



Милосав Бабовић, Београд

ЗНАКОВИ У РАСКИДУ МИХАИЛА ЛАЛИЋА

„Разматрање знакова неће нас уда-
љити од реалности, напротив, до-
вешће нас до суштине ствари.“

Готфрид Лајбниц

Раскид има сложену романе-
скну структуру, што се запажа већ у жанровском одређивању
дела. Може се третирати као *ратни роман*: радња је ситу-
ирана у ратне године 1943—1944; јунаци су из зараћених
табора: партизани — Немци, Талијани, четници; помињу
се битке народноослободилачког рата: Пљевља, Купрес, Лив-
но, Неретва. Међутим, централни део фабуле говори о
заробљеничким логорима Павло Мела, Хармаки, Ламија
(Грчка), што *Раскид* чини *хроником*. Хроничку компоненту
допуњавају епизоде из Колашинског затвора, Сајмишта,
Бањице, и спровођење заробљеника од Матешева до Солуна.

Сукоб табора аутор је мотивисао идејно-политичким
узроцима и тиме у делу конституисао компоненту *идеолошког*
романа. Апсолутна већина јунака су људи који су постојали:
или су историјске личности, или су им прототипови пре-
познатљиви; збивања, датуми, локалитети, реминисценције на
акције студентског покрета у Београду, шпански грађански
рат — све то даје *Раскиду* квалитет *историјског романа*.

У суже су укључена многа друштвена питања: империја-
лизам, доктрина социјализма, улога КПЈ у народноослободи-
лачкој борби, формирање власти, која трансформишу ратну
хронику у *социјални роман*. Развијајући суже, Лалић уводи
јунаке у драматичне ситуације: стрељање, страх, мржња,
ропство, мимикрија, потискивање природних нагона, бекство
од слободе, кошмарни снови. У таквим околностима одвија
се процес дубинског разоткривања човека, које формира
богат *психолошки план романа*.

Конфликти ратни, људске метаморфозе, теоријски кон-
цепти и њихова провера у пракси, инспиришу аутора на

размишљање о човековој природи, егзистенцији, односу према моралу, лепоти, смрти, на медитирање о историјском развиту, цивилизацији, корелацији природних и друштвених закона. Све то узноси *Раскид* до нивоа *филозофског романа*. Извесне секвенце *фабуле* — конспиративни контакти са грчким илегалцима из ЕАМ-а,¹ сцене бекства из логора, избегавање клопки, мада су реални, уносе у *фабулу* компоненту *авантуристичког романа*. Епизоде о односима јунака према жени, иако малобројне, дају *Раскиду* право на атрибут *љубавног романа*.

Напоредо са светом стварности у приповедању се конституише имагинативни свет, који открива ауторов концепт идеалног друштва, коме сличног нема у историји, али упорно настаје као утопија и дело чини сродним *роману утопији*. За читаоца савременика није тајна да је Лалић у *Раскиду* испричао један период свог живота. То сазнање преображава роман у *романсирану биографију*. У *фабули* се одвија једно необично путовање — смењују се предели, панораме градова, националне средине, државе, и то у глобалну структуру дела уткива нит *путописа*. Најзад, *Раскид* је наш најбољи *роман о робији, наш Мртви дом*.

Структура открива сложеност још изразитије на нивоу модела приповедања. У другој редакцији *Раскида* нарација је типа *Icherzählung*-а. Замењујући казивање у трећем лицу, из прве редакције, видом исповести, аутор је остварио непосреднији контакт са читаоцем и интензивирао експресивност текста. То омогућава и факат што је *наратор* и главни јунак. Иначе, *наратор-сведок*, дистанцом према објектима нарације, хлади и доживљај и реч.

Лалић је уклонио дихотомију ауторске-нараторске речи. У двојезичју *наратора* и *скале* исказа јунака, казивање *гравитира* *наратору*, јер он информира о збивањима, прича о себи и другима, коментарише, оптужује, суди, филозофира. *Нараторову реч* чини комплекснијом сазнање да садржи и ауторски коефицијент, зато се доживљава и као ауторска реч. Нико Доселић је субјективан *наратор*, јер његово казивање није са дистанце, већ се сазнајно, емоционално, психолошки идентификује са *сижејним ситуацијама*: ратом, логором, бекством на слободу.

У дијалошким и монолошким моделима приповедања Лалић не запада у магнетофонски натурализам.* И једне и друге *наративне форме* делују природно, мада су *стилизиција*, као и сваки уметнички текст. Природност казивања настаје од *кохеренција* са *сижејним ситуацијама*.

Дијалошки вид приповедања се диференцира у варијанте. Прво, у зависности од тога да ли Доселић комуницира са

¹ Грчка антифашистичка организација.

* Типичан пример *Петријин венац* Д. Михајловића.

реалним или имагинарним сабеседником, или евоцира дијалоге из прошлости. Ове варијанте могу бити оквалификоване као *нормативна комуникација*. Али сретају се *дијалог спор* (Доселић — Липовшек); *дијалог конфликт* (Доселић — Баничић), и *рат речима* (Борачић — гробари; фочаци — Арнаути; саслушање). Поменуте варијанте могу бити интонирание иронично, саркастично, пародично. Трећа варијанта је *говор масе*; четврта — *дијалог носилаца разних језика* — српско-хрватског, немачког, талијанског, грчког. Пету варијанту чине *препричани дијалози* („Онда почеше да се злостављају успоменама на славе и свадбе...“). Шесту варијанту формира *дијалог са „другим гласом“* („Мој ђаво ми стално шапуће... Ребни га!...“, и други његов вид — „Подругљиво питам себе...“). Седма варијанта је *комбинација дијалога исказа* (Кум — Шајо). Иако се ређе сретају *дијалог у коме је један од саговорника у халуцинантном стању* (Доселић — шарена кошуља), и њему близак тип — *дијалог који не остварује пријем поруке* зато што једно од говорних лица излаже своју фикс-идеју (Бабић — жандар), они формирају посебну, осму варијанту. Аутор конструише и *дијалог у сну* (Доселић — Биљурић), који не делује фантастично као Кумова замишљена препирка сахрањених Јевреја и Немаца око власништва на гробове. Најзад, десету варијанту конституише *дијалог позајмљеним репликама остварен* (Бабић — Бердић).

Богатство карактерише и моделе приповедања монолошког типа. Пре свега, констатујемо да је форма *Icherzählung*-а тако блиска монологизирању, да није лако утврдити дистинкцију нараторове речи и монолошких блокова текста. Међутим, ипак се кристалише неколико варијанти. Прва је *казивање на граници монолошко-дијалошкој* („Иди збогом, кажем у себи, не треба ми твој разговор...“). Друга варијанта су *нараторови спомени* („Учини ми се да је дим локомотиве у Ували, усамљеној жељезничкој станици, гдје сам први пут службовао...“). Њима је сродна варијанта *Доселићеве мисли које не саопштава другима*, зато не постају исказ, сем за читаоца („Биће на мосту, мислим ја — то им је лакше него да се чека док се гроб копа... Ријека ће нам прати ране и носиће нас...“), или *мисли које и нису упућене другима*, већ издвајају наратора од других („Чини ми се да се цијело богатство свијета гура, отима, граби да ми се покаже...“); њихово заједничко својство је номинална херметичност. У четврту варијанту групишу се сви видови *исповести*; прва, *исповест о себи*: „Немам воље да живим...“; „Стално сам везан несрећама...“; „Како се то десило да се ја вежем за револуцију, кад сам знао да се она са крвљу рађа, а ја не волим крв да видим...“; друга, *исповест у виду сна без коментара*: „Сан ми се звекетом испунио и с ланцима се повезао све карика за карика...“, и у виду *сна са коментаром*: „Тек што сам то

помислио, сан ме ухватио. Носи ме кроз облак... па преко неког грања, шибља што се на вјетру љуља. У ствари то је велико рађање страха"; трећа — *исповест колективног значења*: „Муче нас ствари различите, а изгледа супротне: с једне стране, незгодно је што знамо крај нашег филма, с друге стране, јаде нам задаје што не знамо шта нам се може десити кроз два сата или минута...". Пета варијанта су *монолози које Доселић слуша, али не реплицира*, на пример казивање Црног о „трави под каменом“: „Ваздан ће тако, али ја сам се уморио пратећи га и пуштам га да сам себи меље...". Тог типа је и Липовшекова прича о својим митарствима. Шесту варијанту чини *филозофски монолог*, који се од осталих монолошких исказа разликује проблематиком и, у зависности од тога, фразеологијом: „Смрт је мирна, хвалим је у себи, правична. Није сурова... Оно сурово — живот је...". Најзад, седму варијанту формирају *Бабићеви монолози*, најчешће халуцинантни. Интересантно је што је јунак померене свести, једини уз Доселића, привилегован да својим монолозима изражава значајне опсервације.

Поред монолошких варијанти, у приповедању се запажа још неколико модела казивања. Први, *предсмртне поруке*. Иако малобројне, ипак су разнообразне. Кривачева порука је прожета идејним ставом и зато звучи као парола. А порука Радована Вуковића је израз патријархалне етикеције и фолклорне реторике. Други тип нарације су *предања*; углавном су локалног карактера и деле се на етарија и млађа. У првим (песме о Џин-Алији; приче о Букумирама, и др.) све је легенда. Млађа предања о бекствима из турског ропства Вука Љевака и Радовића, или о походу Васојевића преко Санџака за Србију, заснована су на историјским фактима. И у једним и у другим блоковима текста приметна је локална боја у лексци и интонацији. Предањима су најсроднији *фолклорни елементи*, али се ипак могу издвојити у специфичан вид нарације. Посебан модел казивања су *интерполације*. Разног су порекла; библијског: мит о Нојевој лађи; о Кули Вавилонској; о праведном Јову; Мојсијев огњени стуб, и апокалиптички Бледи Коњ. Из грчке и римске митологије су: мит о Сизифу; о Тројанском коњу; о Ахерону; о Аретузи и Алфеју; о Спартаку. Затим следе реминисценције из Његоша, Дантеа, Лукреција, Шекспира, Џозефа Конрада. Два *писма* остварују епистоларну варијанту нарације. *Лирске дигресије*, по мотивима и оркестрацији сродне песми у прози, конституишу посебну варијанту казивања.

Међутим, од целог богатства модела приповедања у роману, нас у овом раду занима само један: *знакови* и њихова функција на разним нивоима структуре дела.

II

Већ у првој сцени фабуле запажају се значке на људима. Немачки војници „имају на грудима извезене сребрне орлове, начичкали су разне значке, копче, лимене цвјетове по капама изнад ушију, пришили су траке дугиних боја...“ Овом броју треба додати кокарде или мртвачке главе на четничким капама, и партизанске петокраке звезде са српом и чекићем. Постаје упадљива и за читалачку свест концентрација значки. Критичкој свести та концентрација сугерира мисао да је за Лалића њихова функција битна за слику света романа и време када су за знак на капи падале главе. Иако је привидно спољашњи реквизит, знак је садржајнији, експресивнији и од нараторове и од ауторске речи.

Одмах треба рећи да Лалићева концепција знака није бихевиористичка, већ заснована на теорији сазнања. У њој има нешто сродно Хумболтовој тези да језик није средство за означавање познатог, већ и могућност да се ширењем семантичког поља открива непознато. На изванредан начин аутор је дефинисао своје схватање семантике и конотација знака у коментару *сна пливања у мутној води*: „Било је то моје, и од мене тајно, опипавање и нагађање будућности — сан ми га је само језиком слика исказао“.

Знакови се диференцирају и по степену зашифрованости. *Шака растављених прстију* немачког стражара пред очима партизана осуђених на смрт и без пропратне речи „финф“, била би јасна порука: петорица да изађу. Нику Доселићу се „врашки спава“ и то је *лош знак*, јер упркос високом образовању његово самоосећање диктира архетипска свест да се „човјеку пред смрт спава“, очувана у народном веровању, а „народ има искуства са смрћу“. У сну се предосећање несреће трансформише у *објекат*: Доселић види „крупан црн маљ се устремио из даљине“. Семантика знака је одређена митолошком аксиологијом*: маљ изражава угроженост од смрти, која се наднела као замахнут маљ. Његова *црна боја* ојачава значење угрожености. Истог типа је и знак „обурване куће“ у сну Томице Јојића.

Семантику знакова другог нивоа зашифрованости није увек лако дешифровати, пре свега зато што нису једнозначна порука, већ са скалом конотација, и зато што су туђи. *Сребрни орлови* су модификација германског орла са заставе. Семантику допуњава место знака — изнад левог џепа. Како је *срце* инваријантни симбол сфере човекових емоција, германски орао је, дакле, немачком војнику „на срцу“. Пошто заставу не може носити сваки војник, може орла. Процесом идентификације са знаком формира се код војника самоосећање да су „заставници“ и „немачки орлови“. Најзад,

* Ритуално убијање људи маљем /лапот/.

орао држи у канџама *хакенкројц*, преко кога се остварује синтеза симболике германске традиције и фашистичке идеологије.

Помињући копчу, аутор је имао у виду копчу на опасачу. У ствари, носилац значења је порука на копчи: *Gott mit uns*. Порука није хитлеровска иновација, напротив, ма како чудно изгледало, преузета је из јеврејске традиције. Конкретно, позајмљено је гесло, које у преводу на црквенословенски гласи: „Съ нами богъ, разумејте языцы и покоряйтесь, яко с нами Богъ“¹.

У стиху је изражена идеја о Израилевом племену као изабраном народу. Преузимање гесла је последица преузимања идеје о немачкој нацији као изабраној раси, предодређеној да влада народима нижих раса. А да би могла да влада светом, мора прво да победи, а победити може, јер „Са нама је бог“. Аутор је казао само „копча“. А копча значи све изложено: сажети израз идеологије армије која је носи. Копча је знак богате семантике, преко кога долазимо до суштине.

Трака „дугиних боја“ у ствари је немачка тробојка: црвено-црвено-жута. Има двојачко значење: уже — знака ратника ветерана, и шире — националног знамења. Значења се контаминирају и дају ново: знак верности отаџбини. Лимени цвет на капама је стилизовани рунолист. Цвет је редак и расте само на великим висинама. Метафоризација се одвија на овим двама компонентама. У роду пешадије алпијске јединице су елитне, зато у њима могу служити одабрани. Цвет је, дакле, знак војно-формацијски, али у њему је садржано и сублимирано значење: изражава дух елитизма и на нивоу јединице и на нивоу личног самоосећања.

Сви знакови имају заједничко својство и функцију: са капа и блуза пројцирају се на свест и психу војника, укоренењујући самосвест и самоосећање супремације над осталима у свету.

Није случајно што је већина значки од метала. Хладни и тврди метал деловао је и на психу: челичећи се у духу својих симбола, војници су се претварали у машине, што посведочавају два суда. Липовшек одбија Доселићев предлог да моли за Вида: „Од њих спаса!... Боље машину да замолим...“ Доселић и сам немачке војнике доживљава као машине: „Горе на клупама седе војници... безлични, бездушни, укочени као да су и сами машине. Гледам их у очи, а то у ствари нијесу очи, него дугмад на машини.“

Када се сав овај подтекст, који критичка свест може понудити читалачкој свести, доживи, онда се може схватити трагизам положаја заробљених партизана, чија судбина за-

¹ Библија, Књига пророка Исаије, гл. 8, 9.

виси од људи-машина. Они убијају без милости не зато што су монструми од природе, већ по уверењу да припадници ниже расе, који не пристају да буду робови, и немају права да живе. Ослободили су се саосећања због програмираног циља: очеличити се. Такви и могу, поређани по насипу, „да се кезе“ групици осуђеника која чека стрељање.

Лалић кондензује атрибуте смрти: то су „наши мртви око ријеке и низ воду“; „лешеве који су пробудили снаге мржње“ људи су *попадали* „као што вазда од олује лишће пада“; сви што су остали живи „ускоро ће бити мртви“. У атмосфери презасићеној смрћу, „чује се ријека како туче камењем и буковима о зид друге обале“. Река је позната, познато је њено *име*. Али прва асоцијација која надраста ниво географских реалија, и реални план слике уопште, јесте да је то митски Ахерон. Асоцијација је мотивисана и фактом што је прва редакција романа имала мото: „А све што причају о Ахерону дубокоме, овдје је на земљи“. Али, као и свака река, Ахерон има две обале. Група осуђених још стоји на обали живота, мада од шмајсера уперених у груди може сваког тренутка да заплочи ка обали смрти.

Са реком је повезано још неколико знакова: *мутна вода*; *матица* што носи *низводно*; *пливање узводно*. Сви су из Доселићевог сна. Кад се „језик слика“ преведе на језик значења, *мутна вода* изражава јунакову мутну ситуацију: остао је сам и у сукобу са својима; то што га матица заноси и односи *низводно*, значи да се предао току збивања; *узводно пливање* је покушај отпора, тражење излаза. Сан се понавља три пута, и број је симболичан. Затим се сва три знака могу апликовати на једну фазу развоја партизанског покрета у Црној Гори, када је све ишло *низводно*, када су „села од страха постала четничка, издала себе од глади, од невоље“. У даљем приповедању колона заробљеника се назива „људска ријека“, из чега резултира ново значење: човекова судбина је таква — или га река носи, или он плива *узводно*. На највишем степену симболизације *река* исказује два тока *историје човечанства*: салдо је углавном *низводан*: „Тако је стално од Спартака до спартакиста, стари Сизиф гура камен узбрдо, Лењин је једини изузетак, али се не зна с каквим је циљем он допуштен“. Ипак, било је и *пливања узводно*: пад Бастиље, Стаљинград, наш устанак.

У контексту *реке* је *мост*, из парадигме знакова смрти. Осуђеници очекују да ће их Немци ликвидирати на мосту: „На домаку моста испредњачих, неко мора да прихвати ватру“. Мост сада није прелаз преко реке, већ прелазак из живота у смрт. Спаја две Ахеронове обале. Исту семантику има и *праг* бараке из које стражари изводе осуђене на стрељање. У почетку, са стрелишта, људи „прескачу преко прага“ — у наду; затим ће као Јагош „с напором *прелазити*

преко прага“ на стрељање. Разнозначност ова два прекорачења прага изражена је и употребом глаголских облика: први исказује журбу („прескачемо“), а имплицитно и грчевито хватање за живот; други изражава успореност кретања, коју прилошки облик („с напором“) наглашава, откривајући да се ни храбрима у смрт не жури.

У првој глави романа, апокалиптичке атмосфере, не умиру само људи, већ и дрвеће, чије су „гране поломљене рафалима, висе на патрљцима, показују лишће с наличја, као мртве рибе с трбухом нагоре“. Реалистичка дескрипција се трансформише у афористични исказ — „вазда од олује пада лишће“, чија је метафоризација у суштини симболизација: олуја је свако ратно или преломно историјско време, а лишће су увек људи. Цела скала знакова смрти изнова мотивише реку — Ахерон. Њима је комплементаран и Доселићев доживљај хука реке: „Има у њему вике, страве, предказања и пријетње“. Из дубина воде „дигну се одједном по два вала и јасно реже „крви, крви“.

И у овом ораторију смрти, неочекивано, осуђеном Доселићу јавља се визија колевке, „сиротињске, заљуљане, расклимане од већ минулих нараштаја“. И по себи и по одабраним атрибутима, колевка је знак живота. Ма како деловала фрапантно њена појава, у ствари је врло природно мотивисана: у тренуцима када живот виси о концу, бежећи од смрти, угрожена личност интуитивно се окреће извору живота, противтежи Ахерону. Колевка је одњивила и ове што чекају смрт оковани.

Оков се прво јавља као реалија: оковани су многи из „смртне групе“. Затим фигурира као сметња бекству („Не бјежи се с оковима“). Приметно је да се ова реч у првој и другој глави често понавља: Мишу Вуковићу су „ребра поломили и оковом га оптеретили“; „До Миша је Јагош „Троцки“, и он са оковом. Није му једина сметња оков...“; „До Јагоша је Милић Дринчић и он са оковом, па Радуле Меденица — држи у руци ланац свог окова“; „Не бјежи се с оковима“ — „Ти бар нијеси с оковима“. Тако само у првој сцени прве главе — седам пута, и у првој сцени друге главе — пет пута. Број дванаест постаје функционалан у хронотопу романа: по Зодијаку дванаест је завршен круг времена. То се потврђује судбином окованих — њихово се време свршило: раскивају их рафали швапских шмајсера. Оков прераста функцију лајтмотива и постаје знак безизлазности. Затим се његова функција усмерава на означавање простора романа; сваки ће бити „засужњен простор“, својеврстан оков, јер је неслобода: барака на Матешеву, каросерија камиона, вагон, Сајмиште, логор Павло Мела, радилишта под стражом. У даљем процесу семиозе оков асоцира кругове Дантеовог пакла. Сваки је паклена мука, или како наратор каже: „Побјегао сам из једног круга,

али сам прешао у други. Кругови су, чини ми се, концентрични и сва су наша ослобађања само прелажења из круга у круг — трајаће кругова докле је живота“. Универзални степен симболизације круга (колута) је — историја. Људи су у давнини „жртвовали дјецу Молоху и Астарту, с циљем да дечјом крвљу подмладе уморна божанства. Данас то чине комунисти: жртвују дјецу, понекад баш и своју, и себе да подмладе изјаловљено и уморно своје божанство: човјечанство“.

У засужњеном простору, логорском кругу, Доселићу се јављају у сновима две визије: планина и књижара. Нуклеус Планине може бити биографски: чобански, партизански, Руговска висија виђена из каросерије камиона. Други извор је дубљи и битнији: планина је слободна територија и партизанске и еласовске војске. Планина се јавља у сновима као израз жеље за бекством у слободу, према томе постаје знак духовног стања јунаковог,¹ а истовремено и знак слободе. И то максималне, које не може бити у сфери друштвене историје. Међутим, Планина из снова „не постоји на картама земљине кугле“. Зато може бити равнозначно идеал и утопија. Управо зато јунак ни у једном сну не стиже до висова који га маме и са којих би сагледао пут до циља. Зато и када је Доселић побегао на слободну територију, Планина није престала да се јавља у сновима, што значи да освојена слобода није сањана слобода. Факат што Планина личи на Ком, Дурмитор, Олимп, сугерира мисао да ниједна стварност није Она, која је ипак „од свих другачија“. Чим се човек приближи идеалу, идеал се удаљи. Јер се никад не оствари онако каква је у чежњама и плановима. Зато и Планина остаје „недостижна“, и „Пута нема, и нема никога да покаже куда је лакше за успињање“. Коначни ниво симболике Планине је природа. А у природи је све што не дотакне човекова рука — лепота. Зато „грцаво усхићење, скоро грозница и задиханост од уживања“ у јунаку трају и даље пред визијом Планине.

Књижара се такође јавља у сновима, и исти број пута. Мотивација њене појаве је многострука: Доселић је интелектуалац, коме је књига и извор спознаје света, и налада лепотом уметничког чина. Отуда и страсна чежња за књигом: „Жеђ да отворим књигу била је слична љубавном заносу“. Отуда и страшна патња што је ропство са слободом отело и књигу. Сав овај синдром исказује се димензијама књижаре и богатством њених фондова: „Захватала је цијелу горњу ивицу Вардар-трга“ и „полице су до врха пуне књига“. Предимензионира се и време: „Сву ноћ сам тамо уживао

¹ „Спознаја психе може почети од спознаје психолошких симбола, као заменика феномена, а не од феномена као заменика психичких стања“ (А. Пятигорский, *Мир символов...*, Тезисы докладов Летней школы по вторичным моделирующим системам, Тарту 1970, 65).

тражећи и купујући“. Визија књижаре се реализује перманентном градацијом: књигама се пуне *целови, торба, друга торба*; даље се налазе књиге „значајније и драже“; затим се отварају „друге просторије“ са *раритетима*. Најзад, страсни библиофил долази до открића: Стендалов пронађени роман, дешифрован пре кратког времена; Травенова аутобиографија, са географском картом пустиње у којој се скривао; не-објављене песме и дневник Едгара Поа. Као врхунац долазе „књиге за које није знао да постоје“, Лукрецијев *De hominum liberatione* и Дантеова скица са коментаром кога и зашто уводи у пакао.

Књижара, наравно, није само потиснута у подсвест жеља за књигом. Бројем књига, древних и савремених, скалом њихове вредности, именима писаца више народа и разних епоха, Књижара постаје знак *културе човечанства*.

Индикативно је, међутим, неколико подударности између визија *Планине* и *Књижаре*. Прва, „она се у сновима појављује у наставцима, као и *Планина*“. Друга, многе од књига које се помињу не постоје, као ни *Планина* на картама земљине кугле. Трећа, књиге су шифроване и да би се разумеле треба наћи „кључ шифре“, али се „никако не налази“, као ни пут до *Планине*. Четврта, „Књижара се помицала“ (и *Доселић* не може поуздано да одреди њену локацију), као што се „измицала“ и *Планина*. Подударност појављивања *Планине* и *Књижаре* сугерира откривање њихових нових семантичких конотата управо на основи подударности: и апсолутна слобода, и универзално доступна култура нису достижне, зато остају у сфери човекових тежњи (снова).

Од свих метафоричних феномена у роману најфреквентније је *сунце*. И од самог почетка је мање елеменат дескрипције, а више знак. У парадигми традиционалних симбола *сунце* персонификује *светлост* и *дан*, чиме се мотивишу у фолклору његови стални епитети — *јарко, јасно, светло, сјајно*. У *Раскиду* се појављује у почетку *фабуле чађаво сунце**; али не само од пушчаног дима, већ што је последње *сунце осуђених на смрт*. Индикативна је његова појава на *заласку судбоносног дана, „безданског дана, што се пун мртвих ваздан сурвава низ стрми зид краја свијета“*. Исто тако је значајно да *призор чађавог сунца* завршава прву главу првог поглавља симболичног наслова „Као што вазда у олуји лишће лети“. У другој глави не види се *сунце*: „За нас сигурно јесте зашло, а друго нам неће изаћи“. Трећа глава почиње тим заласком без изгревања: „Е па

* Може бити варијанта фолклорне симболике: смрт се означава потамнелим сунцем. У *Буни на дахије*, поводом сече кнезова, каже се: „Виш њих јарко помрчало сунце“. Вероватно је мотив *грасловенски*, јер у *Слову о полку Игореве* помрачење сунца прати побију Игореве војске. И у *Тихом Дону* над *Аксињиним* свежом хумком *Григорије* је угледао „црни диск сунца“.

збогом сунце!". У другом поглављу сунце је чак и у сну изгубило своје нормативне атрибуте: „Мутна вода, кисело сунце...". И треће поглавље, такође симболичног наслова, „Као њисак Блиједог коња што се понавља од постања" — почиње у овом знаку: „Пред залазак сунца стражари се узнемирише". А затим се јавља као „процмиљак свјетлости у процијепу међу капцима"; и у свитање као „трака сива и уморна", више да означава време, него да обасја сцену. Затим се у другој глави види „пруга сунца кроз кишу", коју заклања „прамен магле". Наслов четвртог поглавља „Под помрчином и несрећом..." експлицитно указује на одсуство сунца. Сада се чак и небо не види — „То што се сада види не изгледа као небо — претворило се у плочу лима ослоњену на бодљике". Последње поглавље првог дела романа почиње ноћу: воз је „сву ноћ цвилио". На Сајмишту поново „сунце виси на заласку". А поглавље се завршава фразом: „Свуд ноћ".

Упадљиво је да се сунце у целом првом делу романа види или нечим заклоњено: пушчаним димом, праменом магле, капцима, кишом, или је стално на заласку.

И други део романа наставља се у знаку симболике ноћи: „Под тамом, на дну, ријека тече...". За третман знака неоспорно је важан исказ: „Једном у несигурном освјетљењу — више сутон него зора, јер изгледа да је зора забрањена — угледао сам: све носила до носила...", који одређује ауторов однос према светлости, у принципу, консеквентно примењен у приповедању: светлост је помућена, или ускраћена, најчешће „сунце залази". Трећа глава почиње информацијом — „Пред залазак сунца...". А осма се завршава огољено простом реченицом: „Зађе сунце". Кад год може, наратор сунце не помене, а кад се ипак мора поменути сунце јонског поднебља, онда бира тренутак његовог нестајања: „Сачекао сам да се смрачи"; или га покаже посредно „свјетлост је нашла прамичак небеске паучине да се за њега закачи..."; или је обележено својством зла: „Сјенка расте — њеним рубом топи се зло иње сунца"; „Сунце све видљиво засипа ситним прахом живог креча". Ако се сцена дешава ноћу, онда месечина окрњено осветљава кутак простора: „Затекох двориште до половине обасјано мјесечином". Други део романа завршава се атрибутима суморне јесени: кишом, опалим лишћем, црним вранама, који јунака „вазда нађу кад му је зло".

Приметно смањена фреквенција сунца у нарави свакако није случајна, већ може бити или планирана у замисли, или израз уметничког интуитивног предосећања да су ропство, логори и сунце — антиподи. Поред тога, потамнела светлост може означавати робијашко самоосећање неслободе. Може бити и знак духовне метаморфозе робијаша: одвикавања

од погледа у небо, знак загледаности у приземно — у ћасе, казане, трбух, крађе. Најзад, може симболизовати предавање тамним нагонима борбе за голи живот.

Мотивисаност смањене присутности сунца у другом делу *Раскида* посведочава изузетно често његово појављивање у трећем делу романа. Сам наслов, *Изласак*, има симболичне конотате: библијски мит о изласку Израилјевог племена из мисирског ропства, и *Мртви дом* Достојевског, чија завршна глава има идентичан наслов. Много је битније што је бекство из логора на слободу означено сменом таме и сумрака — *сунчевом светлошћу*. У нарацији настаје изузетна осунчаност пајзажа, која читаоцу намеће утисак да сунце више и не залази.

На почетку трећег дела романа „Грије сунце подмлађено...“. Док се бегунци пробијају лавиринтом улица туђег града, „Напољу је сунце“. Кад су стигли до шуме, „Сунце је и даље, изгледа да је залутало и изгубило правац ка заласку“. Цитирани нараторов исказ изузетно је важан, јер означава супротност садашњих координата сунца у односу на први и други део романа, када му је доминантан положај: на заласку. Сада приповедање у целом поглављу прати сунце и завршава се информацијом: „Сунце се спушта у невидљиве равнице преко Вардара“. Поново сунце залази, али наратор хоће да нагласи разлику ситуације: употребљава други глаголски облик — „спушта се“.

Друга глава „Изласка“ почиње описом пролећа које „траје непрестано“ од јануара. Облаци се склањају „да не сметају сунцу“. Поново су Доселић, Црни и Видо у партизанској колони и док она маршује „Сунце се диже над ораницама“. У следећој, трећој, глави јунаци се „сунчају на ивици висоравни...“ После првог сукоба са Немцима, ноћу, на почетку четврте главе „Сунце је одскочило...“; а затим „Одозго припекло сунце“. И тако стално: „Бреза показује сунцу зглобове“; „Брда сунчају потиљке“; „Сунце бљешти“ над претпотопским земуницама; „Сунце пржи голети“; „Шикљају потоци сунца“; „Сунце се помамило“; док се Вујо и Гркиња чежњиво гледају — „Сунце је над свијетом“. Спасени од стрељања Грци „одједном видјеше да је сунце обасјало западна брда. Зачудише се: откуд сунце кад су га били отписали...“. Црном је Грчка „Лијепа земља, вазда сунце грије“. Али у Павло Мели није грејало, иако је у Грчкој! А у *Изласку* чак и ноћи светле: „Усред равнице ухвати нас мјесечина“; „надметање пјетлова узбуркало је мјесечину“; ноћ траје „премрежена жутим жилама мјесечине“; „пробудих се и погледах: мјесечина“; „избуљила мјесечина“. И кад мора да нестане, онда се помеша са зором: „Мјесечина се истрошила, кроз њу сипи свјетлост дана што тек треба да настане“.

У Изласку сунце и месечина су знак краја ноћи робије, знак сванућа.

Ако се неки знакови *Раскида* могу третирали као варијанте традиционалних (колевка, праг, мутна вода, матица, раскршће, сунце), други су инвентивне иновације: оков, планина, књижара, низводно и узводно, и међу њима најинвентивнији — *трава под каменом*. Док је семантика других знакова или одређена, или се конституише поступно, овај знак и настаје поступно у наративи. Прво се у Доселићевом размишљању о устанку — „Устанак су били људи, а гдје су сад?.. Гурали су Камен уз брдо, показало се да је Камен тежи него што су мислили, вратио се, смрвио их — сад су под травом и под каменом“, јављају елементи будућег знака: *трава* и *камен*. Затим од ових елемената настаје *поређење* у монологу Црног: „Сила живота тражи пут да избије и да процвјета, као трава испод камена“. Монолошки исказ прати нараторов коментар: „жељно говори о тој трави што се упреда и провлачи испод камена, тражећи пут да да цвијет. Отприлике: сви смо ми трава, а камен је насиље свако“. У коментару су именовани видови Камена — рат, држава, војска, дисциплина, герила, партија —, а Трава су увек људи. У том фокусу многозначности настаје знак. Посебно ефектно се исказује у Доселићевој елегији са Аном: „Тако је наша трава завазда остала под каменом“. А универзална денотативна вредност знака настаје из *фабуларне целине*, из ауторске и нараторове концепције историје, у којој увек постоје принуда и неслобода — „зло злу додаје човјека“. У процесу *семиозе трава под каменом* се аксиолошки поравнава са *Сизифовим Каменом*.

Број сликовитих знакова у *Раскиду* је већи и вредело би укључити у анализу *мравињак*, *чамац у олуји*, *огњени стуб*. Међутим, далеко је значајније указати на корелације знакова и функцију у конституисању нараторове слике света. Пре свега, запажамо да су знакови у сиже ситуирани по принципу контраста: *Ахерону*, *олуји*, *Бледом коњу*, контрастира *колевка*; *окову*, *трави под каменом*, *помрчини* — *сунце*; *низводном току* — *узводно пливање*; *Планини* — *Књижара*; *немачком орлу* и *четничкој кокарди* — *петокрака*. Затим примећујемо да је сиже у целини конструисан на ситуационим супротностима, које се исказују на свим нивоима његове структуре. Већ у првој сцени актери су у односу *осуђених* и *егзекутора*. У свим даљим ситуацијама — видовима *насилног сједињавања* — остају конфронтирани партизани и четници. Принуди и прози логорској контрастирају *снови о бекствима на слободу*; *уверењима* — *критичка анализа*; *доброти* — *зло*; *уравниловци* — *раздруженост елемената*; *биологизму* — *морално начело*; *машини* — *човек*. У контексту оваквих односа компонената семантичког нивоа сижеа значајан је нараторов исказ: „Стварно, све се развија у

супротностима“, као израз не само историјске неминовности, већ и прапринципа космичких закона.

Принцип супротности не карактерише једино односе знакова. Он је у суштини самих знакова и песничке слике уопште. Колевка контрастира смрти и „алату за убијање“, али садржи контраст и у себи: одгаја живот „за нова стрељања и жртве“. Шкрипа колевке најављује равнозначно и нова рађања и нова умирања. Река — Ахерон из првог дела романа, у другом је — ток живота. Тако треба разумети нараторову мисао: „... нема бога и нема доктора, само смо ја и ријека“. Управо је у реци — знаку егземпларно исказано начело супротности: „Знам ријеку на извору — ништа слично“. Исказ се може схватити као апликација Хераклитове тезе да се не може двапут загази у исту реку; и као дијалектичка концепција појава у постојању. Контрасту извора и доњег тока реке кохерентан је контраст њених имена: *Љубаштица* и *Црња*. Прво име може бити дериват од комског виси — *Љубан*, испод кога извире, али оба имена су изведена од корена: *љуб-* у значењу *диван, драг*, што се као и свака лепота мора *волети* (по архаичном облику — *љубити*). А име *Црња* је добила од замућености („крви, крви“). Извор је и по колористичким атрибутима контрастан доњем току: *модар* и *бео* од облака што се у њему огледају. Запажамо исти поступак и на нивоу тоналне објективације: на извору су „*тихи вирови*“, док у доњем току река „*туче камењем и буковима о зид друге обале*“. На крају, река се из равни дескрипције трансформише у *знак-философему*: *све је на извору другачије* — и идеја, и њени апостоли, и слобода освојена није једнака сањаној. Ово више није контраст већ ознака универзалног дијалектичког принципа.

По истом принципу су конципирани и људи. Група осуђених делује јединствено у односу на противничке групе. Али иза привида открива се унутрашње нејединство; у ствари, то су „појединци, одвојени један од другог, тако да ће сваки од њих осјетити само оно што му припада — осјетиће вреле шиљке...“ (куршума). Смрт је, дакле, *персонална*, као и живот. У ликовима је сједињено оно што су били и оно што су сада, а друга компонента мења прву и када је не укида. Доселић примећује „незгодне“ промене: „Пола тих људи не препознајем, као да су ноћу изведени, а други дошли на њихова мјеста“. Промене су дубље: „Мишо је сјенка оног Миша што је био“; атеист Јагош-Троцки сада „више вјерује у небеса, него у Маркса и Енгелса“; Обрен Тајдић „био је миран младић, ћутљив, поштен, а одједном се промијенио...“ — стражари другове да не беже и објективно помаже Немцима! Аутор генералише све промене Доселићевим одговором на иницијативу Црног да покушају

Јекство: „Не рачунај на нас овамо, *Нема никог!*“ Људи су ту, али не они који су могли да „стегну срце“, да ризикују, да запливају узводно.

Критичка свест открива исти принцип у основи нараторовог доживљаја света: спољашњег — „Цеста је иста, мора да је иста — постоји само једна, али се преконоћ промијенила, те изгледа сасвим друга“; суштине историје и људског бића: среће којима кличемо често се покажу ништавне, или се окрену у несреће; има путева што заобилазе да би стигли и има пречица што заводе у недођин; самоћа је и проклетство и степен слободе; подмукло бекство може се претворити у славу; човек је најмоћнија стваралачка снага у природи, али у природи „лијепо је све што није дотакла човјекова рука“. Атеист Доселић што дуже гледа лепоту, све „мање вјерује да је дјело слијепе природе и пуког случаја. А чије би било кад бога нема“?

Принцип супротности евидентан је и на нивоу композиције романа. Први део, *Грабуљу*, карактерише хаотичност сижејних ситуација. Метафоризација настаје на паралелизму сељачке алатке, која скупљајући откос захвата и труле границе, отровну печурку, балегу, и немачке казнене експедиције што је у исти људски буљук сатерала колашинске робијаше — комунисте, њихове тамничаре — жандарме, разоружане четнике, људе захваћене рацијом, без одређене идејне оријентације. Апсурдност ситуација изражена је нараторовим исказом: „Јесте грабуља, огромна је, у рукама је идиота, нашли смо јој се међу зупцима, вуцара нас из зла на горе“. Сви елементи исказа су метафорични и основни објекат, *грабуљу*, преображавају у симболични знак.

Други део романа, *Пржава*, супротставља првом конституисање неког реда. Факат насилне здружености диспаратних компонената присутан је и даље, те наратор мора да се послужи библијским симболом *Нојеве лађе* да би означио стање у логору: заједно су преживели логораши са Бањице, интернирци после стрељања у Краљеву, Власи, Јевреји, Црногорац са Косова, Рус са Дорћола, херцеговачки и фочански четници, назарени, криминалци — „отаџбина у праху“. Међутим, „хаос људског мравињака сређује се у колоне по пет у ред“, јављају се власт и поданици, касте. Најбитнија мотивација новог реда је „тежња да се отклони једнакост у коју нас је *Грабуља* довела“. Али логорски модел организације сав је принуда и страх, а имитирање државе — комедија. Зато се номинално значење речи пародира: *Пржава*. На нивоу композиције, међутим, *Пржава* је евидентна супротност *Грабуљи*. Принцип се консеквентно реализује.

Трећи део *Раскида*, *Излазак*, негација је оба претходна на семантичком плану, што се исказује распоредом ситуација типског значења: „дршку метле“ заменио је „грић

пушке“; жицом и стражом ограђени логор — „кућа без оградe“; духовно опустошење и морално посртање — узбудљив душевни живот. Глад је остала, нове дилеме настале, али упркос свему *Излазак* је — *излаз из бесмисла*. Сагледана као целина, композиција је кохерентна дијалектичкој триади: теза — антитеза — синтеза. Синтеза уноси превазилажење супротности: борци за слободу сада нису само бивши партизани, већ и дезертери из партизанских бригада, чак и бивши четници. Тријада, међутим, није затворен модел и синтеза законито постаје теза: у ЕЛАС-у се „половини либерала не свиђају партизанске црвене звезде са српом и чекићем“; Доселић је изгубио чар чекања: „Можда више немам шта да чекам — то слободе што ми припада већ ми је у рукама“. Колону партизанску наратор осећа као извесно ограничење слободе — „као да сам у три вреће: чета, батаљон, бригада“. Има тренутака када га ратне ситуације наводе да „замрзи из дна душе не само оне што нам с коња командују, но и оне што их пјешице слушају без поговора“. Бивши осуђеници на смрт стрељањем, сада стрељају осуђене Грке. И Доселићу се по закону асоцијативног низа јавља „наша поворка из Колашина“. Међутим, иза сродности сижејних ситуација открива се прелаз у супротност: тамо су фашисти стрељали борце за слободу, сада борци за слободу стрељају фашисте. Преокрет је обележен знаком: *сунце не тамни!*

Излазак, дакле, садржи „рационално зрно“ новог квалитета. То се нарочито исказује у понашању људи. Превазиђен је биологизам логорске фазе. Комад хлеба и главица лука које Грци дају партизанима значе „увод у навикавање да се нешто даје за *општу ствар* и да се умами у велику игру за неку промјену“. Иако глад премотава црева, она не може да укине ни наду, ни жељу да се „узида још један камен те да се поправи ружни свијет“. Људи у колони су дошли до „сознања да су нешто док су скупа, а ништавни кад су сами“, зато и са ограничењима слобода у *Изласку* је слобода вишег реда, изнад „слободе нижег реда — личне ситносопственичке“.

Превазилажење биологизма и индивидуализма извело је јунаке *Раскида* на нову сазнајно-моралну орбиту, изражену филозофомом: „Није човјек сав тамо гдје је зашивен кожом; па и кад је мртав — није сав у гробу“. Борба за нови свет, ако и буде поражена, није узалудна — „Зрачиће негде“. Тиме се људски род узноси изнад мравињака. Човек има милосрђе, а оно је као и етички закон у целини — „одметање од природе“. Кад је стигло до тог степена сазнања и моралне свести, значи и кадар је да не живи по законима природе, као мрав. Аутор га и усмерава ка томе, отварајући перспективу ка идеалу: идеји царства слободе, коју су „комунисти изабрали да баш за њу погину“. Жртва је узвишенија што су такав избор учинили добровољно. Зато самоубиство

Доселићево не затвара епилог очајањем: и његов лик ће светлети као „огњени стуб“.

Раскид се, наравно, може интерпретирати са разних аспеката и са оријентацијом на многе програмиране задатке. Међутим, истраживања и комплексних и специфичних естетичких питања имају заједничко својство: у оба типа анализе дело се исказује у целини. Саобразно овој законитости, испитивање метафоричних знакова открило је да структуру *Раскида* карактерише симболичност на свим нивоима. *Ситуације*, као основне јединице сижеа, су знаковне. *Сиже* — перманентни низ ситуација — такође се исказује низом знакова, почињући *петокраком* и *германским орлом са хакенкројцем* и завршавајући *Планином* и *сунцем*. Пошто нивои сижеа кореспондирају, знакови и принцип њихове инкорпорације понављају се; *јунаци* се такође категоришу по знаковима: *колевка*, *трава под каменом*, *низводно*, *узводно*, *огњени стуб*. Систем се репродукује и на нивоу композиције: наслови сва три дела романа су симболични. Најзад, систем знакова уткан у структуру *Раскида* изражава нараторову — ауторову филозофску концепцију света.

Милосав Бабович, Белград

ЗНАКИ В „РАЗРЫВЕ“ МИХАИЛА ЛАЛИЧА

Резюме

„Поэт мыслит образами“, писал Белинский, выдвигая таким образом *образность* в основной признак словесного искусства, отличающий художественную прозу от других вариантов литературного текста.

В повествовании романа „Разрыв“ Михаила Лалича бросается в глаза частотность символических знаков, начиная с первой страницы текста. Некоторые из них инвариантны — *конь блед, перекресток, солнце, двуглавый орел, красная звезда, серп и молот*. Некоторые наряду с традиционными значениями, открывают и новую семантическую перспективу: *река* — жизнь но река и Ахерон! *Круг* фигурирует преимущественно в семантическом поле несвободы: оковы, лагерное пространство, безысходность рабства. В парадигме символических знаков один создан Лаличем — *трава под камнем*. Она символизирует, с одной стороны, неискоренимую силу жизни, кроме того, стремление к свободе, а также и неудовлетворенные человеческие желания и неосуществленные мечты, придушение непосильным бременем исторической необходимости.

Заметно, однако, что символические знаки автором включены в конву фабулы по принципу контраста: Ахерону, грозе, апокалиптического коню, контрастирует *колыбель*; оковам, траве под камнем, тьме — *солнце*; историческим эпохам, протекающим „вниз по течению“, — события совершившиеся напекор историческим условиям; горе — книжная лавка; фашистской свастике — красная звезда. Такая расстановка знаков выявляет диалектический образ мышления автора.

Принцип контраста характеризует не только соотношения знаков, а знаки заключают в себе внутренние противоречия: скрип колыбели оглашает равнозначно будущие рождения и будущие смерти! Река на истоке чистая и именуется Любаштица, а в нижнем течении мутная и уже называется — Черная.

Принцип контраста заложен в основу композиции романа. Первой части, *Граблям*, противостоит — *Пекло*; окончатальная часть — *Выход*, является синтезом обоих предыдущих частей. Композиция соответствует диалектической триаде: тезис-анти-тезис — синтез. Триада, однако, не представляет замкнутую модель. Развитие действия, отображающего жизнь, продолжается: синтез становится тезисом, и так далее.

В итоге формируется сознание о том, что система символических знаков в романе „Разрыв“, помимо своих нормативных функций, выражает и авторское миропонимание и мироощущение.