

Татјана БЕЧАНОВИЋ*

КОМПОЗИЦИОНИ ПРИНЦИПИ ЛАЛИЋЕВЕ „ХАЈКЕ”

У овом раду указаћемо на основне композиционе принципе Лалићевог романа *Хајка*, који, иако спада у најбоља остварења црногорске књижевности, није довољно проучен у досадашњој књижевној критици. При том ћемо анализирати утицај персоналне приповедачке ситуације на композицију, затим лајтмотивска начела компоновања романа и његову наглашену метатекстуалност, као и примену савремених наративних техника попут симултанитета и монтаже при склапању наративне структуре, а посебну пажњу посветићемо оквиринама, односно пролошкој и епилошкој граници текста као својеврсним композиционим чвориштима романа.

Повлачење аутора у позадину приповедања парадигматско је обележје Лалићеве трилогије, коју чине романи *Зло њрољеће*, *Лелејске јора* и *Хајка*. Семантички простор зла у трилогији је огроман, па обухвата и кључне наративе: време, простор, збивање и наравно, ликове као основне носиоце збивања. На нивоу трилогије формирају се два опозитна семантичка поља: једно које је уређено по правилима зла, и друго које је уређено по правилима револуције, то јест борбе против зла. Ово друго семантичко поље представља покушај превладавања првобитног, класификационог система, јер је зло норма по којој је романескни свет, као модел универзума, уређен. О сукобу тих семантичких система говори и сам писац указујући и на наглашену метатекстуалност свог уметничког модела:

Што се тиче Њејошевих девиза, ближе су ми неке друге: 'Коме закон лежи у тојузу, њрајови му смрге нечовјештвом', или 'ал њирјансџву сџаџи нојом за враји, довесџи ѓа к њознанију ѓрава, што је људска дужност ѓајсвеџија', или 'Зло чиниџи ко се од зла брани, џу злочинсџва нема никаквоџа'.

* Проф. др Татјана Бечановић, редовни професор универзитета, Никшић

Природно је да епичко ојредјељење уииче на ио шиио зовемо умјетничком истином. Без иоіа, без наде и жеље да уииче, да се бори ироиив насиља и нечовјештва – шиа би друіо држало иисца зайвореноі у соби да ише да-нима, мјесецима, іодинама као лудак и као робијаш неисписане хариије.¹

У *Хајци* је успостављена персонална приповедачка ситуација, која уводи у текст многе елементе драмске парадигме, па се, између осталог, може уочити композициони паралелизам овог романа са драмском структуром, видљив у функционалној издвојености оквира, затим у за-снимању парадигматске равни текста на вишедимензионалном сукобу, као и у постојању кулминаторне тачке, односно више њих у развијању радње. Наиме, умножавање елемената наративне структуре један је од основних поетичких постулата овог романа, па аутор моделује више кулминаторних тачака у посредовању радње и тиме производи изузетну наративну тензију. О композицији и начину грађења персоналног романа Франц Штанцл каже:

Ауиор иерсоналноі романа замишља, бира, уређује, сйруктурира елементіе своі ириказаноі светиа можда још иажљивије неіо ауиор аукіоријалноі романа или романа у ирвом лицу, али се ири иіом увек руководи намером да сйвори иривид да је овај расіоред сйвари даи без икаквоі илана и случајно узеті из сйварносіи, као да је нека невидљива и неіоікуйљива камера лукавсйвом усйела да ухваи ове снимке из живоиіа онаквоі какав јесіе... Без овоі иайоса сйварносіи иерсонални роман не би ни моіао іосіићи онај хуманисіиички ефекаті у којем му није раван ни један друіи иіиі.²

На оквирима текста јављају се, нимало случајно, два лика која нас уводе, односно изводе из наративне стварности, а налазе се на маргинама централног збивања, то јест хајке, не узимајући у њој директног учешћа. Прва и последња свест која се отвара читаоцу јесте свест Пашка Поповића, а тај лик јавља се и као везивни композициони чинилац, који доприноси састављању романескног мозаика и разглобљене наративне структуре. Значења и функције овог лика знатно се усложњавају и проширују чему доприноси и његово присуство на оквирним, дакле најистакнутијим позицијама у тексту.

Будући да је *Хајка* наративна структура са елементима драмске парадигме, она у основи функционише као иконички знак јер тежи да прелика неку стварност. Међутим, њени наративи (ликови, прича, ретардациона средства, односно дигресивни материјал) често модификују и

¹ Михаило Лалић, *Проіоњење соц. лиіераиуре*, разговор објављен у књизи *Пиіави іосао сйисаишеља*, Подгорица, 1997, стр. 71.

² Франц Штанцл, *Тийичне форме романа*, Нови Сад, 1987, стр. 95.

проширују своје примарне функције, па својим основним иконичким, придружују допунска, најчешће симболичка значења. Такав је случај и с ликом Пашка Поповића, који се већ на пролошкој граници текста доводи у везу са појединим симболичким системима, чиме се његове функције знатно усложњавају. Овај персонални медиј јасно кореспондира с ликовима хришћанских светаца, посебно по свом спољашњем изгледу. Ту аналогију уочавају готово сви остали ликови у роману, па се она лајтмотивски понавља као садржај различитих свести. Његов унутрашњи профил усклађен је са светачким конотацијама појачаним још и његовом делатношћу, то јест узгојем пчела које представљају један од основних симбола хришћанске митологије. Затим, поједине приче из црквене историје и живота светаца интерполиране су управо с његове тачке гледишта у романескну структуру, у оквиру које добијају одређене функције, првенствено метатекстуалну. На тај начин се прича и ликови отворено доводе у везу са хришћанском митологијом и добијају допунска, архетипска значења, а култ мучеништва и жртвовања, који у оквиру оба семантичка система (Хајке и хришћанске митологије) има изузетну етичку тежину, издваја се као један од доминантних метатекстуалних низова романа:

Тако сѝиже до Дванаестѝ мученика ѝосѝрадалих у вријеме цара Диоклецијана у Кесарији ѝалесѝинској. Први је Памфил, који је ѝоѝрављао ѝреѝисе Свеѝоѝ ѝисма, заѝим сѝари ѝакон Валенѝ, ѝакође учен човјек, и Павле, који је ѝрије ѝоѝа био бачен у оѝањ за Хрисѝа. Заѝим ѝеѝ браѝа родом из Мисира који су се враћали с издржане казне, из рудника киликиских, и на кайѝији ѝрада рекоше да су хришћани. ‘Сви су они били ѝосјечени, а с ѝима ѝосѝрада младиѝ Порфирије који ѝоѝражи ѝијела ѝихова да сахрани...’

Мора да је ѝо била нека хајка, ѝомисли Пашко, нешѝо као оне шѝо су се ѝрошле зиме дизале на комунисте.³

Семантичка паралела између хришћана и комуниста даље се развија, чак и у оквирима свести самих партизана, а успостављена аналогија појачава се значењима појединих просторних структура. Наиме, у свести Лада Тајовића партизанске земунице пореде се с хришћанским катакомбама, а аналогија просторних структура служи као поредбено језгро око којег се даље развија паралелизам поменутих семантичких система. Међутим, треба нагласити да су успостављене аналогије усмерене на разграђивање хришћанске религије и њеног бога, који се у семантичком систему трилогије замењују новом, комунистичком религијом и новим божанством – револуцијом:

³ Михаило Лалић, *Хајка*, Београд, 1965, стр. 29-30.

Па и бескласно друштво, настави у себи, оно што треба да настави и ослије револуције, некако ми је сумњиво: сувише личи на рај хришћана и маздаиста који по њиховим пророцима има да завлада одмах ослије стварној суда. Не разликујемо се ми много од тих измијешаних стварих вјера што су кроз вјекове, увијек узалуд, једна од друге прекрадале тих неколико изборних парола. Пројласили смо и ми своје свеце, имамо мученике и аскеће, најзад – најјерани смо у катјакомбе, а то значи да ћемо побједити. Ова овдје катјакомба вјешто је најрављена, али – нама то неће помоћи. Они наши што ослије дођу – иретвориће је у ловачку кућицу, или ће се неко досјетити да од ње најрави мали музеј занимљив за туристе. Изложиће поломљене и зарђале наше јушке, књиге наше тврде од влаге, и неколико фототографија поређаних тако да личи на иконостас у сеоској цркви. Иван Видрић, ако би га сликали овако с брадом, могао би лијепо да замијени Христја на том иконостасу...⁴

Међутим, због Ладове идеолошке тачке гледишта која се битно разликује од Пашкове, као и због наглашене разграђивачке функције овог лика, поређење је иронизовано.

У роману штоје два епилошка оквира, што представља још једну композициону занимљивост и указује на сингуларни, то јест таласаст и тешки сжеа, за који је карактеристично умножавање елемената нарастивне стурктуре, као и штојање више кулминационих тачака у развијању радње. Наиме, судбина Видрићеве групе и њених иреживелих чланова Лада и Шака заокружује се у истој глави последњеј поглавља, и то уз најлашени херојски ташос и активирање мейтхекстуалној семантичкој низа, овој шта ексцизијно:

Прође најзад и то, рашири се мртва тишина пораза као магла. Стишали се људи – пањеве у магли – нијема и пуста крчевина. Само се стари Јован Јасикић пробија горе-доље кроз ту маглу и крчевину – све је његово погинуло, од јада не може да се смири. Погнут иде, очи му се искре – тешко му је да се навикне на тај свијет што је одједном пустош постао. Изненада се усправи и викну:

‘Шта је сад ово?... Мриво некакво завладало! Чему се чудите?... Зар сте мислили да џабе некако добијете бићку? Они што су изинули, знали су да се не може џабе. Сад су мриви, лако је њима сад, а живи треба да живе и да родуже. Де, ирхвисте људи – доста је жаљења! Обућа да им се скине с ноју, табани либом да се облијеге – немој да нам се људи убољаје! Нешто штоило да поију, са шећером и ране да им се поледају. Де, де, не живи се од илача и иразне туге! Нека свако свој посао, а ја ћу мој дио!’

⁴ Исто, стр. 46-47.

*Узео је људе – то је тај његов дио – сједе и превуче људалом њо сџруна-
ма. Пусџио их је да јадикују, умјесџо њеџа и свих друџих; најџјера их да се
узљуџе и да се заџрину од џријеџње, џа да најзад џроџоворе џречиџћеним
људским џласом:*

*Бјеше облак сунце ухватио.
Бјеше џору џама џриџиснула...⁵*

Осим са хришћанском, лик Пашка Поповића доводи се у везу и са локалном, црногорском митологијом преко прича о Дукљану, о сватовском гробљу, о Букумирама и о пророку Старцу Стану с Бабина. Тако овај, по дефиницији, иконички знак проширује своје функције и прераста у симбол митског, архетипског памћења с наглашеном тежњом ка успостављању универзалних значења која не познају просторне и временске границе. Под утицајем усложњавања парадигме лика долази и до знатног померања у значењу садржаја његове свести, који се моделују са наглашеним симболичким предзнаком. Стога није нимало случајно што централну предметност Пашкове свести, као уосталом и целог романа, чини изузетно функционалан и вишедимензионалан, иконичко-симболички знак – *Неман несреће бескрајна у џросџору и времену*, који се у романеск-ну структуру уводи већ на самој пролошкој граници текста и делује као један од основних везивних елемената композиције:

Понекад се џојављивала Неман сама и џледала џа џрбухом, реџом или канџама џоџињуџе шаџе. Њене очи, расџурене џо неџреџледном џиџјелу и џокреџне, шкиљиле су и давале му знаке да је он дознао више неџо шџо жив човјек смије да дозна, џа да му заџо неће биџи дозвољено да се и даље шуња око џајни и забрањених сџвари. Вилице је оџварала и разџаљивала час џу, час џамо – како јој кад дође воља: само се међу бодљикавим длака-ма најрави раздељак, насџане џукоџина у кожи и зину зубаџа усџа над џим немоћно уваљеним у џлиб од зноја и џомрчине.⁶

Садржај Пашкове свести на пролошкој граници текста је више дискурзиван, свесна активност усмерава и контролише асоцијативни низ заснован првенствено на логичким принципима, док се на епилошком оквиру романа ток његове свести отима контроли и подлеже ирационалним и сомнамбулистичким механизмима, а под утицајем паничног страха и афективног психичког стања моделује се као иконички знак са

⁵ Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 438-439.

⁶ Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 14-15.

наглашеним индексним тенденцијама, при чему се поремећај функција свести преноси и на организацију говорног низа.

Поред кључне семантичке опозиције *зло – револуција*, у роману *Хајка* формира се још једна маргинална, фонска и не тако заострена, чији су супротстављени полови *хришћанство и револуција*, између којих се успоставља врло сложен и динамичан однос. Наиме, између полова поменуте бинарне опозиције успостављају се, с једне стране, семантичке паралеле, а с друге стране, семантичке контроверзе, које се најјасније манифестују на другој епилошкој граници текста. У семантичком систему *Хајке* и хришћанство и револуција моделовани су као облици борбе против зла, дакле, имају нешто што их везује и чини комплементарним. Међутим, за формирање бинарне опозиције нужна су и семантичка неслагања међу половима, па се хришћанство гради као модел пасивне борбе, а револуција као модел активне борбе против зла. Стога је моделовање епилошке границе романа, то јест њено удвајање веома информативно, јер доноси привремено разрешење не само кључне опозиције *зло – револуција* него и фонске семантичке опозиције, која се успоставља на релацији *револуција – хришћанство*. Кључна семантичка опозиција разрешава се на првој епилошкој граници текста у корист револуције, иако крај романа наговештава да је *зло* вечно и да представља парадигму по којој је свет уређен, па се стога не може ни укинути. Фонска семантичка опозиција сложеног и бивалентног односа разрешава се такође у корист револуције. У складу с тим, револуција, као модел активне борбе, показавши надмоћ над хришћанством, то јест пасивним моделом борбе, у семантичком систему *Хајке* успоставља се као једина сила која се може супротставити *злу*, и на тај начин осваја за себе категорију вечности. Семантички низ револуције затвара се на првој епилошкој граници романа, и то гуслама и Његошевим стиховима, дакле, несумњивим симболима чојства и јунаштва, активне борбе против зла, односно херојског модела света и мишљења. На другој, пак, епилошкој граници текста приказује се потпуни пораз хришћанства пред надмоћнијом силом зла, то јест немани:

Пробуди ја ѿојоѿ – назре коње ѿуѿем. Заборавио их је, не ѿознаје их: оѿромни су, црни, луди, нешто сѿрашно вуку, ѿреко живој јаука ѿазе – ѿраво су се на Пашка Појовића уѿуѿили. Он скрену с ѿуѿа да их ѿроѿуѿи, скоѿрља се у јарак и ѿређе ја да се склони. Појача се ѿуѿањ и звекеѿи, од ѿоја му се учини да коњи за њим ѿрелазе ѿреко јарка. Ноје му се зайлеѿоше као у сну – ѿаде крај оѿраде од бодљикаве жице. Више нема времена да уѿѿане, нема ни снаје. Пушку је изѿубио, не зна ни за ноје ѿдје су му – осѿале су му само руке ѿодиѿуѿе изнад ѿлаве. Руком одиже сѿрук жице изнад себе и ѿровуче се у оѿрађени ѿросѿор. Коњи су ѿроѿили, он их оѿеѿи заборави.

Дошешурао је до начешої сїоїа, одиже йласїу сијена и сакри їлаву исїод зелене йоњаве. Тама, меко, мирис минулих љешїа за којим је їолико жудио међу лудацима на Бреїалници. Свуд су лудаци – луйежају и лажу без йоїребе. Она жена шїо лажу да је из Међе, у сївари је из Црквенске исїорије – изашла је само за їренуїак да йоїлега је ли се свијетї йоїравио; видјела је: није се йоїравио – бију, їљачкају, краду и дижу хајке. Послије се враїила у їшаму, у їшаму је нишїа не боли. Ни њеїа не боли – смирило се најзад: їрава доље и їрава їреко їлаве.⁷

Руке подигнуте изнад главе, губитак пушке и скривање несумњиви су симболи предаје и пораза хришћанског модела света и мишљења, а о важности мотива скривања, који се преко Пашка Поповића везује за хришћански семантички низ, сведочи и његово раније јављање у тексту:

Док је їролазио їоред сїоїова сијена, оїрађених бодљикавом жицом, изненада зажеље да йобјеїне од їоїа шїо їа сїїешњава, од їе нове хајке која је можда само йосљедњи їалас сїаре. Провукао би се исїод жице, искоїао би дубоку руїу у сијену – сакрио би унуїра и браду и кољена. Шїо да не?⁸

На крају романа, то је и учинио. Организујући епилошку границу текста на овај начин, аутор је у ствари суптилно „покопао” хришћанску идеологију и при том врло успешно транспоновао комунистичку и револуционарну пропаганду у естетске чињенице. Дакле, јунак који је главни носилац хришћанског семантичког низа не окончава своју наративну егзистенцију херојском смрћу, него предајом, што упућује на потпуни пораз хришћанског модела света и мишљења пред надмоћнијом силом зла, као и на немоћ хришћанске идеологије да му се супротстави, а пошто епилошка граница у текст уводи категорију вечности, онда је та немоћ вечна, у истој оној мери у којој је вечна и моћ револуције да се супротстави злу. Роман *Хајка* превазилази своје композиционе оквири и израста у моћну апотеозу чојства, јунаштва, храбрости и револуције. Удвајање оквири и њихово суптилно опонирање производи знатну дозу наративне тензије, што појачава егзалтирану, повишену интонацију трагичног свршетка *Хајке*, а истовремено и трилогије.

Дакле, парадигматска раван текста заснована је на сукобу два диспаратна семантичка низа – зла и револуције. Егзалтирани крај романа сугерише мисао о незавршености, о потпуној отворености наративне структуре и њеном ширењу мимо граница текста, јер предмет романа је универзална борба добра и зла, посебно моћ зле силе – немани. Међутим, борба није окончана, сукоб који чини композиционо језгро романа

⁷ Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 448.

⁸ *Исїо*, стр. 409.

није разрешен унутар текста, а оваквом организацијом епилошког оквира аутор сугерише њену свевременост прикључујући се на метатекстуални семантички низ који извире из *Горског вијенца* – нека буде борба непрестана.

Успостављена приповедачка ситуација, односно увођење великог броја персоналних медија, као и умножавање осталих елемената наративне структуре изазива њену разглобљеност. За сижејну организацију овог романа карактеристично је умножавање наративних токова, које у ствари представља варирање основне сижејне линије, јер се једно исто збивање – хајка – перспективистички уоквирује тако што га различити ликови сагледавају са различитих тачака гледишта, па се у ствари и не приказује само збивање него његова пројекција у свести персоналних медија, при чему се композиција разбија на калеидоскопски низ слика наративне стварности. Сви елементи наративне структуре подређени су посредовању централне предметности романа – хајке, која се јавља као вишедимензионални феномен с разноликим инкарнацијама.

Споредне сижејне линије уводе се у роман посредством тока свести персоналних медија и најчешће су дате с ретроспективне тачке гледишта, као сећање на прошла збивања, па су везана искључиво за субјективно време. Поједини елементи сижеа граде се углавном од статичких мотива којима се реконструише садржај свести питорескног типа (слике организоване најчешће на ирационалним принципима), или пак садржај свести дискурзивног типа, који се обликује више као коментаторска форма. Треба истаћи да је присуство дигресивног материјала у сижејној организацији овог романа јако наглашено, што је опет карактеристика модерних наративних структура.

Једна од основних особина персоналног романа помоћу које аутор избегава монотонију континуираног приказивања тока свести јесте лајтмотивска композиција, односно понављање или варирање одређене слике, мотива, ситуације или изражајног средства у измењеном контексту. Овај поступак у крајњој инстанци резултира регресивном симболизацијом, јер се понављањем повећава условност употребљеног знака и активирају његова симболичка значења. На тај начин се у текст уводе неки елементи песничког кода, што доводи до поетизације романа и усложњавања његове знаковне структуре. У истој функцији јавља се и наглашена метатекстуалност овог романа, који на дијахронијској равни јасно кореспондира с *Горским вијенцем*, хришћанском, као и локалном, црногорском митологијом и њиховим симболичким системима.

Већина лајтмотива припада семантичком низу који је везан за централну предметност романа – Неман, односно за њену основну инкарнацију

– хајку. Као директна последица укрштања и преплитања лајтмотивских низова, у роману се успоставља веома густа мрежа симболичких значења.

Разглобљеност композиције, ликова, субјективног времена, описа, синтаксе – укратко, разглобљеност већине формотворних јединица *Хајке* недвосмислено указује на изоморфизам, односно на постојање сличних, међусобно упоредивих структурних начела, која у роману делују од највише до најниже равни. Дакле, дифузност приповедачке перспективе, то јест тачака гледишта пројектује се на организацију наративне структуре, па стога разглобљеност постаје њено суштинско, парадигматско обележје. Аутор користи неутралну приповедачку позицију да би синтетизовао индивидуалне, појединачне исечке наративне збиље у једну целовиту слику, која, међутим, задржава обележје разглобљености. Та панорамска перспектива омогућава истовремено сагледавање различитих ликова расутих по романескном простору, а једино техника симултанитета аутору дозвољава праћење и склапање индивидуалних фрагмената и различитих сужејних линија у општи, јединствени ток збивања:

И други, на другим мјестима, нијесу срећни. Ни Петар Ашић док лежи на носилима, ни Мило Доламић, док предаје Бекићево писмо Рику Гиздићу, ни Гиздић док мисли о сусрету са Шаманом и Ђоривићем, ни стари Елмаз Шаман уморан од прошлости и запрепаићен оним што куља из замућене будућности, нико докле око допире. Па и тамо гдје не допире, гдје пјешадијски батаљон талијанске дивизије Венеција из засјеђене клисуре излази на сунцем обасјану висораван Грабеж – нема ништа више среће.⁹

Симултанитет доводи до умножавања једне исте временске јединице, што резултира проширивањем наративног времена, при чему се објективно време обликује као сума субјективних темпоралних исечака. На тај начин је и темпоралност изломљена и разглобљена, што значи да њена организација такође подлеже принципу изоморфизма, основном структурном начелу романа. Сваки персонални медиј сагледава и опажа само један сегмент предочене збиље, па аутор у *Хајци* врло ретко користи панорамски, свеобухватни приказ, а ако то чини, везује га искључиво за неутралну приповедачку позицију, јер је једино тада мотивисан и оправдан одговарајућом просторном тачком гледишта. Да би премостио нагле прелазе с једне фиксације на другу, као и учестала премештања у простору, аутор прибегава филмској техници монтаже која производи утисак симултаности, то јест напоредности предочених збивања или токова свести. Поменута техника карактеристична је за књижевност двадесетог века, преузета је из кинематографије и представља једно од основ-

⁹ Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 235.

них обележја модерног романа. Техника монтаже омогућава аутору да у једном истом тренутку прати збивања која се одигравају на различитим местима. Неконкретизованост, односно неодређеност ауторове позиције резултира сукцесивним приказивањем ликова који се налазе на различитим местима, несагледивим с једне реалне просторне тачке гледишта. Спојени техником монтаже ти оделити сукцесивни прикази губе обележје сукцесивности, узастопности и попримају изглед симултаности, односно напоредног, истовременог трајања. Симултанизам је ново доживљавање и моделовање простора који је савладан у толикој мери да се намеће представа о истовремености збивања, и то помоћу нагле, муњевите измене сцена, без обзира на просторне или узрочно-последичне везе. Наравно, при том треба нагласити да је симултаност у наративним структурама увек само сугерисана и условна, наговештена појединим наративним техникама и одговарајућом систематизацијом тачака гледишта.

У роману *Хајка* укида се разлика између предњег и задњег плана приповедања, то јест централних и фонских семантичких низова: сви елементи наративне структуре постају готово подједнако важни, што доводи до нарушавања хијерархије и односа субординираности, при чему композиција бива лабавија, а наративна структура поприма обележје разглобљености. У симултаном низу инсистира се на сваком елементу опће стварности као на равноправном дијелу,¹⁰ што значи да елементи наративне структуре проширују своја значења, делимично се осамостаљују и теже да умање своју подређеност наративној структури као целини. Управо тај процес производи утисак о разглобљености и фрагментарности композиционог склопа романа, јер изгледа као да се његови делови отимају контроли и као да нису у довољној мери подређени целини, што је и навело поједине критичаре да Лалићу замере на немарном склапању, то јест компоновању *Хајке*. Ми, међутим, мислимо да је *Хајка* веома брижљиво компонована, а њена специфична и врло сложена, дифузна композиција прави је ауторски подвиг. Наиме, разглобљеност свих слојева наративне структуре, предочених предметности, ликова и хронотопа није случајна, аутору се није омакла нити је последица његовог немара, већ је намерна, поетички добро мотивисана и, изнад свега, функционална. Дакле, наизглед стихијска и хаотична, композиција *Хајке* у ствари је веома брижљиво и систематично грађена, а њена начела као да се надовезују на семантички низ из *Горског вијенца*: и цијели ови беспоречи / по поретку некеме следују.

¹⁰ Гајо Пелеш, *Поетика савремене југославенске романа (1945 – 1961)*, Загреб, 1966, стр. 239.

Организација синтактичке структуре такође подлеже начелу изоморфизма и усклађује се с конструктивним принципима који у овом тексту делују од најниже до највише наративне равни. Стога је и реченица у роману *Хајка* врло често разглобљена и изломљена, па се њена индексна обележја, то јест појачана експресивност и знатна одступања од стандардног језичког идиома, јављају као вид посебног уређења, односно парадигме, коју намеће како дифузност приповедачке перспективе тако и егзалтирано психичко стање персоналних медија.

Због изузетне важности Видрићевог лика за конституисање револуционарног семантичког поља, аутор велику пажњу посвећује моделовању његове смрти, користећи при том многа стилски валентна средства:

*Пушкомийтраљез, који је дойле койао бразде између Шака и Лага, изне-
нада йромийени йравац и забодe десетй усийаних ражњева у Видрићеве йруди.
Из йокиданих жила шикнуше млазеви крви у обасјан йросйор. Срце их ййје-
ра йрема сунцу, земља их йривлачи себи – од њихових укрийиених лукова
оцрйа се црвен жбун с високим лейшећим цвјећовима између сунца и снијеја.
То йрейераво чудо йотйраја неколико йренушака, Видрић йа видје изнад себе
и зайийа се: ойкуд йо, мени над йробом, йа киша цвијећа?... Рука му исйу-
сйи йиийољ, йлава му клону на йруди. Осйа йако као да се замислио.¹¹*

Веома упечатљив опис Видрићеве смрти одговара наративним функцијама овог лика, а развија се на принципу појачавања стилогености исказа и удаљавања од миметичких значења (*Из йокиданих жила шикнуше млазеви крви у обасјан йросйор*), односно приближавања метафоричким и симболичким. Томе доприносе допунска значења просторних структура (све се одиграва у простору обасјаном сунцем), као и усложњавање семантичког поља кључних вербалних јединица *йроб* и *цвијеће* које активирају метатекстуални низ са наглашеним херојско-патриотским призвуком: *На йробљу ће изнићи цвијеће / за далеко неко йокољење!* Захваљујући посебном начину уланчавања и комбиновања вербалних јединица у наведеном опису организује се изузетно сложено семантичко поље, у које су укључена како миметичка тако и допунска, симболичка значења. Једна од кључних вербалних јединица, *цвијеће*, носилац је знатног семантичког оптерећења, које почива првенствено на механизму метафоре, стилске фигуре организоване на принципу иконичког знака. У стилогеном исказу: *ойкуд йо, мени над йробом, йа киша цвијећа*, који иначе представља семантичко језгро овог описа, дошло је до замене једне вербалне јединице другом, по принципу сличности, након успостављања аналошког језгра између *крви* и *цвијећа* као семантичких корелата. Међутим, прин-

¹¹ Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 361.

цип метатекстуалности додатно усложњава функције вербалне јединице *цвијеће*, па она поред иконичке вредности поприма и симболичку, при чему настаје знак изузетно сложене структуре метафора-симбол, који у себи обједињује оба стилска механизма. *Цвијеће* (крв), захваљујући својим симболичким значењима, постаје залог за будућност и даје узвишен смисао Видрићевој погибији.

У исти говорни низ уводи се и вербална јединица *гроб*, која је такође носилац знатног семантичког набоја насталог укрштањем, у овом случају метонимијских и симболичких значења. Наиме, стилемом *мени над гробом* замењен је, по принципу метонимије, њен семантички, наравно хипотетични корелат *изнад мене мртвој*, да би се у говорни низ укључила управо вербална јединица *гроб*, која у овом контексту умножава своје функције, постаје симбол и неминовно активира већ наведени метатекстуални низ. Да је замена извршена на принципу метонимије, потврђује и Соларева дефиниција ове стилске фигуре: *Умјестио једне ријечи која означаје одређени њојам ујојиребљава се груја ријеч, односно груји њојам, који је у некој сиварној вези с њрвим њојмом*.¹² Пошто је метонимија стилска фигура која функционише на принципу индексног знака, она подразумева мањи степен условности него симбол, то јест директнију везу између ознаке и означеног. Симболи су, међутим, прави арбитарни знакови код којих је веза између ознаке и означеног веома сложена и вишеструко условљена, а за њихово тумачење неопходан је одговарајући симболички контекст. Семантичко поље означеног знатно се проширује захваљујући допунској, симболичкој функцији поменутог знака (*мени над гробом*), која се придружује метонимијској. Стога симболички знакови, као најсложенији и у пуном смислу арбитарни, могу активирати читав један културни, цивилизацијски систем, односно поредак, а то би у овом случају био његошевски херојско-патриотски модел света и мишљења.

У реченици: *То трепераво чудо потраја неколико тренутака, Видрић га видје изнад себе и запита се: откуд то, мени над гробом, та киша цвијећа?*, дошло је до укрштања различитих тачака гледишта – ауторове и јунакове, то јест спољашње и унутрашње. Наиме, о Видрићу се на почетку, као и на самом крају описа, говори у трећем лицу, дакле са спољашње тачке гледишта, а у кључном моменту прелази се на јунакову, унутрашњу тачку гледишта, што има наглашену стилогену вредност. Тако је исказ: *откуд то, мени над гробом, та киша цвијећа*, још једном маркиран, стилски и функционално одвојен од осталог вербалног материјала, јер је једини у наведеном опису дат у Ich-Formi. Дакле, можемо закључити да је ана-

¹² Миливој Солар, *Теорија књижевности*, Загреб, 1984, стр. 71.

лизирани исказ произведен у семантичко језгро описа након што је тро-струко кодиран, односно подвргнут трима моделативним процедурама, које су исказу обезбедиле висок степен информативности и максимално семантичко оптерећење. Прво кодирање је наративне природе и везано је за технику приповедања, а манифестује се у преласку са Ер на Ицх-Форму. Други степен трансформације исказа стилске је природе и подразумева употребу метонимије и метафоре, док је трећи, најсложенији степен заснован на метатекстуалним значењима, која финализују семантичко и симболично усложњавање исказа.

У опису Видрићеве смрти, између сунца, то јест небеског, узвишеног принципа, и земље, то јест хтонског принципа, успостављена је антитеза која се разрешава увођењем семантичког низа храбрости, чојства и јунаштва, као помирење небеских, узвишених и земних, профаних облика човекове егзистенције и као једино њено оправдање. Дакле, изузетно сажета слика Видрићеве смрти, грађена од мале количине вербалног материјала, носи готово невероватну количину информативности, односно семантичког оптерећења.

У роману *Хајка* основна бинарна опозиција не изводи се из просторних и временских структура, него из структуре збивања које јасно рашчлањује моделовани свет на прогоњене и гониче. Готово сви ликови у *Хајци* остају у оквирима свог крутог семантичког поља, па су стога, по Лотмановој класификацији, статични. Семантичко поље у ком егзистирају партизани почива на револуционарном културном и етичком коду, који се метатекстуалним низовима везује за семантичку структуру чојства и јунаштва, обликовану у делима Његоша, Љубише и Марка Миљанова. Једини лик из партизанске групе који се јавља у функцији динамичног, активног јунака и излази из оквира задатог семантичког поља, јесте Арсо Шнајдер кога су у једном тренутку *занијеле виле*. У супротном тaborу функцију динамичног јунака обавља Пашко Поповић који одступа од нормираног понашања четника. Дистинктивна обележја опонираних семантичких поља изводе се из етичке сфере, па су обележја четничког модела издајништво, кукавичлук и слично, док се на фону приповедања лајтмотивски провлачи њихова аналогија са зверима. Пашко Поповић одступа од ове задате норме и стално прелази у супротно семантичко поље. Динамичност овог јунака појачана је и његовим одступањем од „генералашке” норме, наиме:

Једини изузетак је он сам. Већ и њо излeду он се разликује од осталих рођака; висок је и кошћуњав на ујчевину, Маркејшиће из Љубе, а и коса му је била шамна ирије нећо је почела да сиједи. Од Појовића је наслиједио само јаке вјеће и модре очи које су у младосћи ошћиро одударале од шамне и

кошћуњавае њозадине. Тај несклад у сѡљњем излѣду смањѡ се ѡсѡейено и изѡубѡ се с ѡдинама, али Пашкове несѡласѡце с рођаѡцима ни вријеме није усѡјело да заѡлади.¹³

Границу између примарног, несѡжејног поља, које успоставља одређењѡ поредак, и каснијег антипоља представља сеча телефонских стубова. У примарном семантичком пољу јасно су утврђена правила, партизани и четници јесу сукобљене стране, али у том свету влада стање не-хајке. По правилима тога света партизани се крију по земуницама, а четници се спремају за поход на Босну. Међутим, партизанска група, сада у функцији динамичног јунака, нарушава тако регулисан систем и својим деловањем активира семантичко антипоље, односно свет у ком хајка влада као норма. Дакле, излазак из дозвољеног семантичког поља је инцидент, значајно одступање од нормѡ које ће довести до организовања семантичког антипоља, у оквиру којег се реализује хајка. Мотив сече стубова јавља се као граница, дакле као прекидач за активирање опозитног семантичког поља, а о његовој важности сведочи и чињеница да сви ликови из партизанског табора тај чин преиспитују у свом унутрашњем говору, који се често меша са елементима сна:

Један ѡтелефонски сѡуб на Пусѡом Пољу, ѡреѡиљен ѡри дну до краја, умјесѡио да се наведе на сѡрану и да ѡадне као друѡи – осѡиа и даље усѡраван, ѡврдоѡлав, као да нишѡиа није осѡейѡио. Они сѡиоје око њеѡа и чуде се. Неко из мрака рече: вамѡир! Неко друѡи, у коме Арсо Шнајдер ѡ ѡласу ѡреѡознаде себе самоѡ и своје мисли, рече: Нека ѡа, нека сѡиоји – сам ће ѡасѡиѡи кад му дође вријеме. На ѡио неко из дружинѡ Лако-ћемо, ѡ свој ѡрилици Слобо Јасикић, ѡодсмјехну се: 'Немам времена да чекам вријеме – мноѡ смо заосѡиали за Евроѡом. Толико смо заосѡиали да ћѡфѡиѡ евроѡске с ѡоруѡом ѡомињу Балкан и као ѡѡиани ѡѡѡѡѡѡѡ ѡонављају 'дивљи Балкан', а ѡри ѡиом заборављају да им је баѡи с овоѡ Балкана дошло све ѡио кулѡиуре којом се хвале. Нећу више да ѡрѡим ѡио, нек иду у божју маѡер! Вријеме кад је сѡоро, кад неће брзо да обара оно шѡио је смеѡиња ѡосѡиало – мора човјек да ѡа ѡурне', и он ѡурну ѡѡѡѡѡѡѡ сѡуб ѡрудима и чѡѡѡѡѡѡѡ снаѡом. Заљуља га и покрену, а тек тада се показа да то није обичан телефонски стуб: падајући, он повуче за собом таваницу, терасе и тврђавне зидове које је држао на себи. Осу се све, а стуб се изви, висок до неба и завитла се падајући. Смождиће нас, помисли Арсо Шнајдер и, тражећи мјесто да се склони – од страха се пробуди.¹⁴ (Подвукла Т. Б.)

¹³ Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 10-11.

¹⁴ Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 155.

Интересантно је да Ладо Тајовић није учествовао у сечи стубова, дакле није прелазео границу, али игром судбине гурнут је у само средиште хајке. Та се чињеница може објаснити само у контексту трилогије као надређеног семантичког система. Наиме, тај јунак, лишен лотмановски схваћене динамичности, није више повлашћени лик који прелази границу, већ је само гурнут у антипоље, па у свету *Хајке* као да плаћа за своје грехе из *Лелејске јоре*.

Почетак романа успоставља систем кодирања на основу кога се ишчитава текст, док крај има наглашену митолошку функцију јер, искључујући свако даље збивање, он уводи категорију вечности, свевремености у текст. Наиме, јунаци који су у том тренутку живи никада више неће умрети, победник остаје то заувек, јер се касније више ништа не дешава. Уметнички модел, одражавајући појединачни догађај, одражава и интегралну слику света. Дакле, епилошка граница текста не представља само свршетак неког сижеа, окончавање датог збивања, већ указује на устројство моделованог света у целини. Крај трилогије је врло информативан јер се удваја формирајући, у ствари, два епилошка оквира: први, посвећен моделовању револуционарног семантичког система, и други, посвећен моделовању семантичког система зла. Тако се на крају трилогије сажима устројство приказаног света у целини и издваја његова основна семантичка структура, која је по типу драмска јер се гради на сукобу зла и револуције, једине силе која може да успостави поремећену равнотежу универзума и човекове егзистенције. У прилог овој нашој тврдњи иду и Лалићеве речи посвећене величању револуције:

Револуција је и временски и просторно многодимензионална, поливалентна, многузрочна и многосљедична, тако да би се могла уредити са експлозијом, која дуго траје и далеко одјекује. Уметничка дјела и књижевна дјела могу одразити само јоједине њене фрагменте, сјознаје, одбљеске, одјеке према којима се може наслути величина и значај друштвене промене коју је зайочела. Зайочела, а не завршила, јер је завршетак у несаљеданој будућности.¹⁵

Митолошки аспекти текста, односно тежња да се предочена збиља јави као модел универзума, укидајући локална и парадигмална обележја, уздиже сукобљене стране у Хајци до универзалних симбола јонених и јонича, а простор долине Караџалих на ниво општије егзистенцијалној поља. С друге стране, фабулативни аспекти текста пробија оквире књижевне дела јер је изразио референцијалан, а због најлашене сличности својих

¹⁵ Михаило Лалић, *Ране видљиве и невидљиве*, разговор с Драгишом Мацагаљем објављен у књизи *Пивави посао сисајела*, Подгорица, 1996, стр. 204.

књижевних модела са реалним референцијима, која се јавља као последица миметичкој начела реалистичке поезије, Михаило Лалић је имао извесних проблема са својим читаоцима.

Начело психолошког миметизма, као и велики композициони проблеми, то јест оркестрација бројних тачака гледишта и склапање фрагментарне романескне структуре, наметнули су извесну статичност и једнообразност ликова, за шта, међутим, постоји добро поетичко оправдање. Наиме, сви ликови су психички изузетно напети, растојени и анксиозни, а збивање је крајње згуснуто, сабијено у веома узак временски оквир, па би њихово идеолошко или психолошко развијање, као и крупније метаморфозе биле недовољно мотивисане. Може се закључити да изузетно сложен систем тачака гледишта употребљен у моделовању ликова *Хајке* отежава и, у крајњој инстанци, спречава њихово праволинијско оцењивање и вредновање.

Са вредносном тачком гледишта уско су повезане и наглашене параболне тенденције текста, чије су основне функције успостављање револуције као врховног божанства и јединог ентитета који се може супротставити злу. Архетипска опозиција добро – зло, односно бог – ђаво у овом роману замењена је семантички паралелном опозицијом револуција – неман. Исти тип семантичке опозиције, реализоване као сукоб Бога и Сатане, то јест светлости и таме, налази се и у основи Његошевог свега *Луча микрокосма*. Зато је светлосна симболика у роману *Хајка* веома битна, а Иван Видрић, лик који се најчешће смешта у обасјан простор, по принципу метатекстуалних веза укључује се у семантички низ добра, светлости и бога, то јест револуције, па се зато дуж текста развија наглашена паралела његовог лика са Христом. Парабола је књижевна врста која се креће у узвишеним моралним сферама и заснива на појачаној експресивности, то јест емоционалности исказа, што је у крајњој линији усмерено на активирање читаоачеве емотивности. Роман *Хајка*, помоћу алегоричке приче засноване на успостављању семантичких паралела са Библијом као прототекстом, доноси узвишени морални садржај и бележи примере врхунске моралне чистоте, примере чојства и јунаштва, а у подтексту садржана је и поука – такво понашање треба учити и подражавати јер оно даје дубљи смисао човековој, иначе бесмисленој егзистенцији. Затим, стил параболе је узвишен, озбиљан, патетичан и пун реторичких средстава којима се интензивира исказ, а по том стилском моделу организује се и садржај свести ликова из партизанске групе. Дакле, у структури романа јасно се издвајају обележја параболе, па можемо закључити да је *Хајка* великим делом заснована на парадигми ове књижевне врсте.

Књижевни код, на основу којег се организује овај текст, изузетно је сложен, дифузан и полифон, а почива на комбиновању разнородних елемена-

та. Наиме, поетика *Хајке* заснива се на укрштању савремених наративних техника попут симултанитета, монтаже и рашомонијаде, с једне стране, и древних приповедачких образаца, попут параболе, као и традиционалног система вредности, с друге стране. По приповедачком поступку и модела-тивним принципима овај роман је модеран, али по свом моделу света и ми-шљења, он је традиционалан. Дакле, његова поетика се заснива на успелој синтези и естетски продуктивном споју наводно неспојивих поетичких тенденција модернизма и традиционализма, чији је сукоб обележио нашу послератну књижевност. Стога није ни чудо што многи критичари, како заговорници модернизма тако и заговорници традиционализма, сврста-вају овај роман међу најбоља остварења наше послератне књижевности.

