

Владета ЈАНКОВИЋ

## О ЖИВОТНОМ И УМЕТНИЧКОМ

Како ћеш од овога, колико љрљавој и  
смрадној, колико свакодневной и љриземной,  
сћворити нешто што ће те учинити радосним  
и од чега се можеш насмејати или заљакати?

Д. Михаиловић, *Лов на сћенице*

### ПОВОДОМ НОВИХ КЊИГА ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

Поглед на протеклих четврт века књижевне делатности Драгослава Михаиловића откриће да се његова дела појављују у готово правилним размацима. Ритам његовог стваралачког циклуса указује на вишегодишње периоде сазревања идеја и њиховог стрпљивог остваривања, с тим што те »фазе хибернације«, случајно или не, углавном трају седам до осам година. Толико је протекло између првих двеју Михаиловићевих књига (*Фреде, лаку ноћ* 1967. и *Кад су цветале њикве* 1968) и *Пејријиној венца* (1975), а наредни талас је, 1983, донео роман *Чизмаш*, збирку приповедака *Ухвати звезду падалицу* и књигу драма *Увођење у јосао*. Седам година затим, 1990, појавило се обимно документарно-публицистичко дело *Голи ошок*: данас знамо да је то био први том трилогије, која ће у целини постати доступна читаоцима свакако пре истека 1995. године. Ритам су донекле пореметиле две најновије Михаиловићеве књиге, збирка приповедака *Лов на сћенице* и роман *Гори Морава*, изишле крајем 1993, односно почетком 1994. Међутим, нешто у карактеру и општој атмосфери последњих трију Михаиловићевих књига наводи на утисак да је тај поремећај само привидан, односно да је реч о једном, продуженом таласу стваралачке енергије. Следи покушај да се оне, из неколико различитих углова, обухвате једним погледом.

Ако би се узело да та дела обједињује оно што су неки критичари с разлогом назвали »трагичним осећањем живота«, добили бисмо, чини се, само део одговора. Јер, и *Голи ошок* и *Лов на сћенице* и *Гори Морава*, свака књига на свој начин и у различитој мери, поред осталог непосредно подстичу на размишљање о старом и заправо никад коначно решеном теоријском проблему односа књижевности и стварности, или – у једној вишој равни – уметности и истине.

С једне стране, реч је о томе да фактографски, па и (условно речено) аутобиографски слој Михаиловићеве литературе најчешће изазивају недоумице и домишљања. Ово, на извештајан начин, мора бити доказ њене вредности (као у причи о древном зографу на чије су платно слетале птице да би зобале насликано грождје), али појава заслужује и покушај тумачења у равни теорије. Нама се чини да – колико и сама уметност стара – дихотомија уметничког подражавања и истине престаје да постоји оног часа када се суштински пристане на постојање једноставног а дефиницији измичућег појма уметничке истине. При читању *Лова на сивенице*, на пример, читаоцу се догађа да уздрхти не зато што »литература толико личи на живот« већ зато што га поражава сазнање да то што пред собом има, бар у нечему, *јесће*, или је *било*, или би *могло бити живој*. Са теоријског становишта, ова нас појава заправо враћа изворној аристотеловској истини: да су исте догађаје испричали историограф или (у наше доба) репортер, утисак би био дубок и тежак, али никада у оној мери и на онај начин као у Михаиловићевим приповеткама. Разлика је у томе што уметничко казивање у свести примаоца буди спознају да се то што се заиста догодило може догодити опет, и можда баш њему самом. Другачије речено, пред читаоцем се указује парадигма, а уметност испуњава своју највишу сврху када јој пође за руком да парадигму обелодани и артикулише.

Дешавало се да поражавajuћа »сличност« литературе и живота, односно њихово нераздвојно преплитање у Михаиловићеву прози, проузрокују неспоразуме и пре појаве трију најновијих дела. У једној приземнијој равни та су неразумевања водила апсурдним крајностима, као што сведочи трагикомични судски процес који се против писца водио скоро петнаест година: лакоми правозаступници били су убедили једну жену из Равне Реке да јој, као »правој« Петрији, припада део Михаиловићевог ауторског хонорара. На супротној страни друштвеног и интелектуалног спектра, међутим, у круговима неких следбеника најмодернијих књижевно-теоријских и критичких струјања, начелно исти неспоразум има скоро подједнако апсурдне консеквенце. Извесна савремена поимања критике као да од литературе понекада захтевају сувише: она би ваљало да извире из маште, да се ослања на инвенцију и ерудицију, да оперише парафразом и цитатима, да комуницира путем сложене асоцијацијативне мреже, али да истовремено, бар не сасвим, не напусти стварност. Отуда неке карактеристичне замерке у приказима новијих Михаиловићевих дела. Један је критичар, рецимо, с нелагодом нашао да су у *Лову на сивенице* »стереотипни« управо они ликови за које се зна да су непосредно и проверљиво преузети из живота, постављени на постамент аутентичне животне приче и самосвештано, пажљиво и са дубинским разумевањем осветљени. Доследно протумачен, смисао овакве критичке примедбе свео би се на то да живот није дорастао уметности или – само нешто другачије речено! – да (животна) истина вуче књижевност наниже.

Сасвим је природно што је чисто фактографска компонента, која је у документарно-публицистичком *Голом ошћу* носећа и која одређује карактер дела, привукла највећу пажњу и, уосталом, изазвала више личних,

понекад врло драматично интонираних, реаговања појединаца који су поменути у мучним и мрачним контекстима. Мање је, међутим, разумљиво што је та иста »стварносна« димензија у збирци приповедака *Лов на сџенице* и (на нешто другачији начин) у роману *Гори Морава* привукла толико књижевно-критичке пажње. У својој варљиво аутобиографској, локалној и свакој другој одређености, она није више од оквира приче. Ствараочево непосредно искуство (као ваљда у свакој уметности) и овде је само првобитни импулс за спознаје друге, општије врсте и неупоредиво веће носивости. Без предрасуда посматрано, са овог становишта нема никакве разлике између романа *Гори Морава* и књига тако различитих као што су Толстојеве *Севасџојољске приче*, Џојсов *Портрет уметника у младости*, или *Мансарда* и *Рани јади* Данила Киша.

Као пример за потврду тезе да је тзв. аутобиографски слој у књижевној уметности Драгослава Михаиловића инциденталан колико и код већине писаца могле би да послуже приче с почетка збирке *Лов на сџенице* – једне књиге за коју би се читаоцу повремено могло учинити да је у њој литерарни материјал постао литература, некако као сировина која је, и без индустријске прераде, готов производ. Прве три прозне целине – да останемо у зони исте метафоре – јасно свеоче да је у питању својеврстан процес рециклаже: премда би се рекло да оне саошштавају »непосредно приповедачево искуство«, слика не остаје ограничена на лична преживљавања, па чак ни на психолошке студије злотора и потказивача, односно на трагање за њиховим будама или обелодањивање њихових метода. Напореде с тим, писцу полази за руком да дочара атмосферу страха и сумњицења која у времену терора захвата провинцијски градић, и то на начин који чини да тај сегмент »стварности« добија парадигматичну тежину и, утолико, апсолутну, општу вредност у помињаном аристотеловском смислу.

Отпори дела критике према фактографској или искуственој димензији прозе Драгослава Михаиловића у својим се оквирима, наравно, изражавају савршено *lege artis*, а писцима Михаиловићеве класе и освечености неки посебан критичко-теоријски легитимитет, ако ћемо право, и није неопходан. Отуда су ова размишљања подстакнута више осећањем да је у питању појава карактеристична за наш (нипошто само књижевни) менталитет, који је уопште склон да на све што делује једноставно и разумљиво гледа са омаловажавањем. Ово иде руку под руку са склоношћу ка мистификацијама и са идолопоклоничким односом према компликованим, загонетним и од сопственог искуства далеким конструкцијама. На сличне појаве у руској књижевности с краја прошлог века Антон Чехов је реаговао са каустичном иронијом, свакако свестан да феномен није својствен само недоученим појединцима већ, што је много горе, и неким срединама. Промене књижевних мода, које у старим и рафинираним културама делују попут освежавајућег поветарца, у ондашњим руским и ондашњим нашим околностима сличне су летњим олујама које за собом остављају пустош. Иконокластички порив код нас је вазда био јачи од свести о континуитету, што ће потврдити и

површан поглед на српску књижевну традицију. Дух оспоравања, насушно потребан сваком напретку, код нас је ређе креативан него скоројевићки злурад, а трагично је што та законитост – са свим погубним последицама – важи на подручјима много ширим од књижевног или уметничког.

Као што се још поводом *Тикава* постављало питање да ли је пред читаоцем роман или новела, а поводом *Пејрије* је ли посрди збирка приповедака или роман, и најновије књиге Драгослава Михаиловића свог тумача суочавају са не сасвим једноставним проблемом жанровске припадности. Ако се *Голи ошок* може одредити као претежно документарно књижевно-публицистичко дело, за *Лов на сјенице* је вероватно најмање погрешно рећи да представља неку врсту литерарно уобличених успомена. Јунаци ове књиге, почевши од самог казивача, не чине напор да прикрију свој идентитет, а исприповедани догађаји су део препознатљиве и сразмерно добро документоване новије историје, па ипак – целина има несумњиво уметничко обележје. И ту се, на нешто другачији начин, поново враћамо чуеном месту из Аристотелове *Поетиике*, где се разлика између историографије и песништва утврђује као разлика између »излагања о ономе што се истински догодило« и »изладања о ономе што се могло догодити, и што је могуће по законима вероватности и нужности«. Говорећи о ономе што се »истински догодило«, приче Драгослава Михаиловића најмоћно сежу преко пуких чињеница и дају прасликв збивања која би се, ако усхте неки немилосрдни »закон вероватности и нужности«, могла поновити и, било кад и било где, вазда изнова остваривати.

Веза *Лова на сјенице* са *Голим ошоком* дубља је и суптилнија но што би се рекло на први поглед. Појава збирке приповедака с једне стране сведочи да петнаест година пуне стваралачке зрелости, колико је Михаиловић посветио својој голооточној опесиси, нису биле изгубљене за такозвану чисту литературу: ако је *Голи ошок* документарна публицистика (највишег могућег ранга, наравно), приповетке из *Лова на сјенице* су пречишћена уметност, најкреативнија могућа прерада факата у фикцију. С друге стране, *Лов на сјенице* би се могао схватити и као нека врста уметничког заокруживања, или употпуњавања, онога што је, средствима документарног исказа, саопштено у *Голом ошоку*. У смислу читаве ове аргументације, упутно је, такође, упоредити ауторов приступ портрети-ма који у *Голом ошоку* служе као увод у репродуковање магнетофонски снимљених интервјуа са уметничким сумирањем људских судбина у *Лову на сјенице*.

Ни *Гори Морава*, ма како да у суштини испуњава чак уџбеничке захтеве жанровске дефиниције, на први поглед не личи на класичан роман. Таквом утиску највише доприноси наглашена фрагментарност казивања, премда кратке, поентиране наративне целине без остатка постижу ефекат који се, у класичној форми, остварује наративним континуитетом. Као и код неких других Михаиловићевих дела наизглед производног склопа, пажљивије посматрање откриће необичну промишљеност и

унутрашњу чврстину композиције. Роман се, рецимо, састоји од 50 фрагмената, подељених на три целине од 20, 14 и 16, тако да се оне, у неком чудноватом ритму, отприлике сложе у толстојевску ниску детињства, дечаштва и младости. Затим, проверени поступак онеобичавања у прва два дела романа остварен је употребом дечије перспективе, односно заузимањем приповедачког становишта са којег се несрећа, болест и смрт указују пре као неразумљиве и чудне него као трагичне појаве. Ово се нарочито добро види у поређењу са трећим делом романа, где та више или мање угодна измаглица ишчезава, а људи и догађаји се јављају у немилосрдно јасном осветљењу. У истом смислу је важно уочити да мотивске нити којима је fino премрежен роман *Гори Морава* полазе од осунчане слике детињства, где се неразумевање и патња већ назиру, да би се стекле у болном крешенду поглавља »Псовка на ветру« и на туробан, смркнато храбар начин поново разишле у завршном питању завршног одељка »Чија то душа овуда тумара«.

Помишљамо да *Гори Морава* у оквирима Михаиловићевог опуса представља оно што је у делу Бранка Ћопића била *Башта сљезове боје*. Овакав утисак свакако почива и на поменутом привиду композиционе лабавости, али је његово право упориште много дубље: fino преплитане успомена, као на ранојесењој пригревици, у оба ремек-дела образује неку врсту шареног хлада, где се зрачна ведрина и разиграност стапају са суморним наговештајима и спознајама.

С овим донекле може бити у вези и запажање да је Михаиловић *Ловом на сјенице* и романом *Гори Морава* у литературу увео пејзаж, нарави и говор централне, моравске Србије онако као што је Ћопић (после Кочића, додуше) књижевно озаконио амбијент Поткозарја и Крајине.

Композиција *Лова на сјенице* такође је пажљиво уравнотежена, тако да се у оквирима збирке конституишу две више-мање независне целине. Прве три приповетке у средишту носе казивача као учесника догађаја, а чак поштују и хронолошки редослед његових искушења: хашпење, истрага и голооточка страдања. Преосталих шест (два пута толико!) целина суштински су устројене као студије карактера. Да бисмо посегли за једним помало тривијалним поређењем, ваља призвати у памћење пре извесног времена врло омиљену врсту романа и нарочито филмова изграђених око неке катастрофе, као што су пожар, земљотрес, куга, најезда скакаваца, или беснило. У таквим (како су их назвали) »disaster novels« односно »movies« аутори су увек напореда пратили судбине више ликова, чији би се карактери, под ванредним околностима, када нестају сви привиди и пуцају све глазуре, оцртавали са драматичном јасношћу; неки би се рушили, неки проналазили, а неки надрастали сами себе. На сличну врсту беспризивног теста стављао је људе Голи оток, а Михаиловић, који се идеолошком, политичком, правном, економском, историографском, а пре свега моралном страном голооточке саге бавио другде, у овој прилици пре свега следи свој уметнички импулс: књижевним средствима, он једноставно сведочи о могућностима људске природе, подједнако оним ужасним и оним величанственим – и ни више ни мање од тога.



У књигама Драгослава Михаиловића смех је, уопште узев, узгредан, али у основи трагична слика света коју оне нуде без хуморних примеса не би била ни потпуна ни уметнички делотворна. Закључци неких ранијих анализа места и улоге хумора у Михаиловићевој прози потврђени су и трима најновијим делима. Незауостављив и неунитив, људски порив ка смењу налази себи одушка и у ситуацијама најжешће драме и најдубље трагике. Већ је уочено да хумор код Михаиловића служи као нека врста регулатора, који описе екстремних стања патње и ужаса враћа у границе уметнички подношљивог, или успоставља емотивну равнотежу коју су претерано дубоке спознаје запретиле да поремете. Ефекти остварени Петријином трком са огледалима у тренутку језивог гинеколошког захвата над њеном пријатељицом, или Лиликиним изражајним ограничностима у опису суровог дечијег искуства, или пак језик и стил којим јунакиња приче *Богиње* саопштава своје трагичне заокупљености – ма како то невероватно деловало – налазе свој приближан еквивалент чак и у књижевној транспозицији голооточког пакла. Далеко од тога да буде игра духа или израз рафинмана, хумор је ту пуко средство опстанка, а један принцип уметничког поступка само посрћући следи неумитни диктат животне збиље. Аутентични случај са печеним прасетом, које у по бела дана, усред концентрационог логора, необјашњиво ишчезава са гозбене трпезе удбашких иследника да му се никада не уђе у траг, тешко би измислили Гогољ или Хофман, а његова симболичка носивост је заправо неизмерна: животу се не може стати на крај. (Злотворима је, уосталом, већ тада могло да буде јасно да ће једног дана изићи књига попут Михаиловићевог *Голој ојока!*)

Нешто слично важи за понашање, начин мишљења и изражавања потенцијалног осуђеника на смрт, »хајдука« Власте из *Лова на сјенице*, а савршено чист пример животне и уметнички спасоносне функције смешног у објективно најмање вероватним околностима садржан је у призору облачења мртвог оца у *Гори Морава*. Од три наведена примера, први је несумњиво из живота, а за друга два се поуздано може претпоставити да представљају уметничко уобличење личног искуства: узети заједно, и они би могли да послуже као доказ за тезу о неразлучивом, здравом и племенитом споју животне и уметничке истине у књижевности Драгослава Михаиловића.

У трима најновијим Михаиловићевим делима, а нарочито у оним двама чисто књижевне фактуре, јасно се разазнају неке особености поступка које су својствене самопоузданој, високој стваралачкој зрелости. Ово важи за мирно незазирање од скоро апофегматских уопштавања, каква се у ранијој Михаиловићевој прози јављају ретко. Можда је смисао читавог *Лова на сјенице* садржан у реченици која гласи: »Отпор злочину благотворан је за људску душу и тело и у њима изграђује мелемне сокове за ослобађање од погубних резултата терора и од самртног страха од поновног терорисања«. Готово андрићевски звучи исказ: »Злочин и слабо предвиђање будућности иду руку под руку као добро усклађен брачни пар«. О истој неразметљивој стваралачкој сигурности у себе сведочи Михаиловићева спремност да у својим најновијим књигама

без зазора указује на почетne импулсе мотива, па чак и на прототипове ликова из својих ранијих дела – што је код многих књижевних величина (и »величина«) или строг табу или пак повод за сваковрсне мистификације. Примери су изврсно написан, дирљив приказ пријатеља чије су неке особине подстакле настанак Жике Курјака, опис пучања у мету у тамничком дворишту или начина на који сужањ доживљава осећај глади.

*Голи ојок*, *Лов на сјенице* и *Гори Морава*, узети заједно, убедљиво потврђују да Драгослав Михаиловић наставља да доследно примењује аскетски сведен модел литерарног исказа, у којем нема бенгалских ватри духа и ерудиције, опсенарства ни прилике за обману. Књижевност попут његове не ослања се на усиљавање маште или интелектуалну конструкцију, нити ће је ико прогласити »занимљивом« или »значајном« у смислу формалног експеримента: она се смерно мири с тим да може бити проглашена само добром или рђавом. Реч је о ризику на који је спреман одређен тип стваралаца, строгих према себи, стрпљивих, неразметљиво самопоузданих и равнодушних према ђудима ерудитске арбитраже. Такви се уметници наизглед баве стварношћу, а заправо оним што би се, било где и било када, »могло догодити по законима вероватности и нужности«. Ходећи путем који су одабрали, они се, преко појединачног, приближавају општем, па онда – ако је стари мудрац био у праву – можда чак и врховном идеалу филозофске истине.