

РАДОМИР В. ИВАНОВИЋ, Београд

VARIATIO DELECTAT

ГЕНЕРИРАЊЕ КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА У  
ЛАЛИЋЕВИМ ДЕЛИМА

(Прелазни период — Поражени — Тамара)

„Све некакав траг оставља, у  
некакав се други облик претвара  
да даље траје“.

М. Лалић

1. Поуздање у причу и процес настајања приче  
(Прелазни период)

Уопштено говорећи, матрицу Лалићевог стваралачког проседа представља *прича*, тачније *древна прича* или *велика прича*, будући да се њоме саопштава највећи број цивилизацијских искустава и сазнања, односно да у њој, као својеврсна есенција, пребива најдубља суштина егзистенције. Насупрот модерним и постмодерним, као припадник интегралног реализма, Лалић током готово шест деценија књижевног стварања (1934—1992) доследно, интелектуално и креативно брани средишњу идеју сопственог система мишљења и стварања. Књижевна УМЕТНОСТ, по њему, није ништа друго до или *велика нарација*, односно такав облик моделовања света који уколико и није надређен другим моделима, он је бар равноправан са њима. На то основно естетичко и поетолошко опредељење непосредно указују многи ефектно креирани фрагменти аутографа *Сам собом* (1987), медитативно-мемоарске прозе *Прелазни период (Дневник посматрача)* 1988, и медитативно-биографске прозе *Прутом по води* (1992), у којима су сумирана пишчева животна и стваралачка искуства и без којих се не може ваљано конституисати

пишчева експлицитна поетика, а још мање иманентна поетика његовог слојевито структурираног, обухватног и комплексног књижевног дела.

Лалићев однос према *причи* посебну важност добија у тумачењу његове филозофије и психологије стварања, с једне, као и у разматрању процеса генерирања одређене поетске идеје или књижевног текста, с друге стране, што илустративно показују два дела из најновије, треће фазе стваралаштва — драма *Поразени* (1989) и роман *Тамара* (1992), као верзија претходног дела, с обзиром на то да је прво дело послужило другом као литерарни предлог. Упркос родовској хетерогености двају дела, писац прво дело *in extenso* искорпорира у друго, користећи све предности које му нуди промена стваралачке парадигме (роман као најфлексибилнија књижевна форма), односно проширивање парадигматике и синтагматике (интерференција различито структуриране прозе — наративне, есејистичке, медитативне, биографске, драмске, документарне и других). Пажљивим праћењем првих књижевних наговештаја двају дела, саопштених у књизи *Прелазни период (Дневник посматрача)*, без тешкоћа се може закључити да је пишчев однос према *причи* најмање тројак, уз напомену да су типови приче и схема коју ћемо у наставку рада предложити и подробније образложити, у извесној мери поједностављени:

— *Први тип приче* подразумева као саморазумљиво полазиште унутрашњу организацију текста, окупљања мањег или већег броја тема или мотива, без обзира на то да ли се ради о *документарној* или *имагинативној* прози, односно о комбинацијам двеју наведених врста, у којима наративни нуклеуси имају истоветну наративну функцију — да читаоцу пренесу новостечена, новоспажена и на нов начин обликована емпиријска и интуитивна искуства и сазнања. Након краће или дуже инкубације теме или мотива, *прича* се обзнањује у једном од књижевних родова, врста или жанрова. При томе је писац по правилу, незадовољан обликом у коме се појавила — као *реализована прича*, јер она нужно представља само редуковани облик *идеалне приче*, „остатак“ обиља могућности које је нудило имагинативно мноштво тема и мотива, од интенционалне фазе до коначног обликовања *приче* (конкретизовања *латентне* или *идеалне приче*). По истом правилу, писац је задовољан могућностима, „варирања“ или „кружења приче“, тако да би се могло закључити да је његово водеће начело било — *variatio delectat*, што ће показати бројним верзијама (било да је реч о рукописима, било о објављеним књигама). Основну загонетку, по нашем мишљењу, представља утврђивање механизма који условљава одбир књижевне форме у којој ће се *прича* појавити (1), као и подстицаја да накнадним корекцијама (прерадама или допунама) усаврши модел *конкретизоване приче* и то најчешће оних које су добиле највише похвала од читалаца и критичара (2). Лалић не жели

да достигне савршенство, јер је оно, по његовом мишљењу, практично неоствариво у уметности речи. Рекло би се да он на репрезентативним узорцима сопствене прозе жели да покаже врхунске приповедачке и романсијерске способности, сав интелектуални и креативни потенцијал којим располаже (репрезентативан пример таквих настојања представља друга верзија *Лелејске горе*, 1962, као пример *велике приче*).

— *Други тип приче* се, према пишчевом сведочењу, може дефинисати као *нереализована прича*. Наиме, у овом типу *прича* годинама егзистира у ембрионалном стању, јер латентно обиље које она нуди не може да пронађе облик у којем би била саопштена. Упркос вољном и креативном напору да такав тип *приче* овалоплоти, писцу још увек није омогућено да тај облик „пренесе“ из света имагинације у свет реалија. Управо тим поводом, у књизи *Прелазни период (Дневник посматрача)*, Лалић исписује једну индикативну реченицу: „Једна прича, ненаписана, изазивала ме је годинама“ (стр. 242). То значи да у фрагментарној прози писац не сведочи само о стваралачким моћима него, истовремено, и о стваралачким немоћима, индиректно сугерирајући мишљење да коначни облик *приче* не зависи само од низа рационалних него и од низа ирационалних, писцу и даље несхватљивих околности. Као златни песак, иза овако конципираних стваралачких дилема, остају пишчева сведочења о „ненаписаним причама“, тако да смо уместо наративне добибли есејистичку, медитативну, мемоарску или биографску прозу, односно — уместо *приче* добибли смо сведочанство о *нереализованој причи*, што би се, код писаца другачије менталне и креативне структуре, такође могло претворити у *реализовану причу (реализовану причу о нереализованој причи)*. То је доказ више да Лалић не припада кругу писаца који заступају теорију о спонтаности настајања дела, него оном кругу који а priori стварају „идеалан облик приче“, потом „концептуалну схему“, а тек у трећој фази њене оквире мозаично испуњавају одговарајућом садржином, уз схватљива одступања и допуњавања априорно одабране концепције (током самог писања) и у зависности од укупне предиспозиције. На жалост, у фрагментарној прози, поетичким и аутопоетичким коментарима, Лалић ређе говори о етимонима *нереализоване приче*, док много чешће уопштено расправља о стваралачким дилемама или „мукама вишег реда“, како би истим поводом ово стваралачко настојање дефинисао Чеслав Милош.

— Изворне елементе зачудности налазимо у *трећем типу приче* који смо дефинисали као *имагинирану причу* и који морамо прецизније дефинисати, како бисмо избегли неспоразуме. Пишући са нескривеним задовољством о неким од *имагинарних прича*, Лалић тврди да су оне (те појединачне, златном ауром оперважене и зато издвојене *приче*) доживеле само „унутрашњу реализацију“. За разлику од два претходно описана *типа прича (реализоване приче и нереализоване приче)*, *имагинарна прича*

истовремено егзистира и у конкретном и у латентном виду, јер она постоји само као невербална енергија, а боравиште јој је пишчева интимна имагинација, дакле, део имагинације који није намењен јавности. Таква *прича*, тврди писац, садржи све неопходне структурне елементе, али се они не могу проверити, јер је *прича* створена само за једног читаоца (самог писца), као „уникатна прича“. Она би, попут *митске* или *легендарне приче*, настала оног тренутка када би писац покушао да је обелодани. Без могућности да буде било када, било где и било коме саопштена, *имагинирана прича* је затворена у самој себи, самодовољна. Препуна неке непојамне лепоте и фасцинантне хармоније, како би рекао песник и критичар Готфрид Бен, она постоји само као „унутрашње озарење“, тако да читаоцу или аналитичару остаје само да и сам маштовито наслућује њене „нетекстовне садржине“ и да претпоставља какве би обресе имала *уколико* би постала *реализована прича*. *Имагинарна прича* је монолошка по својој природи, за разлику од друга два типа која су дијалогска. О истоветним стваралачким искуствима сведочи и Десанка Максимовић у филигрански сатканој песми „Катедрала“, чији завршни дистих гласи:

„покушам ли да је на дан изнесем,  
сруши се као кула од карата“.

Доста пажње трима наведеним *типовима прича* посветили смо у уводу рада због значаја који имају у Лалићевом продукцијском моделу, односно због значаја који имају у процесу генерирања књижевног текста, јер постоје читави низови међусобних зависности. Међу њима посебну важност добија *основна прича* у драми *Поражени* (1989) и роману *Тамара* (1992), коју писац транспонује на различите начине, али њен карактер при томе остаје релативно исти. Касно појављивање *основне приче* може се тумачити са становишта психолошке естетике (тада би било речи превасходно о типу *имагинарне приче*), потом са становишта социологије књижевности (тада би било речи о типу *нереализоване приче*, уз напомену да су њу, у великој мери, условљавале историјске, друштвене и политичке околности, мада би степен актуелности *основне приче* био вишеструко виши да је *прича* објављена у другој фази стваралаштва, као и са становишта стваралачке метаморфозе, будући да је тек у трећој фази — посвећеној *аутокритици револуције* — у највећој могућој мери показана критичка свест не само стваралачког него и драмског, односно епског субјекта. У сфери психологије стварања, Лалић *новом причом* остварује нов поступак, јер једна до тада *имагинарна прича*, прераста у *нереализовану*, а на крају треће фазе стваралачке метаморфозе у — *реализовану причу*, причу о страдањима недужне и до крајњих граница хуманистичким идеалима предате партизанке Радмиле Недић (у драми је њено

име Тода Танић, а у роману Тамара Годачић, што захтева додатна тумачења), страдање које због више неправде поприма универзалне ознаке. Универзалност се огледа у симболици процеса који писац причом води са читавом алијенираном цивилизацијом, увиђајући принцип обнављања и поплаве зла у свим временима. И у интелектуалној и у емотивној сфери основна прича је изразито субјективистички обојена, тако да је и тај однос — субјективног и објективног приказа света — веома занимљив за књижевну експертизу.

Прве наративне нуклеусе основне приче, као и прве есејистичке наговештаје о страдању Радмиле Недић, налазимо у медитативно-мемоарској прози *Прелазни период (Дневник посматрача)*, „Нолит; Београд, 1988, стр. 352, у четири оделита фрагмента која су повезана тематско-мотивски (поемом о жртвовању), с једне, главном јунакињом будуће повести (Радмилом Недић), с друге, и неким од премиса пишчевог „обнаженог поступка“ (као што је одуживање дуга према савременицима и исправљање велике неправде), с треће стране. Први фрагмент (стр. 12—13) есејистички је интониран, а саопштен је у виду аутопоетичког коментара, метанаративним поетским говором. Његову улогу истиче место на коме је објављен — на почетку интенционалног лука те се, према томе, о њему може говорити као о првом етимону у процесу генерирања књижевног текста, као и о назнаци будућих стваралачких проседеа који ће из дела у делу бити знатно варирани. Њиме је започет низ ефектних и језзровито елаборираних асоцијација, важних у конституисању експлицитне и иманентне поетике. Типолошки посматрано, први фрагмент је рађен по обрасцу *нереализоване приче*, упркос вољном и креативном пишчевом настојању. Он се у потпуности уклапа у предложену схему, имајући у виду овај и друге бројне фрагменте сродне провенијенције садржане у књизи медитативно-мемоарске прозе. Уз то, први фрагмент резимира не само основну причу него и неке од премиса интенционалног и лингвистичког лука дела која ће тек доцније бити објављена (*Поразени и Тамара*). Овај фрагмент у целини гласи:

„Синоћ ме бјеше спопала жеља — изненадна, намћор-жеља, да напишем поему о Радмили: кратку, сасвим тужну причу у стиховима о дјевојци коју су убили, покајали се и леш сакрили. Вјешто сакрили, као искусни криминалци, и забрану поставили: да јој се име не помиње. . .

Ту сам одмах саставио десетак стихова тражећи ритам који би био у складу са садржајем. За тренутак ми се учинило да сам га нашао, или да сам негдје близу. Сад то гледам друкчијим очима: испружили се дуги редови као бразде покислог орања, неравни, рањиви и жалосни као њен ход на посљедњем комаду пута, као што јој је судбина била.

Згужвао сам исписани лист папира, спуштам га у корпу. Жао ми је што те пјесме неће бити, што осјећање на Радмилу неће ни ту за тренутак затрептати. Чак и да имам пјесничког дара — можда не би имало смисла да, тугујући над њеним гробом, за који се не зна гдје је, увећавам биједу свијета“ (стр. 12—13).

Да се процес реализације *имагиниране* или *нереализоване приче* није могао избећи сведочи наредни, други фрагмент (стр. 75) који, генолошки дефинисан, припада ониристичкој прози. Описани сусрет стваралачког субјекта и Радмиле у сну сведочи о томе да се писац није могао ослободити стваралачких обавеза ни у сну ни на јави, а потом и о томе да су у стваралачки процес, већ од интенционалне фазе, активно укључени и свест и подсвест. Стога аналитичарево интересовање у највећој мери изазивају симболичко-метафорички низови, који се, због начина обликовања и изразите, сугестивне стваралачке моћи субјекта, тешко могу сасвим исцрпети. Очигледно, између настојања двају фрагмената писац је обogaћен новим сазнањима и искуствима, тако да он нове називе чињеница актуелизује и реактуелизује на начин који задовољава нове захтеве и продукционог и рецептивног модела, јер он у најновијој фази мора удовољавати и новој читалачкој осећајности. У нов однос су доведени *догађајни* и *асоцијативни низови*, поготово уколико применимо апостериорну пројекцију или асоцијације о читавом склопу проблема, тј. уколико укажемо на раскорак жеља и могућности у драми и роману. Супротно од дотадашњег Лалићевог манира, у другом фрагменту *опис сна* остао је без *коментара сна*, вероватно стога што би *коментар* захтевао нужно „*продужење приче*“, а на то писац у фрагментарној прози није обавезан, можда ни спреман, што показује други фрагмент који у целини наводимо:

„Не бих тај сан ни записивао, али се бојим да се не наљути, па да ми више ни у сан не дође.

Била је Радмила у некаквој осмоугаоној кући с чудноватим улазима — као из филма. Пробао сам на троја врата, најзад четврта нађох отворена. Радмила дође да ме сретe: храмље, вуче штаку. И зуби су јој расклимани — као што су је описали они што су је срели у Дрвару кад се вратила из логора у Италији. Пољубисмо се као другови који се одавно нијесу видјели. Хладне усне, топле ријечи — све у свему сусрет сјетан, јесенски благ и пријатан. Напољу прођоше нека кола и закружише преко трга, она рече да је то „Газда“ стигао с посла, те да је вријеме да се заврши моја посјета“ (стр. 75).

О опсесивности *мотива* и тежњи да се *нереализована прича* претвори у *реализовану* сведочи трећи фрагмент (стр. 268) који

представља асоцијацију изазвану сродном Андрићевом асоцијацијом. Овај фрагмент само потврђује претходно саопштена мишљења, поготову она која се односе на опис *стваралачке мдре*. Наговјештавајући појаву драме, Лалић показује, истина само на секундарном плану, како опсесивни *мотив* мора прерасти у *тему*, а потом како то прерастање обухвата све шири и све разнороднији круг егзистенцијалних, моралних и стваралачких изазова. За разлику од претходна три, четврти фрагмент (стр. 306—307) подразумева најшири оквир расправе, јер се у њему писац замислио над метафизиком зла, неспоразума и неправде. Судићи по сопственом, разноврсном и дугогодишњем искуству, он тврди да наша цивилизација константно морално назадује и као потврда новоди обиље илустрација из ближе и даље прошлости, као и из садашњости.

Као пролегомена *основној причи* о Радмили Недић могла би се узети кратка прича о страдању и смрти комунисте Стева Краљевића (са мноштвом сликовитих појединости) у књизи медитативно-мемоарске прозе (стр. 221—223), будући да ова прича баца бочно светло на процес настајања драме *Поражени* (1989) и романа *Тамара* (1992). Она показује како писац у прикупљање документарне грађе, захваљујући неутаживој радозналости, улаже енорман физички и интелектуални напор, будући да му грађа служи као ослонац и као инспиративни замајац у имагинативној грађењу света. У том светлу посматрано, четврти фрагмент, који потврђује постојање *нереализоване* или *имагинарне приче*, представља стуб-носач средишне парадигматске осе у роману *Тамара*. У њему је широко развијена расправа о односу средстава и циља, на општем плану, односно расправа о сврси и трајност уменичког дела као делотворног принципа, на посебном плану, која је у четвртом фрагменту само наговештена:

„Моја жеља да пронађем и откријем ко уби Радмилу, као и свака слична жеља, заснована је на исконској и утопијској фантазији свеопште козмичке хармоније: да се свако скретање исправи, да се сваки кривац казни. Ако је жив, да се казни испаштањем; ако мртав — по злу помињањем.

Те се жеље ни сад не стидим и не одричем, али се стидим како сам наивно започео истраживање. То је личило на комедију неспретног и лаковерног детектива који се прво намјерио на представнике супротне стране. Обратио се преосталим саучесницима, а они пред њим позатварали врата, прозорце и фасцикле, ако их је било. Сад ме гледају како лутам и смију се“ (стр. 306—307).

На крају првог дела рада, без икакве резерве, може се закључити да четири наведена фрагмента из медитативно-мемоарске прозе *Прелазни период (Дневник посматрача)* представља-

ју целовито конципиран инсерт у оквиру фрагментарне прозе, као и *прологомену* драми *Поражени*, утолико важнију уколико се има у виду хронологија објављивања књижевних текстова у фрагментарној (*Прелазни период*) и интегралној прози (*Тамара*).

## 2. Драма живљења и драма писања (*Поражени*)

Ширем кругу читалаца мање је познато да је Лалић написао сценарио и коментаторски текст за документарни филм *Сјећање на Његоша* (349 м) у производњи „Авала филма“ (31. јула 1947), као и сценарио за дугометражни филм *Пролетерска правда* (1949), својевремено сматран парадигматским обрасцем ове врсте стваралаштва, рађен на основу приповетке „Случај Керошевића“, посвећен побуни хусинских рудара и објављен тек 1980. године. Такође је мало позната чињеница да је Лалић активно учествовао у редиговању драматизација сопствених романа (*Ратне среће*, 1976, *Прамена таме*, 1976/1977, и *Хајке*, 1982), да је дописивао нове делове у њима (најчешће дијалоге, а ређе прологе) и да је, незадовољан понуђеном драматизацијом, сâм драматизовао роман *Докле гора зазелени* написавши драму у 10 слика *Дани мржње* (објављену 1983). Највеће изненађење писаца је читаоцима приредио објављивањем драме у XVIII слика — *Поражени* („Стварање“, бр. 4, 1989, стр. 405—446), којом је на занимљив начин проблематизовао велики број питања везаних за однос продукционог и рецептивног модела. Објављивање драме особит значај има у три сфере: генолошкој расправи (а), психологији стварања (б) и утврђивању основних премиса пищевог „обнаженог поступка, који у овом делу има специфичну тежину (в), особито када се ради о ретким сликама, есејистички конципираним (као што су: једанаеста, седамнаеста и осамнаеста, на пример).

У Лалићевом вредносном систему, посебно у оном делу који се односи на хијерархизацију књижевних радова, врста и жанрова, *драма* заузима челно место због могућности провере непосредног дејства, односно због чистоте форме, снажне комуникативности, животности, ангажованости и блискости са реципијентом. Основну парадигматску осу у њој чини суђење „ратном лудилу“, тј. суђење пећинској цивилизацији XX века која је развила до пароксизма све анималне нагоне у човеку и човечанству. У том смислу, тумачено, постоји потпуна хармонија, односно потпуна кореспонденција између глобалних естетичких и поетолошких опредељења, с једне, и пищевог вредносног система, с друге стране, о чему сведочи и сâм писац у једном од новинских разговора:



„Сваком ко пише, бар ја тако мислим, мора да је стало до сцене. Сви ми што пишемо за читање, више бисмо вољели кад би то могло да се прилагоди за гледање; на тај начин би се комуницирало с више људи истовремено (а не да нам критичари продају рог за свијећу), па би теме и мотиви провјерени на позорници могли да покрену више мишљења и покажу више аспеката. Не би било лоше каткад прекинути проклету самоћу на коју је писац осуђен, те се наћи међу људима и видјети како се она прима — што им смета, што им годи, чему нас могу научити“.

Као што се види, писац највише полаже на *ангажованост* књижевног дела и *непосредност дејства*. Осим тога, он указује на битне разлике између драме за читање (*Lesedrama*) и драме за сценско извођење, при чему је друга у свему супраординирана првој, како по композиционом склопу тако и по конструкционој схеми. Стога није претерано рећи да су у једној Лалићевеј драми инкорпорирана сва његова вишедеценијска драматуршка искуства, што представља не само битну иновацију до тада познатих стваралачких проседа у његовом делу него и потпуну промену стваралачке парадигме. Генолошки посматрано, основу нове парадигме чини употреба „живог говора“, без симболичко-метафоричких украса, карактеристичних за претходне две фазе. Као непатворени придодни говор, елементи сказа априорно су намењени *слушаоцу* а не *читаоцу*. У том смислу Лалић је показао принципијелну доследност и дисциплинованост стваралачког духа у креирању драмске радње (без једног јединог меандра који су му се изобила нудили), чистоту употребе „живог говора“ (који је важан колико у самопортретизацији драмских јунака толико и за изабрани монтажни поступак), контроле и самоконтроле свега онога што улази у оквир драме (основна функција овог структурног елемента није да ствари литерарни ефекат него да мозаично и из различитих „тачака гледишта“ нагласи оно золинско и, сада, лалићевско — *Оптужујем!*).

То практично значи да је писац строго водио рачуна и о најмањем структурном елементу, као и о најважнијим законитостима драматургије. С обзиром на то да је изабран модел *судске драме*, писац је намерно изоставио дидаскалије и увео неопходног *резонера* који говори у његово име, тако да је дошло до подударања, односно удвајања лика (он је и *стваралачки* и *драмски субјект* у драми *Поражени*, односно он је истовремено *стваралачки* и *епски субјект* у роману *Тамара*). Резонер драме као неки стожер окупља у једну жижу све конвергентне и дивергентне драмске токове. При томе се, супротно досадашњем маниру, Лалић дисциплиновано повиновао равномерном приказивању драмских ликова, тако да се може говорити о *драми-групе ликова*, која би била пандан генолошкој одредници *роман-гру-*

не ликова. Он притом пажљиво избјегава било какве асоцијације које би упућивале на процес *литераризације*, јер му је више стало до садржине него до форме. Чистота драме *Поражени*, формална и садржинска, навела нас је на помисао да је писац доиста имао драмског талента у много већој мери но што се до сада претпостављало, или да је драма *Поражени* имала више верзија у рукопису, пре него што је била објављена. Њена *чујност* је такве врсте да се стиче утисак како је свака реплика била најпре акустички реализована пре него што је записана, што је несумњиво доприносило економичности изражавања свих сегмената ове кохерентне конципиране драме. Висока драмска тензија, као и висок степен занимљивости драмске радње, омогућавају нам да закључимо како је драма *Поражени*, након што је у правој светлости показала *драму живљења*, успела да на секундарном плану покаже и *драму писања*, односно како су те две врсте драма међусобно, природно и логички условљене, а то значи да је видно смањена, ако не и укинута, граница између егзистенције и уметности.

Када је у питању нова психологија стварања, тада се најпре мора истаћи радикално промењен став писца према драмским јунацима. Избор драмске форме, у којој се сваки до петнаестак ликова самопортретише, показао је апсолутну примереност новом стваралачком проседеу, јер је *драмски писац*, за разлику од *приповедача* и *романсијера*, лишен потребе за изражавањем априорних симпатија или антипатија према јунацима (његов је задатак да прати основну нит *приче*), тако да су по први пут у Лалићевом књижевном опису равноправно заступљени позитивни, негативни и интерферирани ликови. Новину у драми представља и то што је хипотетично укинута граница између живота и смрти, јер *комплекс кривице* подједнако оптерећује и живе и мртве, те драмски ликови живе у трајној егзистенцији (вечитој садашњости), што им омогућава да буду „независни од свих зависности“. Повремене асоцијације на опште законитости које владају егзистенцијом, природом и космосом, као и паралеле које јунаци праве поредећи прошлост и садашњост, бројне алузије на све виднија несавршенства света, више су продукт тежње да се искаже индивидуална психологија него тежње да се те законитости уопште и покаже интересубјективна пројекција бића света и бића уметности. То значи да је писац настојао да у драми уведе што више и што разнороднијих „тачка гледишта“; да му је више стало до разноликости него до монолитности мишљења и погледа на свет. Само захваљујући тој „независности“ ликова од аутора могла је бити тако упечатљиво, мозаично склопљена *основна прича*, јер је прича читав ланац наратора (о страдању партизанске јединице у селу Урвина, 20. јануара 1942. године и покушају двају чланова Окружног комитета да сопствену кривицу свале на недужну Тоду Тањић, организационог сакретара Месног комитета, која их је бла-

говремено упозоравала на опасност и управо стога доцније настрадала). Тако је постигнут основни циљ драме — реконструисана је *истина* о догађају, оптужени су прави *кривци*, успут и алијенирана цивилизација XX века, чији су они продукти, скинута је *љага* са имена и одужен вишедеценијски стваралачки *дуг*.

Сукобљавање *позитивних* (Тода Танић, Станија Заровић, Мићун Обрадовић, Влајко Пешић, Милисав Медовић, Милка Шешовић, Раде Мирић, Вуко Муковић, Радисав Радевић, прота Влатко Влајковић и Судија), *негативних* (Ђуро Голубовић, Јован Бардак, Вајо Бабић, Љепосава, Велики Цек) и *интерферираних драмских ликова* (Витеља Војводић и Раденко Римоновић) било је неопходно због саопштавања супротстављених животних визија, као и због тога што се тек антитетском визијом може у потпуности реинкарнирати обухваћена слика света (Андрић је тим поводом тврдио да одузимање супротних тумачења значи одузимање пуноће приказа живота). Тако се по први пут десило да су сва три типа драмских јунака сагласни да је свет несавршено устројен и да нико њиме није задовољан. И у религијском и у реалистичком тумачењу он представља — *долину плача* из које нема излаза, ма шта човек предузимао. На ту средишњу идеју драме *Поражени* скреће пажњу аутор већ на самом почетку прве драмске слике, у дијалогу Тода и Судије:

„ТОДА — Брда су само поетски оквир, пакао је био унутра: село, војска, оскудица, двије капије на два краја закључане и једна и друга, затвор у којем сваког дана неко погине и сваке ноћи се чаји од страха. Ако изађеш на доњу капију — чекају те националисти са жандарским кокардама и иза њих карабињери, митраљеви, моћна империја Италија.

СУДИЈА — Је ли иста слика и горња капија.

ТОДА — Нешто је друкчија. Горе је планина гладна, хладна, са високим сметовима, и чврста одлука два члана Окружног комитета да се нипошто не одступа, да се у Урвини да одлучна битка. Пало им на ум да се прославе, пружио им се погодна прилика да се упишу у историју, и то као војсковође, што нико њихов није био“ (стр. 407).

Драма *Поражени* грађена је на више планова. Први од њих је *реалистички*, заснован на документарној грађи коју је писац деценијама помно сакупљао, како би свестраном евокацијом могао да осуди — *зло, издају, поквареност, кукавичлук и нечојство*, док је други *симболичко-метафорички*, а он служи за афирмисање позитивних моралних вредности — *добра, верности, по-*

штења, храбрости и чојства. Други план је у свему супраординиран првом. Као изданак епске традиције, Лалић је у смислу маркомиљановских категоризација не само оделио позитивне од негативних *примјера* него истовремено успео да покаже бројна одступања од онога што чини њихову карактерну доминанту, тако да се и *социолошки* и *психолошки* план показују вишестрано сложеним. При томе писац све своје способности, као врхунски моралист овога века, ставља у службу афирмисања принципа *добра* и опису победе над злом, у борби непрестаној. Он је свестан да се процес релативизације моралних вредности мора зауставити на некој граници, да постоји извесна морална вертикала од које одступања не може бити, без обзира на традиционе околности и „ратног“ и „мирнодопског лудила“. Као најважнија идеја показује се *пишчево* настојање да *истину* заступа и у практичној (субјективној) и у теоријској (објективној) равни, јер се ова категорија мора бранити свим расположивим средствима, па и уметношћу речи, између осталог. У непосредном разговору са писцем, који смо водили 18. марта 1991. године у Београду, Лалић нам је рекао да Марка Миљанова сматра највећим моралистом XIX века, већим и од самог Његоша. У последња два века развоја наше духовности сигурно је да три морална оријентира представљају Његош, Марко Миљанов и Лалић.

Приликом утврђивања неких од премиса *пишчевог* „обнаженог поступка“, потребно је најпре закључити да се неке могу излечити посредним, а неке непосредним путем, у зависности од тога да ли су оне саопштене као текстовне или као вантекстовне садржине. Посредним путем утврдили смо да је Лалић у драми поштовао принцип *хармонизације* у свих XVIII драмских слика, што је примењивао, веома често, и раније, у многим романима. Пропорционалност појединих слика указују на постојање априорне концепције, по којој свака од „тачака гледишта“ има равноправан третман (донекле се издвајају само ликови Тоде Танић и Судије као *ликови иницијације*). То значи да не постоје средишни и маргинални ликови. Зато је сваки до 16 ликова добио бар по једну драмску слику. Одступање од овакве композиционе схеме налазимо у уводној и завршној (првој и осамнаестој) слици, које показује да Тода Танић не представља само кохезиони елемент драмске радње него да је две слике писац свесно посветио овом лику да би њима остварио тзв. *композициони прстен*, којим је засвођена читава радња. У двема сликама срећемо још и сведочења болничарке Милке Шешовић (деветој и тринаестој), као и сведочења проте Влатка Влајковића (четрнаестој и петнаестој), док се Судија, као *пишчев alter ego*, јавља у свих XVIII слика, с обзиром на то да се ради о *лику-пребацивачу* из једног у други драмски ток.

Када би се графички представила композициона схема драме *Поражени*, морало би се показати да је она мозаична, састављена од три концентрична круга: најшири концентрични круг

посвећен је општој расправи о актуелној проблематици нашег столећа (а); најсадржајнији је други, ужи круг у коме се саопштене „животне приче“, појединачне судбине свих драмских јунака; док је трећи, најужи концентрични круг посвећен есенцији драме — *обнови процеса, ретроспекцији догађаја и закључку*, којим се испуњава основна сврха „обнаженог поступка“. Новину у стваралачком поступку представља то што је писац почетак сваке драмске слике користио за представљање јунака који улази у драмску радњу (он укратко казује причу о себи и догађају). На тај начин Лалић жели да оствари илузију „живе слике“, односно сценског збивања које се непосредно збива пред слушаоцем. У том поступку плени разноврсност ликова и разноликост начина представљања, бројна спонтана реаговања, која су најчешће саопштена у виду „живог говора“. Тако је Лалић одбранио основно становиште — процес *индивидуализације* ликована био је, по његовом мишљењу, потребнији драми него роману, особито уколико се има у виду унапред одређен простор за представљање или самопредстављање драмских јунака. Највиши степен умећа у овладавању овим књижевним родом писац је показао тиме што је успео да усагласи однос центрипеталних и центрифигуралних токова драмске радње, при чему је Судија добио улогу некога ко обезбеђује априорну стваралачку концепцију дела, а то значи да непрекидно води бригу о матичном току или матичној ћелији драмске радње. У ту сврху само на једном месту употребио је писац познати поступак *ретардације* драмске радње (тиме што је направио инверзију: шеста претходи петој слици).

Првом концентричном кругу припадају све драмске секвенце посвећене *кривици* као глобалном симболу. Лалић је на неубичајан начин успео да избегне поједностављивање антитетичних симбола — *кривде* и *правде*, тиме што је најпре оптужио *време* као главног кривца, односно *историју* и *судбину*. Потом је велику пажњу посветио јунаковом ослобађању од *илузија*, јер време није потврдило многе њихове утопијске идеале којима су жртвовали животе, те се може говорити не само о земаљској него и о космичкој *кривици* и космичкој *неправди*, при чему се ове категорије употребљавају као синоними *фатума* или човековог *усуда* у свим временима и цивилизацијама. Након што се побунио против једностраног поступка демонизације *кривице*, писац је показао како она, како она као и *истина*, има више лица и како јој је извор и у лошој и у доброј намери. На тај начин писац постепено развија идеју-водиљу, мозаично је дограђује новим „тачкама гледишта“ појединих јунака, да би на крају, као сумарно искуство, закључио како је *кривица* неизбежна, као и *пораз*. Такође је евидентно да Лалић брижљиво ређа ликовне и бира ситуације у којима ће поново актуелизовати идеју-водиљу. Враћање *основне приче* у матичне токове (након екскурза у седмој и осмој слици) редовно је повезано са „кружењем приче“

о страдању невиног и туђој кривици (о сваљивању кривице на другог експлицитно сведочи један од ликова у деветој слици). Индикативна реченица: „Јача би лаж но истина“, саопштена у виду логије или апофтегме, може се схватити као једна од битних парадигматских оса у драми. Трагање за истином („Не примичи се понору истине — језив је“) представља трагање за „божанском суштином“. Она постаје *опсесија* стваралачког субјекта, о чему сведочи Судија у претпоследњој, седамнаестој слици:

— „И ја сам се то питао, и питам се још увијек, нарочито преко ноћи, откуд ми та опсесија. Покушао сам да је одбацам, и браним се два три дана, али ме послјије опет свађе. Човјеку је у природи, чини ми се, или је то само мени, — фикс-идеја о успостављању хармоније у природи и некакве правде у друштву“ (стр. 442).

Евидентно „проширивање приче“ довело је до усложњавања планова драмске радње, и када је у питању тематика и мотивика, и када су у питању стваралачки проседеи. У другој половини драме знатно је увећан број есејистички интонираних сегмената у драмској структури, иако та врста поетског говора није сасвим примерена акционој драми, каква је ова. Уједно, писац зналачки мења ритам радње, будући да је Лалић прихватио оно андрићевско начело — изненадити читаоца нечим познатим, особито када се ради о ликовима који развијају идеју-водиљу. Без икакве сумње, најслојевитије је остварен лик пуковника Радисава Радевића, који представља оличење људскости, овековни *примјер чојства и јунаштва* (у дванаестој слици). Није случајно стога што управо он саопштава једно опште запажање о несрећи црногорског народа као његовом усуду:

„Лако ти је бити несрећан кад си рођен у Црној Гори, на злом Лиму што извире испод Проклетија, гдје се сваки ђаво леже. Свуд је речено, „Учини зло — кајаћеш се“, а овамо као да мисле „Учини добро, кајаћеш се“, и ако зло не учиниш — кајаћеш се“ (стр. 433), које Лалићевог јунака приказује као бајковитог јунака. И свету реалија и у свету бајке човека црногорског поднебља очекују велика искушења и полагање испита савјести пред временом у сваком часу његовог постојања. Хуманистичка пројекција (*човјекизам*) у његовој свести постоји као морална резултанта дуговеке епске традиције. У њој представник патријархалне културе мора бити носилац дејствене филозофије (*Чинити и бити!*), односно он мора читавог живота усаглашавати *чин* и *мисао*:

„СУДИЈА — Знам тај стари патриотизам. . .

РАДИСАВ — Зашто стари? . . . Он не може бити стари, пошто га стално подмлађују нове невоље и навалe. Ја га не бих дијелио на стари и млади,

пошто је он у ствари вјечан. То и није патриотизам него човјекизам: не може човјек, док је човјек, док у њему има душе човјечанске, не може се помирити са насиљем ни над собом, ни над другим. Нешто га штрећне или гурне, нешто га убоде или подстакне да се дигне и замахне из све снаге“ (стр. 432).

Занимљиво је притом констатовати да је изван оквира драме *Поражени* остала омиљена Лалићева тема — тамновање Тоде Танић у италијанским заробљеничким логорима, чему ће много више пажње посветити у роману *Тамара*, али ни тада у очекиваној мери (за ову тематику писац је везан братовљевом смрћу у италијанском логору у Пјаћенци). Питање је да ли се ради о вољном одрицању од „проширења приче“ које му се штедро нудило, односно од универзализације тематике и мотивике, или је писац сматрао да би тиме била битно нарушена симетрија драме, основни концепт и естетски домет појединих, ујединачено остварених слика, међу којима се као репрезентативне показују: прва, шеста, седма, девета, десета, једанаеста, дванаеста, тринаеста и петнаеста, што чини готово половину драме.

### 3. *Variatio delectat* или разноликост весели срце (Тамара)

Етимон романа *Тамара* (Српска књижевна задруга, Београд, 1992, стр. 160) налази се у завршној, осамнаестој слици драме *Поражени*. Незадовољан иначе ефектно оствареном драмом ефектније од романа који ће услиједити као друга верзија овог дела, писац већ у дијалогу Тоде Танић и Судије најављује генерирање књижевног текста, с обзиром на то да се драмом трагично спонована тематика и мотивика могла обухватније исцрпити само романом као најширом и писцу најомиљенијом књижевном формом. Стога нам се чини вероватном претпоставка да наведени дијалог с краја драме (стр. 445) представља оно преломно место на коме је Лалић дефинитивно одлучио да драму преради у роман, да промени књижевни род, стваралачке поступке и да на тај начин битно прошири референтни круг романа, поставивши у његово средиште — судију Ђураша Вукчића. При томе основна прича није битније мењана, него је инвентивно инкорпорирана и мајсторски ужљебљена у нову књижевну творевину. На то стваралачко опредељење, када је у питању генерирање књижевног текста, упућују три пасажа у три различито структурирана књижевна дела.

У драми *Поражени* писац најпре објашњава једно од водећих естетичких и поетолошких опредељења, сматрајући да се

ништа случајно не дешава у постојећем и имагинираном свету, односно да су у свему изједначени свет реалија и свет имагинације, тако да *догађајни* и *асоцијативни нивои* представљају само две стране једне исте медаље коју бисмо метафорично назвали *егзистенцијом*:

- „СУДИЈА — Чекајте!... Па то испада као... као да сте нека сјенка, привиђење. Или сте моја фантазија, халуцинација — како ћу то да објасним?
- ТОДА — Познато је да из ништа не може ништа да настане; ако је тако, онда што је постојало не може сасвим да нестане без остатка. Све некакав траг оставља, па је и ту нешто остало...
- СУДИЈА — Прихватам траг, али ту је лик и глас, а то је више од Хамлетовог оца у позориштима. Јесте ли и ви, као он, дошли да подстичете на освету?... Зашто сте мене изабрали да ме тиме задужите?...“ (стр. 445).

Пажљиви читалац ће приметити да су последње две реченице саопштене интерогативним моделом поетског говора, будући да је и сâм писац присталица одавно усвојене истине да суштина пре пребива у *питању* него у *одговору*. Тек након тога долазе и два пасажа у којима он објашњава избор јунака и стваралачког субјекта, који на основу непосредног искуства може генерирати не само књижевни текст него и поетску идеју. У књизи медитативно-биографске прозе *Прутом по води* („Дневник“, Нови Сад, 1992, стр. 456) Лалић ће записати реченицу са издигнутим значењем, коју смо као важну парадигматску осу узели као епиграф овом раду: „Све некакав траг оставља, у некакав се други облик претвара да даље траје“. Њоме је, по ко зна који пут, указао на непоуздану и неутврђену границу која дели свет метафизике од света физике, односно њоме је поново показао дијалектичност мишљења и стварања, било да је реч о идеолошком било о књижевном дискурсу. У природном слѣду развијања ове мисли, Лалић ће, коначно, у *Тамари* показати полиграфска интересовања централног лика повести — судије Ђураша Вукчића, битно променивши однос стваралачког и епског субјекта, указавши на све присутнији процес *интериоризације* првог субјекта:

„Кључ је задржао још из времена пресељења, јер су му у столу, у претрпаним фиокама, остали дневници и записи о занимљивим суђењима, коментари изрезани из новина онога времена, свједочанства и изјаве које су могле послужити као предмети за планиране књижевне обраде, и најзад



његов незавршени, закасњели научни рад о сукобима и помирењима међу црногорским племенима око вџда и пасишта у планинама“ (стр. 9).

Тиме је, очевидно, засвођена једна поетска идеја и образложена ствараочева жеља да најпре напише *поему* (имајући у виду да се ради о епско-лирској врсти којом би могао изразити сву трагичност и баладичност *основне приче*), потом да о тој *нереализованој причи* остави траг у виду *аутопоетичког коментара* (у књигама *Прелазни период* и *Прутом по води*), да нагласи потребу „проширивања“ и „преиначавања приче“ (у драми *Поражени*) и, на крају, да апостериорно оправда читав тај поступак *генерирања* („драме настајања дела“), који представља непосредно сведочење о односу *стварања о оствареног* (у роману *Тамара*).

Колико пажње Лалић посвећује сопственом „обнаженом поступку“ сведочи пасаж објављен на почетку треће главе романа, (стр. 15), у којој је показана „реторика наслова“ и којом се, као веома важном индикацијом за тумачење вантекстовних садржина, увелико омогућава проницање у дубље слојеве ствараоачевог интенционалног лука, особито уколико се има у виду и други, истоветни исказ с краја романа (стр. 148):

„Име Тамара вратило га је у вријеме кад је маштао уз стихове Ђермонтова. Тада је поему знао напамет, а остало је само: Кавказ, Казбек, Дарјал, Терек — над њим лети тужни Демон, дух побуне и изгнања, и застаје пренеражен љепотом Тамаре Ђурђијанке... Побјегла је у манастир, моли Демона да је остави, да се махне...“

Но се Демон није махно,  
душу јој је жигосао,  
задахно је и заплано,  
мисли јој је окувао.  
Све дивоте божја света  
не могу је дирнут више,  
грешне мисли, страст проклета  
сву јој крепост затомише...“.

(стр. 15).

Овај аутопоетички коментар утолико је важнији уколико имамо у виду његову генеолошку сложеност (комбинацију прозе и поезије). Намерно запостављајући занимљиву расправу о значају *интертекста* у структури романа, хтели бисмо читаоцу да скренемо пажњу на значај овог пасажа у тумачењу генерирања књижевног текста.

Аутопоетичким коментаром писац саопштава младалачко одушевљење трагично преминулим руским романтичарем Миха-

илом Јурјевичем Љермонтовим (1814—1841), нарочито његовом, у светским размерама познатом романтичном поемом *Демон*, коју је писао читавог живота (од 1829. до 1841), и која је имала чак шест верзија (прва — 1829, друга — 1830, трећа — 1831, четврта — 1831, пета 1833—1834. и шеста — 1841, завршена неколико месеци пре трагичне погибије песника). Занимљиво би било утврдити шта Лалић, као интегрални реалиста, особито цени у стваралаштву овог репрезентативног европског романтичара, чија поема није без разлога упоређивана са Бајроновом, Пушкиновом, Муровом, де Вињија и осталих врхунских светских представника уметности речи. Слободно и не без извесног ризика интерпретирајући пишчева опредељења из интенционалне фазе настајања романа, закључили бисмо да је име Љермонтовљеве јунакиње (Тамаре), која због фаталне љубави подлеже Демону зла и то плаћа смрћу, узето у најширем, симболичком значењу — као симбол *жртве* или *завештане девојке* која страда због изузетне лепоте, снаге и дубине осећања, вере и чистоте, љубави према изабранику.

У пренесеном смислу значења, Лалићева јунакиња слична је Љермонтовљевој по томе што је од ране младости *завештана* револуционарним идеалима и што због изузетне лепоте, преданости, снаге, дубине, вере и чистоте идеала такође страда, али овога пута у сасвим реалистичким околностима, од Демона зла који је изнедрила сама револуција (видети стр. 148). На овакав закључак упућују нас и текстовне и, нарочито, вантекстовне садржине романа. На то указује и податак да је Лалић у првом роману посвећеном *жени*, који смо најавили неколико година раније, у извесној мери *поетизовао*, па чак и *романтизовао* трагичну судбину главне јунакиње, а потом, употребом архетипског начина стварања и мишљења, он у свој роман уграђује — *митску причу* (свака велика идеја захтева узвишену жртву). Стога се, уз нужне ограде, може рећи да роман *Тамара* једним делом припада *фантастичном* или *митском роману*, тачније да садржи елементе двају наведених типова романа.

О „реторици наслова“, као једној од битних парадигматских оса, у којима се сажимају суштинска значења романа, сведочи и други сегмент посвећен овој проблематици (Љермонтовљевој јунакињи Тамари), — глава XXVII, у којој основну сврху „обнаженог поступка“ најпре открива један од негативних јунака „злочинац-иследник Јована Бардак, који као представник демонизованог света и великог механизма зла, брани негативну — *демонску концепцију света*). Чињеница да је овај сегмент романа са издигнутим значењем објављен на самом крају, након истоветног на почетку (стр. 15), сведочи о употреби композиционог прстена, овога пута у сфери тумачења наслова као термина-индикатора:

„За њу је то била фасцинација коју ни сама себи није смјела да призна. Ако призна — прште балон марксизма и лењинизма, распаде се чаролија, умјесто науке и филозофије оста само крвна освета — а она је хтјела друго и друкчије: да лебди, лети ношена крилима напретка, прогреса као Тамара Љермонтова под крилима његовог Демона“.

„Били бисмо ближи истини без тих крила“, рече Вукчић, „без поезије и романтизма“.

„Ти мислиш да је њу однио други Демон“, рече Бардак. „Кажн коју?“.

„Вукчић рече: „Исти који и многе до нас: Демон лаквјерног повјерења у човјека, претјерано вјеровање у моћ разума. Дуго је требало док се сазна да је разум капља уља на површини Велике Баре. Дубина је крокодилска, отмицарска, прождрљива и крвава“ (стр. 148).

На име Лалићеве јунакиње упућује и Љермонтовљева баладично интонирана песма „Тамара“, када је упитању „реторика наслова“, мада је у њој заступљен антитетски тип јунакиње Тамари из *Демона*, као и познате песме „Пророк“ и „Смрт песника“, када је у питању топос „кажњавања кривца“ у име невиних жртава. У том погледу чине нам се релевантним две поетске идеје садржане у Љермонтовљевој песми „Смрт песника“, написаној 1837. године поводом Пушкинове смрти, јер је њоме исказана она идеја коју заступају многи од позитивних јунака у Лалићевом роману *Тамара*. Ту, пре свега осталог, мислимо на курзивно издвојен епиграф песме:

*„Освета, господару, освета!  
Пред ноге падам твоје:  
Праведан буди, казни убојицу,  
Нека би казна у каснијем вијеку  
Праведни суд твој потомству јавила  
Нека злочинци примјер у њој виде“,*

а потом и читаву завршну целину ове програмске и ефектно засвођене песме у којој централно место заузима следећи катрен:

*„Ви, руљо лакома, што стојите крај трона,  
Слободе, Славе, Генија целати љути!  
Под сјеном се скривате закона,  
И суд и истина пред вама — све шути!...“.*

Као и у неким од романа објављених у две претходне фазе (од *Свадбе*, 1950, до *Прамена таме*, 1970, у првој, и од *Ратне среће*, 1972, до *Гледајући доље на друмове*, 1985, у другој), Ла-

лић је у новом роману одабрао веома прикладног романескног јунака и веома примерене стваралачке поступке, будући да му је такав избор омогућавао неспутано исказивање веома разноврних погледа на свет, што сâмо по себи не мора бити гарант високог естетског домета, тако да *Тамара* припада тек трећој, најмање успјелој групи Лалићевих романа (њу чине: *Свадба*, *Прамен таме*, *Одлучан човјек* и *Тамара*). Као удвојни субјект (стваралачки и епски), Ђураш Вукчић је представљен као *интелектуалац-полиграф* који би хтео да овлада што већом сумом знања о свету. Осим што је револуционар, ратник, писац и научник, он је и полемичар-моралист, у правом смислу речи „мислеће клатно“, како каже Марина Цветајева у писму Борису Пастернаку. Стваралачки субјект је истовремено скруполозни синтетичар века, савест епохе која испитује и преиспитује многа несавршенства света, како у прошлости тако и у садашњости, како на теоријском плану (уопштавањем неких законитости) тако и у практичној равни (конкретно описаним људским судбинама припадника његовог завичаја).

Као изразити приврженик хуманизма, Ђураш Вукчић сопствену *животну мисију* дефинише тек при крају живота као — суђење *злу*, кажњавање *криваца* за почињена и деценијама помно прикривена злодела, будући да по митопоетском начину мишљења, подједнаком снагом примењиваном у драми и у роману, свака невина жртва захтева неминовно *освету*, а процес утврђивања *кривице* мора бити лишен стварања нових *грехова*, зато према *пишчевом мишљењу*, нема ни једног изгубљеног *процеса*. Изрицање казне, људске или божанске, представљено је као коначно одузимање *дуга* према *истини*; задовољење *правде*, будући да у оваквој *животној визији* нема ни једне сфере која не припада *етичком комплексу!* Завршни процес који води судија Ђураш Вукчић представља *резултанту* свих вишедеценијских спорова. У томе, као што је већ речено, од користи *реалистичке* (уводећи у *основну причу* читав низ прототипова узетих из стварности) и *митолошке елементе* (сопственом смрћу, попут фолклорног Болани Дојчина, плаћа испуњење животне мисије, као и главна јунакиња романа — Тамара Годачић), што се може, у првом случају, протумачити као — *окајавање греха*. При томе није важно да ли се читав процес одвија у реалној или фантастичној сфери. Најважније је сазнање да све треба започети из почетка (на што, у најширим оквирима узето, упозорава *писмо, говорење и мишљење*), тј. да се једном покренути проблеми не могу аподиктички решити. Наглашен агностицизам, скепса и песимизам у овом роману представљају у дословном и пренесеном значењу опис — *света који се руши*, у коме је трагичност судбине и узрок и последица животних опредељења, један од повода и доказа потребе за *рушењем* старог и *стварањем* новог, савршенијег света, уколико то не представља још једну јунакову *утопију*. Ова глобална идеја развијана је у ма-

њој мери у драми *Поражени*, а у много већој мери у роману *Тамара*, с обзиром на чињеницу да роман садржи и много већи број и много ширу лепезу парадигматских и синтагматских оса.

Пре писања романа основну пажњу романсијер је посветио трагању за новом композиционом и конструктивном схемом, која би му обезбедила нови редослед појављивања јунака и нове наративне нуклеусе, који подразумевају обавезно „проширивање приче“, при чему се литерарни предложак (драма *Поражени*) не сме осећати као страном тело. Од неколико релевантних и а-приорно изабраних принципа, споменули бисмо — целовитост структуре, *хармоничност* појединих целина и *подударност* глобалних идеја саопштених у драми и роману, с обзиром на то да драма представља матицу романа (као *основна прича*). На то указују многе дијалогске сцене које, истина, немају истоветан карактер у оба дела, али које илустративно сведоче о Лалићевој адаптивној способности, коју је сâм писац, пословично скроман, увек умањивао. На то указује свака од XXVIII просторно сразмерних, мада естетски неједначено остварених глава романа (најјустјелије су по нашем мишљењу: трећа, четврта, девета, десета, једанаеста, четрнаеста, петнаеста, шеснаеста, осамнаеста и двадесет и друга, при чему се процес *интеграције* појединих глава у већу наративну целину осећа у сегменту који обухвата девету десету и једанаесту, с једне, као и четрнаесту, петнаесту и шеснаесту главу, с друге стране).

На основу анализе морфолошког склопа романа *Тамара* лако је закључити да је степен иновације књижевног текста приметнији у првој него у другој половини романа, што је иначе карактеристика других Лалићевих романа који су објављени у две верзије (*Лелејска гора*, *Раскид*, *Прамен таме* и *Свадба*). Процес уланчавања нових и старих прича неминовно је захтевао стварање „веживног ткива“ (*Bindenmaterial*). Такво ткиво представљају уводне четири главе (I—IV, стр. 5—22), у којима је у великој мери скициран, ако не и потпуно развијен портрет главног јунака; потом осма (стр. 37—42) и двадесет и прва глава (стр. 109—114), у које је уведен Моко, главни виновник трагичне судбине младе партизанке Тамаре Годачић; као и девета стр. 43—48), у коју су уведена два нова епска јунака: Томаш Радачић и Кумашин, чија полемика битно подиже драмску тензију овог наративног сегмента; тринаеста глава (стр. 64—70), у којој иновацију представља само прва половина главе (посвећена опису убиства Милоње Савовића), која се осећа као *епизода*; и, на крају, седамнаеста глава (стр. 89—92), у којој је, као специфична наративна проза, обликовано сећање на глумца Блага Цигу.

Чињеница да читава седамнаеста глава представља *епизоду* упутила нас је на трагање за бројним другим *епизодама* у роману *Тамара*. Ово истраживање показало је изразиту надмоћност „топоса почетка“ над „топосом завршетка“, јер првој групи

припадају главе: VI, VII, VIII, X, XI, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI и XXVIII, при чему неке од њих садрже по две, узастопно сопствене *епизоде* (главе XIV, XXII, XXIII и XXVI, док је последња глава — XXVIII састављена од четири *епизоде*); другој групи припада троструко мањи број глава: VII, XII, XIII, XV, XVIII и XXVII. Уз то треба имати на уму и следеће: а) не рачунајући прве четири главе, без *епизоде* је само девета глава; б) епизода у четрнаестој глави саопштена је у средини наративног нуклеуса; в) *финале* двадесет и осме главе уједно представља и *финале* читавог романа, те се не може третирати као *епизода*, будући да се ради о делу композиционог прстена (први део прстена чине главе I—IV) и стога што новодописани крај дела представља ефектну резонанцу романа.

О постојању априорно одабраног концепта сведочи однос појединих *слика* у драми и *глава* у роману. Да би остварио „култни облик комуникације“, главни јунак током романа препушта реч јунацима: *сведоцима*, *учесницима* и *интерпретаторима* догађаја који су у средишту пишчевог интересовања, с обзиром на то да *префигурација* прошлости није обухватила само садашњост него и будућност. На тај начин је писцу као скривеном демијургу (*deus absconditus*) било омогућено да бира време, начин и редослед појаве сваког од петнаестак јунака из драме *Поражени*, при чему они у роману веома често добијају потпунији физички и психолошки портрет (*портрет* обично претходи *животној причи*, што представља битну разлику између драме и романа). Запостављајући расправу о разликама између драмских и романескних јунака (са неизмењеним, делимично измењеним или потпуно новим именима и презименима, што се може тумачити симболичком латинске сентенце »*Nomen est omen*«), упозорили бисмо читаоца на то да се драмски ликови јављају овим редом: Тода Танић у I и XVIII слици драме, а Тамара Годачић у V, VI и XXVIII глави романа, чиме је наглашена примена композиционог прстена, заступљеног у оба дела; Ђуро Голубовић у V слици, а Ђуро Мусин у VII и XII глави романа.

У продужетку расправе показаћемо како је писац битно пореметио редослед преузимања драмских слика. Оне су у роман инкорпориране овим редом: II, III, VII, VIII, VI и IV, тако да оне одговарају следећим главама романа: X, XI, XIII, XIV, XV, и XVI. Занимљив је податак и то што *слике* из друге половине драме, осим у два случаја (ради о *сликама* IX и XIII, у којима се појављује болничарка Милка Шешовић, односно *глава*: ма XVIII и XXIII; као и *сликама* XIV и XV, односно *главама* XXIV и XXV, у којима се појављује прота Влатко Влајковић), појављују природним редом (X, XI, XII, XIV, XV, XVII и XVIII), што у потпуности одговара редоследу завршних *глава* у роману (XIX, XX, XXII, XXV, XXVI, XXVII и XXVIII). „Проширење

приче“ представља предање о свађи Загарчана и Бјелопавлића, иза кога одмах следи и коментар предања, потом чести, есејистички интонирани пасажии (на стр. 11, 12, 19, 37, 77, 100, 128, 138—139, 151 и другде), евокације, хумористички интонирани сегменти наративне прозе, чиме се ублажава песимистичка визија, сегменти у којима су дошле до изражаја пишчеве *пиктографске моћи* (Тамара на зиду суднице слика предео Урвинице, у којој се десио трагичан догађај, 20. јануара 1942), с обзиром на то да се ради о „црној митологији“, односно о „црној слици“ наше цивилизације. Једна од бочних асоцијација, у глави XVIII, омогућава повезивање романа *Одлучан човјек* (1990) са *Тамаром* (1992).

•

Мада последњи Лалићев роман не репрезентује у свему његов несумњиви креативни потенцијал у најбољем светлу, он је неопходан у евидентирању свих дарова од којих је састављен пишчев несумњиви таленат. Романом је Лалић пружио не само аутентично сведочанство о општем распаду свих позитивних цивилизацијских вредности на крају нашег века него и сведочанство о свом трајном неспоразуму и бројним споровима које, како би рекао Андрић, само смрт може да поравна. Разочарани романијер великим делом романа сведочи о егзистенцији као о *нерешивој загонци*, и у свету емпирије и у свету интуиције, рационалног и ирационалног, физичког и метафизичког поимања. Стога би се, у чисто лалићевском маниру, роман *Тамара* могао преименовати у роман чији би наслов био *Оптужујем*, јер је овај наслов много индикативнији од постојећег. Тада би се као епиграф не само овом роману него и читавом Лалићевом романијерском опусу, могла узети реченица: „Мисли (м) да је све заједно један процес, читав живот и судбина“. Глобални симбол *процес* сведочи да се и стваралац, и стваралачки и епски јунак налази у „егзистенцијалном вакууму“, а егзистенцијална, духовна и космичка тескоба увек је била велика тема сваке аутентичне уметности.

Radomir V. Ivanović

VARIATIO DELECTAT  
 GENERATING LITERARY TEXT IN THE WORK OF MIHAİLO LALIĆ  
 (Transitional period — The defeated — Tamara)

— Summary —

Three works from the latest period (1985—1992) of the work of Mihailo Lalić that belong to different literary genres are connected with the same subject matter and motives. These works are a) »Transitional Period« («Diary of an Observer»), meditative-memoir prose, (1988), b) »The Defeated«,

drama (1989), c) »Tamara«, novel, (1992). The author of this paper uses these works to illustrate the process of generating literary text and poetic ideas. From the standpoint of the modern narratology and genealogy, each of the analyzed works has been first defined genealogically. After that, the author deals with some of the aesthetic and poetic Lalić's choices crucial for his psychology and philosophy of writing.

From the narrative point of view, special attention has been paid to the types of narration and types of the narrator. Author offers three new models of narration — »realized story«, »unrealized story« and »imaginative story«. The support has been found not only in the structure of the stories but also in the autopoetic comments, communicated in the fragmentary prose which serves as a counter argument to the integral one. It is here that the author deals with the very complex question of creating genre and counter-genre that represent one of the principles of the unity of Lalić's work.