



АНДРИЋЕВ
ИНСТИТУТ

Одјелјење за српски језик
Библиотека
ДОБИТНИЦИ АНДРИЋЕВЕ НАГРАДЕ
Књига 5

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник едиције
Проф. др Милош Ковачевић

Уређивачки одбор
Проф. др Миланка Бабић
Проф. др Вељко Брборић
Проф. др Александра Вранеш
Др Гордана Илић Марковић
Др Вјара Најденова
Проф. др Милка Николић
Проф. др Михај Радан
Проф. др Димка Савова
Проф. др Јелица Стојановић
Проф. др Илијана Чутура

Рецензенти
Проф. др Душан Живковић
Проф. др Сања Мацура
Проф. др Лидија Томић

КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО
ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

(Радови са научног скупа КЊИЖЕВНО
СТВАРАЛАШТВО ДРАГОСЛАВА
МИХАИЛОВИЋА, од 3. и 4. јула 2020. године)

Андрићев институт
Андрићград, 2021

САДРЖАЈ

Разлог зборнику	7
-----------------------	---

КЊИЖЕВНЕ АНАЛИЗЕ

Роберт Ходел ПОЛИТИЧКИ КОНТЕКСТИ СТВАРАЛАШТВА ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА	11
Милета Аћимов Ивков ПРЕД ЛИЦЕМ СМРТИ – „ЗЛОТВОРИ”	29
Даница Андрејевић ПОЕТИЧКО-ЕСТЕТИЧКА ФУНКЦИЈА ДИЈАЛЕКТА У „ПЕТРИЈИНОМ ВЕНЦУ” ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА	67
Слободан Владушић ЖИВОТНА ПРИЧА И СКАЗ: УВОД У ЧИТАЊЕ РОМАНА „КАД СУ ЦВЕТАЛЕ ТИКВЕ”.....	83
Петар Пијановић КОМПОЗИЦИЈА У РОМАНУ „КАД СУ ЦВЕТАЛЕ ТИКВЕ” ..	107
Милица Кецојевић „ЛОВ НА СТЕНИЦЕ” КАО ОБЛИК ПРИПОВЕДНОГ ВЕНЦА.....	125

ЈЕЗИЧКЕ И (ЛИНГВО)СТИЛИСТИЧКЕ АНАЛИЗЕ

Милош Ковачевић РОМАНИ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНОГ И ЈЕЗИКА КЊИЖЕВНОСТИ.....	153
Јелена Јовановић Симић СОЦИОЛЕКАТСКИ И ДИЈАЛЕКАТСКИ ПЛУРАЛИЗАМ ИЗРАЗА У ПОЕТСКОМ ВЕРБАТИВУ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА	181
Тања Танасковић ФРАЗЕОЛОШКА СЛИКА ЧОВЕКА У ДИЈАЛЕКАТСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА.....	211
Илијана Чутура СТИЛСКИ, СЕМАНТИЧКИ И СИНТАКСИЧКИ ОБУХВАТ ПОРЕЂЕЊА У РОМАНУ „ЧИЗМАШИ“.....	245
Александар Милановић МИХАИЛОВИЋЕВИ НАДИМЦИ И ЈЕДНА ПАРАЛЕЛА.....	271
Софија Милорадовић ЖИВОТА МАГИЈСКИ КРУГ, ТРИ ПОСВЕТЕ У ЊЕМУ И ТРИ ИСТРАЖИВАЊА (САЖЕТАК ЈЕДНОГ СЕЋАЊА).....	291
ИНДЕКС ИМЕНА	301

РАЗЛОГ ЗБОРНИКУ

Одјељење за српски језик Андрићевог института организује сваке године научни округли сто о добитнику „Велике награде Иво Андрић” у тој години. Добитник „Велике награде Иво Андрић” за 2020. годину био је ДРАГОСЛАВ МИХАИЛОВИЋ. Научни скуп под насловом КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА заказан је за 3, 4. и 5. јул 2020. године у Андрићевом институту у Андрићграду. Тема скупа подразумејавала је како књижевне тако и језичко-стилске анализе књижевног дјела Драгослава Михаиловића.

На тај скуп, који је био позивног типа, позвано је 15 филолога који су се већ бавили лингвистичким или књижевним анализама Михаиловићевих дјела. Епидемиолошка ситуација изазвана вирусом корона онемогућила је, међутим, одржавање научног скупа уживо. Сматрали смо, а и сад сматрамо, да је одржавање скупа о добитнику „Велике награде Иво Андрић” онлајн непримјерено и угледу добитника и угледу саме награде. Због тога смо чекали да се епидемиолошка ситуација побољша како бисмо скуп ипак уживо, уз присуство самог лауреата, одржали. Али, нажалост, то нисмо дочекали у 2020. години. Зато смо одлучили да прикупимо радове и иштапамо зборник, а у међувремену прије или након његовог објављивања да, ако се укаже прилика, одржимо уживо скуп. Уосталом, велики број свјетских скупова и одржава се са претходно штампаним зборницима. Па зашто се не бисмо и ми у овом случају повели за свјетском праксом.

Овај зборник доноси дванаест радова о књижевном стваралаштву Драгослава Михаиловића, и то подједнак

број – по шест – радова који се баве књижевним и језичко-стилистичким анализама књижевних дјела Драгослава Михаиловића. Управо толики број радова о језичким и стилистичким аспектима анализе Михаиловићевог дјела овај зборник издваја међу немалобројним зборницима који су се или ће се бавити Михаиловићевим књижевним дјелом. А то „повећано учешће” лингвиста у анализи књижевних дјела добитника „Велике награде Иво Андрић” карактеристика је свих досадашњих зборника о добитницима ове награде (зборника о стваралаштву Матије Бећковића, Борислава Ђорђевића, Душана Ковачевића и Горана Петровића). Томе су два разлога. Први, што је организатор скупова Одјељење за српски језик Андрићевог института, и други – важнији – што се показује да су књижевна дјела наших највећих књижевника најмање освјетљавана са језичког и језичкостилског аспекта анализе. А што се тиче књижевног стваралаштва Драгослава Михаиловића, ту је и трећи разлог. Наиме, у погледу саодноса књижевног језика и језика прозне књижевности Драгослав Михаиловић је превратнички писац. То је писац који је, без сумње, у српској књижевности учинио највише на разлазу књижевног језика и језика књижевности.

Зато се с правом може рећи да „Велика награда Иво Андрић” јесте повод овоме зборнику, али је вриједност Михаиловићевог књижевног дјела и са становишта књижевности и са становишта лингвистике и лингвостилистике његов главни разлог.

Због тога смо више него сигурни да ће радови из овог зборника бити незаобилазни у свим будућим тумачењима књижевних, језичких и лингвостилистичких вриједности дјела Драгослава Михаиловића.

Андрићград, марта 2021. године
Милош Ковачевић

КЊИЖЕВНЕ АНАЛИЗЕ

Роберт Ходел*
Универзитет у Хамбургу
Институт за славистику

32:821.163.41-31.09 Mihailović D.

ПОЛИТИЧКИ КОНТЕКСТИ СТВАРАЛАШТВА ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

Свако се књижевно дело мења у току времена, зато што се мењају људи и контекст у којем се то дело рецепира. У посебној мери то важи за српско-југословенског аутора Драгослава Михаиловића који је 1957. објавио своју прву приповетку, 1969. био нападнут од стране Јосипа Броза, а данас је награђиван свим најзначајнијим наградама своје земље. Три историјска контекста рецепције његовог стваралаштва су у центру пажње: шездесете године 20. века, време после Титове смрти и данашње време.

Кључне речи: стварносна проза, либерализација 60-их година, национализација 80-их година, актуелност социјалне маргине

* * *

Јан Мукаржовски (1943) схвата уметничко дело као антонимију између два пола: *знака* и *ствари* (*вѣс*). Једна ствар (дело-ствар) долази читаоцу непосредно у сусрет и не може се довести у неки функционални однос, опире се, за разлику од знака, обједињујућем значењском опажању, она се појављује изван намерног и интенционалног. Оба аспекта, намеравано и ненамеравано, која темељно утичу

* fs8a023@uni-hamburg.de

на уметничко дело, мењају се у току рецепције у свом узајамном односу. Овај адаптивни процес је предуслов да неко дело остане живо и изван времена у ком је настало. О томе пише Мукаржовски:

„Právě jakožto *věc* je dílo schopno působit na to, co je v člověku obecně lidského, kdežto v svém aspektu znakovém apeluje dílo vždy konec konců na to, co je v člověku sociálně a dobově podmíněného” (Мукаржовски 2000: 388).¹

Дело Драгослава Михаиловића је већ врло рано окарактерисано као *стварносна проза*. У односу на социјалистичку уметност, чији је степен „знаковитости” врло висок, може се ова карактеризација по Мукаржовском разумети као обнова елемента „ствари” уметничког дела: Михаиловић приказује непосредну и неулепшану стварност, а да је при том не вреднује нити пак тумачи.

Како се рецепција ове прозе мењала у току деценија? Како се његова проза чита данас?

У наставку ћемо посматрати три историјска контекста, који су утицали на рецепцију Михаиловићевог дела: шездесете године 20. века, време после Титове смрти и данашње време.

1. Шездесете

Михаиловићеве прве публикације с краја педесетих и почетка шездесетих падају у време у коме се југословенско друштво отварало у брзом и наглom темпу и стварало један облик социјализма који је имао велику привлачност

1 „Управо као ствар дело је способно да делује на оно што је у човеку општељудско, док у свом знаковном аспекту увек у крајњој линији апелује на оно што је у човеку социјално и временски условљено” (Мукаржовски 2000:388).

и за западњачке интелектуалце. Тако да блиске контакте са југословенским „практичним” филозофима и социолозима одржавају како припадници „франкфуртске школе” (Frankfurter Schule) тако и њујоршка Нова школа за социјална истраживања (New School of Social Research), са којима дебатирају о моделу *Радничког самоуправљања* као и о *Покрету несврстаних*. Овај „несврстани” теоријски извоз подупире и значајан економски раст. Између 1953. и 1965. повисио се југословенски социјални друштвени доходак просечно за 8,1%, проценат неписмених, који је 1953. још износио 25%, снижава се рапидно, сељаци и радници се уздижу до угледних грађана земље (упор. Sundhussen 2007: 354–358). Године 1946. државно утврђена равноправност жене константно напредује, побачај се либерализује, дозвољава се и легализује и запослење у иностранству. Сходно томе, повећава се и утицај западне културе на књижевност (француски егзистенцијализам, веризам), музику (џез, блуз и рокенрол), филм (Холивуд, филм-ноар, талијански неореализам), моду (џинс, кожна јакна) као и на форме понашања (напуштање патријархалних норми, сексуална револуција).

Посматрано у једном ширем контексту, може се ово време разумети и као истовремено приближавање тих великих блокова, који су се формирали после Другог светског рата: „Источни блок” се приближава „Западу” тако што проводи социјалистички оријентисане реформе („социјализам са људским лицем / *socialismus s lidskou tváří*”), а с друге стране, Запад социјализира своју тржишну економију кроз све већа права радника и са подупирућим социјално-политичким мерама. А југословенски самоуправљачки систем се на овом попришту појављује као могући посредник. Тако да није случајно да врхунац рецепције југословенске књижевности на немачком говорном подручју у 20. веку пада у 1966. (уп. Michael Klein)².

2 Цитирано према: Константиновић (2005: 462)

И Михаиловић је до његовог хапшења као скојевац и кандидат за члана партије живи пример тога како је у СФРЈ високо образовање доступно свим слојевима друштва и како млади људи ангажирано сарађују на изградњи државе. А Октобарска награда 1967, коју Михаиловић добија као још потпуно непознат писац, чини се делом тих промена у друштву, у којем су могуће уметничке тенденције попут *круговаша*, *стварносна проза*, *проза у траперицама / jeans proza* или *црног таласа* у филму: тематизација индивидуалних потреба изван свих колективистичких вредности као ни критика социјалистичке стварности не схватају се – са извесним одступањима, разуме се – у основи као „дисидентни”.

Михаиловић, који 1959. почиње да објављује у *Летопису Матице српске*, биће понесен овом атмосфером и истовремено ће и сам учествовати у њеном стварању и обликовању на начин да ће откривати социјалне неједнакости („Лилика”), или ће описивати „људе без свести о перспективи” (како је у ДДР-у назван Горкијев „револуционарни романтизам”³ – *Perspektivebewusstsein*; „Гост”, „Фреде, лаку ноћ”) или ће партизанском рату додавати необичне аспекте (самовољно стрељање заробљеника у причи „Путник”).

Као израз ове климе отварања треба најпре посматрати и објављивање романа *Кад су цветале тикве*, који својим *шатровачким говором* и на језичком плану тематизира непожељне социјалне разлике. Титовим говором у Зрењанину од 25.10.1969. мења се, додуше, још једном врло радикално Михаиловићев статус у југословенском друштву, у које је он са Октобарском наградом практично тек изнова примљен.

3 Појам Андреја Жданова (*революционный романтизм*), и: Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934г., стенографический отчет. Москва 1990, 4.

Па ипак се чини да ће рецепција, која у београдским уличним дружинама види побуњеничку и на неки начин атрактивну младост, и даље остати доминантна – чак и после Титове смрти. Навешћемо овде два гласа из двају последњих декада СФРЈ: Миљенка Јерговића и Мухарема Баздуља. Ради се при томе о одломцима из двају кратких есеја које су ова два писца написала за српско издање биографије Д. Михаиловића „Речи од мрамора” (2020).

Миљенко Јерговић (Сарајево, 1966):

„[...] Роман *Кад су цветале тикве* био је, крајем шездесетих, а затим из генерације у генерацију, током седамдесетих и осамдесетих, за своје српске и југославенске читаоце оно што је за Еуропу шездесетих био Годардов филм *До посљедњег даха*. Прича о боксерском шампиону, отпаднику од друштва и губитнику, емигранту који се докопао Шведске и приповиједа своју причу жудећи за приликом да се једном врати кући није била толико политички субверзивна – представа ће, знамо то по опћепознатој легенди, итекако бити – колико се њена субверзивност тицала социјалног амбијента из којег је потекао јунак. Љуба звани Врапче био је јунак онога свијета за који Михаиловићево читаоство, углавном млађи свијет, окренут Западу и ироничним гардом дистанциран од прокламираних вриједности социјалистичког система, није знао нити да постоји. Био је то онај друштвени руб који је из режимске перспективе био невидљив, будући да су у социјалистичкој митологији постојали само град, с пролетаријатом и поштенем интелигенцијом, и село, са сељаштвом и култом здравог и честитог живота, а Љуба Врапче је, заједно с Драгославом Михаиловићем и његовим свијетом, израњао из тог међупростора, опасног, потенцијално деструктивног и анархичног. Оно што је на такав начин настајало није се тицало само једног, заправо врло кратког, а тако силно дојмљивог романа, него цијеле једне нове поетике која се отварала пред Михаиловићевим

читатељством. Роман *Кад су цветале тикве* био је, као, рецимо, и филм Живојина Павловића *Кад будем мртав и бео*, који је потицао из сличног амбијента, међу неколико темељних артефаката генерације југославенских омладинаца који су почетком осамдесетих стасавали уз панк-рок музику и либерализацију југославенског социјализма” (Ходел 2020: 315–316).

Мухарем Баздуљ (Травник, 1977):

„Ономад, у вријеме кад дјетињство прелази у дјечаштво, што се за моју генерацију преклопило с почетком рата и нешто касније, кад дјечаштво прелази у младост, кад је рат, чинило се, завршио, стрип и рокенрол вољели су се колективно, док се књижевност вољела индивидуално. Било је у томе, данас ми се чини, и неке пубертетске стидљивости и остатака патријархата што су чинили да стрип и рокенрол дјелују фрајерски и мужевно, док се књижевност доживљавала као нешто за мекушце и штрере.

Ријетки су били изузеци, ријетке су биле књиге, што су биле и фрајерске и мужевне као стрип и рокенрол. Најважнија таква звала се *Кад су цветале тикве*. Била је кратка, говорила је о типу који је био боксер и за којим су жене лудиле, била је испричана колоквијалним идиомом и чинило се да Љуба, тако се тип звао, своју причу прича директно сваком од нас, на клупи у парку, или у кафани, гдје смо тек почели да залазимо. [...] (Ходел 2020: 311).

Сам Михаиловић је, додуше, мишљења да је Октобарска награда била политички неспоразум:

[...] 1966. је Тито оборио Ранковића [...] И цео систем полицијске контроле је пао. И то је трајало две-три године. И у томе међувремену ја добијем Октобарску награду. [...] Кад сам ја добио ту Октобарску награду 1967. године – Ранковић био пао – не контролише Удба те жирије и они ме...

Они не знају да сам ја Голооточанин. И они сазнају тек касније за то. Тако је било [...]⁴.

Табуизирани теме овог доба су познате, осим Голог отока, нарочито Други светски рат и улога КПЈ. Пре свега Титова водећа улога чини се тако дубоко укорењена да је њено довођење у питање за време његовог живота било незамисливо.

Па ипак се намеће питање да ли је Титов говор у Зрењанину⁵, који је покренуо забрану извођења представе *Тикве* те забрану новог издања романа, био већ реакција на тињајуће тежње ка националним аутономијама.

Већ 1964. Тито је присиљен да одбаци идеју о јединственом југословенском народу, који ће наследити југословенске нације. Основни демократски захтеви студената, иза којих је на почетку стао такође и Тито, прелиће се у Загребу у национални покрет, националне снаге се формирају и у Црној Гори, а протести Албанаца који, као и босански Муслимани, имају амбицију да постану конститутивни *народ*, могли су се тек војно обуздати. Могуће је, дакле, да је опасност по национално јединство допринело томе да је тематизирање Голог отока посматрано као нарочито опасно и да се Тито због тога, што је за њега било некарактеристично, уопште и очитује у једном књижевном делу.

При томе Тито критикује *Тикве*, разумљиво, изван сумње о националној претензији, он их напада искључиво као извесни атак на југословенски комунизам.

4 Овај разговор Роберта Ходела са Драгославом Михаиловићем одвио се 11. септембра 2017. године у пишчевом стану на Студентском тргу 19.

5 Овај говор Тито је одржао у Зрењанину 25. октобра 1969. године; в. и: Aleksandar Novaković, „Govor u Zrenjaninu - dan zabrane”, *Kako je Tito razbijao „Tikve”: Istorija zabrane pozorišne predstave „Kad su cvetale tikve” Dragoslava Mihailovića (JDP, 25. X 1969)*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2005: 50–51.

Као о критици југославенске партијске диктатуре, говориће се о овом случају и у иностранству. И преводилац *Тикава* Петер Урбан пише један овећи чланак на ту тему. Свој прилог (*DIE ZEIT*, 16.1.1970) он почиње тако што југословенским „културним радницима” признаје (у поређењу са источним земљама) релативно „слободњаштво”, да би се онда посветио пре свега анализи два конкретна случаја: осуди главног уредника *Књижевних новина* Зорана Глушчевића, који је за време посете Громикова објавио један „отрован чланак о надолазећој годишњици инвазије на Чехословачку”, те Михаиловићевим *Тиквама*. У последњем случају, о коме исцрпно пише, он одбацује као апсурдан приговор да Михаиловић брани стаљинизам и онда се посвећује ономе што он сматра да је истина:

„Истина је: у ’Тиквама’ се први пут говори о оном злогласном отоку који је још данас у употреби, за криминалце. Истина је: у ’Тиквама’ се појављују две особе, које су и после ’48. слушале радио Москву – као и хиљаде ислужених комуниста, хероја партизанске борбе, који су до 1948. саборци Тита, Ранковића и Ђиласа, а после тога народни непријатељи. Истина је: Овај комад дотакнуо се једнога неокаљаног табуа југословенског друштва, тако што се дискутује о судбини једне породице, чијем поглавару није дато да прозре промене и преокрете такозване велике политике и да им се прилагоди, а породица се због тога распада.”

На основу подузетих *мера* против Михаиловића и Југославенског драмског позоришта (Бојан Ступица) долази Урбан до закључка да би „изнад нове фазе југословенске културне политике” могао да стоји мото „Самоуправљање као пут ка самоцензури”.

Не само да већина домаћих канала јавља о позоришној забрани него и агентуре „Reuters” и „Agence France-Presse” (AFP) као и часописи *Times* или *Daily Telegraph* (упор. Новако-

вић 2004). Може звучати неочекивано, али овај догађај је у иностранству припремио погодно тле, које ће омогућити широку интернационалну рецепцију *Тикава* или ће је у најмању руку подупрети. Додуше, већ су крајем 1969. поједине приповетке преведене у суседним, углавном славенским земљама, две од тога и на немачки, а и словачки превод *Тикава* се појављује већ 1969, али ипак даљњи преводи следе тек после Титовог говора: енглески 1971, француски, немачки (Петер Урбан) и шпански 1972, а словеначки 1973. (даљњи преводи уследиће тек касније, 1977. пољски, 1978. мађарски итд.).

Први политички контекст у коме се Михаиловићево дело, дакле, рецепира јесте обележено либерализирајућом југославенском јавношћу, чији однос према држави након „маспока“ у све већој мери бива амбивалентан. О томе говори и Михаиловићево пријатељство са колегама писцима попут Борислава Пекића, Данила Киша или Мирка Ковача. Њега се чита као у Русији Пастернака, раног Солжењицина или прве изнова објављене приповетке Платонова.

2. После Титове смрти 1980.

Под насловом „Југославија: Распада се Титово животно дело?“ [„Jugoslawien: Zerfällt Titos Lebenswerk?“], 20. децембра 1971. године писао је *Шпигел* [*Der Spiegel*]:

„Војном помоћи из Београда срушено је хрватско партијско руководство – због ’национализма’. Хрватски студенти су демонстрирали против Централе у Београду. Да ли се југословенска савезна држава распада још за Титовог живота? Титова драматична чистка показује: југословенска реформа комунизма је у опасности.“⁶

6 <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44914555.html> (приступљено последњи пут 15. 6. 2020).

Ригорозним реаговањем Тито 1971. онемогућава оно што ће после његове смрти поново избити свом снагом: између осталог дискусију о неограниченој водећој улози КПЈ и суочавање са социјалистичком прошлошћу, нарочито оном из Другог светског рата. За илустрацију ситуације око 1980. навешћемо само три илустративна примера:

1978. приказује Лордан Зафрановић у филму *Окупација у 26 слика* један масакр над Србима, Јеврејима и хрватским припадницима отпора као самосталну крвожедну акцију усташа, 1980. приказује Живојин Павловић у својој филмској обради романа Витомила Зупана *Menuet za kitaro*, која је објављена под насловом *Довиђења у следећем рату*, једну партизанску битку која почесто делује бесциљно и личи бесмисленом клању, а 1981. пише Владимир Дедијер у својим *Новим прилозима за биографију Јосипа Броза Тита* (1981) први пут о преговорима партизанске обавештајне службе са Немцима 1943. године.

Такође се у ово време почиње помињати и табу-тема Голи оток: Осим Михаиловића који 1979.⁷, скривен од целе јавности и ослањајући се на Солжењицина, почиње писати о Голом отоку и чије се *Тикве* 1984. у Народном позоришту први пут поново играју (1989. их се могло још једном гледати у Словенском народном гледалишћу), ову тему обрађују још и, да наведемо још само два аутора, Бранко Хофман у *Ноћ до јутра* (1981) и Антоније Исаковић у *Трен 2* (1982).

7 „Мислио сам како ћемо сви поумирати, а да се о Голом отоку ништа неће сазнати. Прво ни сам нисам хтео да се бавим тиме, а онда сам седамдесетих скинуо са себе комунистички плашт с леђа да бих био отворен према истини. Потом сам још за Титовог живота, 1979. почео да пишем. Узор ми је био Солжењицин и *Архипелаг Гулаг*.” (*Вечерње новости*, 16.10.2013, интервју: Вукица Стругар).

Михаиловићу је ту стало највише до обраде историје, која је уједно и његова лична историја и историја многих његових познаника, као и до рехабилитације још увек живућих жртава. Истовремено, међутим, он тиме жели и да поткрепи да Голи оток није само случајни догађај, „колатерална штета” историје, него израз једног ауторитативног режима као таквог. Ова критика комунистичке државе јесте онај моменат који га у 80-им годинама све више доводи у близину националних дискурса, који се нпр. развијају на основу књига као што су *Нож Вука Драшковића* (1982) или *Оквир за мржњу* (1987) Ивана Аралице.

И тај спој различитих политичких тенденција око Михаиловића обележава подједнако и рецепцију (скоро целог) његовог дела, не само рецепцију петокњижја *Голи оток*, *Злотвора* или *Трећег пролећа*, него и романа као што је *Петријин венац*, који се чак дискутује у оквиру „локалпатриотистичке” књижевности. Михаиловић се при томе не посматра више само као реномирани књижевник него и као политички есејист, члан Академије и као иницијатор „Одбора за заштиту уметничке слободе” (1982) или „Одбора за проучавање политичких прогона и за Голи оток” (1992) и тиме постаје, дакле, и јавна фигура.⁸ И као грађанин Србије, који пропагира концентрацију српске политике на Републику Србију, он критичарима из различитих политичких табора нуди широк простор за критику.

Али шта год да Михаиловић у тим годинама изјави или објави, он истрајава на својој хуманистичкој позицији.

Петер Хандке се поводом књиге: Драгослав Михаиловић – *Wie ein Fleck zurückblieb* [О томе како је остала

8 Због потпуности наведимо овде још и „Одбор за изучавање репресије (Голи оток и други логори и затвори)”, чији је председник Михаиловић постао 2015.

флека] у једном писму упућеном преводиоцу очитовао на следећи начин. Овде цитирани одломак се односи на 120 страна Предговора „Leben und Werk des Schriftstellers Dragoslav Mihailović” (Живот и дело писца Драгослава Михаиловића):

„Помогао ми је, на болан начин (в. Голи оток), да нешто од балканске историје боље сагледам изнутра. Сâм испред биографије Драгослава Михаиловића, силне, увек изнова опасне по живот, неко од нас може да буде једино у сенци. А онда напуштање (предаја) југословенске идеје уз мирне, уверљиве разлоге, без национализма: тако нешто још никада нисам читао.”⁹

Други контекст рецепције његових дела, дакле, карактерише „национализација” бившег југословенског културног простора, која иде скупа са критиком комунистичке државе, али која с њом није идентична.

3. Актуелност

Михаиловић је већ дуго постао класиком српске књижевности, коме су додељене најважније књижевне награде земље, чије дело је ушло у школски програм и о коме непрестано излазе монографије. Михаиловић, међутим, није само „етаблирани” аутор, он је до данас остао и врло популаран код читалаца, како то показују издања појединих дела, медијских презентација, број посетилаца на сајмовима књига или пак најновије издање *Сабраних дела* (Лагуна).

2019. позоришни комад *Петријин венац*, у режији Бобана Скерлића и продукцији *Атељеа 212*

9 Писмо Петера Хандкеа упућено Роберту Ходелу, 4. јуна 2018. године, из Шавила, Француска.

добрио је у Загребу реномирану позоришну награду *Гавелиних вечери*. У образложењу награде се каже:

„Награду 34. Гавелиних вечери за најбољу представу у цјелини додјељујемо изванредно атмосферичној казалишној рекреацији романа Драгослава Михаиловића, која архетипску тему женске судбине као парадигматске жртве убојитог провинцијалног патријархата дословно расплиће на сцени, у комплексној представи чија бурна интимистичка интерпретација класика српске књижевности снажно искорачује из уобичајеног репертоарног казалишног mainstreama.”

У центру је дакле судбина Петрије као жене. Знаковито је овде карактерисање аутора као „класика српске књижевности”.

Ако се погледа репертоар позоришта „Gavella” од 2005, показује се континуирано раст гостујућих позоришта из „региона”, од Марибора и Печуха до Новог Сада, Београда, Сарајева и Подгорице. Од 2011. и *Атеље 212* често је био гост. При томе су од 2005. до 2014. наградом *Најбоља представа фестивала* награђивана искључиво хрватска позоришта, али је 2015. и 2017. награђено *Slovensko narodno gledališče* из Марибора са Ибзеновом *Hedda Gabler* и Еурипидовом *Медејом*, а 2019. *Атеље 212*. *Петријин венац* је, дакле, први „јужнословенски”, „домаћи” комад једног нехрватског позоришта који је био награђен. Може бити да је у питању случај, а пре свега квалитета самог комада и глуме. Па ипак овај догађај говори о вољи за нормалности. Јер Михаиловић није награђен као представник опозиције или аутор у егзилу, него као један у Србији живући „класик српске књижевности”. Награда се доима као знак добре воље за повратак ка књижевним вредностима изван националне

преокупације, ка књижевности која у центар поставља човека као биће које мисли, воли и пати.

Тема угњетавања жене, тема која не губи на актуелности све док се мора расправљати и преговарати о једнакости у зарађивању као и родним правима и квотама заступљености жена у управљачким телима фирми и установа и све то изнова подспешено кроз најновије миграције, није једина тема у Михаиловићевом прозном делу која сугерише односе ка актуелној стварности. На сличан начин може се „Лилика” читати као узорак породичног насиља¹⁰, „Они се удружују” као приказ беде и бескућништва, које је поново постало стварност и у свим европским градовима, „Путник” као пример посттрауматског стресног поремећаја, који завршавају у амоку, *Кад су цветале тикве* као судбина једног избеглице који се због своје прошлости не може или неће вратити у домовину, а „Барабе, коњи и гегуле” као пример омладине из „социјалних жаришта”, чије су шансе да заврше неку школу занемарљиво мале.

Шесто поглавље *На Дрини ћуприје* завршава се речима:

„Тако су се обнављали нараштаји поред моста, а он је као прашину стресао са себе све трагове које су на њему остављале пролазне људске ћуди или потребе, и остајао после свега непромењен и непроменљив” (Андрић 1991: 193).

10 Упор.: Лилика, о насиљу у породици: Монодрама „Лилика” ауторке и извођачице Верице Николић, према тексту Драгослава Михаиловића, која се бави темом насиља у породици и из дечје перспективе проблематизује однос родитељ-дете у фрагилном добу одрастања, биће премијерно изведена 19. фебруара [2010] на сцени „Култ” Установе културе „Вук Караџић” у Београду, уз дискусију с публиком после извођења. (<http://www.seecult.org/vest/lilika-o-nasilju-u-porodici>).

Шта остаје у Михаиловићевом делу непроменљиво у току промене политичких контекста? У облику једначине би се могло рећи: Комбинација маргиналности и људскости. Михаиловић црта ликове, чија се егзистенција одвија на маргини друштва. Утолико његова књижевност поседује социјалнокритички потенцијал. Његови јунаци, међутим, нису пуки представници неког миљеа, „знакови” у смислу Мукаржовскога, они су и комплексни ликови који читаоцу долазе непосредно у сусрет, а ипак се отимају коначном тумачењу. А пошто су ти људи свакоме јако блиски, проналазимо у њима, од Жике Курјака и Свете Петронијевића до Петрије и Јелене Холцер, једну егзистенцију са којом се можемо лако идентификовати. И управо та идентификација са маргиналним јесте оно што чини Михаиловићев дубоки хуманизам.

(Превод са немачког: Сеад Поробић)

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1991: I. Andrić, *Na Drini ćuprija*. Sabrana dela Ive Andrića. Prva knjiga, Beograd: Prosveta, BIGZ, SKZ, Nolit.
- Зундхаусен 2007: H. Sundhassen, *Geschichte Serbiens: 19.–21. Jahrhundert* [Istorija Srbije: Od 19. do 21. veka], Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.
- Зундхаусен 2008: H. Zundhausen. *Istorija Srbije: Od 19. do 21. veka*, preveo s nemačkog Tomislav Bekić, Beograd: Clio, 2008.
- Константиновић 2005: Z. Kontantinović, Zur Rezeption der serbischen Literatur im deutschen Sprachraum, u: *Österreichische Osthefte*, Wien, 47, 447-470.
- Михаиловић 2017: Razgovor Roberta Hodela sa Dragoslavom Mihailovićem 11. septembra 2017. godine u pišćevom stanu na Studentskom trgu 19.
- Михаиловић 2018: D. Mihailović. *Wie ein Fleck zurückblieb, Erzählungen – Leben* [O tome kako je ostala fleka. Pripovetke

- *Život*], izbor, prevod i predgovor R. Hodel, Leipzig: Leipziger Literaturverlag.
- Мукаржовски 2000: J. Mukařovský, Záměrnost a nezáměrnost v umění [1943], u: J. Mukařovský, *Studie I.* (red. Miroslav Červenka, Milan Jankovič), Brno, 353–388.
- Мукаржовски 1974: J. Mukařovský, Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst, u: J. Mukařovský, *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik.* Übers. v. Herbert Grönebaum u. Gisela Riff, München, 31-65.
- Новаковић 2004: A. Novaković, *Kako je Tito razbijao „Tikve“: Istorija zabrane pozorišne predstave „Kad su cvetale tikve“ Dragoslava Mihailovića (JDP, 25. X 1969)*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934г., стенографический отчет. Москва 1990.
- Хандке 2018: P. Handke, Pismo upućeno Robertu Hodelu, 4. juna 2018. godine, iz Šavila, Francuska.
- Ходел 2020: R. Hodel, *Reči od mramora. Dragoslav Mihailović – život i delo*, Beograd: Laguna.

Robert Hodel

DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ'S WERK IM KONTEXT POLITISCHER REZEPTIONEN

Zusammenfassung

Jedes literarische Werk verändert sich im Laufe der Zeit, weil sich sein Kontext und die Menschen, die es rezipieren, verändern. Dies gilt umsomehr für den serbisch-jugoslawischen Autor Dragoslav Mihailović, der 1957 seinen ersten Text veröffentlicht, 1969 von Tito öffentlich angegriffen wird und heute Laureat sämtlicher wichtiger literarischer Auszeichnungen seines Landes ist. Drei Zeitebenen der Rezeption stehen hier im Vordergrund: die 1960er Jahre, die den Höhepunkt der Liberalisierung Jugoslawiens und zugleich die Hinwendung zu einem national(istisch) orientierten Bewusstsein signalisieren, die Zeit nach Titos Tod, in der die Kritik am jugoslawischen Sozialismus auf eine fatale Weise mit dezidiert nationalen Tendenzen koinzidiert, und die Gegenwart (das zweite Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts), in der eine Rückkehr zu einer literarischen, weniger politisierten Rezeption stattfindet.

Schlüsselwörter: Wirklichkeitsprosa, Liberalisierung der 1960er Jahre, Nationalisierung der 1980er Jahre, Aktualität der sozialen Margine

ПРЕД ЛИЦЕМ СМРТИ – *ЗЛОТВОРИ*

*Човјек који чини насиље крви људској, бјажаће до гроба,
и нико га неће задржати.*
(Приче Соломунове, 28, 17)

Тематска конкретизација зла (репресивна политика, Голи оток) и поетичка промена приповедне инстанце: са персоналног на објективизованог приповедача, предмет су аналитичког бављења у овом тексту. Психолошки продубљена анализа развоја лика Јове Веселиновића: од средњег занатлије, партизанског официра, округлог команданта кажњеничког логора и безмилосног извршиоца политичке воље, до неснађеног, психички начетог и помереног грађанина који, због прошлости, тоне у сумње, лудило и нови злочин, у овом су тексту тумачени као израз најконкретизованијег пишчевог стваралачког занимања тешким историјско-политичким наслеђем комунистичке Југославије. Потом и разорним егзистенцијалним и психолошким последицама – како жртава терора, тако и његових извршилаца. Та промена перспективе са жртава на виновнике и увођење теме хришћански схваћеног спасења, значајан је тематски и поетички приновак у Михаиловићевој књижевно-антрополошкој повести о злу, која је у роману *Злотвори* достигла своју вршну изражајну тачку.

Кључне речи: Голи оток, поетичка промена, поступак, натурализам, фантазмагорија, душа, мржња, страх, зло, смрт, Богородица, казна, гротеска, моћ, политика

* ivkovivkov@gmail.com

* * *

У самој завршници прошлог века наративни рукопис Драгослава Михаиловића почео је да се мења. Промена је највидљивија у романима које је у том периоду објавио. Први од њих је роман *Злотвори*.

У њему је видно како се овај писац определио за другачији тип приповедача од оног који је активиран у његовим претходним романима у којима је један лични приповедач, из ограниченог видокруга, непосредном слушаоцу саопштавао догађаје у којима је учествовао и који су се тицали његовог живота. И ту су романи постајали јунакова исповест и сведочанство о доживљеном и виђеном. У роману *Злотвори* та је наративна оптика измењена утолико што је он исприповедан из засебног угла и знатно сложеније и обухватније перспективе. У њему се прича није саопштавала из доживљајног угла оних који су зло имали да истрпе, већ се у предњи план приповедања изводе они који су зло чинили; који су били његови виновници. И то је знатна промена на поетичком плану Михаиловићевих књига у чије је средиште постављена голооточка тема која се у наговештајима јавила још у његовом првом роману.

Када се поглед усмери на сам садржај романа *Злотвори*, читалац ће моћи да запази како је он у потпуности прожет историјском и политичком проблематиком која је, у различитим назнакама и сижејним рукавцима, присутна у његовим претходним романима. Реч је о оним тематским елементима који су повезани са политичким аспектима живота друге Југославије и околностима које су довеле до тога да 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 перспек-

тиву определио свезнајућем приповедачу који се суверено креће по материјалу историје и који има довољна сазнања о животним биографијама јунака, као и способност да зађе у скривене просторе њихове душе, савести и интима и да из тог угла осветли и представи приповедане догађаје. На тај начин се показало да су тематско поље и наративна инстанца у овом роману обележени извесним двојством.

За разумевање тог двојства биће најбоље да се поглед задржи на кратком запису који је остављен као мото романа. У њему се каже како имена историјских личности који се у њему јављају „имају романескну, а не историографску улогу”, због чега је мање битно то да ли су они „у призорима описаним у овом роману” учествовали, „него зато што су својим деловањем у изабраном повесном времену створиле уверљиву збиљску потку на којој се могла изаткати оваква књижевна фикција” (Михаиловић 1997: 5).

Већ на самом почетку, у запису који има аутопoетички карактер, писац је указао на намеру да роман обликује као текст који има збиљски (стварносни и историјски) потенцијал, али који је при том аутономно дело фикције, дело које има двоструку природу јер се стално креће између историје и имагинације. Он, при том, упућује и индиректан сигнал како му је у тој двострукости било важније да се читалачка пажња интензивније веже за маштенско-стваралачку страну његове приче, чиме је наново актуелизовао класичну представу о томе да се у самеравању вредности поезије/књижевности и историографије предност да песништву, односно књижевности, „јер песништво приказује више оно што је опште, а историографија оно што је појединачно” (Аристотел 1988: 59).

Таквим гестом испољавања стваралачке самосвести и овај писац је, слично толиким другим, желео да поручи

како је „приповедачка проза (...) истинитија од историје, зато што продире с ону страну доказног материјала” (Форстер 2002: 55). А како је сам „доказни материјал” који је користио најмање двострук, јер подразумева елементе историје, политике и, што је за Михаиловића неизбежно и карактеристично, личне биографије, извесна двострукост је морала да буде уграђена и у природу саме приповедне инстанце, оног ко приповеда роман.

Да би се сам начин причања као основни аспект романа поузданије привео разумевању потребно је да са плана садржаја поглед усмеримо на само његово устројство, на његов састав и склоп. Роман *Злотвори* је сачињен од четири одвојена дела. Први од њих је обимом најмањи и носи назив „Предање”, а остала три: „Муштерије смрти”, „Црна књига” и „Самилосно прими, Господе, моју опаку душу”.

У првом делу романа приповедач је усредсређен на казивање о својим варошанима (а то су, разумљиво, Ђупричани) и њиховој насеобини, које настоји да сагледа у антрополошком и митско-историјском кључу, стваралачком настојању да са ослонцем на митску свест изнова проговори о менталитетским и карактерним одликама људи из моравског краја, како би поузданије расветлио нововремено „предање о људима из нестале партизанске чете двеју суседних вароши, Ђуприје и Параћина, и о једном великом злотвору, моме суграђанину” (Михаиловић 1997: 11).

Напомена која је уписана у завршницу овог одељка у виду присвојног придева указује на то да се, већ на почетку романа, његов наративни аспект подваја. Пошто прича започиње из перспективе свезнајућег наратора који се занима оним што су Ђупричани најчешће причали, а то су била сказанија „о фантастичним животињама и невероватним приказима”, а веома ретко „о крупним људским стварима и догађајима”, она се јасним

назнакама приповедача усмерава на казивање о оним потресним догађајима који су прекидали свакодневни чаршијски говор о „историјама смешним и безначајним” (Михаиловић 1997: 9). За њих приповедач налази сасвим лични разлог да их сагледа и да тако реконструише предање о несталој партизанској чети. А у том предању средишња улога припада Јови Веселиновићу. Тако постаје очигледно да је у овај роман Михаиловић увео и један засебан ауторски глас који, поред гласа свезнајућег приповедача који има и својства 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, а све у намери да о њиховом трајању у времену проговори указујући на „достојанство смисла и вредност трајања у памћењу” (Михаиловић 1997: 10). Уз то, он указује на оне вредности које су настале и потврђивале се у историјском времену и које су, у новонасталим околностима и граничним ситуацијама, поново постале суштински актуелне и важне за опстанак заједнице и њено разумевање света, историјских и актуелних догађаја.

Те околности које су унеле прекид у наслеђени и устаљени животни поредак локалне заједнице и покренуле рад митотворне и приповедне свести наступиле су у данима касног лета оне године када је Југославију окупирала немачка солдатеска, када је у њој започео Други светски рат. И временски план приповедања започиње обухватањем догађаја с почетка јесени хиљаду деветсто четрдесет прве године, када је ћупријско-параћинска партизанска чета на кратко ослободила сењски рудник. После тог догађаја у ком су убијена двојица немаца небораца и један жандар, четворицу њих: Мирка, чиновника

Станоја, опанчара Јову и типографа Бранка, комесар је оставио да сруше једно окно. Тај задатак они нису извршили, пошто су се суочили са противљењем рудара који нису били вољни да остану без основа егзистенције. Рударски аргументи су се радницима-партизанима учинили разложним и прихватљивим, и они су од првобитне намере одустали.

Од часа одустајања од беспоговорног извршавања наређења партизанског комесара наступиле су драматичне околности за ова четири партизанска борца. Они су покушали да пронађу своју чету, али у томе нису успели пошто је и она, ширећи комунистичку пропаганду по поморавским селима, а бивајући предвођена „жутокљуним варошким гимназијалцима, који нису примали савете ни трпели приговоре” (Михаиловић 1997: 16), у борби са Немцима разбијена и у народу рђаво примана. Због тога се брзо осула, али је својом акцијом подстакла окупатора да изврши жестоку одмазду над становништвом и да проспе страх „низ Цариградски друм”. У таквој атмосфери остатак чете је брзо дошао у сукоб и са неверљивим сељацима који су од партизана и њихове бољшевичке реторике и пропаганде стрепели за своју имовину, те су их на препад разоружали и предали Немцима. Тај сукоб партизана са народом је онај комесар који је издао наређење четворици партизана у руднику срећом преживео и спасао се бегом, а заробљени партизани су у вароши мучени и пострелани. Знатну улогу у томе имао је и Хитлер из ћупријског сокака – Карло Верлогер који се, као неомиљен, јављао у ранијим прозним текстовима овог писца. Тако се десило да су од целе чете претекла само четворица партизана и комесар. И када су се они, игром случаја, нашли у другој партизанској јединици, комесар је Мирка, коме је онај задатак поверио, позвао на одговорност. А партизанско-партијски суд га је због неизвршавања наређења осудио на смрт стрељањем,

што су управо три његова друга имала да изврше.

Описујући мучни тренутак извршења смртне казне над Мирком који је за ноћ оседео и кратки разговор који је уследио, ауторски приповедач је истакао једну Јовину изјаву као важан мотивациони сигнал за његово будуће понашање. Наиме, пред збуњеним саборцима који су требали да стрељају осуђеног друга који је почео да скида делове одеће и да их нуди доскорашњим саборцима он је, одсечно га укоривши („Онда опанчар Јова злобно залаје” (Михаиловић 1997: 27–28)), истицао околност да га је партија осудила и да они за његово страдање нису ништа криви, беспоговорно потом одбијајући очајничку Бранкову сумњу и запитаност: „Зар смо дотле дошли да и своје убијамо? О људи!” (Михаиловић 1997: 28), у оправданост онога што су учинили. Та увереност да чини добро када беспоговорно извршава наређење партије, постаће његова трајна лична особина, његова судбинска коб која ће га, као поузданог војника Комунистичке партије, упутити да чини бројне 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 голооточког страдања.

Постављајући лик Јове Веселиновића, опанчара, у средиште приче, приповедач га није замислио као неког ко је сасвим стамен и неосећајан. И он ће Миркову смрт одболовати скривено, „у прикрајку као куче”, али ће наставити да извршава наређења и да тражи најтеже задатке у којима би могао да се послушношћу,

доследношћу и окрутношћу доказује, да у хијерархији напредује, да се својим претпостављеним препоручи за напредовање у служби и да тако дође у позицију из које би био у могућности да удовољи захтевима своје жеље да над људима влада. Обликујући на тај начин лик Јове Веселиновића приповедач је настојао да покаже како се наизглед мањи злочин доводи у коренску везу са знатно већим злочињењем, и да Веселиновићевим поступањем при стрељању саборца Мирка, који није желео да буде слепо послушан и одан, мотивише исказивање његове природе која је „жељна владања” и која ће га учинити великим злотвором.

А сам заматак те приче смештен је у „предање” о несталој партизанској чети, о томе како њено страдање није имало другог сведока осим Јове опанчара, пошто су она тројица: Бранко, Станоје и комесар нестали из живота. Та чињеница је за обликовање даљег тока ове сложене и некохерентне приче веома важна. Због тога је њен ауторски и свезнајући приповедач заинтересован и одлучан да учествује у обликовању наставка „предања”, и у завршној напомени првог дела романа он је самосвесно истакао како оно од тада почиње да: „посебну пажњу посвећује овом последњем преживелом, пружајући прилику бележнику да и сам дода коју, а и њему, и читаоцу и слушаоцу да се изненађује, чуди и запрепашћује над непознаницама неухватљиве људске природе” (Михаиловић 1997: 30).

Из ове напомене постаје јасно како приповедач *Злотвора* који себе види у скромној улози „бележника”, што је само еуфемизам (наративна маска) за фикцијско обликовање садржаја, има намеру да се у роману позабави судбином Јове Веселиновића. И то као случајем-примером који би читаоцу помогао да се суочи са репрезентативним исказима тамне стране људске природе и са кобним дешавањима новије политичке историје Југославије,

која је постала тематска опсесија овог писца.

Све то упућује на закључак да су *Злотвори* историјски и политички роман, односно роман о политичкој и историјској проблематици којом су обухваћене појединачне судбине, читаве заједнице и држава. Реч је о роману „о вапијућој неправди, тачније речено о страсном трагању за условима под којима се правда – ова висока хумана вредност толико често у историји света угрожена и гажена – може да очува и открије као окосница постојања” (Јеремић 2007: 198). А уз потребу да се исправи неправда, у вези са овим сложено грађеним романом, иде и закључак о потреби да се приповедањем о времену зла и његовим виновницима у њему досегне и представи животна и историјска истина, као трајни залог за оправдавање и осмишљавање напора приповедања.

Посвећена с почетка праћењу животног пута опанчара Јове Веселиновића, романескна прича је у другом делу попримила другачији карактер. Ако је у првом делу романа она била тако обликована да се у њој запажа извесна „амбивалентност приповједног субјекта” (Певуља 2012: 67), у другом је делу она саопштавана искључиво из перспективе хетеродијетског, свезнајућег приповедача. Отуда је у њој присутан објективизовани тон приповедног извештаја о томе како је овај јунак пронашао своју скривену природу која је од њега учинила војника што је са великом ревношћу, храброшћу и „опаком неумољивошћу”, у борби са туђима и својима стицао необичну славу. А када је четири године по завршетку рата доспео „међу шефове најстрашнијег острвског логора за превапитавање, чувеног Голог отока, чије се име ни шапатом није смело изговарати” (Михаиловић 1997: 35), његова је природа „жељна владања над људским судбинама и, још више, над њиховим душама”, добила велики замах у суровом поступању према утамниченима. Али се, без обзира на његову тврдокорну доследност и верност,

десило да је после шест година проведених на острву враћен на административни посао у Београд. Због тога је постао „разочаран и у себи уздрман” и, „навикнут да газдује и великим мачем дели правду”, према правилима које увек изнова измишља, није умео да се најбоље снађе у друштву које је напустио и које се у међувремену изменило. И он се изметнуо у „незадовољника који воли да прави испаде” и који је све око себе стао да сумњичи, у свему да види издају и превару: „Сви су му сметали, сви били непријатељи, диверзанти, шпијуни, сви радили против оног живота који је видео као удаљен, разливен, блештав идеал, и то више није могао да поднесе” (Михаиловић 1997: 37). И такав је, тежак себи и другима, он врло брзо пензионисан.

Тада је „невољно и горко” схватио да су га његови политичко-полицијски шефови „отерали као што незахвалан, лош газда истерује ислуженог, остарелог пса”, и он, „сав у себи закрчен и затрављен, као у отрован коров зарастао”, није умео да се у животу скраси и снађе па је, предајући се манији гоњења и параноји, излаз налазио у сну, или је, изазовно шетајући градом, у вреви опажао људе „које је некад имао у шаци којим је чак, веровао је, помагао да остану живи”, а који су га избегавали, због чега је у њему наново креснула „искра мржње” (Михаиловић 1997: 40). У тим тренуцима он је жалио што некадашњу моћ није још бруталније користио. А потом је, у психичкој померености, почео да пред собом на улици опажа и оне „за које је знао да су одавно мртви и чијој је смрти доста допринео”, и због њиховог неразумевања, незахвалности и мржње, он је, „као истрошени целат и укољица” кога су сви са презрењем одбацили, почео да тоне у бездану таму „осветног лудила” (Михаиловић 1997: 42). А како се историјски роман „не бави само историјом” и како у њему „обично постоје две врсте прича од којих једне обухватају догађаје на ширем плану, ратове,

битке, најезде, побуне, револуције и сеобе, а други приватни живот јунака, љубав и породицу” (Вуковић 2009: 14), тамо тог лудила бивају обухваћени његова жена и малолетни син. Окидач за Јовину сумњу и мржњу према жени и поверење према „злим сликама у срцу”, била је њена изјава о „великој усамљености коју је трпела док је са службом био *тамо*” (Михаиловић 1997: 47). И те ће сумња и мржња временом расти и, у споју са политичким и егистенцијалним разочарањем, довести до потпуног слома и трагичног исхода живота јунака и његове породице.

На тај начин се ово приповедање мотивационо и догађајно лагано усредсређивало на психичка и душевна превирања и замрачења јунака која ће довести до трагичног исхода, а потом и на неке ситуације и призоре из логорског затвора којим је управљао, као на вршне моменте злотворства у ком је учествовао и које га је трајно обележило и изменило. То је указало на приповедачеву намеру да, у овом делу романа, у читаочев видокруг илустративно постави неке од најбруталнијих сцена голооточких мучења и уморстава, како би на тој подлози лик Јове Веселиновића, његових налогодаваца и политичког апарата коме је служио, добили реалистичне димензије крајње уверљивости и застрашујуће објективности приповедног представљања.

Исцрпно и сликовито извештавајући о помереном стању пензионисаног пуковника Удбе Јове Веселиновића, приповедач је посебну пажњу посветио двома драматичним ситуацијама из његове прошлости. Обе те ситуације су у дубокој вези са његовим службовањем на Голом отоку и обе су оставиле трага у његовој души и индиректно определиле његову судбину. Једна од њих је смештена у педесете године, док је друга смештена у шездесет и шесту годину прошлог века, важну и преломну за самог јунака, пошто је те године са власти збачен његов узор и заштитник Александар Ранковић.

У једној ситуацији затичемо Јову као сведока и учесника драстичног уморства једног војно-политичког затвореника, док је у другој оживљен његов утварни сусрет и разговор са затвореником Стеваном Накарадом. Обе те ситуације су, жестином натуралистичког представљања и трагично-гротескне стилизације, у мотивационој и значењској равни романа заузеле веома важно и истакнуто место. Оне су доказ Михаиловићеве способности да изгради прозни опис крајњих егзистенцијалних ситуација од најјачег емотивног утиска и такву слику света у којој људско зло, у крвавом злочиначком пиру, обесно и разуздано тријумфује. А у фикцијској пројекцији романа *Злотвори*, баш у овим значењски отвореним, баналним и бруталним ситуацијама и сценама, та су настојања достигла највишу трагичку и књижевно-уметничку изражајност и вредност.

Обе те сцене су повезане радом јунаковог сећања. Налазећи се у расцепу између два света – оног стварног и оног призваног и жељеног у коме је он власник живота и смрти – Јови Веселиновићу се у одсудној шездесет и шестој години, на сред Београда, поново десило „*оно*”. Међу пролазницима је препознао лице човека кога је пре петнаест година на 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.

Изронивши из свести и сећања „смешни, јадни Накарада”, као рђава успомена која се упорно опире нестајању у забраву, изазвао је код њега зачуђујући просев савести и призвао слике сећања на давни поступак мучног ислеђивања. И управо су то сећање и те слике њиме оживљене, у Јовиној свести оставиле јак утисак, пошто је прљави и јадни осуђеник реаговао емотивно неутралним, шкртим, равним и неизразним говором и свог

иследника, чинило му се, гледао тужно као да га жали и чак презире. И мада је био на крају физичких снага, засужњеник није клонуо духом и на иследникова уверавања да се он као чувар поретка, верник партије и спроводник револуционарне правде налази на главном правцу историје и да према непријатељима неће имати милости, одлучно одговорио да ће његова деца питати „историју шта је радила када је толике људе побила”. Посебно, при том, истичући могућност да иследника о томе запита и његов син. А како Јова тада још није имао сина, њему су се овакве Накарадине реплике учиниле смешним и забавним, и он је асоцијативно призвао још један случај који је у његовом сећању стајао у вези са жељом иследника на острву да свој суморни живот учине забавним. А та се забава односила на њихову баналну опседнутост телесним реакцијама мучених и самртника, што је постало предмет њихове опскурне расправе, и они су решили да на једној „муштерији смрти” то сазнање провере. За то су одабрали младог војног осуђеника.

У организацији мучења, када је до изражаја дошла „ђаволска машта мучитеља” (Гинзбург 1971: 373), у чему је предњачио један млади црногорски удбаш, затворенику су ставили капуљачу на главу, због чега се он, нашавши се „пред лицем смрти”, жестоко и гласно опирао. И у том гушању у ком су иследници били „до лудила раздражени” затворениковим отпором, он им је на оптужбе гласно и осуђујуће одговарао: „Зар вас да издам, мајку вам јебем гестаповску! Па ви не постојите! Вас би мртве Хитлеру чело пољубио! Свакога!” (Михаиловић 1997: 95) Тада је настао „општи јуриш” на затвореника и „готово трупачке, сви у ћелију хрпимице ускачу и, искежени и зајапурени, крећу да бесомучно, безумно, жмурећке ударају око себе. Ваљда и не виде куда ударају – зар *то! њима!* – али млатарају око себе рукама и ногама, и грувају, и песницама и отвореним шакама, и

газе, и чизмама и цокулама, и ципелама и сандалама, по отприлике нациљаној људској врећи на земљи.” (Михаиловић 1997: 96) У том часу, у приповедачевом натуралистички подробном опису, „од урлика, стењања и брек-тања, од прасака, кркљања, јаука и топота ћелију захвата лудило и она, сва у некој измаглици, подрхтава од напетости и узбуђења као да је задесила експлозија” (Михаиловић 1997: 97). Опазивши са коликом су се силином и сасређеном бруталношћу иследници и милицајци ревно и циљано окомили на везаног затвореника, пошто „ни у једном другом односу, осим ваљда у еротском оргазму, човек не продире тако интимно и тако далеко у биће другог човека” (Ижиковски 2008: 13), бивајући и сам „ужаснут, згромљен толиком увредом”, Јова се, ипак, запањено запитао: „Шта ово, забога, (...) чинимо?”, и потом: „Шта се са нама дешава? Ко смо ово ми?” (Михаиловић 1997: 99) Та изненадна Јовина запитаност, која указује на стварање расцепа у његовој монолитној представи о ономе чему је предано служио и у шта је веровао, у експресивном приповедном извештају, језиво-изражајној слици, оснажена је и призором који им се указао када су са мртвог младића скинули капуљачу. Тада су виновници угледали лице:

„огрезло у крви, која му још полако мили из носа и ушију, избраздано посекотинама од удараца и уста пуних поломљених беличасто-црвених зуба, с подливима на јагодицама, образима, челу и у почетку нежним, па све јачим и јачим жутилом, које му дарује тек придошла смрт, преплануло младо кажњениково лице је укосо мало спљоштено. Брада му је свеже обријана (...) и оба ока избијена. Десно, разливане зелене дужице и крупно као у вола, беоњаче ишаране распуклим црвеним жилицама, још му чучи у глави, док лево, налик на омањи лимун, изврнуто, слузаво и исто онако премрежено црвенилом, виси о неким дроњ-

цима из пурпурне дупље, отежући се готово до пола носа” (Михаиловић 1997: 100).

Описујући сцену групног мучења и уморства утамниченог официра, која указује на то да се радило о „ритуалном и стихијском насиљу” (Фуко 1997: 72), при чему је на садистичком делу, за кога је карактеристично „да се ужива у посматрању разарања, и то најбитнијег од свих – смрти људског бића”, опажено „чисто зло” у дејству (Батај 1977: 12), као и то да се садизам испољава и као „страст за посједовањем апсолутне и неограничене власти над живим бићем” (Фром 1989: 117), приповедач је напоменуо како ће се међу мучитељима заорити и гласан смех када у „унакаженом мртвацу” буду препознали „снажног, плавог двадесеттворогодишњег Црногорца”, чији је старији брат генерал, што ће, у жељи да се оправда, један од њих лаконски прокоментарисати: „Удесили га његови Црногорци” (Михаиловић 1997: 100). Потом, и то како је Јова запазио да му је на ноzi остала крвава мрља и да је са nelaгодношћу помислио како се од убијеног „укаљао”.

Тако приказана, Јовина осетљивост постаће још један од елемената за обликовање његовог психолошког портрета осењеног злочинињем, док ће уверење о Црногорцима склоним бруталности постати опште место у значењском и идеолошком слоју романа. Мада ће свирепо уморство младог официра, без обзира на Јовино настојање да остане скривено, имати великог одјека код надређених, на њега ће оно оставити додатни снажан утисак, и „слика једне длакаве ноге у сандали како удара у неко тело које се дрмуса и котрља по бетонском поду и спљоштене, окрвављене људске главе крај капуљаче од саргије месецима ће га прогањати изазивајући у њему грозу и ужас” (Михаиловић 1997: 102), да би се то осећање у њему временом изменило у осећање беса, а потом и мржње. Тако ће „мржња, бес и јарост” бити његов одго-

вор „на сва искушења која му живот поставља и једино они ће га држати у снази и постојаности” (Михаиловић 1997: 102). Подразумевајући да „тоталитаризам није привлачио само идеалисте, који су осећали потребу једне нове вере; он је привлачио и једну сасвим друкчију врсту људи – наиме, оне људе код којих злочиначке склоности нису биле угушене, већ само притајене” (Јовановић 1991: 159). Такав је био и овај неславни Михаиловићев јунак који је срчано пригрлио и према противницима ревносно неговао тзв. револуционарну мржњу.

Револуционарна мржња постаће његов начин за осмишљавање сопственог постојања у друштву у коме ће према подређенима и утамниченима ретко налазити разлога за уважавање, док ће највише презирати оне затворенике који се у истрази „добијајући заслужено, деру као фебруарски мачори”. Отуда му је опет пред унутарње очи дошао ћутљиви Накарада, према коме је чак осећао и „искушење неког малог поштовања”. И он је наново оживео сцену ранијег голооточког ислеђивања, које у обликовању приче и јунаковог лика у роману има изразит значењски положај, јер показује прикраћеност и недовољност односа револуционарне мржње у потпуном сламању духовно стаменог логораша и повећава унутарњу напрслину која се у иследнику јавила и довела до нежељеног и неочекиваног ефекта.

До тога је могло да дође због тога што логораш није показивао страхопоштовање према иследнику, него је према њему упућивао „неки миран, нечитљив поглед”, остајући сабран и не отварајући уста. Такав однос који је „накарадни кажњеник” исказивао, а посебно задах који се око њега ширио, на строгог, а на непријатне телесне мирисе осетљивог, иследника Јову деловао је иритирајуће и он га је, у једном часу, снажно ударио по лицу.

У настојању да ту ситуацију што потпуније представи, приповедач је са тачке гледишта мучитеља у њен

опис укључио и појединости које наговештавају допуну и промену значењског акцента, али и указују на примену поступка померања описом захваћеног предмета из једне равни у другу. Пошто је од снажног ударца пао на под, Накарада покушава да устане и при том гротескно „шкљоца бангавим ногама као маказама”, што показује да затвореник више није човек него је постао обичан предмет, док иследник ликујући не скрива „задовољство” што га види у таквом положају.

А да је тај положај уистину необично, хуморно и гротескно, представљен поступком померања равни описа, јер „трагикомедија и гротеска иду једно уз друго” (Кајзер 2004: 69), види се и по томе што неспретне покрете које немоћни затвореник чини приповедач у опису сликовито пореди и једначи са покретима немоћне животиње и птице. Тако Накарада опет у часу свог пораза, престајући да у иследниковим очима буде виђен као људско биће, тресе главом „као кљусе оборено на поледици” које „уз низ ситних покрета који ко зна шта значе, некако наједанпут скаче. Али тешка сагнута глава ваљда га повуче, тако да готово потрчи за њом”, али коначно уставши он и даље гневног иследника наставља да гледа „мирно као да се није десило ништа” (Михаиловић 1997: 108). Потом га изненађени иследник поново удара и он „баца руке изнад себе као голуждраво врапче које покушава да полети и, трескајући штакастим удовима, одлеће на другу страну. И опет се тамо ломата попут уморног кљусета обореног на поледици” (Михаиловић 1997: 108).

Иако је тортуром физички деградиран, успевши „отпрве” да устане, Накарада „прекорно као неваспитаном деришту” говори иследнику: „попљували сте ме”, а он бивајући „потпуно слуђен и згрожен”, на то одговара још јачим ударцем (Михаиловић, 1997: 108) – „Опстајање сваког личног интегритета на Голом отоку је систематски спречавано.” (Костић, 2002: 121) Потом, у часовима

у којима га напушта живот, његов мучитељ, још раније заинтересован за сазнање о телесним реакцијама у смртном часу, „са запрепашћењем угледа како се испружена десна кажњеникова нога, (...) тресе као да му под коленом такђе некакав безвучни мотор” (Михаиловић 1997: 109), а још више од доживљаја гашења живота који се пореди са безвучним мотором, на иследника оставља утисак то што из кажњеникове „леве ногавице на беличасту унутрашњу страну бутине пуну танких вена кичи жућкастосмеђа фекалија налик на пену парадајза” (Михаиловић 1997: 109).

Све што је тада сагледао одједном је 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.

Представљању политичке позадине на којој се развијала судбина Јове Веселиновића посвећен је трећи део романа. Она је обликована као широка подлога чија је функција садржана у приповедачевој намери да различите промене које су се јављале у идеолошко-политичком апарату и политичком животу приближи јунаковом поимању. Да прикаже генезу политичког механизма и тамно психолошко наличје апарата власти. Због тога су се у њеном садржају као јунаци појавиле и стварне историјске личности, какви су: Броз, Кардељ, Ранковић, Пенезић, Ђилас, Стефановић, као репрезенти оних видова понашања који су у нескладу са прокламованим идеолошким обрасцима и вредностима. И то се појављуваће претвара у подлогу за причу о Јовиној судбини, пошто и он представља тај посувраћени систем политичких и моралних вредности.

Извештавајући опсежно и посвећено о њиховим односима, политичким одлукама и поступцима, приповедач је настојао да их критички продубљено сагледа и строже оцени, како би назначио колико су оне са моралног аспекта биле проблематичне. Показујући, при том, како је реторика политичке врхушке била углавном аксиолошка фасада за спровођење властодржачких манипулативних планова. А да би ту намеру остварио, он је користио различита наративна средства и поступке: од описивања и анализирања њиховог психолошког построја и праксеолошке логике, до активирања иронијског и пародијског начина и преузимања њихове тачке гледишта у представљању и тумачењу.

На тај начин су се у његово приповедање укључили унутрашњи монолог и доживљени говор јунака, што је делимично допринело изградњи њихових појединачних портрета, који нису грађени тако да буду заокружени и комплексни, већ често као једнодимензионалне марионете у рукама врховног моћника чију су неупитну вољу имали да спроводе.

Такав спроводник воље био је и сам Јова Веселиновић, који „своје мишљење” о ономе што се чинило и што је требало да се чини „сматрао правилним и стопостотно партијиним”, али које „ето, није смео да има”, већ је трпео последице одлука надређених. У том је погледу илустративан његов однос са командантом голооточког логора, Веселином Булатовићем, који је представљен као охоли силник, сервилан према надређенима а суров према поддређенима, као „рођени свирепник и велики страсник линчовања у строју” (Михаиловић 1997: 124), за кога је Јова, као „мајстор једне цењене струке”, сматрао да је „незаслужено изнад њега”, поготово због тога што је Јова био безрезервно одан партији у спровођењу њене силничке воље у неутрализацији политичких противника.

Та појединост, у изградњи његовог злотворног и тра-

гичког лика, додатно добија на значају када се зна „да је један од циљева пројекта Голи оток био политичко неутралисање истомишљеника” (Костић 2002: 127), и да је он сматрао како се у том пројекту решеношћу и ревношћу примерно истиче и тако препоручује за признања. Међутим, када се политичка клима, настала у сукобу са Стаљином, променила, он је као пуки извршилац одстрањен из механизма власти који је наставио да траје као недодирљив и себи довољан, а чијим је монополом моћи располагао искључиво врховни жрец Тито.

А како „свет у историјском роману посебно уређују власт и моћ” (Вуковић 2009: 35), онда је и интерес приповедача за проблемским представљањем механизма функционисања власти, у намери да се по сваку цену очува монопол моћи, постао важно тематско и идеолошко-вредносно упориште. Тако је његово приповедање узимало облик критичко-ревизионистичке повеснице у чији су садржај уграђивани бројни елементи политичког и социјалног живота. И оно је постајало својеврсна имагинативно оживљавана историја о догађајима који нису у директној вези са голооточком темом, али који образују подлогу за разумевање манипулације властодржаца у њиховим патолошким или морално колебљивим поступцима и исказивање ауторског става о томе, као што се повремено исцрпљивало у настојању да се назначе, осенче или бар силуетарно изграде портрети појединачних ликова.

Међу њима се Титов портрет издваја као упечатљиво контрастно назначен и успостављан кроз бројне иронијске опаске, пародијске стилизације (посебно због његовог слабог знања језика), јетке критичке дисквалификације и оцене као макијавелисте лишеног саосећања, надменог и сујетног, али бескрајно лукавог интриганта и манипулатора, којима га је свезнајући приповедач издашно снабдео, имајући на уму чињеницу да „сваки

потез којим писац неки лик обликује представља извесно тумачење које нас непосредно или посредно упућује на остале карактеристике овог лика” (Милошевић 2009: 191).

Отуда се он у свету романа јавља као онај који је патолошки и нарцисоидно опседнут влашћу, због чега би могао да се упореди са самим Стаљином (Милошевић, 1998: 105), и то у толикој мери да у задовољењу те амбиције није презао ни од најгрубљих метода у њеном очувању, али да је то чинио прикривено користећи ода-ност сарадника, Александра Ранковића, најпре. Они су, спроводећи његову вољу, сами неумитно тонули у злочин, због чега су се код неких од њих (најизразитије код Пенезића Крцуна), јавиле моралне дилеме и сумње у исправност и оправданост таквог поступања. Али оне због њихових ограничења, слабости и покорности ауторитету нису битније утицале на промену утврђеног правца и начина спровођења југословенске политике, за коју су учавали и то да је често вођена на штету српских националних интереса.

У тако замашној причи о напетом политичким животу и односима, улогу главног јунака преузимали су други ликови и сама политичка историја, због чијег су ангажованог приказивања историјске личности функционално и оживљаване. А у том историчном оживљавању и представљању приповедач је, активирајући различита стилско-изражајна средства и поступке – од описне аргументоване објективације ужасних мучења и страдања, до фигуративне, поетске, стилизације и субјективизованог подривачког коментара и оцене, ипак настојао да у портретисању историјских личности нагласи једну или неколико сродних карактерних димензија. Посебно оних које би битно утицале на формирање негативног читалачког утиска о њиховој историјској улози и учинку.

Због тога, у свету овог романа, међу политичким личностима друге Југославије нема другачијих типова јунака осим негативних и нема друге егзистенцијалне димензије осим патничке и страдалне. Све је у њему прожето антрополошким песимизмом и трагичношћу. Историја се ту указује као Хидра која ништи своју децу и сеје пустош. У њој трајно царује само дахом заслепљених оживљено и инструментализовано зло које у подесном моменту, у ауторитарном влашћу сапетом друштву, ланац условљеног и изазваног дешавања претвара у манихејски крвави пир чије последице неотклоњиво трају у времену. Стога је и постало могуће да се каже како „Голи оток није никаква прошлост, већ наша будућа садашњост” (Владушић 2012: 88), чијем основанијем актуелизовању и дубљем разумевању овакво широко предочена и критички усмерена прича може да садржајно и у битном допринесе.

Намера писца романа да понуди „песнички доказ историјске реалности”, тако што ће његово треће поглавље у великој мери отворити за „сликање широке животне основе историјских догађаја у њиховој међусобној повезаности и сложености, у њиховом многоструком реципрочном дејству на главна лица” (Лукач 1958: 33), назначена је поднасловним одређењем: „*Interludium cum crudis rudimentis historiae*”. Из самог наслова је јасно је да је реч о делу које се у композицију приче о животу високог официра политичке полиције умеће као обиман аргументативни и интерпретативни сегмент, који треба да понуди на стварности основану приповедну слику о махнитању зла у једном издвојеном, невеликом, историјском периоду. И да се, тога ради, у њему јављају на делу оживљене највише историјске личности југословенске политике.

У неколико епизода оне ће се појавити заједно. Једна од таквих је смештена у саму завршницу поглавља у којој се Александар Ранковић налази у недоумици шта да

учини са „Црном књигом” – документом који је именовано и само поглавље и по томе исказао важност коју му приповедач придаје. А реч је о списку у коме се налазе „имена свих живих коминформоваца, с њиховим основним подацима” (Михаиловић 1997: 193), и који он односи Титу да заједно размотре шта да се коначно учини са тим отпадницима од партије од којих је највећи део прошао пакао Голог отока, јер је и сам министар полиције одавно захваћен сумњом у погледу укупног односа према њима.

У њиховом разговору, који у парадигматичном и сугестивном опису који захвата и садржај унутрашњег говора актера и на моменте добија обресе гротеске, Тито, кога обузимају мржња и бес, одсечно реагује и „почиње да се црвени у лицу и љутито гурне књигу од себе”. „Нећу то више да видим (...) Урадите то. Знате шта треба. Побијте. Стрељајте. Радите шта ’оћете. Ти и Ђидо то рјешите. (...) Вас двојица сте то некад добро радили.” (Михаиловић 1997: 237) На то му Ранковић одговори како са Ђиласом то не може да реши, пошто је он „због његових претераних амбиција” и посвећености намери „да истрчи у први план” (Михаиловић 1997: 237), обузет писањем идеолошких чланака у партијским новинама, већ да је он намеран да тај списак проследи високом партијском форуму, пошто не жели да ствар реши сам:

„Јоша се од тога просто тргне и у својој позлаћеној наслоњачи налик на престо наново се кочи. Љутито набира веће. Ама, шта овај ради! ’Ти’, не може да се уздржи и подвинује, ’не поштујеш партијску дисциплину! Радиш ми иза леђа!’ Лека га гледа као дете које се још једанпут упишило у гаће. На лицу му се – ево га опет! – указују туга и нерасположење. ’Ма не, човече’, каже безвољно. Куд бих ја без тебе? Шта без тебе да радим? Њему је то више него јасно – без њега би код тих будала све пропало! – али не подноси да му противрече. То га, бога му, вређа! Крајње је време да

науче где им је место. 'И ја тако мислим,' каже укрућено. 'Немој то никад заборавити.' Али овај, очигледно, и нема снаге да му се супротставља него гута увреду и с повећењем му се нагиње преко стола". (Михаиловић 1997: 238)

Из предочених елемената садржаја разговора постаје очигледно колика је пишчева намера да Броза прикаже као сујетног, циничног и властољубивог аутократу који настоји да лично избегне решавање деликатних питања која је иницирао тако што ништа неће потписати и што ће проблем оставити сервилном Ранковићу на решавање, али у правцу који је јасно одређен његовим арогантно осветољубивим ставом. А он ће, бивајући уморан због натезања са таквим сарадницима какав је управо он, морати опет да оде на Брионе да се одмори, са препоруком да га у одсуству замењује Кардељ, док ће Ранковић који „нема снаге да му се супротставља”, ускоро и сам постати жртва његове чистке. А како је Јова Веселиновић многоструко везан за личност, послове и ауротитет самог Ранковића, то ће он по његовом паду са власти почети да као губитник и жртва, у неразумевању свега онога што се око њега, са њим и у њему дешавало и дешава, интензивно тоне у лудило. Завршни део приче у роману заузеће Јовино „тумарање и пипања по мраку у једном потпуно непознатом свету, уз животни поредак и ред лишен и главе и репа”, све до фаталног потонућа.

У том настојању да успостави некакав ред у свом животу који је кренуо низбрдицом, Јови ће се за време шетње центром Београда опет привидети лик бившег смедеревског професора Накараде. И он ће, у магновењу, опазити његов одраз у у неком стаклу, али ће му се тада учинити да „кажњеник нема главу него празну, искежену лобању” и да она не припада из света мртвих привиђењем, него да, „без икакве сумње”, припада њему. У разговору који се тада међу њима зачео мртви човек му је

обзирно рекао како се нада да му *онда* није „донео неприлике?” (Михаиловић 1997: 251). А Јова је сусрет са њим у својој помереној свести управо повезао са неприликама које је имао због Накарадиног уморства и насилног страдања оног младог официра Црногорца.

Тада је Јову прожео чудноват осећај страха, који се у њему јавио чим је разазнао Накарадин лик, и у коме је доминирала тишина. И то баш она тишина „која га је успављивала сред највећег метежа и најопасније гужве, која га је спречавала да око себе чује могуће експлозије бомби, урлик авиона, крик масе у јуришу, шкргутање митраљеза пред јамом на стратишту” (Михаиловић 1997: 249). Управо се та спасоносна и злослутна тишина јавила да подстакне његов страх и убрза подвајање његове свести, у залудном покушају да пронађе одговоре на питања која су га мучила. И он ће, крећући се кроз „разливно сећање”, у помереној свести оживети и епизоде неких важних сусрета и разговора са надређенима, који су га позивали на одговорност због оних голооточких уморстава. Најпре оних које је водио у кабинету српског министра силе Светислава Ђеће Стефановића, а потом са самим Александром Ранковићем.

У кабинету српског министра, као члан истражне комисије нашао се и Слободан Пенезић Крцун, са којим Јова није имао најбоље односе, јер му је сметало Крцуново оглашено кафанско наоко покајничко призивање савести због злочина које је чинио. Говорећи како шест година нема сна и како сваке ноћи плива у „крви до рамена”, он је посредно оптуживао и Јову који га је због тога потказивао министру Стефановићу. Тај је сусрет писац претворио у прилику да се, кроз жучни разговор и кроз представљање Јовиног унутрашњег гласа и становишта, конкретније сагледа злочиначко лице идеологије и политике која је вођена за време и после рата и непосредно учешће функционера партије и саговорника у томе.

Тако се Јова присетио случаја ликвидације „извесног комунистичког публицисте Живојина Павловића из Ужица”, који је пре рата објавио књигу *Биланс Совјетског термидора*, у којој је демаскирао Стаљинову политику чистки и у којој се „на више места поспрдно изразио и о другу Титу”, кога је индиректно сумњичио да је Москви потказивао бившег генералног секретара партије Милана Горкића и да је учествовао у ликвидацији других југословенских комуниста (Павловић 2003: 106, 150–151). У истрази у којој су учествовали и Јовини саговорници, Павловић је претворен у „цак пихтијастог меса које дрхти од страха и бола”¹.

На том примеру Јова је сагледао Крцунову биографију у којој је било описано обиље насилничких гестова чињених у оданости партији и њеном врховном човеку, а и односе у политичкој полицији у којој је доминирао „црногорски клан”. Пребацујући неке од тих злодела харизматичном и покајничком Крцуну, Јова је казао како крв уморених и њему „дању и ноћу у глави бурља и урла”, указујући на то да се и његова савест одавно буну, али да је као одани војник партије увек без колебања и вајкања извршавао наређења, имајући у томе за узор Александра Ранковића, пред чијим се лицем убрзо нашао.

Ступајући у простран кабинет моћног шефа који се на њега није осврнуо и оставио га да дуго стоји, што је био очигледни знак његове љутње, Јова се присећао ранијих кризних ситуација у којима му је баш он помагао да их превазиђе. Једна од њих стоји у вези са поратним ловом на поражену војску у вишеградском крају, када је Јова, не могавши да ухвати четника Гвоздена, запретио да ће му ликвидирати породицу. На то му је гоњени послао

1 Сликовито оживљени опис деловања, хапшења, мучења и уморства Живојина Павловића дао је Љубомир Симовић у романираној хроници *Ужице са вранма*. Одабрана дела. Београд: Београдска књига, 2008, стр. 347–351, 464–465.

поруку у којој је рекао да ће њега „добити”, али да му децу не дира. Он и његови војници су, пошто поруку није најбоље разумео, убрзо у кућу у којој је живело седморо људи убацили бомбе од чијих је „степенастих експлозија” кућа „просто полетела у ваздух и, севши на тле, напола се срушила” (Михаиловић 1997: 300). Недуго потом је из тог пламена и дима иступлила „прилика некаквог детета, од које им се просто дигла коса на глави”. То је била „девојчица од осам-девет година”:

„Хаљинице су јој биле искидане, тако да јој је осмуђено крваво телашце било скоро голо, док је трепераве, немоћне ручице ширила и одмицала од себе као замазане. Глава јој је, колико је могао да види, била малтене располућена, пола лобање јој је некуд просто нестало и крв јој се из ње у густим слаповима вишњецрвене боје бљузгала низ прса и лице. Из груди јој је грготао испрекидан, нејачак, скичав хропац. Као неки зао дух послат по њихове ужаснуте душе, девојчица је, застајкујући, ишла право на њих.” (Михаиловић 1997: 300)

А они су, „расцепљена срца и одузета језика”, на њу „изједампут залајали аутоматима”, при чему су, „вриштећи од ужаса и грозе”, пуцали до последњег метка, да би потом, „у лудилу и паници” побегли (Михаиловић 1997: 301). Ускоро су пронашли тело гоњеног четника који се, како је најавио, лишио живота.

Због свега тога Јова је доспео у тешко стање, „на ивицу лудила”. Тад га је Лека заштитнички позвао и, у духу Ничеове моралистичке ригирозе, у ком је он проповедао поступке свог „натчовека”: „*Грижа савести*: знак да карактер није дорастао делу” (Ниче 1991: 177), уверавао да је поступио онако како је требало, да то што се десило потисне у заборав, додајући: „историја ће нам дати за право”, и упутио га на одмор на Бледско језеро. Боравећи у

тамошњој „раскоши која обичнима, знао је, није доступна”, Јова се брзо опоравио и „на посао се вратио као да никад никакву кризу није имао” (Михаиловић, 1997: 309). Али ће ипак, истиче приповедач, касније, „у часовима највећег мрака и најсуровијег самооптуживања” (Михаиловић 1997: 310), себи пребацивати да је и орден добио због убиства девојчице, као што ће, док је стајао пред обожаваним Леком на чијем је лицу приметио „јасне знаке забринутости и умора”, осећао да је „неподношљиво крив” и у самопреиспитивању себи пребацивао што је убијање претворио у занимање и што је то чинио и „из личних побуда и без достојанства” (Михаиловић 1997: 316). То су разлози који су га довели у ситуацију да трпи „зачуђен, љутит поглед” који му је министар упућивао због голооточких „експеримената” у којима су страдали млади Црногорац и Накарада, да би му, после оштрих укора, понудио упутство у вези са голооточким утамниченицима: „Они нама, у највећем, треба да изађу живи, а да опет буду мртви”. У том парадоксалном исказу садржана је суштина остракистичких намера власти према политичким неистомишљеницима, Информбировцима, као што се у разумевању провидела и логика стравичног начина њиховог преваспитавања.

Приписујући потребу за насиљем појединаца црногорској природи и традицији као њихову унутрашњу ствар, Јова је тада умирио Ранковића и од њега је због она два смртна случаја добио само укор. Ту блажу казну прихватио је као израз министровог разумевања феномена који му је предочио, а и као израз личног разумевања његовог ревносног труда и осетљивог положаја у командној хијерархији логора. Из тог разлога је, у приповедној садашњости у којој његов заштитник није био на власти и у којој се душевно распољућени Јова нашао пред нерешивом загонетком сопственог живота, а знајући да се код свргнутог моћника налазио његов „кључ судбине”, одлу-

чио да га потражи, како би коначно разјаснио сопствене недоумице. При томе је, покајнички видевши себе као „несрећног и изгубљеног безбожника”, јер „Покајничка патња је нека врста шока кроз који пролазимо у замену за зло које смо некад починили.” (Симон Вејл 2007: 93), почео је да зазива праведног Бога и да у његовом окриљу, мимо дотадашње идеологизоване праксе и уз разорну сумњу и недоумице у постојање воље мољеног да помогне онима који су га одбацили, затражи спасоносно решење.

Потрага, у коју је приповедач упутио овог јунака начете и загорчене душе, дата је у опису сумрачне, скоро готске, атмосфере централне градске зоне, улице и зграде у којој је свргнути моћник живео. А у опис самог сусрета свргнутог моћника и његовог некадашњег оданог и поузданог сарадника према коме је гајио извесне симпатије, приповедач је уградио елементе који подстичу утисак гротескне детронизације и трансформације његовог лика. Он се Јови „у слабој, жутњикавој светлости предсобља”, указао „у широком смеђем халату и зимским пантофлама” и са гнездом „некакве огромне, нашушурене, угљевитоцрне косе” на глави, и са опсесивном идејом атентата на Тита (Михаиловић 1997: 330, 340, 345), показујући, у разговору и понашању, видне промене којима је захваћен, а од којих се једна, исказана кроз препоруку изненађеном посетиоцу, огледа у потреби да се позива на верску традицију, на Бога, и да се крсти са уверењем како ће он моћи све да разуме и да опрости. Указујући на Тита као највећег виновника зла и лудила којим су захваћени и уверавајући Јову у неминовност онога што су чинили: „Историја нас је упрегла – и ми смо теглили” (Михаиловић 1997: 335), објашњавао је њихову позицију верних паса чувара и извршилаца његове злочине воље, који су нешто схватили тек кад су постали развлашћени. Али је додавао и то да су, ипак, могли више да „верују” људима и чак да их „воле”, закључујући како им онда „вероватно не бисмо радили то

што смо им радили”. У овим и овако грађеним сценама у дејству је и приповедачева својеврсна морална иронија, која се исказује тако што: „пушта нечисту савест да се заплиће у сопственим лажима, да развија све док се оне не укажу као бесмислене консеквенције својих изговора, да би напослетку замолила за милост” (Јанкелевич 1989: 102). Њоме је понајвише захваћен сам Веселиновић, јер ће за милост он на крају завапити.

У поступку прерушавања и маскирања некадашњег великог шефа полиције, приповедач је остварио још једну своју намеру. Поред оне да сликама конкретизованог зла и терора представи лице једног система и његову дубоку моралну хипокризију, он је у гротескној слици маскираног Ранковића показао и дволичност личности и карактера његових носилаца. Они су све време били маскирани и, играјући своје марионетске улоге, мењали костиме и изглед. Увођењем елемената прерушавања у роман *Злотвори*, у његову слику света уграђена је и „дискретна карневализација друштвеног живота” (Микић 1997: 27), као израз приповедачеве ангажоване намере да истовремено прикаже лице, али и наличје политичког система Титове Југославије, на чијем је врху био и сам Ранковић који је много утицао на усмеравање судбине Јове Веселиновића.

Пошто је установио да је његов бивши шеф, лишен моћи, поринут у таму болног преиспитивања, горких спознаја, немуштог кајања и фаталних опсесија, заправо човек без моралне дистанце, чврсте основе и јасног става: „ни ја читавог века нисам најбоље знао шта мислим. А толике смо крупне одлуке у животу доносили” (Михаиловић, 1997: 344), неутешни Јова, који је на јасно питање да ли је дошао да га убије, рекао да није дошао да убије њега него себе. Потрагу за потребним разјашњењем сопственог кошмара окончао је без позитивног исхода, без јасне представе, и сомнабулно и фантазмагорично тумарање градом са уверењем да не уме да одговори на мучна питања завр-

шио доласком кући. Душевно померен, емотивно пометен и тронут до суза, али са оснаженим уверењем како треба да учини нешто одсудно. На такав вољни смер јунаковог делања указала је и једна мотивска назнака. На уласку у зграду, он се изненада спотакао и неравнини иза себе одлучно рекао: „нећеш ти мене више саплитати! Нити ћеш ме још кад видети. Нећу ти ту прилику пружити” (Михаиловић, 1997: 349), најављујући тиме завршни чин драме за чији расплет је приповедачу, као средство за мотивацију, послужила јунакова фантазмагорична лутања и привиђања мртвих затвореника. Тај је чин приказан са обиљем натуралистичких, психо-емотивних и поетско-метафизичких детаља у опису.

Увидевши да су његов пораз и пад дефинитивни и да су други највећи кривци за то, Јова је и своје најближе означио кривим и донео одлуку да их лиши живота, пошто „незадовољно насиље тражи, и увек налази, нову жртву” (Жирар, 1990: 10.). Док се припремао да то учини, он је, наливајући се ракијом и трпећи „онај унутрашњи бол”, западао у још теже стање, гласно при том ридајући и кроз плач „призивајући мајку”, све док није потонуо у несвест у којој му се указала једна идилична слика. У тој је слици угледао себе као дечака како на ћупријској ади радостан трчи обалом Мораве, поред које по трави „скакућу и пасу црнкасте птице”, док му неки женски глас довикује: „Види, косови! Долетели косови!” (Михаиловић, 1997: 351), и он је потрчао према њима. Од тога су птице прхнуле у ваздух, а он је раширених руку полетео за њима. А када се пренуо, Јова је био на поду, понижавајуће умокрен, дознајући тако да ипак постоји сила која људским стварима управља, која дефинише границе људског и која је желела да му, „на самом заласку”, покаже „да своју кратку руку није смео превише пружити” (Михаиловић, 1997: 352), и да се преко те границе не може прећи без сурове казне. А како је он то чинио, онда је јасно да је дошао крај и он је, следећи своју демонску при-

роду, као „искусни вештак смрти”, убио жену и сина.

У снагом натуралистичких детаља изграђеном опису тих уморстава, поново је симболички активиран мотив птице, као у завршници романа *Кад су цветале тикве*. Жена је у самртном часу рукама „млатарала изнад себе као птица полумљених крила”, а дечак, према коме отац-убилац није осећао ништа, у тренутку убиства је поскочио у кревету, „њему се учини, читав метар!” (Михаиловић, 1997: 357) И док је од тога у ваздух праскало перје из јастука он се, умирући, на поду све спорије бацакао „с једне да другу страну”.

И сама завршница романа обележена је понављањем високосимболизованих мотива мајке и птица, тако што је приповедач, прелазећи опет на јунакову тачку гледишта, предочавао садржај (под)свести умирућег. (А, „ништа није теже објаснити него подсвест” (Едел, 1962: 49). Педантан у животу и смртопису, Јова Веселиновић је коначно дошао у апсурдну ситуацију да најдиректније сазна како људско тело прима смрт, па је и себи пуцао у главу. Од тога је осетио да му је „у глави експлодирао неки ужасан бол, који просто није могао да прихвати” и, у видокругу који се сужавао и гасио, тада му се појавила слика црних тачки које су га подсетиле на знану слику птица из сна, и он је, „иако му се глас некако није чуо”, викнуо: „Мајко, косови! Мила моја мајко, долетели косови!” (Михаиловић, 1997: 361) Али је ту слику умирући опазио у изокренутом поретку, као јасном знаку обрта и преласка у неживот.

Он је привидео како „птице почеше да се откидају с неба и да некуд полећу као да падају” (Михаиловић, 1997: 361) и, раширивши руке и машући њима, безуспешно покушао да их дохвати. Мада су му нестајуће птице (као симбол везе са другим светом) биле надхват шака, којима сад „ништа није осећао”, он је у том непојамном трену кобно и коначно увидео „да му ништа није ни остало. И да нигде више ништа и није остало, као да никад и ни у

којем свету није ни постојало” (Михаиловић, 1997: 361). А како му се живот гасио, он, који је био лишен саосећања према онима који пате и нежног односа супружништва и очинства сад је, у тој моћној слици тријумфа ништавила, више не гласно, него „у себи”, завапио: „Мила моја мајко (...) твоје дете умире”. (Михаиловић, 1997: 361)

Иако је овај негативни јунак, који је другима убеђено доносио смрт, коначно у смрт пошао и сам, у одсудном часу привиђајући како се живот претаче у ништавило, његов вапај и завршна реченица/слика романа: „Осмехивао се према недодатном белом собном небу” (Михаиловић, 1997: 361), указују на стваралачко настојање да његово значење учини отвореним. Загонетни осмех мртвог злотвора, његово зазивање мајке у сагласности са његовим ранијим зазивањем Бога, указују на ауторски став да значењски хоризонт романа обухватно прожме метафизичким и хришћанским вредностима и начином разумевања живота. То је учињено активирањем начела самилости у наслову поглавља, које представља „исцељујући принцип који чини живот могућим” (Кембел, 2004: 147) и, како је научавао Николај Берђајев, изразито својство божанског атрибута.

Њиховом афирмацијом и симболичком назнаком у завршној деоници романа, као сликом сазнајног и вредносног преокрета, окончано је приповедање о злочину и смрти које је започело причом преточеном у предање. „А то што се за предања ’никад није могло утврдити одакле су потекла’ и није најважније, пошто је приповедач у роману *Злотвори* хтео да предање о злу укључи у једну причу из свог времена. Причу о постепеном силаску у мрак и лудило као оном облику преокрета који Михаиловићев приповедач сматра неизбежним и зато га је поставио у основу своје приче” (Микић, 1988: 10). Оног преокрета који би унео критичку светлост у сазнавање тамних места скорије историје, а која су у поремећеним временима увек бивала и позорница драстичног испољавања тамне стране

човекове природе. Места исказивања крајње суровости, патње и страдања, која се утискују у сећање, прелазе у предање и призивају причу.

Због тога роман *Злотвори* представља својеврсну фикционализовану синтезу мотива и стваралачких настојања да се прикаже идеолошко-политичко и антрополошко зло на делу, са ауторско-критичким ставом и хуманистичко-моралистичком тезом датом у кључу оживљене религиозно-хришћанске истине и спознаје. Такав репрезентативни творачки резултат настао је и као последица уношења знатне новине на мапу Михаиловићевог стваралачког поступка и књижевног света, што је утицало на његову изразиту сложеност. Он је сложено грађен и по томе што је у њега постављена значењска симетрија између временских планова, јер распомамљено зло делује у њему једнако за време али и после рата. Потом и због различитих планова приказивања: реалистичког, у коме се опажа општија слика времена и прилика, натуралистичког, који је конкретизован сликама зла и душевног расапа и фантазмагоричног, у ком се очитује да привиди имају знатнију снагу од од саме реалности, што је све овај Михаиловићев роман учинило веома комплексним и за разумевање и тумачење захтевном књижевном творевином.

ЛИТЕРАТУРА

А. Изворна литература (извор)

Михаиловић, 1997: Михаиловић, Драгослав. *Злотвори*. Београд: Народна књига/Алфа, 1997.

Б. Општа литература

Аристотел 1988: Аристотел. *О песничкој уметности*, превео Милош Н. Ђурић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

- Батај 1977: Жорж Батај, *Књижевност и зло*, превео Иван Чоловић, Београд: Београдско издавачко-графички завод.
- Вејл 2007: Вејл Симона, *Тежина и благородност*, превела Нина Живанчевић, Нови Сад: Адреса.
- Гинзбург 1971: Јевгенија, Гинзбург *Кроника култа личности*, превела Вера Ваврица, Загреб: Знање.
- Едел 1962: Леон Едел, *Психолошки роман*, превела Емилија Кузмановић, Београд: Култура.
- Жирар 1990: Рене Жирар, *Насиље и свето*, превела Светлана Стојановић, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Ижиковски 2008: Карол Ижиковски, „Алхемија тела”, *Антологија полјског есеја*, превела и приредила Бисерка Рајчић, Београд: Службени гласник.
- Јанкелевич 1989: Владимир Јанкелевич, *Иронија*, превео Бранко Јелић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Јовановић 1991: Слободан Јовановић, „О тоталитаризму”, *Сабрана дела*, књига 12, Београд: Београдско издавачко графички завод /Југославијапублик /Српска књижевна задруга.
- Кајзер 2004: Волфганг Кајзер, *Гротеска у сликарству и песништву*, превео Томислав Бекић, Нови Сад: Светови.
- Кембел 2004: Џозеф Кембел, *Моћ мита*, превела Мирјана Совровић. Београд: As-Sovex.
- Лукач 1958: Ђерђ Лукач, *Историјски роман*, превела Фрида Филиповић, Београд: Култура.
- Милошевић 2009: Никола Милошевић, „Забелешке из подземља и Браћа Карамазови у светлости религијско-филозофских тумачења” у: *Буктиње*. Нови Сад: Орфеус.
- Милошевић 1998: Никола Милошевић, „Стаљинова држава божја” у: *Има ли историја смисла*, Приштина: Григорије Божовић.
- Ниче 1991: Фридрих Ниче, *Воља за моћ*. Фототипско издање без имена преводиоца, Београд: Дерета.
- Павловић 2003: Живојин Павловић, *Биланс совјетског термидора*, приредио Слободан Гавриловић, Београд: Народна књига/Алфа.

- Форстер 2002: Едвард Морган Форстер, *Аспекти романа*. Превео Никола Кољевић. Редиговао и приредио Светозар Кољевић. Нови Сад: Орфеус, 2002.
- Фром 1989: Ерих Фром, *Анатомија људске деструктивности 2*, превели Гвозден Флего и Весна Марчец, Напријед-Нолит, Загреб-Београд, 1989.
- Фуко 1997: Мишел Фуко, *Надзирати и кажњавати*, превела Ана А. Јовановић. Сремски Каловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Вуковић 2009: Ђорђије Вуковић, *Историјски роман*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

В. Литература о Драгославу Михаиловићу

- Владушић 2012: Слободан Владушић, „Злотвори као романсирана историја”, у: *Књижевно дјело Драгослава Михаиловића*. Ђоровићеви сусрети. Зборник. Билећа-Гацко: СПКД Просвјета.
- Јеремић 2007: Љубиша Јеремић. „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.
- Јовановић 1991: Драгољуб Јовановић, *Музеј живих људи I*, Београд: Рад.
- Костић 2002: Петар Костић, *Психолошка анатомија Голог отока*. Београд: Независна издања Слободана Машића.
- Микић, 1997: Радивоје Микић, „Злочин и казна”, у: *Политика*, Београд, год. 94, бр. 30223, 13. децембар, 1997.
- Микић 1988: Радивоје Микић, „Прича и предање”, у: *Књижевне новине*. Београд, год. 50, бр. 968-969-970, 1988.
- Певуља 2012: Душко Певуља, „Проблем посредовања у Злотворима Драгослава Михаиловића”, у: *Књижевно дјело Драгослава Михаиловића*, зборник: Ђоровићеви сусрети, Билећа – Гацко: СПКД Просвјета.

Mileta Aćimov Ivkov

IN THE FACE OF DEATH – *The Villains* (Zlotovori)

Summary

The thematic concretization of evil (repressive politics, Goli otok – Barren Island) and the poetic change of the narrative instance: from a personal to an objectified narrator, are the subject of analytical discussion in this paper. Summary of a psychologically deepened analysis of the development of the character of Jova Veselinović: from a district craftsman, a partisan officer, a cruel character of a craftsman, officier in the partisans and emprison camp and a ruthless executor of political will, to a helpless, mentally disturbed and displaced citizen who, due to the past, sinks into doubt the text is interpreted as an expression of the writer's most concretized creative interest in the difficult historical and political heritage of communist Yugoslavia. Then with the devastating existential and psychological consequences - both of the victims of terror and its perpetrators. This change of perspective from victims to culprits and the introduction of the theme of Christian understanding of salvation is a significant thematic and poetic addition to Mihailović's literary-anthropological story of evil, which reached its peak in the novel *Villains* (Evil Ones). This change of perspective from victims to culprits and the introduction of the theme of Christian understanding of salvation is a significant thematic and poetic addition to Mihailović's literary-anthropological story of evil, which reached its peak in the novel *Villain* (Evil Ones).

Keywords: Naked island (Goli otok), poetic change, procedure, naturalism, phantasmagoria, soul, hatred, fear, evil, death, Virgin, punishment, grotesque, power, politics.

Даница Т. Андрејевић*
Универзитет у Приштини
са привременим седиштем
у Косовској Митровици
Филозофски факултет
Катедра за српску књижевност и језик

821.163.41-991.1:801

ПОЕТИЧКА ФУНКЦИЈА ДИЈАЛЕКТА У ПЕТРИЈИНОМ ВЕНЦУ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

Истраживачки циљ теме дијалекта у роману „Петријин венац” Драгослава Михаиловића био је показати естетичко-поетичку особеност функције локалног говора у савременом српском романескном наративу. У тумачењу маркираног аспекта дијалекта ослонили смо се на комбиновану методу – текстологију и књижевно-критичку анализу. Феномен дијалекта у овом роману носи архаичну и епску основу, али садржи и психолошку и онтолошку суштину, те постаје стилогени, семантички и вредносни конститутивни део структуре ове прозе Драгослава Михаиловића. У дијахронијском смислу, аутор је имао претходнике у коришћењу дијалекта у формама приповедања (Стевана Сремца, Борисава Станковића). Међутим, у другој половини двадесетог века, дијалекатски роман „Петријин венац” представља литерарну реткост и вредносно-естетичку иновацију изузетно значајну за савремени српски роман, али и опус самог писца.

Кључне речи: дијалект, исповест, зло, судбина, поетика.

* andrejevic03@gmail.com

* * *

У српској књижевности XX века дијалекатски наратив користили су Григорије Божовић, Стеван Сремац, Борисав Станковић и други. Мада је постао релевантан и легитимни поетско-естетички и структурни елемент, његова појава још увек има иновативни и изненађујући ефекат, посебно у контексту постмодернистичког доба наше литературе. Значајна лингвистичка књига Милоша Ковачевића „Лингвостилистика књижевног текста” отвара нове термилошке и методолошке могућности којима се указују неистражени аспекти тумачења књижевног дела. Говорећи о стилским доминантама у збиркама приповедака Видосава Стевановића, Ковачевић наглашава модерно стилистичко умеће писаца који „језичким особеностима и самосвојностима, освајају све нове и нове језичке форме и поступке” (Ковачевић 2012: 211). Својим светом идиома, локални говор и дијалект мењају језички норматив и стварају маркантне стилогене и семантичке елементе који контекстуализују литерарни текст у интертекстуалном низу једне националне књижевности. Покушали смо да представимо како дијалект функционише у свету значења романескног дискурса, како се конституише као нови модел приповедања и како постаје стваралачки медиј између традиције и савремености.

Драгослав Михаиловић је истински представник такозваног „језика у језику”, како се може назвати дијалекат. Интересантно је истражити како готова лингвистичка категорија идиома, ван историје језика и дијалектологије, на граници с лингвостилистиком, функционише на плану једног од најзначајнијих савремених српских романа. У роману „Петријин венац” овај аутор на неореалистички начин представља такозвани талас стварносне прозе (што никако не значи нови

мимезис). Форма приповедања у локалном говору, комбинована с модерном формом исповедног, монолошког дискурса, у случају ове прворазредне прозе, саопштава универзална питања људске егзистенције, социјални и политички контекст и поетику пролазности. Естетичка функција дијалекта као наративног медија између прошлости и садашњости у књижевном тексту интензивира експресију, будући да он припада старом говору који је већ по својој архаичној природи поетичан и онеобичава литерарну структуру на семантичкој и аксиолошкој равни. Природа старог говора који долази из удаљене језичке ситуације у савремености делује и на епској и на метафизичкој равни, будући да уноси далеке семантичке поруке у наше савремено искуство, које лик обогаћује својим личним емотивним интензитетом. Одступајући од општеноормираног књижевног језика, дијалект одређеног региона обогаћује текст другачијим сензибилитетом, како говори Деридина теорија разлике о другачијем присуству стваралаца у свету. Сам дијалект у предметку ДИЈА значи кроз, преко, уздуж, што упућује на језичку параболу, на значење „кроз језик” и дуж језичких наслага једног лексичког фонда. Тако добијамо језичку посебност која изазива естетички ефекат самим дијахроничким дејством изван стандардног језичког канона. О улози дијалекта у структури прозе опширније је писао и овај аутор (Андрејевић 2000: 142–147).

Дијалект долази из традиционалних облика говора и у садашњој ситуацији делује иновативно и изненађујуће у контексту уобичајеног „истрошеног” језика, што представља један од поетичких постулата. Примордијална свест бића и матерња мелодија говора фузионишу народну филозофију похрањену у дијалекту и филозофију модерне литературе. Ако је језик кућа битка, дијалекат је соба јаства који језичко–стилски и семантичко–аксиолошки обогаћује структуру прозе. Писац даје

индивидуални карактер епским и архетипским сликама које ствара дијалект. Дакле, дијалект профилише специфични језички израз у савременом књижевном тексту. Као лингвистички феномен и језички варијетет, народни говор (у овом случају косовско–ресавски дијалект) доноси идиоматске новине и стоји на самим структурним висовима литерарног текста, доносећи нови антрополошки и онтолошки план приповедања. Дијалект је носилац и онтогенезе и геопоетике и као примордијални језик делује ван стереотипа и норми, доносећи потпуно нови експресивни вид романескном дискурсу. Јер текст је као текстил – филијација основе и потке различитих људских искустава и језичких облика који их прате. Богатећи регистар речи и стил писца, дијалект остварује и естетички и поетички циљ, али и неку врсту демократизације језика којим се, у случају „Петријиног венца”, још увек говори у централној Србији.

У естетички квалитетном књижевном тексту дијалект нема никакав фолклорни или етнолошки карактер, већ је то говор који твори онеобичену реченичну интонацију. Народни говор ослобађа запретану митологију из колективно–несвесног и омогућава продор „беле митологије”, (синтагма Жака Дерида из истоимене књиге, Дерида 1990). Дијалект омогућава савременом наратору и његовом јунаку повлашћени положај изузетности, позицију издвојености, посебну тачку гледишта, јединствену монолошку превласт у приповедању која подразумева и дијалог са читаоцем коме је познат тај дијалекатски облик екавице из ресавског краја. За разлику од Орвеловог новоговора који симболише ментални тоталитаризам и кетман, дијалект представља позицију партикуларности и могућност нијансирања и трансформације наратива.

Сам Драгослав Михаиловић у овом роману чини спој традиционалног и модерног, кодиран у наслову. Венац

симболише циклизацију света, манифестацију пролазности и обнову живота. Његова Петрија представља класичну хероину–жртву „чији срушени свет има све елементе опредмећеног очаја” (Палавестра 1972: 316). У таквој социјалној одбачености, њен уникатни говор интензивира трагични положај ове јунакиње. То је говор с топлих усана народа, како вели Гете за српске народне песме. Аутопоетички наум писца је да изрази и отпор унификацији језика и свиклим естетикама у савременој српској књижевности.

Дијалект садржи иманентне октаве нашег прелексичког наслеђа и опире се наносима лажних цивилизацијских наноса и утицаја на изворну семантику. Петрија Драгослава Михаиловића је глас ламентна јединке над испражњеном суштином живота, јединке која, као испред античког хора колектива, проговара гласом индивидуе. Њен крик егзистенције је и крик народа и хронотопа коме припада. Тај крик изражен на дијалекту спаја старо време Петријиног наратива и естетичко реално време њеног исповедања. Однос бића и језика у српској прози нигде није тако интензиван као у „Коштани” Борисава Станковића и „Петријином венцу” Драгослава Михаиловића. Михаиловићева Петрија означава својим дијалекатским гласом конститутивни магистрални ток романа, у епском простору у који надире ново време, време социјализма и социјалне неправде и идеолошко–политичког зла. То велико друштвено зло налази се у другом плану, повучено иза личне Петријине драме. Она говори о сопственој несрећи, о злу које туче њен живот, али посредно и тиме интензивније, и о партијском злу према народном колективу. Драма лика и драма колектива хомогенизују се језиком дијалекта. Велико зло у друштву и мало зло у човеку се преливају једно у друго, у зачараном кругу. О друштвеним силама зла и њиховом многоструком утицају на живот човека писао је сјајно

Лаш Свенсен у књизи „Филозофија зла” (Свенсен 2006). Главна јунакиња дијалектом исповеда то зло и трагику, али и ситне радости живота и лепоту предела, анегдоте из окружења. Смрт деце и дубиозе људских одлука она исказује овако:

„Бог да прости оно што смо урадели и оно што нисмо” или „Човек ти је така живина – све заборавља. Не знам како бол да има, најзад ће увек да га одболује и да заборави. И да продужи да живи ко да га и није задесило ништа страшно. Панти још понешто од то, није да је баш све заборавио, али и то некако као кроз маглу, ко да се десило неком другом, не њему. Така је то стрвина. Воли да живи, живина... Ал ни љубав међ људе не траје довека. Ништа код несрећног човека не траје дуго” (Михаиловић 2016: 30–31).

Дијалект је медиј сажимања Петријиног идентитета и њеног виталног, чак враголастог духа који јој даје енергију да преброди и осетљиве ситуације:

„И сам се онде ребеће с нека велика уста. Ребеће се и грли с неки пијани рудари и они музиканти кај блесав. И оћу да бидем озбиљна. Ал како ћеш ти с њега да биднеш озбиљан? Смејем се већ и ја. ’Немој ти, Петријо’, вели ми баш као ударен с мокру чарапу ’мене толико да потцењујеш кад ми још не знаш цену. Изађи једанпут, па ће да видиш колко вредим” (Михаиловић 2016: 36–37).

Зрнца смеха усред мора плача део су Петријине свакодневице пуне немаштине због затварања рудника и несреће због животних губитака. Она је потпуно сама, њени вољени се налазе или на гробљу или негде далеко. Неписмена Петрија, с друштвених маргина, с рубне тачке егзистенције, наизглед припада, према Мелетинском, такозваним „ниским јунацима” (Мелетински 2011: 43). У ствари, својим виталитетом, она постепено открива своју јуначку суштину, побеђује своје непријатеље и надмудрује животне замке. Михаиловић формира сјајан

језички амалгам дијалекта и жаргона и своју немоћну, наизглед пасивну и утучену антијунакињу преображава у народну хероину, јунакињу једне културе која се раслојава и урушава. Петрија постаје лик са експресијом колективне свести, а својим виспреним коментарима традиционалног обрасца понашања супротставља се појединачним и друштвеним, надличним силама зла. Језиком као живом материјом аутор прати метаморфозе Петријиног живота и обликује естетичко–поетички учинак приче у венац. Петријин венац није само уроборос њеног живота, то је и збир њене есенције, венац бића, о коме говори Марија Самбрано (Самбрано 2011: 37). Венац је и венац животног отрова који јој врачара показује и која у хришћанској традицији представља корону смрти и жалости.

Монолошка форма приповедања драматизује и сензибилизује говор главне јунакиње. Овај роман лика, ма како да стил аутора указује на класичну фабулу и јединство времена и места у нарацији, носи и неку матрицу тока свести, а често, преко сујеверја, и фантастичне и надреалистичке слике. При томе је функција дијалекта двозначна – он представља и баријеру бића које је посебно обележено језиком и истовремено представља пропусно ткиво романа – обезбеђује поуздано, интонативно течно и континуирано приповедање. Стилско мајсторство писца, удружено с дијалектом, еманира се у луцидним визуелизацијама, описима и карактеризацији ликова, као што је случај с врачом Полексијом и њеним рукама:

„Никад јој оне, човече, немају мира, ни минут јој не седе на место. Стално негде њима маневрише кај се неки железнички барјачићи, кај да су јој то неки секирчићи, па с њи нешто креше, ел пловчи кљунови, па с ришка по бару.

Не престаје та да по астал с њи нешто распоређује и премешта, трошке да скупља на камару и да и бере у

шаку, нешто да укршта ел дели, пут да ти пресица ел да га обрће у круг, ово да кида и оно да дроби. Да и провукује кроз некаке рупе кај оне опасне ситне гује и да нешто с њи кљуца, да и пружа надалечко од себе и там да нешто ваћа у клопке за тичеда једно отура одсебице и да друго привукује и гута кај кљукана гуска и мота кај циркузан” (Михаиловић 2016: 89).

Необразована и сујеверна Петрија ипак зна да, на основу искуства и здраве памети, преводећи то на језик народа, опише идеолошка врења и историјске мене које окружују Окно. Њен дух се издиже изнад тих реалних дешавања у стварности и њено радознало око сагледава овај свет као чудо. Овај свет и јесте чудо и чуђење, рећи ће она, показујући сву сложеност лика и промрежени однос есенције и егзистенције. Феномене и сензације овога света Петрија не доживљава као проблеме, већ као чудо, боже чудо, те из негативних случајева извлачи наук који саопштава једним другим феноменом, дијалектом који је потпуно контекстуализован с њеним казивањем. Петрија и јесте народни казивач који додаје причи со свога тумачења. Дијалект, у тој компактности са причом, чини фину, невидљиву линију између предметне и представљене стварности. Уметничке слике које писац формира на основу дијалекатског говора скраћују пут од казивача до читаоца – као да вама, а не писцу Петрија саопштава причу. Тај привид имперсоналног романа је познат као такозвано „ишчезнуће аутора”, које показује у ствари књижевни легитимитет писца, његово мајсторство и артистичко умеће диорами говорног и књижевног језика нарације. Писац ствара уметнички алиби неке више силе, вечне истине јер уместо њега говори медиј дијалекта и стварне жене из народа. Дијалекатски језик постаје већи од приче. Писац показује власт и над једним и над другим. Тако добијамо дуплу експозицију и литерарни ентитет сфинге, у ствари тријаде – глас Петрије,

глас народа и глас писца. Права прилика да поновимо чувено Бартово питање – Ко прича? Драгослав Михаиловић који је осмислио све, Петрија која је зачинила причу етносом или дијалект који чини стваралачку разлику у медију језика. Све три наративне експресије моћно су удружене у овом роману и формирају његов наратив. Глас жене из народа, дијалект који носи свој примордијални звук и аутор који има високи степен стваралачке идентификације с оба претходна гласа представљају магистралну креативну и естетичку тријаду овог романа.

У Михаиловићевој прози личност постаје лик, те прелази границе догађајног и гради сужејно и семантичко поље. При томе, снага дијалекта као књижевног медија кроз који се метаморфозира књижевна порука постаје моћни маркер прозе Драгослава Михаиловића. Звук дијалекта, зачуднији него тон књижевног језика, саопштава нам пресно и живо Петријино мишљење у функцији истовремено три гласа – као актера, очевица и наратора. Она је носилац артикулације свих гласова из микрокосмоса Окна. При томе се не осећа расцеп у језику. Не знам ниједан роман српске књижевности у коме постоји већа сливност језика, емоције и приче. Осећа се, такође, очишћеност од сувишне приче, као да дијалект условљава нараторску синтезу писца. У првом плану драме се налази Петрија, са својим казивањем које представља усмени тестамент, а негде тамо, по ободу наратије, у позадини оканске позорнице, крећу се идеолошка и историјска дешавања

На једном месту у роману, причајући о неким тајним поступцима сељана, Петрија се пита – како народ може да има име. Она, која је носилац жртве у роману, поистовећује се са колективним ликом окружења, постајући и тип и карактер у исто време. Обележена тешким животом и усамљена, она казује да не зна човек много о човеку:

„Ништа од људи неће да те тако одвоји ко несрећа. Нека те некака беда задеси, одма ће од тебе сви да побегну. Неки стра ће и увати и сам има да гледају што даље од тебе да буду, кај од гадну мрцињу пуну са смрадеж и неку опасну заразу. Сви ће тада да мисле да си невољу сам тражио, и то само поради њи, не за нешто друго, да би њин мир пореметио и набедио како и они могу таки да постану. И имају још и да се љуте – сам толико ћеш за њи да постојаваш.

Кај оно кад се коље свиња.

Док ју они људи онако вучу за уши и она се дере, још јој нису закркали нож у гушу, све се свиње у обору узвржају. Све скиће и трче наоколо да нађу негде неку рупу ако могу да побегну. Плаше се да то и њи не задеси” (Михаиловић 2016: 208–209).

Марио Перниола проблематизује однос западне и источне мисли према поимању синтагме „жива форма уметничког дела” (Перниола 2005: 77). Ово полазиште нам начелно даје могућност да дијалект идентификујемо као носиоца живе форме књижевног текста, као средство кроз које уметничка форма оживљава, активира се, стилизује, уноси промену и функционализује другачију експресију у односу на класични наратив реалистичког дисурса. Дијалект у овом роману Драгослава Михаиловића је језичка категорија у којој се врхуни мајсторство споја традиционалних и модерних времена. Далеко од тога да овај роман помоћу дијалекта доноси само актуелизовање народног говора, само ритмичке и интонацијске мене у реченичном току, мада чини и то. Он садржи, у мешању факта и фикције, посебно при крају романа, рефлексивну ноту о животу, његовој муци и судбини:

„Оно што бог хоће да ти да, неће одмах. Но прво мораш да чекаш” (Михаиловић 2016: 224).

„И то ме невоља научила. Сви оћемо само добро, а од добро једино будала мож да испаднеш. А невоља, опет,

оће да те начини паметнијег, ал то тек ако те не убије, прво треба да ју преживиш. Измери сад шта ти је горе” (Михаиловић 2016: 262).

„Прво се буниш, не пристајем, Бога и богородицу и судбину проклету кунеш што међу сви ови људи што гледаш баш тебе изабрали да бидеш најгори и последњи. И био би се с њи у почетку, зубима би и кидао. А онда полако видиш да немаш с ког да се бијеш, да су они то тебе из неку много велику даљину спремили и да су ти руке кратке да и доватиш. И тако, полагачке, на све пристанеш” (Михаиловић 2016: 271).

Петрија, мада неука, потпомогнута управо дијалектским дискурсом, постиже своју јединствену тачку гледишта. Из њеног незнања, у ствари, проговарају спознање и наук искуства, чак иронично–критички тон који долази из социјалног миљеа коме припада и обраћа се високој друштвеној моћи, чак теорији завере, помало субверзивно говорећи – знам, само вас гледам:

„И све он то доста добро угоди, ништа туна не мож да кажеш. Сам се око једно мало запекља – не знаде најбоље шта ће с народ. Око то не умеде баш да се определи. Иначе, без народ, све би му испало не мож бити боље. Јер сад овам, на ову страну, све раскомбоса и растури. Да не поверује човек да и то тако могло. А онда, још се ниси ни окренуо ни осврнуо, изједанпут видиш да све већ стоји наглавачке. И више ништа не мож да учиниш, сем да побегнеш. Још само да стојиш можеш и у небо да бленеш, толико можеш” (Михаиловић 2016: 315).

Етичка снага интензивирана естетичком моћи дијалекта чини јако дирљивом сцену затварања оканског рудника. Уз готово античку слику плача народа, коју прати потпуна отуђеност политичких моћника од народа овог краја и небрига за његов опстанак, одвија се сцена одласка локомотиве:

„Одједанпут на то заурлаше и све три радничке свирене. Јекнуше оне, па све у један глас сложише. Јече онако и запомажу свирене, пишти и пијуче машина, не знаш која жалније. Срце да ти пукне.

И већ наш жални воз полако крете кроз гомилу.

Машиновођа изађе на прозор, па онако ону ручну вуче и гледа у народ. А из очију му, видиш, црне сузе кај дебели стршљени искачу, цело му лице тако избодоше.

Кад ти се сад онај кљакави свет ускомеша. Заљуља се, па, оће ли лево, оће ли десно, потрча за њим. Вичу, бога ти, људи и запомажу, пцују и плачу јаучу и пиште, све у исти ма. И не гледају куд трче, ал трче из све снаге” (Михаиловић 2016: 321).

„Замршене судбине Оканаца насилно се поништавају и укидају. Тако људи не знају шта би са собом, сопствено друштво им досадило и цело ’неваљашан живот’. Ништа с њег не да учиниш нит ће он с тебе богатији да испадне. И готово” (Михаиловић 2016: 329).

Михаиловићева Петрија је представник и општежића и саможића. Она је жртва ношена вихорима живота, као и многобројни њени сапутници, локални хероји и епизодни страдалници, али је и онај који опстаје виталном животном снагом. Естетичко–поетичко дејство дијалекта оваплоћено је и у дескрипцији пејзажа која често прати стање Петријиног духа и симболизује њену психичку позицију, попут оног на коме је смештено оканско гробље:

„Подигнуто, овако, на један брешчић, што по вру мало заравњен. Пукла ливада по њега, па ти се од ветрић који ту стално пирка лелуја пред очи и трепери кај нека оборена зелена фиранга, раширио ти се изглед одатле на други брежуљци ... на путељци и стазе, шумарци и лугови. Куд год да погледаш, лепота, памет да ти стане. Живоме туда век проведе, а камоли мртвом.

Вржњају се наоколо лептири, који сам што нису побегли ноћиште да траже, а сунце прелило цео брег с

неко медено жутило ко из велику росну чашу” (Михаиловић 2016: 414).

Крајем романа поетичко–естетички доминира бриљантна слика елевацијског оркестра, када Цигани лете у небо изнад гроба Петријиног мужа Мисе и певају његову омиљену бекријску песму. На тамном фону романа који у целини проблематизује опстанак српског села, усред згуснуте драме и трагике, истиче се дијамантски сјај ове сцене, дотакнут Петријиним дијалектом који има и хуморни ефекат и обогаћује поетичку полифоновост романа. Светлосна сцена која суне из лирског средишта на оканском гробљу потпуно је надреалистичка и фантазмагорична и естетички различита од дотадашњег наратива. Она еманира и крик трагике и радост постојања, сву буку и бес због смрти, због живота, сву сеансу природе и човека у оканском универзуму. Стварност или приказанье, пита се Петрија. У тој грубој средини, сред тешких рударских судбина, у суровости животних услова, рађа се утешна, онострана слика света да анулира болове живота. Сред реалности свиће визија, ликовно и стилски раскошни спој музике и светлости у иначе тамном Петријином венцу:

„Видим сад како кроз ту траву одоздоле – тек и главе у почетку видим – гацају моји музиканти. Напред корача моје куждраво Циганче Душко и из све снаге потеже гудало преко ћемане, оно Мисино, мора бит. Иза њега газе Милутин и његова капела, пуштили мојег дечка напред, капелник и још један исто с виолине у руке, један валда у неку велику трубу дува, а четврти окида жице на онај бас. И како онако узбрдо кроз онај високи зелениш узлазе, тако отуд високо дужу колена и бацају ноге пред себе... Дођоше моји музиканти до под сам брег, ту стадоше. Онако се из траву само до колена виде, ниже немају ништа. Засташе ту и са свирку мало, док не поскидаше капе. Заденуше и негде. Па сад и засвираше и запеваше.

Запеваше они оно – Милосаве бекријо.

Потегаше моји небески свирачи гудала, уплетоше прсти у дебеле жице, дунуше у оне златне трубе. Отворише гарава лица на румена уста, пустише да им из бела грла беле птице полете. Прнуше оне и затитраше кај велико јато, над гробови се наднеше, цело гробље зачас прекрише” (Михаиловић 2016: 416–417).

Над неподношљивом тежином постојања уздиже се трансцендентални оркестар који прате птице, духови ваздуха, неба и симболи слободе. Снажан онтолошки и антрополошки субстрат који еманира крај романа надраста и Петријину причу и дијалект као средство приповедања. Дијалект интензивира чудесност визије небеског оркестра и обручава све синергије у структури романа. Указује се сва величина уметничке интуиције Драгослава Михаиловића. Он ресавским говором постиже надчулну елевацију представе, креира повлашћени простор за небеске свираче, реинкарнира слике прошлости у трансценденцију којој дијалект даје легитимитет веродостојности. Тако се на тамном фону Петријиног мртвог живота указује жива блистава диорама, осунчани, изненађујући витмановски сјај у трави. Зачудна као свако чудо, приказа небеског оркестра је истовремено слика наде и лабудова песма главне јунакиње. Етерична, чиста, као сунчано острво утопије сред дистопије Петријиног живота, ова завршна романескна слика представља узвишену наративну структуру сред „ниске” позиције Петријиног живота. Као приповедачки драгуљ у круни романа, сцена оркестра и Петрије на оканском гробљу једна је од естетички најуспелијих у српској прози, права нараторска *axis mundi* која открива спознају крхког смисла постојања.

Сред квинтесенције историјских ужаса у XX веку, у цивилизацији која је отровала Сократа, разапела Христа, спалила Галилеја, мала Петрија и њен велики аутор постављају, посебно у завршној сцени романа, свој

романескни модел епско–лирске креације. Овај роман показује још нешто – упркос свим друштвеним и идеолошким моћима, аутсајдерска позиција малог човека има високе људске вредности и носи универзалну истину и хуманистичку поруку. Петријин монолог и исповедни тон постају дијалог са добом у свету без Бога, кога Петрија призива својим архаичним језиком. Ма колико дијалект представља конзервиран говор, он је за главну јунакињу Михаиловићевог романа једини језик комуникације, живи говор њеног живота. Старим говором Петрија тражи Архимедову тачку упоришта у новом, урушеном и оскудном свету. Михаиловићев „Петријин венац” сам собом обележава ауторов мејнстрим у контексту српског савременог романа. Да није исписан на дијалекту, роман „Петријин венац” би свакако био одличан роман. Међутим, са дијалектом, то је уникатан роман изван сваког „изма”, као какав монолит у савременој српској књижевности. Јединац у језику, како би рекао Матија Бећковић.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрејевић 2000: Д. Андрејевић, Структурни висови дијалекта у књижевном делу, *Зборник радова Филозофског факултета*, Приштина, Врање, 142–147.
- Дерида 1990: *Ž. Derida, Bela mitologija*, Novi Sad: Bratsvo-Jedinstvo.
- Ковачевић 2012: М. Ковачевић, *Лингвостилистика књижевног текста*, Београд: СКЗ.
- Мелетински 2011: Ј. Мелетински, *О књижевним архетиповима*, Нови Сад, Сремски Карловци: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Михаиловић 2016: Д. Михаиловић, *Петријин венац*, Београд: Лагуна.
- Палавестра 1972: П. Палавестра, *Послератна српска књижевност*, Београд: Просвета.
- Перниола 2005: М. Перниола, *Естетика XX века*, Нови Сад: Светови.

Самбрано 2011: M. Sambrano, *Vizija i iskustvo*, Beograd: Službeni glasnik.

Свенсен 2006: L. Svensen, *Filozofija zla*, Beograd: Geopoetika.

Danica T. Andrejević

THE POETIC FUNCTION OF DIALECT IN “PETRIJA’S WREATH” BY DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ

Summary

Every dissimilarity from the normative literary language means a semantic and aesthetic novelty in relation to the mainstreams of one national culture. The Kosovo-Resavian dialect used by Dragoslav Mihailović in his novel „Petrija’s Wreath” represents an exceptional confessional medium of his narration. The dialect has an archaic and epic, but also a psychological and ontological basis that stylistically enriches the novelistic discourse. Local speech in literature makes a language within a language, and establishes the relation of the traditional linguistic situation and contemporary literary language. The aim of this paper is to explore the poetic function of dialect in the novel „Petrija’s Wreath”, without linguistic analysis. Since any isolated method is insufficient and formalistic, as far as literature is concerned, the author of this paper relies on the foundation of textology with the belief that the stylistic elements of the dialect allow different interpretations. In the diachronic and literary-historical sense, Dragoslav Mihailović had his predecessors who used the dialect in prose (Stevan Sremac, Bora Stanković and others). However, the appearance of „Petrija’s Wreath” as a novel in dialect represents a narrative rarity, and a valuable innovation in the second half of the 20th century. The author of this paper tries to explain the aesthetic results of the use of dialect in this novel, which makes it one of the most important novels in the contemporary Serbian literature and in the author’s opus, as well.

Keywords: dialect, confession, evil, destiny, poetics.

Слободан В. Владушић*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност

82.09+821.163.41-31.09 Mihailović D.

ЖИВОТНА ПРИЧА И СКАЗ: УВОД У ЧИТАЊЕ РОМАНА *КАД СУ ЦВЕТАЛЕ ТИКВЕ*

У тексту се анализира однос између између Михаиловићеве животне приче и два његова аутопоетичка исказа: у првом одлука да се посвети књижевности своди се на бављење прозом, а не поезијом, док се у другом исказу указује на младалачко поистовећивање књижевности и журналистике. Наша намера је да покажемо како се егзистенцијална, породична и политичка самоћа Драгослава Михаиловића окренула ка концепту књижевности који упућује на друштвеност, а по страни од модернистичког песничког и прозног осамљивања. Императив друштвености Михаиловића води ка прожимању књижевног и новинарског дискурса који се укрштају у техници сказа. Сказ тумачимо као синтезу интервјуа и аутобиографског писања, при чему пажњу посвећујемо интеракцији између приповедача и апострофираног слушаоца. На крају рада, показаћемо да та нужна интеракција доводи до симболичких аналогичности између лика Љубе Сретеновића из романа *Кад су цветале тикве* и животне приче Драгослава Михаиловића.

Кључне речи: сказ, роман, поезија, поетика, животна прича, интервју, аутобиографија

* svladusic@ff.uns.ac.rs

Истраживање садејства животне приче и поетике Драгослава Михаиловића могло би почети исказом у коме се прожимају биографија писца и његова поетика: „Још као основац, сматрао сам да ћу бити писац и да ћу писати романи и приповетке. Никад се нисам занимао за поезију” (Михаиловић 2020: 53). Цитирани исказ представља важно поетичко признање, јер прецизира какав је концепт књижевности постојао у свести дечака који је желео да у будућности постане писац, и то не било какав писац.¹ Наоко једноставан и експлицитан, исказ је заправо веома загонетан. Када је неко склон прози, а није склон поезији, то значи да прозу разуме на један *специфичан* начин: наиме, афинитет према прози не мора нужно да значи искључивање поезије из сопственог књижевног концепта. Ако се то међутим, деси онда наоко јасно разликовање прозе и поезије, добија једну тајанствену сенку. Одакле, дакле, долази та незаинтересованост за поезију? Пошто ту незаинтересованост показује дечак који сасвим сигурно нема никаква продубљена теоријска знања о књижевности, једини могући извор искључивања поезије из власти-тог књижевног концепта је његова дотадашња животна прича.

Пре него што се позабавимо том причом, размислићемо о природи (модерне) поезије и њеној разлици у односу на прозу. Пишући о проблему речи у роману, Бахтин подвлачи разлику између прозне и песничке речи у односу према предмету: „У песничкој слици у ужем смислу (у слици-тропу) целокупно дешавање – динамика слике-речи – одиграва се између речи (са

1 Речима самог писца: „Ја сам тврдо решио да ћу бити писац, и да нећу бити тек било какав писац, него да ћу бити један озбиљан писац, да не кажем сјајан писац.” (Ходел, 2020: 53)

свим њеним моментима) и предмета (у свим његовим моментима). Реч урања у неисцрпно богатство и противречну разноликост самог предмета, у његову 'девичанску' још 'неисказану' природу; зато она не тражи ништа ван граница њеног контекста (осим наравно, ризнице самог језика). Реч заборавља историју противречне језичке свести свог предмета и исто толико говорну разнолику садашњост те свести" (Бахтин 1983: 33).

Бахтин дакле, сугерише *изолованост* песничке речи од друштвене разноликости језика у садашњости. Према томе, поезија је гест *осамљивања*. То уочава и Женет када каже да је суштина песничке мотивације „у начину читања који песма успева (или још чешће, не успева) да наметне читаоцу (...). Овде песнички језик, чини нам се, открива своју истинску 'структуру' која се не састоји у томе да буде посебна форма коју дефинишу њена специфична својства, већ пре *стање*, један степен присутности и јачине до које може бити доведен готово било који исказ, под једним јединим условом да се око њега створи она *маргина тишине* која га *издваја* [курзив, С.В.] усред (а не изван) свакодневног говора" (Женет 1985: 84-85).

Ако је модерна поезија чин осамљивања, онда Михаиловићева незаинтересованост за поезију сугерише отпор који је писац имао према том чину. Да бисмо ову повезаност разумели, треба бити свестан разлике између осамљености и самоће. Осамљеност је свесна потреба да се буде сам, односно да се заузме једна издвојена друштвена позиција. Песничка осамљеност је последица такве интенције. Самоћа је, насупрот осамљености, коб. Она се није изабрала, она просто јесте.

Супротност осамљености није дакле, друштвеност, како би се могло претпоставити. Подсећам да Жерар

поезију одређује као осамљеност *усред* свакодневног говора, дакле *усред* друштвености, а не као нешто *изван* ње. Пошто осамљеност подразумева могућност друштвености, тачније повратка друштву, њена права супротност је заправо самоћа. Онај ко је сам, тај не може да изабере осамљеност, јер нема друштва *усред* кога би могао да буде осамљен. Место самоће није *усред* друштва, као што је случај са осамљеношћу, него *изван* друштва.

Биографски подаци који упућују на егзистенцијалну самоћу младог Драгослава Михаиловића добро су познати: Михаиловић је рођен у марту 1930. године. Његова мајка Љубица умире већ 1932. године, са свега 23. године. Поред оца, о малом Драгославу брине се његове тетка Милица, за коју је писац био веома везан (Ходел 2020: 21). Она међутим, умире 1946. године. Отац Драгослава Михаиловића, Бранислав, умреће две године касније: „Тако је Михаиловић, као сиромашно сироче, последње године пред матуру живео сâм у кући у Његошевој улици број 3” (Ходел 2020: 40). Ова сирова, егзистенцијална самоћа, ствара код будућег писца потребу за друштвеношћу. То искључује поезију: не тежи се осамљивању од друштва, већ путу који води ка њему. Пут ка друштвености води будућег писца ка прози. Међутим, сада се поставља друго питање: каква је та проза која настаје из воље за друштвеношћу?

Бахтин каже да реч у роману одликује њена уклопљеност у језичку разноликост друштва. Другачије речено, романописац нема свој стил, већ попут диригента диригује језицима епохе, тежећи да успостави хармонију њених гласова. У најбољем случају диригент ствара симфонију језика, а то је могуће све док постоји вера у могућност симфоније (в. Атали 2007). У модерној књижевности та вера у хармонију, међутим, нестаје. Епоха се оглашава у какофонији властитих

језикā. То се дешава код Џојса. Различити стилови у Џојсовом роману, као да не знају један за другог: они емитују унутрашњу хаотичност и нераспознатљивост модерне епохе која није изгубила само свој јединствени језик којим је располагала антика, већ и способност да оркестрира језицима, да управља њима, да их доведе у стање симфоније и хармоније. *Уликс* је негација симфоније, негација могућности да се језици модерног света ускладе у симфонију. Није зато случајно што се Киш позива и на Џојса када у једном одговору на питање о именовању у књижевности – одговору који прераста у поетичку медитацију првог реда – закључи да „модерна проза – која јесте дезинтеграција – покушава да сачува дезинтегрисаност света кроз набрајање ствари по логици која ће ту дезинтеграцију јасно и недвосмислено приказати случајношћу избора и распореда...” (Киш 2007: 43). Модерни писац, по Кишу, „не верује у поредак ствари и предмета, а још једини домен прозе јесте то одмеравање количине и врсте материјала који ће ући у књигу, као и сазнање да је 'мртва природа' целокупност света, све оно што се зове ствар, *објект*, и да ту заправо нема никакве хијерархијске вредности, риба и нож имају исту цену као и шиваћа машина или операциони сто” (Киш 2007: 43).

Насупрот поезије која се осамила, модерна проза је пошла у сусрет језицима друштва, желећи да их здружи и приведе стању хармоније које сам означио метафором симфоније. То међутим, није било могуће, јер модерност, схваћена као изданак непотпуног nihilizma, губи унутрашњу вредност која би омогућила легитимност хијерархије и стварање хармоније. Остаје дезинтеграција, бука језика. Писац који је себе замишљао као диригента, сада остаје сам самцијат, док у оркестру сваки музичар свира своју деоницу, равнодушан према осталима.

Ако је модерна поезија свесно изабрана осамљеност, онда је модерну прозу на крају приче дочекала самоћа попут горког талоба искуства. Један од облика те самоће је модернистичка смрт приповедача: то је гест приповедача који својим суицидом жели да скрене пажњу на своју самоћу. Није отуда чудно то што се на крају Џојсовог опуса појављује дело под насловом *Финегеново бдење* – наслов упућује на самоћу онога који бди док други спавају. Тај последњи роман Џојса по својој херметичности не заостаје нимало за херментичношћу модерне поезије, као што ни (поетичка) самоћа његовог писца не заостаје ни мало за (поетичком) усамљеношћу песника. Пошто није изабрана, она је и премашују.

Киш није следио крајње консеквенце Џојса, али је такође осетио дезинтеграцију света у коме се све осипа. Желећи да истовремено то осипање прикаже, али и да му се супротстави, Киш је измислио формулу (*по*)етика, чиме инсталира приповедача који тежи да дезинтегрисани свет савлада 1) поетиком, односно самосвесном књижевном формом која одражава *поверење* у Књижевност, те 2) етиком, односно бригом за другог. Самим тим, дезинтегрисани свет почиње да се систематизује, јер настају вредности које ту систематизацију омогућавају: једна вредност је вредност књижевне форме, приповедачке технике или поступка, а друга вредност настаје на *друштвено прихваћеној* опозицији између целата и жртве. Књижевна форма је окренута, по Кишу, успостављању статуса жртве, што представља основу систематизације ликова: риба и нож можда имају исту цену, али исту цену немају жртве и њен целат. На тај начин, Киш успева да дезинтеграцију света истовремено тематски сугерише, али исто тако и (по)етички савлада, јасно, не у смислу тематског, већ поетичког *happy end*-а. Самим тим он решава и питање усамљености модерног писца, јер сада

тај писац, прихватајући (по)етичку улогу у друштву, налази своју функцију. Књижевност постаје излагање савести друштва (етика), на естетски релевантан начин (поетика) што је могуће ако између етике писца и етике друштва, постоји сагласност.

Тако ствари стоје код Киша: код Михаиловића, ствари су, међутим, другачије, будући да између њега и Киша постоји знатна разлика у животним причама. Кишова проза се базира на Холокаусту и на Стаљиновим чисткама, између којих на Западу постоји знак једнакости, што значи и општи консензус ко је жртва, а ко целат. Са друге стране, Михаиловић је био жртва Титових чистки које су га одвеле на Голи оток. Јасно, термин *Титове чистке* не постоји, а то је зато што ни у време када Михаиловић излашао из тог логора, а ни касније, не постоји *јасна* друштвена свест да су робијаша били жртве, а да су целати били и они који су их на Голи оток послали и они који су их тамо мучили. Логораши који су пуштени, јер су „ревидирали”, нису изласком из логора постајали чланови друштва. Напротив, они су и даље остали проказни, жигосани и сами. Друштво у њима не види жртве, као што су жртве јунаци Кишове прозе: они су само политички сумњиви усамљеници.

Киш себи даје задатак да исприповеда причу о људима које друштво признаје за жртве, уз помоћ поверења и љубави према Књижевности. Та љубав више нема форму естетицизма друге половине 19. века, када је Маларме казао да цео свет постоји само да би од њега настала једна књига. Код Киша, постоји књигау-свету која на естетски убедљив начин описује оно што је етички убедљиво жигосано као злочин. Човек тако може да постане истовремено и грађанин света и грађанин Књижевне републике.

Код Михаиловића причу замењује траума, јер његова лична животна прича – боравак на Голмом отоку

од краја фебруара 1951. до краја маја 1952. године – није призната као животна прича жртве, као што ни они који су га послали на Голи оток да би га тамо мучили, нису признати као целати. Тако се самоћа младости наставља у политичку самоћу, у самоће човека који је искусио трауму жртве која није призната као жртва. То има реперкусије и на поетику писца: укратко речено, Кишова форма (по)етике није доступна Михаиловићу јер Кишова поетика не може да изрази Михаиловићеву животну причу, односно његову Трауму. Књижевност као садејство форме и етике не може да око самоће логораша створи друштвеност којом би се та самоћа превладала, јер друштво, одбијајући да га призна за жртву, показује да не жели да чује његову животну причу.

Да би ту самоћу и Трауму некако превладао, Михаиловић је свој концепт књижевности морао потражити тамо где, парадоксално, књижевности нема, али има друштва.

То је новинарство.

На овом месту треба замислити градску кафану у којој се окупљају људи, да сами или у друштву пију јутарњу кафу, пуше цигаре и читају јутарње новине. Приметити међу њима човека који би читао збирку песама или роман, значило би замислити странца у *заједници читалаца новина*. Иако је добро познато да свака новина (или група новина) репрезентује једну политичку перспективу која је супротстављена другој – подела која се, разуме се, односи и на њихове читаоце – ипак све њих спаја један заједнички *новински хоризонт*. Без обзира на различите перспективе које постоје унутар њега, овај заједнички хоризонт је одређен заинтересованошћу за догађај, који се појми као инцидент, афера, спектакл, као новина. Догађај је дакле, нешто партикуларно и супротстављено тако-

званом „нормалном” стању што му истовремено даје позадину на којој догађај уопште може бити уочљив као догађај. То је зато што догађај свој смисао види у релацији према норми/целини, а не у самом себи, попут мита који ствара целину или попут модерне књижевности која (узалудно) стреми тој целини.

Тако новинска читалачка заједница, сваког јутра изнова, долази до закључка да норма никако не функционише, јер је изрешетана бројним догађајима који је доводе у питање. Сусрет са тим догађајима код новинског друштва споља изазива празно моралисање, али у себи сваки читалац новина потајно машта о томе да догађај искористи за увећавање престижа у друштву. Како то углавном није могуће, онда та новинска заједница тежи да бар у друштву преживи, верујући да јој је за тај циљ потребно познавање догађаја. Новинска читалачка заједница тако постаје опседнута потребом да „буде у току” (догађаја), јер управо новине посредују став да се у свету увек све мења, па самим тим онај ко није део те велике промене или ко је макар не прими к знању, тај ризикује да пропадне. Зато новине наглашавају *брзину*: новинска читалачка заједница је увек у парадоксалном стању неке фуриозне хитње, јер је увек у трци за светом који одмиче. Она по природи ствари касни, па јој новине својом формом помажу у сустизању времена: чланци су *кратки* и *јасни*, што значи саморазумљиви и самообјашњавајући, и стога је довољно да око преко њих брзо прелети, па да се (наводно) сазна све.

Управо та брзина јесте разлог зашто новинска читалачка заједница не само да не може да разуме поезију и прозу, већ њихове читаоце посматра са мање или више скривеном мржњом или страхом. Осамљујући језик и предмет од друштвеног језика маргинама тишине, поезија нужно *успорава* читање, јер се у речима осећа

неко струјање недореченог и неизреченог, што се слуги у белинама које окружују речи. Успоравањем читања, ствара се време у коме се предмет дуби и увеличава. Тако се збива поезија.

Роман се према поезији односи као макро-свет према микро-свету; модерни роман надилази појединачне догађаје („инциденте”, „афере”, „спектакле”) тиме што жели да путем појединачности допре до целине. Самим тим, и овде се догађаји успоравају до тренутка када се замрзну, јер целина – тоталитет (епохе) – подразумева неко стање статичности, непромењивости или макар успорености кретања. Моћ догађаја да мења свет („после овога ништа неће бити као што је било”) препознаје се у модерној прози само као илузија.

Поред овог успоравања, књижевност доноси и подрхтавање смисла, што је такође страно искуству новинске заједнице. Смисао предмета (у поезији) и смисао целине (у роману) подрхтава јер модерна свест више не верује у моћ језика. Она верује у бројке. Бројке су, наводно, у стању да фиксирају неку датост, да пруже чињенично стање које важи у једном затвореном систему. Језик то не може. У књижевности смисао подрхтава зато што иза књижевности стоји сумња у језик. Тог подрхтавања нема у новинама које верују у „чињеничност” и „транспарентност” света што производи самообјашњиву информацију. Књижевност је повезана са језиком (књижевност је „уметност речи”) док новине нису: оне се служе и сликама и бројкама, приказујући свет као нешто јасно, откривено, једноставно: као новински језик, новински стил, као новински чланак који се лако и брзо чита, јер се исто тако лако и брзо (наводно) сазнаје истина света.

Ако новинска заједница – заједница оних који су заинтересовани за догађаје, а не за целину – представља друштво за онога кога разједа самоћа, онда пут ка

друштву води преко новина. Када се то има у виду, онда нас не може зачудити следеће аутопоетичко признање Драгослава Михаиловића: „Нисам разликовао журналистику од литературе, од студирања журналистике и књижевности. И онда сам ја прво хтео да се упишем на журналистику” (Ходел 2020: 53). Ако се од књижевности тражило да самоћу претвори у друштво, онда је јасно да књижевност мора изгледати као новинарство.

Разуме се, књижевност *није* новинарство, али та истина не умањује шарм пишчевог аутопоетичког признања, управо зато што се субјект незнања попут ружног пачета на крају преображава у класика српске књижевности. Међутим, било би погрешно у овом незнању видети само једну анегдоту из младости великог писца. Оно има дубљи смисао: није свеједно што у заметку будуће поетике постоји једнакост новинарства и књижевности. Ова заблуда на крају утиче на Михаиловићево коначно разумевање књижевности, на поетику његовог опуса, пре свега ремек-дела *Кад су цветале тикве*. Да те заблуде није било, можда не би било ни оваквог Драгослава Михаиловића.

Другачије речено: књижевност овог писца прожета је искуством новинарства и поетички и искуствено – познато је, наиме, да је Михаиловић једно време радио и као новинар. На први поглед та веза се у роману *Кад су цветале тикве* разоткрива у његовој лапидарности, лакоћи читања, у транспарентности и јасности стила и реченица које не траже, на први поглед, нити посебан читалачки напор, нити активног читаоца кога модерна књижевност жели да отежалом формом отргне из зачараности препознавања онога што би требало да се види.

Тако ствари стоје на површини текста. Међутим, ако читалац није наиван, он ће у овом Михаиловићевом ремек-делу ускоро уочити место где се књижевност и новинарство невидљиво додирују. То није

место (трулог) компромиса, већ синтезе у коме *теза* (књижевност) и *антитеза* (новинарство) производе нов квалитет и нову књижевну врлину.

То место је *сказ*.

Добро је познато да је сказ књижевни поступак у коме се приповедање стилизује као усмено приповедање. Међутим, уколико останемо само при овом формално-поетичком разумевању сказа, пропустићемо прилику да сагледамо везу између приповедног поступка и животне приче Драгослава Михаиловића. Разумевање сказа треба да доспе до места где се у поетичком поступку препознају сенке личности писца. Ако се посматра из такве перспективе, у сказу се може приметити укрштај новинарства и књижевности. Сказ дакле, треба разумети у контексту дијалектике интервјуа и аутобиографског/дневничког писања.

Кренимо најпре од књижевности: како уопште настаје жеља да *пишемо себе*? Лајонел Трилинг показује да је настанак аутобиографског писања повезан са настанком свести појединца о себи као појединцу. Трилинг даље каже: „Субјект аутобиографије је управо такво Ја, решено да се разоткрије у својој истинитости, то ће рећи, решено да испољи своју искреност. Његово схватање властите приватне и јединствено занимљиве индивидуалности, заједно са његовим поривом да разоткрије своје Ја, да покаже оно у њему, чему се треба дивити и веровати јесу (...) његов одговор на одскора доступан осећај публике, оне јавности коју је створило друштво” (Трилинг 1990: 43–44).

Идвидуалност Ја, из кога настаје аутобиографско писање, може да настане само онда када се створи неки простор између Ја и друштва, односно када Ја више није „племенита свест”, која несвесно прихвата вредности колектива коме припада. Аутобиографско писање почиње дакле, од свести појединца о властитој раз-

лици у односу на друге људе, али сама та разлика није довољна. Потребно је да она буде прожета осећањем личне вредности. Жеља да се та различитост, али и вредност искаже, враћа се онда назад, ка друштву, ка јавности од које се тражи признање.

Аутобиографско писање се креће у два правца: један је идеолошки, а други утопистички. У оба случаја аутобиографско писање позиционира човека у центар једног *конструисаног* света. У случају идеолошког писања тај свет одражава дух времена, његову идеалну пројекцију и пожељне вредности, док у другом, утопистичком случају, свет бива замишљен као утопија, односно као нешто што има тек да дође, а што је супротстављено времену данашњем.

Са овом књижевном типологијом аутобиографског писања, кореспондира и разлика у оквирима новинског жанра интервјуа, која аутентичност аутобиографског писања замењује фарсом. Новински дискурс наиме, креира две илузије које се конкретизују у два типа интервјуа. Прва илузија је изузетност и важност интервјуисане особе. Ту се мисли на такозване *познате особе*, па интервју истовремено јесте и знак којим, јавност признаје вредност и изузетност поменуте особе, али исто тако и чин конституисања те изузетности. У питању је међутим, најчешће само илузија, као што је то добро показао Ги Дебор, када је утврдио да агенти спектакла („познате особе”) то не постају услед неке истакнуте индивидуалности, већ управо зато што су лишени те индивидуалности. Они су дакле, замењиви. Тамо где против замењивости говори неко својство особе које се може квантификативно доказати (као што је статистика успеха/достигнућа неког спортисте, на пример) присутна је иронија изузетности која се врхуни у самом процесу интервјуисања. Наиме, када се та квантификована изузетност треба потврдити у

језику, јавност се најчешће суочи са низом баналности, стереотипа и флоскула које интервјуисани изговара. Тада се заправо показује само то, да се квантификована изузетност не може преточити у језик, односно да људи изузетно на тај начин најчешће нису личности, већ људске машине. А машине су, по природи ствари, неме и то не зато што им је забрањено да говоре, већ зато што се њихово изузетно функционисање не може преточити у језик.

Новински дискурс, као и сваки други дискурс, устављава нека Моћ, па је тако и оно што зовемо „јавност” конструкција Моћи, а не глас неког народа. „Јавност” дакле, има своју економску и политичку димензију, свог титулара, а то је Мегалополис (в. Владушић 2017а) кога дискурс не само оправдава и рекламира, већ и активно укида сваку његову опозицију. Тако долазимо до једног парадокса: дискурс новинарства је номинално окренут ка новом – ка „догађају” – док заправо тежи да сачува постојећу констелацију моћи. Да би се та улога прикрила, у дискурсу новинарства на сцену ступа друга велика илузија – она о „истраживачком” новинарству. Прича је добро позната: у центру те илузије налази се фигура новинара „идеалисте” који по сваку цену жели да разоткрије истину коју прикрива „моћ”. Резултат тог „истраживачког новинарства” често су „скандали” и „афере” који имају задатак да у загушљиву атмосферу Мегалополиса и његовог економског фашизма, унесу мало „свежег” ваздуха, тек да робови не би пожелели да изађу напоље. То значи да „новина” коју доноси „истраживачко” новинарство или има унапред програмирани домашај или представља форму обрачуна са унутрашњим непријатељем, односно опозицијом Мегалополису, путем форме тзв. „слободне штампе” односно „јавности” које служе као маске за прикривање ефективне моћи Мегалополиса. Тако, парадоксално,

илузија о моћи медија да нешто „открију”, заправо *прикрива* моћ оних који се медијима служе (в. Рељић 2013).

Где се у овој мрежи односа између (две врсте) аутобиографског писања и интервјуа налази сказ? За почетак, сказ је супротност аутобиографском писању зато што није писање, већ говор. Ову разлику бисмо, свакако, могли да протумачимо у кључу деридијанског учења о логоцентризму. Међутим, чини ми се да је продуктивније да нагласимо једну другу разлику: онај ко пише аутобиографију има свест о себи као приповедачу, што га води и до естетске функције текста који, спадајући у домен аутобиографије, спада и у дискурс књижевности. Сем тога, писац аутобиографије има неку свест о свету као целини, према коме се његово аутобиографско писање односи иделошки или утопистички. Код сказа није тако: усмени приповедач нема свест о сопственој причи као естетском објекту. Он, такође, нема осећај неке целине света са којим његово приповедање улази у дијалошки однос. Његово приповедање је сведено на непосредност приче, на партикуларног властитог ја, док сама усменост приповедања сугерише (привидну) саморазумљивост приче.

Извор аутобиографског писања је човек који пише своју животну причу (или животну филозофију) услед осећања властите изузетности и важности, коју жели да потврди признањем света (или реакцијом света). Човек који приповеда своју причу у форми сказа нема осећај да је изузетан или важан; говор који тече из њега није мотивисан неком *унутрашњом* потребом да се прича и приповеда, већ појавом (апострофираног) слушаоца без чијег интересовања не би постојала мотивација да се прича исприповеда.²

2 Мој колега Марко Тошовић ми је у једном разговору поменуо детаљ који нисам приметио раније, а то је да прва реченица

Ова разликовања сказа од аутобиографског писања привидно удаљају сказ од књижевности и ближе га новинском дискурсу, будући да изгледа као да сказ има форму интервјуа. Међутим, то није сасвим тачно, зато што се апострофирани слушалац у сказу и интервјуу потпуно разликују. Новинар који интервјуише човека није никаква индивидуа, већ само анонимни делић целине новинских дискурса, односно Мегалополиса који је установио тај дискурс. Питања која поставља новинар, а која пресецају говор човека, обликују причу човека, тако да оно што каже може да послужи Мегалополису. То се дешава зато што Мегалополис никада није заинтересован за *целину* животне приче човека, већ само за низ одломака који су тако уобличени да више не припадају човеку који говори, већ Мегалополису који се преко њих легитимише и тако оправдава своју моћ.

У сказу, разуме се, апострофирани слушалац који иницира говор приповедача није агент кроз који се човеку обраћа Моћ. Међутим, ако није новинар, ко је онда тај слушалац? Одговор би могао да гласи: личност. Интересовање које личност показује за оно што човек приповеда, постоји зато што у личности која слуша, има нешто од приче која му се приповеда. Личност дакле, тражи од човека да изговори причу, зато што у човеку препознаје другу личност. А то значи, другу самоћу. Сказ тако постаје сусрет две личности и две самоће, које можда имају само једна другу и никога више. Личности која слуша, важно је све што личност

Михаиловићевог романа *Кад су цветале тикве* – „Не, нећу се вратити” (Михаиловић 2005: 9) – има форму одговора на питање које је изостављено. У овом контексту последња реченица романа добија посебан смисао, јер говори о човеку који се узда једино у рат будући да верује да би се једино тада могао вратити кући. Одбијање повратка, претвара се на крају сказа у исказивање жеље за повратком.

која говори има да каже. А важи и обратно: личност која говори, изговориће *све*, јер нема никога другога коме би то *све* могла да каже.

У тој целини приче у сказу, у изостанку питања саговорника као гесту преобликовања онога што се чује, у слободи да се каже све пред слушаоцем кога занима све, сказ се удаљава од новинског дискурса и поново се враћа у сферу књижевности.

Сказ дакле, представља необичну синтезу новинарства и књижевности. Мислим да овај моменат не треба сметнути са ума када је у питању поетика Драгослава Михаиловића, која, подсетимо се, настаје из првобитног неразликовања новинарства и књижевности. Ово неразликовање се касније преображава у сказ – синтезу књижевности и новинарства – који постаје одлика Михаиловићеве поетике, али и његове животне приче, јер управо из те животне приче (односно егзистенцијалне самоће) и настаје интересовање за књижевност. То значи да сказ има везе са самоћом у мери у којој је сказ начин да се од самоће крене ка друштву.

Ево како се то дешава: онај ко у друштву жели да се осами, то може да учини уз помоћ књиге; модерно читање је гест осамљивања, гест којим онај који није сам, остварује право да се осами када то пожели. Насупрот томе, онај који пати од самоће, бира слушање, а не читање, јер управо могућност слушања враћа усамљеника у друштво. Прича усамљеника никога не занима и никоме није потребна: да је супротно, усамљеник не би био усамљеник. Међутим, ако усамљеник покаже вољу да постане слушалац, он тиме може да постане део друштва. Он неће слушати само личне приче приповедача, већ и оне приче које стварају и омогућавају колективни идентитет, будући да тај идентитет не постоји без приче и приповедања. Управо зато не треба да нас зачуди закључак Роберта Ходела,

који у својој биографији о Михаиловићу каже како је писац „одрастао у окружењу где је интересовање за књижевност више или мање остало ограничено на усмену традицију приповедања” (Ходел 2020: 35). Немачки слависта као пример наводи пишчеву тетку Милицу која је поред препричавања Вукових народних прича, приповедала писцу и лична искуства везана за окупацију Ђуприје у Првом светску рату.

Слушање доспева до прага књижевности када се настави у писање онога што се чуло, а то је готово законмерно, ако је слушање чин бега од самоће. Пишући оно што слуша, слушалац се пробија уз приповедача, настојећи да тако утекне од самоће. Тако настаје нека врста прото-сказа. Михаиловић сведочи: „Сећам се да сам за време рата, када сам имао дванаест-тринаест година, писао неке приче о томе како је мени причао мој деда по мајци Љубомир Тодоровић и то сам ја писао на једном овако великом.... нотесу, тај нотес се после изгубио, јер сећам се да је он мени причао о томе како су вукови нападали стоку, коју је он чувао на планини, па како се бранио од вукова, па не знам шта, како су га напали хајдуци и у то... И онда... Нешто је било из Првог светског рата, заборавио сам шта је било, али ја сам то записивао” (Ходел 2020: 36).

Оријентисаност ка речима „обичних” људи постаје конститутивна и за роман *Кад су цветале тикве*. Грађа за овај роман обухвата искуство слушања и читања врло блиско казу: прво је познанство са младићем Станком Раданом са Душановца и његовим другарима који су га посећивали у болници у којој је и сам писац лежао болестан од туберкулозе, 1959. године (Ходел 2020: 130–131). Друго важно искуство је краткотрајан, али значајан Михаиловићев уреднички посао у часопису *Новости из Југославије* где је читао писма наших радника из иностранства, па тако и из Шведске у којој

ће на крају завршити јунак романа *Кад су цветале тикве*.³

Они који не знају да приповедају и да слушају, могу да помисле да је чин слушања *пасиван* у односу на чин приповедања. То међутим, није тачно. Слушалац, и то не било какав слушалац, јесте узрок приповедања. Тематизацију овог феномена налазимо код Андрића у причи „Труп” у којој се каже да је фра Петар, иако мучен болешћу, још увек могао да прича „дуго и лепо само када би нашао слушаче који су му по вољи” (Андрић 2008: 205) док се у причу „Чаша” фра Петрово приповедање повезује са претходним ослушкивањем „једног великог шареног часовника” (Андрић 2008: 218). У оба случаја, приповедање је прожето слушањем чиме се сугерише да једно без другог не би могли да постоје.

Чин слушања или спремност да се слуша иницира чин приповедања, и то не било какво приповедање, већ приповедања онога што је у приповедачу најинтимније. То је његова животна прича. Тек када се тај моменат узме у обзир, открива се могућност разликовања типова слушалаца, што имплицира Андрић када спомиње слушаоце који су фра Петру по вољи. Дакле, постоје људи који можда имају спремност за слушање, али не производе приповедање, јер нису по вољи приповедачу; постоје и људи који су приповедачу драги и блиски, али којима се баш зато не може испричати најинтимнија прича. Најзад, постоји и онај привилеговани слушалац, слушалац по вољи. Њему ће приповедач испричати животну причу.

Ова типологија се наслућује у роману *Кад су цветале*

3 Разуме се, треба поменути и једно лично искуство, а то је Михailовићев боравак у санаторијуму у Сурдулици, где се лечио од туберкулозе и где је упознао своју прву супругу, Радмилу Јовановић, са којом се оженио у лето 1960. године (Ходел 2020: 127).

тикве. На крају првог поглавља Љуба апострофираном слушаоцу каже ово: „А о томе како сам дошао овамо, о томе јој не причам.” (Михаиловић 2005: 14). Ово што ће привилеговани слушалац чути, Љуба не прича дакле, својој жени Инге. Он нема шта да замери Инге, она не може бити боља него што јесте, па да постане слушаалац којој би приповедач могао испричати властиту животну причу. Код приповедача постоји стид али и љубав, макар другарска, која му забрањује да приповеда: „Није ни потребно да зна. То ћу сам носити. То је моја ствар” (Михаиловић 2005: 14).

Сада читалац себи мора да постави питање: ко је онда *онај* коме Љуба може да исприча своју животну причу, ако то није Инге? Одговор који се сам намеће, јесте да је то она личност, којој би Љуба могао да исприповеда причу као да је прича самоме себи.

Разуме се, било би несмотрено да из овог става пребрзо закључимо да је Драгослав Михаиловић у лику Љубе приказао самог себе. То је нетачно. Међутим, треба бити свестан сличности које приповедача и слушаоца међусобно привлаче: наклапати се може пред било ким, али животна прича која открива личност, може бити испричана само ономе ко је сличан тој личности, односно ко је и сам личност.

Постоје дакле, аналогije које повезују Љубу Сретеновића и Драгослава Михаиловића. Прво, то је осећање *прогнаности*. Љубин (ауто)остаркизам који га води у иностранство без могућности да се врати назад, у домовину, има своју аналогiju у Михаиловићевој прогнаности из комунистичког колектива и то не само на Голи оток, већ исто тако из друштва, након повратка из логора.⁴ Тачно је да прогоњен човек, попут Сретено-

4 Разлика наравно постоји: Љуба сам себе осуђује на прогонство након разговора са Столетовом мајком, тетка Ружом која одбија

вића, може да у *страности* заснује породицу и да колико-толико центрира свој живот, постајући наоко корисна честица друштва: међутим, патња и носталгија коју јунак осећа, говори да напуштање домаћег простора и одлазак представљају трауму од које се јунак није опоравио. Сре-теновић тако одражава ситуацију самог Михаиловића, који никада није могао да преброди трауму Голог отока. Отуда и јунак и писац заузимају позицију периферије, а јунаково зазивања рата на крају романа, одражава патњу човека са маргине, који зна да рат *преокреће* однос центра и маргине (као што је то био случај са Другим светским ратом на територији бивше Краљевине Југославије након кога су комунисти са политичке *маргине* доспели у политички *центар*) па зато чека и *жели* тај рат: само у једном преокренутом друштву у коме однос центра и маргине више неће бити исти, они који су га послали на Голи оток и који су га тамо мучили, могу бити одређени као злочинци и целати, а он сам као жртва.

Други моменат који спаја јунака и његовог слушаоца јесте *крах идеје* којој су били верни: код Сретовића то је епска природа бокса која испрва подразумева спој чојства и јунаштва, да би се временом у јунаку дегенерисала у пуку вољу за моћ која је лишена чојствености (в. Владушић 2017). Код Михаиловића је у питању идеја комунизма, којој је писац испрва био близак⁵, али

да га прокуне и тако му заправо препушта да сам себи одреди казну. Код писца су ствари стајале другачије: Титов режим је био исто оналико мало чојствен колико је и Михаиловић био крив. Међутим, ако се изузме *контекст* прогонства, самоћа коју производи прогонство остаје иста.

- 50 томе сам писац каже следеће: „Моја средина се у социјалном смислу била јако ниска. [...] У тим околностима ја сам већ врло рано увидео да свет око мене није нарочит, и да заслужује да га човек подвргне критици. Комунистичко уверење ми се једног тренутка учинило као нешто што у својој друштвеној критици има право и што у рукама држи решење за тешкоће

која се временом исто тако дегенерисала у сопствену супротност. Тој критици дегенерације леве идеје, која своју аналогију налази у путањи односа Сретеновића према боксу, треба придодати и ону добро познату сцену с почетка романа у коме Столе Апаш, Љуба Брапче и остали дечаци силују жену која је пре тога имала однос са немачким војником. У тој сцени наоко лишеној дубљег смисла, може се између осталог распознати и скривена пишчева жаока уперена управо против комуниста и њиховог кажњавања „колабораната”: оно што је требало да буде тријумф правде, претвара се у нови злочин.

Поменуте аналогије показују у чему је специфичност сказа у роману *Кад су цветале тикве*. Привидна саморазумљивост изговорене речи, коју наоко само ваља чути, а нема потребе тумачити, претвара се у роману у параболу која приближава судбине приповедача (јунака) и слушаоца (писца). Два усамљеника се међусобно налазе и стварају друштво, али се то не може ни видети, а ни осетити док се приповедачки поступак – сказ – не размотри у контексту животне приче самог аутора. Одмицањем од дословног израза приче о једном боксеру и његовој судбини у корист симболичког приповедања властите животне приче кроз описане аналогије, Михаиловић је успео да изрази властиту трауму, а да јој не подлегне. Наиме, сказ превладава трауму, јер (аутобиографско) писање о себи замењује слушањем другог који прича симболичку причу о самом слушаоцу. Тако слушалац доспева до друштва до кога не би доспео када би сам преузео улогу приповедача и када би испричао своју животну причу

те мале паланачке средине, где нема никаквих виших идеала нити икаквих виших емоција, или ако их има, оне су скривене и невидљиве” (Ходел, 2020: 44).

о Голем отоку. Тада би остао сам, и то не зато што не зна да приповеда, већ зато што друштво не жели да му призна улогу жртве, ма како се та животна прича исприповедала.

Сказ у роману *Кад су цветале тикве* заузима позицију поетичке чињенице и чињенице животне приче самог писца. То је један од разлога зашто овај роман представља не само врхунац пишчевог опуса, већ и један од врхунаца српске књижевности, уопште – показује се, наиме, да врхунска књижевност настаје онда када поетика упућује на животну причу, а животна прича на поетику.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 2008: И. Андрић, *Сабране приповетке*, Београд: Завод за уџбенике.
- Atali 2007: Ž. Atali, *Вика*, Београд: 20 век.
- Bahtin 1989: М. Bahtin, *О роману*, Београд: Nolit.
- Владушић 2017а: С. Владушић, *Књижевност и коментари*, Београд: Службени гласник.
- Владушић 2017б: С. Владушић, „Елементи епског света у роману *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића”, *Зборник за књижевност и језик*, Књига LXV, Свеска 1/2017, Нови Сад, 175–187.
- Женет 1985: Ж. Женет, *Фигуре*, Београд: Вук Караџић.
- Киш 2007: D. Kiš, *Gorki talog iskustva*, Београд: Prosveta.
- Михаиловић 2020: Д. Михаиловић, Истина о страхо-тама, *Печат*, бр. 626, 53–54.
- Михаиловић 2007: Д. Михаиловић, *Кад су цветале тикве*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Нин.
- Рељић 2013: С. Рељић, *Криза медија, медији кризе*, Београд: Службени гласник.

Трилинг 1990: L. Triling, *Iskrenost i autentičnost*, Beograd: Nolit.

Ходел 2020: R. Hodel, *Reči od mramora*, Beograd: Laguna.

Slobodan Vladušić

THE LIFE AND SKAZ: AN INTRODUCTION INTO A READING OF THE NOVEL *KAD SU CVETALE TIKVE*

Summary

In our text, we analyze the relationship between Mihailović's life story and two of his autopoetic quotes: in the first one, he explains the decision to dedicate his life to literature based on prose, as opposed to poetry and in the second one, he points to the equalization of literature with journalism as a young man would do. It is our intention to demonstrate how the existential, family, and political loneliness turned Dragoslav Mihailović to a concept of literature that refers to sociability, away from modernistic poetic and prosaic solitude. The imperative of sociability drives Mihailović toward the interlinking of the literary and poetic discourse which are interlocked in the skaz technique. We interpret skaz as a synthesis of the interview and autobiographic writing, while turning our attention to the interaction between the narrator and the emphasized listener. At the end of the paper, we will show that this necessary interaction leads to symbolic analogies between the character of Ljuba Sretenović from the novel *Kad su cvetale tikve* and Dragoslav Mihailović's life story.

Key words: skaz, novel, poetry, poetics, life story, interview, autobiography

Петар И. Пијановић¹
Универзитет у Београду
Учитељски факултет

82.09+821.163.41-31.09 Mihailović D.

КОМПОЗИЦИЈА У ТИКВАМА ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

Истраживање приповедачког поступка у кратком роману *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића нужно подразумева и истраживачки увид у композициону форму овог дела. Она је подоста особена пошто користи „стару” технику сказа за нове и модерном времену применене садржаје. Смисао таквога проседеа треба испитати како би се установила његова уметничка функционалност, односно веза с личном и породичном драмом коју пројивљава њен главни јунак.

Кључне речи: кратки роман, композиција, сказ, монолог, мотивацијске линије приче, трагичка радња, перипетија, кулминација, катарза, хоризонт очекивања, Драгослав Михаиловић

* * *

Када се на почетку кратког романа *Кад су цветале тикве* приповедач Драгослава Михаиловића своје стварном или замишљеном слушаоцу обраћа речима („да видите”, „као што видите”) што на крају и још непосредније чини („А ви, ако некад одете на Душановац...”), он тиме указује на две важне ствари. Приповедач најпре

1 petar.pijanovic@uf.bg.ac.rs

открива да се приповедањем у првом лицу и улогом слушаоца ствара илузија усменог казивања или сказа као приповедне форме. Однос према слушаоцу коме се приповедач исповеда, што се види на почетку, али и на крају приче, открива кружну композицију романа. Првим поглављем прича је отворена у садашњем времену, затим је у наредним поглављима – свима до завршног – попуњавана минулим догађајима, да би се, затварајући исповест у последњој, то јест у двадесет и четвртој глави, поново вратила у текуће време које већ гледа у будућност.

То је и композициона и временска вертикала *Тикава*. Са таквом улогом, постајући његов оквир, та два поглавља у сужејном смислу, али и односом према времену радње у осталим поглављима показују да овај кратки роман има линеарно-повратни ток. Још конкретније: Љуба Сретеновић, главни јунак и приповедач у овоме делу, своју причу приповеда у Шведској. Време радње у том часу синхроно је или подударно времену казивања ове шведске епизоде. Зато се и може рећи да је та епизода, која се окончава у последњем поглављу, спољна прича. Као оквир она је временски и приповедни омотач главне радње која је окренута у прошлост и по томе је прича о њој ретроспективна. У том смислу може се рећи да ту постоји прича у причи, те да се њихово композиционо јединство остварује већ поменутом, тачније двоструком улогом Љубе Сретеновића који је као приповедач и јунак везивно ткиво обеју повезаних целина.

Да би се то боље видело треба поћи редом. У вези са тим, Борис Успенски у својој *Поетици композиције* истиче да изучавање „композиционих могућности и законитости у организовању уметничког дела улази у ред најинтересантнијих проблема естетске анализе”. Тој анализи не служи само истраживање структуре него и тачака гледишта којима се дело гради. После дизања завесе са драме која у *Тиквама* почиње, неколико првих

поглавља романа чине његов увод. У уводу је из тачке гледишта главног јунака Љубе Сретеновића представљен београдски Душановац са средине двадесетог века а са тим и млади јунаци гаравог лица или душановачки периферијски змајеви. Међу њима су двојица у првом плану: Љуба Врапче, касније са надимком Шампион, односно Љуба Сретеновић у улози протагонисте, и, близак улици – Столе Апаш као антагонист. Уз Љубу, важну улогу у делу имају његова мајка Милинка, отац Андра, брат Владимир и сестра Душица. Двојица главних јунака и то што они чине тематско је средиште приче која узима драмски ток. Казивачко-монолошка нарација са честим дијалозима, тачније превласт живе речи у роману чини да се он може читати као монодрама у приповедном облику. Ту драму главни јунак живи и монологом представља пред неименованим слушаоцем / гледаоцем. Монологијација нараторовог говора пред тим посматрачем ствара утисак непосредне усмене речи која је блиска импровизацији у сказу. Такав тип исказа појачава и спецификује употреба аргоа, односно језика београдске улице којим говоре млади у *Тиквама*. Сви ови елементи утичу и на композицију овога дела. Она је мање приповедачка а више приказивачка или драмска. У њеном средишту је страдање породице Сретеновић чије последице трпи и главни јунак. Све што га тишти Љуба преводи у исповедни говор. Природа те речи утиче на тон и дикцију казивања које је драматизовано, сугестивно и уверљиво, сетно и катарзично. То значи да је у *Тиквама* стилски поступак прилагођен радњи и ономе што проживљава главни јунак. Из његове позиције или тачке гледишта читава се све оно што је предметни свет овога романа.

Аристотел у *Поетици* учи да предмет страдања може да буде неко ко се „не истиче ни врлином ни праведношћу нити пада у несрећу због своје злоће и свог неваљалства него због неке погрешке (кривице)”. Као

да су у овоме садржани и Љубин лик и његова судбина. Помен погрешке или кривице отвара и питање заплета у *Тиквама*. Наизглед безазлени гест којим се он замерио свом другу Столету у спору око девојке постаје јак порив за освету, тачније актант који покреће драму Љубине породице. Колико год био баналан, тај спор нараста кроз причу. У симболичком смислу он доводи до пада куће Сретеновића пошто се у њу, како каже сâм приповедач, уселила смрт. Љуба временом постаје свестан своје кривице, а још више поседник сазнања да му је Столе зацрнио дом. Проблем кривице двоструко је постављен у овоме делу. Први њен вид тиче се младићске сујете и освете са кобним последицама. Други је везан за деликт мишљења због кога страдају Љубин брат и отац. Оба ова конфликта, имајући различите основе, теку упоредо и последично дају *Тиквама* удвојену композицију. Те две мотивацијске линије преплићу се у радњи романа и у себе последично укључују све што се дешава у породици Љубе Сретеновића.

На композицију овога дела свакако утиче и његов обим. Он је тако подешен да се роман прочита у једном даху или у једном „слушању” ове драматичне повести. Зато у тексту и не сме да буде вишка речи и превеликих дигресија. Уместо тога, треба да буде тесно речима, а широко мислима и доживљајима. То је важно композиционо начело Михаиловићеве приповедне драме. Ако она и није превише наративно развијена, писац свакоме јунаку даје прилику да развије свој карактер и своју посебност чинећи то речју и гестом, односно поступањем. И сажимање је део приповедног или композиционог начела у излагању драмске радње у *Тиквама*. После увода, којим су представљени сви најважнији ликови, дух једног времена и душановачки миље, следи конфликт који ће отворити развој на кризи са пратећим перипетијама. До конфликта долази већ у петом поглављу. Ту припо-

ведач представља преломни тренутак будуће личне а и породичне драме Љубе Сретеновића. Наоко тихи неспоразум или сукоб због девојке брзо постаје мотивациони замајак трагичке радње. Такав развој предосећа главни јунак: „Сачекаћеш ти мене на месечини, Столе, буразеру. Сачекаћеш ти мене у некој ’ладовини,’ кад се не надам. Али не бој се, Столе, ни ја нисам наиван, стари мој другару”. Тај предосећај живи у Љубиној свести и трасира будућу причу.

У *Филозофији композиције* Едгар Алан По, на основу свог стваралачког искуства и теоријског умовања, казује да у делу постоји онај везивни чинилац који сведочи како се оно што јесте доводи у везу са оним што је било и што ће бити. Тај важан чинилац је композиција. О томе По има две напомене које намењује писцима: „Једино ако стално имамо пред очима расплет моћи ћемо пружити делу потребни изглед доследности или узрочне повезаности тиме што ћемо учинити да сви догађаји, а нарочито целокупан начин обраде буду усмерени на развијање основне замисли”. Друга напомена указује на каузалне принципе у компоновању радње: „Сваки заплет који заслужује то име мора бити темељно и марљиво разрађен до свога расплета и пре но што се уопште латимо пера”. Оба захтева Драгослав Михаиловић и његов кратки роман *Кад су цветале тикве* решавају на креативан начин. Писац своју тему делом поставља на документарну, боље рећи анегдотску основу коју надограђује и имагинира. То значи да његова прича има реално исходиште, али је то, како би Киш рекао, недовољно да прича задобије *милост уобличења*. У тој милости је суштина списатељевог заната, па и његових уметничких моћи. Те моћи потврђују и Михаиловићеве *Тикве*.

У вези са овим романом: већ после његовог петог поглавља развој на кризи добија два тока. Један ток чини сумњичење па затварање Љубиног брата и оца

због наводне подршке Информбироу, док други ток одређују последице Љубине заваде са Столетом. Радња тако поприма смер другачији од дотадашњег. Ривалитет двојице главних јунака ојачан сујетом, жељом за доказивањем и престижом ствара најпре напетост па осетну, али и неизговорену претњу. По логици каузалног принципа у композицији та претња подстиче нови, још конфликтнији ток и зебњу. То значи да Шампион, са њим и његови ближњи улазе у немилост изгледне Столетове освете. Главни јунак то осећа мада неће успети да предупреди нити да спречи слућену опасност. По природи бунтовник, он је и даровити боксер пред којим стоји спортска будућност. Од политичке оптужбе браће оца и брата, бунтован и правдољубив, Шампион се сукобљава са Старим Перишићем, председником клуба за који боксује. Узрок рађа последицу: због сукоба с врло моћним Перишићем, што значи увођењем политичке мотивације у причу, Љуба ће „по заслуги” морати да оде на трогодишње одслужење војног рока у далеке Дивуље код Сплита. За то време његов брат издржава казну на Голом отоку, а Столе Апаш са својима „царује на Душановцу”. С Љубом у војсци и Владимиром на робији њихова породица, посебно сестра Душица, немају праву заштиту. Те перипетије додатно драматизују ток радње и увећавају напетост. Такво стање и зла слутња такође јачају већ напрегнуту интонацију исказа у *Тиквама*. У тај психолошки оквир уклапа се и повреда, тј. нокаут који ће Љуба доживети у рингу на армијском првенству. Ринг и јавно такмичење пред публиком у Загребу укључују се у поступак сценске илузије која одликује и приповедачев исказ.

Још један, сада епски окршај ван ринга, тачније судар Столета Апаша и злогласног Суље полицајца на душановачким улицама, уклапа се у мотивацијску композицију у делу. Исход жестоког окршаја утицаће на даљи ток радње. Столе је извојевао пирову победу, а то значи да

је већ после тог обрачуна почело да се „говорка: ’Суља пробушио Столету шкрге. Апаш пропљувао црвено’”. Тај бочни мотив као рефрен више пута биће понављан све до одсудног, и за Столета кобног, двобоја са Шампионом. Непосредан је повод томе вест да је Шампионова сестра Душица смртно страдала и то под недовољно јасним околностима. Та смрт, коју приповедач помиње у десетом поглављу, кључни је мотив средишњег дела *Тиквама* и од пресудног је значаја за даљи ток и исход приче. У каузалном реду догађаја до тада неразјашњена смрт Душице Сретеновић подразумева истрагу. Још од античке трагедије и Аристотела истраживање и сазнавање околности које узрокују страдање јесте процес познат под називом препознавање. Оно треба да донесе преокрет у трагичкој радњи. Тај процес, који се тиче откривања кривице па и починиоца злочина у *Тиквама*, не води државна истрага него сâм Љуба Сретеновић. Противуречности у радњи романа сада нарастају тражећи своје разрешење. Динамичке мотиве који воде том циљу прати и појачана драмска тензија.

Оно што је у свим овим чиниоцима композиције важно јесте то да они осигуравају јединство радње у приповедној драми Драгослава Михаиловића. Теорија књижевности често доводи композицију у везу с мотивацијом. Некад се ти термини показују блиски. У вези са тим Борис Томашевски, на пример, говори о композицијској мотивацији која није ништа друго него економичност и функционалност мотива, те њихов распоред и улога у градњи књижевног остварења. Ту врсту мотивације показују и *Тикве*. Са мало, али добро уклопљене и занимљиве грађе у уводу је припремљен заплет. Након заплета следе перипетије. Оне се могу разумети као нагле промене ситуација или као везивање радње преласцима из једне ситуације у другу. Једну врсту перипетије у *Тиквама* ствара околност да се Љуба замерио Столету Апашу, док другачију промену ствара хапшење Љубиног

брата и оца. Тај прелаз из једнога у друго стање у спољњем и у унутарњем простору приче последично узрокује Љубин сукоб са Старим Перишићем и одлазак у војску. Обе те перипетије компликују и драматизују стање па и судбину главног јунака. Врхунац породичне драме чини смрт Љубине сестре Душице. Тај чин кроз телеграмску вест приказан је у десетом поглављу романа. Њена жртва утолико је драматичнија што је девојка страдала без икакве кривице. Пошто се населила у кући Сретеновића, кроз патњу најближих и пустош у њиховој души, смрт последично узима и Љубину мајку па оца. У вези са овим: Михаиловићев композициони поступак занимљиво је постављен и утолико што Љубина сестра, мајка и отац не страдају на крају, већ у средишњем делу романа. О томе је реч у десетом, дванаестом и шеснаестом поглављу *Тикава*. То значи да разрешење трагичког чвора не долази напречац већ је дуго одлагано. Само одлагање расплета код читаоца, који се већ емоционално сродно с патњом и страдањем невиних, ствара посебан – продужени доживљај, исказан кроз саучешће у породичној трагедији и очекивањем да се кривица намири заслуженом казном.

Драмска прича у овом роману једнако захвата и догађаје и доживљаје што значи да она настаје у равнотежи спољашњег и унутарњег живота. На једној страни су радње, гестови и поступци, а на другој претежно осећај неизвесности, страх, породична туга и патња. Сви ти елементи сливени су у чврсту композициону целину. Она добија облик укрштањем приче са монолошким, али и вишегласним дијалошким деоницама мада су *Тикве* у свом знатном делу један велики монолог. Вишегласни говор пре свега је израз размене опречних и сукобљених гледишта, док је исповедна реч јунака / приповедача у знаку његове унутарње драме. То бива нарочито видљиво од тренутка смрти Љубине сестре. У њему отада превире осећај гнева и лична спремност да почи-

ниоца злочина, који је пре трагедије обешчистио Душицу, приведе суровој правди. Преузимајућу улогу иследника, судије и осветника Љуба не штеди ни себе. Сâм признаје мајци да он, брат му и отац имају удела у слому њихове породице: „Ми смо криви. Ми смо за све криви”. У још неколико наврата, просуђујући сопствене поступке, па и онај везан за подмукле ударце које је на рингу задавао противницима, он не тражи изговор за та непочинства. Не чини то ни када, због бунтовничког држања и сукоба са Старим Перишићем који оличава власт, „заради” три године војске. Љубино време проведено на служењу војног рока донекле успорава радњу и бива испуњено статичним мотивима све до преокрета насталог загонетном смрћу његове сестре Душице.

Та смрт драматизује радњу и даје нови ток причи. Наиме, следи Љубин истражни поступак, процес препознавања правих узрока смрти, откривање кривице и починиоца злочина. Љубина истрага већ од једанаестог поглавља показује да је сумња усмерена на Столета Апаша. Уз помоћ свог друга Драганчета и Мите Мајмуна, блиског Столету, Љуба сазнаје истину о трагичном догађају. У истом поглављу он најпре добија податак да је Столе, који је „пробушен” у обрачуну са Суљом полицајцем, негде у санаторијуму или тачније на Голнику. Трпећи последице породичних несрећа, Љуба све истрајније покушава да сазна ко је њихов виновник. Опсесивни и динамички мотиви у причи тако постају негативни јунак Столе Апаш и *место* у којем он вида своје уличне ране. Отуда на крају четрнаестог па шеснаестог поглавља и податак да је он у Сурдулици. Упоредо са овим мотивима значајно место у мотивацијској композицији *Тикава* имају још два мотива. Они откривају разлоге због којих је Столе Апаш негативни јунак.

Први, из петнаестог поглавља, садржан је у дијалогу Шампиона и његовог тренера, капетана Зорића. Разговор

представља и тамнију страну главног јунака што сведочи да писац свога јунака не идеализује, већ га приказује на слојевит начин. На то упућује и Зорићева карактеризација боксера Љубе Сретеновића. Зорић са жаљењем открива да се Шампион искварио и постао сујетан, те да, што је још горе, жели победу по сваку цену. То испољава и употребом недозвољеног, подмуклог ударца који може да буде погубан за све противнике. Занемарујући витешке манире и племениту вештину, а изнад њих стављајући суровост која води успеху, Шампион је изгубио поверење свога тренера Зорића па је и прекомандован из Загреба у Ниш. За причу је то важна мотивацијска и композициона карица и још важнија ако се има у виду тачка гледишта на временском плану. Доласком у Ниш, још увек војник, Шампион је много ближи Сурдулици у чијем се санаторијуму за туберкулозне и даље лечи Столе Апаш. Ближи је и оцу који, дижући руке од себе и од живота, умире и пре Шампионовог изласка из војске.

Следи нова перипетија или ситуација у којој Љуба, спремајући освету, припрема и алиби за случај да буде покренута истрага за почињено дело, а он буде осумњичен и оптужен. У том плану је и кривотворење датума његовог изласка из војске што би га заштитило од могућег сумњичења и покретања против њега кривичног поступка. Као што Едгар Алан По у *Филозофији композиције* од писаца тражи да пре писања имају прецизан план дела – од заплета до расплета, тако поступа и главни јунак у *Тиквама* када планира сценарио свога изласка из војске. Излазак треба да се деси дан раније од дана који ће бити уписан у војној књижици. У томе дану, наводно још војник, Шампион би завршио посао за који се дуго спремао. Након препознавања кривца за окрутну смрт Љубине сестре, то је значило и коначни обрачун са Столетом Апашем. Та мислена, а још увек не и стварна радња показује и психолошки усмерава њен даљи пут. То

значи: освета производи освету, као што једна призива другу смрт.

Тим начином, када је све припремљено, Љуба Сретенковић стиже на пут који из Сурдулице води оближњем санаторијуму. Ту чека Столета и кад га дочека, климакс у радњи може да почне. Тај обрачун, вербални па и физички, жесток је и непредвидив. Искази су кратки и језгровити, ударци противника муњевити и опасни. Само понека реплика је са неколико реченица које постају сажет и убојит коментар. Оне додатно подстичу некадашње пријатеље на још жешћи двобој. Због свега овог у тим климакс-сценама посебан значај има тачка гледишта на фразеолошком или дикцијском плану. Тај је план органски повезан са драмском ситуацијом која се игра или се представља. Реч је о двогласном говору закрвљених противника и сугестији њихових исказа тако обликованих да оживе обрачун и да све време одрже пуну пажњу читалаца.

У вези са сличним ситуацијама Успенски у *Поетици композиције* истиче: „Веома често се садашње време употребљава у причи у кулминационом тренутку. [...] Овај поступак очито има за циљ да увуче слушаоца у саму радњу приче, да га постави на оно *место* на коме се налази јунак приче”. У таквој ситуацији, када неки глаголски облик означава „садашњост у прошлости или је реч о самом презенту тада тај облик омогућује да се опис дадне готово изнутра, из саме радње, то јест из синхроне а не ретроспективне позиције, јер читаоца смешта непосредно у центар описиване сцене”. И сцене у деветнаестом и двадесетом поглављу Михаиловићевих *Тиквама* са главним јунацима и њиховим репликама у кулминационом тренутку романа грађене су по сличној мери. По свему, оне имају изузетан значај и у његовој композицији. И у деветнаестом и у двадесетом поглављу уочљива је превласт презента, односно оних глаголских облика који, како

истиче Успенски, исказују „садашњост у прошлости”. Тиме се трајно осадашњује, дакле чини синхроним време обрачуна главних јунака у овоме роману. Изван те функције и таквих облика готово да нема употребе глагола у два поменута поглавља. Такви облици, па и тоналитет казивачког ритма у свему су прилагођени приповедној реалности и, што је важније, начину на који ту реалност доживљава наратор у улози актера немилосрдног окршаја. Тај обрачун за Шампиона још је значајнији утолико што му омогућава да страдање своје породице преобрати у осветничко и катарзично искупљење. У композиционом смислу тај чин кулмитивни је мотив у овоме роману. Уз њега се везује и Столетова смрт објављена у накнадном времену, тачније на самом почетку следећег, тј. двадесет и првог поглавља. Наредна поглавља у функцији су расплета, док последња глава у *Тиквама* чини својеврсни коментар онога што се већ десило. Она претвара прошло стање у садашње и отвара радњу према будућности.

Нарочито је занимљив један мотив који повезује климакс са почетком расплета, а везан је за главног јунака. У деветнаестом поглављу, док чека да се на путу појави Столе у повратку из града у санаторијум, Шампион се пита: „Јесам ли то *ја* овај човек који вечерас овде чека да некога убије?” Када се све то десило, а очекујући и могућу истрагу због Столетове смрти, Љуби се чини „као да се оно са Столетом није мени догодило”. Ти примери показују да се за освету не спрема онај прави Шампион него неко *други* у њему, као што се тај *неко*, отуђен и стран себи, не плаши могуће истраге. Подвојеност чини веома сложеним унутарњи живот Љубе Сретеновића. Оно *туђе* у њему заправо је алтеритет. Он се у њега повлачи или се у другости и несвесно скрива. Ако се нешто и деси том отуђеном јунаку не дешава се њему, па зато и нема посебне разлоге да брине о исходу ствари. Једном речи, он неко време свој доживљај света пројектује у искуство

те друге личности у себи. Тако недодирљив и с отупелим емоцијама, Шампион постаје недодирљив, па и наизглед „заштићен” од могућих последица трагичног обрачуна са Столетом. Онај *прави* Шампион је бунтовник и борац, а овај *други* у њему постаје сломљен и равнодушан према свему. Ту двојност, исказану на другачији начин, раније је код Шампиона запазио његов тренер, капетан Зорић. Двојност код Љубе ствара амбивалентан однос и према себи и према другима. *Сопство* и *другост* у његовом случају део су исте, а понешто расцепљене личности. По повратку из војске и обрачуну са Столетом, Шампион је безвољан и равнодушан према свему. Једва налази воље да се подоста вешто одупре покушајима сумњичења за убиство из чега излази без последица. *Прави* излаз покушаће да нађе бекством из Београда и земље. У томе је и расплет приповедне драме Драгослава Михаиловића.

Слаба емоционална осетљивост главног јунака након свега што је за неколико година прошао, а пре свега пропаст породице Сретеновић, учиниће да такво његово стање утиче на даље токове Шампионове животне приче у то пре свега укључујући одустајање од бокса и одлазак из Београда у иностранство. То у двадесет и трећем поглављу сведочи и исказ у коме он каже „одједном ми све постаде неподношљиво. Не могу више овде да издржим. Шта ћу ја још овде?” Душевно стање, још тачније празнину, утученост главнога јунака као и његове унутарње мотиве, писац ставља у први план да би на њима изградио композицијску мотивацију своје приче. На таквој мотивацији темељи се и њен даљи ток, па и завршетак *Тикава*. Композиција романа у целини што значи и њен последњи део отуда постају склоп и оквир свега битног што чини Љубин животопис у казивачко-драмској форми.

Прича коју он казује може да се разуме као знак његове свесно потиснуте чежње за Душановцем и за Београдом, али и као знак рационализације чији исход може да буде у

повратку самоме себи што указује на двојничку природу Љубиног лика. Та је прича испричана живо у једном даху и наративу. Он сведочи поетички минимализам и одсуство било чега сувишног у грађи и намештеног у стилу. Прича је ту унеколико и покајничка исповест казана пред неименованим слушаоцем који не изговара нити једну реч. Због стално прикриваног, али ипак доста приметног осећања покајничког преиспитивања, Љубина исповест на неки начин је катарзична и лековита. На први поглед он одбија да прихвати кривицу за освету јер делује по неписаним правилима улице која га је донекле и формирала. Но, у његовој двојничкој природи постоји и осетљив и душеван јунак који разликује добро од зла, плаховиту јуродивост и освету од опроста и покајања. Те две ствари стално су у преплету и у сукобу. Када је све завршено остаје реч као исповест. Она је, како запажа Марко Недић у огледу „*Кад су цветале тикве Драгослава Михаиловића некад и сад*”, истовремено самооптужба и самоодбрана, очишћење од греха и објашњење греха.

Излазно поглавље у *Тиквама* је двадесет и четврто. Оно повезује време прошло са временом садашњим које је уједно и време приповедања. Због свега тога двадесет четврто и прво поглавље чине оквир овог кратког романа. Ако је првим подигнута завеса са Љубине монодраме, она је, спуштањем завесе, двадесет четвртим завршена. Монолошка Љубина реч у одјави казује да је његово бекство из земље, поред других разлога, и знак кривице: „Људи, ја сам очајан! Ја сам због неких ствари крив, то је сигурно, и хоћу и да платим за то. Али ја вама не могу да кажем да се кајем што сам убио Апаша. Није он вредан ичијег кајања. Не могу ја то, не тражите то од мене! Ја бежим зато што не знам шта бих учинио паметније”. То бекство из земље, које чини нови тематски и композициони круг, уједно је и бекство од самога себе и покушај Љубе Сретеновића да почне нови живот. Иза

њега је остала једна младост проткана успесима и изазовима, искушењима и патњом, праведничким гневом и осветничким грехом. Без обзира шта каже о кајању, Љуба доживљава почињени грех као кривицу. Она га тишти и притиска тако да је он починилац недела и жртва у себи прихваћене кривице. По томе је искушеник који се исповеда пред неименованим слушаоцем. То исповедање је катарзични процес који ће, кроз признање истине, прочистити Љубину душу. Чин њене објаве у монолошко-казивачкој форми јесте давање гласа о себи и о своме непочинству са којим он мора да се суочи и да га учини јавним. Када то уради полако се спушта завеса и приводи се крају драма породице Сретеновић и Столетове породице. У тај оквир уклапа се и драма бурне, промашене и изгубљене младости.

На крају и питање: шта одликује те какав је прави учинак и смисао сижеа и приповедачког поступка, посебно композиције у *Тиквама* Драгослава Михаиловића? У намери да се одговори на то важно питање од помоћи може да буде и оглед Бориса Ејхенбаума „Како је направљен Гогољев *Шињел*”. У том огледу руски тумач ставља у средиште свога истраживања ауторов субјективни тон, композицијски поступак и конструктивну улогу сижеа у делу. Изван конкретног повода и Гогољеве новеле он скреће пажњу да композиција дела „многа зависи од тога да ли ауторов субјективни тон служи само као формална веза између догађаја или је конструктивни елемент који ствара мање-више илузију приповедања”. Све то зависи и од улоге приповедача и од типа композиције. Ејхенбаум при томе подсећа: „Композиција у којој сиже као сплет мотива губи конструктивну улогу, а приповедач истиче себе у први план, као да користи сиже само за заплет појединих стилских поступака. Тежиште се са сижеа преноси на поступак приповедања”. То такође значи да се одговарајућим поступком може постићи и

пожељан тон и емоционално дејство тог тона на читаоца.

Меланхоличан приповедни тон или тонски кључ у *Тиквама* подешен је тако да искаже емотивну природу главног јунака и пустош његовог унутарњег живота после сурове освете и бекства из земље. То на неки начин упућује и на видна противуречја Љубине личности: на једној страни је бруталност доведена до смртног удеса, док је на другој саосећање, дубока бол и патња. На свим тим противуречностима темељи се приповедна драма Драгослава Михаиловића. На мапи његове приче налазе се јаке драмске ситуације као композициона чворишта која наизглед безазлен сукоб воде у породичну и личну трагедију. Та чворна места чине сурова смрт Љубине недужне сестре, његов дирљив разговор са мајком уочи њене смрти, последњи сусрет с оцем на београдској железничкој станици, коначни обрачун са Столетом и, најпосле, као болни реквијем преминулом – разговор са Столетовом мајком. У композиционом погледу приповедач мајсторски води причу. Притом рачуна да ефекат одуговлачења у разрешењу очекиваног и кључног сукоба, осим што има композициону функцију, до краја држи пажњу читаоца. Једнако чини и да хоризонт његовог очекивања остане отворен према будућим доживљајима. Тачније, ту је реч о наговештеном хоризонту очекивања који води приповедачка интенција, односно мотивски сигнали у тексту. Потврђује их лајтмотивски истицана Љубина потреба да сазна у коме се лечилишту опоравља Столе Апаш, па и наводна брига о његовом здрављу. Држећи те мотиве у приповедачком фокусу и у читалачкој пажњи Михаиловић добро тонираном причом одржава драмску тензију. На тај начин његов приповедач или казивач у присуству слушаоца, једнако и сама прича, постају блиски читаоцу. Сви они су у истом миљеу, односно у једном наративном кругу. И слушалац и читалац под утиском су Љубиног сказа у коме сугестивно казивање прераста

у готово драмско приказивање трагедија двеју душановачких породица. Због сложености душевних стања јунака, та драмско-композициона линија приче није из једног тона. Ретке просенке радости затамњују бројна места која сведоче младалачки бунт, осветничку појаму, потиштеност, тугу, осећање кривице као личног греха и унутарњу празнину главног јунака. Све показује да је Љуба Сретеновић бунтовник и праведник нежног срца кога воде освета, милост и патња.

У *Тиквама* приповедач је у првом плану, а његовом непосредношћу остварује се илузија усменог казивања. Уз главног јунака, који је и конструктивни елемент приче, у сличној улози јавља се и композиција. Слажући догађаје по узрочно-последичној и временској спрези, композиција у *Тиквама* уравнотежује приповедање. Уједначава и обим приче свдећи га на праву меру. Уколико је композиција невидљива и неосетна утолико је то боље за целовитост Михаиловићеве приповедне драме. Живе говорне ситуације у Љубином казивању урастају тако у један заокружен монолог. Изражајни говор, због младићких траума и породичних несрећа, тражи дикцију која разноликим спољним радњама даје унутарњу форму, тј. прави тонски ритам казивању. Тон јесте опор и мало ганутљив, а није разнежен и сентименталан. Та интонација је казивачка доминанта приче, њен конструктивни, па и композициони сигнал. Приповедач свему даје меру и тон. Композиција и није ништа друго већ конструкција или спајање свих живих градивних чинилаца у једно тело приче. И композиција у кратком роману *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића потврђује то на узоран начин.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел 1988: Аристотел, *О песничкој уметности*, избор, коментари и превод Милош Н. Ђурић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Михаиловић 2005: Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве*, Београд: НИИ, Завод за уџбенике и наставна средства.
- По 2010: Едгар Алан По, *Филозофија композиције*, превео Божидар Марковић, Рубикон, Нови Сад.
- Успенски 1979: Борис А. Успенски, *Поетика композиције. Семиотика иконе*, избор и превод измењених и допуњених текстова Новица Петковић, Београд: Нолит.

Petar Pijanović

COMPOSITION IN *PUMPKINS*
BY DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ

Summary

The interpretation of the form of the short novel *Kad su cvetale tikve* (When pumpkins blossomed) and its composition reveals the harmony of these narrative instances with the thematic background of the work itself. The composition precisely marks and guides all the phases in the plot of this short novel, including the moment when the terrible drama of the protagonist and antagonist breaks. This dramatic knot is especially emphasized because the two of them, each in their own way, go through a terrible catharsis in that crucial act. After that point, the tension in the story falls, and the moment of Ljubo's triumph changes the act of repentance for the (mis)deed. Confession is a way to admit guilt in the aftermath and to purify his soul with remorse and suffering.

Keywords: short novel, composition, story, monologue, motivational story lines, tragic action, peripetia, culmination, catharsis, horizon of expectations, Dragoslav Mihailović

Милица М. Кецојевић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност
са јужнословенским књижевностима
докторанд

821.163.41.09+82.09

ЛОВ НА СТЕНИЦЕ КАО ОБЛИК ПРИПОВЕДНОГ ВЕНЦА

Рад је посвећен жанровском одређењу и композиционој организацији књиге *Лов на стенице* (1993) Драгослава Михаиловића. Књига је састављена од девет приповедака, а ми смо настојали да осветлимо низ формалних, па и садржинских елемената који их повезују у јединствену наративну структуру, једнако као и међусобне односе појединачних текстова и целовитог система који ти текстови творе.

Кључне речи: Драгослав Михаиловић, *Лов на стенице*, композиција, венац приповедака, хомодијегетички приповедач, хронотоп, подразумевани писац

* * *

Само десет година након збирке *Ухвати звезду падалицу*, 1993, појавила се Михаиловићева трећа приповедачка књига *Лов на стенице*¹ и одмах је наишла на добар пријем код критике, па је убрзо добила БИГЗ-ову

* milica.kecojevic.061732@gmail.com

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

награду и Награду „Бора Станковић”. Спрам чињенице да је књижевна јавност врло лепо дочекала и прихватила ово прозно остварење, у коме препознајемо ефектан спој документарног и (ауто)биографског, односно исповедног са фикционалним, спој који је Љубиша Јеремић назвао „стваралаштво[м] најплеменитије врсте” (2007: 192), а на који је, уосталом, Драгослав Михаиловић у низу својих текстова указао¹, сасвим парадоксално, изузев неколико краћих приказа (в. Нинић 2017: 115–116), штампаних у периодици у распону 1993–1995. године, у критичкој литератури доскора (Аћимовић 2018) нисмо налазили исцрпн(и)је анализе поменутог дела, што, чини нам се, додатно потврђује исправност тезе Бранка Илића, да су, да контрадикторност буде још већа, мимо значајних поетичких преображаја које је писац начинио 90-их година протеклог столећа, управо „деведесете године далеко најслабије проучен период његовог рада” (2012: 66).

Реч је, наиме, о књизи састављеној од девет, условно речено, тематски сродних прича, књизи која се налази на прелазу „мале” (приповетке) и „велике” прозне форме (романа). Дакле, аналогно песничкој терминологији, можемо закључити да је *Лов на стенице*, у жанровском погледу, венац приповедака, у којем је, као по дефиницији², свака приповетка „целовита”, „издвојива” и „разграничена”, има свој наслов, чиме се сугерише њена *релативна* самосталност у оквиру надређене целине. Притом, насловом се упућује на ликове („Ранко и Власта”,

1 Видети аутопоетичке текстове: „Драги 3.”, „Како да повратим самопоштовање” и „Шта Русима значи Голи оток”, у: Михаиловић 2007.

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

„Руководилац радова”, „Чизмаш у кицошком оделу”, „Тромоторац из Железника”, „Шарл Азнавур и његова публика”) или на тематику („Лов на стенице”, „Вредност љубави”, „Како то да напишем, другар”, „Мрзим голооточане”). Важно је нагласити да приповетке уврштене у збирку не треба схватити и тумачити као „прост збир неповезаних” (Јеремић 1978: 201) наративних текстова, напротив, у њима, како учавамо, постоје врло јасни „сигнали обједињавања” (Радоњић 2003: 21), због чега међу собом успостављају сасвим различите, веома комплексне односе – „допуњавања, аналогije, контраста” (Исто 2003: 19).

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

роа („због Руса”³) нашли своје место у логорима на Голом отоку или Светом Гргуру. Тамо су се суочавали са деградацијом, дехуманизацијом („Ко све коме у овом чудном, злом свету није зло наносио” [28], упитаће се наратор приче „Лов на стенице”, и, у другој прилици, „Имали међу нама људи?” [153], питаће се Шарл Азнавур) и смрћу, па сада, са приличне временске удаљености евоцирају успомене на немиле догађаје, у чему распознајемо и низ садржинских, тематско-мотивских елемената који битно доприносе кохерентности збирке.

И мада на први поглед делује да је и у овој Михаиловићевој књизи реч само о једном приповедачу који пребива на позицији која му омогућава да венцу обезбеди (све)обухватност, односно, усвајањем Женетове терминологије, да се у приповеткама јавља *хомодијегетички* наратор, онај који престаје да буде искључиво казивач, већ добија контуре лика, постаје део приповедног света и узима учешћа у животима појединих јунака (нпр. помињање кумства са Драганом Стевановићем, сусрет са Властом на улици у Ћуприји, сусрет са Азнавуром на Калемегдану, присуствовање сахрани Свете „тримоторца”...), ради прецизности, пажљиви читалац и тумач мора имати у виду и следеће. Наиме, полазећи од чињенице да је сваки наративни текст „хијерархичан”⁴, чак и онда када се постојање оквирне приповедачке ситуације само претпоставља и(ли) наслућује „под ути-

3 Један од чланова ћупријског месног комитета, „затворен педесет прве, био је пореклом Рус и то му је, вероватно, била *једина* кривица” (23, нагл. М. К.).

4 Највиши наративни ниво јесте онај непосредно „изнад” прве (основне) приповести и са кога се врши приповедање те приповести – *екстрадијегетички* ниво. Ниво испод екстрадијегетичког нивоа је *дијегетички* ниво, односно ниво самих догађаја, и на крају, приче које причају фикционални ликови представљају *хиподијегетички* ниво (Римон-Кенан 2007: 116).

цајем контекста” (Радоњић 2003: 42), у причама као што су, примера ради, „Шарл Азнавур и његова публика” и „Како то да напишем, другар”, које су посвећене Михаиловићевим голооточким сапатницима, Крсти Ненеџићу, односно сликару Алфреду Палу, можемо говорити о нарацији која се најексплицитније остварује на двама нивоима и, отуда, о двама њиховим приповедачима. У оба наведена случаја, а донекле и у приповеци „Вредност љубави”, будући да се „прекорачује одвојеност нивоа” (Римон-Кенан 2007: 118), *екстрадијегетички* ниво се третира не као „супериоран” у односу на приповедане догађаје него као „истовремен” са њима. Дакле, на *дијегетичком* нивоу, на структурално и семантички истакнутим местима, то јест на рубовима приповедака, оглашава се интрадијегетички наратор, који, по правилу, у првом сегменту постепено преноси читаоца у фикционални свет, да би га, напослетку, у завршном сегменту из света венца и извео. С обзиром на чињеницу да је присутан као актер у причама које приповеда, он је, дакле, у исти мах, и екстрадијегетички и интра-хомодијегетички наратор. Желећи потом да уведе новог приповедача и да на овај начин бар привидно постигне објективност и веродостојност приказаног, са дијегетичког нивоа се прелази на наредни, њему подређени, *хиподијегетички* ниво, у случају када интрадијегетички наратор препушта казивање неком од фикционалних ликова из приче, прецизније, када он постаје слушалац, а ми читаоци уметнуте, „другостепене приповести” (језиком традиционалне науке говорећи, развијање тзв. „приче у причи”) протагонисте-хиподијегетичког приповедача, Шарла Азнавура, те неименованих јунака прича „Вредност љубави” и „Како то да напишем, другар”.

У приповеткама се прелазак са једног на други наративни ниво најчешће мотивише сусретом дијегетичког приповедача-протагонисте са неким од старих прија-

теља, голооточана, и чином њиховог разговора, уз јасно указивање на директни говор тога лика, приповедачевог саговорника, сигналима попут „каже (ми)”, на неки од следећих начина:

„Пролази још неко време.

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

[...]

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

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

Сада, опет хоће да дође.

[...]

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

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

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

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

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

„Мало ћутимо обојица...

Обојица смо спремни за полазак...

[...]

”Оћемо ли? ’Ајдемо.’

[...]

Излазимо на улицу.

[...]

Осмехује се као да се извињава и пружа ми руку.

’Здраво.’

’Здраво.’

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

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

’Извини,’ каже певач, бришући лице.

’Извини, молим те, ти,’ одговара публика.

И обојица шмркћемо у марамицу” (162).

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

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

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

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

[...]

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

Хоће, богами. Зашто не би написао?

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

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

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

Подстакнут психичком тортуром којој је био излаган (понижавања, завист руководиоца радова јер је „интелектуалац”, вишечасовна саслушавања, суочавања, „прање мозга и оно осећање тупе изгубљености и самртног очаја без граница и лека” [119], боравак у самици, у нехигијенским условима, изгладњивање...) и физичким повредама насталим исцрпљујућим радом на каменолому и бесомучним пребијањима која је месецима стоички подносио, јер су иследници били спремни „не само да орно спроведу наређења него да у том погледу буду и лично *предузимљиви*” (54, нагл. М. К.), у приповедачу се јавила потреба да макар „хартији” повери најпре властито трауматично искуство, потом и необична искуства људи, којима је, у већини случајева, непосредно сведочио или о којима је пак слушао, па се на њих само позива, те, коначно да, на овај начин, четири деценије након хапшења, „оживотвори” све трагичне догађаје. Иако су ликови окупљени и везани за исти простор (логор), чиме се, како сматра Г. Радоњић, „сугерише истовремена присутност” (2003: 91) и испреплетаност њихових живота, јасно нам је стављено до знања да је избор личности чија је потресна судбина нашла места у причи „више случајан него намеран”, пошто, признаје наратор, „не могу сви бити ’најбољи’ и ’највећи’” (103). И мада се у средишњем делу венца успоставља директна и чврста спрега између значајних елемената приповедачке структуре, јунака који прича (*наратор*) и јунака који причу слуша (*интрадијегетички наратор*, в. Римон-Кенан 2007: 131–132), а који, уз то, има способност да саосећа са причаоцем и изговореним (в. „Шарл Азнавур и његова публика”), чак ни најсмелији међу страдалницима који су наратору казивали о својој патњи и страдању, нису се усуђивали да се њихове потресне исповести претходно магнетофонски забележе. Овај и овакав однос међу ликовима, иначе својствен постмодернистичким наративним рукопи-

сима, неодољиво подсећа на однос који се остварује, пре свих, у опусу нашег нобеловца Иве Андрића. Трагика, као код множине ликова Андрићеве прозе, постаје неопходан предуслов за причање приче Михаиловићевих јунака, захваљујући коме се „поверење у катарзичну моћ приче и приповедања” (Пантић 2009: 23) и исцрпљује.

И премда смо малочас дискретно упутили на склоност наратора да врши селекцију међу ликовима, као и судбинама/збивањима која ће се тематизовати, чиме се у великој мери приближава једној другој инстанци, *подразумеваном аутору* (в. Бут 1976: 169), можда је ипак та његова функција најизраженија у приповеци „Лов на стенице”, у којој се разоткрива поглед на свет и принцип стварања једног писца, чиме се успоставља *метапоетички* слој у нарацији: „Како ћеш од овога, толико прљавог и смрдљивог, толико свакодневног и приземног, створити нешто што ће те учинити радосним и од чега се можеш засмејати или заплакати?” (44), или у приповеци која говори о бездушности руководиоца радова: „Све ово што сам досад рекао изгледа ми одвише смирено и отпочетка предвидљиво, као у лошем херојском позоришном комаду, у којем, с намерно пребаченим пијуком преко рамена, изигравам главног глумца који унапред зна шта ће се десити” (94). На сличан начин, у причи индикативног наслова „Како то да напишем, другар” активира се, опет на трагу Андрићевог стваралаштва, чувена тема о причи и процесу приповедања, да би се, напослетку, питањем које приповедач упућује сабеседнику потцртала „немогућност литерарног представљања [те и – М. К.] такве [сурове – М. К.] стварности” (Илић 2012: 76):

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

[...]

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

Свестан пристрасности којом његов ретроспективни начин приповедања може постати „обојен”, Михаиловићев Ја-наратор на више места изражава извесну бојазан према таквој приповедачкој ситуацији и, стога, проблематизује властиту поузданост:

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

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

односно, у другој прилици, подвргава сумњи истинитост ис(при)повед(а)ног: „Копајући по сећању и све то сада отуд некако ископавајући, бојим се да штошта и нехотице *не уводим у салон за шминкање*” (94, наш курзив).

Осим тога што је наративни субјект неко ко евоцира догађаје и ситуације и, у складу са тим, истиче своју непоузданост, непоузданост примарног Михаиловићевог наратора почива и на његовом ограниченом знању,

пошто су приче уметнички обликоване не само са напредне временске тачке (уочљива је дистанца између тренутка догађања/приповедања и тренутка (за)пис(ив)ања догађаја), већ и уз ослањање на лични доживљај и способност памћења призора хомодијегетичког приповедача: „Сад се још једва ичега могу сетити. Готово све је у мени избрисано као гумицом” (96), једнако као и што у успоменама оживљавају појединости брижљиво *одабране* само за ову прилику,⁵ дакле, најважније/најемотивније/најупечатљивије: „Нисам све најбоље задржао у сећању, али *главне* догађаје ипак памтим” (81, курзив је наш), а међу њима се нарочито издвајају оне о радovima на Голом отоку (ношење бетонских трегера, трчање са трагачем, ручно мешање бетона...), када је јунак био „изможден” (86). Такође, о „рестрикцији” знања можемо говорити и спрам нараторове позиције у односу према причи, јер је он најпре „уписан” у текст (унутрашња, променљива фокализација, Женет 1983: 117), уз то, рецимо, као у приповеци о милицајцу заводљивог надимка, „Ранку Шљивићу од Левча љубитељу левче и левка” (60), и четнику Власти Ајдуку, осуђенику на смрт стрељањем, који је био помилован непосредно пре извршења казне, наратор се налази у ћелији у Удбином делу затвора, због чега му је знатно сужено видно поље: „[П]риземна зграда [...], била је, *колико сам могао да видим*, неправилног облика...” (52, наш курзив). Управо стога што заузима специфичан положај, било је неопходно да писац додатно мотивише извор његовог знања, те приповедача-јунака затичемо како мотри на догађаје и прислушкује збивања кроз рупице у вратима „петице”: „[М]ало шта што се напољу дешавало није се унутра могло чути и видети”

5 Ова и оваква способност наратора блиска је бутовски схваћеном појму подразумеваног писца, који „одабира, свесно или несвесно, оно што ми читамо” (Бут 1976: 90).

(53), такође, како се споразумева са другим заточеницима импровизованом Морзеевом азбуком (а „она се састојала од тридесет знакова поређаних у шест редова са по пет слова; редови су се означавали лаким ударима песницом или гребанем, а слова куцкањем прстом о зид”, 53), или како кључне сцене у причи „Вредност љубави” посматра кроз „отворену шпијунку” (127)⁶, што је још један интересантан пример, терминологијом Виктора Шкловског, онеобичавања наративне перспективе.

Мимо тога што све приповетке Драгослава Михаиловића повезује непоуздани наратор на примарном нивоу, секундарне приповести такође потичу од непоузданих приповедача, јер су настале накнадно, на основу наглашено субјективних, дакле, „фокализованих” (при) сећања, односно болних, ретроспективних сведочења фикционалних ликова, и то уверљиво обликованих по угледу на стварне/реалне жртве комунизма, које су се у прошлости нагледале свакојаких ужаса, попут Азнавуре, односно „толико смрти” (176), попут Јеврејина из Загреба, а познато је, вели наратор приче „Руководилац радова”, да су у логору „[н]а Голом отоку и најневероватније фантазмагорије биле могуће и стварне” (86). Отуда нас ни мало не изненађује што су се многи страдалници након претрпљене, идеолошки обојене репресије трансформисали, постали су видно нервозни, агресивни, неспособни да реализују своје приватне и породичне животе, па, као по казни, „спотура[ју] [се] по беспутици” (94), „ид[у] као олупин[е] и плаш[е] људе” (156), неки су потонули

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

у лудило изгубивши „свако осећање за стварност” (102), неки оболели од најтежих, неизлечивих болести (Света Француз), одали се алкохолу („голооточки десперадос” Драган), а поједини су чак прижељкивали сопствену смрт, као малочас поменути Шарл Азнавур, који је временом изгубио веру у смисао постојања и правде, јер се (правда) не остварује, па је за двадесет година још једино успео да га обрадује податак да су баш Руси „послали сателит у свемир” (150). Док рекапитулира свој минули, тегобни живот и у причи се изнова суочава са трауматичном искуством логора, он жали што је преживео⁷ и на једном месту артикулише необичан став који знатно продубљује основни, песимистични тон укупног његовог казивања:

„Човек треба да живи само док верује да нешто такво као Голи оток не може да постоји. А ако му се деси да то баш доживи, треба да нестане. Толики пораз овај живот не заслужује” (162).

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

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

у крајње обесмишљен и понижавајући положај, лишени сваког права и елементарног људског достојанства, што уверљиво дочаравају приче у склопу читавог наративног венца.

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

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

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

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

док, рецимо, у приповеци која говори о судбини голооточанина обдареног гласовним способностима налик на француског шансонијера, суровост врхуни у потресној сцени присилног узајамног разрачунавања

заточеника, преломљеној кроз субјективну оптику про-тагонисте, учесника у насталом општем метежу:

„Задумбараше ударци још теже и муклије него дотле, обо-рише нас, кретоше одозго држаљама и ногама. Одскачемо од држаља до ноге и од ноге до држаља као крпењача...”

[...]

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

– Ми – сами, себел!” (152, 153–154, подвлачење је наше).

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

и, у дослуху са њим, тврди да је, бојећи се за своју безбедност, настојао да из меморије свесно истисне „велику тајну” (181)⁸, податак од суштинске важности за којим приповедач-записивач приче годинама опсесивно, међутим, безуспешно трага, наратор ипак (пре)ћут(кив)ање и несећање на неколико места оштро осуђује: „И опет изговарам глупе речи о деци, унуцима и праунуцима и о важности дознавања истине о логору за овај свет, иако одлично знам да свет за Голи оток не хаје и да много више воли да никад ништа о њему и не сазна” (191), другачије казано, разоткрива се висок степен његове личне „укључености” у догађаје (што представља још један извор непоузданости приповедача!), чак његов анимозитет према жртвама којима и са толике временске раздаљине управља страх од носилаца власти: „’Како понекад [...] мрзим голооточане. Као да су ово што им се десило једва дочекали да се стровале у балегу!’” (200). Сасвим је очигледно да приповедачево мишљење о разобличавању зл(о)дел(а) режима Јосипа Броза и, потом, објављивању друштвено-историјске, па и политичко-идеолошке истине, све са циљем да се евентуално „предупреди његово понављање” (Јеремић 2007: 194), дели и „чизмаш” (у кицошком оделу) који се, поставши члан управе српског и југословенског Удружења „Голи оток” поткрај 1990-их година, острашћено залагао за то да се осветли колективна „’повест поражених”” (Исто 2007: 194) и да се, макар на овај начин, издејствује заслужена правда за голооточане: „’Ми треба да поживимо још тридесетак година! Да их надживимо и да им откријемо шта су радили!’” (111).⁹

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

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

А када је о личној „уплетености” у причу реч, интересантно је било запазити да *Ја*-приповедач, уз редак изузетак собног старешине Драгића Аксентијевића, осуђује све „злотворе”, мада посебно испољава анимозитет према припадницима динарске расе, Херцеговцима и Црногорцима, међу којима најизразитије проклиње бахатог и безобзирног руководиоца радова („Осећао сам снажну жељу да га опсујем и ласкао бих себи ако бих рекао да сам се на то усуђивао”, 76). Та и таква субјективна, иако оправдана мржња последица је невероватног терора који су над осуђеницима спроводили „удбаши” Црногорци, па их наратор приказује као људе који по својој природи само галаме, „предњаче у хвалисању” и(ли) „обожавају признања и титуле”, а било је и оних коју су, као Јово Капичић, „пливали у лично проливленој крви” (Исто).

И премда је било сасвим логично очекивати да ће силом злосрећних околности на Голом отоку врло брзо отпочети процес моралне и психолошке конверзије ликова, наоко парадоксално, суочени са разноликим недаћама и свеприсутним егзистенцијалним страхом, затвореници, а међу њима и „јогунасти” *Ја*-јунак, благовремено су почели да пружају отпор злостављачима.¹⁰ А да је пркос прогонитељу „благотворан” за тело и душу његове жртве, нарочито је сматрао „камен-човек”, приповедачев пријатељ, млади „скојевац” Драган Стевановић, који је на „радилишту” провео три-четири године и за то време дрско и упорно „изазивао смрт на мученички болне рате”: „На шамар умео је да одговори шамаром или песницом, после чега би био нокаутиран и бачен у

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

самицу милицијског подрума; тамо би данима висио обешен о руке и био посебно мучен. На провокативан узвик: 'Уа, банда!', одговарао је, бацајући трагач, искежен као бесан пас: 'Уа, бандо, мајку ли ти јебем!' И стекао би песнице, спреман да насрне" (104). Месецима је подносио ужасан „бојкот” који, по мишљењу милицајаца, није давао нарочитих резултата, а свирепи терор је, према његовом поимању, био додатно оснажен чињеницом да је „као Србин потпадао под Удбу Хрватске” (Исто). Ако су „самоубилачки” отпор злочинцима пружали и, примера ради, неодређено идентификовани, „крупан, снажан плав човек од тридесет година” (152), који се необично смело супротставио, чак физички обрачунавао са батинашима, због чега је у једном моменту осетио потребу за помоћи и, прекоревајући неме и немоћне посматраче, усплахирено завапио: „’Има ли овде комуниста! Помагајте, људи!’” (Исто), затим маргинални лик, Београђанин Славко Лазаревић, те Власта Ајдук, на себи својствен начин, певајући најстроже забрањене четничке песме, и коначно, неименовани јунак из приче посвећене Алфреду Палу, двоструком повратнику на Голи оток, који је одбио да обезбеди камен за израду споменика поводом десетогодишњице ослобођења италијанског логора на острву Рабу, јер је у њему некада и сам, као Јеврејин, боравио, онда је, за разлику од њих, анонимни лик приче „Вредност љубави”, врло брзо попустио и подлегао пред свакодневним, вишемесечним стравичним притисцима „удбаша” (саслушавали су га, батинали, застрашивали зверским методама попут „јапанске капе” и везивања цигле о мошнице, уцењивали животом његове велике и до краја неостварене љубави, такође затворенице на „Мермеру” – извесне Раде). Иследницима је најпре одао имена неколицине својих пријатеља, будућих голоот-

очана, између осталог и приповедачево,¹¹ а доцније је, задржавши са полицајцима „колегијалну блискост” (129), на Јадранском острву помагао приликом писања „допуна записника” о политичким кажњеницима, чиме ова приповетка и природа њеног јунака представљају паралелизам по супротности свим приповеткама које тематизују несрећну судбину логораша. Није чудно, отуда, што је примарни наративни субјект на једном месту изнео изразито негативни емоционални став према овом лику (дакле, још један леп пример његове личне укључености у причу!), човеку на којег је годинама основано сумњао да га је пред хапшење „цинковао” припадницима власти: „Ништа ми није урадио, а више од тридесет година нисам желео да га видим!” (126).

И баш зато што признаје да је и њему у атмосфери „потпуног безвлашћа и правог ратног терора” (53) било изузетно тешко да очува целовито достојанство, јер је то собом увек носило „велики ризик”, а нарочито када је био постављен за водника радног строја и приморан да на себе прими улогу „целата”, те задужен да прогони и тиранише кажњенике – ратног инвалида, некадашњег члана ЦК Михаила Реновчевића, „фашисту”, Осјечанина Ивана Пауца и Бугарина Узунова (мада је одбијао да их физички злоставља, због чега је и сам био терорисан), *интрадијегетички* наратор, док обликује, по многим својствима, јединствен портрет непоправљивог русофила, троструког повратника из Железника, уз храброст, коју видно истиче, укључује и друге важне карактерне

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

црте, што ће постати повод да упути похвалу не само Светиној човечности и односу према другим људима већ и повод за промишљање о људској природи уопште. А та важна рефлексија, мотивисана конкретном наративном ситуацијом и конкретним ликом, дата у форми коментара, уједно имплицира потпуно разоткривање Михаиловићевог приповедача и постаје очигледан знак већег степена његове присутности/видљивости у пасусу који следи:

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

Већ смо наговестили да су догађаји у приповедном венцу Драгослава Михаиловића постављени на различитим временским плановима, синхроним и ретроспективним, од којих је други доминантан, па у складу са тим, примарни наратор у првом лицу, служећи се знањем које поседује у садашњем, (псеудо)тренутку приповедања, читаоца обавештава о збивањима која ће се тек одвијати у ближој или даљој будућности, или, нешто другачије казано, наратор пружа „допунске” информације о збивањима, информације које њему као јунаку тада још увек нису познате, јер „први не мисли да због тога треба одложити напомену до тренутка кад ће је и други сазнати” (Женет 1983: 128). А пошто смо запазили да је предочена темпорална наративна ситуација изузетно честа не само

у овој Михаиловићевој књизи него и у целокупној његовој уметничкој прози, на овом месту доносимо само неколике, карактеристичне примере које смо издвојили ради илустрације онога што Женет назива *антиципацијама* (наговештајима/предвиђањима), прецизније хомодијегетичким *интерним* пролепсама (в. Марчетић 2003: 150), које се уводе исказима попут „тек/касније/ускоро ћу сазнати”, „тад још нећу знати” и сл. (в. Исто 1983: 128):

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

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

„Ускоро *ћу* их [књиге – М. К.] одатле привремено *склонити*, а кроз годину дана, кад се вратим из војске, *продаћу* их библиотеци фабрике шећера. Из страха, читава комисија од три члана *доћи ће* на избор, већина руских књига, међу њима и неке које волим, *неће бити* откупљене. За откуп *ћу добити* [...] од тог новца *живећу* пуна два месеца на факултету” (33, наш курзив).

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

А док смо покушавали да детектујемо „анахроније” поменутог типа, уочили смо и сасвим обрнуте примере

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

Напоследку, треба указати и на то да је двострука временска структура текста омогућила садашњем, приповедном *Ја* да се иронично осврне на своје прошло, доживљајно *Ја* (в. Штанцл 1987: 61 и д.), те тако у истој, уводној приповеци, док описује часове саслушавања у „врелој ноћи”, огрнут новим, зимским капутом са џеповима које лагано напуштају стенице „[к]рупне и угојене као пилићи” (37), због чега је иследник био приморан да их „лови” лењиром (отуда метафора истакнута у наслову збирке; по Женету, тзв. тематски наслов)¹², проклиње своје тело које га је процесом појачаног знојења у његовом страху одавало („толико сам желео да изгледа како се не бојим!”; 37).

12 „Зажелех просто да вриснем: Оне нису моје!

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

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

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

Казали смо Михаиловићу омиљена (дихотомија) зато што је управо овај пар јунака, антагониста, писац радо постављао у средиште збивања своје фикционалне, исто као и нефикционалне прозе. Уколико изузмемо документаристичко-публицистичко петокњижје *Голи оток*, поменути специфични однос се укључује и на безброј начина варира почев од антологијских *сказ-приповедака* „Путник” и „Богиње” из прве збирке *Фреде, лаку ноћ* (1967), преко збирке из 1993, којом смо се, онолико колико су нам околности то дозвољавале, сада бавили, затим два позн(и)ја романа написана у трећем лицу *Злотвори* (1997) и *Треће пролеће* (2002), па све до пете и последње објављене збирке *Преживљавање* (2010), што, по нашем осећању, уистину сведочи о истрајности Михаиловићеве поетике.

ЛИТЕРАТУРА

- Аћимовић 2018: М. И. Аћимовић, *Проза Драгослава Михаиловића*, необјављена докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет,
<<https://uvidok.rcub.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/2650/Dokorat.pdf?sequence=2&isAllowed=y>> (преузето: 5. 12. 2018).
- Бут 1976: V. But, *Retorika proze*, Београд: Nolit.
- Женет 1983: G. Genette, Типови фокализације и њихова постојаност, *Republika*, год. XXXIX, бр. 9, рујан, Загреб, 114–131.
- Илић 2012: Б. Илић, Наративни модел документарне прозе Драгослава Михаиловића, *Узданица*, год. IX, бр. 2, децембар, Јагодина, 65–77.
- Јеремић 1978: Lj. Jeremić, Кућа детинства. Venac pripovedaka Milisava Savića, у: *Proza novog stila: kritike i ogledi*, Београд: Prosveta, 199–210.
- Јеремић 2007: Љ. Јеремић, Призивање приче из историје у Лову на стенице, у: *О српским писцима: критике и огледи*, Београд: СКЗ, 192–197.
- Марчетић 2003: А. Марчетић, *Figure pripovedanja*, Београд: Narodna knjiga – Alfa.
- Михаиловић 1993: Д. Михаиловић, *Лов на стенице*, Београд: БИГЗ, Приштина: Панорама.
- Михаиловић 2007: Д. Михаиловић, *Мајсторско писмо*, Београд: Аутор.
- Нинић 2017: М. Нинић, *Библиографија радова академика Драгослава Михаиловића: у част осамдесет пет година живота*, Београд: САНУ.
- Пантић 2009: М. Пантић, Приповетке Драгослава Михаиловића: Слике из туробног доба, у: Д. Ајдачић, З. Момчиловић (прир.), *О делу Драгослава Михаиловића*, Врање: Учитељски факултет, 20–25.
- Радоњић 2003: Г. Радоњић, *Вијенац приповједака: гранични жанр у српској књижевности педесетих до седамдесетих година XX вијека*, Београд: Просвета.
- Римон-Кенан 2007: Š. Rimon-Kenan, *Narativna proza: savremena poetika*, Београд: Narodna knjiga – Alfa.
- Штанцл 1987: Ф. К. Штанцл, *Типичне форме романа*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Milica Kecojević

DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ: A HUNT ON EDBUGS AS A
FORM OF NARRATIVE WREATH

Summary

This paper analyses the structure of Mihailović's piece of work *A Hunt on Bedbugs* (*Lov na stenice*) published in 1993. The book belongs to the genre of narrative wreath, a prose form which is between story collection and novel and which was very frequent in Serbian literature during the second half of the 20th century (works of Serbian writers, e. g., M. Bulatović, B. Pekić, M. Savić, D. Kiš, B. Ćopić, I. Andrić). Mihailović's book consists of nine stories. Relations between them are based on same type of primary narrator (internal focalization) who sometimes comes so close to the real author, same time (social/historical/political occasions in former Yugoslavia: period after Josip Broz broke ties with U.S.S.R. in 1948), same space (Goli otok (Barren Island) or Sveti Grgur (Saint Gregory), prison camps on two islands in the Adriatic sea) and same type of human characters (political inmates, enemies of the state, supporters of Soviet leader Joseph Stalin, victims of communism). Connection between stories are based on different but complex interrelations, such as contrast, complementarity or analogy, too.

Key words: Dragoslav Mihailović, *A Hunt on Bedbugs*, composition, wreath of the stories, homodiegetic narrator, chronotope, implied author

ЈЕЗИЧКЕ И (ЛИНГВО)СТИЛИСТИЧКЕ АНАЛИЗЕ

Милош М. Ковачевић*
Филолошки факултет Београд
Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Филозофски факултет Пале

821.163.41-31.09 Mihailović D.

РОМАНИ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНОГ И ЈЕЗИКА КЊИЖЕВНОСТИ

У раду се језик свих романа Драгослава Михаиловића анализира с обзиром на однос према српском књижевном (стандардном) језику. Доказано је да је Драгослав Михаиловић писац који је, кад је у питању однос српског књижевног или стандардног језика и језика књижевности, направио прекретницу у србистици. Ту превратничку улогу на различите су начине одиграла прва три његова романа: *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац* и *Чизмаши*. Након тих романа Д. Михаиловић је направио властити језички обрт – употребљавајући књижевни језик као језик књижевности у три своја посљедња романа: *Гори Морава*, *Злотвори* и *Треће пролеће*.

Кључне ријечи: Драгослав Михаиловић, књижевни језик, језик књижевности, хибридни језик књижевности, аутономни језик књижевности, временски везник *колико*

* * *

* mkovacevic31@gmail.com

Драгослав Михаиловић је писац који је, кад је у питању однос књижевног или стандардног језика¹ и језика књижевности, направио прекретницу у србистици. Наиме, од Вука па све до шездесетих година XX вијека готово да се могао ставити знак једнакости између српског књижевног језика и језика српске прозне књижевности (в. о томе исцрпно у Ковачевић 2017: 45–67; 2019:11–29). У ауторском језику (говору) српских романописаца досљедно је употребљаван књижевни језик, док су се елементи некњижевних идиома, прије свега дијалеката, сусретали једино у управном говору ликова ради њихове карактеризације језиком. За прекид такве традиције најзаслужнији је Драгослав Михаиловић, који је „у тренутку када је, средином шездесетих година, ступио на књижевну сцену, можда одлучујуће допринео препороду наше, тада у доброј мери посустале и бледуњаве прозе”, и „учинио да се успостави поремећени додир књижевности са стварношћу и читалачком публиком”, тако да се он „може сматрати и прекретничким, епохалним писцем” (Јанковић 1999:21).

То прекретништво тиче се двију комплементарних иновација Михаиловићеве прозе. С једне стране, то су књижевно-наратолошке иновације, а с друге, језичко-прозне иновације. Та два типа иновација међусобно су условљена, један другог призивају, један другог оправдавају, један другог подржавају, један из другог проистичу – чинећи Михаиловићево прозно дјело јединственим, прекретничким, епохалним. У средишту наше анализе биће само Михаиловићеве иновације које се тичу језика прозне српске књижевности, и то романескне прозне књижевности. Јер, Драгослав Михаиловић је прије свега романописац, а управо је језик његових романа, а не језик његових приповиједака, извршио револуционарни преврат у језику српске романескне књижевности.

1 Термине *књижевни језик* и *стандардни језик* употребљавамо у синонимском значењу.

Драгослав Михаиловић је објавио шест романа: *Кад су цветале тикве* (1968), *Петријин венац* (1975), *Чизмаши* (1983), *Гори Морава* (1994), *Злотвори* (1997) и *Треће пролеће* (2002). Михаиловићеви „романи су језичка игра, и сваки претпоставља ново стварање језика као јединственог и особеног система” (Јерговић 2020: 318). Из тога нужно проистиче да шест Михаиловићевих романа није писано истим типом језика. И, што је значајније, немају подједнак значај у „превратништву” које је Михаиловић извршио у језику српске прозне књижевности. Друкчије речено, језик свих тих шест романа не успоставља исти тип односа са српским књижевним језиком. С обзиром на то у каквом односу стоје према српском књижевном језику, наведени Михаиловићеви романи чине двије критеријално и бројчано компактне групе. И једну и другу групу чине по три хронолошки обједињена романа. У прву улазе прва три објављена Михаиловићева романа – *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац* и *Чизмаши* – док другу групу чине три посљедња објављена романа: *Гори Морава*, *Злотвори* и *Треће пролеће*.

У овоме раду укратко ћемо представити најбитније језичке карактеристике обе групе Михаиловићевих романа, уз навођење језичких специфичности сваког од романа унутар дате групе, с тим што ће у средишту анализе бити однос језика датих романа, посматраних и (под)групно и појединачно, према српском књижевном (стандардном) језику. А тај однос битно се разликује кад се пореде Михаиловићеви романи прве и друге групе. Јер, само код романа прве групе он је иновативан и/или „превратнички”.

Михаиловић наратолошки и језички „преврат” започиње својим првим романом *Кад су цветале тикве* (1968). Тај је роман књижевна критика прогласила „књижевним граничником”, јер се „нешто крупно са том књигом преломило у српској прози. Био је то догађај првога реда, не

само књижевни, али прије свега књижевни, прозни, приповједачки” (Делић 2020:33). То је „књижевноисторијски оријентир; граничник који означава побједу *прозе новог стила*”, или *стварносне прозе* (Делић 2020а:35), тако да и данас представља „оно што се назива *култном књигом*” (Јанковић 1999:22). Тим романом Драгослав Михаиловић „је патентирао српску и југословенску урбану прозу” (Јерговић 2020: 319). А та урбаност везана је прије свега за урбани београдски говор, који је основица језика овог Михаиловићевог романа. *Кад су цветале тикве* први је роман у српској књижевности који је писан *хибридним* књижевно-жаргонским језиком. Удио жаргонизама у роману је толико велики да се при читању стиче утисак да је сав језик у роману нестандардан, да не припада књижевном језику, него одражава београдски омладински говор, тачније речено: београдски омладински жаргон средине двадесетог вијека, када се и одиграва радња романа.

Главни јунак романа је боксер Љуба Сретеновић, звани Шампион, кога су у дјетињству звали Љуба Врапче. Он је Београђанин са Душановца, који је емигрирао у Шведску. Михаиловић му је дао улогу хомодијегетичког приповједача, јер он у ЈА-форми прича своју животну причу у којој је сам главни јунак. Прича захвата два периода његовог живота: садашњи и прошли. Садашњи живот везан је за Шведску и Љубино вријеме приповиједања. Роман се прстенасто уоквирује „садашњошћу”, будући да су за садашњост, за вријеме приповиједања, везани само уводни и завршни дио романа. Прошли живот представља садржај ретроспективно исприповиједаног јунаковог живота у Србији, прије свега у Београду. Прича је испричана у форми сказа, тј. форми која изазива утисак живе ријечи или непосредног усменог казивања. Са самом формом сказа сагласне су и језичке иновације које доноси овај Михаиловићев роман. Приповједачки говор главнога јунака представља супстандардни омла-

дински говор Београда средине XX вијека. Тај говор је пун жаргонизама² и супстандардних најчешће апокопом или аферезом фонолошки онеобичајених лексема.³ Зато овај роман и по урбаној теми и по „урбаном” језику представља прави српски урбани роман. Његове језичке новости прије свега су лексичке, и то жаргонске. Због тога се и не може тврдити да језик романа *Кад су цвџтале тикве* представља потпуни раскид са књижевним језиком⁴. Тај раскид је дјелимичан, направљен је на лексичком плану, али не и на граматичком плану. Лексичка структура романа јесте иновативна, превратничка, јер

-
- 2 За потврду наводимо само дио жаргонизама из првог дијела романа, с тим да број у загради иза жаргонизма означава број странице ексцерпираног романа (Михаиловић 1998): жвалавити (5), зезати се (6), заглавити (5), наждрекати се (6) не бити читав (6), даса (7), швеца (10), клопа (10), матори (10), зезати маглу (10), лешити (10), шљакати (10), кева (10), ћале (11), нешто убости (11), скинути јунфер (11), ћалнути (11), минца (13), дрписати (14), олешити (14), одрати (14), макљати (15), цајкоши (15), откинути (15), смрсити конце (16), читати некога (16), одаламити (17), поткачити (18), кврцати (18), риба, рибе (20), матори (23), шоља (риба) (22), шевити (23), пробушити (23), дасовани (23), унфер (23), фрајер (24), шљага (шамар) (24), шацовати, ошацовати (25), герла (25), совање (25), олешити (24), нацоњати (24), лова (24), чилагер (24), гола фуфа (25), заврљати (25), кидати (бјежати) (26), теслимити (26), цикетани (26), одрати (26), барити (26), дрчан (27), шатро (27), ждракнути (28), гепити (28), габор (29), исфронцлати се (29), резилити се (30), клима [расположење] (30), обарити (32), Ексер што је грешка! (33), герла (33), аброви (32), ћоркирати (34), одапети (36), матора (38), ћалац (40), кита (40), шевац (41), дрпити (41), итд.
 - 3 Као нпр.: ‘леба ми (6), ‘оћеш (13), уз’о (21), ‘Ајд (25), бог те маз’о (28), ‘ладовина (33), Фала ти (37), ‘ладан (39), двајес’ (40), ‘ватати (40), к’о (43) итд.
 - 4 Сам Д. Михаиловић за језик овог свог романа каже: „*Тикве* су, пак, остварене у београдском говору, који је близак књижевнојезичком стандарду, а можда се и читав налази у њему, и ‘деформисан’ је извесним благим наносом арга.” (Михаиловић 2007: 15).

јој основ чини београдска супстандардна (и) жаргонска лексика. Граматичка је структура – и морфолошка и синтаксичка – подударна са структуром српског књижевног језика. Зато се језик књижевности у роману *Кад су цветале тикве* може сматрати *хибридним језиком књижевности* (Ковачевић 2019: 25). То је тип језика заснован на интерференцији особина књижевног језика (овдје граматичких) и некњижевних идиома (овдје жаргонске лексике). Хибридни језик књижевног дјела је језик који је на пола пута ка чистом – с књижевним језиком потпуно неподударном – језику књижевности. *Кад су цветале тикве* вјероватно је први српски роман у коме је и у ауторском и у туђем говору, односно и у нараторовом и у говору других ликова – употријебљен хибридни језик, који нити је потпуно књижевни језик нити је „аутономни” језик књижевности (тј. језик у потпуности одвојен од књижевног језика).

До потпуног разлаза језика књижевног дјела а самим тим и језика књижевности са књижевним језиком долази у другом Михаиловићевом роману, у роману *Петријин венац* (1975). Ако роман *Кад су цветале тикве* представља први степен отклона језика књижевног дјела од књижевног језика, онда роман *Петријин венац* представља завршни степен, односно потпуни прекид језика књижевног дјела са књижевним језиком. И овај роман исприповиједан је у првом лицу и у техници сказа. Приповједач је Петрија Ђорђевић, необразована сељанка из села Вишњице. Будући необразована, она говори једино јој познатим идиомом – „матерњим” дијалектом. А то је *косовско-ресавски дијалекат*⁵, који се у много чему раз-

5 Д. Јовић је показао да „говор који је Драгослав Михаиловић узео за своје дело није *типично* косовско-ресавски, како би се иначе очекивало”, јер је Д. Михаиловић *Петријин венац* „засновао на говору сењскога подручја. Највише на говору Равне Реке и Сења. Шире се овај говор укључује у моравску дијалекатску зону, и још шире у косовско-ресавски дијалекат.

ликује од новоштокавских дијалеката што су у основици књижевног језика. Сам Д. Михаиловић ће то потврдити ријечима „да је *Петријин венац* писан једним дијалектом средње Србије, који се назива косовско-ресавски. То је народни говор који не представља стандардан књижевни језик, што значи да је са становишта језичке науке дисквалификован као на неки начин неспособан и за комуникацију и за уметничко изражавање (ја тако, наравно, не мислим). Подразумева се, исто тако, да није ни измишљен у књижевничкој лабораторији него да, као релативно формиран, постоји у језичком животу” (Михаиловић 2007:14). Косовско-ресавски дијалекат Михаиловић је упустио у књижевноумјетничке сврхе, показујући да и дијалекат, а не само књижевни језик, може бити језик књижевног дјела, односно језик књижевности. И то не хибридан језик књижевности, него потпуни, *аутономни језик књижевности*. То је језик књижевности који је инкомпатибилан књижевном (стандардном) језику. И то не само на једном структурном нивоу, какав је случај био са језиком романа *Кад су цветале тикве* – него на свим нивоима језичке структуре. И својом лексичком структуром⁶ и својом граматичком (тј. морфолошком и синтаксичком) структуром⁷ језик *Петријиног венца*

С друге стране, у региону Сењскога басена релативно је јак утицај призренско-тимочког дијалекта, који се структурно веома разликује од других штокавских говора” (Јовић 1985:84).

6 О дијалектизмима или „територијално раслојеној лексици” не само у овом него у свим Михаиловићевим романима најисцрпније и научно најутемељеније пише у својој дисертацији Т. Танасковић (2018). О лексичкој структури *Петријиног венца* говори се и у радовима Д. Јовића (1985:84-90) и М. Радовић Тешић (2011:69-74), док С. Милорадовић указује на могућност ишчитавања *Петријиног венца* као етнодијалекатског текста, те његовог коришћења као етнолингвистичког извора (Милорадовић 2008:223-236).

7 О неким од граматичких карактеристика језика *Петријиног венца* говоре Д. Јовић (1985:84-90), С. Ракић Милојковић (1996:199-208) и А. Пецо (1997:45-53).

утемељен је у језичком систему косовско-ресавског дијалекта, а не српског књижевног језика. Тако је косовско-ресавски дијалекат цјелином своје језичке структуре – и лексичком и граматичком структуром – постао језик књижевности. *Петријин венац* прво је књижевно дјело у српској књижевности у коме је језик у потпуности нестандардан, ненормативан – дијалекатски. Зато појава *Петријиног венца* представља историјску прекретницу у међуодносу књижевног језика и језика књижевности. С *Петријиним венцом* први пут у српској књижевности долази до *потпуног* одвајања (разлаза) језика књижевности од књижевног језика.

Међутим, језик Петрије Ђорђевић, баш као ни језик Љубе Врапчета у *Тиквама*, не представља у потпуности (раз)говорни језик. Најбољи показатељ томе је изостанак у тексту оба романа неких од суштинских карактеристика разговорног језика, као нпр. апосиопезичких (говорно испрекиданих) конструкција. „Апосиопезичку вриједност имају оне конструкције у којима се осликава изненадан прекид говора због говорничког емоционалног стања (неодлучности, колебања, збуњености и сл.)” (Ковачевић 2013:175; в. и 334–335), што се у писаном језику обиљежава тротачкама. Тих конструкција као једне од најбитнијих карактеристика разговорног језика ни у *Тиквама* ни у *Петријиним венцима* готово да нема. То је посредан показатељ да Михаиловић није „дословно” преносио говор својих јунака-приповједача него га је стилизовао и литераризовао⁸. Уосталом, на то је и сам Михаиловић указао наводећи да тврдње да његова стварносна проза „подразумева натурализам и ’пресликавање’ стварности ... представљају потпун про-

8 Уп.: „Међутим, представа да је реч о ’снимљеном’ говору, како је Михаиловићу повремено било пребацивано, у ствари је варљива: говор Љубе Сретеновића је стилизован и литераризован” (Ходел 2020: 149).

машај” (Михаиловић 2007:16-17). По властитом признању, он стално „дотјерује” своје књижевне текстове⁹. Зато и дијалекатски језик Петријин у Михаиловићевом роману није комуникативно дијалекатски, него *поетски дијалекатски језик*. То је употреба дијалекта у поетској функцији. Михаиловић је, наиме, Петријином говору укинуо комуникативну, а задао поетску функцију. Михаиловићево „ауторско присуство” не „читава се”, како се то у литератури наводи, „једино у књижевном правопису” (Танасковић 2018:19), нити само „на вандијегетичком нивоу – у насловима дела, посветама, епиграфима” (Јовановић 2010). То најбоље потврђују, мада нису једини, примјери парцелисаних реченица у *Петријином венцу*. Парцелација је синтаксичко-стилистички поступак интерјунктурног издавајања (осамостаљења) чланова прости реченице или пак (не)зависних клауза сложене реченице, и одлика је само писаног језика (О парцелацији и њеним стилско-синтаксичким карактеристикама в. исцрпно у Ковачевић 2015: 338–347). Бројни примјери парцелације¹⁰ недвосмислен су показатељ пре-

9 „Јер увек има дотеривања. Дотерујем приче и књиге још у последњој ревизији на штампарским табацима, а камоли у рукопису” (Михаиловић 2007:31).

10 За потврду наводимо само дио парцелисаних реченичних конструкција, при чему ћемо парцелисани конституент истицати курзивом, с тим да број у загради иза примјера означава број странице ексцерпираног романа (Михаиловић 2004): Одма ја одовуд полазим. *С први воз валда.* (365); Трећи већ, богами, занемоћа. *Скроз.* (288); Оћу сад да зађем одовуд. *Да видим шта је то там.* (182); Веруј ако немаш паметнија посла. *И ако си луд.* (143); И тако, један по један, један по један, данови пролазе. *И више се не враћају. Никад.* (132); После га, сигурно, заволео. *Ко и другу децу.* (121); Седо ја поред ње. *Да јој правим друштво. Да јој не буде досадно.* (93); Онда се полагачко врати кући. *И чека да добије оно на себе.* (82); Куса он оно онде, куса. *Док се не накуса.* (48); Има да се сакријеш. *Ко кучка кад се куци.* (17); Пази да те муке не собале у кукуруз, па да тако и не останеш. *И ти и твоје дете.* (17) итд.

вођења комуникативне у поетску функцију дијалекатског говора. Зато дијалекатски говор у *Петријином венцу* није комуникативно него поетски употријебљени косовско-ресавски дијалекат. Изневјеравање његове изворности условљено је књижевноумјетничким разлозима.

И трећи роман Д. Михаиловића – *Чизмаши* – дијели темељене особине претходна два: *Кад су цветале тикве* и *Петријиног венца*, пре свега *Петријиног венца*. Главни јунак *Чизмаша* је Живојин М. Станимировић, звани Жика Курјак¹¹, сиромашни младић из Ђуприје, тачније из рударског насеља Окно из Сењског Рудника, који се, да би избјегао сиромашни рударски живот, са завршена два разреда гимназије уписује у војну школу и постаје подофицир старе југословенске војске. Жика Курјак у роману прича властиту трагичну животну причу, у сјенци које се ишчитава и прича о распаду Краљевине Југославије. Лик Жике Курјака Михаиловић је правио по моделу Петрије. У питању је хомодијегетички приповједач, дакле приповједач који приповиједа у првом лицу, у ЈА-форми. Као и у претходна два романа причање је остварено у форми сказа, која подразумејева потпуну усмјереност на туђи говор, чиме се ствара илузија о правом усменом говору, а то потпуно у други план потискује свијест о писаној реализацији догађаја. Тако и роман *Чизмаши*, као и два претходна Михаиловићева романа (*Кад су цветале тикве* и *Петријин венац*) припада „типу романа-исповести” (Сретић 2020:241). По језику су *Чизмаши*, блиски, дакле не и подударни, *Петријином венцу*. Језичка основица приповиједања Жике Курјака јесте као и код Петрије косовско-ресавски дијалекат. Али, док је Петријино приповиједање у цјелини утемељено на косовско-ресавском дијалекту, то код Жике Курјака није слу-

11 У самом *Петријином венцу* Петрија у својој причи неколико пута спомиње и Жика Курјака (уп. нпр. Михаиловић 2004:123, 339).

чај. У његовом приповиједању особине косовско-ресавског дијалекта нису досљедно заступљене, него су само превлађујуће у односу на особине књижевног језика. Разлоге томе дао је сам Д. Михаиловић, констатујући да су и *Чизмаши* и *Петријин венац* написани истим идиомом, „с тим што је разлика у интелектуалном нивоу два наратора – Петрија је неписмена, а Жика Курјак подофицир у војсци – условила да дијалекатска ’деформисаност’ језика те књиге у односу на *Петријин венац* постане ’нежнија’. И ако је *Петријин венац*, као први, могао у дијалекту да иде колико год хоће, односно да од његовог аутора начини некаквог радикала језичког провинцијализма, који води рачуна (сем о оним ’обичним’ прозним нужностима, као што су композиција, ритам, ’певност’ итд.) једино о лексичкој и реченичкој разумљивости његових стилских ’шара’, дотле се у *Чизмашима*, баш због постојања *Петрије*, морало настојати да се према претходном радикализму постави нека фина дистинкција. Тиме би језик једног подофицира остајао исти као у неписмене сељанке, али са знатно већим ’загађењем’ из књижевног идиома, или би – можда се може посматрати и са друге стране – његов трапави стандарднојезички израз био још у приличној мери затрпан дијалекатским ’отпадом” (Михаиловић 2007:14–15).

Чизмаши на другачији начин од *Петријиног венца* праве прекид са дотадашњим језиком српске прозне књижевности. У овом је роману, наиме, у односу на српску језичку романескну традицију обрнута перспектива удјела дијалекта и књижевног језика. Српска је прозна традиција (нпр. у романима Стевана Сремца, Сима Матавуља, Ива Андрића, Бранка Ћопића и др.) дијалекатски надограђивала књижевни језик као језик књижевности, најчешће употребом дијалекатских особина у туђем говору. У Михаиловићевим *Чизмашима* обрнута је перспектива дијалекта и књижевног језика:

језичку основицу романа чини косовско-ресавски дијалекат, који се надограђује употребом књижевнोजичких особина. Овај роман је баш по томе са језичке стране уникатан у српској прозној књижевности – то је роман писан на дијалекту, али дијалекту оплемењеном низом (немалим бројем) књижевнोजичких особина. У питању је виши степен поетизације или белетризације језика дијалекта као језика књижевности. Ако се суодно посматрају језик Михаиловићевог романа *Кад су цветале тикве* и романа *Чизмаши* – онда, казано лингвостилистичком терминологијом, у *Тиквама* статус стилематичних јединица имају жаргонизми као нестандарднојезичке јединице, док, насупрот томе, улогу стилематичних јединица у *Чизмашима* имају стандарднојезичке јединице¹². Зато хибридни језик ова два романа није исти. У роману *Кад су цветале тикве* основица је књижевни језик, а интерферирајућа надградња жаргонски идиом, док је у *Чизмашима* основица дијалекатски идиом, а интерферирајућа надградња књижевни језик. То су два типа, два различита начина поетизације идиома – у једном случају поетизација (белетризација) књижевног језика жаргоном, у другом случају поетизација дијалекта књижевним језиком.

Није, међутим, само по наведеном типу белетризације иновативан роман *Чизмаши*. У књижевним освртима на овај роман већ је указано на то да је он „посебан” и по томе што у њему аутор има поглавља у којима се наводе различити архивски историјски документи, који приоритетно говоре о активностима не-Срба којима се подривају темељи Краљевине Југославије, а самим тим и статус старе југословенске војске у самој Краљевини. У овом роману, наиме, „граница између језичког и опажај-

12 О стилематичности и стилогености језичких јединица в. Ковачевић (2019:16-17).

ног хоризонта наратора у првом лицу системски се развија војно-историјским документима, који се поврх тога још и коментаришу од стране гласа блиског позицији аутора, а у неким случајевима то се спроводи и до раних осамдесетих година 20. века.” (Ходел 2020:196). Употреба војно-историјских докумената усложњава језик романа. То усложњавање писаца је остварио стилистичким поступком пререгистрације¹³. Језик војно-историјских докумената употријебљен је из књижевноумјетничких разлога као компонента књижевноумјетничког стила. Нелитерарни административно-правни стил којим су писани војно-политички документи „повинује се умјетничкој као основној функцији књижевности, постајући интегрални елемент језика књижевности” (Ковачевић 2019а:169). Тако су на језичком плану *Чизмаши* дво-струко иновативни: најприје по томе што се у њима први пут у језику српске књижевности белетризација (поетизација) дијалекта врши књижевним језиком, а затим по томе што се пререгистрација као поступак литераризације некњижевних функционалних стилова врши не у оквиру књижевноумјетничког стила заснованог на књижевном језику, него у оквиру некњижевног дијалекатског идиома као језика књижевности.

Четврти Михаиловићев роман, а то је роман *Гори Морава*, на језичком плану налази се на размеђу између претходна три и наредна два Михаиловићева романа. То значи да он, с једне стране, наставља, а с друге стране прекида са неким од битних језичких карактеристика претходних романа. Овај је Михаиловићев роман са претходна три романа подударан у томе што је такође роман-исповијест, што значи да је и његов приповиједач хомодијегетички. То је Стеван, односно Стево, који

13 О поступцима пререгистрације говори се опширно у више радова у Ковачевић (2019а).

у ЈА-форми, али не и у форми сказа, прича причу о свом дјетињству и животу у Сењу и Ћуприји. У питању је заправо пишчева аутобиографска животна исповијест. Роман је подијељен у три дијела. И „док у прва два дела остаје доминантна перспектива детета, трећи део почиње знацима да приповедач две деценије касније посећује своје рођаке у Ћуприји” (Ходел 2020: 233–234). На језичком плану језик приповједача, мимо синтаксичких конструкција управног говора, чисти је књижевни (стандардни) српски језик, док је језик ликова, посебно баба-Велике, досљедно дијалекатски. Оно што с језичке стране овај роман чини посебно занимљивим јесте чињеница да језик Стевана приповједача није исти као нараторски у управном и ван управног говора. У управном говору, посебно у прва два дијела књиге у којима Стево приповиједа о свом дјечаштву и младости – његов језик је више дијалекатски неголи књижевни. У питању су фонетско-фонолошки дијалектизми настали различитим поступцима „деформације” књижевне лексеме¹⁴: а) рестрикцијом – и то или аферезом (нпр.: *’ајде*; *’ди*; *’раним*; *’ајдуци*; *’оћу*), или апокопом (нпр.: *је л’*; *и’* [= *их*]), или синерезом (нпр.: *рек’о*) – б) адјекцијом (нпр.: *умрела*), и в) супституцијом (нпр. *узми ме*). У трећем дијелу романа, чија радња се догађа двадесет година након радње другог дијела, у репликама управног говора *ја*-приповједача неке од дијалекатских форми лексема из младићког периода замијењене су стандарднојезичким (нпр. *хоће*, *умро*), тако да се сусрећу само по двапут реализована два фонетска дијалекатска облика лексема: апокопирано *је л’* и аферезично *’оћу*.

Тако је роман *Гори Морава* исприповиједан књижевним језиком у *ја*-форми, мимо синтаксичких конструкција управног говора у којима су и говор ликова и при-

14 О тим поступцима, којима дијалектизми у књижевном тексту добијају статус стилеме, в. у Ковачевић (1998: 11–23).

повједачев говор или потпуно (кад су у питању ликови) или дјелимично (кад је у питању приповједач) дијалекатски. Та диференцијација језика *ја*-приповједача у ауторском и у репликама управног говора највећа је језичка новост коју доноси Михаиловићев роман *Гори Морава*. Будуће анализе језика српских романа показаће је ли и овај поступак први пут у српској романескној прози примијенио Драгослав Михаиловић.

Романом *Гори Морава*, посматраним у суодносу с претходним романима Михаиловић је направио властити језички преокрет у односу на књижевни језик. Док је језик претходна три романа или у потпуности заснован на некњижевном идиому (*Петријин венац*) или је у питању хибридни језик настао интерференцијом некњижевних идиома и књижевног језика (*Чизмаши* и *Кад су цветале тикве*), дотле је језик романа *Гори Морава* – мимо језика ликова – написан чистим књижевним језиком. И управо је то оно што повезује овај роман са наредна два Михаиловићева романа, са романом *Злотвори* (1997) и романом *Треће пролеће* (2002). Та два Михаиловићева романа написана су такође књижевним језиком. За разлику од сва четири претходна романа, та два романа нису романи-исповијести, него потпадају под „балзаковски тип романа” (Сретић 2020:241), тј. тип друштвеног романа у коме се јунак, уз опис његовог понашања, поставља у различите историјске околности. Романи-исповијести имају хомодијегетичког приповједача па им је иманентна *ја*-форма приповиједања. Насупрот њима, балзаковски тип романа тражи „свезнајућег приповједача”, тако да је њему иманентно приповиједање у *он*-форми. И *Злотвори* и *Треће пролеће* исприповиједани су у *он*-приповједачкој форми. У оба романа ауторски (приповједачев) језик је чисти српски књижевни језик (истина погдјегде проткан покојом семантички нестандардном лексемом), док је говор ликова као туђи говор и у једном

и у другом роману по правилу мање или више „засићен” нестандарднојезичким особинама. Начин онеобичајења језика ликова у односу на ауторски језик готово да је подударан ономе из романа *Гори Морава*. Од нестандарднојезичких особина у управном говору ликова најчешћи су фонетско-фонолошки дијалектизми. У роману *Треће пролеће* то су исте врсте фонетско-фонолошких дијалектизама које сусрећемо и у роману *Гори Морава*. У роману *Злотвори* језик ликова је, међутим, нестандарднојезички „усложњен”. У том је роману првенствено у трећем лицу испричана прича о Голом отоку, кроз причу Ђупричанина Јове Веселиновића, најприје опанчарског радника, потом народног хероја па управника голооточког логора. Будући и сам голооточки заточеник, Д. Михаиловић је у конструкцијама туђег говора овога романа пренио и дио свог голооточког језичког искуства. О каквом искуству се ради, говорио је и сам Михаиловић: „Макар кад је о језику реч, могао бих да кажем да сам у затвору прошао кроз велику језичку животну школу. Југословенски политички затвори и логори били су у педесетим годинама праве Вавилонске куле разних народа и људи и у њима је просто врло од муљања свакојаких језика и дијалеката. Хтео не хтео, морао си да их слушаш и морао си да настојиш да их разумеш. Моја послезатворска различита занимања и путовања по Југославији у томе су ме и ’усавршавала’, али готово је сигурно да сам још на Голом отоку, на слух, научио да разумем и словеначки и македонски и да не само разликујем него, кад буде потребно, и интерпретирам говор једног Босанца, Црногорца, Далматинца, Војвођанина или Херцеговца. Не могу рећи да сам о свима покушавао и да пишем дијалекатски, нити су ми дијалекти преокупација у раду, али, ако не зазвучи претенциозно, понекад сам којем јунаку прилазио готово равнодушно, и не бих најбоље знао како да га ’решим’, све док не проговори” (Михаиловић 2007:19). Зато је у

Злотворима, и у односу на *Треће пролеће* и у односу на *Гори Морава*, у говору ликова највише специфичних (не) стандардних језичких особина.¹⁵

* * *

До сада смо у раду анализирали (међу)однос језика Михаиловићевих романа и српског књижевног језика, или друкчије речено: (међу)однос књижевног језика и језика књижевности на основу језика романескне прозе Драгослава Михаиловића. Анализа је, уз то, показала и које су сличности а које разлике кад се Михаиловићеви романи пореде међусобно. Тешко да би се могло рећи да је језик иједног од Михаиловићевих романа у потпуности подударан са језиком другог романа. Језички су, без сумње, најближа два посљедња Михаиловићева романа – *Злотвори* и *Треће пролеће*, будући да у ауторском говору репрезентују српски књижевни језик.

За крај анализе међуодноса књижевног језика и језика романа Драгослава Михаиловића издвојили смо једну синтаксичку конструкцију карактеристичну за све Михаиловићеве романе, а која својим актуелним стандарднојезичким статусом на најбољи начин „осликава” Михаиловићев „прагматички поглед” на књижевни језик и језик књижевности. Ријеч је о зависносложеној временској реченици с везником *колико*.

15 Тако нпр. у говору ијекаваца, посебно Црногораца, Михаиловић досљедно употребљава ијекавске облике лексема (нпр. *нијесу*, *стријелац*, *овдје*, *ђе* и сл.) . На готово карикатуралан начин Михаиловић преноси Титов говор, уп: „Ћему ту”, упитао је размишљајући: да ли се овдје каже *ћ* или *ћ*, [sic!], „ћему техника, оњи све треба да раде рућно.” (1997: 249); „Ја ње знам, другови”, додавао би [Тито] подрхтавајући од јарости, „шта да се с оваквим непријателима ради! Ње знам ни да љи су уопће људи! Ево вам га, па рјешите сами! Ја више с њим не могу, то мене превише њервира!” (1997:195), и сл.

У монографији о временској реченици у српском језику И. Антонић каже да су, дијахроно посматрано, у српском језику постојала 23 временска везника, с тим да се у савременом језику „уочава знатно растерећење система темпоралних везника”, тако да их се „у савременом стандардном језику сусреће 16” (Антонић 2001:360–361). Међу тим везницима, ни оним „историјским” ни оним „савременим”, не наводи се везник *колико*. Временско значење везника *колико* не наводи се ни у Речнику Матице српске, ни оном шестотомном ни оном једнотомном. Али се наводи у Речнику САНУ (1975:798). Наиме, у овом се рјечнику за лексему *колико* под тачком 4.а.2) наводи: „4. у временском значењу а. исказује временску блискост [...] 2) заст. кад радња зависне реченице непосредно претходи радњи главне реченице: чим, тек што. То значење се потврђује са четири примјера из језика народне поезије, Вјенцеслава Новака, Пере Тодоровића и Јанка Веселиновића, од којих наводимо само први, из народне поезије: *Колико је угледао Јанко, / Толико је пред њу ишетао*. Рјечник, дакле, овај везник одређује само као семантички архаизам, тј. као полисемантички везник који се у различитим значењима активно употребљава у савременом српском језику, али је (само) његово временско значење застарјело. Квалификатив *заст.* подразумијева, дакле, временско ограничење употребе која не сеже до актуелног језичког стања, јер се прије њега завршава.

Са таквим одређењем „застарјелости” није сагласна Михаиловићева употреба везника *колико* у значењу непосредног временског претхођења радње зависне у односу на радњу надређене клаузе. Сложене реченице с везником *колико* у том временском значењу Михаиловић је употребио у пет од шест својих романа (примјере једино нисмо пронашли у роману *Гори Морава*). Михаиловићеви романи као да реактивирају временско зна-

чење везника *колико*, укидајући му статус „застарјелости”, пошто његова употреба више није карактеристика само старијих него и актуелног стања српскога језика репрезентованог језиком романа Драгослава Михаиловића. Да је тај везник у временском значењу обичан у готово свим Михаиловићевим романима, експлицитно потврђују следећи из пет Михаиловићевих романа¹⁶ забиљежени примјери:

Колико дође до прага, поче да плаче. (Тикве, 38); Овде, *колико* крене од Рејона, раздрљи се као распоп, засуче рукаве и узме пендрек у руку. (Тикве, 46); У јединици, *колико* стигнем, ево неког капетана Зорића. (Тикве, 50–51); Изађемо, после, ја и отац, па – *колико* замакнемо за капију – загрлимо се и скичимо као пребијени кучићи. (Тикве, 62); *Колико* мало одмакнемо – знам ја шта њему фали! – свратимо у неки бифе. (Тикве, 81); *Колико* она изађе, ја пођем у собу. (Венац, 49); И *колико* чују оно да ће Милијану једанпут можда и да врати, потрче код њени у село и доведу ју кући. (Венац, 132); Ама *колико* тог Каменчета видо таког, одма сам све знала. (Венац, 191); *Колико* изађосмо кроз капију на сокак толико се и они протнуше кроз неку рупу у плот и истрчаше пред нас. (Венац, 205); Стигосмо ми тамо, а стари начелник, *колико* нас угледа, остави они генералчићи и пуковниччићи што се мувају око њега и не дају му да дише, сав му ваздух потрошише, па пође нашем Чичи у сусрет. (Чизмаши, 42); И, дабоме, *колико* си ме пустио с ланца, одма сам се уватио са другари и три дана ме нема код куће. (Чизмаши, 65); И, *колико* је закорачио преко она

16 Податак о томе из ког романа је ексцерпиран примјер, даваће се навођењем у загради иза примјера пуног назива Михаиловићевог романа ако је тај назив једнолексичан (*Чизмаши*, *Злотвори*), односно скраћеног назива ако је назив романа вишелексичан: Тикве (умјесто *Кад су цветале тикве*), Венац (умјесто *Петријин венац*), Пролеће (умјесто *Треће пролеће*). Број странице иза назива романа означава број странице издања романа наведеног у *Изворима* на крају рада.

два-три степеника, осетио је да га чекају. (Злотвори, 306); Сутрадан – *колико* му Стојанка крочи у канцеларију – а, у међувремену све болеснији, једва се држи на ногама – Света је нападе. (Пролеће 38) итд.

Забилежени примјери показује да се везник *колико* у временском значењу сусреће и у Михаиловићевим романима са чистим дијалекатским (косовско-ресавским) језиком (у *Петријином венцу*), и у романима са хибридни-м жаргонско-књижевним језиком (у роману *Кад су цветале тикве*), односно дијалекатско-књижевним језиком (у роману *Чизмаши*), али, што је и најбитније, и у романима са чистим књижевним језиком (у *Злотворима* и *Трећем пролећу*). Та чињеница датоме везнику укида дијалекатски и даје наддијалекатски статус. У свим наведеним примјерима везник *колико* значењски је близак ако не и подударан са временским везницима који означавају непосредно претхођење радње зависне у односу на радњу основне клаузе. А то су везници: *чим*, *како*, *тек што* и *само што*, који у свим наведеним примерима могу замијенити везник *колико* а да се значење сложене реченице не промијени. Михаиловић везник *колико* не употребљава, дакле, намјесто конкурентних „синонимних” везника, него напоредо с тим везницима.¹⁷ Та чињеница упућује на два могућа закључка о статусу временског везника *колико* у Михаиловићевом романескном језику: 1) везник *колико* синониман је временским везницима са значењем „непосредне антериорности” радње зависне у односу на

17 За потврду наводимо по један примјер временских реченица с везницима *како*, *чим* и *само што* из Михаиловићевих романа: *Како* их виде на вратима, тако се разбудих. *Како* их виде, од мене се начини други човек. (Чизмаши, 138); И *чим* уђоше у собу, утрча у купатило уносећи са собом и своју ташну. (Пролеће, 177); *Само што* је сишла с авиона, Зденка је потрчала да их посети. (Злотвори, 244) и сл.

радњу основне клаузе, тако да се његовом употребом само проширују стилистичке могућности изражавања истог типа временског значења, 2) везник *колико* обиљежен је неком семантичком нијансом временског значења неприсутном у значењу осталих конкурентних везника (*како, чим, тек што* и *само што*) са значењем непосредне временске антериорности. За потврду или негирање другог закључка потребно је, међутим, извршити „међуодносну” анализу употребе свих временских везника којима Михаиловић изражава значење непосредне временске антериорности, а то излази из оквира предмета нашега рада, и остаје у задатак будућим истраживачима.

И да закључимо. У раду је извршена анализа међуодноса српског књижевног језика и језика српске романескне књижевности на основу језика романа Драгослава Михаиловића. Драгослав Михаиловић је писац који је, кад је у питању однос књижевног или стандардног језика и језика књижевности, направио прекретницу у србистици. Наиме, од Вука па све до шездесетих година XX вијека готово да се могао ставити знак једнакости између српског књижевног језика и језика српске прозне књижевности. За прекид такве традиције најзаслужнији је Драгослав Михаиловић.

Д. Михаиловић језички „преврат” започиње својим првим романом *Кад су цветале тикве* (1968). У том роману говор хомодијегетичког приповједача представља супстандардни омладински говор Београда средине XX вијека. Тај говор је пун жаргонизама и супстандардних лексема. Зато овај роман и по урбаној теми и по „урбаном” језику представља први и прави урбани роман у српској књижевности. Његове језичке новости прије свега су лексичке, и то жаргонске. Лексичка структура романа јесте иновативна, превратничка, јер јој основ чини београдска супстандардна (и) жаргонска лексика. Граматичка је структура – и морфолошка и синтаксичка

– подударна са структуром српског књижевног језика. Зато се језик књижевности у роману *Кад су цветале тикве* може сматрати *хибридним језиком књижевности*. То је тип језика заснован на интерференцији особина књижевног језика (овдје граматичких) и некњижевних идиома (овдје жаргонске лексике). Хибридни језик књижевног дјела је језик који је на пола пута до чистог – с књижевним језиком потпуно неподударног – језика књижевности. Тај језик нити је потпуно књижевни језик нити је „аутономни” језик књижевности (тј. језик у потпуности одвојен од књижевног језика).

До потпуног разлаза језика књижевног дјела, а самом тим и језика књижевности, са књижевним језиком долази у другом Михаиловићевом роману, у роману *Петријин венац* (1975). У њему је Михаиловић косовско-ресавски дијалекат упустио у књижевноумјетничке сврхе, показујући да и дијалекат, а не само књижевни језик, може бити језик књижевног дјела, односно језик књижевности. И то не хибридан језик књижевности, него потпуни, *аутономни језик књижевности*. То је језик књижевности који је инкомпатибилан књижевном (стандардном) језику. *Петријин венац* прво је књижевно дјело у српској књижевности у коме је језик у потпуности нестандардан, ненормативан – дијалекатски. Зато појава *Петријиног венца* представља историјску прекретницу у међуодносу књижевног језика и језика књижевности. С *Петријиним венцом* први пут у српској књижевности долази до *потпуног* одвајања (разлаза) језика књижевности од књижевног језика.

Трећи роман Д. Михаиловића – *Чизмаша* (1983) – на друкчији начин од *Петријиног венца* прави прекид са дотадашњим језиком српске прозне књижевности. У Михаиловићевим *Чизмашама* у односу на српску романескну традицију обрнута је перспектива дијалекта и књижевног језика: језичку основицу романа чини косов-

ско-ресавски дијалекат, који се надограђује употребом књижевнојезичких особина. Овај роман је баш по томе са језичке стране уникатан у српској прозној књижевности – то је роман писан на дијалекту, али дијалекту оплемењеном низом (немалим бројем) књижевнојезичких особина. У питању је виши степен поетизације или белетризације језика дијалекта као језика књижевности. Али роман *Чизмаши* није само по томе иновативан, него и по у њему примијењеном поступку пререгистрације. Наиме, Михаиловић је језик овог романа усложнио уводећи, из књижевноумјетничких разлога, у његову структуру и војно-историјске документе. Тако су на језичком плану *Чизмаши* двоструко иновативни: најприје по томе што се у њима први пут у језику српске књижевности белетризација (поетизација) дијалекта врши књижевним језиком, а затим по томе што се пререгистрација као поступак литераризације некњижевних функционалних стилова врши не у оквиру књижевноумјетничког стила заснованог на књижевном језику, него у оквиру некњижевног дијалекатског идиома као језика књижевности.

Четврти Михаиловићев роман, а то је роман *Гори Морава*, на језичком плану налази се на размеђу између претходна три и наредна два Михаиловићева романа. Романом *Гори Морава*, ако се он посматра у релацији с претходним романима, Михаиловић је направио властити језички преокрет у односу на књижевни језик. Док је језик претходна три романа или у потпуности заснован на некњижевном идиому (*Петријин венац*) или је у питању хибридни језик настао интерференцијом некњижевних идиома и књижевног језика (*Чизмаши* и *Кад су цветале тикве*), дотле је језик романа *Гори Морава* – мимо језика ликова – написан чистим књижевним језиком. И управо је то оно што повезује овај роман са наредна два Михаиловићева романа, са романом *Злотвори* (1997) и романом *Треће пролеће* (2002). Та два

Михаиловићева романа написана су такође књижевним језиком. За разлику од сва четири претходна романа, та два романа нису романи-исповијести, него потпадају под тип друштвеног романа у коме се јунак, уз опис његовог понашања, поставља у различите историјске околности. Романи-исповијести имају хомодијегетичког приповједача па им је иманентна *ја*-форма приповиједања. Насупрот њима, „друштвени тип романа” тражи свезнајућег приповједача, тако да је њему иманентно приповиједање у *он*-форми. И *Злотвори* и *Треће пролеће* исприповиједани су у *он*-приповиједачкој форми. У оба романа ауторски (приповиједачев) језик је чисти српски књижевни језик (истина погдјегде проткан покојом семантички нестандардном лексемом), док је говор ликова као туђи говор и у једном и у другом роману по правилу мање или више „засићен” нестандарднојезичким особинама. Начин онеобичајења језика ликова у односу на ауторски језик готово да је подударан ономе из романа *Гори Морава*.

Све наведено показује да је у погледу саодноса књижевног језика и језика прозне књижевности Драгослав Михаиловић превратнички писац. Ту превратничку улогу на различите су начине одиграла прва три његова романа: *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац* и *Чизмаши*. Након тих романа Д. Михаиловић је направио властити језички обрт – употребљавајући књижевни језик као језик књижевности у три своја посљедња романа: *Гори Морава*, *Злотвори* и *Треће пролеће*.

ИЗВОРИ

Михаиловић 1998 [¹1968]: Dragoslav Mihailović, *Kad su cvetale tikve*, Banja Luka: Kultura a.d. 1998.

Михаиловић 2004 [¹1975]: Драгослав Михаиловић, *Петријин венац*, Београд: Библиотека Новости, 2004.

- Mihailović 1987 [¹1983]: Dragoslav Mihailović, *Čizmaši*, Beograd: BIGZ, Srpska književna zadruga, Prosveta, 1987.
- Михаиловић 2018 [¹1994]: Драгослав Михаиловић, *Гори Морава*, Београд: Лагуна, 2018.
- Михаиловић 2018 [¹1997]: Драгослав Михаиловић, *Злотвори*, Београд: Лагуна, 2018.
- Михаиловић 2002: Драгослав Михаиловић, *Треће пролеће*, Београд: Д. Михаиловић, 2002.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонић 2001: Ivana Antonić, *Vremenska rečenica*, Sremski Karlovcí – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Делић 2020: Јован Делић, „О Драгославу Михаиловићу – лично, сувише лично”, *ЛИК VI/9*, Андрићград, 33–34.
- Делић 2020а: Јован Делић, „Роман граничник: О роману *Кад су цветале тикве Драгослава Михаиловића*”, *ЛИК VI/9*, Андрићград, 35–37.
- Јанковић 1999: Владета Јанковић, „У пантеону српске књижевности”, у: *Српска проза данас: Ђоровићеви сусрети прозних писаца у Билећи и Научни скуп „Владимир Ђоровић – живот и дело” у Гацку*, приредио Радослав Братић, Билећа и Гацко: Просвјета, 21–25.
- Јерговић 2020: Miljenko Jergović, „Četiri persone jednog pisca”, у: Robert Hodel, *Reči od mramora: Dragoslav Mihailović – život i delo*, превод с немачког Мина Ђурић, Београд: Laguna, 315–320.
- Јовановић 2010: Јелена Јовановић, *Сказ у делима Драгослава Михаиловића*, <<http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=124.0>> (приступ. 26. 12. 2020).
- Јовић 1985: Dušan Jović, „Језички слојеви модерног српског романа”, *Језички систем и poetska gramatika*, Београд: BIGZ, Приштина: Јединство, 79–104.
- Ковачевић 1998: Милош Ковачевић, „Фонолошке фигуре у приповијеткама Стевана Сремца”, *Стилске фигуре и књижевни текст*, Београд: Требник, 11–23.
- Ковачевић 2013: Милош Ковачевић, *Српски писци у озрачју стилистике*, Београд: Филип Вишњић.

- Ковачевић 2015: Милош Ковачевић, *Стилистика и грамати­ка стилских фигура*, IV битно допуњено издање, Београд: Јасен.
- Ковачевић 2017: Милош Ковачевић, „Књижевни језик и језик књижевности”, *Српски језик под лупом науке*, Београд: Завод за уџбенике, 45–67.
- Ковачевић 2019: Милош Ковачевић, „Разлаз српског књи­жевног језика и језика књижевности”, у: *Значај српског језика за очување српског културног идентитета II: Српска књижевност као основа српског језика*, уредник Милош Ковачевић, Андрићград, 2019, 11–29.
- Ковачевић 2019а: Милош Ковачевић, *Стилске доминанте српских прозних писаца*, Андрићград: Андрићев институт.
- Милорадовић 2008: Софија Милорадовић, „Једно могуће читање *Петријиног венца*: књижевно дело као етнодијалекатски текст”, у: *Слике културе некад и сад. 60 година Етно­графског института САНУ*, Зборник 24, уредник Зорица Дивац, Београд: Етнографски институт САНУ, 223–236.
- Михаиловић 2007: Драгослав Михаиловић, *Мајсторско перо*, Београд: Д. Михаиловић.
- Пецо 1997: Асим Пецо, „Један поглед на граматички систем у роману *Петријин венац* Д. Михаиловића”, у: *О српским народним говорима*, зборник радова с научног скупа, Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа”, 45–53.
- Радовић Тешић 2011: Милица Радовић Тешић, „Лексички нивои у прози Драгослава Михаиловића”, у: *Српски језик, књижевност, уметност, књ. 1: Књижевни (стандардни) језик и језик књижевности*, уред­ник Милош Ковачевић, Крагујевац: Филолошко-умет­нички факултет, Скупштина града Крагујевца, 69–74.
- Ракић Милојковић 1996: Софија Ракић Милојковић, „Употреба генитива у језику два романа Д. Михаиловића (*Петријин венац* и *Гори Морава*)”, *Зборник Матице српске за филоло­гију и лингвистику XXXIX/II*, Нови Сад, 199–208.
- Речник САНУ 1975: *Речник српскохрватског књижевног и народ­ног језика*, Књига IX, Београд: Институт за српскохрватски језик.

Сретић 2020: Милена Сретић, „Поетска функција језика у прози Драгослава Михаиловића”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* LXVIII/1, Нови Сад, 239–249.

Танасовић 2018: Тања Танасковић, *Територијално раслојена лексика у књижевном делу Драгослава Михаиловића*, необјављена докторска дисертација, одбрањена на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 2018. године.

Ходел 2020: Robert Hodel, *Reči od mramora: Dragoslav Mihailović – život i delo*, превод с немачког Мина Ђурић, Београд: Laguna.

Miloš Kovačević

DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ'S NOVELS BETWEEN LITERARY LANGUAGE AND THE LANGUAGE OF LITERATURE

Summary

The paper analyzes the relationship between the Serbian literary language and the language of Serbian novel literature on the basis of the language of Dragoslav Mihailović's novel. Dragoslav Mihailović is a writer who, when it comes to the relationship between literary or standard language and the language of literature, made a turning point in Serbian studies. He begins the linguistic „overturn” with his first novel *When Pumpkins Blossomed* (1968). In this novel, a type of hybrid language of literature was created, based on the interference of features of literary language (here grammatical) and non-literary idioms (here jargon vocabulary). That language is neither a fully literary language nor is it an „autonomous” language of literature.

The complete difference between the language of literature and the literary language occurs in Mihailović's second novel, in the novel *Petrija's Wreath* (1975). In it, Mihailović employed the Kosovo-Resava dialect for literary and artistic purposes, showing

that the dialect, and not only the literary language, can be the language of a literary work, that is, the language of literature. And not a hybrid language of literature, but a complete, *autonomous language of literature*.

The third novel by D. Mihailovića - *Čizmaši* (1983) - in a different way than *Petrija's wreath*, makes a complete break with the previous language of Serbian prose literature. Linguistically, *Čizmaši* are innovative in two ways: first, because for the first time in the language of Serbian literature the fictionalization (poetization) of the dialect is done in literary language, and then because re-registration as a procedure of literalization of non-literary functional styles is not within the literary-artistic style, in literary language, rather than within a non-literary dialectal idiom as the language of literature.

All of the above shows that in terms of the relationship between literary language and the language of prose literature, Dragoslav Mihailović is a revolutionary writer. This revolutionary role was shown in various ways by his first three novels: *When Pumpkins Blossomed*, *Petrija's Wreath* and *Čizmaši*. After these novels D. Mihailović made his own linguistic turn - using literary language as the language of literature in his three last novels: *Gori Morava*, *Zlotvori* and *Treće proleće*.

Key words: Dragoslav Mihailović, literary language, language of literature, hybrid language of literature, autonomous language of literature, conjunction of time *how long*

Јелена Р. Јовановић Симић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српски језик са јужнословенским језицима

82.09+821.163.41-31.09 Mihailović D.

СОЦИОЛЕКАТСКИ ПЛУРАЛИЗАМ
ИЗРАЗА У ПОЕТСКОМ ВЕРБАТИВУ
ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА
(НА ПРИМЕРУ РОМАНА
КАД СУ ЦВЕТАЛЕ ТИКВЕ)

Циљ нам је у овоме раду указати на поетолошку мотивацију Михаиловићевог језичко-стилског отклона од стандардног узуса, те и на наратолошку специфичност засновану на одабиру говора једне друштвене групе у једном историјском тренутку у Србији. Размотрићемо вербализацијске поступке и начине изражавања, и с њима у вези поставити питања естетике, адекватности и ефицијентности Михаиловићеве прозе, на грађи романа *Кад су цветале тикве*.

Кључне речи: језик, стил, социолекат, наратив, вербатив.

1. Уводне напомене

1. У разматрању Михаиловићевог вербатолошког израза поћи ћемо од Бахтиновог разумевања 'језика' (1989: 24–25). Без обзира на називе 'дијалекат', 'жаргон'

* jelenajo@beograd.com

итд., аутор сматра да друге категорије чине суштину, тј. одређују унутрашњи живот уметничког дела, а рекло би се и сваког другог духовног производа људске врсте. Ти састојци текста јесу додуше у вези са језичком материјом, али не чине саставни део језичке струкуре дела. Па према томе, Бахтинови појмови 'језика', 'дијалекта', 'жаргона' итд., иако сигурно упућују на поједине слојеве и сфере симболичких система, ипак нису строго лингвистички појмови, већ се тичу и 'друштвене свести' ('општег мњења' – Бахтин 1989: 59), дакле колективних схватања и веровања друштва у којем језик функционише, и у којем се граде конкретне комуникацијске форме – језички искази.

а) У својим разматрањима о роману Бахтин изјављује (1989: 16) да је „стил романа у слагању стилова”, а „језик романа је систем језика”. Ова теза донекле наводи на стварни језички, дакле социолекатски плурализам израза који – по Бахтинову мишљењу – чини 'композицију' и/или 'стилистику' романа:

Роман је уметнички организована друштвена говорна разноликост, понекад вишејезичност, и индивидуална дисонанца. Унутрашња раслојеност јединственог националног језика на друштвене дијалекте, манире група, професионалне жаргоне, језике жанрова, језике генерација и узраста, језике праваца, језике ауторитета, језике група и пролазних мода, језике друштвено-политичких дана па чак и часова (сваки дан има своју паролу, свој речник, своје акценте); та унутрашња раслојеност сваког језика у сваком датом тренутку његовог историјског постојања нужна је претпоставка романескног жанра: друштвеном говорном разноликошћу и индивидуалном дисонанцом израслом на њеној основи роман оркестрира све своје теме, сав свој приказивани и одражени предметно-смисаони свет.

б) Заиста диференцијација ауторске речи и говора јунака, те специфичност индивидуалног израза прика-

зане средине и појединаца, јесте фактор у вајању карактера и мотивисању поступака актера дела, али им се не може приписати озбиљнији научни статус у спознавању унутрашње суштине романа. Уосталом, сижејна грађа делом је директни резултат когнитивне активности 'приповедне инстанце', а делом прераде ове грађе по мотивационим регулама колективног искуства и општег мишљења, идеолошких уверења, предрасуда, тежњи и интуитивних спознаја, једном речи: 'културе' колектива којем приповедач припада, и његове личне. И управо поменути културолошки елементи чине вредносну потку приче; имагинативна дорада или прерада значи преуређење сирове грађе у фабуларну структуру, и сви ови састојци допуњени елементима који долазе из схватања и ставова причаоца – формирају идејно језгро које називамо поруком.

2. Р. Симић – говорећи о квалитету стила (2001) – истакао је 'чистоту' као вредност која се теоријски-традиционално уздизала до највишег идеала, и дуго сматрала условом, и првим критеријем за оцену вредности не само језика свакодневице, науке итд., већ и поетског језика, па и поетске речи у целини. А 'чистота' не значи само ненатруњеност страним елементом, већ и изворност, самосвојност.

а) Дакле, све док је ниво ефицијенцијске вредности висок, и језик и стил могу одисати лепотом и бити 'савршени' чак иако одступају од књижевног језика. Све док је тај један критеријум испуњен, језик у књижевном делу можемо сматрати адекватним, па и када припада социолекту и дијалекту.

За разлику од стандардног књижевног језика, језик књижевности је знатно шири и подразумева неограничен однос писца према језичкој реалности. Потребу да се изрази и створи одређено књижевно дело, он ће задо-

вољити тако што се неће придржавати постојећег језичког стандарда, одн. норми књижевног језика. Посежући за нестандартним језиком, писац успоставља комуникацију са знатно ширим културним искуством и језичким наслеђем везаним за дијалекте и сленг. Такав однос је потврђен и као такав има потпуни стваралачки легитимитет (Михаиловић и др. 2008: 34).

б) Бавећи се овим питањима, другим поводима (Јовановић 2009: 257), – ми смо пошли од Вуковог идеала чистоте и правилности који је повезан са тежњом ка савршенству језика. Управо се савршенство постиже значајком употребом језичких ресурса и укусом, иако језик књижевне уметности подлеже у неким правцима и друкчијим законитостима, „пре свега законитостима књижевне естетике, стваралачке уверљивости, сликовитости итд.” У том смислу је важно уочити како се жаргонизми и колоквијализми, и друге дијастратске језичке варијације уграђују у структуру романа *Када су цветале тикве*, те како Михаиловић дијалошком или монолошком прогресивном сукцесијом компоује наратију, развија тему и карактеризацију ликова – чинећи стилске поступке упечатљивим, а вербатолошке препознатљивим.

3. Уосталом, роман *Кад су цветале тикве* није толико специфичан и уникатан по тематици или некој другој структурној одлици, колико по обликовању и стилској активацији, али и функцији коју језик у њему има. Управо сâм језичко-стилски одабир и начин његове активације у овом делу представља продукт јединственог стила самог писца и његовог идиолекта. Често се тврди да је „стил једнога писца исто толико јединствен и особит колико је то и отисак његовог прста” (Лешић 1987: 196), те се Михаиловићева оригиналност у овом роману огледа осим у одабиру нестандартног језика, и у ауторској позицији у наративу. Употреба социоекта

има још једну, чини нам се, значајнију функцију, а то је карактеризација ликова. Одабиром адекватног језичког израза за своје јунаке, писац их непосредно описује, даје нијансе њихових нарави и понашања, јер „личност у једном роману – мишљења је Лешић (1987: 13) – израста из језика којим је описана, из низа ријечи и реченица којим о њој говори писац или којим она сама о себи говори. И само преко тих ријечи и реченица она из дјела улази у нашу свијест и добива карактер бића са властитом егзистенцијом”.

2. Анализа грађе

1. У анализи грађе лингвистичка метода биће инструментализована како би се аналитички расклопили наратолошки и вербатолошки поступци Драгослава Михаиловића, те како би се у синтетичком методолошком поступку указало на текстолошку специфичност романеског стила писца. У методолошком смислу, лингвистички ниво анализе биће успостављен преко граматичких и лексичких облика, јер се у њима најлакше препознају социолекатске варијације Михаиловићева поетског израза. Да би се уметничко уобличење и стилско активирање дијастратски селектоване језичке грађе могло интерпретирати са аспекта њене стилске адекватности, подесности и ефектности – неопходно је било изоловане примере посматрати као диктум у односу на целовитост романеског наратива као његовог модуса (исп.: Валгина 2003).

2. Жаргонизација, колоквијализација и урбанизација израза у роману *Кад су цветале тикве* – А. Милановић објашњава реакцијом на ново поимање стилистичке норме у лингвостилистици, одн. на њено разједначавање од граматичке норме. „Процес је започео – тврди Мила-

новић (у: Михаиловић 2008: 46–47) – Михаиловићевим романом *Кад су цветале тикве* објављеним 1968. г. писаним језиком у којем се отклон од књижевног језика огледао не у селекцији дијалекта, већ београдског жаргона”. А жаргонизација није само супстандардизација књижевно-језичке грађе (исп. и: Симић 2000: 86), и њихово прикупљање у сабирним центрима неофицијалности, приватности, антинормираности итд, већ и размена материјала међу функционалним стиловима (Симић и Јовановић 2002: 257).

2.1. Комбинацијом уобичајених наративних поступака са иновативном перспективизацијом причања – Драгослав Михаиловић у роману *Кад су цветале тикве* монодрамски и исповедно опричава Љубу Сретеновића, боксера са Душановца. „Јунак *Тикава* – опажа Јеремић (1976: 161) – замишљен је, дакле, као казивач у потпуности одговоран за избор најситнијих сегмената догађаја о којима се прича [...]”. Колоквијализација је овде у вези и са интерактивношћу, тј. интердискурзивношћу, јер јунак одређеним вербатолошким подстицајама, нпр. обраћајним, директивним и гестовним формама – призива квазисаговорника:

Видите ли оног белоглавог дечака тамо? Да, личи. (КЦТ 9)
 По томе су нам, као што видите, обичаји исти. (КЦТ 11)
 Тада уђем у Љубљану, или у Цеље или Марибор – ниже да идем немам храбрости: о Београду да вам и не причам – застанем и паркирам се поред тротоара. (КЦТ 14)
 А ви, ако некад одете на Душановац, погледајте га добро. Чујем да се променио; ако. Тада ћете се можда сетити да овде живи један човек који и кад стоји и кад хода и кад се смеје и кад слави – плаче за њим [...] (КЦТ 115)

Тако вам је то било. То вам је готово све. (КЦТ 111)

а) Поред директног обраћања у прва три примера, у

четвртом – *А ви, ако некад одете на Душановац, погледајте га добро* – јавља се и суптилна наративна агитација да и читалац узме учешћа у осведочењу дескриптива. У првом случају, на пример, модус *Да, личи* није директни коментар диктума (упитног констатива) *Видите ли оног белоглавог дечака тамо?* – већ је представљен као 'дозивна' форма, којом се скреће пажња саговорнику о присуству говорника у његовом комуникативном пољу. Целина првог исказа свакако има карактер 'фразе', па *Видите ли...?* не само да скреће пажњу на околним лексемама описан садржај, већ га и карактерише као вредан пажње, те и дозива одговор: *Да, личи*. А и тип излагања је самим тим одређен као експликативни – а не, дакле, наративни, каквим би се по себи могао схватити. Но, у целини узев наведене примере, може се рећи да је овде више реч о описним конструкцијама које прикривају и ублажују директивни или обраћајни тон, боље рећи које преобраћају прескрипцију у дескрипцију са секундарним инструктивним значењем. Дакле, било да је реч о монолошким или дијалошким, простим или сложеним, директним или индиректним, спонтаним или реторичким исказима – за све њих важи да их истовремено карактерише интенционална персоналност и ритуална идиоматизованост.

б) Директни говор миметичког дискурса са мање дистанце описује садржај него индиректни дијегетичког, јер такав говор, „подражавајући” догађаје – убедљивије делује него дијегетички дискурс са својим описима (Женет 1980: 104). На тај начин причалац приче добија могућност варирања вероватноће исказа, и уласка у игру око реалности описаних догађаја (испоредимо, на пример, пети случај: *Тако вам је то било. То вам је готово све*). Према томе, комуникативна природа Михаиловићевих исказа директно произлази из самог појма говорног жанра као облика у који се уливају 'живи' искази – тј.

он је утопљен у реалну ситуацију општења 'говорника' и 'другог' (исп.: Дементјев 2010: 8). Лингвистички и вербатолошки се стварање илузије разговора и неформалне атмосфере између читаоца и главног јунака подупиरे и употребом партикулизованог и десемантизованог презентатива *кажем*. Оно овде фигурира као конститутивна база приповедања, а остатак исказа као вербатив, тј. као база 'тематске прогресије':

Кажем, није остављао богзна какав утисак, стварно није био велики боксер, нити га се данас ико сећа, али је зато био један од оних који умеју да смрсе конце многим бољима од себе. (КЦТ 21)

После тога сам, кажем, боксовао још сто четрдесет пута и за све то време изгубио свега девет борби. (КЦТ 23)

А и ја сам се, морам да кажем, најзад ипак био научио дисциплини. (КЦТ 24)

То је погодан начин да аутор окарактерише индиректно и себе као 'уводни израз' – *кажем*, а и да целу формацију обележи као квазидијалогски тип излагања. Као и код парентезе, овде уметнута исказна структура може објаснити примарну, или може личити на њу (исп.: Бал 2000: 41).

в) Деиктичност и гестовност комуникације у Михаиловића има улогу подсећања приповедачаевог на дискурзивно присуство читаоца као саговорника, актуализовано просторно и временски:

А панталонице нам, овако, трепере. (КЦТ 16)

Овако дигао руку. (КЦТ 36)

Ја овако, раширених руку и ногу – на леђа! (КЦТ 22)

Одем право у Звезду. Они овако – раширених руку. (КЦТ 46)

Сва је била, и овако показује руком, рањава. (КЦТ 59)

И нешто овако, као на тигању држи у руци. (КЦТ 78)

А нешто ми овако, као јаје, као песница, прође кроз гркљан

и леже на срце. (КЦТ 79)

Држи се, овако, за лактове као да јој је зима. (КЦТ 105)

Адвербијали 'овако' и 'онако' идентификују предмет експликације, те се у исказима практично другим речима понавља оно што је садржано и у 'овако' и 'онако'. Идентификатив, дакле, прецизира садржај констатива, и тиме појачава његов информативни учинак. Према томе, смисаони однос међу деловима исказа не мора обавезно бити схваћен као експланација већ и као проста контингенција. У сваком случају је јасно да се у оваквим структурама испољава и препознаје начин излагања као опис, приповедање, тумачење, дефинисање и објашњавање. Уз то, неки искази су 'перцептивни', директно суочљиви са стварним чињеницама (као сви искази горенаведени, изузев седмог). Седми је исказ, пак, општији, и непроверљив директно, али је из њега изводљив исказ који је 'перцептиван'. Могло би се једноставно – у светлу Карнапових разматрања о 'теоријском' и 'асерторичком' смислу (1999) – устврдити да је теоријски смисао својствен седмом исказу, директно непроверљивом, као апстрактнијој теоријској исказној форми, док се асерторички смисао везује за преостале проверљиве исказе, као за оне који су непосредно сучељени са стварним чињеницама, и имају сазнајни карактер.

г) Нижи облици исказних форми које налазимо у роману *Кад су цветале тикве* – нити имају обележја функције, нити могу чинити вербатив, сем удружени са другим, по правилу формама вишег структурног нивоа. Овде мислимо на ономотопеје:

А онај војак ме гледа, па моју потврду – фик-фик – на четворо. (КЦТ 47)

И тако, премећем ја по глави, кад одједном, капија: кврц. (КЦТ 105)

После месец и по, уместо да пусте њега, дођоше по Андру.
Крк! (КЦТ 37)

Најзад, одједанпут се саже као јеж, опет ми се увуче у плексус, ту ме ваљда само два пута опали, док ме не отвори, и дуф! – опет онај аперкат. Ја овако, раширених и руку и ногу – на леђа. (КЦТ 22)

Мало задуван, полетео је и трећи пут. Извукох му се опет и тада – дуф! – из све снаге га погодим у груди. (КЦТ 95)

Начиним финту, па га левом двапут, једним за другим, поткачим у главу. Ништа страшно; али он ми се рефлексно отвори и ја опет – дуф! – још јаче него малочас, у прса. Он се поведе уназад, и остаде на ногама. Али тада из њега провали. (КЦТ 95)

Употребом ономатопејских речи главни јунак дочарава одређене сегменте своје исповести (исп.: Јеремић 1976: 163), и скреће пажњу на неке значајне или преломне тренутке. Тако први пример: 'фик' – акустички дочарава чин цепања хартије, а психолошки – нерасположење војника чији је захтев за одлагањем војске одбијен. Други пример доноси звук 'кврц', који испушта капија кад је неко отвара, и сугерише да је тај звук пренео јунака из својих мисли у дворишно дешавање. Трећи пример одсликава изненађеност јунака неочекиваним развојем догађаја који је у вези са хапшењем брата, а потом и оца, те ономатопејска реч 'крк' кондензује у себи немир и изненађење. У четвртм примеру, међутим, употреба ономатопејске речи 'дуф' открива дубљи емоционални слој приповедачевог исказа: доживљавај пораза у рингу и губитка битке са моралним начелима.

Готово у свим случајевима 'модус' представља директни коментар 'диктума', и у свим случајевима ономатопеје представљају по типу исказа чисту експресију, која се без вањског ослоња не може спецификовати. Пратећа изјава говорника управо обавља ту спецификацију, па је по вербатолошком статусу његов експланан-

дум или 'модус'. То значи да ономатопеје у овој структурној констелацији представљају својеврстан 'диктум', а однос у глобалној структури је реципрочан: колико 'објашњење' открива природу 'диктума', толико и овај утиче на објашњење, тј. на 'модус'.

2.2. Следећи наш задатак овде јесте пратити жаргонизацију изазвану лексичким средствима, и утврдити како она тематски групише исказе. Жаргонска лексика утиче на линеарни развој теме исказа из тематског језгра, контролише тзв. 'следно кретање' исказног смисла (Хјелмслев 1980), тј. 'кретање тематских елемената' (Жирмунски 1928), рекли бисмо 'кретање значења' (Ричардс 1961), или 'тематску прогресију' (Данеш 1970, Гловацки-Бернарди 1988).

а) Клаузалне структуре које чине спој у вербативној формацији – свуда су обједињене у мање или више јединствену исказну форму. Било да је у функцији експланатума, било експланандума, било просто контингентне форме – жаргонска лексема као јединица игра кључну улогу у одређењу типа 'излагања'. Исказ, пак, као спој експланатума и експланандума, увек је у нашим примерима носилац симптома 'начина излагања' који можемо назвати колоквијалним. Семантичке масе чији су носиоци жаргонизовани лексички склопови исказа – управо као 'склопови' изграђени специфичним синтаксичким структурама и надсинтаксичким средствима кохезије исказа – попримају из тих склопова обресе смисленог излагања, и исијавају из њега поруке које у њега уграђује писац, као унутартекстовни покретач и главни носилац комуникацијског акта. Као што рекосмо, кључно место у овоме има жаргонска лексика, и то ћемо показати разврставајући исказе у одређене тематске регистре.

аа) Очито је најбројнија група примера која као микротему има породичне односе:

Кева¹ у црнини: згрчила се и ћути на шамлици. (КЦТ 59)
 Дobar део својих ствари био сам понео у Београд и тамо их оставио. Кад ми умре ћалац². (КЦТ 81)

Ђале, необријан, испијен, тумара по дворишту. (КЦТ 59)
 Сутрадан, на станици, мој стари на перону уштогљен као да је пошао у позориште. (КЦТ 78)

Други или трећи дан по доласку отишао до предузећа. И, богами, отпустили мога маторога. (КЦТ 43)

Када смо се буразер³ Влада и ја пре три године срели у Италији и ја му то испричао, он се упишао од смеха. (КЦТ 13)

[...] иако ми је швеца⁴ била пуних седам година млађа од мене, ја сам био кевин љубимац, њена маза (КЦТ 15)

Ко ти је то?, Швестерка, кажем. Сестра. (КЦТ 58)

Највеће Љубине несреће везане су за породицу, па је присуство лексике из сфере породичних односа очекивано, а и њихова жаргонска номинација (изузев једног случаја када се 'отац' одмила назива *татом*: *Изненади ме ти тата, најзад кажем*. КЦТ 80).

Однос према себи такође је у истом кругу социјално-психолошки мотивисаних исказних структура:

И кад нас је прошле године један такав био покрао – ништа страшно: дрпио једно моје одело, и неке ситнице, али ја сам се јео као Месец: ето такви смо! (КЦТ 11)

Кроз глас свог јунака Љубе Сретеновића писац овде проговара фразеологизмом 'јести се као Месец', доприносећи тако оригиналности и сликовитости израза. Ова идиоматизована конструкција представља варијантни облик фразеолошке јединице 'јести се као млад Месец' (РМС 1967–1976: „јакo се секирати”), те својом аплика-

1 „Мајка, старија жена” (Андрић 2005: s.v.).

2 Ђалац, ћале, стари, матори – „отац” (Андрић 2005: s.v.).

3 „Брат, друг” (Андрић 2005: s.v.).

4 Швеца, швестерка – „сестра” (Андрић 2005: s.v.).

тивном транспозицијом битно утиче на смисаону структуру исказа у целини, а као мнемотехничко средство, значајна је подршка његовој вербатолошкој импровизацији.

аб) У круг исказа којима се изриче став према некоме или нечему спадају и следећи:

Не зарезујем⁵ ја то: ко, бре, шмиргла уши Русовцима док на овом свету има толико риба! (КЦТ 37)

Сад се ни то више не ферма. (КЦТ 49)

Леба ми, везе немају⁶. Али, овако резонују: ако си ти луд, слободно и то можеш да будеш, и имаш права на то, само немој да направиш неки изгред. (КЦТ 12)

Глаголске јединице су у свим примерима носиоци жаргонске и колоквијалне варијације вербатива, те су њихове функције у директној зависности од комуникативних функција исказних форми, чија је структура базни моменат у склапању вербативне структуре. Комуникативна енергија исказа, дакле, проистиче из његовог структурног склопа и испољава се као смисао, а смисао се управо састоји у сврховитости структуре – у индикацијским функционалним типовима глаголских облика у предикату реченице, тј. као 'констатација' или 'извештавања' (у првом и другом примеру) или као заклетвена форма (у трећем).

У првом примеру одрични облик глагола 'зарезивати' показује општи негативни однос према некоме или нечему, непридавање пажње, немарење за некога или

5 „Ценити, уважавати, хајати за некога, марити за некога, обраћати пажњу на некога, обазирати се на некога, указивати основно поштовање” (Андрић 2005: s.v.).

6 „Не знати, бити беспредметан, бити неспособан, неталентован, немати никаквог смисла за нешто, бити безначајан, бити глуп, неподесан, незанимљив, бити лош” (Андрић 2005: s.v.).

нешто, а глагол 'шмирглати', у истом примеру, доживео је не само жаргонизацију већ и вулгаризацију основног значења. Овде је реч и о једном иновативном споју 'шмирглати уши', који сликовито представља интензитет невољног слушања. У другом примеру 'не фермати', практично, има слично алузивно значење (РМС 1967–1976 и Андрић 2005): „не ценити, не уважавати, не хајати, не марити за неког, не обраћати пажњу, не обазирати се на неког, не указивати основно поштовање”. У трећем примеру фразеологизацијом жаргонске конструкције 'немати везе' искоришћен је колоквијални потенцијал из истог семантичког круга (РМС 1967–1976): „разг. бити потпуно неупућен у нешто, бити незналица”. Овај пример је упечатљив још по једном моменту – клетвеним обртом истичу се дистинкцијски симптоми по којима се директно упућује на садржај, без посредништва 'говорникових' мисли или оцена о вредности тих симптома. Полипредикативни исказни контингент у другом делу исказног комплекса започиње антиципираном супротношћу: *Али, овако резонују: ако си ти луд, слободно и то можеш да будеш, и имаш права на то, само немој да направииш неки изгред*. Инструктивност је овде изражена индиректном прескриптивношћу, али је та прескрипција на неки начин праћена и описом садржаја којег се прескрипција тиче.

б) Значајну квантитетску партиципацију имају и примери исказа у којима жаргонска лексема тематски перспективизира исказ у квалитетски нови вербатив:

Дошао неки даса⁷ из тих новина. (КЦТ 12)

Они јесу били дасовани, нема збора, и сви су имали своје цуре. (КЦТ 27)

7 Даса – „младић, момак, господин, љубавник, мушкарац са којим се девојка забавља, мушкарац који импресионира, талентован човек, дотеран, одн. елегантан мушкарац, кицош”. Исп. дасован – „даса” (Андрић 2005: s.v.).

Бежи, ти, лафе⁸, из ових конопаца док још можеш. (КЦТ 22)
 А то се заиста могло десити само фрајеру⁹: у њега обично нико није смео ни да дирне, обично је он био тај који је настрадао. (КЦТ 27)

А то је био opak швалер¹⁰, она мора да падне или земља да се преврне. (КЦТ 34)

А тип¹¹ сачекао да се он роди, па нестало. (КЦТ 10)

ба) Вредносно-социјална конотација исказа изазвана маркираним лексемама – имплицира изванисказну и вантекстовну стварност, чинећи садржај датих исказа социјално перцептибилним и сазнајно акцептабилним. Наиме, сазнајемо да је друштвени миље који је описан у роману окренут мушкарцима који морају бити снажне и привлачне спољашњости, који своје размирице решавају физички, и који морају бити успешни у освајању жена. С друге стране, налазимо и примере исказа у којима жаргонска лексема имплицира надобудног мушкарца без манира, оронулог, са лошим навикама, или лошим карактером:

Ако би то био неки чилагер¹² пензионер или неки мекани тип, Столе Апаш би остао крај зида. (КЦТ 28)

Чекај, циброњо¹³, наместићу ја тебе. Памтићеш ти мене док си жив. (КЦТ 56)

[...] волео је, на пример, да пребије неког цулова¹⁴ на

8 Лаф – „кицош, симпатичан или фер човек, центлмен, добар друг” (Андрић 2005: s.v.).

9 Фрајер – „леп човек” (Андрић 2005: s.v.).

10 Швалер – „љубавник, удварач, заводник, женскарош, мушкарац са којим се девојка забавља” (Андрић 2005: s.v.).

11 Тип – „непознат човек, незнанац, сумњив, одн. непоуздан тип, антипатичан човек; чудан, настран човек; подлац, гад; младић” (Андрић 2005: s.v.).

12 „Старац, чича” (Андрић 2005: s.v.).

13 „Онај који редовно пије лошу ракију” (Андрић 2005: s.v.).

14 „Сељак, простак, примитивац, скоројевић, никоговић, подлац, гад, клеветник, лажов, глупак” (Андрић 2005: s.v.).

пијаци. (КЦТ 19)

Где си ти био кад је њу сваки цикетан¹⁵ могао да одведе у шумицу? (КЦТ 60)

У то време у Загребу је војску служио и неки буздован¹⁶ Огњановић из нишког Радничког, с којим сам се ја већ три пута срео. (КЦТ 56)

Као и остали мангупи¹⁷, негде је радио као машинбравар, али је и тамо, изгледа, умео да се посвађа и удари; често је мењао предузећа. (КЦТ 27)

А онако, иначе, колико сам међу конопцима постајао бољи, и колико сам бокс озбиљније схватао, толико сам био све већи трубач¹⁸. (КЦТ 26)

Каква је то гужва?, питам неког чичу. Јесу ли то туберани¹⁹? (КЦТ 85)

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. (КЦТ 44)

бб) У обема групама исказа присутне су полилексицалне или поликлаузалне структуре, у којима једна форма представља објашњење друге или јој је 'слична', тј. формира са њом низ исказа који по себи представљају дати тип вербатива. То значи да код Михаиловића експланативност као експлицитни однос међу јединицама није општи начин указивања на 'врсту излагања', већ да се ова може препознати и просто по односима међу саставним елементима низа клауза као таквог. Последњи наведени исказ смисаоно се прозрачава кроз жаргон-

15 „Безначајна особа, ситна душа” (Андрић 2005: s.v.).

16 „Глупан, велики неспретњак” (Андрић 2005: s.v.).

17 Мангуп – „мангаш” (Андрић 2005: s.v.).

18 Трубач – „алкохоличар, пијаница, оговарач” (Андрић 2005: s.v.).

19 У *Речнику жаргона* (Андрић 2005: s.v.) налазимо следећу дефиницију: „туберкулозни болесник”, коју прати истоветна дефиниција у *Речнику МС* (1967–1976): „онај који болује од туберкулозе”.

ску лексему 'туберан', са омаловажавајућим призвуком. У кругу исказа којима се изриче оцена некога налази се и последњи наведени пример, у коме се препознаје фразеологизам 'свраке су вам попиле мозак', у значењу „бити луд, бити ненормалан, не знати што треба радити” (Матешић 1982).

бв) Овој групи припадају и имена животиња која су приписана особама по сличности њихових физичких особина или карактера: 'Мита Мајмун', 'Јова Јолпаз', 'Пера Патак', 'Миша Цврчак', 'Љуба Врапче', 'Ивица Лепи', 'Стева Џамбас', 'Љуба Шампион':

Тако пребио Ивицу Лепог, тако удесио Миту Мајмуна, тако прошао Џамбас. (КЦТ 50)

А ми – ја, Јова Јолпаз, Миша Цврчак, Пера Патак – ми ништа, зезали смо маглу. (КЦТ 15)

Као клинци, мене су мангупи на Душановцу звали Љуба Врапче. (КЦТ 15)

Шампионе, вели он, знам за твоју муку. А не долазим зато што не могу да помогнем, ето зашто. (КЦТ 39)

Иако надимци нису елементарна јединица говорне активности, називање надимцима одликује се већим степеном интимности међу саговорницима и сликовитошћу асоцијација, те индиректно утичу на 'излагање'.

в) У свим наведеним случајевима није реч о информативним исказима, који обично износе фактолошку и концептуалну информацију, тј. ауторско виђење света (исп.: Валгина 2003), и које налазимо у приповедним сегментима романа; – реч је овде о верификативним исказима који образују оценску информацију, често под-текстну.

ва) Евалуатива има и таквих којим се исказно квалификују особе женског пола:

[...] Па с неком шољом²⁰ – на Саву или у биоскоп. (КЦТ 26)
 [...] дасо баш си нека стипса. Ево ти твоја герла²¹, кад си баш толико навалио. И фина ти је герла. Чувај је. (КЦТ 29)
 Волео сам рибу²², брате. (КЦТ 26)

Не видим је сасвим добро, али чини ми се, млада цура. И лепа. Никад Апаш није хватао габорџе²³. (КЦТ 89)

И буди фин са њом, то је фина цура. И још је цела²⁴. (КЦТ 31)

То је био човек који ме је одлично познавао, и који је, знајући колико волим да се зезам и јурим²⁵ рибе, умео да навраћа увече мојој кући да преконтролише да ли сам на време легао. (КЦТ 24)

На Душановцу сам ишао с најлепшим цурама. (КЦТ 10)

Почела да ми бари²⁶ кеву, фолира ми маторог [...] (КЦТ 31)

-
- 20 „Ислужена проститутка, досадна девојка, ружна девојка, женски полни орган” (Андрић 2005: s.v.).
- 21 Ова лексема је у *Речнику жаргона* (Андрић 2005: s.v.) дефинисана као: „девојка, проститутка”, док је *Речник МС* (1967–1976) објашњава као: „привлачну, млађу женску особу, девојку”. У нашем примеру реч је о привлачној девојци.
- 22 Дата лексема је у *Речнику жаргона* (Андрић 2005: s.v.) објашњена као: „девојка, жена, женски полни орган”. Потврду тог значења проналазимо и у *Речнику МС* (1967–1976), који је поред примарног значења животиње која живи у води, дефинише: „фиг. жарг. девојка, обично лепа, атрактивног изгледа”.
- 23 У *Речнику жаргона* (Андрић 2005: s.v.) налазимо дефиницију: „ружна особа, девојка, проститутка”. *Речник МС* (1967–1976) потврђује значење: „врло ружна особа, ругоба, грдило”.
- 24 Овај придев је у *Речнику МС* (1967–1976) под 1.а. дефинисан као „онај који има све своје делове, који није лишен ни једног дела, којем ништа не недостаје”. У *Речнику жаргона* (Андрић 2005: s.v.) придев „цела” дефинисан је као „невина”.
- 25 *Речник МС* (1967–1976): „1.а. кретати се у трку, трчати, журно одлазити, журити, хитати; 1.б. упорно тежити постизању неког циља ~ за девојкама; 3. гонити, терати, прогањати неког ~ жене”.
- 26 „Наговарати, придобијати, молити, удварати се” (Андрић 2005: s.v.).

И трзале²⁷ су, ђаво би их знао зашто, као мутаве. (КЦТ 27)
Ја сам тада баш теслимио²⁸ једну своју цуру. (КЦТ 31)

Онда јој и код моје кеве и ђалета поткујем копита. (КЦТ 32)

У првом примеру етички се и социјално изриче садржај о девојци, а начин на који је примарно значење послужило као инспирација за развијање жаргонског – објашњив је успостављањем везе између облика шоље као предмета и анатомије женског тела. У другом и трећем примеру негативна конотација потиснута је простом жаргонском номинацијом за девојку. У четвртном примеру исказом се изриче оцена лошег физичког и моралног квалитета женске особе, као и у петом – где се адјектив 'цела' јавља у функцији жаргонског профилисања исказа.

Од шестог примера глагол је фактор жаргонизације исказа. У првом од њих налазимо фразеологизирану употребу глагола 'јурити', са значењем непрестаног, упорног и готово нестрпљивог трагања за девојкама. Жаргонски је неутралнији, а идиоматски препознатљивији други пример: 'ићи с неким' (РМС 1967–1976 и Андрић 2005: „забављати се, бити у вези са неким”). У трећем по реду – 'барити' мање упућује на удварање, иако се лако може пренети на мушко–женске односе, а више на придобијање поверења уопште. У четвртном и петом примеру ове скупине – 'трзати на некога' и 'теслимити' представљају сликовиту фразеологизацију која има жаргонски карактер, а чија реализација суптилно указује на однос према жени (као према објекту, 'ловини', 'нечему што се може препустити другоме')

27 „Симпатисати, волети” (Андрић 2005: s.v.).

28 „Дати, уступити, ослободити се, отарасити се” (Андрић 2005: s.v.).

и сл.). Последњи издвојени исказ доноси фразеологизам 'поткивати копита', са значењем 'подривати', а односи се на ситуацију у којој се Љуба негативно изражава о девојци.

г) Немали је број исказа чија жаргонска лексема имплицира садржај који упућује на друштвено маргинализован живот, или на живот са оне стране закона:

Ево, и ја ћу моју утоку²⁹ да оставим. (КЦТ 51)

[...] цајкоши³⁰ су били ти који су њега и његове, с једне стране јурили, и опет, управо цајкоши ти који су га, с друге стране, као свога штитили. (КЦТ 20)

Прекјуче су тројицу отпустили. И то нису били у ћорци³¹. (КЦТ 48)

Главни штос³² у то време на Душановцу био је да неког пребију без везе, ради забаве. (КЦТ 28)

И још се нешто зуцка по Душановцу; само најбољи његови пајташи³³ то знају: Суља ипак средио Апаша. Апаш про-кашљао. (КЦТ 55)

Мој диша³⁴ није пропуштао мој меч. (КЦТ 26)

И при том, што за боксера није нимало неважно, имао сам прилично симпатичну њушку³⁵; већ тада сам почео да стичем своју публику. (КЦТ 21)

29 „Нож, пиштољ, револвер, оружје” (Андрић 2005: s.v.).

30 „Цаја, милиционер, полицајац” (Андрић 2005: s.v.).

31 „Затвор” (Андрић 2005: s.v.).

32 „Успео, одн. ефектан потез или израз, поента, досетка, виц, обрт, трик, обмана, подвала, ствар, главна ствар, проналазак, закачаљка, уигран ефекат, нешто неочекивано, узбудљив догађај или доживљај, анегдота, вештина, пример, проблем, суштина ствари, идеја” (Андрић 2005: s.v.).

33 „Друг, колега” (Андрић 2005: s.v.).

34 „Директор” (Андрић 2005: s.v.).

35 „Лице, нос, антипатична или сумњива особа, онај ко се неочекивано покаже способним” (Андрић 2005: s.v.).

Као клинца³⁶, мене су мангупи на Душановцу звали Љуба Врапче. (КЦТ 15)

Они просто мисле да смо сви ми ударени³⁷, кеве ми. (КЦТ 12)

Лексема 'штос', у првом примеру, у значењу досетке, вица или подвале (РМС 1967–1976: s.v.) изазива тзв. социјалне конотације на време, окружење и статус јунака. Како је друг веома битна особа у животу и функционисању одређених група какве упознајемо у роману *Кад су цветале тикве*, логично је да, у другом примеру, срећемо лексеми 'пајташ'. Употреба речи од миља 'диша', у трећем примеру – носи читаоцу поруку о позитивном ставу и емоционалној наклоности говорника према социјално надређеном. Даље, преузевши лексеми из књижевног језика 'њушка', и променивши јој значење по аналогiji са животињском главом, у четвртном примеру она означава човека, те и поприма погрдну боју (РМС 1967–1976: „1. део животињске главе на коме су уста и ноздрве; губица; 2.а. пеј. шаљ. лице у човека, посебно уста и нос; 2.б. пеј. одвратна особа, гад”). У петом примеру је социолекатска варијација 'клинац' ефектна, између осталог, јер је скована по угледу на њено примарно значење које се односи на 'мали клин', одн. 'ексер'. И у последњем примеру имамо адјектив 'ударени' у функцији колоквијализације исказа, при чему се изоморфичка веза примарног његовог значења у књижевном језику успоставља са резултативним транскодификованим значењем (исп.: 'бити дезоријентисан и изгубити моћ расуђивања').

д) Следећи примери жаргонски квалификују начин провођења времена:

36 „Дечко, дечкић” (Андрић 2005: s.v.), „малишан” (Речнику МС 1967–1976: s.v.).

37 „Блесав, луцкаст, луд, ексцентричан” (Андрић 2005: s.v.).

Стално нешто око ње или по баштици прчкам³⁸. (КЦТ 9)
Ја почнем нешто да килавим, никако ми се и не ради. (КЦТ 74)

И оне тешке сам испратио. Да се ви с тим не гњавите. (КЦТ 79)

Иако међу најмлађима, у радионици сам најпре био бригадир, а онда заменик шефа. И умели смо да засучемо рукаве. (КЦТ 26)

Шта је, бре, ћале, мало га зезам³⁹, што си се тако уштогљио као да си пошао на неку сахрану? (КЦТ 78)

А ми – ја, Јова Јолпаз, Миша Цврчак, Пера Патак – ми ништа, зезали смо маглу. (КЦТ 15)

Иако у значењском опсегу глагола 'прчкати' стоји и 'петљати', овај други указује да се нешто ради без плана о реализацији, готово бесциљно. Глаголи 'килавити' и 'гњавити' (Речник МС 1967–1976: „напорно радити, мучећи се радити” и „2. радити досадан посао, досађивати се, мучити се, узалудно губити време”), – доживели су жаргонску перспективизацију активирањем смисла да мучење приликом рада не долази од стварне тежине посла, већ од невољности и неинвентивности, те и носи одређену компоненту спорости, траљавости и неефективности. У четвртм примеру фразеологизам 'засукати рукаве' (Матеших 1982: „озбиљно прионути на посао, бацити се на посао”) нуди сликовит и језгровит опис Љубе као преданог радника. У петом примеру ове скупине глагол 'зезати' инсистира више на шаљивости и неозбиљности него на малтретирању саговорника. У последњем примеру фразеолошки обрт 'зезати маглу' означава провођење времена без конкретног циља или резултата.

38 „Петљати, нешто радити” (Андрић 2005: s.v.).

39 „Завитлавати, нервирати, секирати, малтретирати, мучити” (Андрић 2005: s.v.).

ђ) Следе примери који указују на социјално неприхватљиве облике понашања.

ђа) Ево, најпре, оних који се односе на 'тучу', а који у својој исказној структури имају глаголе који садржински разликују интензитет и озбиљност последица:

Мој буразер Влада је у Београд ваљда стигао с првом јединицом која је у њега ушла, а први посао који је у њему имао да обави био је да мене олешу⁴⁰. (КЦТ 19)

И – некад се знало кога ће да поткаче: сад дељу⁴¹ све редом. (КЦТ 23)

А то значи да у то време на Душановцу није било клинца који није знао да се макља⁴². (КЦТ 20)

И док стигне до купатила – двојцу-тројцу је средио⁴³. (КЦТ 50)
[...] бомбардујем га крошеима; неколико пута сам га баш добро одаламио⁴⁴. (КЦТ 21)

Три пута сам га оборио. Просто сам га самлео. (КЦТ 68)

Тако пребио Ивицу Лепог, тако удесио⁴⁵ Миту Мајмуна, тако прошао Џамбас. (КЦТ 50)

И притом те нишани десном: ако те погоди, главу ће ти одшрафити, кроз конопце ће те избацити. (КЦТ 56)

То ме просто сахрани. Та жена ми просто главу откиде. (КЦТ 108)

Кажу да на Душановцу нико дотле није попио веће батине него Суља тог дана. (КЦТ 52)

У првом примеру вербатив 'олешити' колоквијализује смисаону структуру исказа везујући значење лексеме за телесно обрачунавање, у рингу првенствено. У другом примеру лексема секундарно ознаковљује исказну струк-

40 „Пребити, премлатити, претући” (Андрић 2005: s.v.).

41 „Истући” (Андрић 2005: s.v.).

42 „Тући” (Андрић 2005: s.v.).

43 „Истући, измлатити, пребити, учинити некога безопасним” (Андрић 2005: s.v.).

44 „Ударити” (Андрић 2005: s.v.).

45 „Измлатити, пребити, претући” (Андрић 2005: s.v.).

туру не само у правцу жаргонизације, већ и транскодификације. Наиме, 'дељати' у Речнику МС (1967–1976) значи „1. обрађивати дрво и давати му одређен облик одсецајући, резуцкајући делове спољног слоја; 2.в. експр. тући, млатити, батинати, лемати, злостављати, кињити”. Аналошко значење, разуме се, глагол је развио трансфигурацијом, те је и постао погодан за употребу у жаргону. У трећем и четвртном примеру вербативи 'макљати' и 'средити' преузимају семантику глагола 'ударати, тући' (РМС 1967–1976: s.v.), естаблирајући у први план смисао жестине или јачине ударања некога. Глобалном значењу 'ударати', али у смислу „снажно ударити, треснути, млатнути, ударити, опалити” (РМС 1967–1976: s.v.) – придружује се и пети пример, сугеришући о широј распрострањености употребе ове лексемске варијанте. Његову интензитетску варијацију представљају шести и седми пример, материјализовани у лексемама 'самлети' и 'удесити' – „1.а. нарочито уређајем смрвити зрневље претварајући га у брашно, прах; 3. фиг. сатрти, смрвити, уништити” и „2. довести некога у неприлику, упропастити, нагрдити” (РМС 1967–1976: s.v.). Последња три примера ове групе фразеолошки разоткривају да онај коме је глава, као карактеристичан део тела, 'одшрафљена' или 'откинута' – мора бити мртав. У првом случају то је буквално, од удараца, а у другом се ради о фигуративном значењу. У трећем примеру 'попити батине' значи 'бити претучен', те се примање батина и удараца приказује као физиолошки рефлекс '(по)пити'.

ђб) Са 'тучом', као честим и социјално неприхваћеним обликом понашања – појављује се и 'крађа':

И кад нас је прошле године један такав био покрао – ништа страшно: дрпио⁴⁶ једно моје одело и неке ситнице [...] (КЦТ 11)

46 „Украсти, узети, отети” (Андрић 2005: s.v.).

А шта би ти фалило да гепиш⁴⁷ ону с њом? Погледај је, ни она није лоша. (КЦТ 32)

Два наведена примера исказа тематски указују, преко жаргонских лексема, на 'крађу' као облик живота унутар социјалне групе. У другом од њих 'крађа' није везана за материјалне вредности, већ за девојку, што отвара алузију на фолклорни мотив 'крађе девојке'.

ђв) На реду су примери који у први план донесе значење консеквенци незаконитог понашања:

И, мада такве ствари ретко чиним – обично гледам да им помогнем на неки други начин – кад неки наш човек, из Југославије, овде баш заглави⁴⁸, ја га и кући одведем. (КЦТ 11)

А онда, четрдесет друге, он оде у шуму: једне ноћи Германци дођоше по њега, а он им ђалну готово на очи, још му је кревет био топао кад су ушли. (КЦТ 15)

У првом примеру глагол 'заглавити' означава проблематичну ситуацију и назгодан положај у коме се особа може наћи, а из које се не може лако избавити. И овде је секундарно значење активирано жаргонски (исп.: Речнику МС 1967–1976: „1.а. уметнути, угурати, углавити, завући тако да се не може извадити, укљештити; 4.а. довести у незгодан положај, настрадати у затвору, рату; 4.б. изгубити живот”), а оно је, свакако, развијено по угледу на примарно. У другом примеру глагол 'ђалнути' као жаргонизам не препознају ни *Речник жаргона* ни *Речник МС*. Нема сумње да је овде реч о најнижем виду стилизације, тј. о експресивизацији, а исказни контекст пружа могућност да увидимо да је значење овог глагола синонимно са 'бежати', 'умаћи', 'утећи'.

47 „Украсти, отети” (Андрић 2005: s.v.).

48 „Настрадати, награбусити, упасти у клопку, бити ухапшен, предуго се задржати (обично у проводу)” (Андрић 2005: s.v.).

ђг) У облике понашања спада и начин говорења и комуникације. У том смислу налазимо примере у којима глаголи са значењем 'говорити' жаргонизују исказне структуре.

И овде мало жвалавимо⁴⁹ по нашки, мало певамо по нашки и мало плачемо по нашки. (КЦТ 13)

И још се нешто зуцка⁵⁰ по Душановцу; само најбољи његови пајташи то знају: Суља ипак средιο Апаша. Апаш прокашљао. (КЦТ 55)

У првом примеру 'жвалити' изразито је жаргонски обојен јер се његово значење повезује са 'жвалама', док у другом примеру глагол 'зуцкати' налазимо у значењу проношења гласина (Речника МС 1967–1976: „према зуцати – говорити о некоме нешто, проносити гласове, говоркати”). Овај глагол носи и одређену нијансу несигурности и плашљивости у пласирању информација.

3. Закључне напомене

1. Поетска параметризација говорне речи у роману *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића – да закључимо – укључује значајне прагматичке и стилистичке параметре ситуације споразумевања, као и њихову везу и узајамну условљеност.

а) Сигнификативност је, како грађа показује, реализована тројако.

(1) Најпре, то је проста сигнификативност – онда када у исказима препознајемо денотативност као примарну знаковну вредност.

49 „Празноглавити, досадно причати, досадно придиковати, трућати, фразирати, ћаскати” (Андрић 2005: s.v.).

50 „Зуцнути, проговорити, писнути, усудити се да се нешто каже, напоменути, натукнути” (Андрић 2005: s.v.).

(2) Друго је експонативност или експозитивност – онда када искази упућују на унутрашње стање лика. Ово је карактеристика већине издвојених примера јер су жаргонизација и колоквијализација праћене експресивношћу, тј. директним изражавањем унутрашњег стања лика. Међу експозитивима издвајају се два вербатолошка типа Михаиловићевих исказа: (а) директни: подстицајни и волитивни искази, на једној страни, и (б) индиректни: интерогативни искази, на другој, – као интерактивна потрага за денотатом уз помоћ саговорника, или као налог саговорнику да га дефинише.

(3) Треће је апелативност, или захтев адресату да по моделу претпостављеног денотата сачини стварни денотат (нпр.: *Погледај је, ни она није лоша; И буди фин са њом, то је fina цура; Чувај је и сл.*).

2. Што се тиче структурних облика Михаиловићевих вербатива – они се, посматрани начелно – крећу у оквирима који су одређени њиховим основним својствима: раздељивошћу у најмање у две полуструктуре: (а) 'диктум' који функционално запрема жаргонизована, колоквијализована, фразеологизирана или експресивизирана лексичка јединица, и (б) 'модус', социолекатски ублажена или неутрализована вербатолошка унутарисказна или међуисказна варијанта. Експанативност се најчешће везује за 'модус', са функцијом објашњења садржаја 'диктума', али има и обрнутих случајева.

3. Основ ове проведене вербатолошке класификације Михаиловићевих исказа представљају реализована уобличења двочланих и вишечланих конструкција у структуре три конструктивна нивоа.

(а) Први конструктивни тип чине унутарисказне формације са потпуним срастањем чланова, и оне представљају највиши ниво социолекатске идиоматизације израза (нпр.: *Сад се ни то више не ферма; Леба ми, везе немају и сл.*).

(б) Други конструктивни ниво чине унутарисказне конструкције са сегментираном структуром (нпр.: *Кажем, није остављао богзна какав утисак, стварно није био велики боксер, нити га се данас ико сећа, али је зато био један од оних који умеју да смрсе конце многим бољима од себе; Полудели сте, свраке су вам попиле мозак, ето шта сте ви, ето шта си ти* и сл.).

(в) Треће су међуисказне конструкције, дискурсно најразвијеније, а социоекскатски дехомогенизоване (нпр.: *Тако вам је то било. То вам је готово све; Начиним финту, па га левом двапут, једним за другим, поткачим у главу. Ништа страшно; али он ми се рефлексно отвори и ја опет – дуф! – још јаче него малочас, у прса. Он се поведе уназад, и остаде на ногама. Али тада из њега провали и сл.*).

4. Са овога гледишта посматран, Михаиловићев се поетски вербатив, те и његов структурни носилац, може схватити као мултистратификацијска структура састављена од више сигнификатива – од којих једни, и то изразито малобројнији, у датој структури по правилу функционишу као прости сигнификативи, а други, доминантнији, као развијени експланативи сврставају се у два средишта: у 'диктум' и 'модус'.

5. Овако схваћен Михаиловићев вербатив заправо је носилац смисла излагања у роману *Кад су цветале тикве*, и динамичко средство његове тематске прогресије. Ипак, тематска структура излагања представља кичму романа, а смисаона доградња служи као мрежа везних нити које сплићу и расплићу правце дискурзивних токова и конституишу информативну структуру поетског текста.

ИЗВОРИ

КЦТ 2005: Д. Михаиловић, *Кад су цветале тикве*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 2005: Д. Андрић, *Речник жаргона; Двосмерни речник српског жаргона и жаргону сродних речи*, друго, знатно допуњено издање, Београд: Zepter Book World.
- Бал 2000: М. Bal, *Naratologija. Teorija proze i pripovedanja*, Београд: Narodna knjiga.
- Бахтин 1989: М. Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит.
- Валгина 2003: Н. С. Валгина, *Теорија текста*, Москва: Логос.
- Гловацки-Бернарди 1988: Z. Glovacki-Bernardi, *O tekstu*, Загреб: Školska knjiga.
- Данеш 1970: F. Daneš, *Zur linguistischen Analyse der Textstruktur, Folia linguistica* 4, 22–78.
- Дементјев 2010: В. В. Дементьев, *Теорија речевих жанров*, Москва: Знак.
- Женет 1980: G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Methode*, Ithaca: Cornell University Press.
- Жирмунски 1928: В. М. Жирмунский, *Вопросы теории литературы*, Ленинград: Academia.
- Јермић 1976: Љ. Јермић, *Проза новог стила*, Београд: Прo-света.
- Јовановић 2009: Ј. Јовановић, *Писци и стил*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Карнап 1999: Р. Карнап, *Фиклософија и логичка синтакса*, Никшић: Јасен.
- Лешић 1987: З. Лешић, *Језик и књижевно дјело*, Сарајево: Свјетлост.
- Матешић 1982: Ј. Матешић, *Фразеолошки рјечник хрватскога или српскога језика*, Загреб.
- Михаиловић и др. 2008: Д. Михаиловић, Б. Јовановић, А. Милановић, Р. Микић, М. Ломпар, *Дијалекти и српска књижевност*, Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић”.
- Ричардс 1961: А. Ричардс, *Филозофија реторике*, Београд: Нолит.
- РМС 1967–1976: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, I–VI, Нови Сад: Матица српска.
- Симић 2000: Р. Симић, *Стилистика српског језика I; Принципи стилске анализе – фоностилистика*, Београд: НДНПСЈ.

- Симић 2001: Р. Симић, *Општа стилистика*, Београд, Никшић: Јасен.
- Симић и Јовановић 2002: Р. Симић и Ј. Јовановић, *Основи теорије функционалних стилова*, Београд: Јасен.
- Хјелмслев 1980: L. Hjelmslev, *Prolegomena teoriji jezika*, Zagreb: Тека.

Jelena Jovanović Simić

SOCIOLECTIC PLURALISM OF EXPRESSION IN THE
POETIC VERBATIVE OF DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ
(ON THE EXAMPLE OF A NOVEL WHEN PUMPKINS
BLOOMED)

Summary

In this paper, our aim is to point out the poetological motivation of Mihailović's linguistic and stylistic deviation from standard usage, as well as the narratological specificity based on the choice of speech of one social group at one historical moment in Serbia. We will consider verbalization procedures and ways of expression, and in connection with them ask questions of aesthetics, adequacy and efficiency of Mihailović's prose, on the material of the novel *When Pumpkins Bloomed*.

Key words: language, style, sociolect, narrative, verbative.

Тања Ј. Танасковић*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српски језик и књижевност

801+821.163.41-31.09 Mihailović D.

ФРАЗЕОЛОШКА СЛИКА ЧОВЕКА –
ДУХОВНЕ ОСОБИНЕ ЧОВЕКА –
У ДИЈАЛЕКАТСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ
ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА**

У раду се са становишта семантичке анализе, анализе унутрашње форме и анализе прагматичких оквира употребе анализирају фразеологизми са значењем унутрашњих особина човека у дијалекатској књижевности Драгослава Михаиловића. Циљ је утврдити семантичку разуђеност фразеолошких јединица из семантичког поља *духовне особине човека*, њихову стилску функцију у наративу и ишчитати стереотипе дијалекатске језичке слике света уграђене у унутрашњој форми фразеологизама. С обзиром на предмет и циљеве рада, указује се на значај лексичке (те фразеолошке) грађе реализоване у књижевности на дијалекту Драгослава Михаиловића.

Кључне речи: фразеологизми, књижевност на дијалекту, сказ, експресивност, стереотипи, језичка слика света, језик писца

* tanja.tanaskovic@filum.kg.ac.rs; takica_7@yahoo.com

** Овај рад написан је у оквиру пројекта Динамика структура савременог српског језика (број 178014), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

I. Приликом бављења превасходно територијално маркираним лексемама у књижевном делу Драгослава Михаиловића, нисмо могли не приметити разноликост лексичких средстава којима аутор формира специфичности туђег социјално дефинисаног нараторског гласа, који доноси са собом низ гледишта управо потребних аутору (в. Танасковић 2018). Са свешћу о томе да сваки језички подсистем носи специфични поглед на свет својих говорника, те да „је личност објектнија, (ш)то је изразитија њена говорна физиономија” (Бахтин 2000: 171), Д. Михаиловић је управо језику дао главну улогу у формирању јунака у својим романима и приповеткама и тако постао један од првих аутора који су утрли пут књижевности писаној на нестандардним идиомима (в. Јанковић 1985: 23).

Шири увид у типове и начин употребе лексичких слојева у Михаиловићевој прози (в. Танасковић 2018) показао је да је писац вешто и у великој мери употребљавао језичка средства која већ живе у подсистемима српског језика, да је то чинио са великом пажњом и прецизношћу, са циљем максималне ефективности, а не пуког ређања дијалекатских елемената зарад формалистичког очуђења.

У тој лепези различитих облика посебно место заузимају фразеолошке јединице. Вишечлане лексичке јединице које карактерише изразита експресивност и нижи степен идиоматизације послужиле су за грађење ефеката сказа, који симулира живи експресивни говор у првом лицу. Поред номинативне, односно референцијалне улоге, фразеологизма је својствена експресивна значењска компонента, која је последица специфичне преобразбе значења конструкције речи, те сликовитост јединица са прозирном мотивацијом заснована на вези мотивног и фразеолошког значења. Захваљујући својој формално-семантичкој комплексности, фразеологизми

говорнику нуде бројне могућности за сликовито изражавање идеја о свету који га окружује, а науци и обиље информација за реконструкцију стереотипа у језичкој слици света. Зато се у лингвокултуролошким истраживањима фразеологизми посматрају као јединице бремените културним значењем, а обележени фраземи у књижевноуметничким текстовима Драгослава Михаиловића служе као ефективне јединице за сликање специфичне дијалекатске слике света.

Међу фразеологизмима које обрађујемо у овом раду има оних који представљају формалне, семантичке, или формално-семантичке варијације фразеологизама који су забележени у дескриптивним речницима српског језика без употребно ограничавајућих квалификатива или са њима. Највећи број њих није забележен у дескриптивним и дијалекатским речницима, што због чињенице да и у теорији флукутирају горње и доње границе фразеологизама, што због тога да лексикографска пракса традиционално, али недоследно, не подразумева бележење формално устаљених јединица које имају низак степен идиоматизације. У том смислу дескрипција и анализа фразеолошких јединица у дијалекатској књижевности Д. Михаиловића својеврсни је прилог истраживањима и прикупљању фразеолошког фонда у српским дијалектима, а самим тим и формирању листе јединица за које даља истраживања могу потврдити широк степен подруштвљености на српском језичком простору.

Теорија значења идиома настоји да опише све типове асоцирања између ознаке и означених фрагмената стварности (в. Телија 1996: 87). Од бројних могућности за анализу фразеолошких јединица из књижевних текстова Д. Михаиловића незаобилазном сматрамо семантичку класификацију грађе, која ће директно указати на семантичку многоврсност фразеолошких јединица и на доминантно експресивну црту наратива у ком се експре-

сивним и сликовитим јединицама са прозирном мотивацијом реферише на човекову психо-физичку разнообразност, његов начин живота и у целини на богатство његовог унутрашњег света.

Са становишта референцијалног значења које фразеологизми остварују у Михаиловићевој прози, све смо ексцерпирани јединице класификовали у следеће тематске скупове: 1) физичке особине човека,¹ 2) духовне карактеристике човека,² 3) међуљудски односи, 4) начин живота, околности, животне ситуације, 5) делатности, активности, поступци и понашање, 6) смрт. Овом се приликом пак одлучујемо за представљање само једног поља – фразеолошких јединица којима се изражавају духовна својства човека. У оквиру овог тематског скупа фразеологизми су класификовани у семантичка субпоља и микропоља на основу хиперсема, тј. заједничких компонента значења на различитим позицијама у семској структури за сваку појединачну јединицу. То значи да, по природи семантичких односа у лексичком систему и фразеосистему, класификација понекад оставља и другачије могућности за семантичка разврставања. Подела је представљена табеларно с циљем прегледности.³

С обзиром на то да су фразеологизми из наше грађе прозирне мотивације, њиховом употребом постигнут је активан евалуативни однос наратора према човековим психичким особинама. Зато ћемо у раду анализи-

1 О сликовитим поредбеним јединицама којима се реферише на физичке особине људи у делима Д. Михаиловића писали смо у раду Танасковић 2017.

2 Оваква конфигурација асоцијативног поља 'човек' кореспондира са категоризацијом О. Коротун (2002), према којој се у наивној језичкој слици света издваја холистички концепт човека, слика-концепт унутрашњег (духовна својства) и слика-концепт спољашњег човека (физичка својства).

3 Као методолошки предлог за представљање грађе послужила нам је монографија Н. Вуловић 2015.

рати унутрашњу форму фразеологизама, што укључује утврђивање типа мотивације, односно модела семантичке преобразбе конструкције и типа индуктивних семантичких компоненти (стереотипних, прототипских сема) фразеолошких значења. Мотивација фразеолошког значења тумачиће се и са циљем утврђивања стереотипних слика у локалној говорној заједници, која се шире укључује у националну језичку слику света. У грађи се уочава већи број компаративних јединица ниског степена идиоматизације, које представљају стилску константу Михаиловићевих дела писаних у техници сказа. Без обзира на степен идиоматичности, поређења представљају спецификум језичке слике света, јер је сам одабир еталона показатељ структуре семантичких стереотипа једног језичког система.⁴ Анализа на овом нивоу кореспондира са теоријом стереотипа и концепцијом когнитивне дефиниције, представљеном у Бартмињски (2011), а може се посматрати и као допринос изради когнитивних речника дијалеката српског језика.

У случају поредбених фразеологизама, прецизираћемо и степен идиоматизације према класификацији представљеној у Гољак 2009, а која подразумева постојање три подступња поредбених фразеологизама са ниском идиоматизацијом: 1) јединице првог степена идиоматизације са неидиоматизованом тематском лексемом и полуидиоматизованим рематским делом (неИд. + полуИд.), 2) јединице са полуидиоматизованим тематским делом и неидиоматизованом ремом (полуИд. + неИд.), и 3) јединице трећег степена (полуИд. + полуИд.).

За сваки фразеологизам маркиран на конотативном плану бележи се вредност компоненте објективне оцене референта (ОО) – позитивна (+) или негативна (-), која представља компоненту става говорне заједнице

4 Више о поредбеним фразеологизмима у делима Д. Михаиловића в. у Танасковић 2017.

у односу према психичкој особини која је изазвала именоване; затим компонента субјективне оцене (СО), што репрезентује лични став говорника према особи на коју реферише фразеологизмом, односно њеној особини, а која се може слагати или не слагати са компонентом ОО. За јединице реализоване са специфичном функционално-стилском компонентом прагматичког типа (која се тиче односа говорника према комуникативној ситуацији и саговорнику, ФСК) бележи се и стилски квалификатив: *пејоративно*, *подругљиво*, *шаливо*, *иронично*, *вулгарно*.⁵ Фразеологизми који су реализовани у говорном чину недопадања и неодобравања психичке особине која је условила именоване обележени су етикетом *пејоративно*. У комуникативним ситуацијама у којима уз изванредан степен грубости говорник употребом фразеологизма испољава подругљив, подсмешљив став према именованом реализоване су јединице које смо квалификовали као *подругљиве*. Уколико референцијално значење или унутрашња форма фразеологизма садржи опscene компоненте, таквим смо фразеологизмима прикључивали квалификатив *вулгарно*. Ако говорник именованем има намеру да се нашали са објектом именованом, фразеологизам је обележен као *шалив*. И на крају фразеологизам у ком се показује диспропорција између позитивне ОО у мотивационом значењу и негативне ОО и СО у референцијалном значењу, употребљен с циљем поруге именованог одређен је етикетом *иронично*.

II.0. Стилски и територијално обележени фразеологизми су језичке јединице којима се у делима Драгослава Михаиловића увелико реферише и на унутрашњи

5 Анализа експресивног значења фразеологизама заснована је на теоријским претпоставкама о природи експресивног значења у монографији С. Ристић 2004.

свет човека: на његов темперамент, емоције, карактер и способности које он креира у процесу сазревања личности кроз однос према свету и према другима. Духовне карактеристике човека уобличавају се у вербални израз у складу са специфичним погледом на свет дате говорне заједнице, па за разлику од човекове спољашњости, која се може перципирати чулима, мимо језика, о човековој унутрашњости сазнајемо пре свега на основу њене вербализације. О томе сведочи и Барашкина (2007: 137), истичући како је језичка слика унутрашњег света човека суштаственија од научних, филозофских, религиозних и других концептуалних модела. Према Барашкиној (2007: 136), језик одражава искуство интроспекције десетина генерација већ хиљадама година и може послужити као поуздан водич за свет.⁶ У монографији о придевима са значењем људских особина Р. Драгићевић говори о ситуационој условљености психичких особина човека, ослањајући се на Ану Вјежбицку, која сматра да „у основи многих духовних особина леже емоције које су се због свог сталног понављања у одређеним ситуацијама претвориле у карактерне црте” (в. Драгићевић 2001: 173). У психолошким теоријама личности трајне особине личности такође се сматрају последицом тенденције да се на исти начин реагује у ситуацијама које субјекат процени као исте или сличне (в. Рот 1988: 37). То значи да се формирају стереотипне ситуације којима одговарају

6 Пишући о уралским руским говорима, Гороваја (Гороваја: 49) истиче да и поред велике заступљености тематике језичке слике духовних човекових особина у литератури, реконструкција појединих фрагмената језичке слике света, слике „унутрашњег” човека и њене позиције у дијалектској слици света и даље остаје веома актуелна

О језичкој слици унутрашњих, духовних особина човека доста се писало. У српској лингвистици језичком сликом психе човека баве се Г. Штасни (2013), Р. Драгићевић (2001), С. Ристић (2004).

стереотипни типови понашања. На основу таквих прототипских представа, одређено понашање се у заједници оцењује као пожељно или непожељно (уп. Драгићевић 2001: 174)⁷, што се на језичком плану манифестује у виду постојања конотативне компоненте значења фразеолошких јединица. Својеврсни показатељ начина људске перцепције духовних особина јесте и одлука говорника да на њих упућује специфичним сликовитим језичким јединицама какве су фразеологизми. У наивној језичкој слици света ишчитавају се сви аспекти човековог духовног живота, на начин који кореспондира са психолошким и социолошким теоријама.

С обзиром на тесну везу између фразеологије и природе језичке заједнице, вишеструко образлагану у лексиколошкој и лингвокултуролошкој литератури, значај писаца какав је Драгослав Михаиловић, који у свом стваралаштву широко захвата јединице из постојеће језичке ризнице, што осликава историјско искуство језичког колектива, испоставља се драгоценим за национални језик и националну духовну културу у целини.

У оквиру асоцијативног фразеопоља 'духовне карактеристике човека' издвајамо семантичка субпоља фразеологизама формирана око хиперсема 'темперамент и осећања', 'карактер и способности', заснивајући класификацију на психолошком одређењу унутрашњих особина човека и језичкој концептуализацији људске психе.

II.1. *Темперамент и осећања*

Темперамент се у психолошкој литератури најчешће

7 Уп. „[...] наша афирмативна или негативна процена заснована [је] на индивидуалним или колективним нормама условљеним животом у одређеној, животним добом, начином васпитања, степеном образовања, личним проценама, моралним начелима” (Драгићевић 2001: 174).

дефинише као начин емоционалног реаговања људи – што обухвата чињенице „колико се лако, колико се често, којим интензитетом и у ком трајању јављају емоције; као и у томе који емоционални тон преовлађује, да ли се чешће јављају емоције пријатности (позитивне) или емоције непријатности (негативне)” (Рот 1988: 54). У РСЈ одредница *темперамент* дефинисана је као: „начин и интензитет емоционалног реаговања које је у складу са скупом битних психичких и интелектуалних особина појединца или заједнице”, при чему се темперамент повезује са интелектом, односно концептуализује као култивисана црта личности, приближавајући се тако психолошком одређењу карактера. Водећи се схватањем темперамента као устаљеног начина емоционалног реаговања људи, који интегрише осећања као примордијалну психолошку категорију, у нашој грађи издвајамо условно два микропоља фразеологизама којима се именује човек с обзиром на: 1) ’темперамент’ и 2) ’осећање’ које се јавља као реакција на конкретну животну околност и представљамо их у наредној табели.⁸

8 Семантичка својства фразеологизама којима се реферише на различите појавности људског темперамента, а која су препозната у нашој грађи, издвојена су у оквиру Глифордове факторске анализе темперамента. Глифорд издваја петнаест фактора на које се могу свести различите манифестације темперамента. Ти фактори се могу манифестовати у различитим активностима, само у емоционалном начину реаговања, или у садејству са другим људима (в. Рот 1988:57–60).

Семантичко својство (субпоље)	Семантичко својство (микропоље)	Фразеолошка јединица	Референцијално значење	ОО, СО, ФСК	
Темперамент	Безосећајност	празна униформа	<i>безосећајан, хладнокрван војник</i>	ОО: - СО: -	
		код ' леба без ' леба	<i>неспособан, несналажљив</i>	ОО: - СО: -	
	Непредузимљивост, тромост, пасивност несналажљивост Импулсивност, плаховитост	нагуштен ко Краљевић Марко	<i>веома намргођен, љут, прек</i>	ОО: - СО: - ФСК: подр.	
		опака као везана кучка	<i>веома бесна, жучна у грдњи, љутита</i>	ОО: - СО: -	
		нагушити се кај ћуран	<i>наљутишти се</i>	ФСК: пеј. ОО: -	
		нарогушити се ко квочка	<i>веома се разбеснети</i>	СО: - ФСК: подр.	
		изести своја сопствена муда (на лице места)	<i>бити веома љут, једити се, јести се од зависти</i>	ОО: - СО: - ФСК: подр.	
		убити се ко сироче	<i>беснети од зависти</i>	ОО: - СО: - ФСК: пеј. вулг.	
		Умиреност	добити срчане облоге	<i>постати блажен, осетити смирај</i>	ОО: + СО: +
			Послушност, одмереност, крутост у извршавању обавеза	<i>изразито уозбиљен, крут, који се уштогљено придржава правила, обичаја, послушан</i>	ФСК: ишаљ.

Осећања	Страх, стрепња	(срце му) дркће ко млада јасика опустити колане (нечему: страху) мрзети некога кај пщето	веома стрепи попустити пред нечим, препустити се (нечему: страху) веома мрзети	ОО: - СО: -
	Мржња			ОО: - СО: -
	Снужденост, резигнираност	ћутати ко коњ за празно јасле уживати ко шоче на кишу	бити резигниран, снужден веома уживати	ОО: - СО: -
	Уживање	пријати као свињи кашкало	веома пријати	ОО: + СО: +
Осећања	Сексуална узбуђеност	забалавити ко успаљен пас	бити веома пожудан похотан, сексуално узбуђен	ОО: + СО: +
		задркати ко пастув	узбудити се	

П.1.1. Највећи број фразеологизама у делима Д. Михаиловића који припадају домену темперамента обједињени су аксиолошком хиперсемом 'негативно', што значи да се њима именује човек с обзиром на особине темперамента које су непожељне у говорној заједници.

П.1.1.1. Безосећајност је одлика темперамента која почива на психолошком фактору *индиферентног односа према другима* и карактерним цртама себичности и одсуства скромности. Овако дефинисано својство безосећајности представља граничну категорију између темперамента и карактера. Сема 'безосећајност' заступљена је у професионализму *празна униформа* са значењем 'безосећајни војник, узохољен, који воли да се показује у униформи, да парадира, да се прави важан', који може бити фразеолошки индивидуализам у наративу Жике Курјака.

празна униформа 'безосећајан, хладнокрван војник' – Твој војни народ тако ће да види да ни ти ниси само празна униформа што ради параде воли да се износи на светло дана него исто тако жив човек ко и он што је, да имаш срце и душу ко и у њега што су [...] (Ч, 43–44)

Именички фразеологизам *празна униформа* почива на семантичком механизму метонимије, будући да је *војник* представљен маркантним делом који репрезентује занимање – прототипичном гардеробом. Придев *празна* активира семе 'хладнокрван', 'професионалан', 'хвалисав' и 'безосећајан' појма 'војник'.

П.1.1.2. Особине темперамента попут *непредузимљивости, тромости, пасивности и несналажљивости* манифестују се у односу појединца према друштву и сматрају се негативним панданима својстава као што су *живост, сналажљивост* и *друштвена иницијатива*. Наведени фактори темперамента јављају се као дијагностичка семска својства у семској структури фразеоло-

гизма *код 'леба без 'леба* са придевским категоријалним значењем *'неспособан, несналажљив'*.

„[...] Испред носа га не видиш: па 'ди су ти, ћорчо, очи! [...] Тебе матер није родила но побацила! Има да умреш неспособан за живот, код 'леба без 'леба!” (ГМ, 12)

Фразеологизација глобалног фразема *код 'леба без 'леба* почива на метонимијском значењу лексеме *хлеб* забележеном у РМС: **3. основна средства за живот, зарада, служба, посао и сл.**⁹ Сема индуктор фразеолошког значења је стереотипна јединица појма *'хлеб'*: хлеб је основно средство за живот, елементарни циљ у процесу преживљавања. У основи фразеологизма је метафорична слика особе која је у изобиљу, а није у стању да га искористи јер не предузима адекватну активност. Архисемско својство *'неспособан, несналажљив'* последица је погрешно усмерене активности референта. Каузатор ове позиције субјекта је управо психолошко својство *несналажљивости*. У процесу фразеологизације сложена структура се пресемантизује и своди на детерминативно семантичко својство именичког појма: *'несналажљив'*.

9 Семантичка компонента лексеме *хлеб* *'основна животна намирница'* веома је продуктивна у грађењу фразеолошких значења у српском језику. У РМС забележен је већи број немаркираних фразеологизама чија су значења базирана на семема *'основна животна средства'* лексеме *хлеб*: **имати своје парче (свој комад) хлеба, јести свој хлеб издржавати се својом зарадом, имати запослење. јести хлеба без мотике лако живети, не радити. јести чији хлеб** 1) *бити на чијем издржавању*; 2) *служити код кога. кора хлеба* основно за живот, за опстанак. **лак ~ лак живот. лези хлебе (хлебу) да те једем ленитина. нема за нас овде хлеба нећемо овде ништа постићи. тражити хлеба преко погаче бити нескроман, тражити више него што треба. треба ми као парче хлеба неопходно, неизоставно ми треба. хлеб и с хлеба (с хлебом) све што је потребно за живот.**

II.1.1.3. Импулсивност односно плаховитост јесте својство темперамента које се испољава у различитим активностима као последица немогућности контроле емотивног набоја. Ово својство темперамента јавља се као хиперсема поредбених фразеологизама *натуштен ко Краљевић Марко* са значењем 'веома намргођен, љут, прек', *опака као везана кучка* 'веома бесна, жучна у грдњи, љутита', *нагушити се кај ћуран* 'наљутити се', *нарогушити се ко квочка* 'јако се разбеснети' и глаголског фразеологизма *изести своја сопствена муда* 'побеснети, бити веома љут, једити се, јести се од зависти'.

натуштен ко Краљевић Марко 'веома намргођен, љут' – Вратим се у кафану натуштен ко Краљевић Марко, жишке ми метар из очију бију. (Ч, 163)

опака као везана кучка 'веома бесна, жучна у грдњи, љутита' – Али, ако је срџба не би попустила, устала би с треношке опака као везана кучка и драла се још јаче: „Шта ја тебе, слинчо, имам да покварим кад ниси за ништа! [...]” (ГМ, 12)

нагушити се кај ћуран 'наљутити се' – „Шта ти је то?”, каже. И нагушио се кај ћуран. (ПВ, 222);

нарогушити се ко квочка 'веома се разбеснети' – Тек, она се нарогуши ко квочка. Десила се баба угурсуз. (Ч, 71)

изести своја сопствена муда (на лице места) 'побеснети, бити веома љут, једити се, јести се од зависти' – Јој, људи, да сте тад могли да видите ону господу што мрзе нашег Чичу сељака. Да легну у блато, па да се убију ко сирочићи. Да се усеру од муке. Да своја сопствена муда на лице места изеду. (Ч, 21)

У фразеологизму *натуштен ко Краљевић Марко* црта темперамента представљена је као узрок физичке манифестације 'намрштити се, намргодити се, набрати (чело, обрве) изражавајући незадовољство или дајући строг, озбиљан израз лицу' (РСАНУ *натуштити* 1). Глаголски придев *натуштен* у тематском делу поредбеног фразеологизма реализован је истовремено у преносном

значењу 'љут' и у основном 'намрштен'.¹⁰ Он актуализује стереотипне замишљене семе историјског и културолошког појма 'Краљевић Марко' – 'прек, љут; намргођен', а семантички сведени еталон ретроактивно интензификује значење тематске лексеме. Носилац стереотипа у еталону поређења је истакнута личност из историје и епске традиције Срба, па реализовани фразем одражава историјско искуство језичког колектива (уп. Телија 1981: 13). За нематерње говорнике српског језика стереотип може бити непрозиран, што значи да је еталон идиоматизован за оне који не познају културно-историјске околности. Са прагматичког становишта, приповедно *ја* у роману *Чизмаши* настоји се наругати себи (доживљеном *ја*) употребом овог фразеологизма.

Сведен на сему 'опака, бесна, љута' активирану тематским придевом *опака*, рематски део *као везана кучка* преузима функцију интензификатора придевског значења. Сликочита представа расположења почива на стереотипу појма 'кучка' – *везана је, воли да је слободна, опасна је кад је везана, гласа се / лаје кад је везана*. Референт ком се приписује фразеолошко значење – особа женског пола – понаша се слично псу: *бесна је, љута и виче, грди* (в. контекст у ГМ, 12). Поредбени фразеологизам припада групи са трећим степеном ниског нивоа идиоматизације (полуИд. + полуИд.), будући да се тематски придев реализује у преносном значењу 'оштар, жучан по своме испољавању, у свађи' (РМС 2.а.), те се и стереотипна сема у еталону пресемантизује прилагођавајући се домену 'људско биће'.

Уз појам *кучка* за реферисање на негативну црту темперамента у употреби су још еталони *ћуран* и *квочка*, који

10 Овакав пример двореферентности придевске компоненте може се сврстати у категорију парцијалне (делимичне) метонимије (о парцијалној метонимији в. Раден 2000: 42).

поседују у концептосфери реално својство 'накострешити перје', које је симптом љутње, негодовања. То се својство семантички преобликује у припајању антропоморфном домену, па фразеолошке јединице карактерише трећи степен ниског нивоа идиоматичности (полуИд. + полуИд.).

Није редак случај у Михаиловићевим делима писаним техником сказа да се јаве извесна структурна проширења фразеологизама, којима се детаљизује фразеолошка слика, те се појачава експресивност. То може бити тежња својствена природи говорне реализације језика, а може бити и тежња ка индивидуализацији у лексичким подсистемима српског језика. Вулгаризам *изести своја сопствена муда* добија такво проширење у одредбеној функцији: *на лице места*.¹¹

II.1.1.4. Својство психичке умирености и спокоја изражено је у роману *Чизмаша* фразеологизмом *добити срчане облоге* 'постати блажен', са позитивним компонентама ОО и СО. Фразеолошка семантика почива на концептуалној представи срца као простора на ком се одвијају психолошке борбе и који боли када се човек не осећа добро, а контекстуално је подупрта садејством са стандарднојезичким фразеологизмом (*нешто*) *легне (некоме) на душу*: – Допаде се то мени, на душу ми леже. Ко срчане облоге да доби. (Ч, 156). Фразеологизам реализован у *Чизмашима* представља стога другачију језичку манифестацију исте појмовне метафоре која функционише у појмовној сфери говорника српског језика.

II.1.1.5. Фразеологизам *умудрен као ћуре улистано по ногама* реализован је у роману *Гори Морава* са значењем 'изразито уозбиљен, крут, који се уштогљено придржава правила, обичаја, послушан':

11 Појава проширења фразеолошке слике није ретка појава у животу фразеолошких јединица у систему и на нивоу дијасистема (уп. Мршевић Радовић 1987: 43–44; Танасковић 2018: 229).

[...] и у свом полуматроском оделцету и белим дугим чарапама, умудрен као ћуре улитано по ногама, важно ћу извршавати све ритуалне радње које ми припадају [...] (ГМ, 37).

Својство послушности, мирне реакције на спољашње стимулансе и осећај задовољства који прати такво понашање припадају домену темперамента. Придев *умудрен* карактерише преносно значење – од основног 'који је промишљеног држања, рационалан' (в. РСАНУ *умудрити се*) ка 'узбиљен, ћутљив, послушан'. Тематска лексема активирала је стереотипну сему 'глуп, који не разуме' појма 'ћуре', која се даље транспонује у 'збуњен, умишљен' и интензификује значење придева. Пошто актуализовна доминантна семантика није реално својство рематског појма, поредбени фразеологизам карактерише трећи ниво ниског степена идиоматизованости (полуИд. + полуИд.). Атрибут у рематском делу (*улитано по ногама*) детаљизује фразеолошку слику и уноси ефекат духовитости.

II.1.2. Осећање

А свима нам, чини ми се, срце дркће ко млада јасика. Чича нам, бре, иде, еееј! Не можеш то тако лако да прежалиш. (Ч, 91)

Хиперсема 'страх' са претходним повезује фразеологизам *отпустити колане* (страху). Архаична лемсема *колан* 'кожни или пртени појас који се коњу стеже око груди да се причврсти седло или самар, попруг' (РСАНУ) у структури је сведена на сему 'који стеже, који обуздава', па фразеолошка слика добија значење 'престати обуздавати; препустити се'.

отпустити колане (нечему: страху) 'попустити, препустити се нечему (страху)' – Јер који то војник неће да задркти и своме страху од смрти да не отпусти колане кад види

да су му испред њега командиру или најбољем војнику у ексадрону од директног артиљеријског поготка краци одлетели на све четири? (Ч, 33)

П.1.2.2. Осећање снужености и разочарања мотиватор је за употребу фразеологизма *ћутати ко коњ за празно јасле* 'бити резигниран, снужен'. Јединица репрезентује трећи ступањ ниског нивоа идиоматизације (полуИд+полуИд). Тематски глагол реализован је истовремено са основним и преносним значењем 'не чинити ништа', а фразеолошка слика у рематском делу у структуру фразеолошког значења уграђује се путем стереотипних сема 'бити у неповољној ситуацији', 'суочити се са егзистенцијалним проблемом'.

– Поседе он то вече још мало. Ћута, ћута за онај астал ко коњ за празно јасле. Па се диже и оде. (ПВ, 38)

П.1.2.3. Осећање мржње исказано је поредбеним фразеологизмом *мрзети (некога) кај пцето* 'веома, много (некога) мрзети', са најнижим степеном идиоматизованости (неИд. + полуИд.): – Витомира. Кај пцето га мрзе. (ПВ, 108). Ова поредбена јединица открива негативан стереотип појма 'пцето'.

П.1.2.4. На уживање се реферише поредбеним јединицама са ниским степеном идиоматизације у којима се у еталону налазе лексеме са значењем животиња у прототипичним ситуацијама: *ко шоче на кишу* и *као свињи кашкало*. У процесу идиоматизације еталони су сведени на семантички интензификатор појма у теми, а на плану унутрашње форме сликовито представљају сегменте сеоског живота.

уживати ко шоче на кишу 'веома уживати' – Уживам ко шоче на кишу. (Ч, 158)

пријати као свињи кашкало 'веома пријати' – [...] овај јад и беда пријају као свињи кашкало [...] Батине су за њих

свикнут начин разговора, воле да их деле и не ропћу кад их примају. (ТПСП, 65);

II.1.2.5. Фразеологизми којима се упућује на осећање сексуалне узбуђености представљају поредбене структуре са појмовима *пас* и *пастув* у еталону. Поредбени фразеологизми из овог микрореда припадају другом степеном ниског нивоа идиоматизованости (полуИд + неИд.).

задркати ко пастув 'узбудити се' – Кад је видно, задрктах ко пастув. (Ч, 284)

забалавити ко успаљен пас 'бити веома пожудан, похотан, сексуално узбуђен' – „Тој ти је”, каже она и прави се да не види да сам забалавио ко успаљен пас, „једна млада удовица. [...]” (Ч, 70)

II.2. Карактер и способности

Пољу фразеологизама са хиперсемом 'карактер' припадају јединице којима се реферише на сталне култивисане психичке особине.¹² Под појмом *карактер* у РСАНУ подразумева се „скуп битних, изразитих и сталних морално-психичких и интелектуалних особина појединца или заједнице, које се испољавају у погледима и поступцима, у односу према средини”.

Овом пољу припадају субпоља окупљена око семантичких категоријалних својстава 'однос према раду', 'однос према другима', 'однос према себи' и 'способности'.

12 Гороваја (49–50): Говоря о характере, обычно имеют в виду те свойства личности, которые накладывают определенный отпечаток на все ее проявления и выражают специфическое для нее отношение к миру, к людям (привычный для человека способ реагирования на разные ситуации, обстоятельства, твердая, сильная воля, упорство в достижении чего-либо, проявление неуживчивости, избалованности, своеволия и т.д.).

Семантичко својство (субпоље)	Семантичко својство (микропоље)	Фразеолошка јединица	Значење	Компонента оцене
Однос према себи	Слабост	пиздрити као стринка	<i>показати карактерну слабост, емотивност, бити слабић</i>	ОО: - СО: - ФСК: <i>неј.</i>
	Збуњеност, дезорјентисаност	не зна ди му је дупе а ди шајкача	<i>збуњен је, несналажљив, дезорјентисан</i>	ОО: - СО: - ФСК: <i>подр.шаљ.</i>
	Уображеност	шепурити се ко манастирски паун	<i>привити се веома важан</i>	ОО: - СО: - ФСК: <i>подр.шаљ.</i>
	Самосталност	бити газда од своје главе седети на своје дупе	<i>управљати својим животом, радити по својој вољи гледати своја посла, живети свој живот</i>	ОО: + СО: + ОО: + СО: +
Однос према раду	Извршеност	огров од војника	<i>одличан, изврстан војник</i>	ОО: + СО: +

Однос према другима	Непоузданост, превртљивост, лицемерност	бити кај неки Циганин курва пијачарка роба с рупу цветић божији правити се луд ко последња фуњара продавати прасе на појату посрати се некоме под главу носом облаке растеривати закључана ко царска капија	бити препреден, лицемеран, лажљив лукава, непоуздана, превртљива особа човек без карактера, несигуран човек онај који се претвара да је добар, невин, невинице правити се невест, глумити необавештеност обманљивати, варати преварити неког понашати се охолно, гордо неприступачна, која се не даје лако; која није лака жена	ОО: - СО: - ФСК: неј. ОО: - СО: - ФСК: неј. ОО: - СО: - ФСК: неј. ОО: - СО: - ФСК: неј. ирон. ОО: - СО: - ФСК: неј. ОО: - СО: - ФСК: вулг. ОО: - СО: - ФСК: подр.
	Гордост			ОО: -/+ СО: -
	Неприступачност, затвореност			

СПОСОБНОСТИ Интелектуалне особине	Неспособност, глупост Проницљивост, памет Расуђивање, аналитичност	глуп као моравски сом не схватати ништа ко кокошка бити кај неки Бог разликовати у око	<i>бити веома, изразито глуп</i> <i>бити веома глуп, неразуман</i> <i>бити свезнајућ, проницљив</i> <i>разликовати прецизно, у нијансе</i>	ОО: - СО: - ФСК: неј. ОО: - СО: - ФСК: неј. ОО: + СО: + ОО: + СО: +
--------------------------------------	---	---	---	--

II.2.1. На релацији *однос према себи*, према фразеолошкој језичкој слици света, човек гради особине самосталности, слабости, уображености или збуњености.

Хиперсема 'самосталност' повезује фразеологизме *бити газда од своје главе* и *седети на своје дупе*. Првим се потенцира на човековој слободи, а другим на могућности избора да се живот води без уплитања у туђе. Мотивација фразеолошких значења у оба примера почива на семантици соматизама *глава* и *дупе*, који уз присвојну заменицу за свако лице актуализују компоненту 'самосталност, независност', односно 'слобода'. Са аспекта вредносне семантике, ови фразеологизми садрже позитивну компоненту објективне оцене.

бити газда од своје главе 'управљати својим животом, радити по својој вољи' – Ама, волео сам војску, брате. Јес, оно стално поздрављање, што нисе газда од своје главе и што стално мораш да будеш утегнут у опасачи и каиши ко фијакерски коњ, што те без прекида гањају као зеца [...] (Ч, 16)

седети на своје дупе 'гледати своја посла, живети свој живот' – [...] да се одатле лепо, паметно и брзо повуче и да мирно седи на своје дупе негде подаље од тебе, а не да ту обоје узалуд губите главу. (Ч, 23–24)

Фразеологизам *низдрити као стринка* упућује на карактерну особину слабости код мушкарца. Појам у еталону поредбеног фразеологизма *стринка* репрезентује типичне женске особине,¹³ па у ситуацији када се његова доми-

13 Уп. *подбочити се ко стрина* 'подбочити се трапаво и надурено' у роману *Чизмаши*. Стереотипна компонента физичког става која се у говорној заједници везује за женску старију особу приписује се мушкарцу, те се трансформише у начински актант пејоративног карактера 'трапаво, надурено'. (неИд. + полуИд.). **подбочити се (на кукови) ко стрина** 'подбочити се трапаво, надурено' – Увређен, подбочио се на кукови ко стрина. (Ч, 172)

нантна семантика придружује мушкој особи добија карактер подругљивости.

пиздрити као стринка 'показати карактерну слабост, емотивност, бити слабић' – [...] ударише ми сузе на очи. Само што не поче, пред целом оном војском, да пиздрим као стринка. Замало да се обрукам. (Ч, 96)

Збуњеност и уображеност су негативно валоризоване карактерне особине у фразеолошкој језичкој слици света. Фразеологизам *не зна ди му је дупе а ди шајкача* почива на духовитој слици замене делова тела, која симболише дезоријентисаност, а *шепурити се ко манастирски паун* (неИд.+полуИд.) на поређењу са својством птице. Фразеологизам *не зна ди му је дупе а ди шајкача* формална је варијација распрострањеног фразема *не зна где му је дупе а где глава*, при чему супституент *шајкача* појачава експресивност, обнављајући фразеолошку слику, и обележава наратора локално.

не знати ди му је дупе а ди шајкача 'бити збуњен, несналажљив, дезоријентисан' – 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 да ти избегне. (Ч, 26)

шепурити се ко манастирски паун 'правити се веома важан' – Шепурим се ја по онај круг ко манастирски паун. (Ч, 16)

II.2.2. Један фразеологизам изражава однос према раду и везан је за војну струку: *отров од војника*. Сема 'јак' лексеме *отров* пресемантизована је у компоненту интензитета и квалитативну позитивну оцену. Захваљујући томе, фразеологизмом се реферише на особу коју карактерише извршност у обављању посла.

отров од војника 'одличан војник' – [...] мамузе звецкају, сабља му се ко змија увија – мораш да га погледаш. Не војник него отров од војника. (Ч, 18).

П.2.3. У фразеолошком систему посебне јединице реферишу на карактерне особине које се показују кроз однос према другим људима. Највише је фразеологизама који се односе на особине непоузданости, превртљивости, лицемерја и охолости.

Један компаративни фразеологизам из овог микро-реда реферише на својство препредености, променљивости, лажљивости, а значење заснива на стереотипној компоненти етнонима у еталону: *бити кај неки Циганин*. Интензивнији степен негативне оцене са сродном референцијалном вредношћу садржи вулгаризам *курва нијачарка*, у ком је значење последица метафоричне преобразбе именичких елемената а на основу индуктивне семе негативне оцене и компоненте 'која се продаје, која се цења'. Поред опсцености која узрокује висок степен пејоративности и снижен тоналитет функционално-стилске компоненте, негативан аспект прагматичких компонената појачан је и афективним говорним чином псовке у ком се јединица реализује.

На особу без чврстог става, несигурну и поткупљиву реферише се јединицом *роба с рупу*, чије је глобално метафорично значење индуктивно семом 'са грешком, недостатком'.

Фразеологизам *цветић божји*, чије елементе карактерише позитивна семантика транспонована у глобално значење 'добрица, невинашце' употребљен је иронично са референцијалном вредношћу 'онај који се претвара да је добар; добрица, невинашце'. Хиперсема 'претварати се, глумити, издавати се за нешто' повезује именички фразеологизам *цветић божји* са глаголским поредбеним фразеологизмом *правити се луд ко последња фуњара*.

Фразеологизме *продавати прасе на појату* и *посрати се некоме под главу* повезује сема 'обманути/обмањивати'. Првонаведена јединица садржи покрајинизам *појата* у структури и са становишта савремене употребе није мотивисан. У говорима околине Крагујевца¹⁴ користи се са значењем 'продати прасе без мерења; проценити га одока', што упућује на ранији начин продаје стоке из обора, сумарно, уз слободну процену, при чему је могло доћи до тога да купац или продавац буду оштећени. Други фразеологизам негативну аксиолошку семантику заснива на семи 'учинити неком нешто лоше' из концептосфере екскреционог глагола. Фразеолошка слика која укључује на плану основног значења и актуализацију места вршења радње: *некоме под главу*, интензификује негативну семантику фразеологизма.

бити кај неки Циганин *погрд.* 'бити препреден, лицемеран, лажљив' – Па немој, кај неки Циганин, час овако, час онако. Па будни човек. (ПВ, 107);

курва пијачарка *погрд.* *вулг.* 'лукава особа; особа непоузданог, превртљивог карактера' – А он запенушио, па – да простите – вели: „Ух, ти”, курво пијачарко, што за банку ноге дижеш: знаш да нећу, па се правиш јунак. (П, 27);

роба с рупу 'човек без карактера, несигуран' – Сви ће одма да знају да си роба с рупу, која се лако и за мале паре може да купи. (Ч, 42)

цветић божји *иронично* 'онај који се претвара да је добар; добрица, невинашце' – Ко да је све ово само зарад њега направљено, па се он, цветић божји, кад се наоколо мало средило, за украс овденак појавио. (Ч, 309)

правити се луд ко последња фуњара 'правити се невешт, глумити необавештеност' – Нема појма мој ађутант пука шта га питам. Прави се стари мајор луд ко последња фуњара. (Ч, 89)

14 Пунктови у којима је проверено функционисање фразеологизма налазе се на подручју говора Западне Лепенице (Шљивовац, Горње Грбице), према класификацији М. Вукићевића (1995: 25)

продавати прасе на појату 'обмањивати' – Значи, овако, госин-капетане: или ћете ви сад, одма, мени да кажете ко вас шаље и шта ми тај који вас шаље поручује или ћу ја лепо да се окренем и да зовем стражара да ме води у ћелију. Доста смо, госин-капетане, један другом продавали прасе на појату." (Ч, 244)

посрати се некоме под главу 'преварити неког' – Ма знао сам ја да ће овај човек да ми се посере под главу. (Ч, 295)

носом облаке растеривати 'понашати се охоло, гордо' – Не можеш ти, бре, човека војника да зезаш а да за то никад не будеш кажњен. [...] Ти мислиш, нема ти равного на свету све до бога, носом облаке изнад државе растерујеш и, кобајагим, за њега немаш право време, немаш куд да га видиш, и цуцаш га ко да си га под кирију узо. (Ч, 259)

II.2.4. На својство неприступачности и тешког упуштања у сексуалне односе у роману *Чизмаши* реферише се компаративним фразеологизмом *закључана ко царска капија*. Фигуративно значење тематске лексеме 'неприступачан' помера доминантну сему рематског дела од 'закључан' ка 'неприступачан', чиме се и номинат *царска капија* остварује са преносним значењем, па фразеологизам карактерише трећи степен ниског нивоа идиоматичности (полуИд. + полуИд.). Фразеолошка слика чувања нечега иза закључане царске капије имплицира стереотипну семантичку компоненту 'која има вредност'.

(о жени) **закључана ко царска капија** 'неприступачна, која се не даје лако' – А за Софију ћемо лако. Има у овај свет још женске. Које нису пред тебе закључане ко царска капија. (Ч, 85)

II.2.5. Посебно микропоље фразеологизама којима се упућује на човека с обзиром на карактерне црте окупљено је око хиперсеме 'интелектуалне способности'. У овом се пољу издвајају две фразеолошке јединице

којима се изриче позитивно својство и које карактерише позитивна вредносна оцена – једна припада тематском скупу „памет, проицљивост”: *бити кај неки бог* ’бити свезнајућ’, а друга реферише на способност расуђивања и аналитичности: *разликовати у око* ’препознавати, разликовати прецизно, у нијансе’

бити кај неки бог ’бити свезнајућ’ – Можда људи нису знали ода шта болује. Па нису ни они кај неки бог. Па је л тако? Људи ко људи. (ПВ, 134);

разликовати у око ’разликовати прецизно, у нијансе’ – Он увек у око може да разликује старешину који командује зато што нешто мора да се уради од онога који командује зато што воли крв да ти пије. (Ч, 259)

Осталим се фразеологизмима исказују негативне интелектуалне способности, односно одсуство интелектуалних способности. Такве су јединице:

не схватити ништа ко кокошка ’бити веома, изразито глуп’ – Ето ти. Ама, шта жена, човече, може да свати? Не може, бре ништа, ко кокошка. (Ч, 192)

глуп као моравски сом ’бити веома, изразито глуп’ – [...] али био глуп као моравски сом и носио наочаре. (ГМ,18)

и свима се реферише на особе којима се приписује својство глупости. Еталони поредбених фразеологизама су лексеме које значе животиње: *кокошка* и *сом*. Овим појмовима приписано је стереотипно нереално својство глупости, па еталоне карактерише полуидиоматичност (неИд. + полуИд.).

III. Драгослав Михаиловић са успехом користи фразеолошке дијалекатске потенцијале за сликање унутрашњег света локалних јунака и за креирање наратива који симулира живи говор. С обзиром на прозирну мотивацију

фразеологизама које користе наратори, може се рећи да они заступају активан евалуативни однос према психичким особинама човека. Анализирани фразеосистем показао је да су *окидачи* за именовање фразеологизмом углавном црте темперамента и карактера које се негативно доживљавају у говорној заједници, при чему се и компонента субјективне оцене говорника слаже са компонентом објективне оцене. Позитивно су валоризоване особине из домена осећања – уживање и душевни смирај и из домена карактера и способности – самосталност, изврсност у раду, памет и проницљивост, расуђивање и аналитичност. Најчешћи комуникациони оквир у ком су реализоване јединице негативне тоналности подразумева груб однос говорника према објекту именовања (пејоративна употреба), а нешто је мањи број фразеологизама остварених с говорниковом намером да се подсмехне, наруга објекту именовања на груб начин (подругљиво). Већина фразеологизама са ознаком подругљиво (у овом семантичком пољу, али и шире) јавља се у наративу Жике Курјака у роману *Чизмаши*, што представља његову идиолекатску одлику и показатељ је његовог погледа на свет.

Сви фразеологизми са поредбеном структуром нападају ниском степену идиоматизације, уклапајући се у тврдњу С. Гољак (2009: 218) о великој улози поређења у српским поредбеним фразеологизмима.

Прозирна мотивација фразеологизама омогућила је реконструкцију семантичких стереотипа садржаних у унутрашњој форми фразеологизма. Темперамент се концептуализује преко уочених и замишљених својстава а) животиња: *кучка, ћуран, ћуре, шоче, квочка, пас, пастув*, затим б) историјске и епске личности: *Краљевић Марко*, док се карактер се доминантно концептуализује преко стереотипа појмова а) *паун, сом, коњ, кокошка*, или б) појмова који значе људе: *стринка, Циганин*. Из фразеолошке дијалекатске слике света ишчитавамо стереотипна својства следећих појмова:

пас – 1) 'обесправљеност, безвредност': *мрзети некога кај пцето*; 2) за њега се везују негативно конотирани сексуални нагони: *забалавити ко успаљен пас*; **кучка** – 1) 'импулсивност', 2) 'опасност': *опасна ко везана кучка*; **кокошка** – 1) 'глупост': *не схватити ништа ко кокошка*; **квочка** – 1) 'бес': *нарогушити се ко квочка*; **ћуран** – 'бес': *нагушити се кај ћуран*; **ћуре** – 1) 'глупост', 2) 'комичност': *умудрен као ћуре улистано по ногама*; **сом** – 1) 'глупост': *глуп као моравски сом*; **шоче** – 1) специфична ситуација: 'стоји на киши', 2) особина 'ужива': *уживати ко шоче на кишу*; **свиња** – 1) специфична ситуација: 'игра се у блату', 2) особина 'ужива': *пријати као свињи кашкало*; **коњ** – 1) специфична ситуација: 1) 'пред празним јаслама', 2) особина 'снужденост': *ћутати ко коњ за празно јасле*; **пастув** – 1) 'изражен сексуални нагон': *задрктати ко пастув*; **јасика** – 1) 'трепери': *дрктати ко млада јасика*; **стринка** – 1) 'слабост', 2) 'плачљивост': *пиздрити као стринка*; **Циганин** – 1) 'препреденост', 2) 'лицемерност, лажљивост': *бити кај неки Циганин*; **Краљевић Марко** – 1) 'намргођен', 2) 'прек': *натуштен ко Краљевић Марко*; **бог** – 1) 'свезнајућ': *бити кај неки бог*; **хлеб** – 1) 'богатство', 2) 'благостање': *код 'леба без 'леба*;

Апстрактни појмови *самосталност*, *трезвеност* концептуализују се као свест о сопственим деловима тела: *не зна ди је му дупе а ди шајкача* и ослањање на функције делова сопствених тела: *бити газда од своје главе и седети на своје дупе*. Особина поткупљивости, немања чврстог става и интегритета личности у фразеосистему концептуализује се као грешка: *роба с рупу*. Страху се приписују својства необуздиве животиње: *отпустити колане* (домен *страх*), а обмањивање се концептуализује преко појма са екскреционом семантиком: *посрати се некоме под главу*. Мотивне слике у основи фразеолошког значења углавном упућују на неке стерео-

типне слике локалне свакодневице дијалекатских говорника, које се семантички преосмишљавају и добијају фразеолошки идентитет (*отпустити колане, продавати прасе на појату, бити газда од своје главе, бити код леба без леба*).

На наративном нивоу Д. Михаиловић је употребом фразеологизама са прозирном мотивацијом, који нуде специфичну двореферентну перспективу именовања – реализујући се истовремено са идиоматизованим значењем и основним значењем својих конституената, прецизирао слике које гради и вешто презентовао однос прототипичних локалних јунака према унутрашњим особинама човека. Утемељеност његовог језика у језичкој традицији дијалекатских говорника чини његово књижевно дело непатвореним сведочанством нематеријалне културе српског народа.

ИЗВОРИ

- ГМ: Драгослав Михаиловић, *Гори Морава*, Београд: СКЗ, 1994.
П: Драгослав Михаиловић, *Путник, Фреде, лаку ноћ*, Београд: Глас, 1977, 24–43.
ПВ: Драгослав Михаиловић, *Петријин венац*, Београд: Нолит, 1981.
ТПСП: Драгослав Михаиловић, *Треће пролеће Свете Петронијевића, Ухвати звезду падалицу*, Београд: СКЗ, 1983, 57–92.
Ч: Драгослав Михаиловић, *Чизмаши*, Београд: БИГЗ–СКЗ–Просвета, 1984.

ЛИТЕРАТУРА

- Барашкина 2007: Елена Александровна Барашкина, *Внутренний мир человека в русской языковой картине мира: современные подходы* // *Вестник СамГУ*. 2007. №1. URL:

- <http://cyberleninka.ru/article/n/vnutrenniiy-mir-cheloveka-v-russkoj-yazykovoy-kartine-mira-sovremennye-podhody> (дата обращения: 06.04.2016). Научная библиотека КиберЛенинка: <http://cyberleninka.ru/article/n/vnutrenniiy-mir-cheloveka-v-russkoj-yazykovoy-kartine-mira-sovremennye-podhody#ixzz453DjSRvn>
- Бартмињски 2011: Жеже Бартмињски, *Језик – слика – свет*, превела Марта Бјелетић, Београд: SlovoSlavia.
- Бахтин 2000: Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, превела с руског Милица Николић, Београд: Zepher Book World.
- Вукићевић 1995: Милосав Вукићевић, *Говори крагујевачке Лепенице*, Приштина: Универзитет у Приштини.
- Вуловић 2015: Н. Вуловић, *Српска фразеологија и религија*, Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Гољак 2009: С. Гољак, Устаљена поређења у српском и белоруском језику са аспекта идиоматичности, *Научни састанак слависта у Вукове дане 38/1*, Београд: Филолошки факултет, 211–220.
- Гороваја: И. Г. Гороява, Внутренний человек в диалектной картине мира уральских казаков, *Наука. Теория и практика*, <http://xne1aajfpcds8ay4h.com.ua/files/image/konf%2010/konf%2010_3_11.pdf>, (6. 4. 2016).
- Драгићевић 2001: Рајна Драгићевић, *Придеви са значењем људских особина у савременом српском језику (творбена и семантичка анализа)*, уредник Милка Ивић, Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Јанковић 1985: Владета Јанковић, *Петријин венац* Драгослава Михаиловића, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Коротун 2002: О. Владимировна Коротун, *Образ-концепт «внешний человек» в русской языковой картине мира*, Дисертација на соисканиеученој степени кандидата филолошких наука, Омский государственный университет, <<http://newstar.rinet.ru/~minlos/thesis/Korotun2002.pdf>> (28. 3. 2016).
- Раден 2000: Gunter Radden, How metonymic are metaphors?, in:

Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast, edited by Rene Dirven, Ralf Parings, Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 2003, 407–434.

Ристић 2004: Стана Ристић, *Експресивна лексика у српском језику, теоријске основе и нормативно-културолошки аспекти*, Београд: Институт за српски језик САНУ.

РСМ: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, I–VI, Нови Сад: Матица српска (и Матица хрватска I–III), 1967–1976.

Рот 1988: Никола Рот, *Психологија личности*, 14. издање, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

РСАНУ: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, I–XVIII, Београд: САНУ, 1959–2018.

Танасковић 2017: Тања Ј. Танасковић, Поредбене конструкције којима се означавају физичка својства човека у делима Драгослава Михаиловића, у: *Српски језик*, серија 1, год. XXII, Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика: Филолошки факултет и др., 2017, 295–315.

Танасковић 2018: Тања Ј. Танасковић, *Територијално раслојена лексика у књижевном делу Драгослава Михаиловића*, докторска дисертација одбрањена на Филолошко-уметничком факултету 4.9.2018.

Телија 1996: В. Н. Телия, *Русская фразеология, семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты*, Москва: Школа «Языки русской культуры».

Штасни 2013: Гордана Штасни, *Речи о човеку*, Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду.

Tanja Tanasković

PHRASEOLOGICAL IMAGE OF HUMANS – INNER
CHARACTERISTICS – IN THE LITERATURE WRITTEN
BY DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ

Summary

In this paper we analysed phraseology in the semantic field *Inner Characteristics of Humans*, used in the literary work in dialect of Dragoslav Mihailović. The analysis had been done from the point of view of semantic analysis, analysis of motivation and analysis of pragmatic framework. We concluded that the most of phraseology has the meaning of negative inner characteristics of people and that they are used in pejorative sense, in communicative frameworks of rudeness and ridicule. Since phraseological units have transparent motivation, and since they are very expressive, its stylistic function in building of narrative technique *skaz* is significant. The bireference and figurativeness of phraseology contributed to the precision of literary images and the local worldview. Stereotypes hidden in phraseology imply stereotypical images from the life of the local community. These data are essential for the development of cognitive (conceptual) dictionaries of Serbian dialects and Serbian language, which would contribute to study of Serbian language and culture alike. That is why language in literary work of Dragoslav Mihailović must be an imperative in contemporary lexicological and linguocultural studies.

Key Words: phraseology, literature in dialect, *skaz*, expressiveness, stereotypes, language worldview, the language of writer

Илијана Р. Чутура*
Универзитет у Крагујевцу
Педагошки факултет у Јагодини
Катедра за филолошке науке

801+821.163.41.09

СТИЛСКИ, СЕМАНТИЧКИ И СИНТАКСИЧКИ ОБУХВАТ ПОРЕЂЕЊА У РОМАНУ *ЧИЗМАШИ***

У раду се анализирају поређења у роману *Чизмаши* Драгослава Михаиловића, и то са аспекта односа поредбених конструкција и језичког израза јунака–приповедача. Бројност и обликовање поредбених конструкција, међу којима су најчешће непредикатске с поредбеном речју *као* и предикатске (зависне клаузе) с везником *као да*. Показује се да у језичко-стилском погледу поредбене конструкције учествују у стварању илузије динамичног, доживљеног, „народског” приповедања, те да, по свом лексичком обликовању одговарају конструкту лика–приповедача. На синтаксичком плану, њихова стилогеност такође функционално подржава карактеристике приповедног поступка, а огледа се најинтензивније у интензификацији и парцелацији.

Кључне речи: роман *Чизмаши*, Драгослав Михаиловић, поређења, поређени појам, поредбени појам, приповедач, интензификација, парцелација.

* ilijana.cutura@gmail.com

** Реализацију овог истраживања финансирао је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (бр. уговора 451-03-68/2020-14/200140).

* * *

Предмет овога рада јесу поређења у роману *Чизмаши* Драгослава Михаиловића. Утврдивши, у поступку ексцерпирања грађе, да су поређења у овоме роману изузетно бројна, анализирали смо њихове семантичке и стилске карактеристике, али и најзаступљеније синтаксичке особености које се остварују најчешће као релације између њих и синтаксичких елемената у њиховом непосредном окружењу.

Пре свега, да бисмо уште могли говорити о одликама и функцији поређења у роману, морамо имати у виду неке од кључних карактеристика самог романа, али и Михаиловићеве прозе уопште. Роман је уокружен оквирном сценом приповедања, што је један од типичних Михаиловићевих поступака: „Михаиловићев осећај за организовање упечатљиве и уметнички функционалне сцене приповедања очигледан је, и ова наративна поставка постала је уобичајено `јакو место` његове прозе. [...] [Он] пре свега уочава и користи једну њену важну особину – илузија говорне ситуације додатно се појачава смештањем приповедачевог монолога у шири контекст, што доприноси постизању аутентичности исказа” (Илић 2011: 469). Док се у, на пример, *Петријином венцу* приповедање јасно креће унутар и изван граница наративног оквира („полазак са наративног оквира → улазак у једну од приповести → повратак на оквир → улазак у наредну причу” (Илић 2011: 466)), односно разговор наратора са слушаоцем одвија се између приповести, у *Чизмашима* се Михаиловић не враћа на оквирну сцену приповедања. Чак су и језичка средства којима се сугерише позиција (и, уопште, подсећа на постојање) саговорника изразито малобројна, суптилна и ненаметљива. Дакле, приповедач не бива *прекинут* у својој причи. Она тече „у једном даху”, неометано. Интерполирани су, овога пута,

сегменти аутентичне архивске грађе, и то искључиво на почецима поглавља.

Роман одликује приповедање у првом лицу. Иако „[о]д самог почетка своје књижевне активности Михаиловић пише користећи приповедање у граматичком првом лицу једине (приповетка *Гост* из 1959)”, у *Чизмашима* то није нити „стандардно приповедање у првом лицу” које, између осталог, карактерише и употреба стандардног језика, нити Михаиловићева, како је Илић означава, *носталгијска проза* – коју, пак, са језичког аспекта карактеришу употреба и стандарда и нестандардних идиома, јер језик ту „постаје основно разликовно обележје у двама позицијама истог приповедача” (Илић 2009: 203). Треће приповедачко језичко нијансирање код Михаиловића везано је за сказ, који, иако је „у обликовном смислу монолошког карактера, ипак представља наративну форму у чијој је основи – дијалог” (Илић 2009: 197). Међутим, како смо већ напоменули, у *Чизмашима* је, осим у оквирној сцени, дијалоска ситуација присутна тек у назнакама и то искључиво у обликовању појединих исказа самог говорника (приповедача). Све речено чини да доминантан говорни образац готово искључиво припада приповедачу, односно да његов говор, сам по себи и *за себе*, без повратне реакције на вербалну активност *другога*, језички потпуно изграђује приповедање. Приповедач је осликан превасходно својим идиолектом који, осим текстова који припадају архивској грађи, запрема целокупни текст романа. Он заузима позицију хомодијегетичког приповедача – дакле, „оног који је лик у приповеданим ситуацијама и догађајима” (Принс 2011: 69). При том, његова емоционална ангажованост у приповедању је висока будући да прича о догађајима који су му предодредили судбину.

Све ове специфичности резултирају двама изузетно важним позицијама са којих приступамо и анализи

поређења у роману. Прва је идиолект приповедача, који обједињује дијалекатску основу његовог говора, војнички жаргон и приповедачево непосредно животно искуство. Друга је висока емоционалност самог приповедања. На обема овим равнима, поређења су обликотворни елемент првог степена.

Како М. Николић (2017: 133) закључује на основу обимног корпуса, „[у] прозном подстилу књижевно-уметничког корпуса заступљена је већина структурно-семантичких типова поредбено-начинских конструкција које се јављају у српском стандардном језику”. Као најзаступљеније непредикатске поредбено-начинске јединице, она одређује конструкције с поредбеном речју *као*, док међу предикатским поредбено-начинским конструкцијама примат имају зависне клаузе с везником *као да*. У том погледу Михаиловићев роман *Чизмаши* није изузетак. Бројност ових типова поредбених конструкција је упечатљива и сама по себи и у односу на друге.

Међутим, прецизно и доследно формирање идиолекта приповедача резултира тиме да Михаиловић (поред повремениога *као*) најчешће користи дијалекатску варијанту *ко*, ређе *ки* и, могло би се рећи спорадично, *кај*.

Поређења су углавном из „народског”, свакодневног језика, а конструкције су, како ће примери показати, једноставне. Међутим, без обзира на то, Михаиловић специфичним поступцима поређењима даје истакнуто место у поетском изразу, те се и ту „уклапа” у налаз да се у савременој уметничкој прози ретко „јављају поредбено-начинске *као*-конструкције које су у потпуности стилски неутралне, чак и у оним случајевима када детерминишу глагол који се у датом контексту реализује у једној од постојећих семантема из своје полисемантичке структуре” (Николић 2017: 134), односно да „су у извесној мери стилски обележене, и то првенствено по сликовитости или по асоцијацијама које побуђују

(било да асоцијације постоје у колективној свести свих говорника, било да се јављају у појединачним контекстима)” (Исто: 134). Пре свега, стилска упечатљивост поредбених конструкција у роману заснована је на „унутрашњој тензији између супротних процеса који делују у ’микроструктури’ поредбене синтаксичке јединице” (Николић, Чутура 2015). А та се тензија у *Чизмашима* огледа у избору поредбеног појма. Он, наиме, најчешће открива механизме којима приповедач остварује оне елементе приповедања који заправо представљају сам циљ уметничког чина: „(1) субјективно осмишљавање стварности, (2) њено естетско представљање и (3) дјеловање на реципијента” (Тошовић 2002: 170). Приповедач, наиме, из специфичне позиције управо путем поређења представља сопствени доживљај (обликовање и представљање) онога о чему прича. И овде је упечатљиво да доминантан број поређења укључује поредбене појмове из њему блиских сфера свакодневног живота.

Наизглед су сасвим „обична”, стилски неутрална, а неретко у говорном језику устаљена, поређења у којима поредбени појам припада пољу животињског, а поређени најчешће сфери људског света. Међу поредбеним конструкцијама нису ретка ни фразеолошка и устаљена¹ поређења (просрати се као грлица, блејати као

1 Д. Мршевић-Радовић (1987: 94) дефинише јасну разлику између фразеолошких и нефразеолошких поредбених јединица са компонентом `животиња`: не сматрају се фразеолошким поређењима „оне синтагме које се односе на лица ако се њима означавају природне карактеристике животиња, нпр. *цвркуће као птица*, *брунда као медвед*, *лаје као пас*, сикће као гуја (змија) и сл. Реч је о називима за природно оглашавање појединих животиња (типично за поједине врсте) којима се, по сличности, именује одговарајућа људска активност – овде начин говорења. Према томе, сматрамо да је у оваквим случајевима реч о самосталној метафоричној употреби глагола (*цвркатати*, *брундати* и сл.), а не о фразеолошким конструкцијама”.

теле (телац), врве као мрави, зева као сом (у црпац), бити печен као јаребица, драти се као магарац, начуљити уши као зец, ћутати као миш, изгубити се као гуска (гуске) у магли, цичати/пиштати као (љута) гуја). У основи заснована на тежњи да се појам „окувалификује, учини познатијим довођењем у везу по некој особини с познатијим појмом, код ког је та особина изражена у великом степену и општепозната” (Мршевић-Радовић 1987: 42), оваква општепозната поређења остварују стилски ефекат на другом плану: у обликовању идиолекта приповедача, односно у постизању аутентичности и емоционалности приповедања.

Посебно је обиман „инвентар” самих зоонима (што на неки начин кореспондира и са надимком приповедача), при чему Михаиловић маестрално задржава „линију” не само говорног израза приповедача, него и његовог аутентичног животног искуства. То показује и преглед примера који следи, а у којима је поредбени појам често самостално употребљен у конструкцији, односно није спецификован. У оваквим случајевима, ради се о поређењу са животињама које су приповедачу познате, односно чије су му доминантне карактеристике блиске:

(а) домаће животиње

Он се тек сад нађе у чуду. Блене у мене *кај телац*. (271); Реко ми да сам плувао на заставу и на униформу и драо се на мене *као на свињу*. (210); И то се дери тако да све пуца, дери се *ко магарац*, док се не усере од стра. (40); Заљубим ти се ја у њу *ко магаре*. (65); Па, ако се још није кренула него се врпољи и трупка у исто место, те оће да пође те неће јој се, нешто јој није згодно, те тела би, *ко мачка* би да ти шапом шћапи нешто с астала, те плаши се да не добије од газде по носу, те можеш да јој помогнеш да се, док има време, реши за паметну ствар... (22–23); Сад то дуго кускаш – не смеш да кусаш пуном кашиком

– лизуцкаш, сладиш, њушкаш, пипкаш, трошке јуриш и гуркаш их овам-онам *ко мачка већ уловљеног миша*, преврћеш и мацкаш, сваки залогај по сто пута обрнеш, преваљаш и прежваћеш. (278)

(б) „мале” животиње (црви, инсекти)

Гамижу *ко црви*, кашљу, умивају се, гледају преко затворског зида. (259); Варош је велика, официри ту врве *као мрави*. (145); И сасвим лепо осећам како ми оно из увета мили низ образ *као нека врућа глиста која те тугиче*. (189)

(в) птице

Чим ми отворе, да прнем *ко птица*. (259); За два-три дана одлетех ти ја *као тица*. (242); И то мене сад казује, *ко да ми неко птиче пева*: још овај дан, још можда два-три дана, још само мало. (259);

Просерем се, да простиш, *ко грлица*. (141); Оћорео сам од самице, ништа не видим *ко кокошка*. (252); Тек, она се нарогуши *ко квочка*. (66); Ту више мрдања нема, печен си *ко јаребица*, опремај се за рапорт светом Петру. (21); Печен сам *ко јаребица*, само што још не знам. (74); А с њима не видиш ништа *ко буљина*. (44); Кривље у њих пред келерај у станичној ресторацији *ко прегојен шотан* и брекће и псује. (127); „Наредниче”, каже сасвим полако, а лице му изгубило сваку боју, изгледа сур *ко пиле граорче*, „како војник стоји пред претпостављеним? Стани *мирно*, наредниче” (188); А наш Чича ништа не говори, него забаци руке на гузице, па се само гега међу нас *ко гуска међу гушчићи*. (20); Толико смо време преседели зајно, па да међу нама и није било ништа друго, није ред да се погубимо баш *ко гуске у маглу*. (80); Уживам *ко шоче на кишу*. (145); Ако им се пустиш, згазиће те *ко вранче говно*. (246);

(г) дивље животиње

А ако му је неко, било кад, некако досађивао, памтио му је, сваки пут кад би му овај пришо, љутито би, *као зец*, стригао ушима и меркао би како да му врати. (51); И ево те, опет си начуљио уши *као зец*. (279); Досад војска ћутала *као миш*. (86); 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. (99); Генерал му брзо одговара; циче они један на другога *као љуте гује*, просто ти се кожа јежи: ... (85); А он само скакуће наоколо *ко твор* и циља оним очима. (73); Не може тако брзо да се прибере, зева *ко сом у црнац*. (187);

(д) именице хиперонимског значења

Оно што сам урадио њега је лично увредило, или уплашило, не знам, и грдио ме *ко последњу стоку*. (271); И гледа ме *ко зверку што су тек пуштили из кафеза*. (172)

Фреквенција поредбених конструкција у којима је поређени или поредбени појам (или сегмент поредбеног елемента) *коњ* указује на то да Михаиловић никако није случајно укључио оваква поређења у говор приповедача (који воли коње, бави се њима, коме су они блиски и у свакодневном касарнском животу и емоционално):

Протрчим кроз њу *ко коњ под пуном ратном опремом*, само трешти патос испод мене. (140); Он брекће *као коњ у топовској запрези на узбрдици*. (184); Мој поручник шири ноздрве *ко коњ*. (205); Вода готово ледена и ја дркћем и *ко коњ* фркћем, а певам и радујем се. (259); Кад је видо, задрктах *ко пастув*. (261);

Никад таког коња нисам јашио, *ко вила да је испод мене, не животиња*. (257); И летимо [приповедач–јачах и коњ] *ко да нас обојицу нека птица на леђима носи*. (258);

А то стварно било тако, ако си официр, морао си прво за њу неку дозволу да добијеш, *ко пасош за коња којег купујеш*. (76).; Јесје он способне људе окупљао и из друге јединице; кад би, рецимо, чуо да негде има неки добар официр или подофицир – *као што је радио и с коњима, и коње је понекад тако тражио* – ишо би да га види и да поразговарају и онда би понекад тражио да му га доделе. (238).

Још су чешћа и разноврснија поређења у којима је поредбени појам *нас* (са лексемама *нас, куче, кученце*):

„Тој ти је”, каже она и прави се да не види да сам забавио *ко успаљен нас*, „једна млада удовица. Муж јој био трговац. Пре шес месеца умро.” (65); Докле ћу да чучим у куплераји *ко гладан нас пред касапнице* и да се ћушкам по неки прљави кревети са женама које ми се не допадају? (69); Ја га и даље гледам *ко слепо куче*. (167); Ето ти, мислим се, шта си дочекао. Да свако поднаредничко говно може да те најури *ко шугаво куче*. (246); А нашег Чичу, људи, да видите. Наш Чича – *ко болесно куче*. (72); Старешину који војника мрзи он на километар познаје, по мирис га осећа *ко куче уплашенога*. (238); Ни сам не знаш зашто, ал сретан си *ко жуто дедино кученце што се већ у рано јутро најело с топло млеко и качамак*. (258); „Па”, велим, „ја вам кажем да не могу без војске, да ћу без војске да скончам *ко промрзло куче на утрину*, а ви ми кажете да чувам слику на којој сам у униформи да после, кад ме отерају, могу да се видим какав сам био леп.” (274)

Чак и када у поређењу посегне – што је ретко – за животињом која не може бити посве позната Жики, која не припада миљеу његове свакодневице, Михаиловић ће своје инсистирање на креацији *аутентичности приповедача* утемељеног у сопственом животном окружењу и искуству „оправдати” мајсторском интервенцијом.

Наиме, сасвим кратко и готово неприметно, Михаиловић у сама поређења додаје одређења која „сведоче” о месту и начину сусрета приповедача са оним што је исказано у поредбеном елементу, као у следећим примерима:

Шепурим се ја по онај круг *ко манастирски паун.* (15); Чучнем у онај прозорски рам *ко мајмун на вашару* и кроз решетке гледам у двориште. (259).

Друга појмовна и животна сфера у којој Михаиловић изналази адекватне поредбене појмове који ће, такође, своју основну лингвостилистичку функцију имати у изградњи идиолекта приповедача по основу припадања његовом непосредном животном искуству јесте професионална. Поређења се заснивају или на искуству војног живота или на искуству живота у Окну. Приметно је да се у овој групи поредбених конструкција издвајају оне које се односе на интензитет звука (група примера *а*), и то како по бројности, тако и по стилској обележености саме глаголске лексеме (у последња два примера поредбена конструкција детерминише глагол, и сам стилски маркиран, који се односи на „произвођаче” звука). Тако је и са два примера у другој групи (*б*), у којима се поређење односи на ширење вести, док је трећа (*в*) група несводива на „тематски” тип:

(а)

Нигде се не чује нико ни да блекне или да шушне *ко да је јамски гас све живо на твоју галерију затро* и остао си сам на свету да ту скончаш *ко рањена, слуђена живина.* (193); Пуче то међу оне зидине *ко кад пољска батерија испали плотун.* (88); А глас му *ко бич шиба наоколо.* (85); Дерем се ја *ко да око мене грми канонада.* (145); Зачегрља мој катанац, пуче реза *као прангија.* (181); С ону руку у сивомаслинастој рукавици изненада заману и јако ме удари по образу и левом увету, тако да ми тамо унутра

пуче као нека мала пушка. (196); Треште трубе иза мене, распредо се госин Ђока ко на паради. (150); Зауктали се моји музиканти као права војна банда, зној им просто пршти с лица. (154)

(б)

Пукне то међу нас ко граната из тешку хаубицу. (72); Тек сад видим да то одјекнуло као топ, цело, бога ти, Скопље, изгледа, само о томе прича. (165);

(в)

За тебе, мислим се, морам да будем спреман као бритка сабља, а не овакав нерасположен и усран. (80); Само га као кроз маглу назирем – можда га већ сутрадан не бих познао – тако, мали, црн, с неки брчићи ко четкица за чишћење оружја. (107); Али сад мени кефало ради ко митраљез. (230)

Трећи тип поређења успоставља релацију људско биће – људско биће. Заснива се на доминантним људским карактеристикама, или приписивању одређених карактеристика особама одређеног пола, узраста, професије, националности² и сл. Код овог типа може се приметити доминација именица негативне експресије које каткад мењају емоционални регистар и бивају употребљене у фамилијарном или шаљивом тону.³ На првом месту по

2 Фразеолошко поређење „пушити (овде са варијацијом: *задимити*) као Турчин/Турци” једино је засновано на националном одређењу: „Задимили смо ко Турци, не можеш дим кроз оно прозорче лопатом да избациш.” (273).

3 „На когницији се заснива препознавање модела комуникативних ситуација као и модела улога њихових учесника, што условљава субјективну оцену и њој примерену емоционалну реакцију субјекта именована. Зато је могућа употреба исте

заступљености, то су *лудак* (и придев *луд*) и *будала*, и – знатно ређе – специфичније лексеме којима се именују особе са негативним личносним карактеристикама: *угурсуз*, *фуњара*, *зевзек* и сл.:

Можда му је командир куражан човек, као и ти што си, или и више него ти, па ће сад, у сред ону гужву и хаус, *ко неки лудак*, да командује јуриш. (24); Он ме гледа *ко лудака*. (242); Он поче наново да шета поред мене *ко лудак*. (274); И тако ми седимо, ја на столицу, она мени у крило, и кикоћемо се *ко лудацу у воденицу*. (138); И гледају ме *као лудог*. (105); Ја велим, *ко будала*: „Разумем, госин-пуковниче.”; Али нико нас не опомиње и ми стојимо и зевамо им право у уста *ко будале*. (46); Он ме гледа *ко будалу*. (151); Па бре, ништа не разуме, *ко будала!* (179); Стојимо онде, један другог у очи гледамо и један другоме се *ко две будале* смејемо. (274); И смеју се из све снаге, *ко две будале* које знају да ту негде морају бити две будале, а они, ето, виде само по једну. (274); „Зато и теби”, вели *ко неки угурсуз*, „не дам да идеш.” (46); Прави се стари мајор луд *ко последња фуњара*. (82); И, с тим у рукама, стојим онде и гледам у њега *ко зевзек*. (99)

Међу поредбеним појмовима који негативно валоризују поређени појам нису ретки ни називи за женске

експресивне именице у различитим контекстима и њена различита интерпретација. У таквим случајевима не мења се семантичка структура именице, али се мења смисао њених компонента. Тако емотивна компонента, зависно од контекста, може мењати смисао не само у оквиру скале емоције једног типа (различите емоције и њихове нијансе на скали позитивне или на скали негативне емоционалности) него по новом смислу може да промени и тип скале. То су нпр. случајеви шалјиве или фамилијарне употребе пејоративних експресива [...] затим ироничне или суфемистичне употребе хипокористичних експресива.” (Ристић 2004: 65)

особе, који пре свега супротстављају војнички амбијент физичкој или емоционалној слабости. То су *госпојица*, *баба*, *стрина* и сл. Именица *женска*, иако се у савременом језику карактерише као именица негативне експресије високог степена (Ристић 2004: 65), па и деминутив *женскица*, у роману немају⁴ такву конотацију:

Да смо ближе, спустио би ми руку на колено *ко женскице*. (221); Насмеја се ја, богами. Шапуће ми, бре, баш *ко да сам женска*. (227); А показујем му тако *ко да ми је он девојка коју сам повео на занатску забаву*. (146); На магарца ујашиш у хотел и све редом оћеш да зајебаваш, а осетљив си *ко госпојица!* (274); „Ма ајде”, насмејем се, „Не причај ту *ко баба*. Што не би ваљало?” (263); Јер Тијанић му ово покварио; то се он, *ко зла жена*, начинио луд да пук треба да се опреми парадно. (84); Само што не поче, пред целом оном војском, да пиздрим *ко стрина*. (88); Увређен, подбочио се на кукови *ко стрина*. (157);

Друге поредбене конструкције које успостављају релацију између човека и карактеристика других људских бића преваходно као поредбени домен имају доминантне карактеристике понашања или изгледа одређеног типа особа (уопште или у неком ситуационом контексту), као у примерима:

Сам себи, миришем, бре, *ко варошки младожења*, просто се смејем од задовољства. (261); 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

4 В. РСАНУ, где је под одредницом *женска* као примарно значење дато неутрално „жена”, а као друго и треће значење „љубазница, љубавница, наложница” и „јавна жена”, док је лексема *женскица* одређена као деминутив и хипокористик према *женска*.

пресели. (121); И, онако збуњени, стално чучимо пред његову канцеларију, *ко слепци на гробље*. (72); Има да почнем сам са себе да се разговарам *ко калуђер*. (242); А ти ладиш јајца по дворишту *ко филозоф*. (252); И вели ми *ко они ваишарски циркузани што говоре из стомака*: „Јели, да ниси ти мало скренуо?” (242); И опет ме гледа *ко глумица што диже ноге и очекује да јој заплескаш*. (269).

Најчешће изразито позитивну експресију и позитивну валоризацију носе поређења у чијем је поредбеном делу семантички доминантна именичка лексема која сама по себи има позитивну конотацију (иако и међу оваквим примерима има поређења ироничног тона). Сфере којима овакве поредбене конструкције припадају јесу породични односи (*као детету, као отац*), божанско на духовном плану (*као бога*) и краљевско/царско на световном плану (*краљ, краљевски, круна, царска капија*), те историјске или легендарне личности. Овај тип илуструјемо следећом групом примера:

А Чича тепа његовој кобили *као детету*. (103); Били сте ми *као други отац*. (129); А онако, иначе, поштовали смо га *као бога*. (58); Јес она лепа и ја бленем у њу *ко да јој је свака реч краљевска...* (77); А пратња од народа сад је иза мене таква *ко да сам краљ*. (151); Вратим се у кафану натуштен *ко Краљевић Марко*, жишке ми метар из очију бију. (146); Усправим се на магарцу *ко што би се краљ Марко усправио*. (156); А пред ону бабу, која јој дању-ноћу чува поштење *ко круну царице Милице*, поготово. (78); А за Софију ћемо лако. Има у овај свет још женске. Које нису пред тебе закључане *ко царска капија*. (79); Имала је већ дванаес-тринаес године, али била добро чувана, а и чича јој свакодневно од куће доносио шећер, па се цела сијала *као старо злато*. (100); Сви има да буду *ко на неки државни празник*. (79).

На другом крају скале су поредбене конструкције којима се реализују поређења која садрже опсцену лек-

сику, вулгаризме, уопште лексику ниског регистра. Најчешће су то поређења која, самим тим што је опсценост део поредбеног сегмента, немају ону, како Шипка дефинише, агресивност какву имају псовке, као ни ону најизразитију дозу опсцености која је у тематском кругу полних органа и радњи. У поредбеним конструкцијама Михаиловић се углавном задржава на области опсцености „екскреционих пробавних радњи” (Шипка 2011: 14), као у фразеолошким поређењима *усрати се / просрати се као грлица* и у поредбено-начинским предикатским конструкцијама (зависне клаузе с везницима *као да* и *као што*):

...и сам сам изврећан *ко последње говно* и батине сам добио;... (232); Јер неки међу њима су, бре, једва дочекали да могу да му се тако насмеју. Да зачапрљају што су га онако брже-боље издали. *Ко мачка говно*. (127); Обесили се седи брци, а главурда велика, па јој поклопац стоји *ко коњска балега на вр брда*. (126);⁵ Он набра дебеле уснице *ко да му се у уста посрала птица*. (181); Он ме оданде мотри *ко да сам се овамо баиш гадно упувао*. (242); И гледа ме тако *ко да на лице места треба да се усерем од среће што сам то чуо*. (269); И колико их више гледам, то ме све више врећа. *Као да ми се неки, тако, на вр главе попео, па ми се на темењак одозгоре пиша*. (81); Не дам да ме та говна задаве *ко што су друге задавила*. (47).⁶

5 Шипка напомиње да опсценост лексике „нестаје кад се удаљујемо од људског организма. Тако је назив људског измета (*говно*) опсцен, док назив различитих животињских измета (*брабоњак, балега*) није, под условом да се заиста и односи на животињски измет” (Шипка 2011: 14). У поређењима, међутим, нема разлике у степену (изразито негативне) експресије и валоризације.

6 Михаиловић иначе обликује идиолект проповедача неретко користећи вулгаризме и дисфемизаме (као лексеме *муда, минца, туцати (се)* и сл., те устаљене изразе типа *ладити јајца, сврбе ме јајца, усрати мотку*).

Остала поређења, у којима је носилац поредбеног елемента из других сфера живота (углавном из сфере *неживо*), најчешће су устаљена или фразеолошка (група примера *a*), а ређе имају одређену дозу оригиналности и лексичке иновативности, ипак се задржавајући у сфери свакодневног живота приповедача (група *b*):

(a)

Ја се укипио *ко дирек*, очима не мрдам. (181); Сви пијани *ко тресак*. (250); Наш Чича њу дип ништа не интересује, *ко лањски снег*. (78); По цео дан *ко клада* лежим у кревет и поваздан мислим на њу. (65); Тако, није баш мали, ал у лице црн, *ко спечен*. (73); А свима нам, чини ми се, срце дркће *ко млада јасика*. (84); И колико он мене *пљус* у нос, толико ја *пљус*, *ко клубе*, под астал. (108); Однекуд, *ко из земље*, искочи и онај Турчин, и он поче да се дере. (158); Мој мајор ме гледа *ко да сам ударен мокром чарапом*. (270);

(б)

Седим у хелији, а у целом затвору само нека пуста, тмола тишина заптивена *ко с кит за прозори*. (193); *Ко неки пакет*, везаше ме, изгураше ме напоље. (159); А отуд, видим, већ ка нама трче келери, трчи газда Трифке, сви машу с неки пешкири *ко на мушице*. (153); А онда прођоше и оне, *ко брза летња киша* пролетеше, и настаде мир. (63); Из прозора се преко зида ништа не види, али јутро је белкасто *ко сурутка*, дан ће, изгледа, да будне леп.

Како се види, честе су жаргонске (некад и различите за исти појам, нпр. *кита*, *стојко*, *ђока*) лексеме уместо примарних дисфемизама, будући да готово све такве лексеме, „а посебно оне из сфере сексуалности, имају своје жаргонске синониме, често и више њих за исти појам” (Ковачевић 2006: 140).

(259); Грми ми у њега *ко у фуруну бубњару*. (198); Гори, пече, *ко црепуља коју си тек извадио из ватре*. (217).

Како се показује, поредбене конструкције, како оне непредикатског (најчешће *као*-конструкције), тако и оне предикатског типа (превасходно *као да* – клаузе) најчешће нису, ни по свом лексичком саставу нити по својој структури, *онеобичајене*. Оне су, по заступљености, према сфери којој припада поредбени елемент, „тематски” и језички потпуно лоциране у свакодневни живот и непосредно искуство приповедача. Рекло би се да су самим тим стилски неутралне и не посебно функционалне у тексту романа. Међутим, сама њихова бројност и, пре свега, „уклопљеност” у говор средине и професионалног окружења приповедача чине их врхунским средством изградње идиолекта јунака-приповедача. Стога поредбене конструкције у роману имају готово пресудну функцију на ширем плану – на плану наративне стратегије којом Михаиловић креира аутентично и живо приповедање. И којом, на крају, доследно изграђује сам лик Жике Курјака, не одступајући ни од конструкта његовог говора нити од његових личних карактеристика, навика и искуства.

На нивоу реченице и надреченичних целина осведочава се интензификовање стилогености поредбених конструкција, и то двама кључним поступцима уметничког обликовања: умножавањем и парцелацијом.

Први се поступак не може одредити као класична кумулација јер је реч, најчешће, о дисконтактној појави више (некоординираних) поредбених конструкција у тексту. Међутим, јасно је да у оваквим случајевима долази до интензивирања. И по питању ове појаве потребно је сагледати њено место у ширим оквирима, односно на плану психолошко-емоционалне мотивације у говорном изразу приповедача. Поређења се појављују у низу уко-

лико се дескрипција или нарација односе на (углавном) особу или појаву која је на приповедача оставила снажан емоционални утисак. Михаиловић њиховим низањем (не и понављањем) дочарава емоционални статус приповедача: као да му у таквим случајевима једна поредбена конструкција није довољна да пренесе интензитет сопственог доживљаја. Ово ћемо показати низом примера међу којима је мањи број контактних (дакле, оних који се могу подвести под кумулацију), па и контактних комбинованих са дисконтактним (група примера *а*). Далеко су чешће поредбене конструкције које се односе на исти поређени појам или на исту приповедану ситуацију али нису непосредно нанизане, тј. нису координиране у синтаксичком смислу (група *б*):

(а) координиране поредбене конструкције и координиране у комбинацији са дисконтактном

Али и овако издалека, чини ми се, видим, Чича се више не спомиње. *Ко да су га већ сви заборавили, ко да га никад у свом веку нису видели.* (120); Почнемо да се опраштамо *ко да не знам колико дуго нећемо да се видимо, као да смо нешто слутили.* (140); Ја стрепим, стало ми је да чујем шта још неки човек мисли, жељан сам људске речи ко сува земља кише. А она готово и не опази шта јој говорим, прича нешто своје. Онда још једанпут, дабоме, *ко на службу, ко код попа, мало проплака, и отиде.* (210); А ти га онда полако сустижеш и *вађаш под руку ко неку варошку женскицу* и све док ти се негде не сакрије или не побегне из домета, *туцаш га и газииш ко силовит певац плашљиву кокошку, вађаш га по прашину ко што ваљак поправља стари туцани пут и пљескаш, месиш и развукујеш на све четири стране света ко добра домаћица кратком оклагијом тесто за питу гибаницу.* (25);

(61) некоординиране конструкције које се односе на исти поредбени појам или су елемент дескрипције истог предмета говора (командир, Софија, дисање)

Ми смо у пуку имали једног командира батерије, неког капетана друге класе Ненковића. Висок, удешен, *танак ко девојка*, кроз иглене уши да га протнеш. Кад тај салутира, па спусти руку, *то фијукне као сабља*. Прође ли поред тебе – мамузе звецкају, *сабља му се ко змија увија* – мораш да га погледаш. Не војник него отров од војника. (17);

Лице јој бело *ко да се с млеко умива*, а на образи јој попао неки њежан пуољ, *ко на брескву*. (69);

У тишини чујеш како му шиште груди *ко пробушени ковачки меови*. (46) [...] Груды му, чујеш, *свирају као гајде*. (47)

(62) некоординиране конструкције које се односе на различите елементе исте ситуације

Јес, оно стално поздрављање, што ниси газда од своје главе и што стално мораш да будеш утегнут у опасачи и каиши *ко фијакерски коњ*, што те без прекида гањају *као зеца* – то ти тамо никако и не престаје, не знам какав чин носио, увек имаш неког изнад себе – и што свака шуша која има чварак више може да те зеза, све то не ваља и многи су људи кукали. (16);

Кад поче да ме витла по ону радњу, летим заједно с њим између онај намештај *као перце*. Бацака се, море, *као лудо*. (153);

Ја, *као да сам богзна колико тешко рањен*, још не устајем из кревета. Она, *као да треба не знам од чега да ме лечи и негује*, само на брзину закува кафу, па поново седе поред мене. (110);

И, фала богу, стално с ону ташну млатара *ко да јури мушице*. Никако се, људи, не одваја од ње *ко да му је ту флашица с млеком и цуцла, па да сам себе с времена на време треба да подоји*. Све што ми прича није глупо, баш је паметно, али кад видим како се с њом бацака и потура ми је под нос *ко снаша пијачарка што продаје јаја*, мени се мало стужи. Па спусти је већ једанпут, мајку јој усрану, није ти је мајка родила да је толико повијаш! (269).

У примерима наведеним у групи (62) поредбене конструкције односе се, дакле, на исту ситуацију – по правилу ону коју приповедач, као и у другим типовима, посебно интензивно доживљава – али на различите аспекте или учеснике (бити утегнут – гањају те; ја–магаре; ја–она, млатара (ташном) – не одваја се од ње – потура ми је под нос). Овакви односи међу поредбеним конструкцијама неретко бивају наглашени и паралелизмима других реченичних чланова или су део ширег паралелизма међу реченицама, што показују следећи примери:

И тамо, опет исто. Опет удри један сат или макар десет минута, па поново скачи на ново брдо. Јер зашто си брђанин? Па зато, брате, што мораш да скачеш по брда као мајмун. Зашто си пољак? Што мораш да бегаш преко поља као зец. (36);

Почеше људи да застају са стране и да гледају у нас *ко у мечкари*. Почеше неки и да иду за нама, *ко у литију*. (150)

Оваква интензификација, која се заснива на низању поредбених конструкција или и – додатно – на понављању реченичних образаца или конституената, стилски је веома упечатљив поступак у роману *Чизмаши*. Како смо већ приметили, низање поредбених конструкција представља и сигнал емоционалног стања приповедача.

Други синтаксостилистички поступак којим Михаиловић даје истакнуто место поредбеним конструкцијама јесте парцелација, и то она потпуна, која је „завршни корак осамостаљивања” (Ковачевић 2000: 348). Поредбена конструкција тако се и интонационо и синтаксички издваја. Тиме се постиже да „осамостаљени члан добија и семантички и стилистички значај, јер по правилу на себе преузима и реченички и емфатички акценат” (Ковачевић 2000: 352; о осамостаљењу поредбених конструкција в. Николић 2013: 236–237). У роману се парцелацијом издвајају поредбене конструкције непредикатске (ређе, в. примере групе а) или предикатске форме, односно поредбено-начинске клаузе са везником *као да* (знатно чешће, како показују примери издвојени у групу б, где је посебно издвојен један који представља говорников одговор на сопствено питање, које је сигнал изненађења и чуђења):

(а) непредикатске поредбене конструкције

И нама опет лепо. *Скоро ко оно некад у Ћуприји.* (63);
Подметнули му ногу ко никоме, а он ни прстом да мрдне.
Ко нека баба. (113)

(б) предикатске поредбене конструкције

А око мене ништа се не чује, ни коњска утроба не лупа, само што ми ветар лагано шишти у уши. *Ко да сипи кишица, не јаче.* (257); На крају ме још попрска с миришљаву водицу. *Ко да ме спрема за венчање.* (261); А мене милина обузела, не могу да ти опишем. *Ко да ме неко на млаку плотну турио и изнутра ми промрзлу крв греје.* (258); А Зец није сео с нама него се, овако, навалио раменом на зид. Стоји. *Ко да се, тако, мало измако од нас.* (252); Обично ти нека женска изгледа боље издалека но изблиза. Па кад је упознаш, мало се разочараш. Јок, бре, ово. *Ко да сам је сад први пут видо.* (69); Оно

говно, међутим, не престаје да прави галаму. *Ко да му је ово његов приватан нужник.* (157); Остаде потпуковник Јазавац газда у мојем пуку. *Ко да никад није било друкчије.* (96); „Богами”, каже, „то је скроз пробушено. *Ко да ти је турио јексер.* Је л слабије на њега чујеш?” (198);

(61) питање–одговор

Зар не видите како се старац обуко? *Ко да је сам на своју сарану пошо.* (82)

Парцелација је комбинована са интензификацијом заснованом на понављању, те се њихови стилогени ефекти удружују. Наредним примерима показана су два типа оваквог поступка:

Ако ме из војске истерају, ја сам пропао. *Ко да ме више и нема, тако сам пропао.* (254);

Нама, бре, Чича иде, и сви смо се, колико нас има, око тога потресли. *Ко да нам отац рођени умире, тако нам тешко.* (78).

У првом је наведеном примеру поновљена глаголска лексема из прве реченице, *пропао сам*. У другом је поновљен део семантичког садржаја предиката прве реченице (*потресли смо се – тешко (нам) је*). Оба пута, предикату у другој реченици претходи поредбена конструкција, односно поредбена клауза која би, да није понављања предикатске информације, представљала издвојену зависну клаузу. Дакле, издвајањем поредбене клаузе отвара се простор за редупликацију садржаја предиката претходне реченице (исказаног истоветном или блискозначном лексемом), те је читава друга комуникативна реченица у оба случаја двоструко емфатичко истицање информације. Додатно, емоционалност је повишена (у другој реченици) инверзијом и минималним садржајем управне реченице, оба пута по истом обрасцу: тако сам пропао; тако нам тешко.

На основу проведене анализе, о стилском, семан-

тичком и синтаксичком обухвату поређења у роману *Чизмаши* Драгослава Михаиловића можемо извести неколико закључака који су, због разноврсности и бројности поредбених конструкција у роману, несумњиво тек мали део карактеристика богатог спектра поређења у овом делу. Пре свега, лексичко-семантички обухват и лингвостилистичке карактеристике поређења у роману најтешње су повезани са природом текста, наративном формом и улогом (типом) приповедача. Из те повезаности проистичу и следеће карактеристичне особености поредбених конструкција у роману:

- 1) бројним поређењима постиже се динамика текста, те разговорна и дијалекатска аутентичност (на шта упућује и заступљеност поредбених конструкција у *Петријином венцу*, на пример);
- 2) „народски”, „обичан” говор приповедача обележен је апсолутном превагом оних типова поредбених конструкција које су најфреквентније у српском језику, а често су устаљене и фразеолошке поредбене јединице;
- 3) поређење је, потпуно доследно и интензивно, уткано у идиолект јунака-приповедача као његов истакнути обликотворни елемент;
- 4) следствено томе, поредбени елемент најчешће припада сфери личног, непосредног животног искуства приповедача, што ствара слику аутентичности, доживљености и сликовитости приповедања;
- 5) низање поредбених конструкција и парцелација креирају утисак повишеног емоционалног ангажовања приповедача.

На крају, ако смо, анализирајући романе Драгослава Михаиловића, закључили да он спада међу писце „пост-модерне српске прозе [који] враћају дигнитет поређењу, али не само у кругу фигура значења, него у новој димен-

зији – у кругу синтаксостилема којима се постиже динамика исказа и нарације” (Николић, Чутура 2015: 476), о Михаиловићу можемо устврдити да, у овом смислу, поређење ставља на пиједестал језичко-стилских капацитета којима формира свет књижевноуметничког дела.

ИЗВОРИ

Драгослав Михаиловић, *Чизмаши*, Београд: Српска књижевна задруга, 1984.

РСАНУ: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књига V (дугуљан – закључити), Београд: Институт за српскохрватски језик САНУ, 1968.

ЛИТЕРАТУРА

Илић 2009: Бранко Илић, Поетички преображаји у приповедању Драгослава Михаиловића, у: М. Анђелковић (ур.), *Савремена проучавања језика и књижевности I/2*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, 195–210.

Илић 2011: Бранко Илић, Оквирна сцена казивања као композицијско и семантичко средиште сказ-нарације (у прози Драгослава Михаиловића), у: М. Анђелковић (ур.) *Савремена проучавања језика и књижевности II/ 2*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, 463–470.

Ковачевић 2000³: Милош Ковачевић, *Стилистика и граматица стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин.

Ковачевић 2006: Милош Ковачевић, *Списи о стилу и језику*, Бања Лука: Књижевна задруга.

Мршевић-Радовић 1987: Драгана Мршевић-Радовић, *Фразеолошке глаголско-именичке синтагме у савременом српскохрватском језику*, Београд: Филолошки факултет

- Београдског универзитета.
- Николић 2013: Милка Николић, Фигуративност поредбено-начинских синтаксичких конструкција с поредбеном речју као и *попут* у савременој српској прози, *Српски језик*, XVIII/1–2, 229–245.
- Николић, Чутура 2015: Милка Николић, Илијана Чутура, Поредбене синтаксичке јединице као средство динамике исказа у српској прози постмодернизма (на примерима из романа Радована Белог Марковића), *Српски језик XX*, Београд, 459–478.
- Николић 2017: Милка Николић, *Поредбено-начинске конструкције у српском језику*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу.
- Принс 2011: Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.
- Ристић 2004: Стана Ристић, Експресивна лексика у српском језику, Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Тошовић, Бранко (2002): *Функционални стилови*, Београд: Београдска књига.
- Шипка 2011²: Данко Шипка, *Речник опцених речи и израза*, Нови Сад: Прометеј – Београд: Корнет.

Ilijana Čutura

STYLISTIC, SEMANTIC
AND SYNTAXIC SCOPE OF COMPARISON
IN THE NOVEL CIZMASI (orig. ČIZMAŠI)

Summary

The paper analyses the comparisons in the novel *Čizmaši* by Dragoslav Mihailović, from the aspect of the relationship between comparative constructions and the linguistic expression of the hero-narrator. The number and shape of comparative constructions, among which are most often non-predicate with a comparative word as well as predicate (dependent clauses) with a conjunction as if. It is shown that in terms of language and style, comparative constructions create the illusion of a dynamic, experienced, “folk” narration, and that, according to their lexical design, they correspond to the construct of the character-narrator. On the syntactic level, their style also functionally supports the narrative characteristics of the novel, and is reflected most intensively in two procedures: intensification and parcelling.

Key words: novel *Čizmaši*, Dragoslav Mihailović, comparisons, compared term, comparative term, narrator, intensification, parcelling.

Александар М. Милановић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

801+821.163.41-31.09 Mihailović D.

МИХАИЛОВИЋЕВИ НАДИМЦИ И ЈЕДНА ПАРАЛЕЛА

Михаиловићев поступак мотивисања надимака својих књижевних јунака и ликова једна је од константи у његовом дугом и богатом опусу. У раду се анализирају технике и резултати овог поступка, од првих до најновијих Михаиловићевих дела, а потом се прати и утицај овог поступка на српску „стварносну прозу”, пре свега на прозни опус Јована Радуловића.

Кључне речи: ономастика, надимак, мотивација, приповедање, жаргон.

* * *

1. Драгослав Михаиловић, један од највећих српских прозних писаца, задужио је српску књижевност богатим опусом који је настајао и настаје у дугом временском периоду од 1967, када је објавио прву збирку прича *Фреде, лаку ноћ*, до данас. Пролазећи кроз различите фазе (уп. Ходел 2017: 43) и окрећући се различитим темама и моделима приповедања, Михаиловић је у својим делима успешно остварио бројне језичко-стилске поступке, о којима постоји богата литература. Једна од константи у Михаиловићевом хетерогеном опусу од првих до најновијих дела јесте и поступак приповедачевог или јуна-

* aleksandar.jus@gmail.com

ковог објашњења мотивације за интересантне надимке књижевних јунака и ликова.

Михаиловићева дела од почетака су смештана у контекст „стварносне прозе”,¹ која „оживљава интересовање за регионалну тематику, за карактеристичну фабулу и локалну анегдоту, за свет друштвене периферије и подземља, за ружно и ниско” (Деретић 2007: 1164). Добро запажање о интересовању за локалну анегдоту (а код других писаца и легенду), у Михаиловићевом опусу може се директно повезати већ са пишчевим честим поступком именовања својих јунака карактеристичним надимцима, којима је у пореклу обично или најчешће управо одређена анегдота, али још директније за поступак приповедачевог или јунаковог објашњења како је до настанка надимка дошло.

На почетку анализе ваља нагласити да су надимци у Михаиловићевим делима веома упечатљиви и да се зато лако и дуго памте, али да су истовремено и реалистични, сасвим налик на надимке који су у одређеним срединама – било градским или сеоским – постојали, или још увек постоје. 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.² Поетици „стварносне прозе”

1 Критика је овај правац називала још и „проза новог стила” или „обновљени релазизам” (Деретић 2007: 1164).

2 Да је понекад задржавао надимке пријатеља које је пренео у књижевност, потврдио је на примеру надимка *Аца* сâм писац у интервјуу Роберту Ходелу: „Он је био мој пријатељ, мој комшија, тај човек... Аца Živanović. [...] Kad је то читао, био је тако срећан, тако задовољан, јер тамо се поминје његово име... Ту постоји нека инспирација...” (Ходел 2020: 249).

погодвала је и Михаиловићева инспирација стварним личностима: душановачким мангупима, скандинавским гастарбајтерима, женом из Равне Реке и сл. (Ходел 2017: 39–42, Ходел 2020: 148), као и чињеница да у многим Михаиловићевим делима „срећемо усмену, живу реч”, ону реч о којој је још Ејхенбаум рекао да јој је основни задатак да створи ’илузију приповедања” (Микић 2017: 95).

Веома је важно напоменути да и када говори о реалним личностима из живота, не о својим књижевним јунацима, Михаиловић воли да њихову личност повеже са њиховим, нимало случајно смишљеним, надимком, али и да потом надимак и објасни, као у интервјуу датом Роберту Ходелу:

Taj koji je... on je imao nadimak Džudža. To znači seljak. Džukela je pas, ali obično se to upotrebljava kao uvredljivo ime za seljake, za zemljoradnike. A on je bio poznati ubica u mojoj Ćupriji. On je streljaо nekoliko desetina ljudi u Ćupriji i o njemu se pronosio glas o tome i to je mene inspirisalo... за njegov lik (Ходел 2020: 238).

2. Вероватно најпознатији пример наведеног Михаиловићевог поступка налази се у његовом првом роману *Кад су цветале тикве* (1968). Захваљујући чињеници да је дело давно ушло у школску лектуру, чини се да не постоји образован Србин који не памти оба надимка

Занимљива паралела може се овде направити са детаљем из интервјуа Душка Ковачевића Михајлу Пантићу, у којем драмски писац описује порекло надимка познатог књижевног јунака: „И Ђенка Ђаво из ’Маратонаца’ је аутентичан лик. Био је мој комшија, типично дете-ђаво. Завршио је касније у неком поправном дому. Када је филм ’Маратонци трче почасни круг’ премијерно приказиван у Шапцу, он је био главна звезда, сви су мислили да је то у ствари прича о њему. А ја сам само пошао од његовог имена које добро стоји и фонетски и карактерно за човека склоног ђаволијама” (Пантић 2020: 133–134).

главног јунака и уједно приповедача, али и мотивације за њих. Мотивација за први надимак, *Врапче* – заснована на локалној, Душановачкој анегдоти – налази се на самом почетку друге главе романа, у којој се прича из актуелних догађаја у Шведској, изнетих у првој глави, враћа у београдску прошлост:

Као клинца, мене су мангупи на Душановцу звали Љуба Врапче. То је зато што је кева хтела да има лепо васпитаног сина, па ме научила да киту зовем *врапче*. И у школу сам већ ишао, а тако сам је звао. Мангупи чули – и ето ти (Михаиловић 1990а: 15).

Значајан поступак у делу јесте и постепена промена надимка главног јунака, до које долази захваљајући његовој успешној боксерској каријери. Будући да се подразумева, мотивација за нови надимак *Шампион* се сада експлицитно не објашњава. Први пут се нови надимак у говору књижевних ликова појављује већ на 39. страни романа, и користе га ликови из боксерског миљеа, док се код ликова из делимично одвојеног душановачког мангупског миљеа и даље задржава надимак *Врапче*. Надимци локалних мангупа делују сасвим аутентично (*Јова Јолпаз, Миша Цврчак, Пера Патак, Столе Анаш, Мита Мајмун, Ивица Лепи, Стева Џамбас*), а многи су заиста и постојали међу маргиналцима у послератном Београду (*Мајмун, Лепи, Џамбас*). Сасвим је аутентичан и партизански надимак *Стари*, који има народни херој и пуковник Перишић, председник боксерског клуба.

3. Поступак који је остварен већ у првом роману једна је од константи у Михаиловићевом дугом и богатом опусу. Поступак истицања надимка као битне карактеристике личности књижевног јунака и приповедача већ на самом почетку дела срећемо и у роману *Чизмаши* (1983), смештен у речи Жике Курјака:

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 (Михаиловић 1990б: 9).

Враћајући се на самоме крају романа надимку као човековом друштвеном одређењу, заслуженом на основу његовога целокупног живота, Михаиловић овим поступком остварује специфичну прстенасту конструкцију:

Ако сам Курјак, нека се види да сам свој надимак заслужио. Боље је и Курјак бити неголи човек, веруј ми. Нема ти од човека ништа грђе на свету. Грђи од човека је, опет, једино човек (Михаиловић 1990б: 328).

Значај јунаковог надимка препознала је и књижевна критика, а он се понавља у анализама до данас: „Pravo ime junaka je Živojin Stanimirović, a nadimak 'Kurjak' dobio je još kao dete, kada je poput vuka sâm tumarao okolnim šumama” (Ходел 2020: 196). Међутим, критика није истакла и да се у роману *Чизмаша* Михаиловић укршта више надимака главног јунака, што је понављање поступка већ остварено у роману *Кад су цветале тикве*. Други надимак плод је јунаковог вишегодишњег и честог бивствовања по затворима, а јунак и приповедач Жика Курјак објашњава његову необичну форму, насталу на подлози београдског џепарошког и затворског жаргона:

Стар сам човек – а нисам, бре, млад сам и зелен, тек сам почо да живим, само што ми се због нечег многе године броје; шесет пет сам у гузицу напрцао и шесет шесту гурам – и не знам више колико сам све пута седео унутра. Кад сам у почетку то овде испричао, београдски џепароши ме одма прозвали Ђелава Незнанка. Ђела ти је по њино понављач, онај што се више пута у бутурницу враћао, а Незнанка сам

испао зато што сам заборавио колко сам се пута навраћао (Михаиловић 1990б: 316).

4. И у збирци прича *Лов на стенице* (1993) у вези са надимцима се износе мале, неважне, локалне анегдоте, они као последица заправо постају повод за иницијалну причу. Први пут је овај поступак у збирци остварен у причи „Ранко и Власта”. Описујући ћупријски затвор из 1950. године, писац је дочарао и профиле чувара у њему, опет полазећи од уверења да између особе, његовог имена и, нарочито, надимка постоји веза, очито недовољно испитана. Зато се одмах при увођењу у причу једног од ликова чувара запажа и чудна коинциденција између његових животних навика и самога имена и презимена:

Илићев заменик био је тридесетпетогодишњи милицијски водник такође из околине Јагодине, из села Винораче ваљда, за кога се веровало да пије. Мислим да то није било баш поуздано, али његово име, Ранко Шљивић, било је у том погледу толико изазовно да му нико није могао одолети (Михаиловић 2021: 72–73).

Изазову очигледно није одолео ни приповедач, па одмах после описа чуварових физичких и углавном лоших карактерних особина дискретно напомиње да је у затвору заправо он био „кум” при стварању атипичног, дугог надимка који се одређује као „дуго и рогобатно титуларно име”. Затворски надимци, ваља то овде напоменути, неретко добијају сасвим неуобичајене форме, баш као што и затворски жаргон има многе специфичности у односу на, на пример, омладински или професионални:

Умео је да шапне поруку коју ти шаљу рођаци, а и неочекивано, сам од себе, да те казни неким закидањем које ће те погодити. Зато му је циглана наденула дуго и рогобатно

титуларно име, које бих данас реконструисао овако: *Ранко Шљивић од Левча, љубитељ левче и левка*. Нисам сигуран да у том надевању нисам учествовао и сам (Михаиловић 2021: 73).

Па ипак, и у затворским и логорашким условима механизми генерисања надимака према физичком изгледу нису заборављени, о чему сведочи карактеристичан детаљ из приче „Руководилац радова”, који, иако маргиналан, још једанпут доказује приповедачеву везаност за анализу и истицање процеса именовања:

Али евидентичар радног строја у то време био је инвалид оштећеног лакта Мирко Аџић из Зајечара, наш другар који је мене посебно волео и који ме је, онако мршаваг и готово штркљастог, звао Бамбус (Михаиловић 2021: 95–96).

Проблему мотивације за надимке голооточана приповедач се враћа и у причи „Тромоторац” из Железника”, по први пут истичући да му је порекло остало непознато (упркос интересовању, чини се на основу формулације), али и наглашавајући важност надимка у свакодневном споразумевању у логору:

То ми се јављао Светомир Станковић Француз, земљорадник из Железника, један од мојих најмилијих другара са Голог отока. Никад нисам сазнао зашто је носио тај надимак, који му је пристајао као друго презиме. Довољно је било рећи *Света Француз* или само *Француз* – сви су одмах знали ко је то (Михаиловић 2021: 139).

Конечно, и у причи „Како то да напишем, другар”, приповедач описује нови механизам именовања надимком – преко занимања, титуле, звања или сл., идентичан у логору као и изван њега. Ситуацију у којој надимак у логору преузима функцију имена и презимена припо-

ведач је, после случаја са надимком *Француз*, још једном посебно подвукао:

Болнички мртвењак, који је обављао и друге послове, био је неки Мула из Тешња у Босни. Злоћа и батинаш, он је у своме насељу некад био мула, учитељ у муслиманској школи, па је на Голом отоку носио звање као надимак, друго име му нисмо знали (Михаиловић 2021: 206).

5. Континуитет у поступку нараторових коментара у вези са надимцима, макар и узгредних, Михаиловић је задржао и у роману *Гори Морава* (1994). По први пут, романописац се кроз нараторову сасвим узгредну напомену везану за исказ књижевног лика, осврће и на феномен породичних надимака код Срба, бирајући за роман пример *Кочијашки*:

„Море, как’а гука! Но је надзѐб’о! Он је, Стево, сине, слушај ти мене, ови твоји Кочијашки ништа не знају к’о будале” – то је наш фамилијарни надимак – „човек осетљив и неки од њега мора да води рачун [...]” (Михаиловић 2018: 146).

Михаиловић и у овом роману инсистира на поступку мотивисане селекције надимака у складу са њиховим типичним особинама.³

6. Посве другачијем феномену личних, сасвим интимних надимака Михаиловић се посветио у новом делу, роману *Злотвори* (1997), искоришћавајући га за врло ефектну сцену сусрета у непријатним околностима двају књи-

3 Јелена Јовановић (2017: 162) поступак детаљног описа тела и гестикулација књижевних јунака повезује са поступком њиховог именовања: „Овом поступку блиско је и именовање јунака чији надимци учествују у њиховој карактеризацији: Паја Ђора, Максим Пиздић, Из Руме Има Дупе Од Гуме, Лаза Мечка, Аца Поп, итд.”

живних јунака, оствареном после много времена у односу на претходно виђање. Сасвим личан надимак, добијен за српски језик атипичним творбеним процесом сливања, постаје у овој сцени тајна, интимна шифра која указује на некадашњу блискост међу јунацима. Крајње необичан надимак приповедач је, наравно, морао и мотивисати:

„До виђења, Десо”, тихо јој рекне. Није могао да сакрије забринутост и нерасположење.

„Здраво, Манливоје”, одговори она шапатам.

Најзад! Јагодинка и шалцика, видевши га једанпут с пушком „манлихерком” у рукама, од тога и имена његовог оца Миливоја направила је комбинцију за његов надимак и некад га је тако звала. Сећала се! (Михаиловић 2017: 303).

У истом роману књижевно су сагледани и ефектно стилски активирани феномен постепене модификације првобитног надимка, прагматички условљене, и феномен утицаја актуелне српске књижевности на овакво преименовање. Модификовани надимак овде постаје и свесно упућени сигнал привидних симпатија у зверским условима Голог отока:

Сетио га се и онда на Голом и одао му је признање за рад и залагање. Пријазан и ценећи га као саборца, чак, звао га је Јовча. Тако га је и на Голом назвао. А два-три пута назвао га је и Јовандека, како је чуо да се зове неки симпатичан партизан у књигама једног књижевника (Михаиловић 2017: 303).

7. У збирци приповедака *Јалова јесен* (2000) амбијент, атмосфера и одједи Голог отока се привремено стишавају, али не и поступак приповедачеве потребе да у нарацију уведе надимке и коментаре у вези са њима. У приповеци „Кратки приказ живота на Цариградском друму” феномен наслеђивања породичног надимка постаје узгредан, али битан детаљ у описивању једног од књижевних ликова са

карактеристичним надимком, који се, још једанпут, невероватно поклапа са јунаковим типичним цртама:

Тако тога лета заведе и одведе и једног малог, кочоперног Љубишу званог Мали Патило.

Мали Патило је свој надимак наследио од оца школског служитеља Великог Патила, није био најбољи ђак, био је помало слинав и ходао по варошкој прабини ширећи руке и ноге” (Михаиловић 2020: 11).

Да је Михаиловић прецизно анализирао све моделе рађања надимака, а да их је потом и вешто стилски активирао у својој прози, доказује и пример пејоративног надимка који су „ћупријски мангупи” наденули књижевном јунаку из приповетке „Мијандрош и Беља”. Као и у роману *Кад су цветале тикве*, о настанку надимка говори његов „носилац”. Несумњива сличност огледа се и у ласцивности оба мангупска надимка, али и у стилу приповедања „власника” надимка:

„Ја сам Ћупричанин Веља Сукурчина из наше амбасаде, ако си ме заборавио.”

Тад се сетио да је у Ћуприји неки гимназијалац имао то име. Али овога с њим није повезивао.

Пустио га је унутра.

„Какво је то име? Је ли то презиме?”

„То је надимак, будало!” каже овај љутито. „То су ме ћупријски мангупи тако крстили. Видели на Морави како сам курат, па ми смислили да сам ја њему израстао, а не он мени. А презиме ми је Трбојевић” (Михаиловић 2020: 127).

У наставку приповетке стилску функцију добија и уобичајено мимикријско скраћивање надимка којим се ласцивни садржај барем за нијансу ублажава у „углађенијем” друштву. Иронијским поигравањем, Михаиловић опет у више него мотивисану везу доводи ознаку и означено:

И шта је друг Сукурчина из југословенске амбасаде, за ћупријске другаре скраћено Сукур, од њега хтео? Хтео је да га мало запосли у шпијунажи. Не треба више да буде металостругар, него Удбин патриота и шпијун (Михаиловић 2020: 128).

Иста приповетка још једанпут актуелизује и маштовитост српских надимака која се препознаје у њиховим дискретним шалјивим или иронијским стрелицама, обично упућеним од стране нижих у хијерархији ка боље позициониранима, вишима у њој:

Себи је оставио да једанпут дневно са шибером или металним метром у руци прошета између машина и двадесет, тридесет комада одбаци у шкарт и да, кад га позову, у дремежу одседи сат или два на неком састанку.

Због тога су му радници дали надимак Мистер Шибер (Михаиловић 2020: 137).

Пејоративни надимак прокоментарисао је приповедач и у приповеци „Јалова јесен”, непосредно након што је значењски необично именовање књижевни јунак увео у разговор. Чињеница да саговорник у сцени не реагује бурно на надимак очито сведочи о томе да га је с временом прихватио, али приповедач читаоца мора информисати како у питању заправо и није директна увреда:

„Где си то, Магаре, брао?” А зна да се таква питања не постављају!

Магаре је надимак мојег тајног посетиоца, који има моторни трицикл (Михаиловић 2020: 214).

8. Роман *Треће пролеће* (2002) потврђује континуитет у активирању поступка у којем надимак постаје активан сегмент у приповедању, овај пут изнет у развијеном опису саслушавања гимназијалца. У њему иследник гим-

назијалца приведеног на саслушање препознаје колико по имену толико и по надимку:

Момак убрзо дође – онизак, са високо подигнутом црном косом, ширећи стопала у модерним гуменим ципелама – и света са чуђењем установи да је то, од њега једва две-три године млађи, лепушкасти гимназијски одбојкаш Миша с надимком Кифлар, кога често виђа с омаленом плавоко-сом ученицом близу своје куће (Михаиловић 2019: 24).

У идеолошки дегенерисаном дискурсу саслушавања *надимак* постаје *псеудоним*, са призвуком политичке конспиративности, што је детаљ којим Михаиловић луцидно описује стање духа тадашњих власника људских судбина, па и живота. Порекло надимка сада сазнајемо, што је иновација у приповедачком поступку, кроз одговоре на кратка питања иследника. Наспрам моралне и језичке девијације иследника, приповедач опет сасвим дискретно наговештава и младићев понос или срећу због надимка, нарочито зато што је директно пренесен са оца на сина. У питању су осећања која многи не скривају чак ни у више него nelaгодним ситуацијама:

„Имаш ли псеудоним?“

Момак зашкиљи.

„Надимак. Имаш ли неки надимак?“

„Па, зову ме Кифлар.“

Дечко је био блед, али, све у свему, држао се прибрано. Свети се и то допаде. Искуца одговор, па подиже очи с машине. Погледа га са смешком у очима.

„Зашто те тако зову?“

Овоме лизну осмејак преко лица.

„Кад се отац доселио, прво по вароши пекарима продавао кифле у корпи. Тек после се запослио на железници. И тако прозвали њега, тако, по њему, прозвали мене“ (Михаиловић 2019: 25–26).

У роману *Треће пролеће* приповедач се надимцима као сегменту разговора враћа још само у једној краћој епизоди са гробља, у којој се пријатељи на сахрани присећају детаља из живота покојника Тозе Бозе:

Пријатељ га је гледао с неразумевањем и Света се мало постиде.

„Зашто су га уопште”, упита, „звали Боза?”

„Надимак”, одговори Змајко, „као надимак. Ваљда је као дете волео бозу” (Михаиловић 2019: 25–26).

9. Да је нови Михаиловићев поступак у оквирима поетике „стварносне прозе” инспирисао и друге прозне писце сличне поетичке оријентације, најбоље сведочи пример прозе Јована Радуловића, писца који је поетички неретко повезиван са Драгославом Михаиловићем (уп. Деретић 2007: 1164–1165). Сличност у „фолклорном моделу приповедања” између двојице писаца констатована је у анализи Душана Иванића (2002: 11).

9.1. Радуловићева збирка приповедака *Даље од олтара* (1988), у којој је у односу на претходна дела „много више аутентичне историје и историјске анегдотичности” (Јеремић 1989: XV), доноси у приповеци „Linea Grimanì” и анегдоту о настанку једног имена, додуше не надимка особе већ колоквијалног имена улице. Радуловићев поступак увођења анегдоте по којој је име *Серна улица* или *Посрана улица* настало, међутим, сасвим је налик на Михаиловићев поступак:

Уличица од вароши према Глишановој крчми, сада талијанској караули, одувijek је била запуштена, за вријеме црквених сајмова, у заклоници њених зидића и грмова купине, народ је вршио нужду. Зато је и прозвана *Серном* или *Посраном улицом*. Ђузепе Турко одлучио је да томе стане на крај

– његови војници су је очистили, подигли срушене зидиће, посјекли купину, на њеном почетку и крају ставили натпис *Viuzza roveto* – Уличица купинака (Радуловић 1989: 176).

Јунакова или приповедачева зачуђеност над ретким именом и потрага за његовим пореклом такође спаја два слична наративна модела, Михаиловићев и Радуловићев. У циљу доказивања ове сродности, наводимо још један одломак из приповетке „Даље од олтара”, везан за коментар необичног имена *Онисим*:

Онисим! Како чудно име за овај крај? На свијету зна само једног човјека с тим именом. Још осјећа његове прсте на своје носу. Откуда њему то име? Ко му је био кум – неки грчки поп или калуђер луталица? Већ на крштењу, по некој скривеној биљези, како учи грчки језик, видио је да је *користан*, *драгоцјен*. Читао је фра Мијо православна „Житија светих” и у њима тројицу Онисима нашао (Радуловић 1989: 22).

9.2. У епистоларном роману *Прошао живот* (1997) Радуловићев поступак још више се ближи Михаиловићевом тамо где ласцивна анегдота прераста у надимак и тамо где се различити надимци коментаришу у „писмима” књижевних јунака. Тако један од јунака, Нићифор Мочивуна, у писму Милошу Мочивуни пише о настанку надимка *Нићивор из бачве*, сведочећи о томе на основу упамћеног разговора са оцем:

„Нићиворе, сине мој, запамти: у оваквој сам те бачви створио, али се потретило да те матер у њој и роди”, рече отац – зарза, слатко се насмија, промијени расположење. Ето, Милошићу, објашњења мом чудном надимку *Нићивор из бачве* (Радуловић 1998: 17).

Промена или напредно постојање више надимака, феномен који је претходно Михаиловић искористио у

романима *Кад су цветале тикве* и *Чизмаши*, књижевно је обрађен и у овом Радуловићевом роману. Нићифор Мочивуна у писму Милошу Мочивуни даје коментар о новом надимку *Нићифор бабица*, добијеном након што је принудно породило локалну шверцерку дувана, али и коментар о напоредном функционисању двају надимака:

Нићифор Мочивуна зарадио је нови надимак: *Нићифор бабица*. А, остао је и онај стари: *Нићивор из бачве* (Радуловић 1998: 72).

Необичност Нићифоровог надимка коментарише и други јунак романа, Иконија Мочивуна, уводећи, практично, и трећи, проширени надимак у писму Појки Мочивуни. Истовремено са порастом броја надимака расте и број информатора о њима:

Нићифор Мочивуна, с два најнеобичнија надимка – *Нићивор из бачве* и *Нићифор акушер-бабица* – од данас ти је све (Радуловић 1998: 79).

Коначно, још један јунак, Гојко Простран, у писму Василији Простран у роман уводи последњи, четврти надимак исте личности, сада у форми *Нестор далматинских учитеља*:

Путовали смо у истом правцу, на исто славље; ја са нашим Игњатом – финанцем који никад не одмара и често се губи; Појка са својим оцем Нићифором – школским надзорником, носиоцем чудних надимака: *Нићивор из бачве*, *Нићифор-бабица*, *Нестор далматинских учитеља* (Радуловић 1998: 119).

Очито је да је број надимака растао како се уздизао и Нићифоров углед у локалној средини, а у складу са

већим угледом и број локалних анегдота. Колико су се у далматинској Загори људи више памтили по надимку него по презимену, али и колико су се памтиле анегдоте о знаменитим личностима, потврђује и догађај који Нићифор описује у писму Иконији. Нићифорова формулација о поласканости, чини нам се, односи се више на осећај узрокован бројем занимљивих прича у народу, али истовремено и распрострањеним надимком:

„Нићифор, Нићифор”, понављао је Нико, „чуо сам стотине занимљивих прича о учитељу *Нићивору из бачве*... Ви сте тај?” „Тај сам”, одговорио сам поласкан. Додуше, прије мог презимена Мочивуна, упамћено је оно *из бачве*. Добро је да ме још не упита јесам ли *бабица-акушер* (Радуловић 1998: 160).

10. Краћа паралела између Михаиловићеве и Радуловићеве прозе имала је функцију да потврди убедљивост анализираниог поступка у приповедању. Михаиловић је у поетику стварносне прозе иницијално уградио поступак реалистичног именовања јунака и ликова, али и веома реалистичних, понекад и аутентичних, надимака, карактеристичних за београдску, ћупријску или неку трећу средину. Увођење реалистичних и живописних надимака који се дуго памте, међутим, само је увод у поступак откривања мотивације за њихов настанак. Овде се Михаиловић у многим својим прозним делима доказао као мајстор повезивања надимка са карактеристичним детаљима из јунакових живота, те овај колоквијални облик именовања постаје типичан одраз животне стварности појединца или породице. Убедљивим поступком објашњења настанка надимака и суптилним повезивањем надимка и јунакове судбине, Михаиловић фасцинантно књижевно негира основне научне поставке ономастике о десемантизацији властитих имена. У Михаиловићевим делима, наиме, имена нису лишена значења, као што је то

случај са већином властитих имена, већ је у њих уграђено некакво дубинско значење које постаје и неизбежни усуд јунака. Дубине ове неочекиване везе између ознаке и означеног постају свесни, пре или касније, и „носиоци” нади-мака и њихова околина и приповедач.

О стилском потенцијалу Михаиловићевог поступка и његовој успешној реализацији сведоче и реакције код читалачке публике, која је ова упечатљива места у пишчевој прози заувек упамтила, али и утицај који је извршио на друге писце окупљене око поетике „стварносне прозе”, што се вероватно најлакше може доказати на примеру прозе Јована Радуловића.

ИЗВОРИ

- Михаиловић 1990а: Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве*, Београд: НИП Политика.
- Михаиловић 1990б: Драгослав Михаиловић, *Чизмаши*, Београд: НИП Политика.
- Михаиловић 2017: Драгослав Михаиловић, *Злотвори*, Београд: Лагуна.
- Михаиловић 2018: Драгослав Михаиловић, *Гори Морава*, Београд: Лагуна.
- Михаиловић 2019: Драгослав Михаиловић, *Треће пролеће*, Београд: Лагуна.
- Михаиловић 2020: Драгослав Михаиловић, *Јалова јесен*, Београд: Лагуна.
- Михаиловић 2021: Драгослав Михаиловић, *Лов на стенице*, Београд: Лагуна.
- Радуловић 1989: Јован Радуловић, *Даље од олтара*, друго издање, Београд: Српска књижевна задруга.
- Радуловић 1998: Јован Радуловић, *Прошао живот*, треће издање, Београд: Српска књижевна задруга.

ЛИТЕРАТУРА

- Деретић 2007: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book.
- Иванић 2002: Душан Иванић, *Свијет и прича*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Јеремић 1989: Љубиша Јеремић, „Историја и легенда у приповестима Јована Радуловића”, предговор у: Јован Радуловић, *Даље од олтара*, друго издање, Београд: Српска књижевна задруга, IX–XXIII.
- Јовановић 2017: Јелена Љ. Јовановић, „Стандардно приповедање у првом лицу у фикционалној прози Драгослава Михаиловића”, у: *Савремена српска проза*, зборник број 29, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија”, 147–165.
- Микић 2017: Радивоје Микић, „Облик и значење у роману ‘Кад су цветале тикве’ Драгослава Михаиловића”, у: *Савремена српска проза*, зборник број 29, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија”, 89–111.
- Пантић 2020: Михајло Пантић, *Писци говоре 2*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност.
- Ходел 2017: Роберт Ходел, „Михаиловићев књижевни опус – покушај синопсиса”, у: *Савремена српска проза*, зборник број 29, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија”, 35–54.
- Ходел 2020: Robert Hodel, *Reči od tramora : Dragoslav Mihailović – život i delo*, Београд: Laguna.

Aleksandar Milanović

MIHAILOVIĆ'S NICKNAMES; A PARALLEL

Summary

One of the constant features of Mihajlović's long and prolific literary work is that nearly all his characters have highly motivated nicknames. This paper presents an analysis of the naming techniques and their outcomes in Mihajlović's works starting from the

earliest to the most recent ones. Moreover, the author traces the effects such methods in contemporary Serbian prose, namely the works of Jovan Radulović.

Key words: onomastics, motivation, nickname, jargon, narrating

Софија Р. Милорадовић*
Институт за српски језик САНУ
Београд

82.09:821.163.41.09

ЖИВОТА МАГИЈСКИ КРУГ, ТРИ ПОСВЕТЕ
У ЊЕМУ И ТРИ ИСТРАЖИВАЊА
– САЖЕТАК ЈЕДНОГ СЕЋАЊА –

У прилогу се есејистички представља веза ауторових занимања за роман *Петријин венац* и дијалектолошких истраживања са завичајним дијалектом Драгослава Михаиловића.

Кључне речи: роман *Петријин венац*, косовско-ресавски дијалекат, живота магијски круг.

* * *

Пред сам улазак у нарасе неизвесну 2021. годину стигла ми је у руке књига знаменитог немачког слависте Роберта Ходела – *Речи од мрамора* (Ходел 2020), која представља опсежан животопис једнога од великана српске књижевности, писца Драгослава Михаиловића, сведочећи недвосмислено и уверљиво о томе да су се у његовом дугом, а једнако узбудљивом колико и недаћама бременитом живљењу зрцалиле све мене, потреси и апсурди нашега друштва у више протеклих деценија. Ишчитавала сам наслове ове ванредно корисне и занимљиве књиге преко реда, али сам најпре – сасвим очекивано за

* sofija.miloradovic@sanu.ac.rs

дијалектолога – прочитала одељак *Петријин венац*, те убрзо потом ненадано решила да прибележим све оно што се од мојих средњошколских дана везивало за ову књигу и што ће се, може бити, за њу још везати ако ми буде дато, те да некако начиним мали, посве лични додатак *Речима од мрамора*, које су тако постале атрибуиране и као инспиративне, а не само као корисне и занимљиве.

Не могу овде са сигурношћу тврдити да ли је то била 1981. година, када је овај роман доживео своје пето издање, или можда већ 1982, када сам матурирала, али се мој први сусрет с Петријом везује за ћупријску Гимназију, тада додуше с програмом усмереног образовања и његовом другом генерацијом, када нам је професорка Мира Попадић дала у задатак да у оквиру лектире прочитамо и једно дело по слободном избору. Мој избор је био *Петријин венац* – разлога се неуспешно покушавам сетити. Десетак година касније, у соби Међуакадемијског одбора за дијалектолошке атласе у САНУ, у коме сам тада радила, разговарала сам први пут с Драгославом Михаиловићем и тада сам добила посвету у роману о Петрији, који је, као трећа књига, објављен у сабраним делима писца која је објавило НИП Политика 1990 (Михаиловић 1990): „Мојој земљакињи Софији Ракић-Милојковић, са захвалношћу што се бави нашим локалним језиком и с најбољим жељама, Драг. Михаиловић. Београд, 28. мај 1993.” Тај „наш локални језик” заправо је говор дела Великог Поморавља који припада косовско-ресавском дијалекту. Он спада у оне говоре који нису ушли у основицу српског стандардног језика, али којима се – и ту не сме бити места икаквој сумњи – могу исказати најтананија осећања и најдубља промишљања човековог битисања, и за које је писац само из тог разлога – по моме слободном суду – често тражио „помиловање”. Уосталом, ово је једном језгровитом конструкцијом у своме есеју *Петријин ореол* недвосмислено исказао професор Владета Јеротић:

„У њему једна проста жена прича, дијалектом богатог и сложеног језика, у првом лицу, од почетка до краја свој живот” (Јеротић 2018: 156).

Доцније сам у разним приликама говорила делове *Петријиног венца*, које сам давно научила наизуст, акцен-тујући речи онако како завичајно звуче, још чешће сам те делове уметала у понеке своје текстове – лингвистичке есеје, а посебно онај део који сам назвала Петријиним ланетом над растанцима: „И тако те живот од многи добри људи растави да се више никад на овај свет с њи не саставиш. И остаје ти само да се надаш да ћеш једанпут можда у онај други твој живот да и видиш и да ћеш макар тад да могаднеш да им кажеш ону реч што си им некад спремила. Овако, овде, она ће некако да ти измакне” (Михаиловић 1990: 249–250).

А ходећи кроз три деценије по сокацима претежито запустелих српских села и заселака, сретала сам у свакоме од њих барем по једну *Петрију*, ону која је на вратницама ишчекивала пре саговорника него госта, жељна сусретаја и прилике да с неким макар колико *прозбори, вреви, орати*, да *процака, проговори* коју, с тежњом коју је непогрешиво описао Роберт Ходел – „као да речима жели да се супротстави празнини своје куће” (Ходел 2020: 186). И то су, све до једне, биле главне јунакиње сопствених тегобних животних прича, радошћу тек где-где натруњених, којима сам по природи свога посла додељивала улогу приповедача, ону коју је Петрији био доделио писац. У тим су причама дамарале године њихових живота, и у тим су годинама – као и у Петријином живовању – били смешани и грех и опроштај или, пак, казна, и порађања по скрајнутим вајатима и бајање од почудице, и овоземаљске љубави и гласници с онога света. И тако су се помешале и стопиле у моме истраживачком памћењу две приче: прича о Петријином дугом и тегобном путовању у престоницу, о томе да ју је невоља поду-

чила како да умакне дежурном особљу у великој београдској болници и успе да накратко види мужа тешко повређеног у рудничкој несрећи и прича моје саговорнице из параћинског села Забреге о њеном тумарању по београдском болничком кругу са истом намером (Милорадовић 2003: 341–342), а забележена двадесет година након објављивања *Петрије*. Метафора све проживљене муке због невоље која се на плећа навалила, због тешке болести блиске и драге особе, због несналажења у великом и по много чему туђем граду, исказана је завршном реченицом у моме запису – „и на те четири поморанце дођомо из Београда”.

Ја сам прошла кроз болницу, нисам прошла кроз улицу. Идем, идем, све лево, лево наниже, и сиђем код доње капије. А две капије иму на тај круг. И она, каже, иди, каже, па право кот капије. Она ми је рекла, ал ни ми рекла д и(де)м лево ил десно. И ја сиђем, обрћам се, снег преко десет сантима. Ја... нигде жива душа, ноћ, после седам сати. Било шес, ал дошло после седам. И ја видим једног у беле дреје. Сад он болничар, видим, ал ја кажем, ја, реко, молим вас, докторе, да ми покажете ге горња капија, реко, на овај круг, остао ми санитар. Довела сам, реко, болесника овде и не знам ге ћу сад. Па се заплака. Он каже: у, сасвим си сишла лево, ниско, каже, изброј улице, па на најгорњу улицу увати право, и ту, каже, има зелено шибље. Реко, знам де има. И ту ћеш, каже, д изађеш коде санитета. И ја тако, тако, како ми он каже, и право там. А гори дрво и камен, зима. И право там. Кад отиднем там, она ме чека. Каже, па ге си, бога ти твога, још кад те тражим, сат време те тражим, каже, у сваку болницу, мислим – залутала си. Реко, нисам залутала, но не мог се снађем. И он каже: ајд, им ја да купим неку поморанцу, каже, оде отворено, каж, да појемо, цео дан нисмо трун јели. И после свратимо на Очно и тамо двојицу довезо, једну жену да оперише очи, па зет и ћерка. И он узе њи, и на те четири поморанце дођомо из Београда.

Роберт Ходел и у својој књизи и у интервјуу датом *Политици* помиње да се у писању Драгослава Михаиловића очитује велика или чак бескрајна „емпатија”, док у одељку о *Петријином венцу* цитира Данила Киша, који каже да је то „једна добра, једна лепа, једна потресна књига” (Ходел 2020: 185). У есеју *Петријин ореол* Владете Јеротића чита се „душевност” као кључна реч, она која – по његовом осећању – одликује овај роман (Јеротић 2018: 156). Дакле, три имена од угледа, три различита усмерења, три засебна сензибилитета и једно виђење Петријине нутрине и суштине.

Године 1996. писац у Варварину добија Велику награду „Јухорско око” за животно дело и тада први пут, управо на додели те награде, говорим о његовом делу писаном на дијалекту. Други пут је то било у моме родном месту, када је 2002. године Библиотека „Др Вићентије Ракић” у Параћину организовала књижевно вече посвећено делу Драгослава Михаиловића и тада сам први пут чула да писац, одговарајући на нечије питање у разговору који се с публиком развио, саопштава како се узнемири када чује политичку пошалицу-ругалицу „Бравар је био бољи”, при чему се најбоље сећам зачудног утиска који је на мене оставио пишчев тон – пунији разочарања и туге него љутње и горчине. Један мањи круг у моме професионалном животном кругу, онај који је симболички отпочео речима из посвете о захвалности због бављења „нашим локалним језиком” затвара се 2003. године добијањем награде „Јухорско око”, а „за изузетно значајан допринос истраживању језика којим се говори на територији на којој се остварује активност Културолошког пројекта *Јухорско око*”.

Месеца марта већ поменуте 1996. године добила сам на дар, са исписаном пишчевом посветом, минијатурну књигу *Одломци о злотворима*, објављену као издање Књижевне заједнице „Борисав Станковић”, чије су тамне

тврде корице биле украшене флоралним мотивима, али међу којима су била сабрана језива нечовештва (Михаиловић 1996). Нека места у књизи изазивала су мучнину и потом је следио стид због немогућности да без окретања главе прочитам нешто што је неко могао одживети. Још један круг, тако бих рекла, био је ипак затворен мојим излагањем на књижевној вечери посвећеној роману *Злотвори* Драгослава Михаиловића, коју је 31. октобра 2017. године организовало Удружење Парафинаца и пријатеља Парафина у Београду.

Јуна 2004. добијам од писца и књигу *Гори Морава* с посветом, и тада учим наизуст део који доживљавам као лирски текст, чак нешто попут слика које рађају хаику стихови, и који ће ми надаље увек произносити сећање на стари ћупријски мост преко Мораве, недалеко од гимназијске зграде, и на сеновити део обале украј њега: „С обале недалеко од мене полетале су крпе руменог пепела налик на уплашене црвендаће. Оне су у таласима узлетале, лелујале и лебделе над водом и, у мраку који нам је притрчавао, то је изгледало као да река гори. Горела је моја Морава” (Михаиловић 2002: 167). Поједини ликови у овој књизи, а то су мама, Максим, Перса и још понеки, проговарају на матерњем дијалекту, при чему је то говорни тип ове поморавске вароши, који као сваки градски говорни тип бива мешавина различитих говора и с присуством стандардних црта, али с највише особина говора околних сеоских средина. Овај ће се трећи круг затворити оним што сам изрекла на књижевној вечери насловљеној од стране организатора умешно и носталгично – *Поред Мораве*, посвећеној целокупном уметничком опусу Драгослава Михаиловића, а одржаној на подстрек Народне библиотеке „Душан Матић”, у Ћуприји 28. фебруара 2017. године.

Вивисекција једног уметничког дела била је друго име за моје бављење *Петријиним венцем* у три нав-

рата, наиме, за осветљавање језичких одлика овога дела. Тако сам 1996. године написала рад којим сам покушала да осветлим један сегмент граматичке структуре косовско-ресавских говора, сегмент синтаксе падежа, а на корпусу који су чинили примери употребе генитива у језику јунака двају романа Драгослава Михаиловића – *Петријин венац* и *Гори Морава* (Ракић 1996). Тада сам у закључку написала: „Попут свих нас, и Драгослав Михаиловић је из детињства, из родне Ђуприје и мајчиног Сења понео у живот и завежљај сећања, слика и речи”, и потом додала да се чини као да писац идући кроз живот „ништа од свега онога што чини матерњи дијалекат није из тог завежљаја изгубио” (Исто, 207–208). Тим су језиком, каже писац, „говорили сви мени блиски људи у моме детињству и првој младости” – како стоји у цитату из једног писаног интервјуа који је са Д. Михаиловићем 1992. године водио Р. Ходел (Ходел 2020: 187). Десетак година касније, тада већ озбиљно заинтересована за неке етнолингвистичке теме, осмотрила сам овај роман из сасвим новог, дотад непознатог угла и написала *Једно могуће читање Петријиног венца: књижевно дело као етнодијалекатски текст* (Милорадовић 2008). А први пут је заправо *Петријин венац* послужио као филолошка грађа онда када је постао саставни део корпуса за сачињавање репертоара синтаксичке проблематике косовско-ресавских говора (Ракић-Милојковић 1995). За тај синтаксички упитник питања нису била сачињавана само на основу теренске, истраживачки добијене дијалекатске грађе и података из дијалектолошке литературе, иако је моја првобитна замисао била таква, већ су по сугестијама професора Павла Ивића допуњена на основу одговарајућих примера издвојених из романа *Петријин венац* Д. Михаиловића и из романа *Аризани* И. Ивановића.

Остаје као досад неостварена жеља, али барем с постојећим корпусом, начињеним издавна уз помоћ г.

Давора Палчића, да се сачини речник *Петријиног венца*, у коме би свако значење било поткрепљено примером. Тако бисмо могли доћи до целовитог и подрбног увида у речничко богатство овога дела. Посебан значај би овакав речник имао у недостатку дијалекатских речника с косовско-ресавског терена и могао би послужити као посве поуздана грађа за неки будући дијалекатски речник.

И као што је знаменити Никита Иљич Толстој писао о живота магијском кругу (Толстој 1995: 301), отелотвореном и у венцу који је писац сплео од нити Петријиног живота, тако је и једно средњошколско читање романа прешло пут од теренских истраживања косовско-ресавских говора, преко усхићености због садржаја прве посвете великог писца, па до учествовања на књижевним вечерима посвећеним његовом делу, да би стигло до овога сажетка сећања преданог читаоца *Петрије* и њенога саговорника ево већ четири деценије.

ЛИТЕРАТУРА

- Јеротић 2018: В. Јеротић, Петријин ореол, у: И. Арсић, Ј. Грујић (прир.), *Од Саве до Павла III*, Београд: Задужбина Владете Јеротића – Domus editoria Ars libri, 155–161.
- Милорадовић 2003: С. Милорадовић, *Употреба надежних облика у говору Параћинског Поморавља. Балканистички и етномиграциони аспект*, Посебна издања, књ. 50, Београд: Етнографски институт САНУ.
- Милорадовић 2008: С. Милорадовић, Једно могуће читање *Петријиног венца*: књижевно дело као етнодијалекатски текст, у: Д. Радојичић (ур.), *Слике културе некад и сад. 60 година Етнографског инсти-*

- тута САНУ*, Зборник 24, Београд: Етнографски институт САНУ, 223–236.
- Михаиловић 1990: Д. Михаиловић, *Петријин венац*, Драгослав Михаиловић. Дела 3, Београд: НИП Политика.
- Михаиловић 1996: Д. Михаиловић, *Одломци о злотворима*, Врање: Књижевна заједница „Борисав Станковић”.
- Михаиловић 2002: Д. Михаиловић, *Гори Морава*, Београд: ЛОМ.
- Ракић-Милојковић 1995: С. Ракић-Милојковић, Синтаксички упитник за говоре косовско-ресавске и призренско-тимочке дијалекатске зоне, *Српски дијалектолошки зборник*, XLI, Београд, 525–570.
- Ракић 1996: С. Ракић, Употреба генитива у језику два романа Драгослава Михаиловића (*Петријин венац* и *Гори Морава*), *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, XXXIX/2, Нови Сад, 199–208.
- Толстој 1995: Н. И. Толстој, *Језик словенске културе*, Ниш: Просвета.
- Ходел 2020: R. Hodel, *Reči od mramora. Dragoslav Mihailović – život i delo*, Београд: Laguna.

Софија Милорадовић

МАГИЧЕСКИЙ КРУГ ЖИЗНИ, ТРИ ПОСВЯЩЕНИЯ
В НЕМ И ТРИ ИССЛЕДОВАНИЯ
- РЕЗЮМЕ ОДНОЙ ПАМЯТИ -

Резюме

В эссеистическом сочинении представлен интерес автора к роману *Венок Петрии* и диалектологические исследования местного косовско-ресавского диалекта Драгослава Михайловича, создание которого было вдохновлено монографией Роберта Ходеля *Слова из мрамора*, особенно разделом об этом романе Д. Михайловича. Автор рассказывает о трех посвящениях в книгах, подаренных писателем, и об участии в продвижениях книг и литературных вечерах, посвященных творчеству писателя. Также автор рассказывает о трех своих лингвистических работах, основанных на языке романа *Венок Петрии* и рассматривающих его в диалектологическом и этнолингвистическом аспектах.

Ключевые слова: роман *Венок Петрии*, косовско-ресавский диалект, магический круг жизни.

ИНДЕКС ИМЕНА

А

- Андрејевић, Даница Т. 67, 69, 81
Андрић, Драгослав 192 (фус),
193 (фус), 194, 194 (фус),
195 (фус), 196 (фус), 198
(фус), 199, 199 (фус), 200–
206 (фус), 209
Андрић, Иво 24, 25, 101, 105,
134, 163
Антонић, Ивана 170, 177
Аралица, Иван 21
Аристотел (Ἀριστοτέλης) 62,
109, 113, 124
Атали, Жак (Attali, Jacques) 86,
105

Б

- Баздуљ, Мухарем 15, 16
Бал, Мике (Bal, Mieke) 188, 209
Барашкина, Елена
Александровна
(Барашкина, Елена
Александровна) 217, 241
Бартмињски, Јежи (Bartmiński,
Jerzy) 215, 242
Батај, Жорж (Bataille, Georges
Albert Maurice Victor) 43, 63
Бахтин, Михаил (Бахтин,
Михаил Михайлович) 84–
86, 181, 182, 209, 212, 242

- Бекић, Томислав 63
Бећковић, Матија 8, 81
Бјелетић, Марта 242
Бут, Вејн (Booth, Wayne) 134,
136 (фус), 149

В

- Ваврица, Вера 63
Валгина, Нина Сергејевна
(Валгина, Нина Сергеевна)
185, 197, 209
Вејл, Симона (Weil, Simone)
57, 63
Владушић, Слободан В. 50, 64,
83, 96, 103, 105
Вукићевић, Милосав 236
(фус), 242
Вуковић, Ђорђије 39, 46, 64
Вуловић, Наташа 214 (фус),
242

Г

- Гавриловић, Слободан 63
Гинзбург, Јевгенија Семјоновна
(Гинзбург, Евгения
Семеновна) 41, 63
Гловацки-Бернарди, Зрињка
191, 209
Глушчевић, Зоран 18
Гољак, Светлана 215, 239, 242

- Гороваја, Ирина (Ирина
Горовая) 217 (фус), 229
(фус), 242
- Д
- Данеш, Франтишек (František
Daneš) 191, 209
- Дедијер, Владимир 20
- Делић, Јован 156, 177
- Дементјев, Вадим Викторович
(Демен њтев, Вадим
Викторович) 188, 209
- Дерида, Жак (Derrida, Jacques)
69, 70, 81
- Дивац, Зорица 178
- Драгићевић, Рајна 217, 217
(фус), 218, 218 (фус), 242
- Драшковић, Вук 21
- Ђ
- Ђорђевић, Борислав 8
- Ђурић, Милош Н. 62, 124
- Ђурић, Мина 177
- Е
- Едел, Леон (Edel, Leon) 60, 63
- Еурипид (Εὐριπίδης) 23
- Ж
- Жданов, Андреј 14
- Женет, Жерар (Genette, Gerard)
85, 105, 128, 136, 145–147,
149, 187, 209
- Живанчевић, Нина 63
- Жирар, Рене (Girard, René) 59, 63
- Жирмунски, Виктор
Максимович
(Жирмунский, Виктор
Максимович) 191, 209
- З
- Зафрановић, Лордан 20
- Зундхаусен, Холм (Sundhaussen,
Holm) 13, 25
- Зупан, Витомил 20
- И
- Ибзен, Хенрик (Ibsen, Henrik
Johan) 23
- Иванић, Душан 283, 288
- Ивић, Милка 242
- Ивић, Павле 297
- Ивков, Милета Аћимов 29
- Ижиковски, Карол (Irzykowski,
Karol) 42, 63
- Илић, Бранко А. 126, 134, 149,
246, 247, 268
- Исаковић, Антоније 20
- Ј
- Јанкелевич, Владимир
(Jankélévitch, Vladimir) 58,
63
- Јанковић, Владета 154, 156,
177, 212, 242
- Јелић, Бранко 63
- Јерговић, Миљенко 15, 155, 156,
177
- Јеремић, Љубиша 37, 64, 126,
127, 140, 141, 149, 186, 190,
209, 283, 288
- Јеротић, Владета 292, 293, 295,
298
- Јовановић Симић, Јелена Р. 161,
177, 181, 186, 209, 278 (фус)
- Јовановић, Ана А. 64
- Јовановић, Драгољуб 64
- Јовановић, Јелена Љ. 278, 288
- Јовановић, Слободан 44, 63
- Јовић, Душан 158 (фус), 159
(фус), 177

- К
 Кајзер, Волфганг (Kayser, Wolfgang) 45, 63
 Карнап, Рудолф (Carnap, Rudolf) 209
 Кембел, Џозеф (Campbell, Joseph) 61, 63
 Кецојевић, Милица М. 125
 Киш, Данило 19, 87–90, 105, 111, 295
 Клајн, Мајкл (Klein, Michael) 13
 Ковач, Мирко 19
 Ковачевић, Душан 273 (фус)
 Ковачевић, Милош М. 8, 68, 81, 153, 154, 158, 160, 161, 165, 165 (фус), 166 (фус), 177, 178, 260 (фус), 265, 268
 Кољевић, Никола 64
 Кољевић, Светозар 64
 Константиновић, Зоран 13 (фус), 25
 Коротун, Олга Владимировна (Коротун, Ольга Владимировна) 214 (фус), 242
 Костић, Петар 45, 48, 64
 Кузмановић, Емилија 63
- Л
 Лешић, Зденко 184, 185, 209
 Лукач, Ђерђ (Lukács, György) 50, 63
- М
 Марковић, Божидар 124
 Марковић, Радован Бели 269
 Марчетић, Андријана 146, 149
 Марчец, Весна 64
 Матешић, Јосип 197, 202, 209
 Мелетински, Јелеазар (Мелетинский, Елеазар Моисеевич) 72, 81
 Микић, Радивоје 58, 61, 64209, 273, 288
 Милановић, Александар М. 185, 271
 Милорадовић, Софија Р. 159 (фус), 178, 291, 294, 297, 298
 Милошевић, Никола 49, 63
 Михаиловић, Драгослав 7–300
 Мршевић-Радовић, Драгана 226 (фус), 249 (фус), 250, 269
 Мукаржовски, Јан (Mukařovský, Jan) 11, 12, 12 (фус), 25, 26
- Н
 Николић, Верица 24 (фус)
 Николић, Милка 248, 249, 265, 268, 269
 Нинић, Марина 126, 149
 Ниче, Фридрих (Nietzsche, Friedrich Wilhelm) 55, 63
 Новаковић, Александар 18, 26
- П
 Павловић, Живојин 16, 20, 54, 54 (фус), 63
 Палавестра, Предраг 71, 81
 Пантић, Михајло 134, 149, 273 (фус), 288
 Пастернак, Борис (Пастернак, Борис Леонидович) 19
 Певуља, Душко 37, 64
 Пекић, Борислав 19
 Перниола, Марио (Perniola, Mario) 76, 81
 Петковић, Новица 124
 Петровић, Горан 8
 Пецо, Асим 159 (фус), 178
 Пијановић, Петар И. 107
 Платонов, Андреј (Андрей Платонович Климентов) 19

- По, Едгар Алан (Poe, Edgar Allan) 111, 116, 124
- Поробић, Сеад 25
- Принс, Џералд (Prince, Gerald) 247, 269
- Р**
- Раден, Гантер (Radden, Günter) 225 (фус), 242
- Радовић Тешић, Милица 159 (фус), 178
- Радоњић, Горан 126 (фус), 127, 129, 133, 149
- Радуловић, Јован 271, 283–288
- Рајчић, Бисерка 63
- Ракић Милојковић, Софија 159 (фус), 178, 292, 295, 297, 299
- Ранковић, Александар 16, 18, 39, 49–54, 56, 58, 132
- Рељић, Слободан 97, 105
- Римон-Кенан, Шломит (Shlomith Rimmon-Kenan) 128 (фус), 129, 133, 147, 149
- Ристић, Стана 216 (фус), 217 (фус), 243, 256 (фус), 257, 269
- Ричардс, Ајвор А. (Richards, Ivor Armstrong) 191, 209
- Рот, Никола 217, 219, 219 (фус), 243
- С**
- Самбрано, Марија 73, 82
- Свенсен, Ларс (Svendsen, Lars Frederik Händler) 72, 82
- Симић, Радоје 183, 186
- Симовић, Љубомир 54 (фус)
- Скерлић, Бобан 22
- Совровић, Мирјана 63
- Солжењицин, Александар (Солженицын, Александр Исаевич) 19, 20, 20 (фус)
- Сретић, Милена 162, 167, 179
- Стојановић, Светлана 63
- Стругар, Вукица 20 (фус)
- Ступица, Бојан 18
- Т**
- Танасковић, Тања Ј. 159 (фус), 161, 179, 211, 212, 214 (фус), 215 (фус), 226 (фус), 243
- Телија, Викторија Николајевна (Телия, Вероника Николаевна) 213, 225, 243
- Тито, Јосип Броз 11, 12, 14–17, 17 (фус), 19, 20, 20 (фус), 48, 51, 58, 89, 103 (фус), 169 (фус)
- Толстој, Никита Иљич 298, 299
- Тошовић, Бранко 249, 269
- Трилинг, Лајонел (Trilling, Lionel Mordecai) 94
- У**
- Урбан, Петер 18, 19
- Успенски, Борис А. (Успенский, Борис Андреевич) 108, 117, 118, 124
- Ф**
- Филиповић, Фрида 63
- Флего, Гвозден 64
- Форстер, Едвард Морган (Forster, Edward Morgan) 32, 64
- Фром, Ерих (Fromm, Erich) 43, 64
- Фуко, Мишел (Foucault, Michel) 43, 64
- Х**
- Хандке, Петер (Handke, Peter) 21, 22 (фус), 26

Хјелмслев, Луј (Hjelmslev, Louis Trolle) 191, 210

Ходел, Роберт 11, 16, 17 (фус), 22 (фус), 26, 84 (фус), 86, 93, 99, 100, 101 (фус), 104 (фус), 106, 160 (фус), 165, 166, 179, 271, 272 (фус), 273, 275, 288, 291, 293, 295, 297, 299

Хофман, Бранко 20

Ч

Чоловић, Иван 63

Чутура, Илијана Р. 245, 249, 268, 269

Ш

Шипка, Данко 259, 269

Штанцл, Франц Карл (Stanzel, Franz Karl) 147, 149

Штасни, Гордана 217, 217 (фус), 243

Одјељење за српски језик
Библиотека
ДОБИТНИЦИ АНДРИЋЕВЕ НАГРАДЕ
Књига 5

КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

* * *

главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

уредник
проф. др Милош Ковачевић

издавач
АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ
Трг Николе Тесле, Андрићград
00387 58 620912; info@andricevinstitut.org

за издавача
Емир Кустурица, директор

коректура и лектура
Милан Ружић

именски регистар
Милан Ружић

прелом текста
Жељка Башић Станков

штампа
Белпак, Београд

тираж
100

ISBN
978-99976-21-87-0

ISBN 978-99976-21-87-0



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

821.163.41.09 Михаиловић Д.(082)
811.163.41'37(082)
811.163.41'38(082)

НАУЧНИ скуп Књижевно стваралаштво Драгослава Михаило-
вића (2020 ; Андрићград)

Књижевно стваралаштво Драгослава Михаиловића / (радови
са научног скупа Књижевно стваралаштво Драгослава Михаило-
вића, одржаног 4. и 4. јула 2020. године у Андрићграду) ; [главни
и одговорни уредник Емир Кустурица]. - Андрићград : Андрићев
институт, 2021 (Београд : Белпак). - 305 стр. : табеле ; 20 см. -
(Библиотека Добитници Андрићеве награде. Одјељење за српски
језик / уредник едиције Милош Ковачевић ; књ. 5)

Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија уз сваки рад. - Регистар. - Резимеи на енгл., рус. и
њем. језику.

ISBN 978-99976-21-87-0

COBISS.RS-ID 134412033