

Татјана БЕЧАНОВИЋ*

ЗЛО У ЛАЛИЋЕВОЈ ТРИЛОГИЈИ

Лалићева трилогија настаје као релативно јединствен и врло динамичан семантички систем, у оквиру којег се формирају бинарне опозиције које рашчлањују трилогијско семантичко поље на подструктуре. Као основна, на нивоу трилогије успоставља се семантичка опозиција између универзалне категорије зла, најчешће конкретизоване у ратном насиљу, и такође универзалног става – активне борбе против насиља која своју конкретизацију добија у револуцији. Револуција се стога моделује као централна предметност трилогије и апсолутна негација зла, која у крајњој инстанци треба да резултира његовим укидањем. Сукоб зла и револуције кондензовано је приказан у једном опису олује организованом са Ладове тачке гледишта, у којем је и стил подређен грађењу основне семантичке опозиције зло – револуција:

Изгледа да је и ово хајка, њомисли Ладо. Покренуле су је мрачне силе раздражене људском вревом и њуцњавом. Привукао их је мирис крви, ране, месо и праја њозбе – криво им је шњо су сасвим закаснеле. Земљи не моју да ојросије шњо их није њозвала на вријеме, шњо је све сама њојела и њојила – њрећресају јој бисаје брда, канцама јој цијејају њејове долина, ујадају у њећине и чуде се шњо нишња нема, њерушају је, черујају и жале се једна друјој да баш нишња не налазе. Удружују се, јер и њрије су једно биле, од истје мајке – Кијамеј и Тијамеј и Тама и Тамна и Тајфун и сјојлави њонич облака сјари Тифон шњо раширеним крилима дојире од Истјока до Зајада и ѡлавом ѡиче до звијезда... Нек ѡиче докле хоће, нама више нишња не може! Ево му одмјерам од шаке до лакња, ево да му ѡљунем у жвале – чешири му ѡразне мајке! Меки су му ѡијци, ѡуји су му кљунови, ударио је на ѡврдо и жилаво. Узалуд риче и сјрахом ѡкошава, чули смо ми и друјих рика, а нико од нас није умро од сјраха...

* Проф. др Татјана Бечановић, Филозофски факултет Никшић

‘Знаш ли које је доба, Ладо’, уйийиа Шако виком.
 Поіано, најіадније, двадесетии вијек – сійалне хајке.’
 ‘Не йийіам ііе ііо, неіо је ли йрошла йоноћ?’
 ‘Прошла је одавно, а шійа ће ііи йоноћ?’
 ‘Не йіреба ми, неіо йіричам да ме дријем не ухвайіи. Саг све сіава, само
 смо ми будни.’¹

У овом сегменту сажето је приказан сукоб два супротстављена семантичка низа, која формирају основну бинарну опозицију трилогијског система. Као што се може видети, Ладов унутрашњи говор поприма агонска обележја, а пораст емотивног набоја манифестује се у узвичној интонацији и убрзању реченичног темпа, што резултира конституисањем индексног знака. Наглашено присуство фигура дикције, наиме асонанце и алитерације, у набрајању митских инкарнација зла, издвајају тај говорни низ од осталог вербалног материјала управо захваљујући звучном подударању, чиме исказ постаје стилоген а својим основним, симболичким значењима придружује допунска, у овом случају индексна, која су појачана још и звучном димензијом слике – риком Тифона. Тифон, у грчкој митологији син Геје и Тартара, својим хтонским пореклом уводи у текст простор доњег света још једну од просторних структура које се на нивоу трилогије допунски семантизују и представљају јаке организационе центре око којих се формирају и непросторна значења. Кумулација лексема сличног значења и подударних фонолошких структура, које се при том још и полисиндетски повезују, резултира стилогеним исказом заснованим на принципима синонимије и подударности, звучне и конструктивне, чиме се појачава семантички паралелизам лексема, у овом случају митолошких инкарнација зла. На тај начин се песничким средствима наглашава њихово порекло од *истіе мајке*, то јест Немани. Семантички низ зла се у овом случају организује на принципима песничке форме, што је допринело максималном усложњавању и митологизацији, то јест уопштавању његовог значења, па се зло успоставља као апсолутни господар романескног простора. Прекључивање на песнички код веома је често у трилогији и представља њено парадигматско обележје, а при том је и основно средство поетизације прозних структура, што је многе критичаре навело да ову трилогију назову лирском.

Ладо Тајовић који је у *Лелејској јори* издвојеник и симбол развијене индивидуалне свести, у *Хајци* подлеже трансформацији, па се његово јасно диференцирано Ја преображава у Ми, а у том процесу учествује и наведени опис олује. Наиме, и у овом опису долази до допунске семанти-

¹ Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 426.

зације личне заменице Ми која, постајући стилски валентна, усложњава своје значење, па од граматичке категорије прераста у сложену семантичку структуру са наглашеним симболичким значењем. У процес допунске семантизације личне заменице Ми укључен је и исказ *Сви сјавају само смо ми будни*. Након описа олује у тексту се са неутралне приповедачке позиције симултано предочавају различити ликови смештени у различите просторне структуре, при чему им је заједничко обележје – одсуство сна. Нико од њих не спава, међутим, то уопште не значи да су они будни. Наиме, исказ *Сад све сјава, само смо ми будни*, под утицајем регресивне симболизације, дакле, доведен у везу са каснијим исказима типа *Не сјава ни мајор Паоло Фјори, ни Рико Гиздић, ни Шојо Гроф*, активира своја допунска значења, која у наоко еквивалентне исказе *Бићи будан* и *Не сјаваји* уносе дистинктивна обележја. Захваљујући допунској семантизацији, *бићи будан* значи много више од само *не сјаваји*, тај исказ у семантичком систему *Хајке* значи – бити активан у борби против зла.

Трилогија се организује као порука о хаотичности универзума, о нереду као космичком закону, и о злу као апсолутном господару простора. Аутор узима хронотоп рата као модел тако уређеног, односно неуређеног света, модел у коме је најлакше уочити опште законе егзистенције и универзума, јер како каже Иван Видрић у роману *Хајка: Није животи само сјално крећање – он је у сјвари најушћање и освајање, њрелажење из њразнине у њразнину на које сјално једни друје јонимо. Ако се њако узме – раји је само зјуснуји животи, њрелажење убрзано до ње мјере да и једна и друја сјрана у брзини не осјећају како се осјијају и срљају у ону њосљедњу њразнину из које се више никуд не њрелази.*² Будући да се тај лик укључује у исти семантички низ са Христом, његов говор добија наглашену митолошку, моделативну вредност и изузетну наративну тежину. Иван Видрић је лик који у *Лелејској јори* успоставља класификационо, несижејно семантичко поље и, као статичан лик, у потпуности му припада, па стога функционише као нека врста семантичке опозиције Ладу Тајовићу. Искази о Ивану Видрићу који успостављају парадигму тог лика семантички су сагласни, а будући да се конституише у оквиру сва три сјжеа, његов лик делује и као јак кохезиони чинилац семантичког јединства трилогије. У *Злом њрољећу*, сагледан из перспективе Лада Тајовића, он изгледа овако: *Он се насмија дујим зубима. Појледах ја: и њрсји су му дуји, и ноје, и нос њружио у суйон и враји у висину. Шја је њоме човјеку, куд је кренуо њако – у дуж њејресјано?*³ У спољашњим описима овог лика доминира атри-

² Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 181.

³ Михаило Лалић, *Зло њрољеће*, стр. 145.

бут висине која престаје да буде само елемент портрета и постаје ознака моралних особина јунака, усложњавајући тако своја миметичка значења. Револуција се у трилогији уздиже на ниво божанства, а моделовање Видрићевог лика прати ту тенденцију, па се у тексту успоставља семантички паралелизам између божјег сина Христа и сина револуције Ивана Видрића, коме је и у *Лелејској јори* и у *Хајци* додељена улога вође и проповедника комунистичких идеја. У роману *Лелејска јора* он у потпуности припада класификационом семантичком пољу и чак га собом успоставља, што потврђује и пројекција тог лика у свести главног јунака и наратора:

Увијек сам наслућивао да он није као Васиљ и ја – није њовршинско биће хуке и сујетне. Њему не треба оледало, не ни одјек, ни вика – зна он и без тога да постоји, и шта хоће и како ће то постојати. Дубок је, ја чак и кад не зна – зна да ће знаћи, и не предомисља се нешто полако ради. То је један од оних што у шами и дубини дуго мијесе неку трајност која ће изненадити ошкур и како се створи. Некад заиста испадне трајна; друштво њути, кад не успије – они сирљиво мијесе ојети, од истој или од другој тијесна, као да ништа није било: друштво усипанак, ја трећи, ја четврти – никад краја...⁴

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 Њеишевих девиза, ближе су ми неке друге: 'Коме закон лежи у тојузу, трагови му смрде нечовјешћвом', или 'ал ширјансћву сћати ноћом за враћ, доведи ја к њознанију права, то је људска дужност најсвјетлија', или 'Зло чини ко се од зла брани, њу злочинсћа нема никаквоја'.

Природно је да етичко одређење утиче на то што зовемо умјетничком истином. Без тога, без наде и жеље да утиче, да се бори против насиља и нечовјештва – шта би друго држало њисца завореној у соби да њише данима, мјесецима, годинама као лудак и као робијаш неписане хартије.⁵

Почетак романа успоставља систем кодирања на основу кога се ишчитава текст, док крај има наглашену митолошку функцију јер, искљу-

⁴ Михаило Лалић, *Лелејска јора*, стр. 14.

⁵ Михаило Лалић, *Пројекте социјалне књижевности*, разговор објављен у књизи *Писање и читање*, стр. 71.

чујући 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.⁶ 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, мнооузрочна и мнооисљедична, тако да би се мога ујоредити са експлозијом, која дуго траје и далеко одјекује. Уметничка дјела и књижевна дјела могу огразити само јоједине њене фрагменте, сјознаје, одбљеске, одјеке према којима се може наслушити величина и значај друштвене промјене коју је зайочела. Зайочела, а не завршила, јер је завршетак у несаљеданој будућности.⁷

Судбина ликова се усложњава на нивоу трилогије, јер сижеи сва три романа функционишу као комплементарни, па се поједини елементи претходног сижеа и предочене збиље преносе у нови, у оквиру којег добијају нове функције и, у складу с тим, измењену структуру. Тако се формира нека врста трилогијског наративног времена, које је надређено темпоралним низовима појединачних наративних структура и у оквиру кога се усложњава судбина ликова, збивање и сва предочена збиља. Оно што је наративна садашњост у роману *Лелејска јора* постаје наративна прошлост у роману *Хајка*, тако да се категорије наративне прошлости и садашњости на нивоу трилогије релативизују. Не може се реконструисати јединствена наративна садашњост нити прошлост на нивоу трилогије, јер те категорије остају уско везане за сижее појединих романа. Али подударност митолошких аспеката сва три текста постоји: романескни свет успо-

⁶ О томе видети у Јуриј Лотман: *Структура уметничког текста*, Београд, Нолит, 1976.

⁷ Михаило Лалић, *Ране видљиве и невидљиве*, разговор с Драгишом Маџгаљем објављен у књизи *Пивави јосао сјисајшеља*, стр. 204.

ставља се као модел универзума којим доминира семантичка структура зла, а као једина могућност његовог превладавања успоставља се семантичка структура револуције, која је сложеним симболичким значењима уздигнута на ниво универзалне борбе против зла. Дакле, човек постоји у свету којим владају силе зла, таме и хаоса или „бескрајног Тијамата”, а своју, иначе бесмислену егзистенцију може осмислити једино активним супротстављањем тој ентопијској сили, тежећи равнотежи и складу „дијамата”, то јест дијалектичког материјализма, који се у трилогији јавља као хипотетични модел уређеног и складног универзума:

‘Знам да није ђо ѡројису’, ѡризнаје Ладо, ‘и није сјојиво с дијаматом, али ѡстојоји и нешћо друго осим дијамата. Постојоји Тијамат, ѡијесто од ѡтаме и слане воде, хаос онај ѡрвобитни шћо се сћално ѡовамѡири кад изгледа да је свршено с њим. Он је јачи од ѡројиса, од свега нашег, ѡа и од храброшћи. Рањавамо ѡа често, али ѡо је као ѡуцањ у маѡу – одмах му зарасће рана. Пуцајући у њега, кроз њега често убијамо једни друге, а он се смије. Ешћо, и сад се смије – чујеш ли ѡа?’⁸

На тај начин се Тијамат, древна митска предметност са наглашеним космогонијским значењима, и дијамат, неологизам комунистичке идеологије, моделују као две основне и оштро супротстављене подструктуре трилогијског универзума. Они припадају опонираним семантичким називима зла и револуције, а космогонијска значења се с једног пола опозиције – Тијамата – преносе на други, то јест дијамат, захватајући цео семантички низ револуције, која, као космогонијска сила, треба да створи нови свет и означи почетак новог, бољег времена. О тако значајној и, рекли бисмо, утопијској функцији револуције, Лалић говори у једном од својих интервјуа:

Моји мошћиви нијесу само раћини нећо више револуционарни; моји јунаци нијесу само раћиници нећо револуционари или конћираћи. Раћи ме, можда, не би нимало инћересовао да у њему није била дубља и ѡрајнија садржина: револуционарна борба и изћраѓња човјечнијеј друшћвеној ѡорейка који оћвара наду да раћова више не буде.⁹

Многи елементи три аутономне наративне структуре, односно романа, делују као јаки везивни и организациони принципи, који омогућавају конституисање надређеног семантичког система трилогије, а међу њима и семантичко јединство наслова. Наиме, у насловима *Зло ѡрођеће*, *Лелејска ѡра* и *Хајка* лајтмотивски се понавља семантичка структура зла: у

⁸ Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 75.

⁹ Михаило Лалић, *Казна за ојлазе*, разговор објављен у књизи *Пийави ѡсао сћисаћеља*, стр. 37.

првом случају везана за временску, у другом за просторну категорију, а у трећем за збивање. Та дијаболична семиотизација почетних кодних сигнала, односно наслова пресудно ће утицати и на организацију појединачних сижеа, па ће се у *Злом њрољећу* првенствено темпорални низови уланчавати по принципима зла, у *Лелејској њори* ентропијској сили биће изложени просторни низови, док ће у *Хајци* зло захватити динамичке мотиве који реконструишу збивање, али пошто се учешће зла и демонског принципа у организацији трилогијског текста креће узлазном линијом и своју кулминацију достиже управо у епилошком роману трилогије, његовим деловањем биће захваћен моделовани универзум у целини.

Дакле, у *Злом њрољећу* демонском начелу подлеже уланчавање темпоралних низова, што је посебно наглашено у организацији наративне садашњости. Наиме, у роману се конституишу две временске димензије: приповедна садашњост и приповедна прошлост, различите колико по свом садржају толико и по својим моделативним принципима. Поступак удвајања наративног времена сасвим је уобичајен кад се приповедање у првом лицу заснива на сећању, односно ретроспективној техници. Опозиција између ове две временске равни манифестује се првенствено у вредносном, идеолошком ставу који се према њима заузима. Тако се прошлост моделује идилично, са наглашеном тежњом ка идеализацији тог времена и са изразито позитивним вредносним ставом. Према садашњости се пак заузима негативан вредносни став а све предметности, посебно ликови, подлежу деформацији коју доноси време садашње, време *злог њрољећа*. Тако настаје потпуни несклад у менталном и емотивном склопу Лада Тајовића *некад* и *сад*, који се даље пројектује на моделовање осталих ликова – Цане, Иве, Југа Јеремећа и других. Врхунац те својеврсне дискриминације приповедног времена, односно различитог третмана прошлости и садашњости у роману, огледа се у потпуном одстрањивању два веома битна наратива из приповедне садашњости. Наиме, Видра и Бранко постоје искључиво у Ладовом сећању, дакле у фиктивној прошлости, и представљају неку врсту сакралних предметности за које је главни јунак изузетно везан а које аутор ни по коју цену не би изложио разорном утицају приповедне садашњости. Тако је њихово уклањање из наративне садашњости добро мотивисано првенствено вредносним ставом који се према њима заузима а заснива се на идеализацији. Оштро опонирање те две временске димензије производи знатну дозу тензије унутар наративне структуре и издваја се као један од основних моделативних поступака који можемо препознати и у организацији оквира романа. Наиме, роман почиње мотивом буђења главног јунака у кући Тајовића, његовим преласком из кошмарног сна у још мучнију стварност; на крају романа у тај ис-

ти простор уводи се Ива која у себи носи нови живот, симбол обнављања и вечитог трајања, тако да се на оквирима успоставља опозиција: песимизам (пролошка граница) – оптимизам (епилошка граница). *Феномен соларне симболике и дечије йлода у йшелу вољене женске особе, уобичајени су йосйуйци у йрози йисаца књижевне левице којим се йотйврђивало основно идеолошко и филозофско начело йоја йокреја – да се људски род развија у дијалектичким йројивностйима које ће на крају донети йријумф живоја над смрђу, йобеду снаја добра над снајама зла, уйркос йрајичних йосрјања и драматйичних искушења. Била је йо оййимисйичка йерсйекйива живоја у ужасним околностйима борби и раја коју су, йотйово на идентйичан начин, ойварали бројни йисци Лалићевој нарашјаја и йријадници књижевне левице између два раја.*¹⁰

Детињство као најлепше животно доба постаје симбол зреле и потпуно егзистенције, а јесен, најплодније и најбогаије годишње доба, јавља се као његов семантички корелат. У приповедној садашњости, међутим, под разорним утицајем времена и драстичних психичких и емотивних промена у лику-рефлектору, исти простор сагледава се на потпуно различит начин, као деформисан и разграђен, дакле, деформација свести директно се пројектује на простор. Због тога је моделовање две временске димензије условљено једном бинарном опозицијом која почива на конструктивном начелу кад је у питању грађење наративне прошлости, односно де-структивном, кад је у питању грађење наративне садашњости. Насловна синтагма *зло йрољеће* такође је заснована на истом, помереном и ишчашеном доживљавању романескне стварности, чије је време садашње обележено пролећем које губи своје уобичајене конотације. Наиме, у роману долази до знатне модификације семантичког поља вербалне јединице *йрољеће*, која као природни симбол означава бујање и вечито обнављање живота:

*Прољеће је, а као да иде уназад, йраво у зиму. Храсйови на йробљу сасвим су се размахали, као луди. Некаква ојромна вјејрина, која се у овом заклону не осјећа, нарасла је и чуја их и заврће им йолуждраве вратйове.*¹¹

Такво моделовање овог годишњег доба заснива се на успостављању асоцијативне везе између две централне предметности наративне структуре – рата и пролећа, односно зла и пролећа, што доводи до укрштања њихових семантичких поља и великог померања у значењу вербалне јединице пролеће, захваћене разорним утицајем семантичких низова зла

¹⁰ Радован Вучковић, *Поновно чијање Лалићевој романа Зло йрољеће*, у зборнику *Књижевно дјело Михаила Лалића*, стр. 52.

¹¹ Михаило Лалић, *Зло йрољеће*, стр. 136.

који се из демонског епитета заривају у рањиво ткиво именице (зло прољеће): *Дође однекуд једно зло њрољеће и све њокоси сланом и разнесе вјеџровима. Јесен не може биџи џако немилосна, ни зима не може, јер џо се од ње очекује, и никад џрирода не може да ускраџи човјеку џолико – као човјек сам кад крене, изоџачен, збијен у чеџе и џукове, нечовјечан.*¹² На тај начин конституише се знак изузетне унутрашње тензије која почива управо на некомпатибилности ознаке (прољеће) и означеног (разарање и смрт).

У роману *Лелејска џора* дијаболични принципи пресудно утичу на организацију просторних структура а уклету простор Лелејске горе, који се организује под разорним утицајем зле силе и демонске логике, уводи се у роман са Васиљевог аспекта помоћу ирационалне мотивације, јер аутор креира ситуацију која избацује тај лик из равнотеже, активирајући у њему чак и механизам лудила. При том, заумни, архајски слојеви бића избијају на површину свести, па у организацији Васиљевог говора аутор користи архаичне вербалне формуле народне медицине које покушавају да непознату силу савладају магијом речи, бајањем. Лелејски хронотоп се у роман уводи помоћу басме, фолклорне форме лапидарног, сликовитог израза и специфичне ритмичке организације. Басма се организује на принципу индексног знака јер у њој доминирају фигуре дикције: асонанца, алитерација, парономазија и разне врсте понављања, односно звучног подударана, чиме звучни слој исказа избија у предњи план. Мистична интонација производи се понављањем вербалних знакова који од три могуће димензије имају само једну – ознаку. Осамостаљивање ознаке на рачун осталих димензија знака доводи до тога да управо она постаје носилац свеколиког семантичког оптерећења иначе тродимензионалне знаковне структуре. Наиме, у конституисању значења вербалних јединица обично учествују све три знаковне димензије (ознака, означено и референт). Редуковање знака и његово свођење на ознаку доприноси мистификацији знака у који продире велика количина ентропије, што онемогућава успостављање стабилнијег и прецизнијег значења. Реч која је на тај начин семантички испражњена, која не значи ништа, постаје крајње мистична и волшебна управо захваљујући чињеници да може значити – све. Архетипска фразеологија послужила је аутору за обликовање специфичног лајтмотива, мистичне вербалне формуле, чије понављање дуж текста наглашава уклетост лелејског простора:

Пошао је да усџане, џа се џредомисли – осџа клечећи на кољенима и измијењеним џласом рече:

¹² Михаило Лалић, *Зло њрољеће*, стр. 194.

Дању се зове реакција, и има сѝо имена, а ноћу је вјештѝица – дави у сну. Проїласила нас је за ђаволе и лијеїо нас истѝјерала у Лелејску їору. Знала је формулу за тѝо и рекла је: тѝамјаном тѝе кадим, водом тѝе мијем, сјекиром сијечем, вайѝром тѝе їорим – тѝу тѝи мјестѝо није! Устѝу, беч! Беч је ђаво! Иди ђаволе у Лелејску їору, изїуби се їреко Невраїт-брда, їдје звоно не звони, їдје коло не иїра, їдје коњи не ржу, їдје їјетѝлови не їјевају, їдје се не оре, їдје се не коїа, їдје дјевојке косе не чешљају. Нитѝи коїа да видиш, нитѝи коїа да чујеш, ником їуїт да не сметѝеш! Таква им је формула, тѝако су нас – вайѝром из їушака и тѝамјаном из кандила, и бомбама и ножевима, јер тѝу нема шале, їа смо сад у Лелејској їори, їдје се само ђаволи леїу. Ђаволи и змије. Ево и сад, їун ми је сѝомак змија – їмижу унутѝра?...

‘Штѝа тѝи їрича он тѝо?’ уїїїа Иван.

‘Не зна ни он, чини ми се’.¹³

Просторни модел света у Лелејској їори јавља се и као јак организациони фактор око којег се формирају и непросторна значења, првенствено етичка. Пошто се у основи унутрашње организације текста налази принцип бинарне семантичке опозиције, простор у овом роману јасно се рашчлањује на отворени и затворени, али семантички још важнија опозиција успоставља се између лелејског и нелелејског хронотопа, са оштром границом међу супротстављеним световима. Јуриј Лотман категорију сижѝности нераскидиво везује за просторне структуре:

Развој сижѝеа, доїађај – тѝо је їресецање оне їранице забрањивања коју усїосїавља несижѝјна сїрукїїура. Премешїтање јунака унутѝар їросїора који му је додељен не їредсїавља доїађај. На основу тѝоїа їосїаје очевидна зависносї їојма доїађај од сїрукїїуре їросїора која је у тѝексїу їрихваћена, од њеїовоїа класификационої дела. Сїоїа се сижѝе увек може да сведе на основну еїизоду – їресецање основне тѝїолошкѝ їранице у њеној їросїорној сїрукїїури.¹⁴

Дакле, кретање Лада Тајовића по нелелејском простору, који као дозвољен простор представља несижѝјну структуру, није догађај и нема висок степен сижѝјности. Његово пак кретање по лелејском простору, који је строго забрањен (тѝо је їросїор за змије и ђаволе а не за људе), поседује висок степен сижѝјности, с тим што лелејски простор својим проширеним и усложњеним значењима обухвата и збивања која се одигравају ван саме Лелејске горе након Ладовог самовања. Наиме, понашање главног јунака после метаморфоза које доживљава у Лелејској гори, по својој инцидентности, то јест наглашеном одступању од нормѝе, спада у лелејски

¹³ Михаило Лалић, *Лелејска їора*, стр. 133.

¹⁴ Јуриј Лотман, *Сїрукїїура уметїничкої тѝексїа*, стр. 309.

семантички простор, схваћен не само као простор по коме се јунак креће него и као моћан организациони центар око којег се асоцирају и полифона непросторна значења, формирајући изузетно разуђено семантичко поље. Простор у овом роману рашчлањује се на три основне подструктуре: прелелејски, у оквиру којег се успоставља несижејно семантичко поље, затим гранични лелејски и постлелејски, који се успостављају као просторне структуре зла и наглашене сумње у комунистичку догму, односно као семантичко антипоље. Постлелејски простор осваја само Ладо Тајовић, као динамични јунак, јер је само тој категорији ликова у сижејном тексту дозвољено да прелазе границу. Око ових просторних структура формирају се и непросторна значења, па јунак не прелази само просторну већ и етичку, идеолошку границу. Граница, то јест лелејски простор, у односу на динамичног јунака јавља се у функцији препреке повезане са највећим опасностима које чине да прелаз из дозвољеног семантичког поља у забрањено, то јест у антипоље буде крајње отежан. Простор Лелејске горе задире делимично и у антипоље, али је по својим основним функцијама ипак ближи структурном појму границе. Највећу препреку при преласку динамичног јунака у антипоље представља управо његово друго Ја опредмећено у лику ђавола, што значи да су препреке које долазе из самог јунака, а етичке су и идеолошке природе, најтеже за превазилажење. Суочавање са самим собом, својим страхом, сумњом и сопственим злом, доводи до каљења и очвршћивања главног јунака, а то је омиљена тема соцреалистичке литературе коју је Лалић веома успешно обрадио. Примећујемо да је у односу на *Зло њрољеће* простор зла у *Лелејској ѿори* знатно увећан, а његова потпуна доминација романескним простором биће остварена у трећем роману трилогије – *Хајци*.

Највиши степен симболизације остварен је на оквирима и у централном поглављу романа *Лелејска ѿора*, дакле, на самим композиционим чвориштима, односно најистакнутијим позицијама у тексту. Као мото централног поглавља аутор користи стихове Радосава Љумовића, црногорског песника који је погинуо у Шпанском рату и који, колико својом поезијом толико и својим кратким животом, припада херојско-патриотском моделу света. На основу дијалога *Лелејске ѿоре* с Љумовићевом песмом *Ђаволе црне, брајше мој* успостављају се метатекстуална значења, која активно учествују у грађењу ђаволовог лика у роману. Већ на самој пролошкој граници централног поглавља, у којем ђаво остварује своју наративну егзистенцију, зацртане су контуре његовог лика и постављено кључно питање – колико је ђаво заиста црн? Захваљујући тим иницијалним значењским импулсима, ђаво се касније у тексту моделује као симбол критичког мишљења и сумње који у роману резултирају превредновањем

свих вредности, као и укидањем многих забрана, што додуше представља само једну од многобројних функција ове сложене предметности. У централном поглављу процес отуђивања главног јунака доведен је до врхунца, што је резултирало његовим удвајањем, које представља још један од облика деловања зле силе јер је удвојеност демонско начело повезано са негативним конотацијама броја два:

Нема ової, нема оної. Нема ни Лада Тајовића – чудна ми чуда! Не зна се ідје је косїи занио, одавно іа и не їраже – имају људи їречеї йосла. Тамо ідје сам се растїао с њиме – сад, црњи од њеїа, сїоји казан за ракију. Насули су іа їреврелом цибром, око йојаса облијейили иловачом, йодложили су вайїру йод њим – чучи на вайїри, свейїлуца у йомрчини, из ілаве му сукљају ойїровна исїарења. Око њеїа су сиједи іавранови – йијуцкају, мљацкају, набрајају мрїиве и чуде се колико их има.

У оквиру сновидне слике која помоћу читавог низа сигнала (ватра, мртви, иловача, страшни суд, гавранови) у роман уводи хронотоп подземног света, главни јунак се подвргава деловању ониричког механизма метаморфозе, под чијим се утицајем преображава у црни казан који гори на ватри искушавања. Наслов прве главе централног поглавља *Дозивање* веома је индикативан јер указује на ирационалну радњу дозивања мртвих, доњег света и на крају ђавола, при чему аутор успешно креира услове и атмосферу за његово појављивање, односно мотивише његово увођење у наративну збиљу. Самоћа, праћена глађу и општом психофизичком исцрпљеношћу, нарушава идентитет главног јунака, укида законе разума и логике, а успоставља ђавољи логос и отвара капије подземног света:

Од себе. Сам је, іа му се ілава заврїїјела. Vae soli!

...

Мислио сам биће ми боље кад ме остїаве, а сад видим – није боље неїо їоре. Знам: мрїиви су, и сјенке су из усїомена освијетљене црвеним и ілавим іламсањима зайаљења, али боље је и са сјенкама, и с авейїима, и с ђаволом, неїо сам човјек кад заїази у врїјеме, у ријеку без обала која лиїице разара и сївара а човјека само разара и на сїо начина їрисиљава да се сам разара. Нико їо сам не воли, и не може сам да је іази, заїо се скуїљају йо ілићацима и остїрвцима насеља-насиља, око казана, око болесника, да се їричама заваравалу, коцкају или духове їризивају.¹⁵

Свидјело му се їо шїо је казао, чини му се да је духовиїо – насмија се и заїрцну се од смијеха. Јак їїалас смрада, їушїи неїо їрије, рашири се око нас. Сасвим је као смрад лешева шїо се на сунцу расїадају, али мени се збої нечеї чини да їраво из њеїових усїа избија. Клаїше му се црни зуби и

¹⁵ Михаило Лалић, *Лелејска їора*, стр. 233.

*поиіравају од веселја као да је побједу загобио, од иіре се умножавају – развише се у іри реда. Грца, икріуће, надима се као мијех, іри поом изнуіра ісіуміава ројеве мува и ірамење смрада.*¹⁶

Доминантни хронотоп лутања, односно искушавања и поступак прстенасог компоновања делују као кохезионе силе које обједињују и повезују разуђени наративни материјал. Лутање као мотив развија се паралелно на два плана: на спољашњем, то јест плану збивања, и на унутрашњем, односно идеолошком и психолошком плану, на којем доминира процес превредновања. Веома значајну улогу у том процесу игра лик ђавола који се, нимало случајно, моделује баш у централном поглављу романа. Најављен лајтмотивским низовима, који као да га *дозивају* још од саме прошке границе текста, ђаво се коначно појављује и остварује своју наративну егзистенцију у оквиру метафизичког хронотопа. У централном поглављу аутор користи драмско-миметичку парадигму, па дијалогске партије претежу над наративним. Ваво је један сегмент Ладовога лика, апстрахован и отуђен, а његова основна функција није приповедачка већ драмска: он је, наиме, антагониста. Функције и значења ђаволовог лика у *Лелејској іори* веома занимљиво и духовито објашњава сам Лалић у једном разговору:

Моіло би се рећи да је Ваво из Лелејске іоре једна кристіализација самоће; варљива, ефемерна, іромјенљива и мноілика уітвара самоіничке машіе. Али, іоред поіа, іај Ваво је и средствво іисца да ісіровоцира своіа јунака да іоіражи одіоворе на нека іиіања обична и необична, да оікрије заборављене закуіке душе, да се сјећа и сјећањем сјаја, іреко іонара іроіеклих іодина, дане іразновјерних сірахова дјетіиіствва са сірашним данима борбе за боље друшівене односе. Ісіовремено је Ваво и іриказ душевноі расцјейа у човјеку, и оіравдање за одсіуіање од іринциіа, немоћ поі оіравдања и нужно іревазилажење свакоі іокушаја іравдања. Поред поіа іііо је халуцинација, алеіорија и сабесједник усамљеноі човјека, Ваво је ісіовремено и іерсифлажа. Наиме, у једном дијелу књижевності веома је іоіуларна личності двојника. По њиховом учењу: реални свијеті је само іривремени двојник невидљивоі свијетіа идеја с оне сіраіне – іа као іііо свијеті има своі двојника, іако и човјек има своіа. Ја сам хіііо да се мало наруіам ііој манији двојника, іа сам им еііо догао једноіа. Као іііо се види – мој Ваво је ііоіко іреоііерећен да ће іеішко издржати ііоіке функције. Било како било, без њеіа се није моіло. Једна ііако 'боіаіа' земља као іііо је Лелејска іора, која се хвали іроклейсівима и

¹⁶ Михаило Лалић, *Лелејска іора*, стр. 241.

*замишља се као лејло злих сила – њешко да би била њо шїо јесїе да није имала да њокаже бар једној изблиједјелој и сїарој ђавола.*¹⁷

Дијалогски предочена, радња наративног текста се драматизује а синхрона тачка гледишта, типична за дијалог, интензивира и динамизује збивање, па је један од поступака који аутор користи у моделовању ђаволовог лика трансформација монолошког говора у дијалогски. Дакле, сукоб главног јунака са самим собом, његова разглобљеност, предочава се сценско-миметичким средствима. У наративну збиљу уводи се лик ђавола који на себе преузима функције антагонисте, то јест носиоца супротног погледа на свет и директног противника протагонисте, у овом случају Лада Тајовића, чиме се стварају услови за трансформацију монолога у дијалог, и то драмски. Дијалог који се води између Лада и ђавола по типу је драмски јер су саговорници оштро супротстављени један другоме, и у сукоб уносе не само своје мишљење већ и своја осећања. Осим тога, разговори с ђаволом покрећу збивање наводећи главног јунака на акцију, па се ова наративна структура још више приближава драмском коду и персоналној приповедачкој парадигми. Разговори Лада Тајовића са самим собом преносе се са унутрашњег плана на спољашњи и тако онеобичавају. На тај начин се сукоб унутар лика динамизује и заоштрава а његово разграђивање постаје радикалније:

*Само сјенка нема сјенке, а из њоїа би се дало извесїи да је он само сјенка и уївара – не знам чија, можда моја. Без мене їа не би било, или се за њеїа не би знало, заїо ме шїїеди. И без самоће їа не би било, заїо му је криво кад њоїражим и кад нађем друїо друшїво. Вријеме које брда разара водом шїїо из њихових уїроба избија, њодметїнуло ми је њу уївару да ме њомерасїарчава на двоје и на четїворо.*¹⁸

Дијалогски говор и фразеолошке модификације доприносе пластичнијем обликовању ђавола, као и његовом функционалном и семантичком осамостаљивању, јер он користи другачији говорни идиом од Лада Тајовића и посеже за вербалним јединицама из латинског лексичког регистра, што опет упућује на његово архетипско порекло, древност и свевременост. Ђаво се појављује четири пута и аутор увек описује његов изглед који подлеже врло занимљивој трансформацији. Наиме, приликом првог појављивања ђаво је оронули старац, а на крају, пред коначни обрачун с протагонистом, он је оснажен и подмлађен: *У међувремену он се њодмладио. Израсла му је црна брада сасвим слична оној шїїо сам је ја но-*

¹⁷ Михаило Лалић, *Вријеме романа*, разговор с Николом Дреновцем објављен у књизи *Пийави њосао сїисаїеља*, стр. 51–52.

¹⁸ Михаило Лалић, *Лелејска їора*, стр. 285.

сио.¹⁹ То наопако кретање времена поетички је мотивисано, јер указује на снажење ставова и идеолошког становишта које заступа ђаво. Сукоб, агон окончава се преображајем главног јунака у ђавола, што потврђује и наслов наредног поглавља *Ђаво лично*, као и збивања која се у њему предочавају – недела Лада Тајовића почињена на ђавољем путу.

У роману *Хајка* негативан вредносни став аутора према лику Филипа Бекића пројектовао се и на организацију описа његове смрти, у којем долази до допунске семантизације просторне структуре *доље*, која захваљујући регресивној симболизацији поприма митска обележја пакленог, адског хронотопа:

Бекић шкријину зубима и њрејризе оно штио је заусишо. Ако је болница далеко, крај је близу – ћушаће он да не њокаже како ња боли. Тако у ћушњи њређоше Побрђе, Вајан и Лису. Док су се окукама сјушишали с висоравни, шофер их је њрзао честим кочењем изненада. Бекић и тио издржа без ројшања. Тек у равници, близу вароши, осјеји он како се њонор без вајше, црн и бескрајан, ошвара исјод њеја и зове ња. Гурају ња неки даље, знацима му њоказују да је њејово мјестико доље – он се њрчевитико брани нојама и рукама. Уморио се, нема снаје више, викну:

‘Нећу! Нећу, не-е-е’, и умрије.²⁰

Вербална јединица *доље*, иако се у наведеном опису не понавља, захваљујући претходном учесталом јављању на синтагматској равни текста, подвргнута је процесу регресивне симболизације и у њено значење унесена је симболичка компонента. Као што се може видети, селекција вербалних јединица подређена је реконструкцији архетипске просторне структуре пакла, то јест доњег света, а смештање лика у тај простор, и то у тренутку његове смрти, има наглашену моделативну функцију. За разлику од Слоба Јасикића, Филип Бекић умире полако и у најстрашњим мукама, смрћу грешника, а не праведника. На фону ових контрастираних описа јављају се елементи модификоване хришћанске идеологије, као што је кажњавање злих и награђивање добрих, то јест храбрих, јер је храброст у роману *Хајка* успостављена као примарна морална категорија. Дакле, сложена значења просторних структура, као и целокупна организација наведеног описа посредно указују и на вредносни став аутора према лику Филипа Бекића. Наиме, аутор персоналног романа принуђен је да делује скривено иза ликова, па своје вредносне ставове прикрива најчешће уграђујући их у одређене ситуације или просторне структу-

¹⁹ Михаило Лалић, *Лелејска јора*, стр. 273.

²⁰ Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 420.

ре усложњених значења, у које смешта своје ликове по одређеној идеолошкој парадигми.

Шого Гроф је наратив који усложњава своје функције, па својим основним иконицим значењима, придружује нека симболичка, стога његово премештање по романескном простору има наглашену моделативну вредност. Наиме, овај лик у потпуности припада семантичкој структури зла, а продире у опозитне просторне структуре и креће се како по отвореном тако и по затвореном простору, при том разграђујући основна значења дома као уточишта и сигурног склоништа. Овакво његово кретање указује на свеprisутност зла, па је Шого Гроф још једно од средстава помоћу којих се у роману *Хајка* зло успоставља као апсолутни господар простора. Према том лику и аутор и сви остали ликови заузимају негативан вредносни став, па је његова позиција у тексту издвојена управо по тој усклађености вредносних тачака гледишта. Таквим моделативним поступком аутор структурно одваја Шого Грофа од осталих ликова, који настају управо на сукобу и колизији различитих, диспаратних вредносних ставова.

Као једна од многоликих инкарнација и појавних облика зле силе у роману *Хајка* моделује се Неман, полиморфна, изузетно сложена и вишедимензионална предметност, која се јавља као основни лајтмотив, везивно ткиво и композиционо језгро романа. Будући да су сви елементи наративне структуре подређени посредовању овог феномена, иначе најфункционалнијег и најсложенијег знака у роману, можемо га сматрати доминантом наративне структуре.

У реалном хронотопу романа, то јест у објективном простору и времену, Неман је посредована као хајка, и то је њен основни појавни облик или феноменон. Ова реална инкарнација Немани грађена је претежно од динамичких мотива и манифестује се као хаотично збивање, које оставља катастрофалне последице на ликове и њихову судбину.

У метафизичком хронотопу, који се конституише искључиво у свести ликова, дакле, у субјективном времену и простору, Неман се обликује као иконици знак грађен на ирационалним принципима, најчешће помоћу колаж-технике, па прераста у прави надреалистички феномен. Пошто су крајње субјективне, њене метафизичке инкарнације у потпуности су условљене интелектуално-емотивним профилем и сензибилитетом персоналних медија, па у свести различитих ликова овај феномен има потпуно различите рефлексе, од којих је можда најчешћа хтонична варијанта, односно реконструкција Немани као силе или чудовишта из доњег света. У другом поглављу, које се, нимало случајно, зове *Под земљом, изод снијејом*, аутор смешта ликове у простор земунице, у близину тих сила,

и тиме додатно мотивише асоцијативне низове који доводе до обликовања те предметности у њиховој свести. Тако се у унутрашњем говору Вула Маркетића Неман конституише управо као хтонична сила:

*Јесте, истина је, познаје он њу земљу. Видио ју је и пазио је по њој више него што је желио, а – није му се свидјела. Гадна је, вуче за ноге – помисли и ојет је видје пог јесењом мајлом из које тракћу њемачки митраљеви. Вуче ња земља доље, сјећао се даље, као да је унутра, испод ње, нека неман љадна меса, и по баи људској, нашеј меса. Кад не може да увуче, она се залијети за обућу, за ноге до кољена, као букајје од олова – да ти усјори крећаше, да те задржи док нејријаше дође и помојне јој да те сасвим вуће. Пројаша је она чашаве бајашоне...*²¹

У свести Лада Тајовића, чија идеолошка, вредносна тачка гледишта има изузетну наративну тежину јер је тај лик један од основних везивних елемената трилогије, Неман постоји као Тијамат.

Један од облика њеног појављивања јесте раздор, чијем деловању подлежу и припадници партизанске групе издељени на дружине Лако-ћемо и Нема-рупе, који су иначе носиоци херојско-патриотског семантичког низа. У томе се опет осећа тежња аутора да умножи све релевантне елементе наративне структуре, па поред централног сукоба између хајкача и прогоњених, сукоб, односно раздор јавља се и на споредним сижејним линијама и присутан је унутар сваке групе. Такво деловање Немани региструје Гарина свест:

*То је сад нова ала, помисли она – хоће и нас овде, шаку јада да подијели и расјарча. Прије су се дијелили само на двоје – Лако-ћемо и Нема-рупе; у почетку је по била само шала, дошло је зајим до ђецања, а послије је њен брај Слобо појаше пошку да убије Баја Баничића. Сад нас је већ на четворо подијелила, а сјаша ће...*²²

Принципи на којима делује Неман, то јест потпуно одсуство логоса и система, као да постају основни принципи функционисања наративне структуре, па се хаотично и узаврело збивање посредује с различитих тачака гледишта, што резултира разглобљеношћу композиције. У поглављу под насловом *Једно ништа између два сна* Неман се обликује уз наглашено учешће ониричке имагинације и ирационалних принципа. Један од семантичких корелата Немани је и симболички знак Караконца, који се конституише у свести Мома Магића, а припада симболичком систему локалне митологије. Преко Караконце човек, односно његов књижевни модел, доводи се у везу са Немани и укључује у исти семантички

²¹ Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 68–69.

²² Михаило Лалић, *Истио*, стр. 73.

низ, чиме подлеже парадигматском начелу романа – деформацији човечности у ратном контексту:

*Не, не сјавај, рече у себи. Нема сјавања док Она постоји и режи. Јача је Она од човјека – баш зато што је у њему као болест: ујрожено, гладно, нејовјерљиво нешто, сумња и стирејња прерушене у мржњу, страх од уских ираница у времену и немир од ијескобе у простору. Код свакој је има, и код нас је овдје има – а не само код Грујачића. Разлика је само у томе што неко може да је укрои и да је савлада и да је скрене да не чини штењу кад не мора. Дању се лакше савлађује, ноћ јој због нечеј боље јоди. Рајно време је њена велика ноћ и изба, мјесецима и годинама нејрестано, дању и ноћу нејрестано, кад се сједини из окуљених јомила, кад илемена и народи постану њене шуме и иећине које се крећу. Сад је то. Све је конце шчечала, све је за хајку илаћу узљушила...*²³

Дакле, у Лалићевој трилогији зло се јавља као моћна сила која преуређује трилогијски семантички систем по ђаволој логици и при том делује на организацију кључних наратива: времена, простора, збивања и наравно, ликова, захваћених разорном енергијом подсвести и животињских нагона који их вуку ка хтонској тмини Лелејске горе и Караталиха, ка смрти и бесмислу. Једина сила довољно јака да ублажи ентропијско деловање зла јесте револуција, узвишена и оплемењујућа борба против зла која води у осмишљену егзистенцију и успоставља чојство и јунаштво, племенитост и пожртвованост као репрезентативне културне концепте достојне опонашања, супротстављајући при том светлосну моћ хероја-револуционара опскурним моћима ђавола, Немани, Караконцуле, Тијамата, Тифона и свих осталих сила зла и таме.

Tatjana BEČANOVIĆ

EVIL IN THE TRILOGY OF MIHAILO LALIC

Summary

The trilogy written by Mihailo Lalic and consisting of the novels entitled *Zlo proljeće*, *Lelejska gora* and *Hajka* is organized as a message about the chaotic universe, about the disorder as a cosmic law and evil as an absolute master of the space. The author takes the war as a model of the world that is organized in that way and the model which shows the common laws of the existence and universe at the same time.

²³ Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 115.

The author has stressed the parabolic tendencies in the novels, and especially in the one entitled *Hajka*, and the main aim of those tendencies is the establishing the revolution as a superior divinity and the only force that can oppose evil. The archetypal opposition god – evil and god – devil is substituted by the semantically parallel opposition revolution – devil, monster.

There are numerous elements of the mentioned three narrative structures that operate as the strong organizing principles that together enable the making of the whole superior semantic system of the trilogy where we can find the semantic uniqueness of the titles. It is evident that all the titles comprehend the semantic structure of evil as the light motive that is in the first title related to the temporal, the second to the spatial and the third one to the events of the novels.

Key words: evil, revolution, devil, persecution, system of trilogy, leleic and non-leleic space, Monster

