

Бранко А. Илић
Факултет педагошких наука
Универзитета у Крагујевцу
Јагодина

УДК: 821.163.41.09-3 Михаиловић Д.
ИД БРОЈ: 195337740
Оригинални научни рад
Примљен: 10. јуна 2012.
Прихваћен: 21. октобра 2012.

НАРАТИВНИ МОДЕЛ ДОКУМЕНТАРНЕ ПРОЗЕ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

Апстракт: У раду се указује на једну особену групу приповедака Драгослава Михаиловића објављених током деведесетих година прошлог века које представљају не само тематски већ и поетички искорак у односу на раније стваралаштво овог аутора. Рад се бави карактеристикама приповедног поступка *документарне прозе*, његовом генезом у оквирима сложеног Михаиловићевог приповедног израза, као и дистинкцијом од других наративних модела.

Кључне речи: документарна проза, приповедни поступак, Драгослав Михаиловић, Голи оток

*„То се“, каже, али ипак тихо да ја једва чујем,
„никако не може ни написати ни нарисати“.*

Драгослав Михаиловић, Лов на сивенице

Свако озбиљно и целовито разматрање дела Драгослава Михаиловића морало би да обухвати и једну засебну групу текстова, насталих углавном крајем осамдесетих и током деведесетих година прошлог века, обележених приповедним поступком који представља веома важан искорак у односу на раније успостављену структуру Михаиловићевог наративног израза. Поменути текстове повезује карактеристични тематски круг, а одговарајући назив могао би бити *документарна проза* (пре свега у једном наглашено оксиморонском значењу – *документарна фикција*) или можда, тематски још прецизније, *јолошочка проза*, када ова друга синтаagma не би одмах асоцирала на конкретне публицистичке радове којима је Михаиловић у поменуто време био више него страствено посвећен. Ради се, заправо, о текстовима насталим у најнепосреднијој вези са овим писањем, те и

наративни поступак на који желимо да укажемо највише дугује истраживачком и документаристичком приступу у дословном значењу речи. Ипак, ову прозу Драгослава Михаиловића, заједно са самим аутором, јасно разликујемо од његове (не)стандардне публицистике, какав је петотомни „Голи оток“, и можемо је сврстати у „праву“ уметничку врсту, а саме текстове жанровски одредити као приповетке.

1.

Кључна тачка у развоју проседеа Драгослава Михаиловића, након добијања престижне књижевне награде¹ и вишеструког објављивања поновљених издања најпознатијих и најчитанијих романа у великим тиражима, било је управо доба са краја осамдесетих и почетком деведесетих година прошлог века. Показује се да је у поменутом раздобљу *наративни израз* овог писца доживео најзначајнији преображај од почетка његове књижевне каријере (Илић 2010: 195–210). Куриозитет је, ипак, да су, упркос тако интетивним и далекосежним променама поетичке природе, деведесете године далеко најслабије проучен период његовог рада. Међутим, на поетичку промену коју намеравамо да размотримо утицали су, поред разлога везаних за ауторов динамичан однос према проблемима приповедања, добрим делом и неки *сићољашњи* разлози, и то посебно они „вануметничке“ природе, који су, чини се, у великој мери определили и визуру истраживача.

Постоји занимљива аналогија везана за однос читалачке и стручне јавности према стваралаштву овог аутора. Заиста стоји чињеница да је рецепција његовог писања увек била тесно повезана са актуелним збивањима на јавној сцени. Као што су некадашња друштвена и политичка дешавања са краја шездесетих година несумњиво представљала својеврсну одскочну даску за Михаиловићеву прозу у наредном периоду (какве год омиозне импликације она имала на приватну судбину овог писца), тако су она скорија, са краја осамдесетих и на почетку деведесетих, неупоредиво динамичнија и далекосежнија по својим последицама, била, на изванредан начин, погубна по његов статус у оквирима српске књижевности последње деценије двадесетог века. Током овог последњег периода Михаиловић је неоправдано био обележен двоструком стигмом: сматран је и заточником једне врсте рђавог и превазиђеног модернизма (Јерков 1991: 119–123) и аутором, што је још тежа осуда, који се „слепо“ и непопустљиво посветио искључиво једној теми – *Голом ојоку*. Треба поменути и чињеницу да тема Голог отока, тако наглашено интригантна и важна у процесу демократизације и

¹ НИИ-ова награда за роман године 1983.

ослобађања јавне речи (узгред, добрим делом наметана и злоупотребљавана из дневнополитичких разлога), са самих врхова актуелности и непрекидног медијског интересовања у другој половини осамдесетих година (1985–1989), већ почетком деведесетих доживљава и буквално строглав пад, те постаје потпуно ирелевантна, незанимљива широј јавности закупљеној тада тектонским и судбоносним променама у читавој средњој и источној Европи. Огромни раскорак који се изненада ствара, а потом и непрестано повећава, између убрзаног губљења интересовања публике за голооточку тематику са једне стране и посвећеничке закупљености и несмањеног публицистичког ангажовања нашег писца са друге, у толикој ће мери умањити занимање за књижевни рад Драгослава Михаиловића да сва проза објављена после прва три тома *Голој ошочи*, и нарочито она која се голооточанима бави, остаје углавном осуђена на мук и несхватање.

Наша намера и није да се у овом тексту бавимо чињеницама друштвеног контекста и примерима очигледног неразумевања које се појављује у рецепцији Михаиловићевог дела током деведесетих. Свакако, једно истраживање на том пољу морало би дати занимљиве резултате, али је и без њега очигледно да су тумачења прозе овог аутора од самог почетка била снажно условљена социјалним контекстом – и то како у похвалама тако и у осудама. Задатак овог рада остаје да објективно сагледа нове тематске преокупације и измењен положај познатог писца на крају века, али пре свега због заједничког утицаја ових фактора на формирање приповедачког модела новог типа.

Потребно је, пре преласка на конкретне приповетке такозване *документарне прозе*, вратити се роману који се и иначе сматра зрелим и потпуним изданком једне другачије наративне технике – *сказа*, како бисмо га испитали из посебног угла и потражили на његовим страницама почетни импулс у настајању новог наративног модела о коме намеравамо да говоримо.

2.

Награђивани најпрестижнијим наградама, обележени моћним хумористичким набојем и заводљивом сказ-нарацијом, називани понекад и новим српским пикарским романом (Ивков 2003:10), *Чизмаши*, упркос свему, по многим својим особинама јесу дело у настајању, недовршено и несводиво, које као да стоји на некаквом стваралачком размеђу – проза која представља и поетички резиме претходног писања, али, у исто време, и нови ауторски почетак. И сама *судбина* овог текста – никад недовршена тротомна структура (Михаиловић 2007: 23) – почиње да бива обележена различитим значењима. Роман остаје снажан наговештај једног приповедања које заправо, у наредна два тома, тек треба да проговори о најважни-

јим темама (лик главног јунака већ у првој књизи антиципира ломове и робије током читавог српског двадесетог века), али је важније од тога да овај текст препознајемо, у наративном смислу, и као свршетак једног ограниченог модела казивања, у суштини истрошеног сопственим понављањем (Јерков 1991: 122), како и сам аутор, много година касније, недвосмислено потврђује.²

Међутим, речени роман је за Михаиловића и тематски почетак нове врсте пошто, први пут, *Историја* на велика врата улази у приповедање и постаје његова основна тема. И мада ће триптих *Чизмаша* остати недовршен, та дуга прича о српским страдањима, коју препознајемо као нови стваралачки мотив, никако неће остати и неиспричана – о мрачној будућности, коју на овим страницама наратор *Чизмаша*, Жика Курјак, само наговештава, ипак ће, уместо њега, проговорити неки други и другачији приповедачи. Други и трећи део *Чизмаша* заиста никад није написан, али, парадоксално, Михаиловић више ни о чему другом до о страдању и полому српског народа није ни говорио ни писао. Мало слободније гледано, већина од онога што овај аутор ствара после *Чизмаша* можемо сматрати, у тематском смислу, развијеним и преображеним наставком овог романа.

За ово истраживање су пре свега важне, а по њиховим последицама откривамо их и као далекосежне, промене које у поменутој прози пратимо на нивоу њене наративне поетике. Оно што привлачи пажњу овог пута није само приповедање (у питању је, наравно, *сказ*, доведен у свом „класичном“ облику до савршенства), већ једна потпуно нова *наративна сјајна* – покушај да се паралелно са основном *сказ-нарацијом*, као нека врста укрштеног записа са сваким од поглавља романа, поставе текстови потпуно другачије природе. Ради се, наиме, о аутентичној документарној грађи, углавном преписима из Архива војноисторијског института у Београду, на први поглед без праве везе са претежним делом књиге.

Показује се на овом примеру да је Михаиловић и пре конкретне публицистичке делатности и свакако пре писања сопствених приповедака *документарној* типа, још почетком осамдесетих, на нивоу, условно речено, *поетичке подвесности*, кренуо у истраживање могућности да се *аутентичност* изворног документа „без обраде“ појави као део „обичне“ прозе.

Мада такве примере у Михаиловићевом приповедању не проналазимо раније, објављивање документарне грађе у оквиру чисто наративног текста никако не треба да изненади код аутора који остваривање *аутентич-*

² „Замор једне визије, која непрекидно мора да изналази нове и свеже речи, а троши их и долази у опасност да маше већ употребљенима и донекле похабанима, почиње да се показује као замор материјала... Бар што се искуства тиче, ја сам тај замор осетио при раду на *Чизмашама*...“ (Михиловић: 2007: 23).

чности литерарној сматра основном и неприкосновеном вредношћу уметничког стварања. Откривамо и јасну аналогију са претходним писањем: као што је „необрађени“ говор представљао искључиви дискурс (сказ-)фикције, тако сада сирова историјска грађа постаје део некакве растрзане, фрагментарне приповедне целине.

Рецепција овог Михаиловићевог дела, и поред огромне читаности, ипак је обележена извесним проблемима. Присутна је стална тенденција да се, управо због очигледно различите природе самих текстова (а добрим делом и услед инерције коју неминовно намеће претходна проза), роман чита уз потпуно занемаривање свог документарног сегмента. И заиста, у *Чиз-машима*, не увек успешно, а понекад и озбиљно угрожавајући арматуру кохерентности целине, аутор покушава да сачува и *ауθενцичност* сказ-приповедања као основне приповедне линије, у складу са поетичким императивима сопствене раније прозе, али и *ауθενцичност* праве архивске грађе, „сировог“ историјског документа, а ту смо на прагу сасвим нових поетичких приоритета – управо оних који ће снажно обележити његов будући књижевни рад.

Посматрано из књижевноисторијске перспективе, овакво „поигравање са документом“ уклапа се у доминантни правац постмодернистичких кретања у српској књижевности крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година. Међутим, и поред очигледних сличности, од почетка је јасно да наш писац има другачију визију његове употребе од осталих значајних аутора овог периода. Док за главне представнике српске постмодерне, овде пре свега имамо на уму Киша и Пекића, *документи* (прави или фиктивни) улази у свет дела и постаје сужејна основа приче, а његова реконструкција полазиште „постмодерне приповедачке дедукције“ и извориште јединствене нарације (Јерков 1991:165–174), Михаиловић настоји да два потпуно различита дискурса очува паралелно у тексту. Кроз њихово одвојено и напоредно трајање, очекујући да се читањем оствари спонтана интеракција међу њима, покушава да формира контекст одговарајућег типа.

Делимично саглашавање са новим тенденцијама књижевне магистрале може да буде занимљиво за проучавање и свакако тражи засебну анализу, али овде је ипак значајније испитати начин на који се овај стидљиви наговештај новог приповедачког поступка уклопио у раније успостављену структуру нарације познатог писца. Препознајемо њено основно обележје – ови текстови имају функцију какву су у његовим ранијим делима играли оквири приче; они, заправо, обезбеђују онај нарочити, преобразени приповедни план, потпуно различит од основне нарације, који индиректно условљава и усмерава и њено значење и симболику. Дакле, динамични однос између оквирног и средишњег текста и у овој прози има улогу примарне наративне поставке. И док је у ранијим Михаиловићевим делима

(*Како су цвешале тикве, Пејтријин венац*) обезбеђивао приповедно и тематско јединство фрагментиране целине (Радоњић 2003; Илић 2011: 463–470), оквир сада гради историјски контекст којим текст настоји да превазиђе партикуларност, па и условну безначајност судбине главног јунака.

Ипак, роман *Чизмаши* овде наводимо искључиво као рани наговештај, као дело које указује на дубинске промене у наративном изразу нашег писца, на свесно и подсвесно трагање за поетичким упориштима новог типа. Међутим, треба рећи да ће важну улогу у успостављању оригиналног приповедног модела, чак и значајнију од поменуте поетичке заокупљености и очигледне окренутости постављању нових наративних захтева сопственој прози, одиграти и извесне околности које нису чисто литерарне врсте.

3.

Како аутор на једном месту сам наводи (Михаиловић 1990а: ххi), већ од краја седамдесетих почиње да припрема грађу за публицистичку прозу о Голом отоку (без икакве илузије да би таква књига уопште могла бити скоро објављена). Прихвативши се овог специфичног задатка као животне обавезе и својеврсне личне мисије, Михаиловић за рачун нове активности сразмерно смањује свако друго литерарно ангажовање, посвећује се трагању за поузданим сведоцима голооточног страдања и покушава да забележи њихове аутентичне исповести. Рад на поменутој проблематици и дословно ће предвојити Михаиловићево писање. Извесно је, на пример, да се након овог периода снажније окреће традиционалним приповедним формама и више уопште не користи сказ. Има неке опоре животне и литерарне ироније, која се истовремено мора означити и као необична ауторска антиципација, у томе да најзначајнији писац сказа српске књижевности, након одустајања од тог истог приповедног модела, почиње и дословно да бележи туђа казивања. Оно што је двадесетак година раније било чиста књижевна форма, у извесном смислу – ауторска наративна игра, сада постаје једини могући начин да се потресно сведочанство пренесе и нечији драгоцен исказ сачува од нестајања.

Крајем осамдесетих, међутим, долази до драматичних друштвених промена које ће изнова редефинисати приоритете нашег аутора. Као учесник и сведок мрачних тренутака историје, преживели пријатељ оних који тај дуго прижељкивани тренутак нису дочекали, штампање и објављивање до тада прикупљене грађе Михаиловић сматра основним животним императивом. Околности се ускоро тако драстично мењају да издавање сабраних сведочанстава логораша постаје не само могуће, већ и врло актуелно (да би ускоро, да поновимо, било потпуно маргинализовано и заборављено почетком грађанског рата 1991), па тако Михаиловић почиње убрзано да

ради на рукопису књиге *Голи ошок*, коју коначно објављује 1990. године на више од 600 страна, а затим, 1994. и 1995, други и трећи том исте, на укупно још 1000 страна. Двадесетак година касније аутор ће објавити још два тома претходно сакупљеног и сређеног материјала. Овај обимни истраживачки и публицистички рад имаће пресудан утицај на формирање новог приповедног поступка.

Потребно је, стога, пре него што пређемо на конкретне текстове који формирају низ *документарне прозе*, да нешто више кажемо и о овим значајним књигама. Мада не припада прози фикционалног типа, петотомни *Голи ошок* отвара веома занимљива питања и пружа драгоцене увиде како у жанровском тако и у наративнотехничком смислу. Време које је аутор посветио свом првом обимном публицистичком тексту, као и начин на који је осмислио његову структуру и композицију, у великој ће мери одредити и његов целокупни даљи литерарни рад.

Откривамо поступак, наговештен још у *Чизмашима*, формирања заокружене приповедне целине од разноврсних типова текста. Са друге стране, очигледно је постављање сасвим нових приповедачких константи у стварању публицистичке прозе. *Истинијосић* документарне врсте, *поузданосић* сведочења и упућивање на *изворе* и *доказе* (нарочито у другом и трећем тому) постају основни поетички параметри овог писања. Застрашујућа суровост и патње учесника, непојмљиве животне ситуације које се граниче са фантастиком, судбине које доживљавају преокрете довољне за неколико „обичних“ живота, формирају заплете које превазилазе „змишљања“ сваке обичне фикције. Још једном се, овог пута на најјезивији начин, показује тачност оне, од сталног понављања давно истрошене, опаске да је живот фантастичнији од маште било ког писца. Овде заиста није било потребно било шта „домишљати“, и буквално је постало довољно записати само сведочанство. *Документаристички постојак* у овом случају подразумева да је аутор препустио (у дословном значењу те речи) сведоцима-казивачима да говоре, усмеравајући својим питањима њихова казивања и остављајући себи још уводне и закључне странице сваког сведочења, као и књиге у целини.

Најобимнији део *Голої ошока* јесу дословни графички записи, „скинути“ са магнетофонске траке, сведочења преживелих логораша. Како смо већ напоменули, сам поступак „бележења“ туђих животних прича истовремено постоји као *par excellence* књижевни приповедачки модел. Колико је писац *Голої ошока* био уверен у изворне обликотворне потенцијале живе речи показује и судбина једног казивања из прве књиге. Додуше, аутор ће у напомени истаћи да текст ипак не представља *дословну* магнетофонску белешку, већ је записан *по сећању* на разговор који се заиста водио. У уводу у поменуто казивање он о томе каже:

И тако сам сада, обнављајући је из увелико избрисаног сећања, и против своје воље, био у прилици, *баш као при стварању лихерајуре*, да много шта измишљам и додајем, надајући се да ћу у том разливеном мраку ипак нешто напипати. (Михаиловић 1990а:14)³

Реченица „као при стварању литературе“ показује однос према грађи у новим околностима. Овде аутор *не ствара књижевност*, његов став је да се бави нечим још озбиљнијим од тога – он открива сакривену и заташкану истину. Али управо поменути текст, који се појављује као илустрација карактера приповедача на самом почетку казивања логорског мученика Јована Димитријевића у оквиру публицистичке прозе *Голи ошок (књија прва)*, сведочи о непрестаној потреби да се литература *ишак ствара*. Прави доказ за то је да неколико година касније исти запис излази и као засебна приповетка (наравно, сказ-типа), под насловом *Ђевајчићи и ишво*, без било каквих додатних објашњења (Михаиловић 2000: 23). Њено двоструко објављивање открива суштину новог односа Драгослава Михаиловића према приповедању. Литерарно стваралаштво, сведоче горе наведени редови, мора да устукне, да се, макар привремено, повуче приликом историографског и документаристичког писања. Па ипак, публициста, историчар и сведок који жели да се истина сазна нису успели да угуше писца у њему.

Пишући уводне и завршне белешке, коментаришући казивања, одговарајући на писма подршке и гнева, аутор *Голој ошока*, растерећењен строгих естетских захтева *ствара лихерајуру* која из области документарног и есејистичког, некако спонтано, па и онда када он сам то не жели,⁴ прелази у област фикције и уметничког.

Осим тога, први део уводног текста књиге, „Круна на злочиној глави“ (Михаиловић 1990а: V–XLVII), представља чисту литерарну форму, изванредан поетски доживљај/опис изласка из пакла логора. Међутим, то није и једино место у књизи где писац не успева да остане веран строгом документаристичком и публицистичком стилу. Другачија врста казивања присутна је и у фуснотама уз основни текст (које понекад заузимају по више страница), као и у такозваним „Прилозима“, различитим записима који долазе иза главних разговора.

³ Курзив Б. И.

⁴ „Ја нисам то радио по наруџбини... и нема никакву другу обавезу него према истини и *према шоме да ми књија буде ваљана*“ (Михаиловић 1990а: 524). (Курзив Б. И.)

4.

Дубинске промене на нивоу наративне структуре Михаиловићеве поетике, о чему, како смо видели, сведочи још роман *Чизмаши*, укрштају се крајем осамдесетих и почетком деведесетих година са отварањем нових приповедачких могућности које доноси ангажовање на текстовима публицистичког типа. Овај рад одликује снажно настојање да се кроз писање разоткрију лажи једног режима и јавности понуди скривена историја. Садејство ових чинилаца оставило је директног трага на литерарном стваралаштву нашег писца.

Сведочење поузданих сведока, права имена учесника, датуми и извори, прецизни подаци о догађајима и нескривена ангажованост аутора, постају темељ једног приповедања које, не напуштајући поменуте основе, ипак, на различит начин од саме публицистике, вешто довршава и попуњава евентуалне празнине у самој причи. Како су стотине страница *Голој ошћока* које тих година интензивно пише биле посвећене сведочанствима других, Михаиловић одлучује да, истовремено, у оквиру нешто другачије наративне форме, проговори и о сопственим сећањима. Као потреба да се исприча прича о личном учешћу у једном сулудом и злом времену, али и као одговор на унутрашњи захтев да се не прећути оно што не би смело бити заборављено, настају приповести необичног формалног склопа и особеног приповедног модела.

Збирка приповедака *Лов на сјенице*, објављена 1993. године, писана очигледно паралелно са радом на *Голом ошћоку*, од посебне је важности пошто ће послужити као модел за остале текстове поменуте врсте. *Документарна проза* се мора посматрати као својеврсна ауторова „уметничка“ реакција на сопствену публицистичку активност, покушај да се проблематика „осветли“ на *књижевни* начин. Отуд *Голој ошћок* и текстови поменуте збирке поседују снажну унутрашњу везу и у извесном смислу јесу међусобно компатибилни. Појава ове збирке толико мења устаљене представе о поетици њеног аутора да је свако разматрање које остаје само на тематском нивоу приповедака више него недовољно. Наративни облик ове прозе представља потпуну новину у односу на претходно Михаиловићево приповедање. Лично сведочанство, као основна позиција *ја-приповедача*, узима облик који у себи обједињује аутобиографску и документаристичку упућеност на аутентичне, стварне, реално постојеће ликове и догађаје, као и перспективу која истовремено сагледава приповедано са извесне дистанце, не без иронијског сенчења. Потпуно ослобођен потребе да „гради литерарност“ приповедач казује о људима које је сам познавао и догађајима које је чуо од поузданих сведока. Избор приповести више није препуштен уметничкој машти већ подређен

ономе што Киш назива *примораношћу* да се користе фабуле у чију се аутентичност не би смело посумњати (Киш 1990: 72).

Поступак се заснива на наглашеном одустајању од литерарних конвенција стандардног типа – више нема *фикције* у традиционалном значењу појма, нема „измишљања“, говори се о аутентичним и реалним људима и догађајима. Али, истовремено, сасвим у складу са постмодернистичким принципима, суочавамо се са новим радикалним приповедачким експериментом, покушајем укрштања факата и фикције. Само низање догађаја формира приповести, а тако настала целина се уобличава у уметничку прозу – приповетку. Са друге стране, *ја-приводач* ове прозе неће бити фиктивни наратор *стандардног приводања у првом лицу*, већ конкретна личност са именом и презименом.

Потребно је пажљиво погледати сам почетак књиге *Лов на сенице*, прочитати прве реченице насловне приповетке ове збирке, како би се сагледала бескомпромисност са којом је постављена приповедна инстанца наратије и формирана нова парадигма казивања. Ево како гласи првих неколико редова ове књиге (Михаиловић 1993: 5):

Почетком седамдесете, док се бука око забране представе *Каг су цвећале њикве* 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 Њуприји ухапсио писца ових *Тикава*?“(...)

„Јао“, промуцао је, „да он то негде не напише!“

Хоће, богами. Зашто не би написао?

Ништа у овим уводним параграфима са наративног становишта није случајно, ни прецизно именовање реалне личности као јунака приче, ни укључивање фактографских детаља из ауторове библиографије у приповедни ток, ни приповедачево рушење „четвртог зида“ и „упадање“ у дијалог ликова. Некада потпуно незамислива наративна ситуација сада постаје једино могућа: само драматизација сопствене личности, увођење фигуре писца као конкретног лика у приповедање, омогућиће наратију новог типа – пружиће одговарајућу форму у којој аутор о сопственом искуству проговора на начин карактеристичан за *фикцију* и притом остаје веран *фактима*. Приповедач не само да не покушава да се повуче из средишта казивања већ управо намеће наратији своје присуство и сопствени идентитет. Поступак који ни у публицистичкој прози не представља уобичајени манир, у овом случају ће формирати специфично приповедање у првом лицу изразито *нестандардне* врсте. Заправо, подразумевани наратор публицистичке прозе, најсличнији ономе кога познајемо из *Голој ошоба*, преузео је приповедање у текстовима фикционалног типа. Ради се специфичном *аутиобиографском моделу* који бива још и додатно преображен.

Наравно, ова промена обележиће и саме приповетке на такав начин да се поставља оправдано питање њихове жанровске припадности. Са каквим текстовима ми овде имамо посла – фикцијом или публицистиком? Показаће се, међутим, не први пут, да извесна несводивост никако није мана него управо предност реченог поступка. Аутобиографски елементи, у жанровском смислу речи, отвараће се према класичним приповедним облицима. *Приповедач-аутобиограф*, да га тако назовемо, лако ће се трансформисати у традиционалног наратора када говори о судбинама других задржавајући притом сопствену позицију аутентичног извора нарације. Приповедач у првом лицу постаје биограф туђег живота, померајући се према *хешеро-дијејетском* типу казавања.

Ово приповедање ће уопште често боравити на невидљивим границама жанра и подразумеваче и положај *ја-приповедача* који позивајући се на сопствено сећање и туђа сведочења аутобиографски приповеда (приповетке: *Лов на сивенице*, *Руководилац радова*, *Мрзим јолошочане*), као и једну његову изражену *аукторијалну* варијанту са помоћним *приповедачима-сведоцима* (*Ранко и Власија*, *Чизмаш у кицошском оделу*, *Вредности љубави*, *Шарл Азнавур и њејова публика*).

Као што је сказ-приповедање било засновано на стварању илузије аутентичног казивања, тако сада истинска сведочења обликују нарочиту форму фикционалног приповедања. Особина текстова коју смо могли да приметимо још у голоотчкој прози – да лако прелазе границе публицистике, сада постаје део стратегије Михаиловићевог документарног приповедања, он инсистира на *уметничком карактеру* прозе коју ствара. Преваливши пут од *сказа до докуменџа* аутор се нашао у сасвим супротној ситуацији у односу на ону са почетка свог рада. Некада је било потребно одговарајућом приповедном техником очигледно фиктивном тексту обезбедити аутентичност и истинитост. Пажљиви тумачи су верификовали његов труд и из тог периода је остала синтагма „стварносна проза“ (Јеремић 1978) као ознака за Михаиловићево приповедање. Сада је, међутим, управо аутентичност садржаја унапред дата и неопходно је, за разлику од публицистике, ту грађу *ирејворити* у књижевност. Нова Михаиловићева проза, настала на другој страни уметничког и животног ангажовања могла би носити назив *проза стварносџи*.

Понекад је ову дилему о жанровској опредељености текстова могуће открити и као врсту аутопоетичке рефлексџе и у самим причама. Претпоследња приповетка збирке носи наслов: *Како џо да најџишем, друџар*, који је у извесном смислу и лајтмотив целине. У њој наилазимо на сцену у којој *приповедач-сведок* изговара реченицу као одговор на постављено питање (из наслова) *ја-приповедача*:

„То се“, каже, али тако тихо да га једва чујем, „никако не може ни написати ни нарисати“ (Михаиловић 1993: 180).

Заправо је то она нарочита атмосфера која доминантно обележава приповетке *документарној ипсии*. Та стална запитаност и сумња приповедача у могућност да се стравична и непојмљива истина исприча и открије другима изван круга сведока, одговара невидљивој граници њиховог жанра – несигурном постојању ове прозе између фикције и документа. И док на нивоу самог приповедања јунаци непрестано истичу своју немоћ да се поменута стварност опише, наглашена жанровска несводивост постаје и тематски функционална – она потврђује немогућност да се такве „приче“ *преживоре* у књижевност. Али, парадоксално, управо потенцирајући немогућност литерарног представљања такве стварности, приповетке ове збирке се својом целином појављују као једини аутентични начин њеног уметничког уобличавања.

Овај наративни низ, осим девет приповедака збирке *Лов на сџенице*, обухвата још неке писане током деведесетих – *Најбољи иријател*, *Парионичар*, *генерал и иследник* – као и приповетку *Умјетник и кобасица* објављену 2007. године.

ИЗВОРИ

- Михаиловић 1990: Драгослав Михаиловић, *Чизмаши*, Београд: НИП Политика.
Михаиловић 1990а: Драгослав Михаиловић, *Голи ошок*, Београд: НИП Политика.
Михаиловић 1993: Драгослав Михаиловић, *Лов на сџенице*, Београд: БИГЗ/Панорама.
Михаиловић 2007: Драгослав Михаиловић, *Мајсторско писмо*, Београд: Аутор.

ЛИТЕРАТУРА

- Ивков 2003: Милета Аћимовић Ивков, „Судбинско и трагично“, у: *Најлепше ириче Д. Михаиловића*, Београд: Просвета.
Илић 2010: Бранко Илић, „Поетички преображаји у приповедању Драгослава Михаиловића“, *Савремена ироучавања језика и књижевности: зборник радова са I научној скупи младих филолога Србије одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Књ. 2*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
Илић 2011: Бранко Илић, „Оквирна сцена казивања као композицијско и семантичко средиште сказ-нарације“, *Савремена ироучавања језика и књижевности: зборник радова са II научној скупи младих филолога Србије одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Књ. 2*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
Јеремић 1978: Љубиша Јеремич, *Проза новој сџила*, Београд: Просвета.

Јерков 1991: Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне – иријоведач и њоешика, ирича и смрш*, Приштина - Горњи Милановац: Јединство - Дечје новине.

Киш 1990: Данило Киш, *Час анаџомије*, Сарајево: Свјетлост.

Радоњић 2003: Горан Радоњић, *Вијенац иријоведача*, Београд: Просвета.

Branko A. Ilić
University of Kragujevac
Faculty of Education

A NEW NARRATIVE MODEL OF DRAGOSLAV MIHAILOVIC'S DOCUMENTARY FICTION

Summary: The paper is focused on a group of Dragoslav Mihailovic's stories published during the nineties, representing not only thematically but also poetic breakthrough compared to the earlier fiction of this author. The paper discusses features of the narrative model, its genesis in the framework of Mihailovic's complex narrative expression, and its distinction from other narrative models.

Key words: documentary fiction, narrative techniques, Dragoslav Mihailovic, Goli otok