

УДК 82.091
821.163.41-32.09 Михаиловић, Драгослав
821.133.1-32.09 Ками, Албер
<https://doi.org/10.18485/godisnjak.2025.20.6>

Магда Г. Миликић*
Институт за српску културу
Приштина – Лепосавић
ORCID-ID 0000-0002-5571-0937

Оригинални научни рад
Примљен: 8. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ПРИПОВЕТКА „ГОСТ” ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА И АЛБЕРА КАМИЈА**

У раду се бавимо приповетком „Гост” из прве књиге Драгослава Михаиловића, *Фреде, лаку ноћ* (1967). Приповетка је настала као варијација на истоимену приповетку Албера Камија из збирке *Изгнанство и краљевство* (1957). Михаиловићев „Гост” објављен је у више верзија – први је публикован 1959. у *Летопису Матице српске* – па у тумачењу пратимо и разлике међу верзијама. Поређењем са Камијевим предлошком показујемо да је рана проза Драгослава Михаиловића дубоко уткана у модернистичке токове, као и да одређеним аспектима антиципира постмодерну.

Кључне речи: Драгослав Михаиловић (1930–2023), *Фреде, лаку ноћ*, „Гост”, Албер Ками (1913–1960), *Изгнанство и краљевство*, егзистенцијализам, стварносна проза, црни талас.

* magdamilic95@gmail.com

** Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број 451-03-136/2025-03 од 27.01.2025. године.

Ја могу да поричем све од оног дела мене који живи од непоуздане носталгије, осим те жеље за јединством, те жеђи за разрешењем, тог захтева за јасноћом и за повезаношћу. Ја могу све да оповргнем, све у овом свету који ме окружује, који ме повређује или одушевљава, изузев овог хаоса, овог краља-случаја и ове божанске еквиваленције која се рађа из анархије

(Албер Ками, „Мит о Сизифу”).

*Шта је то човек? Збирка приповедака
Фреде, лаку ноћ*

У тексту „Господар прича” Александар Јерков осветљава аспекте *младе српске прозе*, са којом је на српску књижевну сцену ушла постмодерна. На почетку подвлачи значај *стварносне прозе*, а нарочито Михаиловићеве збирке *Фреде, лаку ноћ*, за потоњи развој прозе. Када је реч о приповеци, Јерков истиче да су седамдесете године обележиле књиге *Гробница за Бориса Давидовића* (1976) Данила Киша и *Периферијски змајеви* (1978) Видосава Стевановића и наглашава да те две књиге „нису у правом смислу речи изданак седамдесетих година, оне су више круна прикривене поетичке расправе двају прозних токова са краја шездесетих” (Јерков 1984: 3): „Појавом Драгослава Михаиловића, његове збирке приповедака *Фреде, лаку ноћ* и Видосава Стевановића са збирком *Рефуз мртвак*, а за њима је следила читава једна генерација младих прозаиста, крајем шездесетих година је у српску књижевност ушао концепт назван ’стварносна проза’. Та проза, поистовећена доцније са оквирном ознаком ’проза новог стила’, унела је заиста битне промене у ондашњу књижевну продукцију” (Јерков 1984: 3).

Збирка *Фреде, лаку ноћ*, једно од кључних дела српске прозе шездесетих година, првобитно је садржала шест приповедака, а у последњем издању придружена јој је и приповетка „Генадије Задворски” (Михаиловић 2017: 199–211). У Михаиловићевом опусу ова збирка функционише као језгро – сума тема, мотива и поступака које ће аутор разрађивати у наредним делима (Кецојевић 2022: 10). Поједине приповетке постале су антологијске: довољно је сетити се „Богиња” или „Лилике”, мада ни „Гост”, „Путник”, „Фреде, лаку ноћ” и „О томе како је остала флека” не заостају по уметничком домету. Већ у првим приказима збирке истицало се да је „модерна по садржини и по структури”: „Књига приповедака *Фреде, лаку ноћ* је по својој садржини горка, тешка, суморна, пренапучена ужасима, сва бритка од зла које се врши над човеком. Уопштено речено, ово

је књига о апсурду, она описује екстремне, чудне и несхватљиве догађаје (али истргнуте из живота) и кроз њихову анализу указује на суровост људске егзистенције” (Марковић 1967: 45). Сам Михаиловић наглашавао је да у овим приповеткама пише „о полусвету из велеградских предграђа, о професорима и официрима из провинције предратне и данашње, о полуписменим сељацима и високосензибилним интелектуалцима”, користећи социјалну шароликост као „једну од могућности казивања трагичног богатства овог живота” (Михаиловић 1967б). И Милош И. Бандић је уочио да приповетке „показују живу разноврсност наративног метода, језичког потенцијала, стилова, социјалних средина и јунака и временских оквира у којима су те приче ситуиране (предратно, ратно и данашње, савремено доба), мада су у књизи распоређене без одређенијег система” (Бандић 1973: 789).

Збирка почиње лирско-медитативним, ненасловљеним записом који се по првој реченици назива „Мој син”. Овај пролошки текст није ушао у сва издања, може бити зато што исту улогу у оквиру збирке може имати и прва приповетка, „Гост”. У запису „Мој син” наратор је запитан над смислом постојања. Посматра дете, то мало створење „с тужном симболиком” и поставља читав низ питања: „Шта је то човек?”, „шта је заправо то?” (Михаиловић 1967а: 5), да ли је човек слободан или га само носи стихија живота, је ли предодређен на жртву, каква га судбина чека. Једном приликом Михаиловић ће и изјавити да је основна тема његовог писања „трагањ[е] за смислом људског постојања” (Михаиловић 2007: 27). Кратак запис, у ком одзвања Камијев *Мит о Сизифу*, одликује се израженом поетичком самосвешћу: уочљив је у графичком истицању, али и у упућивању на симболе – „Мој син” фигурира као програмски текст (уп. Тимченко 1978: 143) и наговештава доминацију егзистенцијалистичких тема у збирци:

„Хоће ли имати ону ретку срећу да одмах чврсто крене својим путем и кроз живот с елегантном лакоћом пронесе радост своје људскости, терет свога смисла? Или ће га целог века с муком тражити, пипати по тмини и раскрваљеним прстима раскопавати ђубришта, вући се странпутицама и главињати по непроходи, сам као руина на хриди вечерњој, рањав и уморан, са слутњом као јединим сапутником, да и тако ипак доспе до свог врха и ту, ослепљен, падне? Или ће већ од самог почетка, као киша божја, као камичак, склизнути низ обронак и постати белутак који котрља бујица?” (Михаиловић 1967а: 5–6).

Од свих приповедака у збирци, Михаиловић је прво написао „Гост”, чији је радни наслов гласио „Миш” (Ходел 2020: 135). Приповетка има наизглед једноставну фабулу: јунак се присећа како му је пред спавање у „собичак” ушао миш и није му дао мира све док га се није ослободио

– све док га није усмртио. Појава незваног госта покреће низ недоумица, страхова и несигурности, и у исто време доноси и радост и узбуђење. Миш се у приповеци појављује и као симбол потиснутих, несвесних садржаја – инхибиција, страхова и жеља (в. Фројд 2003). Различите верзије у којима је Михаиловићева приповетка објављена уносе суптилне, немале промене у њен смисаони потенцијал, посебно у односу на друштвено-политички контекст из ког се јунак оглашава.¹ Почетак прве верзије, штампане крајем педесетих у *Летопису Матице српске*, носи аутоиронијски призвук:

Нико не зна шта се те ноћи догодило.

Кажем то овако патетично, иако сам свестан да се ради о ствари самој по себи безначајној и по облику потпуно безазленој, и да је све, заправо, једна таква случајност која је за сваког другог без икакве важности (Михаиловић 1959: 537).

Михаиловићев „Гост” је прожет аутоиронијом и метанаративном свешћу, а сличан увод је остао и у наредној верзији: „Пре неколико година, једне ноћи изненада ме је посетио један гост. Изненада, рекох, мислећи на то колико је тај сусрет за мене био узбудљив, иако знам да такви изрази овде могу да буду само смешни” (Михаиловић 1967а: 7). У поменутом тексту Александар Јерков објашњава да „Гост” и уопште *Фреде, лаку ноћ* не доносе само миметички запис и ’локалну боју’ већ и есејистички, модернистички коментарски дискурс, који ће бити пригушен у каснијем Михаиловићевом писању. Иако се на први поглед може чинити да је прозни поступак у овој књизи „магнетофонско бележење”, у њој се на различите начине успоставља отклон од традиције деветнаестог века – збирка *Фреде, лаку ноћ* није лишена симболичких и метафоричких наноса (Јерков 1984: 5–8). Сходно томе, у првој верзији „Госта” приповедна инстанца помиње „врата свог нимало балзаковског собичка” (Михаиловић 1959: 538), ограђујући се од реализма и његових топоса.

Михаиловићев „Гост” представља варијацију на приповетку истог наслова Албера Камија, која је део збирке *Изгнанство и краљевство* (1957), објављене у години када је француски писац добио Нобелову награду. Као и друга Камијева дела, и ова збирка почива на његовој филозофији апсурда, која је брзо постала један од најзначајнијих књижевних и филозофских токова XX века. По Камију, апсурд произлази из сукоба наде и

¹ Међу објављеним приповеткама „Гост” издвајају се четири верзије. Прва је објављена у *Летопису Матице српске* (Михаиловић 1959), друга у оквиру првог издања збирке (Михаиловић 1967а), док трећу читамо у другом издању збирке (Михаиловић 1977). Четврта је публикована у издању из 1984. и наредним издањима, при чему незнатне разлике међу њима чине неколике запете, које могу бити накнадна интервенција коректора (Михаиловић 1984; Михаиловић 1990; Михаиловић 1997; Михаиловић 2001; Михаиловић 2017).

безнађа, из искуства бесмисла, али носи и могућност да се на њега одговори побуном. У темеље ове филозофије уписана су Ничеова разматрања декаденције и искуство нихилизма у делима Достојевског, што показује њен модернички карактер. Ликови у *Изгнанству и краљевству* трагају за аутентичнијим постојањем, питају се где су границе које човек може да пређе у односу на другог, доживљавајући егзистенцију као осуђеност на изолацију, отуђеност од себе и заједнице: „Једино је краљевство зла без пукотине”, док је краљевство „истине” „немогуће” (Ками 1959: 84), читамо у овој збирци.

У *Миту о Сизифу* (1942) Ками пише о апсурду и истиче да је пакао садашњег тренутка у исто време и једна врста краљевства. Човек, дакле, има потенцијал да обликује сопствени живот, мада су, према овој филозофији, такви покушаји унапред осујећени одсуством смисла: „У овом тренутку, апсурд, једновременно тако очигледан и тако тежак за поковање, враћа се у човеков живот и проналази своју домовину. У овом тренутку, чак, дух може да напусти неплодну и сушну стазу свесног напора. Тај пут се сада изненада појављује и у свакодневном животу. Он проналази свет непознатог 'нечег', али човек се на њега враћа са својом побуном и својом оштроумношћу. Он је заборавио једном научену наду. Овај пакао садашњег, то је, коначно, његово краљевство” (Ками 2008: 136).

У збирци приповедака Ками посматра живот кроз двоструку метафору изгнанства и краљевства. У посебно надахнутом тексту „Повратак у Типазу” (1952) пише о повратку у завичај у зрелијим годинама и описује изгнанство као егзистенцијално стање: „Наиђе дан у коме вас, услед несавитљивости, више ништа не очарава, све је познато, живот пролази у понављању. То је доба изгнанства, живота у пустоши, мртвих душа. Да би се оживело, потребна је милост, самозаборав или домовина. Понеких јутара, кад завијете у неку улицу, нека слатка роса спусти се на срце а потом исхлапи. Но свежина траје и даље и њу, баш њу, срце увек иште” (Ками 2008: 648). Како су приметили Жил Делез и Мерло Понти, простор код Камија није тек физички или визуелан, већ егзистенцијалан: он покреће идентитетска питања, буди потиснута лична сазнања и суочава их са нужношћу њиховог разрешења (Ахметагић 2017: 127, 118). Значајно место у збирци заузимају предели пустиње и крша, повезани с хронотопом пута. У приповеци „Прељубница” такви предели описују се рефлексивним, готово филозофским тоном, који испливава и на другим местима у збирци, као и у Михаиловићевом „Госту”: „Одувек је, на сувом земљишту, оглоданом до кости, у овој безмерној земљи, неколико људи путовало без починка; нису ништа имали али нису ни служили никоме, убоги и слободни господари једног необичног краљевства” (Ками 1959: 60–61).

У предговору за прво српско издање *Изгнанства и краљевства*, коментаришући тадашњу књижевну продукцију, Бранислав Миљковић истиче да многи писци „под притиском догађаја ’беже у кулу од слонове кости, или, напротив, у социјалну цркву’. Између једних и других Ками тражи неку ’средњу линију’ – да уметник у себи мири естетске захтеве и дужност солидарности са ближњима” (Миљковић 1959: 7). У Камијевом делу видно је, дакле, настојање да се успостави равнотежа између универзалног и општег, и историјски конкретног. На истом поетичком трагу настале су и приповетке у *Фреде, лаку ноћ* – мада је Михаиловић наглашавао значај поратне југословенске стварности за његову књигу, не би се могло рећи да историјски конкретни елементи имају превагу над универзалним. За прву књигу је добио Октобарску награду Града Београда; том приликом је дао и први интервју, у ком је истакао: „Ја знам само за ове дане, јер је за њих везано моје искуство. Они су моја једина шанса... И, мислим, да се цела наша литература једном мора вратити кући. Није зло што постоје различити стилови, зло је што је читалац изгубио поверење у литературу која – како год је ми схватили – мора да извршава одређени посао. Зашто да један део наше литературе, макар и на неважан начин, не говори о свом времену” (Михаиловић 1967б).

(Не)могући сусрет

„Али нећеш се од неких ствари спасти тиме што ћеш угасити сијалицу и зажмурити”

(Драгослав Михаиловић, „Гост”)

Ками смешта радњу приповетке „Гост” у савремени контекст, у време алжирске борбе за независност. Текст прати француског учитеља Дарија, рођеног Алжирца, који живи повучено у школи на пустој висоравни. Данима траје „кијавет” и ученици не иду к њему. „Дари је грејао само једну собу која му је служила као стан, поред учионице” (Ками 1959: 107). Једног дана жандарм му доводи Арапина оптуженог за убиство и преноси наредбу да га одведе у оближњи град и преда француској власти. Дари не жели да буде судија том човеку, нити да заузме француску или алжирску страну. Михаиловићева приповетка, с друге стране, прати продавца књига коме једне ноћи долази миш, који га, као и Арапин, суочава са самим собом. У обе приповетке дискретно се сугерише да је протагониста бивши војник, а код Михаиловића и голооточанин. На тај начин, метафорички „Гост” најављује и касније присутну тему у делима српског аутора – тему целата, политичког судије, онога ко одлучује о судбини другог човека.

Самоћа и (само)изолација чине оквир и једне и друге приповетке „Гост”. У том окружењу, оба (анти)јунака посвећују се интелектуалној сфери и полажу наде у хуманистички потенцијал. То је нарочито изражено у Камијевом тексту, где Дари подучава околно становништво и учествује у његовом снабдевању храном. Стога, могући одговор на свет без Бога и смисла код Камија се налази у поистовећивању са радом као служењем другима. У другом фрагменту Михаиловићевог дела сазнајемо да је протагониста писац. Обезнађен услед ратног страдања, он сумња у смисао писања:

Долазим у положај да оставим перо и да дигнем руке од овог глупог посла.

Јер ако, на пример, кажем да ово пишем у једном градићу који је својим злом прославила војничка служба [у првом издању: војничка мука; Михаиловић 1959: 544; прим. М. М.], што је, мислим, сасвим природно, зато што се човеку ћуди судбине и не могу свиђати – а за овај град се добија утисак да је постао управо тако: као да га је нека виша сила пијано плунула у камен, даровавши му при том и нешто зеленила, где су људи још у давна времена подигли здање које су сензационално назвали „Хотел под платанима” – да седим испод платана неузнемираван од толерантног келнера, који је и сам засео за један од незаузетих столова, и да до мене долећу крпице разговора двоје суседа, очигледно путника, онда све то што сам рекао, самим тим што сам и *записао*, на неки чудан начин постаје друкчије. У ствари, само је налик, једва чак налик на оно што стварно јесте. На жалост, није у мојој моћи да то контролишем. Нити мислим да је уопште могуће (Михаиловић 1967а: 15).

Пренатрпана соба у обе приповетке ствара осећај стешњености и безизлаза. „Јер у мом собичку је са две стране од кревета, десно и испод ногу, слободног простора било једва метар, а и то је било пренатрпано свим и свачим” (Михаиловић 1967а: 11). Слично томе, џакови пшенице које Дари треба да подели „закрчили [су] малу собу” (Ками 1959: 108). Тескоба и ментални хаос (анти)јунака приказују се кроз различите аспекте дела. Атмосферу у приповеткама одликује наизменично смењивање светлости и мрака, тишине и буке, хладноће и топлоте, при чему су дескриптивни пасажии својеврстан предах од такве напетости: „фине мразне руже на мом једином прозору су прецветавале и у облику танког гајтана који виси низа зид губиле своје латице тек око подне, и ту се заиста могло једино спавати” (Михаиловић 1967а: 9). На првим страницама Камијеве приче читамо: „Свануло је мутно јутро и светлост се с муком пробијала кроз облаке. Могло би се рећи да дан почиње тек у два часа по подне” (Ками 1959: 108). Утиску стешњености и психолошког немира у Михаиловићевом „Госту” доприноси и згуснутост текста, посебно изражена у првим верзијама (Михаиловић 1959; Михаиловић 1967), које су мање раздвојене на параграфе.

За тумачење ових дела посебно је важно обратити пажњу на њихове наслове. Француска реч *hôte* и српска реч *гост* од велике су старине. Богатим наносом историје језикâ ове речи носе врло слојевита значења. Обе воде порекло од праиндоевропског корена *g^hostis, који је значио *странац*, *туђинац*, *придошлица*. У словенским и германским језицима тај корен је попримио значење *гост*, док је у латинском преко израза *незвани гост* добио и значење *непријатеља*. Из латинског *hospes* у многим језицима се развило значење *домаћина*, које чува сећање на идеју узајамности која је у основи гостопримства. Савремена француска реч *hôte* из Камијевог наслова упућује и на домаћина и на госта, и тако чува двосмисленост која се изгубила у преводу. Подсећамо да је српска реч *срећа* етимолошки и историјски повезана са активним *сусретом* са другим – Михаиловићев лик нам већ на почетку казује колико је за њега „тај сусрет” „био узбудљив” (Михаиловић 1967а: 7). Етимолози истичу да поменути праиндоевропски корен у традиционалном тумачењу упућује на онога са ким се дели храна. Дари управо то и чини, када здушно припрема оброк за Арапина, а на расстанку му даје храну и новац. У новијим интерпретацијама, корен се доводи у везу са *руком*: са руковањем као ритуалом склапања пријатељства, али и са полагањем руке на непријатеља као чином заробљавања. Тако је тело миша, из визуре протагонисте, „робијашки огрнут[о]” „крутим крзном” (Михаиловић 1967а: 21). Овакво семантичко гранање, присутно и код староиндијског *āri-*, у значењу *странац*, *гост*, *непријатељ*, повезује се са обичајем који је посведоченим и код старих Словена: заробљене непријатеље држали су извесно време, али су им остављали могућност да се откупе и врате у своју земљу или да остану да живе са њима као пријатељи (ПЕРСЈ 2023: 227–228).

Видимо да се из истог пракорена изнедрио читав спектар значења – гост, пријатељ, непријатељ, талац, заробљеник, странац, придошлица, домаћин, али и Господ, господар (ПЕРСЈ 2023: 226–227). Таква етимолошка мрежа осветљава многострукост егзистенцијалне ситуације у Камијевој и Михаиловићевој приповеци. Сусрет са мишем код Михаиловића тако постаје сусрет са сопственом отуђеношћу и унутрашњом празнином, са познатим и непознатим, са блиским и далеким. Уједно, миш у приповеци симболизује и модерну уметност, која је „у основи ’ружна’ уметност која се одриче милозвучности, заносних облика и лепих боја импресионизма”, и која својим гротескним изразом означава „бојажљиво бекство од свега пријатног и допадљивог, свега што је чисто и декоративно и умиљато” (Хаузер 2015: 755–756).

Обе приповетке говоре о сусрету са Другим тако што доводе у питање ко је домаћин, а ко гост, ко пријатељ, а ко непријатељ, ко заробљеник,

странац итд. И онај ко је наизглед у надмоћној позицији домаћина такође проживљава страх и зебњу. „Гост” Драгослава Михаиловића је прича о два лица која се у једном тренутку „толико приближе” да приповедачки глас „за себе нема значења док не добије ’потврду’ у макар једном покрету (коментару) самог Госта” (Братић 1978: 152). „Био сам беспомоћан”, признаје Михаиловићев лик. „Далеко од моје руке, ситан и сакривен у кршу од ствари – шта сам му, таквоме, могао?” (Михаиловић 1967а: 12). „Јер ми смо били као два госта у истој хотелској соби: упознавање међу њима је готово неопходно” (Михаиловић 1967а: 10), читамо у првом издању збирке, док у другом стоји: „Јер он ме је подсетио на мене самог: а можеш ли према себи бити другачији него благонаклон?” (Михаиловић 1977: 10). То тренутно поистовећивање и идентификација са нечим или неким, иако пролазни, у Камијевој филозофији јављају се као облик отпора апсурду.

И Дари и Арапин у великој мери су духовни двојници: обојица су одсечени од свог народа и ниједан не би могао да опстане без усамљености коју му пружа пустиња са којом се поистовећује (Гроуб 1966: 357): „Овде су се оснивали градови, цветали, затим ишчезавали; људи су ту пролазили, волели се или зубима хватили за гушу, затим умирали. У овој пустињи, нико, ни он ни његов гост нису били ништа. А, међутим, изван ове пустиње, ни један ни други, Дари је то знао, не би могли стварно живети” (Ками 1959: 115). У једном тренутку Дари помишља да би се могао спријатељити с Арапином, али брзо одбацује ту мисао: „У овој соби којој је већ годину дана спавао сам, присуство овог човека му је сметало. Али оно му је сметало и зато што му је наметало неку врсту братства које је одбијао да прихвати у садашњим околностима, а које је добро познавао: људи који живе у истој соби, војници или затвореници, чудно се везују, као да су се, одбацивши са својим оделом и своје љуштуре, сједињавали свако вече, и поред свих разлика међу собом, у старо братство снова и умора. Али Дари се трже, није волео те глупости, требало је спавати” (Ками 1959: 118). У приповеци која је сва од наговештаја и сугестије нарочито је упечатљив тренутак кад Дари клекне пред Арапина. „А овај, не рекавши ни речи, посматрао га је својим грозничавим очима шта чини” (Ками 1959: 110).

У *Миту о Сизифу* Ками пише о странцу „који нам у неким тренуцима долази у сусрет у огледалу, блиски брат, па ипак узнемиравајући, кога препознајемо на сопственим фотографијама – и то је апсурд” (Ками 2008: 109). Поглед у огледало, сусрет са самим собом или са себи блиским бићем, такође могу побудити свест о апсурду. Та свест прожима и актере приповедака, у којима се биће спрам себе лајтмотивски посматра. Тако, у

једној сцени код Камија: „Из великог кофера који је стајао у углу и служио као полица за акта извади два покривача и намести их на пољски кревет. Затим стаде, осети неку леност, седе на своју постељу. Није имао више шта да ради, ни шта да спрема. Требало је гледати тог човека. Гледао га је, дакле, и покушавао да замисли то лице када га ухвати бес. И није успевао” (Ками 1959: 116). Сличан унутрашњи сусрет бележи и Михаиловић: „Стварно, одједном ме је прожео неки необјашњиви сумор и мој сан је одлетео до ђавола. Сваки у својој бусији, ми смо се гледали, при чему сам ја, чини ми се, био кудикамо зловољнији” (Михаиловић 1967а: 12).

Дари, тако, не води претерано рачуна да револвер буде стално уз њега: „доживео је он много што шта, и ако треба пребиће свог противника. Из своје постеље могао га је посматрати, како лежи на леђима, стално непомичан, затворених очију под јаком светлошћу” (Ками 1959: 117). Ситуација подсећа на ону код Михаиловића: иако ’домаћин’ напушта собу, ’гост’ не користи прилику да побегне: „Кад је устао, из учионице се није ништа чуло. Он се зачуди тој искреној радости коју је осетио при самој помисли да је Арапин можда побегао, да ће остати сам и да нема шта да одлучује” (Ками 1959: 115). У завршници прве верзије српске приповетке, непосредно пре него што протагониста усмрти животињу, читамо: „Усправио сам се на лакат и пружио руку. Она је према њему била огромна и изгледала је као канца. Ухватио сам га за реп и подигао. Он се трзао, али не баш много” (Михаиловић 1959: 549). Равнодушност госта пред сопственом судбином и оклевање протагонисте у кључном тренутку још су изразитији у каснијој верзији текста, што показује колико је Михаиловићу било стало до тог мотива: „Усправио сам се на лакат и лагано – што је могло да буде и опрез и пружање шансе – кренуо руком ка њему; при том ми је кроз главу промакло да је она према њему огромна и да личи на канцу. Он се није ни помакао; као да га се то и не тиче. Ухватио сам га за реп и подигао. У мојој руци се трзао, али не баш много” (Михаиловић 1967а: 21).

Према Камијевој филозофији апсурда, једина извесност и ослонац за човека јесте материјалност и чулност овога света – доживљај непосредне стварности: „Ја не знам да ли овај свет има неки смисао који га превазилази. Али знам да не познајем тај смисао и да ми је за сада немогуће да га спознам. Шта може да ми значи смисао ван мог живота? Ја могу да разумем само у људским појмовима. Оно што дотичем, оно што ми се опире, ето шта ја схватам. А ове две извесности, моја жеђ за апсолутним и за јединством и несводивост овог света на један рационалан и разуман принцип, знам још и то да не могу да их ускладим. Какву другу истину

бих могао да признам а да не лажем, и да не умешам наду коју не поседујем и која не значи ништа у границама мога живота?” (Ками 2008: 135).

Комуникација између ’домаћина’ и ’госта’ у обе приповетке показује се као крајње ограничена. У Михаиловићевој, она је готово унапред онемогућена природном другошћу мајушног госта; код Камија пак, иако видимо да Дари говори арапски, он и осуђеник не размењују пуно речи. Сусрет двају бића углавном се своди на посматрање, као и на слушање звукова које други производи: лупкање корака, шум, шуштање, шкрипа, лупа предмета, дисање итд. „Гост је био мали и, због мраза и многочега другог, у том првом тренутку оценио сам га не само за храброг, него га примио и благонаклоно. Одмах га нисам угледао, али сам, вероватно по оном само његовом мирису и звуку који је оставио иза себе, као неким зраком ошинуто сазнао да је ту” (Михаиловић 1959: 539). У Михаиловићевом делу ономотопејски изрази попут *фр-фр-фррр*, *бзн-бзн-бзн* и *луп-луп-луп* описују кретање незваног госта. Иако уносе дозу хумора, остављају утисак отужног, јер читава ситуација представља сурогат за комуникацију и блискост.² На тај начин обе приповетке проговарају о шуму у комуникацији модерног субјекта – како са другима, тако и са самим собом.

И Дари и Михаиловићев јунак колебају се шта да учине са својим гостом. Притом не треба заборавити да су оба догађаја исприповедана из угла једног лика: код Камија је то Дари, а код Михаиловића продавац књига и писац. Начин на који они преносе догађај може се тумачити као покушај да оправдају и разјасне сопствени поступак који води трагичном исходу. Након братства у војсци и ужаса рата, Дари је одабрао самоизолацију; његов егзил и преданост подучавању деце представљају тихи протест против насиља (Гроуб 1966: 358, 359). Управо зато „[љ]утио га је тај глупи злочин овог човека, али да га преда сматрао је нечасним; и сама помисао на то дубоко га је понижавала. У исти мах је проклињао и своје што су му послали тог Арапина и тог Арапина који се усудио да убије, а није умео да побегне” (Ками 1959: 119). С друге стране, Михаиловићев јунак, размишљајући како да оконча сусрет са гостом ког, као и Дари, не жели да повреди, одбацује могућност да једноставно отвори врата. Тај чин би пустио у собу неподношљиву хладноћу – која је у Михаиловићевој и Камијевој приповеци хаос, непредвидивост живота: „На отварање врата да би изашао, и на чекање на то, нисам ни помишљао: унутра је било хладно, али моја врата су водила право на задњи улаз у кућу, а одмах у

² О „хипертрофији чулних утисака” у *Изгнанству и краљевству* види и: Ахметагић 2017: 124–127.

продужетку и на степениште за подрум, тамо је било још хладније” (Михаиловић 1967а: 18).

Стари жандарм Балдучи, који је Дарију довео осуђеника, такође осећа нелагоду пред својим задатком. Да он спремно пребацује одговорност на Дарија, сугерише и тон реченице: „Одрешио је конопац који га је везивао за Арапина” (Ками 1959: 110). Ипак, своју послушност систему Балдучи правда позивањем на колективну дужност – скривајући лични избор иза заједничког „ми”: „Ни ја то не волим. И поред тога што сам годинама у служби, везати човека конопцем, на то се човек никада не навикне, да, стид ме је. Али не можемо их пустити да раде шта хоће” (Михаиловић 1967а: 113). Након краће расправе, Дари ипак потписује да је примио Арапина: „Дари отвори своју фиоку, извади малу четвртасту боцу са љубичастим мастилом, црвено дрвено држаље с ђачким пером, којим је ђацима исписивао слова за лепо писање, и потписа” (Ками 1959: 113–114).

Неодлучност Камијевог и Михаиловићевог (анти)јунака може се читати у светлу Камијевог *Побуњеног човека* (1951), филозофског есеја који је често био предмет различитих идеолошких тумачења и присвајања. Јасно је да побуна код Камија има метафизичку и историјску димензију: она подразумева вредносни суд појединца, постављање границе као израз тежње ка реду и поретку. „Свака побуна представља носталгију за невиношћу и позив у бивствовање” (Ками 2008: 292). Гест побуне уједно се „ослања на категорично одбијање да се зађе у туђу област, што се сматра недопустивим, баш као што се ослања на неодређено уверење о пуном праву, тачније утиску побуњенога да је он ’у праву да...’” (Ками 2008: 215). Међутим, као што примећује Јасмина Ахметагић, Камијеви (анти)јунаци, налазећи се „између одговорности према себи и одговорности према другом”, избором који чине би требало „да потврде своју најдубљу људскост, којом управља мера, али у томе не успевају” (Ахметагић 2017: 114).

Камијево одређење апсурда развијало се у доба успона тоталитарних режима и дубоке кризе дотадашњег система вредности. Иако тежи да понуди увид у природно и универзално стање људске свести, његова филозофија и поетика апсурда често носе печат историјске условљености, одражавајући отуђење и бесмисао епохе којој је сам Ками припадао (Сутлић 1963: 135). Та везаност за историјски контекст нарочито је видљива у приповеци „Гост”, где се укрштају трагедија Другог светског рата и поратни француско-алжирски сукоб. С друге стране, друштвено-политички слој Михаиловићевог текста остварује се нешто дискретније и читаоцу се јасније открива тек у поређењу различитих верзија приповетке. Наредне речи из прве верзије дају ширу слику живота протагонисте, нарочито

његове отуђености. Уместо неодређеног кофера, овде се помиње војнички кофер, као „симбол све среће коју је” јунак „доживео”:

Делимично, ја се те ситнице сећам и овде је саопштавам и због мога друга Мишка, толико неурачунљивог да ме је препоручио, и његове мајке, интелигента и псовача од пасије, која ми је, у ретким приликама кад нас је скупљала пуна кућа – онолико колико нас је било – псујући ме подједнако као и све остале, приређивала дивне тренутке у којима нисам био туђ. Она ме је, дакле, позвала и ја сам једне вечери уз стрму и разривену улицу донео, и у тај собичак, у коме се догодило ово о чему причам, убацио једино што сам за ово колико живим стекао – нарамак књига и војнички кофер, и тамо и остао (Михаиловић 1959: 538).

Приповетка „Гост” заузима посебно место у Михаиловићевом опусу и због мотива голооточких сандала. Сам писац је објаснио да је у време објављивања збирке спомињање озлоглашеног острва било опасно, па је тај детаљ у раним издањима замењен папучама „начињен[им] од старих сандала” (Михаиловић 1967а: 10). О томе је у једној телевизијској емисији изјавио: „То је било толико опасно да је било као да си, да су ти гурнули руку у врело олово, тако је било опасно, и у првом издању *Фреде, лаку ноћ* нисам ставио то о папучама са Голог отока [...] Папуче које сам добио кад сам био пуштен 31. маја 1952. године, јер су моје ципеле биле тамо пропале” (према: Ходел 2020: 150–151). Мотив голооточких сандала јавља се у четвртој верзији приповетке, која је уједно и најчешће публикована; будући да је ту верзију аутор уврстио у „Лагунина” сабрана дела, може се сматрати канонском: „Скочио сам из постеље, натукао на ноге папуче начињене од старих, голооточких сандала од аутомобилских гума и, одмах почевши и да дрхтим, започео жустру истрагу” (Михаиловић 1984: 9). Изостављањем овог мотива, у претходним верзијама се контекст послератне Југославије само наслућује. Ипак, занимљиво је да је у свим издањима доживљај миша вишеструко прожет милитантним визијама, па тако између осталог читамо: „И, као разбијена војска што на сваком кораку среће непријатеља и у тупој излуделости бежи на ону страну куда нога сама крочи, он је готово ударио у његову одбојну белину и само се још једва чујним писком огласио, пре него што ми је испред очију нестао негде испод кревета” (Михаиловић 1959: 547).

Пародијски отклон од Камија

Видели смо да Михаиловић у „Госту” варира теме, мотиве и атмосферу Камијеве приповетке. Ипак, поред тога што стваралачки подражава истакнутог француског аутора, српски писац на различите начине уводи пародијски однос према њему. Један од таквих, пародијских аспеката

везан је за мотив буђења. У *Миту о Сизифу* Ками указује да рутина свакодневице неминовно подстиче човека да размишља о смислу живота, а као метафору за суочавање с тим кључним питањем овај писац често користи мотив буђења. „Дешава се да се декор сруши. Устајање, трамвај, четири сата у канцеларији или у фабрици, оброк, трамвај, четири сата рада, оброк, сан, и понедељак уторак среда четвртак петак и субота у истом ритму, овај пут се најчешће лако следи. Али једног дана, појављује се 'зашто' и све започиње умором у знаку чуђења. 'Започиње', то је значајно. Умор се налази на крају поступака махиналног несвесног живота, али управо с њим и започиње кретање свести. Он свест буди и подстиче њен даљњи рад. Наставак – то је несвесно враћање у ланац живота, или коначно буђење” (Ками 2008: 107–108). У том светлу значајно је помињање јутра код Михаиловића, праћено коментаром који делује као пародијски отклон од апсурда: „Само то буђење било је ужасно (опет једна смешна реч)” (Михаиловић 1967а: 16).

У причи о сусрету са мишем хумор се јавља у склопу приповедачке самосвести. У соби препуној књига „и усред тога колорита миш, који је помолио само главу овенчану репом и при том ноншалантно мрда брковима – треба све то замислити [...] Уосталом, не знам, овако речено, то можда може да изгледа и смешно. Али у ствари нити јесте смешно нити је мени у том часу могло тако да изгледа” (Михаиловић 1967а: 11–12). У Камијевој приповеци, начин на који Дари доживљава Балдучија обојен је хумором, чак подругљивошћу. Такви сегменти имплицирају Даријев став о етичној супериорности у односу на жандарма. На једном таквом месту које је коментар на Балдучијеве бркове, читамо да „Балдучи извуче своје бркове из теја” (Ками 1959: 110). С друге стране, опис тренутка када миш скаче за леђа протагонисти има и карикатуралан призвук: „Кожа ми се, чини ми се, била посувратила као у старе рукавице. И, нехотице, као да тамо имам некакву рану, леђа сам у постељи, канда мало одизао” (Михаиловић 1967а: 17). Предочена самоиронија у Михаиловићевој приповеци обележје је позног модернизма на прагу постмодерне: док наглашава бесмисао као суштинску одлику живота, она у исти мах исмева и себе, отварајући простор за постмодерни израз.

У *Миту о Сизифу* Ками пише да је уметничко стварање средство да се апсурд проживи и осети, али не и да се рационално савлада: „За апсурдног човека, не ради се више о томе да се нешто објасни и разреши, већ да се осети и опише. Све почиње оштроумном равнодушношћу. Описати, то је последња тежња апсурдне мисли” (Ками 2008: 168). „Било би погрешно”, сматра Ками, ако бисмо у уметничком делу „видели симбол

и ако бисмо поверовали да уметничко дело може да буде посматрано као прибежиште апсурда. Оно само је апсурдна појава и реч је само о његовом опису. Оно не нуди излаз из духовне муке” (Ками 2008: 168). Овај став може послужити као кључ за разумевање Михаиловићевог „Госта”, на чијем почетку се као темељно отвара питање смисла самог догађаја, али и смисла приповедања о њему (уп. Тимченко 1978: 144): „Те ноћи, дакле, посетио ме је један мали, неважни гост, и ја хтедох да кажем да је то за мене касније постало јако важно. Али има ли уопште смисла о томе говорити? И могу ли, заправо, и сам да будем сигуран да знам шта је за мене било важно, а шта то није било? Зато ћу вам само испричати како ми се догодила” (Михаиловић 1967а: 8).

Тај догађај, „сам за себе безначајан, временом, *прерађен* у ствари и времену, он је са мношћем постајао све приснији и приснији и, полако, тако рећи невољно добијајући облик некаквог симбола и мало-помало ме изнутра разарајући, начинио у мени праву-правцату пометњу” (Михаиловић 1967а: 7). Графичко наглашавање *прерађеног* догађаја има метафикцијски потенцијал и упућује на догађај који је измењен, прерађен – у односу на прву верзију приповетке, где наведени сегмент није постојао. Сходно томе, у пишчевим напоменама у издању збирке из 1977. стоји да би се „за причу ‘Гост’ могло рећи да је прерађена” (Михаиловић 1977: 187). Тако се у сегментима у којима коментарише своју причу, приповедач односно (анти) јунак открива као скрипторско *ја* Михаиловићеве приповетке: „Обратите пажњу: намерно нисам рекао *сив*, *длакав* него *обичан*, *који се у животу виђа сто пута*, пре свега ради вас, да не бисте помислили на нешто громодно, невероватно, него да будете сасвим сигурни да је заиста у питању један стварни, живи миш; а осим тога, и ради себе. Јер – користећи начин који су други усавршили, у једном, чини ми се, потребном истрчавању – овде ћу рећи да после те ноћи, после јурњаве те ноћи, заправо – којој ћете, надам се, и ви присуствовати – заиста нисам био сигуран да ми се све то стварно десило” (Михаиловић 1967а: 9).

Све до сада наведено упућује на модерни и протопостмодерни карактер Михаиловићеве приповетке. У „Госту” се већ могу препознати клице метафикције, која ће касније постати једно од кључних обележја постмодерне књижевности. Ипак, тиме се не исцрпљује њен антиципаторски значај. Скрипторско *ја* наглашава да ће се приповест о сусрету с необичним гостом у потпуности остварити тек у дијалогу са свешћу читалаца. Тај став кореспондира са Јаусовом теоријом рецепције, према којој у „троуглу аутор – дело – публика последња не представља само пасивни део, ланац пуких реакција, већ и енергију која твори историју”

(Јаус 1978: 57). У познатом предавању „Историја књижевности као изазов науци о књижевности” (1967) немачки теоретичар објашњава да значење текста настаје кроз интеракцију са публиком, односно да његов историјски и комуникативни карактер подразумева стални дијалог између дела и читалаца. Слично томе, код Михаиловића читамо: „ма колико се опет трудио да мог миша прикажем за нешто што је још увек обично и што се у животу виђа сто пута, ја морам да знам да је он одавно постао друкчији, да ми се одавно изотео из руку и да живи неким својим, посебним животом. Онакав какав је те ноћи постојао, он више не постоји; делимично постоји онакав каквог га записујем; а понајвише ће вероватно постојати онакав каквим ћете га ви, кад ово будете читали, видети. Признајем да је то прилична збрка, у којој је тешко снаћи се и која доста обесхрабрује” (Михаиловић 1967а: 15).³

Михаиловићева приповетка о госту који је скриптору „симпатичан” и ког назива „мој пријатељ”, у знаку је релативизације.⁴ О томе на микроплану дела сведочи учесталост израза које скриптор користи у опису догађаја – попут „мислим”, „чини ми се”, „кудикамо”, „заиста”, „канда”, „стварно” и слично. Скрипторско *ја* разматра и могућност да је све само сан, а онда и ту изјаву релативизује. Кључни моменат његове приче о госту означава се кроз преокрет – негирање претходно реченог: „То што сте досад видели – желео бих да је тако – стварно, битно, само је – можда чак искривљена, нетачна – интродукција једној представи која тек почиње” (Михаиловић 1967а: 16). Цела ситуација се на махове упоређује са представом, а протагониста са глумцем који „одигравши своју улогу до краја” (Михаиловић 1967а: 16), жели коначно да се наспава и одмори. Тако је у Михаиловићевом „Госту” вишеструко истакнута артифицијелност ситуације, провучена кроз филтер аутоироније. Познато је, такође, да Ками у *Миту о Сизифу* као репрезентативну фигуру апсурда посматра глумца. Ками је и сам био глумац, а у овој професији види једну врсту победе над апсурдом: за разлику од других уметника који теже трајном делу, глумац је свестан да његова уметност нестаје с њим. „Прелазећи на тај начин векове и духове, представљајући човека такав какав јесте и

³ У првој верзији приповетке, у којој је коментарски дискурс нешто мање изражен, на овоме месту стоји: „ма колико се ја сада трудио да га прикажем за нешто обично и што се у животу виђа сто пута, ја знам да је постао некако друкчији, да ми се отео из руку и живи неким својим посебним животом. Он, онакав какав је те ноћи стварно био, више не постоји; постоји само онакав каквог ја сад видим и каквог записујем, а тај се од оног стварног огромно разликује” (Михаиловић 1959: 544).

⁴ Уп. са увидима Александра Јеркова – „Гост” осведочава да основни обликовни принцип у *Фреде, лаку ноћ* „стоји у знаку реторичке фигуре негације” (Јерков 1984: 6–8).

какав би могао да буде, глумац се придружује другом апсурдном бићу – путнику. Као и овај, он нешто исцрпи и наставља даље без заустављања” (Ками 2008: 156).

Сутрадан, на растанку Дари и Арапин стоје на раскрсници. Учитељ тада уплашеном осуђенику објашњава куда води један, куда други пут. „Дари га ухвати за руку и грубо га окрену према југу” (Ками 1959: 121), ка путу ка номадској заједници која би заштитила Арапина. Недуго затим, међутим, угледаће га „како иде полако путем за затвор” (Ками 1959: 122). По повратку у школу, Дарија на табли затиче злослутни натпис: „’Ти си изручио нашег брата. За то ћеш платити’” (Ками 1959: 122). Колико год да се упињао да остане неутралан, да се не увуче у круг насиља, Дари у томе не успева. „У тој пространој земљи, коју је толико волео, био је сам” (Ками 1959: 122), речи су којима се приповетка завршава.

Сусрет Михаиловићевог лика са мишем кулминира када му буде угрожена физичка безбедност, када га обузме страх да му се миш „не увуче у лобању” (Михаиловић 1967а: 20). Он кретање госта доживљава као потпуно хаотично, уверен да се сусрет неће окончати све док сам нешто не предузме: „То је била нека тотална равнодушност, нека досада у сваком гесту; полуипијано тумарање, без снаге да се ишта учини и ишта промени: помицао се попут лоптице ударене ногом, немоћне да се заустави и да промени правац све док то нека спољашња сила не учини” (Михаиловић 1967а: 18). На тај начин се мотивише његов поступак – ударање миша о довратак, који се завршава смрћу. А пре него што то учини, приповедач нам говори да „све је то било нешто што није имало никаквог смисла и никаквог изгледа” (Михаиловић 1967а: 20).

У трагању за неутралним решењем, ликови у овим приповеткама остају заправо везани за познато и предвидиво искуство, макар то значило учешће у насиљу или одлазак у затвор или смрт. На тај начин они својим искуством потврђују тежину суочавања са апсурдом и неизвесношћу. Све то, међутим, не значи да треба одустати од аутентичне егзистенције, поручује Ками у познатом завршетку *Мита о Сизифу*: „Остављам Сизифа у подножју планине! Своје бreme увек изнова проналазимо. Али Сизиф нас учи и вишој верности, која пориче богове и подиже камење. И он сматра да је све добро. Од сада, овај свет без господара не изгледа му ни неплодан ни безвредан. Свако зрно оног камена, сваки кристални одсјај ове планине у ноћи, сам за себе обликује један свет. Сама борба да стигне

до врха довољна је да испуни људско срце. Сизифа треба да замислимо као срећног” (Ками 2008: 188).

Извори

Ками 1959: Албер Ками, *Изгнанство и краљевство*, превод с француског Љубица Јокић, редакција Бранислав Миљковић, Београд: Српска књижевна задруга.

Михаиловић 1959: Драгослав Михаиловић, „Гост”, *Летопис Матице српске*, год. 135, књ. 383, св. 6, јун, стр. 537–549.

Михаиловић 1967а: Драгослав Михаиловић, *Фреде, лаку ноћ*, Нови Сад: Матица српска.

Михаиловић 1990: Драгослав Михаиловић, *Фреде, лаку ноћ*, Београд: Политика.

Михаиловић 1997: Драгослав Михаиловић, *Фреде, лаку ноћ*, Београд: Просвета.

Михаиловић 1977: Драгослав Михаиловић, *Фреде, лаку ноћ: приповетке*, Београд: Глас.

Михаиловић 2017: Драгослав Михаиловић, *Фреде, лаку ноћ*, Београд: Лагуна.

Михаиловић 2001: Dragoslav Mihailović, *Frede, laku noć*, Beograd: Plato.

Михаиловић 1984: Dragoslav Mihailović, *Frede, laku noć: pripovetke*, Beograd: BIGZ, Srpska književna zadruga, Prosveta.

ЛИТЕРАТУРА

Ахметагић 2017: Јасмина Ахметагић, *Књига о Камују: поетике мере*, Београд: Дерета.

Бандић 1973: Милош И. Бандић, „Реторика и проза: језик као постојбина света”, у: *Савремена проза*, прир. Милош И. Бандић, друго издање, Београд: Нолит, стр. 789–800.

Братић 1978: Radoslav Bratić, „Vremenska distanca kao razdor tematskog jedinstva”, *Savremenik*, god. XXIV, knj. XLVII, sv. 2, februar, str. 150–157.

Гроуб 1966: Edwin P. Grobe, “The Psychological Structure of Camus’s *L’Hôte*”, *The French Review*, Vol. 40, No 3, December, pp. 357–367, <https://www.jstor.org/stable/384469>, последњи приступ 1. 9. 2025.

Јаус 1978: Hans Robert Jaus, „Istorija književnosti kao izazov nauci o književnosti”, у: *Estetika recepcije: Izbor studija*, превод с nemačkog Drinka Gojković, Beograd: Nolit, str. 37–88.

Јерков 1984: Aleksandar Jerkov, „Gospodar priča (ogled o mladoj srpskoj prozi)”, *Republika*, god XL, sv. 9, str. 3–41.

Ками 2008: Alber Kami, *Eseji*, preveli s francuskog Gorica Todosijeвић, Vesna Inјас, Dana Miloшевић, Nikola Bertolino, Neda Valčić-Lazović, Tatјana Šotra, Ana Moralić, Beograd: Paideia.

Кецојевић 2022: Милица Кецојевић, *Поетика приповедања Драгослава Михаиловића*, Београд: Албатрос плус.

Марковић 1967: Миливоје Марковић, „Отворени хоризонти (Драгослав Михаиловић: *Фреде, лаку ноћ*, 'Матица српска', Нови Сад, 1967)”, *Градина: часопис за књижевност, уметност, и друштвена питања*, год. II, децембар, бр. 12, стр. 45–47.

Миљковић 1959: Бранислав Миљковић, „Албер Ками”, предговор у: Албер Ками, *Изгнанство и краљевство*, Београд: Српска књижевна задруга, стр. 5–44.

Михаиловић 2007: Драгослав Михаиловић, „Увек осећате зебњу”, у: *Мајсторско писмо*, Београд: Д. Михаиловић, стр. 26–40.

Михаиловић 1967б: Драгослав Михаиловић, „У посети Драгославу Михаиловићу: Знак само за ово време”, разговор водио Феликс Пашић, *Борба*, год. XXXII, бр. 286, 17. октобар, стр. 7.

ПЕРСЈ 2023: *Приручни етимолошки речник српског језика, Том А–Ј*, ур. академик Александар Лома, Београд: Институт за српски језик САНУ.

Сутлић 1963: Vanja Sutlić, „Intelektualac i korijeni apsurdna (Uz Camusov 'Mit o Sizifu')”, pogovor u: Alber Kami, *Mit o Sizifu*, Sarajevo: „Veselin Masleša”, str. 133–151.

Тимченко 1978: Nikolaj Timčenko, „Marginalije o majstoru pripovedaču”, *Savremenik*, god. XXIV, knj. XLVII, sv. 2, februar, str. 142–149.

Фројд 2003: Sigmund Frojd, *Čovek pacov: Primedbe o jednom slučaju prisilne neuroze (1909)*, prevod se nemačkog dr Stevan Jovanović, Beograd: Čigoja štampa.

Хаузер 2015: Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, prevod s engleskog dr Veselin Kostić i dr Ksenija Anastasijević, Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Ходел 2020: Robert Hodel, *Reči od mramora: Dragoslav Mihailović – život i delo*, prevod s nemačkog Mina Đurić, Beograd: Laguna.

Magda G. Milikić

THE SHORT STORY "THE GUEST" BY DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ
AND ALBERT CAMUS

Summary

This paper examined the short story "Gost" ("The Guest") from the first book by Dragoslav Mihailović, *Frede, laku noć* (1967). The story was written as a variation on the short story of the same title by Albert Camus from the collection *Exile and the Kingdom* (1957). Mihailović's "Gost" appeared in several versions, the first of which was published in 1959 in the *Letopis Matice srpske*; in our interpretation, we also have traced the differences between them. By comparing it with Camus's original, we demonstrated that Dragoslav Mihailović's early prose is deeply interwoven with modernist currents – particularly with contemporary European literature and culture – while also anticipating certain aspects of postmodernism.

Keywords: Dragoslav Mihailović (1930–2023), *Frede, laku noć*, "Gost", "The Guest", Albert Camus (1913–1960), *Exile and the Kingdom*, existentialism, Black Wave Prose.