

Татјана БЕЧАНОВИЋ

ОРГАНИЗАЦИЈА ВРЕМЕНА И ПРОСТОРА У
ЛАЛИЋЕВОЈ ТРИЛОГИЈИ (*ЗЛО ПРОЉЕЋЕ*,
ЛЕЛЕЈСКА ГОРА И *ХАЈКА*)

У романима *Зло прољеће*, *Лелејска гора* и *Хајка* успостављен је врло сложен систем везивних елемената и семантичких спојница, који омогућава повезивање ова три романа у вишу знаковну структуру, то јест у трилогијски циклус. Један од веома значајних елемената трилогијског јединства јесте подударност хронотопа, односно принципа по којима се организују време и простор у поменути романима. Дакле, хронотопске структуре, као јаки везивни чиниоци и моћни организациони центри, учествују у формирању релативно јединственог семантичког поља на нивоу трилогије.

Субјективно, доживљено време представља готово једини облик наративног времена у трилогији, а његова доминација омогућена је успостављеном приповедачком ситуацијом, то јест приповедањем у првом лицу (*Зло прољеће* и *Лелејска гора*) и персоналном приповедачком парадигмом (*Хајка*). Уводни роман *Зло прољеће* поседује најсложенију темпоралну схему и захвата најшири временски оквир. У *Лелејској гори* и *Хајци*, упркос уском временском и просторном оквиру збивања, долази до наглашеног проширивања хронотопа и усложњавања његовог семантичког поља, о чему сведочи и сам писац:

*Знам само да није пресудан географски опсег амбијента – ширина се може надокнадити продубљивањем... Мени се чини да средина о којој сам досад писао није ни уска ни скупена: има у њој брда и долина, подстрека за узлете и искушења за падове.*¹

¹ Михаило Лалић, *Казна за оплазе*, разговор са Емиром Карабег објављен у књизи *Пицави посао списатеља*, стр. 38.

То *продубљивање* о којем Лалић говори креће се првенствено у правцу симболичког усложњавања хронотопа, па време и простор у овом циклусу романа теже митској парадигми и универзалним значењима.

Стапање простора и лика, односно њихова интеракција чини један од основних принципа организације хронотопа у трилогији: *Душе људи су огледала предјела у којима се живи, има у њима више стрмина него равни – прије ће се заморити најпрождрљивија енергија него што се то исцрпи.*²

Опажање простора у трилогији, а самим тим и његово грађење, увек је условљено телесно-егзистенцијалним положајем неког лика и стога представља само субјективну пројекцију предметног света. Као последица динамичног односа који се успоставља између лика и простора, у трилогији се врло често обликује афективан пејзаж за који је карактеристична деформација виђеног, односно висок степен очућености описа. Како обични предмети и уобичајено окружење лика-рефлектора постају чудни под утицајем психолошких и парапсихолошких фактора, можемо видети у следећем опису:

*Окренух се према шуми – она се сва дигла на ноге и устремила да ме згази. Погледах ливаду усталасану – она ме маме да ме изда. На путу нема никог и није га било откад памтим, по томе изгледа да то и није пут за људе него варка насликана да изгледа да их је било. Усправих се с пушком испред себе – тако једино смирујем ствари кад покушају да се побуне. Дрвеће застаде гдје се задесило, само нека стабла походом захуктана почеше да се окрећу око себе. Ливада се упреподоби и тишина леже на њу, вјетар се сакри иза грана и све се постара да заузме своја мјеста.*³

Да би активирао пејзаж, аутор трилогије најчешће користи механизам персонификације, стилске фигуре која функционише на принципу иконичког знака, то јест поштује начело пресликавања. Под одређеним, очућеним углом посматрања пасивни предмети описа шума, ливада и ветар попримају својства агенса, активирају

² Михаило Лалић, *Казна за оплазе*, разговор са Емиром Карабег објављен у књизи *Пипави посао списатеља*, стр. 38.

³ Михаило Лалић, *Лелејска гора*, стр. 278 – 279.

се и постају стилски и наративно валентни учествујући у организацији динамичног хронотопа. *Варљива динамизација предмета опажања, и њом динамизација самог опажања, производ је нарочитог угла из ког око посматра, али исто тако и посебног јунаковог субјективног стања – чувственог и мисленог – у коме је преломљен спољњи изглед предмета.*⁴

Бинарна опозиција затворен-отворен простор чини веома значајан елемент просторне схеме у трилогији. Простор се у сва три романа јасно рашчлањује на отворен и затворен, а поједини ликови се јављају само у оквирима једне од поменутих подструктура. Најчешће се женски ликови групишу у затвореном простору куће или евентуално њиве, која ипак представља само продужетак хронотопа дома, што је у складу са доминантним социокултурним моделом трилогије, по коме је жена стуб куће и породице. На том принципу грађени су ликови Цане у *Злом прољећу*, Иве у *Лелејској гори* и Бекићеве мајке Лиле у *Хајци*. Цана се изводи из хронотопа дома једино при одласку у смрт, то јест при напуштању наративне збиље. Ива у *Злом прољећу* такође само приликом покушаја самоубиства напушта затворен простор и сигурност дома. Интересантно је да се љубавна прича између ње и Бранка одиграва у простору катуна, специфичног хронотопа, који у машти главног јунака Лада Тајовића поприма готово онострана обележја:

*Катун! То привлачно звучи. То је била моја неиспуњена жеља годинама. Потхрањивао сам је маштом која се није имала чиме другим запослити, и она је од тога нарасла као напаст. Прождирала ме та жеља све више уколико ми је бивало јасније да је не могу испунити. Јер ми више нијесмо имали стоке као други и нијесмо имали с чиме издићи тамо, и морали смо да се задовољимо причањима оних што отуда долазе.*⁵

У роману *Лелејска гора*, у исти, катунски хронотоп аутор ће опет сместити мотив забрањене љубави, овог пута између Лада и Неде, тако да се наративне функције и значења ове просторне структуре знатно проширују. Наиме, катун постаје простор релативне егзистенцијалне слободе, простор у ком се многе забране

⁴ Новица Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, стр. 215.

⁵ Михаило Лалић, *Зло прољеће*, стр. 142.

укидају, а строге нормe патријархалног социокултурног кода попуштају, чиме је у ствари и мотивисано његово трансцедентно осветљавање.

Једини женски лик у трилогији који се креће наизменично у обе просторне подструктуре, то јест и у затвореном и у отвореном простору, јесте Неда, чије је моделовање условљено парадигмом главног јунака, његовом динамичношћу, тако да је и она грађена као динамичан лик који прелази границу класификационог семантичког поља. Да би Ладо Тајовић био отимач и бунтовник против строгах правила револуционарног семантичког поља, које је у односу на његов лик класификационо, Неда мора бити моделована као туђа жена и стога строго забрањена: *Уметнички лик се не изграђује само као реализација одређене културне схеме, него и као систем значајних одступања од ње, која настају помоћу посебних уређења.*⁶ Сам јунак на једном месту каже да Мага, Недина сестра, није за њега, јер је тај маргинални женски лик у ствари пројекција Видре, дакле, симбол чистоте и невиности које он оставља за собом. Због тако великог одступања од нормe, љубав између Лада и Неде има тежину инцидента и носи висок степен сужејности.

Међутим, у семантичко поље отвореног простора уводи се једна допунска опозиција, која модификује његова основна значења. Та допунска опозиција нај-јасније се реализује у наративном сегменту индикативног наслова *Шума тамница*:

*Шума је свуд наоколо, али ја прије нијесам примјећивао како шума личи на решетке. Стабла су просто усправне шипке, гране се укрштају као попречне шипке – све крстови решетака до бескраја. То сам ја само уображавао да сам слободан и да сам напољу, а у ствари – унутра сам као и други, и само је питање дана или часа докле ће то одлагање да траје.*⁷

Тако се негирају основна значења отвореног простора као слободног, што указује на одсуство и чак немогућност остваривања слободне егзистенције у оквиру романескног простора, било отвореног, било затвореног, то јест у оквиру предочене збиље, која у ствари пред-

⁶ Јуриј Лотман, *Структура уметничког текста*, стр. 326.

⁷ Михаило Лалић, *Лелејска гора*, стр. 185.

ставља уметнички модел универзума. Одсуство слободног простора у моделованом свету, на основу паралеле коју успоставља митолошки аспект текста, значи одсуство слободног простора у универзуму уопште. На тај начин се основна опозиција отворен-затворен простор ублажава, па одсуство слободе у тим просторним подструктурама постаје фактор њиховог семантичког приближавања.

Значења временских структура у роману *Зло прољеће* су пресудна, па се под њиховим утицајем формирају и значења осталих наратива, посебно ликова и простора. У *Злом прољећу* моделовани свет јасно се рашчлањује на две комплементарне, али истовремено и супротстављене подструктуре: наративну прошлост и наративну садашњост. Романескни простор се у овом случају везује за временске категорије око којих се формирају и супротстављена семантичка поља, па главни јунак наизменично егзистира час у наративној садашњости час у наративној прошлости. При том се наративна прошлост јавља као примарно семантичко поље са наглашеном класификационом функцијом, то јест тежњом да свет успостави као уређени систем са јасно дефинисаном нормом. Граница између опозитних семантичких поља у *Злом прољећу* везана је за временске структуре, док је у *Лелејској гори* везана за просторне. Бомбардовање Београда јавља се у функцији границе између два опозитна семантичка поља, и то границе која се кроз наративно ткиво романа лајтмотивски провлачи од самог прошлог оквира текста, али своју потпуну уобличеност и јасна хронотопска обележја добија тек пред сам крај. Ово одложено моделовање границе врло је информативно и повезано је са сусретањем две антиподне временске димензије. Иако готово сви ликови из примарног семантичког поља прелазе у антипоље, евидентна је њихова пасивност, јер они не прелазе границу као динамични јунаци, већ су преко ње једноставно гурнути. Стога се у позадини приповедања јавља лајтмотив оваца и њиховог немоћног мекетања, који семантички кореспондира са судбином ликова, као симбол њихове потпуне пасивности и немоћи. Видра, као симбол чистоте и невиности не прелази границу, већ заувек остаје у примарном семантичком пољу, јер таква „лептирица” на припада стварности изобличеној и деформисаној ратом.

Око основне семантичке опозиције, која је по типу временска, организују се и остале, као што је раздвајање јединствене струк-

туре лика на оштро супротстављене подструктуре: лик *некад* и *сад*. Будући да је примарно семантичко поље заувек разорено, искључена је могућност јунаковог повратка у систем чистоте и невиности конкретизован у детињству и раној младости. Његово даље кретање, како у *Злом прољећу* тако и у трилогији, представља стално удаљавање од тог примарног семантичког поља. С друге стране, између јунака и антипоља развија се изузетна напетост, Ладо Тајовић не прихвата норму новонасталог система па је с њим у сталном конфликту, који се пројектује у својеврсној негацији тог система упорним васпостављањем класификационог поља, то јест његовим евоцирањем. Ратни хаос је основни принцип по коме је уређен тај нови семантички простор. Размештај ликова по овим опозитним семантичким просторима је веома информативан, јер се у антипоље не пренесе за јунака најважнији ликови, Видра и Бранко, већ они остају заувек фиксирани у класификационом пољу. Остали ликови пренесени су у семантичко антипоље и сви, укључујући ту и главног јунака, подлежу његовом разорном дејству. Конфликт између јунака и семантичког простора по коме му је кретање наметнуто, извор је знатне количине информативности, коју појачава још један веома битан поступак. Наиме, на пролошкој граници текста, уместо очекиваног класификационог, несижејног семантичког поља, моделује се антипоље, тако да нас оно уводи у наративну стварност. На крају романа јунак се опрашта од примарног семантичког поља и, одлучивши се за борбу, прихвата норму антипоља, стапа се с њим и сиже се окончава.

У роману *Зло прољеће* поред основне бинарне опозиције формира се и једно релативно аутономно семантичко поље, такође подељено на две супротстављене подструктуре са јасно утврђеном границом. У овом случају патријархални модел понашања са својим врло строгим ограничењима јавља се у функцији класификационог семантичког поља, у оквиру којег Бранко и Ива делују као динамични јунаци. Наиме, по строгим правилима тог културног модела њихова љубав је забрањена због даљег крвног сродства. Међутим, огрешивши се о ту забрану њих двоје прелазе границу и ступају у семантичко антипоље у оквиру којег скупо плаћају свој грех. У оквиру описаног семантичког система Цана се јавља у функцији основне препреке, која стоји на путу потпуне реализације њихове љубави, то јест брака, тако да овај лик тек у

антитези према Иви и Бранку добија своју пластичност и остварује своју пуну наративну егзистенцију. Стога се њено моделовање заснива на сталном поређењу с ножем, као и на функционалном изједначавању тог лика с његовим поредбеним корелатом. Наиме, Цана ће прекинути, то јест *пререзати* љубавну везу, а посредно чак и егзистенцију свог сина, чиме се потврђује и још више истиче њена наративна функција препреке, и то непремостиве.

Просторне структуре у трилогији проширују своје значење, па осим миметичке имају и моделативну улогу. Просторни модел света јавља се као организациони елемент око којег се формирају и његове непросторне карактеристике попут етичких, идеолошких, то јест вредносних. Лелејска гора као просторна структура у истоименом роману знатно проширује своје значење, па уз основна просторна, асоцира и нека идеолошка. Наиме, Лелејска гора и као граница и као семантичко антипоље, активира нови код у понашању главног јунака, ретроградни и анимални, који значајно одступа од револуционарне норме и условљава идеолошку и моралну деформацију главног јунака. Он подлеже архетипском зову предака, постаје убица и силеција, а приближавајући се културном коду нагонског човека, негира његов цивилизацијски модел, тако да семантичко антипоље у роману *Лелејска гора* више представља идеолошку него просторну категорију.

У роману *Хајка* основна бинарна опозиција не изводи се из просторних и временских структура, него из структуре збивања које јасно рашчлањује моделовани свет на прогоњене и гониче. Готово сви ликови у *Хајци* остају у оквирима свог крутог семантичког поља, па су стога, по Лотмановој класификацији, статични. Семантичко поље у ком егзистирају партизани почива на револуционарном културном и етичком коду, који се још метатекстуалним низовима везује за културни модел чојства и јунаштва, обликован у делима Његоша, Љубише и Марка Миљанова. Једини лик из партизанске групе који се јавља у функцији динамичног, активног јунака и излази из оквира задатог семантичког поља, јесте Арсо Шнајдер кога су у једном тренутку *занијеле виле*. У супротном табору функцију динамичног јунака обавља Пашко Поповић који одступа од нормираног понашања четника. Дистинктивна обележја опонираних семантичких поља изводе се из етичке сфере, па су обележја четничког модела издајништво, ку-

кавичлук и слично, док се на фону приповедања лајтмотивски провлачи њихова аналогија са зверима. Пашко Поповић одступа од ове задате нормe и стално прелази у супротно семантичко поље. Динамичност овог јунака појачана је и његовим одступањем од „генеалошке” нормe, наиме:

Једини изузетак је он сам. Већ и по изгледу он се разликује од осталих рођака; висок је и коштуњав на ујчевину, Маркетиће из Љубе, а и коса му је била тамна прије него је почела да сиједи. Од Поповића је наслиједио само јаке вјеће и модре очи које су у младости оштро одударале од тамне и коштуњаве позадине. Тај несклад у спољњем изгледу смањио се постепено и изгубио се с годинама, али Пашкове несугласице с рођацима ни вријеме није успјело да заглади.⁸

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

Један телефонски стуб на Пустом Пољу, препиљен при дну до краја, умјесто да се наведе на страну и да падне као други – оста и даље усправан, тврдоглав, као да ништа није осјетио. Они стоје око њега и чуде се. Неко из мрака рече: вампир! Неко други, у коме Арсо Шнајдер по гласу препознаде себе самог и сво-

⁸ Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 10-11.

је мисли, рече: Нека га, нека стоји – сам ће пасти кад му дође вријеме. На то неко из дружине Лако-ћемо, по свој прилици Слобо Јасикић, подсмјехну се: 'Немам времена да чекам вријеме – много смо заостали за Европом. Толико смо заостали да ћифте европске с поругом помињу Балкан и као погани папагаји понављају 'дивљи Балкан', а при том заборављају да им је баш с овог Балкана дошло све то културе којом се хвале. Нећу више да трпим то, нек иду у божју матер! Вријеме кад је споро, кад неће брзо да обара оно што је сметња постало – мора човјек да га гурне', и он гурну потпиљени стуб грудима и читавом снагом. Заљуља га и покрену, а тек тада се показа да то није обичан телефонски стуб: падајући, он повуче за собом таваницу, терасе и тврђавне зидове које је држао на себи. Осу се све, а стуб се изви, висок до неба и завитла се падајући. Смождиће нас, помисли Арсо Шнајдер и, тражећи мјесто да се склони – од страха се пробуди.⁹ (Подвукла Т. Б)

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

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 зло је 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 Његошевих девиза, ближе су ми неке друге: 'Коме закон лежи у топузу, трагови му смрде нечовјештвом', или 'ал

⁹ Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 155.

тирјанству стати ногом за врат, довести га к познанију права, то је људска дужност најсветија', или 'Зло чинити ко се од зла брани, ту злочинства нема никаквога'.

Природно је да етичко опредјељење 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 пи-сца затвореног у соби да пише данима, мјесецима, годинама као лудак и као робијаш неисписане хартије.¹⁰

Почетак романа успоставља систем кодирања на основу којег се ишчитава текст, док крај има наглашену митолошку функцију јер, искључујући свако даље збивање, он уводи категорију вечности, свевремености у текст. Наиме, јунаци који су у том тренутку живи никада више неће умрети, победник остаје то заувек, јер се касније више ништа не дешава. Уметнички модел, одражавајући поједи-начни догађај, одражава и интегралну слику света. Дакле, епилошка граница текста не представља само свршетак неког сизеа, окончавање датог збивања, већ указује на устројство моделованог света у целини. Крај трилогије је врло информативан јер се удваја формирајући, у ствари, два епилошка оквира: први, посвећен моделовању револуционарног семантичког система, и други, посвећен моделовању револуционарног 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, многоузрочна и многопосљедична, тако да би се могла упоредити са експлозијом, која дуго траје и далеко одјекује. Умјетничка дјела и књижевна дјела могу одразити само поједине њене фрагменте, спознаје, одбљеске, одјеке према којима се може наслутити величина и значај друштвене промјене коју је

¹⁰ Михаило Лалић, *Прогоњење соц. литературе*, разговор објављен у књизи *Пицави посао списатеља*, стр. 71.

започела. *Започела, а не завршила, јер је завршетак у несагледа-
ној будућности.*¹¹

Судбина ликова се усложњава на нивоу трилогије, јер сижеи сва три романа функционишу као комплементарни, па се поједи-ни елементи претходног сижеа и предочене збиље преносе у но-ви, у оквиру којег добијају нове функције и, у складу с тим, изме-њену структуру. Тако се формира нека врста трилогијског нара-тивног времена, које је надређено темпоралним нивовима поједи-начних наративних структура и у оквиру кога се усложњава суд-бина ликова, збивање и сва предочена збиља. Оно што је наратив-на садашњост у роману *Лелејска гора* постаје наративна про-шлост у роману *Хајка*, тако да се категорије наративне прошло-сти и садашњости на нивоу трилогије релативизују. Не може се реконструисати јединствена наративна садашњост нити про-шлост на нивоу трилогије, јер те категорије остају уско везане за сижее појединих романа. Али подударност митолошких аспеката сва три текста постоји: романескни свет успоставља се као модел универзума којим доминира семантичка структура зла, а као једи-на 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 „бескрај-ног Тијамата”, а своју, иначе бесмислену егзистенцију може осмислити једино активним супротстављањем тој ентопијској си-ли, тежећи равнотежи и складу „дијамата”, то јест дијалектичког материјализма, који се у трилогији јавља као хипотетични модел уређеног и складног универзума:

*'Знам да није по пропису', признаје Ладо, 'и није спојиво с ди-
јаматом, али постоји и нешто друго осим дијамата. Постоји
Тијамат, тијесто од таме и слане воде, хаос онај првобитни
што се стално повампири кад изгледа да је свршено с њим. Он је
јачи од прописа, од свега нашег, па и од храбрости. Рађавамо га
често, али то је као пуцањ у маглу – одмах му зарасте рана. Пу-*

¹¹ Михаило Лалић, *Ране видљиве и невидљиве*, разговор с Драгишом Мацгаљем објављен у књизи *Пипави посао списатеља*, стр. 204.

*цајући у њега, кроз њега често убијамо једни друге, а он се смије. Ето, и сад се смије – чујеш ли га?*¹²

Тако се Тијамат, древна митска предметност са наглашеним космогонијским значењима, и дијамат, неологизам комунистичке идеологије, успостављају као две основне и оштро супротстављене подструктуре универзума моделованог у трилогији. Они припадају опонираним семантичким низовима 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 мотиви нијесу само ратни него више револуционарни; моји јунаци нијесу само ратници него револуционари или контраћи. Рат ме, можда, не би нимало интересовао да у њему није била дубља и трајнија садржина: револуционарна борба и изградња човјечијег друштвеног поретка који отвара наду да ратова више не буде.*¹³

И да закључимо, романескни простор у трилогији показује већи степен јединстава него темпоралност, а његово парадигматско обележје – уклетост делује као јак везивни чинилац. Осим тога, у сва три романа јавља се и топонимски скоро исти простор, али са различитим размештајем ликова и елемената сижеа.

¹² Михаило Лалић, *Хајка*, стр. 75.

¹³ Михаило Лалић, *Казна за оплазе*, разговор објављен у књизи *Пипави посао списатеља*, стр. 37.

Tatjana BEČANOVIĆ

ORGANIZATION TIME AND SPACE IN LALIĆ'S TRILOGY

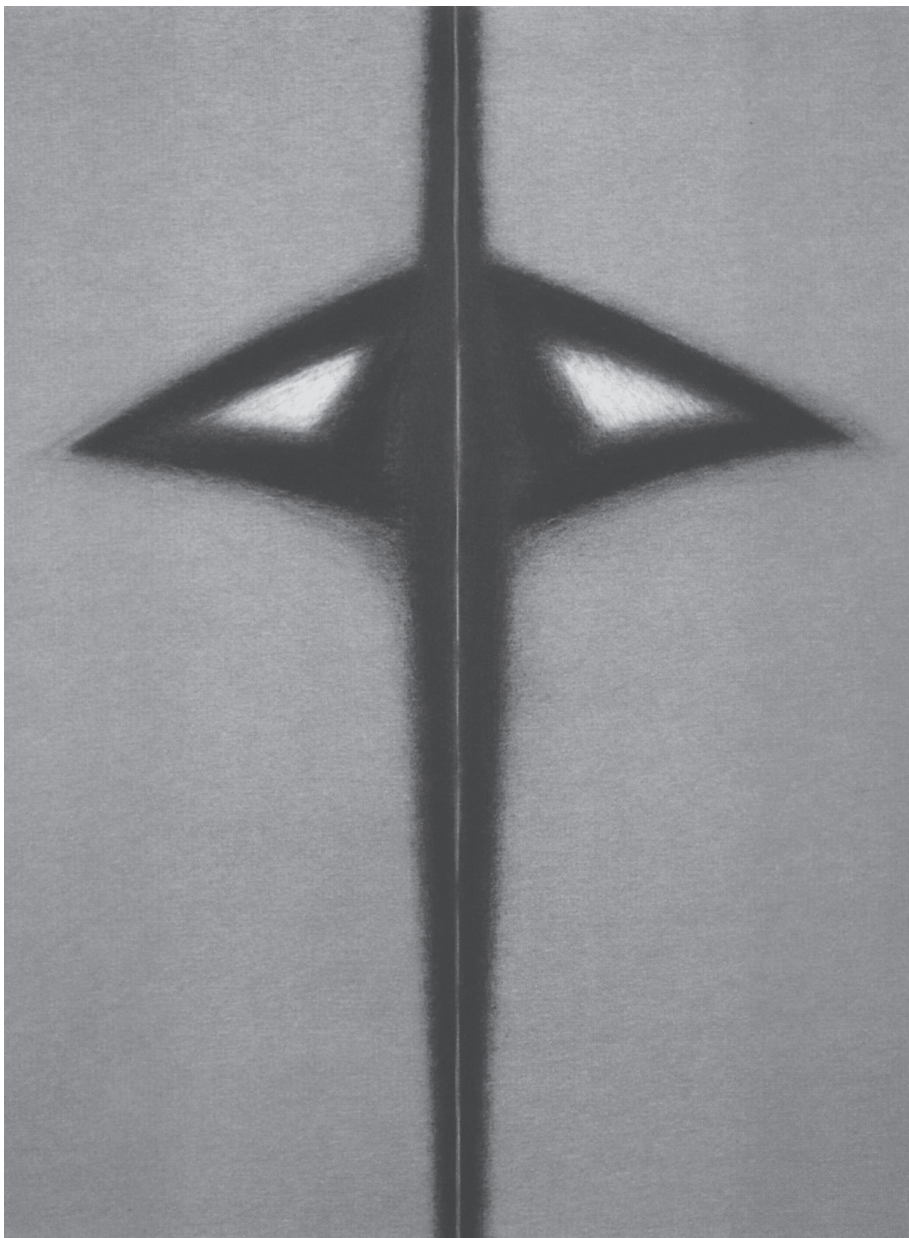
Summary

In the novels *Zlo proljece /The evil spring/*, *Lelejska gora and Hajka /The chase/*, a very complex system is established, of both connective elements and semantics joints, enabling the linking of the three novels in the more symbolic structure, i.e. in a trilogy cycle. A very important element of the trilogy union is a chronology agreement, in fact the principles, by which the time and space are organized in the mentioned novels.

Subjectively, the experienced time represents almost the only form of a narrative time in trilogy, while its domination is enabled by a re-established narrative situation, i.e. by story-telling in the first person */Zlo proljece and Lelejska gora/* and a personal narrative paradigm */Hajka/*.

Spacial structures extend their significance in the trilogy; apart from mimetic they also have a model role. Spacial model of the world appears as an organizational element around which the non-spacial characteristics are formed, such as ethical, ideological, that is to say, valuable characteristics.

Novelistic space in the trilogy shows a greater level of unity than temporality, and its paradigmatic characteristic – enchantment – acts like a strong connective performer of a trilogy semantics system.



Анка Бурић: *Концентрација*, 100 x 75 cm, 2001.