

Јелена Јовановић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департаман за српску и компаративну књижевност

ПОДРАЗУМЕВАНИ ПИСАЦ У СКАЗУ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

САЖЕТАК: У раду се полази од дистинкције између аутора као „стварног човека” и подразумеваног писца, коју објашњава Вејн Бут у *Реторици прозе*. За бављење овом проблематиком послужили су, због своје специфичности, романи Драгослава Михаиловића писани техником сказа. Истраживано је где се у делима овог типа препознаје подразумевани писац и који је његов значај као споне између хомодијегетичког приповедача и читаоца, као и како његово присуство утиче на вероватност, а тиме и на квалитет дела. Указано је на неке поступке које стваралац користи да предочи своју личност, да је уведе у свет књижевног дела и да успостави везу са садржином.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: подразумевани писац, хомодијегетички приповедач, сказ, паратекст, унутардијегетички ниво

Писац је најповлашћенији чинилац. Он сам је изабрао да о универзалним порукама које књига треба да носи пише без уопштавања и апстрактних медитација и допустио да проговори лик, да у појединачну судбину утка опште идеје. Све што има да каже у својим романима, Михаиловић говори кроз свој главни лик. Сам аутор у причама готово да се не препознаје.

У роману *Кад су цветале тикве* издвајање писца од приповедача присутно је у паратексту, нарочито у епиграфу који представља неку врсту програмске реченице на којој ће се темељити значењски слојеви романа.

„Ево, лишени славе своје,
у понижењу великом стојимо,
вођени силом куда[и] нећемо.’
Данилов ученик
(XIII – XIV век)”²

Својом интонацијом он потпуно одудара од онога што ћемо прочитати на наредним страницама јасно указујући на пишчев интелектуализам, који сугерише интертекстуалне односе усмеравајући читаочеву текстуалну компетенцију. Писац и читалац њиме склапају

¹ beba@filfak.ni.ac.rs

² Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве*, БИГЗ, СКЗ, Београд, 1987, стр. 5.

споразум о читању приложеног текста, те одређују дело само као материјализацију реченог оквиром приче. Читалац губи карактеристику необавештене особе која делу приступа први пут. Он у свој приступ уноси знања и став изречен непосредно пре зачетка приповедног тока. Епиграф постаје на тематско-формалном плану неодвојив сегмент укупне структуре, који има функцију да уведе у проблематику приповедног дискурса. Помоћу њега подразумевани писац остварује осцилацију између аутентичног и фиктивног и правећи велику временску дистанцу између реченог у епитафу и реченог у приповедном тексту, указује на широку значењску раван.

Реченица коју писац цитира у паратексту припада Даниловом настављачу, даровитом појединцу који у историји књижевности живи кроз име свога учитеља. Мисао је аутентична, извучена из *Живота Стефана Дечанског*, тачније из оног дела биографије који описује битку код Велбужда, и који спада у најбоље странице ратних прича код нас. Заробљене бугарске велможе стојећи над мртвим телом свога владара, оплакују га не заборављајући притом ни на сопствени положај у коме су се нашле. Речи из епиграфа, заправо су речи великаша које они изговарају дозивајући цара да устане и види велику несрећу и тугу која их је задесила.³ Извучене из контекста, искоришћене као мото књиге настале шест векова касније, оне добијају много шире значење.

Поред своје функције да коментарише текст, овај епиграф посредно „јемчи” за квалитет дела угледом цитираног аутора, чак и независно од садржаја. Данилов настављач је истакнута књижевна фигура у српско-византијској традицији. У историји књижевности познат је као први животописац који пише о личностима које нису светитељи. Он описује само овоземаљски живот оних о којима приповеда. Нема код њега морализаторских ставова и залажења у просторе апстрактног. Све је у активном деловању на овом свету, нема чуда и нема случајности. Писац је живо заинтересован за личности и догађаје из савременог живота. Његова проза не може се подвести под хагиографије, јер он нема времена за теолошка размишљања и морализаторске белешке; битно је запазити и забележити. Милан Кашанин говорећи о списатељским особинама Даниловог ученика примећује да код њега готово да нема „химничних усклика” и „изразито песничког језика”. „Не значи то”, закључује Кашанин, „да у њега нема сликовитих израза. [...] Његов дар се не састоји у заносном говорењу, него у луцидном запажању и у једноставном казивању о великим личностима и судбинским моментима савременог живота и света.”⁴ Речено за

³ Данилов Ученик, „Краљ Стефан Урош Трећи”, у: *Данилови настављачи (Данилов Ученик, други настављачи Даниловог зборника)*, Просвета, СКЗ, 1989, стр. 46.

⁴ Милан Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Просвета, 1990, стр. 251.

Даниловог настављача може се применити и на стваралачке особине Драгослава Михаиловића. Према томе, може се закључити да се у Михаиловићево дело не уграђује само епиграф Даниловог настављача, него смисао целине његовог стваралаштва. Овде цитат писца, чија је дела познавао стваралац *Тикава*, одређује роман као књижевну потврду филозофског става с његовог почетка, а по узору на срдењовековног биографа.

Налазећи се на самој граници наративног текста, наслов је још један знак пишчеве интервенције и утиче на приступ целини дела. Своју дескриптивну функцију реченица *Кад су цветале тикве*, која у ширем контексту има функцију одредбе времена, исцрпљује у одређивању тематике.⁵ У центру овог исказа налази се моменат одвијања кључног догађаја књиге. Он је у извесном смислу и интерпретативни кључ, јер делује на читаочево схватање и разумевање текста. Неки критичари пронашли су у наслову пародију на тадашњу књижевну традицију. („Оваква усмереност, уосталом, као самосвестан однос према књижевној традицији, наслућује се и у наслову *Кад су цветале тикве*, који као да се пародијски одзива на наслов Ускоковићеве књиге с почетка нашег века: *Кад цветају руже*.”⁶) Ова интерпретација добија оправданост у чињеници да је Михаиловић својим стваралаштвом тежио да одступи од устаљених књижевних норми свога времена. У томе је он сличан писцу чији епиграф узима за мото свог романа.

На унутардијегетичком нивоу писца препознајемо у оним деловима приче који директно комуницирају са епиграфом и насловом. То је, пре свега, тренутак приповедачевог обрачуна са Апашем, а преко њега са свим моделима на којима се градила његова личност. Раскид је морао бити болан и сам јунак морао је бити жртвован, јер је изданак етике засноване на сили и праву јачег. Тек његовим бекством из завичаја и болном причом о неспокоју у далекој Шведској правда у књизи је задовољена. То је она птица која му у преломним тренуцима показује пут, а која окружена калом последње борбе има снагу симбола. Не случајно, писац њеном појавом и нестајањем завршава поглавље о сукобу двојице момака са београдског асфалта који има трагичан епилог. Да није птице, све би личило на добро осмишљен крими-роман без већих претензија и без ширег значења.

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

⁵ Говорећи о насловима Женет их дели на *тематске* и *регатске*. *Тематски* наслови указују на садржај текста, а *регатски* га жанровски одређују. (Жерар Женет, *Seuils*, 1987)

⁶ Љубиша Јеремић, *Проза новог стила*, Просвета, Београд, 1978, стр. 157.

Кад се мало одмакох, однекуд из шибља, као да се истрже из нечије руке, одједном излете нека птица. Залепрша у мраку крилима и летећи ниско као авион, прпорети, полете путем испред мене као да ми показује правац. Затим изненада сврати у страну и одједанпут потону у мрак као да се утопи.”⁷

После живо, београдским аргоом испричане приче с низом натуралистичких детаља, опис на крају двадесете главе својим тоном, језиком и начином на који је саопштен скреће пажњу реципијенту. Нема урбаног жаргона, брзог ритма, гестикулације. Све је рафинирано, смирено, пажљиво осмишљено; ниједне сувишне речи, неадекватног израза. Потпуно хармонично – онако како се очекује од зрелог писца. Љуба Шампион, недовољно вешт да пронађе прави израз у тренутку кад описује смртоносни ударац који наноси свом противнику, сетио се да после борбе помене птицу која „као да ми показује правац”. То више није приповедач, већ писац који усмерава његову причу.

Све је на осетљивој граници да склизне у неуверљиво и обелодани пишчево присуство. Ипак, онда када се све завршило и смирило, после учињеног злочина, а убиство из ма ког разлога то јесте, човек је у стању помуњеног разума. То је моменат великог шока после кога у свести најчешће остају само слике и врло често понеки, наизглед банални, тада запажен детаљ. Писац користи психилошки образложену реакцију и у њу уклапа важне значењске слојеве романа. Веза између епиграфа и наративног текста овим је остварена, а да притом није нарушена кохерентност унутардијегетичког нивоа. Птица која залуталом човеку показује правац је сила која вуче јединку супротно њеним жељама. Михаиловићу успева да понуди имагинативну реалност чији смисао читалац проналази у својим властитим реакцијама на њу. С друге стране, сазнајна ерупција на мало простора не оптерећује реципијента. Писац стално балансира како квалитет приче не би био жртвован квантитету.

Свест о присуству писца увек је ту после прочитане књиге, јер он је тај који бира тему и начин на који ће је саопштавати. Међутим, она се у тренутку перцепције губи, посебно кад је реч о наративним поступцима који имају намеру да прикрију његову аутентичност. Само у појединим моментима она ће искрсавати – некад вођена и знањем које читалац поседује о аутору.⁸ У *Тиквама* таква врста разоткривања уочљива је посебно у делу који говори о политичким приликама у тадашњој Југославији. И писац је, као и аутор, под

⁷ Драгослав Михаиловић, нав. дело, стр. 101.

⁸ Овде имам у виду дистинкцију која постоји између аутора као „стварног човека” и подразумеваног писца „који стварајући своје дело, ствара једну надмоћнију верзију самог себе, једно 'друго ја' „ (Вејн Бут, *Реторика прозе*, Нолит, Београд, 1976, стр. 169)

сталним притиском нагомиланог беса због огромне неправде коју пропагира и демонстрира владајући друштвени слој.

Речи које Љуба Сретеновић изговара припаднику службе Државне безбедности, председнику боксерског клуба „Раднички”, Старом Перишићу, испрва могу деловати као реакција на увреде упућене његовом оцу и брату. Испровоциран њима чини се да Шампион, попут Петрије, само брани образ и достојанство ближњих. Али бес који у тим тренуцима испољава према човеку који га је волео и који му је помогао, тера читаоца да превазиђе приповедача и помисли на писца који има снажну потребу да прикаже српску трагедију социјалистичке Југославије педесетих година двадесетог века.

„Али сад ћу ти рећи: ти си банда, Стари. Ништа ниси бољи од њих. Још си гори!(...)”

Кита ме за то боли, Стари. Кита ме боли и за тебе и за Бећаревића. Ништа и ниси бољи од њега! И опет ћу ти рећи: ти си банда, Стари! И сви сте ви банда! Не зна се ко је од кога гори! Полудели сте, свраке су вам попиле мозак, ето шта сте ви, ето шта си ти.”⁹

Овакве речи, због тежине коју носе, далеко превазилазе намеру одбране нечије части. Пре су задовољење и одушка оног ко се директно суочио са злом савременог политичког тренутка. Не користи Љуба случајно баш реч **банда** коју ће поновити у неколико реченица чак три пута. Она поред семантичке, носи велику фонетску упечатљивост. Реч одјекује, јер је састављена искључиво од звучних гласова, од којих два сугласника начином изговора припадају групи праскавих (експлозивних) гласова. Фреквентност оваквог гласовног склопа ствара утисак дубоке огорчености оног ко га изговара. Овај део приказан је толико уверљиво, готово документаристички, због чега није тешко у њему препознати писца. Читалац нигде тако интензивно не осећа удар беса као на овом месту. Ако се уз све речено има у виду и драма *Кад су цветале тикве*, коју је Драгослав Михаиловић написао 1969. године, према мотивима истоименог романа, тврдња је додатно поткрепљена. Сусрет између Старог и Љубе Шампиона овде је нешто измењен. Цитирани део из романа је у потпуности пренет у драму и проширен новим детаљима.

„ПЕРИШИЋ:

Добро је сад. Сад иди. Рекао си све што си имао да ми кажеш и иди. И одсад – да водиш рачуна шта говориш. Доста сам ја тебе бранио. Одсад више нећу. Имамо ми податке и за тебе.

ЉУБА:

И за мене! Е, баш ме за то заболе овај мој загуљени шевац!

⁹ Драгослав Михаиловић, нав. дело, стр. 44.

ПЕРИШИЋ:

Али пре него што одеш хоћу да чујеш још нешто. Твог брата на ‘Мермер’ – знаш ко је отерао?

ЉУБА:

Нисте ваљда?... Немој то да ми кажеш, Стари. Немој. Молим те.

ПЕРИШИЋ:

Љубо, за срце си ме ујео. Да видиш како то изгледа. Податке за твог брата дао нам је твој отац. Имали смо их довољно и са других страна, али доста нам их је дао и он.

ЉУБА:

(после тренутка запрепашћења, најпре тихо):

И то сте ви могли! И то сте могли, гадови!

(Одједном добивши наступ и тргајући са себе тренерку, мајицу, рукавице и бацајући их и шутирајући на Перишића, који у једном тренутку изгледа као да хоће да убије.)

Мајку вам зликовачку!... Исписницу да ми дааш! Мртву вам мајку јебееем!... Исписницу ми дај! Нећу више да те видим!... Дете вам у колевци јебееем!...

(Оставши само у гаћицама, изненада тихо.)

Стари, овог часа бих те убио – само да те се оволико не гадим.”¹⁰

У основи захватајући актуелну политику и морал, ова прича, која се понавља и у другим Михаиловићевим делима, има ширу амбицију – да разоткрије стварност, а тиме, подстичући процес ауто-детерминизма код читаоца, и да је поправи. Она скреће пажњу на савремену отуђеност човека и његову хроничну неспособност сналажења у хаосу који га непрекидно прогања и сустиже; на његово лутање у потрази за спокојем који је све теже постићи, а чији би највиши облик био остварен кроз сопствено уништење свега што јединку пласира као мислено биће. Цела прича је противтежа нарушеном складу виђеном кроз неморал тадашње политичке ситуације, и средство да поменути несклад стваралац најпре самом себи открије. Утисак је тако јак да успева да изроди идеју коју прича жели да понесе.

На једном месту у књизи начињено је исклизнуће које је могло умањити вероватност постојања приповедача и читаоца директно преусмерити на писца који га ствара, и тиме нарушити хармонију остварену у равни јединственог казивача. Када се Љуба Шампион сећа како га је капетан Зорић дистанцирао од себе прекомандом, он оживљава ситуацију укључујући дијалог. Уобичајено је за говорника

¹⁰ Драгослав Михаиловић, „Кад су цветале тикве”, *Увођење у посао*, БИГЗ, СКЗ, Просвета, Београд, 1984, стр. 81, 82.

који преноси разговор коришћење фраза типа „каже он”, „кажем”, „каже он мени”. И Љуба их у почетку доследно користи после сваке цитиране реченице. А потом, као да се занео, потпуно драматизује ситуацију и заборавља на коментаре којима ће одвојити сопствени говор од речи саговорника.

„‘Али, друже капетане, зашто? Па ви сте ме и начинили боксером!’

‘Нисам, Љубо, не буди толико скроман, кад то и ниси. Ти си већ дошао као добар боксер. Али онда сам ја још и имао чему да те научим. Сад више немам. Иди тражи бољег тренера од мене.’

‘То друже капетане није разлог. Ни ви баш нисте тако скромни као што хоћете да се начините. Нити сам вам ја рекао да желим бољег тренера од вас.’

‘Па у реду, Шампионе, кад баш хоћеш да ти кажем. Знаш, можда сам ја такав човек. Можда ја не желим да имам такве боксере као што си ти. Ја сам те и оно последњи пут овде, а и сад у Београду гледао. И дивео сам ти се, веруј ми. Као стручњак сам ти се дивео. Али – више те нисам волео. Сад се теби нико више не може супротставити. Нико ти пред песницу не може изаћи. А ја то – можда не волим. Кад смо оно пре две године почели, ти си још растао. И ја сам уживао гледајући те. А ево, сада, ти си можда већ постао велики боксер, а можда ћеш то тек постати – али ја више не уживам. Мислим да си се искварио. Мислим да си постао исувише сујетан. Некад си, бар се мени тако чинило, улазио у борбу с намером да победиш ако си бољи и да изгубиш ако си слабији. Последњих месеци ти више ни не помишљаш да би ико од тебе могао да буде бољи. Таква претпоставка за тебе више не постоји. А то се мени не свиђа.’

‘Не бих, друже капетане, уопште победио, ако у то не бих био убеђен? И може ли се уопште постати шампион без сујете?’”¹¹

Да ли је овде писац намерно прескочио коментаре приповедача желећи да скрене пажњу на важност реченог, или је приповедач био толико погођен причом коју је поново оживљавао, а у којој се разоткрива сазревање зла кроз мотив освете рођене на калупима морала који жели да уништи, да је за тренутак преузео улогу глумца? Изгледа подједнако важно и једно и друго. Превид се могао десити и писцу и приповедачу. Ово је један од кључних момената који треба да антиципира злочин и објасни генезу зла које је расло у приповедачу. Неко са стране приметити је да су његове борбе више од игре и жели да се удаљи од потенцијалног виновника несреће. Победник се мења у суровог противника који мора надвладати по сваку цену. Његова борба више није спорт. Наслућује капетан Зорић да се прослављени боксер

¹¹ Драгослав Михаиловић, нав. дело, стр. 77, 78.

спрема за нешто веће и много суровије. Зато се повлачи. Приповедач је болно ганут разговором који оживљава, осећајући да му је то био знак и упозорење да стане, да прекине са похрањивањем мржње која га је терала у безусловне победе на рингу. Вођен силом куда неће, Шампион бежи од речи отржењења, и пушта да га бујица уличног морала, с којим жели да се коначно обрачуна, води директно у своју замку.

Писац жели да убрза ритам и да утиске, опажаје, осећања представи и сабије у микроцелине, а да при том не изгуби ништа од онога што би требало да доведе до смисла и суштине. Он је рачунао да ће и читалац због заинтересованости за садржај који следи занемарити аутентичност казивача. Приповедач кога тешко можемо замислити како вешто мења интонацију прелазећи директно на говор различитих лица, могао је то урадити само у тренуцима дубоке пометености оним о чему је желео да проговори и што је за њега могло имати велику важност.

У тренутку кад се капетан Зорић повлачи увиђајући изопаченост праваца којим је кренуо његов ученик, свет романа добио је још једну раван. Закулисне сенке које управљају појединцима и њиховим судбинама овде су разоткривене. Позорница којом се крећу Михаиловићеви јунаци није само декор историје, већ стварност која вуче конце трагичних живота. А она је испуњена лажним моралом, владавином закона силе и гушењем човековог права на избор. Дуго планирани обрачун са Апашем, обрачун је много ширих размера, чији се смисао огледа у трагичним последицама које везују све учеснике и које представљају резултат деградирајућих механизма. Појединци случајно ухваћени у фокус књижевног интересовања представници су многих анонимних жртава које носе историјски токови. Кроз њих се огледа слика једног времена – његов дух, вредности и величина.

Простор на коме јунаци делују изгледа сведен и скучен, али једино он је у стању да снажно одслика узалудност историјских достигнућа и великих идеологија. Кад у таквом – обичном, свакидашњем, неизбрушеном свету почну да се јављају пукотине које прерастају у јаз пред којим појединац постаје све отуђенији од света, открива се једина аутентична слика у којој постојећи поредак доживљава катастрофу. Човек је учесник те свеопште људске драме, али никако њен покретач. Он лута путевима који не воде никуда, гуран таласом судбине док трага за личном визијом среће. У том тражењу сукобљава се са ограничењима и нормама које пласира време и средина у којој је. Сукоб се завршава одвајањем и отуђеношћу од реалног света и отржењењем да појединац није у стању да се носи са немерљивим силама историјских токова које намећу једнострано поимање вредности. Јунаци Михаиловићевих романа сувише су заокупљени реалношћу и заробљени у њој да би били способни да сагледају ефекте својих деловања – ефекте први сагледава онај ко те јунаке ствара.

У роману *Петријин венац* писац своје присуство прикрива, поред осталог, и избором жене за главног и јединог приповедача у књизи. Тако је евентуална идентификација писца с ликом потпуно онемогућена. Овако одабран казивач погодује писцу који жели да се лиши било какве врсте коментара и тиме ослободи дело доцирајућег слоја, који би оно тиме добило. Повлачењем писца из дела избегнута је и артифицијелност, увек присутна кад он казује оно што у обичном животу нико не би могао да зна. Да се у делу појавио неко ко поред Петрије коментарише ситуације и поступке, била би потпуно нарушена илузија читалаца да непосредно посматрају и слушају Петрију.

Михаиловићево опредељење за сказ у складу је са оним што каже Марк Херис бранећи своју уметност: „Ја вам нећу ништа рећи. Дозволићу вам да прислушкујете моје људе, а они ће вам понекад рећи истину, а понекад лагати, а ви морате сами уочити кад шта чине. То радите свакодневно. Ваш месар каже: ‘Ово је најбоље парче’, а ви одговарате: ‘То ви кажете’. Зар да моји људи буду мање заточеници својих жеља него ваш месар? Ја могу много да покажем, али само да покажем. Од романописца не можете ништа више очекивати да вам тачно каже како је нешто речено но што бисте очекивали да стоји уз вашу столицу и држи вам књигу.”¹²

Чврсто решен да „побегне” из дела, Михаиловић се, ипак, у неким сегментима јасно види и препознаје. То што га у делу осећамо, логично је, јер пишчев суд је увек присутан и препознатљив за све који умеју да га потраже. Писац, без обзира на то што наративним поступком успева себи да одабере маску, која је у овом случају готово савршена, не може потуно да нестане из дела.

Не морамо ни отворити књигу, а већ наилазимо на писца. На самим корицама, у наслову дела, јавља нам се творац Петрије. То је један од ретких момената (имам у виду и остале елементе перитекста – наслове појединих поглавља: „Увеличане слике и досадне мачке” и „Небески свирачи”; као и посвету на почетку трећег дела) када нестаје Петријино *ја*, када се она губи из дела као једини приповедач у њему. Придев *Петријин* сугерише да причу бележи неко други, са стране, а не сама Петрија. Ту препознајемо творца који је оживео лик.

Друга реч синтагме *Петријин венац* недвосмислено указује на интелектуализам који извире из метафоре. Једноставна и неука Петрија никад своју исповест не би назвала венцем.¹³ Наслов би у њеној

¹² Марк Херис, *Easy Does It Not, The Living Novel*, уредио: Гренвил Хикс, Њујорк, 1957, стр. 117.

¹³ Петрија, као и јунаци-приповедачи друга два романа, бар једном ће у свом излагању поменути формулације или речи из наслова дела.

При последњем сусрету Љубе Шампиона и Апаша води се читав мали разговор о времену кад цветају тикве: „Туберани умиру у лето, кад цветају тикве. Сад није лето, врапче.”

Понекад се, Апашу, деси да и тикве закасне. Твоје су, очигледно, закасниле.”(95)

варијанти сигурно био дужи и мање слојевит. У једној тачки *венац* може бити објашњење за композиционо решење дела. За разлику од тематског наслова *Тикава*, рематски наслов *Петријин венац* помаже њеном жанровском одређењу. То је венац живота који излаже хомотијетички приповедач. Зато што је реч о овој врсти приповедача, прича нема хронолошки след и не можемо је укалупити у модел или тип. Све, на први поглед, изгледа хаотично и као случајно речено. Говор јунакиње прати њену емоцију и примат имају они догађаји и искуства који су на Петрију оставили најјачи утисак. Читалац стално очекује један, главни заплет. Њега у овој књизи нема. Заправо има онолико заплета колико тематских језгара. Код Петрије тај број није мали. Тек када се цела прича усвоји, књига се отвара као јединствена целина, управо као венац судбине сељанке из Окна, које се налази негде на крају света. Сваки део је, да се изразим поетски, једна петровка животног венца. Појединачно лепа и довршена, свака од њих одлично пристаје и богати значење осталих уплетених прича.

Приповедачки венац *Петрије* није јединствена ни ретка појава у врмену када је ова књига настала. Овом формулацијом послужиле се Љубиша Јеремић приликом објашњавања композиционог склопа *Бугарске барак* Милисаве Савића. „Савићева збирка [...] може се право видети тек кад се приповетке у њој читају у поступности и следом којим су нанизане. Узете тако као целина, ове приповетке повезују се значајно не само што се исти јунаци понављају у њима, час као централна, час као споредна лица, него и по томе што се један на самом почетку успостављен тематски круг развија и богати током књиге, да би се на крају разрешио у нову и дубљу димензију значења свега исприповеданог. Задржавши самосталност већу од оне коју имају поглавља у роману, ове приповетке сачињавају нешто што би се најадекватније могло назвати, по очитој аналогiji с познатом песничком формом *венац приповедака*.”¹⁴

Владислава Рибникар, ослањајући се на поменуто запажање, примећује појачану склоност представника „прозе новог стила” да „заменеју *збирке* целовитим *књигама*, с тим што степен међусобне

Када Петрија у лавору угледа зрна живе којом је свекрва тровала, даће следећи опис: „Једно до друго. Цео венац, ко да си и на конач нанизао.” (62)

Чинија која пуца сама од себе како би предсказала несрећу има обод од цвећа „кај венац” (312).

Жика Курјак описујући војнички пук на Калама примећује да је круг карне „пун наши чизмаши” (114)

То је такође начин писца да оствари спону између себе и приповедача стварајући код читаоца утисак да су јунаци-наратори добрим делом творци наслова дела.

¹⁴ Љубиша Јеремић, „Кућа детињства”, *Проза новог стила*, нав. дело, стр. 201, 202.

зависности појединачних делова може бити веома различит, а јединство прозне целине остварено разноврсним наративним средствима.” Затим иде корак даље и наводи конкретна дела различитог степена и начина повезаности појединих прича у оквиру целине. Одбацујући могућност потпуне независности, наглашава да је степен уједначености варијабилан. „Приповедачка збирка може стећи извесну меру целovitости и јединства већ и тиме што ће својом радњом бити везана за исти географски и социјални амбијент, за одређени историјски тренутак и сродну животну проблематику. Везе таквог типа успостављају се наративним средствима чија је сврха грађење епске фикције. Оне се, стога, учвршћују и појачавају ако се у различитим приповеткама појављују исти ликови.”¹⁵ Овој врсти прозе у извесној мери припадају *Велика деца*, мада је у њима јединствена замисао реализована с мањом строгошћу. У *Бугарској бараци* и *Рефузу мртваку* остварене су везе које их више приближавају жанру романа. Повезаност је још чвршћа у Радуловићевој *Голубњачи* у којој приповедач добија улогу главног јунака који приповеда о догађајима из сопственог детињства. Повлачећи линију која збирку приповедака у све већој мери изједначава с романескном грађом Владислава Рибникар на крају низа наводи Михаиловићев *Петријин венац*. „Ако се оде корак даље ка континуираној, макар и исцепканој, хронолошки несређеној личној исповести, сачињеној од релативно независних делова – што ће се, на различите начине догодити у Исаковићевом *Трену I* и Михаиловићевом *Петријиним венцу* – сасавим ћемо се приближити жанру романа. [...]

Мада се о *Петријиним венцу* у критици често говори као о роману, [...] дела таквог типа резултат су мешања различитих поступака и жанровских својстава и остављају прозаисти карактеристичне стваралачке слободе. Оне се исказују у самој замисли ликова и радње, у тематској изградњи приповести и општем уметничком приступу људској стварности. Обнављајући извесне традиционалне романескне квалитете, дела такве врсте обликују се, ипак, према нешто другачијим структурним начелима.”¹⁶

Појам *венац* може се довести у везу и с поруком дела. Решење нуди *Речник симбола*¹⁷ у коме пише да је он красио мртве, али и живе у важним тренуцима њиховог живота, како би се привукла божанска заштита. Оне који их носе, венци су изједначавали са божанством. Можда је насловом писац хтео да одговори на тада владајућу узвишену реторику и венцем славе овенча обичног, малог човека који се одважио да без улепшавања и било каквих већих претензија исприча

¹⁵ Владислава Рибникар, *Могућности приповедања*, БИГЗ, Београд, 1987, стр. 16.

¹⁶ Исто, стр. 18.

¹⁷ *Речник симбола*, приредили Крсто Миловановић и Томислав Гаврић, Народно дело, Београд, 1994, стр. 260.

своју животну причу. Слично Аполону који је, јурећи недостижно, успео да ухвати само ловор у који су богови претворили Дафне, Петрија у сталном трагању за нечим праведнијим, лепшим и лакшим, од живота успева да сачини венац, који нама, читаоцима, открива непобедиву моћ судбине која све конце држи у својим рукама, и лепоту и величину човека, који уме да је прихвати и испуни онако како му је дата.

Ако је венац симбол оних који тријумфују у поезији и уметности (а он то сигурно јесте), онда Михаиловић њиме овенчава једноставну, неписмену, од самоће помало „обудовелу” сељанку, која иако нема моћ сублимације и преношења у више сфере, поседује изузетну причалачку вештину и умеће да прикаже, а није ли то један од кључних задатака лепе књижевности?

После свега реченог о напорима писца да до детаља верно изведе излагања својих јунака, неће изгледати као претерано рећи да његова Петрија не носи случајно баш то, архаично и готово заборављено име. Оно је женска варијанта имена Петар, те се читав наслов романа може довести у везу са празником апостола Петра када у његову част девојке плету венац од петровки (белих рада), што треба да доведе до плодности и тријумфа живота. Остаци паганских обичаја усађени су дубоко у Петријину свест. Многим особинама које светом Петру народ дарује у причама, предањима и песмама, он може бити препознат у лику побожне Петрије.¹⁸

Она зна све црквене празнике, а када жели да објасни датум слављења Светих Врача, управљаће се према ономе што најбоље зна и никада не заборавља.

„Први, Свети Врач, пада тако, средином јула, два дана по Петровдан.”¹⁹

У појединим тренуцима њен говор, иако дијалекатски изразито обојен, подсетиће на праву библијску проповед. Зокупљена размишљањима о смрти, у моментима када казује како је изгубила мужа Мису, она износи своје запажање у вези са последњим тренуцима човековим проведеним на овом свету.

„И кад већ дође дотле и види како се уз **муке страшне** што му памет заокрећу наживо растаче и од њега на сваку рупу нечистоћа и смрадеж излазе, тако да се, некад висок и леп што право пред себе

¹⁸ Апостол Петар омиљен је лик легендарних прича и предања, у којима, појављујући се у друштву с богом као пустињак-просјак, најчешће на овом свету искушава људско гостопримство. У народној песми је кум „небеског цара” (Вук, I, 217), чувар „од небеса кључа”. Држећи се календара песма му дарује лето, тачније 12. јул по грегоријанском календару, врућину и пшеницу (Вук, II, 1,2).

¹⁹ Драгослав Михаиловић, *Петријин венац*, БИГЗ, СКЗ, Просвета, Београд, 1984, стр. 161.

гледао, сад цео у тај **бол неизмерни** и смрадеж неописани и **понижење бескрајно** претворио, човек би и руку на себе подигао. Да муке своје и **срам велики** прекрати. Ал ни то тад више не може. И остаје му само да чека док му се, уз они **болови тешки** и гађење велико, ко на дрво у планину, и последња гранчица не осуши и последњи листић не опадне. тек онда ће да могадне очи да склопи и сам у себе да се смири.”²⁰

Важно је овде указати на библијске инверзије у којима атрибути следе именицу, конструкције које нимало нису својствене Петријином начину говора. (Прим. В. Јанковић) Ако бисмо овај део прочитали до нивоа књижевног језика, добили бисмо озбиљан, слојевит и дубоко промишљен пасаж који говори о фатализму живота. Петрија је неспособна за индукцију до општости присутну у овом делу романа. Писац се прикрива додајући наглашеним конструкцијама, оне примереније њеном интелекту и духу. Зато одмах након синтагме „бол неизмерни” наилазимо на синтагму „смрадеж неописани”; иза израза „болови тешки” наилазимо на „гађење велико”. Све то показује занатску вештину да се што је могуће више прикрију лични ставови подразумеваног писца. Колико је умећа ту потребно најбоље илуструје чињеница о наизглед непремостивом интелектуалном раскораку ученог писца и неписмене сељанке. Направити спону која ће бити плодотворна и одржива може само редак списатељски гениј.

Писац који, одабравши јединствен угао гледања, има изузетно тежак задатак у настојању да што савршеније прикрије своје присуство, у неким је моментима мање успешан. У роману *Петријин венац* таквих делова готово да нема. Једно од места које искаче из целокупног тона приповедачевог излагања јесте опис природе из поглавља „Велика опаснос и вешта одбрана од вештице”.

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

²⁰ Исто, стр 354. (Текст је измењен наглашавањем појединих речи и израза на које желимо да укажемо.)

младу невесту и дере се по гору кај магарац, док поред теб по небеса шестари јастреб и прави ти друсто кај да си неки цар небески. „²¹

Ако опис преведемо на српски књижевни језик²², а при читању овог дела реципијент се налази у искушењу да пренебрегне чињеницу да је он писан некњижевним дијалектом, јер опажања и утисци које детаљи тог описа остављају код читаоца садржином замагљују књижевне „деформације”, добијамо дубоко промишљен и зналачки изведен опис који је, налазећи се управо на овом месту, требало да појача ефекат целе приче о Витомировој несрећној љубави. У овом делу роман подвлачи мотив фаталности у потрази за савршенством када се човек „уздигне до опасних висина”²³. Овом ефекту жртвовано је прикривање постојања подразумеваног писца. Оно што Петрија изговара надалеко премашује моћ домишљања и перцепције неуге сељанке. Она овде као врсни психоаналитичар дубоко продире у корене Витомирове несреће, проналазећи је у оном вечитом трагању човековом за вишим, бољим, неухватљивим. Савршенство природе коју несрећни човек опажа свакодневно, пандан је савршенству које сам жели да достигне. А ко се одважи да му се приближи, због своје дрскости бива кажњен и повучен у најдубље вирове живота. Петрија јесте бистра жена, али ова врста интервенције потпуно је ван корпуса њених сазнајних моћи. Она, којој је основни циљ да одржи пажњу фиктивног слушаоца, нема представе о ефекту који овакав опис оставља на њега и колико је значајан за уобличавање и објашњење Витомирових поступака и његове несрећне судбине. Није она одрасла на књижевности која би је могла научити како статичан мотив описа природе може допринети појачавању слике која се жели презентовати. Не може бити свесна важности детаља при изражавању склада природе који човек посматра с повлашћеног места полубога у игри светлости и сенки у рану зору и смирај дана. Витомир посматра земаљске дарове који само недирнути пројектују апсолутну лепоту (лисицији љубавни зов, лет јастреба који осваја висине...).

²¹ Драгослав Михаиловић, нав. дело, стр. 112.

²² Кад би се опис „ослободио” особина косовско – ресавског дијалекта, могао би изгледати овако: Сада замисли како то изгледа кад се изјутра рано, таман што се сунце родило, возиш у оној корпи као неким малим авионом изнад ових красота наших шума и брда. А предвече, кад сунце почне да запада, опет то исто гледаш, само сад с друге стране. И по други пут ти истог дана све то лежи испред очију – ливаде попрскане крупним пољским белим радама и жутиим гороцветом, љубича-стоплавим дивљим перуникама и црвеним дивљим божурима, зец и лисица и јазавац што се пробијају кроз високу траву као да пливају, шуме које се час црне и зелене као нека дубока вода а час жуте и црвене као да букте у пламену и лелујају се доле испод тебе тако да ти помрачују свест. И чујеш у оном миру божјем како се жир и шишарка откидају са старих храстова и ретког бора и бобоњају по земљи; и старог лисца чујеш како мами своју младу невесту [и виче по гори као магарац], док поред тебе небесима шестари јастреб и прави ти друштво као неком цару небеском.

²³ Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна zaloжба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, 1976, стр. 123.

У њеној свести средство придобијања слушалаца лежи у динамици, догађају, брзом ритму приповедања. Опис није Петријин начин да измами слушаочеву пажњу. Осим тога, у Витомировој жудњи за Милијаном она није способна да препозна кобно приближавање јединке сфери која јој не припада. Она о свецима пуно зна, али све је то у домену који треба да изазове страх и потребу за умилошћавањем непознатих сила, а далеко од нивоа који објашњава сву комплексност природних закона који владају светом.

Може се претпоставити да је овакав пишећев искорак, због своје очигледности, био намеран у настојању да и ова прича добије свој оквир и поенту, како не би изостао онај део који, ако не постоји, руши целу конструкцију на којој почива лик. Ако је тако, онда је писац заиста имао право.

Опредељење за прво лице понекад је претерано ограничавајуће. Уколико *ја* има непотпун приступ нужним информацијама, писац може бити заведен у невероватности. Када се определи за ову форму он стално жонглира на танкој жици са које лако може склизнути у неуверљиво или херметично. Зато се непрекидно мора довијати, како би изразио и оно што његов причалачки субјекат није у стању да зна, због позиције са које приповеда. Михаиловић немоћ својих јунака да схвате и објасне поједине догађаје, превладава залазећи у област снова и фантастике. Није он први који ће проблем решавати на овај начин, али је ретко успешан.

Пример веома вешто изведеног одклона писца у свет снова фиктивног приповедача јесте Петријин сан уочи стизања вести о Мисиној несрећи. Он је једно од кључних делова романа којим се откривају многи детаљи пресудни за његово разумевање. Добро осмишљен тренутак у коме ће се јавити, комплексност мотива које обрађује, начин на који се они уплићу и повезују, одрживост умерене дозе херметичности – све то чини да надсвесно изгледа уверљиво и да без било каквих ширих претензија, заправо открива суштински важне моменте у животу казивача.

Петријина потреба да исприча сан снажно је мотивисана жељом да слушаоцу скрене пажњу на предсказање које се у њему јавља, а које ће се готово моментално обистинити. То је потпуно очекивано од личности каква је Петрија. У њену свест дубоко је усађена вера у натприродне силе које владају светом. Само из тог разлога она се одлучује да детаљно исприча свој сан. Зато се на централном месту у њему налази Миса окупан светлошћу и белином из које се издваја на сунцу позлаћена лева нога.²⁴ Уверљивости читаве приче доприносе и

²⁴ „Тек овако мало даље, на неки дрвљаник са стране, вас у нешто бело и вас обасјан са сунце, седи, разазнајем, мој Миса.

Узјануо неки трупац, пуши цигару и загледао се негде удаљ. Замишљен изгледа. А како се онако над оно дебло рачепио тако ногу избацио у страну и ногавицу до пола бутине засукао ко да оће овако пред сунчев смирај мало да ју осунча. Сунце сад већ полако и запада и лепо се види како му се руте на лис и бутину од њега чисто позлатиле. Сам се сијају.” (Драгослав Михаиловић, нав. дело, стр. 175)

неколико пута поновљени ономатопејски узвици „ду! ду! ду!” који се из сфере реалности транспонују на сан и утичу на подсвесне токове у њему. То је блиско човековом искуству и зато реципијент има разлога да верује у истинитост приче.

Петрија је говорник који жели да одржи пажњу слушаоцу и да га увек наново изненади, како његово интересовање не би ослабило и како излагач не би остао без публике. Непосредно пре приче о сну, која се протеже на десетак страница књиге, она појачава радозналост констатацијом: „И тад ти усним неки сан, не знам ни сама како. Боже ме опрости од такви санови.”²⁵ Сада, када је слушалац ухваћен у замку, Петрија може себи дати одушка и кренути причу „од Кулина бана”. Све што њома хоће да каже садржано је у пет – шест реченица, али ни овде не треба заборавити на чињеницу да је у питању усамљеник и да вапи за живом речи коју ће имати коме да упути. Њена опсежна и детаљна прича о сну лечи је од самоће на коју је осуђена.

Из напред цитираног треба издвојити и Петријину квалификацију сна који је „не знам ни сама како”. Дакле, не може она много из њега да протумачи и схвати, и баш због тога допушта себи да га детаљно обелодани. Да је којим случајем претпоставила шта ће све њиме открити (а таква је шанса овде скоро равна немогућем), жена Петријиног менталног склопа и васпитања то никад не би учинила.

Писцу је било потребно да о јунаку каже нешто више него што је тај јунак у стању да препозна и саопшти. Тешкоће се морају превазилазити, како би књига, целовитошћу, остварила пун значењски ефекат.

Петрија никада није прежалила свог првог мужа, који ју је отерао јер му није рађала здраву децу. Миса је сламка за коју се хвата како је не би повукли животни токови остављене, незаштићене жене. У патријархалној, осуди склоној средини, у којој је рођена, расла и у којој бивствује, она је та која сноси сву кривицу за неуспехе породице. Добра жена мора да ради, да се покорава, ћути... и рађа. Као остављена, она добија етикету нечести, болести, убогости. Такву је често ни најрођенији не желе натраг. Постаје осуђена на вечити презир, одбацивања и понижавања. Петрија је веома свесна тежине положаја у коме се нашао после одласка из Добривојеве куће. Зато врло лако ступа у брак с Мисом који у многоме заостаје за њеним првим мужем. Он је (у сну) загладан у даљину и не одговара на упорна дозивања у помоћ. Нигде у остатку романа не може се тако јасно видети да Петрија још увек воли Добривоја. Без овог сазнања, моменат када се опет састаје с њим може се тумачити само као огорченост, љутња и освета за малтретирања која трпи од Мисе. Тек посредством сна читалац

²⁵ Драгослав Михаиловић, нав. дело, стр. 170.

сазнаје да је интимни сусрет оваплоћење дуговремене жудње. Петрија на јави то ни по коју цену не би открила, ни после много година кад не постоји бојазан од осуде средине. Али не боји се Петрија средине, већ Бога који је једини судија и који сурово кажњава грешнике. Из тог разлога њу прогања и мисао о превари коју је починила према првом мужу удајући се за другог. Без обзира на околности, то је њена средина, према томе и она, тумачила као женин грех. У кошмару Миса на силу мора бити прогнан из куће у коју је незван дошао.

Сан нам открива и Петријине трауме због губитака деце, као и велику оптерећеност мржњом према свекрви којој ни у сну не опрашта за смрт свог тек рођеног сина. Да би надокнадила губитак, она одгаја и подиже туђу децу, негујући их као своју. Тиме жели да ублажи и срцбу Бога, јер све опет доживљава као сопствену кривицу.

Ово писац није могао да објави као чињенице којима свесно располаже припроста и неука сељанка. Зато је тај део, који је обавезно требало уклопити у ткиво приче, пласиран кроз надсвесно.

Писац је у *Петријином венцу* у свести читаоца присутан и насловима одељака (мада углавном кроз Петријине формулације) као и њиховим распоредом, а цела прича треће главе посвећена је Бориславу Пекићу. Оно што ће писца унутар самог романа посебно издвојити од приповедача јесте скоро савршен правопис. Нижу се у књизи реченице косовско-ресавског дијалекта обележене тачкама, запетама, наводницима... Ортографија дискретно скреће пажњу на постојање писца без обзира на хиперреалистичност текста.

У *Чизмашима* се неки од поменутих начина појављивања подразумеваног писца понављају, а има и сасвим нових. Оно што је за ово штиво иновативно у односу на претходна дела јесте обилно служење документом. На одређеним местима у књизи налазе се документарни пасажии који пресецају фиктивну стварност романа. То су у највећој мери изводи из архиве – политички говори, скупштински записници, шифровани телеграми, леци, изводи из правилника, потказии...

Ако је стварање игра по самој својој суштини, те игре не би било да није залажења у непознато и неиспитано, да није експериментисања новим поступцима и техникама. Експеримент освежава, изненађује, подстиче на размишљање, активира читаочеве интелектуалне потенцијале. Он проистиче из тежње романсијера за откривањем, новином, актуелношћу, а то омогућава сталну свежину.

Књижевноуметнички исказ и форма подложни су сталном мењању и преиспитивању. Постојећи облици некад постају претесни да приме у себе све што се јавља као пожељна грађа за свеобухватно представљање света. С друге стране, писац тежи да изазове реакцију, да усталаса духове, разбије устајалост навике. Драгослав Михаиловић у таквој стваралачкој игри користи документ као средство да из теме извуче што шира значења и хоризонте.

Опредељење Драгослава Михаиловића за увођење документа може се објаснити и сумњом „нових прозаиста” у неутралност приповедачког говора о чему детаљно говори Љубиша Јеремић. Он полази од исказа Видосава Стевановића: „Када оману психологије, социологије, хуманизми, педагогије, еугенетике, религије, последње спасоносне доктрине, усређитељства, кад свака ситница почиње да егзистира за себе, кад се спозна апсурд – остају предмети, који су сваког тренутка једнаки и верни себи. Литература онда клизи бескрајним површинама на којима нема ничег лажног. Писац је онда рекао свету: пристајем!” Објашњавајући могућност погрешног тумачења речи *предмет*, Љ. Јеремић скреће пажњу да иста реч у оквиру поменутог контекста открива нови став писца према приповедачком говору. „Смисаоно ширење појма предмета[...] открива нарочито неповерење у приповедачки говор као одређен систем, у методе приповедања као нешто што и само крије одређену интерпретацијску перспективу, одређену ‘идеологију’. Овакво неповерење нарочито је јасно изражено у јаком интересовању ових писаца за документаристички, фактографски поступак, што подразумева начелну сумњу у ‘невиност’, у неутралност било којег приповедачког метода којим би се могла пренети ‘објективна слика света’. И свет и објективност су последице ваљаног уметничког поступка, доследног извођења приповедачке замисли у пажљиво надзираном језику. Постојећи и утврђени облици писмености, документа садрже писмо у којем се највише може контролисати скривена деформишућа сила, ‘идеологија’, садрже нешто што се може, тако рећи, као ствар преносити у литературу и са много више прецизности подвргнути испитивању. Сумња, дакле, у области самог литерарног поступка, и сумња као извор склоности ‘конструктивизму’, уопштено говорећи, карактеристика је која издваја ову литературу од било које књижевне појаве традиционалне врсте.”²⁶

Присуство документарне грађе је најочљивије и има највећу важност у роману *Чизмаши*. Од укупно тридесет и шест поглавља које књига има, тринаест почиње изводима из архивске грађе. Она је најзаступљенија у првом делу романа, док се фреквентност смањује кретањем ка крају романескне приче. У последњем делу, који је најкраћи и кохерентан – без поделе на мање целине, ванкњижевних цитата нема. Техника колажа у овом роману је и графички уочљива, јер је означена курзивом, издвојена посебним пасусима. Зато је сваки аутентични цитат визуелно хетероген, другачији од околног текста и рецептивно лако доступан. На његово порекло писац директно указује експлицитно наводећи извор.

„(Приватна архива Н. Н.)”²⁷ или

²⁶ Љубиша Јеремић, *Проза новог стила*, нав. дело, стр. 29, 30.

²⁷ Драгослав Михаиловић, *Чизмаши*, БИГЗ, СКЗ, Просвета, Београд, 1984, стр. 46.

„(Штаб Дунавске дивизијске области у Београду прослеђује 5. августа 1937. године ‘архиву похапшених комуниста у Крагујевцу’ добијену од начелника Главног генералштаба; Архив Војноисторијског института у Београду.)”²⁸

То помаже реципијенту да му ванкњижевна грађа не промакне и да је не схвати као продукт казивања наративног субјекта. У овом роману то је обезбеђено и на језичком плану. Документарни пасажи језички занатно одударају од примарног текста.

У савременој прози употреба документарне грађе не представља новину, већ је једно од уобичајених средстава за остварење уметничких циљева који су многоструки. Она у *Чизмашима*, упућујући на извантекстовни контекст, увећава значењски спектар. Њено присуство намеће постојање посебног слоја који тече паралелно са причом која прати појединачну судбину. Постојање реалне документарности наводи читаоца на сазнање да је фиктивни свет књиге чврсто ослоњен на чињенице стварности. А као једини могући субјекат, који ту стварност може пружити појављује се писац откривајући своје присуство у делу. Он је тај који тражи и прикупља документарну грађу, он је проверава и оцењује њену веродостојност и вредност, на крају – он одлучује на који начин и у којој мери ће је употребити у делу.

Сва документа инкорпорирана у *Чизмаше* приказују почетак деловања најпре појединаца, а потом све већих група које су радиле против идеје југословенства. У њима се осећа струјање различитих идеологија – оне која је била за краља и њој опречне идеје комунизма. У потказима, острашћеним политичким говорима, изводима из закона преовладава велика тензија пред светску катастрофу. Савремени читалац, дистанциран од времена које роман приказује, добија различите детаље из политичке историје Југославије тридесетих година прошлог века како би употпунио свој доживљај и боље схватио дело. Свих тринаест извода из архиве представља различите погледе и интересе, језгровито казује о несрећи, незнању и пропадању. Говор докумената надоместио је пишчеву обавезу да све прикаже на унутардијегетичком нивоу, што би подразумевало велику разгранатост приче и комплексно превладавање приповедачеве интелектуалне и духовне ограничености.

Може се рећи да архивска грађа има функцију оквира појединачне приче, оно што јој пружа потпору и даје контуре. Пропадање појединца прати пропадање постојећег друштвеног и државног система. Документи приказују разградњу у различитим деловима земље и различитим друштвеним срединама. Таквим поступком добија се потпунија представа о једном нездравом, са свих страна нагризаном

²⁸ Исто, стр. 149.

организму. Све оно што мучи и уништава Жику Курјака има много шири и обухватнији контекст. Као продукт одређеног историјског тренутка који показује многе девијантности и он је морао да страда. Стварна и фиктивна прича узајамно се прожимају и употпуњују у сталној опречности онога што је стварност и њен одраз у имагинарном свету књижевности. Као светлост и сенка, као датост виђена кроз различите одсјаје у огледалу. Роман није више само повест о индивидуалној судбини; он постаје скуп докумената, различитих аспеката, спој измишљеног и стварног. Начело егзактности показује се у *Чизмашима* као примарни стваралачки принцип.

Увек је књижевно дело одраз стварности, јер од ње потиче, али се у конкретном случају писац више не задовољава алузијама и асоцијацијом на њу. Он жели да је обелодани и прикаже као темељ настанка наративног текста. Михаиловић врши одабир текстуалних извора информација који улазе у дело, јер они треба да мотивишу причу и да је садржински обогате. Најзначајнији резултат међудејства фиктивног и стварног у конкретном случају је остваривање ширине захватања живота и света и вишеаспектни приступ предмету уметничке обраде. Имагинативни ток у *Чизмашима* има наративну функцију, а документарни се остварује кроз дискурзивно дејство. Читалац постаје свестан да је приказани свет садејство реалног и фиктивног, стварности и илузије.

Присуство документарног у *Чизмашима* утиче и на ритмичку организацију текста. На местима где се радња згушњава, где је ритам основне приче убрзан, употреба небелетристичких облика има дејство паузе и предаха. Кад неизвесност и интересовање за даљу судбину јунака достигне кулминацију, искрсава документ који треба читаоцу да пружи прилику да предахне, запази и употпуни слику о ономе што је сазнао. Зато је сасвим разумљиво што је њихова фреквентност највећа у првој глави романа. Тада се нижу кључни догађаји који ће одредити коначну судбину јунака. У другом делу изводи се појављују, али у мањој мери, да би из последње главе, коју у стању потпуне резигнираности казује главни јунак, они сасвим изостали. Како се ритам приче успорава, тако полако ишчезавају и колажи.

Међутим, били бисмо недоречени када бисмо се задржали само на овој врсти документарности као једино присутној у посматраним романима Драгослава Михаиловића. О њој је највише речено зато што има највећу важност у области проблематике коју овај рад захвата. Мање уочљиве, али не и мање важне су технике које уносе елементе стварности навођењем текућег и историјског времена, имена локалитета (Ћуприја, Окно, Вишњевица, Београд, Сурдулица...), личности, литерарне грађе (називи познатих песама „Да зна зора”, „Марш на Дрину”²⁹, „Милораде бекријо”, „Свиће зора, дан се бели”, „Откако си туђа жена”³⁰, навођење стихова).

²⁹ Драгослав Михаиловић, *Чизмаша*, нав. дело, стр. 157, 203.

³⁰ Драгослав Михаиловић, *Петријин венац*, нав. дело, стр. 326.

Као документарну грађу која разоткрива присуство романсијера треба поменути и аутоцитат којим писац уноси у дело нешто из претходно објављених књига. Тако се лик Жике Курјака помиње на неколико места још у *Петријином венцу*, да бисмо се са њим сусрели и у другој причи збирке *Ухвати звезду падалицу*. У првом делу јавља се кроз Петријину свест најпре окарактерисан као „пијанцура” који у лето чердесет и прве с групом људи одлази у шуму; „ниси ти онда знао да л су то четници ел партизани, ми смо и звали шумци.”³¹ Од ње сазнајемо и за Жикино хапшење кроз успутну констатацију „То беше некако баш онда кад ће оног Жику Курјака да уапсе.”³² Она нам наговештава и његов крај: „(...) сви се они негде мували, сви нешто тели, ал међу њи једино ако је Жика Курјак, чини ми ске, био официр – сад, дабоме, више ни он(...)” Последњи пут Петрија га помиње причајући о Мисином пијанству и болести. Ту се појављује као узрочник несреће и зле судбине. Према њему ова жена осећа невероватну мржњу. Почињући причу о последњем дану свога мужа проведеном ван болничке постеле, она у њу увлачи Жику Курјака речима:

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

Ама, мрзим тог човека, чини ми ске, зубима би га искидала.

Ето ти.

А то човек одавде, па се у Београд преселио, и ми баш у његову кућу седимо. И сад му кирију тамо негде шаљем. Да није тако, можда се њи двојица не би ни саставили.

Некад он био наочит човек, леп човек из добру кућу – његова мајка, покојна тетка Драга била једна фина стара жена што ју свак поштовао. Још пре рата официр, кажу, био, а и после рата валда једно време. А онда поче да пије, паде у затвор, једанпут, други пут, не знам ни ја колко пута. Умре му жена. Онда се скроз пропи, направи се од њега пијани, ћорави дрљча што се спотура по овај живот не знаш ни зашта ни крошто.

Кад не пије, имаш шта да га погледаш; пијан ли је, главу од њега да окренеш, и тебе самога срамота да га видиш.

Тако некадањи окнански Жика Курјак с којег се мајка дичила постаде, на зазор своју и туђу, изакана пијана дркела и куротресина од коју ора у руку не да приватиш. Таки се начини.”³³

Читалац који препознаје аутоцитатност у Михаиловићевим делима има привилегију да боље схвати и потпуније доживи наративни текст. Тако ће и у овом случају моћи да сагледа како су главног јунака *Чизмаша* доживљавали полуписмени људи из његовог завичаја. Иако дати на свега неколико страница *Петријиног венца* у квалитатив-

³¹ Исто, стр. 113.

³² Исто, стр. 116.

³³ Исто, стр. 320.

ном смислу ови подаци су и те како драгоцени, јер њих саопштава неко са стране. У *Чизмашима* све што сазнајемо о Живојину Станимировићу сазнајемо од њега самог. Овде не можемо занемарити чињеницу о нарцису приповедача. Зато све наизглед површне и успутне приче о јунацима, којима су испреплетена дела Драгослава Михаиловића, имају своју важност на психолошкој и естетској равни његовог целокупног стваралаштва.

Тако и прича „Барабе, коњи и гегуле” која говори о догађајима из детињства касније главног јунака романа *Чизмаши*, делује као изданак који ће се развити у богату, плодотворну исповест. Оно што ћемо о животу Жике Курјака сазнати из романа, већ је наговештено приповетком.

„Отац тад тедне да ме задржи код њега у дућан. Али зашта? Шта да радим? [...]

Још две-три године сад у јами проведем. [...]

После тога некако одједанпут осетих да сам оматорео и да ми је дошло време да идем из Окна. И те јесени стварно одо.”³⁴

Поменути приповетка се може посматрати као уводни део романа, пролепса којом се најављује прича о одласку јунака из завичаја. Захваљујући њој сазнајемо догађај који је обележио детињство Жике Курјака, а што је психолошки кључно за даљи развој његове личности. На нејаког дечака из Окна окомио се јачи и крупнији школски друг. Месецима Жика трпи батине и психички веома тешко проживљава сусрете са својим тиранином. Све до тренутка кад по наговору старијег друга не одлучи да му се супротстави и прекине агонију. У једном окршају жилаво окнанско сељаче расло по кодексима епске етике, вади нож и одсеца непријатељу део ува. Та сељачка отпорност и преокрет којем претходи очајање инспиративна је основа за даље грађење лика детаљно оствареног у *Чизмашима*. Још једном се иста прича у много краћој верзији јавља на крају поменутог романа да би додатно осветлила лик приповедача. Зато се читав догађај који Жика једино признаје као своју кривицу може сматрати и оквиром.

„...али кад све како трба одмериш, крив сам био богами, свега једаред. А тад сам био најмање кажњен. То је било оно први пут, кад сам као дечкић у Окну једном мом другару, неком Момчилу Теофиловићу Влау из Две Сестре, у тучу одсеко ножем уво. Тог сам дечкића гадно ровашлио, и стварно сам му несрећу донео, отад је надимак Чуљи носио, нико га друкше није ни знао но као Момчила Чуљег.”³⁵

Појава истих ликова у различитим делима, толико својствена Драгославу Михаиловићу, указује на увид писца у целину свог ства-

³⁴ Драгослав Михаиловић, *Ухвати звезду падалицу*, НИП ПОЛИТИКА, Београд, 1990, стр. 22.

³⁵ Драгослав Михаиловић, *Чизмаши*, нав. дело, стр. 308.

ралаштва, на промишљену контролу над њим, али и на дубоку укорењеност и непрестани рад на изграђивању и усавршавању ликова.

У светлу реченог треба посматрати и лик Чиче Миљковића из *Чизмаша*, који се појављује још у збирци *Фреде, лаку ноћ*, као централна личност приповетке „О томе како је остала флека”. У њој је формом трећег лица испричан део из службеног и приватног живота једног југословенског официра који касније препознајемо у деловима романа везаним за његову судбину. Приче егзистирају потпуно равноправно употпуњавајући једна другу и утичући на коначну слику коју читалац о јунаку ствара.

Поред документарних делова инкорпорираних у наративно ткиво *Чизмаша*, постоји и један на вандијегетичком нивоу. То је епиграф који чини филозофска реминисценција једног од најмаркантнијих историјских личности света, Мехмед-паше Соколовића.³⁶ Био је велики везир Отоманског царства, не само у време владавине Сулејмана, него и до краја владавине његовог сина и наследника Селима. Он ће бити „на челу законодавства и владавине попут Херкулових ступова постојаности османске величине и моћи”³⁷. Управо он, према речима великог немачког историчара Јозефа Хамера, узрок је највећег процвата османске моћи и величине због истрајности која је трајала готово читав људски век. А тај моћник био је Бајо Соколовић, Србин из Босне, одведен приликом девширме (данак у крви) у царски сарај, човек који никада није могао заборавити своје порекло и завичај и који је целог живота носио андрићевску „црну пругу која с времена на време, за секунду-две пресече груди надвоје и заболи силно”³⁸ Узимајући за мото свог романа Мехмед-пашине речи, чини се да у Михаиловићевој свести провејава оно што је о њему написао управо Иво Андрић.

„Шта је било даље од дечака у сепету, то казују све историје на свим језицима, и то се боље зна у широком свету него овде код нас. С временом је постао млад и храбар силахдар на султановом двору, па капудан – паша, па царски зет, војсковођа и државник светског гласа, Мехмедпаша Соколи, који је на три континента водио већином победоносне ратове, проширио границе Турске Царевине, осигурао је споља, и добром управом учврстио изнутра. За тих шездесет и неколико година служио је три султана, доживео и у добру и у злу што само ретки и одабрани доживљују, и уздигао се на нама непознате висине моћи и власти, где само мало њих долази и остаје. Тај нови човек, који је настао у туђем свету где ни мишљу не можемо да га

³⁶ „Уз побелеле власи нема ни жеље за славом,

Путеви спаса су пресечени, у брдима хвата се мрак.” (Драгослав Михаиловић, *Чизмаша*, нав. дело, стр.5)

³⁷ Joseph von Hammer, *Историја Турског/Османског/ царства*, књига 1., превод: Некрез Смаилагић, Некрез Смаилагић, Загреб, 1979, стр. 442.

³⁸ Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, нав. дело, стр. 25.

пратимо, морао је да заборави све што је оставио у крају из кога су га некад одвели. Заборавио је несумњиво и прелаз на Дрини код Вишеграда; пусту обалу на којој путници дршћу од студени и неизвесности, спору црвоточну скелу, чудовишног скелецију и гладне вране изнад мутне воде. Али оно осећање нелагодности које је остало од свега тога заједно није никад потпуно нестало. Напротив, са годинама и старошћу јављало се све чешће: увек иста црна пруга која мине грудима и пресече их нарочитим, добро познатим болом из детињства, који се јасно разликује од свих мука и болова што их је доцније живот доносио. Склопљених очију везир би тада чекао да црно сечиво прође и бол умине. [...]

Али Мехмедпаши није било суђено да живи без без тога бола и да дуго ужива у мисли на своју вишеградску задужбину. Убрзо после завршетка последњих радова, тек што је караван – серај право про- радио и мост се прочуо по свету, Мехмедпаша је још једном осетио бол од ‘црног сечива’ у грудима. И то последњи пут.”³⁹

„Црна пруга” дозива се и комуницира са текстом епиграфа у коме су сви „путеви спаса пресечени” и у коме „нема ни жеље за славом”. Фатализам живота који се намеће као основна преокупација писца овим је још једном потврђен.

Радован Самарџић, писац Мехмед-пашине биографије, с којом је писац *Чизмаша* готово сигурно био упознат, наводећи дистих великог везира који је настао пред смирај његовог живота, објаснио је још понешто што је могло служити као подстицај Драгославу Михаиловићу да начини јунаке попут Жике Курјака и Чиче Миљковића. Истрошивши снаге у непрестаној борби са људима око султана Мурата III, у добу кад саме године, односећи људе оставе човека усамљеног, Мехмед-паша постајао је све ближи оном крају пута кад се све чешће чини да се поново срећу ствари с његовог почетка. „Постоји предање да се Мехмед-паша пред сваки сусрет са султаном, повлачио, на неколико тренутака, у једну одају, потпуно празну, где су се једино налазиле његове хаљинице у којима је доведен у Стамбол, његов чобански штап и тиквица. То је обављао са намером да се, у богатству, сети свога порекла и опомене се правде о коју се не сме огрешити.”⁴⁰ Михаиловић ће роман почети речима у којима се открива микрокозма судбине тројице јунака – једног историјског, и двојице књижевних, а који посредно откривају удес човека уопште.

„Кад једанпут пођеш однекуд ди ти се није живело, чини ти се, отишо си занавек. И никад, мислиш, више нећеш да се вратиш. Никад више нећеш да будеш Курјак. Али живот удеси, па се вратиш пре него што си и сањао.”⁴¹

³⁹ Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, нав. дело, стр. 25, 26, 80, 81.

⁴⁰ Радован Самарџић, *Мехмед Соколовић*, СКЗ, Београд, 1995, стр. 542.

⁴¹ Драгослав Михаиловић, *Чизмаши*, нав. дело, стр. 9.

„Све чешће повучен и, у самоћи, суморан, Мехмед Соколовић је, последњих година, почео везивати свој дух за оно забављање стиховима које води обуздавању осећања и смиривању мисли.”⁴² Према сведочењу Радована Самарцића, овај некада стасит, прибран, одмерен дворанин, запажен добрим познавањем западних језика и књижевности, омиљен у високим круговима, уз то – упоран, вредан и хладно промишљен, у позним годинама живота састављајући стихове желео је да „искаже своју истину”. То је уједно означавало и сигурност да се дистанцира од оних који му се недозвољено увлаче у личност и судбину, која је изгледала све замршенија и трагичнија. Моменат када су настали стихови наведени у епиграфу *Чизмаша*, објашњен је као период потпуне везирове усамљености и отуђености од света са чије су сцене одлазили њему начином мишљења блиски људи. То су били они који су, „иако неједнаки као пријатељи, обележили својим и његов живот”⁴³. Наводећи потом људе који су нестајали са животне позорнице моћног Османског царства, Радован Самарцић закључује: „Сцена се празнила, у брдима се хватало мрак, а осећање усамљености у очекивању судбине притискивало је не само Мехмед-пашу и његов, све ужи, круг пријатеља него и њихове противнике, подједнако старе и заморене борбом која деценијама није престајала. ‘Путеви спаса су пресечени’ писао је Соколовић запажајући како га живот, својом игром, на завршетку оставља у уверењу да би све што је учинио остало узалудно кад не би било његовог поштовања себе и поимања дужности као највишег задовољства. (...) Несразмер између уложених напора и постигнутог исхода ствари довео је Мехмед-пашу у положај да се помирено нада једино ономе што му је судбином предодређено.”⁴⁴ На овом месту треба тражити прототип јунака изграђених у *Чизмашима*. Слично њима и последње године живота једне од најјачих и најмаркантнијих фигура тада неуништивног царства добијале су облик трагедије, зато што су се догађаји приближавали свом крају и зависили од карактера главних актера који су доспели у такве односе и заузели такав положај да се више ништа није могло изменити.

Историчари ће Мехмед-пашину смрт посматрати као спасоносно прибежиште од свега што ће се убрзо догодити са империјом коју је сам градио и јакао. Животни исход Живојина Станимировића заправо је нека врста заклона од света у коме је био потпуно отуђен и зато увек на ветрометини сваког новог друштвеног налета. Овде се мора допустити могућност да је цитат одабрао не писац дела, већ његов фикционални јунак-приповедач.

⁴² Радован Самарцић, *Мехмед Соколовић*, нав. дело, стр. 545.

⁴³ Исто, стр. 546.

⁴⁴ Исто, стр. 546.

ЛИТЕРАТУРА:

Марк Херис, *Easy Does It Not, The Living Novel*, уредио: Гренвил Хикс, Њујорк 1957.

Вејн Бут, *Реторика прозе*, Нолит, Београд 1976.

Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна zaloжба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје 1976.

Љубиша Јеремић, *Проза новог стила*, Просвета, Београд 1978.

Joseph von Hammer, *Хисторија Турског/Османског/ царства*, књига 1., превод: Некрез Смаилагић, Некрез Смаилагић, Загреб 1979.

Драгослав Михаиловић, *Петријин венац*, БИГЗ, СКЗ, Просвета, Београд 1984.

Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве*, БИГЗ, СКЗ, Београд 1987.

Владислава Рибникар, *Могућности приповедања*, БИГЗ, Београд 1987.

Данилов Ученик, „Краљ Стефан Урош Трећи”, у: *Данилови настављачи (Данилов Ученик, други настављачи Даниловог зборника)*, Просвета, СКЗ, Београд 1989.

Милан Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Просвета, Београд 1990.

Радован Самарџић, *Мехмед Соколовић*, СКЗ, Београд 1995.

Jelena Jovanovic

IMPLIED AUTHOR IN SKAZ BY DRAGOSLAV MIHAILOVIC

Summary

The presence of the implied author has been noticed in the non-diegetic and diegetic levels of the studied pieces. The skaz technique does not allow a viewpoint outside of the one given to the fictitious narrator. Occasional appearance of the implied author is one of the ways to express that which remains unavailable to the narrating subject due to the position from which he or she narrates. This results in the conversion of the deformed subjective view to the level of the general perspective, and points to a wide array of meanings.