није написао. У џепу проналази цедуљицу са натписом: „Стално мислим на мој роман. Дању и ноћу сам са њим.” (П, 138) Овиме се сугестивно указује на промашеност живота, неиспуњење жеља и немогућност јунака да се избави из зачараног круга неостварености.

Последња приповетка из збирке уједно је и насловна – *Преживљавање*. Није случајно да се баш ова прича налази на финалној позицији у зборци, јер је њоме аутор желео да поентира и да повеже све претходне судбине о којима је писао. За разлику од претходних, приповедач је у првом лицу, чиме се постиже утисак веровања у истинитост иказа о ком приповеда. Главна јунакиња је седамдесетогодишња архитектица Јелена Холцер, која се са наратором сусреће и почиње причати необичну исповест о свом животу, неодољиво подсећајући на бројне трагичне, али преживеле јунаке из збирке *Лов на стенице*. Јелена је београђанка немачког порекла, због чега је небројено пута хапшена од стране окупатора, четника, али и комунистичке власти, бивала у логору и затворима, претрпела бројне губитке и потресе, све док коначно није дошла пред смирај живота у приповедној садашњости, када живи прилично монотono. Премда се наратор најпре чуди приликом јунакињиног неочекиваног отварања, током повести он проналази разумевања за њене поступке, разумевајући дубље њену страдалничку судбину и невероватне околности које је преживела. У овоме можемо пронаћи сродност са тврдњама М. Бахтина о активном емоционално-вољном односу према унутрашњој одређености човека: „Преживљавајући се ван себе у другом, преживљавања имају ка мени окренуту унутрашњу спољашњост, унутрашњи лик (...) Та спољашњост душе другог, као да је прецизно унутрашње тело, и јесте интуитивно-видљива уметничка индивидуалност (...) – оно што може бити идеализовано, херојизовано (...) Ту моју активност која иде споља, у односу на унутрашњи свет другог обично називају саосећајно разумевање.” (Бахтин 1991: 111) Од учествовања у покрету отпора као скојевка, преко заробљеништва и силовања од стране четничког команданта, преко добровољног рада у фабрици у Немачкој, где ће упознати и колегу Миодрага Станимировића, са којим ће боравити у логору, али и имати љубавну везу, након рата, до враћања у Београд, где ће их неколико пута хапсити Озна, што ће се трагично завршити Миодраговим погубљењем без суђења. Током исповести открива се да се јунакиња осећа кривом не само због смрти некадашњег љубавника, него и четничког команданта о коме је испричала приликом саслушања. Након расанка од Јелене Холцер, приповедач ће помислити: „Шта човек, мислим се, да ради са својим животом?” (П, 161) и можда управо ово питање сумира (бе)смисао људских судбина неумитно обележених страдањем и лутањем, али ипак, упркос свему – преживелим.

Закључак

Уметност прибегава стварном само да би га поништила и да би на његово место ставила нову стварност

(Ж. Русе, *Облик и значење*)

Како се у књижевноуметничко дело уграђују „непоновљива природа уметника и његов поглед на свет, дух епохе и улога писца у интелектуалним тенденцијама времена, затим карактер народа и историјски, политички тренутак којем уметник припада” (Перишић 2012: 19), дело Драгослава Михаиловића обилује специфичностима по свим наведеним критеријумима. Разлог пишчевог „престижног места у савременој српској прози је изворан приповедачки дар, једноставна и занимљива, живописна и уверљива прича” (Пијановић 2012: 12). Реалистички подстицај и стварносно искуство на коме почива његова проза бива трансформисано вештом и интенционалном стилизацијом, најпре на језичком плану, а затим и на плану фабуле. Михаиловићев стил је „дистинктна црта уметнички лепог у односу на природно лепо” (Симић 1991: 254), или у односу на – истинито. Ф. Ниче уметност сматра „божанственијом” од истине (Ниче 1991: 250), сматрајући је правим задатком живота, његовом метафизичком делатношћу. Ако мотивацију посматрамо као образложење потекло од субјективног искуства, уз момент једног личног погледа на свет (Флакер 2011: 36), језик је средство дочаравања, убеђивања у истинитост приповеданог искуства. Ознаке фикционалности у комбинацији са ознакама истинитости наводе рецепијента/читаоца да „на причу реагује *као да је истинита*” (Радић 2011: 51). Непатворено животно искуство, као и језичка грађа системом суптилним фикционалне моделизација добијају „естетски валидан облик приче” (Исто.) На питање да ли књижевна књижевна фикција подражава живот (Шефер 2001: 268-269) даје двојаки одговор: с једне стране, „оно што писац може подражавати, у стручном смислу те речи, су феномени вербалне природе”; док, с друге стране, „наративна фикција обликује ситуације и радње по узору на живот или да читалац, док чита замишља опасне ситуације и приповедане радње.” Овиме се као основни циљ стварања фикције истиче стварање својеврсне „реплике света” (Исто.) Половина (1999: 245), разматрајући текстуално-семантичке појаве с обзиром на удео јединица и супрасегментних елемената различитих језичких нивоа, од фонетског до макротекстуалног, долази до закључка да се и на временској и на просторној равни језичког континуума, као и на равни хијерархијских односа, језичке појаве умрежавају у мисаоно-сознајно-когнитивном апарату језичког корисника.

Суштинска карактеристика Михаиловићевог уметничког израза јесте конотација у виду подстицања читаоца на емоционални однос према изговореном/прочитаном. У ту сврху језичка и естетска вредност остварује се разлитих експресивних средстава која настоје да остваре интерактивни однос између говорника и слушаоца, односно писца и читаоца, а у ову сврху користе се језичка својства из дојезичке епохе (Симић 1991: 229)⁴⁶ Премда се аутор у неколиком својим делима користи стандарним језиком (најчешће у приповедним збиркама и романима у трећем лицу: *Ухвати звезду падалицу*, *Треће пролеће*, *Злотвори*, неке од приповедака из збирки *Јалова јесен*, *Лов на стенице*, *Преживљавање*), најинтригантнија у језичком-стилском смислу су она која садрже свесно одступање од стандарднојезичких норми, односно њихово намерно нарушавање ради постизања стилског ефекта, а то су дела у првом приповедном лицу, у којима је јунак повести истовремено и наратор исте (*Фреде*, *лаку ноћ*, *Петријин венац*, *Кад су цветале тикве*, *Чизмаши*). Најупечатљивији начин „доношења” стварносне перспективе или бар оне која неодољиво подсећа на стварносну јесте изградњом књижевних ликова, чија је карактеризација најпре језички мотивисана. Михаиловићеви јунаци су носиоци посебног наративног идентитета, они су засебне језичке личности, до танчина оживотворене изговореним садржајем. „Идентитет, схваћен у наративном смислу, је могуће назвати, слиједећи језичку конвенцију, идентитетом *лика*.” (Рикер 2004: 148)⁴⁷ Премда Рикер каже: „Лик је онај ко дјелује у причи” (149), у Михаиловићевој прози, лик је онај ко о деловању *говори*. На тај начин, аутор најпре полази од језика/говора као начина карактеризације lika, а затим приступа конституисању фабуле. Посредством приказа карактеристичних јунака-маргиналаца, аутор уноси „аутсајдерску” (Пантић 2015: 253) позицију приповедања, субверзивност у виду рушења дотадашњих постулата стандарднојезичког опредељења језика лепе књижевности и онеобичава не само приповедани свет него и сам чин приповедања. Језички „подстицај” (Рибникар 1987: 75) као полазница у стваралачком процесу покреће и условљава развој фабуле, а нарочито представља израз социјалне и психолошке карактеризације јунака, те он није само „пасиван инструмент, неутрално средство у реализацији унапред формиране прозне замисли” (Исто), већ основа на којој се развија идентитет михаиловићевског књижевног lika. Ови јунаци се конституишу тако што им се даје конкретан људски „глас” којим проговарају не само о сопственом искуству него и обликују целокупну социокултурну ситуацију говорног општења (Петковић 1990: 62). Фикција коју аутор ствара има уверљиве просторне и временске, а нарочито језичке одреднице. Приповедана стварност обликована је каузалним законима и детерминантама препознатим у материјалној реалности, те по много чему наликује „друштвеном и физичком уобличавању стварности” (Поповић 2011: 4). Жанровско опредељење аутора за приповетку и роман као специфичне књижевне врсте долази из епске ширине могућности изражавања те везе са усменом традицијом: у приповеци се ефикасније саопштавају нови садржаји и нове идеје” (Пантић 2015: 219), док је роман „и апсорпција и екстензија” (215); отуда у Михаиловићевој прози инкорпорирани кратки фолклорни облици попут бајалица, басми, клетви, народних песама итд. Премда се аутор служи примарним (простим) говорним жанровима насталим у околностима непосредног говорног општења, они се приликом уношења у уметнички текст трансформишу тако да добијају посебан карактер, доприносећи стварању индивидуалног

⁴⁶ Симић (1991: 229) истиче да су природна (биолошка) веза звука и смисла те предјезичке експресије подлога за развој језичког материјалног израза.

⁴⁷ П. Рикер наводи да је одлучујући корак у правцу једног наративног схватања личног идентитета учињен кад се од деловања пређе на лик (2004: 149)

стила. Естетичка функција језика у делима изарз је најпре особености стилистичких избора аутора, али и колективног залеђа народне традиције. Изградња индивидуалности у језику постаје примарни циљ, односно доминантно стилско средство аутора. А прелазак индивидуалних и језичких стилова из простог у сложени жанр „не само што мења тон стила у њему несвојственом жанру, већ и разара и обнавља дати жанр” (Бахтин 2013: 156). Тиме ће Михаиловић управо уношњем у свој текст кратких фоклорних форми исказаних „сочним и необичним народним речима” (Тошовић 2002: 186) на исти начин трансформисати ове жанрове чинећи их делом сложене структуре и допринети њиховом очувању и враћању у колективну свест путем комуникације са реципијентом. Анализи стратегије приповедања умногоме доприноси и улога аутора, али и улога реципијента/читалачке публике, што доводи до питања: „да ли је писац схваћен као демијург који управља својом фикционалном творевином и судбином њених актера, или пак као тумачи приповести виде искључиво читаоци?” (Поповић 2011: 4) Са једне стране, аутор има потпуну контролу над минуциозним представљањем приповедане/„говорне” ситуације и уметничким подражавањем реланости, али са друге, он подразумева читаоца који дели културни код са јунацима његових повести, јер имплицитни семантички индикатори указују на постојање прећутног знања/договора међу члановима исте заједнице (било да је у питању корпус лексике народног језика, митско залеђе, жаргон или термилошка лексика). Илузији усмености доприносе карактеристични тропи и фигуре, али и сказ, те доживљени говор⁴⁸ као језички феномен. Технику *сказа* као приповедачку стратегију Шкловски (1969: 170) одређује као „поступак очудности” односно онеобичавања текста јер „омогућава виђење у новом семантичком и мисаоном низу, будући да је срачунат на једног посве другог читаоца који тај језик прима у сасвим другој перцепцији, другим речима.” Тиме сказ мотивише промену перспективе и „отежава” књижевно дело. Посредством ове технике, приповедна садашњост је укључена у ретроспективну нарацију, а „записивачка меморија је повезана са прошлошћу о којој прича” (Русе 1995: 73). Са становишта типова језичког раслојавања (Кликовац 2008: 140) према употребној вредности на временско (архаизми, историзми, неологизми), територијално (варијантизми, дијалектизми) и функционално (термини, жаргонизми, професионализми), проза Д. Михаиловића саображава све наведене типове језичког варирања, односно аутор се користи свим наведеним варијантама раслојавања језика. Богатство речника и фразеологије (жаргонизми, дијалектизми, професионализми, колоквијализми, позајмљенице, деминутиви, хипокористике, пејоративи, опсцена лексика, псовке итд.), као и њихово различито порекло једна је од најупечатљивијих Михаиловићевих стилских доминанти. Нарочито се многоструко језичких перспектива огледа у приповедној збирци *Фреде, лаку ноћ*, у којој се јавља широки дијапазон дијалога идеја, култура и различитих дискурса. Структура исказа и намерне ортоепске интервенције, променљивост текста и промена говорне перспективе те техника сказа која ствара утисак непосредности говорне ситуације још је једна значајна карактеристика, као и стилска оријентација текста – ендолитерарна или егзолитерарна (Марјкевич 1974: 93) – упућује на ванкњижевне функционалне или жанровске стилове (говор, писмо, разговор). Техника сказа којој аутор прибегава у случају Лилике, Љубе Шампиона, Петрије, Жике Курјака доноси елементе живог, нестандарног говора, те се Михаиловићева наративна конструкција гради као „имитација веродостојне гласне исповести, забележене – без икаквих пишчевих

⁴⁸ „Доживљени говор налази се на средини између директног и индиректног (...) тако да би неки приповедач могао непосредно да пренесе мисао неког од својих ликова и да на тај начин успостави тесан контакт између читаоца и лика.” (Кајзер 1973: 173)

интервенција – на магнетофонску траку.” (Рибникар 1987: 79). Посредством овог наративног поступка јавља се и појам имлицитног аутора као приповедачке инстанце која није идентична са приповедачем али није ни сам аутор, већ „ауторска интенција уписана у текст” (Перишић 2007: 61). Па ипак, и поред вештог доношења утиска непосредне говорне ситуације, језик Михаиловићевих дела није у потпуности разговорни, о чему сведочи изостанак елемената који су значајне карактеристике овог стила, попут „апостиопезичких, говорно испрекиданих конструкција” (Ковачевић 2021: 160)⁴⁹, што је показатељ ауторове интенционалне уметничке стилизације. Динаминка и реченични ритам приповедања долазе не само из илузије стварног приповедачке ситуације, већ и из динамизовања радње додатним језичко-стилским средствима. Петковић (1990: 83) приликом анализе неколиких песама народне поезије наводи да је „економичније да се гледалац не учини учесником у свим деловима кретања, него да се кретање подеси тако да се пред његовим очима развија.” Народни певач на тај начин „руководи” тачком гледишта, а слично се понаша и приповедач у првом лицу у прози Драгослава Михаиловића.

У оквиру рада истражено је је одређење међуодноса простора и идентитета, односно утицаја социогеографских и социокултурних фактора на говор јунака, те уочавање дијалекатског говора у односу на стандардни, уврђивање заступљености књижевног говора у односу на социолекте и жаргонизме. Сваки говор у својој наинтимнијој суштини омогућава откривање идентитета говорника (Пејчић 2012: 78), а различитост прича и иновативна корекција наративног корпуса у непосредној су вези са изградњом Михаиловићевих специфичних јунака-маргиналаца, „првих и правих бунтовника у поратној српској књижевности” (Пијановић 2012: 11). Овом приликом учили смо прототипичног михаиловићевског јунака, укључујући карактерни и социокултурни портрет, као говорни идиом којим се служи. Афектираност језика, која сугерише истинитост, али и непоузданост исказа, део је поменуте тенденциозне стилогености. Језичку личност књижевног јунака аутор формира путем адекватног лексичког уобличења. Израз женских јунака – јунакиња (Петрија, Милица Стефановић, Лилика) обилује еуфемизмима, који су специфичан стилски манир „женског” говора, који се одликује малим бројем вулгаризама и опцене лексике, у сагласју са вербалним и друштвеним табуом. Ова хипотеза произилази из тумачења митолошко-фолклорног дискурса, као и уплива гротескно-иронијских елемената. Циљ израза је убеди слушаоца у истинитост исказа путем побуђивања емоционалне реакције која долази из народног етоса, културног залеђа. Када се јунакиња ипак користи вулгаризмима, негативна конотација ублажава се неререференцијаним, имплекативним изразима (*да простиш, извини*, итд.), чиме се потцртава дистанца у односу на приповедано и изражава поштовање према саговорнику у приповедној „садашњости”. Женски приповедачи користе лексiku из домена који су карактеристичне сфере женског „бављења”: мајчинство, брига о домаћинству. С друге стране, доминантан стилски манир у наративима мушких приповедача (Жика Курјак, Љуба Шампион) је употреба опсцених и вулгарних речи, тачније експресивне лексике високог степена негативне експресивности, као и аргоа, жаргона, али и лексички фонд карактеристичан за професије војника, рудара, боксерска терминологија итд. Деиктичке (упућивачке) речи карактеристична су замена нарочито за лексеме које означавају неку врсту друштвеног табуа, те се избегавањем именовања појаве

⁴⁹ „Апостиопезичку вриједност имају оне конструкције у којима се осликава изненадан прекид говора због говорниковог емоционалног стања (неодлучности, колебања, збуњености и сл.)” (Ковачевић 2013:175; 334–335; Ковачевић 2021: 160)

избегава њено призивање у реалности. Терминолошка лексика иначе није својствена књижевноуметничком функционалном стилу, али у Михаиловићевом делу термини постају средство „додатног стилистичког нијансирања” (Тошовић 2002: 187), како у додиру основног и контекстуалног значења почива њихова експресивна вредност. Михаиловићеву прозу, поред наведених одликује и детињи приповедач, односно инфантилна наративна перспектива коју срећемо у приповеци *Лилика*, али и роману *Гори Морава*). Детињи говор одређен је погрешним изговором, специфичним доживљајем света, тоном и ритмом приповедања. Дијалекатско уобличење вид је онеобичавања текста којим се аутор често користи, а оно је извршено врло минуциозно, тако да одговара степену образовања говорника (премда говоре истим дијалектом, Петријин говор и говор Жике Курјака се умногоме разликују не само по лексици која одговара њиховом полу, него и по степену образовања и сфери бављења (Петрија се користи лексиком из митско-магијског корпуса народне усмене традиције, док се Жика користи терминима из рударске и војничке делатности, специфичним сленгом. Поменути изрази из фонда народне лексике имају неколике функције најпре, снижавања високог (трагичног) тона текста и прављења отклона од патетике, стварања илузије усмености, у виду постизања утиска аутентичности (раз)говора, који се постиже и парцелацијом⁵⁰ реченице. Овоме доприносе и парајезичка средства, која се у тексту читају у виду израза који указују на физичку присутност слушаоца/саговорника, у шта се могу убројати и ортографска решења којима Михаиловић прибегава, у виду погрешно написаних речи, али увек уз адекватну стилску маркираност (јунакиња приче *Богиње* великим словима пише појмове који за њу имају посебан значај, док малим означава оне чији значај жели да умањи). Меметичко-гестикациони, звуковни, интонациони и остали „енергетски” (Пејчић 2012: 83) од великог су значаја за разумевање суштине језичког обликовања не само карактера јунака, но и целокупног Михаиловићевог уметничког света. Степен присутности књижевне стилизације већи је у односу на дијалекатски језик, социолекте и жаргонизме. Употреба сваког од идиолеката извршена је тенденциозно, водећи рачуна о стилском дојму текста. Премда на први поглед Михаиловић описује реалне судбине „обичних” људи које су биле тема и реалистичких стваралаца, начин на који то чини посредством језичког уобличења, изнова нађеним речима, посве је иновативан, јер „нови однос према предмету, који се своди на то да предмет постане опипљивији и јест оно умјетно” (Шкловски 1969: 154). На тај начин, „на оба краја књижевног текста аутора и читаоца можемо замислити као границе које затварају његов тополошки схваћен простор, и тек се у том простору са довољно сигурности могу одредити не само формотворна средства и формотворни поступци, него и функције које обављају” (Петковић 1988: 15)

Испитивање међуодноса фикционализације и документаризма те утицаја идеолошког дискурса на наративну раван и анализа начина књижевне стилизације модификације историзама, као изучавање елемената ироније и начинима на који се писац руководи овим стилским поступком доводе до закључка да аутор даје предност фикционализацији у односу на документаризам, премда се књижевност „служи стварним светом као грађом” (Пијановић 2012: 16). Утврђивање улоге и значаја приповедача и

⁵⁰ „Парцелација је синтаксичко-стилистички поступак интерјунктурног издавајања (осамостаљења) чланова просте реченице или пак (не)зависних клауза сложене реченице, и одлика је само писаног језика (О парцелацији и њеним стилско-синтаксичким карактери стикама” (Ковачевић 2015: 338–347; Ковачевић 2021: 161)

истинитости његовог исказа анализирана је кроз однос историје и фикције, односно књижевну модификацију историзама у корист фикције. Однос према историји у вези је са питањем фокализације и времена приповедања, а у Михаиловићевим делима уочавамо преплитање временских перспектива те асоцијативно повезивање мотива, које је карактеристика психолошког романа или лирске форме. Акценат је увек на унутрашњем доживљају и психоемоционалном стању јунака, док су историјски догађаји и политичка превирања само позадина или пак окидач за испољавање аутентичности карактера, који не бива само неко ко „историју трпи, него и неко ко историју обделава, покушава да мења и ствара” (Пијановић 2012: 12). Ако књижевност не посматрамо као критику идеологије, но као „књижевност критичког незадовољства и отпора (...), књижевност пркоса и критичког неприхватања званичне идеологије и партијске културе” (Палавистра 1991: 337), Михаиловићеву опсесивну тему голооточког искуства и политичког прогона можемо схватити као настојање да се проникне у срж потребе за оваквим устројством и демистификују сви механизми наказне машинерије коју су чинили обични људи вођени необичним одлукама. У неколиким делима (*Треће пролеће*, *Злотвори*, *Ђевапчићи и пиво*) јунаци су заправо негативни или *антијунаци*, они који чине злочине услед слепог послушности ауторитету и одрицања удела личне одговорности. Како наводи Свенсен (2006: 161): „најсвирепија дела могу да изврше особе које се фокусирају само на решавање неког практичног задатка и које немају садистичке мотиве”. У делима у којима су главне личности негативно маркиране минуциозно се слика људски карактер и сва ситна превирања људске душе у свој својој комплексности, јер ће и поред злочина које чине ови књижевни ликови бити у стању да примећују лепоту, да се заљубе, уживају итд. Они настоје да угуше осећај емпатије зарад осећаја сврхе који им је био потребан у неком тренутку, премда и сами постају свесну границе коју прелазе и тачних тренутака када је граница пређена. Испитивање Стојанке у *Трећем пролећу* постаје мучење самог следника Свете Петронијевића, као и мучење професора Накараде од стране Јове Веселиновића у *Злотворима*. Оба јунака не остају имуна на лични доживљај односа са онима које муче, те у томе истовремено проналазе первертирано задовољство, али и трајну повреду сопственог осећаја за исправност, у чему се огледа не само читава структура власти која треба да изнесе на видело последице непоштовања предвиђених оквира понашања и церемонијално приступи дељењу правде (Фуко 1997: 35), него и удео личног опредељења у таквом нехуманом удруживању. Интересантно је, међутим, ипак приметити да и Света Петронијевић и Јова Веселиновић трагично скончавају (један убиством, други самоубиством), чиме аутор указује на победу људскости над механицистичким испуњавањем наредби, савести над злом. Чин самоубиства Јове Веселиновића враћа му субјективитет и потврђује његову људску и личну жртву, јер постаје јасно да његова личност, али ни *душа*, није остала нетакнута призорима којима је сведочио и којима је и сам био виновник.

У другим делима са тематиком Голог отока и политичких прогона пак (*Кад су цветале тикве*, *Чизмаша*) побуњени јунаци налазе се на супротној страни историје. Они страдају услед немогућности да слободно изразе оно што мисле или осећају: говор постаје разлог зашто потпадају под жрвањ тоталитаристичког система и надаље само дубље пропадају (Жика Курјак и Љуба Шампион су карактеристични примери јунака-хероја-страдалника чија судбина креће у суоврат услед тога што нису могли да *ођуте* неправду). Као чланови (радничке) заједнице, они испуњавају своје основно право да слободно бране своја уверења те слободно критикују недостатке и злоупотребе (Павловић 2003: 7), али зато

на својој кожи први осећају последице насиља и безвлашћа. Аутор нам показује практичне (и трагичне) последице слободе избора у времену у ком слобода избора није била мудар одабир. Агресивни принцип којим се јунак води својствен је припадницима одређене социјалне средине (београдски магупи са Душановца), а инстинктивно је одређено као територијална агресија намењена очувању природних граница територије. Интересатан је навод Е. Фрома да „инстинкт постаје непотребан када су на раслолагању други симболички начини одређивања територије и упозоравања” (Фром 1989: 132), што нам указује на нестабилност на ширем друштвеном и егзистенцијалном плану која условљава развој маргиналних група са принципом агресије као доминантним обликом понашања. Ниједан Михаиловићев јунак није једнодимензионалан, премда дистанцирање наратора од јунака видимо у јављању перспективе свезнајућег приповедача у трећем лицу. У свом писању о Голом отоку, искуству логора и прогона, аутор се користи исповестима сведока, али тако да њихове приче уобличи елементима репрезентативности, о чему сведоче семантички индикатори попут фигура и тропа, од којих су најчешћа сликовита поређења, метафоре, симболи. Међутим, мотивација за поступке јунака у делима са историјском потком скопчана је са спољним, историјским догађајима, те приповедач „појачава дух времена и документарност приче” (Пијановић 2012: 21) уносећи историјске личности, али и пажљиво их књижевно стилизујући.

Анализа хуморних елемената у делу Драгослава Михаиловића подразумевала је изучавање афектираног језика као извора хуморних елемената, али и потврде о истинитости исказа и степена његове стилизације. Дошли смо до закључка да имплементација локалног дијалекатског говора, детињег и погрешног изговора фигурира као извор хуморних елемената, али и да су они најчешће у служби снижавања високе тоналности израза, те депатетизације истог. Мотиви смрти и болести неретко се јављају уз хуморно-иронијски отклон, али и елементе гротескног, чиме се постиже снижавања високе тоналности. Приповедање је усложњено променама приповедачке перспективе услед уплива дијалогичности, а управо ова омогућује имплементацију хуморних ефеката, услед чињенице да сваки од Михаиловићевих ликова говори индивидуалним језичким идиомом.

Премда полази од објективистичког, веристичког приказа стварности, ова парадигма бива превреднована онеобичавањем израза посредством тропа, те слутњом фантастичног кроз фолклорне мотиве и поетизацију израза. На тај начин слика приповеданог света скалапа се на нов начин, преуређујући и синтаксу и семантику исказа (Микић 2005: 7). Одређење степена лирског у Михаиловићевој прози, анализа исповедног тона и ефекта који се њиме постиже такође потцртава језичку стилизацију и онеобичавање који омогућавају лирском тону да оствари однос присности између писца/наратора и читаоца/слушаоца. Мотиви смрти, болести и разарања нераскидиво су повезани са иронијским отклоном, уз упливе хуморно-гротескних елемената те елемената ироније, а питање језичке сложености проблематизује се и позивањем на фолклорно-митске обрасце који су неминовно утицали на не само индивидуални језички развој јунака но и целокупни народни етос. Аутор полази од општих одлика усмене културе тј. народног говора, који ће онеобичити на различите начине. Поетизација израза нарочито је присутна на мес:тима на којима је неочекивана, нпр. у роману *Кад су цветале тикве*, приликом коначног обрачуна Љубе Шампиона са Столетом Апашем оба јунака примећују лепоту природе која надилази људско искуство, те отуда и поетска подлога за одабир наслова, који је онеобичен и самом инверзијом речи у реченици, односно стављањем субјекта на финалну позицију у реченици

постиже се додатни стилски утисак. Идеални амбијент природе такође је скопчан са мотивима љубавних сусрета и телесности (Ћамил и Мечка у приповеци *Шукар место*, Света Петронијевић и Мирјана у роману *Треће пролеће*, Петрија и Добривоје у *Петријином венцу*). Било да су у питању Михаиловићева дела која се баве односом историје и фикције (*Злотвори*, *Треће пролеће*, *Јалова јесен*, *Преживљавање*) или су у питању личне исповести писане различитим језицима (*Фреде*, *лаку ноћ*, *Петријин венац*, *Кад су цветале тикве*, *Чизмаши*), прозу Драгослава Михаиловића одликује поступак пререгистрације (Ковачевић 2021: 165) као литераризације некњижевних функционалних стилова. Детиња перспектива у роману *Гори Морава* доноси имплицитног приповедача који се разликује од приповедног Ја у садашњости, те се одликује и карактеристичном детињом перспективом, која поред специфичног детињег, ограниченог погледа на свет, има и себи својствен начин изражавања, чија је интенција да комуницира не са читаоцем као одраслим у садашњости, него са читачевим сећањем на детињство и некадашњом детињом перспективом реципијента. На тај начин се нанова активира емоционални, афективни однос приликом рецепције текста.

Када је у питању стилистичка маркираност јаких позиција у тексту, наслови су од нарочитог значаја, јер аутор настоји да једноставним лексичким решењима сажме широки симболички потенцијал. Имена јунака такође су нарочито семантички прегнантна, јер одабир имена књижевног јунака представља саставни део стваралачког чина. Михаиловићеви јунаци, с те стране, имају сасвим уверљива – такорећи *обична* – лична имена, која кореспондирају са реалистичношћу текста и приче у целини. Занимљивији су у том погледу надимци које јунаци неретко добијају, јер детљније и минуциозније сведоче о карактеру, „тек они могу природно, путем ланца узорка и последица, да открију црту нечијег карактера и, још непосредније, дух средине, психологију заједнице која је реч изнедрила” (Тартаља 1979: 73-74). Милановић (2021: 272) наводи да: „очито је да је писац добро анализирао процес овог специфичног типа именовања, али и да су анегдоте из стварног живота које су се нашле у основи постојећих надимака, а које је писац слушао, утицале на поступке у његовом књижевном делу, било да су директно преузете или су га инспирисале на осмишљавање сличних анегдота и сличних надимака.” Неологизам *Лилика* из истоимене приповетке истовремено је надимак и погрешно изговорена детиња реч, која самим насловом активира језички и карактеролошки домен одређења карактеризације јунакиње приче. *Лилика* је девојчица, премда надимак није сама себи наденула, већ је то учинио њен другар Пеца који има говорну ману, девојчици се оваква варијанта њеног имена допада, те је из тог разлога и сама спомиње у својој приповести која је такође обликована детињим говором и перцепцијом стварности. Јасно је онда отуда двострукост у идентитету јунака Љубе Врапчета/Љубе Шампиона, који из дечачког, невиног и наивног регистра (деминутив *Врапче*), прелази обредом иницијације у виду насиља у домен мушкости која се одликује (*Шампион*) и специфичним начином комуникације (жаргон). Ове спадају и надимци осталих јунака из романа: Столе *Апаиш*, Мита *Мајмун*, Стева *Џамбас* и др. Света Петронијевић носи надимак *Руски*, који кореспондира не само са његовим физичким портретом, него и са његовим политичким опредељењем, али је често ослонљив надимком *Света*, а овакви надимци у виду фамилијаризација *Јожа* (Јосип Броз), *Ђидо* (Милован Ђилас), *Лека* (Александар Ранковић), *Ђећа* (Светислав Стефановић), *Капа* (Јово Капичић), *Јова* (Јован Веселиновић), и др. јављају се контрастивно у роману *Злотвори*, када ће се најсуровији извршиоци злодела међусобно ослонљавати врло присно и тиме чинити парадоксалан утисак људске блискости и топлине на месту чињења најсуровијих злочина и

зверстава. Индикативан је професора сликовитим надимком *Накарада*, који ће Јову Веселиновића прогањати утиском о физичком изгледу пре ислеђивања, тачније: мучења, него и изгледом након потпуног ослобађања бестијалних порива иследника Јове приликом посматрања призора професоровог изнакаженог тела, чиме Накарада постаје утвара, фантазам који Веселиновића прогања до самг трагичног скончавања на крају повести. Јунак романа *Чизмаши*, Живојин Станимировић звани Жика Курјак, већ у свом пуном имену и презимену има нешто од карактеризације војника, док име *Живојин* указује на неубуздану животност јунака те пркос због кога ће страдати, презиме *Станимировић* може указивати на војничку наредбу *стани-мир-но* којој се напослетку јунак неће покорити. Надимак *Курјак* добија још у детињству због луталачке природе и радозналости, али на крају романа одредница вука самотњака, онога који преживљава све, али по цену потпуне усамљености добиће ново значење. Милорад *Чича* Миљковић појављује се као јунак приповетке *О томе како је остала флека* из збирке *Фреде, лаку ноћ*, али и романа *Чизмаши*, а овај надимак сведочи о приности и топлини са којом је приступао свом позиву команданта те посебно фамилијарном, такорећи очинском односу који је успостављао према свим својим питомцима, а посебно према Жики Станимировићу, који га доживљава као очинску фигуру. Неретко надимци могу да фигурирају и као извор хуморних елемената: *Максим-Пиздић-Из-Руме-Има-Дупе-Од-Гуме* из романа *Гори Морава*, *Ранко Шљивић*, затворски кључар са склоношћу ка пићу из приповетке *Ранко и Власта* (приповедна збирка *Лов на стенице*), *Миша Кифлар* и *Тоза Боза* из *Трећег пролећа*. У причи *Мијандрош* и *Беља* присност односа двојице пријатеља приказана је такође путем фамилијарног ословљавања које је изражено већ и самим насловом. *Баца* из приче *Они се удружују* (*Ухвати звезду падалицу*) биће упитан о пореклу свога имена од стране „колеге” скитнице Раке. У причи *Кратки приказ живота на Цариградском друму* (збирка *Јалова јесен*) јунак Љубиша биће назван *Мали Патило* као син *Великог патила*, што ће указивати на његову предестинираност на патњу и трагичну судбину којим је трансгенерацијски одређен. Приповетка *Бесмртна љубав Плаве Драме* (*Јалова јесен*) доноси крајње необичну повест прожету елементима апсурда и ироније, а јунакиња *Плава Драма*, звана *Милева* такође свој карактер у виду хировитости, несталности, али и трауме која је обележила слуги посредством имана/надимка као лексичког индикатора. Збирка *Преживљавање* такође доноси палету ликова чија семантика имена сведочи о карактеру, попут *Свете Француза*, *Тромоторца из Железника*, *Удбиног иследника Михаила Симатовића*, такозваног *Мике Џована*, итд. Називање једног лица различитим именима доприноси утиску о различитим тачкама гледишта, односно различитим позицијама приликом означавања једног те истог јунака (Успенски 1979: 40).

Уколико стил посматрамо као многоструко јединство, „оно што је трајно у промени” (Штајгер 1978: 208), можемо доћи до закључка да је способност и изузетна ауторова вештина уживљавања у књижевнојезичке личности склона широком дијапазону варијантности. Различита тачка гледишта на фразеолошком плану огледа се у описивању различитих јунака различитим језиком и коришћењем туђег или супституисаног говора при описивању (Успенски 1979: 28). Па ипак, нестандартни језик који садржи дијалекатску лексику увек је из домена косовско-ресавског дијалекта, која је писцу блиска, те у овоме можемо видети и аутобиографске елементе. Протежни мотиви Михаиловићеве прозе су мотиви плућне болести, смрти, логорашког и затворског искуства, али и мотив сна, пса, птице. Сан се доводи у вези са митско-магијским залеђем и народном традицијом те има пророчку функцију предсказивања будућих догађаја (сан Жике Курјака у *Чизмашима*), или пак омогућава комуникацију са оностраним (неколики Петријини снови о детету које је

изгубила, покојном мужу Миси итд.). Описи снова као слика које „симболички оваплоћују и неке подсвесне садржаје” (Петковић 1988: 3) приказују или боље речено наслућују и дубља психичка стања јунака-сневача. Мотив пса има широку палету имплементације у Михаиловићевим делима, а најчешће активира асоцијативне везе са детињством у виду носталгичних сећања на сигурност или пак у поређењима бива носилац особина мучеништва, луталаштва, несигурности. Карактеристични михаиловићевски хронотопи су рудник, логор и затвор. Рудник се као подземно место може довести у вези у са хтонским мотивима и бити посматран као место деловања нечистих сила наслеђених из паганске традиције, али истовремено представља и значајну социоекономско одредницу за становништво у близини ауторовог родног моравског краја, који је уједно и завичајни простор његових јунака. Корене за појаву свих наведених мотива можемо тражити и у напоредном пишевом животном искуству, али ту тему оставићемо неким наредним истраживањима. Типичан обескорењени михаиловићевски јунак-маргиналац често је *обескорењен* на различите начине. Понекад су то јунаци који из провинције долазе у Београд, понекад принуђени да један идентитет изграде на професији којом се баве доживљавају искључење из исте (Жика Курјак најпре бива рудар, па војник, да би до краја живота био затвореник; Љуба Шампион бива улични мангуп, па боксер, да би до краја романа остао одређен једино као емигрант). Неретко је михаиловићевски јунак уметник, књижевник или новинар, неко ко је на неки начин повезан са писањем или бар има стваралачке претензије. Жанрско опредељење аутора за приповетку и роман показује одређени „унутарњи изоморфизам” (Петковић 1990: 73), структурне чиниоце који уједињују целокупности Михаиловићевог приповедног света.

Премда изражавање аутопоетичких ставова није својствено овом писцу, у оквиру своје последње приповедне збирке *Преживљавање*, он показује сасвим ново лице. Посредством приказа јунака, пензионисаног универзитетског професора Леке, који пише студију о Борисаву Станковићу и Иви Андрићу, он сумира утиске књижевног 19. и 20. века, уносећи и своје ставове о савременој књижевности 21. века. Овиме се имплицитна и иманентна⁵¹ поетика аутора употпуњује коментаторским обележјем (Пијановић 2012: 38).

Дело Драгослава Михаиловића иновативно је, не само по опредељењу за тематику приказа обичног живота и судбина јунака са периферије, него и по начину специфичног језичко-стилског обликовања текста. Користећи говор као полазницу у изградњи карактера, он показује ванредну вештину уживљавања у различите говорне идиоме и различите људске судбине „доноси”, чини се, тако непосредно, да постаје тешко разликовати стварност од уметности. Овакви књижевни јунаци као комплетне језичке личности остављају дубок траг у српској књижевности. Креирајући сопствену приповедну реалност која је толико налик стварној, али, можда, малчице *боља* – Драгослав Михаиловић потврђује се као неприкосновени виртуоз уметности речи.

⁵¹ Н. Петковић у разграничењу двозначне употребе истог назива термин *иманентна* поетика замењује термином *имплицитна* (Петковић 1988: 8). Иманентна је она врста поетике која се јавља „унутар књижевности”; произилази, дакле, из самог текста.

Литература

15.1. ИЗВОРНА ЛИТЕРАТУРА

- ГМ:** Михаиловић 2002: Михаиловић, Драгослав, *Гори Морава*. Београд: ЛОМ, 2002.
- З:** Михаиловић, 2017: Михаиловић, Драгослав. *Злотвори*. Сабрана дела Драгослава Михаиловића, књига 8. Београд: Лагуна, 2017.
- ЈЈ:** Михаиловић 2020: Михаиловић, Драгослав. *Јалова јесен*. Сабрана дела Драгослава Михаиловића, књига 9. Београд: Лагуна, 2020.
- КЦТ:** Михаиловић, 2021: Михаиловић, Драгослав. *Кад су цветале тикве*. Сабрана дела Драгослава Михаиловића, књига 2. Београд: Лагуна, 2021.
- ЛНС:** Михаиловић 2021: Михаиловић, Драгослав. *Лов на стенице*. Сабрана дела Драгослава Михаиловића, књига 6. Београд: Лагуна, 2021.
- П:** Михаиловић, 2010: Михаиловић, Драгослав. *Преживљавање*. Београд: Завод за уџбенике, 2010.
- ПВ:** Михаиловић, 2016: Михаиловић, Драгослав. *Петријин венац*. Сабрана дела Драгослава Михаиловића, књига 3. Београд: Лагуна, 2016.
- ТП:** Михаиловић, 2020: Михаиловић, Драгослав. *Треће пролеће*. Сабрана дела Драгослава Михаиловића, књига 10. Београд: Лагуна, 2020.
- УЗП:** Михаиловић 2016: Михаиловић, Драгослав. *Ухвати звезду падалицу*. Сабрана дела Драгослава Михаиловића, књига 5. Београд: Лагуна, 2016.
- ФЛН:** Михаиловић 1984: Михаиловић, Драгослав. *Фреде, лаку ноћ*. Дела Драгослава Михаиловића. Београд: Београдско издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Просвета, 1984.
- Ч:** Михаиловић, 2016: Михаиловић, Драгослав. *Чизмаши*. Сабрана дела Драгослава Михаиловића, књига 4, 2016.

15.2. ОПШТА ЛИТЕРАТУРА

- Абот 2009:** Абот, Х. Портер. *Увод у теорију прозе*. Превела Милена Владић. Београд: Службени гласник, 2009.
- Ајдачић 2015:** Ајдачић, Дејан; Ајдачић, Лидија Непоп. *Поредбена српско-украјинска фразеологија*. Београд, Алма, 2015.
- Андерсон 1977:** Anderson, Frank J. *An Illustrated History of the Herbals*. New York: Columbia University Press, 1977.
- Анонимно 1963:** Народна епска песма *Бановић Страхиња*, *Јуначке народне песме*, М. Панић-Суреп (прир.). Београд: Рад, 1963.
- Аристотел 1988:** Аристотел. *О песничкој уметности*. Превео Милош Н. Ђурић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1988.

- Ауербах 1968:** Ауербах, Ерих. *Мимезис*. Превео Милан Табаковић. Београд: Нолит, 1968.
- Бал 2000:** Бал, Мике. *Наратологија*. Превела Растислава Мирковић. Београд: Народна књига – Алфа, 2000.
- Барон-Коен 2012:** Барон-Коен, Сајмон. *Психологија зла*. Превела Соња Бањац. Београд: Клио, 2012.
- Бартмињски 2011:** Бартмињски, Јежи. *Језик – слика – свет*, Прир. Дејан Ајдачић, превела Марта Бјелетић. Београд: SlovoSlavia, 2011.
- Бахтин 1991:** Бахтин, Михаил. *Аутор и јунак у естетској активности*. Превео Александар Бадњаревић. Нови Сад: Братство-Јединство, 1991.
- Бахтин 2013:** Бахтин, Михаил. *Естетика језичког стваралаштва*. Превела Мирјана Грбић. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 2013.
- Бахтин 1989:** Бахтин, Михаил. *О роману*. Превео Александар Бадњаревић. Београд: Нолит, 1989.
- Безовска:** Безовска, Албена. *Симболика боја у бугарској традицији*, <https://bnr.bg/sr/post/100189621/kupiu-ti-crveni-poas-shareni-erdan---simbolika-boa-u-bugarsko-tradiciji> > 14.12.2024.
- Бернштајн 1990:** Бернштајн, Базил. *Језик и друштвене класе*. Београд: БИГЗ, 1990.
- Бењамин 2016:** Бењамин, Валтер: „Приповедач” у: *Искусство и сиромаштво*. Превео Јовица Аћин. Београд: Службени гласник, 2016.
- Бечановић Николић 1998:** Бечановић Николић, Зорица. *Херменеутика и поетика*, Теорија приповедања Пола Рикера. Београд: Геопоетика, 1998.
- Бергсон 1992:** Бергсон, Хенри. *Смијех*. Превела Босиљка Брлечић. Загреб: Знање, 1987.
- Бидерман 2004:** Бидерман, Ханс. *Речник симбола*. Превели Михаило Живановић, Хана Ћопић и Мерал Тарар-Тутуш. Београд: Плато, 2004.
- Бити 2005:** Бити, Владимир. *Интерес приповједног текста*. Загреб: Свеучилишна наклада Либер, 1987.
- Благојевић 2005:** Благојевић, Марина. *Мизогинија: Контекстуална и/или универзална?*, у: М. Благојевић (прир.), *Мапирање мизогиније у Србији: дискурски и праксе*, 2. Том. Београд: АЖИН, 20–38.
- Богишић 2004:** Богишић, Валтазар. *Правни обичаји у Црној Гори, Херцеговини и Албанији*. Подгорица: ЦИД. 2004.
- Бодријар 1994:** Бодријар, Жан. *Прозирност зла*. Превео Миодраг Радовић. Нови Сад: Светови, 1994.
- Бојм 2005:** Бојм, Светлана. *Будућност носталгије*. Превели Зиа Глухбеговић и Срђан Симоновић. Београд: Геопоетика, 2005.
- Брајовић 2009:** Брајовић, Тихомир. *Кратка историја преобиља*. Зрењанин: Агора, 2009.
- Боксер 1980:** Boxer, Arabella; Back, Philippa. *The Herb Book*. London: Octopus Books, 1980.
- Бугарски 2005:** Бугарски, Ранко. *Језик и култура*. Београд: Библиотека XX век, 2005.
- Бућан 2011:** Бућан, Бошко М. *Рјечник српског говора Кордуна*. Београд: Завичајни клуб Кордунаша, 2011.
- Бут 1976:** Бут, Вејн. *Реторика прозе*. Превео Бранко Вучићевић. Београд: Нолит, 1976.
- Вајт 2011:** Вајт, Хејден. *Метаисторија*. Превео Ратко Радуновић. Подгорица: CID, 2011.
- Ван Генеп 2005:** Ван Генеп, Арнолд, *Обреди прелаза, систематско изучавање ритуала*. Београд, СКЗ: 2005.

- Василишин:** Василишин, Марія. *Трагічна візія світу у сербській неореалістичній літературі (на матеріалі прози бВ. Стевановича)* <https://www.rastko.rs/rastko/delo/11940> > 06.12.2021.
- Видановић 2006:** Vidanović, Ivan. *Rečnik socijalnog rada*. Београд, Тіро-erc, 2006.
- Витгенштајн 1980:** Витгенштајн, Лудвиг. *Философска истраживања*. Превела Ксенија Марицки Гађански. Београд: Просвета, 1980.
- Врчевић 1883:** Врчевић, Вук. *Три главне народне свечаности*. Панчево: Књижара браће Јовановића, 1883.
- Вулетић 2006:** Вулетић, Бранко. *Говорна стилистика*. Загреб: FF Press, 2006.
- Вуловић 2015:** Вуловић, Наташа. *Српска фразеологија и религија. Лингвокултуролошка истраживања*, Београд: Институт за српски језик САНУ, 2015.
- Даничић/Караџић 1998:** Даничић, Ђуро; Караџић, Вук С. (прев.) *Библија или Свето писмо Старога и Новог завета*. Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1998.
- Делић 1996:** Делић, Јован. „Бахтинова теорија дијалога и питања поетике сказа” у: *Књижевна историја*. Београд: год. XXVIII, бр. 100, 1996.
- Дикро/Тодоров 1987:** Дикро Освалд и Цветан Тодоров. *Енциклопедијски речник науке о језику 1*. Превели Сања Грахек и Михајло Поповић. Београд: Просвета, 1987.
- Дикро/Тодоров 1987а:** Дикро, Освалд и Цветан Тодоров. *Енциклопедијски речник науке о језику 2*. Превели Сања Грахек и Михајло Поповић. Београд: Просвета, 1987.
- Долежел 2008:** Долежел, Лубомир. *Хетерокосмика*. Превела Снежана Калинић. Београд: Службени гласник, 2008.
- Дон 1981:** Дон, Џон. *Предавање о сенци*. Превео Душан Пувачић. Бањалука: Глас, 1981.
- Драгићевић 2015:** Драгићевић, Рајна. „Укрштања когнитивне лингвистике и лингвокултурологије”, *SPEECH AND LANGUAGE* 2015, 5th International Conference on Fundamental and Applied Aspects of Speech and Language, Editors: Mirjana Sovilj, Miško Subotić, Belgrade, 2015: Life activities advancement center, The Institute for Experimental Phonetics and Speech Pathology, 195–199.
- Душанић 2012:** Душанић, Дуња. „Шта је аутофикција?” у: *Књижевна историја*. Београд: год. XLIV, бр. 148, 2012.
- Душанић 2017:** Душанић, Дуња. *Фикција као сведочанство*. Београд: Досије студио, 2017.
- Ђинђић 2013:** Ђинђић, Марија С. *Турцизми у савременом српском књижевном језику (семантичко-деривациона анализа)*, докторска дисертација, Филолошки факултет у Београду, 2013.
- Ђурић 1940:** Ђурић, Војислав. *Тужбалица у светској књижевности*. Београд: Привредник, 1940.
- Едел 1962:** Едел, Леон. *Психолошки роман*. Превела Емилија Кузмановић. Београд: Култура, 1962.
- Ејхенбаум 2012:** Ејхенбаум, Борис. „Како је направљен Гогољев Шињел” у: *Београдски књижевни часопис*. Превела Тања Поповић. Београд: бр. 27, 2012.
- Ејхенбаум 1972:** Ејхенбаум, Борис. „Илузија приповедања” у: *Књижевност*. Превео Андреј Тарасјев. Београд: Нолит, 1972.
- Еко 1973:** Еко, Умберто. *Култура, информација, комуникација*. Београд: Нолит, 1973.
- Еко 2001:** Еко, Умберто. *Границе тумачења*. Београд: Paideia, 2001.
- [Женидба Максима Црнојевића — Викизворник](#) > 12.12.2024.

- Жерар 1985:** Жерар, Женет. *Фигуре*. Превела Мирјана Миочиновић. Београд: Вук Караџић, 1985.
- Зафрански 2005:** Зафрански, Ридигер. *Зло или драма слободе*. Превео Саша Радојчић. Београд: Службени лист Србије и Црне Горе, 2005.
- Зафрански 2017:** Зафрански, Ридигер. *Време*. Превела Тијана Тропин. Београд: Геопоетика, 2017.
- Зејак 1984:** Zejak, Božidar. *Svijet znani i moć riječi*. Pljevlja: Međurepublička zajednica za kulturno-prosvjetnu djelatnost, 1984.
- Зечевић:** Зечевић, Слободан. *Земља и вода у српској митологији природе*, <https://standard.rs/2020/04/02/zemlja-i-voda-u-srpskoj-mitologiji-prirode/> > 23.11.2024.
- Ингарден 1971:** Ингарден, Роман. *О сазнавању књижевноуметничког дела*. Превео Бранимир Живојиновић. Београд: Српска књижевна задруга, 1971.
- Иванић 1995:** Иванић, Душан. *Облик и вријеме*. Београд: Просвета, 1995.
- Иванић 1966:** Иванић, Душан. *Српски реализам*. Нови Сад: Матица српска, 1966.
- Иванић 2000:** Иванић, Душан. „Ка проучавању коментара” у: *Коментар и приповедање*. Зборник. Београд: Центар за научни рад Филолошки факултет, 2000.
- Јанкелевич 1989:** Јанкелевич, Владимир. *Иронија*. Превео Бранко Јелић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1989.
- Јакобсон 1966:** Јакобсон, Роман. *Лингвистика и поезика*. Београд: Нолит, 1966.
- Јакобсон 1988:** Јакобсон, Роман. *Темељи језика*. Загреб: Глобус, 1988.
- Јањић:** Јањић, Марина Ј. „Басма и бајање – вид народне медицине (на примерима из врањског и лесковачког краја)” > <https://rastko.rs/istorija/medicina/delo/14677> > 28.4.2024.
- Јовановић 2012:** Јовановић, Бојан. „Поетика ониричке имагинације” у: *Антологија снова*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Јовановић 2008:** Јовановић, Бојан. „Српски језички идентитет у рајама договорене науке”, у: *Дијалекти и српска књижевност*, ур. М. Ц. Михаиловић. Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић”, 17-40.
- Јовановић 1981:** Јовановић, Мила. Нека разматрања о друштвеном положају жене од античког до буржоаског друштва, *Зборник радова Правног факултета у Нишу*, бр. 21. Ниш: Правни факултет, 355–376.
- Јовић 1975:** Јовић, Душан. *Лингвостилистичке анализе*. Београд: Друштво за српскохрватски језик и књижевност СР Србије, 1975.
- Кајзер 2004:** Кајзер, Волфганг. *Гротескно у сликарству и песништву*. Превео Томислав Бекић. Нови Сад: Светови, 2004.
- Кајзер 1973:** Кајзер, Волфганг. *Језичко уметничко дело*. Превео Зоран Константиновић. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.
- Ками 1999:** Ками, Албер. *Мит о Сизифу*. Београд: Моно, Toros & Manana Press, 1999.
- Кант 2016:** Кант, Имануел. *Заснивање метафизике морала*. Превео Никола М. Поповић, Београд: Дерета, 2016.
- Караџић 1969:** Караџић, Вук С. *Српске народне пословице*. Београд: Просвета, 1969.
- Караџић 1987:** Караџић, Вук Стефановић. *Етнографски списи; О Црној Гори*. Београд: Просвета, 1987.

- Катнић Бакаршић 1999:** Марина Катнић Бакаршић. *Лингвистичка стилистика*. Budapest: Open Society Institute, Center for Publishing Development Electronic Publishing Program, 1999.
- Катрога 2011:** Катрога, Фернандо. *Историја, време и памћење*. Превела Соња Асановић Тодоровић. Београд: Клио, 2011.
- Кнежевић 1957:** Кнежевић, Миливоје. *Антологија народних умотворина*. Нови Сад: Матица српска, 1957.
- Ковачевић 1997:** Милош Ковачевић, *Фоностилематика репрезентолошких дискурса Стевана Сремца, Књижевно дело Стевана Сремца – ново читање*, Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 2004
- Кликовац 2008:** Кликовац, Душка. *Језик и моћ: Огледи из социолингвистике и стилистике*, Београд: Библиотека XX век, 2008.
- Ковачевић 1998:** Милош Ковачевић, *Стилске фигуре и књижевни текст*, Београд: Требник, 1998
- Ковачевић 2003:** Милош Ковачевић, *Граматичке и стилистичке теме*, Бања Лука: Књижевна задруга, 2003.
- Ковачевић 2006:** Милош Ковачевић, *Списи о стилу и језику*, Бања Лука: Књижевна задруга, 2006.
- Ковачевић 2012а:** Милош Ковачевић, *Лингвостилистика књижевног текста*. Београд: Српска књижевна задруга, 2012.
- Ковачевић 2012б:** Милош Ковачевић, „О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора”, *Српски језик*, XVII, Београд, 2012
- Ковачевић 2012в:** Милош Ковачевић, *Узрочно семантичко поље*, Београд: Јасен, 2012.
- Ковачевић 2012г:** Милош Ковачевић, *Граматичка питања српског језика*, Београд: Јасен, 2012.
- Ковачевић 2012д:** *Лингвистика књижевног текста*, Београд: СКЗ, 2012.
- Ковачевић 2013а:** Милош Ковачевић, *Лингвистика као србистика*, Пале: Филозофски факултет, 2013
- Ковачевић 2013б:** Ковачевић, Милош. *Стилска значења и зрачења*. Ниш: Филозофски факултет, 2013
- Ковачевић 2013в:** Милош Ковачевић, *Српски писци у озрачју стилистике*, Београд: Филип Вишњић, Гацко: СПКД „Просвјета“, 2013
- Ковачевић 2015а:** Милош Ковачевић, *Стил и језик српских писаца*, Београд: Завод за уџбенике, 2015
- Ковачевић 2015б:** Милош Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Београд: Јасен, 2015
- Ковачевић 2019:** Милош Ковачевић, *Стилске доминанте српских прозних писаца*, Андрићград: Институт „Иво Андрић“, 2019
- Кембел 2004:** Кембел, Џозеф. *Моћ мита*. Превела, Мирјана Совровић. Београд: As-Sovex, 2004.
- Колингвуд 2003:** Колингвуд, Робин Џ. *Идеја историје*. Превели Ристо Тубић и Александар Годрић. Београд: Службени лист СЦГ, 2003.
- Кузнецова 1989:** Кузнецова, Эра Васильевна. *Лексикология русского языка*. Москва: Издательство „Высшая школа“, 1989.
- Кулишић 1970:** Кулишић, Шпиро; Петровић, Петар Ж., Пантелић Никола. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.

- Литвак 2016:** Литвак, Михаил. *Психологија предателства*. (4.6.2016).
<https://www.aum.news/psikhologiya/1039-psikhologiya-predatelstva>. > 8.7.2022).
- Лејкоф и Џонсон 1980:** Lakoff, George; Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1980.
- Лешић 1979:** Лешић, Зденко. *Језик и књижевност дјело*. Сарајево: Свјетлост, 1979.
- Лотман 1976:** Лотман, Јуриј М. *Структура уметничког текста*. Превео Новица Петковић. Београд: Нолит, 1976.
- Лукач 1958:** Лукач, Ђерђ. *Историјски роман*. Превела Фрида Филиповић. Београд: Култура, 1958.
- Лундберг 2017:** Lundberg, Christian O.; Keith, William M., *The essential guide to rhetoric*. Bedford/St. Martin's, 2017.
- Маркјевич 1974:** Маркјевич, Хенрих. *Наука о књижевности*. Превео Стојан Суботин. Београд: Нолит, 1974.
- Марковић 2015:** Марковић, Јелена. "Модификације директног говора у академском дискурсу", *Наука и слобода*, 9/1, ур. М. Ковачевић, Источно Сарајево: Филозофски факултет, 2015
- Мартин 2016:** Мартин, Волас. *Новије теорије приповедања*. Превела Милена Владић Јованов. Београд: Службени гласник, 2016.
- Марчетић 2003:** Марчетић, Адријана. *Фигуре приповедања*. Београд: Народна књига-Алфа, 2003.
- Марчетић 2009:** Марчетић, Адријана. *Историја и прича*. Београд: Завод за уџбенике, 2009.
- Меј 2006:** Меј, Чарлс Е. „Стварност у модерној приповеци” у: *Београдски књижевни часопис*. Превео Предраг Мирчетић. Београд: бр. 4, 2006.
- Мелетински 1997:** Мелетински, Јелеазар. *Историјска поетика новеле*. Превела Радмила Мечанин. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- Merriam-Webster's Collegiate Dictionary, Merriam-Wester, Incorporated.
<https://archive.org/details/merriamwebsters00spri/page/n7/mode/2up?view=theater> >
 03.05.2023.
- Милановић 2008:** Милановић, Александар. „Напомене о дијалектима у српској књижевности”, у: *Дијалекти и српска књижевност*, ур. М.Ц. Михайловић. Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић”, 41-54.
- Милер 1990:** Miller, J. Hillis. *Tropes, Parables, and Performatives*. Duke University Press > 15.03.2024.
- Милорадовић 2016:** Милорадовић, Софија. „Од работу се крвавеје, а од школу лудеје”, у: *Крв, књижевност, култура*, Детелић, М., Делић, Л. (ур.) Београд: Балканолошки институт САНУ, 11-16.
- Микић 2008:** Микић, Радивоје. „Књижевни језик и језик књижевности”, у: *Дијалекти и српска књижевност*, ур. М. Ц. Михайловић. Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић”, 55-80.
- Микић 2005:** Микић, Радивоје. *Прича и значење*. Београд: Албатрос, 2005.
- Милграм 1990:** Милграм, Стенли. *Послушност ауторитету*. Превела Ивана Спасић. Београд: Нолит, 1990.
- Милићевић 1984:** Милићевић, Милан Ђ. *Живот Срба сељака*. Београд: Просвета 1984.
- Милошевић 1990:** Милошевић, Никола. *Негативни јунак*. Београд: Белетра, 1990.
- Милошевић 1998:** Милошевић, Никола. „Стаљинова држава божја” у: *Има ли историја смисла*. Приштина: Григорије Божовић, 1998.

- Мршевић 2008:** Мршевић Радовић, Драгана. *Фразеологија и национална култура*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.
- Народна веровања о астрономским појавама*,
<https://static.astronomija.org.rs/suncsist/meteo/verovanja.htm> > 13.12.2023.
- Несторовић 2000:** Несторовић, Зорица. „Структура коментара у раном српском роману” у: *Коментар и приповедање*. Зборник. Београд: Центар за научни рад, Филолошки факултет, 2000.
- Ниче 1991:** Ниче, Фридрих. *Воља за моћ*. Фототипско издање без имена преводиоца, Београд: Дерета, 1991.
- Павловић 2003:** Павловић, Живојин. *Биланс совјетског термидора*. Приредио Слободан Гавриловић. Београд: Народна књига/Алфа, Београд, 2003.
- Палавестра 1983:** Палавестра, Предраг. *Критичка књижевност*. Београд: Вук Караџић, 1983.
- Палавестра 1991:** Палавестра, Предраг. *Књижевност – критика идеологије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1991.
- Пантић 2015:** Пантић, Михајло. *Основи српског приповедања*. Београд: Завод за уџбенике, Београд, 2015.
- Пејчић 2012:** Пејчић, Јован. *Поетика књижевног разговора*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Пекић 2011:** Пекић, Борислав. *Кореспонденција као живот I*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Пековић 1987:** Пековић, Слободанка. *Српска проза почетком двадесетог века*. Београд: Просвета, 1987.
- Петковић 1990:** Петковић, Новица. „О типовима приповедања” у: *Огледи из српске поезике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.
- Петковић 1988:** Петковић, Новица. *Два српска романа*. Београд: Народна књига, 1988.
- Петковић 1975:** Петковић, Новица. *Језик у књижевном делу*. Београд: Нолит, 1975.
- Петковић 1988:** Петковић, Новица. „Проучавање иманентне поезике: Предмет и сврха” у: *Поетика српске књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност – Научна књига, 1988.
- Перишић 2012:** Перишић, Жанета Ђукић. *Писац и прича*. Нови Сад: Академска књига 2012.
- Перишић 2007:** Перишић, Игор. *Гола прича*, Београд: Плато – Институт за књижевност и уметност, 2007.
- Петровић 2000:** Петровић, Сретен. *Српска митологија*. Ниш: Просвета, 2000.
- Петровић:** Петровић, Сретен. *Лингвистичка обрада појма БАЈАТИ (бајање)*, <https://etno-institut.co.rs/cir/pojmovnik/b/bajanje%20LINGVISTICKA.php> > 14. 4. 2024.
- Пипер и др. 2005:** Пипер, Предраг и др., *Синтакса савременог српског језика. Проста реченица (ред. М. Ивић)*. Београд: Београдска књига – Институт за српски језик САНУ, Нови Сад: Матица српска, 2005.
- Половина 1999:** Половина, Весна. *Семантика и текстлингвистика*. Београд: Чигоја, 1999.
- Поповић 1997:** Поповић, Љубомир. *Ред речи у реченици*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 1997.
- Поповић 2008:** Поповић, Људмила. *Језичка слика стварности*. Београд: Филолошки факултет, 2008.
- Поповић 2007:** Поповић, Тања. *Речник књижевних термина*. Београд: Logos Art, 2007.

- Поповић 2011:** Поповић, Тања. „Сказ: Гогољ и српски приповедачи” у: *Стратегије приповедања*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Принс 2011:** Принс, Џерард. *Наратолошки речник*. Превела Брана Миладинов. Београд: Службени гласник, 2011.
- Раденковић 1996:** Раденковић, Љубинко. *Симболика света у народној магији Јужних Словена*. Ниш: Балканолошки институт САНУ и Просвета, 1996.
- Радић 2011:** Радић, Жаклина Дувњак. *Аутобиографија, фикција и ја*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Радовановић 2003:** Радовановић, Милорад. *Социolingвистика*, Треће издање, Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.
- Радоњић 2003:** Радоњић, Горан. *Вијенац приповједака*. Београд: Просвета, 2003.
- Радуловић 2005:** Радуловић, Лидија. *Родно конструисана „судбина” вештице*, у: М. Благојевић (прир.), *Мапирање мизогиније у Србији: дискурси и праксе*, 2. том. Београд: АЖИН, 340–358.
- Речник 1986:** *Речник књижевних термина*. Београд: Нолит, 1986.
- Речник САНУ 1975:** *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, Књига IX, Београд: Институт за српскохрватски језик, 1975.
- Рикер 2004:** Рикер, Пол. *Сопство као други*. Превео Спасоје Ђузулан. Никшић: Јасен, 2004.
- Рикер 1993:** Рикер, Пол. *Време и прича*. Превеле Славица Милетић и Ана Моралић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993.
- Римон-Кенан 2007:** Римон-Кенан, Шломит. *Наративна проза*. Превео Александар Стевић. Београд: Народна књига-Алфа, Београд, 2007.
- Русе 1995:** Русе, Жан. *Нарцис романописац*. Превела Јелена Новаковић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- Русе 1993:** Русе, Жан. *Облик и значење*. Превео Иван Димић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993.
- Свенсен 2006:** Свенсен, Лаш Фр. Х. *Филозофија зла*. Превела Наташа Ристивојевић Рајковић. Београд: Геопоетика, 2006.
- Сењски рудник*, https://www.kultura.gov.rs/cyr/senjski_rudnik. Званични сајт Министарства културе и информисања Србије. > 15.08.2022.
- Симић 1991:** Симић, Радоје. *Увод у филозофију стила*. Сарајево: Свјетлост, 1991.
- Солар 1989:** Солар, Миливој. „Идеја у књижевности” и „Приповједач” у: *Теорија прозе*. Загреб: Свеучилишна наклада Либер, 1989.
- Тартаља 1979:** Тартаља, Иво. *Приповедачева естетика*. Београд: Нолит, 1979.
- Тасић 2009:** Tasić, Slavoljub. *Govor bilja – mandragora, Ljudska duša u telu biljke*, Beograd, Politikin zabavnik, broj: 3000.
- Тодоров 1986:** Тодоров, Цветан. *Поетика*. Превео Бранко Јелић. Београд: Филип Вишњић, 1986.
- Толстој 2001:** Толстој Светлана; Раденковић, Љубинко. *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*. Београд: Zeptr Book World, 2001.
- Томашевски 1972:** Томашевски, Борис В. *Теорија књижевности*. Превела Нана Богдановић. Београд: Српска књижевна задруга, 1972.
- Томић 2014:** Томић, Бојана. „О фамилијарној лексици у српском језику”, у: *Језик, књижевност, маргинализација. Језичка истраживања. Зборник радова*. Ур. Биљана Мишић Илић; Весна Лопичић Ниш: Универзитет у Нишу. Филозофски факултет: 2014.

- Томић 2007:** Томић, Зорица. *Комуникација и јавност*. Београд: Чигоја штампа, 2007.
- Тошовић 2002:** Тошовић, Бранко. *Функционални стилови*. Београд: Београдска књига, 2002.
- Ћосић 2008:** Ћосић, Павле. *Српски речник синонима*. Нови Сад: Прометеј, 2008.
- Успенски 1979:** Успенски, Борис А. *Поетика композиције Семиотика иконе*. Превео Новица Петковић. Београд: Нолит, 1979.
- Флакер 1986:** Флакер, Александар. *Стилске формације*. Загреб: Свеучилишна наклада Либер, Загреб, 1986.
- Флакер 1986а:** Флакер, Александар. „Умјетничка проза” у: *Увод у књижевност*. Зденко Шкроб и Анте Стамаћ. Загреб: Глобус, 1986.
- Флакер 2011:** Флакер, Александар. *Период, стил, жанр*. Изабрао и приредио Гојко Тешић. Београд: Службени гласник, 2011.
- Форстер 2002:** Форестер, Едвард Морган. *Аспекти романа*. Превео Никола Кољевић. Редиговао и приредио Светозар Кољевић. Нови Сад: Орфеус, 2002.
- Фрај 2007:** Фрај, Нортроп. *Анатомија критике*. Превела Горана Раичевић. Нови Сад: Орфеус, 2007.
- Фридман 1968:** Фридман, Ралф. „Природа и облици лирског романа” у: *Савременик*. Превела Зора Миндеровић. Београд: год. XIV, књ. XXVIII, св. 12, 1968.
- Фридман 1987:** Фридман, Ралф. „Лирски роман” у: *Књижевна реч*. Превео Бојан Јовић. Београд: бр. 295, 1987.
- Фројд 1981:** Фројд, Сигмунд. *Из културе и уметности*. Београд: Матица српска, 1981.
- Фројд 1988:** Фројд, Сигмунд. *Нелагодност у култури*. Превео Ђорђе Богићевић. Београд: Рад, 1988.
- Фром 1989:** Фром, Ерих. *Анатомија људске деструктивности*. Друга књига. Дјела. Превели Гвозден Флего и Весна Марчећ-Бели. Загреб: Напријед, 1989.
- Фуко 1997:** Фуко, Мишел. *Надзирати и кажњавати*. Превела Ана А. Јовановић. Сремски Каловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1997.
- Хајдегер 2000:** Хајдегер, Мартин. *Шумски путеви*. Превео Божидар Зеџ. Београд: Плато, 2000.
- Хајмз 1980:** Hajmz, Del. *Etnografija komunikacije*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1980.
- Хамер 2009:** Хамер, Еспен. *Унутарњи мрак*. Превео Радош Косовић. Београд: Геопоетика, 2009.
- Хегел 2006:** Хегел, Георг Вилхелм Фридрих. *Филозофија историје*. Превео Божидар Зеџ. Београд: Федон, 2006.
- Шафер 2015:** Шафер, Марина Ј. „Неки митолошки и хришћански елементи у српској фразеологији”. *Савремена проучавања језика и књижевности*. Година VI/књига I. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 457–463.
- Шафер 2016:** Шафер, Марина Ј. „Фразеологизми са лексемама ђаво/враг/devil у српском и енглеском језику”, у: *Зборник за језике и књижевност Филозофског факултета у Новом Саду*, 159-191.
- Шевалије 1983:** Ševalije, Žan; Gerbran, Alen. *Rečnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod, 1989.
- Шефер 2001:** Шефер, Жан-Мари. *Зашто фикција?* Превели Владимир Капор и Бранко Ракић. Нови Сад: Светови, 2001.
- Шкловски 1969:** Шкловски, Виктор. *Ускрснуће ријечи*. Превео Јурај Беденички. Загреб: Стварност, 1969.

- Шопенхауер 1986:** Шопенхауер, Артур. *Свет као воља и представа*. Превео Сретен Марић. Нови Сад: Матица српска, 1986.
- Штајгер 1978:** Штајгер, Емил. *Умеће тумачења*. Превела Дринка Гојковић. Београд: Просвета, 1978.
- Штанцл 1987:** Штанцл, Франц. *Типичне форме романа*. Превела Дринка Гојковић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

15.3. ЛИТЕРАТУРА О ДРАГОСЛАВУ МИХАИЛОВИЋУ

- Ајдачић 2009:** Ајдачић, Дејан., „Приповедно обликовање дечијег погледа на свет у делу *Гори Морава Драгослава Михаиловића*”, у: Д. Ајдачић, З. Момчиловић (прир.), *О делу Драгослава Михаиловића*. Врање: Учитељски факултет у Врању, 127-140.
- Алексић 2011:** Алексић, Милан. „Шта радити са својим животом?” у: *Књижевни лист*. Београд: год. IX, бр. 99.
- Анђелковић 2023:** Анђелковић, Јелена. „Дете патник са друштвене маргине у приповеци *Лилика Драгослава Михаиловића*”, *Липар* / Часопис за књижевност, језик, уметност и културу / Година XXIV / Број 80, 2023, 75-92.
- Аћимовић Ивков 2018:** Аћимовић Ивков, Милета. *Проза Драгослава Михаиловића*, докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет.
<https://uvidok.rcub.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/2650/Doktorat.pdf?sequence=2&isAllowed=y> > 23.02.2025.
- Бандић 1973:** Бандић, И. Милош. „Кратка уводна историја: Напомене о роману” и „Реторика и проза: језик као постојбина света” у: *Савремена проза*. Зборник. Београд: Нолит, Београд, 1973.
- Брајовић 2012:** Брајовић, Тихомир. *Компаративни идентитети – српска књижевност између европског и јужнословенског контекста*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Војновић 2013:** Војновић, Жарко. „Сказ у „Петријином венцу” Драгослава Михаиловића” у: *Траг*. Велика Плана: год. XX, бр. 3-4, 2013.
- Вуковић 1969:** Вуковић, Ђорђије. „Забелешке о једној савременој новели” у: *Видици*. Београд: год. XVII, бр. 128, 1969.
- Вуковић 1979:** Вуковић, Ђорђије. „Књижевни језик и савремени роман” у: *Трећи програм*. Београд: бр. 41, 1979.
- Вуковић 2009:** Вуковић, Ђорђије. *Историјски роман*. Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2009.
- Владушић 2012:** Владушић, Слободан. „Злотвори као романсирана историја” у: Књижевно дјело Драгослава Михаиловића. *Ђоровићеви сусрети*. Зборник. Билећа-Гацко: СПКД Просвјета, 2012.
- Гвозден 2011:** Гвозден, Владимир. „Сан о обичном животу” у: Драгослав Михаиловић, *Преживљавање*. Друго издање. Београд-Врбас: Завод за уџбенике, Витал, Инвеј, 2011.
- Делић 2009:** Делић, Лидија. „Петрија – на двострукој периферији” у: *О делу Драгослава Михаиловића*. Зборник. Врање: Учитељски факултет у Врању, 2009.
- Делић 2012:** Делић, Јован. „Драгослав Михаиловић – писац превратник” у Зборник. *Ђоровићеви сусрети*. Билећа-Гацко: СПКД Просвјета, 2012.

- Делић 1997:** Делић, Јован. „Зли дуси злотворства, О роману *Злотвори* Драгослава Михаиловића. Београд: Народна књига, 1997; *Књижевне новине*, год. 51, бр. 982/983, 15. 10 – 1.11.1998, стр. 9
- Делић 1983:** Делић, Јован. „Новела као лирска песма” у: *Политика*, Београд: бр. 25132 24. септембар, 1983. стр. 11.
- Делић 2016:** Делић, Јован. „Смијех по смртопису” у: *Савремена српска проза*. Зборник. Трстеник: Матична библиотека Јефимија, 2016.
- Деретић 1983:** Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит, 1983.
- Деретић 1990:** Деретић, Јован. *Кратка историја српске књижевности*. Београд: БИГЗ, 1990.
- Деретић 1997:** Деретић, Јован. *Поетика српске књижевности*. Београд: Филип Вишњић, 1997.
- Дијалекти и српска књижевност, *Дијалекти и српска књижевност*, ур. М. Ц. Михаиловић. Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић”, 2008.
- Илић 2012:** Илић, Бранко. „Наративни модел документарне прозе Драгослава Михаиловића”, у: *Узданица*, год. IX, бр. 2, децембар, Јагодина, 65–77.
- Илић 2009:** Илић, Бранко. „Поетички преображаји у приповедању Драгослава Михаиловића” у: *Савремена проучавања језика и књижевности*. Зборник. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2009.
- Илић 2014:** Илић Бранко. „Систем наративних поступака у прози Драгослава Михиловића” у: *Књижевна историја*. Београд: год. 46, бр. 152, 2014.
- Илић 2005:** Илић, Слађана. „Сурова машинерија. Драгослав Михаиловић: *Треће пролеће*”, у: *Нешто се ипак догодило*. Зрењанин: Агора, 27-30.
- Јанковић 1995:** Јанковић, Владета. „О животној и уметничкој” у: *Повеља*. Краљево: год. XXV, бр. 3, 1995.
- Јанковић 1985:** Јанковић, Владета. *Петријин венац Драгослава Михаиловића*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1985.
- Јанковић 1984:** Јанковић, Владета. „Допринос Драгослава Михаиловића” у: *Поговор, Петријин венац*. Београд: Нолит, 1981.
- Јанковић 2007:** Јанковић, Владета. „Генеа и метод голооточког петокњижја”, у: *Савремена српска проза*, зборник бр. 26. Трстеник: 2007, 25-34.
- Јеремић 1978:** Јеремић, Љубиша. *Проза новог стила*. Београд: Просвета, 1978.
- Јеремић 2007:** Јеремић. Љубиша. „Казивања Драгослава Михаиловића о патњи и милости”, „Не зна човек много о човеку”, „Ауторски глас у Трећем пролећу” и „Књижевност, политика, зло” у: *О српским писцима*. Београд: Српска књижевна задруга, 2007.
- Јеремић 2017:** Јеремић, Љубиша. „Запис о Драгославу Михаиловићу” у: *Савремена српска проза*. Зборник. Трстеник: Народна библиотека Јефимија, 2017.
- Јеремић 1974:** Јеремић, Љубиша. „Савремена српска књижевност” у: *Овдје*. Титоград: год. VI, бр. 56, јануар, 1974.
- Јеремић 1972:** Јеремић, Љубиша. *Нова српска приповека. Антологија*. Београд: Књижевна омладина Србије, 1972.
- Јеремић 1967:** Јеремић, Драган М. „Први, снажни кораци” у: *НИН*. Београд: бр. 848, 9. IV, 1967.
- Јеремић 1976:** Јеремић, Љубиша. „Казивања Драгослава Михаиловића о патњи и милости”, у: Драгослав Михаиловић, *Петријин венац*, друго издање, Београд, 1976.

- Јеремић 2010:** Јеремић, Љубиша., „Драгослав Михаиловић – са осамдесет година”, у: *Драгослав Михаиловић. Пут по непроходи*, зборник, пр. М. Пантић. Београд: Чигоја штампа, 2010: 77-84.
- Јерков 1991:** Јерков, Александар. *Од модернизма до постмодерне*. Приштина Горњи Милановац: Јединство-Дечје новине, 1991.
- Јеротић 1997:** Јеротић Владета. „Петријин ореол” у: *Дарови наших рођака*. Књига прва. Београд: Просвета, 1997.
- Јеротић 2009:** Јеротић, Владета. „Морал и/или религија” у: *Есеји*. Нови Сад: Матица српска, 2009.
- Јовановић 2016:** Јовановић, Јелена Љ. „Стандардно приповедање у првом лицу у фикционалној прози Драгослава Михаиловића” у: *Савремена проза*. Зборник, 147-166.
- Јовановић 1990:** Јовановић, Драгољуб. *Музеј живих људи I*. Београд: Рад, 1990.
- Јовановић 2009:** Јовановић Јелена. „Подразумевани писац у сказу Драгослава Михаиловића” у: *Philologia Mediana*. Ниш: Филозофски факултет, 2009.
- Кецојевић 2021:** Кецојевић, Милица. *Типови приповедача и њихова функција у прози Драгослава Михаиловића*, докторска дисертација, Филолошки факултет у Београду, 2021.
- Киш 1986:** Киш, Данило. „Петријин венац Драгослава Михаиловића” у: *Књижевна реч*. Београд: год. VI, бр. 64, 1986.
- Ковачевић 2020:** Ковачевић, Милош. „Романи Драгослава Михаиловића између књижевног језика и језика књижевности”, у: *Књижевно стваралаштво Драгослава Михаиловића*, ур. М. Ковачевић. Андрићград/Београд: Библиотека Добитници Андрићеве награде. Одјељење за српски језик / уредник едиције Милош Ковачевић; књ. 5, 2020: 153-180.
- Кончаревић 2019:** Кончаревић, Ксенија. "Једна обична српска судбина, крстоносна, венценосна", у: *Прилози*, VIII, 2019, 43–54.
- Коруновић 2013:** Коруновић, Горан. *Литература и опасност*. Београд: Службени гласник, 2013.
- Костић 2002:** Костић, Петар. *Психолошка анатомија Голог отока*. Београд: Независна издања Слободана Машића, 2002.
- Кузмић 1988:** Кузмић, Александра. „Функција сказа у романима Драгослава Михаиловића” у: *Геста*. Вараждин: бр. 29–30–31, 1988.
- Лалић 1971:** Лалић, Иван В. „Немогућност једног повратка на Душановац” у: *Критика и дело*. Београд: Нолит, 1971.
- Лукић 1992:** Лукић, Јасмина. „Приповедачки поступак Драгослава Михаиловића” у: *Предговор*. Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве*. Београд: Просвета, 1992.
- Микић 2016:** Микић, Радивоје. „Облик и значење у роману „Кад су цветале тикве” Драгослава Михаиловића” у: *Савремена српска проза*. Зборник. Трстеник: Народна библиотека Јефимија. 2017.
- Микић 2010:** Микић, Радивоје. „Драгослав Михаиловић, уз јубилеј једног мајстора приповедања” у: *Драгослав Михаиловић: Пут по непроходи*. Зборник. Београд: Библиотека града Београда, 2010.
- Микић 1997:** Микић, Радивоје. „Злочин и казна” у: *Политика*. Београд: год. 94, бр. 30223. 13. децембар, 1997.

- Микић 1988:** Микић, Радивоје. „Прича и предање” у: *Књижевне новине*. Београд: год. 50, бр. 968-969-970, 1988.
- Михаиловић 1988:** Михаиловић, Борислав. „Драгослав Михаиловић, Кад сам први пут читао књигу Фреде, лаку ноћ” у: *Портрети*. Београд: Нолит, 1988.
- Михајловић 2020:** Михајловић, Б. Михиз, „Почеци Драгослава Михаиловића: кад сам први пут читао књигу *Фреде, лаку ноћ*, у: Ходел, Роберт. *Речи од мрамора*. Превела: Мина Ђурић. Београд: Лагуна, 328-330.
- Недић 2007:** Недић, Марко. „Другачији Драгослав” и „Триптих о Драгославу Михаиловићу” у: *Повратак причи*. Нови Сад: Академска књига, 2007.
- Недић 2009:** Недић, Марко. Кад су цветале тикве Драгослава Михаиловића некад и сад, Пројекат Растко, > 10.4.2020.
- Новаковић 2004:** Новаковић, Александар. *Кад је Тито разбијао „тикве”*. Београд: Народна књига-Алфа, 2004.
- Павлетић 1971:** Павлетић, Влатко. „Вук и јање, или о прозама Драгослава Михаиловића” у: *Дјело у збиљи*. Загреб: Напријед, 1971.
- Палавестра 1972:** Палавестра, Предраг. *Послератна српска књижевност 1945-1970*. Београд: Просвета, 1972.
- Пантић 1999:** Пантић, Михајло. „Драгослав Михаиловић: О истом, из другог угла” у: *Александријски синдром 3*. Нови Сад: Матица српска, 1999.
- Пантић 2003:** Пантић, Михајло. „Драгослав Михаиловић: Удес против којег се ништа не може” у: *Александријски синдром 4*. Београд: Просвета, 2003.
- Пантић 2007:** Пантић, Михајло. „Триптих за Драгослава Михаиловића”, у: *Савремена српска проза*, зборник бр. 26. Трстеник: 2007, 113-128.
- Певуља 2012:** Певуља, Душко. „Проблем посредовања у *Злотворима* Драгослава Михаиловића у: *Књижевно дјело Драгослава Михаиловића*. Зборник. Ћоровићеви сусрети, Билећа – Гацко: СПКД Просвјета, 2012.
- Первић 1978:** Первић, Мухарем: „Прича Петрије Ћорђевић” у: *Приповедање и мишљење*. Београд: Српска књижевна задруга, 1978.
- Пијановић 2012:** Пијановић, Петар. „Поетички видови приповетке Лепо писање” у: *Модерна традиција*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Потребих 2016:** Потребих, Милан С. „Композиција романа Петријин венац Драгослава Михаиловића”, у: *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, год. XI, Београд: Филолошки факултет, 273–285.
- Потребих 2007:** Потребих, Милан, С. „Функција и семантика исповедне форме у приповеткама *Лилика* и *Богиње* и роману *Петријин венац* Драгослава Михаиловића”, у: *Савремена српска проза*, зборник бр. 26. Трстеник: Народна библиотека Јефимија, 167-182.
- Радосављевић 2010:** Радосављевић, Иван. „Шта са животом” у: *Београдски књижевни часопис*. Београд: год. VI, бр. 19, 2010.
- Радуловић 1985:** Радуловић, Милан. „Лична патња као израз одсутне историјске свести” у: *Историјска свест и естетске утопије*. Београд: Истраживачко издавачки центар ССО Србије, 1985.
- Рибникар 1987:** Рибникар, Владислава. „Монолошка форма у прози Драгослава Михаиловића” у: *Могућности приповедања*. Београд: Београдско издавачкографички завод, 1987.

- Рудјаков 2009:** Рудјаков, Павел. „Роман Михаиловића *Кад су цветале тикве* у контексту српске прозе 60-70 их година 20. века: мотив сеобе јунака”, у: *О делу Драгослава Михаиловића*, пр. Дејан Ајдачић, Зоран Момчиловић. Врање: Учитељски факултет у Врању, 65-72.
- Савић 2010:** Савић, Милисав. „Кад је процветала српска проза” у: *Драгослав Михаиловић. Пут по непроходи*, зборник, пр. М. Пантић. Београд: Чигоја штампа, 85-88.
- Сретић 2019:** Сретић, Милена; Николић, Неда. "Утицај друштвено-политичке реалности у прози Драгослава Михаиловића". *Филолошко друштво „Речи”*, 198-206.
- Сретић 2020:** Сретић, Милена. "Поетска функција језика у прози Драгослава Михаиловића", у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик LXVIII/1*. Нови Сад: 239–249.
- Станојевић 1976:** Станојевић, Зоран., „Драгослав Михаиловић: *Петријин венац*”, у: часопис „Поља”, 1976: бр. 208-209.
- Танасковић 2018:** Танасковић, Тања. *Територијално раслојена лексика у књижевном делу Драгослава Михаиловића*, докторска дисертација, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, 2018.
- Татаренко 2009:** Татаренко, Ала. „Прилог проучавању наративних стратегија Драгослава Михаиловића приповедача”, у: *О делу Драгослава Михаиловића*, пр. Дејан Ајдачић, Зоран Момчиловић. Врање; Учитељски факултет у Врању, 2009: 26-31.
- Тимченко 2014:** Тимченко, Николај. „Кратка историја сатирања” у: *Психологија књижевне логорологије*. Лесковац: Задужбина Николај Тимченко, 2014.
- Угреновић 2011:** Угреновић, Александра. „Очаравајућа ситуација” у „театру” апсурда Драгослава Михаиловића” у: *Повеља*. Краљево: год. XLI, бр. 1, 2011.
- Ходел 2009:** Ходел, Роберт. „Текстуална кохеренција сказа (Јалова јесен Драгослава Михаиловића)” у: *Дискурс (српске) модерне*. Београд: Филолошки факултет, Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, 2009.
- Ходел 2014:** Ходел, Роберт. „...Одувек сам много више желео да слушам, него сам да причам” у: *Раскрића књижевног југа*. Београд: Филолошки факултет, Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, 2014.
- Ходел 2017:** Ходел, Роберт. „Михаиловићев књижевни опус – покушај синопсиса” у: *Савремена проза*. Зборник. Трстеник: Народна библиотека Јефимија, 2017.
- Ходел 2020:** Ходел, Роберт. *Речи од мрамора*. Превела: Мина Ђурић. Београд: Лагуна, 2020.
- Чизмаши и прича о Жики Курјаку*, [RTS :: Magazin](#) > 16.10.2024.
- Џацић 1996:** Џацић, Петар. „Нови талас” у: *Из дана у дан II*. Сабрана дела Петра Џацића. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.
- Џацић 1995:** Џацић, Петар. „Фрагменти о Драгославу Михаиловићу” у: *Повеља*. Краљево: год. XXV, бр. 3, 1995.
- Шукало 2017:** Шукало, Младен. Поговор роману *Злотвори*. Београд: Лагуна, 401.
- Шуруј:** Шуруј, Оксана. *Односи са отаџбином у роману Драгослава Михаиловића „Кад су цветале тикве”*, [Пројекат Растко: Оксана Шуруј : Односи са Отаџбином у роману Драгослава Михаиловића "Кад су цветале тикве"](#) > 16.4.2020.

Биографија аутора

МИЛИЦА ПЕТРОВИЋ рођена је 1993. у Шапцу. Основне студије Српске књижевности и језика (група 05) на катедри за Српску књижевност са јужнословенским књижевностима на Филолошком факултету Универзитета у Београду завршила је 2017. године одбравивши рад на компаративну тему „Однос према рату у новели *Барака пет Бе* М. Крлеже и приповеци *Реконвалесценти* Д. Васића”. Мастер академске студије Српске књижевности Филолошког факултета завршила је у јуну 2018, одбравивши рад на тему „Поетика егзистенцијализма у романима *Беспуће* В. Милићевића, *Повратак Филипа Латиновића* М. Крлеже и *Странац* А. Камија”.

Добитник је књижевне награде „Миодраг Борисављевић” за 2018. годину; треће награде на 9. и 11. књижевном конкурс у „Вукашин Цонић” (2018, 2020); друге награде за кратку причу на XXVII Светосавском књижевном конкурс Народне библиотеке Његош у Књажевцу (2019). Објавила је књигу кратких прича под називом *Недеља* награђену на конкурс Матице српске – Друштва чланова у Црној Гори (2020). Прозу, поезију и научне радове објављује у часописима и специјализованим зборницима.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора _____

Број досијеа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора _____

Број досијеа _____

Студијски програм Језик, књижевност, култура _____

Наслов рада _____

Ментор _____

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци. Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.