

UNIVERZITET CRNE GORE
FILOLOŠKI FAKULTET – NIKŠIĆ

BOJANA OBRADOVIĆ

KOMPARATIVNA ANALIZA GLAVNIH
JUNAKA ROMANA *TIHI DON* M.
ŠOLOHOVA I *RATNA SREĆA, ZATOČNICI,*
DOKLE GORA ZAZELENI I *GLEDAJUĆI*
DOLJE NA DRUMOVE M. LALIĆA

DOKTORSKA TEZA

NIKŠIĆ, 2025.

UNIVERSITY OF MONTENEGRO
FACULTY OF PHILOLOGY - NIKŠIĆ

BOJANA OBRADOVIĆ

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE MAIN
CHARACTERS IN M. SHOLOKHOV'S *THE
SILENT DON* AND M. LALIĆ'S NOVELS
*WAR LUCK, PRISONERS, UNTIL THE
MOUNTAIN TURNS GREEN, LOOKING
DOWN ONTO THE ROADS*

DOCTORAL DISSERTATION

NIKŠIĆ 2025

Doktorand: Bojana Obradović

Datum rođenja: 19. 11. 1983.

Naziv završenog studijskog programa: SP za srpski jezik i južnoslovenske književnosti

Mentor: prof. dr Tatjana Jovović, redovni profesor na Filološkom fakultetu UCG

Članovi komisije: prof. dr Kornelija Ičin, doc. dr Olga Vojičić Komatina

Datum odbrane:

Naziv doktorskih studija: Nauka o književnosti

Naslov doktorske disertacije: Komparativna analiza glavnih junaka romana *Tihi Don* M. Šolohova i *Ratna sreća, Zatočnici, Dokle gora zazeleni* i *Gledajući dolje na drumove* M. Lalića

Rezime: Ključna i polazna tačka poredbenog istraživanja romana *Tihi Don* M. Šolohova i Lalićeve ratne tetralogije (*Ratna sreća, Zatočnici, Dokle gora zazeleni, Gledajući dolje na drumove*) jesu njihovi glavni junaci kao dio revolucionarnog i herojsko-patrijarhalnog koncepta svijeta čijem ostvarenju doprinose, ali čije neprikosnovene vrijednosti istovremeno preispituju, problematizuju i dovode u pitanje. U analitičko-sintetičkom istraživanju, koje se zasniva na metodologiji tipoloških analogija, bavimo se pitanjima ratne tematike, dijalektikom stvarnosti, istorije i umjetnosti, dehumanizujućim sistemom civilizacijskog zla i tragičnom slikom svijeta i dokazujemo da je u romanima Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića problematizovan odnos prema herojskom društveno-kulturnom poretku, i to kroz postupke glavnih junaka i kroz njihove dileme po pitanju patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi u strogim modelima kulture kakve su kozačka i crnogorska i u tragičnoj slici svijeta koja je obilježena stradanjem. Analizu vršimo sa komparativnog aspekta i nastojimo da ispitamo matricu na kojoj su likovi modelovani, a koja ujedno otkriva i njihovu poziciju u patrijarhalnom i herojskom modelu svijeta. Posebno težište je na ispitivanju društveno-istorijske uslovljenosti konstituisanja likova, odnosno na ispitivanju semantičkih veza, koje se uspostavljaju unutar porodičnih i socijalnih kodova u kojima se likovi strukturiraju, što rezultira širim vrednosnim sudovima. Oslanjajući se na dostignuća strukturalističke i semiotičke škole, kao i na istraživanja književnih teorija koja se bave proučavanjem likova i njihovih uloga u društvenom i kulturnom prostoru, analiziramo značenje i mjesto Šolohovljevih i Lalićevih junaka iz ugla njihovog učestvovanja u pojedinim radnjama. Dakle, u skladu sa metodologijom stilsko-tipoloških analogija, koja se zasniva na ideji da je *uporedno proučavanje važno zato što omogućava da se odrede opšte zakonitosti književnog razvoja u njegovoj društvenoj uslovljenosti, a istovremeno i nacionalna specifičnost onih književnosti koje su predmet poređenja* (Žirmunski, 1961) u disertaciji „Komparativna analiza glavnih junaka romana *Tihi Don* M. Šolohova i *Ratna sreća, Zatočnici, Dokle gora zazeleni* i *Gledajući dolje na drumove* M. Lalića” istražujemo specifičnosti i razlike dvaju glavnih junaka istorijskih tipova romana Mihaila Šolohova i Mihaila Lalića, u čijim se

odnosima sa drugim likovima, sa prostorom i vremenom u određenim društveno-istorijskim i ideološkim okolnostima ostvaruje ideja o tragičnoj slici svijeta.

Ključne riječi: M. Šolohov, M. Lalić, ratna tetralogija, glavni junaci, junak-dejstvovalac, tragični junak, stilsko-tipološke analogije, međuknjiževne zajednice, roman-epopeja, istorijski roman

Naučna oblast: Nauka o književnosti

Uža naučna oblast: Komparatistika, lalićologija, šolohovologija

Doctoral studies title: Literary science

Doctoral dissertation title: Comparative analysis of the main characters in M. Sholokhov's novel *The Silent Don* and M. Lalić's novels *War Luck*, *Prisoners*, *Until the Mountain Turns Green*, *Looking down onto the Roads*

Summary: The key and starting point of the comparative research of M. Sholokhov's novel *Silent Don* and Lalić's war tetralogy (*War Luck*, *Prisoners*, *Until the Mountain Turns Green*, *Looking Down onto the Roads*) are their main characters as part of the revolutionary and heroic-patriarchal concept of the world, to whose realization they contribute, but whose inviolable values they simultaneously inquire, problematize and question. In an analytical-synthetic research, based on the methodology of typological analogies, we deal with issues of war themes, the relationship between reality, literature and art, the mechanism of civilizational evil, and the tragic picture of the world, thus proving that in the novels of Mikhail A. Sholokhov and Mihailo Lalić, the relationship towards the heroic socio-cultural order is problematized, through the actions of the main characters and through their dilemmas regarding patriarchal, customary and newly established norms in strict cultural models such as the Cossack and Montenegrin ones, and in the tragic picture of the world, marked by suffering. The analysis is carried out from a comparative perspective and tries to examine the matrix on which the characters are modeled, which also reveals their position in the patriarchal and heroic model of the world. A special focus is on examining the socio-historical conditioning of the character constitution, that is, on examining semantic connections established within the family and social codes in which characters are structured, resulting in broader value judgments. Relying on the structuralist and semiotic schools' achievements, as well as on research into literary theories that study characters and their roles in social and cultural space, we analyze the meaning and place of Sholokhov's and Lalić's heroes from the perspective of their participation in individual actions. Therefore, in accordance with the methodology of stylistic-typological analogies, based on the idea that comparative study is important because it allows us to determine the general laws of literary development in its social conditioning, and at the same time the national specifics of those literatures that are the subject of comparison (Zhirmunsky, 1961), in the dissertation "Comparative analysis of the main characters in M. Sholokhov's novel *The Silent Don* and M. Lalić's novels *War Luck*, *Prisoners*, *Until the Mountain Turns Green*, *Looking down onto the Roads*", we investigate the specificities and differences of the two main characters in the

historical types of novels by Mikhail Sholokhov and Mihailo Lalić, in whose relationships with other characters, with space and time in certain socio-historical and ideological circumstances, the idea of a tragic picture of the world is realized.

Keywords: M. Sholokhov, M. Lalić, war tetralogy, main characters, hero-actor, tragic hero, comparative research, stylistic-typological analogies, inter-literary communities, epic novel, historical novel

Scientific field: literary studies

Specific scientific field: comparative literature, lalićology, sholokhovology

PREDGOVOR

Jedna književnost ili jedna nacija ne razvijaju se, kao ni organizam neke životinje, u osami, odvojene od susjednih nacija i književnosti. Proučavanje jednog živog bića velikim dijelom predstavlja proučavanje odnosa koji ga povezuju sa susjednim bićima, i svakojakih uticaja koji nas okružuju kao kakvom nevidljivom mrežom¹, Ž. Tekst, Uporedna istorija književnosti

U održivost ove kosmopolitske tvrdnje jednog od utemeljivača akademske komparatistike Žozefa Teksta, koju smo odabrali za moto našeg Predgovora imajući u vidu mogućnosti sinteze nacionalnog i internacionalnog pristupa djelu, uvjerali smo se tokom rada na doktorskoj disertaciji u kojoj smo se bavili komparativnom analizom glavnih junaka romana *Tihi Don* Mihaila A. Šolohova i ratne tetralogije Mihaila Lalića koju čine romani *Ratna sreća*, *Zatočnici*, *Dokle gora zazeleni* i *Gledajući dolje na drumove*. Da je vrijeme tradicionalnih književnoteorijskih istraživanja koja se oslanjaju na jednu nacionalnu književnost prošlo potvrđuju mnogi istraživači koji su saglasni u ocjeni da se „književni fenomen tek može razotkriti u njegovoj složenoj dijalektici nastajanja i u slojevitoj strukturi koja je uvijek integralna” (Pogačnik 1990: 205). Naša ideja se zasnivala na namjeri da, u kontekstu ratne tematike i istraživanja o tome kako složena istorijska previranja utiču na pojedinca u nacionalno različitim kulturnim modelima, uporedimo djelo pisca crnogorske književnosti (iza kojeg je ostala impozantna književna građevina na kojoj se zasniva čitava naučna oblast *lalićologija*) sa onim koji pripada većoj književnoj zajednici, pri čemu smo uzeli u obzir nastojanje savremene komparatistike koja je „s oduševljenjem zakoračila na tle ‘malih’ jezika i ‘drugih’ književnosti, i pokrenula projekat komparatistike kao ‘laboratorije za istraživanje margina’” (Marčetić 2015: 17). Dakle, vođeni idejom da je proučavanje djela

¹ *L'histoire comparée des littératures*, 14.

manje nacionalne književnosti u širim internacionalnim okvirima preduslov razumijevanja koje je obilježeno novim percepcijama i oslanjajući se na niz stilsko-tipoloških podudarnosti koje su preduslov komparacije, odlučili smo se za uporednu analizu ratne tetralogije Mihaila Lalića² sa romanom *Tihi Don* Mihaila A. Šolohova, dakle - za komparaciju dvaju književnika koji su kao predstavnici crnogorske i ruske književnosti ratne tematike bili predmet proučavanja ne samo montenegrizike, rusistike i slavistike (o čemu svjedoči obimna bibliografska građa), već su, zahvaljujući estetskom kvalitetu svog djela u kojem su se bavili temama revolucionarnih i društvenih vrijednosti, zaslužili mjesto u nauci o književnosti kao istaknuti predstavnici širih književnih zajednica, evropskih i svjetskih. Reprezentativnost njihovog djela im je omogućila dobijanje značajnih književnih nagrada, M. Šolohovu Nobelove nagrade za književnost, a M. Laliću Njegoševe, NIN-ove i drugih nagrada. O Šolohovljevom književnom djelu postoji obimna književno-istorijska, teorijska i kritička literatura, u kojoj posebno mjesto imaju književnonaučne i lingvističke monografije, studije i ogledi sljedećih proučavalaca: I. Ležnjeva, L. Jakimenka, A. Vaclavika, B. Dejredžijeva, V. Petelina, K. Prijme, V. A. Kovaleva, A. Hvatova, R. Prajsa, A. Kalinina, A. Sofronova, F. Birjukova, V. Sobolenka, A. G. Makarova, F. Kuznjecova, I. B. Kargine, L. Zaleskaje, I. Žukova, L. Kolodnija, S. I. Suhihog, S. E. Makarove, S. Semenov, A. T. Lipatova, A. A. Dirdina, V. Osipova, G. S. Jermolajeva, V. N. Zapevalova, I. Cicenka, N. Jeršove, E. Gerasimove, G. Kjetsa, S. Gustavsona, B. Bekmana, S. Gila, N. Kornienko, D. Nedeljковиća, V. Minića, I. Hergešića, V. Vuletića, B. Kosanovića, D. Moračića, B. Čovića, V. Minića, M. Babovića, Đ. Randelja, M. Vulina, R. Ivanovića i mnogih drugih. O Lalićevom književnom djelu takođe postoji obimna književno-istorijska, teorijska i kritička literatura. Prva posebna izdanja o djelu ovog pisca pojavila su se 1965. godine (*Mihailo Lalić: povest o ljudskoj hrabrosti* Miloša Bandića i *Junak z Lelejske gore: srećanje z Mihailom Lalićem* Janeza Doklera), a posebno mjesto u literaturi o ovom piscu imaju književnonaučne i lingvističke monografije, studije i ogledi: M. Ćorca, B. Popovića, A. Petrova, V. Tognera, M. Babovića, R. V. Ivanovića, V. Minića, K. Pižurice, J. Subotić, S. Garonje, R. Cerovića, Z. Jestrović, B. Jelušić, L. Tomić, T. Bečanović, F. Hasanbegović, N. Jovović, T. Živaljević-Velički, P. Rmuša, M. Vulevića i drugih.

² Iako je bibliografska građa o djelu Mihaila Lalića bogata, tragova komparativnog proučavanja u kojem je njegovo djelo poređeno sa djelima pisaca drugih nacionalnih književnosti u književnoj kritici nalazimo jako malo. Smatramo da je njegovo stvaralaštvo potrebno detaljnije osvijetliti iz komparativističke perspektive i u okvirima širim od južnoslovenskog, pa bi stoga ovo bila prva doktorska disertacija u kojoj je književno ostvarenje crnogorskog i južnoslovenskog pisca Mihaila Lalića, konkretno njegova ratna tetralogija, uporedno proučavano sa djelom koje dolazi iz znatno veće, ruske, književnosti, tj. sa djelom nobelovca Mihaila A. Šolohova.

U kontekstu slavističkih komparatističkih istraživanja mi smo pažnju usmjerili na uporednu analizu glavnih junaka, koji predstavljaju kompozicione ose romana čija tematika i motivika su vezane za događaje velikih svjetskih sukoba u kojima se preispituje položaj pojedinca u odnosu na složena društvena previranja. Sve vrijeme istraživanja nastojali smo da ostanemo u analitičko-sintetičkom krugu istraživanja posvećenom pretpostavci da je u romanima Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića problematizovan odnos prema herojskom sociokulturnom poretku kroz postupke glavnih junaka i kroz njihove dileme po pitanju patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi u strogim modelima kulture kakve su kozačka i crnogorska i u tragičnoj slici svijeta koja je obilježena stradanjem. Imajući u vidu ono što Karl Popper tvrdi u knjizi *Objektivno saznanje*, da se *rast saznanja sastoji u modifikaciji prethodnog saznanja*, svoje istraživanje smo započeli upoznavanjem sa desetinama monografija, studija, ogleda i rasprava vodećih šolohovologa i lalićologa čija dostignuća su obilježila literaturologiju, ali smo takođe vodili računa o inovaciji književnonaučnog modela koji smo mi primijenili. Dakle, trebalo je izbjeći parafraziranje i ponavljanje istraživača koji su se bavili stvaralaštvom ovih pisaca, što je naročito izazovno bilo u slučaju djela M. Šolohova s obzirom na bogatu bibliografsku građu i na našem i na stranim jezicima o romanu *Tihi Don*, dok je u slučaju ratne tetralogije M. Lalića bilo lakše s obzirom na manje tragova u kritici objedinjenog tumačenja ova četiri romana koja su bila naš predmet istraživanja (nijesmo jedini koji smatramo da Lalićeva ratna tetralogija nije dovoljno iščitana). S druge strane, pokazalo se opravdanim ono što je Gadamer rekao o tome da je *svako saznanje kao mogućnost razumijevanja istorijski uslovljeno, pa prema tome i istorijski ograničeno*, što u kontekstu Jausove teorije recepcije implicira da „književnost i umetnost postaju konkretan istorijski proces tek zahvaljujući posredujućem iskustvu onih koji njihova djela prihvataju, u njima uživaju ili o njima sude, te ih na taj način priznaju ili odbacuju, odabiraju ili zaboravljaju, i tako tvore tradicije” (Jaus 1978: 29). To znači da je naše saznanje ograđeno našim istorijski uslovljenim horizontom očekivanja i da se „istorija delovanja nekog teksta ili dela ogleda, prema tome, u onom neprekidnom stapanju horizonata od jednog interpretatora do drugog” (Konstantinović 1978: 18). Slijedeći principe savremene nauke o književnosti i njene metodologije, u komparatističkom ključu smo razmatrali: a) ratnu tematiku i problematiku, b) dijalektiku stvarnosti, istorije i umjetnosti, c) dehumanizujući sistem civilizacijskog zla i d) tragičnu sliku svijeta u djelima *Tihi Don*, *Ratna sreća*, *Zatočnici*, *Dokle gora zazeleni* i *Gledajući dolje na drumove*, pri čemu smo došli do zaključka da su pisci na primjeru sudbina povlašćenih junaka, Grigorija P. Melehova i Peja V. Grujovića, u hronotopu epsko-ratničkog modela svijeta i na primjeru njihovih sumnji u

takav model umjetnički vrednovali i prevrednovali doba ratova i revolucija, u cilju stvaralačkih namjera sadržanih u središnjoj ideji da je *opis rata* zapravo njihova simbolička odbrana mira.

Tokom izrade doktorske disertacije svoja zapažanja i zaključke smo prezentovali na naučnim skupovima i konferencijama organizovanim u Crnoj Gori, Srbiji, Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Poljskoj, što je rezultiralo objavljivanjem sljedećih naučnih radova:

- *Komparativno proučavanje književnosti - istorijski okvir*, „Post Scriptum”, Pedagoški fakultet, Univerzitet u Bihaću, No. 15, 2025. (u pripremi);
- *Lalićev homo heroicus u odnosu stvarnosti, istorije i mita: kriza identiteta i rađanje zoon politikona* u Zborniku radova „Sarajevski filološki susreti 7”, Bosansko filološko društvo, Sarajevo, 2025, str. 251-267;
- *Tri tipa ženskih likova u konceptu patrijarhalnog kulturnog koda u Šolohovljevom romanu Tihi Don*, „Književna smotra”, Vol. 56, No. 212(2), 2024, str. 73-91.
- *Lalićeva ratna tetralogija: epska panorama o Crnoj Gori (Ratna sreća, Zatočnici, Dokle gora zazeleni, Gledajući dolje na drumove)*, „Glasnik”, br. 30/2024, god. XXVII, str. 110-125.
- *Incidentnost glavnih likova romana M. Šolohova i M. Lalića (Tihi Don, Ratna sreća, Zatočnici, Dokle gora zazeleni i Gledajući dolje na drumove)* u Zborniku radova „Slowianszczyzna dawniej i dzis - jezyk, literatura, kultura. Monografia ze studiow slawistycznych VI”, Wroclaw, 2024, str. 379-387;
- *Lalićeva Crnogorska rapsodija*, Pogovor tetralogiji romana „Crnogorska rapsodija”, str. 369-383, CID, ZUNS, Podgorica, 2023.
- *Lalićevi razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, Pogovor knjizi *Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima* Mihaila Lalića, str. 533-543, CANU, Podgorica, 2023.
- *Veliki mehanizam civilizacijskog zla u romanu Dokle gora zazeleni Mihaila Lalića u „Njegoševi dani 9”*, Zbornik radova, str. 337-345, Nikšić: UCG, Filološki fakultet, 2023.

Sažetak na engleskom jeziku:

In the context of Slavic comparative research, we have focused our attention on a comparative analysis of the main characters in the novels *Silent Don* by Mikhail Sholokhov and *War Luck, Prisoners, Until the Mountain Turns Green* and *Looking down onto the Roads* by Mihailo Lalić. The main characters, Grigory P. Melekhov and Pejo V. Grujović, represent the compositional axes of the novels, the themes and motifs of which are related to the events of major world conflicts in which the position of an individual is being questioned in relation to complex social upheavals. Throughout the work, we have tried to remain within the analytical-synthetic scope of research, committed to the assumption that in these works by M. Sholokhov and M. Lalić, the attitude towards the heroic socio-cultural order has been problematized through the actions of the main characters and through their dilemmas regarding patriarchal, custom-related and newly established norms in strict models of culture such as the Cossack and Montenegrin ones, and in a tragic portrayal of the world, marked by suffering.

SADRŽAJ

UVOD	1
I KOMPARATIVNO PROUČAVANJE KNJIŽEVNOSTI – TEORIJSKI OKVIR	10
1. Promjena metodološke paradigme i modifikacija kanona u kontekstu <i>demokratizacije književnosti</i> kroz tri talasa komparativnog proučavanja	10
2. Komparativna književnost: pojam upoređivanja i poredbeno proučavanje slovenskih književnosti	16
2.1. Komparativno istraživanje likova	19
II RATNA TEMATIKA MIHAILA A. ŠOLOHOVA I MIHAILA LALIĆA	27
1. Stilsko-tipološke analogije u herojsko-revolucionarnom modelu svijeta u romanima <i>Tihi Don, Ratna sreća, Zatočnici, Dokle gora zazeleni</i> i <i>Gledajući dolje na drumove</i>	27
2. Glavni likovi kao kohezioni element razuđenog pripovijedanja saznanog karaktera	47
2.1. Grigorije P. Melehov: tačka gledišta glavnog junaka u heterodijegetičkoj pripovjedačkoj situaciji	53
2.2. Pejo V. Grujović: „Crnogorska rapsodija“ o ratu iz perspektive homodijegetičkog pripovjedača	69
III DIJALEKTIKA STVARNOSTI, ISTORIJE I UMJETNOSTI	89
1. Odnos književnosti i stvarnosti u Šolohovljevom i Lalićevom istorijskom tipu romana	89
2. Uloga <i>junaka dejstvovaoca</i> u umjetničkom prevrednovanju stvarnosti	108
2.1. Grigorije P. Melehov – junak sklon incidentu i kritika patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi	109
2.2. Pejo V. Grujović – junak-skeptik i kritika patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi	124
IV DEHUMANIZUJUĆI SISTEM CIVILIZACIJSKOG ZLA	138
1. Filozofija zla u kontekstu ratne tematike	138
2. Fenomen zla u Šolohovljevoj i Lalićevoj manihejskoj slici svijeta	145
2.1. Grigorije P. Melehov: sudbina običnog čovjeka u mehanizmu nasilja	158
2.2. Pejo V. Grujović: o propadanju plemenskog čovjeka iz perspektive dualistički oblikovane svijesti	169
V ŠOLOHOVLJEVA I LALIĆEVA TRAGIČNA SLIKA SVIJETA	187
1. Fenomen tragičnog u djelima Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića	187

2. Tragični junak Grigorije Pantelejevič Melehov.....	197
2.1. Tri tipa ženskih likova u konceptu Šolohovljevog tragičnog modela svijeta.....	208
3. Tragični junak Pejo Vučkov Grujović	221
3.1. Ženski likovi u konceptu Lalićevog tragičnog modela svijeta	240
ZAKLJUČAK	257
LITERATURA	280
PRILOZI	291

UVOD

Komparativna književnost je vrsta proučavanja koja se zasniva na procesu upoređivanja dvaju ili više djela iz nacionalno različitih književnosti, ili književnosti i druge umjetnosti ili oblasti, a termin je skraćeni oblik sintagme „komparativno proučavanje književnosti“ („comparative study of literature“). Ova disciplina, čiji se akademski status veže za historičara francuske književnosti Abela Fransa Vilmena koji je u periodu 1828/1829. održao niz predavanja na Sorboni o uticaju francuskog duha na englesku književnost, prošla je dugačak i složen put od *prvog talasa* u kojem se njeguje spoljašnji (pozitivistički) pristup djelu, preko *drugog* koji insistira na unutrašnjem (formalističko-strukturalističkom) pristupu do *trećeg talasa* u kojem se književnost izučava interdisciplinarno u vanknjiževnim kontekstima i ne samo u okviru tradicionalnog komparatističkog kanona, nego u okviru šire cjeline sastavljene od mnogo zasebnih manjih kanona (koji čine *ženski kanon*, *queer kanon*, *postkolonijalni kanon* i drugi). Kao način istraživanja podrazumijeva postupak poređenja u kojem se utvrđuju sličnosti i razlike „sa osnovnim zadatkom da prouči pojave koje iz jedne književnosti prelaze u drugu (*proučavanje genetskih veza*, *kontaktologija*) ili koje u istovetnom ili sličnom obliku zatičemo u nekoj drugoj književnosti, a da po svemu sudeći nije bilo nikakvih veza (*proučavanje tipoloških analogija*) i kao treće, kako pojedine pojave iz književnosti odražavaju slične pojave u drugim umetnostima i, uopšte, u drugim manifestacijama ljudskog duha i u drugim čovekovim aktivnostima (...) a ova se oblast istraživanja obuhvata pod nazivom *interdisciplinarnih (ili transliterarnih) povezanosti*“ (Živković 2011: 899).

Svi uvodi u komparativnu književnost na pitanje *šta se i kako može upoređivati* nude slične odgovore: da je nužno da upoređeni predmeti imaju neku zajedničku specifičnost i nešto različito, da se u tom postupku mora izbjeći tzv. *lov na književne paralele* (jer neka tematska i motivska sličnost ne moraju biti dovoljne za komparativno istraživanje) i da su književne teorije nezaobilazan alat u tom poduhvatu, jer komparatistika bi se bez teorije odvijala u obliku impresionistički neformalne recepcije. U komparatističkom istraživanju različitih pojava u književnosti, koje može biti usmjereno na istraživanje kontaktnih i genetskih veza i uticaja, stilsko-tipoloških analogija ili interdisciplinarne povezanosti, osnovni zadatak je, dakle, utvrditi

da paralela postoji, odnosno da možemo odabrati dobru *polaznu tačku* (*ansapunkt*), tj. *zajednički imenitelj* kao važan problem na koji se treba usredsrediti i pažljivo ga proučiti i ispitati.

Komparativna metoda kao osnovna tehnika komparatistike podrazumijeva nekoliko koraka, koji uslovljavaju uspješnost istraživanja i omogućuju da se komparatista ne zadrži na samom poređenju, nego da izvede dalje zaključke, tj. obezbijedi naučnu sintezu: „...glavna osnova za poređenje je geografska celina, usredsređenost na međunarodne i interkulture književne odnose poznate istraživaču ili skupini istraživača; potom se, nakon upoznavanja sa tradicijom tumačenja, utvrđuju 'simboli', 'činjenice', 'komparable', fenomeni koji će se porediti; sledi istraživanje diferencirajućih klasifikacija i tipologija; naposljetku, dolazi potvrđivanje, ili opovrgavanje ranije uspostavljenih kriterijuma za poređenje“ (Stojanović-Pantović, Kosanović 2011: 202).

U jezički, nacionalno, vremenski, rodovski, žanrovski i tematski raznovrsnom književnom makrosistemu prirodno je da nacionalno različite, ali jezički, vremenski, geografski ili poetički srodne književnosti pružaju obilje mogućnosti za istraživanje kako genetskih i kontaktnih veza, tako i brojnih stilsko-tipoloških analogija koje proizilaze iz sličnih društveno-istorijskih okolnosti u kojima su ta djela nastajala. Kada je riječ o kompleksu slovenskih književnosti, moguće je konstruisati tri književne zajednice, zapadnoslovensku, istočnoslovensku i jugoslovensku/južnoslovensku, a „pojedine nacionalne književnosti, zatim mnoga djela, važnije opuse, književne skupine, vrste i žanrove, potrebno je uvijek promatrati i kao dijelove ‘međuknjiževnog procesa’ spomenutih zajednica” (Kovač 2011: 56). To nas je podstaklo na istraživanje veza između dviju slovenskih književnosti, crnogorske i ruske, na primjeru romana koji su se u okviru realističke književne tradicije bavili temom rata (*Tihi Don* Mihaila A. Šolohova³ i ratna tetralogija Mihaila Lalića⁴ koju čine romani *Ratna sreća*, *Zatočnici*, *Dokle*

³ Mihail Aleksandrovič Šolohov je jedan od najznačajnijih proznih pisaca ruske književnosti XX vijeka. U poređenju sa drugim autorima nije napisao mnogo, ali djela koja je stvorio su od neprolazne vrijednosti, što potvrđuju i prevodi na sve poznatije jezike svijeta, kao i Nobelova nagrada za književnost 1965. godine. Prema obrazloženju Nobelovog komiteta Švedske akademije nauka, pisac se nagrađuje „za umjetničku snagu i istinitost kojima je u svojoj donskoj epopeji opisao jednu istorijsku epohu iz života ruskog naroda”.

Najznačajnija Šolohovljeva djela su: *Donske pripovijetke* (Донские рассказы, 1926), romani *Tihi Don* (Тихий Дон, 1928. štampana prva dva toma, 1932. godine treći, a 1940. četvrti) i *Uzorana ledina* (Поднятая целина, 1932. štampan prvi tom, a 1959. drugi), pripovijetka *Čovjekova sudbina* (Судьба человека, 1957) i nezavršeni roman *Oni su se borili za otadžbinu* (Они сражались за родину, prve glave štampane 1943). Prve svoje pripovijetke je objavio 1924. godine u sovjetskim novinama i časopisima, a 1925-1926. ih je štampao u dvijema zbirkama pripovijedaka - *Donske pripovijetke* (Донские рассказы) i *Azurna stepa* (Лазаревая степь).

gora zazeleni i Gledajući dolje na drumove). Brojne genetičke (zasnovane na pripadnosti srodnim jezicima) i stilsko-tipološke veze (zasnovane na tematskim, motivskim i stilskim paralelizmima) uputile su nas na komparatistički koncept kao model istraživanja teme rata na primjerima tragičnih sudbina glavnih junaka ovih romana, koje u krajnjoj sintezi na komparatističkoj osnovi ukazuju na globalnu ideju o univerzalnoj sudbini bilo kojeg pojedinca u kataklizmi ratnog stradanja.

U komparativnom izučavanju Šolohovljevog i Lalićevih djela koja pripadaju nacionalno različitim književnostima, ali problematizuju temu istih ili sličnih velikih svjetskih sukoba i složenih ideoloških i društvenih previranja, treba krenuti od osobenosti koje su izraz književno-nacionalnog i filozofije i psihologije stvaranja pisaca da bi se utvrdio karakter interferencija do kojih dolazi kada se sretnu dvije strukture kontstituisane u okviru srodnih poetičkih, društvenih i historijskih, ali i kulturoloških prilika. Šolohovljevo i Lalićevo stvaranje u okviru socijalističkog, kritičkog i integralnog realizma usmjerava istraživanje na slične društvene vrijednosti u okviru

Autorstvo njegovog najpoznatijeg djela *Tihi Don*, koje govori o kozacima na Donu u Prvom svjetskom ratu i građanskoj revoluciji je više puta osporavano. Predstavnici sovjetske dogmatske, proleTERSKE književnosti su iznijeli sumnje da je Šolohov plagirao roman uzevši rukopis od nekog bjelokozačkog oficira, ali klevetu je opovrgao Sud spisateljske časti na osnovu podnijetih autografa. Glasine koje su osporavale autorstvo *Tihog Dona* su navele skandinavski autorski tim (Geir Kjetsaa, Sven Gustavsson, Bengt Beckman, Steinar Gil: *The Authorship of the Quiet Don*, 1984) da testira hipotezu pomoću kompjuterske analize koja je takode dokazala da je autor ovog romana Mihail Šolohov. Prilog otklonu svake sumnje vezane za autorstvo *Tihog Dona* predstavlja fototipsko izdanje povodom stogodišnjice piščevog rođenja: *Михаил Шолохов Тихий Дон - Руконис (Книга первая и Книга вторая)*, Институт для мировой литературы РАН, Москва - Киев - Париж, 2005.

⁴ Mihailo Lalić je rođen 7. oktobra 1914. godine u selu Trepča kod Andrijevice. Nasilac je niza ratnih i mirnodopskih odlikovanja, a za društveni i književni rad dobio je mnoge nagrade, među kojima su: Saveza književnika Jugoslavije, Trinaestojulsku nagrada Crne Gore (tri puta), Njegoševa nagrada, NIN-ova nagrada, Goranova nagrada, Nagrada Skender Kulenović i druge. Lalićev opus čine rodovski i žanrovski različita djela. Objavljivao je poeziju, pripovijetke, romane, drame, scenarija, putopise, reportaže, eseje, polemike i kritike. Djela su mu adaptirana za radio, televizijsko, filmsko i scensko izvođenje, a prevedena su na ruski, francuski, njemački, engleski, ukrajinski, danski, češki, slovački, rumunski, albanski, turski, mađarski, slovenački, makedonski, poljski, jermenski, litvanski, bugarski i druge jezike. Njegov opus čine: zbirke pripovijedaka – „Izvidnica“ (1948), „Prvi snijeg“ (1951), „Na Tari“ (1952), „Na mjesecini“ (1958), „Gosti“ (1967), „Posljednje brdo“ (1967); zbirka pjesama „Staze slobode“ (1948); knjiga putopisa i reportaža „Usput zapisano“ (1952); romani – „Svadba“ (1950), „Zlo proljeće“ (1953), „Raskid“ (1955), „Lelejska gora“ (prva verzija 1957, druga 1962. godine), „Hajka“ (1960), „Pramen tame“ (1970), „Ratna sreća“ (1973), „Zatočnici“ (1976), „Dokle gora zazeleni“ (1982), „Gledajući dolje na drumove“ (1985), „Odlučan čovjek“ (1990) i „Tamara“ (1992); drame „Dani mržnje“ (1984) i „Porazeni“ (1989); tri knjige fragmentarne proze – „Prelazni period“ (1988), „Sam sobom“ (1989) i „Prutom po vodi“ (1992); i posthumno objavljene: zbirka pripovijedaka „Opraštanja nije bilo“ (1994), autobiografski zapisi „Epistolae seniles (Staračke poslanice)“ (1995), izbor iz intervjua „Pipavi posao spisatelja (Razgovori o knjigama)“ (1997), „Lalićeve pjesme i poeme u prvoj fazi stvaranja (sveske 1 – 2)“ (2021) i „Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima“ (2023).

kojih nastaju njihova djela, pa pored podudarnosti u tematici i motivici, nailazimo i na strukturalna prožimanja, pri čemu nam nije cilj da izjednačavamo književne postupke, već da naglasimo značenjsku polivalenciju tekstova, jer: „Tendencija suvremenog analitičkog postupka nije u tome da se razlika podvede pod isto, jer bi se samim tim poništila polivalencija, nego da se preko sličnosti reljefnije dobiju osobitosti teksta ili skupine tekstova, njihova posebnost” (Peleš 1983: 27-28).

Rezultat komparativnog pristupa koji je zasnovan na metodologiji tipoloških analogija u istraživanju djela Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića doprinosi razumijevanju interliterarnog procesa u kojem se stvara umjetnički model zasnovan na univerzalnom prikazu rata kao velikog mehanizma zla, u kojem su kompozicione ose glavni junaci čije tragične sudbine i polemičan odnos prema ustaljenim obrascima ponašanja otkrivaju svu složenost položaja običnog čovjeka u historijskim kataklizmama. U vezi sa uvijek aktuelnim istraživanjem književnih likova, čini nam se opravdanom tvrdnja Umberta Eka koji kaže: „Likovi migriraju. Možemo davati istinite iskaze o književnim likovima jer je ono što im se dešava zabeleženo u tekstu, a tekst je nalik na muzičku partituru (...) Međutim, književnim likovima - ne baš svima - dešava se da odlutaju iz teksta u kome su rođeni i nasele se u nekoj teško odredivoj oblasti univerzuma. Narativni likovi se, ako imaju sreće, sele od jednog teksta do drugog, ali i oni što u seobe ne kreću nisu ontološki različiti od svoje srećnije braće; jednostavno, nisu imali uspeha i nismo se njima više bavili” (Eko 2017: 14).

Teorija interliterarnog procesa, koju je razvio slovački teoretičar književnosti Dionis Đurišin i koja objašnjava da su se kroz istoriju svjetske književnosti formirale heterogene i promjenama podložne formacije - „međuknjiževne zajednice” (specifične pojave u odnosu na nacionalnu književnost, a opšte u odnosu na svjetsku), može dodatno rasvijetliti odnos Šolohovljevog i Lalićevog djela u odnosu na nacionalne, slovenske i šire književne zajednice kojima pripadaju. Dakle, u odnosu na različite faktore (poetičke, nacionalne, jezičke, geografske, idejne i druge) djelo Mihaila Lalića, osim kao dio crnogorske književnosti, možemo razmatrati i kao dio južnoslovenske, a zatim i *slovenske međuknjiževne zajednice*, kao što djelo Mihaila A. Šolohova razmatramo kao dio ruskog i poliliterarnog sovjetskog sistema, a zatim kao dio istočnoslovenske i takođe *slovenske međuknjiževne zajednice*. Uočavajući u tim književnim

sistemima, kojima oba pisca pripadaju, *preplitanje književno-istorijskih funkcija i stvaranje specifičnih međuknjiževnih odnosa*, a takođe i *dijalektičko jedinstvo međuknjiževnog procesa* polazimo od pretpostavke da „integracija među književnim pojavama ne teži njihovoj unifikaciji (...) potiranju specifičnosti i originalnosti, nego naprotiv - njihovom uzajamnom jačanju upravo kao samosvojnih fenomena i procesa” (Đurišin 1991: 18).

Komparativna analiza filozofije i psihologije stvaranja Mihaila A. Šolohova u *Tihom Donu* i Mihaila Lalića u ratnoj tetralogiji otkriva brojne tipološke analogije, pri čemu su glavni junaci njihovih romana, kao dio revolucionarnog i herojskog modela svijeta čijem ostvarenju doprinose, ali čije neprikosnovene vrijednosti istovremeno i dovode u pitanje, ključna i polazna tačka našeg komparativnog istraživanja koje će biti zasnovano na metodologiji tipoloških analogija. Pokušaćemo da ukažemo na to da vrednovanje i prevrednovanje društvenih, istorijskih i moralnih vrijednosti jeste princip koji se u Šolohovljevim i Lalićevim djelima ostvaruje zahvaljujući povlašćenom položaju glavnih junaka romana, Grigorija P. Melehova i Peja V. Grujovića, koji kao junaci dejstvovaoci dovode u pitanje sve neprikosnovene vrijednosti herojskog doba u procesu oneobičavanja ustaljenih obrazaca djelovanja i mišljenja.

Nakon uvodnog poglavlja detaljno ćemo se pozabaviti komparativnom analizom glavnih junaka romana *Tihi Don* Mihaila A. Šolohova i ratne tetralogije Mihaila Lalića koju čine romani *Ratna sreća*, *Zatočnici*, *Dokle gora zazeleni* i *Gledajući dolje na drumove*. Analizu vršimo sa komparativnog aspekta i nastojimo da ispitamo matricu na kojoj su likovi modelovani, a koja ujedno otkriva i njihovu poziciju u patrijarhalnom i herojskom modelu svijeta. Posebno težište je, dakle, na ispitivanju društveno-istorijske uslovljenosti konstituisanja likova, odnosno na ispitivanju semantičkih veza, koje se uspostavljaju unutar porodičnih i socijalnih kodova u kojima se likovi strukturiraju. Oslanjajući se na dostignuća strukturalističke i semiotičke škole, kao i na istraživanja književnih teorija koja se bave proučavanjem likova i uloga u društvenom i kulturnom prostoru, analiziraćemo značenje i mjesto junaka iz ugla njihovog učestvovanja u pojedinim radnjama, na osnovu čega ćemo nastojati da dokažemo da je u romanima Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića problematizovan odnos prema herojskom sociokulturnom poretku kroz postupke glavnih junaka i kroz njihove dileme po pitanju patrijarhalnih, običajnih i

novouspostavljenih normi u strogim modelima kulture kakve su kozačka i crnogorska i u tragičnoj slici svijeta koja je obilježena stradanjem.

Dakle, poredbeni analiza glavnih junaka će biti zasnovana na savremenim književnoteorijskim metodama i organizovana kao konstrukciono-kompoziciona shema koja se, pored uvodnih i zaključnih napomena, sastoji od sljedećih cjelina: *Komparativno proučavanje književnosti - teorijski okvir*, *Ratna tematika Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića*, *Dijalektika stvarnosti, istorije i umjetnosti*, *Dehumanizujući sistem civilizacijskog zla*, *Šolohovljeva i Lalićeva tragična slika svijeta i Prilozi*.

U kompozicionoj cjelini *Komparativno proučavanje književnosti* koja se sastoji od tri poglavlja, *Promjena metodološke paradigme i modifikacija kanona u kontekstu demokratizacije književnosti kroz tri talasa komparativnog proučavanja*, *Komparativna književnost: pojam upoređivanja i poredbeno proučavanje slovenskih književnosti* i *Komparativno istraživanje likova*, u cilju teorijskog uvoda u predmet istraživanja koje predstavlja naš prilog komparatistici objasnićemo: istorijski razvoj ove discipline koja je u savremenim pristupima zakoračila na tlo malih književnosti i malih jezika, zatim pojam upoređivanja i metodologiju koja se veže za ovu disciplinu, kao i fenomen koji je predmet našeg komparativnog istraživanja u okviru slovenske književne zajednice, a to su likovi.

U kompozicionoj cjelini *Ratna tematika Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića* istraživaćemo: stilsko-tipološke analogije u herojsko-revolucionarnom modelu svijeta u romanima *Tihi Don*, *Ratna sreća*, *Zatočnici*, *Dokle gora zazeleni* i *Gledajući dolje na drumove*, zatim glavne likove kao kohezivne elemente razuđenog pripovijedanja sazajnog karaktera, lik Grigorija P. Melehova i tačku gledišta glavnog junaka u heterodijegetičkoj pripovjedačkoj situaciji i lik Peja V. Grujovića u pripovijedanju o ratu iz perspektive homodijegetičkog pripovjedača i glavnog junaka.

U kompozicionoj cjelini *Dijalektika stvarnosti, istorije i umjetnosti* bavićemo se istraživanjem odnosa književnosti i stvarnosti u Šolohovljevom i Lalićevom istorijskom tipu romana, a zatim analizom funkcija *junaka dejstvovaoca* u umjetničkom prevrednovanju

stvarnosti na primjeru incidentnog tipa junaka Grigorija P. Melehova, junaka-skeptika Peja V. Grujovića i na primjeru njihove kritike patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi.

U kompozicionoj cjelini *Dehumanizujući sistem civilizacijskog zla* proučavaćemo filozofiju zla u kontekstu ratne tematike i fenomen zla u Šolohovljevoj i Lalićevoj manihejskoj slici svijeta, zatim sudbinu običnog čovjeka u mehanizmu nasilja na primjeru lika Grigorija P. Melehova i problematiku propadanja plemenskog čovjeka iz perspektive dualistički oblikovane svijesti lika Peja V. Grujovića.

U kompozicionoj cjelini *Šolohovljeva i Lalićeva tragična slika svijeta* istraživaćemo fenomen tragičnog u djelima Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića, tragičnost junaka Grigorija P. Melehova i Peja V. Grujovića, kao i tri tipa ženskih likova u konceptu Šolohovljevog tragičnog modela svijeta i ženske likove u konceptu Lalićevog tragičnog modela svijeta.

Glavni junaci Šolohovljevog *Tihog Dona* i Lalićeve ratne tetralogije, Grigorije Pantelejevič Melehov i Pejo Vučkov Grujović, primjer su kako likovi „postaju simbolična stecišta osnovnih težnji ili protivrečja jedne epohe, jednog naroda, jedne kulture i civilizacije“ (Živković 2011: 424) i kao takvi predstavljaju izazovan predmet istraživanja pripovijedanja o ratu dvaju pisaca koji su ponikli u realističkoj poetici slovenske književnosti. Osnova našeg metodološkog postupka zasniva se na uvjerenju „da se složeni mehanizmi književnih procesa, te i kulture u cjelini, ne mogu pojmiti bez konteksta međunarodnih uzajamnosti, tj. van istorijsko-tipološkog pristupa“ (Stojanović-Pantović, Kosanović 2011: 382-384), pa će naše istraživanje u kontekstu uporednog proučavanja specifičnosti i razlika fenomena glavnih junaka biti zasnovano na *metodologiji tipoloških analogija*.

Književno djelo Mihaila Lalića je bilo predmet izučavanja mnogih istraživača, o čemu svjedoči bogata bibliografska građa, koja po podacima iz 2014. godine sadrži preko četiri hiljade bibliografskih jedinica. Međutim, tragova komparativnog proučavanja u kojima je djelo jednog od najznačajnijih pisaca crnogorske i južnoslovenske književnosti Mihaila Lalića poređeno sa djelima pisaca drugih nacionalnih književnosti u književnoj kritici nalazimo jako malo, jer je Lalićevo stvaralaštvo uglavnom proučavano u kontekstu južnoslovenskih književnosti, gdje je vršena uporedna analiza sa piscima iz te međuknjiževne zajednice (sa Petrom II Petrovićem

Njegošem, Ivom Andrićem, Slavkom Janevskim i Dobricom Ćosićem), za razliku od djela Mihaila A. Šolohova koje je bilo čest predmet komparativnog izučavanja u svjetskoj nauci o književnosti, ali u južnoslovenskoj u manjoj mjeri (njegovo djelo je uporedno proučavano sa djelima južnoslovenskih pisaca Iva Andrića, Branka Ćopića, Dobrice Ćosića)⁵. Stoga je za nas veoma inspirativno i korisno istraživanje teoretičara i istoričara književnosti Radomira V. Ivanovića⁶ u kojem se bavio komparativnom analizom djela Mihaila Lalića i Mihaila A. Šolohova što nas je uputilo na neke od stilsko-tipoloških analogija koje su i u našem radu bile važno polje proučavanja. R. Ivanović se nije dominantno bavio uporednom analizom likova i nije posvetio posebnu monografiju poredbenoj analizi djela ovih dvaju autora, ali su njegova razmišljanja saopštena u oglecima *Stvaralački entuzijazam Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića (prilog teoriji realizma)* i *Odnos stvarnosti, istorije i umjetnosti u tetralogijama romana posvećenim Velikom ratu (Tihi Don – Ratna sreća – Vreme smrti)* dragocjen izvor saznanja na putu našeg komparativnog istraživanja koje će biti usmjereno na proučavanje složenih junaka u kompleksnim kompozicionim formama ovih dvaju pisaca.

⁵ Prvi koji je na južnoslovenskom prostoru iscrpno počeo proučavati recepciju Šolohovljevog stvaralaštva u našoj književnosti jeste Aleksandar Flaker, a njegov referat o vezama Šolohovljevog djela sa južnoslovenskim književnostima, osim u njegovoj knjizi *Književne poredbe*, objavljen je i u zborniku naučnog skupa posvećenog Šolohovu koji je održan u Lajpcigu 1965. godine, zatim u časopisu *Филологические науки*, Moskva, 1965. godine i u hrvatskom časopisu *Kolo* 1967. godine. Vrijedna pažnje je i knjiga američkog slaviste Roberta Prajsa *Mikhail Sholokov in Yugoslavia: Reception and Literary Impact*, gdje je, između ostalog, autor proučavao uticaj M. Šolohova na južnoslovenske pisce - Kola Čašulea, Slavka Janevskog, Mirka Božića, Branka Ćopića, Dobricu Ćosića, Miška Kranjca i Mirka Sabolovića.

⁶ Rezultati višedecenijskih književnoteorijskih i književnoistorijskih proučavanja akad. prof. dr Radomira V. Ivanovića, koji nas je uputio na komparativno istraživanje *Tihog Dona* Mihaila A. Šolohova i ratne tetralogije Mihaila Lalića i u saradnji sa kim se začela naša tema, veoma su važan izvor saznanja u lalićologiji i šolohovologiji. Naš rad u oblasti komparatistike velikim dijelom je rezultat njegovih vizija i nesebične želje da nas uputi u tajne ove discipline, kao i u poetiku dvaju velikih slovenskih pisaca čija je tematika vezana za rat i revoluciju. Veliku zahvalnost dugujemo mentorki prof. dr Tatjani Jovović koja je konkretizovala temu doktorske disertacije usmjerivši istraživanje na fenomen koji je polazna tačka naše poredbene analize romana M. Šolohova i M. Lalića. Podrška prof. Jovović nam je bila važan oslonac u istraživačkom procesu, a njeni savjeti, mišljenja i sugestije su bili dragocjeni.

I KOMPARATIVNO PROUČAVANJE KNJIŽEVNOSTI – TEORIJSKI OKVIR

1. Promjena metodološke paradigme i modifikacija kanona u kontekstu demokratizacije književnosti kroz tri talasa komparativnog proučavanja

Praksa poređenja dvaju ili više književnih djela, ili dviju različitih književnosti postoji još od davnih vremena, o čemu govori Robert Clements u knjizi *Comparative Literature as Academic Discipline* (Clements, 1978), gdje navodi primjere migracija mitskih tema i junaka koje su se dešavale kao rezultat književnih uticaja, a zatim i primjere u kojima su „rani rimski komparatisti“ ukazivali na potrebu upoređivanja sa grčkim stvaraocima u svrhu ocjene i doživljaja nekog djela. Dakle, praktična komparatistika je postojala još od antičkih vremena pa sve do sredine 19. vijeka, a na povoljne uslove za tu vrstu izučavanja književnosti, i prije akademskog statusa koji je dobila na prelazu iz 19. u 20. vijek, ukazuje Rene Velek u studiji *Name and Nature of Comparative Literature* navodeći primjere rane upotrebe tog termina, gdje ističe da Francis Meres, još 1598. godine, koristi taj termin u nazivu djela „Uporedna rasprava naših engleskih pjesnika sa grčkim, latinskim i italijanskim pjesnicima“ (Velek 1970: 35).

Početak komparatistike kao akademske discipline vezuje se za historičara francuske književnosti Abela Fransa Vilmena, koji je evropsku književnost vidio kao niz autonomnih, ali međusobno povezanih književnosti koje čine jednu cjelinu i u kojoj je uticaj francuske književnosti najveći. Među začetnicima akademske komparatistike uputno je, zbog međukulturalne i kosmopolitske ideje koja stoji u njenoj osnovi (a koja je u kontekstu nadnacionalnog proučavanja usmjerila i naše istraživanje) navesti riječi Filareta Šala, čiji doprinos izdvaja Adrijana Marčetić u knjizi *O novoj komparatistici*, a koji je 1835. godine ovako objašnjavao Kurs iz komparativne književnosti svojim studentima:

„Izračunajmo kakav je uticaj misli na misao, saznajmo kako ljudi menjaju jedni druge, i šta je svaki od njih dao a šta primio od drugih; izračunajmo i kakvi su efekti te stalne

razmene na pojedine narode: na primer, kako je zadugo izolovani severnjački duh najzad dozvolio da u njega proдре duh juga, u čemu se sastojala magnetska privlačnost Francuske za Englesku i Engleske za Francusku (...) kakav je bio uticaj teološke Nemačke, umetničke Italije, energične Francuske, katoličke Španije, protestantske Engleske; kako su se tople seni juga stopile sa učenim analizama Šekspira; kako su rimski i italijanski duh ulepšali i ukrasili Miltonov puritanizam..." (citirano prema: Marčetić 2015: 39).

Poslije uvida u to kako se komparatistika ustanovila i razvijala kao akademska disciplina u Francuskoj, Njemačkoj, Rusiji i na južnoslovenskom prostoru, može se zaključiti da je društveno-istorijski kontekst na prelazu iz XIX u XX vijek takav da se pitanje proučavanja međunarodnih veza i uticaja u književnosti shvata kao obavezan dio istorije književnosti i nadogradnja nacionalne istorije književnosti. Komparatistika kao naučna disciplina u svom početku, na prelazu iz 19. u 20. vijek, shvatana je, dakle, kao dio istorije književnosti koja svoje istraživanje zasniva na proučavanju uticaja, na tematološkim istraživanjima, kao i na istorijskoj poetici A. Veselovskog (u manjoj mjeri), što znači da *prvi talas komparativnih proučavanja* njeguje tri pristupa: a) „vilmenovski“ – koji potiče iz Francuske i koji je usredsređen: na istraživanje kontaktnih veza i uticaja⁷, na proučavanje prevođenja⁸, koje Zoran Konstantinović naziva *literarnim posredništvom* (Konstantinović 1984: 26) i na imagološko istraživanje slike jedne kulture u književnosti druge⁹, b) tematološki – koji istražuje migraciju pojedinih tema, motiva, likova, žanrova i formula iz jedne u drugu književnost, a koji su najviše primjenjivali

⁷ Pojam uticaja jedno je od glavnih područja istraživanja francuske komparatističke škole, a po Van Tigemu proučavanje uticaja može da se odnosi na: 1. uticaj pisaca koji proizilazi iz njihove ličnosti, kao npr. Ruso, 2. uticaj koji proizilazi iz autorova umijeća, kao npr. iz Šekspirovog djela, 3. uticaj grade, ili teme, kao npr. uticaj Šekspirovog *Hamleta* i 4. uticaj autora koji su svojim idejama inspirisali druge autore, kao što su to činili Makijaveli, ili Volter. (Tigem 1931). Na ovakvo tumačenje pojma uticaja javile su se mnoge reakcije, pa su kasniji komparatisti upozoravali da pojam uticaja ne podrazumijeva mehaničko kopiranje i da je djelo nastalo pod uticajem nekog drugog ipak novo umjetničko djelo.

⁸ Proučavanje prevoda uključuje i proučavanje recepcije i uticaja nekog djela u drugoj kulturi, što je važan segment komparatističkih istraživanja.

⁹ O imagološkom pristupu književnom tekstu pišu autori *Preglednog rečnika komparatističke terminologije u književnosti i kulturi* koji posmatraju književnost kao „jedan od oblika kulturne prakse“, jer „književnost preuzima, ali i stvara niz slika o drugom, koji se u njoj prihvataju ili reprodukuju kao mit ili kao model“ (Stojanović-Pantović, Kosanović 2011: 114). Prikaz jedne kulture u književnosti druge i danas može biti zanimljiv predmet kulturoloških istraživanja, naročito ako je u pitanju diskurs koji postavlja pitanje društveno-istorijskog konteksta u kojem je djelo nastalo.

njemački komparatisti, ali takođe i francuski¹⁰, ruski, britanski i italijanski i c) istorijsko-tipološki pristup – prisutan u ruskoj komparatističkoj praksi A. Veselovskog i zasnovan na uvjerenju da se pojedini paralelizmi ne mogu objasniti samo na osnovu pojma uticaja, nego i na osnovu analogija.

Nakon Drugog svjetskog rata dolazi do promjena koje najavljuju novo doba u razvoju komparatistike kao naučne discipline, a pojavi *drugog talasa komparativnih proučavanja* doprinio je francuski komparatista Verner Fridrih organizovanjem Drugog kongresa Međunarodnog udruženja za uporednu književnost, koji je održan 1958. godine kada se odigrala odlučujuća polemika između stare (francuske) i nove (američke) komparatističke škole. Na Kongresu je došlo do preokreta u komparatističkim studijama, koji se sastojao od smjene pozitivističkog pristupa karakterističnog za „francusku školu“ i pojave strukturalističko-formalističkog pristupa tipičnog za „američku“ školu koju je utemeljio Rene Velek u izlaganju simboličnog naslova „Kriza komparatistike“, gdje kritikuje Van Tigemovo shvatanje nacionalne, uporedne i opšte književnosti¹¹ i govori o tome da fokus istraživanja treba da bude na samom djelu i na onom aspektu koji ga čini književnim, a to je *literarnost*¹².

Nakon ovog Kongresa promjene u komparatistici druge polovine XX vijeka mogu se pratiti u *izvještajima o profesionalnim standardima* koje svakih deset godina podnosi posebna komisija pri *Američkoj asocijaciji za komparativnu književnost* (ACLA), pri čemu se već u drugom, Grinovom *Izvještaju o profesionalnim standardima* (*The Greene Report*) iz 1975.

¹⁰ „Između francuskih i nefrancuskih uvoda u komparativnu književnost postoje razlike kojih nakon nekog vremena postajemo svjesni. Francuski uvodi su izrazito frankocentrični, oni brižno bilježe (kada se radi o tematologiji) teme koje u francuskoj komparatistici još nisu dovoljno obrađene, i najviše su skloni takozvanim *rapports de faits*. Nasuprot tome nefrancuski uvodi će više pozornosti posvetiti tematologiji kao grani komparatistike koja omogućuje uočavanje specifičnosti i razlika istih tema u raznim književnostima (Beker 1995: 100-101).

¹¹ Van Tigem je svoju teoriju zasnivao na stavu da se u okviru istraživanja nacionalne književnosti istraživač bavi jednim djelom, u okviru istraživanja uporedne književnosti proučava dva djela nacionalno različitih književnosti, a u okviru opšte književnosti istraživanje se zasniva na razmatranju više djela svjetske književnosti. Ovakvo shvatanje ne postavlja jasne granice između proučavanja u okviru uporedne i opšte književnosti. Velek kaže da Van Tigem, smatrajući da je uporedna književnost bavljenje dvijema nacionalnim književnostima i njihovim međusobnim vezama, a da je opšta posvećena pojavama koje se javljaju u više literatura, čini metodološku zabluđu. To je nepotrebno rasparčavanje disciplina i, po Veleku, posljedica pozitivističkog (spoljašnjeg) pristupa djelu: „Zašto bi se, recimo, uticaj Valtera Skota u Francuskoj smatrao predmetom 'uporedne', a proučavanje istorijskog romana iz romantičnog doba predmetom 'opšte' književnosti?“ (Velek 1966: 181).

¹² *Literarnost* je termin ruskih formalista kojim su htjeli da označe pravi predmet naučnog istraživanja književnosti. O pravom predmetu nauke o književnosti pisao je Roman Jakobson 1921. godine, želeći da skrene pažnju na ispitivanje postupaka kojima se životni materijal pretvara u umjetnički, tj. na to kako se govorni niz pretvara u pjesnički jezik. Vidi: V. Šklovski „Umetnost kao postupak“.

godine, najavljuje „opasnost” koja vreba u vidu sve češćih kurseva svjetske književnosti na katedrama za nacionalne književnosti, gdje se ti kursevi, za koje se koristi naziv *Velike knjige (Great Books)*, drže na osnovu prevoda djela, što, po Grinovom i mišljenju ostalih članova ove komisije, snižava standarde i ugrožava komparatistiku. Nedemokratičnost i selektivnost, za koje će komparatistika kasnije biti optužena, očigledni su u ovom izvještaju ne samo u kritici kurseva svjetske književnosti u okviru kojih se čitaju prevodi djela, nego i u konstataciji pojave interesovanja za književnosti koje nijesu iz euro-američkog kulturnog kruga, kojima, po mišljenju Grinove komisije, treba pristupiti sa dozom opreza, jer „još uvek ne raspolažemo pojmovima i oruđima koji bi nam omogućili da književnost proučavamo na globalnom nivou“ (Bernhajmer 1995: 36). Slična ocjena izrečena je i u slučaju pojave multidisciplinarnih istraživanja, koja, po njihovom mišljenju, mogu biti štetna zbog metodološke nejasnosti. Međutim, već se u narednom, Bernhajmerovom izvještaju iz 1995. godine, konstatuje novi *treći talas komparatističkih istraživanja* koji se ogleda u ocjeni da fenomen književnosti više nije jedini predmet discipline.

Bernhajmerova komisija konstatuje da isti standardi na kojima su prethodni izvještaji insistirali više ne važe, da je došlo do krupnih promjena i da bi trebalo iznova definisati predmet, metode i ciljeve discipline, pa onda pristupiti uspostavljanju novih standarda. Takođe je očigledan liberalniji pristup, pa se osim *kontekstualizacije književnosti* predlaže i modifikacija tradicionalnog komparatističkog kanona i čitanje književnih tekstova u okviru različitih kulturnih modela gdje se komparatistika javlja kao dio uporednih studija kulture. Modifikacija kanona je podrazumijevala da se komparatisti usredsrede na manje književnosti i „male pisce“, a da se umjesto „velikih knjiga“ proučava kako su te knjige postale velike u nekoj određenoj kulturi (Bernhajmer 1995: 40-46). Uviđajući problem neminovnih promjena koje su nastupile u komparatistici i koje su istisnule literarnost iz područja istraživanja, H. Sosi u četvrtom izvještaju iz 2004. godine predlaže da se definiše neki drugi širi pojam, koji se ne bi odnosio samo na pisanu književnost, nego i na druge oblasti savremenog komparatističkog izučavanja. *Otvorenost za nove forme i predmete proučavanja*, koja se kao posljedica istorijskog razvoja ove discipline, konstatuje u ovom izvještaju predstavlja, dakle, rezultat izmijenjene paradigme u komparatističkim proučavanjima, koja potvrđuje da je došlo do

smjene „velekovskog“ (unutrašnjeg) pristupa novim pristupom čiji se metod zasniva na proučavanju književnosti u vanknjiževnom kontekstu¹³.

Promjena metodološke paradigme u komparatističkom proučavanju paralelno je tekla sa zahtjevima da se izmijeni ili ukine tradicionalni kanon svjetske književnosti, koji čine samo reprezentativna djela iz nekoliko najuticajnijih nacionalnih književnosti (američko-engleske, njemačke, francuske, španske, italijanske i ruske), da se on zamijeni novim multikulturalnim kanonom koji bi uključio i one pisce za koje nije bilo prostora i koji bi omogućio da reprezentativna djela iz manjih književnih zajednica, ukoliko postoji dobra *polazna tačka*, budu poredbeno proučavana sa onim koja dolaze iz znatno uticajnijih književnosti¹⁴. Adrijana Marčetić, problematizujući temu krize komparatistike i istražujući razloge odbacivanja tradicionalnog komparatističkog kanona – među kojima kao najvažniji navodi promijenjenu ulogu teorije od kojih su najpopularnije postale Deridina teorija dekonstrukcije, poststrukturalistička kritika književnosti i kulture i postkolonijalna teorija, koje promovišu ideju 'drugog' i marginalnog kao teorijski centralnog – kaže da je „orijentacija na 'drugo', 'podređeno' i 'alternativno' navela neke komparatiste da dovedu u pitanje tradicionalni književni kanon, za koji se ubrzo počelo govoriti da je 'evrocentričan', hegemonistički, elitistički i isključiv“ (Marčetić 2015: 14). Dakle, kao posljedica optužbi za zatvorenost starog kanona javljaju se komparatisti sa novim, demokratičnijim pristupima i predlozima multikulturalnih kanona, koji obuhvataju veći broj različitih kanona (*ženski kanon*, *queer kanon*, *postkolonijalni kanon* itd.) i u kojim se nalaze i „mali pisci“ iz „malih“ nedovoljno istraženih književnosti.

U ovim novim pristupima ogledaju se nastojanja *savremene komparatistike* u kojoj zapaženo mjesto imaju Franko Moreti, Paskal Kazanova, Dejvid Darmoš, a posebno Gajatri Č. Spivak i njena knjiga *Smrt jedne discipline* (2003), gdje se predlaže zasnivanje nove komparatistike koju je autorka nazvala *oblasnim studijama* (*area studies*) i koja predstavlja

¹³ Čarls Bernhajmer još u trećem izvještaju iz 1995. godine navodi da te nove pristupe imaju: feministička kritika, marksistička kritika, postkolonijalne studije, studije kulture, studije prevodenja, bahtinovske studije, a zajedničko im je to što se u njima književnost ne uzima kao jedini predmet proučavanja, već je to sada forma u kojoj se manifestuju neki opšti fenomeni, kao npr. identitet, rod, ideologija ili jezik, koji postaju predmet proučavanja komparatistike (Bernhajmer 1995: 7-8).

¹⁴ I naše poredbeno istraživanje stvaralaštva Mihaila Lalića se zasniva na ideji da estetski vrijedna djela iz manjih i svjetskoj nauci o književnosti nepoznatih ili manje poznatih autora postanu predmet komparatističkih proučavanja i tako budu vidljivija u širim, internacionalnim okvirima.

varijantu postkolonijalnih studija. Njen pristup ogleda se u predlogu za potpuno odbacivanje stare evrocentrične književnosti u korist malih i nedovoljno istraženih književnosti i kultura i u predlogu da se tradicionalni kanon zamijeni potpuno novim kanonom, kako bi se dala prednost podređenim jezicima i književnostima. Njen stav da se svjetska književnost posmatra kao sistem koji funkcioniše po principu „kreolizacije“ podrazumijeva prožimanje i ukrštanje različitih kulturnih identiteta, što bi rezultiralo *komparatistikom bez nacionalnih obilježja*, a na takvoj komparatistici insistira i Emili Apter. Bez obzira na ideju globalizacije koja stoji u osnovi ovakvih predloga, komparatistika, ipak, ne može, a da ne uzme u obzir nacionalne osobenosti književnosti i istraživanja u okviru njih, što je i Gete imao na umu na prelazu iz 18. u 19. vijek, kada je začeo ideju svjetske književnosti (*Weltliteratur*) kao jedne cjeline. Upravo je ono najbolje iz nacionalnih književnosti i po Geteovoj zamisli trebalo da bude dio korpusa svjetske književnosti, što nas, pored činjenice da su nacionalna književnost, komparatistika i opšta književnost povezane, ali samostalne i jedanako važne discipline, navodi na zaključak o rigidnosti zahtjeva kojima se vode Spivak i Apter kada je u pitanju predlog za potpuno novi kanon u kojem ne bi bilo ni traga starom i kada je u pitanju predlog za komparatistiku bez granica koja bi izbrisala nacionalna obilježja. Mnogo opravdanijim, i manje radikalnim, čini nam se predlog koji dolazi od Dejvida Damroša da se tradicionalni američki kanon dopuni djelima iz drugih književnosti, što znači da se ne bi odbacivala djela svjetske književnosti iz evro-američkog i ruskog korpusa čiju estetsku vrijednost su potvrdili vrijeme i književna kritika, ali i da ona djela iz manjih i svjetskoj literaturi nepoznatih autora, čija je umjetnička vrijednost takođe potvrđena, postanu predmet komparatističkih istraživanja: „Naš posao je da posegnemo za svetskom književnošću da bismo komparativnu književnost prodrмали iz dogmatskog dremeža“ (Damroš 2011: 463). Upravo je to cilj nadnacionalnih težnji ove discipline, da se ono što je srodno poredi u odnosu na neku pretpostavku od koje se polazi, a da to ne bude u uskom krugu nekoliko najuticajnijih književnosti, nego u okviru geteovski shvaćene svjetske književnosti u kojoj ima mjesta za sve narode i njihove literarne predstavnike.

Dakle, nadnacionalne težnje i potreba za uspostavljanjem međukulturalnih veza u nauci o književnosti zajedničko su obilježje sva tri talasa komparatistike, koja je prošla dugačak i složen put od *prvog talasa* u kojem se njeguje spoljašnji (pozitivistički) pristup djelu, preko

drugog koji insistira na unutrašnjem (formalističko-strukturalističkom) pristupu do *trećeg talasa* u kojem se književnost izučava interdisciplinarno u vanknjiževnim kontekstima i ne samo u okviru tradicionalnog komparatističkog kanona, nego u okviru šire cjeline sastavljene od mnogo zasebnih manjih kanona (koji čine *ženski kanon*, *queer kanon*, *postkolonijalni kanon* i drugi), što je omogućilo veću vidljivost i piscima koji dolaze iz manjih književnosti, kao i značajnim predstavnicima marginalizovanih grupa.

2. Komparativna književnost: pojam upoređivanja i poredbeno proučavanje slovenskih književnosti

U komparatističkom istraživanju različitih pojava u književnosti koje se, kao što smo vidjeli, može odnositi na različite oblasti (istraživanje: kontaktnih i genetskih veza i uticaja, stilsko-tipoloških analogija ili interdisciplinarne povezanosti) osnovni zadatak je utvrditi da paralela postoji, odnosno da možemo odabrati dobru *polaznu tačku* (*ansapunkt*)¹⁵, tj. *zajednički imenitelj* (*tertium comparationis*)¹⁶ kao važan problem na koji se treba usredsrediti i pažljivo ga proučiti i ispitati. Uspješno razumijevanje jednog djela, između ostalog, uslovljeno je njegovim upoređivanjem sa drugim djelima, pri čemu konstatovane sličnosti i razlike na nov način osvjetljavaju djelo tako što uspostavljene veze dokazuju da je pojedinačni tekst dio jedne veće cjeline u kojoj komunicira sa drugim tekstovima i da je dijalog, na kojem Mihail Bahtin insistira, znak umjetnosti kao takve. Kada se uzme u obzir Bahtinovo tumačenje da je svaki tekst u nekom dijaloškom odnosu sa drugim tekstom (kao aluzija, ili travestija, ili parodija, ili imitacija) i da sadrži raznolikost, tj. heteroglosiju, to navodi na mišljenje da su mogućnosti komparatistike, kao discipline koja je usredsređena na pronalaženje međuknjiževnih veza, neograničene. Ipak, imajući u vidu da se *lov na paralele* mora izbjeći, da labava analogija nije dovoljna i da

¹⁵E. Auerbah, čiji je ovo pojam, u studiji „Književni jezik i publika u latinskoj poznoj antici i srednjem veku“ kaže da labava analogija nije dovoljna, da dobra polazna tačka mora biti sugestivna, da ima snagu zračenja, tj. potencijal da nam otvori put u razumijevanje univerzalnog i da to treba da bude neka osobina koja se nalazi u samom tekstu (Auerbah 1965: 18-19), jer se na taj način postiže sinteza.

¹⁶Autori „Preglednog rečnika komparatističke terminologije u književnosti i kulturi“ navode da „U književnim studijama *tertium comparationis* nije neposredno dat, već su temelj uporedivosti raznovrsne dominante (teme, motivi, žanrovske osobine i sl.)“ (Stojanović-Pantović, Kosanović 2011: 202), odnosno da je *tertium comparationis* „treći član poredjenja koji obuhvata zajedničke elemente fenomena koji se porede“ (ibid.).

poređenje mora imati neki cilj, jasno je da poslije pronalaženja tragova u tekstu koji će postati predmet upoređivanja slijedi proučavanje sličnosti i razlika, uz obavezno oslanjanje na rezultate istraživanja u okviru nacionalnih književnosti, s obzirom na to da je svako književno djelo dio prvo nacionalne, a zatim opšte književnosti, tj. mikrosistem u okviru makrosistema, „jer svaka pojava u sistemu nacionalne književnosti pripada i drugim sistemima – žanrovskim sistemima, sistemu određenog pokreta ili nekom regionalnom sistemu – pa će se i nacionalne književnosti lakše predstavljati kroz pojedine modele u kojima se otkrivaju sličnosti i uzajamnosti“ (Konstantinović 1984: 171-172). Unutar heterogenog književnog makrosistema stvara se mogućnost da književnosti koje pripadaju različitim nacionalnim zajednicama, ali koje su povezane jezičkom i vremenskom srodnošću, ili geografskom blizinom, postanu predmet produktivnog komparativnog istraživanja. Takvi pristupi omogućavaju analizu ne samo kroz prizmu genetskih i kontaktnih veza, već i na osnovu stilsko-tipoloških korelacija koje nastaju usljed sličnog društveno-istorijskog konteksta, kao što je to na primjer u slučaju komparativnog proučavanja slovenskih (južnoslovenskih, istočnoslovenskih i zapadnoslovenskih), ili germanskih, ili romanskih književnosti u okviru nekog određenog perioda u književnosti:

„Naročito su često romanske književnosti proučavane u njihovoj tesnoj uzajamnoj povezanosti, počev od vremena Butervekova pa do pokušaja Leonarda Olškija da napiše istoriju srednjeevropskog razdoblja svijeta njih. Germanske književnosti su uglavnom na sličan način i u sličnoj meri proučavane jedino s obzirom na rani srednji vek, razdoblje u kome se još može snažno osećati bliskost jedne opšte tevtonske civilizacije. Uprkos uobičajenom protivljenju poljskih naučnika, čini se da prisne jezičke srodnosti slovenskih jezika – združene sa opštim narodnim tradicijama, koje se protežu čak do metričkih oblika – daju osnove za jednu opštu slovensku književnost“ (Velek i Voren 1985: 74).

Kada je u pitanju poredbeno proučavanje slovenskih književnosti, nameće se pitanje može li takvo proučavanje biti posebna grana komparatistike kao discipline, pri čemu treba imati na umu da „uzroke sličnosti ne bi valjalo tražiti samo u njihovu slavenstvu, već u sociološko-historijskim zakonitostima koje su, u određeno vrijeme, vladale, prema Krležinom izrazu 'istočno od linije Gdanjsk – Trst', pa bi u orbitu književnoteoretskoga istraživanja kulturnohistorijskih i književnohistorijskih pojava na evropskom istoku valjalo uključiti ne samo materijal pojedinih slavenskih književnosti nekontinuirana razvitka, već i drugih književnosti Balkana i Podunavlja,

a također i baltičkih oblasti“ (Flaker 1968: 15). Dakle, slovenske književnosti predstavljaju cjelinu koja počiva na pripadnosti određenoj regiji, što potvrđuje genetičku povezanost, ali i na brojnim sličnostima u usmenom pjesništvu, u pismenosti, u tematskoj i motivskoj srodnosti i drugim tipološkim analogijama koje svjedoče da su specifičnosti posljedica sličnih društveno-istorijskih prilika koje, kako to i Flaker zaključuje, obuhvataju šire područje.

Budući da jedna nacionalna književnost kao književnoistorijska jedinica može pripadati različitim književnim sistemima, što „potvrđuje činjenica da određena međuknjiževna zajednica može biti uvjetovana najrazličitijim povijesnim okolnostima koje na nju djeluju“ (Đurišin 1991: 12), književnu produkciju Mihaila Šolohova i Mihaila Lalića možemo tumačiti osim kao dio ruskog (istočnoslovenskog) i crnogorskog (južnoslovenskog), takođe i kao dio šireg *slovenskog književnog sistema*. Uočavajući pripadnost oba autora navedenom književnom sistemu, otvara se mogućnost proučavanja njihovih djela kroz prizmu međuknjiževnih odnosa, čime se potvrđuje dijalektička priroda interliterarnih procesa u kojima se prožimanje književnih pojava ne razmatra kroz njihovo ujednačavanje, već kroz isticanje individualnih poetoloških specifičnosti kao manifestacija složenih književnoistorijskih i kulturoloških procesa. O dvojakom istraživačkom putu koji vodi razumijevanju međuknjiževnih interferencija koje nastaju usljed interakcije dviju otvorenih književnih struktura, konstituisanih unutar srodnih poetičkih modela i u sličnom društveno-istorijskom kontekstu, govori komparatista Jože Pogančik koji kaže da prvi put pripada klasičnoj komparatistici, što je dijahrona dimenzija, a sastoji se od analize književnih razmjena, konstitutivnih sadržaja opšte istorije i istorije ideja koje teoretičari zovu *strukturalizam u književnosti* (folklor, fantastika, mit, psihološki i socijalni tipovi, književni likovi, stvari i situacije, književna morfologija i estetika prevođenja), dok je drugi sinhrona dimenzija koja doprinosi razumijevanju modela do kojih dolazi kao posljedica interferencijske djelatnosti u književnosti (Pogačnik 1986: 20). Dakle, rezultat dijahronog i sinhronog pristupa u komparativnom istraživanju djela Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića doprinio bi razumijevanju interliterarnog procesa u kojem se stvara umjetnički model zasnovan na univerzalnom prikazu rata kao složenog mehanizma zla u kojem su kompozicione ose glavni junaci, čije tragične sudbine i polemičan odnos prema ustaljenim obrascima ponašanja otkrivaju svu složenost položaja običnog čovjeka u istorijskim kataklizmama.

2.1. Komparativno istraživanje likova

Kao što se može zaključiti iz prethodnog razmatranja, pojam upoređivanja, sadržan u samom nazivu discipline, nudi veliki broj mogućnosti za istraživanje sličnosti i razlika, pri čemu se broj tema čini neograničenim, a ključno je, kao što smo rekli, izbjeći *lov na slučajne paralele*, tj. usmjeriti pažnju na pronalaženje tragova u tekstu koji pružaju osnovu za utvrđivanje dobre *polazne tačke*, ili *zajedničkog imenitelja* (*tertium comparationis*), a od samog predmeta istraživanja zavisiće teorijski pristup i metodologija rada. Komparativno istraživanje je danas sve više usmjereno na ispitivanje nekih opštih fenomena kao što su kultura, ideologija, rod ili identitet i na to kako se oni realizuju u književnosti i u drugim formama. Bez obzira na česta upozorenja da se humanistika (a samim tim i komparatistika) nalaze u krizi i da književnost više nije isključivi predmet književno-naučnog istraživanja, svjedoci smo da se i u „kontekstualnom“ uporednom proučavanju književnosti, ipak, moramo baviti onim što formalisti nazivaju *literarnošću*, a što književnost čini književnošću. I u savremenim, najčešće interdisciplinarnim, proučavanjima koja problematizuju neke opšte fenomene, naša pažnja mora biti usmjerena na predmete tradicionalne komparativne analize – na otkrivanje genetskih i kontaktnih veza koje nekad mogu dodatno objasniti te fenomene i na stilsko-tipološke analogije u tekstu, među kojima mogu biti pitanja žanrovskih i stilskih odlika, određena tematika i motivika, pitanja sižea, radnje, kompozicije, zatim tipologija likova i sl., jer se upravo u tim elementima i „kriju“ mnogi opšti fenomeni i ideje koji postaju predmet interdisciplinarnog istraživanja. Zadržaćemo se na tipologiji likova kao na jednom od važnijih teorijskih pitanja koje je čest predmet komparativnog proučavanja (i tradicionalnog i interdisciplinarnog) i koje će biti naše polje interesovanja u poredbenoj analizi dvaju pisaca slovenske književnosti, imajući u vidu da „veliki književni likovi predstavljaju i osnovni put kojim značenja prodiru u istoriju: dobijajući ponekad i status mitskih junaka, a katkad i izlazeći iz konteksta dela u kojima su nastali” (Živković 2011: 424). Glavni junaci Šolohovljevog *Tihog Dona* i Lalićeve ratne tetralogije primjer su kako likovi „postaju simbolična stecišta osnovnih težnji ili protivrečja jedne epohe, jednog naroda, jedne kulture i civilizacije“ (ibid.) i kao takvi predstavljaju izazovan predmet istraživanja epskog pripovijedanja o ratu dvaju pisaca koji su ponikli u realističkoj poetici slovenske književnosti.

Sami početak teorijske misli o književnosti u Aristotelovom djelu *O pesničkoj umetnosti* značajnu ulogu daje liku kao strukturnom elementu i nudi prvu tipologiju junaka, koja se odnosi na postupak podražavanja boljih, istih ili lošijih ljudi u odnosu na „nas same”:

„Kako umetnici podražavaju ljude koji delaju, onda nužno sleduje to da ti ljudi budu ili dostojni ili ništavni, jer naše moralne osobine gotovo uvek stoje do toga dvoga, jer se svi, ukoliko je reč o njihovom karakteru, razlikuju po vrlini i nevaljalstvu” (Aristotel 1955: 7).

U kasnijim književnim tumačenjima lik se slično definisao, kao „osoba ili biće s prepoznatljivim ljudskim ili nadljudskim osobinama” (Solar 2018: 463), kao „otelovljenje osnovne ideje, određene ‘vizije’ ljudske sudbine, osnovne teme književnog dela” (Jeremić 2004: 154), kao „skup izvesnih moralnih, misaonih i osećajnih svojstava, određenih osobenosti reagovanja, govora i ponašanja” (Živković 2011: 424) ili kao „osnovni način izražavanja složenosti ljudske ličnosti i prirode ljudskih odnosa u delu“ (ibid.), uz napomenu da se „ne smije zaboraviti da su likovi romana fikcionalne ličnosti, koje ne ograničavaju nikakvi drugi zakoni osim promjenljive zakonitosti romaneskne konstrukcije” (Lešić 2010: 405). Tradicionalne klasifikacije nude podjelu likova na osnovu različitih odrednica, pa imamo pozitivne i negativne, statičke i dinamičke, realne i fantastične, protagoniste i antagoniste, glavne likove i epizodiste itd., dok je postupak konstituisanja likova najčešće u direktnoj vezi sa strukturnom organizacijom djela, pri čemu će tipologija romana uslovljavati tipologiju likova, a poetičke osobenosti književnih epoha značajno uticati na način njihovog modelovanja. Istorija književnosti obiluje primjerima junaka koji su predstavnici: a) neke opšte kategorije (dobra, zla, ljepote ili ružnoće), ili b) neke crte opšteljudskog značenja (škrtosti, licemjerja, hrabrosti, buntovnosti itd.), ili su c) nosioci obilježja određene grupe, sredine i vremena, a u svim tim slučajevima njihova jezička, psihološka i društvena individualizacija i karakterizacija nijesu smetnja univerzalnim idejama i porukama čiji su oni nosioci. „Ovo ukazuje na karakteristične načine manifestovanja opšteg i pojedinačnog u književnosti, tj. na tenziju između individualizacije i tipizacije kao na jednu od osnovnih karakteristika predstavljanja čoveka i ljudskog lika u književnosti“ (Živković 2011: 864). Svi *vječni likovi* koji su prevazišli okvire djela u kojima su konstruisani, što ćemo vidjeti i na primjeru likova Grigorija Pantelejeviča Melehova i Peja Vučkova Grujovića, jesu simboli opštih kategorija, ili nosioci crta opšteljudskog

značenja i predstavnici neke grupe, vremena i sredine. Njihova istovremena individualizacija i univerzalnost primjer su komparatističke ideje o nepostojanju granica u svijetu književnosti kada je u pitanju stvaralačka težnja za problematizovanjem nekih globalnih psiholoških, socioloških, antropoloških, filozofskih i drugih ideja o kojima preko takvih junaka saznajemo:

„U svakoj savjesti zaljubljenom u pravdu postoji jedna Antigona, u svakom revoltu jedan Prometej, u svakom traženju Orfej. Zgražamo se nad Medejom, sanjamo pred Tristanom, drhćemo pred Edipom (...) Naši mitovi i naši legendarni junaci su naša mnogoznačnost. Oni su predstavnici čovječanstva, idealne snage tragične sudbine, ljudske egzistencije (Clements 1978: 166).

Upravo se na temelju te ideje mogu upoređivati različiti tipovi junaka – kao nosioci nekih univerzalnih značenja i višestruke simbolike u različitim književnostima koje ne moraju biti genetski ili kontaktno povezane, već jednostavno dokaz za postojanje stilsko-tipoloških analogija. Uporedno proučavanje likova od samih početaka komparatistike kao akademske discipline bilo je predmet interesovanja tematologije u okviru koje se, između ostalog, proučavaju tipovi junaka, koji se, kao simboli određenih karakternih osobina, ponavljaju u različitim književnostima i koji su kao takvi nosioci nekih tematskih i motivskih obrazaca. Svjetska književnost obiluje primjerima variranja istih tema, koje su na različit način u različitim epohama problematizovane i koje su svjedok univerzalnosti ljudskih vrijednosti, o čemu govore brojna tematska poklapanja u istraživanjima vezanim za određene junake u čijim se postupcima te vrijednosti ostvaruju ili pak propituju: „Ponavljaju se modeli herojskog delovanja (iskušenja, preokreti, motivi kao što su izgnanstvo i povratak) što se kao konstante prepoznaju kod mitskih junaka: kod Edipa, Tezeja, Mojsija, Dioniza, kralja Artura... Književnost je, takođe, puna likova koji, često zahvaljujući retrospektivnoj simplifikaciji, bivaju izjednačeni sa nekom od svojih specifičnih osobina (Don Kihot, Fajsaf, Šajlok...)“ (Stojanović-Pantović, Kosanović 2011: 369). Dakle, ponavljanja i variranja nekih tema i motiva u svjetskoj književnosti predmet su tematoloških istraživanja, pa u komparatistici ima mnogo rasprava u kojima je analiza usmjerena na neke tipove junaka koji se javljaju kao arhetipovi i simboli određenog modela. S druge strane, „na sličan način na koji se junak prefinjene karakterizacije pretvara u tip, događa se i obrnut proces – mitski junaci inspirišu različite autore da u njima prepoznaju i istaknu drugačije

momente. Tako se o grčkom mitskom junaku Prometeju od Eshila, preko Tertulijana, Kalderona, Šaftsberija, Voltera, Getea, Šelija pisalo drugačije i sa različitim akcentovanjem njegovog čina“ (Stojanović-Pantović, Kosanović 2011: 369), što svjedoči o tome da se isti tip junaka, zavisno od društveno-istorijskih okolnosti i ideja vezanih za književnu epohu, može različito modelovati, a sa tim u vezi i različito tumačiti. O obrascu junaka koji *radije gine glavom nego obrazom* u herojskom modelu svijeta napisane su hiljade stranica i u crnogorskoj, i u ruskoj, i u svjetskoj književnosti. Ratnički način promišljanja i djelovanja dio je i Šolohovljeve i Lalićeve slike svijeta, ali, kao što ćemo na primjeru analize njihovih glavnih likova vidjeti, ništa nije crno-bijelo kada su u pitanju složeni ljudski karakteri koji su predmet umjetničkog vrednovanja i prevrednovanja istorijskih i društvenih okolnosti.

Tematološka istraživanja su u jednom trenutku i pod uticajem Velekovih i Kročeovih kritika bila potisnuta, ali uvijek su imala značajnog udjela u onoj kritici (npr. u arhetipskoj ili psihoanalitičkoj, takođe i semiotičkoj) u čijem fokusu se nalaze tipovi likova i tema koji se učestalo javljaju u različitim književnostima gdje su nosioci ideografskih središta djela. Tako je npr. korisno sa pozicije komparativnog proučavanja sociokulturnih kodova istraživati tipove junaka koji se u određenoj kulturi modeluju, i gdje, zavisno od društveno-istorijskih ili drugih okolnosti, mogu biti manje ili više slični u različitim književnostima, epohama, rodovima i žanrovima. Upravo u kontekstu takvog proučavanja specifičnosti i razlika danas se koristi *metodologija tipoloških analogija* koja se začela u teoriji A. Veselovskog, čiji zaključci su bili inspiracija ruskim formalistima koji su ustali protiv mehaničkih tumačenja uticaja i isticali ideju o ispitivanju tipoloških sličnosti bez obzira na to da li postoje kontaktne veze između djela i pisaca. Nastavljači teorije A. Veselovskog bili su B. M. Ejhenbaum, J. N. Tinjanov i posebno V. M. Žirmunski koji je konstruisao pojam *istorijsko-tipološke analogije*, zasnovane na teoriji „da se i bez direktnih kontakata među narodima, odnosno njihovim kulturama i pojedinačnim estetičkim tvorevinama, u epohama sa analognim stanjem proizvodnih snaga i društvenih odnosa zakonito pojavljuju i analogni estetički (književni) fenomeni.“ (Kosanović 2006: 51).

Dakle, tipološke veze (analogije) koje ne pretpostavljaju neposredan dodir književnih pojava i odnosa i koje proističu iz sličnih umjetničkih postupaka i stilskih sredstava dviju ili više književnosti predmet su savremenih komparatističkih istraživanja, pri čemu pažnja može biti

usmjerena na različite fenomene¹⁷ i pri čemu rasvjetljavanje tipoloških karakteristika svjedoči o dijaloškoj prirodi književnosti i kulture. Kada su u pitanju djela Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića, komparativna analiza otkriva brojne tipološke analogije (*društveno-istorijske, filozofsko-psihološke, regionalno-klimatske i analogije u užem smislu*¹⁸) koje potvrđuju sličnosti, ali takođe i razlike, s tim što su glavni junaci oba pisca, kao dio revolucionarnog i herojskog modela svijeta čijem ostavarenju doprinose, ali čije neprikosnovene vrijednosti istovremeno i dovode u pitanje, ona ključna i polazna tačka našeg komparativnog istraživanja.

Bez obzira na to da li će se likovi proučavati u tematološkim, stilsko-tipološkim, istorijsko-tipološkim ili u nekim drugim vrstama komparativnog istraživanja, književne teorije su nezaobilazno sredstvo u tom poslu, a od toga šta je konkretan cilj istraživanja i koji tipovi junaka su u pitanju zavisice izbor teorija. Pitanje klasifikacije književnih likova bilo je interesovanje mnogih teoretičara književnosti, među kojima su u savremenoj teorijskoj misli značajna proučavanja Vladimira Propa, Rolana Barta, Mihaila Bahtina, Nortropa Fraja, E. M. Forstera i drugih. Svi oni izdvajaju strukturnu važnost lika i njegovu sposobnost, pa tako npr. Nortrop Fraj u svojoj knjizi *Anatomija kritike* piše o modalitetima književnosti i uzima u obzir uslove koje nameću književno razdoblje i književni rod. Pod modalitetom, koji veže za pojedine rodove i vrste, podrazumijeva *raspon mogućnosti djelovanja glavnog junaka*, izdvaja pet modaliteta i kaže da se javljaju u istorijskom slijedu, pri čemu je za svaki modalitet bitna junakova

¹⁷ Na pitanje koje je konkretno fenomene moguće proučavati metodologijom tipoloških analogija odgovara *Pregledni rečnik komparativističke terminologije u književnosti i kulturi*: „Moguće je, naravno i zahvalno, otkrivanje i promišljanje paralela, analogija, korespondiranja društvenih kretanja u oblasti književnosti (...), kretanja izomorfničkih ideja, mitova, pogleda na svijet, književnih pogleda (eksplicitnih i implicitnih), likova, motiva, sižea, radnje, kompozicijsko-strukturalnih faktora, pesničkih slika, načina modelovanja okolnosti (situacija), žanrovskih i stilskih odlika – kao pojava koje mogu biti rezultat 'unutrašnjeg razvoja', životnih prilika jednog naroda, njegove kulture, ali pojava koje korespondiraju sa sličnim društveno-istorijskim i kulturno-prosvjetiteljskim putevima drugih naroda, ili označavaju univerzalne strukture čovekovog ponašanja“ (Stojanović-Pantović, Kosanović 2011: 383-384), što nas upućuje na zaključak o širokom istraživačkom polju koje omogućava ne samo da se pronikne u razne književne specifičnosti i razlike, nego da se i izvrši analitičko-sintetička analiza mnogih kulturoloških pojava koje su univerzalne, tj. koje su pokazatelj da „celokupna kultura čovečanstva čini jedno strukturalno jedinstvo“ (ibid.).

¹⁸ Zanimljiva i korisna je podjela tipoloških analogija na nekoliko ravni, koju nudi *Pregledni rečnik komparativističke terminologije u književnosti i kulturi* i koja će biti osnov našeg istraživanja u nastavku: a) *društveno-istorijske analogije*, koje su sociokulturno uslovljene, kao npr. tip „suvišnog“ ili „malog čovjeka“ u ruskoj realističkoj književnosti ili viteški roman u zapadnoevropskim književnostima, b) *filozofsko-psihološke analogije*, koje prate određene poglede na svijet, paralelizme između junaka i prirode koja ih okružuje, slične psihološke motive i sl., c) *regionalno-klimatske analogije*, koje prate podudarnosti u regionalnim književnostima, latinoameričkim, slovenskim, južnoslovenskim itd., d) *književne analogije u užem smislu te riječi*, koje se bave univerzalnim strukturama, kao npr. žanrovskim i motivskim srodnostima, bliskim filozofskim i etičkim pogledima o nekim opštjeljudskim vrijednostima i sl. (Stojanović-Pantović, Kosanović 2011: 384)

sposobnost (Fraj, 1979). Mihail Bahtin takođe govori o ulozi junaka u svojim raspravama o rodovima i vrstama, pridaje toj ulozi veliku važnost i ne slaže se sa formalistima koji npr. Don Kihota posmatraju samo kao tehničko sredstvo povezivanja epizoda, nego smatra da je njegov lik konstruktivan element u strukturi djela (Bahtin, 1996), kao što su i Grigorije Melehov i Pejo Grujović važni konstruktivni elementi i kompozicione ose djela. „Za Bahtina, svjetovi koje romani stvaraju nisu sami sebi svrha, niti postoje da bi radnja imala gdje da se odvija, oni postoje kako bi književni likovi (ljudska bića) mogli da ih nasele” (Lešić 2011: 146), pa tako i Šolohovljevo i Lalićeva djela potvrđuju da roman kao organizovana društvena i jezička raznolikost za svoj glavni predmet ima čovjeka koji govori i njegovu riječ:

„Čovjek je organizirajući formalno-sadržajni centar umjetničke vizije, i to čovjek kao dato ljudsko biće u svom vrijednosnom stvarnom prisustvu u svijetu. Svijet umjetničke vizije je svijet koji je organizovan, uređen, i završen – nezavisno od onog što tek treba postići i nezavisno od smisla – oko datog ljudskog bića kao aksiološka okolina ili okruženje“ (Bahtin 1990: 187).

Aleksandar Flaker govori o motivaciji junakovog djelovanja i tvrdi da je ona u antičkoj tragediji mitska, u realističkoj književnosti socijalno-psihološka, a u modernoj iracionalna (Flaker, 1976), što će se potvrditi i na primjeru konstituisanja glavnih likova *Tihog Dona* i Lalićeve ratne tetralogije koji se kao realistični tipovi junaka razvijaju i transformišu pod uticajem društvenih i istorijskih okolnosti čiji su dio. Vladimir Prop u svojim istraživanjima akcenat stavlja na junake kao nosioce funkcija, ispitujući njihovo učestvovanje u određenim radnjama (Prop, 1982), dok je Rolan Bart, imajući u vidu Propovo istraživanje, junake podijelio na ličnosti koje djeluju (*actant*) i ličnosti koje svoj karakter iskazuju kroz monolog (*personage*) (Bart, 1970), što će biti predmet naše analize u istraživanju dinamičnih tipova junaka kakvi su Grigorije Melehov i Pejo Grujović. Ta analiza i njihovo upoređivanje sa drugim likovima pokazaće ono što nalazimo u Forsterovim tumačenjima, da lik može biti *flat character* (‘ravan lik’) čiji su postupci predvidljivi, ili *round character* (‘obli lik’) čiji su postupci nepredvidljivi (Forster, 1965). U vezi sa tim i od velike koristi u razmatranju konstrukcije glavnih Šolohovljevih i Lalićevih likova, u kontekstu njihove incidentnosti, tj. spremnosti da pređu granicu semantičkog polja i nađu se u zabranjenom polju, jeste teorija Jurija Lotmana koji je

uveo poseban pojam: ličnost koja prelazi granice semantičkog ili sižejnog polja - ličnost u akciji, čije su funkcije vezane za *funkcije dejstvovaoca* (Lotman, 1976).

Dakle, komparativno proučavanje junaka, ili određenih tipova junaka, predstavlja jedan od načina na koji možemo uz pomoć književnih teorija proniknuti u specifičnosti i razlike djela nacionalno različitih književnosti, kao i u smisao književnosti kao cjeline, koja, bez obzira na jezičke, nacionalne, kulturološke, vremenske, žanrovske, rodovske i druge razlike, problematizuje pitanja vezana za univerzalnost ljudske sudbine i za složenost ljudskog karaktera. Likovi su od samog početka pisane riječi jedan od centralnih elemenata književne strukture, o čemu svjedoči i Mihailo Lalić kada govori o tome da je rat, u stvari, samo okvir njegove priče, jer „ne piše se uvijek samo o ratu, nego i o čovjeku u tom periodu, a čovjek je za pisca važna tema, bez kraja i bez početka” (*Razgovori o knjigama, književnostima i književnicima*, 299). Ista misao objašnjava i Šolohovljev književni postupak koji potvrđuje da se „sve čovjekove nade, strepnje i patnje ne mogu iskazati dok je svijeta, jer čovjek uvijek nečim novim iznenadi” (ibid.), pa zaključujemo da je umjetnost kao vid modelovanja i modifikovanja stvarnosti uvijek usmjerena na čovjeka i na njegovo otkrivanje sebe u opštim idejama i porukama čiji su nosioci književni likovi.

II RATNA TEMATIKA MIHAILA A. ŠOLOHOVA I MIHAILA LALIĆA

1. Stilsko-tipološke analogije u herojsko-revolucionarnom modelu svijeta u romanima *Tihi Don*, *Ratna sreća*, *Zatočnici*, *Dokle gora zazeleni* i *Gledajući dolje na drumove*

S obzirom na to da se proza XX vijeka koja pripada periodu socijalnog, kritičkog i integralnog realizma razvijala u sličnim društveno-istorijskim uslovima (posebno se to odnosi na slovenske književnosti za koje su karakteristične srodne društvene i istorijske prilike, kao i genetička povezanost), krenućemo od mogućnosti koju nam pruža tipološka komparatistika, kao grana uporedne književnosti koja se zasniva na analogijama proisteklim iz nekih zajedničkih literarnih zakonitosti. Kada su u pitanju ruska (istočnoslovenska) i crnogorska (južnoslovenska) književnost, koje su dio slovenskog literarnog korpusa, svakako da postoji i kontaktna povezanost koja proizilazi iz neupitnog uticaja koji je ruska književnost imala na većinu južnoslovenskih, a koji se zasniva na pripadnosti istoj (slovenskoj) regiji evropskih književnosti i na kulturološkoj i jezičkoj srodnosti, tako da se u procesu uporednog proučavanja pisaca koji pripadaju ruskoj i crnogorskoj (kao i nekoj drugoj južnoslovenskoj) književnosti često dešava da se uticaji i analogije ukrštaju u tekstu, pa ih u tom slučaju ne treba odvojeno tumačiti¹⁹. Na takvo produktivno i objedinjeno proučavanje tipoloških i genetskih sličnosti ukazivali su ruski semiotičari-strukturalisti koji su, oslanjajući se na teoriju V. M. Žirmunskog, „pretpostavljali mogućnosti uzajamnih uticaja (рус. *взаимосвязи*), otud kako kontaktnih, tako i beskontaktnih književnih analogija u uzajamnom ukrštanju, odnosno sadejstvu (рус. *взаимодействие*)“ (Stojanović-Pantović, Kosanović 2011: 382).

Na primjeru djela *Tihi Don* Mihaila A. Šolohova i ratne tetralogije romana Mihaila Lalića, koju čine djela *Ratna sreća*, *Zatočnici*, *Dokle gora zazeleni* i *Gledajući dolje na drumove*,

¹⁹ Aleksandar Flaker u poglavlju „Je li poredbeno proučavanje slavenskih književnosti zasebna disciplina“ u knjizi *Književne poredbe* kaže da 40-ih i 50-ih godina XX vijeka „dolazi do izrazite rusocentrične orijentacije, pa se u to vrijeme pojavljuje cijeli niz radova koji nastoje da istaknu značenje ruskih književnosti ili pojedinih ruskih književnika, napose klasika, za razvitak pojedinih neruskih slavenskih književnosti“ (Flaker 1968: 16), što se uklapa u talas koji je nastupio poslije Drugog svjetskog rata kada je zanimanje za međuslavenske književne i kulturne veze prouzrokovano „revolucionarnim preobražajem svih slavenskih zemalja“ i „naglašenom potrebom kohezije unutar socijalističkog tabora“ (ibid.).

u nastavku ćemo ukazati na *društveno-istorijske, filozofsko/psihološke, regionalno-klimatske i književne analogije u užem smislu*, koje potvrđuju da u tekstovima ova dva realistička slovenska pisca postoje podudarnosti koje su naša polazna tačka u komparativnom istraživanju i međusobnom vrednovanju njihovih djela i glavnih likova u njima. Ono što se u postupku komparativnog izučavanja djela ovih dvaju autora nameće kao polazno stanovište jeste ideja da je vrednovanje i prevrednovanje društvenih, istorijskih i moralnih vrijednosti princip koji se u njihovim djelima ostvaruje zahvaljujući povlašćenom položaju glavnih junaka romana, Grigorija Melehova i Peja Grujovića, koji kao „junaci ne na svom mjestu“ (Ivanović, 2016) dovode u pitanje sve neprikosnovene vrijednosti herojskog doba u procesu oneobičavanja ustaljenih obrazaca djelovanja i mišljenja. Dakle, u tom kontekstu vidjećemo da je u romanima Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića problematizovan odnos prema herojskom sociokulturnom poretku kroz postupke glavnih junaka i kroz njihove dileme po pitanju patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi u strogim modelima kulture kakve su kozačka i crnogorska i u tragičnoj slici svijeta koja je obilježena stradanjem. Zaključcima o brojnim paralelama doprinose i saznanja Radomira V. Ivanovića saopštena u ogledu *Stvaralački entuzijazam Mihaila Šolohova i Mihaila Lalića (Prilog tumačenju teorije realizma)*, u kojem autor komparatistički istražuje „složenost tematike, problematike i aporetike u tri koncentrična i međusobno uslovljena kruga: a) filozofiji i psihologiji stvaranja (...) b) estetici i etici (...) i poetici i kritici“ (ibid.: 161-185), u kojima se bavi: a) stvaralačkim opredjeljenjima ovih dvaju pisaca izdvajajući podudarnosti koje se tiču njihovog odnosa prema stvarnosti, u kojoj vide neiscrpan izvor tema koje problematizuju, b) njihovim stvaralačkim postupcima pomoću kojih oba pisca „otjelotvoruju ideografeme istinitost, angažovanost, aktuelnost, životnost, predanost stvaralačkoj misiji, autentičnost i trajnost pjesničkih slika i poetskih ideja“ (ibid.: 167) i c) stvaralačkim vrijednostima gdje autor zaključuje da se Šolohov i Lalić „zalažu za primjenu principa vrednovanja i prevrednovanja“, sistematizujući životnu i umjetničku istinu i praveći *kataloge dobara* (u procesu idealizacije pozitivnih junaka) i *kataloge zala* (u procesu banalizacije negativnih junaka), pri čemu je Šolohov tolerantniji prema „junacima ne na svom mjestu“ nego Lalić (ibid.: 173-174).

Regionalno-klimatske analogije zasnivaju se na činjenici da Šolohov i Lalić pripadaju slovenskoj regiji u okviru evropskih književnosti, koja se odlikuje genetskim i kontaktnim uticajima koje su slovenske književnosti imale jedna na drugu, a naročito ruska na neruske u

periodu naglašene potrebe za kohezijom unutar socijalističkih zajednica. O literarnim uticajima Mihaila Šolohova na južnoslovensku književnost govori Aleksandar Flaker u knjizi *Književne poredbe*, gdje svoje istraživanje započinje podacima da je upoznavanje sa djelom ovog ruskog pisca na prostoru Jugoslavije započelo tridesetih godina kada su se pojavili prvi prevodi njegovih djela i prvi naučni članci o *Tihom Donu*²⁰, da bi četrdesetih godina i poslije Drugog svjetskog rata to interesovanje postalo znatno veće. Flaker je, istražujući književne uticaje koje je Šolohov imao na naše književnike, krenuo od hipoteze da je ovaj pisac ušao u južnoslovensku književnost kao klasik svjetske književnosti u vrijeme kad se u našoj literaturi počela obrađivati tema narodnooslobodilačkog rata i revolucije, pa je „Šolohovljev roman morao, bar u prvo vrijeme, stajati pred piscima jugoslovenske književnosti kao kanonsko djelo koje u najširem rasponu obuhvaća bitnu problematiku revolucije“ (Flaker 1968: 445). Osim teme revolucije bitan preduslov ovih uticaja bila je i sociološka osobenost koja se odnosi na učestvovanje širokih narodnih masa u narodnooslobodilačkom ratu, što je bila još jedna podudarnost sa Šolohovljevim prikazom „seljačko-kozačke stihije u revoluciji“ (ibid.: 446). Flaker navodi primjere romana vezane za seosku temu i temu revolucije i rata u realističkoj tradiciji, pa pominje Ćopićev *Prolom*, Davičovu *Pesmu*, Ćosićeve *Korene* i *Deobe*, Božićeve *Kurlane*, *Selo zad sedumte jase*ni Slavka Janevskog i druge, dok za podudarnost sa Mihailom Lalićem, koja je predmet našeg istraživanja, naglašava da je Lalićev roman jedan od onih koji su primjer novih koncepcija u južnoslovenskoj prozi, koje se, kada je u pitanju ovaj pisac, odnose na snažno izraženu orijentaciju na temu ljudske egzistencije u revolucionarno vrijeme (ibid.: 454). Filozofija egzistencijalnog svakako je prisutna i u *Tihom Donu*, naročito na primjeru propadanja porodice i tragičnosti glavnog lika koji luta kroz svijet revolucije i kontrarevolucije tražeći odgovore na dileme vezane za smisao ratovanja, tako da je i kod ovog pisca centralno pitanje vezano za položaj čovjeka u kataklizmi stradanja. O kontaktnim vezama ruske i južnoslovenskih književnosti, koje su proizvod prevođenja i čitalačke recepcije, govori i to da osim što je Šolohov prevođen i proučavan na našim prostorima, tako su i južnoslovenski pisci prevođeni na ruski, a

²⁰ Šolohovljeva novela *Otac* je prvo prevedeno djelo Mihaila Šolohova na naš jezik, a pojavilo se 1931. godine u zborniku *Savremena ruska proza*, dok je prvi naučni članak Stepana Janjića o *Tihom Donu* iste godine bio objavljen u književnom časopisu *Savremenik*. Prvi prevod *Tihog Dona* pojavljuje se 1936. godine u Andrićevoj „Zabavnoj biblioteci“, i to sa podnaslovom „Seljački roman iz predratnog života donskih kozaka“, koji je, prema mišljenju A. Flakera, trebalo da uputi cenzora da roman nije u vezi sa temom revolucije, a takođe i zbog toga što je tridesetih godina bilo interesovanja za temu sela u prozi. U izdanju beogradske „Kulture“ 1963. godine izašla su *Sabrana djela Mihaila Šolohova*, za koja je predgovor napisao Milosav Babović (Flaker 1968: 440-441).

kada je u pitanju Lalićevo djelo, navešćemo da su romani *Svadba*, *Raskid*, *Hajka*, *Pramen tame*, *Pripovijetke* i druga djela više puta prevedeni na ruski jezik²¹ i da je i sam njihov autor uživao ugled kod Šolohova, o čemu svjedoči Šolohovljevo pismo A. A. Surkovu od 20. aprila 1965., koje je poslao pripremajući se za posjetu Jugoslaviji, a koje navodi Radomir Ivanović u svom komparativnom istraživanju stvaralačkih vrijednosti ovih pisaca: „Что касается Лалича, - то я не против увидеться с ним, но надо списаться заблаговременно (...) Для меня подходяще – конец июня. Пришли пожалуйста 'Свадьбу' Лалича (письмо број 300, стр. 379)“ (citirano prema: Ivanović 2016: 174).

Kada su u pitanju ostale analogije u Šolohovljevom i Lalićevom djelu, s obzirom na to da „svako djelo nosi pečat svoga vremena, svoga društva“ (A. Veselovski) a ova dva pisca su ponikli u sličnim književnim i kulturnim modelima i u tradiciji klasičnog, socijalističkog i kritičkog realizma problematizujući u svojim djelima herojski model svijeta u ratnim uslovima, to je sociokulturna uslovljenost modelovanja svijeta u njihovim ostvarenjima izvor *društveno-istorijskih analogija* koje nalazimo u tekstu, a takođe i izvor specifičnih pogleda njihovih junaka u kontekstu istorijskih događaja čiji su svjedoci i učesnici²², što nas upućuje i na *filozofsko-psihološke analogije*. Slične psihološke situacije i srodni filozofski pogledi na svijet proizilaze iz toga što su junaci *Tihog Dona* i Lalićeve ratne tetralogije dio tragične koncepcije svijeta u kojoj je njihova sudbina vezana za istorijske okolnosti rata, sa čim u vezi je i obrazac ponašanja likova u skladu sa herojskim vremenom, patrijarhalnim uređenjem i u skladu sa rigidnim pravilima koja diktiraju način djelovanja i mišljenja u ratnim uslovima. Na primjeru pojedinačnih sudbina junaka, koje su mahom sve tragične, Šolohov i Lalić grade ideju univerzalnog i opšteg, tj. ideju tragične slike svijeta, jer umjetnički model „odražavajući pojedini događaj, istovremeno

²¹ Lalićevi romani, pripovijetke i drugi tekstovi prevedeni na ruski: *Пастушка* (1955), *Раде Башич* (1959), *Свадьба* (1964, 1976, 1989), *Отец и сын* (1965), *Сад* (1965), *Перва встреча* (1967), *Лелейская гора* (1968, 1976, 1989), *Красная осен* (1969), *Облава* (1969, 1989), *Последняя высота* (1970, 1980, 1989), *Арцан озеро* (1975, 1980), *Впервые о Ленине* (1975), *Дорога в будущее* (1977), *Первая встреча* (1977), *А сверху дохлый пес* (1980, 1989), *Гости званые и незваные* (1980, 1989), *На Таре* (1980, 1989), *Подземное празднество* (1980), *Проклятая пещера* (1980, 1989), *Путешествие* (1980), роман *Разрыв* (1980), *Снег тает* (1980, 1989), *Торжество* (1980, 1989), *Возращение* (1980), *Все дальше* (1980, 1989), *Праздник над землей* (1981), *Наказ живым* (1984), *В дозоре* (1984).

²² Oba pisca se bave proteklm dramatičnim istorijskim događajima (Šolohov: Prvim svjetskim ratom, proleterskom revolucijom i građanskim ratom, a Lalić: Prvim svjetskim ratom, balkanskim ratovima, komitskim pokretom, Drugim svjetskim ratom i domaćim sukobima revolucionara i kontrarevolucionara) koji su obilježeni masovnim stradanjem naroda.

odražava i celu sliku sveta“ (Lotman 1976: 286). Stoga, kao polazno stanovište u interpretaciji Šolohovljevog i Lalićevog djela i analizi likova nameće se ono što su brojni proučavaoci njihovih romana isticali – a što je takođe dio društveno-istorijskih i filozofsko-psiholoških analogija koje nalazimo u pesimističkoj viziji života u romanima oba pisca – da je *tragično osjećanje* idejna i stilsko osobina ovih romana i da je *tragično* dominantna koja usmjerava radnju i postaje jedan od glavnih strukturnih elemenata. Dakle, riječ je o tipu realističkih romana koji u odnosu stvarnosti, istorije i umjetnosti problematizuju složeni mehanizam zla oličen u slikama stradanja, iz kojih čovjek uvijek izlazi kao gubitnik, bez obzira na to na kojoj strani se u ratu nalazi, jer „i pobeđeni i pobeđnici gube svoje najbolje – ujedinjuju ih patnja i smrt“ (Nedeljković 1967: 24). Kada je u pitanju odnos stvarnosti, istorije i književnosti u kojem se ogleda specifična filozofija i psihologija stvaranja, što je nesumnjivo važno u slučaju podudarnosti Šolohovljeve i Lalićeve stvaralačke paradigme, zanimljivo je tumačenje Petra Džadžića (u potpunosti primjenljivo na djelo ovih dvaju pisaca) koji istražuje da li se stvarnost ogleda u literaturi i da li je ona odraz psihologije naroda i zaključuje da „u književnim delima, pogotovo u delima pisaca snažne sociološke i istorijske imaginacije, progovara ne samo kolektivno nesvesno, dakle univerzalno iskustvo vrste, nego i nacionalno nesvesno, iskonsko iskustvo etnosa“ (Džadić 1995: 78). Dakle, radi se o tipovima romana u kojima na primjerima pojedinačnih sudbina, naročito na primjerima sudbina glavnih likova romana, dolazimo do univerzalnih saznanja o čovjeku u određenom hronotopu, a ta su saznanja putokaz u otkrivanju kolektivnog iskustva koje je dio svake individue, jer je, kao što i Džadžić navodi, „bogatstvo koje nudi književnost upravo u prikazivanju, otkrivanju i otkrovenju čoveka, Drugog, dakle univerzalnog čoveka, ali i čoveka određenog mesta i vremena“ (ibid.: 80). Taj čovjek *određenog mjesta i vremena* istovremeno je i *univerzalni čovjek*, o čemu svjedoče brojne paralele između književnih junaka koji dolaze iz nacionalno različitih književnosti.

Sličan stepen društveno-istorijskog razvoja uslovio je srodna stvaralačka opredjeljenja ovih dvaju pisaca, koja se ogledaju još i u srodnoj tematici i motivici njihovih djela u kojima problematizuju temu rata kroz prikaz složenih istorijskih i društvenih previranja u kojima učestvuju veliki broj likova u masovnim stradanjima na bojnopolju, ali u kojima je na primjeru običnog čovjeka i stradanja porodice prikazan apsurd ratovanja: „Šolohov je nizom neonaturalističkih, humanističkih i pacifističkih opisa i komentara insistirao na krajnjem

zaključku: rat je, kao skup svih zala, besmislen u onoj mjeri, u kojoj su to okolnosti koje su dovele do njega i učinile da se, potom, u miru, ubrzo zaborave sva negativna saznanja i iskustva“ (Ivanović 2016: 195). Oba pisca su orijentisana na oblikovanje nacionalnih tragedija u kojima se narod, koji je čvrsto oslonjen na tradiciju i prošlost, našao u vrtlogu ratnog razaranja. Pesimistička i tragična vizija života kojoj doprinosi rat ostvarena je u sličnim naturalističkim prikazima stradanja (o kojima će više biti riječi u poglavlju posvećenom temi civilizacijskog zla), pa sada navodimo dva primjera, koji će osvijetliti srodnu tematiku rata i ideju njegove surovosti koja se očituje u pojavama zvjerskog ubijanja:

„Bio je bez kape, nije imao ni gornjeg dela lobanje, koji je zbrisan parčetom granate; u praznoj šupljini lobanje uokvirene mokrim pramenovima kose, svetloružičasta voda – od kiše. Iza njega u raskopčanom koporanu i poderanoj bluzi ležao je jak, dosta visok regrut; na golim grudima koso je ležala donja vilica, a ispod kose, na glavi belelo se uzano parče čela s osmuđenom zavrnutom kožom, u sredini među vilicama i temenom izlomljene kosti, crno-crvena žitka kaša“ (*Tihi Don*, knj. II, str. 417).

„Muka će te uhvatiti ako vidiš. Zakorila se sukrvica, krv, mozgovi isprosipani, ima i kosti, razdrobljene, bijele se, a preko toga – neđe zakrpa, neđe opanak zinuo gumeni, sirotinjska kapa i poklopac od lobanje, frculeta, komadić košulje, parče žice u kojoj su bili vezani, a muve se usnudale i tice došle da ključaju – očeraš ih, a one se odmah vrate... Eto, samo to je ostalo od sedamdeset i osam ljudi – pa mi ti sad pohvali čovjeka kao što umiješ!...“ (*Dokle gora zazeleni*, str. 108).

Dakle, vidimo na ovim primjerima kako Šolohov i Lalić u ekspresionističkim slikama stradanja problematizuju sunovrat ljudskih vrijednosti u ratnom vremenu, pritom šaljući poruku čitaocu da su velike kataklizme stihijskim ponavljanjem učestvovala u dehumanizaciji čovjeka i da je svaki rat metafora zla koje se javlja kao tjelesno, duhovno i etičko zlo. Ipak, ideja tragičnog stradanja, i pored stotina naturalističkih slika i masovnih scena u kojima ratnici gube živote, najupečatljivija je na primjeru raspadanja porodice, kao i na velikom broju primjera u kojima glavni junaci svjedoče ratnom haosu i apsurdu u koji se rat pretvara:

„Evo, to su oni za čiji su nas ćef isterali iz naših domova i gurnuli u smrt. Ah, zmije jedne! Prokletnici! Paraziti! To su one najljuće vaši na našoj grbači!... Zar smo mi za ovu... gazili konjima tuđa žita i ubijali tuđe ljube? I ja puzao po strnjiku i vikao? A strah? Odvojili su me od porodice, muštrali u kasarni” (*Tihi Don*, knj. I, str. 365) egzaltirano i u psihološkom rastrojstvu zaključuje Grigorije Melehov, dok Pejo postavlja retoričko pitanje „nijesu li svi ratovi, spoljašnji i unutrašnji, veliki i mali, po približno istom kalupu formirani?...“ (*Ratna sreća*).

Dakle, komparativna analiza ratne tematike kod Šolohova i Lalića ukazuje na srodnu ideju o apsurdnom smjenjivanju neprekidnih ratnih ciklusa, u čijem prikazu se, kroz naturalističke slike stradanja, ogoljuje surovost ratnih operacija, pri čemu je i kod jednog i kod drugog pisca rat samo okvir, kao što je i historijska pozadina okvir, dok je suština narativne stvarnosti egzistencijalna dezorijentacija čovjeka u ratnom, međuratnom i poslijeratnom vrtlogu koji nameće obavezu da se gine u ime viših ciljeva, da se zauzme strana, što podrazumijeva i oštru podijeljenost u društvu, a što je u skladu sa slikom svijeta sadržanom u ideji da je *opis rata* zapravo Šolohovljeva i Lalićeva *odbrana mira*, o kojoj su pisci ovako govorili:

„Doba u kome živimo je puno neizvjesnosti. Ipak, ne postoji nijedna nacija na Zemlji koja želi rat. Međutim, postoje snage koje čitave nacije bacaju u oganj rata. Nije li neizbježno da pepeo neopisivog požara Drugog svjetskog rata gane srce pisca? Nije li poštenu pisac dužan da se suprotstavi onima koji žele da osude čovječanstvo na samouništenje? Šta je, dakle, poziv umjetnika, i koji su njegovi zadaci (...) Odgovor je, da budem iskren prema čitaocu, da ljudima kažem istinu – što ponekad može biti neprijatno, ali je uvijek hrabro – ojačati ljudska srca u njihovoj vjeri u budućnost, u vjeri u vlastitu sposobnost da izgrade tu budućnost. Biti zagovornik mira u cijelom svijetu i svojim riječima stvarati takve zagovornike gdje god te riječi dopiru” (Odlomak iz govora Mihaila Šolohova prilikom dodjele Nobelove nagrade, dostupno na: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1965/sholokhov/speech/>).

„Najzad, vrijeme je da sam kažem kad drugi neće: Moji motivi nijesu ratni nego revolucionarni; moji junaci nijesu ratnici nego revolucionari ili kontraći. Rat me, možda, ne bi nimalo interesovao da u njemu nije bila dublja i trajnija sadržina: revolucionarna borba i izgradnja čovječnijeg društvenog poretka koji otvara nadu da ratova više ne bude” (Mihailo Lalić, *Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*).

Šolohovljeva i Lalićeva tematika romana vezana za tragična stradanja naroda u velikim istorijskim kataklizmama, o kojima se pripovijeda u formi ciklusa uz epsku širinu u prikazima nacionalnih tragedija, predstavlja osnovu za žanrovsko određenje ovih djela, što otkriva *književne analogije u užem smislu* zasnovane na zakonitostima književne strukture. U teoriji i tipologiji romana, koja kao osnovu klasifikacije uzima kompozicioni kriterijum, izdvaja se poseban tip romana koji u formi ciklusa „pruža široku fresku jednog društva sa svim protivrečnostima i sukobima individualnog i kolektivnog, istorijskog i sudbinskog, a njegova kompozicija i struktura takođe oličavaju njegovu veliku epsku širinu i trajanje“ (Živković 2011: 718). Narativna zbilja ovih tipova romana obiluje velikim brojem likova iz različitih generacija, pri čemu kompozicijske temelje čine određeni prostor i vrijeme kroz koje se ti likovi kreću, pa ovi romani kao „velike epske reke nose sadržine dugih i širokih istorijskih kretanja i društvenih pomeranja“ (ibid.). U toj osobenosti leži objašnjenje za naziv *roman - epopeja* ovog tipa romana „koji se odlikuje širinom svog tematskog zahvata“ (ibid.), ali i za naziv *roman vremena i prostora* koji koristi Aleksandar Flaker:

„Načela umnožavanja likova kako u vremenu tako i u prostoru, još uvijek u vezi sa živom tradicijom romana izgrađenom na obiteljskim sponama, došla su do izražaja, integrirajući u sebe neke postupke povijesnog romana, u golemom Tolstojevom romanu 'Rat i mir' koji se zbiva u različito povijesno vrijeme i stvara mogućnost analize društva, kako u njegovoj dijakroniji tako i u sinkroniji, pa mu je očito primjeren pojam roman vremena i prostora“ (Flaker 1976: 322).

U teoriji književnosti se ustalilo više termina za ovu vrstu kojoj je uzor Tolstojev *Rat i mir*, pa se, pored naziva *roman - epopeja* i *roman prostora i vremena*, za ovaj tip romana u francuskoj književnoj teoriji koristi naziv *roman – rijeka (roman-fleuve)*, ili *ciklični roman (roman-cyclique)*, ili *roman – freska (roman-fresque)*. Pored glavnih strukturnih karakteristika ove vrste

romana koje se otkrivaju u retorici svih naziva – epska širina, mnoštvo likova, načelo prostora i vremena i kompoziciona organizacija u formi ciklusa – ono što se izdvaja kao fabularno-sižejna osnova *romana-epopeje* je društveno-istorijska problematika neke nacije u kojoj se ukrštaju opšte i pojedinačno, tj. u kojoj se na primjerima pojedinačnih sudbina nastoji zahvatiti široka slika svijeta, sveukupnog života jednog naroda u nekoj epohi.

Na pitanje koje kompozicione karakteristike čine *Tihi Don* romanom-rijekom odgovarali su mnogi istraživači ovog djela, a ono što izdvajamo kao opšti zaključak jeste da je ovo *monumentalna kompoziciona forma* podijeljena u 4 knjige, 8 djelova i 232 poglavlja²³, koja je nastajala od 1926. do 1940. godine i koja je zasnovana na prikazu nacionalno-društvene problematike u vremenu velikih istorijskih previranja i na prostoru koji se „stalno sužava i širi – od zabitog kozačkog sela, do 'velikog sveta' – Rusije i susednih joj zemalja, preko ostrvceta koje je poplavio povodanj (na kome boravi Fominova banda) do 'ogromnog sveta obasjanog hladnim suncem' kojim se završava put Grigorija Melehova“ (Kosanović 1988: 68), pri čemu se svijest opšteg i pojedinačnog dijalektički prožimaju, što sve skupa upućuje na tipološku pripadnost ovoj vrsti romana koja *pruža široku fresku jednog društva*. U proučavanjima *Tihog Dona* od početka šolohovologije ukazuje se na to da je ovo roman koji predstavlja „epopeju ljudske delatnosti“ (Matić 1937: 84). Milosav Babović u vezi sa žanrovskim osobenostima u *Predgovoru Sabranim delima Mihaila Šolohova* kaže: „Sižejne linije u *Tihom Donu* nisu neprekinute linije, već podsećaju na reke ponornice koje se ponekad gube iz čitačevog vidnog polja, da bi se ponovo pojavile i potekle široko i markantno“ (Babović 1967: 16), dok je Dragan Nedeljković na *Tihi Don* gledao kao na „istorijski roman-fresku Prvog svetskog rata, ruske revolucije i građanskog rata u kozačkoj zemlji“ (Nedeljković 1967: 13). Slične ocjene iznose i savremeni proučavaoci

²³ Radnja prvog dijela romana odvija se 1912. i 1913. godine, drugog 1913., trećeg: od marta 1914. do maja 1916., četvrtog: od oktobra 1916. do jeseni 1917., petog: od jeseni 1917. do juna 1918., šestog: od aprila 1918. do maja 1919., sedmog: od proljeća 1919. do proljeća 1920., osmog: od aprila 1920. do marta 1922. godine.

Kada je u pitanju sadržaj po knjigama, u prvoj knjizi pripovjedač nas uvodi u kozački svijet prikazujući svakodnevni život sa akcentom na porodicu Melehov u kojoj stasava glavni lik romana Grigorije, pri čemu je prvi dio usmjeren na intimni, a drugi na društveni plan koji se počinje ukrštati sa intimnim, dok je treći komponovan kao hronika učešća donskih kozaka u Prvom svjetskom ratu. Druga knjiga romana je u znaku istorijskih događaja, gdje je najviše prostora posvećeno pripovijedanju o kozačkom napuštanju frontova, o Februarskoj i Oktobarskoj revoluciji i početku građanskog rata. U trećoj knjizi, u kojoj je vrijeme najsazetije, problematizovana je kulminacija krvavog građanskog rata, pri čemu dramatiku ratnog stradanja prati tragičnost na intimnom planu junaka, naročito Grigorija Melehova. Četvrta knjiga je koncipirana kao rasplet u kojem se dešava razrješenje sudbina glavnih likova romana, ali i istorijsko razrješenje u vidu poraza donskih ustanika i ponovnog uspostavljanja sovjetske vlasti na Donu.

djela Mihaila Šolohova, pa tako na primjer Dmitrij Polj istražuje temu univerzalnih slika i motiva u prozi ovog pisca i naglašava:

„Šolohovljev poetski svijet je fenomen od velikog značaja za teoriju moderne epike i visokog realizma. Šolohov je, prvi put u svjetskoj književnosti, u svom romanu-epopeji ‘Tihi Don’ sa najvećom cjelovitošću i živopisnošću prikazao vjerodostojnu i živu istoriju rascjepa u društvu, rekonstruisanu uz zadržavanje arhetipskih, folklornih i mitoloških dimenzija postojanja”²⁴ (Polj 2008: 46).

Fabula, dakle, prati život i običaje kozačkog naroda u istorijskim okolnostima uoči i za vrijeme Prvog svjetskog rata, zatim u Oktobarskoj revoluciji i građanskom ratu (vrijeme radnje je od 1912 – 1922. godine, uz povremeno epizodno pripovijedanje o događajima iz rusko-turskog rata iz tačke gledišta likova-staraca), a mnogobrojni junaci *Tihog Dona* (od kojih je veliki broj istorijskih ličnosti)²⁵, bez obzira na individualizaciju pojedinih likova, uslovljeni su u djelovanju onim što je prirodni nagon ili onim što je dio kulturnog modela kojem pripadaju, a to je ratnički i herojski obrazac od kojeg se ne odstupa i koji je sadržan u kolektivno nesvjesnom, a koji najviše dolazi do izražaja u izuzetnim okolnostima, kakve su ratne²⁶. Događaji se grupišu oko jednog junaka (Grigorija Pantelejeviča Melehova) koji je kompoziciona osovina romana jer je „Šolohovljeva epopeja organizovana oko jednog centralnog lika kao ose dela, koji spaja u jednu celinu raznovrsne i raznorodne likove, manifestacije života i ideje“ (Vuletić 1981: 88), pri čemu je glavni junak spoj individualnog i kolektivnog, na čijem primjeru je prikazano kako se prožimaju opšte i pojedinačno i kako se dešava rascjep između starog i novog svijeta, jer se u

²⁴ „Поэтический мир Шолохова и представляет собою явление, обладающее высокой значимостью для теории современного эпоса и высокого реализма. Шолохов впервые в мировой литературе в романе-эпопее *Тихий Дон* с предельной полнотой и яркостью представил достоверно-живую историю раскола общества, воссозданную с удержанием архетипических, фольклорных и мифологических измерений бытия” (Д. В. Поль, 2008: 46).

²⁵ O tome kako je pisac nastojao da usagласи opis realnih istorijskih sa imaginativnim opisima veoma zanimljivo пише Radomir Ivanović: „Pesimistička, tragična i agnocistička vizija M. A. Šolohova u reprezentativnom romanu ratne i antiratne provincije ostvarena je u nizovima autentičnih pjesničkih slika i poetskih ideja (od blizu 1000 zastupljenih ličnosti i likova više od 300 su istorijske ličnosti)” (Ivanović 2016: 194).

²⁶ Natalija Tibuškina u članku *Особенности национального характера в романах М. А. Шолохова* razmatra evoluciju nacionalnog karaktera i kriterijume za njegovo formiranje, kao i uslove za njegovu promjenu pod uticajem istorijskih događaja. Veoma je informativno kako se na primjeru više Šolohovljevih djela prikazi kozačkih heroja analiziraju u vezi sa narodnim vjerovanjima, folklornom tradicijom, svakodnevnim životom i sa specifičnom donscom prirodom (Тибушкина 2024: 14-16).

ovoj vrsti romana „sukobi privatnog i opšteg karaktera dijalektički prožimaju, dobijajući univerzalno značenje“ (ibid.). Dakle, svi istraživači *Tihog Dona* saglasni su u ocjeni da ovaj roman nudi integralističku viziju svijeta u kojoj se u jednu cjelinu slivaju čovjek, istorija i umjetnička vizija stvarnosti, jer „govoriti o *Tihom Donu* znači govoriti o prirodi, zemlji, istoriji, tradiciji, etici, folkloru, ritusu, strasti življenja, ljubavi, ženi, lepoti, skali ljudske ličnosti, sreći, porazu, slučaju, promašenosti, starosti, smrti“ (Babović 1967: 67), a mi bismo dodali da govoriti o ovom djelu znači i govoriti o kozačkom kulturnom identitetu koji je formiran, baš kao i crnogorski, u decenijama ratovanja i naslijeđenim nepisanim pravilima društvenog kanona. O društvenoj uslovljenosti dramatičnih sukoba u djelima XX vijeka koja odražavaju složenost odnosa stvarnosti i književnosti, kao i, nama zanimljivo, pitanje mjesta pojedinca u takvom odnosu, na primjeru Šolohovljevog djela piše Natalija Katavčihina koja u svojoj doktorskoj disertaciji „Эпическая проза М. А. Шолохова в русском литературном процессе XX века“ naglašava da je Šolohovljevo djelo hronika, dramatičan ep istorijskog puta Rusije i da je pisac, uzimajući u obzir iskustvo svojih prethodnika, sebi postavio zadatak da pokaže očaranost čovjekom u drami traganja povezanih sa samoopredjeljenjem u životu. Autorka polazi od stava da njegovi junaci nijesu sheme, ni plakati, ni eksponenti ideja, već živi ljudi sa svim čovjeku svojstvenim vrlinama i manama i zaključuje da su oni, bez sumnje, djeca svog vremena, pa se stoga suočavaju sa društvenim, a ne samo univerzalnim izborom, pri čemu društveno ne zamagljuje ljudsko u njihovim karakterima. Saglasni smo sa autorkom u ocjeni da je ovo suštinska razlika između Šolohovljevih junaka i junaka mnogih drugih sovjetskih pisaca i da je Šolohov nastojao da na epski i širok način uhvati osnove ljudskog postojanja, ono na čemu, po njegovom mišljenju, počiva svijet²⁷ (Katavčihina 2004: 3-4).

Integralna slika stvarnosti u kojoj se na *epski širok način promišlja o osnovama ljudskog postojanja* prisutna je i kod Mihaila Lalića, crnogorskog i južnoslovenskog pisca čije

²⁷ „Творчество Шолохова стало летописью, драматическим эпосом исторического пути России. Учитывая опыт предшественников, писатель ставил перед собой задачу показать ‘очарование человека’ в драматизме его исканий, связанных с жизненным самоопределением. Его герои не схемы, не плакаты, не выфазителы идеи, а живые люди со всеми присущими человеку достоинствами и недостатками. Они, без сомнения, дети своего времени, - поэтому стоят перед социальным, а не только общечеловеческим выбором. Но социальное не заслоняет человеческое в их характерах. В этом кардинальное отличие шолоховских героев от героев многих других советских писателей. Кроме того, Шолохов стремился эпически широко запечатлеть основы человеческого бытия, то, на чем, по его мнению, держится мир“ (Котовчихина 2004: 3-4).

pripovijedanje se odlikuje spojem realističkog i modernističkog u prikazu čovjeka, istorije i tradicije u umjetničkom modelu stvarnosti koji je osnova njegovog stvaranja podijeljenog u tri faze²⁸. U novinskom razgovoru koji je vođen sa Mihailom Lalićem 1963. godine (10 godina prije prvog romana ratne tetralogije)²⁹ na pitanje koje mu je omiljeno djelo koje je napisao on ovako odgovara:

„Teško je reći (...) Moj cjelokupan dosadašnji opus ima jednu građu. Možda u sretnijim prilikama od takve građe pisac stvara samo jedno djelo. Šolohov je, na primjer, iz niza djela stvorio samo jedno. Ovako kao ja rade pisci koji nemaju čvrsto građen temelj. Slučajno napišem jednu knjigu, pa drugu, a između misli i atmosfere postoje razmaci koji te knjige čine ostrvima (...) Između napisanih romana imao sam zamišljena djela, mostove koji bi to povezali...” (*Razgovori o knjigama, književnostima i književnicima*, str. 252).

Iz ovog i mnogih drugih novinskih razgovora sa piscem³⁰ vidi se da je Lalić cijeli svoj stvaralački život nosio u sebi ideju da kao Šolohov „iz niza djela stvori samo jedno”, te o tome svjedoči i 1983. godine, do kada su izašla tri od četiri romana ratne tetralogije (*Ratna sreća, Zatočnici, Dokle gora zazeleni*), pa na pitanje o sadržaju „sage o prošlosti Crne Gore” ovako odgovara: „Ja sam pokušao da u obliku serije romana zabilježim neke događaje iz života Crne Gore tokom prve polovine našeg vijeka (...) Smatrao sam, i sada mi se čini, da nam je potrebna jedna ili više takvih panorama. U početku mi se pričinilo da to neće biti teško (...) i da će mi biti

²⁸ Prema klasifikaciji koju je izvršio lalićolog Radomir V. Ivanović, **prva faza** stvaralačke metamorfoze Mihaila Lalića obuhvata period od 1935. do 1970. i posvećena je *afirmaciji* revolucionarnih i društvenih vrijednosti. U ovoj fazi su nastali romani: *Svadba, Raskid, Zlo proljeće, Lelejska gora, Hajka* i *Pramen tame*, zbirke pripovijedaka: *Izvidnica, Prvi snijeg, Gosti* i *Posljednje brdo*, zatim zbirka pjesama *Staze slobode*, scenario o Njegošu, putopisi i reportaže *Usput zapisano* i knjiga književnih prvina *Međuratno književno stvaralaštvo* (1935-1941). **Druga faza** je period od 1971. do 1985. i posvećena je *preispitivanju* revolucionarnih i društvenih vrijednosti u ratnoj tetralogiji: *Ratna sreća, Zatočnici, Dokle gora zazeleni* i *Gledajući dolje na drumove*. **Treća faza** obuhvata posljednju deceniju stvaranja (1985–1992) i posvećena je *autokritici* revolucije i postrevolucionarnog doba. Djela nastala u ovoj fazi su romani *Odlučan čovjek* i *Tamara*, drame *Poraženi* i *Dani mržnje*, knjiga pripovjedačke proze *Opraštanja nije bilo*, tri knjige meditativno-memoarske fragmentarne proze: *Sam sobom, Prelazni period (Dnevnik posmatrača)* i *Prutom po vodi* i autobiografija *Epistolae seniles (Staračke poslanice)* (Ivanović 2015: 13).

²⁹ *Ratna sreća* je izašla 1973. godine, *Zatočnici* 1976. godine, *Dokle gora zazeleni* 1982. godine, a *Gledajući dolje na drumove* 1985. godine.

³⁰ Vidi: *Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, prired. Radomir V. Ivanović i Bojana Obradović, CANU, Podgorica 2023. Knjiga sadrži sve razgovore koje je Mihailo Lalić imao sa novinarima u periodu od 1954. do 1992. godine, koji otkrivaju kako piščevu, tako i biografiju njegovog djela.

lakše što smjenjujem dva načina kazivanja (dnevničko i memoarsko) s ciljem da razbijem monotoniju. Tokom rada uvidio sam da sam potcijenio teškoće” (ibid.: 385). Izlaskom četvrtog romana *Gledajući dolje na drumove*, dvije godine kasnije, Lalić potvrđuje da je ideju o tome da „iz niza djela stvori samo jedno” ostvario u *epskoj panorami* i *rapsodiji o Crnoj Gori* i o *opštecrnogorskom karakteru* u tetralogiji koja u vidu dnevničko-memoarske proze problematizuje skrivene i poznate tokove crnogorske istorije, herojsko-ratni model svijeta i mišljenja, ali i njegovo naličje u naslagama kolektivnog pamćenja i u predanjima, a sve u svrhu otkrivanja, problematizovanja, kritike i spoznaje o istini. Brojni su proučavaoci Lalićevog djela koji su jedinstvo uočavali na primjeru cijelog opusa, ili na jednom njegovom dijelu, pa tako npr. Tatjana Bečanović u knjizi *Poetika Lalićeve trilogije* dokazuje strukturno-semantičko jedinstvo romana *Zlo proljeće*, *Lelejska gora* i *Hajka*, pri čemu zaključuje da:

„Mihailo Lalić pokazuje naglašenu sklonost ka cikličnoj organizaciji svog književnog opusa, o čemu svedoči kako navedeni trilogijski ciklus tako i kasnija tetralogija o Peju Grujoviću, koja pokazuje viši stepen kompaktnosti i celovitosti nego trilogija, a praćena je i stalnim autorovim eksplicitnim upućivanjem na cikličnu povezanost romana *Ratna sreća*, *Zatočnici*, *Dokle gora zazeleni* i *Gledajući dolje na drumove*, pa je u književnoj kritici ovo drugo, tetralogijsko jedinstvo mnogo potpunije obrazložano“ (Bečanović 2006: 153).

Slično tvrdi i Branko Popović u studiji koja problematizuje pitanje Lalićevog djela kao jedinstvene cjeline, gdje naglašava da nije teško ustanoviti obilježja stalnosti i uzajamne veze u Lalićevom djelu, jer „uzmu li se temeljni vidovi jedinstva, svedeni u najopštije okvire, izdvajaju se, po stupnju ustaljenosti, četiri pripovedna činioca: *tematika*, *umetnička namera*, *umetnički postupak* i *autorski lik*“ (Popović 2016: 81), što je tačno, naročito ako se njegovo djelo posmatra u odnosu na tri stvaralačke faze u okvirima kojih je zastupljen trojak odnos prema revolucionarnim i drugim vrijednostima o kojima pripovijeda (afirmativan, preispitivački i autokritički), što je u nekoliko svojih knjiga obrazložao Radomir V. Ivanović.

Dakle, u ratnoj tetralogiji Mihaila Lalića (*Ratna sreća*, *Zatočnici*, *Dokle gora zazeleni* i *Gledajući dolje na drumove*), koju je pisac u razgovorima sa književnim kritičarima i novinarima

najavljivao i više puta pominjao kao ciklus romana pod naslovom „Crnogorska rapsodija“³¹ – što ukazuje na unaprijed osmišljenu konstrukciono-kompozicionu shemu tetralogije – dolazi do naglašenog kritičkog i preispitivačkog odnosa prema historiji (prema onome što je historija izmijenila ili što je prećutala), etnologiji, društvenim odnosima, prema mitu, revoluciji, naslijeđenim kanonima i aksiološkim temama, a sve sa ciljem analitičko-sintetičkog prikaza stvarnosti gdje dolazi do stapanja horizonta prošlosti i horizonta sadašnjosti da bi se dobila slika u kojoj se ogleda Crna Gora. U piščevoj „Napomeni“ tetralogiji najavljuju se „uspomene pomiješane sa dnevničkim zapisima“ Peja Vučkova Grujovića, čija je sadržina, koja je saopštena u „četiri sveske zapisa“, umjetnički snažna slika crnogorske kulture i historijskih događaja iz prve polovine XX vijeka³², uz zalaženje u još dalju prošlost koja se na nekoliko mjesta uvodi u narativnu zbilju tehnikom *priče u priči* ili epizodnim pripovijedanjem kada se pominju događaji iz XIX vijeka, što nas upućuje na razmatranje ove tetralogije kao sinteze crnogorske historije, mentaliteta i kulture, čija strukturna organizacija počiva na žanrovskim karakteristikama romana-epopeje „koji se zbiva u različito povijesno vrijeme i stvara mogućnost analize društva, kako u njegovoj dijakroniji tako i u sinkroniji“ (Flaker 1976: 322) i koji kao „velika epska reka nosi sadržine dugih i širokih historijskih kretanja i društvenih pomeranja“ (Živković 2011: 718). U prilog našem tumačenju govori i Radomir Ivanović koji se u komparativnom istraživanju srodnih stvaralačkih postupaka Mihaila Šolohova i Mihaila Lalića dotakao i pitanja teorije i tipologije romana i rekao da je najpraktičnije narativno rješenje ponudio Đ. Lukač u *Teoriji romana*:

„Za razliku od tipova romana koje su predlagali G. Miler, V. Kajzer, E. Mjur, M. M. Bahtin, A. Flaker i N. Fraj, Lukač je predložio podjelu na četiri tipa: 1. roman

³¹ „Prije tri godine došao sam do ubjedenja da bi dobro bilo, pa i da nije neostvarljivo, u jednom ciklusu knjiga pružiti panoramu razvitka, jer bilo je tu ipak i nekog razvitka, crnogorskog društva tokom prve polovine našeg vijeka. Bilo je to burno vrijeme ustavnih borbi, balkanskih ratova, jednom riječju vrijeme kad je crnogorski čovjek intenzivno krvario u ratu i miru. U toj 'Crnogorskoj rapsodiji', ukoliko je ostvarim, 'Ratna sreća' bi bila prva knjiga“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, 80).

³² Okosnicu dnevničko-memoarske proze „Crnogorske rapsodije“ čine događaji vezani za: borbu crnogorske univerzitetske omladine protiv apsolutizma kralja Nikole, donošenje Ustava, početke parlamentarizma, Prvi svjetski rat, balkanske ratove, Skadar, austrijsku okupaciju, komitski pokret otpora, ujedinjenje i gubitak crnogorske državnosti koju prati razočaranje ujedinitelja, a zatim i događaji vezani za osnivanje komunističkog pokreta, Drugi svjetski rat, italijansku okupaciju, domaće sukobe između partizana i četnika.

apstraktnog realizma, 2. roman kompromisa ili sinteze, 3. roman deziluzije i 3. roman epopeja koji je najprimjereniji romanima M. Šolohova i M. Lalića“ (Ivanović 2016: 183).

Kompoziciona organizacija Lalićeve „Crnogorske rapsodije“ raspoređuje događaje, koji su dio jedinstvenog sižea na nivou tetralogije, tako da se u sva četiri romana iz tačke gledišta lika-pripovjedača (glavnog junaka Peja Grujovića) vrši paralelni prikaz narativne sadašnjosti (1941. i 1942.) sa narativnom prošlošću (od oko 1901³³ – 1918), pri čemu je retrospektivno kvazi-autobiografsko pripovijedanje pravilno raspoređeno: a) na upoređivanje 1941. i 1905. (i nekoliko godina neposredno prije nje) – 1910. u romanu *Ratna sreća*³⁴, b) na upoređivanje 1941. i 1910 – 1913. u romanu *Zatočnici*³⁵, c) na paralelu između 1941. i 1913 – 1916. u romanu *Dokle gora zazeleni*³⁶ i d) na poređenje između 1942. i 1916 – 1918. u romanu *Gledajući dolje na*

³³ Pripovjedač poslije uvodnih pet poglavlja prvi put prelazi na nivo narativne prošlosti i na događaje vezane za odlazak kod strica na Cetinje, pri čemu ne precizira o kojoj godini je riječ. Prva konkretizacija vremena je vezana za nekoliko poglavlja kasnije kada se pominje vijest o Majskom prevratu koja Peja zatiče na Cetinju, dakle 1903. godine, a on je prije toga već boravio prvi put na Cetinju, pa u Dubrovniku i u Zagrebu. Poglavlja narativne prošlosti u drugoj kompozicionoj cjelini vezana su za „dane manifesta“ i Pejovo članstvo u Klubu od 1905. do 1910. godine, te godine pripovjedač i eksplicitno navodi, a priređivač ih je najavio i u „Napomeni“.

³⁴ Prvi roman ratne tetralogije *Ratna sreća* **kompoziciono je podijeljen na dva dijela**, od kojih prvi dio nosi naziv „Kako je počeo praznik propadanja“, a drugi „I kako se završio“, pri čemu se retorikom naslova naglašava simbolička povezanost dvaju vremena i tema propadanja. Pravilna spoljašnja kompozicija ukupno četrdeset poglavlja u ovom romanu raspoređuje na po dvadeset u svakom dijelu, pri čemu je simetrija zadržana i u pravilnom smjenjivanju narativne sadašnjosti i narativne prošlosti tako da u **prvoj kompozicionoj cjelini** događaji iz 1941. godine zauzimaju prvih pet i posljednjih pet poglavlja, a događaji iz dalje prošlosti (1905. i godine koje joj prethode, a kojih se usput dotiče pripovijedajući o počecima svog školovanja na Cetinju) zauzimaju središnjih deset poglavlja, dok u **drugoj kompozicionoj cjelini** imamo isti raspored pa je narativna sadašnjost (1941.) zastupljena u prvih i posljednjih pet poglavlja, dok je narativna prošlost (1905-1910) predmet pripovijedanja u deset središnjih poglavlja. U narativnoj prošlosti i u ovom i u narednim romanima dešava se povremeno prekidanje niza uspomena kada se javi glas pripovjedača iz sadašnjosti kako bi sa pozicije životnog iskustva vrednovao određeni događaj, a takođe se dešava (u oboma narativnim planovima) da se zalazi u još dalju prošlost, kao npr. u slučaju uvođenja u priču strica Miraša koji je, usput kaže, u „Veljem boju“ 1877. izgubio oko u okršaju sa Turcima pošto su ga bratstvenici ostavili na milost i nemilost neprijatelju.

³⁵ Drugi roman ratne tetralogije *Zatočnici* **kompoziciono je podijeljen na osam cjelina** – četiri cjeline sa po pet poglavlja su *uspomene* (memoari) čiji predmet pripovijedanja je prošlost, a četiri sa po takođe pet poglavlja su *dnevnici* čiji predmet pripovijedanja je sadašnjost (dakle, isto kao u slučaju prvog romana tetralogije – ukupno je četrdeset poglavlja). Memoarsko-dnevnička proza smjenjuje događaje tako da roman počinje prvom cjelinom uspomena („Uspomene carigradske i beranske“), nakon čega slijedi „Dnevnik prvi“, pa se prelazi opet na uspomene („Uspomene iz Balkanskog rata), zatim na „Dnevnik drugi“, pa na „Dnevnik treći“ (ovdje autor razbija monotoniju pravilnog smjenjivanja prošlosti i sadašnjosti raspoređujući dnevnik za dnevnikom, kako bi obezbijedio zatvorenu kompoziciju romana koji počinje i završava se uspominama), onda prelazi na treću cjelinu uspomena („Skadarske uspomene), pa na „Dnevnik četvrti“ i na četvrtu cjelinu uspomena („Uspomene s Bregalnice i Bosfora“). Kao što vidimo, autor se u ovom romanu odlučuje za više kompozicionih djelova nego u *Ratnoj sreći*, ali zadržava isti broj poglavlja (40) i simetričnu organizaciju, pa događaje iz prošlosti (naslovljene kao uspomene) pravilno smjenjuje sa događajima iz sadašnjosti (naslovljene kao dnevnići).

³⁶ Treći roman ratne tetralogije *Dokle gora zazeleni* **kompoziciono je podijeljen na šest cjelina** – „Bosforske ribe vidovite“ (pet poglavlja o početku Prvog svjetskog rata), „Brzačka sloga“ (deset poglavlja o događajima iz 1941.

*drumove*³⁷, na prostoru Crne Gore i čitavog Balkana u vremenu ratova i ustanaka. Kao što konstrukciono-kompoziciona shema i sadržaj romana pokazuju (vidi: fusnote 34-37) Lalić brižljivo gradi spoljašnju kompoziciju i precizno, vodeći računa o simetričnoj strukturi, organizuje pripovjednu zbilju tetralogije. Događaje iz crnogorske istorije prve polovine XX vijeka raspoređuje u 4 romana koji imaju po 40 poglavlja (sa izuzetkom trećeg romana koji ima još jedno – epiloško) i u kojima se pripovijeda iz tačke gledišta lika-naratora Peja Vučkovog Grujovića – svjedoka, učesnika i komentatora događaja. Ovakva kompozicija, osim što obezbjeđuje kompaktnost i koherentnost narativne strukture, ima i dodatna značenja koja se kriju u simboličkim brojevima i naglašenoj numeričkoj pravilnosti i koja samim tim predstavljaju neku vrstu uputstva za to kako čitati tetralogiju i kako je tumačiti. S obzirom na to da tetralogiju čine četiri sižejno i idejno povezana romana u kojima imamo po četrdeset poglavlja (u trećem četrdeset jedno) i s obzirom na to da „četiri predstavlja prostornu shemu ili poredak manifestacije, statičko nasuprot kružnom i dinamičkom (...) označava celovitost, sveukupnost, dovršenost, solidarnost, zemlju, red, racionalno, meru, relativnost, pravdu (...)” (Lampić 1999: 16), onda to ukazuje na piščevu stvaralačku namjeru da u epski širokom modelu svijeta u kojem poetika prostora ima važnu strukturnu ulogu prikaže cjelinu, dakle sveukupnost, koju čini ne samo istorija, nego i

godine i o Trinaestojulskom ustanku), „Košmar” (deset poglavlja o događajima iz 1914. i 1915. godine, pri čemu je uvodno poglavlje naslovljeno kao „Poraz” o događaju u Pljevljima decembra 1941. godine), „Ko će koga nadludeti” (deset poglavlja o događajima iz 1941.), „Poslije poraza” (pet poglavlja, od kojih su tri posvećena događajima iz zime 1941. godine u kojima opisuje krvav domaći rat između partizana i četnika, a dva događajima iz 1915. i 1916. koji problematizuju Albansku golgotu – dakle pravi paralelu između stradanja vojnika u povlačenju preko Albanije i stradanja partizana od domaćih izdajnika) i na kraju „Za epilog – proročanstvo” čini samo jedno poglavlje koje naglašava vitalističku poetiku sadržanu u naslovu poglavlja koji je isti kao naslov romana. I ovdje imamo drugačiju strukturnu organizaciju poglavlja, ali i dalje su dominantni čvrsta kompozicija i simetričan raspored poglavlja kojih ima ukupno četrdeset jedno, a od kojih je ovo posljednje namjerno izdvojeno u posebnu epilošku kompozicionu cjelinu, čime se ono izdvaja kao neka vrsta poente koja je odijeljena od prethodnih četrdeset i „lebdi” kao njihov dio, ali i kao autonomna ideografema sadržana u vitalističkoj replici starca na kraju.

³⁷ Četvrti roman ratne tetralogije *Gledajući dolje na drumove* kompoziciono je podijeljen na pet naslovljenih cjelina – „U pećini jednoookog (Dnevnik iz marta 1942)” koju čini pet poglavlja, „Tajanstvena sila – Mrzan (Uspomene iz 1916)” koju čini deset poglavlja, „Bjekstva i junaštva (Uspomene iz 1917)” koju čini deset poglavlja, „Porazeni pobjednici (Sjećanja iz 1918)” koju čini deset poglavlja i „Za sve jade (Dnevnik iz proljeća 1942)” koju čini pet poglavlja. Kao što vidimo, pravilna kompoziciona struktura raspoređuje događaje u dnevničko-memoarskoj prozi Peja Grujovića tako da romanesknu zbilju zaokružuje narativna sadašnjost (pet prvih i pet posljednjih poglavlja) u kojoj pripovijeda o tome kako su se „šćepale dvije ale, revolucija i kontrarevolucija” (str. 8) i u kojima preovladava tragična slika svijeta, primjeri četničkih sramotnih postupanja prema zatvorenicima u kolašinskom zatvoru, zatim i primjeri saradnje domaćih izdajnika sa okupatorom, hajki i stradanja, ali i primjeri revolucionarnog otpora koji je naglašen u simboličkom uzviku partizana i *homo heroicus* Tadije Čemerkića na kraju: „Ćeraju nas, ćeraćemo i mi njih!” (str. 369), a središnji i najveći dio romana zauzimaju događaji iz narativne prošlosti u kojoj se desio komitski pokret otpora 1916 – 1917. godine (trideset poglavlja) i u kojem je takode prisutna tragična slika svijeta stradanja *homo heroicus*. Dakle, i ovdje je Lalić vodio računa o strogoj kompoziciji koju čini ukupno četrdeset poglavlja.

kultura, tradicija i mit Crne Gore i da to uradi rekonstruišući i dekonstruišući crnogorski kulturni kod označen višedecenijskim ratovanjem, pri čemu se pripovijeda u strogoj, simetrično-harmoničnoj proporciji u kojoj središnje mjesto zauzima čovjek. Dakle, o velikim istorijskim događajima se ne pripovijeda u cilju njihovog prepričavanja, nego u cilju otkrivanja njihovog uticaja na čovjekovu egzistenciju, o čemu je i sam pisac više puta govorio ističući da se „ne piše uvijek samo o ratu, no i o čovjeku u tom periodu, a čovjek je za pisca važna tema bez kraja i početka” (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, 199). Naime, ova namjera postaje još jasnija kada pogledamo podjelu većih kompozicionih cjelina na podcjeline od po 5 ili 10 poglavlja (vidi: fusnote 34-37). U pitagorejskoj tradiciji brojevi četiri i deset su božanstva, sadržani u kultu tetraktisa ($1+2+3+4=10$) i simbolizuju savršenstvo, dok pet „predstavlja ljudski mikrokosmos. Broj čoveka, koji, ispruženih ruku i nogu obrazuje petougao. Ovaj ima zajedničku simboliku sa krugom i predstavlja savršenstvo i moć, a pet je kružan broj jer se pri stepenovanju samoproizvodi u poslednjoj brojci” (ibid.: 17). Ako je kružan – onda je dinamičan, za razliku od broja četiri koji je statičan. Dakle, čovjek kao središte univerzuma, dinamički element koji narušava zakone statičnog prostora i istorije koja se ponavlja, mikrokosmos u makrokosmosu, pojedinac koji doživljava transformaciju na putu od *homo heroicusa* do *zoon politikona* u složenim istorijskim okolnostima – jeste centar Lalićeve dijegeze u kojoj lik-pripovjedač sučeljava prošlo sa sadašnjim u pokušaju da otkrije buduće. Za razliku od spoljašnje kompozicije koja teži harmoničnoj organizaciji, sklad unutrašnje narušava mnoštvo retardacionog materijala koji u vidu esejističke proze teži osamostaljivanju. Naime, pojedini segmenti u tetralogiji bi mogli biti izostavljeni, a da se ne naruši smisaoni sklop fabule, što je posljedica pripovijedanja u prvom licu i ispovjednog tona u dnevničko-memoarskoj prozi. Sjećanja vrlo često naviru asocijativno, vode u digresije i epizodno pripovijedanje koje nije direktno povezano sa zbivanjima (indirektno uvijek jeste) i otimaju se pripovjedačevoj želji da uspostavi red u nizanju uspomena. Ovakvi segmenti funkcionišu kao zaokružene pripovjedne cjeline (kao primjer možemo navesti cijelo poglavlje „Babologija”), ali istovremeno imaju, kao dio Pejovog intertekstualnog dijaloga sa etnologijom, psihologijom i istorijom, važnu ulogu u rekonstrukciji i dekonstrukciji revolucionarnih vrijednosti i kulturnog koda višedecenijskog učesnika ratova. Takođe, elementi koji doprinose labavosti unutrašnje kompozicije utiču na to da se uspostavi ravnoteža u odnosu na koherentnost i harmoniju spoljašnje.

Prostorni i vremenski nizovi tetralogije ukrštaju se u poetskoj ideji da se istorija ponavlja, pa su u skladu sa tim Lalićevi junaci dio dijegeze koja je, s jedne strane, označena decenijskim sukobima, gdje se iznova suočavaju sa mitom o ratnoj sreći, sa mitom o zatočnicima koji su „mrijet naviknuti“, sa uzdanjem u slobodu koju će kao „mrzanovi ratnici“ izvojevati nad uvijek jačim neprijateljem kada „gora zazeleni“, dok je s druge strane označena i lajtmotivima izdaje, istrage, podjela i krvavih domaćih sukoba u naturalističkim prikazima rata. Lalić razvijajući tu poetsko-filozofsku ideju dopušta svom pripovjedaču da vrši nemilosrdnu polemiku sa istorijom i sa mitom u cilju otkrivanja crnogorskog sociokulturnog identiteta, koji je izgrađivan decenijama ratovanja i naslijeđenim nepisanim pravilima kolektiva:

„Forma romana je stilizovana prema potrebi kazivanja toka događaja. Glavni junak ih saopštava prema svojim zamislima. On ima mogućnosti da upoređuje dvije stvarnosti (...) Nalazi on u tim događajima sličnosti, ali uočava i razlike. Tražio sam svjedoka koji će imati dovoljno iskustva da procijeni značaj događaja i snagu kojom će se sučeliti sa tim događajima“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 81).

Znatno širi hronotop u odnosu na prethodne Lalićeve romane omogućava usložnjavanje simboličkih značenja prostora i vremena³⁸, pa Radomir Ivanović, razmatrajući cjelokupno Lalićevo djelo podijeljeno na tri stvaralačke faze, zaključuje da je u ratnoj tetralogiji, koja pripada drugoj fazi, ukinut veliki broj stvaralačkih ograničenja u odnosu na prethodni period:

„Transformacija epskog subjekta Lada Tajovića u Peja Vučkovog Grujovića, a ovoga u Hota Hotaševića, uveliko je odgovarala širenju okvira i poetike vremena i poetike prostora (epski junak se sada kreće širokim prostorom Balkana, a ne samo sjeverne Crne Gore). Umjesto regionalne, pisac je čitaocu ponudio univerzalnu sliku svijeta“ (Ivanović 2023: 17).

³⁸ Na pitanje novinara da li ima smisla obrađivati događaje vezane za rat na jednom relativno malom području, s obzirom na to da je pisac u ranijim djelima radnju smještao samo u prostor Crne Gore, Lalić odgovara: „Ja mislim da nema smisla ograničiti se na malo područje jer ono ne daje dovoljno široku sliku, ono nema dovoljno zanimljivih junaka, ono nema ni slika. Recimo, uzmimo *Tihi Don* – pun je konjice, oficira, epoleta, pun je svega“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 378).

Sličnu ocjenu iznio je i Branko Popović u studiji „Epska panorama Crnogorije“, gdje pravi paralelu u odnosu na prošle romane i kaže da se sa mikroanalitičkog sagledavanja duševnih treptaja pojedinačnih aktera sada prelazi na makroskopske zahvate u crnogorsko biće: „To kolektivno biće izrasta u vodeće likove romana, postaje ravnopravno sa objektivnim mudračkim naratorom koji (...) ispreda pričanje i (...) okuplja činjenice važne za sveopštu pedesetogodišnju crnogorsku zbilju“ (Popović 2016: 99). Prošlost koju lik-narator upoređuje sa sadašnjošću iz sopstvenog iskustva upotpunjena je prisjećanjem na dalju prošlost koju lik-narator Pejo Grujović problematizuje iz priča i dokumenata sa kojima vrši dijalog, da bi se, kako Mihailo Lalić objašnjava, *u tom obračunu sa istorijom uložio napor da se pojave vide dublje nego što su prije prikazivane, da se razore prazne iluzije i nazadni ideali i da se bolje upozna crnogorski čovjek - da se prikaže sveukupni život*. S obzirom na to da roman-epopeja teži prikazu sveukupnog života epohe i njenoj umjetničkoj sintezi, jasno je da je ovakva strukturna organizacija Lalićeve tetralogije omogućila prikaz kompletne slike crnogorske patrijarhalne kulture u društveno-istorijskim okolnostima rata i revolucije. U prilog našem tumačenju vezanom za društveno-istorijske okolnosti koje se manifestuju u vidu patrijarhalnosti tipične za herojski model svijeta u tetralogiji, Krsto Pižurica kaže da „prepoznatljiva atmosfera nije mogla biti slikana bez vidljivosti antropološkog i moralnog aspekta, zato u poetici djela vijori društvena etičnost u mjeri u kojoj je iznad onoga što se o toj psihološkoj kategoriji dosad pojavljivalo u Lalićevoj prozi (Pižurica 2005: 404) i da „sukob patrijarhalnosti i modernosti, u različitim oblicima, započet *Ratnom srećom*, kulminira u tzv. tetralogiji“ (ibid.: 405).

Kao što možemo vidjeti, Šolohovljev i Lalićev herojski model svijeta je mimetički prikaz stvarnosti, u osnovi kojeg se nalazi slika kozačke i crnogorske kulture sa pravilima organizovanim u sisteme ponašanja, tradicije, običaja i ustaljenih načina mišljenja, što potvrđuje Bahtinovu tvrdnju da svaka kultura ima djelo koje sažima cjelinu njenog kolektivnog duha i istorijskog identiteta (Bahtin, 1989). S obzirom na istorijske okolnosti, koje rat čine okvirom pripovijedanja i u *Tihom Donu* i u Lalićevoj ratnoj tetralogiji, i s obzirom na to da se u ratu dešava deformacija i sunovrat svih civilizacijskih vrijednosti – ideja o fizičkom i moralnom stradanju čovjeka je središte tragične slike svijeta kod oba pisca. Način na koji likovi djeluju u takvom umjetničkom modelu je interesantno analizirati, imajući u vidu da pojedinac koji u ratnim okolnostima djeluje u grupi najčešće nije u stanju da se odupre mehanizmu nasilja uprkos

svojoj humanističkoj viziji sebe (pa učestvuje u radnjama nedostojnim pravog heroja, kakve su pljačke i silovanja, što imamo prikazano na primjeru likova koji predstavljaju Grigorijevo i Pejovo okruženje), ali imajući u vidu i to da među mnogo tipskih likova nalazimo i one koji odstupaju od ustaljenih obrazaca ponašanja i koji na taj način smanjuju predvidljivost pripovijedanja (što je prikazano na primjeru brojnih pjesničkih slika u kojima su Grigorije i Pejo „autokritički nastrojani prema ideologiji i istoriji čijem ostvarenju pomažu ličnim doprinosima“ (Ivanović 2016: 174)). Dakle, u romanima Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića problematizovan je odnos prema herojskom sociokulturnom poretku kroz postupke glavnih junaka i kroz njihove dileme po pitanju patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi u strogim modelima kulture kakve su kozačka i crnogorska i u tragičnoj slici svijeta koja je obilježena stradanjem. M. Šolohov i M. Lalić su sazdali umjetnički snažne glavne likove romana u kojima je ostvarena poetska ideja o tragičnosti svijeta u cjelini, a „za tragediju je potrebna snažna ličnost, koja može da je doživi, naime kadra da se sukobi sa epohom“ (Babović 1967: 16).

Uz razliku koja se tiče pripovjedačke situacije o kojoj ćemo govoriti u narednom odjeljku (u *Tihom Donu* je ona *auktorijalna*, a u Lalićevoj tetralogiji *u prvom licu*) događaji se, kao što vidimo, u skladu sa žanrovskim osobenostima romana-epopeje, grupišu oko jednog junaka (Grigorija Pantelejeviča Melehova koji je *učesnik i svjedok događaja* i Peja Vučkovog Grujovića koji je *lik-narator, učesnik i svjedok događaja*), pri čemu su oba junaka spoj individualnog i kolektivnog, na čijim primjerima je prikazano kako se dešava rascjep između starog i novog svijeta, jer se u ovoj vrsti romana, kao što smo rekli maloprije, „sukobi privatnog i opšteg karaktera dijalektički prožimaju“ (Kosanović 1988: 68). Dakle, imajući u vidu da je „uporedno proučavanje važno zato što omogućava da se odrede opšte zakonitosti književnog razvoja u njegovoj društvenoj uslovljenosti, a istovremeno i nacionalna specifična onih književnosti koje su predmet poređenja“ (Žirmunski 1961: 54), u nastavku analiziramo specifičnosti i razlike dvaju glavnih junaka ratnih romana Mihaila Šolohova i Mihaila Lalića u čijim se odnosima sa drugim likovima, sa prostorom i vremenom u određenim društveno-istorijskim i ideološkim okolnostima ostvaruje ideja o tragičnoj slici svijeta.

2. Glavni likovi kao kohezioni element razuđenog pripovijedanja saznanjog karaktera

Istorija književnosti nam govori o tome da je lik kao „skup izvesnih moralnih, misaonih, osećajnih svojstava, određenih osobnosti reagovanja, govora i ponašanja koje predstavljaju ljudsku ličnost u književnom delu“ (Živković 2011: 423-424) imao različitu funkciju u strukturi i da je ona zavisila od rodovskih i žanrovskih konvencija specifičnih za neku epohu ili za određenu društvenu ulogu (didaktičku, prosvjetiteljsku ili vaspitnu) koju je književnost, pored estetske, s vremena na vrijeme imala. U mnogim periodima i književnim formama za koje važe određene konvencije stvarani su tipski likovi kao nosioci osobina zajedničkih nekoj grupi, sredini ili ljudskom rodu uopšte, pa je tako npr. važan konstitutivni element realističkog književnog djela lik čije je modelovanje uslovljeno psihološko-socijalnim kontekstom i čiji karakter predstavlja mješavinu osobina koje imaju udjela u razvoju radnje, pri čemu mu je funkcija da u pojedinačnom izrazi opšte. Međutim, bez obzira na shematičnost, koja je u modernoj književnosti na putu ka XX vijeku iščezla, likovi su oduvijek imali i neku društvenu, psihološku ili individualnu specifičnost koja je omogućavala piscima da se na primjeru pojedinačne ljudske sudbine bave opštim temama i idejama, dok je isti karakter, zavisno od istorijski uslovljenih recepcijskih okolnosti u kojima se tumači, mogao biti predmet najrazličitijih opservacija u nauci o književnosti. U prilog evoluciji ovog pitanja Henrik Markjevič navodi dva mišljenja o Šekspirovim karakterima:

„U XVIII veku Semjuel Džonson je o njima pisao da 'su oni pravo potomstvo celog čovečanstva, takvo, kakvo će svet uvek donositi, a opservacija uvek naći. Njegovi likovi dejstvuju i govore pod uticajem tih opštih strasti i načela, koji pokreću sve duhove i održavaju u pokretu ceo poredak života' (...) Tvrdeći da umetnost uvek teži onom što je individualno, Bergson je, međutim, navodio Hamleta 'koji je više jedini nego svi ostali. Iako u ponečem podseća na druge ljude, sigurno je da nas najviše interesuje ne zbog toga'“ (Markjevič 1974: 348).

U analizi individualnih specifičnosti od koristi može biti i istraživanje motivacije djelovanja likova u odnosu na određene društveno-istorijske prilike i u odnosu na kulturne kodove koji oblikuju ponašanje društvene zajednice čiji su oni dio. S obzirom na kulturu kao

sistem koji u osnovi ima pravila, tada likove možemo posmatrati kao one koji krše kulturološke zabrane i time doprinose razvoju radnje, ili kao one koji svojom statičnošću potvrđuju pravilo i ostaju nepromijenjeni. „Jedna od osnovnih unutrašnjih tema romana je upravo neodgovaranje junaku njegove sudbine i njegove situacije. Čovjek je ili iznad svoje sudbine ili ispod svoje ljudskosti“ (Bahtin 1989: 470), pa je neusaglašenost između opšteg i pojedinačnog oduvijek i u svim književnim epohama rezultirala izdvajanjem onih junaka koji su prevazilazili okvire književnih djela u kojima su konstituisani, te su kao takvi postali potvrda važne strukturne uloge koju lik ima u djelu. Dakle, bez obzira na funkciju koju ima i bez obzira na to u kojoj je mjeri individualizovan ili tipološki predstavljen, kao i bez obzira na to kako je konstruisan, „lik je oduvek predstavljao osnovni način izražavanja složenosti ljudske ličnosti i prirode ljudskih odnosa u književnom delu“ (Živković 2011: 424). Ta složenost ljudske prirode o kojoj govorimo kada se bavimo analizom junaka zanimala je i M. Bahtina koji kaže da „Dostojevskom nije važno šta predstavlja njegov junak u svetu, već pre svega šta za njegovog junaka predstavlja svet, a šta on sam za sebe“, što nas upućuje na zaključak o glavnim junacima kao semantičkim središtima narativne strukture, čemu je važno posvetiti istraživanje naročito u onim tipovima romana koji se odlikuju razuđenim, epski složenim pripovijedanjem i koji *pružaju široku fresku jednog društva*, kakvi su Šolohovljev i Lalićevi romani.

Dakle, glavni junaci ovih djela predstavljaju kohezivne elemente *koji spajaju u jednu cjelinu raznovrsne i raznorodne likove, manifestacije života i ideje*, pri čemu su, kao što smo rekli, spoj individualnog i kolektivnog, na čijim primjerima je prikazano kako se prepliću opšte i pojedinačno, što rezultira izdvajanjem univerzalnih značenja djela. To opšte značenje je sadržano u saznavnom karakteru književnosti na kojem oba pisca insistiraju i o kojem svjedoče i u svojoj eksplicitnoj³⁹ i u imanentnoj poetici u kojoj u vidu hronike prate višedecenijska složena

³⁹ O saznavnoj i prosvjetiteljskoj ulozi književnosti Mihailo Lalić je u razgovorima sa novinarima ovako govorio: „Literatura je oblik sinteze svijesti jednog vremena. U tu sintezu ulaze sva saznanja etička, politička, filozofska. Mislim da ta sinteza – neka esencija kulture datog perioda, na svoj poseban način utiče na dosta širok krug aktivnih ljudi i vremena i da se kroz neznane kapilare probija do najširih masa, te u određenom vremenu pokreću ljude, pokretanjem koje je obično napredak. I obratno, po svemu izgleda da literatura svoje pokretačke snage tajanstvenom mrežom kapilara crpe iz širokih narodnih slojeva, iz njihovih želja, nada, maštanja. No kad pisac preradi sve te želje, nade i maštanja narodnih masa, on od njih pravi oruđe koje daleko efikasnije djeluje na te mase i na njihovo potomstvo“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, 31).

O saznavnoj i prosvjetiteljskoj ulozi književnosti Mihail Šolohov je u govoru prilikom dodjele Nobelove nagrade ovako govorio: „I ranije sam izrazio zadovoljstvo što je, posredno, ova nagrada još jedno priznanje romanu kao žanru. U posljednje vrijeme, nerijetko čitam i čujem izjave koje me iskreno čude, a u kojima se roman proglašava

društveno-istorijska i porodična previranja gdje je, osim ratnih događaja, sadržana i slika kozačke i crnogorske kulture organizovanih u sisteme nepisanih pravila čija je funkcija uređivanje načina života u jednoj i drugoj zajednici. Ti sistemi pravila otkrivaju socio-kulturni identitet crnogorske i kozačke zajednice i sastavljeni su od niza tradicionalnih i novouspostavljenih normi djelovanja i mišljenja. Ovakvi književni tekstovi, čija je dijegeza zasnovana na pitanjima koja se tiču socio-kulturološkog problematizovanja načina na koji funkcioniše neko društvo, u svojoj osnovi imaju temu identiteta koja se očituje u međusobnim odnosima likova, ali i u odnosima junaka sa samim sobom i sa svijetom koji ih okružuje, gdje možemo pratiti izgradnju ili razgradnju onoga što je skup kulturološki naslijeđenih osobina pomiješanih sa onim što se stiče kroz iskustvo lika. U odnosu na dvije granične namjere pisca (da kroz afirmativan odnos prema problematizovanoj temi potvrdi neku od vrijednosti koja je utemeljena u tradiciji, ili da kroz preispitivački odnos izvrši prevrednovanje tradicionalno utemeljenih vrijednosti) možemo govoriti o izgradnji ili razgradnji teme identiteta, u smislu narativnog postupka koji počiva na ideološkoj ili obmutoj slici stvarnosti. „...Ideološka slika, bila pozitivna ili negativna, počiva na shemama dominantnog predstavljanja i bliska je stereotipu, dok utopijska slika predaje strano 'njegovom alteritetu, ili makar omogućavajući mu da umakne konvencionalnim predstavama i uvlačeći ga u jedan lični mit“ (Milanović 2019: 14). Ideološko pisanje bi, dakle, bilo potvrda uspostavljenog sistema vrijednosti, dok bi utopijsko bilo prilagođeno ideji razgrađivanja, invertovanja ili kritike onoga što je opšteprihvaćeno kao aksiom. Međutim, „kao što tvrde i pobornici novog istorizma, moguće je da pisanje istovremeno bude i potvrda određenog sistema vrednosti i njegovo podrivanje“ (Stojanović-Pantović, Kosanović 2011: 114), što nam Lalićeva i Šolohovljeva manihejski organizovana narativna stvarnost i potvrđuju, jer nijesu vezane samo za jedan od polova, već su, bartovski rečeno, *istovremeno 'otpor istoriji' i 'znak istorije'*, na osnovu čega zaključujemo da zadatak književnosti i nije da odgovara ili ne odgovara stvarnosti, već da problematizuje i stvara novu stvarnost u cilju

zastarjelom formom koja ne odgovara današnjim zahtjevima. A ipak, upravo roman omogućava najpotpunije sagledavanje svijeta stvarnosti, koje dopušta projekciju nečijeg stava prema ovom svijetu i prema njegovim gorućim problemima. Moglo bi se reći da je roman žanr koji nas najbolje usmjerava na dubok uvid u nesagledivi život oko nas, umjesto da se nečiji sopstveni mali ego istakne kao centar svemira (...) Volio bih da moje knjige pomognu ljudima da postanu bolji, da postanu čistiji u svojim umovima; želio bih da podstaknu ljubav prema bližnjem, želju za aktivnu borbu za ideale čovječanstva i napredak čovječanstva. Ako sam to u nekoj mjeri uspio, ja sam srećan čovjek” (dostupno na: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1965/sholokhov/speech/>).

umjetničkog prevrednovanja vrijednosti i u cilju sazajne uloge književnosti, jer „moderni roman je kao enciklopedija, kao metod saznanja i, pre svega, kao mreža povezivanja raznih zbivanja, osoba i stvari“ (Kalvino 1989: 115).

O sazajnoj funkciji književnosti piše Henrik Markjevič u ogledu „Fikcija književnog dela i njena sazajna sadržina“, gdje izdvaja dva suprotna teorijska pristupa ovom pitanju i zaključuje da su „raniji sistemi i estetički pogledi stavljali naglasak pre svega na celinu znanja sadržanog u književnosti“ (Markjevič 1974: 102), a da se u novijim sistemima njeguje potpuno suprotan stav, jer se „suprotstavljajući književnost opštem znanju sadržanom u nomotetskim naukama, naročito pod uticajem Bergsona i Kročea ističe pre svega to da je književnost kadra da prenese pojedinačnost i punoću akta intuitivnog saznanja, da nam predstavlja individualne pojave u njihovoj konkretnosti“ (ibid.). Ipak, po našem mišljenju mnogo cjelovitiji su oni pristupi koji uzimaju u obzir suštinu umjetnosti koja teži da predstavljajući opšte skrene pažnju na pojedinačno i obrnuto. To sažimanje se po Markjeviču ogleda u Geteovim, Hegelovim i u pogledima estetičara marksizma: „ne opštost i ne pojedinačnost, nego tipičnost ili posebnost osnovna je sazajna kategorija u književnosti“ (ibid.: 102-103). U prilog sazajnom karakteru Šolohovljevog i Lalićevog djela, u kojem se sažima opšte i pojedinačno, govori Radomir Ivanović u komparativnom istraživanju o odnosu stvarnosti i umjetnosti kod M. Šolohova, M. Lalića i D. Ćosića, gdje izvodi zaključak o tome da njihova djela (*Tihi Don* (I-IV), *Ratna sreća*, *Zatočnici*, *Dokle gora zazeleni*, *Gledajući dolje na drumove* i *Vreme smrti* (I-IV)) prerastaju iz istorijskog ratnog romana u egzistencijalni i eruditni, „jer svaki od njih, pojedinačno i skupno, teži ka idealu nazvanom sintetički ili enciklopedijski roman, u kome je sabrana najveća količina znanja i iskustva“ (Ivanović 2016: 198).

Enciklopedijski karakter *Tihog Dona* i Lalićeve ratne tetralogije bio bi, po našem mišljenju, u nizu poetskih slika koje sadrže: a) filozofske, psihološke i sociološke poglede na svijet tipične i atipične za vrijeme o kojem se pripovijeda, a koji se prelamaju u svijesti glavnih junaka i u njihovim sukobima sa sobom i sa svijetom oko sebe, kao i b) istorijske, antropološke, etnološke i folklorne osobenosti crnogorske i kozačke zajednice o kojima pisci pripovijedaju, a koje se potvrđuju ili opovrgavaju u postupcima glavnih junaka romana i u njihovim odnosima sa drugim likovima. U tako epski širokoj dijegezi glavni junaci imaju važnu kohezionu funkciju

koja drži na okupu sve druge elemente narativne strukture, omogućavajući recipijentu da na primjeru njihove sudbine, odnosa sa drugim likovima i na primjeru njihovog ideološkog lutanja i kretanja kroz prostor i vrijeme ratova i revolucija sagleda i spozna period o kojem se pripovijeda u svoj njegovoj složenosti. Mihail Bahtin izdvaja ključnu stvar u metodologiji izučavanja romana kada kaže da je vodeći interes romana *saznavanje* i *spoznaja* svijeta i društva, za razliku od epa u kojem je *pamćenje* osnovna stvaralačka sposobnost: „Roman se bavi novim, specifičnim problemima; za njega je karakteristično neprestano preosmišljavanje – ponovno vrednovanje“ (Bahtin 1989: 464). Dakle, „iskustvo, spoznaja i praksa određuju roman“ (ibid.) i to je ono na čemu se temelje Šolohovljev i Lalićev pripovjedački model u kojem je sadržana slika dviju patrijarhalnih kultura koje se nalaze na granici između starog i novog u vremenu ratova i revolucija, što rezultira sukobima između tradicionalnog i modernog u poimanju svijeta, a što se najbolje ogleda u dilemama glavnih likova romana.

Modelovan na protivrječnostima epohe, razapet između kolektivno nesvjesnog i individualnog – koje se od prološke granice javlja kao nejasna, potom sve izražajnija sumnja, a projektuje kao bunt protiv autoriteta oca i cijele zajednice, zatim i protiv ideje kontrarevolucije, onda i revolucije - Šolohovljev Grigorije Melehov je simbol arhetipskog sukoba između „očevih putokaza“ i sinovljevih želja da krene „smjerovima novih vremena“: „Dileme Grigorija Melehova su dileme kozaštva, i još šire dileme seljaštva Rusije u celini, i još šire – raspetost čoveka uopšte u prelaznim epohama između starog i novog, i još šire: mrtvouzli čvor sveukupne prošlosti i vizije budućnosti u svakom čoveku“ (Stojnić 1974: 207). Put Grigorija Melehova od scene u kojoj kao mladić lovi ribu sa ocem do one u kojoj se poslije desetak godina prerano ostario vraća iz rata označen je stradanjem koje doživljava kao ratnik razapet između ideja revolucije i kontrarevolucije, ali i kao čovjek razapet između strasne ljubavi i obaveze prema porodici i tradiciji. Socijalno-istorijski i individualno-psihološki plan pripovijedanja prelamaju se, dakle, u ovom junaku čiji život predstavlja poetsku sintezu svega onoga o čemu Šolohov pripovijeda u *Tihom Donu* gdje se „čovjek, istorija i poezija slivaju u jednu jedinstvenu celinu u fabularnom, estetičkom i idejnom smislu“ (Vuletić 1981: 87).

Centralni lik Lalićeve tetralogije, nesuđeni etnolog, nekadašnji student i član Kluba univerzitetske omladine, učesnik ratova, dualista po prirodi, revolucionar, hroničar i posmatrač,

predstavlja primjeren tip romanesknog junaka koji je omogućio da se u tetralogiji uporede dva vremena i da se u njegovoj svijesti prelome svi predloženi događaji, što je Lalić ovako objašnjavao: „To se moj junak Pejo Grujović, nesuđeni etnolog, zabavljao premećući znanja koja je njegova generacija nakupila u školi, iz knjiga i u narodu. Meni je to poslužilo da sučelim plemenskog čovjeka i crnogorskog glavosjeka iz prošlog vijeka s prozaičnim njegovim potomkom iz ovog stoljeća. Tu su se već mogle uočiti neke razlike, pa i neke tendencije koje će se jače ispoljiti u daljem radu“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, 88). Lik koji je ratnik sa čestom ulogom pisara u vojsci, *homo heroicus* na strani revolucionarnih vrijednosti, ali i *zoon politikon* na strani kritike svega pa i sopstvenih ideala koji su se pretvorili u zablude, ima složenu funkciju koja se sastoji u povlašćenom položaju nadređene instance čiji sistem vrijednosti, zasnovan na skepsi prema dogmi i nepisanom pravilu, predstavlja nit koja povezuje složenu narativnu zbilju sva četiri toma „Crnogorske rapsodije“. Dakle, ta „tendenciozna usmjerena rapsodija“, kako je Mihailo Lalić definiše komentarišući svoj pripovjedački postupak, prikazuje događaje iz tačke gledišta lika-pripovjedača u kojem su sjedinjeni individualno i kolektivno i koji u duhu antičkog rapsoda na primjeru ratnih događaja u kojima učestvuje i on i veliki broj drugih likova prikazuje razvoj crnogorskog *homo heroicus* i prelaz ka *zoon politikonu* na putu kroz istoriju koja je obilježena revolucionarnim otporom, ali i temama istrage i izdaje koje su prateće pojave podjela nastalih kao posljedica krvavih spoljašnjih i unutrašnjih sukoba i velikih promjena koje je crnogorski čovjek doživio u kratkom vremenskom periodu.

Grigorije Pantelejevič Melehov i Pejo Vučkov Grujović omogućili su piscima da na primjeru sudbina povlašćenih junaka u hronotopu herojskog modela svijeta i na primjeru njihovih dilema i sumnji u takav model sagledaju doba ratova i revolucija, kao i mirmodopski period, a sve u cilju stvaralačkih namjera da život predstave u cjelini: „Šolohov i Lalić se kontinuirano i dosljedno zalažu za primjenu principa vrednovanja i prevrednovanja (...) Opredjeljujući se za vrijednosti poput *istine*, *dobra* i *ljepote*, oni nastoje da u što većoj mjeri približe život i umjetnost, nastojeći da Život unesu u Umjetnost, a ne Umjetnost u Život“ (Ivanović 2016: 173). Vrednovanje i prevrednovanje kod oba pisca imaju veze sa odabranim planom pripovijedanja u kojem su dominantne tačke gledišta vezane za one junake koji sumnjaju u dogmu i otvoreno joj se protive, sa čim u vezi je Šolohov povodom prve dvije knjige *Tihog Dona* 1930. godine objasnio namjeru demitologizovanja uprošćene crno-bijele slike revolucije:

„Ja opisujem borbu belih sa crvenima, a ne crvenih sa belima. U tome je velika teškoća“ (*На подвеме*, 1930, бр. 6, стр. 172.), dok je Mihailo Lalić još kritičniji u pogledu problematizovanja istorijske stvarnosti u svojoj tetralogiji, povodom koje kaže: „Htio sam samo da konstatujem da je degradiran jedan pojam o herojstvu, koji je vladao u Crnoj Gori do početka ovog vijeka. Ljudi druge vrste, ljudi neherojski dobili su prednost. Zašto? Ja sam se trudio da odgovorim na to pitanje i jednim dijelom, mislim, odgovorio”. Istu stvaralačku namjeru ova dva pisca su ostvarila u različitim pripovjedačkim situacijama u kojima se događaji, kao što rekosmo, u skladu sa žanrovskim osobenostima romana-epopeje, grupišu oko jednog junaka, Grigorija Melehova koji je *učesnik i svjedok događaja* i Peja Vučkovog Grujovića koji je *lik-narator, učesnik i svjedok događaja*.

2.1. Grigorije P. Melekov: tačka gledišta glavnog junaka u heterodijegetičkoj pripovjedačkoj situaciji

U romanu *Tihi Don* predstavljena su i na primjeru pojedinačnih i opštih stradanja donskih kozaka analizirana složena istorijska i društvena zbivanja koja se odnose na: period prije Prvog svjetskog rata, Prvi svjetski rat, Oktobarsku revoluciju i građanski rat, kao i na period u kojem se desila saveznička invazija na novu sovjetsku državu. Budući da je *Tihi Don* prvobitno bio zamišljen kao priča o revoluciji i kontrarevoluciji, a da je zatim pisac odlučio da istorijskoj osnovi ipak prethodi saga o kozacima (o čemu nalazimo tragove istraživanja u šolohovologiji)⁴⁰, jasno je da je funkcija motiva tradicije, običaja i poetskih slika koje prate stradanje porodice, propadanje moralnih vrijednosti i degradaciju običnog čovjeka u društveno-istorijskim

⁴⁰ U vezi sa fabularno-sižejnom osnovom romana i objašnjavajući svoj pripovjedački postupak Šolohov je govorio da je htio da piše o kraju u kome je rođen i koji je poznao (И. Экслер: *Как создавался Тихий Дон*, „Известия“, 12. 6. 1940, бр. 134, 5). Razlog piščevog proširivanja prvobitne verzije početka romana, koji opisuje Kornilovljev puč, je namjera da pripovijeda o široj slici jedne kulturološke zajednice, jer bi bez istorije kozačke prošlosti slika kozačke kulture ostala nepotpuna. Na to upućuje Konstantin Prijma u publikaciji *С веком наравне* (Ростов на Дону, 1981), kao i istraživanje Feliksa Kuznjecova koji je dvadeset godina poslije piščeve smrti u raspravi koja se bavi temom rukopisa *Tihog Dona* i problemom autorstva (tekst je objavljen u knjizi *Новое о Михаиле Шолохове (Исследования и материалы)*, Москва 2003) objasnio ulogu romana-osnovice (*Донщина – Донская земля*), a koji započinje opisom revolucije 1917. i ulogom Kornilova u njoj. Pisac je, kaže Kuznjecov, proširio vremenski okvir kako bi u cjelini pripovijedao o životu kozaka. Djelo tada dobija novi naziv, *Tihi Don (Тихий Дон)*, a na njemu je pisac radio od 1925 – 1940. godine.

okolnostima rata, da pruži kompletnu realističnu sliku ljudskog stradanja, jer „tu na Donu odigrala se velika životna tragedija, na kojoj je i nastao roman-tragedija“ (Babović 1968: 238). U tim burnim istorijskim vremenima obilježenim društvenim previranjima centralno mjesto zauzima pojedinačan i običan čovjek čija se sudbina u ratu prati na primjeru glavnog i najsloženijeg lika u romanu, Grigorija Melehova, koji zauzima središnje mjesto u heterodijegetičkoj pripovjedačkoj situaciji. Heterodijegeza podrazumijeva da Šolohovljev pripovjedač nije prisutan u fikcionalnom svijetu *Tihog Dona*, već o junacima pripovijeda u trećem licu, pri čemu je njegovo znanje u odnosu na predočena zbivanja neograničeno, što znači da imamo heterodijegetičko pripovijedanje koje u odnosu na druge narativne načine „nameće najmanje ograničenja u pogledu tačke gledišta, temporalnog poretka, 'znanja', komentarisanja događaja itd.“ (Marčetić 2003: 76). Međutim, uprkos tome što ovakva narativna situacija podrazumijeva da je zbivanje u romanu predstavljeno posredstvom pripovjedačevog pogleda na svijet, Šolohovljev heterodijegetički pripovjedač, koji se javlja u ulozi „hroničara kome je prvenstveno stalo do istorijske istine“ (Štancl 1987: 35), vrlo često se „distancira“ od prikazanog svijeta junaka, što otvara „polje tenzije između jednog i drugog“ (ibid.: 40). To rezultira osobenošću da se auktorijalno pripovijedanje u *Tihom Donu* kreće od objektivnog, zasnovanog na faktografiji izvještavanja o događajima⁴¹, preko lirski prožetih opisa u kojima autor „ukršta mimetičko-istorijske činjenice i svoju poetsku imaginaciju“⁴² (Kosanović 1988: 77), do dramski

⁴¹ Ovo pripovijedanje se odlikuje informativnim rečenicama u kojima narator objektivno saopštava, komentariše, objašnjava sa spoljne tačke gledišta, zauzimajući poziciju sa strane, kao strano lice, na primjer: „Prva brigada jedne pešačke divizije, koja je bila u rezervi jugozapadnog fronta, s pridodatim joj 27. donskim kozačkim pukom, pred februarski prevrat bila je povučena s fronta u cilju prebacivanja u okolinu prestonice radi gušenja započetih nemira. Brigada je poslata u pozadinu, snabdevena novim zimskim odelom, odlično hranjena dvadeset četiri sata, a sutradan su je natovarili u vagone i poslali, ali su događaji preduhitrili pukove koji su se kretali prema Minsku: na dan polaska već su se širili uporni glasovi da je car u Glavnom stanu potpisao akt kojim se odriče prestola“ (knj. 2, str. 75). Pisac se ovom tačkom gledišta služi kada je potrebno da se sveobuhvatan opis neke scene sa jedne opšte tačke gledišta: „takva prostorna pozicija obično pretpostavlja dosta širok vidokrug, i zato se uslovno može nazvati tačkom gledišta *ptičije perspektive*“ (Uspenski 1979: 94). U ovakvim opisima izlažu se činjenice, a ne utisci likova.

⁴² Ova narativna osobenost je dominantno prisutna u pripovijedanju koje se odvija na individualno-psihološkom planu, u događajima u kojima se problematizuju konkretne sudbine pojedinačnih junaka i njihova unutrašnja preživljavanja, pri čemu se zadržava spoljašnja tačka gledišta, na primjer: „Nije čuo pucanj padajući na leđa, kao da ga je nešto snažno gurnulo. Pružena ruka Koševog ščepa njegovo srce i jednim stiskom iscedi iz njega krv. Poslednjim naporom u životu Petar jedva razdrli okovratnik košulje, ogolivši pod levom sisom zarez od zrna. Malo posle iz njega procure krv, a zatim, našavši izlaz, šiknu uvis mlaz crn kao katran (...) Grigorije naredi da se pošalju saonice po ubijene, pa ode da odspava kod Hristonje. Isteralo ga je iz kuće ženko naricanje za pokojnikom, strašni Darjin lelek. Do svanuća je odsedeo u Hristonjinoj kući kod peći. Halapljivo je pušio cigaretu i kao da se plašio da ostane nasamo sa svojim mislima, s tugom za Petrom, ponovo je žurno uzimao tabakeru; strasno je uvlačio opori dim, zapodevao sa sanjivim Hristonjom beznačajne razgovore“ (knj. 3, str. 198). Za raličku od prethodnog primjera u

napetih prikaza u kojima se naratorova tačka gledišta ukršta sa likovima⁴³ i do onih mjesta u kojima se njegova riječ sliva sa junakovom u primjerima unutrašnjeg monologa i doživljenog govora⁴⁴. Dakle, pripovjedačeva tačka gledišta se smjenjuje sa tačkama gledišta junaka obezbjeđujući tako heteroglosiju glasova u kojoj se predmetni svijet prikazuje iz više različitih perspektiva:

„Celovit mikrosvet proznog teksta sačinjen je od opisa koji se jezičkim sredstvima mogu da postignu sa različitih tačaka gledišta, tj. sa svoje sopstvene ili nečije tuđe, preuzete tačke gledišta, sa spoljne ili unutarnje u odnosu na objekat koji se opisuje, a pored toga svaka od njih može da bude vrednosna, prostorna i vremenska, psihološka i frazeološka. Svim se ovim različitim tačkama gledišta u proznim tekstovima služe: autor, pričalac, glavne ličnosti, sporedne i epizodične“ (Petković 1979: 36-37).

Uzajamni odnosi i organizacija svih ovih *opisivačkih pozicija* su objašnjenje *kompozicije pripovjedačkog mikrosvijeta* i ranije saopštenog cilja pripovijedanja povodom prve dvije knjige *Tihog Dona*: „Ja opisujem borbu belih sa crvenima, a ne crvenih sa belima“, što upućuje na to da pripovjedač ne nameće svoje stavove i da slika rata i revolucije nije pojednostavljena, već se više prikazuje sa strane kontrarevolucije i tako se problematizuje sporadičnim dopuštanjem junacima

kojem imamo *objektivan* opis događaja, u ovom primjeru je prisutan *subjektivan* koji naglašava individualni psihološki doživljaj onoga što se zbiva.

⁴³ Pripovjedač se povlači, prihvata tačku gledišta junaka i iz njegove perspektive govori o zbivanjima, što predstavlja *oblik potpunog saživljavanja sa junakom*, na primjer: „Obazrevši se, Grigorije ureza u pameti komadić onoga što je video: Prohorov konj, preskočivši preko zastavnika, opruženog po zemlji, iskezi zube i pade, savivši vrat. Prohor slete s kola, izbačen iz sedla. Oštro, kao dijamantom na staklu urezale su se u Grigorijevom sećanju i dugo se pantile ružičaste desni Prohorovog konja s iskeženim pločama zuba, Prohor kako pada potrbuške i kako ga gazi kopitama Kozak koji je dojurio iza njega. Grigorije nije čuo jauk, ali je poznao po licu Prohora, koji je bio prignječen na zemlju, s iskrivljenim ustima i telećim očima ispalim iz duplja, da je jauknuo divlje, neljudski. Padali su i drugi. Padali su i Kozaci i konji. Kroz zastor od suza, izazvanih vetrom, Grigorije je gledao ispred sebe u sivu gomilu Austrijanaca koji su bežali“ (knj. 1, str. 254).

⁴⁴ Psihološko stanje junaka je najvidljivije u slučajevima kada se u unutrašnjem monologu ili doživljenom govoru, sa unutrašnje tačke gledišta, „skupljaju, sintetizuju, slivaju pojedina raspoloženja i osećanja u celinu, dajući celovitu karakteristiku datog junaka“ (Kiseleva 1965: 176), na primjer: „Svemu tome bio je uzrok rat, Pantelej Prokofjevič je to odlično znao. Dunjaška je bila kivna na roditelje zato što su je lišili svake nade da će se udati za Mišku Koševoja (...) Natalija je čuteći i duboko, sa svojstvenom joj povučenošću, preživljavala novi Grigorijev odlazak Aksinji. A Pantelej Prokofjevič je sve to video, ali nije mogao ništa učiniti da se uspostavi raniji red u porodici. U stvari, on i nije mogao, posle svega što se desilo, dati pristanak na udadbu svoje kćeri s okorjelim boljševikom, a i kakvog bi smisla imao taj pristanak kad se taj vraški mladoženja mota negde na frontu, pa još u crvenoarmejskoj jedinici? To je isto i s Grigorijem: da on nema oficirski čin, Pantelej Prokofjevič bi lako s njim izašao na kraj. Tako bi ga doveo u red da posle toga Grigorije ni glavu ne bi okrenuo na kuću Astahovih. Ali rat je sve uništio i lišio starca mogućnosti da živi i upravlja svojim domom onako kako bi on hteo (...) U mislima on odmahnu na sve rukom – neka bude kako bude!“ (knj. 4, str. 106).

da na prikazani svijet gledaju iz svojih tačaka gledišta, za šta možemo navesti primjer dvije scene u kojima se najavljuje vijest o početku Prvog svjetskog rata i februarskog prevrata. Naime, autor se u prvoj sceni služi tačkama gledišta junaka, epizodnih ličnosti – okupljenih kozaka na trgu koji nagađaju o tome šta se krije iza tajanstvene riječi *mobilizacija*:

„- Neće ništa biti! Ostaćemo dan-dva – pa kući.

-A ako bude rata?

-Ih, dragi moj! Koja država može ustati protiv nas? (...)

-Dakle, austrijskog cara umlatili?

-Prestolonaslednika“ (knj. 1, str. 242).

Vrlo brzo poslije ovog dijaloga, u kojem se autor služi tuđim govorom zauzimajući frazeološko-ideološku tačku gledišta kozaka, epizodnih ličnosti, recipijentu se iz pripovjedačeve perspektive potvrđuje: „Posle četiri dana crvene kompozicije su odvozile kozake s pukovima i baterijama prema rusko-austrijskoj granici. Rat...“ (knj. 1, str. 243). Znakom tri tačke iza lekseme *rat* otvara se široko asocijativno polje koje će u daljem pripovijedanju biti ispunjeno svim negativnim konotacijama koje ova riječ nosi sa sobom. U drugoj sceni, koju ćemo navesti kao primjer zauzimanja vrednosnih tačaka gledišta likova, očigledna je Šolohovljeva pripovjedačka namjera da prikazuje borbu bijelih sa crvenima, a ne crvenih sa bijelima. Poslije jedva vidljive, a zatim jasnije boljševičke propagande među vojnicima, radnja se razvija u pravcu saznanja o tome da se sve češće govori o Raspućinu i carskoj porodici, ali se za novost o padu apsolutizma, ipak, čuje ne među vojnicima, nego u mehani kod trgovca Sergeja Platonoviča kojeg je ta vijest „poklopila kao droplju mreža“ (knj. 2, str. 67). Dakle, autor slijedeći svoj pripovjedački cilj okuplja likove poštovaoce carske Rusije (trgovce, imućne kozake, atamana i druge) kako bi se uspostavljanje novog društvenog poretka prikazalo iz tačaka gledišta bijelih, a ne crvenih, i tako problematizovalo na konkretnom primjeru ono o čemu se naslućivalo u revolucionarnoj propagandi: „Nepošteno sam zarađivao – a i ne može se pošteno zarađivati! – varao, skomračio, a sad došla revolucija i sutra me moje sluge mogu izbaciti iz kuće...“ (knj. 2, str. 69). Pripovijedanje o borbi bijelih sa crvenim poslije ovog Platonovičevog priznanja pred samim sobom upotpunjeno je dijalogom koji se ubrzo zatim odvija između njega i kapetana Jevgenija Listnickog kojem autor daje ulogu vjernog vojnika carske Rusije, čija frazeološka tačka gledišta

se miješa sa ideološkom i psihološkom otkrivajući tako vrednosni sistem kontrarevolucije: „Vojska truli odozdo, raspada se pod uticajem boljševika (...) Oni pre svega hoće da dokopaju vlast u svoje ruke (...) zemlju da daju seljacima, fabrike radnicima. Razume se, to je isto toliko utopija koliko i glupost“ (knj. 2, str. 73). Dakle *ideja jednakosti* na kojoj revolucija počiva iz perspektive likova bijelih je samo gramzivost koja prijeti da kozake izjednači sa seljacima, ukidajući usput privilegije na koje su navikli u monarhiji. Uspostavljajući heteroglosiju, autor omogućava sukob suprotstavljenih tačaka gledišta, pa će ideja jednakosti vrlo brzo biti problematizovana iz tačke gledišta prostog kozaka sa kojim kapetan Listnicki stupa u dijalog pitajući ga kako će postupiti ako boljševici krenu „s namerom da nam otmu našu zemlju“, na šta dobija odgovor koji otkriva suprotan sistem vrijednosti zasnovan na zdravom razumu, a ne na strahu od novog poretka: „...boljševici mi neće oduzeti posljednje parče zemlje. Ja imam svega jednu parcelu, njima moja zemlja ne treba... A, eto, recimo – vi se samo nemojte naći uvređeni! – vaš tata ima deset hiljada desetina...“ (knj. 2, str. 102-103). Brojni su primjeri ukrštanja različitih perspektiva u kojima se ogleda slika istorijskih događaja za vrijeme kojih se dešava smjena starih društvenih vrijednosti novima, a one skupa oblikuju brojne likove Šolohovljeve dijegeze, pri čemu je tačka gledišta glavnog junaka povlašćena u odnosu na ostale i nije fiksirana ni za jednu ideološku stranu u ratu, već šeta od bijelih do crvenih i obrnuto podvrgavajući ispitivanju obje, kao što nije fiksirana ni za bespogovorno povinovanje tradicionalnim vrijednostima i hijerarhiji u porodici.

Dakle, dvije su sižejne linije u romanu, jedna je vezana za socijalno-istorijski plan, a druga za individualno-psihološki, pri čemu se ova dva plana ukrštaju s obzirom na to da su junaci smješteni u kontekst istorijskih zbivanja koja se odražavaju na njihovu ličnu sudbinu. Okosnicu pripovijedanja čine događaji u nekoliko porodica, njihovi direktni ili indirektni kontakti, kao i to kako rat, bez obzira koji je klasno-socijalni stalež u pitanju, deformiše vrijednosti koje se vezuju za patrijarhalni socio-kulturni kod čije je jezgro kozačka porodica. U tom kontekstu je zanimljivo tumačenje Irine Cicenکو koja kaže da se nacionalna i kulturna specifičnost epa otkriva ne samo kroz folklorne i jezičke slojeve *Tihog Dona*, već i kroz rekreaciju materijalne i duhovne kulture tradicionalne kozačke porodice, jer upravo kroz prikaz života i sudbine porodice Melehov postaje moguće odraziti mnoge od najvažnijih momenata u

dinamici nacionalnog života⁴⁵ (Cicenکو, 2004). Šolohov prikazuje nekoliko tipova porodica, pa imamo: plemićku koju čine Listnicki, bogatu trgovačku koju čine Mohovi, imućnu kozačku – Koršunovi, srednje imućnu kozačku – Melehoi i siromašnu kozačku – Koševoji. Spona među ovim porodicama je upravo Grigorije Melehov, čiji odnosi sa Natalijom Koršunovom i Aksinjom Astahovom na individualno-psihološkom planu pripovijedanja čine osnovu sižejne linije koja se grana uključivanjem drugih likova neposredno ili posredno povezanih sa njima (Stepan Astahov, Grigorijevi roditelji Pantelej i Ilinična, sestra Dunjaška, brat Petar i snaha Darja, Natalijini roditelji i brat Mička, kapetan Listnicki i drugi), kao i onih likova koji su povezani sa članovima njihovih porodica (pa imamo vezu koja se ostvaruje između Melehovih i Koševajih preko Dunje i Miške, ili vezu koja se ostvaruje između Koršunovih i Mohovih, preko Mičke i Jelisavete itd.). Pri uvođenju porodica ili njihovih predstavnika u radnju autor se služi pripovjedačevom apstraktnom tačkom gledišta sa koje se kao sa udaljene pozicije uopšteno opisuje:

„Dom Melehovih nalazi se na samom kraju kozačkog sela (...) Pretposljednjeg turskog rata vratio se u selo Kozak Melehov Prokofije...” (knj. 1, str. 7). „Koršunovi su uživali glas prvih bogataša u selu Tatarskom...” (knj. 1, str. 78). „Sergej Platonovič Mohov svoj rodoslov vodi iz daleke prošlosti...” (knj. 1, str. 103). „Kapetan Jevgenije Listnicki služio je u Atamanskom puku telesne garde (...) Stari general, već odavno udovac, živeo je u Jagodnom usamljeno...” (knj. 1, str. 169).

Primjer takve *sveobuhvatne perspektive* Boris Uspenski objašnjava kao nužan pri opisivanju neke scene sa velikim brojem lica gdje je potrebno dati prvo sumarni opis, a zatim preći na detaljnije i sitnije vidne pozicije (Uspenski 1979: 94-95). S obzirom na brojnost likova u *Tihom Donu*, ovakav postupak je neophodan. Na detaljnijim pripovjedačkim pozicijama koje slijede poslije sumarnog opisa dešava se smjena naratorove sa tačkama gledišta drugih likova, pri čemu se u tom „kliženju od jedne do druge ličnosti“ (ibid.: 90) uočava autorovo vezivanje za Grigorija u različitim fazama opisa na ideološko-psihološkom planu, ali i na planu pripovijedanja koji se

⁴⁵ „Раскрывается же национально-культурная специфика эпопеи не только через фольклорный и языковой пласты *Тихого Дона*, но и через воссоздание материальной и духовной культуры традиционной казачьей семьи. Именно через изображение жизни и судьбы семьи Мелеховых оказывается возможным отразить многие важнейшие моменты в динамике национальной жизни” (Цыценко, 2004).

tiče historijskih događaja na samom frontu i oko njega, gdje je također on kao glavni junak kohezioni element u sižejnoj liniji (Grigorije, Garanža, Čubatij, Izvarin, Potjolkov i drugi) koja je obilježena dilemama i lutanjima od revolucije do kontrarevolucije. Kao i u slučaju individualno-psihološkog narativnog plana i socijalno-historijski pokazuje osobine usložnjavanja glavne sižejne linije i ukrštanja sudbina mnogobrojnih historijskih ličnosti i nehistorijskih likova. Ta razgranatost i dramatična preplitanja ljudskih sudbina imaju funkciju realističko-naturalističkog prikaza svijeta u kojem je rat povezao mnogobrojne likove i natjerao ih da budu dio velikih historijskih kataklizmi kojima doprinose svojim djelovanjem. „U žiži piščeve optike su revolucionarna tumanjanja jednog specifičnog etnikuma – donskog kozaštva“ (Kosanović 1988: 54), što znači da pisac u središte sižejne sheme stavlja konflikt koji čovjek ima sa historijom, ispitujući tako uticaj koji historija ima na njegovu sudbinu i „otud Šolohov najveću pažnju posvećuje junacima koji se, objektivno, nisu snašli u vihoru revolucije“ (ibid.). Jedan od tih koji nijesu uspjeli da se prilagode i koji luta i sumnja je, kao što vidimo, i glavni junak koji je spona sa drugim likovima u djelu, pa je logičan akcenat koji se stavlja na njega u analizi odnosa između autorove pozicije i pozicija koje imaju glavni lik i likovi oko njega.

Problem svake narativne strukture počiva na načinu na koji se kroz mrežu tačaka gledišta posreduje narativna stvarnost, pa smo stoga pošli od pretpostavke Borisa Uspenskog „da se struktura umetničkog teksta može opisati ako se izuče različite tačke gledišta, to jest autorove pozicije sa kojih se pripoveda (opisuje) i ako se izuče odnosi između njih“ (Uspenski 1979: 9). S obzirom na to da se tačka gledišta može razmatrati na idejno-vrednosnom planu, na planu prostorno-vremenske pozicije lica koje opisuje događaje, kao i na psihološkom i frazeološkom planu i da one ne funkcionišu samostalno, već stupaju u složene međusobne odnose, pokušaćemo da razmotrimo splet tih odnosa i funkciju upotrebljavanja jedne ili druge tačke gledišta u tekstu, pri čemu ćemo akcenat staviti na poziciju glavnog junaka i njegovu tačku gledišta.

Najopštiji nivo sa kojeg se ispoljava razlika između različitih tačaka gledišta je *ideološki*, odnosno *nivo vrednovanja*, a budući da u *Tihom Donu* imamo heterodijegetičku pripovjedačku situaciju to znači da autor vrednuje svijet sa pripovjedačeve tačke gledišta i sa tačaka gledišta pojedinih likova u djelu, a one sve skupa obrazuju složenu mrežu odnosa u kojima dolazi do poklapanja i podudaranja nekih tačaka gledišta u određenoj situaciji, dok u nekoj drugoj imamo

njihovo suprotstavljanje. „Različite tačke gledišta (sistemi vrednovanja) koje su u delu predstavljene stupaju, prema tome, u određene uzajamne odnose i time obrazuju dovoljno složen sistem opozicija (razlika i istovetnosti)“ (ibid.: 17), pri čemu su nosioci vrednosnog sistema kod Šolohova autor, pripovjedač i junak/ci, čije tačke gledišta se smjenjuju, pa se vrši istovremeno vrednovanje sa nekoliko različitih pozicija u tekstu, za šta smo maloprije naveli primjere. Boris Uspenski upozorava na to da kada govori o autorovoj tački gledišta, nema na umu sistem autorovog doživljaja svijeta, nego onu tačku gledišta koju on zauzima pri organizovanju pripovijedanja u djelu (ibid.: 19), pa bi u slučaju *Tihog Dona* to bio Šolohovljev stav da prikazuje borbu bijelih sa crvenima, a ne crvenih sa bijelima. Dakle, autorova pozicija je zasnovana na oneobičavanju koje ima za cilj da razbije pojednostavljenu sliku revolucije, pa su u ovom romanu uočljiva dva opšta vrednosna sistema koji se zasnivaju na dvijema suprotstavljenim ideološkim pozicijama, na kontrarevolucionarnoj i revolucionarnoj. Događaj kojim se najavljuje formiranje ova dva plana je dolazak Štokmana u selo Tatarsko, lika koji sa pozicije tajanstvenog pridošlice (za sebe kaže da je Rus čiji je djed porijeklom Njemac, čime želi da stekne povjerenje kozaka) počinje da širi boljševičku propagandu okupljajući oko sebe uzak krug ljudi, sljedbenika nove ideje. Sa apstraktne pripovjedačeve tačke gledišta koja se smjenjuje sa tačkama gledišta članova tajnog Štokmanovog kružoka formira se zaplet oko sjemena bunta koje je on posijao. Propagandom iz knjige koju kozaci prilikom okupljanja čitaju pripovjedač zauzima poziciju „nepoznatog pisca“ i tako skreće pažnju na ideju o kozačkoj potčinjenosti u monarhiji i na pravo na bunt u cilju jednakog položaja. Tako se na prološkoj granici romana već nazire sukob između bijelih i crvenih koji će činiti okosnicu kasnijeg pripovijedanja. U odnosu na dva suprotstavljena ideološka plana u daljem tekstu se vrši grupisanje likova oko ideje revolucije i kontrarevolucije, sučeljavaju se njihove tačke gledišta, pri čemu se pripovjedačeva (objektivna i često hronološki koncipirana) tačka gledišta smjenjuje sa njima. Gotovo svi likovi su smješteni u jedan od ta dva vrednosna sistema i imaju prilično jasne ideološke stavove čiju ispravnost ni u jednom trenutku ne dovode u pitanje, a s obzirom na to da Šolohovu nije bio cilj crno-bijelom tehnikom pripovijedanja predstaviti ispravnost jednih ili drugih, on je Grigoriju Melehovu dodijelio poziciju junaka koji sumnja u oba ideološka sistema, šatajući od bijelih ka crvenim i obratno i na tom putu doživljavajući transformaciju. Dakle, u romanu *Tihi Don*, u čijem se većem dijelu u centru autorove i čitaoeve pažnje nalazi Grigorije, problematizovan je

odnos prema herojskom (ratnom i revolucionarnom) sociokulturnom poretku i to kroz postupke ovog junaka i kroz njegove dileme po pitanju patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi u strogom modelu kulture koja njeguje ratnički način mišljenja i u tragičnoj slici svijeta koja je obilježena stradanjem. Preloman trenutak koji u Grigoriju budi odbojnost prema svijetu epoleta i strogoj vojnoj hijerarhiji jeste susret sa oficirima na početku njegovog boravka u vojsci kada mu se jedan od njih obraća strogo, nipodaštavajući ga i kada Grigorijevi „prsti, hrapavi i tvrdi, lako se dotakoše kao šećer belih prstiju pristavovih“ (knj. 1, str. 217), poslije čega glavni junak primjećuje kako je oficir gadljivo trgnuo ruku nazad. Pisac smješta Grigorija u poziciju koja obezbjeđuje kritički stav prema nejednakosti zasnovanoj na porijeklu, zauzima njegovu prostornu tačku gledišta, tako omogućujući da čitalac zađe u njegov vrednosni sistem i spozna njegovo psihološko stanje – kao što će to biti slučaj i u prikazu meteža koji među vojnicima i među običnim stanovništvom unosi misao o početku rata⁴⁶, ili u sceni prvog sukoba sa austrijskom vojskom koja obiluje ekspresionističkim slikama stradanja, u kojima nalazimo motive masovnog ludila, zla, straha, krvi i psihološke nestabilnosti glavnog lika čija perspektiva ogoljuje mehanizam maligne agresije na kojoj se rat zasniva⁴⁷. Grigorijeva ideološka tačka gledišta miješa se sa psihološkom koja otkriva njegovo teško unutrašnje stanje izazvano sučeljavanjem sa smrću čovjeka koji se nalazi na suprotnoj strani u borbi. U opisu Grigorijevog ponašanja i psihološkog stanja prisutni su *verba sentiendi* (glagoli osjećanja) i jezičke konstrukcije koje omogućavaju da se prenese proživljavanje lika u heterodijegetičkoj pripovjedačkoj situaciji. Parentetske riječi (*kao da, reklo bi se* itd.), s obzirom na zamagljenost i ograničenost junakove perspektive, „imaju ulogu specijalnih operatora koji omogućavaju da se izrazi koji opisuju unutarne stanje prevedu na plan objektivnog opisa (drugim rečima da se opis iznutra transformiše u opis spolja)“ (Uspenski 1979: 123):

⁴⁶ „Po dvorištima vrve vojnici; po kućama uzbuna: domaći se spremaju da idu. Svuda se na licima stanovnika video žig smetenosti i zbunjenosti (...) Grigorije se čudio bezglavosti žena, koje su vukle u kola saksije, ikone, a ostavljale u kućama preko potrebne i skupe stvari“ (knj. 1, str. 248)

⁴⁷ „Grigorije nije čuo jauk, ali je poznao po licu Prohora, koji je bio prignječen na zemlju, s iskrivljenim ustima i telećim očima ispalim iz duplja, da je jauknuo divlje, neljudski (...) Grigorije je video istureni Austrijančev potiljak, mokru ivicu okovratnika. On ga stiže. Raspaljen bezumljem koje se dešavalo oko njega on izmahnu sabljom (...) Grigorije se srete s Austrijančevim pogledom. U njega su mrtvo gledale samrtnim strahom ispunjene oči. Austrijanac je polako savijao kolena, u grlu mu je škripalo i krkljalo. Zažmurivši, Grigorije mahnu sabljom. Udarac s dugim zamahom raspoluti lobanju (...) U glavi mu se zamuti, pritiskajući kao olovo. Grigorije sjaha s konja i zavрте glavom (...) Proneše na šinjelu ranjenika, kasom proteraše gomilu zarobljenih Austrijanaca. Oni su trčali kao sivo stado, zbijeno u gomilu, i lupa njihovih potkovanih cokula odjekivala je snažno i ružno“ (knj. 1, str. 254-255).

„Grigorije mu pogleda u belu kokardu, pokrivenu prašinom, pa spotičući se, pođe konju. Korak mu je bio nepouzdan i težak, kao da je na ramenima nosio prekomeran teret; gađenje i nedoumica pritisnuli su mu dušu. On uze u ruku reckastu uzengiju i dugo nije mogao da podigne otežalu nogu“ (knj. 1, str. 255).

Nedoumica, osjećaj gađenja i nevidljivi teret na leđima atipične su pojave u herojskom modelu svijeta koji se zasniva na podrazumijevajućoj radosti ubijanja neprijatelja, što nam ukazuje na Grigorijev odstupajući ideološki sistem vrijednosti koji se zasniva na sumnji u običajem uspostavljeno pravilo, a što će on i potvrditi u kasnijem razgovoru sa bratom Petrom, koji ima funkciju Grigorijevog oponenta iz kojeg se čuje kolektivni glas tradicije koji kaže *da se na nasilje treba priviknuti*. Petrova tačka gledišta u dijalogu dva brata dopunjava predstavu o Grigorijevom psihološkom stanju: „Glas mu je bio žalostiv, uzdrhtan, a brazda (nju je Petar tek sad, s unutrašnjim strahom, opazio) tamnela se, idući ukoso preko čela, nepoznata, plamteći nekom promenom, otuđenošću“ (knj. 1, str. 284), pa je ovaj dijalog primjer kako autor sučeljava više perspektiva (pripovjedačevu, Grigorijevu i Petrovu) u cilju kompletne slike u kojoj je Grigorijev položaj vezan za kritički stav prema kulturološki povlašćenoj temi rata. Kontrastiranjem se otkrivaju karakteri dva brata koji ne liče jedan na drugog. Petar nije snažna i složena ličnost kao Grigorije, uvijek ide linijom manjeg otpora, ne dovodi u pitanje ni pisana ni nepisana pravila, služi se lukavstvom i tako napreduje u službi, dok je Grigorije složena ličnost koja se ne boji da se usprotivi, da kaže da je „narod postao gori od kurjaka“ (knj. 1, str. 285), nepokorne prirode koju je naslijedio od svog djeda Prokofija, pravdoljubiv i incidentan. Njegova nepokornost i nepripadanje nijednoj strani sadržani su u individualnosti njegovog lika koja najviše dolazi do izražaja u odnosima sa drugim junacima, pa je osim bratu ideološki suprotstavljen i likovima koji se nalaze na boljševičkoj strani u ratu (Koševoju, Štokmanu, Kotljarovu, Bunčuku, Potjolkovu i drugima), kao i likovima koji se nalaze na kontrarevolucionarnoj strani u ratu (Listnickom, Koršunovu, Čubatom, Kaparinu, Čumakovu i drugima), iako pripada i jednom i drugom taboru tokom rata i revolucije. Njegovo ideološko lutanje je znak nepristajanja na dogmatski način mišljenja u sistemu u kojem se podrazumijeva ratna surovost i ubijanje po naređenju, zbog čega se ovaj junak sukobljava sa Potjolkovom u vezi

sa ubistvom Černjecova, zbog čega ne odobrava devijantna ponašanja ratnika kao što su silovanja i pljačke, zbog čega se buni protiv surovosti prema zarobljenim neprijateljima i zbog čega se ne ustručava da uzdignute glave drsko odgovori svom pretpostavljenom u vojsci, kao što se ne boji da otvoreno govori o naličju revolucije, retorički postavljajući suštinsko pitanje kao odgovor na prijetnje vođa da ne sumnja u sistem koji oni predstavljaju: „Ako ja imam svoje mišljenje o vlasti, zar sam ja zbog toga – kontrarevolucionaran?“ (knj. 3, str. 145). Zauzimajući junakovu tačku gledišta u svim ovim situacijama, autor postiže neposrednost u pripovijedanju i omogućava čitaocu subjektivan doživljaj devijantnosti koju rat nosi sa sobom. Sve su to primjeri u kojima Grigorije traži izlaz iz sumnje koja ga je obuzela od početka ne mogavši „da nađe u duši tačku oslonca, na kojoj bi se zaustavio u bolesnim mislima i vratio ranije mirno raspoloženje“ (knj. 1, str. 302), zbog čega luta od bijelih ka crvenim i obratno, usput preuzimajući obrazac surovosti u ratu, dobijajući ordenje za hrabrost i tako dokazujući da čovjek, ipak, ne može jednostavno da se odupre mehanizmu nasilja i obrascu na kojem počiva ratnički model svijeta, bez obzira na humanističku viziju kojoj je u suštini blizak.

Promjena koju Grigorije doživljava pod uticajem ratnih strahota u kojima direktno učestvuje postaje i fizička, pa tačka gledišta sa pripovjedačeve prelazi na njegovu sopstvenu u trenutku kada autor želi da naglasi motiv promjene, te uz pomoć motiva ogledala, umjesto opisivanja sa spoljašnje pripovjedačeve tačke gledišta, omogućava glavnom junaku da zauzme unutrašnju u odnosu na sebe samog: „U predsoblju, prolazeći pored velikog zidnog ogledala, Grigorije nije mogao da pozna samog sebe: visok, crnpuurstog lica, ispalih jagodica, s jakim rumenilom na licu, u mantilu, sa zavojem koji je pokrivala bujna crna kosa, on je samo izdaleka ličio na onog ranijeg Grigorija“ (knj. 1, str. 351-352). Grigorijeva tačka gledišta je dominantno prisutna i u opisima promjena koje se vide na licima drugih vojnika. U ovim slučajevima autorova pozicija poklapa se sa junakovom pozicijom na planu prostorne karakteristike, pa čitalac vidi Grigorijevim očima kako rat deformiše lica vojnika koji junaka podsjećaju na *stabljike pokošene trave*. Saživljavajući se sa likom koji posmatra čitalac postaje svjedok tragova ratnih strahota na ljudima. Grigorijev pogled kao oko kamere prelazi sa jednog na drugo lice, čime se postiže efekat zgušnjavanja vremena:

„Grigorije je radoznalo posmatrao kako se vrše promene na njegovim drugovima u eskadronu. Prohor Zikov, koji tek što se vratio iz bolnice s ožiljkom od potkovanog kopita na obrazu, još je krio u uglovima usana bol, nedoumicu, trepući često umiljatim telećim očima; Jagorka Žarkov svakom prilikom psovao je teškim nepristojnim psovka, lajao više nego ranije i proklinjao sve na svetu. Grigorijev seljak Jemeljan Grošev, ozbiljan i vredan kozak, sav se nekako ugljenisao, pocrneo, ružno se smejao, smeh mu je bio usiljen, sumoran. Promene su se vršile na svakom licu, svaki je na svoj način nosio u sebi i gajio gvozdeno seme koje je rat posejao...” (knj. 1, str. 282).

Dakle, Grigorije ne može da uđe u unutrašnje proživljavanje ovih likova i u njihove misli (to može samo sveznajući pripovjedač, pa, ipak, autor ne koristi tu mogućnost kako bi postigao subjektivnost u pripovijedanju), ali su grimase koje uočava sa spoljašnje tačke gledišta i kakofonija koju proizvode psovke ili ružno smijanje i više nego dovoljni da čitalac postane svjestan njihovog psihološkog stanja do kojeg dovodi ratovanje. Isto tako u slučajevima prikaza psihološke i fizičke transformacije Grigorijevog lika, iako može kao sveznajući pripovjedač da predoči njegovo unutrašnje stanje (što često i čini), autor povremeno pored pripovjedačeve koristi tačku gledišta drugih likova koji dobijaju funkciju ogledala, što je naročito upečatljivo u scenama sa Aksinjom koja ga vjerno prati na životnom putu – na kojem od nezrelog mladića za kratko vrijeme postaje ostarjeli ratnik: „Aksinja se zagleda u njega još pažljivije tek kad opazi koliko se promenio za tih nekoliko meseci rastanka. Nešto surovo, skoro nemilosrdno bilo je u dubokim poprečnim borama među obrvama njenog dragog, u naborima usta, u oštro ocrtanim jagodicama... I ona prvi put pomisli kako on mora biti strašan u boju, na konju, s isukanom sabljom“ (knj. 4, 428).

Na Grigorijevom ratnom putu naročito su indikativna poznanstva sa onim likovima koji imaju funkciju ideoloških sagovornika sa kojima se u dijaloškim prepirkama dešava i Grigorijevo vrednosno lutanje. U tim scenama autor potanko opisuje junakovo doživljavanje preuzimajući njegovu i sagovornikovu psihološku tačku gledišta i koristeći se njihovom frazeologijom⁴⁸. Osim psihološke i frazeološke autor tada preuzima i njegovu prostornu tačku

⁴⁸ Kao primjer Grigorijevih sabesjednika, čija je funkcija vezana za dijaloge koji motivišu njegovo ideološko lutanje, možemo navesti susjeda u bolničkoj sobi, mitraljesca Garanžu, koji je ranjen na frontu i koji je „usadivao u Grigorijevu pamet dotad nepoznate mu istine, otkrivao mu prave uzroke zbog kojih je izbio rat, jetko je ismevao

gledišta slijedeći ga pri svakom premještanju kroz prostor i vrijeme, pri čemu nam i redosled događaja ponekad daje onako kako ih doživljava Grigorije, a ponekad se miješajući u tok radnje i preuranjeno saopštavajući kako će se neki sukob razriješiti u trenutku kada to Grigorije ne može da zna (npr.: „Od toga dana zaveza se u kalmički čvor mržnja između Melehovih i Stepana Astahova. Suđeno je bilo Grigoriju Melehovu da dreši taj čvor posle dve godine u Istočnoj Pruskoj, kod grada Stolipina“, knj. 1, 63), što dovodi do spajanja različitih vremenskih planova pripovijedanja, jer je recipijent u ovakvim slučajevima usmjeren iz junakove sadašnjosti ka njegovoj budućnosti. Na putu na kojem se Grigorije šeta od crvenih do bijelih i obrnuto, nekoliko puta prelazeći granice jednih i drugih, uočavamo njegov urođeni nagon za nepripadanjem, za preispitivanjem i za buntovnošću, i to bez obzira na njegovu nesumnjivu i izvrsnu ratnu hrabrost zbog koje napreduje u vojsci do visokih činova. Nakon pobjede nad bijelima kozaci koji su se borili u njihovim redovima prešli su na stranu crvenih, pa tada i Grigorije Melehov stupa u konjicu Budjonoga u Novorosijsku i u njoj se ističe svojom ratnom umješnošću. Međutim, poslije godinu dana služenja u Crvenoj armiji, on biva demobilisan zbog svog djelovanja u redovima bijelih ranije, nakon čega u dijalogu sa mužem svoje sestre Koševojim (istaknutim crvenoarmejcem) priznaje: „Ja sam odslužio svoje. Neću više nikog da služim. Naratovao sam se za svoga veka i suviše, i duša mi se strašno umorila. Neka sva ta... neka sve ide bestraga!“ (knj. 4, 327). Grigorijeva frazeološko-psihološka tačka gledišta otkriva katarzu do koje je dovelo desetogodišnje ratovanje i njegovu želju za mirnim životom i plugom. Međutim, s obzirom na to da se ratni i revolucionarni model svijeta zasnivaju na surovoj borbi do istrebljenja neprijatelja, njemu od nekadašnjih saboraca ipak neće biti mira, pa mu ne ostaje ništa drugo nego da se pridruži odmetnicima, Fominovoj bandi, što predstavlja vrhunac njegovog teškog položaja označenog nepripadanjem nijednoj strani i odbačenošću od obje, a što se očituje

apsolutističku vlast" (knj. 1, str. 361). Garanžina frazeološka tačka gledišta otkriva teško psihološko stanje ovog ratnika: „Car je pijanica, carica kurva, panski novac od rata raste, a nama omča na vrat. Čuješ li? A? Fabrikant rakiju pije, vojnik vašku bije, teško je obojici (...) Služi, kozače, služi! Još jedan krst ćeš zaslužiti, lep, hrastov...“ (ibid.), a u isto vrijeme potkopava Grigorijev sistem vrijednosti, rušeći stubove na kojima je počivao njegov svijet, nakon čega pripovjedač saopštava da „potres je izvršen, probudila se misao, ona je iznuravala, potiskala prostu, bezazlenu Grigorijevu pamet“ (ibid.) i odmah zatim prelazi na njegovu tačku gledišta u kojoj se nižu retorička pitanja izazvana Garanžinim replikama: „A narod? Zar on to ne uvida? Zar nema takvih ljudi koji bi mu mogli objasniti? (...) Kako da prekineš ratove? Kako da ga uništiš kad se ratuje od kad je sveta i veka?“ (ibid.: 362). Odgovor na ova pitanja Grigorije će sam sebi dati dok će malo kasnije u somnambulističkom stanju buncati pred izaslanikom carske porodice: „Ovo su oni za čiji čef smo isterani iz svojih kuća i bačeni u smrt. Ah, zmije! Prokleti! Izelice!“ (ibid.: 365).

u izlomljenoj rečeničnoj konstrukciji replika koje pripadaju Grigoriju u dijalogu sa Fominom, kao i u naglašenom indeksnom znaku i gomilanju interpunkcijskih znakova: „Moj izbor je kao u onoj priči o junacima: pođeš li nalevo – izgubićeš konja, pođeš li nadesno – poginućeš... I tako – ima tri puta, a nijedan nije za putovanje...” (knj. 4, 372). S obzirom na to da „jezik prostornih odnosa predstavlja jedno od osnovnih sredstava razumevanja stvarnosti“ (Lotman 1976: 288), Grigorijeva lajtmotivska čežnja za stepom postaje ključna u razmatranju patrijarhalnog kulturnog modela u kojem se kozak veže za zemlju, za širok otvoren prostor i za slobodu⁴⁹, pa je njegovo „zatočeništvo“ na ostrvu sa Fominovom bandom vrhunac bezizlaznog položaja u kojem se našao.

Kako se roman približava kraju tako je sve više naglašena junakova psihološka tačka gledišta koja otkriva njegov tragičan doživljaj svijeta i nemogućnost nalaženja izlaza („bol mu je toliko razdirao grudi da mu se ponekad činilo da mu je srce kao oderano i da ne kuca, već krvari“

⁴⁹ Od samog početka ratne stihije i tragičnih događaja koji upravljaju Grigorijevim životom kod njega je prisutna misao o stepi, o Donu i o zemlji koju je sa ocem obrađivao i koja, kao prostor koji oblikuje junaka, dobija dodatna simbolička značenja. Prostorna dimenzija razvoja Grigorija Melehova odvija se u tri koncentrična kruga, a to su selo Tatarsko, Donska vojska i Rusija, pri čemu su rijeka Don i prostor stepe konstante od kojih polazi i kojima teži da se vrati. Dakle, osim što hronotop Dona i hronotop stepe čine vremensko-prostorni okvir u kojem se radnja odvija, imaju i naglašenu ulogu u konstruisanju likova koji djeluju i misle u skladu sa zakonima prirode u kojoj su odrasli. Kada Aksinja nagovara Grigorija da pobjegnu iz Tatarskog on kaže „od zemlje se nikud neću maći. Ovde je stepa, ima se čim disati, a tamo?“ (knj. 1, str. 55). Naglašena simbolika stepskog prostora ostvaruje se i u pripovjedačevim opisima prirode, među kojima nalazimo poetske slike koje su lirski obogaćene i koje postupkom direktnog obraćanja stepi razbijaju epsko pripovijedanje o ratu: „Draga stepo, pod niskim donsrim nebom! Okuke doljača, suvodola, crvenih glinovitih jaruga, prostore pokrivene koviljem s gnezdastim tragom konjskih kopita, obraslim u travu, humke u mudrom ćutanju, što čuvate zakopanu kozačku slavu...” (knj. 3, str. 56).

Odnos kozaka prema zemlji često je bio predmet proučavanja u književnoj kritici, pa se nameće zaključak o tome da je sjedinjenost likova sa prirodom u vezi sa njihovim načinom na koji misle i djeluju. Kozaci su se kao društveni sloj i vojnički stalež formirali u XV vijeku kada su naselili ruske stepske granice:

„Leksikografi izvode pojam od srednjeazijskog *kazmak-lutati*, *skitati se*, što je u tursko-tatarskom, kirgiskom, kazaškom preraslo u značenje: *slobodan čovek* (krilatica: *вольный казак*), *vojnik-graničar*. U početku, a i docnije kozaci su bili pojam slobodnih ljudi, nezavisnih od careva i hanova. I termin *kozačka voljnica* ('козачья вольница'), izdavana primenjivan na kozake, etimologijom svoga drugog dela upućuje na reč *sloboda*“ (Kosanović 1988: 54-55).

Objašnjenje etimologije riječi koja upućuje na slobodu i koja je utkana u kulturološki kozački kod očituje se, između ostalog, i u sceni sa Jefimom Izvarinom, likom-rezonerom koji zastupa ideju kozačke autonomije i koji je uzrok preloma u Grigorijevom raspoloženju 1917. godine. Izvarinova ideologija se zasniva na nezavisnosti Donske oblasti: „Mi ćemo imati najsilniju i najsposobniju za borbu vojsku, tako da se ne samo Ukrajina, već ni Rusija neće usuditi da digne ruku protiv naše nezavisnosti!“ (knj. 2, str. 178), a funkcija mu je da izazove psihološku rastrojenost kod Grigorija koji gaji ista osjećanja prema kozačkoj zemlji, ali se teško snalazi u političko-ideološkom dijalogu sa verbalno nadmoćnijim sagovornikom, zbog čega zaključuje: „meni je teško da se u tome snađem... lutam kao po mećavi u stepi“ (ibid.). I jedan i drugi lik, iz različitih psiholoških tačaka gledišta, jednako vrednuju prostor stepe koji predstavlja umjetnički prostor koji se modeluje kao „kontinuum u kome se raspoređuju likovi i odvija radnja“ (Lotman 1976: 12).

(ibid.: 390)), pa se organizacija epiloške granice, na kojoj Grigorije napušta odmetničku bandu i vraća se kući da bi pobjegao sa Aksinjom, čini kao jedino moguće razrješenje. Ipak, pisac tragičnu koncepciju svijeta na društveno-istorijskom planu – koja je sadržana u slici umornog ratnika Grigorija koji u Fominovoj bandi, na ostrvu, odbačen kao kurjak, spoznaje da je tanka granica između idejnog borca i razbojnika i da poslije svih godina ratovanja jedino što je sigurno je da nema Boga (a to na simboličkom planu znači nema pravde, ljubavi, ni vrijednosti vezanih za kategoriju dobra) – na kraju sjedinjuje sa tragičnom slikom svijeta na individualno-psihološkom planu dodjeljujući svom junaku poziciju stradalnika koji, pored toga što nije našao istinu kojoj je težio na društvenom planu, doživljava i potpuni krah na ličnom planu. On svjedoči smrti svoje izabranice Aksinje sa kojom pokušava da pobjegne od Fominove bande, ali i od crvenih, i od bijelih, i od cijele patrijarhalne zajednice koja se zasniva na nepisanim pravilima u kojima se pojedinac koji se usudi da živi po svom najsurovije mora kazniti. Slika umiranja ove junakinje, Grigorijeve jedine nade da će poslije mnogih stradanja naći smisao u mirnom životu sa njom, mješavina je epskih, lirskih i dramskih elemenata, koji doprinose posebnosti ove scene smrti i koji je čine najpoetičnijom među brojnim drugim stradanjima i među stotinama naturalističkih slika smrti u romanu. Tragičan kraj Aksinje Astahove na kraju djela, a samim tim i tragičan kraj Grigorija Melehova čija je ona druga polovina i smisao života, zatvara krug Šolohovljeve tragične slike svijeta u pripovijedanju iz ptičje perspektive koja omogućava sveobuhvatnost ove najpotresnije scene u romanu:

„Krv je tekla i iz poluotvorenih usta Aksinjinih, kлокotala i krkljala u grlu. I Grigorije, obamirući od užasa, shvati da je sve svršeno, da se ono najstrašnije što se moglo desiti u njegovom životu – već desilo (...) Aksinja je umrla na Grigorijevim rukama pred samo svanuće (...) On je ćuteći poljubi u hladne i slane od krvi usne, pažljivo je spusti na travu, pa ustade. Neka nepoznata sila gurnu ga u grudi i on posrnu nazad, pade na leđa, ali odmah uplašeno skoči na noge (...) Zatim, klečeći, izvadi iz korica sablju i počeo da kopa grob. Zemlja je bila vlažna i meka. On je žurio, ali ga je davilo u grlu, i da bi lakše disao – iscepa na sebi košulju. Rana jutarnja svežina hladila mu je znojave grudi – to mu olakša rad“ (knj. 4, str. 433).

Čest potupak kod Šolohova je da likove sjedinjuje sa prirodom koristeći to kao sredstvo unutrašnje karakterizacije⁵⁰, jer uvijek postoji saglasje između pejzaža i junakovih unutrašnjih osjećanja, pa na kraju ove scene autor, napuštajući pripovjedačevu i zauzimajući Grigorijevu prostorno-psihološku tačku gledišta, otkriva čitaocu junakov unutrašnji doživljaj svijeta u rečenici: „Kao da se probudio iz teškog sna, on podiže glavu i spazi nad sobom crno nebo i zaslepljujuće sjajan crn sunčev krug“ (ibid.). Motiv *crnog neba* i *crnog sunca* na kraju romana simbolički su naglašen znak tragično sjedinjenih planova pripovijedanja koji zatvaraju kompoziciju romana u znaku opšeg nedostatka svjetlosti, tj. odsustva nade. Ipak, autor napuštajući pesimističnu sliku svijeta i želeći da naglasi važnost prihvatanja neizbježnosti životnih okolnosti, nudi na samoj završnici mogućnost oporavka tako što u pripovijedanje upliće vitalistički element koji je sadržan u sceni Grigorijevog bacanja oružja u Don (što kao simbolički znak na kraju romana ima složeno semantičko značenje) i u slici njega koji drži u naručju svog devetogodišnjeg sina, što zatvara krug pripovijedanja čineći kompoziciju zaokruženom istom slikom na početku i na kraju romana: Prokofije Melehov na prološkoj granici i Grigorije Melehov na epiloškoj granici – odbačeni od društva, stradali od zajednice i ostali tragičnim slučajevima bez svojih izabranica – smisao života pronalaze u svojim sinovima (Prokofije u Panteleju, a Grigorije u Mišatki). Pričalac koji nas izvodi iz svijeta *Tihog Dona* je pripovjedač, čija opšta sveznajuća perspektiva ima uvid u ono čega junak poslije tolikog životnog stradanja možda nije svjestan u tom trenutku:

⁵⁰ O tome veoma informativno govori Natalija Muravjova koja istražuje Šolohovljeve tehnike pripovijedanja i zaključuje: „Ideja o neodvojivosti ljudskog i prirodnog postojanja leži u Šolohovljevom sistemu prirodnih simbola. Čovjek u svom društveno-istorijskom postojanju ne može zanemariti ovu vezu: deformacije u istorijskom i egzistencijalnom svijetu će neminovno uticati na prirodni, kosmički svijet. Snaga Šolohovljeve veličine kao umjetnika i majstora ispoljila se u stvaranju čvrste, monolitne epske prirodne slike u kojoj međusobno postoje čovjek, životinje i ptice, biljke, Don, stepa i nebeski prostor“ (Muravjova, 2007). („Идея нераздельности человеческого и природного существования лежит в основе шолоховской системы природных символов. Человек в своём социально-историческом бытовании не может игнорировать этой связи: деформация в историческом и экзистенциальном мирах неминуемо отразится на мире природном, космическом. Сила шолоховского величия художника и мастера проявила себя в создании цельной монолитной эпической природной картины, в которой взаимосвязанно существуют человек, звери и птицы, растения, Дон, степь, небесное пространство” (Муравьёва, 2007, доступно на: <https://www.dissercat.com/content/proza-ma-sholokhova-ontologiya-epicheskaya-strategiya-kharakterov-poetika>)).

„I tako se ostvarilo ono malo o čemu je u besanim noćima sanjao Grigorije. Stajao je kod kapije svoje kuće, držao na rukama sina... To je bilo sve što mu je ostalo u životu, što ga je još vezivalo sa zemljom i sa celim tim ogromnim svetom koji sija pod hladnim suncem“ (knj. 4, str. 437).

2.2. Pejo V. Grujović: „Crnogorska rapsodija“ o ratu iz perspektive homodijegetičkog pripovjedača

Kao pouzdan *učesnik*, *svjedok* i *interpretator* događaja Lalićev Pejo Grujović, lik-narator i centralna ličnost tetralogije, u svojoj dnevničko-memoarskoj ispovijesti podvrgava provjeri sve o čemu pripovijeda u jednom umjetničkom obračunu sa bližom i daljom prošlošću koju poznaje iz sopstvenog iskustva i iz dokumentarne građe. Sam Mihailo Lalić je u razgovoru sa novinarima, u vrijeme kada još nijesu izašla sva četiri romana ratne tetralogije, objašnjavao svoj pripovjedački postupak i cilj koji je njim htio da postigne, a koji podrazumijeva preispitivački odnos prema istorijskoj temi rata i revolucije:

„U nekoliko mahova ja sam izjavljivao da taj moj rat nije samo rat, da u njemu ima sukoba koji se i u miru dešavaju (...) Rat ovaj naš, koji je i revolucija, daje neiscrpno more tema, u njemu ima problema izdaje, bratoubilačkih sukoba, mržnje, poštovanja... Potrebno je da rat bude naslikan, kazan, da ga naša mlada pokoljenja što bolje upoznaju. Zato sam se za rat vezao. To će ljudima valjati, to treba da ne zaborave “ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 303).

Dakle, jasno je da se piščeva stvaralačka namjera sastoji u razbijanju pojednostavljene crno-bijele slike revolucije, sa čim u vezi lik-pripovjedač problematizuje prošla vremena i upoređuje ih sa svojom sadašnjicom mapirajući osim hrabrosti i primjere *izdaje*, *bratoubilačkih sukoba*, *mržnje*. Kompoziciona organizacija tetralogije u sižejno jedinstvenoj dijegezi raspoređuje događaje tako da se u sva četiri romana iz tačke gledišta lika-pripovjedača vrši paralelni prikaz narativne sadašnjosti (1941. i 1942.) sa narativnom prošlošću (1901 – 1918), pri čemu je u toj

homodijegetičkoj pripovjedačkoj situaciji najviše pažnje lika-pripovjedača posvećeno vladavini knjaza i kasnije kralja Nikole I Petrovića, borbi između pravaša i klubaša, koja je dekonstruisala ideju ujedinjenja (što je praćeno razočaranjem i incidentnošću lika-naratora – nekadašnjeg člana Kluba crnogorske univerzitetske omladine), zatim balkanskim ratovima, događajima tokom Prvog svjetskog rata sa posebnim akcentom na komitski pokret u Crnoj Gori od 1916 – 1918., kao i na međuratni period i početak Drugog svjetskog rata. Svi događaji prikazani su iz tačke gledišta lika-pripovjedača, koji pripada prikazanom svijetu i koji priča o onome što je doživio, vidio ili o čemu je saznao od drugih i iz knjiga. Da će sve biti predloženo iz njegove perspektive najavljeno je u „Napomeni“ tetralogiji, gdje autor, zauzimajući apstraktnu tačku gledišta, najavljuje pripovjedačku formu dnevničko-memoarske proze Peja Vučkova Grujovića čija će sadržina biti saopštena u „četiri sveske zapisa“, tj. u četiri romana koji su dio jedinstvenog sižejnog polja:

„Jedan od osnivača i organizatora Crnogorske univerzitetske omladine u Beogradu i njenog nekad čuvenog Kluba iz godina 1905-1910., Pejo Grujović, ostavio je četiri sveske zapisa u kojima su uspomene, čak i iz djetinjstva, pomiješane sa dnevničkim bilješkama učinjenim pedesetak godina kasnije“ (*Ratna sreća*, str. 5).

U postupku predstavljanja „pisca“ dnevnika i memoara autor u „Napomeni“ uspijeva da ostvari iluziju istinitosti i da najavi pripovjedačku situaciju čija će glavna osobina biti subjektivnost i ograničen vidokrug, s obzirom na fiksiranu i nepromjenljivu tačku gledišta lika-pripovjedača, ali i s obzirom na formu ispovijesti koja se nalazi u osnovi dnevničko-memoarske proze. Osim najave sadržaja, „Napomena“ ima funkciju uspostavljanja stroge granice između glasa „priređivača rukopisa“, koji je „naslove poglavlja i romana uzeo iz teksta“, i lika-pripovjedača čiji arhaični jezik unaprijed objašnjava.

„Učinjen je pokušaj da se odvoji samo memoarski dio, kao vredniji, ali se od toga odustalo iz razloga koji će čitalac shvatiti. Popravke u tekstu nijesu vršene, čak ni izjednačenja. Grujović je strogo primijenio Vukovo pravilo 'Piši kao što govoriš', to jest kako ti kad dođe, pa mu je tako i ostavljeno – zato ne treba pripisati u grijeh korekturi

ako se na jednom mjestu nađe 'djed', a na drugom 'ded', 'kao' i 'ka', ili slične sitne razlike. Poglavlja, koja su u rukopisu bila odvojena jedno od drugog zvjezdicama, ovdje su dobila naslove uzete iz teksta..." (ibid.).

Dakle, „*Ratna sreća*, prvi roman Lalićeve tetralogije, donosi krupne novine na jezičkoj ravni teksta, budući da tek u ovom djelu pisac dozvoljava slobodniji upliv narodnog, dijalekatski obilježenog govora likova. Svoj odnos prema jeziku u književnom tekstu tumači (...) uzimajući kao moto Vukovo pravilo 'Piši kao što govoriš', što je rezultiralo građenjem izrazito autentičnih i nesvakidašnjih književnih junaka, kroz čiji je govor vjerno odslikao društveni i kulturni život čovjeka crnogorskog podneblja" (Jovović 2023: 26)⁵¹. U završnici „Napomene“ autor, zadržavajući nepristrasnu poziciju *priredivača* Pejovih memoara i dnevnika, najavljuje tri preostale knjige tetralogije i kaže da će sa naslovom svake naredne postupiti kao sa ovom prvom knjigom, a zatim napušta *priredivačevu* i prelazi na junakovu tačku gledišta iz koje će se u formi ispovijesti smjenjivati prošlo sa sadašnjim u pokušaju da se dođe do istine kojoj pripovjedač teži. Autor se, dakle, povlači u pozadinu pripovijedanja i preuzima ugao gledanja junaka, koji ne samo da je učesnik događaja koji su predloženi, nego je i psihološki reflektor sa čije se ideološke tačke gledišta vrednuje čitav predmetni svijet kvazi-autobiografskog romana. Prema Štanclovoj tipologiji romana *retrospektivno kvazi-autobiografsko pripovijedanje* je posebna varijanta romana u prvom licu, gdje narativna instanca nije jedinstvena, kao što je to slučaj u auktorijalnom ili personalnom romanu, već je podijeljena na dva subjekta: *Ja koje pripovijeda* i *Ja koje doživljava*. U slučaju tetralogije „Crnogorska rapsodija“ *pripovjedačko Ja* lika-pripovjedača (Peja Grujovića) funkcioniše u vremenu narativne sadašnjosti (1941. i 1942.) odakle oživljava uspomene i sjeća se narativne prošlosti koju je neposredno iskusio (1901 – 1918) i čiji je akter ono mlađe *doživljajno Ja*. Takav pripovjedački postupak i sam autor je više puta objašnjavao, pa tako npr. u razgovoru sa Radom Seratlić o strukturalnoj povezanosti četiri toma romana i o poziciji lika-pripovjedača kaže: „U radu je četvrta knjiga nevesele, često

⁵¹ Na pitanje novinara o tome šta misli o funkciji jezika u savremenoj prozi, a vezano za jezik u romanu *Ratna sreća* gdje se pripovjedač služi govornim narodnim jezikom, M. Lalić odgovara: „Jezik je građevinski materijal kojim pisac zida i bez kojeg se ništa ne bi moglo stvoriti. Ne bi se moglo ni misliti, jer mi mislimo riječima (...) Plemenski i pokrajinski jezici u savremenom društvu iščezavaju zajedno sa seljaštvom, bar ja tako mislim. Fosilizovaće se samo tamo gdje je neki snažan književni talenat dejstvovao" (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, 94-95).

tragične, crnogorske, a i ljudske, komedije ili rapsodije. Ljetopisac Pejo Grujović, koji se povremeno dočepava i uloge glavnog junaka, opterećen je predubjeđenjem da se istorija često ponavlja, a odatle i manijom upoređivanja događaja koje gleda sa zbivanjima kojih se prisjeća“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 167). Dakle, konstitutivni element romana u prvom licu u kojem je uspostavljeno *retrospektivno kvazi-autobiografsko pripovijedanje* jeste *shema sa dva ja* i to predstavlja pravilo po kojem se gradi njegova unutrašnja struktura. Samo kada pogledamo unutrašnju kompoziciju Lalićeve tetralogije, zapazićemo dosljednu smjenu memoarskog plana pripovijedanja (koji se odnosi na narativnu prošlost i čiji je akter mlađe *doživljajno Ja*, odnosno Ja koje je predmet sjećanja) i dnevničkog plana (koji se odnosi na narativnu sadašnjost i čiji je akter starije *pripovjedačko Ja*, odnosno Ja koje se sjeća). U centru čitačeve pažnje nalazi se ono Ja koje se javlja na prološkoj granici i koje nas iz sadašnjosti (1941. godine) uvodi u radnju, objašnjavajući svoju poziciju pričaoca koji će dane početka Drugog svjetskog rata da „prekrati“ sjećanjem na prošlost i njenim poređenjem sa sadašnjošću. U sceni gozbe na početku romana pozicija pripovjedača je vezana za njegovu „kuću prvačku i barjaktarsku“ u kojoj su se komšije okupile povodom dolaska Pejovih sinovaca – studenata koji donose vijesti o početku rata. Perspektiva pripovjedača kao oko kamere šeta od lica do lica i nepristrasno upoznaje čitaoca sa predstavnicima plemena Brzaka, čiji će postupci biti propitivani u procesu pripovjedačevog problematizovanja crnogorskog socio-kulturnog identiteta i herojskog modela svijeta kojem pripadaju:

„Galame moji Grujovići i svadljivi Čemerkići, vrletni Magići i slatkorječivi Popnikovići, prgavi Rudaši i uobraženi Vojvodići – sve potomci Muse Dibranina sa tri srca, razgranata loza Musičići, što joj nikad nije dosta dokolice i brige o bratstvu, o narodu i čovječanstvu, od danas pa za hiljadu godina. Nijesu sami Musičići, ima i drugih predstavnika po zlu i po dobru opjevanog plemena Brzaka“ (*Ratna sreća*, str. 8).

Dakle, sistem vrijednosti pripovjedačkog ja „služi kao autoritativna instanca u tumačenju zbivanja“ (Marčetić 2003: 47), pa je po tome „njegova pripovedačka situacija slična pripovedačkoj situaciji u auktorijalnom romanu (to je 'prerušena auktorijalna situacija') – pripovedač je u izvesnom smislu izvan i iznad sveta likova koji prikazuje“ (ibid.). Kao što ćemo

vidjeti već na prološkoj granici romana, a naročito na pragovima između narativne sadašnjosti i narativne prošlosti, sva zbivanja čiji je akter mlađe *doživljajno Ja* će biti prikazana posredstvom *pripovjedačkog Ja* i kroz njegovo sjećanje, tj. tako da je jasno da je nadređena instanca u ovakvoj narativnoj situaciji, jer ono posjeduje znanje koje je likovima u narativnoj prošlosti nedostupno. Ovakva romaneskna forma podrazumijeva sveprisutnost pripovjedačkog glasa i prevlast njegove perspektive, što se i eksplicitno najavljuje prije prvog prelaska u narativnu prošlost, u Pejovom dnevničkom objašnjenju stvaralačkih muka kada objašnjava svoju zamagljenu perspektivu i cilj pripovijedanja:

„Pored dokolice i straha od rata, i nervoze koju taj strah stvara navodi me da se pozabavim bilježenjem imena, slika, razgovora, lica (...) Iako ću nastojati da ih tačno predstavim, ne zavaravam se da ću u tome uvijek uspjeti (...) Tu se na ograničenost čulnih opažanja nadodaje nepodobnost jezika (...) Osim toga ima i drugih prepreka istini: predubjeđenje i pristrasnost, interes ili ono što se smatra interesom, najzad – neizbježna sujeta...” (Ratna sreća, str. 48).

Dakle, o načinu predočavanja događaja, kao i o rasporedu dnevničko-memoarske proze izvještava nas *pripovjedačko Ja*, odnosno kako bi Ženet rekao, homodijegetički pripovjedač – onaj koji je junak svoje priče, hroničar i komentator događaja. Pojava slična ovoj u navedenom citatu, da pripovjedač odjednom izađe iz fikcionalnog svijeta i iz uloge junaka i da eksplicitno objašnjava svoj pripovjedački postupak, može se zapaziti u svim romanima tetralogije⁵². U tim

⁵² Veoma su česti eksplicitni komentari *pripovjedačkog Ja* u vezi sa memoarsko-dnevničkim zapisima koji čine sadržaj tetralogije, a oni, osim eksplikativne funkcije pripovjedačkog postupka, imaju i funkciju lajtmotivskog naglašavanja motivacije upoređivanja dva vremena iz perspektive ratnika i skeptika, pri čemu se uočava podudaranje između autora tetralogije i pripovjedača. Lalić književnu riječ čini moćnim sredstvom oneobičavanja u svrhu otkrivanja istine, pa se nameće tumačenje koje dnevničko-memoarsku prozu ove ratne tetralogije čini literarnom sudnicom svim društvenim pojavama koje su obilježile dvadeseto stoljeće na prostoru Crne Gore i Balkana i kojima je korijen u dalekoj prošlosti obilježenoj velikim stradanjima, podjelama, izdajama i istragama. Evo nekoliko primjera uspješne primjene ovog postupka u funkcijama koje smo maloprije pomenuli, uz zapažanje da su, pored slučajeva opravdane umjetničke vrijednosti, u tetralogiji zapaženi i esejistički pasaži koji su opteretili romaneskni svijet:

„Ukratko rečeno, možda ja pišem da upoređujem – vremena, zemlje, vojevanja, okupacije i oslobađanja koja sam redom doživljavao, i da o njima razmišljam u dokolici sa slabom nadom da ću od toga stvoriti oslonac za predviđanje“ (Zatočnici, str. 49).

primjerima se ponaša kao ekstradijegetički pripovjedač, a „rečeno Ženetovom terminologijom, ovdje je došlo do 'prekoračenja narativnog nivoa' – pripovedač više nije deo fikcionalnog sveta“ (Marčetić 2003: 61). Ta prekoračenja Ženet naziva metalepsama, a kod Lalića se one javljaju u vidu transformacije *pripovjedačkog Ja* u *romansijersko Ja*. Objašnjenje za tu vrstu pojave nalazi se upravo u „Napomeni“ na početku, u kojoj se najavljuje da je pisac rukopisa Pejo Grujović, a da je samim tim on zadužen za organizaciju narativne zbilje. „Kako u pogledu sadržaja tako i u pogledu forme izlaganja, *romansijersko Ja* raspolaže neograničenim 'znanjem'“ (ibid.), pa je jasno zašto je u homodijegetičkoj pripovjedačkoj situaciji tetralogije organizacija takva da su onom *Ja koje se sjeća* poznate posljedice događaja u kojim učestvuje *Ja koje je predmet sjećanja*, pa će on „odlučivati“ o tome kako će događaje rasporediti, tj. šta će ispričati odmah, a šta kasnije. „Promene u registru glasa i načina prati i odstupanje na planu vremena pripovedanja: pripovedač, kako sam priznaje, narušava hronologiju svoje priče i prvo pripoveda o nečemu što se u stvari dogodilo kasnije“ (ibid.), npr. na početku druge knjige tetralogije glas *pripovjedačkog Ja* se javlja baš u toj ulozi: „Prelistavajući ovo što sam zapisao prije nekih desetak dana, vidim da sam carigradske uspomene preskočio s podsvjesnom željom da ih izostavim iz ovog životopisa. Htio sam znači da zabašurim činjenicu da su me (...) naši Jači natjerali da tražim spas kod Turaka (...) Sad mi je već drukčije: prilike su se promijenile, došli su nam Jači sa Zapada. Vraćeni smo u gore stanje. Uspomene sa Bosfora (...) sad svjetlucaju i bliješte i nude se i nameću da uljepšaju ovo moje današnje čekanje novih pogoršanja“ (*Zatočnici*, str. 6). Kao što vidimo, *pripovjedačko Ja* u odnosu na svoj trenutni doživljaj raspoređuje događaje o kojima govori sa pozicije onog koji vrednuje, pri čemu je ideološka tačka gledišta lika-pripovjedača tako podešena da on iz perspektive narativne sadašnjosti lajtmotivski misli o cilju svog zapisivanja, retorički postavljajući pitanje o tome „zašto vuče tolike pucnjave i leševe i nesreće“ (*Zatočnici*, str. 116) i zašto preispitujući ratne događaje upoređuje prošlo i sadašnje pokušavajući da uoči konstantu u načinu djelovanja crnogorskih *homo heroicusa*, pri čemu uočavamo da njegova vrednosna tačka

„Ovo sam naveo da se vidi kako je događaj različito odjekivao i kako je istina slična lukavoj lisici: vješto se krije od ljudskog oka turajući ispred sebe razne varke i prividenja, te je teško odrediti a još teže reći gdje je i kakva je“ (*Dokle gora zazeleni*, str. 292).

„Pa i ovo što ja pišem – šta je drugo no još jedna aluzija kojoj uzalud pokušavam da sastavim kraj s krajem eda bih nekako dešifrovao šta sve znači“ (*Gledači dolje na drumove*, 338).

„Prelistavajući ovo što sam naškrabao, opijam se prašinom papira i mirisima već uvelih uspomena, te mi se pričinu da je pisanje neka vrsta sirotinjske alhemije koja nema čim da krene. Umjesto sumpora, srebra i kalaja, ona prži i pretapa glasovne znake stvarajući likove, prizore, epizode slične onima iz stvarnosti, da kroz slike priča, vraća, predskazuje i nagađa šta je prošlo i šta će se ponoviti“ (*Gledajući dolje na drumove*, str. 353).

gledišta ne ostaje fiksirana samo za neku određenu stranu u brojnim sukobima, već šeta podvrgavajući ispitivanju svaku (kao na primjer u slučaju klubaškog djelovanja koje kasnije strogo kritički preispituje). Odgovor za kojim Pejo traga pišući memoare i dnevnike na osnovu svog sopstvenog ratnog iskustva sadržan je u ideografskom središtu romana, koje se, manje-više slično formulisano, pojavljuje kao lajtmotivska misao tetralogije, da *pobjednici u ratu postaju gubitnici u miru*: „...nijesu li svi ratovi, spoljašnji i unutrašnji, veliki i mali, po približno istom kalupu formirani?... Ja koliko o njima znam iz iskustva i iz knjiga – ishodom su vazda bili nezadovoljni i nesrećni ne samo poraženi no i pobjednici“ (*Ratna sreća*, str. 219). Ovakav skeptičan odnos nije svojstven herojskom modelu svijeta, ali njim se ukazuje na Lalićev cilj pripovijedanja, a to je demitologizacija pojednostavljene slike ratova i revolucija i to kroz Pejov dijalog sa prošlim vremenima burnih istorijskih događaja u kojima kao borac aktivno učestvuje. U vezi sa tim pisac u jednom od razgovora sa novinarima objašnjava: „Moj glavni junak, zapisivač i hroničar, sumnja u sve. Životnim iskustvom je pripremljen za rezignaciju, a događaji koje bilježi potvrđuju da naš svijet nije ni nalik na pametno sređen svijet (...) to je slika paradoksalnih zbivanja u određenom ratnom vremenu i u zemlji koju je istorija formirala tako da se od rata sreći nada“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 100). Dakle, u Lalićevoj ratnoj tetralogiji, gdje središnje mjesto zauzima Pejo kao lik-pripovjedač, zapisivač i glavni lik, problematizovan je odnos prema herojskom (ratnom i revolucionarnom) sociokulturnom poretku i to kroz postupke ovog junaka i kroz njegove dileme po pitanju patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi u strogom modelu kulture koja njeguje ratnički model mišljenja i u tragičnoj slici svijeta koja je obilježena stradanjem.

Kao što se može zaključiti iz dosadašnjeg izlaganja, odnos *pripovjedačkog ja* prema predočenim događajima u narativnoj prošlosti je takav da on želi da zahvati što širi društveno-istorijski kontekst, pa je hronotop znatno složeniji od onog u narativnoj sadašnjosti koji se odnosi na 1941/42. godinu i na prostor Crne Gore, uglavnom sela Brzaci, dok se pripovijedanje o prošlim događajima u kojima lik-narator učestvuje odnosi na dug vremenski period (od 1901. do 1918. godine) i na dosta širi prostor kojim se on kreće, pa se osim za crnogorski (koji je dominantan) njegova prostorna pozicija veže još i za srbijanski, hrvatski, grčki i turski, što upućuje na to da se ovako vrši proces raslojavanja ideje o odbačenosti lika-pripovjedača od strane domovine u kojoj je rođen, ali i od one za čije je interese stupio u klubaško djelovanje.

Naime, već u prvom romanu ratne tetralogije u dijelu koji se odnosi na *vrijeme o kojem se pripovijeda* postaje jasno da je Pejov put vezan za poziciju dinamičnog junaka koji je spreman da se kao student u okviru Kluba omladine otvoreno bori protiv apsolutizma knjaza Nikole, a što se nadovezuje na scenu u kojoj se sa infantilne tačke gledišta (Peja koji se kao dijete u ovom trenutku školuje kod strica na Cetinju) daje opis Gospodara čije se potpetice čuju i za kojim idu perjanici „jednom stranom lica uslužni, onom drugom namrgođeni da zastraše narod“ (*Ratna sreća*, str. 57). Ovakva ograničena psihološka i frazeološka tačka gledišta oneobičava predmetnost pripovijedanja obezbjeđivanjem neobičnog ugla gledanja iz pozicije djeteta koje uočava usiljenu poslušnost i utrkivanje, a čiju perspektivu odmah zatim dopunjuje glas „starijeg“ Peja, pripovjedača, koji se miješa u impresiju *doživljajnog Ja* objašnjenjem: „u ono vrijeme još nijesam znao za Hercena i Bakunjina, ni za dekabriste i ostale buntovnike, ali me ipak vrijeđalo kad sam gledao kako mu prilaze stari ljudi, za koje se zna da su nekad negdje junaci bili, a on pušta da mu ljube ruku, pa koljeno, pa čak i skut od dolame...“ (*Ratna sreća*, str. 58). U sjećanju čiji je akter *doživljajno Ja* (na planu narativne prošlosti prateći siže sva četiri romana) saznaćemo da je Pejo po dolasku na studije u Beograd, poslije boravka na Cetinju, u Dubrovniku i Zagrebu, stupio u Klub univerzitetske omladine, da je postao progonjen od domovine, a odbačen od one za čije je interese učestvovao u osnivanju klubaške organizacije studenata, da je postao učesnik ratova koji su se dešavali na prostoru Crne Gore i cijelog Balkana, da je bio član komitske grupe koja nije pristajala na okupaciju i da je zajedno sa ostalim komitama svjedočio porazu 1918. godine, pri čemu su svi ovi događaji predloženi kao prelomljeni u svijesti starijeg *pripovjedačkog Ja* sa čije pozicije se vrednuju. Dakle, dva fabularna toka događaja se smjenjuju u svijesti homodijegetičkog pripovjedača, pri čemu je onaj koji pripada narativnoj prošlosti znatno složeniji i obuhvata širi prostor i vrijeme. Glas koji je nadređen i koji je prisutan u oba plana je glas *pripovjedačkog Ja*, što ostavlja utisak njegove sveprisutnosti i miješanja vremenskih planova i pored jasne kompozicione granice između narativne prošlosti i narativne sadašnjosti, što je posljedica *kvaziautobiografskog pripovijedanja* u tetralogiji:

„Do spajanja različitih vremenskih planova može u načelu da dođe i onda kada su subjekat koji opisuje i opisivani subjekat sjedinjeni u jednom licu – u slučaju *Icherzahlunga* (pripovedanja u prvom licu). To je veoma uobičajeno, između ostalog, u

autobiografijama: spaja se tačka gledišta u opisivanom trenutku i u trenutku opisivanja“ (Uspenski 1979: 101).

Pejo Grujović uglavnom sukcesivno izlaže događaje prelazeći sa jednog na drugi plan pripovijedanja, ali je očigledno da je pripovijedanje o prošlosti višestruko povezano sa vremenom iz kojeg se pripovijeda, jer je naratoru cilj da uporedi i vrednuje dva vremena na osnovu sličnosti u ratnim događajima i u istoriji koja se ponavlja. Tačka koja je Peju izuzetno važna i sa koje se sjeća prošlosti je *vremenska perspektiva* koja obezbjeđuje donošenje vrednosnih sudova i koja kao takva čitaocu signalizira da funkcija ovakvog Pejovog pripovijedanja nije prosto pripovijedanje o svom životu, nego pripovijedanje koje daje smisao njegovoj poziciji u kojoj se nalazi dok piše. Ta pozicija je fokus onoga koji sumnja, fokus *homo heroicusa* na strani revolucionarnih vrijednosti, ali i *zoon politikona* na strani kritike svega pa i sopstvenih ideala koji su se pretvorili u zablude. On kao takav ima složenu ulogu koja se ostvaruje u povlašćenom položaju nadređene instance čiji sistem vrijednosti, zasnovan na skepsi prema dogmi i nepisanom pravilu, predstavlja nit koja povezuje složenu narativnu zbilju četiri toma tetralogije. Kao primjer ovog postupka možemo navesti jedan od pripovjedačevih prelazaka iz narativne sadašnjosti u narativnu prošlost, koji je motivisan nalaženjem „čadave hartije“ u kojoj se nalaze „blijede uspomene“ i „proglas Crnogorske univerzitetske omladine, objavljen u Beogradu 8. novembra 1905. godine“ (*Ratna sreća*, str. 217). Poslije asocijacije koja je izazvala sjećanje, prelazi se na uspomene o klubaškom djelovanju i sastavljanju pamfleta, o nezadovoljstvu predsjednikom Ljubom Bakićem i biranju novog Marka Dakovića, gdje se odjednom – radi pojašnjenja važnosti tog događaja i samokarakterizacije, čiji je cilj da istakne Pejovo slabo rasuđivanje u odlučivanju – upliće *pripovjedačko Ja* i sa povlašćene pozicije onog koji zna više od mlađeg *doživljajnog Ja* vrednuje događaj:

„Tako i ja, predstavnik Brzaka, jednom u životu umiješah prste u konce sudbine i istorije. I to jednom bi pogrešno, te se i do danas kajem (...) siguran sam da bi za nas bolje bilo da smo ostali pri prvom izboru. Umjerenjak i oportunist Bakić nije bio pripadnik tajanstvene terorističke *Crne ruke* – kao što su bili Daković, Todor Božović i Jovan Đonović“ (*Ratna sreća*, str. 218).

Uspostavljena homodijegetička pripovjedačka situacija omogućava da Pejo komentarišući zbivanja izriče vrednosne sudove, jer je njegova tačka gledišta (ideološka, frazeološka, prostorno-vremenska i psihološka) nadređena drugima u romanu, pa možemo zaključiti da se autorova i junakova pozicija poklapaju na planu vrednovanja. Dakle, lik Peja Grujovića je centralni strukturni element kroz čiju svijest se prelama sva posredovana zbilja, pri čemu se u odnosu na predočeni predmetni svijet zauzima unutrašnja tačka gledišta koju odlikuje subjektivnost, ograničenost vidokruga i neposrednost u pripovijedanju. To podrazumijeva da autor opisuje unutrašnje stanje glavnog junaka i pripovjedača, dok se svi ostali likovi opisuju sa spoljašnje strane, posredstvom doživljaja lika-naratora, zbog čega se autorova pozicija potpuno poklapa sa Pejovom pozicijom na psihološkom planu. Imamo i primjere u kojima autor, dosljedno poštujući uspostavljenu pripovjedačku situaciju, kada je potrebno da psihološko stanje dodatno oslika spoljašnjim izgledom, pripovjedača postavi u poziciju da se ogleda u očima drugih: „Nemam ogledala da se vidim, ali prema njihovom izgledu mogu da zaključim: nijesmo privlačni, ali smo na putu da postanemo grdni i strašni, a baš to od nas vrijeme traži“ (*Gledajući dolje na drumove*, str. 145). Dakle, svi psihološki procesi lika-pripovjedača (osjećanja, misli, preživljavanja, doživljaji i sl.) opisuju se sa njegove sopstvene tačke gledišta koja je subjektivna i u rasuđivanju uslovljena trenutnim okolnostima u kojima se nalazi. Naime, njegovo raspoloženje je u narativnoj sadašnjosti prilično sumorno, prožeto skepticizmom i uslovljeno tragičnom slikom svijeta koja problematizuje pitanje apsurdna rata, pa tako npr. Pejo (netipično za herojski model svijeta kojem pripada) o sociokulturnoj želji za ratnom slavom, u trenutku prisjećanja na svoje komitovanje 1916-1918. i njegovog povezivanja sa krvavim domaćim sukobima između revolucionara i kontrarevolucionara 1942., sa psihološko-ideološke tačke gledišta zaključuje:

„Zbog te slave – potoci su nam puni mrtvih, a krvlju su omašćene i ledine i rupčage po krečnjačkim površinama gdje potoka odavno nema, gdje su vode pod zemlju pobjegle da ne gledaju i ne peru ljudske zloće i poganstva. I kao što je već svojstveno svakom ratu – laže se i obećava velika sreća poslijeratna, i obje se strane hvale kako će nas usrećiti kad pobijede (...) Čini im se, varaju se – nit će ih oprati ni opravdati, jer

pobjeda je dvosjeklica i dvolična, gologuza bestidnica i romica i šljepica-prosjačica, ništa bolja od one iz 1918.“ (*Gledajući dolje na drumove*, str. 8).

Međutim, kada je u pitanju narativna prošlost, pored takođe vrlo česte psihološke razdešenosti u trenucima sagledavanja besmislenosti ratovanja, njegova psihološka tačka gledišta (vezana za mlade, *doživljajno Ja*) otkriva i egzaltiranu emociju koja se očituje u indeksnom znaku, gomilanju interpunkcijskih znakova i upotrebi sinonimnih leksema sa naglašenim semantičkim značenjem urođenog prkosa, a za šta nalazimo primjer u opisu komitskih borbi u četvrtom romanu tetralogije, gdje prostor brda i planina dobija dodatna simbolička značenja uzvišenosti Mrzanovih ratnika:

„Ovakve se stvari obično trpaju pod zajedničku etiketu, u veliku vreću borbe za slobodu. (...) Jači od njega je motiv inat, u stvari borba protiv jačeg, sile, čizme, prijetnje bajonetom; ili borba protiv razgolićavanja, ponižavanja, zastrašivanja, vrbovanja; borba protiv mogućnosti da mi noću provali u kuću, da me posvađa s mojim bratom, da mi mušketa poznanika i utjera strah u kosti nerođenoj djeci...“, (*Gledajući dolje na drumove*, str. 176).

Psihološka tačka gledišta *doživljajnog Ja* takođe otkriva, u epskom modelu svijeta rijedak estetski doživljaj stvarnosti – izazvan motivom ljepote u sceni kada se Pejo sjeća svog susreta sa manastirom Dečani, čija građevina ga je, u hronotopu balkanskih ratova, zadivila svojom ljepotom i neusklađenošću sa trenutkom u kojem se našao, što čitaoca upućuje na zaključak o tome da kategorija ljepote koja je u hronotopu rata ugrožena ipak uspijeva da preživi u umjetničkim djelima (u ovom slučaju, u građevini) čija je vrijednost vječna:

„Oni ispred mene, izlazeći na čistinu, skidahu kape i počеше da se krste. Mislio sam da ja neću – nema tako velikog popa koji bi me na to natjerao. Ali kad ugledah manastirsku crkvu Dečana kako stoji na livadi – lijepa kao priviđenje a trajnija no tvrđava – stadoh pa i sam skidoh kapu i dođe mi da je bacim uvis kao što su drugi oko mene već činili“ (*Zatočnici*, str. 121-122).

Autor, takođe, prati lika-pripovjedača u vremenu i prostoru, preuzima njegov vidokrug, pa se u skladu sa tim „autorova pozicija potpuno poklapa sa pozicijom date ličnosti na planu prostorno-vremenske karakteristike“ (Uspenski 1979: 146). Kao što smo vidjeli, hronotop narativne sadašnjosti u kojem je aktivni učesnik starije *pripovjedačko Ja* je mnogo uži od hronotopa u kojem je aktivni učesnik mlađe *doživljajno Ja*, pri čemu su oba vezana za vrijeme ratova i revolucija prve polovine XX vijeka. Dakle, „pričalac“ se nalazi na istoj prostornoj tački na kojoj se nalazi Pejo Grujović, pa ako je on u svojoj kući u Brzacima, opisuje se kuća i čitalac je „vidi“ njegovim očima, ako je na školovanju kod strica na Cetinju, opisuje se Cetinje i čitalac ga „posmatra“ iz njegove pozicije, ako je u Beogradu, Dubrovniku, Zagrebu, u Grčkoj, ili u Turskoj, takođe se autorova pozicija podudara sa Pejovom pozicijom na planu prostorno-vremenske karakteristike, pri čemu se prostorno-vremenskom planu pripovijedanja pridružuje vrednosni u uočavanju istih pojava na kulturološki različitim prostorima. S obzirom na to da „jezik prostornih odnosa predstavlja jedno od osnovnih sredstava razumevanja stvarnosti“ (Lotman 1976: 288) Pejov ambivalentan odnos prema zavičaju i potreba da ga uporedi sa drugim prostorima, dok odbačen luta po svijetu, imaju funkciju problematizovanja kulturološkog koda kojem lik-pripovjedač pripada. Naime, postupak izmještanja lika iz relativno malog – brzačkog i crnogorskog prostora u širi – balkanski, turski i grčki, omogućava prikaz crnogorskog socio-kulturnog koda u odnosu na druge kulture i markiranje sličnosti i razlika u odnosu na *drugost*, pri čemu su srodnosti uočljivije. Na ovaj način uočavamo da se u ovim slučajevima Pejovo vrednovanje vrši u odnosu na *alteritet*⁵³, tj. izmještanjem pripovjedačkog subjekta u druge prostore u cilju literarnih susreta predstavnika različitih kultura:

„Uskoro sam se uvjerio da nema mirnih krajeva i ljudi. To, ili su naši, u nekim ranijim seobama prema sjeveru, prešli Bosnu, pregazili Savu, preplavili zelenu ravnicu do Drave

⁵³ O pojmu alteritet pišu autori „Preglednog rečnika komparativističke terminologije u književnosti i kulturi“ koji razmatraju različite koncepte u pogledu zahvatanja drugosti i, između ostalog, tvrde da: „Pojam alteriteta se u književnoj teoriji upotrebljava prilično slobodno, ponekad kao sinonim sa terminom drugo, ili upućujući na drugost u kulturološkom smislu. Alteritet označava ono što se ne može svesti na svesno iskustvo subjekta, ono što ne može biti poznato, ono što transcendiraju područje već poznatog i izlaže subjekta nečemu nepoznatom. Drugim rečima to je radikalni preokret u konceptu konstrukcije Drugog koji se događa kada se decentralizacija subjekta prihvati kao rezultat razumevanja razlika Drugog“ (Stojanović – Pantović, 2011: 16).

i dalje, ili i bez naših ima siledžija i stručnjaka za tučnjave, ratne saveze i progone“ (*Ratna sreća*, 64).

U slučajevima „masovnih scena“ u kojima pripovjedač učestvuje, kakve su npr. scene tuča ili ratnih sukoba, autor dvojako postupa: pripovjedačeva tačka gledišta sukcesivno klizi od jedne do druge ličnosti, od jednog do drugog detalja, koji se nalaze u pripovjedačevom vidokrugu, pri čemu se čitaocu pruža mogućnost da sve te vizuelne i auditivne pojedinosti montira u jednu cjelinu, ili se sa pripovjedačeve tačke gledišta daje sveobuhvatni opis u vidu izvještaja u kojem aorist obezbjeđuje dinamičnost u pripovijdanju, kao npr.: „Zavrže se borba nasred polja, bez zaklona, i ne traje duže od dvadesetak minuta. Ne pomože četi što je imala pet oficira – razbismo je, prepolovismo; ko ne bi obaljen toga svukosmo“ (*Gledajući dolje na drumove*, str. 313). U slučajevima kada se pripovijeda o događaju kojem lik-pripovjedač nije prisustvovao (što je češće u vremenu narativne sadašnjosti u kojem je akter starije *pripovjedačko Ja*), autor, da bi ispoštovao narativnu situaciju koju je uspostavio, pribjegava formi izvještaja koji do Peja stižu od drugih, pri čemu je takva tačka gledišta dvostruko subjektivna i prelomljena kroz svijest donosioca vijesti i kroz naratorovu. Kao primjer možemo navesti pripovijedanje o pohodu na Brklje, čija je funkcija oštra kritika nestrategijskog djelovanja u ratu, zatim o napadu na domaće stanovništvo u ime revolucionarnih ideja, kao i primjer pljački koju „uljepšano nazivaju 'konfiskacija' i 'popravna mjera'“ (*Dokle gora zazeleni*, str. 289). Dakle, ne učestvujući u ovom pohodu, Pejo pripovijeda na osnovu priče majora Bukura („Major Bukur, koji se opet pojavio, neprijatan kao ptica koja predskazuje loše vrijeme, kaže da su odmah za kolonom bataljona dva crna konja vukla kola (...) Usput su, kaže svraćali u kuće označene kao desne (...) te su otuda uzimali brašno i mrs i rakiju...“) kako je grupa napadača na Brklje zapala u bezizlazan položaj i stradala prepuštena od svog štaba na milost i nemilost mještanima koji su ih zarobili, pri čemu se pripovjedačevo oko kreće od Bukurove do perspektiva drugih učesnika u razgovoru, obezbjeđujući tako ukrštanje različitih tačaka gledišta u odnosu na isti događaj:

„Štab je, nažalost, ostao pri svome, a nama ostaje da nagađamo kakvi su bili razlozi odluke koja se ničim ne može opravdati. Major Bukur, kao što već njemu priliči, pretpostavlja da je bilo unaprijed promišljeno i izabrano mjesto na kojem će ta nesećna mladež najbolje moći da izazove i razdraži suprotnu stranu; svjesno su je žrtvovali, s

ciljem da njenom pogibijom dokazuju kako su, tobože, nacionalisti prvi otpočeli bratoubilačku borbu... Božo, Obro, Arso Mirujević i još neki sumnjiče štab partizanski: u njemu su, kažu, prevladali separatističko-zelenaški uticaji (...) Janko na to gleda drukčije: krivi su, kaže, velikaši i štabovi s obje strane (...)“ (ibid.: 291-292).

Kao što autor zauzima prostornu tačku gledišta lika-pripovjedača, tako se veže i za njegov vremenski plan pripovijedanja, koji je, kao što smo maloprije objasnili, u skladu sa zahtjevima uspostavljene pripovjedačke situacije podijeljen na *vrijeme u kojem se pripovijeda* i na *vrijeme o kojem se pripovijeda*. Okosnicu dnevničko-memoarske proze smještene u širok vremenski okvir čine događaji vezani za: borbu crnogorske univerzitetske omladine protiv apsolutizma knjaza, kasnije kralja Nikole, donošenje Ustava, početke parlamentarizma, Prvi svjetski rat, balkanske ratove, Skadar, austrijsku okupaciju, komitski pokret otpora, ujedinjenje i gubitak crnogorske državnosti koju prati razočaranje ujedinitelja, a zatim i događaji vezani za osnivanje komunističkog pokreta, Drugi svjetski rat, italijansku okupaciju i domaće sukobe između partizana i četnika. Temporalna shema koja smjenjuje dva narativna vremena razbijena je na nekoliko mjesta postupkom *priče u priči*, digresijom ili epizodnim pripovijedanjem o događajima iz 1850, 1852, 1860, 1874, 1877. itd., o kojima lik-pripovjedač saznaje od drugih ili iz knjiga, a koji pominju crnogorsko-turski rat, vladavinu kneza Danila i atentat na njega, „velji boj” i druge događaje u kojima se, kako pripovjedač uočava, nalaze korijeni kasnijih društvenih anomalija kao što su podjele, a što je i funkcija njihovog umetanja u priču pri donošenju opštih zaključaka o događajima iz XX vijeka, kao na primjer:

„Mi smo već četiri decenije navikli da se dijelimo: na pravaše i klubaše, pa na zelenaše i bjelaše, pa na vladinovce i opoziciju... Ta podjela se gdje-gdje ustalila, produbila, postala jaz i omraza. Često su se porodice ostrastile i našle se s jedne ili druge strane barikade. Iako nijesu sve shvatili za šta su se založili i kud šta vodi – ustalila se opaka navika da se krivica za sva zla baca na pripadnike suprotne strane. Tako su i te kletve što se čuju u stvari još jedan odjek ranijih sporova i naših slovenskih pretjerivanja u ljubavi i mržnji“ (*Zatočnici*, 137).

Kada opisuje ono što vidi i osjeća lik-pripovjedač, autor se koristi njegovom frazeološkom tačkom gledišta pa se samim tim autorova pozicija poklapa sa pozicijom lika-pripovjedača na frazeološkom planu, koji se ostvaruje u vidu Pejovih monologa sa samim sobom (najavljenih u piščevoj „Napomeni“ uz ogradu da „popravke u tekstu nijesu vršene“), ali i u vidu dijaloga kojih se u zapisima prisjeća i koji uvode druge likove u zbivanja i omogućavaju da se tuđa riječ čuje u dnevničko-memoarskoj prozi i da se sučeli u sukobu sa Pejovom riječju. Kao primjer možemo navesti dijalog sa jednim od Pejovih oponentata, Ljubanom Rudašom, kojeg u vremenu narativne sadašnjosti sreća poslije mnogo godina i predstavlja kao „ujedinitelja, narodnog poslanika, stuba poretka i dinastije“ (*Ratna sreća*, str. 192) uz opis sa spoljašnje tačke gledišta i uz upotrebu specijalnih modalnih riječi „kao da“, jer pripovjedač u prvom licu opisuje ono što ne može sigurno da zna – unutrašnje stanje drugog lika sa tačke gledišta stranog posmatrača:

„Ruka mu hladna i mlitava, lice umorno kao da je svunoć glumio mrtvaca. Gleda me pospano, te nije baš jasno je li me stvarno prepoznao. Klima glavom, kao da potvrdno odgovara na pitanja koja mu nijesam postavio; u meni se dotle budi sumnja – da to nije pravi Rudaš, no njegova imitacija, i to loša“ (*Ratna sreća*, str. 193).

Dakle, ovo je situacija kada lik-pripovjedač prenosi preživljavanje drugog lica uz pomoć parentetskih riječi u ulozi operatora koje „autor upotrebljava kao poseban postupak čija je funkcija da opravdaju primenu glagola unutarnjeg stanja na lice koje se, uopšteno rečeno, opisuje sa neke ('očuđene') tačke gledišta“ (Uspenski 1979: 123). Uz pomoć ovih „riječi očuđavanja“ pripovjedač najavljuje dijalog sa očigledno neraspoloženim bivšim saborcem koji se sa tačke gledišta bivšeg klubaša i zagovornika ideje ujedinjenja suprotstavlja Pejovoj ljutnji na vojne birokrate što ne podijele oružje mladim komunistima, pri čemu razgovor skreće u pravcu teme koja se tiče prošlosti, a u kojoj je Pejo pokazao kritičan odnos prema klubaškoj ideji ujedinjenja i prema tome u šta se izrodila borba za ideale, zbog čega kaže Rudašu:

„-To sam ja tebi davno rekao da smo truli.

- Nije dovoljno samo reći pa uteći u ljeskovinu ispod Leleča!

- Je li trebalo da dijelim plijen s vama?
- Trebalo je – kad si drobio, da i kusaš – nego kako!
- Za kusanje vas je dosta bilo i bez mene. Da ste za drugo kao za to, mi bismo bili prva zemlja u Evropi!“ (*Ratna sreća*, str. 194).

Uspostavljena pripovjedačka situacija omogućava liku-pripovjedaču i učesniku ovakvih dijaloga da ih komentariše sa svoje vrednosne tačke gledišta, pa tako na primjer u ovom navedenom primjeru kaže: „Odgovor brz, ali i tačan, udar na udar, sve varnice izbijaju – da se vidi da smo sabljaši iz Brzaka” (ibid.). Suprotstavljen odnos prema ratničkoj tradiciji ogleda se i u Pejovom odnosu sa bratom Obrom – barjaktarom koji bez pitanja i sumnji prihvata tradicionalno utemeljena pravila i obrazac djelovanja i nikada ga ne preispituje kao Pejo. Njega u vezi sa takvim karakterom pripovjedač i uvodi u radnju opisujući ga kao nekog ko „nikad ne misli o stvarima koje mu se ne sviđaju” (*Ratna sreća*, 13). Simbol barjaktarstva upućuje na tradicionalno ratničku ulogu koju mu autor dodjeljuje, pri čemu se ona sa pripovjedačeve tačke gledišta, koja je vezana za lik u ulozi ratnika (ali onog koji, za razliku od Obra, preispituje i zapisuje), ironično vrednuje: „Znao sam da je moj brat Obro, barjaktar gornjobrzački iz balkanskog rata, u mladosti bio osjetljiv na zvanja i glavarstva, makar i prazna, ali sam mislio da ga je to prošlo; sad vidim da nije prošlo – nekoga prate dječije bolesti do u starost...” (ibid.: 197). U scenama Pejovih susreta sa svojim oponentima pisac vješto gradi sliku koja na principu suprotnosti sučeljava likove u cilju njihove karakterizacije. *Paralelizam karaktera* tipičan je za realistički način pripovijedanja, u kojem razotkrivanje karaktera postaje jedan od glavnih konstitutivnih elemenata, pri čemu kontrast naglašava Pejov dualizam i skeptičnost, u odnosu na rigidnost suprotnih karaktera.

Monotoniju pripovijedanja u prvom licu i dominantno prisutnu unutrašnju tačku gledišta homodijegetičkog naratora razbija intertekstualnost koja obezbjeđuje dinamičnost u pripovijedanju. Tuđi tekst u tekstu koji se javlja u vidu citata umjetničkih i neumjetničkih tekstova s jedne strane je u funkciji uspostavljanja intertekstualnih veza, gdje se aktivira moćna njegoševska ili mažuranićevska riječ koja objašnjava herojski model svijeta i tako lalićevsku kritiku njegovog urušavanja čini jačom, a s druge strane citatnost služi uvođenju spoljašnje tačke gledišta u slučajevima kada se uspostavlja dijalog sa etnološkim, psihološkim ili publicističkim

viđenjima historijskih događaja koji čine predmetni svijet romaneskne zbilje i viđenjima crnogorskog sociokulturnog identiteta. Na ovaj način se aktivira glas nekog ko nije dio svijeta o kojem se pripovijeda, već je naučno ili literarno pisao ili izvještavao o njemu. Postupak dokumentarnosti u kombinaciji sa ispovjednim tonom junaka koji u dnevničko-memoarskoj prozi vrši dijalog sa svojim iskustvom, sa etnologijom, psihologijom, sa historijom, sa književnošću i sa mitom zapravo ne daje konačne odgovore nego postavlja pitanje o tome gdje su korijeni sadašnjosti i koja je uloga prošlosti u kreiranju budućnosti. Pripovjedačev *citatni dijalog*⁵⁴ sa tuđim tekstovima u procesu oneobičavanja narativne zbilje aktivira, dakle, njegoševsku i mažuranovićevsku riječ, kao i riječ usmenog stvaralaštva u *intrasemiotičkim citatima*, ali aktivira i riječi iz memoara Gavra Vukovića, teorija Gerharda Gezemana, knjiga Jovana Erdeljanovića ili Jovana Cvijića, takođe i brojnih historičara, publicista, psihologa i autora drevnih zapisa u *transsemiotičkim citatima* koje polemički inkorporira u tekst. Obje vrste citata doprinose dinamičnosti pripovijedanja, kao i novim uglovima gledanja u odnosu na predmetni svijet narativne zbilje, pa je tako npr. polemičan odnos Peja Grujovića u postupku dokumentarnosti usmjeren na historijske praznine ili krivotvorenja, pri čemu cilj nije negacija ili afirmacija, nego drugačiji fokus u kojem se osvjetljava položaj crnogorskog *homo heroicus* u hronotopu rata i revolucije. Ukrštanje različitih citata ima funkciju obezbjeđivanja polifoničnosti, pri čemu pripovjedačev glas postaje simbol sudije pred kojeg „izlaze“ dokumenti u cilju razobličavanja prljavih političkih igara sadržanih u „žalosnoj surevnjivosti“ (*Dokle gora zazeleni*, 205) prema Crnoj Gori, a što autor sa pozicije *pripovjedačkog Ja* i eksplicitno komentariše:

„Iako se naši historičari, režimlje iz Ćorovićeve škole, do ovoga časa nijesu bili proslavili nekom ljubavlju prema istini i objektivnim sudovima u ovoj stvari – nadam se da na tome neće i ne može stati. Pojaviće se suprotna škola, kao što se pojavljuje i u drugim oblastima i granama ljudske misli i akcije, a naći će materijala – ako ne u srbijanskim, onda u bečkim i mađarskim, njemačkim, francuskim i engleskim arhivima. To me oslobađa od potrebe da sređujem nečitke i nepotpune zabilješke iz dnevnika, i kasnije

⁵⁴ Vidi o tome: Dubravka Oraić Tolić, „Teorija citatnosti“.

oskudne podatke iz polemičkih članaka, izjava i demantija“ (*Dokle gora zazeleni*, str. 378).

S obzirom na Bahtinovu teoriju da „uporedo sa samosvešću junaka koja akumulise u sebe čitav predmetni svet, na toj istoj ravni može biti samo druga svest, uporedo s njegovim vidokrugom - drugi vidokrug, uporedo s njegovim pogledom na svet - drugi pogled na svet.“ (Bahtin, 2016: 49) možemo zaključiti da je *svijet drugih* u odnosu na Peja Grujovića ne samo polifonija glasova sadržana u nastupima i karakteristikama drugih likova romana, među kojima su mnogi od njih antipodi Peju, nego je sadržana i u istoriji koja nastupa u vidu dokumenta i u vidu direktnog iskustva koje lik-pripovjedač stiče krećući se prostorom Crne Gore i čitavog Balkana u vremenu ratova i ustanaka. Citatni dijalog sa tuđim tekstovima obezbjeđuje homodijegetičkom pripovjedaču imaginarnog sagovornika, u polemici sa kojim se otkriva i česta pripovjedačeva ambivalentnost i autoironičan stav prema tradicionalnim i nepisanim normama ponašanja. Lalićeva ratna tetralogija obiluje, dakle, intrasemiotičkim i transsemiotičkim citatima, jer se u narativnu zbilju pored književne uvodi i neknjiževna građa, ali nesumnjivo najveću umjetničku vrijednost ima *citatni dijalog* u kojem se aktivira njegoševska riječ, koja ima autoreferencijalnu funkciju u odnosu na tekst u koji je inkorporirana. Autoreferencijalnost citatnog dijaloga ukazuje na poetsku ideju koja se ostvaruje u kritičkom dijalogu sa istorijom i sa mitom, pri čemu se u toj polemici problematizuju revolucionarne i herojske vrijednosti, otkriva njihovo naličje i postiže razobličavanje u postupku traganja za istinom o tome kako je došlo do propadanja vrijednosti herojskog doba u sudaru plemenskog čovjeka sa modernim XX vijekom. U tako organizovanoj narativnoj zbilji veoma složenu ulogu ima *citatni dijalog* u kojem se akcenat stavlja na poetiku *njegoševske borbe neprestane*, što ukazuje na suštinu Lalićevog kritičkog postupka - na način što se pruža uvid u temelj *herojskog načina djelovanja i mišljenja* (na kojem počiva Njegoševo djelo), a za koje lik-pripovjedač Pejo Grujović pokušava da utvrdi kako je ugroženo pod uticajem istorijskih okolnosti, u kojima se plemenski čovjek nije snašao, jer mu „njegovo glavno oružje, hrabrost hvaljena i prehvaljena, više nije moglo pomoći“. Dakle, u tetralogiji su uspostavljena „kontroverzna značenja prema prototekstu“ s obzirom na to da „semantička determinacija ide 'nepravilno', od vlastitog teksta prema tuđem, kada smisao vlastitog teksta nije motiviran podtekstom, nego nastaje na načelima očuđenja poznatih kulturnih smislova, kontrasta

ili homologije, kreacije i metonimičnosti u Jakobsonovom smislu riječi“ (Oraić – Tolić 1990: 40). U strukturi Pejove dnevničko-memoarske proze intertekstualni dijalog sa Njegoševim djelom uvijek je simbolički naglašen, nalazi se na određenom semantički opterećenom mjestu i učestvuje u modelovanju narativne zbilje, jer „Lalić je Njegoševe stihove navodio i koristio onako kako je postupio sa narodnim izrekama: da osvijetli stanje, karakteriše društvenu sredinu i klimu, da pruži oslonac, uobliči sliku i sl.“ (Pižurica 1994: 57). Osnovna funkcija citatnog dijaloga sa Njegoševim djelom je da rasvijetli (*illuminare*) narativnu stvarnost u koju je citat inkorporiran, tako što se sprovodi oneobičeno sučeljavanje kanonskog teksta sa polemičko-kritičkim pripovijedanjem Peja Grujovića, što za rezultat ima „kreaciju novih smislova na podlozi starih“ (Oraić – Tolić 1990: 44), pri čemu se događa „dinamična orijentacija na autorovo nepoznato viđenje kulturne tradicije koje razbija uhodane receptivne navike“ (*ibid.*).

I da zaključimo, s obzirom na paradigmatSKU osu pripovijedanja Mihaila Lalića, na kojoj su etika i estetika jednako važne kategorije, razumljivo je što je kod ovog pisca *citatni dijalog* sa Njegoševim djelom važan konstitutivni element u stvaranju modela svijeta u kojem je suština sadržana u ideji visoko postavljenog cilja: da se u biografiji vremena sačuva slika crnogorskog *homo heroicus*a i civilizacijskih vrijednosti oličenih u kategorijama *dobra*, *istine* i *pravde*, da se u polemičko-analitičkom postupku otkrije njihovo propadanje u uslovima rata koji sve deformiše, ali i da se prikaže naličje herojskog modela svijeta u prevrednovanom prikazu vrijednosti. Ova poetska ideja, zasnovana na Lalićevom mišljenju da je „literatura oblik sinteze svijesti jednog vremena“, ostvarivala se tokom tri stvaralačke faze u kojima je, kao što smo naveli, Lalić njegovao afirmativan, zatim preispitivački i na kraju autokritički odnos prema revolucionarnim vrijednostima, pri čemu je u piščevoj stvaralačkoj metamorfozi uvijek prisutna misao o saznoj ulozi književnosti, koja uspostavlja dijalog sa drugim književnim i neknjiževnim tekstovima, sa istorijom i sa mitom, pronalazeći u tom dijalogu univerzalne istine o čovjeku i o svijetu: „Vezan za zavičajno, crnogorsko, vasojevičko tlo, Lalić u unutrašnjoj strukturi svojih proznih romanesknih ostvarenja nosi duboku i istinsku vezu sa svim onim crnogorskim idealima na kojima se gradi misao o čovjeku i junaštvu, pa se metatekstualnost prepoznaje u dijalogu sa tekstovima koji predstavljaju osnovu za formiranje crnogorskog sociokulturnog koda“ (Jovović 2023: 22). Otuda je pojam intertekstualnosti u komparativnom istraživanju veoma važan književni postupak, koji samo potvrđuje da „nema teksta koji bi

postojao sam za sebe, koji ne bi bio povezan sa drugim tekstovima“ (Konstantinović 1993: 145). U toj vezi sa drugim tekstovima, kada je u pitanju Mihailo Lalić, jasno je istaknuto pišćevo stvaralačko opredjeljenje, koje nalazimo u jednom od njegovih autopoetičkih komentara: „Njegoš je u temelju mog ljudskog i etičkog obrazovanja. On je meni u krvi. To je knjiga koju sam čuo u preddjetinjstvu. Jer je Njegoš, kao nijedan drugi naš pisac, ušao u dah i duh našeg naroda“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*).

III DIJALETIKA STVARNOSTI, ISTORIJE I UMJETNOSTI

1. Odnos književnosti i stvarnosti u Šolohovljevom i Lalićevom historijskom tipu romana

Martin Hajdeger u razmatranju pitanja izvora umjetničkog djela, tumačeći odnos između umjetnosti i stvarnosti, objašnjava da „umetničko delo doduše jeste napravljena stvar, ali ono kazuje još nešto drugo nego što je puka stvar sama. Delo upoznaje (...) sa Drugim, ono otkriva Drugo; ono je alegorija“ (Hajdeger, 2014: 9). Dakle, Hajdeger naglašava zadatak umjetnosti koji se odnosi na otkrivanje univerzalnih vrijednosti sadržanih u estetskoj prirodi djela, što je i Aristotel imao na umu kada je pravio paralelu između historiografije koja se bavi pojedinačnim i umjetnosti koja se bavi opštim⁵⁵. Zaključak da „ovo Jedno što spaja sa nekim Drugim jeste ono Stvarsko u umetničkom delu“ (Hajdeger, 2014: 10) ukazuje na umjetnički model svijeta koji oneobičava stvarnost u svrhu otkrivanja istine – ne u cilju faktografije, nego u cilju estetskog prevrednovanja vrijednosti stvarnog svijeta koje, u zavisnosti od toga kakav je odnos između ispriповijedanog i slike stvarnosti, može biti mimetičko ili antimimetičko prevrednovanje. U tom

⁵⁵ Mihailo Lalić u svojoj dnevničkoj i memoarskoj prozi, kao i u razgovorima sa novinarima, često je govorio na temu književne istine pod kojom podrazumijeva oneobičavanje stvarnosti u svrhu otkrivanja univerzalnih zakonitosti do kojih se u historiji ili u nekoj drugoj oblasti, koja se zasniva na činjenicama iz stvarnosti, ne može dosegnuti. Kao primjer možemo navesti njegov odgovor na ovu temu u jednom od novinskih razgovora koji je u vezi sa tada tek izašlim romanom *Dokle gora zazeleni*: „Apsolutne istine nema, ili je mi nećemo znati. Historijska istina prilično je relativna i ona se ustanovljuje više dokumentima, mada ima dosta razloga da se nekim dokumentima ne može vjerovati. Književna istina je još dubioznija, osporavana i od historičara i od praktičara, pa ipak ona postoji i traje, čak djeluje i na moral, na podizanje ljudi, pa možda i nečemu uči. Ona se ne može dokumentovati, mada dokumente katkad iskorišćava i dokumentima se prilagođava. Ja sam pokušao da uspostavim neku istinu po dokumentima, po kazivanjima, po osjećanjima. Naravno, sve je to šupljikavo. Ali, eto, ljudi nalaze da tu ima sugestivnog i da liči na istinu, da je ubjedljivo“ (*Razgovori o knjigama, književnostima i književnicima*, 373).

O književnoj istini Mihaila Šolohova zanimljivo je pisao Risto Trifković u eseju *Ritam ruske književnosti*: „Ritam krvavog obračuna staroga i novoga (...) neprestano kao da odjekuje Šolohovljevim 'Tihim Donom', tim odista magistralnim eposom elementarnog kozačkog života na izuzetnom prelomu djevu sudbonosnih epoha (...) Krvava padanja i posrtanja Grigorija Melehova pod čovečnim zabludama i nesnalaženjima jedno je od mnogobrojnih naličja surovog i veličanstvenog traženja istine u složenom vremenu odluka i obračuna“ (*Izraz*, I, br. 11, 1957, str. 487). Kao što vidimo, i na Lalićevo i na Šolohovljevo djelo bi se moglo primijeniti Hajdegerovo tumačenje da je *umjetnost historijska, i kao takva stvaralačko čuvanje istine u djelu*.

odnosu između književnosti i stvarnosti treba izdvojiti važnost *književnih konvencija* koje diktiraju da „sve u književnom djelu bude prije svega podređeno svojevrsnoj logici upravo književnog izražavanja“ (Solar, 2018: 26) zbog čega je čitalac, bez obzira na sličnost sa stvarnim svijetom, svjestan da je književni tekst fikcija, a ne očuvano faktografsko svjedočanstvo o stvarnom životu. Dakle, ideja koja se zasniva na činjenici da „književna djela stvaraju vlastite svjetove koji se prema zbiljskom svijetu ne odnose kao kopija prema originalu, nego kao jedan original prema drugom originalu“ (ibid.: 27) predstavlja polazište u razmatranju odnosa između stvarnosti i umjetnosti, što naročito treba imati na umu u tumačenju mimetičkih djela koja problematizuju događaje oponašanjem stvarnosti.

Doktrina oponašanja zbilje bila je dominantna u razdoblju realizma čija poetika se zasniva na prikazu stvarnog života⁵⁶, dok se ponovno okretanje ka realističkom načinu pripovijedanja dešava u stilskoj formaciji *socijalistički realizam* koja se konstituisala 30-ih godina XX vijeka u sovjetskoj književnosti, a poslije Drugog svjetskog rata i u drugim socijalističkim zemljama i koja „traži od umjetnika da istinito, historijski konkretno prikazuje zbilju u njezinu revolucionarnom razvitku“ (Živković 2011: 792). Bez obzira na strogo ideološko-političke razloge socrealizma koji su u velikoj mjeri sprečavali immanentni razvitak književnosti, književna kritika je saglasna u ocjeni da su u okviru ovog perioda nastala i književna djela, kao na primjer Šolohovljev *Tihi Don*, čija je umjetnička vrijednost nesumnjiva. „A da se ipak u očuvanju realističke tehnike ne radi jedino o pritisku politike i ideologije, vjerojatno najbolje svjedoči činjenica što su ideološki potpuno različiti, a u političkim stajalištima izravno suprotstavljeni, romani Aleksandra Solženjicina zapravo ostvareni gotovo istom realističkom književnom tehnikom kakvu zastupa socijalistički realizam“ (Solar 2012: 274). Iako je postepeno dolazilo do napuštanja socrealizma kao doktrine, realistička tehnika je obnavljana više puta, pa je tako u jednoj fazi modernizma, za koju se koristi naziv *kasni modernizam*, došlo do spoja tradicionalnog i modernog, koji sliku stvarnosti u književnom djelu čini integralnom. S obzirom na to da je za ovaj period karakterističan prodor filozofske problematike u umjetnički tekst, jasno je zašto su književna ostvarenja nastala u okviru *egzistencijalizma* takođe obilježila ovaj period u književnosti, dok je obnovljeno interesovanje za istorijsku tematiku na način da se istorija problematizuje u „realističkom obračunu sa prošlošću, u pokušajima da se shvati što se zapravo

⁵⁶ Više o pet značenja realizma vidi u studiji „O umetničkom realizmu“ Romana Jakobsona (Jakobson, 1978).

događalo u povijesti i kakvo to značenje ima za sadašnjost“ (ibid.: 333) prisutno kod pisaca kao što je Margerit Jursenar koja „ne opisuje povijest kao da je ona prošlost, nego opisuje neku stalnu sadašnjost koja je neshvatljivo povijesna, jer se tradicija i otpor protiv tradicije do te mjere prožimaju da to vodi nekom gubitku bilo kakve orijentacije“ (ibid.: 334). Na fonu obnovljenog interesovanja za istorijsku tematiku nalazi se i Mihailo Lalić (koji slično kao M. Jursenar koristi postupak istorijske analogije⁵⁷), pri čemu je *realistički obračun sa prošlošću* kod Lalića prisutan u drugoj i trećoj stvaralačkoj fazi (i dijelom u romanima *Lelejska gora* i *Hajka* koje su nastale u okviru prve faze), dok je početak njegovog spisateljskog života vezan za socrealizam, pa je tako u romanu *Svadba* zastupljen afirmativan odnos prema revolucionarnim vrijednostima i crno-bijela slika revolucije.

Realistička tehnika pripovijedanja je toliko dugo primjenjivana (i primjenjuje se i u savremenoj književnosti) da se čini da je termin *realizam bez granica* najprikladniji da objasni ovu vrstu narativne tehnike. Naime, Henrik Markjevič u razmatranjima pojmova *realizam*, *naturalizam* i *tipičnost* u knjizi „Nauka o književnosti“ navodi niz istraživanja u kojima se književnost dijeli na realizam i antirealizam, zatim ona u kojima se realizam tretira kao istorijska pojava i ona u kojima se akcentuje dvostruka – istorijska i tipološka – upotreba termina realizam, što sve dovodi do koncepcije *univerzalnog realizma* ili *realizma bez granica*, kojima se želi istaći širina u poimanju i primjeni stilskih obilježja ove tehnike u književnosti (Markjevič 1979: 204). Ta širina realizma je ono o čemu su i Lalić i Šolohov često govorili, naglašavajući njegovu savremenost i sjevremenost:

Lalić: „Šta mislim o realizmu? Mislim da je vrlo star. Mislim i da je vrlo savremen. Realizam je ono što je dalo životnost i uvjerljivost, čak i sa apstraktnim shemama Kamija i Sartra. Mislim da bez realizma nema književnosti, ali i da realizmu nema života bez stalnog prinavljanja i obogaćivanja. Sve što se od njega udaljilo, uvenulo je. Ali, ono što je na njemu zaostalo, njime se ograničilo, nije daleko lebdjelo. Realizam se mora oživljavati novim sokovima i novim oblicima, ali, mislim, da nije nužno svaku od tih

⁵⁷ Na pitanje o istorijskom romanu Mihailo Lalić u razgovoru sa novinarom pozivajući se na djelo M. Jursenar ovako odgovara: „Mislim da je istorijski roman djelo koje prikazuje prošlost od koje smo relativno udaljeni, s kojom su pokidane žive veze i nestali živi svjedoci. Da i takva prošlost može dati sadržaje za djela velike umjetničke vrijednosti dokaz su knjige Margerit Jursenar“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, 151).

obnova i novina krstiti imenom nekog novog 'izma'“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, 63).

Šolohov: „Danas se mnogo govori o književnoj avangardi, s osvrtom na najsavremenija eksperimentisanja, posebno na polju forme. Po mom mišljenju, pravi pioniri su oni umjetnici koji u svojim djelima ispoljavaju novi sadržaj i one determinišuće karakteristike života u našem vremenu. I realizam u cjelini i realistički roman zasnovani su na umjetničkim iskustvima velikih majstora prošlosti. Tokom svog razvoja, međutim, stekli su važne nove karakteristike koje su, u osnovi, moderne. Govorim o realizmu koji u sebi nosi koncept regeneracije života, o njegovoj reformi za dobrobit čovječanstva“ (Iz govora prilikom dodjele Nobelove nagrade).

Kao što možemo vidjeti iz navedenih komentara dvaju pisaca, oni insistiraju na tzv. *aistorijskom određenju* realizma koje podrazumijeva realističku tehniku pripovijedanja kojom se prikazuje sveukupan život, nezavisno od toga u kojem književnom periodu djelo nastaje, jer kao što to i Jurij Lotman objašnjava: „modelujući bezgraničan objekat (stvarnost) sredstvima konačnog teksta, umetničko delo svojim prostorom ne zamenjuje deo (tačnije ne samo deo) prikazivanog života, nego sav taj život u njegovoj sveukupnosti“ (Lotman 1976: 280). Pojavom *novog oživljavanja i konceptom regeneracije*, o kojima govore Lalić i Šolohov, možemo objasniti novine u pripovijedanju koje se nalazi na granici tradicionalizma i modernizma, dok istorija književnosti među razlozima vraćanja realističkoj tehnici pripovijedanja nameće dva vodeća: jedan je, vidjeli smo, vezan za ideološke razloge koji su doveli do pojave socrealizma u kojem nastaje angažovana književnost, dok je drugi vezan za književne razloge koji se odnose na širinu realističke tehnike pripovijedanja koja se ostvaruje *velikom pričom* oslonjenom na princip vjerodostojnosti sa elementima fantastike, mita i poigravanja iluzijom istinitosti. Slivanje dviju krajnosti (vjerodostojnosti sa elementima fantastike) u književnom postupku obnovljene realističke tehnike pripovijedanja može se definisati i kao integralni spoj realističkih i modernističkih elemenata, odnosno kao *integralni realizam*, koji je blizak Lalićevom i Šolohovljevom određenju ove tehnike pripovijedanja. U prilog ovoj pretpostavci govori tumačenje Radomira V. Ivanovića koji u razmatranju kategorije *realizam*, konsultujući neke od teoretičara realizma i njihov doprinos teorijskoj raspravi u XX vijeku (među kojima su: P. Parington, Đ. Lukač, R. Garodi, B. Sučkov, P. Palijevski itd.), ukazuje na tri procesa književnog

razvoja, i to na: *inovaciju* (čiji je predstavnik T. Man), *modernizaciju* (čiji je predstavnik Dž. Džojls) i *radikalizaciju* (čiji je predstavnik F. Kafka). On naglašava da su pisci klasičnog, kritičkog, socijalnog i novog realizma bliži tradicionalizmu, dok su pisci čudesnog, fantastičnog i magijskog realizma bliži modernizmu. Ono što je ključ razumijevanja *realizma bez granica* i *realističke tehnike pripovijedanja u XX vijeku* jeste zaključak da mnogi od tih pisaca pripadaju *integralnom realizmu* koji je obuhvatnija kategorija i koji služi kao zamjena za „vječni realizam“ (Ivanović 2015: 264). Dakle, spoj tradicionalizma, koji podrazumijeva realističku tehniku pripovijedanja, i modernizma, koji obuhvata elemente fantastike, onirizma, zatim dokumentarnost, fragmentarnost, iluziju istinitosti fiktivne tvorevine itd., možemo objasniti pojmom *integralni realizam* kojem pripadaju pisci u čijem djelu nalazimo i jedne i druge elemente, a među njima se, prema Ivanovićevom mišljenju, nalaze i Šolohov i Lalić. U ogledu u kojem analizira stvaralačka opredjeljenja Mihaila Šolohova i Mihaila Lalića Ivanović navodi poduže autorske komentare ovih dvaju pisaca na osnovu kojih zaključuje: „Dosadašnja višedecenijska istraživanja utvrdila su nas u uvjerenju da pisci poput Šolohova i Lalića njeguju integralnu viziju života, da su se opredijelili za integralnu stvaralačku viziju, a u njenim okvirima – za *integralni realizam*, čak i onda kada to izričito poriču“ (Ivanović 2016: 164). U prilog ovom tumačenju govori i naše dosadašnje istraživanje koje potvrđuje da su oba pisca, iako su započeli svoj književni život u okvirima socrealizma, prevazišli crno-bijelu tehniku pripovijedanja u kojem se „istinitost i povijesna konkretnost umjetničkog prikazivanja zbilje mora spajati sa zadaćom idejnog preostrojanja i odgoja trudbenika u duhu socijalizma“ (Flaker 1976: 303) i da su u kritičkom i integralnom realizmu ostvarili širu sliku stvarnosti koja je pokazala lice, ali i naličje rata i revolucije. Već navođeni komentar M. Šolohova da je pripovijedao o borbi bijelih sa crvenima, a ne crvenih sa bijelima dovoljno govori o tome da je nadmašio okvire socrealizma, dok je Lalić u više navrata saopštavao pripovjedačku namjeru problematizovanja crno-bijele slike revolucije koja je karakteristična za socrealizam. Dodali bismo razliku koja se sastoji u tome što je Šolohov bliži poetici klasičnog realizma – dakle tradicionalizmu, dok je Lalić u drugoj stvaralačkoj fazi, kada je nastala tetralogija, umnogome modernizovao svoj pripovjedački postupak (iako izričito negativan stav prema modernizmu ima⁵⁸), pri čemu „oba autora smatraju

⁵⁸ U jednom novinskom razgovoru na pitanje o sukobu između realizma i modernizma Lalić odgovara: „Ovaj naš modernizam protiv koga ja ustajem mislim da u stvari nije ni naš ni modernizam. On nije naš, jer se direktno oslanja, i ne samo oslanja već se šematizuje, na uzorima iz zapadne literature. A nije moderan zato što ti uzori danas

stvarnost izvorom i utokom svega što čovek može proizvesti u sferi materijalne i duhovne kulture“ (ibid.), tj. oba autora su posvećena saznajnoj i spoznajnoj funkciji književnosti u njenom odnosu prema stvarnosti.

Kao što ćemo vidjeti u nastavku, odnos prema stvarnosti i kod Lalića i kod Šolohova zasniva se na obnovljenoj realističkoj tehnici pripovijedanja u istorijskim tipovima njihovih romana u kojima je prikazan herojski sociokulturni poredak (njegovo lice, ali i naličje) i to kroz postupke glavnih junaka i kroz njihove dileme po pitanju patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi u strogim modelima kulture kakve su kozačka i crnogorska i u tragičnoj slici svijeta koja je obilježena stradanjem. S obzirom na stvaralačku namjeru oba pisca da demistifikuju pojednostavljenu sliku revolucije i da na primjeru opisa velikih istorijskih kataklizmi prikažu sudbinu običnog čovjeka u stihiji rata, razumljivo je što se o toj temi govori vezano za kozački i crnogorski sociokulturni kod koji počivaju na nepisanim zakonima čojstva i junaštava. O tome veoma zanimljivo, vezano za dva vida realizma u *Tihom Donu*, piše D. Nedeljković: „Da se ova tema razvije – tema o čoveku ugroženog stihijama – kozaci su bili najzahvalniji junaci: jer tu je čojstvo izvorno, ali najvećma ugroženo i iznutra i spolja; iznutra od neukroćenih nagona, od pomrčine neznanja, a spolja od stihije prirode i bujice istorije, od razvijenijih i lukavijih društvenih sredina i klasa koje su potpaljivale nagone u kozacima da bi se njima koristile kao svojim oruđem“ (Nedeljković 1967: 28). Kada je u pitanju djelo Mihaila Lalića, u književnoj kritici postoje rasprave na temu lika heroja i njegove ugroženosti u novim istorijskim okolnostima koje stavljaju na ispit revolucionarne vrijednosti, a možda je najprikladniji komentar samog Lalićevog pripovjedača na ovu temu, koji na prološkoj granici tetralogije kaže: „Tako bi se moglo reći i za mačeve naših junaka da imaju dvije oštrice – jedna da udara po bogatašu ‘koji tlači siromaha’, druga da siječe nasilnika i brani nejač. Tim putem se iznad junaštva uzdigao pojam čojstva ili herojstva, to jest nešto stvarnijeg viteštva, oplemenjenog idealom zaštite čovjeka (...) našim susjedima i sabraći nije jasno šta je čojstvo. Mora im se dugo objašnjavati, a kad misliš da su shvatili, oni odmahnu: hvalisanje crnogorsko!... Jer taj naš ideal

pripadaju prošlosti u tim literaturama. Tako je to, po mom mišljenju, samo falsifikat savremene umjetnosti. Ono što me goni da ustajem protiv njega to je njegova neprestana težnja za monopolizmom” (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, 208).

od čovjeka, što mora da bude i junak, i borac i svetac u isto vrijeme, taj pastirsko-aristokratski, požrtvovani, vjerni, smjerni *homo heroicus* – za njih je nešto nevjerovatno i nemoguće” (*Ratna sreća*, str. 27-28). Dakle, oba pisca svoju psihologiju i filozofiju stvaranja zasnivaju na modelu herojskog svijeta i na problematizovanju onoga što ga ugrožava (a to su pojave koje u ratu ukidaju kategoriju čojskog), kao i na egzistencijalnim problemima običnog čovjeka koji postaju umjetnički vredniji kada se o njima govori na primjeru tragičnih sudbina junaka koji pripadaju patrijarhalnom kulturnom kodu, a koji djeluju nagonski, ne mireći se sa ugroženošću ljudskih vrijednosti oličenih u pravdi i istinoljubivosti, čime zaslužuju status incidentnih junaka koji ne pristaju na pravila uspostavljena ratom (po kojima je dozvoljeno činiti pljačke, silovanja, ubijanja zarobljenika i sl.). Stoga, čini nam se prikladnim mišljenje Volasa Martina koji kaže da je najvažnija konvencija realizma to da „mi pretpostavljamo da život ima značenje, priznajući da značenje proizilazi iz ljudske tačke gledišta” (Martin 2016: 63).

Šolohovljeva besjeda, održana u Stokholmu prilikom dodjele Nobelove nagrade krajem 1965. godine, otkriva ideografsko središte piščeve poetike, koje se svodi na ocjenu da sebe vidi kao ubijedenog privrženika realizma, jer „izražava filozofiju života koja ne prihvata ni okretanje od svijeta ni bijeg od stvarnosti”⁵⁹ i da jedino ono što je uzeto kao prikaz stvarnosti može imati umjetničku vrijednost, trajnost i funkcionalnost. U književnoj kritici Mihail Šolohov je ocijenjen kao nastavljatelj tradicije ruske književnosti XIX vijeka, najčešće Tolstojeve književne tradicije, pa tako npr. Milosav Babović kaže da je on „dosledan sledbenik prosedeja koji su izgradili klasici ruskog realizma. Sazdavanje se odvija u više planova: slikanjem portreta, unutrašnjeg sveta, ocrtavanjem životne linije objektivizirane doživljajima i postupcima“ (Babović 1963: 34). Roman-rijeka *Tihi Don* Mihaila Šolohova njeguje odnos između stvarnosti, istorije i umjetnosti koji se zasniva na mimetičkom prikazu načina života zajednice kozaka u mirnodopskim i ratnim uslovima, što upućuje na piščevu težnju za spoznavanjem društvenog totaliteta: „On je svjesno i intuitivno nastojao da sagu o donskim kozacima najprije predstavi kao *predanje* ('osnovu skupne ličnosti naroda'), a paralelno sa tim i kao *pamćenje* ('osnovu individualne ličnosti'), koje je utoliko zanimljivije jer se radi o tek proteklim burnim istorijskim događajima kojima se roman i romansirer bave“ (Ivanović 2012: 116). Donski kozaci su uslovljeni u djelovanju onim što je dio

⁵⁹ „...его своеобразие в том, что он выражает мировоззрение, не приемлющее ни созерцательности, ни ухода от действительности”, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1965/sholokhov/speech/>.

kulturnog modela kojem pripadaju, a to je ratnički i herojski obrazac od kojeg se ne odstupa i koji je sadržan u kolektivno nesvjesnom, a koji najviše dolazi do izražaja u izuzetnim okolnostima, kakve su ratne. Šolohovljev umjetnički model svijeta je mimetički prikaz stvarnosti, u osnovi kojeg se nalazi slika kozačke kulture sa pravilima organizovanim u sisteme ponašanja, tradicije, običaja i ustaljenih načina mišljenja, što ujedno otkriva psihologiju naroda koji je predmet pripovijedanja. Dakle, neupitan je egzistencijalno-saznajni karakter Šolohovljeve fikcije koja nije puko oponašanje stvarnosti i proteklih historijskih vremena, već umjetnički prikaz društveno-historijskih događaja s početka XX vijeka i prikaz čovjeka u njima. Kao polazno stanovište u interpretaciji poetičkih načela ovog djela nameće se ono što su brojni proučavaoci Šolohovljevog romana isticali – da je riječ o piscu koji osjeća suštinu života i koji o tom stvarnom životu pripovijeda u cjelini, tj. epski široko zahvatajući stvarnost i čovjeka u njoj. Tako, na primjer, Nazif Kusturica kaže da „Šolohovljev junak, kao estetska stvarnost, ne iscrpljuje se u onom što je klasno, socijalno, moralno, psihičko, filozofsko. Kao i u Tolstoja, on ima još jedan sloj (...) ono što se označava kao iskonsko, prvobitno, što mu obezbjeđuje neposredan kontakt s prirodom” (Kusturica 2002: 109). Radovan Lalić u predgovoru *Tihom Donu* tvrdi da „misaona zrelost romana, dubina njegove osnovne koncepcije, smelost u tumačenju historijskih zbivanja i kretanja masa u ratu i revoluciji daju naročitu vrednost Šolohovljevom delu, podižu značaj njegovih umetničkih likova i opšte slike društva i historijske epohe koju je pisac u njemu izneo“ (Lalić 1964: 56). Dakle, kritika je saglasna u tome da se realističko-naturalistička slika stradanja u ratu i revoluciji zasniva na „pojavama iz života, pa nužno povlači za sobom svo njegovo bogatstvo, složenost i raznovrsnost“ (Kosanović 1988: 9). Odnos stvarnosti i umjetnosti, tj. *odnos istorije i poezije* u *Tihom Donu*, bio je predmet proučavanja i Dragana Nedeljkovića koji na ovaj roman gleda kao na „historijski roman – fresku Prvog svjetskog rata, ruske revolucije i građanskog rata u kozačkoj zemlji“ (Nedeljković 1967: 13), ali i kao na „tragediju prevedenu na jezik romana“ (ibid.), čime ukazuje na dva vida realizma, od kojih se jedan odnosi na historijski sloj pripovijedanja, a drugi na psihološko-individualni sloj proživljavanja likova. Bez obzira na tačnost zaključka da je *Tihi Don* i historijski roman i „tragedija prevedena na jezik romana“, ne bismo se složili sa opravdanošću strogog razdvajanja upravo zbog Šolohovljeve nesumnjive namjere da o historijskim događajima govori na primjeru konkretnih sudbina junaka (zbog toga Grigorije Melehov zauzima, među mnogim

tipskim likovima i historijskim ličnostima, središnje mjesto u kompoziciji djela) i na primjeru integralno zahvaćene stvarnosti, jer se u *Tihom Donu* stvarnost, historija i umjetnost slivaju u jednu estetsku cjelinu. Dakle, Šolohovljevo umjetničko oživljavanje prošlosti ima za cilj da prikaže čovjeka u određenom historijskom trenutku koji iskušava njegov način djelovanja i mišljenja povezan sa kozačkim kulturnim kodom kojem pripada, što nas upućuje na zaključak da je historija koja se odnosi na Prvi svjetski rat, revoluciju i građanski rat samo okvir, a da je suština pripovijedanja o tim događajima pitanje kako čovjek djeluje u tim okolnostima i kako se one odražavaju na njegovu sudbinu. U prilog toj pretpostavci govori i antropocentrična definicija Đ. Lukača o historijskom tipu romana:

„U historijskom romanu se, dakle, ne radi o prepričavanju velikih historijskih događaja, nego o poetskom oživljavanju onih ljudi koji su u tim događajima sudjelovali. Radi se o tome da se čitaocu sugestivno dočara koji su društveni i ljudski motivi tjerali te ljude da baš tako misle, osjećaju i djeluju, kao što su to u historijskoj stvarnosti zaista činili“ (Lukač 1986: 178).

U pogledu načina na koji se prošlost može prikazati u djelu razlikuju se dva osnovna tipa historijskog romana: *sinhronijski* koji pretpostavlja konstantnost i nepromjenljivost ljudske prirode i *dijahronijski* koji se zasniva na uvjerenju da se ljudska priroda formira pod uticajem okolnosti koje su uslovljene vremenom, prostorom i historijom (Živković 2011: 308). Šolohovljeve *Tihi Don* je vid dijahronijskog historijskog romana, i to epski tip⁶⁰, čije je ideografsko središte *čovjek u historiji*, čovjek koji se razvija pod uticajem složenih historijskih kataklizmi, tj. „čovjek kao nedužna žrtva u tamnoj igri velikih historijskih događaja“ (ibid.). Složenost revolucije i sudar starog i novog vremena, propadanje civilizacijskih vrijednosti u ratnim okolnostima i ljudska tragedija do koje te okolnosti dovode umjetnički vrijedno je moglo biti prikazano jedino na primjeru stradanja čovjeka, pa je tako Grigorijeva tragedija u isto vrijeme tragedija cijelog čovječanstva, a njegove dileme na simboličkom planu postaju dileme univerzalnog čovjeka. Upravo zbog toga smo i krenuli od pretpostavke da je Šolohov problematizovao herojski sociokulturni poredak u historijski složenim zbivanjima (u kojima učestvuje oko hiljadu likova od

⁶⁰ U okviru dijahronijskog tipa moguće je razlikovati nekoliko posebnih oblika: epski historijski roman, porodična hronika, dokumentarni historijski roman, alegorijski historijski roman, antiutopijski historijski roman kao poseban tip „izvrnutog“ historijskog romana i drugi (Živković 2011: 308).

kojih je blizu trista historijskih ličnosti) i da je to učinio dominantno na primjeru postupaka glavnog junaka koji je kompoziciona osa djela i kroz njegove dileme po pitanju patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi u strogom kozačkom modelu kulture i u tragičnoj slici svijeta, pri čemu je romansirer veoma uspješno uspio da „usaglasi opis realnih historijskih sa imaginativnim opisima, jer svijet realnih i latentnih procesa i pojava čini nerazdvojnu cjelinu“ (Ivanović 2016: 194). Usaglašenost fikcije i fakcije sprovedena je upravo zahvaljujući složenosti lika Grigorija Melehova u čijoj svijesti su prelomljena i preispitivana velika historijska previranja, jer u njegovom doživljaju ništa nije crno-bijelo, on ne vjeruje u ratnu teoriju da cilj opravdava sredstvo i on se ne libi da dovede u pitanje i revolucionarnu i kontrarevolucionarnu ideju kada svjedoči nečovječnim postupcima u borbi. Zbog toga je i bio predmet mnogih književno-kritičkih opservacija koje su često bile oprečne: od toga da je glavni Šolohovljev junak primjer „teorije otpadništva“ koja je jedno vrijeme vladala u sovjetskoj kritici i koja Grigorijevu sudbinu posmatra kao zločin protiv naroda, preko toga da je u njemu ostvarena ideja društvene tragičnosti do ideje da je on kao pojedinac umjetnički simbol u kojem su sadržane dileme savremenog čovjeka (Vuletić 1981: 62-65). Dakle, u različitom odnosu kritičke misli prema liku Grigorija Melehova sadržana je „evolucija naših shvatanja o književnosti i razvoj naše književne misli prema pitanju odnosa umjetnosti i života“ (ibid.: 62), ali, također, to je pokazatelj i razvoja čitalačkog iskustva sa kojim se pristupa djelu, jer u odnosu autor – djelo – čitalac veoma je važan treći član koji direktno učestvuje u literarnom procesu mijenjajući horizont očekivanja u skladu sa vremenom u kojem se djelo čita i u skladu sa svojim sopstvenim iskustvom i odnosom prema konkretnoj književnoj građi. O *horizontu očekivanja* (*Erwartungshorizont*) i *promjeni horizonta* (*Horizontwandel*) govori Jausova teorija estetike recepcije koja pretpostavlja da vidokrug očekivanja može da doživi promjenu i da je mjerilo literarnog procesa *inovacija* ili *modernitet*, jer smo zahvaljujući njima sposobni da promijenimo svoj doživljaj nekog djela iz prošlosti, s obzirom da ne postoje norme koje su „date jednom za svagda“. Šolohovljev *Tihi Don* i njegov glavni junak provocirali su horizont očekivanja sovjetske čitalačke publike koja očekuje da Grigorije zbog svojih grijeha prema revolucionarnoj ideji crvenih bude kažnjen, a svojom umjetničkom idejom koja se zasniva na pitanju tragične sudbine junaka u stihiji rata roman u kasnijim čitalačkim periodima ujedno ruši ovaj i podiže novi horizont očekivanja koji je mjerilo inovacije. Različit odnos prema Grigorijevoj ulozi u historijskoj zbilji romana potvrđuje Jausovu

teoriju o izmijenjenim horizontima, tj. *konkretizuje čitaočevu ulogu i skreće pažnju na funkciju književnosti da oblikuje društvo* (Konstantinović 1978: 11). Jaus, za razliku od Ingardena koji u sloju shematizovanih aspekata takođe čitaocu daje značajnu ulogu u kreiranju djela, ali je on za njega, ipak, konstantan, pretpostavlja da recipijent nije uvijek isti, jer nije vezan za istu istorijsku epohu, sredinu, uzrast, pol itd., pa se u skladu sa tim promjenljivim vidokrugom i u njegovom uzajamnom djelovanju sa sistemom onoga što djelo na kodiran način očekuje od svojih savremenika (i što je nepromjenljivi dio horizonta očekivanja) oblikuje recepcija i mijenja interpretacija (Jaus 1978: 368-369). Ovo nas uvjerava u zaključku da odnos između književnosti i stvarnosti u konkretnom djelu može da kreira razne vrste interpretacija u različitim vremenskim periodima i u odnosu na stanovišta trenutnih čitalaca, a kao primjer možemo navesti nekoliko tumačenja južnoslovenskih književnih kritičara koji u vremenskom rasponu od nekoliko decenija različito vrednuju junakove dileme i lutanja:

„Ali to nije vraćanje novom životu, nego povratak obeshrabrenog i slabog čoveka, koji treba da dobije zasluženu kaznu za svoje grehe – za svoju borbu protiv naroda, protiv rođene zemlje. Onaj koji se odvojio od svog naroda treba u potpunosti da iskusi kaznu“ (Bogojević 1948: 124).

„Šolohov je saznao ličnost izrazitih ljudskih kvaliteta, snažnu i nesaumljivu, kao poetsku sintezu ne samo kozaštva, već svih onih ljudi koji se nevoljno, po prirodi svoga bića, uvek nalaze u samom centru svih zbivanja“ (Vuletić 1965: 193).

„A i taj junak, bez mane i straha, od svih s kojima se zajedno borio, bio je svjesniji logike da njegovi interesi ne mogu biti istovjetni s interesima onih za koje se bori, pa je u tako skućenim prostorima morao štititi svoje ljudsko dostojanstvo“ (Kusturica 2002: 117).

„Šolohov se ne stavlja na stranu ni jednih ni drugih sukobljenih formacija u bratoubilačkom ratu, u kojem kako kaže, ‘pobjednici nijesu dobili ništa, a poraženi su izgubili sve’, odnosno oblikuje poraze, na jednoj strani, i pobjede bez radosti, na drugoj“ (Bjelica 2017: 357).

Dakle, vidimo u navedenim primjerima kako se lik Grigorija Melehova u skladu sa horizontom očekivanja četrdesetih godina XX vijeka tumači kao grešnik koji treba da bude kažnjen za svoje

prestupe (Bogojević, 1948), a kako se u kasnijim interpretacijama, u skladu sa izmijenjenim i istorijski ulovljenim horizontom očekivanja, on tumači kao snažna i nesalomljiva ličnost (Vuletić, 1965), svjestan svoje individualnosti, bez mane i straha (Kusturica, 2002) i kao onaj koji istinski ne pripada nijednoj strani u ratu (Bjelica, 2017). Jasno je zašto je, znajući društveno-istorijsku atmosferu i očekivanja od socrealističke književnosti, četrdesetih i početkom pedesetih godina Grigorijevo kolebanje posmatrano sa moralne i političke, a ne psihološke i umjetničke pozicije, a zašto je šezdesetih i kasnije na njegovu sudbinu gledano kao na tragičnu u novom kontekstu koji protivrječnosti sagledava sa novih pozicija⁶¹.

Osobenost književnog postupka Mihaila Lalića otkriva se u analizi stvaralačkih metamorfoza koje prate njegov poetski razvoj od socijalističkog, preko kritičkog i psihološkog do integralnog sa elementima fantastičnog realizma. Crno-bijelu tehniku socrealizma koja je prisutna na samom početku Lalićevog stvaralaštva on je brzo napustio, uvidjevši da je u njemu etika nadređena estetici, pa je svoj pripovjedački postupak obogatio brojnim inovacijama već krajem prve faze stvaralaštva, kada, služeći se elementima fantastike, mita, dekonstrukcije i oneobičavanja, započinje polemiku sa neprikosnovenim vrijednostima revolucionarnog doba. Kao pisac koji je duboko promišljao o stvaralačkom procesu, posmatrajući ga u odnosu na zakonitosti realističke tehnike pripovijedanja, o čemu svjedoči njegova memoarsko-meditativna proza, Lalić kritiku nije zadržao samo na modernizmu i nasilnom kopiranju novih tehnika bez stilske opravdanosti, već je kritiku uputio i „kompromitaciji realizma i degradaciji literature” u socrealizmu, čime je ujedno objasnio svoj preispitivački i autokritički odnos prema neprikosnovenim revolucionarnim vrijednostima, koji njeguje u drugoj i trećoj fazi stvaralaštva:

„Neki teoretičari, a za njima i neki dobronamjerni pisci, u težnji da književnost pretvore u poslušno oruđe revolucionarne propagande, upropastili su realizam, sveli ga na najpovršnije faktografsko bilježenje vidljivih i opipljivih pojava oko nas. Mašta je iz tog realizma isključena, strasti su zamijenjene jednom jedinom strašću političkog ubjeđenja,

⁶¹ Uputno je vidjeti knjigu *Creative Heritage of M. A. Sholokhov at the Beginning of the 21st Century* (Творческое наследие М. А. Шолохова в начале XXI века, ответственный редактор Ю. А. Дворяшин) vodećih ruskih i stranih naučnika koji istražuju stvaralaštvo M. A. Šolohova (Ex. ed. Yury A. Dvoryashin. Moscow, IWL RAS Publ., 2022) i gdje problematizuju glavne pravce proučavanja savremene šolohovologije, recepciju Šolohovljevog stvaralaštva u različitim nacionalnim kulturama i aktuelne probleme proučavanja poetike Šolohovljevog romana.

konflikti su ukinuti, sumnje i strepnje odstranjene, raznovrsnost karaktera svedena na polarizaciju heroja i izdajnika. Uvijek sam nekako bio protiv takvog uprošćavanja – ono je dovelo do kompromitacije realizma i degradiranja književnosti” (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, 42).

Dakle, modifikovana poetika realizma Mihaila Lalića zasnovana na „mašti”, „strasti”, i „raznovrsnosti karaktera” uočava se već krajem prve faze, zatim se unapređuje u drugoj fazi kada se u tetralogiji romana vrši kritički dijalog sa istorijom kroz dnevničko-memoarsku prozu Peja Grujovića i doživljava vrhunac inovacije u trećoj fazi stvaralaštva koja autokritički prikazuje naličje revolucije i ukida vrijeme heroja u zamišljenom sudskom procesu koji vode likovi u njegovim posljednjim romanima, pa zaključujemo da ove promjene u piščevoj stvaralačkoj paradigmi svjedoče o tome da je njegova analitičko-polemička svijest bila iznad ideoloških ograničenja i u službi kritičkog posmatranja i otkrivanja svijeta. Sam pisac je u više navrata govorio o svom pripovjedačkom postupku koji „je prevazišao ograničenosti socijalističkog realizma, s jedne, i modernizma, s druge strane, i bazira se na savremenim shvatanjima svijeta i čovjeka u njemu” (ibid.), budući da su i „mašta i podsvijest s elementima košmarnog, fantastičnog, somnabulnog i halucinantnog, strasti s različitim stepenicama egoističnog i raznim stegama moralnog – pojave realnosti” (ibid.).

Kada je u pitanju inovativnost realističkog postupka Mihaila Lalića u ratnoj tetralogiji (*Ratna sreća, Zatočnici, Dokle gora zazeleni, Gledajući dolje na drumove*), zapažamo: nove narativne tehnike, dokumentarnost, intertekstualni dijalog sa umjetničkim i neumjetničkim tekstovima, monološko-asocijativni model pripovijedanja u dnevničko-memoarskoj formi, povlačenje autora u pozadinu pripovijedanja, izmijenjene kompozicione sheme i nove načine organizacije vremena i prostora u svrhu kritičkog i preispitivačkog odnosa prema revolucionarnim i kulturološkim vrijednostima. Kritika je u romanima ratne tetralogije uočavala znatno širi prostor i vrijeme, kao i kompleksnost samih zbivanja koja su predmet pripovijedanja, pa je tako na primjer Krsto Pižurica uočio da „radnja *Ratne sreće* nije kompaktna u onoj mjeri u kojoj su jedinstvene radnje u prethodnim Lalićevim romanima” (Pižurica 2014: 646), ali „istina je da to sve objedinjava aktivnost kazivača, odnosno glavnog junaka i da se drži na okupu u okvirima date proze” (ibid.: 647), a mi bismo dodali da „na okupu sve drugo” drži i stvaralačka

namjera da se na primjeru sučeljavanja prošlog i sadašnjeg problematizuje herojski model svijeta i u dijalogu sa istorijom otkrije književna, tj. univerzalna istina, o čemu je i sam pisac govorio: „Ja sam se trudio da u ovim romanima ne iznevjerim istorijsku istinu (...) Masa tog materijala nije me svela na samo hroničarsku i istoričarsku liniju. Čini mi se da sam činjenice uspio da podignem na visinu umjetničke istine i da navedem na misaoni napor i sebe i čitaoca” (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 304-305). Skeptičan i nerijetko ironičan odnos lika-naratora prema temama junaštva, rata i revolucije ukazuje na gnoseološku funkciju pisane riječi kojoj svrha nije samo društveno-analitička kako je to u slučaju kritičkog realizma, već je povezana sa estetskim prevrednovanjem vrijednosti koje važe za neprikosnovene u herojskom modelu svijeta (što je tipično za modernistički književni postupak). To znači da se Lalićev odnos prema stvarnosti u tetralogiji ostvaruje u jednoj vrsti spoja realističke tehnike pripovijedanja sa modernističkim elementima prevrednovanja vrijednosti. Cilj Lalićevog dijaloga sa istorijom, kao što smo već i mogli zaključiti iz dosadašnjeg izlaganja, nije preslikavanje stvarnosti, već stvaranje nove stvarnosti koja provocira, postavlja pitanja i izvrće na naličje revolucionarne i kulturološke vrijednosti, jer pisac na taj način „traga za sudbinom čovjeka u istoriji i ulogom istorije u životima likova” (Tomić 2015: 45). To se postiže kritičkim prevrednovanjem istorijskih, etnoloških, psiholoških i mitoloških vrijednosti u memoarsko-dnevničkoj ispovijesti lika-pripovjedača Peja Vučkova Grujovića, učesnika, svjedoka i interpretatora događaja o kojima pripovijeda. Dakle, osim realističke rekonstrukcije stvarnosti (herojski model svijeta i crnogorski socio-kulturni kod u njemu) i istorije (događaji iz bliže i dalje prošlosti) u Lalićevoj tetralogiji imamo i modernističku dekonstrukciju iste te stvarnosti i istorije kojoj je cilj otkrivanje naličja tradicionalno povlašćenih tema u crnogorskoj književnosti vezanih za rat i revoluciju. Takav postupak rezultira tragičnom slikom svijeta i pojavama vezanim za izdaju, istragu i podjele u društvu. Pejo Grujović se ne libi da otkrije i drugu stranu herojskog modela svijeta koja obiluje primjerima ukidanja ljudskih vrijednosti sadržanih u pojmovima viteške časti u borbi, pa kao ratnik uvijek staje na stranu pravde kada svjedoči primjerima kao što su paljenje kuća, ubijanje zatvorenika ili pljačka pod izgovorom ratnog plijena i, baš kao i Šolohovljev Grigorije Melehov, u tim slučajevima biva označen kao sumnjiv i nedorastao ideji.

Realističan prikaz događaja čiji je sadržaj uglavnom istorijski (ratovi, ustanci, političke borbe, revolucija) upotpunjen je modernističkom tehnikom – iluzijom istinitosti koja se postiže ispovijednim tonom lika-pripovjedača i njegovim povlašćenim položajem u ulozi zapisničara, hroničara i medijatora. Inovativnost pripovjedačkog postupka očigledna je već na prološkoj granici kada se u piščevoj „Napomeni“ tetralogiji najavljuju „uspomene pomiješane sa dnevničkim zapisima“ Peja Vučkova Grujovića, čija je sadržina saopštena u „četiri sveske zapisa“ koje predstavljaju ispovijest lika-pripovjedača u dvostruko organizovanoj temporalnoj shemi u kojoj se upoređuje prošlo sa sadašnjim. Dakle, osim naglašene dnevničko-memoarske neposrednosti i subjektivnosti koja je tipična za modernistički period u književnosti, ovdje imamo i stvaranje iluzije istinitosti fiktivne tvorevine, koja je takođe jedna od odlika modernizma, na način što se glas pisca na prološkoj granici javlja kao priređivač „pronađenog rukopisa“ čiji je autor Pejo Grujović. Granicu između sebe i „autora“ dnevničko-memoarske proze „priređivač“ dodatno naglašava insistiranjem na vjerodostojnosti rukopisa („Popravke u tekstu nijesu vršene, čak ni izjednačenja“) i saopštavanjem da je naslov *Ratne sreće* izabrao na osnovu riječi koja se najviše ponavlja, a da će tako postupiti i sa „ostalim sveskama Grujovića“, čime se u svom literarnom postupku poigrava, navodeći čitaoce na zaključak da je rukopisna građa koju daje čitaocima na uvid istinita. Ideju „književne istine“ pisac je ostvario i smjenom dva vremena, tj. uravnoteženim smjenjivanjem događaja iz prošlosti sa događajima iz sadašnjosti, kako bi ukazao na višedecenijsko neprekidno ratovanje. „Gledano sa formalnog stanovišta“, kaže Radomir Ivanović povezujući sadržaj pripovijedanja sa strukturnom organizacijom romaneskne građe, „tetralogija svojom konstrukcionom i kompozicionom shemom pripada mozaičnom ili disperzivnom romanu, što predstavlja piščev pokušaj da bar u izvjesnoj mjeri inovira i modernizuje strukturu romana (najčešće smjenom linearne i alinearne naracije)“ (Ivanović 2016: 200). O strukturi Grujovićevih zapisa nalazimo i druge tragove u književnoj kritici koja je saglasna u ocjeni da je konstrukciono-kompoziciona shema disperzivnog karaktera ogledalo društveno-istorijskih prilika prve polovine XX vijeka i da se ona „prenosi na plan ljudskih odnosa, na živo tkivo svakodnevnog života i tragično rasulo vrijednosti“ (Tomić 2015: 44).

U dnevničko-memoarskom procesu sučeljavanja „plemenskog čovjeka i crnogorskog glavosjeka iz prošlog vijeka s prozaičnim njegovim potomkom iz ovog stoljeća“ (*Razgovori o*

knjigama, književnicima i književnostima, 88) veoma važnu ulogu u „inoviranoj” strukturi tetralogije ima uspostavljanje intertekstualnih veza kojima se postiže oneobičavanje u problematizovanju herojskog modela svijeta kroz dileme glavnog junaka koje u dijalogu sa tuđim tekstovima pokušava da riješi. Dakle, naglašenoj polemičkoj distanci lika-pripovjedača doprinosi integrisanje tuđeg teksta u isповijest, pri čemu u takvom postupku piščeva namjera nije potvrda pripovjedačevih skeptičnih stavova, već pokušaj uspostavljanja polifoničnosti različitih tačaka gledišta literarne i neliterarne građe u odnosu na predmetni svijet narativne zbilje. Sučeljavajući Pejov skepticizam i kritiku sa istorijskim podacima iz dokumenata Lalić ukazuje na to da: „faktografija služi samo da bih pokazao tu istinu, tj. da umjetničku sliku učinim sugestivnijom“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, 424), za šta nalazimo brojne primjere u kojima Pejo u cilju otkrivanja istine problematizuje istorijska krivotvorenja, a zatim tvrdi „evo kako je stvarno bilo“ u dijalogu sa drugim izvorima. Sjećajući se događaja kako je crnogorska vojska ostala „bosa i dronjava“ i pored obezbijeđenih uniformi od strane francuskih saveznika u Prvom svjetskom ratu, lik-pripovjedač u postupku intertekstualnog dijaloga problematizuje podvale Nikole Pašića:

„O tome je Petar Plamenac u *Novoj Evropi* pisao 1926: 'g. Pašić nam je 11. jula 1914. zahvalio i uvjeravao nas (vladu Crne Gore tadašnju) da će dijeliti bratski s Crnom Gorom sve ono što Srbija ima. Međutim, njegova je naklonost prema nama trajala ravno sedam dana. Čim je Velika Britanija ušla u rat protiv Austro-Njemaca, te se predviđala pobjeda na našoj strani, g. Pašić nam je pokazao da ne želi više našu pomoć, ni naše društvo, jer nije želio podjelu u dvoje jugoslovenskih krajeva austrijske carevine. Od toga časa cjelokupan njegov rad težio je za uništenjem Crne Gore...'“ (*Dokle gora zazeleni*, str. 194).

Sučeljavanjem dokumenata sa pripovjedačevom tačkom gledišta obezbjeđuje se dinamika pripovijedanja u kojem se ukršta nekoliko glasova: pripovjedačev, zatim glas tradicionalne crnogorske i južnoslovenske književnosti u *intrasemiotičkom citatnom dijalogu* i glas dokumentarne (istorijske, publicističke, etnografske i druge) građe u *transsemiotičkom citatnom dijalogu*, što recipijentu nudi više perspektiva u odnosu na predmetni svijet ratne tetralogije. Takođe, autoreferencijalnost citatnog dijaloga ukazuje na piščevu poetsku ideju koja se ostvaruje

u kritičkom dijalogu sa istorijom i sa mitom, pri čemu se u toj polemici problematizuju revolucionarne i herojske vrijednosti, otkriva njihovo naličje i postiže razobličavanje u postupku traganja za istinom o tome kako je došlo do propadanja vrijednosti herojskog doba u sudaru plemenskog čovjeka sa modernim XX vijekom. Pejo svjedoči ratnim i međuratnim događajima, u odnosu na njih zauzima kritički stav i u svojoj svijesti ih prelama, pa incidentno zaključuje kako se principi herojskog modela svijeta ukidaju i ustupaju mjesto motivima „niskosti, pokornosti i lukavstva, pretvaranja, laži i sklonosti za nasiljem nad nejakim“ (*Ratna sreća*, 283), što potvrđuje našu pretpostavku o razgrađivačkim postupcima Lalićeve umjetničke kritike koja je u ratnoj tetralogiji rezultirala inoviranim pripovjedačkim odnosom prema temi rata i revolucije.

Piščev promijenjen odnos prema revolucionarnim vrijednostima u drugoj stvaralačkoj fazi sastoji se u problematizovanju mitova na kojima počiva herojski model svijeta tradicionalne književnosti (kult čojstva i junaštva, obrazac junaka koji „radije gine glavom nego obrazom“, prednost kolektivnog dobra u odnosu na pojedinačnu korist itd.), a sa ciljem prevrednovanja vrijednosti herojskog doba i prikaza njegovog naličja. Pitanje kako se „od lijepih primjera *homo heroicusa* napravi čovječuljak ili bogalj, pijanica, sprdnja, krpa“ (*Gledajući dolje na drumove*, 352) nalazi se u ideografskom središtu tetralogije, za čiju sadržinu pripovjedač na nekoliko mjesta kaže da je „ljudska komedija“, čime se dodatno naglašava razgrađivački postupak i čime se ruši postojeći i *podiže novi horizont očekivanja* čitalaca koji se u tetralogiji sretaju sa izmijenjenim piščevim odnosom prema temama koje je problematizovao. Dakle, naglašeno kritičan odnos prema temi rata i revolucije, kao i prema temi tradicionalnih vrijednosti i herojskom modelu svijeta kada se posmatra u dijahronijsko-sinhronijskom sistemu⁶² (uzimajući u obzir i istorijski smisao djela u odnosu na ranija djela i njegovo značenje u trenutku kada je nastalo) u čitaocu stvara efekat inovacije. Kao što možemo vidjeti, suština upoređivanja prošlog i sadašnjeg u Lalićevom mimetičkom odnosu stvarnosti i umjetnosti nije prepričavanje slavne crnogorske istorije u kojoj glavni lik i narator Pejo Grujović učestvuje, nego je to sudbina plemenskog čovjeka u sudaru sa istorijom o kojoj se pripovijeda kroz Pejove dileme i kroz

⁶² H. R. Jaus u okviru estetike recepcije tvrdi da se „istoričnost književnosti ispoljava upravo na presecima dijahronije i sinhronije“ (Jaus 1978: 79).

njegovo lično nesnalaženje u pravilima koja diktira rat, što je u skladu sa ranije pomenutim Lukačevim određenjem da se „u historijskom romanu ne radi o prepričavanju velikih historijskih događaja, nego o poetskom oživljavanju onih ljudi koji su u tim događajima sudjelovali“ (Lukač 1986: 178). Dakle, u pitanju je dijahronijski tip istorijskog romana u kojem je Lalić na epski širok način, uz intertekstualni dijalog sa dokumentima, prikazao „čovjeka kao nedužnu žrtvu u tamnoj igri velikih istorijskih događaja“ (Živković 2011: 308). S obzirom na to da lik-pripovjedač i glavni junak prati istorijski razvoj crnogorskog *homo heroicus* i njegov prelaz ka modernom *zoon politikonu*⁶³, jasno je da tetralogija počiva na dijahronijskom uvjerenju da „u ljudskoj prirodi, izuzev bioloških datosti, ima malo toga što je konstantno i univerzalno, odnosno da se ljudska priroda formira pod presudnim uticajem konkretnih okolnosti koje su neposredno uslovljene vremenom i prostorom“ (ibid.). U postupku literarnog otkrivanja crnogorskog sociokulturnog koda u istoriji koja se ponavlja, ali ostavlja različite tragove na *homo heroicusu* i u cilju potrage za književnom istinom Lalić, vidjeli smo, uvodi i tuđi tekst u roman čime pripovjedačevu riječ sukobljava sa riječju umjetničkih i neumjetničkih tekstova (dokumenata), što nas upućuje na zaključak da je tetralogija *epski dijahronijski istorijski tip romana* sa elementima *dokumentarnog istorijskog tipa romana*. Ravnoteža između realnog i imaginativnog je sprovedena, isto kao i u *Tihom Donu* (samo kod Šolohova na umjetnički drugačiji način, on je, vidjeli smo, bliži tradicionalnom realizmu i istorijski dokument se kod njega manje vidi⁶⁴, dok Lalić modernizuje svoj pripovjedački postupak u ratnoj tetralogiji i istorijski dokument je kod njega očigledniji⁶⁵), zahvaljujući složenosti glavnog junaka u čijoj svijesti su prelomljena i

⁶³ U tom kontekstu, u procesu autokarakterizacije Lalićev pripovjedač objašnjavajući svoju strast za polemikom kaže: „To se izgleda tako mora: dvadeseti vijek, *zoon politikon*, prošla su vremena dokolice, larpurartizma i čobanstva. Čim se čovjek zanatom ili školom oslobodi oranja, kopanja, kosidbe, žetve i radova koji znoje, mora naći neki drugi način da vrat lomi drugima il' sebi“ (*Dokle gora zazeleni*, 202).

⁶⁴ O montaži istorijskih dokumenata u romanu *Tihi Don* veoma zanimljivo piše Bogdan Kosanović: „Kod Šolohova se najpre može govoriti o montaži istorijskih dokumenata. Zašto? Zato što je istorizam karakterističan za Šolohovljevo stvaralaštvo: svi njegovi junaci 'žive u istoriji'. Kada ovo govorimo, moramo imati u vidu piščevu blisku vezu za tradicijom ruske istorijske proze XIX veka. Tolstojev roman-epopeja *Rat i mir* je, nesumnjivo, poslužio kao paradigma za *Tihi Don*. Sa druge strane, valja obratiti pažnju da je početkom dvadesetih godina (...) montaža već rasprostranjen umetnički postupak (...) Najzad, Tinjanov i Šklovski su početkom dvadesetih godina postulirali oslanjanja na 'žive književne činjenice' – u cilju estetičkog prevrednovanja i u funkciji postizanja autentičnosti“ (Kosanović 1988: 109).

⁶⁵ O tome piše i Radomir Ivanović, sa čijim sudom smo saglasni: „Lalić tip istorijskog romana ne samo da smatra provjerenom vrijednošću, koja je odoljela vremenu, nego mu on služi i kao direktna potvrda *zakona filijacije* i *zakona aleatornosti*. Mogućnosti inoviranja istorijskog romana elementima modernog i integralnog realizma

preispitivana velika istorijska previranja. Razlika u konstruisanju glavnih likova je što „obrazovanje pruža Peju uvid u opšte istorijske i kulturne tokove i on je svjestan da globalni istorijski lomovi uslovljavaju neotklonjivi socijalni i kulturni raspad tradicionalne plemenske zajednice“ (Pešikan - Ljuštanović, 2015: 61), dok je Grigorije mladić čije je iskustvo dosta skromnije, ali je nadomješteno prirodnom pronicljivošću i urođenim osjećajem za pravdu i istinu. Pejo je, dakle, intelektualno sposobniji da sagleda složenost društveno-istorijskih zbivanja, dok Grigorije to radi nagoni, instinktivno osjećajući promjene u sudaru starog i novog doba. Razlika se sastoji i u tome što je Lalić drugačije strukturirao književnu građu i svom junaku omogućio da sa pozicije ostarjelog ratnika vrednuje sebe i događaje iz prošlosti, pa je stoga njegov junak ne samo u obrazovnoj, nego i u životno-iskustvenoj prednosti. S druge strane, uvidamo i to da Pejo u narativnoj prošlosti (odbačen od domovine u kojoj je rođen, ali i od one za čije je interese stupio u klubašku organizaciju, kasnije hrabar ratnik i žrtva hajki koje organizuju domaći izdajnici) podsjeća na mladog Grigorija koji se bori na strani crvenih pa bijelih, dolazeći u poziciju da bude odbačen i od jednih i od drugih, dok je na kraju i on razočaran, u duši star – čime podsjeća na onog Peja koji se javlja iz narativne sadašnjosti, skeptičan i ironičan prema svemu oko sebe. Uz ove i još neke razlike koje ćemo otkrivati u procesu analize, zajednički imenitelj je što oba junaka predstavljaju kompozicione ose djela koja govore o složenim istorijskim zbivanjima i što se u djelovanju i jednog i drugog, kao i u njihovim sukobima sa drugim likovima i sa samim sobom, ogleda stvaralačka namjera da se u odnosu stvarnosti i umjetnosti otkrije istina koja se nalazi u dijalogu književnosti sa istorijom, jer:

„Šanse književnosti da istraje nisu prevelike ni premale. Ali ako šansi ima, one su, pre svega, u tome da pamti i zapisuje detalje koje će istorija izostaviti i odbaciti. To znači da je književnost ono drugo lice istorije“ (Česlav Miloš).

2. Uloga *junaka dejstvovaoca* u umjetničkom prevrednovanju stvarnosti

Mimetički odnos književnog teksta prema stvarnosti nalazi se u osnovi realističkog insistiranja na vjerodostojnosti i uvjerljivosti, sa čim u vezi je književnost realizma (i u aistorijskom i istorijskom značenju ovog termina) imala funkciju spoznavanja društvenih odnosa, „u biti društveno-analitičku, pa prema tome i kritičku (odatle pojam 'kritičkog realizma')“ (Flaker 1976: 159). Gnoseološka funkcija uslovljava strukturu književnog djela, pa „dovodeći socijalno-psihološki motivirane voljne karaktere u uzajamne suodnose, pisac-realist podvrgava svojoj analizi tipove društvenog ponašanja određenog vremena i pruža čitaocu obilje spoznaja o društvenim odnosima“ (ibid.). Dakle, u realističnom prikazu koji oneobičava i problematizuje stvarnost veoma važnu ulogu igraju *karakter* i *funkcije* koje imaju, a koji kao konstitutivni element književne strukture postaju nadređeni fabuli i radnji. S obzirom na to da je fabula u realističkim romanima podređena razotkrivanju karaktera i da se zasniva na psihološko-socijalnoj motivaciji, onda se podrazumijeva da karakter nije nosilac jedne osobine i nepromjenljiv, već je on „sklop niza različitih, često 'iznenađujućih' osobina“ (ibid.: 156), jer samo kao takav, složen i promjenljiv u svom razvitku i u odnosu na socijalno-psihološku motivaciju, može da bude strukturni element na kojem se gradi fabula. Realistični tipovi junaka, bilo tipski ili individualni, odraz su i dio društvenih prilika u kojima se razvijaju, a ta kulturološka matrica na kojoj su konstruisani ujedno otkriva i njihovu poziciju u umjetničkom modelu svijeta, pri čemu je pozicija pokazatelj njihove uloge u razvijanju radnje (u odnosu na to postoje likovi koji ne doprinose razvijanju radnje – statični, i oni koji doprinose – dinamični). U analizi obje vrste likova posebno težište treba da bude na ispitivanju društveno-istorijske uslovljenosti modelovanja likova, odnosno na ispitivanju semantičkih veza koje se uspostavljaju unutar socijalnih i drugih kodova u kojima se likovi strukturiraju.

Likovi kao nosioci funkcija predstavljaju, dakle, osnov strukturalne analize, a kada je u pitanju podjela funkcija po likovima, Vladimir Prop predlaže da se one logički grupišu po krugovima, tj. djelokruzima kojih ima sedam (djelokrug *protivnika*, *darivaoca*, *pomoćnika*, *careve kćeri* (*traženog lica*) i *njenog oca*, *pošiljaoca*, *junaka* i *lažnog junaka* (Prop 1982: 86)). Jedan lik može da obavlja više funkcija u okviru svog djelokruga koji mu je svojstven, što znači da bi funkcije kao što su *kršenje zabrane*, *suprotstavljanje* i *odlazak* činile *djelokrug junaka*

dejstvovaoca. Polazeći od Propovog pojma ličnosti koja predstavlja presjek strukturnih funkcija, Jurij Lotman uvodi poseban pojam: ličnost koja prelazi granice semantičkog ili sižejnog polja u koje je smještena – ličnost čije su funkcije vezane za *funkcije dejstvovaoca* (Lotman, 1976), a „to bi bio glavni nosilac radnje, odnosno ličnost čijim se delovanjem siže razvija” (Petković 1976: 311). Njegova teorija podrazumijeva da svaki siže sadrži: *izvjesno semantičko polje koje je podijeljeno na dva podskupa*, od kojih je jedan klasifikacionog karaktera i odlikuje se uređenošću, a drugi podskup se organizuje kao njegova negacija, pri čemu odnos između njih predstavlja konflikt, zatim *granicu* koja je između ovih podskupova u običnim uslovima neprobojna, ali je u *datom slučaju* takva da je junak-dejstvovalac može preći i *junaka-dejstvovaoca* koji uspijeva da prevlada granicu, tj. prepreku (Lotman 1976: 312). Siže se u Lotmanovoj koncepciji shvata kao *događaj*, kao *incident*, odnosno kao prelaz preko semantičke granice iz dozvoljenog u nedozvoljeno polje, a to je omogućeno samo malobrojnim junacima koji su označeni kao dinamični, jer doprinose razvoju sižea.

U kontekstu ove Lotmanove klasifikacije likova, izvedene iz prostornih struktura i kategorije sižejnosti, u nastavku ćemo u primijenjenoj ravni tumačenja vidjeti da su Šolohovljevi i Lalićev glavni junak (a u odnosu na stvaralačku namjeru i jednog drugog pisca da demitologizuju pojednostavljenu sliku revolucije i da rekonstruišu kozački i crnogorski sociokulturni kod) u *datom slučaju* dejstvovaoci koji prelaze granicu – prepreku sadržanu u nizu kulturoloških pravila i ograničenja vezanih za prihvatljiv obrazac ponašanja u društvenoj zajednici, pri čemu je Pejova sklonost incidentu zasnovana na skepsi i na oštroj kritici pojava koje dovode do degradacije *homo heroicusa*, dok je Grigorijeva oličena u djelovanju i aktivnom buntu protiv svih devijantnosti koje se kose sa njegovim prirodnim osjećajem za pravdu i istinu.

2.1. Grigorije P. Melehov – junak sklon incidentu i kritika patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi

Budući da je zajednica donskih kozaka predstavljena kao zajednica koja njeguje ratnički način mišljenja, patrijarhalnost i kult kolektiva, konstruisanje likova u takvoj narativnoj zbilji je uslovljeno kulturnim modelom i obrascem ponašanja koji podrazumijeva počinovanje pravilima,

zbog čega se gotovo svi junaci, osim glavnog (i sa njim povezanih djeda Prokofija i voljene žene Aksinje), kreću u okviru dozvoljenog semantičkog polja, gdje je način njihovog reagovanja predvidljiv i dopušten. Među tipskim likovima, u čijem životu su od samog početka prisutni svirepost rata i vojna služba kao jedan od ključnih činilaca oblikovanja njihovih karaktera i sudbina⁶⁶ (Zagradka 1975: 216), središnje mjesto zauzima Grigorije koji odstupa od ustaljenih obrazaca ponašanja i koji na taj način smanjuje predvidljivost pripovijedanja, pri čemu je on kompoziciona osa romana i spona između dva plana pripovijedanja. Kao što smo ranije i naveli, dvije su sižejne linije u romanu, jedna je vezana za socijalno-istorijski plan, a druga za individualno-psihološki, pri čemu se ova dva plana ukrštaju jer su junaci smješteni u kontekst istorijskih zbivanja koja se odražavaju na njihovu ličnu sudbinu. Dva svijeta *Tihog Dona*, individualni svijet i svijet istorijskih događaja, uspostavljaju polifoniju prostornih odnosa i modeluju se kao dva umjetnička prostora, pri čemu neki junaci pripadaju samo jednom svijetu (npr. ženski, osim Ane Bunčuk, pripadaju samo individualno-psihološkom planu vezanom za porodične odnose), drugi junaci samo drugom (npr. istorijske ličnosti sretamo samo na planu pripovijedanja o istorijskim događajima), dok su oni koji ulaze u oba rijetki, a na sudbinama svih tih likova, između kojih se uspostavlja gusta mreža odnosa u oba prostora, počiva umjetnički svijet Mihaila Šolohova koji je slika kozačke kulture sa pravilima organizovanim u sisteme ponašanja i mišljenja. Ti sistemi kao skup pravila patrijarhalnog svijeta koja se zasnivaju na utvrđenim obrascima ponašanja uspostavljaju granicu između semantičkog polja čiji su dio i semantičkog antipolja koje je njihova negacija. Glavni pokretač radnje, ličnost čijim se djelovanjem siže razvija i onaj koji prelazi granicu, i na individualno-psihološkom i na socijalno-istorijskom planu, jeste lik Grigorija Melehova koji je „dovoljno protivrečan, pustolovan i tragičan i zato izvanredno zanimljiv i pogodan za roman“ (Nedeljković 1967: 15), a u nastavku ćemo se pozabaviti njegovom incidentnošću u oba prostora.

Porodica Melehov otvara svijet *Tihog Dona* i uvodi se u radnju sa pripovjedačeve tačke gledišta sa koje se saopštava da se dom Melehovih nalazi na samom kraju kozačkog sela, što ukazuje na to da na prološkoj granici romana prostorni model svijeta postaje „organizacioni element oko kojeg se formiraju neprostorne karakteristike“ (Lotman 1976: 291). Tako prostor

⁶⁶ „Жестокость войны и наследственная военная служба козаков, таким образом, с сомога начала присутствуют в жизни героев как один из факторов их характеров и их судеб“ (Заградка 1975: 216).

dobija dodatna simbolička značenja, jer se porodica smješta na periferiju u odnosu na kolektiv, što postaje jasnije poslije pripovijedanja o Pantelejevom ocu, a Grigorijevom djedu, Prokofiju Melehovu koji je u selo poslije turskog rata, suprotno nepisanim pravilima patrijarhalne zajednice, doveo ženu Turkinju, zbog čega ga je otac ubrzo odijelio, ne otišavši više nikad u sinovu kuću i „ne zaboravljajući uvredu“ (knj. 1, str. 7). Niz incidentnih postupaka u romanu započinje Prokofijevim kršenjem zabrane da se u selo dovodi strankinja i njegovim nepokornim držanjem glave dok je razjarena gomila za njim vikala, nakon čega, suprotno željama zajednice, bira da sa ženom Turkinjom živi na svom imanju „izdvojeno kod Dona, kao vuk samotnjak“ (ibid.). Motiv izopštenosti junaka koji je prekršio nepisano pravilo zatvorene zajednice na prološkoj granici teksta ukazuje na kulturološki identitet u okviru kojeg se modeluju junaci *Tihog Dona*, od kojih su glavni, porodica Melehov, od davnina označeni kao incidentni, tj. skloni kršenju zabrana. Osobina ovog modela svijeta je, vidimo to na početku, strogost, zatvorenost i netrpeljivost prema kulturološki različitom i prema Drugom, naročito ako je u pitanju žena, i to uslovljava način na koji se radnja razvija i način na koji se likovi modeluju, što nam potvrđuje scena surovog ubistva Prokofijeve žene. U obračunu razjarene mase sa Prokofijem i sa Turkinjom uz poklič „Dovuci nam svoju vješticu da joj sudimo!“ (ibid.: 9) oličena je patrijarhalna ideologija kozačkog sociokulturnog koda koja se zasniva na mržnji prema kulturološki drugačijem i na pravu da kazne sve one koji se usude da prekrše njihova pravila. Dijete rođeno u krvi već skoro mrtve žene u naturalističkoj sceni stradanja prvog Melehova koji je kršio zabrane snažan je simbol incidentnog trenutka u kojem „turska krv počne da se ukršta s kozačkom“ i objašnjenje znaka po kojem će njegovi potomci, „grbavog nosa i čudno lepi“ (ibid.: 10) biti označeni kao drugačiji i kao „Turci“, a što će se očitovati odmah zatim u portretu Prokofijevih nasljednika, Panteleja i njegove porodice. Realistički postupak koji se zasniva na kontrastiranju ovdje ima funkciju uspostavljanja fizičke (a kasnije ćemo vidjeti i karakterne) razlike između dva brata, Petra koji liči na majku, „omalen, prćastog nosa, s bujnom grguravom kosom pšenične boje“ (ibid.) i Grigorija koji se „dao na oca: za pola glave viši od Petra, mada šest godina mlađi, isto kao u oca kukast orlovski nos, u malko kosim prorezima plavi bademi vatrenih očiju, oštre jagodične kosti prevučene cimetasto-rumenom kožom“ (ibid.). U porodičnom portretu izdvaja se melehovski znak divlje nepokornosti koji je zajednički Panteleju, rođenom u krvi na kuhinjskom pragu gdje su mu članovi patrijarhalne zajednice majku Turkinju

prebili i ostavili je da umre, i njegovom sinu Grigoriju koji je kao i on „išao malo pogrbljen“, a „čak i u osmehu im je bilo zajedničko nešto zversko“ (ibid.)⁶⁷, pa ćemo kasnije vidjeti da je u konstrukciji Grigorijevog *oblog karaktera*, čiji su postupci nepredvidljivi, individualnost podjednako prisutna i u spoljašnjem izgledu, i u karakteru. Grigorijevo odstupanje od zadatih obrazaca ponašanja u patrijarhalnoj kulturnoj zajednici sadržano je u nizu postupaka ovog lika koji djeluje „slobodno od obaveza koje su neizbježne za statične ličnosti“ (Lotman 1976: 316), a taj niz započinje nepristajanjem na izrečenu zabranu svog oca da se ne viđa sa udatom ženom Aksinjom („Pazi ti, momče, - nastavi starac, sad već grubo i ljutito (...) Stepan je naš sused, i ja neću dopustiti da se ti s njegovom ženom maziš. Tu može doći do greha, pa te unapred upozoravam: primetim li nešto: prebiću te!“, knj. 1, str. 14), zbog čega je prekršio strogo pravilo hijerarhije koja uspostavlja red u odnosu otac-sin. Činom neskrivanja ljubavi i nepristajanja na licemjerje društva koje bi oprostilo „da je soldatuša Aksinja živela sa Grigorijem čuvajući to donekle kao tajnu, a u isto vreme ne odbijajući druge“ (knj. 1, str. 52), Grigorije i Aksinja postaju incidentni junaci, koji krše pravila i u čijem modelovanju je individualnost dominantna crta karaktera. „Individualne tipove, pojednostavljeno rečeno, promatramo kao one koji samostalno odlučuju o svojoj egzistenciji bez obzira na vladajuće društvene norme“ (Sablić-Tomić, str. 118), a imajući u vidu stepen strogosti kozačke kulture, koja otežava prelazak iz dozvoljenog u nedozvoljeno semantičko polje, Grigorijeva i Aksinjina samostalnost u donošenju odluka im obezbjeđuje povlašćenu poziciju u odnosu na druge likove koji ostaju u dozvoljenom, klasifikacionom polju u kojem svojim djelovanjem potvrđuju uređenost sistema. Red klasifikacionog polja se zasniva na poštovanju autoriteta oca i društva, na slijepoj poslušnosti, na obavezi čuvanja porodične zajednice u kojoj su oličene vrijednosti koje se vežu za tradiciju i običaje, pa sve to ima funkciju da oteža prelaz iz jednog semantičkog polja u drugo. Dakle, razvoj sižea je omogućen Grigorijevim presijecanjem one granice zabranjivanja koju uspostavlja nesižejna struktura, a u okviru koje djeluju otac kao simbol autoriteta u strogoj zajednici i onaj čijim djelovanjem se klasifikaciono polje uspostavlja, kao i svi drugi koji se povinuju pravilima te zajednice. S obzirom na uslovljenost *tipa slike svijeta*, *tipa sižea* i *tipa ličnosti* očekivano je da

⁶⁷ Kasnije će se pripovijedati o tome da djevojčica rođena kao plod zabranjene Grigorijeve i Aksinjinje ljubavi ima na licu „nešto melehovsko, Griškino, zversko“ (knj. 1, str. 339), što je znak koji potvrđuje genetski naslijeđenu individualnost, ali što je i razlog za kaznu koju ovakvi junaci moraju pretrpjeti u društvu koje ne prašta kršenje pravila. Tako će djevojčicina prerana smrt biti simbolička kazna u patrijarhalnom modelu svijeta i neka vrsta potvrde njegove strogosti koja se ostvaruje i u sudbinskim događajima.

Grigorijeva neposlušnost u uslovima patrijarhalnog kulturnog koda nailazi na kaznu koju sprovodi otac, a koja se ostvaruje u ženidbi sa Natalijom. Pisac je uvodi u radnju kao ženu koju je Pantelej isprosio za incidentnog sina kako bi ga vezao za kuću i porodicu, što određuje njen lik i smješta ga u poziciju čuvarkinje običaja i tradicije na kojima počiva klasifikaciono nesižejno polje. Pripovjedačeva tačka gledišta sa koje se opisuje svadbeni pir otkriva Grigorijevo psihološko stanje: „Grigorije je s prikrivenim žaljenjem pogledao u svoju i Natalijinu kašiku, svezane maramicom“ (knj. 1, str. 93) i tako najavljuje niz novih događaja koji u nastavku pokreću radnju, a koji započinju Grigorijevim priznanjem supruzi da je ne voli, svađom sa ocem prilikom koje se usudio da „potmulim uzdrhtalim glasom“ kaže: „nisam se ja oženio već ste me vi oženili“ (ibid.: 155), što rezultira kaznom protjerivanja iz kuće i napuštanjem porodičnog doma koji je simbol vrijednosti na kojim počivaju običajna i patrijarhalna pravila kozačkog kulturnog koda. Junakovo napuštanje kuće prati očeva verbalna grmljavina u vidu kletve „Neka ide bludni ker! Neka ide, proklet bio! Idi, idi, odlazi“ (ibid.: 155) i Natalijin glasan plač, koji naglašavaju Grigorijevu dinamičnost u odnosu na vlastitu sredinu, pri čemu je ovim napuštanjem očeve kuće i odlazanjem sa Aksinjom da živi na imanju u Jagodnom Grigorije potvrdio svoju razliku u odnosu na statične ličnosti, a koja se zasniva na „pravu na osobito ponašanje“ (Lotman 1976: 316) koje statične ličnosti nemaju. Dozvolu za radnje koje drugi likovi nemaju pisac je Grigoriju dodjeljivao nekoliko puta, tako održavajući informativnost teksta kada je ovaj lik u pitanju, pa je on do kraja romana odlazio i ponovo dolazio kući, vraćao se ženi Nataliji potaknut Aksinjinim nevjerstvom sa mladim Listnickim na imanju u Jagodnom, zatim opet odlazio motivisan snagom zabranjene ljubavi, iako je svoju zakonitu suprugu s kojom je dobio dvoje djece poštovao, zatim opet dolazio i odlazio – svaki put potvrđujući da njegovo premještanje u prostoru omogućuje razvoj sižea i povećava informativnost teksta, jer neočekivani postupci smanjuju redundancu sistema:

„Lik, koji je jedinstven na jednom dosta apstraktnom nivou, ali se na nižim nivoima razdvaja na izvestan broj ako ne i uzajamno protivrečnih, ono bar jednostavno nezavisnih i različitih podstruktura, stvara na nivou teksta mogućnost za zakonomerne i istovremeno neočekivane postupke, to jest stvara uslove za održavanje informativnosti i smanjenje redundance sistema“ (Lotman 1976: 330).

Neočekivanost u Grigorijevom ponašanju postiže se „time što se karakter ne izgrađuje kao jedna unapred poznata mogućnost delovanja, nego kao paradigma, skup mogućnosti – jedinstven na nivou idejne strukture, varijativan na nivou teksta“ (ibid.: 329). Grigorijeva jedinstvenost se tiče konstantne složenosti i tragičnosti njegove ličnosti, a varijativnost se postiže nepredvidljivošću u djelovanju koja je omogućena činjenicom da je on junak dejstvovalac i koja dovodi do transformacije ovog lika. Ovakvi tipovi junaka, s obzirom na pokretljivost i promjenljivost, doživljavaju transformaciju, mijenjaju se pod uticajem okolnosti, pa možemo pratiti Grigorijev razvoj na individualnom planu od trenutka kada kao mladić na početku romana u dvorištu, na otvorenom prostoru (što simbolizuje slobodu), čeka rani jutarnji ribolov sa ocem do trenutka kada na kraju romana sa sinom u naručju i poslije brojnih stradanja posmatra svoju zemlju za koju je praiskonski vezan. Dakle, transformacija njegove ličnosti se dešava na putu od prvog kršenja očeve zabrane do scene na kraju kada doživljava najveću svoju tragediju prilikom trećeg bježanja sa Aksinjom pošto ju je u šumi pogodio zalutali metak, a što se može tumačiti i kao očekivani završetak zabranjene ljubavi u konceptu patrijarhalnog kulturnog koda.

S obzirom na to da je Grigorijeva incidentnost na individualnom planu, kao što vidimo, vezana za lik Aksinje Astahove, koja je njegova druga polovina i učestvuje u karakterizaciji njegovog lika i s obzirom na važnost Aksinjinog lika u konceptu patrijarhalnog kulturnog koda koji ne dozvoljava kršenje pravila u nastavku ćemo se, prije prelaska na Grigorijevo djelovanje na društveno-istorijskom planu, pozabaviti i njenom incidentnošću. Glavni pokretač radnje, ličnost čijim se djelovanjem siže razvija i ona koja prelazi granicu, kada su u pitanju ženski likovi, jeste lik Aksinje Astahove, koja se ne uklapa u arhetip žene-majke ili žene-ljubavnice, iako joj pisac dodjeljuje obje uloge. Njeno odstupanje od zadatih osobina poslušne supruge i tipične *femme fatale* sadržano je u nizu postupaka, kojima ova junakinja prkosi strogom modelu kulture, pri čemu je to odstupanje dijelom motivisano njenim karakternim crtama, a dijelom tragičnim položajem u kojem se nalazi – uzrokovanim zlostavljanjem koje doživljava od muža, zatim gubitkom prvog Stepanovog, pa i drugog Grigorijevog djeteta, kao i drugim stradanjima. Aksinjina samostalnost u donošenju odluka joj obezbjeđuje povlašćenu poziciju u odnosu na druge ženske likove, pa tako npr. Natalija i Darja žive po utvrđenom obrascu ponašanja, jedna kao žena-majka, druga kao *soldatuša*, i ne narušavaju konvencije kozačkog kulturnog koda, dok Aksinja djeluje „slobodno od obaveza koje su neizbježne za statične ličnosti“ (Lotman 1976:

316), čime zasluži kaznu u vidu progonjenja i od muža, i od društva. Dinamika njenog lika sadržana je u činjenici da joj je kao incidentnoj junakinji dato pravo da učestvuje u radnjama u kojima statični likovi ne mogu učestvovati. Aksinjin hrabrost da krši pravila nešto je sa čim je na kraju životnog puta saglasan i njen zakoniti muž Stepan, kada, svjestan snage njene nepokorne prirode, na kraju pomirljivo konstatuje: „Volim te zbog smelosti!“ (knj. 4, str. 54). Sve prepreke, oličene u kulturološkim zabranama, prezrenju okoline i muževljevim batinama, Aksinja je savladala, a njeno prvo nepristajanje na očekivanje društva i radnja u kojoj prelazi granicu iz dozvoljenog u nedozvoljeno semantičko polje jeste neskrivanje ljubavi sa Grigorijem, što je simbolički predstavljeno, isto kao i u Grigorijevom slučaju, u sukobu sa likom koji predstavlja autoritet oca, Pantelejem Prokofjevičem, kada je dominantna crta njenog karaktera, prkosna hrabrost, u prvom planu: „E pa volim Grišku, pa šta? Da nećeš da me udariš? Hoćeš da pišeš mužu? Piši ako hoćeš i samom vrhovnom atamanu, ali Griška je moj!“ (knj. 1, str. 49). Sukob sa zaprepašćenim Pantelejem trenutak je kada Aksinja započinje svoju borbu za ljubav i za slobodu izbora, „nju sada ništa ne obeshrabruje: ni patrijarhalne zabrane, ni ismevanje, prezrenje čaršije, ni batine muža“ (Kosanović 1988: 141). Aktivne funkcije dejstvovaoca, u slučaju ovog lika, dakle, motivisane su osim osobinom buntovništva, teškom patnjom i stradanjem koji je prate od djetinjstva, zbog čega u sukobu sa Pantelejem izgovara ključnu rečenicu za razumijevanje položaja u kojem se nalazi: „Za ceo svoj gorki život hoću da se naljubim! A posle me možete i ubiti“ (knj. 1, str. 49). Ova junakinja izdvaja se i po tome što je jedina čija se tragičnost tehnikom retrospekcije prati od djevojačkih dana, pripovijedanjem o tome kako ju je kao šesnaestogodišnjakinju silovao pijani otac, da bi je poslije samo godinu dana udali za Stepana koji je, saznajući za incest, primio to kao neoprostivu uvredu i „namerno i strašno izudarao mladu ženu“ (ibid.: 37), nakon čega nastavlja da živi sa njim, u tim uslovima doživjevši i smrt svog prvog djeteta⁶⁸.

Individualnost glavnog junaka, koja dolazi do izražaja prvo na intimnom planu kada ga urođena neposlušnost dovodi do konflikata sa porodicom, sa zakonitom ženom i sa Stepanom kojem je preoteo Aksinju, jednako je uočljiva i na opštem planu na kojem se počinju ukrštati ideali revolucije i kontrarevolucije u vremenu kada se kozačka zajednica našla u centru sukoba

⁶⁸ Njenim likom ćemo se detaljnije pozabaviti u poglavlju posvećenom ženskim likovima.

starog (oličenog u monarhističkom uređenju na koje su navikli) i novog (koje se očituje u boljševičkoj teoriji koja se zasniva na ideji jednakosti svih slojeva u društvu) sistema. „Njegov bogat, složen i nadasve tragičan životni put prikazan je u dve ravni: protivrečnosti intimne prirode dovode ga do konflikta u ljubavi, protivrečnosti društvene prirode – do sukoba sa istorijom, revolucijom“ (Kosanović 1988: 61), pri čemu su obje vrste protivrečnosti rezultat funkcija dejstvovaoca koje mu omogućavaju da razvija radnju stupanjem u konflikte sa svojom okolinom. Dinamika glavnog lika očituje se u nizu njegovih postupaka koji već na vojnoj obuci odaju utisak da se radi o junaku kojem je dozvoljeno da prelazi granicu semantičkog polja, koje se odlikuje jednako strogim pravilima kao i patrijarhalna zajednica. Rigidna hijerarhija, zabrana preispitivanja strogih pravila i odsustvo sumnje u opravdanost svih naredbi koje dolaze od sistema oličenog u vojci uspostavljaju klasifikaciono, dozvoljeno polje i regulišu ponašanje vojnika, tako uređujući odnos oficiri-vojnici koji podrazumijeva slijepo povinovanje narednjima i trpljenje uvreda koje nadređeni mogu da izreknu podređenima. Već na početku svog vojnog staža Grigorije uviđa između sebe i oficira „neprelazni nevidljivi zid“ (knj. 1, str. 234) koji se potvrđuje u sukobu između narednika i običnog dobroćudnog vojnika Prohora Zikova koji je dobio bičem po licu zato što je njegov konj u prolazu okrznuo narednikovog konja. Komandir i drugi oficiri, saznajemo iz Grigorijeve tačke gledišta (ne slučajno), „zijevaraju od dosade“ i nastavljaju da razgovaraju kao da se ništa nije dogodilo. Grigorijevo „plebejsko osećanje pravde i pravednosti“ (Kosanović 1988: 125) i dinamika njegovog lika očituju se odmah zatim u pokušaju istog narednika da digne ruku na njega zbog čega dobija upozorenje, netipično za semantičko polje u kojem vlada stroga hijerarhija u odnosima: „Znaš šta – Grigorije odvoji glavu od santrača – ako me kadgod udariš – ubiću te, pa ma šta bilo! Jesi li razumeo?“ (knj. 1, str. 235). Pisac postavlja svog glavnog junaka u situacije u kojima dolazi do izražaja njegovo neuklapanje u mnoštvo, pa se već na početku kao obični vojnik otvoreno protivi licemjerju sistema ne učestvujući u radnjama u kojima je naredniku dozvoljeno da udara po činu nižeg vojnika, dok na nepočinstva kao što su grupno silovanje Franje ili pljačka u metežu nastalom zbog vijesti o početku rata ćuti. „Time je sugerisano da njegov prvi samostalni gest – rušenje braka u ime ljubavi – nije bio slučajan: to je samo početak mučnog i upornog traženja svog puta, na kome osećanje i čin treba da su u skladu“ (Nedeljković 1967: 80). Dakle, isto kao u slučaju patrijarhalnog kulturnog koda koji ponašanje soldatuša ne smatra vrijednim kazne, jer se ono

odvija u granicama „tajnog“, tako se sramno djelovanje vojnika ne kažnjava, dok god se o njemu ćuti, zbog čega se dinamičnom junaku Grigoriju za kojeg ne važe ista pravila kao za statične narednik i obraća riječima: „– Zucneš li kome – tako mi boga, ubićemo te!“ (knj. 1, str. 238). Neprilagođenost glavnog junaka takvom sistemu najavljuje njegovu spremnost da krši zabrane koje uspostavljaju revolucionarna i kontrarevolucionarna ideologija, što će ubrzo nakon vijesti o Prvom svjetskom ratu postati okosnica pripovijedanja o Grigorijevom prelaženju ideoloških granica, što je svaki put motivisano njegovom opravdanom sumnjom u oba sistema, a ne ličnim interesom. Grigorija su privukli plemeniti ciljevi revolucije, nakon što se uvjerio u dubok jaz između oficira i običnih vojnika, a o njegovom prelasku na stranu crvenih čitalac prvo saznaje iz tačke gledišta drugih kozaka „koji su pobjegli iz poboljševičenog 27. puka“ (knj. 2, str. 173) i koji donose glas da je „Grigorije Melehov (...) prešao na stranu boljševika i ostao u Kamenskoj“ (ibid.), poslije čega slijedi pripovjedačev zaključak da se „o Grigoriju malo govorilo – nisu hteli da pričaju znajući da se on razišao sa svojim seljacima, a da li će se opet sastati – nije se moglo znati“ (ibid.). Dakle, kaznu u vidu zabrane pominjanja za prelaženje granice na kojoj se nalazi ideološka prepreka formira kozačka zajednica, koja gaji netrpeljivost prema boljševizmu i koja će mahom, vidjećemo, stati na stranu kontrarevolucionara, a pripovjedač obezbjeđuje neizvjesnost u pripovijedanju namjernim davanjem prednosti glasu drugih o Grigoriju u odnosu na pripovijedanje o vremenu kada je i kako odlučio da se prikloni boljševicima. Pripovijedanje o Grigorijevom prelasku će uslijediti tek u narednom poglavlju kada, sažimajući vrijeme i zauzimajući apstraktnu tačku gledišta, narator obavještava o tome da je Grigorije poslije oktobarskog prevrata postavljen za komandanta eskadrona i da „u to vreme pada i onaj prelom u njegovim raspoloženjima koji se izvršio kao posledica onoga što se oko njega dešavalo“ (ibid.: 176). U nastavku se problematizuje poznanstvo sa likom-rezonerom Izvarinom čija je *funkcija pomoćnika* koji ne pripada klasifikacionom polju da potvrdi Grigorijeve sumnje u vezi sa ratovanjem za tuđ račun, kao i poznanstvo sa ključnim „krivcem“ za Grigorijevu odluku da se priključi boljševicima – Fjedorom Potjolkovim. I jedan i drugi lik, pored ranijeg Grigorijevog sagovornika iz bolnice Garanže sa kojim razgovara na temu besmislenosti ratovanja za carev račun, iako pripadaju ideološki različitim grupama likova (Izvarin se zalaže za ideju autonomnosti Donske oblasti i za kozačku nezavisnost, a Potjolkov je zastupnik boljševizma) imaju funkciju pomoćnika u Grigorijevom prelaženju granice, a „pomoćnici dejstvovaoca

predstavljaju u izvesnim tekstovima rezultat raslojavanja jedinstvene funkcije prevladavanja granice“ (Lotman 1976: 313). Grigorije, dinamični junak, i kad pređe granicu i uđe u semantičko antipolje ne završava svoju metamorfozu, ne postaje statičan i ne zaustavlja razvoj sižea, tj. ne postaje onaj koji kao Potjolkov ne sumnja u dogmu, već se vođen viteškim, a ne ideološkim motivima sukobljava sa drugim revolucionarima u slučajevima nečovječnog postupanja koje se kosi sa njegovim moralnim osjećanjem:

„Ono sa čime se Grigorije Melehov ne miri to je narušavanje obećanja i ideala koje je revolucija svečano proklamovala. Njega razočaravaju demagogija i laž, pomama niskih nagona i strasti, uskogrudnost i nepravednost, grabežljivost i mržnja... Sve je to po njegovom osećanju nedostojno revolucije i duboko ga ozleđuje. Ali to ide uz revoluciju“ (Nedeljković 1967: 29).

Dakle, Grigorije ne prelazi granicu zbog toga što je problematičan, ili zbog toga što vidjevši da se boljševizam širi želi da napreduje u vojsci i time stekne korist za sebe, već zato što vjeruje u revolucionarni ideal pravde, jednakosti i slobode, isto kao što kasnije ne prelazi granicu od crvenih ka bijelima zato što je izdajnik revolucionarne borbe, već zato što u praksi, svjedočeći događajima i učestvujući direktno u njima, vidi da se ne ostvaruju ideali koje je doživio kao bliske. Kao primjer možemo navesti scenu surovog obračuna revolucionara pod komandom Potjolkova sa nenaoružanim zarobljenim oficirima, zbog čega se okreće protiv njega jer „nije mogao ni oprostiti ni zaboraviti pogibiju Černecova i ubistvo bez suda“:

„I njega je lomio umor koji mu je doneo rat. Imao je volju da se okrene od svega što je kipelo mržnjom, od neprijateljskog i nerazumljivog sveta. Tamo iza njega sve je bilo zbrkano, protivrečno. Teško se mogla napipati sigurna staza; kao u glibovitoj brani njihala se zemlja pod nogama, staza se razbijala u više ogranaka, i nije bio siguran da li ide onom kojom treba. Vuklo ga je boljševicima – išao je, i druge vodio za sobom, a posle se predomišljao, bilo mu hladno na srcu“ (knj. 2., str. 242).

Oporavivši se poslije ranjavanja kod svoje kuće i suočivši se sa očevom i bratovljevom osudom zbog strane koju je izabrao, Grigorije se, opet kao junak dejstvovalac i potaknut nasiljem, pljačkama i nečovječnim postupanjem boljševika prema stanovništvu, priključuje odreda bijelih

koji pod komandom njegovog brata Petra kreće u borbu protiv crvenih. Da zajednica ne prašta kršenje zabrane potvrđuje se u biranju komandanta odreda kada se na predlog da to bude Grigorije, začuo glas starca koji simbolizuje glas kolektiva: „Grigoriju Pantelejeviču ne damo tu dužnost. On ima taj greh – svi smo za to čuli“ (ibid. 309). Opomene će se u sličnom obliku ponavljati više puta do kraja romana kao svjedočanstvo o tome da strogi model kozačke kulture nikada ne prašta nepoštovanje pravila, čak ni poslije Grigorijevih nesumnjivih zasluga u borbi protiv crvenih u kojoj, iako s vremena na vrijeme sumnjajući i osjećajući neobjašnjivu radoznalost prema boljševicima, predvodi cijeli eskadron i napreduje u činovima isključivo zahvaljujući svojoj hrabrosti. Poslije uspona boljševika i sloma posljednjih pokušaja otpora bijelih, Grigorije biva označen kao neprijatelj sovjetske vlasti i kao onaj koji je prelazio granicu postaje žrtva hajke na koju odgovara otporom i priključivanjem ustaničkoj vojsci⁶⁹ i eskadronu kojim komanduje opet njegov brat Petar – koji do kraja ostaje u dozvoljenom klasifikacionom polju uspostavljajući ga, pored ostalih statičnih likova, svojim djelovanjem. Poslije niza dilema, nesnalaženja, unutrašnjih lomova i sumnje Grigorije suočen sa nepočinstvima crvenoarmejaca prema kozačkom stanovništvu i sa progonom zbog svog služenja kod bijelih, i dalje ideološki neopredijeljen i „na rubu borbe dva načela“ (Hvatov 1965: 208) egzistencijalistički zaključuje da se „treba tući sa onim ko hoće da oduzme život“ (knj. 3, str. 178), što je simbolički predstavljeno u naturilističkim scenama borbe i stradanja ustanika koje Grigorije poslije bratove pogibije, motivisan jakom željom za osvetom, predvodi. Da se radi o moralno složenom i o netipičnom za herojski model svijeta liku, potvrđuju događaji u kojima se Grigorije, koji je napredovao do komandovanja čitavom divizijom, u trenucima nove ravnodušnosti i opet suočen sa prezirom oficira (čiju aroganciju suprotstavlja boljševičkoj jednakosti pokazujući tako simpatije prema njoj) neočekivano odriče visokog čina u vojsci. Događaj se nakon rasformiranja ustaničke vojske

⁶⁹ Bogdan Kosanović u svojoj studiji „Tragično u delu Šolohova“ osvrće se na Vjošenski ustanak protiv sovjetske vlasti koji je izbio kao reakcija na kršenje mirovnog sporazuma i Crvene armije. Naime, takozvano „raskozačivanje“ koje se sprovodi razoružavanjem kozaka i otimanjem hrane vrijedalo je ponos ovog slobodarskog naroda, zbog čega su ustali na borbu, a po „logici društvenoistorijskih zakonitosti, ova se kontrarevolucionarna pobuna ubrzo ulila u belogardejsku armiju“. Bogdan Kosanović problematizuje odnos između književnosti i stvarnosti i navodi da je ova činjenica danas poznata, ali da su mnogi „rapovci“ u vrijeme kad je Šolohov pisao treću knjigu tvrdili da je on ustanak izmislio i da opravdava takve aktivnosti. Nesporazumi su prekinuti tek poslije tri godine na intervenciju M. Gorkog kod Staljina, a pismo Šolohova Gorkom od 6. juna 1931. godine (*Литературное наследство*, т. 70, 696) predstavlja eksplicitnu poetiku koja objašnjava piščevu ideju da je književna istina moćnija od istorijske: „politiku raskozačivanja mase su najvećim delom primile kao likvidaciju kozaštva, umesto likvidacije klasa“. Kosanović navodi da je u šolohovistici opšteprihvaćen stav da je ovo pismo autorecenzija romana (Kosanović 1988: 130-131).

i pokušaja da pobjegne parobrodom od crvenoarmejaca (dodatno oslabljen tifusom) nadovezuje na neočekivani ponovni prelazak granice. Opet se pisac, sažimajući vrijeme i nanovo rušeći horizont očekivanja, poslužio glasom drugog lika⁷⁰ koji izvještava o Grigorijevom prelasku na stranu crvenih, što povećava informativnost teksta i smanjuje redundancu sistema kao još jedan postupak koji omogućava dalji razvoj sižea Grigorijevim odstupanjem od zadatih obrazaca ponašanja.

Dakle, Šolohov dozvoljava svom povlašćenom junaku da nekoliko puta prelazi granicu, ne zato što je krivac pa zaslužuje kaznu progonstva od obiju zaraćenih strana i ne zato što je slab karakter koji se ne snalazi u vrtlogu istorijskih događaja, ne ni zato što je „neprijatelj naroda“, već zato što se izdvaja svojom dinamičnošću i sposobnošću da kao *obli karakter* dovede u pitanje sve novouspostavljene norme ponašanja i u okviru revolucije i u okviru kontrarevolucije, a što je pisac ovako objašnjavao: „Sudbina Melehova je individualna i ja u njemu nipošto ne pokušavam da oličim srednjačko kozaštvo“ (citirano prema: Nedeljković 1967: 32). Grigorijeva individualnost i složenost oličene su u odstupanju od utvrđene norme, što se, kao što vidimo, potvrđuje u mnogim primjerima njegovog djelovanja, a takođe i u držanju koje otkriva njegov karakter u odnosu na likove koji su mu antipodi. Takav je odnos sa bratom Petrom, sa kojim tokom rata stupa u nekoliko dijaloga koji manifestuju njihovu suprotnost očitovanu kao Petrovo uzorno ponašanje u odnosu na klasifikaciono polje koje nikad ne napušta izgovarajući tokom dijaloga 1918. godine: „Ja se, Griška, neću skitati kao ti“ (knj. 3., str. 22). Nakon toga dolazi do privremenog razlaza među braćom („Idućeg dana Petar je odveo nazad, u Vešensku, polovinu satnije. Preostala mlađarija, pod komandom Grigorijevom, krenu ka Arženovsku“ (ibid.)) koji će se u toku rata opet nalaziti na suprotstavljenim ili istim stranama u ratu, ali koji će od početka do kraja biti konstruisani kao suprotni karakteri. „Da bi bili suprotni, karakteri treba da budu uporedljivi. To ih raščlanjuje na izvesno njima zajedničko jezgro (osnov za poređenje) i na značenjski suprotstavljene elemente“ (Lotman 1976: 327), pa će u slučaju ova dva lika osnov za

⁷⁰ Grigorijev posilni Prohor Aksinju obavještava o njegovoj sudbini, što pisac pripovjedački organizuje u formi izvještaja: „Ubriši se, ubriši, šta tu sliniš? Kažem ti, živ je i zdrav, i da znaš kako se ugojio! Zajedno s njim stupio sam u Novorosijsku u konjičku armiju druga Budonoga, u četrnaestu diviziju. Primi ti naš Grigorije Pantelejevič eskadron, ja sam naravno bio uz njega, pa podemo u maršu do Kijeva. E, devojk, što smo zadali prpu tim Poljacima! Idemo tamo, a Grigorije Pantelejevič veli: 'Sekao sam Nemce, na raznim Austrijancima sam oprobao mač, nisu valjda Poljacima glave tvrde? Čini mi se da će lakše biti seći njih nego svoje – Ruse, šta ti misliš?' – pa mi namiguje, kezi se. Promenio se otkako je stupio u Crvenu armiju, postao je nekako veseo i jednostavan kao konj“ (knj. 4, str. 271-272).

poređenje biti pripadnost istom socijalnom i porodičnom jezgru, kao i nesumnjiva hrabrost koja im obezbjeđuje činoe, dok će se karakterna suprotnost očitovati u Grigorijevoj dinamičnosti, a Petrovoj statičnosti, kao i u Grigorijevom neodustajanju od ideje da je rat besmislen i u Petrovoj životnoj praktičnosti zahvaljujući kojoj na rat gleda kao na priliku da ostvari lični interes:

„Putevi dvojice braće su se razilazili, rat je savijao Grigorija, isisavao rumenilo s lica, bojio ga žutom žuči, on se nije nadao da će dočekati kraj rata, a Petar se brzo i glatko uspinjao, dobio je u jesen šesnaeste godine čin narednika, stekao je, ulizujući se komandiru eskadrona, dva krsta (...) Sam život se osmehivao Petru, i on se u ratu radovao zato što mu je otvarao neobične perspektive“ (knj. 2, str. 55).

Grigorijevo viteštvo duha, koje Petar ne posjeduje (ispostaviće se ni njihov otac u starosti), a koje je u konceptu rata podvrgnuto osudi, najbolje se ogleda u Grigorijevoj spremnosti da se u dijalogu sa ocem – koji hvali Petrovu umješnost u ratu riječima da je *zgodan za domaćinstvo jer je dao džak odijela, konja, šećera* (knj. 3., str. 83) i koji smatra regularnim otimanje od „onih što su prišli crvenima“ – usprotivi podrazumijevajućem pravu na pljačku i da, netipično za ratne okolnosti koje deformišu moralne vrijednosti, uzvikne: „Mani se toga! A ako nećeš – brzo ću te ispratiti odavde! Ja sam kozacima njuške razbijao za to, a moj otac došao da pljačka stanovnike!“ (ibid.). Svaki od ovih prestupa je, kao što vidimo, motivisan urođenom hrabrošću da se suprotstavi, čovječnošću i pravdoljubivošću koje se kao univerzalne ljudske vrijednosti u ratnim okolnostima uvode u minus postupak, zbog čega se potvrđuje da mehanizam nasilja reguliše ponašanje većine ljudi koji u ratu postaju zvijeri. Glavni Šolohovljev junak je jedini koji se protivi silovanju, pljačkanju, koji kažnjava siledžije i pljačkaše bez obzira na to da li su na njegovoj strani u borbi ili ne, koji poštuje hrabrost neprijatelja, jer je i sam hrabar, koji se čojски odnosi prema zatvorenicima zbog čega od svojih biva optužen za „liberalne ideje“ (knj. 3, str. 79), koji ne oprašta dezerterstvo čak i kada je u pitanju njegov otac, ali koji se ne stidi da sebi, Aksinji, Nataliji ili bratu prizna da se umorio od ratovanja i da čezne za zemljom koju želi da obrađuje i koji je zbog svega toga „zastupnik dostojanstva i viteštva“ (Nedeljković 1967: 61) i onaj čiji se „moralni imperativ uzdiže iznad trenutnih klasnih i političkih interesa, braneći u svim prilikama čovekovo dostojanstvo“ (ibid.). To potvrđuje da je on mnogo reljefniji u odnosu na sve druge likove (i revolucionare i kontrarevolucionare) koji ostaju u dozvoljenom semantičkom

polju u kojem se obrazac junaka zasniva na spremnosti da se kazni neprijatelj, ali ne i na odlučnosti da se obračunaju sa zlom u svojim redovima. Glavni junak je na kraju romana svjestan svoje suvišnosti i nemogućnosti ostvarenja *ideje jednakosti* u praksi (što je jedan od stubova nosača boljševizma), a svjestan je i nemogućnosti da mu se oprosti kršenje zabrana, pa u dijalogu sa posilnim Prohorom, pisac u frazeološkoj tački gledišta obezbjeđuje samokarakterizaciju Grigorija Melehova koji, sažimajući svoje ratno iskustvo, zaključuje:

„Belima, njihovoj komandi, ja sam bio tuđin, uvek podozriv. A i kako je moglo biti drukčije? Sin zemljoradnika, nepismen kozak, zar sam ja njihovo društvo? Nisu mi verovali! A posle se isto to desilo i kod crvenih. Nisam ja slep da ne vidim kako su na mene komesar i komunisti u eskadronu gledali. U borbi nisu skidali oči s mene, pazili su na svaki moj korak i zacelo mislili: 'E-e beli gad, kozački oficir da nas nekako prevari'“ (knj. 4, str. 335).

Nakon što je, dakle, demobilisan iz armije crvenih koji mu zbog ustaničkih aktivnosti ne vjeruju, Grigorijeva mučna unutrašnja borba i nepristajanje na to da zauzme stranu, njegova tragičnost i psihološka deformisanost ratom, kao i ravnodušnost koja se potvrđuje u riječima „sve mi je dosadilo, i revolucija i kontrerevolucija“ (knj. 4, str. 327) pošto se kući vratio na zaprežnim kolima koje vuku volovi a ne konji – dostižu vrhunac u odmetništvu sa Fominovom bandom. Poslije otvorenih prijetnji njegovog nekadašnjeg druga iz djetinjstva, sada zeta i istaknutog boljševika koji nikad nije doveo u pitanje boljševičku normu – Mihaila Koševoja, Grigorije postaje bjegunac, odmetnik, žrtva hajki i onaj koji ne pripada nigdje. Njegov tragičan položaj najočigledniji postaje u bandi koja, formirana sa ciljem borbe protiv komunističkih odreda koji su od seljaka prikupljali hranu, nema nikakvih moralnih uzusa, vojne discipline i znanja. Grigorije tako postaje dio svijeta sa margine što se očituje u simbolički naglašenom boravku na ostrvu, gdje odvojen od svijeta, zajedno sa ostalim članovima bande izopšten, „obuzet tugom, gorčinom i mržnjom na samog sebe – na sav taj odvratni život“ (knj. 4, str. 419) zbog pogleda na maloumnika koji je predmet šale shvata da mu tu nije mjesto i da mora pobjeći. Neuspjeli pokušaj bjekstva sa Aksinom koji se završava njenom smrću, zatim njegovo lutanje u teškom psihološkom stanju kada izmučen, polusvjestan i potpuno fizički izmijenjen tumara šumom

nalazeći utočište u zemunici kod bjegunaca od crvenih – trenuci su koji predstavljaju potvrdu surovog pravila strogog kulturnog modela da onaj koji je kršio zabrane mora da strada.

Dakle, Grigorijevo stradanje koje na kraju romana dostiže vrhunac svjedoči o tome da je njegov tragičan kraj bio najavljen već prvim odstupanjem od norme kada se kao mladić protivio nepisanim zakonima kozačkog kulturnog koda, pa zatim i pravilima herojskog i ratničkog modela svijeta koji podrazumijevaju obrazac junaka koji ratuje i živi ne dovodeći u pitanje naređenje pretpostavljenog, kao ni sistem na kojem ideologija počiva – bilo revolucionarna, ili kontrarevolucionarna. Da je pisac, ipak, umjesto pesimističnog izabrao vitalistički prikaz stvarnosti potvrđuje epiloška granica romana na kojoj glavni junak, iako upozoren od strane drugih bjegunaca da treba da sačeka amnestiju⁷¹, još jednom potvrđuje svoju incidentnost u odnosu na izrečene zabrane, pa vođen praiskonskom ljubavlju prema svojoj zemlji i Donu prilazi selu, gleda u kuću u kojoj se rodio „bledeći od radosnog uzbuđenja“ (knj. 4, str. 436):

„Zatim skide pušku i torbicu, izvadi iz nje šivaći pribor, kućine, teglicu sa vazelinom, zbog nečega izbroja metke. Bilo je dvanaest šaržera i dvadeset pet komada rasuto. Kod strme obale led se odvojio. Providna zelena voda pljuskala je i lomila igličast led pored obale. Grigorije baci u vodu pušku, nagan, zatim prosu metke i brižljivo obrisa ruke o skute šinjela“ (ibid.).

Kao što vidimo, onaj koji svojim djelovanjem u okviru strogog kozačkog sociokulturnog koda, kako na individualnom tako i na društvenom planu, preispituje i krši patrijarhalne, običajne i novouspostavljene norme i koji na kraju ratnog romana simbolično u Don baca oružje, a u naručje uzima sina prethodno obrisavši ruke o skute šinjela – junak je koji u funkciji

⁷¹ Neopravdanim nam se čini zaključak Milosava Babovića koji na pitanje *Šta je Grigoriju ostalo od života* odgovara da je ovom junaku povodanj revolucije odnio sve najbliže, a i njega mladog zaljubljenog i srećnog, zbog čega je za njega „život izgubio čar i privlačnost“ i da on „iz osećanja nemoći da živi dalje“ ne želi da sačeka amnestiju (Babović 1968: 250-251). Naime, s obzirom na Grigorijevu praiskonsku vezanost za stepu i zemlju koje se modeluju kao prostori sa naglašenim simboličkim značenjem i kao suština njegovog karaktera i s obzirom na složenost njegovog lika koji i poslije svih stradanja, prkoseći mehanizmu rata koji sve deformiše, stoji na kapiji svoje kuće držeći u naručju sina – jasno je da *motiv djeteta u naručju* na prološkoj (Prokofije i Pantelej) i epiloškoj (Grigorije i Mišatka) granici romana ima funkciju koja otkriva Šolohovljevu stvaralačku filozofiju zasnovanu na prednosti novog života u odnosu na smrt i stradanje. Dakle, princip stvaranja iznad principa razaranja na sintagmatskoj ravni teksta upućuje na to da Grigorijeva tragedija „odnosi duhovnu pobjedu nad prirodnim porazom“ (Rafael 1984: 352), a na paradigmatškoj ravni – na činjenicu da su djela koja govore o ratu zapravo uvijek usmjerena na nadu da ratova više ne bude.

dejtvoaoca potvrđuje ideju da je na primjeru njegove sudbine u Šolohovljevom romanu problematizovan herojski model svijeta i demistifikovana pojednostavljena slika rata i revolucije.

2.2. Pejo V. Grujović – junak-skeptik i kritika patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi

Lalićeva literarna sudnica, u kojoj se vrši rekonstrukcija i dekonstrukcija istorijskih događaja u ratnom i mirnodopskom vremenu i tumači veliki mehanizam civilizacijskog zla u tragičnom sudaru plemenskog čovjeka sa modernim XX vijekom, uslovljena je piščevom stvaralačkom namjerom da demistifikuje kulturološki i revolucionarni kod koji se sastoji kako od novouspostavljenih tj. istorijski nametnutih obrazaca ponašanja, tako i od naslijeđenih arhetipova koji artikulišu urođeni obrazac mišljenja, osjećanja i djelovanja kao rezultat vjekovima taloženog iskustva. U studiji koja istražuje tragove Cvijićeve etnopsihologije u književnim djelima Petar Džadžić konstatuje da „ima pisaca sa dubokim ehom u svome etnosu čiji je doprinos samoanalizi, samopoznavanju i samosvesti etnosa veliki“ (Džadžić 1995: 77) i navodi primjere Njegoša i Andrića koji su svojim djelom doprinijeli otkrivanju mentaliteta određenog podneblja. „Kolektivno nesvjesno“ i „nacionalno nesvjesno“ sadržano je i u Lalićevoj demistifikaciji istorije i mita sa ciljem problematizovanja i kritike koja, osim lica, prikazuje i naličje crnogorskog socio-kulturnog identiteta na primjeru dnevničko-memoarske proze Peja Grujovića u kojoj se on kao povlašćeni junak sučeljava sa neprikosnovenim vrijednostima u cilju preispitivanja kulturoloških i revolucionarnih vrijednosti. Za razliku od Šolohovljevog lika Grigorija Melehova koji je učesnik u događajima, ne i pripovjedač, Lalićev Pejo Grujović se kao učesnik, ali i kao lik-reflektor kreće kroz narativnu stvarnost pa recipijent vidi njegovim očima, što mu obezbjeđuje istaknutu poziciju u tekstu. Povlašćeni položaj pripovjedača i lika skeptika sa olovkom, pored puške, u ruci koji zapisuje i otvoreno sumnja u smisao ratovanja, u istorijske činjenice, kao i u tradicionalno shvaćeno herojstvo obezbjeđuje mu pravo da presiječe granicu, za razliku od ostalih likova koji se, ne sumnjajući u patrijarhalna, običajna i novouspostavljena pravila kolektiva čiji su dio, potčinjavaju strukturi osnovnog nesižejnog tipa i koji pripadaju klasifikaciji i sobom je uspostavljaju. Jedan od onih koji uspostavljaju klasifikaciono polje je Pejov brat

Obro, barjaktar koji je „opsjednut crnogorskom ratnom srećom i nada se da neće omanuti u novim uslovima borbe za opstanak, već će zasijati sjajem stare slave“ (Pižurica 2014: 653) i koji u odnosu na Peja, iako pripadaju istom socijalnom i porodičnom jezgri, predstavlja suprotno viđenje tradicije. „Za razliku od Peja, koji u odnosu na ratnu sreću zauzima ironičnu pa autoironičnu distancu, Obro neprestano računa na nju“ (Pešikan-Ljuštanović 2015: 60). Dakle, „to ih rašlanjuje na izvesno njima zajedničko jezgro (osnov za poređenje) i na značenjski suprotstavljene elemente“ (Lotman 1976: 327), pa će u slučaju ova dva lika od početka biti uočljivo da Obro bezrezervno prihvata tradicijom ustanovljen običaj i da je lišen potrebe za sumnjom. Pejov ironičan stav prema herojskim vrijednostima oličenim u ratnoj slavi prisutan je i u odnosu na brata kojeg vrednuje riječima „vazda bira što je lako i što može da odjekne“ i u odnosu na ostale likove koji djeluju na sličan način, pa stoga „tako uspostavljena ironična distanca kritički senči romantično-nostalgичni sadržaj heroične priče i zastire njene naglašeno tragične deonice“ (Popović 2016: 108).

Nesižejni sistem je prvobitan i zasniva se na patrijarhalnom konceptu koji uspostavlja pravila prostora u kojem se kreće onaj koji se uzda u ratnu sreću, dok kao zatočnik pravde i slobode čeka da gora zazeleni, gledajući sa uzvišenog prostora dolje na drumove. To su okolnosti u kojima živi glavni junak i pripovjedač Pejo Grujović, odnosno to je tip slike svijeta kojim je njegovo ponašanje uslovljeno i struktura na koju se smješta sižejni drugostepeni sloj, konfliktan u odnosu na prvostepeni. „Siže je organski povezan sa slikom sveta, koja daje merilo za to šta će biti događaj a šta njegova varijanta, koja nam ne saopštava ništa novo“ (Lotman 1976: 305), a u herojskom modelu kulture koji njeguje ratni princip djelovanja svako preispitivanje ponašanja kolektiva – što Pejo radi – nosi rizik ogrešenja o normu. Stoga je skepticizam lika-naratora na prološkoj granici *Ratne sreće*, koji se javlja u vidu pesimistično-ironičnog komentara na sopstvenu refleksiju o tome šta je *homo heroicus*, ravan incidentu koji nosi visok nivo sižejnosti, jer on svjesno podvrgava ispitivanju herojski koncept i njegovo ugrožavanje dovodi u vezu sa autoritetom vladara, a to je dozvoljeno samo dinamičnom junaku:

„Svi se slažu, čak i oni dobronamjerni, da je herojski čovjek nestao: samljela ga državna mašina Njegoševa, Danilova, Nikolina, Pašićeva, a i bez toga – ekonomske prilike mu nisu pogodne. Priznajem i ja, nestao je, ali se ipak potajno i tiho u sebi nadam:

kad nam dođe do nevolje, a to će biti brzih dana, on će se ponovo pojaviti i možda će mu, bar zakratko, cijena skočiti“ (*Ratna sreća*, 28).

Ostvarenje nade da *homo heroicus* ipak odolijeva novonastalim okolnostima Pejo vidi u svojim sinovcima Veljku i Ivu, u Tadiji Čemerkiću koji ima funkciju njegoševskog principa djelovanja, a takođe i u Borku Goričiću kojeg „pradjedovska uspomena obavezuje da vazda bude svakom zlu na udaru“ (*Ratna sreća*, str. 316) i za kojeg Pejo kaže da je „zanimljiva varijanta preostalog i već zbunjenog našeg *homo heroica* koji osjeća da je njegovo vrijeme prošlo, ali ne umije da se prilagodi niti pristaje da se odreče postojanja“ (ibid.). Te nove okolnosti, u kojima se plemenski čovjek ne snalazi baš najbolje jer „u međusobnim obračunima i pizmama sva su sredstva bila dopuštena, pa ni špijunaža više nije kužna kao što se prije smatrala“ (ibid.: 314), okosnica su pripovijedanja na planu narativne sadašnjosti, a imaju funkciju da sučeljene sa pozitivnim primjerima prikažu integralnu sliku stvarnosti u kojoj podjednako važnu ulogu igraju i heroji i izdajnici, jer samo tako može biti obezbijedena umjetnička istina zasnovana na epski kompletnoj slici koja nije crno-bijela, jer podvrgava sumnji opravdanost borbe za ideale u ironičnom retoričkom pitanju dinamičnog tipa glavnog junaka-pripovjedača: „Pa i kad se sve to završilo, te smo izašli kao pobjednici – zar smo mnogo bolje prošli? Ne, no nam se i smučilo kad smo vidjeli s kim smo drugovali, za čiju smo se dobit izborili i kakvu smo sreću narodu na vrat nametnuli“ (ibid.). O pripovjedačevoj lupi pod koju stavlja crnogorski sociokulturni kod govorio je i Krsto Pižurica koji zapaža da je „Pejo Grujović od početka ispoljio ironičan odnos prema svijetu koji slika, pa saopštava da se busanje u prsa i kočopernost bratstva zasniva na svakodnevnim manifestacijama postojanja, na prvačenju u pljačkašim pohodima (...) na komandovanju bilo koje vrste“ (Pižurica 2014: 660). Takav postupak potvrđuje Lalićevu stvaralačku namjeru da u dijalogu sa istorijom prevrednuje revolucionarne vrijednosti kako bi obezbijedio put do književne istine o kulturi koju su osim primjera čojstva i junaštva obilježile i domaća nesloga, izdaja i istraga. Primjer oneobičavanja herojskog modela svijeta nalazi se u Pejovom svjedočenju kako žene reaguju na akciju protiv okupatora, na koju su Italijani odgovorili paljenjem sela:

„Bježe žene s kolijevkama na ramenima, s dječurlijom oko sebe, sa zavežljajima i kotličima i starice s kravicama prekrivenim ponjavama. Zastale su na raskršću da predahnu i da se osvrnu, vidješe mladiće pod oružjem i počеше da proklinju:

'Ko ovo barnu, barnula ga sveta Bogorodica u džigericu!'

'Vi ste ovo zamutili ćuberani, ćubnulo vas u vrh glave!' (...)

'Ubio ih sveti Ilija, ka i što će, prije no dođe – šta učiniše manitaći od naroda'“ (*Zatočnici*, 136).

Kakofonija u formi narodne kletve uspostavlja konflikt u odnosu na uzvišeni glas tradicije, koji navodi Peja na misao: „nijesu to naše Crnogorke, ni dao bog!“ (ibid.), a onda i na zaključak da je u sudaru plemenskog čovjeka sa modernim dobom, kao posljedica miješanja sa drugim kulturama došlo do izmjene patrijarhalnih obrazaca ponašanja: „Naučili su i naši štošta, pa i žene. Naučili su, prije svega, da sopstveni interes stave ispred opšteg“ (ibid.: 137). Dakle, Grujović s gorčinom posmatra „heroično vreme na raskrsnici, na zaokretu i zalasku; prelaz iz nepismenosti i viteškog siromaštva u lakejsku udobnost, iz sirotinjskog slobodarstva u doušničku neslobodu“ (Popović 2016: 104).

Iako nošen krilima tradicije diže ustanak u porobljenoj Evropi, iako sa pjesmom odlazi u rat, iako smatra za sramotu ako nema poginulih, zbog čega jedno poglavlje koje govori o žrtvama paradokslano nosi optimističan naslov „Najzad mrtvi i ranjeni“, savremeni crnogorski *homo heroicus* se, kao što to vidimo na planu narativne sadašnjosti, sučeljava sa ugroženošću vrijednosti na kojima njegov model svijeta počiva, zbog čega lik-pripovjedač, koji je incidentno na prološkoj granici izrekao sud da je „*homo heroicus*“ samljela državna mašina“ i koji je ostavio nadu da će nove ratne okolnosti pokazati da je taj tip čovjeka opstao, pri kraju tetralogije pesimistično, i jednako incidentno, zaključuje da je nada, ipak, bila uzaludna jer uviđa:

„...kako vrijeme, to jest ljudi, od ponosnog plemenskog čovjeka, pa i lijepih primjera *homo heroicus* lako naprave čovječuljka ili bogalja, pijanicu, sprdnju, krpu. Za taj posao neophodni su aparati za proizvodnju kukakvica: partija, služba, organizacija, ili država. Plemenski čovjek se nije snašao pred tom vrstom karakondžula – protiv njih mu njegovo oružje, hrabrost hvaljena i prehvaljena, više nije moglo pomoći“ (*Gledajući dolje na drumove*, 352).

S obzirom na to da je kraj teksta, pored početka, naročito semantički opterećeno mjesto, jer „ne svedoči samo o završetku nekog sižea, nego i o konstrukciji sveta u celini“ (Lotman 1976: 286) ovakav kompozicioni prsten, ako imamo u vidu cjelokupan siže sva četiri romana tetralogije, ukazuje na tragičnu koncepciju koja se ogleda u degradaciji herojskih vrijednosti izazvanoj mehanizmom nasilja – univerzalnim za svaki rat, svaki prostor i svako vrijeme, i zasnovanim na propadanju kategorije dobra u korist kategorije zla.

Oslanjajući se na uspostavljenu pripovjedačku situaciju koja razdvaja prostorno-vremensku organizaciju teksta na dva plana, u nastavku ćemo se pozabaviti Pejovim premještanjem preko granice semantičkog polja u narativnoj prošlosti koju problematizuje iz pozicije narativne sadašnjosti, kao i njegovim kršenjem zabrana koje izriče tip slike svijeta u koji ga je autor smjestio želeći da problematizuje revolucionarne i herojske vrijednosti. U više navrata pisac je govorio o strukturnoj organizaciji ratne tetralogije naglašavajući potrebu usložnjavanja prostora i vremena radi stvaranja slike svijeta u kojoj će neprikosnovene herojske vrijednosti biti demistifikovane u širokom epskom prikazu dva vremena, iz tačke gledišta lika – učesnika više ratova i dinamičnog junaka:

„Pošto sam se godinama bavio sukobima koji su se kod nas događali – od 1941. do 1945. godine, borbom partizana i njihovih protivnika, rodoljuba s jedne strane a fašističkih plaćenika s one druge, revolucije i kontrarevolucije – zaželio sam da u prošlosti potražim i otkrijem korijen tih sukoba. Jedan dio misli o tome, više sumnji nego otkrića, skiciran je u 'Ratnoj sreći'. Ta knjiga, dakle, treba da bude i početak jednog umjetničkog obračunavanja sa bližom prošlošću (...) Peja sam uzeo kao predstavnika generacije kojoj je bilo palo u dio da poslije borbe s despotizmom kralja Nikole i poslije teških ratova, vidi ostvarenje svog ideala i da se razočara u to ostvarenje. Poslije takvih iskustava, ljudi postaju nepovjerljivi prema svakom zanosu, a meni je zbog nečega bio potreban jedan od onih što sumnjaju“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 87-89).

Dakle, pisac je svjesno izabrao „jednog od onih što sumnjaju“, onog koji u odnosu na klasifikaciono polje označeno odsustvom sumnje postupa kao junak-dejstvovalac i onog koji dovodi u pitanje ideale kojima je svojim djelovanjem dopriniosio, što ga svrstava u dinamičan tip

junaka koji učestvuje u radnjama koje drugima nijesu dozvoljene. Naime, već u prvom vraćanju u prošlost (roman *Ratna sreća*) kada lik-narator pripovijeda o svojem članstvu u Klubu univerzitetske omladine, jasna je njegova dinamična funkcija – spremnost da se suprotstavi apsolutizmu knjaza Nikole zbog čega postaje žrtva hajki i proganjanja od strane režima u Crnoj Gori, ali je očigledna i njegova spremnost da preispita ideale za koje se borio suočen sa licemjerjem režima u Srbiji i razočaranjem u njih, što ga čini dvostrukim krivcem i onim koji ne pripada ni jednoj strani. Klub univerzitetske omladine funkcioniše po principu stroge uređenosti koja nameće obavezu stradanja u ime tuđih ideala i odricanje od svega ličnog (bilo ličnog mišljenja ili sumnje u opravdanost ideja, bilo ličnog zadovoljstva) u korist kolektivnog, a Pejovo zaljublјivanje u Lastu, a onda i nepristajanje na to da zauzme stranu kada su počele podjele u Klubu – funkcije su koje ukazuju na odstupanje od zadatih pravila klubaške zajednice, zbog čega nastupa kazna u skladu sa prestupom: „Nazvali su me 'umjerenjak', pa 'bezbojan', pa 'otpadnik', 'neutralac', 'tuto', 'njutro', pa i gorim imenima, ali ja se više ne priklonih ni jednima ni drugima“ (*Ratna sreća*, 295). Kritičko preispitivanje pojava koje potvrđuju da su klubaši bili samo sredstvo u rukama tuđih interesa nastavlja se pripovijedanjem o tome kako je, zajedno sa ostalim članovima Kluba, postao izgnanik iz obje države, one rođene koja ga je proglasila neprijateljem zbog čega postaje žrtva hajki, ali i one za čije je interese stupio u klubaško djelovanje, zbog čega iz pozicije ostarjelog skeptika i zauzimajući polemičku distancu u odnosu na neslavni kraj svojih klubaških aktivnosti zaključuje: „Pustili su Nikoline buzdovane da se izbjesne i do kraja osramote, pa ako pri tome platimo glavama – za radikale i njihovu koncepciju ujedinjenja utoliko bolje“ (ibid.: 301).

Glavni junak i lik-pripovjedač protjeran i progonjen iz Crne Gore i Srbije kreće se u nastavku prostorom Turske (roman *Zatočnici*), pa postaje jasno da se taj novi prostor, strani u odnosu na obje domovine, organizuje tako da dobija neprostorne karakteristike jer u njemu junak-dejstvovalac i onaj koji je prelazio granicu dozvoljenog čeka „da plati čaprom“ „u ime viših državnih interesa“, dok čini još jedan prekršaj u odnosu na patrijarhalni kulturni kod iz kojeg dolazi – stupa u vezu sa Jermenkom. S obzirom na funkcije dejstvovaoca koje omogućavaju učestvovanje u radnjama koje drugima nijesu dozvoljene, pa samim tim omogućavaju i donošenje vrednosnih sudova koji nijesu tipični, kao i s obzirom na organizaciju koju uspostavlja pripovjedačka situacija u prvom licu – prostor na kojem se dešava hajka

vrednuje se iz tačke gledišta lika-pripovjedača i dinamičnog junaka Peja kao prijateljski, suprotno kulturološkoj tradiciji i običaju da uz pridjev „turski“ ide negativna konotacija: „To izgleda nevjerovatno, za našu državnost i slobodu ne baš pohvalno, ali je tako: u tuđoj zemlji, i to baš u Turskoj, iz koje su nas dugo tukli talasi nasilja, našao sam malo zavjetrine da se odmorim od progona (...) opasnost je dolazila s naših strana, od samodršca sa Cetinja ili od njegovih protivnika, a nikako od Turaka“ (*Zatočnici*, str. 6). Iz toga proizilazi zaključak da u Lalićevoj tetralogiji ima elemenata romana o apatridu, čija semantika simbolizuje sudbinu junaka koji narušava red klasifikacionog polja koje uspostavljaju vladari i sistem koji oni predstavljaju (bilo kao predstavnici jedne ili druge dinastije – svaka funkcioniše na principu strogih zabrana i ograničenja uspostavljajući model svijeta u kojem je pojedinac sredstvo čijim se djelovanjem ostvaruju viši interesi). Kazna koja se sprovodi u vidu hajki i progonstva za junaka stiže kao razočaranje koje nastupa kao posljedica radnji u kojima je samo njemu kao dinamičnom liku dozvoljeno da učestvuje. Dakle, nijesmo vidjeli druge članove Kluba, koji takođe dijele sudbinu izgnanika, da se kaju zbog naivnog stradanja, ali zato, u skladu sa povlašćenim položajem junaka dejstvovaoca, Pejo dolazi do neočekivanog zaključka: „...onda smo mi, crnogorski univerzitetski omladinci i klubaši, bili u nepravu – jedna za modom zalutala grupica đaka iz sitnih porodica, koju su Pašići i Protići iskoristili za svoje trenutne interese i koja je poslije toga žrtvovana... Tako sam stigao do kajanja“ (*Zatočnici*, str. 17). Kao što vidimo, razaranje dogme iznutra i dileme od strane onoga koji je doprinio svojim djelovanjem ostvarenju klubaških ideja naglašavaju kritičku svijest glavnog junaka koja će dolaziti do izražaja i u novim okolnostima u koje ga pisac smješta. Naime, Pejo će, pomilovan od crnogorskih vlasti u skladu sa istorijskim potrebama, ubrzo nastaviti u drugoj knjizi tetralogije da krstari prostorom Crne Gore i Balkana učestvujući u balkanskim ratovima i u pohodu na Skadar i potvrđujući tako svoju pripadnost herojskom modelu svijeta u odnosu na koji ima i afirmativan i kritički stav. Za razliku od Šolohovljevog Grigorija koji nekoliko puta prelazi granicu *crveni-bijeli*, Lalićevom junaku u skladu sa strogošću kulturnog modela kojem pripada to nije dozvoljeno, on ne prelazi granicu *klubaši-zelenaši*, ili *revolucionari-kontrarevolucionari*, ali će do kraja (tetralogije, ne samo romana *Zatočnici*) kao aktivni učesnik i svjedok događaja u ratovima ostati privržen ideji revolucije i kritičar svih pojava iz narativne prošlosti koje ugrožavaju *homo heroicusa* i koje su rezultirale urušavanjem herojskih vrijednosti – i u tome je njegova funkcija dejstvovaoca.

Granica koju Pejo prelazi odnosi se, dakle, na preispitivački odnos prema herojskim i revolucionarnim vrijednostima za koje vidi da su ugrožene pojavama kao što su izdaja, istrage i podjele. Da ima istaknutu poziciju „onoga koji sumnja“ pisac potvrđuje dodjeljujući mu ulogu u vojsci koja se, pored ratovanja u kojem svi učestvuju, odnosi na funkciju koja je samo njemu namijenjena, a to je da postane ratni dopisnik i da po naređenju komandanta „bije neprijatelje na papiru“ kao što ih on „bije po planini“ (*Zatočnici*, str. 121). Motiv pisanja, koje predstavlja ideografsko središte cijele tetralogije, najavljeno već na početku kao pripovjedačeva ispovijest u formi dnevničko-memoarske proze, ima naglašeno simboličko značenje, a to je otklon od zaborava koji je problematizovan u piščevoj implicitnoj kritici *pisanja po naređenju* i o samo jednoj strani rata. Lalićev pripovjedač, dosljedan piščevoj stvaralačkoj namjeri, akcentuje da rat osim lica ima i naličje, sadržano u stradanju običnih ljudi:

„Tako sam postao dopisnik 'Glasa Crnogorca' i zaista sam napisao nekih desetak izvještaja od kojih jedva ako je pola štampano, i to uvijek sa skraćenjima (...) Pisao sam o našim borbama (...) ali nijesam ništa rekao o vuči topova uz satiraće, o smrzavanjima u planini, ni kako sam poslije juriša gledao naše i njihove ginjenike i ranjene izmiješane, izmirene, i žalio ih jedne i druge. Te se bitke manje pominju – kao da su u njima ginula samo pastorčad domovine“ (*Zatočnici*, str. 121).

U skladu sa funkcijom junaka dejstvovaoca Pejo omogućava razvoj sižea u svojoj dnevničko-memoarskoj polemici sa istorijom i sa mitom u kojoj problematizuje sva ta stradanja koja istorija i mit ne pominju kako ne bi ugrozili herojsku sliku svijeta zasnovanu na obavezi da se u rat ide sa radošću umiranja i da se ne dovode u pitanje običajem uspostavljena pravila koja regulišu obrazac ponašanja junaka. Crno-bijela slika revolucije i rata koja je često banalna podrazumijeva upravo ono što je od Peja tražio komandant, a to je da se govori o borbi, bez opisa svakodnevnih situacija gladi, umora, očaja i vrlo često uzaludnog stradanja zbog pogrešne strategije pretpostavljenih⁷². Na motivu pisanja i na ideji književnosti koja ima ulogu literarne sudnice zasniva se i komentar lika-pripovjedača u trećoj knjizi tetralogije, koji, sjećajući se scena stradanja u „albanskoj golgoti“ i komentarišući da je „o tome napisano nekoliko tužnih knjiga,

⁷² Mihailo Lalić je više puta takvu tahniku blisku socrealizmu kritikovao, a o tome svjedoči njegova dnevnička proza, kao i razgovori koje je imao sa novinarima na temu književnosti.

ima i stihova“ (*Dokle gora zazeleni*, str. 214), provokativno konstatuje: „moglo bi se zaplakati i nad time kako se niko od pisaca, novinara, publicista ne upita: je li se to moglo drukčije, i ko je kriv?“ (ibid.). Ovako incidentan stav literarnog subjekta prema angažovanoj književnosti, u kojem je ujedno sadržana eksplicitna poetika druge stvaralačke faze Mihaila Lalića, objašnjava književni postupak kojim je najavio da mu je potreban „junak koji sumnja“, jer samo dinamičan junak navedeni oštar komentar može da završi riječima u kojim kritiku prenosi na stvarnost: „Ne samo plitki rodoljubi, zaslijepljeni pobjednici i pjesnici nazdravičari, no se ne sjećam da je iko postavio to pitanje. Republikanci, socijalisti i osorni komunisti – kao da su svi čuvali da ne povrijede legendu o Baji i njegovoj nepogrešivosti“ (ibid.).

Zbog suočavanja sa nizom primjera u kojima se pokazuje da je ratno stradanje crnogorskih heroja, „vječnih zatočnika pravde i slobode“, vrlo često uzaludno kod Peja nastupaju periodi ravnodušnosti koja se, kao netipčna za herojski model djelovanja i mišljenja i udružena za kritičkim odnosom prema okolnostima u kojima se nalazi, u trećoj knjizi tetralogije manifestuje kao „propadanje vrijednosti – gubitak cilja, smisla i volje da se živi“ (*Dokle gora zazeleni*, str. 9), čega junak postaje svjestan kao „vitez-lutalica“ (ibid.), tj. onaj koji je, bez obzira na svoju nesumnjivu ratnu hrabrost i doprinos u borbama za slobodu, ostao tuđin svima. „Pejova lična usamljenost i izdvojenost uslovljena je pozicijom modernog junaka, koji sagledava vrednosnu krizu vlastite zajednice, ali ostaje tragično (pa i tragikomično) vezan za nju“ (Pešikan-Ljuštanović 2015: 61). Osjećaj nepripadnosti, kao motiv koji otvara treću knjigu, nadovezuje se na komentar pripovjedača u drugoj knjizi, koji potvrđuje da su otuđenost i odbačenost zbog neuklapanja prisutne i na individualnom planu. Naime, to se otkriva u odnosu koji Pejo ima sa svojom porodicom i bratsvenicima, a koji uspostavljaju primarno nesižejno polje u odnosu na koje se razvio konflikt već prvim odlazenjem iz sela, obrazovanjem i lutanjem po svijetu, a zatim i stupanjem u vezu sa ženom iz druge kulture tokom njegovog prvog boravka u Turskoj:

„Ja sam takođe za mnoge od njih predstavljao neprihvatljiv oblik otpadništva i znak rasula plemenskog društva, jer – ne samo što sam prošao kroz druge škole i po glavi preturio drukčije misli, no se ubrzo pročulo da sam se oženio Jermenkom iz Carigrada. Da je bar Grkinja nekako bi mi oprostili, ali ovako – propala stvar!... Kritika je nešto ublažena kad se doznalo da su i Jermeni nekakvi hrišćani, i da nijesu katolici, ali se onda

prisjetiše da sam prekršio običajno pravo time što sam 'preskočio' stariju braću te se prije njih oženio. Otada su me držali za stranca kojeg treba nasamariti kad god se pruži prilika“ (*Zatočnici*, str. 223).

Dakle, žene sa kojima je Pejo imao ljubavne veze, Beograđanka Lasta, pa Jermenka Nina Karelska, pa zatim solunska Jevrejka Elpida koja se modeluje kao Lastina duša, nijesu prikazane kao psihološki definisani likovi, već kao epizodne ličnosti koje imaju funkciju karakterizacije glavnog junaka čija sklonost incidentu se manifestuje i kao kršenje običajnog i patrijarhalnog pravila da se žena bira jednom i to iz plemenski iste zajednice (a one sve tri dolaze iz crnogorskih zajednica, sa prostora Srbije, Turske i Grčke). Pejo je prekršio i pravilo obaveze obezbjeđivanja potomstva koje se u patrijarhalnom konceptu smatra čuvarem tradicije. Nada da je postao otac ostvaruje se u vijesti da je Nina rodila dijete, ali se ukida njegovim neuspjelim pokušajima da im u opštem haosu rata uđe u trag, što simbolizuje deformisanost vremena u kojem ljudi postaju tragične žrtve istorijski složenih vremena i u kojem je kategorija ljubavi u okolnostima složenog mehanizma nasilja ukinuta. Junakov komentar „U nekim našim drušinama, u većini, zaista je bilo zabranjeno ukrštati kompleks što se zove 'ljubav za slobodu' sa običnom ili neobičnom ljubavlju za ženu“ otkriva suštinu po kojoj crnogorski ratnički model svijeta funkcioniše, pa je to i objašnjenje nedovoljno razvijenog motiva ljubavi u tetralogiji čija dijegeza podražava crnogorsku stvarnost i istoriju.

U trećem romanu Lalićeve ratne tetralogije dolazi do zaoštrenog polemičkog odnosa prema istoriji, pa se u narativnoj prošlosti problematizuje vijest o atentatu na Franca Ferdinanda koja Peja zatiče u Carigradu i koju mu, shodno ograničenoj tački gledišta u homodijegetičkoj pripovjedačkoj situaciji, saopštava Niko Hajduković pošto je o tome čuo u kafani, nakon čega se parobrodom zajedno upućuju prema Crnoj Gori. Junakovo nepripadanje masi neposredno prije polaska sa Nikom na put potvrdio je događaji koji ga smješta u poziciju u kojoj on bira da se ne gura za izlaznu vizu kako bi sa ostalima došao „do svoje plemenske jedinice“, jer mu se „nije baš žurilo u veliko gomilanje gdje čovjeka stegnu u presu poslušnosti“ (*Dokle gora zazeleni*, 37), poslije čega slijedi komentar koji ima simboličnu ulogu „samootkrivanja“ okolnosti u kojima Pejo Grujović djeluje kao incidentni junak. Naime, bez obzira na svoju nesumnjivu ratnu hrabrost, on, isto kao i Grigorije Melehov, ne učestvuje rado u ratnim okršajima, a dovoljno je

hrabar da to u patrijarhalnom modelu kulture glasno kaže. Dakle, on ne njeguje ratnički način mišljenja koje se zasniva na uvjerenju da je prolivanje krvi opravdano i koje strogo kažnjava one koji svojim aktivnostima otkrivaju naličje historijskih sukoba – da je čovjek žrtva besomučnog nasilja. Pejova oštra kritika, ogorčenost, pa zatim i ravnodušnost, kao i nenalaženje smisla u ratovima u herojskom modelu svijeta funkcije su koje predstavljaju odstupanje od norme, čega je junak svjestan i što u svojoj samoanalizi ovako tumači:

„Malo je reći da sam ne-vojn timer po prirodi, jer to se za mnoge nepopravljive neposlušnike, natmurene crnogorske individualce i asije može reći, ali ja sam bio i ostao nešto gore: obični ne-borac i sažaljivko, ejlukdžija kako kažu Turci, koji se pokaje i kad zmiju na putu ubije. Da sam rođen u drugo vrijeme, a ne u 'eri ratova i revolucija', možda bi me nazvali 'evlija' – sveti čovjek, dobri čovjek, i možda bi me uvažavali (...) Pušku koja je, moglo bi se reći, glavni simbol našeg ponosnog vijeka, ili bar njegove prve polovine, ja ni prije nijesam volio da nosim, niti sam umio da se njome zorim – činilo mi se da je ružna sprava i da mi vazda krivo stoji, i da se to vidi izdaleka“ (*Dokle gora zazeleni*, 37).

Kao što vidimo, glavni junak Lalićeve tetralogije modeluje se kao neko ko se ne uklapa u pravila ere u kojoj živi, čije su moralne vrijednosti regulator njegovog ponašanja, a koje upravljaju i njegovom polemikom sa historijom i sa onim što je historija krivotvorila, što se, nadovezano na siže prethodna dva romana, sad nastavlja pozivanjem na dnevničke zapise iz 1914. godine koje je vodio kao učesnik borbi na Grahovu po dolasku iz Turske. Postupak dokumentarne montaže, koja se ostvaruje umetanjem ne samo dnevničke proze samog junaka nego i drugih dokumenata u vidu arhivske i historijske građe u nastavku romana, stvara iluziju istinitosti kod čitaoca i potvrđuje Pejovu funkciju dinamičnog junaka, „čas voljn timer, čas nevoljn timer učesnika događaja“ (ibid.: 163), ali konstantno kritički nastrojen timer u borbi koju vodi sa olovkom u ruci, tako se suprotstavljajući sili onih koji računaju na zaborav, jer su „veliki napor naroda, lišen timer pomoći saveznika, sramotno prećutali historičari po naređenju velikaša iz Beograda“ (ibid.: 162). Dakle, timer motiv Pejove olovke u borbi protiv zaborava ima simboličku funkciju koja je ostvarenje eksplicitno saopštene stvaralačke namjere na početku romana gdje se problematizuje ideja literarne sudnice. U vezi sa tim, Radomir Ivanović u studiji „Enigme i paradigme u djelu Mihaila Lalića“ koja se, između ostalog, bavi odnosom između historije,

stvarnosti i umjetnosti u romanima posvećenim Velikom ratu razmatra pitanje rezultata istorijske, naučne, umjetničke i publicističke produkcije koja se bavi temom Prvog svjetskog rata i kaže da je došlo do neočekivane destrukcije tri mita – *istinitosti, provjervljivosti i ponovljivosti*. Razoren je mit da istoriju pišu pobjednici, pa je prisutan sve veći broj revizija životnih, istorijskih, naučnih i umjetničkih istina o ratu, zatim je razaran i drugi mit o katalogu civilizacijskih vrijednosti koji je pretvaran u katalog zala (kolonijalizam, reifikacija, globalizacija, genocid, lažna demokratija, prividni progres...), a onda i mit o istoriji kao učiteljici života, te su Lalić, Šolohov i Ćosić u svojim djelima potvrdili nastojanje da prođu kroz naslage pretjerane apologije, negacije ili revizije i da predstave iskonski čista jezgra istine (Ivanović 2016: 189). Ovako složen zadatak koji uključuje demitologizaciju stvarnosti i istorije, ali i mita, mogu da ostvare samo oni junaci kojima je dozvoljeno da učestvuju u radnjama koje drugima nijesu dozvoljene, tj. oni tipovi junaka koji svojim djelovanjem omogućavaju razvoj sižea i koji prelaze u zabranjeno semantičko polje. Pejo Grujović je, kao što vidimo, i u trećoj knjizi tetralogije ostao neko ko u polemici sa istorijom i sa mitom – a na osnovu sopstvenog iskustva koje poslije Grahova stiže na putu do Soluna, kao i u događajima koji otkrivaju tragičnost albanske golgote – dovodi u pitanje neprikosnovene vrijednosti istorije i mita, ko krši patrijarhalna, običajna i ratom novouspostavljena pravila i ko tako zaslužuje status dinamičnog junaka, čije funkcije dejstvovaoca se potvrđuju u radnjama zapisivanja onoga o čemu je zabranjeno pričati.

„Gledajući dolje na drumove“ je povlašćeni hronotop u kojem se Pejo Grujović u četvrtom romanu tetralogije kreće u grupi crnogorskih komita, gdje prostor brda i planina dobija dodatna simbolička značenja uzvišenosti Mrzanovih ratnika, malobrojnih i golorukih, ali onih koji ne pristaju da se pokore okupatoru i na saradnju sa njim. U vezi sa takvim okvirom pripovijedanja narativnu prošlost u romanu otvara poglavlje „Tajanstvena sila Mrzan“ čija retorika naslova upućuje na simboliku otpora, što je najavljeno i u autopoetičkom komentaru na početku poglavlja u kojem pripovjedač ističe svoju ulogu koja se ne sastoji u tome da bude „izlapjeli *laudator temporis acti*“ (*Gledajući dolje na drumove*, 69), odnosno onaj koji iz pozicije naratora, učesnika i svjedoka događaja hvali vremena, već „ljude što su se oduprli, ili što su dalje vidjeli“ (ibid.). Iz tačke gledišta ostarjelog skeptika koji je prošao nekoliko ratova „Grujović s gorčinom posmatra kako svet ostaje na sredokraći između postojanosti starog i labavosti novog“

(Popović 2016: 103), pa u skladu sa namjerom da se hvale „ljudi što su se oduprli“ on pripovijeda o tome kako se tokom 1916-1918. u malobrojnoj grupi komita, bježeći od organizovanih hajki potpomognutih domaćim saradnicima neprijatelja, kretao crnogorskim prostorom, koji se u ovom romanu modeluje osim kao povlašćeni, još i kao prostor progonjenih, gladnih, bolešću izmučenih boraca čiji je motiv praiskonski inat. Smještajući junaka u hronotop u kojem „kud god kreneš – za tobom potjera, pred tobom zasjeda, lijevo i desno goneći odredi, a povrhu svega špijunaža“ (ibid.: 234), pisac obezbjeđuje okolnosti u kojima se osim sa ljudskim neprijateljem Pejo suočava i sa drugim okolnostima, koje nastupaju u vidu gladi, bolesti, iscrpljenosti i u vidu njima izazvanog polusvjesnog stanja u kojem elementi fantastike izmiješani sa stvarnošću odražavaju integralnu sliku svijeta u kojoj u somnambulnom stanju vidi: „ružne maske, ogromne glave životinjske, predsjedničke i žandarske, s cilindrima, s rogovima, sa šljemovima i vatrogasnim perjanicama nailaze u talasima sa zastavama od prljavih krpetina sa nasilničkim simbolima, s vješticama na metlama, s igračkama, cigankama, crnkinjama golih trbuha“ (ibid.: 256). Prateći razvoj glavnog junaka na planu narativne prošlosti, uviđamo da je on od onog mladića sklonog revolucionarnom protivljenju apsolutizmu vladara, a zatim jednako revolucionarnom okretanju protiv klubaskih ideala za koje je stradao (1905-1910) prošao dug put označen učestvovanjem u ratovima (1910-1916), da je gonjen ratnom stihijom obilazio mnogo širi prostor od crnogorskog stičući tako dragocjeno životno iskustvo da stvari pogleda i sa strane, i da je na kraju puta kao učesnik komitskog pokreta otpora (1916-1918) znatno izmijenjen, ali konstantno incidentan u sumnji da li je rat opravdan. Dijalog sa Lazarem u kojem se Pejo prisjeća nezaboravne muke iz djetinstva, kako je jednom ostavio crnu zmiju da pustoši ptičje gnijezdo koje nije mogao braniti problematizuje njegove duboke sumnje u opravdanost komitovanja, a istovremeno je znak viteškog odnosa prema ljudskim vrijednostima koje rat deformiše: „...kad me Švaba potjera odnekle, čini mi se da vučem za sobom tu nešto drukčiju zmijurinu s repovima, s kamdžijama i bajonetima, na čobančad i na djecu sela i katuna iz kojih bježim ili gdje me nevolja nagna da se branim“. Drugi likovi, statični i dio klasifikacionog polja, nemaju takav odnos prema svom ratnom djelovanju, što se očituje i u Lazrevom stavu prema Peju, da je „rezervisan kao Hamlet i da maniše akciji kao Vladika Danilo“.

Ovakva koncepcija lika ukazuje na ono što je Krsto Pižurica, sa čijim sudom se slažemo, primijetio: „od Peja Grujovića Lalić je napravio intelektualca visokog ranga i evropske

naobrazbe. U tom smislu on je vrh Lalićeve proze. Dejstvjuće ličnosti Pejova profila Lalićeva literatura nema“ (Pižurica 2014: 657). Dakle, Pejo Grujović, kao dinamičan junak koji se ne boji da se suprotstavi i koji je, kako ga je sam pisac objašnjavao, „čitalac Bakunjin, drug nacionalnih revolucionara, blizak komunističkom pokretu iako ima smjelosti da se suprotstavi pa i da osudi poneke postupke ili ljude toga revolucionarnog pokreta“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, 368) predstavlja pogodan tip junaka za literarni obračun sa istorijom i sa stvarnošću, što ga čini incidentnim u vremenu kada, kako pisac povodom umjetničke istine koja nije prosta faktografija kaže, „neki ne žele istinu, jer ona nije poželjna za one koji hoće da zabašure stvari, da o sebi pokažu drukčiju 'istinu'“ (ibid.: 424).

IV DEHUMANIZUJUĆI SISTEM CIVILIZACIJSKOG ZLA

1. Filozofija zla u kontekstu ratne tematike

Tumačenje zla kao književnog fenomena naslanja se na mnoge oblasti čija su predmetnost etičke i estetičke kategorije, kao i na one čije središnje mjesto zauzima čovjek i filozofija egzistencijalnog. Odgovor na pitanja *šta je zlo, koje mu je porijeklo, čemu je suprotstavljeno i kako se ostvaruje* može se naći u osnovi mitologije, istorije, filozofije, teologije, antropologije, psihologije, sociologije, umjetnosti i književnosti, kao i u njihovoj korelaciji. Filozofske ideje o prirodi zla predmet su velikog broja rasprava koje ga smještaju u različite koncepte – metafizičke, političke, etičke i estetičke, pa je tako na primjer Sokrat zlo posmatrao u konceptu etičkog i kao objekat neznanja, dok su Platon i Aristotel svoje učenje zasnivali na opštem nivou (države i politike), a epikurejci i stoičari „smatraju da zlo nije ni metafizički ni politički, već isključivo etički problem“ (Sekulović 2010: 96). Laš Svensen u knjizi „Filozofija zla“⁷³ govori o opoziciji Dobro i Zlo, pri čemu tvrdi da su to „odnosni pojmovi – nešto što je dobro ili zlo u odnosu na nešto drugo, ne samo po sebi. Zlo nije supstanca, stvar, već osobina stvari, događaja i postupaka. Zlo nije nešto određeno ili dobro omeđeno, i nema suštinu“ (Svensen 2001: 26). Dakle, zlo je širok pojam suprotstavljen kategoriji dobra i posmatra se u toj opoziciji od početka dualističke misli, pri čemu se pojavljuje u vidu različitih fenomena, kao što su „bolest, prirodne katastrofe, smrt, rat, genocid, terorizam, trgovina drogom, ropstvo, zlostavljanje, nasilje nad decom“ (ibid.). Karl Jung je, insistirajući na *dvostruko* shvaćenoj ličnosti, zlo vezivao za čovjekov propust da se susretne sa svojom Sjenkom⁷⁴ koja je tamna strana ličnosti i suprotnost

⁷³ Svensen na početku knjige najavljuje da postoje četiri tradicionalna objašnjenja porijekla zla: 1. neka zla natprirodna sila zavodi ljude, 2. ljudi su po svojoj prirodi predodređeni za određeni tip ponašanja koji možemo nazvati zlim, 3. na formiranje ljudi u smislu vršenja zlodjela utiče okolina i 4. ljudi su slobodni da biraju da li će djelovati u skladu sa zlom (Svensen 2006: 13). Za naše istraživanje Lalićevih i Šolohovljevih likova od koristi će nam biti naročito drugo, treće i četvrto objašnjenje.

⁷⁴ „Senka je čuvena po mnogim poznatim imenima: *primitivno ja, mračan blizanac, dvostruka ličnost, potisnuto ja, alter-ego* i sl. Kada se suočimo sa našom mračnom stranom, koristimo metafore da opišemo te susrete sa

Egu i Personi, ali sastavni i prirodni dio ličnosti. Vidimo da je ono u čemu je saglasna većina oblasti čija je predmetnost priroda zla, a o čemu nam svjedoči i sama literatura i njen lajtmotiv praiskonske borbe dviju kosmičkih sila – dobra i zla, tj. svjetlosti i tame, to da se zlo ne javlja i ne može se posmatrati usamljeno i izolovano, već dijalektički i u korelaciji sa drugim fenomenima života kao što su dobro, lijepo i moralno, jer svijet teži ravnoteži koja se zasniva na binarnim kategorijama, budući da su „antropološke oznake zla uobličene kroz pojmove dobro, zlo, ljubav, mržnja, sreća kao bezvremene kategorije, u stvari, one singularne tačke na kojima egzistira i sam život“ (Striković 2010: 10).

Složenost prirode zla i njegova povezanost sa drugim životnim fenomenima čine ga zanimljivim umjetničkim motivom, o čemu svjedoče brojna djela svjetske književnosti, od grčkih mitova do savremene književnosti, u kojima se problematizuje zlo, njegovo porijeklo i pitanje da li dolazi od čovjeka ili ga rađaju vrijeme, okolnosti i kulturološke osobenosti. Laš Svensen u „Filozofiji zla“ analizira bajku Hansa Kristijana Andersena „Snežna kraljica“ i bavi se pričom posvećenom razbijenom ogledalu, pri čemu simboliku *đavolovog ogledala* vezuje za izvor zla: „Gledamo zlo, činimo zlo i izloženi smo zlu. Žan Bodrijar se pita kuda je zlo danas nestalo i odgovara da je ono svuda. To me podseća na Andersenovu bajku ‘Snežna kraljica’, u kojoj se đavolovo ogledalo – koje izobličava na zlo sve što se u njemu ogleda – razbija, a krhotine dospevaju u oči i srca ljudi, tako da oni vide zlo i ružnoću kuda god da pogledaju“ (Svensen 2011: 213). Bilo da je prikazano kao istorijski uslovljeno ili kao metafizičko, univerzalno – motiv zla se nalazi u osnovi stvaralačkih težnji da se objasni čovjek i njegova uloga na svijetu, zbog čega veoma važno mjesto u toj tematici imaju književni likovi i njihov odnos prema fenomenu zla. Naime, kada se umjetnički prostor organizuje kao haotičan i uređen po zakonima koje diktiraju kosmičke sile zla, a prostor zemlje (suprotstavljen prostoru neba) to simbolički jeste, onda je junak kao dio takvog hronotopa dvostruko ugrožen – i to od zla koje stvaraju okolnosti i od onog drugog koje rođenjem stiče kao tamnu stranu svoje prirode i kao kainovsko nasljeđe. S obzirom na uzajamnost čovjekovog djelovanja i kulturološko-istorijskih prilika u kojima se nalazi i koje ga oblikuju – ponašanje biva uslovljeno, osim moralnim

senkom: *upoznavanje demona, rvanje sa đavolom, spuštanje u podzemni svet, tamna noć duše, kriza srednjih godina*“ (Connie Zweig, *Susret sa senkom*).

principima koji su stvar individualnog karaktera, takođe i stepenom deformisanosti spoljašnjih okolnosti. To jest, čovjek je navikao kao biće kulture na pravila koja regulišu njegovo ponašanje i u redovnim okolnostima će, bez obzira na lični karakter koji može biti dobar ili loš/zao, svoje djelovanje uskladiti sa sistemom normi koje kultura uspostavlja. Međutim, u uslovima deformisanosti, haotičnosti i uzburkanosti, koji nastaju kao pratioci istorijskih i prirodnih kataklizmi, pravila se ukidaju i čovjek djeluje u skladu sa svojom prirodom koja je arhetipski obilježena dobrom (svjetlošću), ali podjednako i zlom (tamom). Koja sila će u toj neizvjesnoj mikrokosmičkoj borbi da pobijedi zavisi od niza psiholoških procesa koji se u pojedincu dešavaju, pa je takva borba veoma dobar pokazatelj egzistencijalnih i univerzalnih zakonitosti koje su od samih početaka filozofske i umjetničke misli predmet ljudskog interesovanja. Dakle, dobro koje se sadrži u pojmovima *moralna*, *ljepote*, *istine* i *pravednosti* u uslovima haosa koji ukida pravila postaje ugroženo i ustupa mjesto zlu koje se ostvaruje u *nemoralu*, *nepravdi*, *surovosti*, *ružnom* i u drugim pojavama koje simbolizuju odsustvo svjetlosti i čistote. Te pojave postaju predmet umjetničkog modelovanja u poetskim slikama čiji akteri su nekad očigledni znakovi zla koji dolaze u vidu onostranih bića čija priroda simbolizuje tamu (đavola, vještica, zmajeva, čarobnjaka, džinova itd.), a češće, i analitički složenije, su to ljudski likovi koji ne odaju utisak zloćudne prirode⁷⁵ i koji postajući dio određenih okolnosti pokazuju svoje okom nevidljive sklonosti, ka dobru ili ka zlu. Veoma je širok dijapazon književnih tema koje problematizuju različite vidove zla i njihovu povezanost sa određenim karakterima. Tako se na primjer Jasmina Ahmetagić u knjizi „Priče o Narcisu zlostavljaču: zlostavljanje u književnosti“ bavila fenomenom zla koje se ostvaruje kroz nasilje, pa je na primjeru nekoliko književnih djela izdvojila: *moralno*, *ljubavno* i *porodično* zlostavljanje (Ahmetagić, 2011), napomenuvši da je polje istraživanja teme zla u književnosti toliko široko da zahtijeva jednu posebnu granu književne kritike koja bi bila posvećena ovoj temi (ibid.: 9), što nam svjedoči osim o složenosti ovog fenomena u književnosti i o složenosti ljudske prirode koja teži unutrašnjoj ravnoteži i koja je centralni predmet književnog kako pripovijedanja, tako i tumačenja. Istorija svjetske literature, dakle, obiluje primjerima djela usmene i pisane književnosti u kojima ideografsko središte

⁷⁵ Skot Pek koji se na primjeru svojih iskustava u radu sa pacijentima u knjizi „Ljudi laži“ bavi prirodom zla na individualnom psihopatološkom, ali i na grupnom planu kaže: „Zla ljudska bića su česta pojava i posmatraču izgledaju kao obični ljudi (...) Nema nikakve nade da ćemo izliječiti ljude od zla ako nismo u stanju da se sa njim direktno suočimo“ (Pek 1995: 9).

predstavlja simbolička binarna opozicija *dobra i zla, svjetla i tame, morala i nemorala, ljepote i ružnoće, neba i pakla* itd., pa tako na primjer Žorž Bataj u knjizi „Književnost i zlo“ posebno analizira poetske ideje osmoro stvaralaca (Emili Bronte, Bodlera, Mišlea, Vilijema Blejka, Sada, Prusta, Kafke i Žaka Ženea) koji su problematizovali fenomen zla u svojim djelima. Bataj u dijelu posvećenom Blejku, dajući prednost književnosti u odnosu na filozofiju po pitanju dekonstrukcije fenomena dobra i zla, zapaža da je pisac, iako nije bio filozof, „izrekao ono bitno, sa snagom i, čak, sa preciznošću na kojoj mu filozofija može pozavidjeti: *Sve što se kreće, piše on, kreće se zahvaljujući Suprotnostima. Privlačenje i Odbijanje, Razum i Energija, Ljubav i Mržnja, neophodni su Ljudskom životu. Iz ovih suprotnosti rađa se ono što Religije zovu Dobrom i Zlom. Dobro je pasivno načelo podređeno Razumu. Zlo je aktivno načelo koje rađa Energija*“ (Bataj 1977: 89).

Jedan od načina na koji se zlo ostvaruje i koji podrazumijeva masovno učestvovanje u činjenju protiv dobra jeste rat kao vrhunac mehanizma nasilja zasnovanog na destruktivnosti, okrutnosti i mržnji prema Drugome. U psihologiji i psihopatologiji govori se o dvijema pojavama koje se manifestuju kao primjeri ljudske destruktivnosti u kojima se ogleda fenomen zla. To su *racionalni i iracionalni delirijum*, pri čemu je dugoročno posmatrano *racionalni* opasniji i kao takav korišten kao sredstvo ostvarivanja destruktivnih ciljeva u totalitarnim sistemima. Podrazumijeva unaprijed smišljeno sistemsko uništavanje drugoga (bilo da je u pitanju pojedinac, grupa koja drugačije misli, ili čitav narod) po principu da cilj opravdava sredstvo. Masovni pokolji, nacistički i drugi logori i genocidno uništavanje naroda krajnji su primjeri kako racionalni delirijum funkcioniše, a to je pokazatelj da u čovjeku caruju istovremeno i sile dobra i sile zla i da je veoma često i većini ljudi (u uslovima haosa koje masovni delirijum proizvodi) teško da se odupru mehanizmu nasilja koji je u suprotnosti sa humanističkom vizijom čovjeka. Radomir Ivanović, razmatrajući oblike metafizičkog, fizičkog i moralnog zla na primjeru Šolohovljevog romana *Tihi Don*, zaključuje da „čovjek u kololetu istorijskih događaja biva *a priori* obilježen Zlom, nerijetko i mimo svoje volje postaje 'proizvođač zla'“ (Ivanović 2012: 99), na šta bi se moglo nadovezati tumačenje Hane Arent koja u knjizi *Ajhman u Jerusalimu* govori o banalnosti zla da bi istakla fenomen s kojim se suočila na suđenju Ajhmanu, sadržan u činjenici da jedan od najvećih zločinaca prošlog vijeka nikad nije shvatio šta je zapravo radio. Čini se, i mnoga književna djela nam o tome svjedoče, da je

čovjekova sklonost zlu univerzalna, a tragičnost ljudskih sudbina, surovost, propadanje vrijednosti i razaranje su posljedica te sklonosti pojedinca u masi koja opravdava mehanizam nasilja. Zato su u antropološkom, sociološkom i psihološkom, osim i prvenstveno u estetskom, smislu dragocjeni primjeri književnih djela u kojima se na primjerima iz stvarnosti konstruišu likovi koji se u krvoločnoj masi ponašaju drugačije i koji uprkos kolektivnoj psihozi ostaju na strani dobra, a protiv zla koje se u ime viših ciljeva čini. Dakle, literarna obrada teme zla je usmjerena na pokušaj otkrivanja ne samo prirode zla, nego prirode čovjeka uopšte, sa čim u vezi Goran Sekulović u ogledu „Filozofija zla u književnosti“ pesimistično tvrdi: „Filozofija zla u književnosti je može se reći osnovna tema književnosti, njena srž, budući da književnost bez zla kao i da nije književnost, jer sebe uskraćuje za najdublju bit čovjeka, a time i za ono što pokreće svijet. Naime, svijet pokreće prije zlo nego dobro. Dobro je u ovom smislu samo povratna, izvedena, iznuđena reakcija na prethodno, prvotno, izvorno, iskonsko zlo“ (Sekulović 2010: 97).

Nijedan umjetnički hronotop ne odslikava tako dobro kaos i odsustvo reda koji su znak zla kao ratni, zbog čega su književna djela ratne tematike inspirativna u otkrivanju i otkrovenju čovjeka i njegovog načina na koji djeluje u masovnoj klanici, tj. velikim istorijskim sukobima: „Nasilje kao etičko i estetsko sidrište romaneskne strukture nije neočekivano u suvremenoj ruskoj prozi, što se posebice odnosi na prozu o logorima: apsolutna nemoć zatvorenika-logoraša često se očituje kao nasilje prema slabijem/drukčijem logorašu zatvoreniku (ili, po povratku iz logora, prema ženi/ supruzi i/ili djeci)“ (Lugarić Vukas 2022: 19). Homer u *Odiseji*, problematizujući čovjekovo djelovanje u skladu sa tamnom stranom prirode, kaže: *Ah, koliko se žale na bogove smrtni ljudi, zboreći da im zlo dolazi od nas, a nevolje sami spremaju sebi svojim zlim zločinima preko sudbine*, dok je Dostojevski još pesimističniji: *Čovjek je od ove civilizacije postao ako ne još krvoločniji, a ono sigurno gore i odvratnije krvoločan nego što je bio ranije*. Dakle, ljudska priroda, mikrokosmos u makrokosmosu, funkcioniše kao poprište borbe dviju kosmičkih sila, a naponi književnih junaka sa povlašćenim položajem u strukturi (vidimo to na primjeru Grigorija Melehova i Peja Grujovića) vode ka ostvarenju humanističkih, visoko postavljenih, ciljeva u neprestanim pokušajima da se sile zla i sile dobra dovedu u ravnotežu, ako su već slabi izgledi da dobro preovlada. Taj napor da se postigne ravnoteža je izuzetno težak i obično rezultira neuspjehom u uslovima rata koji deformiše prostor, vrijeme i čovjeka i koji na taj način otežava djelovanje zasnovano na principima dobra. Naša dosadašnja analiza je pokazala

da su Šolohovljevo i Lalićeva djela primjer modela svijeta koji problematizuje vječitu borbu dobra i zla u kojoj brojni likovi biraju stranu tako otkrivajući svu složenost svojih karaktera, a u isto vrijeme pokazujući i dokazujući da često nijesu u stanju da se odupru mehanizmu nasilja uprkos svojoj humanističkoj viziji sebe. S druge strane, vidjećemo da se u toj manihejski organizovanoj slici svijeta izdvajaju glavni junaci koji, uprkos brojnim zabranama i ograničenjima ratnog modela svijeta, biraju da se suprotstave tamnoj strani oličenoj u krvožednom ubijanju i mučenju koje ne može biti opravdano ratnim osvajanjima ili odbranom. Kao takvi – moralni i naklonjeni dobru, iako prinuđeni da prisustvuju činjenju zla, Šolohovljev i Lalićev glavni junak potvrđuju da:

„Umna sila, sila dobra, ipak, pobjeđuje zlo i silu destrukcije. Čovjek nije nemoćan pred zlom, njemu je dato 'oružje' za borbu protiv zla u liku, prije svega, moralnih, etičkih ljudskih svojstava – časti, požrtvovanja, solidarnosti, poštenja, hrabrosti, opraštanja, dobročinstva... Samo je do njega samoga, do čovjeka, da li će to 'oružje' upotrijebiti i iskoristiti za dobro svoje i dobro zajednice kojoj pripada“ (Sekulović 2010: 98).

Budući da se „sa razvojem civilizacije povećava učestalost i krvožednost ratova“⁷⁶ (From 2016: 203), opravdano je mišljenje da čovjek tehnički napreduje, ali moralno nazaduje, na šta ukazuju i istorijski tipovi romana kakvi su Šolohovljev *Tihi Don* i Lalićeva ratna tetralogija u kojima su pisci na epski širok način prikazali „čovjeka kao nedužnu žrtvu u tamnoj igri velikih istorijskih događaja“ (Živković 2011: 308), ali su prikazali i onog čovjeka koji je neumorni *proizvođač zla*. O tome je veoma zanimljivo pisao Radomir Ivanović koji tvrdi da je Šolohov (kao i: Tomas Man, Herman Hese, Ivo Andrić i Mihailo Lalić) „izraziti evropski humanista i pacifista koji smatra da savremena civilizacija tehnički i tehnološki napreduje, ali da zato moralno nazaduje“ (Ivanović 2012: 93), što nas navodi na zaključak da je tema rata u osnovi posvećena želji da ratova više ne bude. To se s jedne strane čini kao potpuna utopija s obzirom na povećanu učestalost sukoba i u XXI vijeku koji su znak sve veće destruktivnosti ljudske prirode i zla kao sredstva kojim se rat ostvaruje, a s druge strane – to je objašnjenje tematike koja

⁷⁶ U knjizi „Anatomija ljudske destruktivnosti“ Erih From pod pojmom agresija podrazumijeva sve postupke kojima je cilj nanijeti štetu drugome, pri čemu pravi razliku između *benigne agresije* koja se zasniva na odbrambenoj reakciji i *maligne agresije* koja je biološki neprilagodljiva i zasnovana na okrutnosti i rušilaštvu (From, 2016).

odražava „društveni etos nasilja” (Larionov, 2014) kako bi se na umjetnički način izvršila dekonstrukcija jezika agresije i ukazalo na besmislenost sukoba. Na istu problematiku, tj. tematiku rata u svrhu odbrane mira, Mihailo Lalić je rekao:

„Književnost je pozvana da ljude sprečava u nekim stvarima koje su im prirodene. Književnost, na primjer, od Homera naovamo ratuje protiv rata - a toga je vazda bilo, sve više. Pisci pokušavaju da ljude odluče od krađe, pljačke, grabeži, kurvanja, a to su sve urođene stvari (kao u životinja). Tome se ništa ne može” (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 406).

Manipulativne strategije kojima se rat (i sistem koji sprovodi rat) služi ogledaju se u brojnim primjerima na koje nailazimo u Šolohovljevom i Lalićevim romanima, a one počivaju na žrtvovanju pojedinca „višim ciljevima”, što dovodi do ukidanja civilizacijskih vrijednosti oličenih u kategoriji dobra i do povratka praiskonskom haosu:

„Tek u ratnim uslovima tri vodeće kategorije – *Moral*, *Amoral* i *Imoral* pokazuju potpuni ljudski pad i civilizacijski sunovrat, budući da ratovi predstavljaju krajnju tačku u 'proizvodnji zla', a ujedno predstavljaju i povratak iskonskom haosu“ (Ivanović 2012: 94).

Ratu kao mehanizmu nasilja i „krajnjoj tački u proizvodnji zla“ suprotstavljena je revolucija, kao oblik *biološki adaptivne, benigne agresije* o kojoj Erih From govori kao o odbrambenoj i usmjerenoj na borbu za slobodu. Osvajačkoj ratnoj stihiji koja simbolizuje razaranje, stradanje i uništavanje Drugog suprotstavljena je, dakle, revolucionarna snaga koja, motivisana biološkom potrebom za slobodom, aktivira snažne mehanizme odbrane u borbi protiv tame i haosa. Upravo na toj borbi su zasnovani Šolohovljev i Lalićev herojsko-revolucionarni model svijeta u kojem povlašćeni položaj imaju glavni junaci jer pisci u njihovom djelovanju i u odnosima sa drugim likovima u vremenu ratova i revolucija problematizuju i ogoljuju propadanje civilizacijskih vrijednosti, ali i nadu da uvijek postoje svijetli primjeri onih koji te vrijednosti njeguju. Takav postupak rezultira umjetničkom slikom u kojoj se uspostavljaju binarne opozicije: ratne / revolucionarne vrijednosti, pravednost / nemoralno postupanje, viteška hrabrost / krvoločna energija, princip čojstva i junaštva / princip zasnovan na uvjerenju da cilj opravdava sredstvo – dakle uspostavlja se opozicija dobro / zlo. S obzirom na to da rat deformiše prostor, vrijeme i

ljude, veoma je teško, i ispostavlja se na paradigmatiskom nivou teksta nemoguće, napraviti jasnu granicu između moralnog i nemoralnog, ispravnog i neispravnog, herojskog i zlostavljajućeg, jer društveno uslovljeno ponašanje u ratu često postaje ambivalentno u situacijama koje se mogu posmatrati iz više uglova, sa čim u vezi su oba pisca nastojali da ostvare više puta saopštene stvaralačke namjere – da razbiju pojednostavljenu sliku rata i revolucije. Naime, likovi oba umjetnička modela nerijetko čine zlo ubijedeni u ispravnost svog postupanja i opravdavajući ga ratnim uslovima koji surovost i odsustvo sažaljenja podrazumijevaju. To su okolnosti u kojima se očituje nemogućnost otklona od mehanizma nasilja, scene u kojima je veoma tanka granica između odbrane i nasilja i u kojima se „lako odbrambena agresivnost stapa s (neodbrambenom) agresivnošću i sadističkom željom da se situacija preokrene kontrolisanjem drugih umesto da budemo kontrolisani. Ako i kada se to dogodi, revolucionarna agresivnost je poništena i obavlja uslove koje je želela da uništi“ (From 2016: 193).

2. Fenomen zla u Šolohovljevoj i Lalićevoj manihejskoj slici svijeta

Dosadašnja analiza je pokazala da se u središtu Šolohovljevog i Lalićevog stvaralačkog interesovanja nalazi sudar *pojedinačnog* koje je oličeno u individualnoj psihologiji i *društveno-opšteg* koje je dio istorije. Čovjekova sudbina u kolopletu društveno-istorijskih previranja je osnova njihovih istorijskih tipova romana koji na paradigmatiskom nivou teksta saopštavaju univerzalne istine o ljudskoj prirodi kao središtu kosmičkih sila dobra i zla. Oba pisca su tip stvaralaca koji smatraju da „najveći broj ljudskih zamisli, inicijacija i činova predstavlja iskonski shvaćenu 'mješavinu dobra i zla'“ (Ivanović 2012: 97), pri čemu tragične sudbine likova u manihejskom modelu svijeta zasnovanom na principu dualizma, kao i njihovo neprekidno stradanje u događajima čiji su direktni i indirektni učesnici, pokazuju da zlo često preovladava, što je uslovljeno deformisanošću vremena i prostora u uslovima sukoba i revolucija, a što se ogleda u velikom broju ekspresionističkih opisa ratne svireposti. Teodosius Dobzhanski iznosi suštinsko gledište vezano za ljudsku prirodu kada kaže da *čovjek zna da je odgovoran za svoja djela: stekao je znanje o dobru i zlu i da je to užasno težak teret* (citirano prema: From 2016: 220), čime se nameće zaključak o svjesnom odabiru svakog pojedinca u činjenju dobra i u

činjenju zla, ali s druge strane, vidjećemo to na primjerima iz djela, veoma često su postupci pojedinca usklađeni sa postupanjem mase koja je prepuštena ratnoj stihiji i kolektivnom zlu. Budući da su se i Šolohov i Lalić vodili poetskim načelima realističke organizacije narativnog teksta, to je vjerodostojnost i upečatljivost poetskih iskaza obilježje filozofije stvaranja kod oba pisca, što upućuje na ishodište da ni jedan ni drugi stvaralac nijesu imali potrebu da uljepšavaju i idealizuju kako stvarnost, tako i čovjeka, o čemu su u više navrata govorili. Šolohov je tako, na primjer, u predgovoru engleskom izdanju *Tihog Dona* 1934. godine eksplicitno objasnio svoj pripovjedački postupak, a u vezi sa komentarima kritike da su neke scene označene kao pune nasilja:

„Engleska štampa me često prekoreva zbog okrutnog prikazivanja stvarnosti. Neki su kritičari govorili o 'surovosti ruske naravi uopšte'. Što se tiče ovog prvog, prihvatajući taj prigovor, rekao bih da je loš onaj pisac koji ulepšava stvarnost na štetu istine, i koji hoće da poštedi čovekovu osećajnost, zbog lažne želje da mu se prilagodi. Moja knjiga ne pripada onoj vrsti dela koja se čitaju posle ručka i čiji je jedini zadatak da potpomognu probavu“ (citirano prema: Kosanović 1988: 75-76).

Slično na ovu temu misli i Mihailo Lalić, kao isti tip pisca koji je lišen potrebe da idealizuje stvarnost. Više puta je govorio o zadatku ozbiljne literature i njenoj saznoj i prosvjetiteljskoj ulozi, pa je tako na primjer u vezi sa kritikama koje su problematizovale njegovo preispitivanje istorijskih i revolucionarnih vrijednosti rekao:

„Poslije nekih 'kritika' ja sam pogledao arhive i tamo našao ogroman materijal koji, kad bi se objavio, ne pruža nimalo nade da se o nekim događajima i ličnostima može govoriti samo bijelo (...) I to što je trebalo da je posve logična, ali umjetnička, istina, što bi trebalo da ljude pokreće, da ih ne ostavlja ravnodušnim, da aktivira njihova osjećanja, eto to je taj 'nesporazum'. To su bili oni 'čitaoci' koji nemaju isto mišljenje kao ja o izdaji, o svojim bližnjima. Ja držim da nigde nijesam pretjerao. U takvom 'nesporazumu' i dalje ostajemo“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 424-425).

Dakle, Šolohovljeva i Lalićeva manihejski organizovana narativna zbilja imaju funkciju da se u sukobu dobra i zla prikaže dualizam ljudske prirode koja je, pod uticajem spoljašnjih

faktora udruženih sa unutrašnjim nagonima tamne strane bića i sa karakternim strastima, spremna osim za herojske podvige i odbrambenu agresiju takođe i za izdaju, zlotvorstvo i malignu agresiju. U tom kontekstu, Erih From navodi niz antropoloških istraživanja kojima se došlo do uvjerenja da ljudska priroda nije fiksirana i da se „čovjek rađa kao prazan papir na kojem kultura ispisuje svoj tekst“ (From 2016: 210) čemu je doprinijelo i to što je koncept o čovjekovim urođenim osobinama kao što su gramzivost, pohlepa i sebičnost često zloupotrebljavan kako bi se opravdala neka od najnehumanijih djela. Naime, suština takvog mišljenja je da se nepoželjno ljudsko ponašanje apsolutno ne može pravdati jednostavnim objašnjenjem da je dio ljudske prirode, a u prilog tome govori i činjenica da neki ljudi jesu skloni nasilju, a neki ne, što je u Lalićevom i Šolohovljevom modelu svijeta prikazano kao *beskrajno šarenilo ljudskih karaktera* koji se formiraju pod uticajem nasljeđa, kulture i specifičnih okolnosti, ali i pod uticajem unutrašnjih psiholoških procesa koji su individualni. U vezi sa tim, Sajmon Baron Koen u knjizi „Psihologija zla“ ispituje uzrok ljudske surovosti i polazi od činjenice da je standardno objašnjenje da je holokaust primjer zla koje su ljudi spremni da nanesu jedni drugima i da je zlo često tretirano kao nerazumljivo i kao tema kojom je teško baviti se jer je skala užasa tolika da se ne može prenijeti njena grozota, ali da je potrebno istražiti kako su ljudi sposobni činiti surovosti, a ne samo zadržati se na činjenici da su jednostavno zli (Koen 2012: 16). Šolohovljeva i Lalićeva stvaralačka težnja, zasnovane na naturalističkim prikazima herojskog, ali i na odstupanju od herojskog načina djelovanja i na nepristajanju da se „poštedi ljudska osjećajnost“, usmjerene su upravo na to umjetničko, univerzalno istraživanje i na razotkrivanje ljudske prirode o kojem govori Koen, i to u istorijski složenim vremenima stradanja. U takvoj slici svijeta čovjek i njegova priroda igraju presudnu ulogu u istorijsko-društvenim događajima koje kreiraju kao ljudi koji stvaraju zlo i koji su istovremeno žrtva tog zla.

Nemilosrdna surovost rata u Šolohovljevom romanu *Tihi Don* dio je tragične slike svijeta u kojoj se gomilanje nasilja tiče propadanja civilizacijskih vrijednosti i ukidanja mogućnosti da nasilje može biti prevaziđeno humanizacijom ljudskog djelovanja, odnosno preovladavanjem dobra nad zlom. U uslovima bijesa i mržnje koji se vežu za ratnu stihiju dobro – požrtvovanost, plemenitost, empatija i moralnost se uvode u minus postupak i ustupaju mjesto njihovoj negaciji. Bogdan Kosanović dovodeći u vezu karakter, smisao i funkciju turpizama sa tragičnim u romanu

kaže da „motivi nakaznog, bizarnog, bolesnog izražavaju raspad etičke i estetičke harmonije epskog sveta“ (Kosanović 1988: 73), što znači da je fenomen zla u službi demistifikacije epskog, tj. herojskog modela svijeta koji se zasniva na nepisanim pravilima ratničke časti i morala, jer „težeći nekoj vrsti 'romana istine', pisac se i turpizmima opire 'lakiranju stvarnosti'“ (ibid.: 76). Brutalna ubistva i krvoločno postupanje praćeno agresijom, destruktivnošću i sadizmom prate mnoge od opisa borbi u kojima caruju kosmičke sile zla, pri čemu je prisutno gradacijsko stepenovanje ljudske surovosti povezano sa sve većom deformacijom čovjeka u uslovima gladi, bolesti i psihološke i fizičke iscrpljenosti. Takvi naturalistički prikazi potvrđuju Fromovu premisu po pitanju maligne agresije, da je za čovjeka jedinstveno to što ga mnogi impulsi mogu nagnati da ubija i muči, i to što oseća požudu dok to čini (From 2016: 209). Instrumentalizovana volja pojedinca u društveno-istorijskim okolnostima svjetskih sukoba koja se usmjerava u pravcu borbe za više ciljeve vrlo često, a vidimo to na mnogim primjerima u djelu, u interakciji sa unutrašnjim porivima kojima upravlja tamna strana bića rezultira pomjerenošću svijesti kada se prostor beskonačnih borbi pretvara u prostor velike mrtvačnice koja simbolizuje surovost čovjeka u ratu:

„Visokog jesaula muškog držanja, sekla su dvojica. On se hvatao za sečivo sabalja, s njegovih isečenih sabalja tekla je na rukave krv, on je vikao kao dete, pa na kolena, na leđa, prevrtao glavu po snegu; na licu su se videle samo zakrvavljene oči i crna usta, probušena neprekidnim jaukom. Rezale su ga sablje po licu, po crnim ustima, a on još jednako jaukao tankim od straha i bola glasom. Kozak u šinjelu s odvaljenim dragonom dotuče ga iz puške“ (knj. II, str. 240).

Vidimo na ovom primjeru da čovjek kao dio prostora mrtvačnice postaje zvijer koja se povinuje zakonima kosmičkih sila zla, a u prilog tome govore i mnogi drugi opisi, kao što su na primjer prizori zlostavljanja, mučenja, paljenja kuća ili sječe zatvorenika. U kontekstu životinjskog straha koji je regulator ponašanja u ratu veoma je informativno kratko IX poglavlje trećeg dijela *Tihog Dona* gdje pripovjedač problematizuje pitanje junaštva eksplicitno elaborirajući dvije strane rata i nezasluženi status heroja: naime, poslije ubistva njemačkog oficira u jednom od okršaja „ljubimac komandira eskadrona“ Krjučkov dobio je orden za hrabrost, Krst sv. Đorđa, dok su njegovi drugovi, mnogo zaslužniji, ostali u zasjenku, nakon čega je „junak poslat u

divizijski štab, gde je besposlićio sve do kraja rata, dobivši druga tri krsta zato što su iz Petrograda i Moskve dolazile da ga vide uticajne dame i gospoda oficiri“ (knj. 1, str. 280). Nakon pripovijedanja o tome kako je lažni junak pred oficirskom publikom od svog „podviga“ napravio unosnu profesiju, glas sveznajućeg naratora dekonstruiše epsku sliku rata ironično poentirajući:

„A bilo je stvarno ovako: sudarili su se na polju smrti ljudi koji još nisu bili navikli ruke na uništavanje sebi sličnih, nabadali se u životinjskom strahu, obarali jedan drugog, slepo udarali jedan drugog, unakazivali sebe i konje, pa se razbegli, uplašeni pucnjem koji je ubio čoveka, razišli se moralno unakaženi. To se zvalo junačko delo“ (ibid.).

Navedeni primjeri samo su neke od scena naturalističkog prikaza varvarstva u ratu, a ono što je pitanje koje se od početka naše analize fenomena zla nameće jeste: da li je većina likova prikazana kao sposobna za krvoločno ubijanje, ili ipak ne, odnosno da li su dovoljne okolnosti ratom izazvanog haosa pa da umjesto benigne odbrambene agresije zavlada maligna. U navedenom citatu je jasno da je pisac mogao prikazati zarobljenog jesaula koji je odmah mogao biti ubijen bez prethodnog zvjerskog postupanja sa njim dok razoružan i na koljenima nema šansu da se odbrani. Zašto onda nije? Psihologija govori o tome da djelovanje svakog pojedinca ima veze sa njegovim karakternim osobinama, odnosno sa ličnom prirodom koja se u određenim uslovima ispoljava kao dobra ili kao zla. Veoma često je ljudsko djelovanje uslovljeno instinktivnim postupanjem i strastima koje su dio karaktera, pa je tako na primjer tvrdica gonjen strašću za štednjom, licemjer strašću za pretvaranjem, narcis strašću za kontrolom nad drugima itd. U zvjerskom postupanju Šolohovljevih učesnika ratova i revolucija očigledan je sadistički karakter koji traži i stvara priliku da se izrazi i u čijoj nam analizi može pomoći Fromova teorija o *karakternoj strukturi i uslovima u kojima se ispoljava*:

„Koncept karaktera je od presudne važnosti za razumevanje manifestacija maligne agresije. Destruktivne i sadističke strasti kod osobe obično su organizovane u njegov karakterni sistem (...) kod osobe sa sadističkim karakterom sadistički impuls je stalno aktivan, čeka odgovarajuću situaciju i prigodnu racionalizaciju kako bi se izrazio (...) izvor sadizma kod sadističke osobe leži u karakteru, a ne u genetski programiranoj

neutralnoj oblasti; *stoga nije zajednička za sve ljude, već samo one koji dele isti karakter*“ (From 2016: 241-242).

Ovakav koncept koji doprinosi razumijevanju manifestacija maligne agresije objašnjava primjere u kojima mnoštvo ratnika postupa zvjerski prema drugim ratnicima, ali i nameće pitanje o tome kako su ti svirepi učesnici svjetskih sukoba u mirnodopskim uslovima prikazani kao dobri domaćini i porodični ljudi. Vidjeli smo da Šolohov na početku romana predstavlja kozački život koji se odvija u zajednici čija je glavna aktivnost zemljoradnja i život u skladu sa prirodom – stepom i Donom, dakle u pitanju je idilična slika života na selu. Razvijajući poetsku ideju o *destruktivnim eksplozijama koje nijesu spontane, nego se javljaju pod uticajem spoljašnjih stimulirajućih faktora* (ibid.: 258), pisac tog kozaka izmješta iz prostora sela i mirnodopski period postepeno zamjenjuje slikama borbi na frontu koje se ukrštaju sa njenim posljedicama po čovjekovo psihičko i fizičko zdravlje, tako da se stiče utisak polako nadolazeće katastrofe u kojoj će želja za slobodom i odbrambeni mehanizam djelovanja (benigna agresija) biti zamijenjeni strahom, očajem i nenalaženjem smisla, a onda na kraju psihičkom razdešenošću likova i krvoločnošću na bojnopolju (malignom agresijom). Kao primjer možemo navesti zvjersko postupanje ustanika sa zarobljenim Lihačevim, koje, paradoksalno, sprovode oni koji su se i pobunili protiv boljševičkog pljačkanja i strijeljanja:

„S crnim listićima pupoljaka na usnama je i umro: sedam vrsta od Vešenske, u pešćanim, sumornim sprudovima zverski su ga isekli sprovodnici. Živome su mu iskopali oči, odsekli ruke, nos, išarali lice sabljama. Otkopčali pantalone, obeščastili, ispoganili veliko muško telo. Obeščastili unakaženi krvavi trup, a zatim je jedan od sprovodnika stao nogom na uzdrhtale grudi i jednim udarcem mu odsekao glavu“ (knj. 3, str. 186).

Budući da čovjek djeluje u skladu sa svojim karakternim osobinama koje se ispoljavaju u određenim uslovima, sadističko ponašanje prema drugome je u ovom primjeru, a i u cijelom romanu *Tihi Don*, direktno uslovljeno ratnim okolnostima koje kako rat odmiče postaju sve surovije i sve više obilježene odsustvom reda, haosom i opštom dehumanizacijom. Onu destruktivnost koja je povezana sa karakternom strukturom, dakle, aktiviraju vanredne okolnosti i tu je objašnjenje kako je isti ratnik koji uživa u ubijanju i mučenju drugog ratnika istovremeno zemljoradnik koji voli prirodu i poštuje tradicionalne vrijednosti vezane za porodicu. S druge

strane, i u prilog ambivalentnim djelovanjima ratnika-kozaka govori patrijarhalno-herojski kulturni kod čiji koncept podrazumijeva ratnički način mišljenja i ponašanja, pa se obrazac junaka zasniva na radosti odlazanja u rat (očevi mladića koji odlaze na služenje vojnog roka ne žale bogatstvo za dobrog konja i opremu) i na surovosti u postupanju, a kao što smo vidjeli u prethodnom poglavlju, većina likova romana su dio semantičkog polja u kojem se ne suprotstavljaju nepisanim pravilima kolektiva, pa samim tim ni uslovima koje diktira historijska kataklizma. S obzirom na to da rat podrazumijeva odsustvo reda i potpuni kaos jasno je kako u takvim uslovima nečija karakterna sklonost ka sadističkom ponašanju veoma lako pronade plodno tlo za ispoljavanje destruktivnosti. Potvrda za ovaj stav je i istraživanje Eriha Froma koji kaže da se *najobimnija i najužasnija dokumentacija za spontane oblike destruktivnosti nalazi u zapisima civilizovane historije*⁷⁷. Dakle, Šolohov je „saglasan“ i sa Fromom i sa nizom drugih stvaralaca – da civilizacija intelektualno i tehnološki napreduje, ali da moralno nazadauje, što uspostavlja polje u kojem preovladava praiskonsko zlo koje se ostvaruje u nečovječnom postupanju prema drugome.

Veoma je surova slika stvarnosti u naturalističkim scenama stradanja koju pisac, kao što smo vidjeli, nije htio da uljepšava. Pesimističan je prikaz čovjeka koji uživa u ubijanju nošen željom za nasiljem za koje nalazi opravdanje u ratnoj stihiji i ideologiji kojoj je naklonjen, a o tome svjedoči i stilsko osobenost pripovijedanja u kojem dominira riječ *crn*. Jedan od primjera koji su najbolji pokazatelj psihičkog i fizičkog propadanja čovjeka koji je u ime viših ciljeva postao sredstvo za ubijanje jeste lik revolucionara Bunčuka koji ni u jednom trenutku nije posumnjao u ideju za koju se bori i koji je bez pogovora izvršavao dobijeno naređenje da odvozi i ubija neprijatelje revolucije osuđene na smrt strijeljanjem. Zlo koje u ime ideala čini ne razmišljajući o posljedicama polako nagriza njegovu unutrašnjost i pobjeđuje dobro: „Za nedelju dana je smršao i pocrneo, kao da mu je lice prevučeno zemljom. Oči su mu gledale kao iz neke provalije, njihov oskudan i tužan sjaj nisu pokrivali očni kapci, koji su nervozno treptali” (knj. 2, str. 284). On, ipak, motivisan snagom uvjerenja da ispunjava zadatak koji mu je dala revolucija

⁷⁷ From u svom istraživanju o destruktivnosti ljudske prirode više puta naglašava da su primitivni lovci-sakupljači i rani zemljoradnici živjeli u okolini koja je doprinosila stvaranju konstruktivnih, a ne destruktivnih okolnosti. Krvavi ratovi su postali dio savremenih civilizacijskih društava koja su intelektualno i tehnološki napredovala, o čemu svjedoči to da je XX vijek najkrvavije razdoblje u ljudskoj civilizaciji, a u XXI su aktuelna čak dva krvava rata sa tendencijom proširenja, čije žrtve su stotine hiljada djece, žena i nedužnih ljudi. Dakle, u procesu civilizacijskog razvoja čovjek je stvorio uslove koji su pogodovali *razvoju sindroma osujećivanja života*.

ni trenutak ne sumnja u dogmu i nastavlja da izvršava dobijeno naređenje sve do svog kraha, kada suočen sa potpunom fizičkom i psihičkom propašću, pred svojom djevojkom Anom konstatuje: „...sagoreo sam potpuno (...) nisam bolestan... shvati, shvati. Upropašćen sam. A-a-a-a” (ibid.: 287). Pisac, ipak, u manihejski organizovanoj slici svijeta koja teži uspostavljanju ravnoteže *silama zla* suprotstavlja *sile dobra* koje su sadržane u postupcima glavnog lika Grigorija Melehova koji ne odobrava zvjersko nasilje, ne pristaje na besomučno kasapljenje neprijatelja bez obzira na to što i on ubija i biva više puta ranjen. Kao takav se nalazi u neprestanom sukobu sa likovima oko sebe zastupajući u svim prilikama obrazac viteškog načela: „- Ne dopuštam! (...) Čudna mi čuda – ubiti zarobljenika. Kako vam savest dopušta da napadate na njega, takvoga?” (knj. 4, str. 124). Dajući povlašćeni položaj glavnog junaka Grigoriju koji postupa vođen sopstvenim mjerilima urođene moralnosti, a ne naredbama pretpostavljenih i koji potvrđuje Fromovu teoriju da destruktivne i sadističke strasti nijesu zajedničke svim ljudima, već samo onima koji dijele isti karakter, Šolohov demistifikuje crno-bijelu sliku rata i revolucije u kojoj, vidimo, nijesu na jednoj strani junaci, a na drugoj izdajnici i u kojoj nijesu svi revolucionari časni heroji, a svi kontrarevolucionari nečasni. Dakle, Šolohov stvara herojsko-revolucionarni model svijeta čiji centar nije istorija ili ideologija, nego čovjek i njegova priroda sazdana od dobra, ali i od zla (bez obzira na stranu u ratu koju zauzima), jer „ne stvara istorija čoveka, čovek stvara sebe u procesu istorije“ (From 2016: 252). Šolohov gradi umjetnički model u kojem je problematizovan herojski sociokulturni poredak na način što kroz postupke glavnog junaka, koji u desetogodišnjem ratovanju ima niz dilema o opravdanosti ubijanja i smislenosti ratovanja, demistifikuje pojednostavljenu sliku istorijskih sukoba. Junakove sumnje po pitanju patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi u strogom ratničkom modelu kulture pokazatelj su da epski subjekat ne opravdava zvjersko ubijanje, svirepost i nečasne postupke i on na taj način postaje ideografsko ostvarenje piščeve poruke o besmislenosti ratovanja: „Sopstvenu filozofiju Zla i filozofiju Dobra pokazaće Šolohov *opisom rata*, u prvom, i *odbranom mira* u drugom sloju značenja“ (Ivanović 2012: 98).

Kada je u pitanju ratna tetralogija Mihaila Lalića, uspostavljena je semantička binarna opozicija između dobra i zla, koja u uslovima rata rekonstruiše sunovrat svih ljudskih vrijednosti oličenih u kategorijama *dobra*, *ljepote* i *istine*, jer u takvim okolnostima na površinu izlazi sve ono što je sadržano u pojmu *civilizacijskog ludila* oličenog u kategorijama *zla*, *nemorala*, *istrage*

i *izdaje*. „U njegovom moralnom univerzumu podjednako stoje i oslobodiočki martiri i ličnosti najvećih moralnih svojstava, ali i njihova suprotnost koja predstavlja emanaciju zla i najnižih ljudskih poriva” (Cerović 2014: 139). U takvoj slici stvarnosti revolucija, koja je pravedni otpor zlu, izdvaja se kao opsesivna tema Mihaila Lalića koji je u ratnoj tetralogiji začeo poetsku ideju o korijenima revolucije u prošlim vremenima i zbog toga strukturirao djelo kao paralelni prikaz prošlosti i sadašnjosti, gdje je iz perspektive ostarjelog ratnika Peja V. Grujovića problematizovao propadanje crnogorskog *homo heroicus*a kao plemenskog čovjeka koji se nije snašao u sudaru sa modernom istorijom:

„Pejo Grujović, kao čovjek koji se duže kuvao u našoj istoriji, meni je svjedok da istorija ne počinje od nas. Jer, znate, mi komunisti iz 1945. godine, pa i malo dalje, uznosili smo se kao da smo mi stvorili sve. Tako smo se nešto uobraženo držali. A ja sam htio da uzmem u obzir da smo to na osnovu nečijeg drugog zidanja, nečijih drugih žrtava, nečijih drugih grešaka i ispravki nastavili i da ćemo neke od starih grešaka da popravimo“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 377).

Dakle, kao što revolucija, simbol benigne agresije i odbrambeni mehanizam, nije počela kao otpor zlu Drugog svjetskog rata, nego ranije, tako i maligna agresija u formi devijantnih i destruktivnih ponašanja koja se očituju u propadanju morala, izdaji, špijunaži, pljački i nečovječnom postupanju u ratu nijesu tekovina samo Drugog svjetskog rata, nego i prethodnih o kojima preispitivački pripovijeda Pejo Grujović u cilju otkrivanja kako je došlo do degradacije *homo heroicus*a i koji su događaji uticali na to. Krsto Pižurica u knjizi „Problemi morala u prozi Mihaila Lalića“ konstatuje da je etičnost jedna od dominantni piščeve proze i da je on problemima crnogorskog morala i preispitivanju tradicije pristupio veoma rano, a intenzivnije u tetralogiji započetom romanom *Ratna sreća* (Pižurica 2007: 6-7), što potvrđuje teorijsku ideju od koje smo krenuli, da je Lalićeva druga faza obilježena kritičko-polemičkim odnosom prema revolucionarnim vrijednostima, kao i postupkom kojim, slično Šolohovu, nije htio da uljepšava stvarnost. Naime, vidjeli smo da u tetralogiji ništa nije crno-bijelo, da je heroje i izdajnike u nekim okolnostima veoma teško razdvojiti, da je revolucija osim svog lica imala i naličje, da se na paradigmatiskom nivou teksta izdvaja ideja o besmislenosti ratovanja i o njegovim višestrukim posljedicama u odnosu na kategoriju dobra, zbog čega narator u jednom trenutku prosvjetiteljski

konstatuje: „...zato bi moja priča, nesređena kao sve priče o ratovima, o velikim koncentracijama ljudske zlobe, nasilja i poganluka, možda mogla biti od koristi nekom ko bi bio dokon da je prati“ (*Dokle gora zazeleni*, str. 7). Likovi u *toj velikoj koncentraciji ljudske zlobe, nasilja i poganluka* često čine zlo ubijeđeni u ispravnost svog postupanja i opravdavaju ga ratnim uslovima koji surovost i odsustvo sažaljenja podrazumijevaju, a to su okolnosti u kojima se „odbrambena agresivnost stapa s neodbrambenom agresivnošću“ (From 2016: 193) i okolnosti u kojima „junak njegove proze ne krije misao da bi u ime pravde i poštenja učinio zlo drugome budući da bi tim činom doprinio čovjekovom upinjanju da spase ljepotu življenja“ (Pižurica 2007: 10). To nas navodi na pitanje da li je etički ispravno u ime dobra činiti zlo, jer nije li to onda makijavelističko opravdanje za nebiranje sredstava u ostvarenju ciljeva, makar i revolucionarnih. Isto pitanje implicitno je postavio i lik-narator Pejo Grujović, istovremeno demistifikujući mit o heroju scenama u kojima je zlo prisutno u vidu naslijeđene „zlobe i podmuklosti, pizme, želje za osvetom, nevjerice i prevare, nesposobnosti da se slože“ (*Ratna sreća*, str. 144) što sve skupa kao kosmička sila upravlja postupcima učesnika ratova i doprinosi ravnoteži u manihejskoj slici svijeta: „Otada se u meni začelo - da ne kažem pretpostavka, jer je više nagađanje - da nam život, sudbina, kosmos, to veliko u prostoru i dugačko u vremenu u čemu smo zatvoreni, silom nameće ravnotežu ‘dobra’ i ‘zla’ i da nam ta kolebljiva ravnoteža, kvarena i popravljana, ne dopušta ni da u zlu izgubimo svaku nadu, ni da se u dobru uspavamo sigurnošću“ (*Zatočnici*, str. 29).

Dakle, u osnovi ratne tetralogije nalazi se princip dualistički organizovane slike svijeta u kojoj se teži ravnoteži kao prirodnom poretku stvari i kao načinu na koji čovjek funkcioniše. Jedna od scena u kojoj su u borbi zapaljene kuće protivničkoj strani ukazuje na jedan od oblika destruktivnosti koju pripovjedač kao „proizvođač dobra“ ne opravdava (zbog čega se sklanja da ne sluša kako „cijuče u vatri nešto živo, cvili dugo i žalosno“, *Zatočnici*, str. 179), ali koju kao dualista razumije:

„Neka ih, kažem, neka pale: to je Novšić!... Hvalili su se tim Novšićem i pobjedom trideset godina, posjekli su na Novšiću dvije stotine i dvadeset crnogorskih glava pa ih držali na kocima od Nikoljdana do Svete Trojice. Kad su najzad sahranjene glave, na groblju su se najeli, napili i pijani zapjevali: *Plav se sprda sa Sedmoro brda,/a Gusinje s*

knjazom na Cetinje - bez te paljevine za paljevinu, kažem u sebi, i bez rugalice za rugalicu: *Sad se s Plavom i Gusinjem sprda Crna Gora i Sedmoro brda* - možda ne bi bilo ravnoteže pa ni plime i osjeke na svijetu: suviše bi se svijet prodobrio te bi od dobra i propao u monotoniju kao u jamu” (*Zatočnici*, str. 178).

Navedeni događaj problematizuje osvetničku destruktivnost koja se razlikuje od odbrambene agresije, jer se javlja nakon učinjene štete i samim tim ne predstavlja odbranu od opasnosti i znatno je okrutnija, požudnija i nezasićija (From 2016: 258), a kao takva upućuje nas na zaključak da se krug nasilja i ne može zatvoriti dok god se osveta vidi kao pravda, što dodatno objašnjava Pejov pokušaj da utvrdi ciklično ponavljanje događaja u kojima svi sadašnji liče na prošle i najavljuju buduće i u kojima se svi akteri uvijek isto ponašaju. U tom kontekstu, ono što se nameće kao logično pitanje, i vezano za ovu scenu, jeste da li su izvršioci osvete gonjeni osjećajem za pravdu ili karakternom sklonošću ka okrutnosti koja ih čini jednakim onima koji su ranije izvršili zločin, izložili glave, a nakon sahrane se najeli, napili i pijani zapjevali. S obzirom na vanredne okolnosti rata koje su izazvale osvetoljubivost, pretpostavićemo (a toga je svjestan i Pejo kao stari učesnik ratova i revolucija) da je u pitanju ono što From naziva *spontanom izbijanjem žeđi za osvetom*: „Inače neosvetoljubivu osobu može spasiti žeđ za osvetom protiv bivšeg pripadnika Hitlerovih SS odreda koji ga je mučio ili ubio njegovu ženu i decu” (ibid.: 261). U tom slučaju je okrutnost izazvana unutrašnjim instinktom i potrebom da se sile dobra i sile zla dovedu u ravnotežu. Takođe i Nortrop Fraj uočava u tragičkoj radnji učestalost postupka kojim osveta dolazi kao uspostavljanje ravnoteže koju je tragički junak poremetio, „a to se ravnovjesje prije ili kasnije mora uspostaviti” (Fraj 1979: 237), pa su u tom kontekstu učesnici događaja kojem lik-pripovjedač svjedoči *izvršioci nemesis*, budući da „uspostavljanje ravnovjesja jest ono što su Grci zvali *nemesis*: i izvršitelj *nemesis* može biti ljudska odmazda, odmazda sablasti, božanska odmazda, božanska pravda, slučaj, sudbina ili logika događaja, ali bitno je to što se *nemesis* zbira, i to bezlično, bez utjecaja moralne kakvoće ljudske motivacije koja je posrijedi” (ibid.).

U tetralogiji se zlo, dakle, javlja kao snažna sila koja uređuje prostor i ugrožava kategoriju dobra, a autor je tu borbu učinio još složenijom prevrednovanjem revolucionarnih vrijednosti i brojnim primjerima nasilja u kojima je „revolucionarna agresivnost poništena i

obavlja uslove koje je želela da uništi“ (From 2016: 193), kao i primjerima u kojima se izdajom, špijunažom, saradnjom sa neprijateljem, pizmom i pakošću narušava koncept patrijarhalnog svijeta koji počiva na principu etike jer se u takvom modelu svako odstupanje od nepisanih pravila čojstva i junaštva⁷⁸ (među kojima je viteški odnos prema neprijatelju u borbi) smatra povinovanjem zlu, a kao primjer možemo navesti naturalističku scenu stradanja koja ogoljuje demonsko zlo sadržano u postupcima sadističkih karaktera:

„Postavili su mu nekakva pitanja na koja on nije znao ili nije htio da odgovori, pa ih je i to ogorčilo i navelo da primijene prisilne mjere. Pošto su se prije toga bili uživjeli u maštanje i podsvjesno pripremali da oderu šta ulove, nije čudo da je dranje bilo prvo čemu su pribjegli. Legli su ga potrbuške, sjeo mu je Ćorbeg na noge, Gavriilo i Kapeš su mu stali na ruke, Bukur mu je odrezao kaiš kože s leđa. Kad je getaš, koji se za njima bio nezvan navrzao, počeo da se zgraža i da smeta, otjerali su ga kamenjem” (*Zatočnici*, str. 263).

Svi navedeni primjeri, dakle, problematizuju herojski sociokulturni poredak, demistifikuju crno-bijelu sliku revolucije i prikazuju svijet i čovjeka kao poprište borbe između zla i dobra, pri čemu je zlo često dominantnije i upravlja većinom postupaka likova koji isprovocirani ratnom stihijom i odsustvom reda zadovoljavaju svoju karakternu strast za nanošenjem štete drugome, pa imamo uspostavljen sistem u kojem: „Vojska bez zla ne dolazi ni kad je svoja, a ne tuđa. Negdje su starca pridavili, negdje staricu ubacili u cisternu, negdje djevojci čast uzeli” (*Dokle gora zazeleni*, str. 57).

U primjerima u kojima se destruktivnost okupatora udružuje sa domaćom izdajom u uslovima rata, ali i u onim koji govore o propadanju plemenskih vrijednosti dolazi do izražaja *društveni karakter* crnogorskog čovjeka koji je formiran u decenijama ratovanja i u istoriji koja se ponavlja i ne dozvoljava razvoj civilizacijskih vrijednosti, zbog čega lik-pripovjedač konstatuje: „Toliko nas je istorija rastrzala, čerečila na tim svojim mengelama, točkovima, da je

⁷⁸ U patrijarhalnom kontekstu „tradicija kao kulturno nasljeđe i čuvarica drevnih običaja, usmenih predanja i cjelokupnoga kulturnog blaga, njeguje i štiti moralna pravila i nepisane zakone i norme koje su, u historijskom slijedu, regulirale funkcioniranje društvenih zajednica. Arhetipski ukorijenjene u njihove pripadnike, ove kategorije postajale su dio moralnoga kodeksa pojedinca i čvrsta osnova za formiranje pozitivnog ili negativnog suda o manifestiranom ponašanju svih njenih članova” (Popović, Bogojević 2022: 30).

ponekad izgledalo da nijesmo narod s pravom na budućnost no etnička sirovina za cijepanje” (*Dokle gora zazeleni*, str. 144). Budući da su „sredstva kojim se društveni karakter oblikuje suštinski kulturna” (From 2016: 241), to jest budući da su tradicionalna i običajna pravila ponašanja dio sociokulturnog koda - crnogorski karakter, koji je predmet Pejovog polemičkog dijaloga sa istorijom, etnologijom i psihologijom, već je na početku tetralogije semantički povezan sa motivom opstanka tradicionalnog *homo heroicus* u novim okolnostima. „Pošto se karakter oblikuje tradicijama i motivima čoveka bez pozivanja na razum, često nije prilagođen, a ponekad je u direktnoj suprotnosti sa novim uslovima” (ibid.), a to znači da je koncept *junaka koji radije gine glavom nego obrazom* ukorijen u plemenskoj zajednici i nije prilagođen zahtjevima novog doba. U tom raskoraku plemenskog i modernog (jer: „razbila se zajednica prije nego je na njenom mjestu stvoreno društvo – tako se trefilo da upadnemo u događaje kad smo lišeni i jednog i drugog”, *Zatočnici*, str. 184) i u uslovima koji ne doprinose razvoju čovjekovih potencijala rađaju se okolnosti koje omogućavaju silama zla da preovladaju, što se manifestuje kao: izdaja, hajka, zločin prema nejakima ili kao neopravdano nasilje prema Drugome, a to sve nema veze sa odbrambenom agresijom, nego predstavlja njenu negaciju. Kao *svjedok*, *učesnik* i *interpretator* događaja Lalićev pripovjedač se bavi analizom uslova koji motivišu ove maligne oblike agresije u hronotopu u kojem je „narastao uski egoizam, porodični, pa i lični, na štetu ranijeg osjećanja za plemensko ili državno” (*Zatočnici*, str. 184) i u uslovima neprestanih opasnosti koje dolaze u vidu napada različitih okupatora:

„Tako redom: jedan navali da ne da živjeti, a dotle te drugi podstiče i pobunjuje da ti ne da umrijeti. Gradove popale, crkve poruše, knjige unište, freske izgrebu – nikad mira ne imasmo, ništa trajno ne stvorismo da opravda što smo tu bili” (*Dokle gora zazeleni*, str. 144).

Vidimo da u vremenu višedecenijskog ratovanja čovjek stvara „okolnosti koje su ga osakaćivale i sprečavale njegov razvoj u svim drugim aspektima, posebno emocionalnim” (From 2016: 248), pa je očekivano da devijantni oblici ponašanja (dominantno izdaja, istraga i špijunaža) ugroze principe herojskog modela svijeta, zbog čega glavni junak i narator zaključuje: „Nikad čovjek ne bi pomislio, dok ne vidi, kako sloboda i borba za nju može čovjeka da izvitoperi” (*Gledajući dolje na drumove*, str. 187). Stoga su kod Lalića u kontekstu tematike zla, osim fizičkog i

psihičkog propadanja izazvanog ratom, preispitivane i pojave moralnog propadanja koje ugrožavaju tradicionalni kult čojstva i junaštva, a to je vrhunac civilizacijskog zla iz perspektive predstavnika patrijarhalnog kulturnog koda koji se ne miri sa nestankom plemenskih vrijednosti. Dajući povlašćeni položaj glavnog junaka i naratora Peju Grujoviću, koji u svojoj oštroj polemici razobličava svako postupanje koje ugrožava principe tradicionalnog *homo heroicus*a, Lalić demistifikuje crno-bijelu sliku rata i revolucije i isto kao i Šolohov stvara herojsko-revolucionarni model svijeta čiji centar nije istorija ili ideologija, nego čovjek i njegova priroda sazdana od dobra, ali i od zla, zbog čega narator lajtmotivski ponavlja misao o ravnoteži i na kraju u znaku manihejske filozofije zaključuje:

„Pošto mi je nepodnošljiva vjera u boga jedinoga, zaštitnika režimlja svih vremena lakše mi dođe da prihvatim vjeru u dva nepomirljiva protivnika što se gušaju i čerupaju da nijedan ne nadvlada i ni za tren ne zadrijema. Što se tiče mira i spokoja, biće i toga: kad zvijezde najzad utroše sve rezerve radioaktivnih materija i potonu u hladni mrak” (*Gledajući dolje na drumove*, str. 332).

2.1. Grigorije P. Melehov: sudbina običnog čovjeka u mehanizmu nasilja

Vidjeli smo na početku da umjetnička i neumjetnička literatura pokazuju da je čovjekova sklonost zlu univerzalna, a tragičnost ljudskih sudbina, surovost, propadanje vrijednosti i razaranje jesu posljedica te sklonosti pojedinca u masi koja opravdava mehanizam nasilja. Zaključili smo da su zato i dragocjena djela u kojima se na primjerima iz stvarnosti konstruišu likovi koji se u krvoločnoj masi ponašaju drugačije i koji uprkos kolektivnoj psihozi ostaju na strani dobra, a protiv zla koje se u ime viših ciljeva čini. Znak koji na prološkoj granici romana *Tihi Don* ukazuje na odstupanje glavnog junaka od podrazumijevane surovosti (koja će kasnije biti okosnica pripovijedanja o ratu) jeste njegovo, netipično za svijet čiji je dio, saosjećanje prilikom kosidbe u kojoj je slučajno posjekao tek rođeno divlje pače kada je „sa iznenadnim osećanjem sažaljenja posmatrao mrtvu lopticu na svom dlanu” (knj. 1, str. 45). Znak da je glavni junak nosilac i zastupnik praiskonskog dobra, a ne zla potvrđuje se u sličnom postupanju, ali sada na bojnopolju, prilikom prvog sukoba sa neprijateljem u kojem je ubio Austrijanca noseći

kasnije u sebi sliku posjećenog čovjeka, a ne neprijatelja. „Raspaljen bezumljem”, dok su pored njega vojnici jurili „kao sivo stado” i dok su se „njihova lica slivala (...) u pihtijastu mrlju zemljane boje” (knj. 1, str. 254-255) Grigorije na trenutak prilazi mrtvom Austrijancu i gleda mu u lice koje mu se „učini malo, skoro detinje, i pored obešenih brkova i izmučenih od patnje, ili od ranijeg čemernog života - iskrivljenih strogih usta” (ibid.), što potvrđuje da je kod Grigorija izvor saosjećanja u njegovom karakteru i da on bez obzira na destruktivnost mase koja ga okružuje postupa u skladu sa svojim unutrašnjim nagonom koji je obilježen dobrom.

Međutim, snaga mehanizma opšteg nasilja u ratu funkcioniše po principu sile kojoj se pojedinac teško odupire bez obzira na svoje nastojanje da ostane na strani dobra, pa Grigorije ubrzo na bojnopolju djeluje u skladu sa herojskim kulturnim kodom koji ga je oblikovao, te je „ne mireći se u duši s besmislicom rata, pošteno čuvao svoju kozačku slavu” (knj. 2, str. 40). Herojski obrazac ponašanja nameće obavezu koju Grigorije kao pripadnik kozačkog kulturnog koda ispunjava tražeći na frontu šansu da pokaže hrabrost, čineći junačka djela i pritom osjećajući da je u njemu nestala bolećivost koju je osjećao prvih dana rata: „Ogrubelo je srce, otvrdlo kao slatina na suši, i kao što slatina ne upija vodu, tako i Grigorijevo srce nije upijalo sažaljenje” (ibid.: 43). Dragan Nedeljković u vezi sa njegovim ponašanjem u mnoštvu iznosi zanimljivu tezu: da ratna stihija nameće Grigoriju svoje zakone i da on čini ono što ne bi htio, ali mora, pa „tako glavni junak ulazi u rat kao neki seljački, kozački Hamlet, noseći sve do tragičnog konca svoj *Weltschmerz*” (Nedeljković 1967: 81). Kult junaštva u herojskom modelu svijeta ide skupa sa kultom čojstva i veoma je teško u uslovima haosa i opšte deformacije svih vrijednosti djelovati u skladu sa oba principa, ali je Grigorije rijedak primjer junaka koji u tome uglavnom uspijeva, što se ogleda u nepristajanju na nečovječno postupanje (pljačke, ubijanje razoružanog neprijatelja, kasapljenje zarobljenika, silovanje itd.), čime pokazuje da se ne uklapa u kolektiv kojem kulturološki pripada bez obzira na nesumnjivu surovost prema neprijatelju koju i on pokazuje, jer se na putu od mladića na prološkoj granici teksta gdje se bavi zemljoradnjom i ide u ribolov ubrzo transformisao u ordenjem okićenog ratnika. O tome veoma inspirativno i razmatrajući mitske, prirodne i društvene izvore zla u Šolohovljevom romanu⁷⁹ piše Radomir

⁷⁹ Radomir Ivanović svoje istraživanje na temu zla u romanu *Tihi Don* vezuje za teoriju da Šolohov između srednjovjekovne i savremene angelologije i demonologije bira demonologiju slikajući: mitske izvore zla (koje je naslijeđeno), korijene prirodnog zla (koje je tek otkriveno) i moralno zlo (koje je stečeno civilizacijskim razvitkom) (Ivanović 2015: 57).

Ivanović koji u slučaju glavnog junaka zaključuje: „Grigorije Pantelejevič Melehov ne može izbjeći predodređenu mu sudbinu, ali joj može, nizovima egzistencijalnih činova, doprinijeti u jednom ili drugom smjeru, u zavisnosti od vrste egzistencijalne filozofije koju ispoljava i pritiska spoljašnje stvarnosti” (Ivanović 2015: 57). Dakle, našavši se u centru velikih istorijskih sukoba i svjedočeći primjerima zvjerske krvožednosti glavni junak, ostajući na strani dobra u uslovima kada je zlo dominantno i jače, bira teži put koji podrazumijeva nepristajanje na pomamnu mržnju mase. Takav izbor neminovno ostavlja posljedice na fizičko i psihičko stanje lika, pa možemo pratiti njegovu transformaciju obilježenu tragičnošću i propadanjem, pri čemu zapažamo složenost njegovog karaktera koji nije prosto pozitivan u odnosu na neki drugi koji je prosto negativan, jer u Šolohovljevoj slici svijeta ništa nije crno-bijelo. Naime, glavni junak u okolnostima surovih sukoba uviđa besmislenost ratovanja, ali učestvuje u njemu navikavajući se na prizore razaranja i uništenja, međutim „i kad čini ustupke haosu, preživljava unutarnju dramu” (Nedeljković 1967: 80) koja učestvuje u deformaciji njegovog lika i doprinosi tragičnosti sudbine koja je metafora za stradanje običnog čovjeka u ratu.

Da ništa nije jednostavno u dehumanizujućem sistemu koji formira mehanizam nasilja i da je zlo duboko ukorijenjeno u arhetipskim dubinama ljudske prirode dokazuje Grigorijeva osvetnička destruktivnost nakon Petrove smrti kada se njegovi postupci prema zatvorenicima i vojnicima u borbi izjednačavaju sa postupcima onih koje je kažnjavao zbog nepotrebnog nasilja. Preuzimanje obrazaca ponašanja koji Grigoriju nijesu svojstveni dokaz je da „faktori okruženja podstiču ili ometaju razvoj izvesnih osobina i postavljaju granice u okviru kojih čovek deluje” (From 2016: 252), dok su njegovo odupiranje stihiji zla i svjesnost da ga je rat deformisao pokazatelj da su „ipak, čovekov razum i volja moćni faktori u procesu njegovog individualnog i društvenog razvoja” (ibid.). Naime, Grigorijeva strast za osvetom kao duboko ukorijenjena u ljudskoj prirodi i kao izraz pokušaja da se ostvari ravnoteža po principu „oko za oko”, tj. smrt za smrt, spontano se javlja kao prinudna jer je izazvana vanrednom provokacijom ubistva brata i to u uslovima kad je psihološka razdešenost zbog nasilja kojem prisustvuje u ratu već u poodmakloj fazi. Budući da Grigorije nema sadistički karakter, koji se pod uticajem provocirajućih faktora u ratom izazvanom mehanizmu nasilja aktivira, veoma brzo kod njega dolazi do svjesnosti da se zlo ne pobjeđuje činjenjem zla, zbog čega u psihičkom rastrojstvu poslije sjeće mornara uzvikuje: „ - Braćo, nema mi oproštaja! Posecite me, tako vam boga, tako vam majke božije!

Hoću... smrt” (knj. 3, str. 254). Ernest Simons u dijelu knjige *Russian Realism* koji je posvećen Šolohovljevom glavnom junaku izvodi zaključak da bez obzira na to što on brzo uči da ubija sa izuzetnom hrabrošću, njegova osjetljivost nad bilo kojim oblikom nasilja ne jenjava, a njegova pobuna protiv krvoprolića, kako rat odmiče, raste (Simmons, 1965). Dokaz da je strast za osvetom i destruktivnost u njegovom karakteru trenutna, a da, s druge strane, posjeduje svijest o tome kako je borba dviju kosmičkih sila u uslovima rata neravnompravna - predstavljaju i junakove riječi u ispovijesti pred Natalijom (koja je simbol čednosti i plemenitosti), kada joj ubrzo nakon psihološkog sloma na bojnopolju priznaje: „Tako sam se uprljao tuđom krvlju da više ni prema kome ne osećam ni trunke žalosti. Čak ni decu skoro ne žalim, a o sebi i da ne govorim. Rat je sve u meni iščupao. Sam sebi sam postao strašan... Da mi u dušu pogledaš, videla bi da je u njoj crno kao u praznom bunaru...” (ibid.: 272). Dakle, put od posjećenog pačeta u travu do priznanja da je sam sebi postao strašan simbol je sudbine običnog čovjeka koji strada u mehanizmu nasilja i čiji pokušaji da se odupre stihiji rata postaju bezuspješni i vode ka jedinom izvjesnom cilju, a to je tragičan kraj u velikoj ljudskoj mrtvačnici koja simbolizuje rat. Kako je pisac na primjeru sudbine glavnog junaka pripovijedao o moralnom, psihološkom i fizičkom stradanju u borbi dobra i zla i kakva je pozicija pojedinca, koji uprkos propadanju ostaje na strani dobra, vidjećemo na još nekim primjerima iz djela.

Bogdan Kosanović u analizi funkcije, smisla i karaktera turpizama u *Tihom Donu* i nabrajajući primjere u kojima se likovi povinuju tamnoj strani ljudske prirode zaključuje da „Šolohov o svom narodu progovara bez idealizacije, ne ustručavajući se da zaviri i u najmračnije strane ljudskog nagona” (Kosanović 1988: 74), što je zapravo osnova piščeve stvaralačke zamisli da u sukobu dobra i zla objasni čovjeka kao nesavršeno biće i arhetipsko sredstvo kojim se nasilje ostvaruje čak i u mirnodopskim uslovima, dok je u ratnim to još naglašenije. Jedan od najboljih primjera kako se konstruiše zlo sadržano u karakterizaciji junaka jeste epizodni lik Alekseja Urjupina - Čubana koji Grigorija uči kako čovjeka treba sjeći, jer je „mek kao testo”, što se zatim nadovezuje na Grigorijevu tačku gledišta u odnosu na njega kada zapaža kako ga se boje svi konji „kao da im je prilazila zver, a ne čovek” (knj. 1, str. 304). Pisac sučeljava dva junaka koji su antipodi postižući tako metaforičan sukob dviju kosmičkih sila čiji su oni simboli, što će kasnije kulminirati u sceni Čubanovog nečovječnog postupanja sa svezanim austrijskim vojnikom kojeg je presjekao na pola i u Grigorijevom nasrtanju na čovjeka-zvijer u ime viteškog

obrasca koji je regulator njegovog djelovanja. Dakle, urođena destruktivnost udružena sa sadističkim karakterom kod lika „proizvođača zla” – Ćubana jeste metafora demonskog principa koji se aktivira u ratom izazvanom mehanizmu nasilja. Antihumanistička djelovanja likova u zajednici u kojoj: razjarena masa ubija trudnu Turkinju na pragu kuće (Prokofijeva žena), otac siluje ćerku (Aksinju), muž surovim batinama kažnjava ženu koja ga ne voli (Stepan i Aksinja), brat se nudi sestri da je tješi (Mička i Natalija), momak nasrće na djevojku (Mička i Lizaveta), snaha na svekra (Darja i Pantelej), predstavljaju autohtone oblike zla i uvod u ekspanziju sila tame koje će biti najočiglednije u opisima rata, pri čemu je scena koja potvrđuje da „najstrašnije zlo koje postoji jeste čovek koga je progutao arhetip zla” (Fon Franc 2009: 211) ona u kojoj je opisano silovanje svezane Poljakinje Franje u kojem učestvuje cijeli vod. U naturalističkom prikazu praiskonskog zla autor zauzima Grigorijevu tačku gledišta u odnosu na najveći stepen izopačenosti mase koja učestvuje u okrutnom nasilju nad upravnikovom sobaricom Franjom i koja na taj način potvrđuje da povod činjenju zla može biti različit, ali da je potreba za njegovom manifestacijom ista, što govori o mračnoj strani ljudske prirode koja ima jednak potencijal i snagu kao i svijetla. Čuvši prigušeni krik i začuđen neobičnim šumom glavni junak u namjeri da otkrije šta se dešava u tamnom dijelu konjušnice nailazi na Žarkova koji mu uz kikut i zakopčavajući čakšire saopštava da su „Franju momci raščepili. Silovali...” (knj. 1, str. 237), nakon čega Grigorije „raširenih očiju punih straha” (ibid.) svjedoči demonstraciji sadizma koji se kao karakterna crta ispoljava nad slabijim od sebe u uslovima kolektivne paranoje. Masovna pomama u hronotopu rata pogoduje sadističkom karakteru za koji From, pored pokornosti i kukavičluka, kao glavnu osobinu navodi to da ga stimulišu samo bespomoćni, da se divi onima koji imaju moć, a prezire one koji ne mogu da se odbrane i da „sadističko zadovoljstvo ne izaziva ranjavanje neprijatelja u borbi jednakih, zato što u toj situaciji ranjavanje nije izraz kontrole” (From 2016: 277). To nas navodi na zaključak da sadistička karakterna struktura nailazi na povoljne uslove u hronotopu rata koji, pored neprijateljstva prema Drugom, podrazumijeva još i: pokornost nadređenom, strah od neizvršavanja naređenja i nasilje nad slabijim. U ovakvom modelu je vrlo incidentno zauzeti stav u odnosu na razjarenu masu i pokušati usprotiviti se zlu, kao što to čini Grigorije. Da je zlo dominantno i da u ovakvim okolnostima odnosi prevagu u odnosu na dobro pokazuje činjenica da je Grigorije u pokušaju da odbrani Franju savladan i da je strahoti nasilja nad nedužnim bićem prisustvovao svezan i

nadjačan: „Grigorije jednom od njih razdera bluzu od ogrlice do kraja, stiže da udari drugog nogom u trbuh, ali ga pritiskoše, pa, isto kao Franji, umotaše glavu ćebetom, svezaše ruke, i ćuteći, da ih ne bi poznao po glasu, ponesoše ga i baciše u jasje” (knj. 1, str. 237). Postupanje razjarene mase u ekspresionističkoj sceni nasilja nad nemoćnim dokaz je kako se zlo manifestuje, pri čemu se vrhunac neravnopravne borbe kosmičkih sila očituje u sceni koja simbolizuje nemoć dobra i filozofiju zla: zauzimajući Grigorijevu tačku gledišta sa prozora odakle se vidi preko zida bačena Franja, autor ogoljuje ljudsku destruktivnost pripovijedajući o njenoj žrtvi. Dakle, fokus je na tragičnom porazu dobra, a ne na nasilnicima: „Ona je dugo ležala, zatim je ustala četvoronoške. Ruke su joj drhtale, savijajući se. Grigorije je to jasno video. Ljuljajući se, podiže se na noge, pa raščupana, kao neka tuđa i nepoznata, obuhvati prozorčice dugim, dugim pogledom” (ibid.: 238). Epizodna junakinja koja je žrtva ratom isprovociranog sadizma ima važnu ulogu u dekonstrukciji mehanizma nasilja u kojem pojedinac nema nikakvu šansu, ali je Grigorijevo postupanje u krvoločnoj masi „bitan umetnički detalj koji sugerise mogućnost prevazilaženja nasilja kao uzroka tragedije - humanizovanjem čoveka” (Kosanović 1989: 75). Da će pisac u manihejskoj slici svijeta koja teži ravnoteži dati priliku da se snažna i neopravdana patnja na neki način nadomjesti, pokazaće se u kasnijem opisu stradanja saučesnika silovanja Jergova Žarkova koji umire u strašnim mukama i unakažen bombom. S obzirom na okosnicu pripovijedanja o dobru koja je vezana za lik Grigorija Melehova i s obzirom na njegovu tačku gledišta u odnosu na Franjino stradanje, autor i sada fokus pripovijedanja veže za Grigorijevu perspektivu u podužem opisu raspadanja tijela kao svojevrsne odmazde za počinjeni zločin onoga koji je otvoreno, kikoćući se govorio o silovanju kao o čudu i učestvovao u njemu:

„Oštar bol u levom oku nije davao Grigoriju da gleda; on teškom mukom otvori desno i vide: pola kuće porušeno, kao crvena nakazna masa leže cigle, iznad njih se puši ružičasta prašina. Ispod ispreturanih stepenica puzi na rukama Jergov Žarkov. Celo lice mu je – strašan jauk, po obrazima iz ispalih očiju krvave suze. On je puzao, uvukavši glavu u ramena i vikao skoro ne otvarajući usne, pocrnele kao u leša: - A-i-i-i-i! A-i-i-i-i! A-i-i-i-i! Za njim se, na sasvim tankom parčetu kože, na opaljenoj nogavici, popreko vukla u bedru otkinuta noga, druge noge nije bilo (...) Grigorije pogleda, pa se pogrbi i pođe na kapiju. Ispod Žarkovljevog trbuha pušila su se prosuta creva, prelivajući se

nežnorumeno i plavo. Kraj tog klupčeta bio je uvaljan u pesak i balegu, micao se, rastući u obimu” (knj. 1, str. 348-349).

Mogućnost prevazilaženja nasilja i princip dobra oličen u moralu, čojstvu i pravednosti sadržani su, vidimo, u dosljednom viteškom djelovanju glavnog junaka koji nepristajanjem na nasilje dokazuje da „čovjek nije nemoćan pred zlom, njemu je dato 'oružje' za borbu protiv zla u liku, prije svega, moralnih, etičkih ljudskih svojstava” (Sekulović 2010: 98), pa tako možemo navesti i mnoge druge primjere u kojima se Grigorijevo humanističko djelovanje sukobljava sa antihumanističkim postupanjem onih čije karakterne strasti nalaze plodno tlo u ratnom pustošenju kao u mogućnosti da se pokaže surovost prema drugome (koji je obično razoružan i slabiji) u ime entropijske sile zla. U sceni sukoba sa Potjolkovim Grigorije staje u odbranu ljudskog prava na častan tretman borca u ratu, ne obazirući se na ideološke razloge surovog postupanja i vodeći se isključivo moralnim kompasom koji je u njegovom slučaju usmjeren na stranu dobra. „Osjetljiv na društvenu nejednakost i uznemiren ‘monstruoznom apsurdnošću rata’, ispostavlja se da je Grigorije naklonjen argumentaciji koja rat posmatra kao borbu za ekonomske ciljeve kapitalista i propagira nasilnu smjenu svih aktuelnih vlada vladavinom radnog naroda⁸⁰” (Jermolajev 1982: 104), međutim, iako se nalazi u taboru crvenih i pod komandom Potjolkova (i to iz isključivo revolucionarnih razloga o kojima govori Herman Jermolajev), on u ime zarobljenog kontrarevolucionara Černecova i drugih oficira izgovara kritiku koja otkriva suštinu mehanizma nasilja kojim se u ime ideala služe destruktivni karakteri: „Mnogo je vas koji hoćete da raspolažete zarobljenicima!...” (knj. 2., str. 238). Autor, zatim, u naturalističkoj sceni kasapljenja visokog jesaula zauzima Grigorijevu tačku gledišta, koji kao pojedinac svjestan nemoći u odnosu na pomamu krvoločne mase ipak staje na stranu protiv zla pokušavajući da spriječi Potjolkova u „klanju bez milosti”:

„Odmah čim je nastalo ubijanje Grigorije se odvoji od kola, ne skidajući sa Potjolkova zamagljene oči, pa nahramljujući, brzo pođe prema njemu. S leđa ga uhvati

⁸⁰ „Sensitive to social inequality and disturbed by 'the monstrous absurdity of war' Grigorii turns out to be susceptible to the arguments picturing war as a struggle for the economic aims of capitalists and advocating the forcible replacement of all existing governments by the rule of the working people” (Ermolaev 1982: 104).

popreko Minajev - lomeći, izvrćući ruke, ote mu revolver, zagledajući mu u oči mračnim očima, upita ga teško dišući:

- A kako si ti mislio?" (ibid.: 240).

Retoričko pitanje na kraju *A kako si ti mislio?* upućuje na pesimističnu sliku nadmoći destruktivnog u odnosu na humanističko i na obrazac nasilja koji se u ratnom hronotopu podrazumijeva, jer rat deformiše, unosi kaos i ukida sva pravila, pa i pravila zasnovana na kultu čojstva i junaštva prema kojem se herojski model svijeta upravlja. U ratu je sve dozvoljeno, pa retoričko pitanje *a kako si ti mislio* ima funkciju verbalne potvrde podrazumijevanog ukidanja kategorije čojstva, tj. potvrdu odsustva reda koje je sili zla svojstveno. Dakle, vidimo da pisac, ne uljepšavajući stvarnost, iz scene u scenu koja problematizuje sukob dobra i zla naglašava Grigorijevu nemoć, gradacijski razvijajući njegovu dramu i tako potvrđujući ideju da je glavni junak dio svijeta u kojem se intelektualno i tehnološki napreduje, ali moralno nazaduje što se ogleda u civilizacijskom sunovratu ljudskih vrijednosti i u destruktivnom odnosu prema slabijem od sebe⁸¹. Razoručani zarobljenici koji po naređenju Potjolkova stradaju na zvjerski način isto su kao i svezana Franja metafora ljudske žrtve koju pojedinac podnosi od krvoločne mase u mehanizmu koji funkcioniše po principu zla, nemoralna, nepravde i sveopšteg mraka i koji potvrđuje Fromovo tumačenje spontanih oblika destruktivnosti u ratu gdje je „ubijanje još najblaža manifestacija destruktivnosti” (From 2016: 257) s obzirom na „orgije uništavanja u kojima ni konvencionalni ni istinski moralni faktori nemaju inhibirajuće dejstvo” (ibid.). Budući da pisac konstruiše manihejsku sliku svijeta i da teži uspostavljanju kakve-takve ravnoteže uslijediće ubrzo, kao i u Franjinom slučaju, scena stradanja nasilnika. U jezivom prizoru koji se modeluje kao „najodvratnija slika uništenja, jauci i ropac samrtnika, kuknjava onih koji su čekali red” (knj. 2, str. 352) izdvaja se zarobljeni revolucionar Potjolkov koji je ranije naredio kasapljenje kontrarevolucionara, što Grigorije, čiju frazeološko-psihološku tačku gledišta autor zauzima, doživljava kao kosmičku pravdu i mogućnost osvete onome koji je činio zlo. Dakle, ni sada, kao ni ranije, sa Grigorijevim osjećajem za pravdu nema veze ideologija na čijoj se strani u

⁸¹ U prilog ovoj našoj tvrdnji govori From u *Anatomiji ljudske destruktivnosti*, gdje dolazi do zaključka da: „najprimitivnije ljude, od lovaca-sakupljača do ranih zemljoradnika, nisu karakterisali destruktivnost ili sadizam. Zapravo, negativne osobine koje se obično pripisuju ljudskoj prirodi postale su moćnije i rasprostranjenije kako se civilizacija razvijala” (From 2016: 246).

ratu trenutno nalazi (zato je i bijelima i crvenima sumnjiv), već su njegovi postupci u skladu sa njegovim karakterom koji se odlikuje dominacijom strasti naklonjenih dobru u odnosu na destruktivne i sadističke koje su simbolika zla. Psihološka karakterizacija glavnog junaka u sceni stradanja Potjolkova i ostalih zarobljenika svodi se na epitet „pomahnitali”, što oslikava ne samo njegovo unutrašnje osjećanje i propadanje koje se gradacijski razvija, nego i cijelu vizuelno-akustičnu sliku u kojoj strijeljanje i vješanje zarobljenih revolucionara posmatra radoznala masa okupljenih seljana, među kojima su i žene i djeca. Dakle, oči navikle na uništavanje, kasapljenje, mučenje i stradanje posljedica su mehanizma nasilja koji ugrožava svijetlu stranu ljudske prirode i takođe su ogledalo civilizacijskog nazadovanja čovjeka koji, nesvjestan svog tragičnog položaja običnog sredstva u kolopletu svjetskih sukoba, biva psihički i fizički izobličen u borbi koju je unaprijed izgubio pristavši na zakon po kojem zlo funkcioniše. U prilog ovom mišljenju govore mnoge ekspresionističke slike stradanja i opisi ostataka ljudskog tijela, jer te scene, iako šokantno naturalističke, ogoljuju dehumanizujući sistem civilizacijskog zla čije je i sredstvo i žrtva čovjek, čega je Grigorije, kao junak koji uviđa besmisao ratovanja, svjestan i baš zbog toga autor dominantno i zauzima njegovu tačku gledišta u odnosu na prizore tragičnog stradanja kozaka. Njegovo viteško djelovanje kao nekog ko fizički i psihički strada u mehanizmu nasilja, ali ko uprkos tome ostaje „proizvođač” dobra i na društveno-istorijskom i na individualnom planu ogleda se, dakle, u istom načinu na koji reaguje na nepravdu i na nasilje prema slabijem: i kada je na strani revolucionara i kada je na strani kontrarevolucionara, i kada se u grupi ustanika bori protiv pljačkanja i razoružavanja kozaka od strane crvenoarmejaca, i kada u Fominovoj bandi potvrđuje apsurd rata i svoju suvišnost, a takođe i u mimodopskim uslovima, kada na primjer prilazi da se direktno sukobi sa Stepanom, dok svi ostali gledaju Aksinjinu stradanje vodeći se nepisanim pravilom „Šta mari ako muž, s rukama na leđima, gazi čizmama svoju sopstvenu ženu?“ (knj. 1, str. 62).

Grigorijev karakter se vezuje za kosmičku silu dobra uprkos destruktivnim okolnostima i gradi se u stotinama pjesničkih slika koje se razvijaju u ideološki i psihološki različitim okolnostima koje potvrđuju da je tragedija njegovog lika u uslovima pomamne mržnje posljedica njegove urođene potrebe za idealom čojstva, a ona nema nikakve veze sa stranom u ratu na kojoj se nalazi. Upravo to i potvrđuje junakova viteška dosljednost koja se u obliku lajtmotivske odbrane razoružanog neprijatelja ponavlja iz scene u scenu, pa tako na primjer jednom prilikom

u egzaltiranom raspoloženju uzvikuje: „Čudna mi čuda – ubiti zarobljenika. Kako vam savest dopušta da napadate na njega, takvoga? Čovek razoružan, u nevolji, eto nisu na njemu ni odelo ostavili, a vi se natresate” (knj. 4, str. 124). On je kao takav i kao dio hronotopa u kojem su se „kozaci ponašali kao osvajači u tuđoj zemlji: pljačkali su stanovništvo, silovali žene, uništavali rezerve hrane, klali stoku” (ibid.: 166) potpuno usamljen među stotinama drugih likova u romanu, zbog čega ga od početka do kraja prati osjećaj odbačenosti i nepripadanja, što ga čini još tragičnijim. Dragan Nedeljković iznosi ocjenu da se „ljudska ljepota ogledala u Grigoriju i prkosila stihiji nagona, imperativima istorije: istorija, društvo u velikom kretanju ne podnose takav prkos malog čovjeka. Oni mu se svete, oni ga gaze” (Nedeljković 1967: 109), što je zapravo nepisano pravilo po kojem se svako pojedinačno odstupanje od kolektivno dozvoljenih obrazaca ponašanja, makar bilo zasnovano na principu dobra, surovo kažnjava. Svi drugi likovi (i revolucionari i kontrarevolucionari) djeluju u skladu sa ratnim okolnostima i ne ulaze dublje u psihologiju nasilja koje sprovode pravdajući svoje djelovanje idealima i višim ciljevima, dok se Grigorije, iako primoran da čini ustupke haosu koji rat uspostavlja, do kraja ne miri sa nečovječnim postupanjima svojih saboraca, preživljavajući usput sumnju, sukobe sa drugima i sa samim sobom po pitanju opravdanosti ratovanja i tešku unutrašnju dramu koja rezultira potpunim krahom. Poslije desetogodišnjeg ratovanja u kojem je ostao uporni zastupnik sile dobra koje se ogleda u moralnom postupanju i viteškoj hrabrosti i protivnik zla koje se ogleda u pljačkanju, silovanju i klanju razoruženih protivnika, Grigorije je „došao do kraja - ‘udario je u zid’, ne pronašavši izlaz iz istorijskih i egzistencijalnih enigmi. On sam tim povodom izjavljuje da ne postoji nijedan oslonac iz koga bi mogao zahvatiti ‘punim pregrštima pouzdanja’” (Ivanović 2012: 102). To je vrhunac ljudske tragedije koja je u osnovi *Tihog Dona*, kao romana koji ne prepričava istoriju, već problematizuje ulogu čovjeka u kolopletu istorijskih događaja.

Dakle, tragičnost Grigorijevog lika simbol je čovjekovog nezavidnog položaja u složenim istorijskim vremenima, pa je slika fizički i psihološki izmijenjenog glavnog junaka na kraju romana zapravo središte ideje o teškoj sudbini običnog čovjeka u velikom mehanizmu nasilja: „Bol mu je toliko razdirao grudi da mu se ponekad činilo da mu je srce oderano i da ne kuca, već krvvari” (knj. 4, str. 390), dok je scena Aksinjinog umiranja uz motiviku crnog sunca i praćena komentarom pripovjedača *da se ono najgore što se u njegovom životu moglo dogoditi upravo dogodilo* vrhunac stradanja heroja koji se suprotstavio patrijarhalnom društvu, istoriji, zakonima

rata i samom zlu. Cijena za nepokornost i na individualnom i na društvenom planu je ogromna i zbog toga autor, zauzimajući na kraju infantilnu tačku gledišta Grigorijevog sina, koja simbolizuje nevinost i čistotu dječijeg pogleda na oca upropašćenog ratom, naglašava tragediju izmučenog čovjeka kojeg dijete jedva prepoznaje:

„...Mišatka uplašeno pogleda u njega pa obori oči. U tom bradatom i naizgled strašnom čoveku prepoznao je svoga oca.

Sve ljubazne i nežne reči koje je Grigorije noću šaptao, sećajući se tamo u dubravi svoje dece – bile su mu iščezle iz glave. Kleknuvši, ljubeći rumene hladne ručice svoga sina, on je prigušenim glasom ponavljao samo jednu reč: - Sine... sine” (knj. 4, 437).

Na epiloškoj granici romana vidimo da je pisac, vodeći računa o ravnoteži u manihejski organizovanoj slici svijeta, poslije svih prizora u kojima je zlo bilo dominantno, na kraju prednost dao kosmičkoj sili dobra u ovoj završnoj slici glavnog junaka sa sinom kojem ljubi ruke, pošto je prethodno svoje obrisao o skute šinjela bacivši oružje u Don. Semantički opterećeno kompoziciono čvorište teksta upućuje, osim na dualizam, i na motiv obnavljanja koji je sadržan u slici malog djeteta sa kojim se život nastavlja i koje za glavnog junaka predstavlja jedinu tačku oslonca, što ukazuje na snažnu simboliku i formira kompozicioni prsten sa toposom početka romana. Naime, tragična, ali u isto vrijeme i vitalistička, slika svijeta koja zatvara kompoziciju *Tihog Dona* paralela je prološkoj granici gdje je u uvodnoj sceni krvoločnog ubistva Prokofijeve žene Turkinje od strane mržnjom obuzete mase akcenat na rođenju djeteta – to jest na sili dobra koje novim životom potvrđuje svoju moć i tako pobjeđuje učinjeno zlo mladoj ženi. Dakle, u formi zaokružene kompozicije, koja počiva na semantičkoj analogiji prološke i epiloške granice, izdvaja se ideografsko čvorište Šolohovljeve umjetničke vizije: da je tragična sudbina čovjeka, koja je rezultat kosmičkog sukoba dobra i zla, i na početku i na kraju romana ublažena prizorom praiskonske ljubavi roditelja prema djetetu, a ona je nada u nadmoć svijetla nad tamom.

2.2. Pejo V. Grujović: o propadanju plemenskog čovjeka iz perspektive dualistički oblikovane svijesti

Naše dosadašnje istraživanje je pokazalo da je Lalić u ratnoj tetralogiji u kontekstu tematike zla pored fizičkog i psihičkog propadanja izazvanog ratom preispitivao pojave moralnog propadanja koje ugrožava tradicionalni kult čojstva i junaštva. Umjesto Šolohovljevih naturalističko-ekspresionističkih scena koje ogoljavaju ljudski sadizam u uslovima haosa i tako apostrofiraju zlo, Lalićev književni postupak u svrhu rasvjetljavanja ove teme dominantno je usmjeren na etičku degradaciju i posrnuće plemenskog *homo heroicusa*, što je vrhunac civilizacijskog zla iz perspektive lika-naratora Peja Vučkovog Grujovića, predstavnika patrijarhalnog kulturnog koda koji se ne miri sa nestankom plemenskih vrijednosti. Dajući povlašćeni položaj glavnog junaka i naratora Peju Grujoviću, koji u svojoj oštroj polemici razobličava svako postupanje koje ugrožava principe tradicionalnog *homo heroicusa* Lalić demistifikuje crno-bijelu sliku rata i revolucije i isto kao i Šolohov stvara herojsko-revolucionarni model svijeta čiji centar nije istorija ili ideologija, nego čovjek i njegova priroda sazdana od dobra, ali i od zla, zbog čega narator lajtmotivski ponavlja misao o dualizmu ljudskog djelovanja i mišljenja. Ta lajtmotivska misao Lalićevog glavnog junaka uklapa se u teoriju Žana Bodrijara koji smatra da živimo u svijetu prožetom zlom i u svijetu kojem nedostaje jezik kojim zlo možemo obuhvatiti, pa je zbog toga potrebno obnoviti princip zla, onakav kakav postoji u maniheizmu, i suprotstaviti ga principu dobra kako bismo opet stvorili dualizam (vidi: Bodrijar, *Fatalne strategije*). Dakle, i Bodrijar i Lalić, kao i mnogi drugi filozofi i pisci, saglasni su da čovjek nije samo dobar, ili samo zao, već dobar i zao u isto vrijeme, što je u skladu sa ravnotežom koja održava svijet.

Složena imanentna i eksplicitna poetika Mihaila Lalića pokazuju da se ovaj pisac stvaralački formirao na osnovi usmene književnosti i na iskustvu njemu bliskih stvaralaca koji su govorili o temi dobra i zla, o čojstvu i junaštvu i o modelima koji potvrđuju takav obrazac ponašanja, kao i o primjerima kukavičluka i nečojstva koji ga ugrožavaju. Među Lalićevim uzorima na temu herojskog ustrojstva svijeta i onoga što ga ugrožava na prvom mjestu su Petar II Petrović Njegoš i Marko Miljanov Popović, a takođe i Ivan Mažuranić, Stefan Mitrov Ljubiša i drugi. U filozofski intoniranim dnevničkim zapisima, u knjigama meditativne proze i u

razgovorima sa novinarima Lalić potvrđuje svoju poetsku ideju koja je sadržana u aktivističkom principu konstruisanja umjetničke stvarnosti i u beskompromisnom stavu protiv zla, za šta nalazi inspiraciju upravo u Njegoševom djelu, o čemu ovako govori:

„Ja mislim da je danas živo u Njegošu ono što je on izrazio u tri stiha: *Al' tirjanstvu stati nogom za vrat / Dvesti ga k poznaniju prava / To je ljudska dužnost najsvetija*. Čitavu oslobodilačku borbu naših naroda Njegoš je sebi predstavio kao borbu protiv nasilja, a za izgradnju društva zasnovanog na pravdi. Kad suprotstavlja krst topuzu, Njegoš misli na suprotstavljanje ljudske pravde i razuma neljudskom nasilju. Njegov rječnik vezan je za drugo vrijeme, ali njegova oslobodilačka misao živa je i danas, i živjeće dogod ljudi imaju potrebu da se suprotstave društvenim nepravdama. U Njegoševo vrijeme nasilje je bilo otjelotvoreno u ličnostima skadarskih i bosanskih vezira, kao i privilegovanih poturica u njihovoj službi, no vodeći i pripremajući borbu protiv njih Njegoš je mislio i na dalju ljudsku budućnost i previdio potrebu borbe protiv svakog nasilja, bez obzira na to kakva vjerska i nacionalna obilježja ona imala“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 256).

Dakle, Njegošev beskompromisni aktivizam poetsko je obilježje Lalićevog djela koje je „napojeno na istim vrelima na kojima se davno prije napajala njegoševska inspiracija“ (ibid.: 269), pa sudeći po ovom mišljenju, koje je Lalić saopštio prilikom primanja Njegoševe nagrade za roman *Lelejska gora*, Njegoš je utkan u način na koji je Lalić poimao i modelovao stvarnost, jer Njegoševa „poruka nije upravljena samo protiv tiranije zaostalog i gnjilećeg turskog feudalizma, koji ga je za života mučio i u ad mu svijet pretvarao, nego protiv svake tiranije i eksploatacije bilo turske bilo hrišćanske“ (ibid.). Tema revolucionarnih vrijednosti koju Lalić problematizuje zasniva se upravo na snazi njegoševske poetske ideje o beskompromisnom aktivizmu koja usmjerava piščevu kritičku misao, jer „suprotan svakom oportunizmu, lišen kolebanja kad se tiče borbe protiv nasilja, nepokolebljiv u odluci da se i zlom bori protiv zla, taj stav beskompromisnog aktivizma bitan je za oznaku i za rukovodstvo svake revolucionarne djelatnosti“ (ibid.).

Vidjeli smo u dosadašnjem istraživanju da su Lalićeva kritička misao i polemički karakter njegove ratne tetralogije usmjereni na ideju traganja za istinom i na ideju čuvanja od

zaborava rijetkih primjera *homo heroicusa*, zbog čega on ni u jednom trenutku ne napušta ideju stvaraočeve obaveze da heroje odvoji od kukavica i izdajnika i da se njegoševski obračuna sa nasiljem koje ne dolazi samo od spoljnog neprijatelja, nego i od „domaćeg zla“ u vidu pojava *podjela, izdaje i istrage*, o čemu iscrpno pripovijeda Pejo Grujović navodeći sve primjere kojima svjedoči tokom ratova čiji je učesnik. O traganju za tim čistim jezgrima istine u procesu stvaralačke obrade stvarnosti zanimljivo piše Radomir Ivanović, koji, baveći se analizom uticaja koji su Lalićevi uzori (Njegoš, Andrić, Marko Miljanov) imali na pisca, naglašava da „slijedeći svoje 'učitelje energije' Lalić nastoji da sagovornicima (realnim i potencijalnim) otkrije istine koje imaju univerzalno značenje, jer samo takvi tekstovi pretenduju na autentičnu i trajnu egzistenciju“ (Ivanović 2015: 282). Dakle, Lalićevo umjetničko modelovanje stvarnosti u svrhu otkrivanja univerzalnih istina o čovjeku i svijetu, u kojem se pisac oslanja na svoje stvaralačke uzore, usmjereno je na problematiku revolucionarnih vrijednosti u kojima se krije njegoševski aktivan otpor zlu, ali i na problematiku moralne dekadencije koja ugrožava taj otpor. Kada, na primjer, problematizuje scenu „grabeži“ u „jurišu na trpezu“ na sahranama, lik-pripovjedač uspostavlja ironičnu distancu u odnosu na deformisanje tradicionalnog *homo heroicusa* i zaključuje da se principi herojskog modela svijeta ukidaju i ustupaju mjesto motivima „niskosti, pokornosti i lukavstva, pretvaranja, laži i sklonosti za nasiljem nad nejakim“ (*Ratna sreća*, 283) koji pod uticajem mehanizma ratnog nasilja izbijaju na površinu i ugrožavaju silu dobra, tj. revolucije, u borbi protiv zla, tj. okupacije:

„Takvi su grabeži i slični znaci nižih oblika otkrivenog egoizma počeli kod nas na svadbama još i prije, a na sahranama tek poslije 'švapskog rata', to jest krajem druge decenije ovog vijeka. Ja ih smatram vidljivim dokazom naglog propadanja plemenskog čovjeka, pretvaranja našeg 'plemičko-vlastelinskog' *homo heroicusa* u čovječuljka pisarskog doba. (...) Plemenski čovjek je zbunjen otkad vidi da mu pleme ne može pomoći, da mu junaštvo više ne vrijedi i da ga dostojanstveno ponašanje čini smiješnim“ (*Ratna sreća*, 327).

Uspostavljanje intertekstualnih veza sa tekstom koji modeluje herojski model svijeta još više naglašava tragiku degradacije pojma o herojstvu koja je, kao što je Lalić to i objašnjavao u autopoetičkim komentarima, predmet dnevničko-memoarskih zapisa Peja Grujovića,

„posmatrača i saučesnika zbivanja koji gleda i sumnja u postupke mnogih junaka” (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 364), pa je njegov ironičan stav u odnosu na stvarnost koja ga okružuje važan strukturni element u traganju za odgovorom na pitanje zašto su „ljudi druge vrste, ljudi neherojski dobili prednost“ (ibid.). U potrazi za tim odgovorom pisac uspostavlja sistem binarnih opozicija u manihejskoj slici svijeta koja problematizuje borbu između dobra i zla, revolucije i kontrarevolucije, herojstva i izdajništva, borbe za slobodu i saradnje sa neprijateljem, pri čemu je u takvom modelu ugrožen lik heroja koji „mora da bude i junak i čovjek i borac i svetac u isto vrijeme“ (*Ratna sreća*, 28), koji je „pastirsko-aristokratski, požrtvovani, vjerni, smjerni *homo heroicus*“ (ibid.) i čije se stradanje dešava u procesu tragičnog sudara plemenskog čovjeka sa modernim XX vijekom. Nakon polemičko-kritičkog dijaloga sa stvarnošću, pripovjedač pesimistično konstatuje da „nijesmo mi ništa bolji od ostalih ni u čemu, osim u praznom hvalisanju“ (*Ratna sreća*, 314), čime se tema *izdaje*, *istrage* i iz njih nastale *podjele* aktuelizuje i čini središnjom u procesu umjetničkog traganja za istinom:

„A otkad smo se podijelili, ne samo na bratstva i plemena, no na gornjake i dugumaše, na seljake i varošane, pa na bjelaše i zelenaše, na kućeviče i vaganoviće, na praznike i gospodu, opoziciju i režimlje – u međusobnim obračunima i pizmama sva su sredstva bila dopuštena, pa ni špijunaža više nije onako kužna kao što se prije smatrala“ (ibid.).

Složena metatekstualna značenja ostvaruju se upravo u tom kritičkom stavu prema novouspostavljenim vrijednostima, koje čine da „špijunaža više nije kužna kao što je bila“ i koje otkrivaju da herojski model svijeta ima i svoje naličje. U tom naličju ogleda se, između ostalog, i tragičan položaj Crne Gore u vremenu između dva svjetska rata, kojem je doprinijela i klubaška aktivnost (prema kojoj lik-pripovjedač Pejo Grujović zauzima autokritičan stav, uviđajući da je njegova i uloga njegovih saboraca bila svedena na sredstvo u rukama Pašićevih političkih igara), pa je *citatni dijalog*, u kojem Pejo Njegoševe stihove koristi kao dio svoje rečenice, na epiloškoj granici romana *Ratna sreća*, u funkciji konačnog obračuna sa izgubljenim iluzijama o ujedinjenju za opšte dobro:

„Okupatoru se ne žuri da dođe, ne znam zašto. Ne vjerujem da zazire od 'herojske Crne Gore' ili njene ratne sreće – od prošlog rata ona više niti je herojska, ni junačka, te se

odavno ne pominje po drugome bez da je crna. Potonula je, izgubila se i uvrela, kao što joj je predskazao skadarski vezir: 'Manji potok u veći uvire, na uvoru svoje ime gubi' – a ja sam bio jedan od onih što su je gurali i požurivali da što prije ime izgubi“ (*Ratna sreća*, 351).

Kontroverzan stav prema junaštvu, koje je jedan od glavnih stubova nosača herojskog modela svijeta, udružen sa polemičnim stavom prema čojstvu (jer nije čojski sarađivati sa okupatorom, a Lalićev pripovjedač navodi sijaset primjera izdaje) jasno ukazuju na složena metatekstualna značenja koja se uspostavljaju u tetralogiji. Ona se ostvaruju i u sintaksičkoj organizaciji, kada se Lalićevi junaci koji su primjeri *homo heroicus*, među kojima je i lik-pripovjedač, koriste Njegoševim stihovima kao poslovicama, jer „i produkcionim i receptivnim modelom Lalić pokazuje prirodni, stečeni i odnjegovani estetski ukus. To se naročito snagom pokazuje u piščevom opredjeljenju za narodni jezik, odnosno za mudrosnu prozu i poeziju koju obilato pronalazi u Njegoševom i Popovićevom djelu“ (Ivanović 2015: 281). Ivanović tako objašnjava Lalićevo „insistiranje na poslovično intoniranim govornim iskazima, na čujnosti tih iskaza“ (ibid.), a dodali bismo i to da je intertekstualni dijalog, koji uspostavlja kontrast između tradicionalnog obrasca junaka i njegove negacije, takođe i sredstvo naglašavanja etičkog posmuka predstavnika zla u revolucionarnoj borbi za dobro, tj. za slobodu. Kao primjer možemo navesti scenu, u kojoj se čeka kapetan pred ustanak i u kojoj je naglašen razgrađivački postupak očekivanog ponašanja ratnika:

„Njega su čekali da ih povede u okršaj, a on nije uranio prije drugih kao što su imali običaj nekadašnji brzački i crnogorski komandanti narodne vojske. Nije se ni naspavao, no došao mrzovoljan od zamornih diskusija s majorom Vukom Bukurićem – pogleda ih poprijeko, pope se na stanac kamen pored puta, podiže ruku, zaprijeti prstom i održa im kratak govor: 'Mislite li vi, idioti jedni, da sam ja nekakav blesavi kreten, pa da s desetak batalnih puštica i sa po dvadeset metaka na pušku napadam veliku talijansku imperiju, moćnu silu s najmodernijim naoružanjem?... Izbijte vi to sebi iz glave!...'“ (*Zatočnici*, 138).

nakon čega slijedi poenta u odgovoru jednog od likova koji, služeći se stihovima urezanim u naslijeđeno iskustvo, ismijava kukavičluk kapetana Vlada Vejovića i potvrđuje svoju pripadnost

njegoševskom obrascu junaka: „Efendija, ovako ti hvala', viknu Milo, sin Janka Ujovića – u toj kući svi znaju napamet *Gorski vijenac*“ (ibid.). Uklopljen u hronotop Trinaestojulskog ustanka ovakav odgovor, dopunjen pripovjedačevom konstatacijom da u kući Ujovića svi znaju *Gorski vijenac* napamet, uspostavlja dijalog sa junacima tradicionalne književnosti koji „radije ginu glavom nego obrazom“, sa čim u vezi su i Mažuranovićeve stihovi moto druge knjige tetralogije: „Ter se lasno rastadoše s suncem/zatočnici mrijet naviknuti“. Misao predstavnika mudrosne i herojske proze i poezije prisutna je i u samom misaonom sklopu Lalićevih junaka i u stilsko-semantičkoj strukturi njegove rečenice, koja vrlo često sadrži njegoševske sintagme, pa se tako u sceni, kada se kod jednog od junaka javlja strah za kuću ako ne izda ustanike, odgovara kletvom iz *Gorskog vijenca*: „A ko izda onoga što počne, njegovo se sjeme skamenilo, izraslo mu trnje na ognjište!“ (*Zatočnici*, 281), dok je u drugom primjeru *citatni dijalog* poslužio za poređenje u opisu usamljenosti posljednjih primjera *homo heroicusa*, zatočnika pravde i osvete: „Opkolili su Vojno selo, te su se naši Turkovići branili iz kule kao Radun iz *Gorskog vijenca*“ (*Zatočnici*, 157). Njihovu usamljenost i tragičan položaj, ali takođe i svoj ambivalentan stav prema tradicionalnim vrijednostima, lik-pripovjedač je problematizovao dijalogom sa djelom Stefana Mitrova Ljubiše na prološkoj granici druge knjige tetralogije, čime je naglasio polemičku distancu u odnosu na patrijarhalnu „široku solidarnost, brigu o čovječanstvu i parničenje sa sudbinom“ (*Zatočnici*, str. 17), koje su uslovile to što smo „navikli da vazda budemo nečija zaštita i zatočnici na megdanu, sve ludi Kanjoši Macedonovići“ (ibid.).

U funkciji kritičkog odnosa prema pojavama koje su bile sastavni dio ratnog hronotopa, a koje se pojavljuju u vidu izdaje, saradnje sa okupatorom ili kukavičluka, u romanu *Dokle gora zazeleni* nalaze se primjeri intertekstualnog dijaloga koji imaju iluminativnu funkciju rasvjetljavanja metateksta, kao na primjer u slučaju retorički postavljenog pitanja jednog od likova koji svoje čuđenje zašto ljudi mirno dočekuju okupatorske vojnike saopštava Njegoševim stihom „Al' je đavo, ali su mađije“ (*Dokle gora zazeleni*, 98), pri čemu je nastavak scene primjer kontrasta herojskim vrijednostima sa funkcijom kritike ponašanja koje ugrožava revoluciju, jer ljudi nijesu „zamađijani“, nego natjerani od svojih predstavnika da „Talijane treba učtivo sretati, pa i počastiti ko ima čime. Talijani su naše dobro. Bogu treba da zahvalimo što ih je poslao, i da ga molimo da ostanu“ (ibid.). Dakle, funkcija ovakvih primjera intertekstualnosti, u kojim su Njegoševi stihovi inkorporirani u scene koje problematizuju propadanje moralnih vrijednosti,

jeste uspostavljanje takvog odnosa u kojem je neherojsko djelovanje i služenje silama zla još strašnije kada se postavi u suprotnost sa modelom koji se zasniva na pojmu herojskog i čojskog, a koji zastupa lik koji se njegoševski izražava. Zvučnost Njegoševog „Al’ je đavo, ali su mađije“ priziva u sjećanje lirsko-epskog junaka Vuka Mandušića, pa postupak izmještanja semantike divljenja ljepoti žene u kontekst čuđenja Lalićevog junaka izostanku otpora italijanskom okupatoru ima ulogu oneobičavanja vrijednosti novog doba i istorijskih prilika u kojima se služi principu zla oličenom u fašizmu. Njegoševim stihovima često se dekonstruiše etička degradacija pojedinca koja je prateća pojava propadanja plemenskog čovjeka i njegovog odstupanja od zadatih obrazaca junaka, pa tako u slučaju opisivanja kako je kaluder Nikodim Janjušević postao švapski špijun i kako je i poslije kazne u vidu batinanja to nastavio biti, imamo pripovjedačev zaključak: „Ko se crnim zadoji đavolom, obešta se njemu dovijeka“ (*Dokle gora zazeleni*, 251). U trećoj knjizi tetralogije nalazimo i primjere u kojima je intertekstualnost naglasila oštru kritiku i kontroverzan stav prema cijelom kolektivu koji u kolopletu istorijskih događaja razvija osobine bezobzirnosti, ostrašćenosti i zlobe prema svom bližnjem:

„Ne samo što je to koncentrisanje kao zaraza obuzelo i rodovske zajednice, no ih još i prisiljava da postanu bezobzirne i nemilosrdne, ostrašćene, te u zloći i oštini ne zaostaju za vojničkim, ili političkim. Pri tome mi pada u oči da imaju jednu zanimljivu zajedničku osobinu: kao vještice iz *Gorskog vijenca* radije kidišu na svoje bližnje, no na tude“ (*Dokle gora zazeleni*, 325).

Veoma često zagledanje Peja Grujovića u smisao svoje dnevničko-memoarske proze izdvaja lajtmotivski ponavljanu misao o saznoj funkciji stvaralačkog čina⁸² u kojem lik-narator kao učesnik, svjedok i komentator događaja pokušava preispitivanjem složenosti ljudskog karaktera da pronađe odgovor na pitanje o ishodu praiskonske borbe dobra i zla u čovjeku i u svijetu. Pesimističan stav o uzaludnosti nadanja da umjetnost i znanje mogu modifikovati stvarnost i čovjeka saopštava u poetskom komentaru: „Uostalom, ne bi se mogli pohvaliti da su mnogo više postigli, saznali, svijet popravili ni oni što su dublje mislili, srećnije

⁸² „Ukratko rečeno: ovo što pišem – pokušavam da uhvatim jedini vidljivi vid Vremena, događaje, u ponavljanju, tapkanju i tumananju, te da dokučim kakvi su mu planovi, kalupi, moranja bar za do sutra određena“ (*Dokle gora zazeleni*, 247).

radili i smjelije zadirali. Jesu li se Njemci išta nabolje promijenili od vremena kad je historičar Tacit njihov karakter upoznao i prikazao?“ (*Dokle gora zazeleni*, 248). U nizu retoričkih pitanja u nastavku, u kojima pominje Getea, Šilera, Hajnea, Marksa, Engelsa, Šekspira, Šelija i Kitsa, pripovjedač ukazuje na bespomoćnost umjetnosti u mijenjanju ljudskog karaktera, jer:

„Nema dokaza, a ne bi se moglo reći ni da su se popravili srbijanski kapetani, načelnici, poslanici, ministarke i ministri pod uticajem Nušićevih komedija, kao što se nije smanjio broj potkazivača, izdajica i lažisana među Crnogorcima pod uticajem Njegoša i *Gorskog vijenca*“ (ibid.).

Ipak, Lalić u manihejskoj slici svijeta na kraju ratne tetralogije daje prednost stvaralačkom naporu u kojem će njegov lik-pripovjedač sebe opomenuti da ne želi da bude *laudator temporis acti* („ne bih htio da hvalim vremena, no ljude što su se oduprli, ili što su dalje vidjeli“ (*Gledajući dolje na drumove*, 69)) i tako istaći jednu od poetskih ideja o sazajnoj ulozi književnosti koja je obilježila cijelo Lalićevo stvaralaštvo, *da je literatura oblik sinteze svijesti jednog vremena*. U toj sintezi, Lalićev junak, i dalje njegujući kritički odnos prema stvarnosti, nastavlja da vrši otkrivanje sociokulturnog identiteta u paralelnom prikazu prošlosti i sadašnjosti problematizujući sukob sila dobra i sila zla u traganju za razlozima zbog kojih je ugrožen pojam o herojstvu. Sa tim u vezi je uspostavljen dijalog sa Njegoševom poetikom beskompromisnog aktivizma na prološkoj granici četvrte knjige, u kojoj kompozicioni okvir čine događaji iz 1942. godine, dok je veći dio narativne zbilje, ne slučajno, posvećen komitama – Mrzanovim ratnicima⁸³ koji su modelovani po ugledu na Njegošev obrazac junaka:

„Bilo je takvih što dalje vide, kao, na primjer, skadarski prvak Amza Kazas, 'od varoši glava' u Njegoševoj *Kuli Đurišića*, kad savjetuje veziru Skopljaku da ne podmićuje Crnogorce, jer će mu to biti uzalud:

Što ćeš blago trošit na jabanu?

⁸³ „Gledajući dolje na drumove“ je povlašćeni hronotop u kojem se kreću crnogorske komite i predstavnici sila dobra u četvrtom tomu tetralogije, gdje prostor brda i planina dobija dodatna simbolička značenja uzvišenosti Mrzanovih ratnika (malobrojnih i golorukih, ali onih koji ne pristaju na pokorenje okupatoru i na saradnju sa njim). Pesimistična ideja je sadržana u dominaciji sila zla i činjenici da pobjednici u ratu postaju gubitnici u miru, a naglašena je slikama hajke, izdaje, svakodnevnih situacija gladi, iscrpljenosti i istrage u „Mrzanovom ratovanju“ od 1916 – 1918. i njegovim poređenjem sa opet tragičnim položajem crnogorskih partizana u borbi protiv italijanskog okupatora i njegovih saradnika 1941. i 1942.

Turska zemlja puna sirotinje –

Sirotinji svojoj pomažite.

Blago će ti šteta ponijeti,

Ko da ćeš ga usut u Bojanu.

Crnogorci biti što su bili –

Na sprdnju će tebe okrenuti...” (Gledajući dolje na drumove, 69).

Paralelni prikaz prošlog koje počiva na nepisanom pravilu da se na pokušaj mita odgovara sprdnjom i sadašnjeg u kojem je to pravilo često modificirano i prilagođeno zahtjevima novog vremena u četvrtoj knjizi tetralogije ukršta se sa filozofskim pitanjima o evoluciji, koja Pejo potkrepljuje primjerima da civilizacija tehnički napreduje, ali da moralno nazaduje. U takvoj koncepciji svijeta problematizuje se tragičan položaj žene – partizanke, prema kojoj se svirepije postupa, nego prema njenim muškim saborcima i to od strane domaćih saradnika okupatora koji su „najviše namučili nesrećnu djevojku iz Adžića kuće – da je kazne što je učila školu, spominjala evoluciju i napredak“ (*Gledajući dolje na drumove*, 120). U polemičkom prizivanju vrijednosti herojskog doba Pejo Grujović se poziva na tradicionalno utemeljeno mišljenje, po kojem je velika sramota „kada neko u borbi, nehotice (drukčije to nije smjelo da se desi) ubije ženu“ (ibid.), pa u citatnom dijalogu aktivira primjer u kojem se „jedan Njegošev junak iskreno žalio: *Na Simunji stigismo svatove / Te ubismo obadva Alića, / A kroz Turke nesrećnu nevjestu. / Tu smo grdno obraz ocrnili / I od boga dio izgubili...*“ (*Gledajući dolje na drumove*, 121). Osim što je propadanje herojskih vrijednosti objašnjavao primjerima u kojima se dešava njihov sunovrat u velikom mehanizmu nasilja, pri čemu je tim primjerima suprotstavljao opomene iz „Gorskog vijenca“, autor je veoma često postupkom intertekstualnosti vršio karakterizaciju likova, pa je tako npr. Peju, koji ne pristaje na ratom izazvanu paranoju i njom opravdano nasilje, upućena zamjerka od strane ratnog druga Lazara, sa kojim učestvuje u komitovanju, da je „rezervisan kao Hamlet, ili kao Vladika Danilo“ i da „maniše akciji“ (*Gledajući dolje na drumove*, 166), dok je na saboru komita 1918. godine Janko Ujović (onaj u čijoj kući svi znaju „Gorski vijenac“ napamet) održao govor „začinjen sa dva-tri stiha iz *Gorskog vijenca*“ (*Gledajući dolje na drumove*, 306), želeći da podsjeti na kolektivnu obavezu čuvanja časti i imena.

Semantičko-stilska naglašenost ovakvih primjera *citatnog dijaloga* ima složenu funkciju dopunjavanja umjetničkog modela svijeta u posljednjoj knjizi tetralogije, gdje je Pejova polemika sa historijom i ideologijom čijem ostvarenju doprinosi sopstvenim djelovanjem, ali u odnosu na koju se istovremeno drži rezervisano, dovedena do vrhunca. U toj umjetničkoj raspravi u procesu prevrednovanja vrijednosti herojskog doba Pejova sporadična ambivalentnost i ironičan stav prema tradiciji su i dalje prisutni, naročito u procesu otkrivanja bolesti koju naziva „neurastenia montenegrina“, a kojoj jedan od uzroka nalazi u „živom vjerovanju u duše predaka“ koje „zabranjuje vrijeđanje mrtvih, bez obzira kakve su zločine činili“, što je u suprotnosti sa njegoševskim stavom da se i heroji i izdajnici pominju po zaslugama kako bi se znalo ko je bio na strani dobra, a ko na strani zla u bespoštudnoj borbi dviju sila:

„U vezi s tim se onda pojavljuju osvetnici časti i imena izdajnika i pljačkaša, braća, sinovi, unuci, sestrići, da zametnu 'domaći rat' od kojeg se toliko plašio Vladika Danilo u *Gorskom vijencu*, a vjerovatno i Vladika Rade u životu“ (*Gledajući dolje na drumove*, 318).

Pesimističnu sliku svijeta i dominaciju sila zla u odnosu na sile dobra naglašava tragičan položaj progonjenih „Mrzanovih ratnika“, čiju je sudbinu pripovjedač na kraju romana i na kraju tetralogije ukratko objasnio Njegoševim stihovima „Mlado žito povijaj klasove, / pride roka došla ti je žetva“ (*Gledajući dolje na drumove*, 339), čime je recipijent pripremljen za scenu surovog obračuna sa komitskim borbama. Ta poetska slika potvrđuje jednu od pesimističnih Lalićevih ideja o degradaciji herojstva u sudaru plemenskog čovjeka sa XX vijekom, a takođe i filozofsku ideju o *moralnom zlu* čiji izvršiocu su osobe koje imaju sposobnost samostalnog odlučivanja, što takvo zlo čini još više uznemirujućim od prirodnog zla⁸⁴:

„Tako biva kad patološko osvetoljublje, jedna od crta crnogorske neurastenije, nađe podršku politike, to jest lukave jače sile ili države. Ne zna se ko koga više traži, tek – napipaju se, nađu zajedničke interese, sarađuju i pri tome se degradiraju: osveta gubi čar rizika, a sa njime i čar viteštva, a politika i država gube privid pravičnosti i zaštite.

⁸⁴ Više o moralnom i prirodnom zlu vidi u Svensenovoj knjizi „Filozofija zla“, gdje u odjeljku „Tipologija zla“ polazi od Lajbnicove klasifikacije koja razlikuje *fizičko*, *metafizičko* i *moralno zlo*: fizičko zlo je patnja, metafizičko je nesavršenost prirode, a moralno zlo je grijeh. Lajbnić moralno zlo naziva još i *malum culpae*, jer je vezano uz *krivicu*, što upućuje na sposobnost razumijevanja posljedica svojih postupaka (Svensen 2006: 83-84).

Postajući ziheraška, osveta se srozava na nivo špekulacije, a politika nije ni bila nešto više. Ta saradnja i degradacija s dvadesetim vijekom postaje sve češća i na našim prostorima..." (*Gledajući dolje na drumove*, 349).

Vidimo da u Lalićevoj tetralogiji u uslovima rata energija zla često uređuje prostor i ugrožava kategoriju dobra, a autor je tu borbu dviju entropijskih sila učinio još složenijom reavoulacijom revolucionarnih vrijednosti (vrijednosti dobra) i brojnim primjerima nasilja u kojima je „revolucionarna agresivnost poništena i obavlja uslove koje je želela da uništi“ (From 2016: 193), kao i primjerima u kojima izdaja, špijunaža, saradnja sa neprijateljem, pizma i pakost narušavaju koncept patrijarhalnog svijeta koji počiva na principima etike i u kojem se svako odstupanje od nepisanih pravila čojstva smatra povinovanjem zlu. Karakter glavnog junaka i naratora koji se vezuje za kosmičku silu dobra, uprkos destruktivnim okolnostima, gradi se u scenama koje se odvijaju u istorijski, ideološki i psihološki različitim okolnostima – Pejo Grujović je učesnik različitih crnogorskih i balkanskih ratova i sukoba, bivši klubaš, a sadašnji simpatizer komunističke ideje, dualista po prirodi i skeptičan u odnosu na svaku dogmu i mit. Sve te scene, koje naglašavaju junakovu spremnost da u svim uslovima i u različitim vremenima zastupa aktivan otpor zlu, ali i njegovu polemičku svijest, ambivalentnost i dualistički karakter vrednovanja i prevrednovanja svih događaja u kojima učestvuje, potvrđuju da su karakterne osobine Pejovog lika posljedica urođene potrebe za idealom čojstva koja nema nikakve veze sa tim u kojem ratu učestvuje, već je u svim okolnostima pomamne mržnje konstantna. Njegova dosljednost u nepristajanju na prećutkivanje primjera nečovještva i nejunaštva, dakle zla, i primjera čojstva i junaštva, dakle dobra, dolazi do izražaja: i u klupskim aktivnostima protiv apsolutizma knjaza Nikole, i u balkanskim ratovima, i u jurišanju na Skadar, i u Prvom svjetskom ratu, i u komitskim borbama, i u Drugom svjetskom ratu koji poredi sa svim prošlim. Kao iskusan učesnik crnogorskih, balkanskih i svjetskih sukoba, ali istovremeno i kao junak čiji karakter nije sadistički, on uviđa uslove u kojima se destruktivna agresija nakuplja i oslobađa strasti ukorinjenjene u ljudskoj prirodi:

„Ovih dana sve su ljudi. Talas nervoze naišao je kao što naiđe talas nepogode, samo što ovaj ne izgleda da će proći dok se u nešto gore ne izvrgne. Sretam ljude zagrižljive i pakosne, kao naklane - svaki nabio kilu među oči, pogleduju se poprijeko,

jedan u drugom traže krivce (...) I sam osjećam da sam na neki način poremećen i, vjerovatno, ne izgledam manje unezvijeren od ostalih. Kod mene je nesaglasnost s okolnostima još i veća, pošto sam nesložan i sam sa sobom” (*Ratna sreća*, 33).

Specifični uslovi maligne agresije o kojoj i u kojoj Pejo pripovijeda ne doprinose razvoju čovjeka, odnosno razvoju *sindroma unapređenja života*, to su uslovi u kojima ljudi jedni druge „rešetaju mitraljezima, dave ih u vodi kao da su slijepa štenad, a ne ljudi, smude ih na vatri, rastržu im djecu i žene eksplozivom, razbacuju im rastrgnuta rebra po razorenim trgovima” (ibid.: 34), što znači da je u pitanju hronotop u kojem se postaje „osakaćen, zaostao čovjek, kojeg karakteriše prisustvo *sindroma osujećivanja života*” (From 2016: 248). S obzirom na to da struktura mjesta i vremena u koje su junaci smješteni uslovljava njihovo djelovanje jasno je da su okolnosti ratom izazvane agresije pogodne za dominaciju zla i da je zajednička odlika svih historijskih sukoba jedinstven katalog zala koje lik-narator kao učesnik i svjedok događaja navodi: „Obnoviće se čarke i hajke da zakukaju majke s obje strane, a plaćaće nejač kao prošlog rata (...) Umnožiće se varke, lukavstva, vjerolomstva; stare će se pizme obnoviti, krivci će se kriti i na nevine bijedu turati, a sve to nema ko drugi da plati no jadni narod, i sve krvlju” (ibid.: 332). U popisu zala koje pripovjedač nabraja u asindentskom nizu stilski negativno obojenih verbalnih jedinica nameće se zaključak o uslovima koji omogućavaju da sadističke strasti i destruktivan karakter nađu plodno tle za ispoljavanje. Pejovo nemirenje sa ljudskom zlobom ogleda se u njegovoj izdvojenosti u odnosu na kolektiv i teškim psihološkim stanjem koje je rezultat prisustva sprovođenju zla, za šta možemo u nastavku izdvojiti nekoliko primjera:

„Cijuče u vatri nešto živo, cvili dugo i žalosno - izmakoh se da mi se srce ne cijepa. Možda to i nije stvarnost - kažem u sebi tješeći se. Liči na san i jeste san, onaj što se sam iz sebe produžava i raspreda, u kojem se događaju čudne stvari kojima se više niko živ ne čudi (...) Izvukli su nekog starca iz drvljanika, posvađase se oko njega: jedni bi u vatru da ga gurnu, drugi ga brane. Zapališe Vasovi sinovi i džamiju na brijegu, pa me ni to ne iznenadi: i prije su to činili” (*Zatočnici*, str. 179).

Ljudska destruktivnost pomiješana sa okolnostima u kojima rat deformiše sve etičke vrijednosti uzrokuje stanja glavnog junaka u kojima se u halucinantnoj stvarnosti, u cilju ogoljavanja velikog mehanizma zla, posredstvom unutrašnjeg govora koji se odlikuje iskidanim mislima i

afektivnom prenapregnutošću, konstruiše metaforički prikaz ratne atmosfere poređenjem sa podzemnim prostorom iz kojeg dopiru avetinjski glasovi i jauci:

„Odjednom su umuknuli svi glasovi koji se mogu prepoznati da naprave mjesto muklom, avetinjskom, koji se diže iz praznine. Ne može se odrediti je li jauk vode, žene, ili zemlje, ili sam to izmislio nerazgovjetnim proziranjem budućnosti: nekakva majka fantastična, životinjska, uveličana i grlata, što ne gleda naokolo i neće da zna ni za koga do za svoj jad” (*Dokle gora zazeleni*, str. 148).

U tom prostoru nalik podzemnom kojim caruje demonsko zlo do izražaja dolaze likovi čiji je koncept karaktera takav da pogoduje okolnostima koje ugrožavaju pozitivne civilizacijske vrijednosti oličene u *dobru*, *pravdi* i *moralu*, kakav je na primjer lik kockara Vida Batrićevića koji u ratu vidi zabavu i priliku da stekne slavu i koji je „s puškom u ruci, osjetio da je ta borba neka vrsta kocke” (*Gledajući dolje na drumove*, str. 215). Pejova viteška dosljednost dolazi do izražaja i kada je na istoj strani u borbi sa takvim likovima, pri čemu kao predstavnik dobra u svim prilikama, pa i u destruktivnim, uviđa da je sadistički poriv kod nekih ljudi dominantan dio njihove karakterne strukture i da ih motiviše da se tako ponašaju, naročito u odgovarajućoj situaciji koja im omogućava da se izraze bez obzira na to na kojoj se strani u ratu nalaze. Vido Batrićević bi se isto ponašao i na suprotnoj strani kao na strani izdajnika komita koje kažnjava batinanjem, jer je „sadizam ukorenjen u karakteru impuls koji spontano teče, tražeći priliku da se izrazi i stvarajući priliku ako ona nije pri ruci, putem ‘apetitivnog ponašanja’” (From 2016: 242):

„Viknu Vido: ‘Udrite ih, šta čekate!’, i poče da bije. Složno su ga poslušali svi osim mene. Ja sam dotle bio zauzet posmatranjem kako sijevaju mačuge i držalice i kačamar i drška od metle i prešljica. Biju po leđima i ispod leđa i gdje stignu, diže se prašina iz kabanica i gunjeva, čuje se ožkanje i jauci, prate ih pitanja bez odgovora, isprekidana udarcima (...) Gledajući pitao sam se: otkud odjednom toliko bijesa i pomame, i volje da se bol zadaje, kad su to do malo prije bili ljudi mirni i skloni da pomognu svemu što pati, pa i da se žrtvuju pri tome” (*Gledajući dolje na drumove*, str. 215).

U uslovima koji odgovaraju razvijanju destruktivnih i sadističkih strasti ukorijenjenih u karakteru zlo preovladava kao način ostvarivanja ideoloških ciljeva koji opravdavaju svako

sredstvo⁸⁵ ako je u saglasju sa osvetničkim porivima prema onima koji su na drugoj strani. Mnoga istraživanja su pokazala da nasilnici, čvrsto vjerujući da čine pravednu stvar, čine najgnusnije zločine prema drugima vodeći se pritom principom razgraničavanja između „nas” i „njih” kao suštinskim polazištem za opravdavanje postupaka prema drugima u ime višeg dobra i ideala. Karakterom uslovljeni impulsi udruženi sa ratnim haosom i sa povinovanjem kolektivnoj volji toliko su snažni u okolnostima pomamne mržnje da ljudi predvođeni niskim strastima svoje ponašanje doživljavaju kao prirodno, pri čemu one druge kod kojih takvih težnji nema osuđuju za kukavičluk, odbijanje naređenja ili izdaju ideala. Za primjer možemo navesti scenu u kojoj se ženi sudi za špijunažu i promiskuitetno ponašanje u kojoj je kolektivna paranoja nadjačala Pejove pokušaje da urazumi aktere prijekog suda:

„Bio sam se sažalio i pokušao bih da je branim, ali ugrabi Puniša Saveljić:

‘Bogme ne branim! No baš nek te zapali. Kad je muka nije bruka. Kad su katolici palili vještice, možemo i mi špijunice...’ (...)

Žena zavija muklim glasom neku molbu ili žalbu za koju zna da je uzaludna (...)

‘Ajmo nekud dolje’, rekoh, ‘da ne gledamo.’

‘Ne, no da gledamo!’, kaže Vuko. ‘Kako bi je sam zapalio? Kako bi stisnuo da ubiješ ranjenog druga, ako ne možeš to da gledaš?’

Tako smo ostali da gledamo. Gledam i sad. Slika je dosta zamagljena. Pokreti su bili nerazumljivi zbog udaljenosti. Ipak se moglo pogoditi: vezao joj je pletenice oko ostoža.

⁸⁵ O tome kako u ime viših ciljeva čovjek često postane vinovnik zla postoji mnogo primjera u istoriji i u književnosti, a Maks Veber u eseju „Politika kao životni poziv” kaže da nijedna etika na svijetu ne može da prenebregne činjenicu da čovjek vrlo često, da bi postigao ‘dobar cilj’, mora prihvatiti moralno sumnjiva i opasna sredstva kao i mogućnost i vjerovatnoću loših propratnih efekata. Dakle, ono što Veber zaključuje jeste da nijedna etika na svijetu ne može da odredi kada i u kojoj mjeri etički dobri ciljevi opravdavaju etički opasna sredstva (Veber, str. 41), što znači da je moć individualnog moralnog rasuđivanja presudna i neophodna.

L. Svensen u svojoj tipologiji zla navodi *instrumentalno zlo* koje se sastoji u tome da akter čini neko zlo, znajući da je to zlo, kako bi postigao nešto drugo, što znači da je u tom slučaju riječ isključivo o *sredstvima*, a ne o cilju: „Onaj ko čini instrumentalno zlo ne nalazi zadovoljstvo toliko u samom činu koliko u cilju koji treba postići. A taj cilj može biti dobar, loš ili neutralne vrednosti”, dok pod *idealističkim zlom* podrazumijeva činjenje zla i istovremeno vjerovanje da se čini dobro, pri čemu navodi primjere: krstaških ratova, progone vještica i jeretika, teroriste svih vrsta, kao i nacističke, ali i komunističke zločine počinjene u ime ideala. Svensen svoje tumačenje zasniva na teoriji da je za idealistu, za razliku od počinioca instrumentalnog zla, moralno prihvaćeno i moralna obaveza da povređuje druge u ime višeg dobra, jer je protivnik uvijek otelovljenje zla protiv kojeg se mora boriti (Svensen 2006: 85-86).

Skinuo je opasač sa sebe te je pričvrstio za ostože. Radojica je skočio sa stoga na gornju stranu. Malo zatim je zadimilo ispod stoga. Iz dima se digla krivnjava” (*Gledajući dolje na drumove*, str. 320).

Odgovore na pitanja zašto grupa koja organizuje suđenje traži način na koji će „okrivljena” više patiti, zašto Vuko ne dozvoljava da se Pejo udalji i zašto smatra da ratnik sebi tu slabost ne smije da dozvoli možemo pronaći u djelu „Masa i moć” u kojem Elias Kaneti na osnovu istraživanja i brojnih primjera tvrdi da su ljudi koji postupaju po naređenjima u ratnim okolnostima spremni na najružnije zločine za koje ne osjećaju odgovornost jer ih čine u ime zajednice za koju ratuju, pri čemu u mirnodopskim uslovima žive potpuno drugačijim načinom života u kojem nema ni traga činjenju zla (Kaneti, 2010). Takođe, veoma zanimljivo tumačenje nudi Laš Svensen koji, navodeći sijaset primjera u kojima su vojničke snage sastavljene od običnih ljudi počinile najgora zlodjela pravdajući tokom naknadnih suđenja svoje postupanje izvršavanjem obaveze, izvodi zaključak da je mali broj učesnika takvih događaja pravi predstavnik demonskog zla, a da je većina njih „sastavljena od karijerista, idealista i prije svega konformista, koji su radili što i ostali, bez zauzimanja samostalnog stava prema moralnom statusu postupaka” (Svensen 2006: 174).

O tome da je konformizam moćna sila koja reguliše ponašanje pojedinaca u grupi govore mnoga psihološka istraživanja koja potvrđuju da pored urođenih destruktivnih i sadističkih strasti i svjesne želje da se nekome nanese bol čovjekovim ponašanjem veoma često upravlja povinovanje autoritetu, pa će u tim slučajevima i oni koji nijesu zli često poslušati naređenje i činiti zlo. Kao što smo mogli da vidimo u prethodnim primjerima iz Lalićeve ratne tetralogije, u slučaju svih različitih mehanizama nasilja koje učesnici ratova sprovode uzroke njihovog djelovanja možemo da nađemo: u karakteru koji je sklon destruktivnom ponašanju, u vjerovanju da cilj opravdava sredstvo, u sprovođenju zla dok misle da čine dobro u ime viših ciljeva, ali i u konformizmu i prilagođavanju volji većine koja se nameće kao moćan autoritet u zajednici koja njeguje ratnički način mišljenja. U takvom modelu svijeta junaci kao što je Pejo, koji bez obzira na okolnosti i pripadnost istom tom kolektivu u kojem uviđaju devijantnost razlikujući dobro od zla, predstavljaju simbol humanističke vizije čovjeka koji je sposoban da kritički razmišlja i na osnovu toga rasuđuje. U prilog takvom tumačenju možemo navesti teoriju o mišljenju, htjenju i

rasuđivanju Hane Arent koja se zasniva na stavu da biti kritički nastrojen podrazumijeva sposobnost razlikovanja, jer cilj razmišljanja nije da proizvodi apstraktno znanje, već da pruži sposobnost rasuđivanja, tj. postavljanja granica, pri čemu je jedna od granica ona između dobra i zla (Arendt: *Life of Mind: Thinking*, 13). Više puta saopšten stav glavnog junaka da je njegov cilj usmjeren na pokušaj otkrivanja zakonitosti po kojim istorija djeluje ne bi li se u njenom kružnom kretanju prozrela budućnost i čovjekova uloga u njoj svjedoči o njegovoj sposobnosti rasuđivanja i uočavanja granice koja dijeli dobra od zlih djela. „Odjek minulog kao predviđanje dolazećeg” glavni junak uočava u „kolektivnom pamćenju plemena” koje aktivira sličan obrazac djelovanja mase u uslovima koji uobičajuju pizmu, pakost i zluradost prema pojedincu, što sve skupa učestvuje u izgradnji univerzalnog oblika ponašanja i mišljenja koji je rezultat vjekovima taloženog ljudskog iskustva:

„Atenej navodi po Teopompu, tri vijeka prije Hrista, da su među Ilirima ‘osobito Ardijejci odani pijanstvu i da se sastaju radi pijančenja svakodnevno, dok im potčinjeni narod od 300 000 duša svršava svakodnevne poslove’. Taj potčinjeni narod koji možda i nije ilirski, nego zatečen i pokoren, takođe je ušao u supstrat kad su novi osvajači – Kelti, Rimljani, Avari, Sloveni – pregazili i izjednačili robove i gospodare. Ulazeći u tu mješavinu, koja se vremenom zgušnjavala i otpacima osvajača, oni su u nju unijeli svoje zlobe i podmuklosti, pizme, želje za osvetom, nevjerice i prevare, nesposobnost da se slože – pa su nam sve to zavještali u nasljeđe” (*Ratna sreća*, 144).

Kantova teorija o radikalnom zlu koja izdvaja tri maksime za razmišljanje: *razmišljati samostalno, postaviti se u mislima na mjesto drugih ljudi i uvijek razmišljati dosledno* (Svensen 2006: 181) navodi nas na zaključak o ključnoj razlici između Lalićevog glavnog junaka i velikog broja ostalih učesnika sukoba. Naime, oni koji su prikazani kao proizvođači zla i koji opravdavaju zvjersko postupanje u ratu: ne razmišljaju samostalno, već izvršavaju naređenja kolektiva, ne razmišljaju iz tuđe perspektive – iz perspektive zarobljenika ili neprijatelja u borbi i samim tim ne razmišljaju ni dosljedno, tj. nepokolebljivo, za razliku od lika-naratora koji je postojan u svom stavu da je nečovječno postupanje nečovječno u svim uslovima i prilikama. Takođe, u skladu sa patrijarhalnim konceptom koji zastupa, glavni junak je dosljedan u stavu da je *zloj ljudskoj prirodi najlakše da se izrazi u obliku izdaje*, zbog čega uviđa da sva zlodjela

čovjek čini *prevjeravajući*: „Zavist, kivnja, sadizam i srebroljublje, svi oblici sebičnosti, vlastoljublje, pohlepa, požuda, kukavičluk – sve su to bili potočići koji se slivaju bez velike prepreke u veliki slivnik Izdaje” (*Gledajući dolje na drumove*, str. 187). Dakle, izdajući moralni princip djelovanja, čovjek se u borbi svrstava na stranu zla, a Pejovo nemirenje sa okolnostima koje ugrožavaju etički kodeks herojske zajednice i njegova oštra kritika takvih pojava – ideja je koju pisac zastupa u paralelnom prikazu junakove ratne prošlosti i sadašnjosti. Naime, osvrnuvši se u jednom od razgovora sa novinarima na temu ratne atmosfere i izdaje, sa kojom se naš narod morao boriti paralelno sa borbom protiv spoljašnjeg neprijatelja, autor saopštava eksplicitan stav o poetici ratne tetralogije koji potvrđuje rezultate našeg istraživanja:

„Kroz tešku i surovu crnogorsku istoriju jedna od vječnih tema je izdaja. Druge, veće narode, istorija i događaji nijesu pritiskali kao nas. Znači, u teškim danima jedan dio ljudstva padne duhom i poslije poraza je sklon izdaji. Život je tu temu stavio na razne probe, a ja sam samo neke vidove stigao da zabilježim. Svjestan sam da se nekima to neće svidjeti, da će ih, možda, razgnjeviti” (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 364).

Kao epski subjekt koji je zagovornik piščeve ideje da je rat polarizovao karaktere i životne aspekte, pa je osim plemenitosti i hrabrosti u njemu prisutno i izdajstvo i zločin, ali i kao pobornik humanističke ideje o čovjekovoj sposobnosti da bira između dobra i zla glavni junak svojim djelovanjem i polemičkim stavom u odnosu na kolektiv potvrđuje da je „princip autonomije moralni princip koji od pojedinca zahteva da razmišlja i sledi svoju sopstvenu savest, a ne naređenja” (Svensen 2006: 182).

V ŠOLOHOVLJEVA I LALIĆEVA TRAGIČNA SLIKA SVIJETA

1. Fenomen tragičnog u djelima Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića

Savremene književne teorije kategoriju tragičnog ne vežu samo za dramski rod, već se tragički aspekt književnih djela razmatra na primjerima svih žanrova, a najviše romana u kojima se očituju filozofija tragičnog i tragičan pogled na svijet. Stradanje jakih i plemenitih ličnosti koje vodi njihovom krah i pesimistična slika u kojoj se izdvaja pojedinac koji neopravdano pati jesu osnova za tumačenje kategorije tragičnog u romanesknoj formi, što potvrđuju i Lalićevi i Šolohovljevi romani⁸⁶. Ako je književno djelo tragično, to, dakle, podrazumijeva određenu vrstu strukture i narativnog sadržaja i ne znači nužno da mora biti u formi drame, što nas upućuje na Frajeve *predgeneričke elemente književnosti* koje on naziva *mitovima* ili *generičkim radnjama*, a koje se odnose na narativne kategorije književnosti koje su šire od uobičajenih žanrova ili im prethode – romantička, tragička, komička i ironijska ili satirična kategorija (Fraj 1979: 185). Polazeći od njegove pretpostavke da izvor tragedije treba tražiti u tragičkom *mythos*-u ili strukturi zapleta, a ne samo u formi drame i u radnjama koje se završavaju pogubno (ibid.: 234), smatramo da je to fenomen koji je otvoren za tumačenje u svim žanrovima u kojima kategorija tragičkog preovladava, što je slučaj i sa djelima Šolohova i Lalića koja su predmet naše analize. Mnogi filozofi i teoretičari književnosti ističu razliku između antičkog i modernog shvatanja ovog pojma, pa tako, na primjer, Seren Kjerkegor istražuje kako se specifičnost antičke tragedije može uključiti u modernu i time objasniti priroda tragičnog. On je, polazeći od pretpostavke da antička ličnost zavisi od sudbine, porodice i države, a da u savremenoj tragediji junak zavisi od svojih postupaka, zaključio da „propast junaka nije bila samo posledica njegovog vlastitog delanja, nego i stradanje, dok u savremenoj tragediji propast junaka nije stradanje nego radnja“ (Kjerkegor 1984: 96). Upravo je taj koncept da *u novije vrijeme preovladavaju karakter i*

⁸⁶ Uputno je vidjeti knjigu *Tragedija sasvim kratak uvod* Ejdrjana Pula koji govori o tome da ne postoji opravdan razlog zašto bi tragedija trebalo da bude ispričana u formi drame i da je tragičan čin dio procesa sastavljen od uzroka i posljedice (Pul 2011: 65).

situacija primjenljiv na analizu tragičnog položaja glavnih junaka Šolohovljevog i Lalićevih romana, jer smo u dosadašnjem istraživanju mogli vidjeti da su oba lika karakteri čije su funkcije vezane za učestvovanje u radnjama koje su obilježene sumnjom u nepisana pravila herojskog modela svijeta, što ih dovodi u položaj obilježen pesimističnim pogledima na svijet koji ne mogu da promijene. „U *Tihom Donu* kao u dosledno tragičnom delu, izlaza nema; put, u početku širok, pri kraju se sužava, toliko sužava da se i zatvara, pretvorivši se u bezizlaz” (Nedeljković 1967: 16). Zbog toga Grigorije apsurd ratovanja, kojem svjedoči i kojem sam doprinosi, formira u odlučnu misao o beznadu: „Još nikad dotle nije tako neobično jasno osetio kako ničemu ne vodi sve ovo što se dešava”, dok Pejo poučen višedecenijskim ratničkim iskustvom, nadovezujući se na Ciceronove riječi *Omnia sunt misera in bellis civilibus, sed miserium nihil quam ipsa victoria*, melanholično zaključuje: „Kad je riječ o pobjedama, to bi se moglo proširiti: bijedne su, zagađene i fatalne za obje strane sve pobjede u svakakvim ratovima. I u ratovima gdje se radilo o slobodi – lješinari se prvi snađu da iskoriste i da sve pokvare...”. Vidimo kako srodna ideja o sumornoj viziji svijeta obilježenoj stradanjem kod pisaca nacionalno različitih književnosti može biti predmet pripovijedanja čije su kompozicione ose junaci koji se nalaze u različitoj životnoj dobi, pri čemu su razočaranost i osjećaj beznađa jednako prisutni kod oba junaka, ali je stepen rezigniranosti drugačiji, jer Grigorije kao mlađi tek uviđa tamnu stranu ratova i revolucija pa je njegovo psihološko stanje znatno složenije i mnogo više u znaku egzaltirane emocije, dok Pejo uzaludnom stradanju svjedoči duži niz godina pa ga i mirnije doživljava, iako jednako ne prihvata.

Savremeni estetičar Jurij Borjev je u svom istorijskom pregledu fenomena tragičnog u umjetnosti izdvojio ključne stavove o ovoj kategoriji koji su obilježili sve epohe, polazeći od pretpostavke da je tragični junak nosilac principa koji prevazilaze okvire individualnog bića i da svaka epoha unosi svoje crte tragičnog osvjetljavajući pojedine strane njegove prirode (Borjev 2009: 78). Vezano za realističku tehniku pripovijedanja njegova teorija se zasniva na tezama: da je kritički realizam otkrio tragički nesklad ličnosti i društva i da netragički karakter postaje junak tragičnih situacija, pri čemu tragedija kao žanr nestaje, ali kao element prožima sve književne rodove i žanrove problematizujući temu neusklađenosti čovjeka i društva, da je realizam XX vijeka otkrio tragiku čovjekovih težnji da prevaziđe nesklad sa svijetom i tragiku traganja za izgubljenim smislom i da se u umjetnosti socijalističkog realizma tragičko javlja kao poseban

slučaj i najviša manifestacija herojskog, pri čemu su čovjek i istorija objekat umjetničke analize tragedije, a krivica za junakovu smrt je u nepovoljnim životnim prilikama koje junak nastoji da promijeni (ibid.: 78-90). Kada su u pitanju romani Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića, tragičan položaj njihovih glavnih likova bio bi sinteza: a) tragičnih pokušaja da se prevaziđe nesklad sa okruženjem i b) stradanje usljed prilika koje nastoje, ali ne uspijevaju, da promijene.

Problematika tragičnosti glavnog junaka *Tihog Dona* predmet je interesovanja mnogih šolohovologa, pri čemu se u savremenom tumačenju ovog romana zapažaju drugačiji, sve češće interdisciplinarni, pristupi koji omogućavaju tumačenje u različitim kontekstima. Natalija Jeršova polazi od činjenice da se istraživanje ove teme može svesti na nekoliko koncepata i nabraja najznačajnije rezultate kroz vrijeme i njihove različite pristupe⁸⁷, a mi smatramo da tragična krivica kao uzrok tragičnog osjećanja života u romanu *Tihi Don* dovodi do naglašenog pesimizma koji prožima sve junakove neuspješne pokušaje da pronađe smisao i da djeluje u skladu sa očekivanjima društva. Stradanje je konstanta svih sukoba u kojima je pojedinac sveden na oruđe, a dokaz za to su mnogi, ne samo glavni lik, jer su kao učesnici istorijskog razaranja sjedinjeni u zajedničkoj patnji i smrti. U pripovijedanju o prvim ratnim jurišima autor, zauzimajući Grigorijevu tačku gledišta, niže slike *razaranja života* u kojima vojnici trče kao „sivo stado, zbijeno u gomilu” (knj. 1, str. 255), a „njihova lica su se slivala u Grigorijevim očima u pihtijastu mrlju zemljane boje” (ibid.). Česta upotreba verbalnih jedinica kao što su *gomila*, *sivo stado*, *pihtijasta masa* u masovnim scenama rata ima funkciju simboličkih znakova koji upućuju na zajedničko stradanje u društvenom previranju u kojem se svi pojedinci stapaju u kolektivnu svijest prihvatajući istorijske okolnosti kao neizbježne. To što autor izdvaja Grigorija, zauzimajući njegov fokus u odnosu na „sivo stado”, govori o junakovom povlašćenom položaju,

⁸⁷ Jeršova kaže da je „pogled na Melehova kao ‘izgnanika’ ustupio mjesto stavu ‘istorijske zablude’. Tada je niz istraživača stavilo naglasak na ‘čovjekov šarm’ kod junaka, koji ga ne iznevjerava do kraja života. Ispitivanje tragedije Grigorija Melehova kao humaniste devedesetih godina prošlog vijeka zamijenjeno je tendencijom proučavanja moralnih i religioznih pitanja romana uz metodološku podršku iz djela ruskih filozofa. To je dovelo do potrebe za suštinski drugačijim pristupom razumijevanju *Tihog Dona*, što se odrazilo u radovima V. Kožinova, S. Semanova i L.I. Satarova, V. Lavrova, A. Dirdina, I. Judina i drugih” (*Взгляд на Мелехова как ‘отщепенца’ уступил место позиции ‘исторического заблуждения’*. Затем рядом исследователей был сделан акцент на ‘очаровании человека’ в герое, которое не изменяет ему до конца жизни. Рассмотрение трагедии Григория Мелехова как гуманиста в 90-е годы XX века сменилось тенденцией исследования нравственно-религиозной проблематики романа с методологической опорой на труды русских философов. Это привело к необходимости существенно иного подхода к осмыслению Тихого Дона, что отразилось в работах В. Кожинова, С. Семанова, Л. Сатаровой, В. Лаврова, А. Дырдина, Ю. Юдина и др., Н. Ершова, 2002).

ali istovremeno je to signal čitaocu da je ovaj junak, kao neko ko uviđa proces stapanja, svjesniji tragičnog položaja u kojem se nalazi, pri čemu je njegova tragična krivica upravo u tome što ne pristaje na kolektivno ratno ludilo čiji je dio. Pisac takvom konstrukcijom lika baš kao antički tragičar „istražuje mehanizme kojima pojedinac, ma kako izuzetan bio, biva oteran u propast” (Vernan, Nake 1995: 102) i „razgolićuje igru protivrečnih sila kojoj su, po istom pravu kao i grčki, podvrgnuti svaki čovek, svako društvo, svaka kultura koja sadrži napetosti i sukobe” (ibid.). O tragičnoj krivici kao uzroku tragičnog osjećanja u romanu piše i Viktor Petelin koji u knjizi *Михаил Александрович Шолохов – Энциклопедия* (Москва, 2011) tvrdi da se to osjećanje sve više produbljuje dovodeći glavnog junaka do stanja „čudne ravnodušnosti”, a stvaralačkog subjekta do saznanja o nemogućnosti trajanja civilizacije koja u ratu gubi sve vrijednosti:

„Tragična krivica u *Tihom Donu* je tragična greška koja ima opravdanja i može se objasniti uslovima u kojima je junak živio. Ali, to se samo može opravdati subjektivnim težnjama junaka. Objektivno, Grigorijeva greška ga je dovela do učešća u bratoubilačkom ratu (...) Snaga tragične ličnosti ogleda se prije svega u tome kako ona podnosi stradanja, koja su proistekla iz promašenosti životnog puta: zablude i tragične greške koje izazivaju razdor u duši junaka, unutrašnje protivrečnosti, koje na kraju, dovode do duševne patnje”⁸⁸ (citirano prema: Ivanović 2012: 118).

Tragična slika svijeta usljed prilika koje se ne daju promijeniti prisutna je i u Lalićevoj ratnoj tetralogiji. Radomir Ivanović iznosi zaključan stav da „Lalićevi romani sadrže mnogo epskog tragizma, tako da svi pojedinačno i skupno predstavljaju – tragičnu poemu” (Ivanović 1974: 154). Samim tim što je Ivanović tragičan tonaliteta piščevog djela metaforički označio kao tragičnu poemu govori nam o tome kako je epska struktura prožeta i lirskim i dramskim

⁸⁸ Трагическая вина в Тихом Доне - это трагическая ошибка, имеющая оправдание и объяснимая теми условиями, в которых жил герой. Но оправдать его можно только в плане субъективной устремленности героя. Объективно же ошибка Григория привела его к участию в братоубийственной войне (...) Сила трагической личности раскрывается прежде всего в том, как она переносит страдания, порожденные ошибочностью жизненного пути: заблуждения, трагические ошибки вызывают разлад в душе героя, во внутренние противоречия, которые приводят в конечном счете к душевным мукам, В. Петелин.

elementima koji doprinose poetičnosti izraza i tragičnosti koja je uzvišena. Kada je u pitanju ratna tetralogija, korijen istini u potrazi za kojom se nalazi Lalićev lik-pripovjedač, a koja se odnosi na motiviku mišljenja i djelovanja crnogorskog čovjeka, nalazi se u lajtmotivu *neurastenia montenegrina*, koju je pisac ovako objašnjavao:

„Ta tragična koncepcija svijeta je zastupljena u monologu vladike Danila, a isto tako u Cvijićevoj kategoriji ‘dinarska tuga’. Sa razvitkom psihijatrije neki su je podrugljivo imenovali ‘neurastenija montenegrina’ i neki mladi frojdisti joj traže korijene u frustriranim djetinjstvima. Ja mislim, međutim, da se tu radi o kolektivnoj podsvijesti frustriranoj istorijom” (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, 228).

Njegov pripovjedač tokom dijaloga s istorijom, mitom, etnologijom i psihologijom uzroke *neurastenije* nalazi u sociokulturološkim osobenostima crnogorske zajednice koja je učesnik višedecenijskog ratovanja sa kratkim periodima mirnodopskog života, a to su: a) davanje prednosti kolektivnom nad pojedinačnim, b) sklonost manihejstvu i c) nekritičko i mitološko vjerovanje u duše predaka. Dakle, pripovjedačevo tumačenje tragične slike svijeta nazvane *neurastenia montenegrina* upućuje na Lalićevu oštru kritiku kolektivne sklonosti ka kažnjavanju svakog incidentnog tipa junaka koji se usudi da pređe granicu i postupi po individualnom, a ne po opštem zakonu, zatim i na kritiku sklonosti ka svrstavanju u dvije krajnosti – kategoriju dobra ili kategoriju zla, iako je te dvije sile potrebno dovesti u ravnotežu, i na kritiku sklonosti ka zaboravljanju nečasnih postupaka, što je u odnosu na njegoševski model svijeta (a prema kojem Lalić ima afirmativan stav) najproblematičniji prestup, jer se taj model zasniva na nepisanom pravilu da se izdajnici, kao i heroji, moraju pominjati u skladu s istinom.

Struktura zapleta u romanu *Tihi Don* i stotine prizora stradanja koji problematizuju ograničenost ljudskog napora u složenim kataklizmama jesu izvor tragičnog osjećanja, naročito u pjesničkim slikama koje simbolizuju ljudsku nemoć pred prizorom smrti koja podsjeća preživjele na svoju sveprisutnost. U sceni, u kojoj kozaci nabasaju na dugačak niz leševa mladih oficira i prilaze im sa osjećanjima skrivene strepnje i životinjske radoznalosti, pripovjedač usmjerava čitaočevu pažnju na kolektivni muk likova posmatrača i gradi sliku u kojoj se pri opisu posljednjeg izraza lica poginulih vojnika dominantno upotrebljava leksema *tužno* koja uz

paralingvistički sistem znakova (odzvuk posljednjeg jauka i ćutanje) simbulizuje pesimističnu viziju svijeta: „Iznad njegovih široko otvorenih usta, koja su skrivala neme odzvuke poslednjeg jauka tužno su visili gusti crni brkovi (...) Njegova otvorenoplava grgurava glava, sa zabačenom kapom, kao da se umiljava, priljubila se obrazom uza zemlju, a narandžaste usne, malo pomodrele, bile su tužno iskrivljene, sa izrazom dvoumljena (...) Kozaci su se udaljavali žurno, krsteći se. I posle su dugo ćutali, idući uskim proplancima, žureći da zaborave šta su videli” (knj. 2, str. 30). Narativni sadržaj u kojem preovladava tragično ispunjen je, kao što možemo vidjeti u navedenom primjeru, odsustvom verbalnih znakova i motivom ćutanja koje postaje simbolički znak jer u ovom kontekstu ne znači prosto odsustvo govora, nego je to oblik neverbalne komunikacije sa funkcijom naglašavanja osjećanja duboke tuge. I u Lalićevoj ratnoj tetralogiji nalazimo komunikativni model koji je prilagođen tragičnim prizorima smrti, a kao primjer možemo navesti scenu u kojoj poslije masovnog pokolja koji je izvršio italijanski okupator u selu Doganji, lik-narator Pejo Grujović odlazi prije ostalih da obiđe njihovu zajedničku grobnicu: „Ni pas, ni kokot da se glasne, ni konj da zarže, ništa pitomo i domaće – jedino se čuju puške budnih stražara talijanskih oko Doganje. Ne samo što su ljudi zaplašeni, no i životinje zanijemljele kao u nekom prokletom kraju kud vračare uroke progone (...) idem putem i osluškujem – ni sove, ni ćuka, no sve pobjeglo! Šuti jadno selo tugom ubijeno, bijelim pokrovom mjesečine pokriveno kao mrtvac” (*Dokle gora zazeleni*, str. 109). Dakle, tragična slika svijeta se i u jednom i u drugom slučaju stilski modeluje na principu paralingvističkog sistema znakova, pri čemu je uzvišeno osjećanje tuge pomiješane sa poštovanjem prema žrtvama pomahnitale ratne mržnje izraženo potpunim odsustvom zvukova koje ima funkciju da dočara dramatičnost stradanja i da istakne tragičke motive.

Ljubiša Jeremić, koji istražuje tragičke vidove srpskog realističkog romana, navodi da o tragičnom možemo govoriti u onim djelima u kojima su *karakter*, *situacije*, *događaji* i *socijalne okolnosti* obilježeni ljudskim stradanjem i usmjereni ka neumitnom nesrećnom ishodu (Jeremić 1987: 27), što imamo u prethodno navedenim primjerima koji tematiku stradanja stavljaju u kontekst koji podrazumijeva nesrećan ishod kao jedini moguć. Oslanjajući se na savremena književnoteorijska saznanja, Jeremić tragično shvata kao aspekt pogleda na svijet, osnovne slike i osnovno osjećanje svijeta koje sadrži književno djelo, a tragično posmatra kao osnovni modus umjetničkog postojanja književnog teksta, kao njegovu tematsku strukturu (ibid.: 35). Dakle,

fenomen tragičnog kao filozofija života, osobeno poimanje svijeta i kao stradanje praćeno patnjom i borbom izuzetnih junaka nalazimo u Šolohovljevom i Lalićevom djelu, gdje se problematizuju različite situacije u kojima se „savršenstvo života tragičnog junaka pokazuje u tome kako on propada” (Petrović 2006: 65), što nas upućuje na uzvišenost i veličanstvenost takvih likova. Analiza ovog fenomena na primjeru romanesknih junaka koji nepravedno stradaju rezultira saznanjima o tragičnom osjećanju života koje je, kada je u pitanju Šolohovljeva i Lalićeva pesimistična slika svijeta, sadržano „u suočenju sa nužnošću propadanja plemenitih dela, napora, akcija u sukobu sa svetskoistorijskim i metafizičkim silama, tj. u sudaru delatnoga, aktivnog pojedinca sa nepobedivim silama koje ograničavaju polje njegovoga delovanja i dovode ga pred nužnu propast” (Žunić 2008: 68-69). Implikovane kvalifikacije koje možemo izvesti iz poetskih slika u kojima je junak prikazan u djelovanju koje je praćeno tragičnim doživljajem svijeta upućuju na karakter koji je predodređen da strada. Djelatni pojedinac, dakle, iz najboljih namjera i čistih pobuda stupa u akciju radi postizanja nekog dobra i kao nesavršen, griješeći iz neznanja, bez krivice postaje kriv, te strada tako što svoj život dovodi do vrhunca upravo u tragičnoj smrti, odnosno u tragičnom propadanju (ibid.). Kao što smo mogli vidjeti u prethodnim poglavljima, Šolohovljev Grigorije i Lalićev Pejo su junaci dejstvovaoci čije su funkcije vezane za kategoriju dobra u vremenu zla i za aktivnosti u kojima se neprikosnovene tradicionalne i novouspostavljene vrijednosti dovode u pitanje, pri čemu su njihovi humanistički naponi, ipak, uzaludni u sukobu sa društveno-istorijskim okolnostima, odakle proizilazi psihičko i fizičko propadanje junaka i njihova tragična sudbina. Dakle, riječ je o tipu romana koji problematizuju složeni mehanizam zla oličen u slikama ratnih i drugih stradanja iz kojih svaki učesnik sukoba izlazi kao gubitnik ujedinjen sa drugima u kolektivnom bolu i propadanju.

Imajući u vidu da je fabularno-sižejna osnova Šolohovljevog i Lalićevih romana društveno-istorijska problematika naroda u kojoj se ukrštaju opšte i pojedinačno, staro i novo i u kojoj se na primjerima pojedinačnih sudbina nastoji zahvatiti široka slika svijeta, a polazeći od teorijskih saznanja da se „tragično rađa u izvesnim istorijski prelaznim stanjima, u pukotinama doba kada su istorijska životna načela u sukobu, pa staro još živi, a novo se razvija sukobljavajući se sa još razvijenom koherentnošću i postojanošću starog” (Jaspers 1984: 234), zaključujemo da je *tragično osjećanje* rođeno u istorijski prelaznom periodu idejna i stilska osobina njihovih istorijskih romana o ratu i da je *tragično* dominantna koja usmjerava radnju i

postaje jedan od glavnih strukturnih elemenata. Oba pisca se bave proteklom burnom historijskim događajima (Šolohov: Prvim svjetskim ratom, proleterskom revolucijom i građanskim ratom, a Lalić: Prvim svjetskim ratom, balkanskim ratovima, komitskim pokretom, Drugim svjetskim ratom i domaćim sukobima partizana i četnika) koji su obilježeni masovnim stradanjem naroda, pa je očekivano da u opisima preovladava tragično osjećanje života. Mračnu sliku stvarnosti, osim na primjeru individualnog stradanja Šolohovljevih junaka, nalazimo u opisima u kojima pripovjedač sažima vrijeme prikazujući pustoš koju rat ostavlja na domaćinstvima, pa se fenomen tragičnog javlja kao posljedica dugotrajnog procesa, a ne trenutno stradanje, što najbolje odslikava pesimističnu viziju svijeta u kojoj odsustvo čovjeka na domaćem ognjištu ukazuje na nesreću: „Treća godina rata vidno se osećala u seoskom gazdinstvu. U onim kućama u kojima nije ostao nijedan kozak zjapile su otvorene štale, dvorišta su bila zapuštena, na svemu su se videli ružni tragovi postupnog propadanja” (*Tihi Don*, knj. 2, str. 52). Bogdan Kosanović se u knjizi *Tragično u delu Šolohova* poziva na mišljenje da „pisci romana-epopeja otkrivaju korene tragičnih događaja koji nastaju kao rezultat međuljudskih sukoba užih i širih razmera” (Kosanović 1988: 69), pri čemu je tragika prisutna i na individualnom i na kolektivnom planu, zbog čega „*Tihi Don* svrstavamo u roman-epopeju tragičnog tipa” (ibid.). Ista konstatacija o *romanu-epopeji tragičnog tipa* bi se mogla izreći u slučaju Lalićevih romana, imajući u vidu epsku tragediju naroda u višedecenijskom ratovanju koje je predmet pripovijedanja u njegovoj ratnoj tetralogiji. Sličan opis zasnovan na motivu pustoši i odsustva domaćeg života u kontekstu rata nalazimo u zapažanju njegovog lika-pripovjedača: „Strah se proširio i na životinje: prvo su psi opazili da nailazi nepogoda kakvoj oni nijesu vični (...) I mačke su pobjegle od kuća, podivljale (...) Poremećen je domaći red – ne spavaju u kućama ni oni što su mirovali, ne vole da budu iznenađeni u posteljama” (*Dokle gora zazeleni*, str. 56). Dakle, temporalna shema Šolohovljevih i Lalićevih djela ogleda se u historijskim sukobima starog i novog doba koja se dijalektički prožimaju dobijajući simboličko značenje, pa je „tu reč o trenucima u kojima se čovek, pun nemira nađe licem u lice sa graničnim stanjima” (Jaspers 1984: 234).

Kao što smo mogli vidjeti u prethodnim poglavljima, događaji se grupišu oko glavnih junaka (Grigorija Pantelejeviča Melehova kao učesnika i svjedoka zbivanja i Peja Vučkovog Grujovića kao učesnika, svjedoka i lika-pripovjedača) koji su kompozicione osovine romana i koji kao ose djela spajaju raznovrsne likove i poetske ideje, pri čemu se pokazalo da su oba

junaka spoj individualnog i kolektivnog na čijim primjerima je prikazano kako se dešava rascjep između starog i novog svijeta. U tom rascjepu nastaju društvena previranja i velika pomjeranja u kojima sudbina pojedinca zavisi koliko od njegovog individualnog postupanja u odnosu na okolnosti, toliko i od samih okolnosti koje ne može da kontroliše. Velika razdoblja tragedije su ona u kojima se odigravaju prevratnička društvena pomjeranja, kada vladajuća klasa gubi uticaj, zbog čega se u središtu tragičnih sukoba nađu vrijednosti koje čine moralnu osnovu trenutno vladajuće klase, a koban kraj glavnog junaka simbolizuje koban kraj koji prijete klasi kao cjelini (Hauzer, 2015). Kada je u pitanju *Tihi Don*, onda bi to značilo da koban kraj Grigorija Melehova, koji u završnoj sceni poražen svjedoči razorenom porodičnom ognjištu na kojem ga čeka samo sin, ukazuje na nesrećan kraj cijele zajednice u kojoj krah porodičnog sistema znači propast cijelog društva – kako poraženih, tako i pobjednika, a u slučaju Lalićeve tetralogije, pesimistična završnica u kojoj stradaju Pejo Grujović i ostali učesnici komitskog pokreta u „Mrzanovom ratovanju” jeste slika u slici kolektivnog stradanja *homo heroicusa* i potvrda više puta ponovljene piščeve ideje da su u svakom ratu poraženi i pobjednici i gubitnici. Oba junaka su sudbinski osuđena na poraz uprkos humanističkim nastojanjima i vjeri u moralne vrijednosti. Kao što smo vidjeli, Grigorije je konstruisan kao lik vjeran svojim etičkim mjerilima prema kojim se upravlja sukobljavajući se sa svima onima koji su se vodili ideologijom i narednjima pretpostavljenih u postupanju u ratu, zbog čega sve dublje tone u beznade i u misao o besmislenosti ratovanja. Slično tome samo u životno-iskustvenoj prednosti u odnosu na mladog Grigorija, Lalićev Pejo je kao lik-narator, interpretator i učesnik događaja svjestan da se istorija ponavlja i ničemu ne uči, a kao višegodišnji učesnik ratova i lik-skeptik on uviđa pored herojske i tamnu stranu ljudske prirode koja doprinosi tragičnom slomu patrijarhalnog čovjeka u sudaru sa modernom istorijom. Zbog toga je tetralogija u znaku pesimizma i agnosticizma glavnog junaka i naratora koji dopunjavaju misao o apsurdnom ratovanja i osjećaj beznade zbog propadanja plemenskog čovjeka, što je naročito očigledno u posljednjem romanu tetralogije koji se dominantno bavi komitskim pokretom i tragičnim stradanjem *homo heroicusa* koji su se goloruki borili protiv austrougarske sile i njenih domaćih saradnika.

U tumačenju glavnih junaka u Šolohovljevoj i Lalićevoj tragičnoj slici svijeta u nastavku ćemo se poslužiti teorijom modusa Nortropa Fraja i njegovom klasifikacijom pripovjedačke književnosti koja je izvedena prema junakovoј poziciji u odnosu na društvo (tragički i komički

modusi) i prema junakovoj moći djelovanja (pet modusa), pri čemu *tragički modus pripovjedačke književnosti*, koji je značajan za našu analizu, podrazumijeva junakovu izdvojenost iz društva:

„Postoji opća distinkcija između pripovjedačkih djela u kojima je junak izdvojen iz društva i onih u kojima je uključen u društvo. Ta je distinkcija izražena riječima ‘tragički’ i ‘komički’ kada se odnose na aspekte fabule općenito, a ne samo na dramske oblike” (Fraj 1979: 48).

Fraj navodi *pet modusa* u kontekstu junakove moći djelovanja koja može biti veća od naše, manja ili otprilike jednaka, pri čemu se u okviru nekih savremenih književnih perioda i formi mogu javiti raniji modusi, pa u tim slučajevima predlaže da se koristi kritički pojam „sentimentalan”: „Tako je romantizam ‘sentimentalan’ oblik romanse, a vilinska bajka, najvećim delom, ‘sentimentalan’ oblik narodne priče” (ibid.). U poglavlju u kojem smo se bavili žanrovskim karakteristikama *Tihog Dona* i Lalićeve ratne tetralogije vidjeli smo da roman-epopeja sintetizuje osobenosti dva žanra i predstavlja „epopeizovanu” sliku stvarnosti u kojoj se nastoji prikazati doba velikih klasno-socijalnih protivrječnosti, svjetskih sukoba i, uopšte, neka nacionalna društveno-istorijska problematika, pri čemu predmet pripovijedanja nije idealizovana i distancirana prošlost kao što je slučaj u epovima, već je u narativnom centru ove vrste sudbina običnog čovjeka u kojem se ogleda sudbina naroda u procesu složenih istorijskih previranja. Takva kompoziciona organizacija podrazumijeva i određeni tip junaka koji je sinteza opšteg (kolektivnog, naslijeđenog) i pojedinačnog (individualnog), što nesumnjivo dovodi do sukoba na spoljašnjem i unutrašnjem planu i do stradanja junaka kod kojih je protivrječnost između opšteg i individualnog velika. U tom ključu bismo mogli pretpostaviti da je roman-epopeja jednim dijelom „sentimentalan” oblik epova (pripovijest visokomimetskog modusa o padu junaka vođe čija je moć veća od naše), a jednim dijelom pripovijest o junaku niskomimetskog modusa koji je sličan nama i tipičan za realističku književnost, pri čemu u Šolohovljevom djelu dominira visokomimetski tragički modus, a u Lalićevom niskomimetski.

Dakle, na osnovu aspekta fabule Šolohovljevog *Tihog Dona* i Lalićeve ratne tetralogije i na osnovu *izdvojenosti* njihovih glavnih junaka možemo krenuti od toga da se radi o *tragičkim pripovjednim modusima*, tj. o narativnim djelima u kojima je junak izdvojen iz društva. Dalje,

budući da tragički aspekt fabule može podrazumijevati različitu moć djelovanja glavnog junaka i budući da „dok jedan modus tvori temeljni tonaliteta pojedinog književnog djela, istodobno u njemu može biti sadržan još jedan ili sva preostala četiri modusa” (ibid.: 64), vidjećemo da je Grigorije tragični junak visokomimetskog modusa sa elementima niskomimetskog, dok je Pejo tragični junak niskomimetskog modusa sa elementima visokomimetskog i u tragovima ironičkog⁸⁹.

2. Tragični junak Grigorije Pantelejevič Melehov

Polazeći od Aristotelove *Poetike* u kojoj se govori o razlikama u djelima pripovjedačke književnosti u odnosu na različite stupnjeve likova, Fraj svoju teoriju zasniva na ideji da ono što junak čini ili bi mogao činiti „jeste ono što on može ili bi mogao učiniti na razini autorovih posulata o njemu i susljednih čitateljevih očekivanja” (Fraj 1979: 45). Grigorije Pantelejevič Melehov je centralni lik i kompoziciona osovina romana koji je građen na principima izuzetnosti i na individualnom i na društvenom planu. Kao takav, on u strukturi romana zauzima povlašćeno mjesto i učestvuje u radnjama koje su drugima zabranjene, što ga čini nadmoćnim u odnosu na druge likove, ali ne i u odnosu na okolinu koja nameće svoje nepisane zakone u formi kulturoloških ograničenja, zbog čega njegovo djelovanje podliježe društvenoj kritici i prirodnom poretku koji podrazumijeva oštre kazne za one junake koji počinu neku pogrešku. Ono što se dešava junaku u visokomimetskom tragičnom modusu ne zavisi toliko od njegovog moralnog statusa koliko od onoga što je učinio. S obzirom na Grigorijevo nepristajanje na bespogovorno izvršavanje naređenja koja dolaze od autoriteta (oca i vojnih zapovjednika) i s obzirom na njegovo učestvovanje u radnjama koje uključuju kršenje pravila – njegova tragedija leži u neizbježnosti posljedica njegovog čina. Pogreška sadržana u činu Grigorijevog odstupanja od uobičajenog ponašanja u patrijarhalnoj zajednici koja zabranjuje ljubavnu vezu sa udatom ženom (bez obzira na to što ona ne želi da ostane sa svojim mužem) odmah na početku romana skreće čitaocu pažnju na izuzetnost glavnog junaka, koja se ogleda u snazi da prekrši strogo pravilo i koja samim tim uzrokuje i njegovu izdvojenost u odnosu na društvo, a onda i tragičnu sudbinu

⁸⁹ *Visok i nizak* nemaju konotacije poredbene vrijednosti, nego su posve dijagramskog značaja (Fraj 1979: 46).

zbog greške koju je počinio. *Odsudni trenutak*, „kada kolo sreće započne svoje neizbježno ciklično kretanje prema dolje” (ibid.: 241) je to mjesto na prološkoj granici odakle recipijent naporedo vidi put *prema onome što bi moglo biti* i *prema onome što će zaista biti* imajući u vidu kontekst patrijarhalnog kulturnog koda. Grigorije poslije objelodanjivanja veze sa Aksinjom postaje predmet osude, a poslije priznanja da ne voli ženu koju mu je otac odredio postaje i žrtva protjerivanja iz porodične kuće i iz cijele zajednice, čime se našao „na pola puta između ljudskog društva na tlu i nečeg većeg na nebu” (ibid.: 235), tj. negdje između prava na slobodan izbor i strogih patrijarhalnih načela⁹⁰. U tom kontekstu *hamartija*, kada je u pitanju ovaj junak, nije samo u prestupu, nego u tome što je on snažna ličnost koja se nalazi u izloženom položaju:

„Izloženi položaj obično je položaj vođe, u kojemu je ličnost iznimna i izdvojena istodobno, dajući onu čudnu mješavinu neizbježnoga i nepodudarnoga koja je osobitost tragedije” (ibid.: 50-51).

Takav položaj tragičnog junaka podrazumijeva najvišu tačku u zajednici i ulogu „vodiča kroz kojeg će proći moć” (ibid.), tj. ulogu onoga ko ima snagu da bude tragični junak „koji u sebi sabira tragediju epohe” (Nedeljković 1967: 16). Grigorijevo lutanje od Aksinje koja je njegova druga polovina do Natalije sa kojom ga je otac po kazni oženio, ali prema kojoj gaji osjećanje dužnosti i poštovanja, jeste jedna dimenzija njegovog složenog lika koja se nadovezuje na drugu – obilježenu njegovim lutanjem od revolucionara do kontrarevolucionara i obrnuto. Obje dimenzije jednako doprinose njegovoj izloženosti i izdvojenosti u odnosu na društvo i obje dimenzije pokazuju da je on junak koji posjeduje *hibris*, „ponosan, strastven, opsjednut ili uznošljiv duh koji dovodi do moralno razumljiva sloma” (Fraj 1979: 238). O tome veoma zanimljivo piše Natalija Jeršova koja se bavi temom tragičnosti ovog lika i koja polazi od toga da su lični i društveni plan Grigorijeve sudbine neraskidivo isprepleteni, zbog čega ih je potrebno posmatrati u jedinstvu:

„Da su za njegovu tragediju krivi samo revolucija i građanski rat, onda bi glavni lik romana bio žrtva okolnosti. Ali M. A. Šolohov pokazuje da ideja o prepravljaju svijeta, njegovoj revolucionarnoj rekonstrukciji potiče od samog kozaka. A urušavanje temelja postojanja počinje rušenjem temelja društvenog poretka – porodice. Upravo u ovom

⁹⁰ Isto važi i za Aksinjin lik, o čemu ćemo više u narednom poglavlju.

mikrokosmosu ljudskih odnosa volja junaka počinje da igra odlučujuću ulogu. Grigorijeva ljubav prema udatoj ženi primorava ga da ne posluša svog oca, od svog susjeda napravi ličnog neprijatelja, raskine savez sa svojom zakonitom ženom i, konačno, napusti kozačku zajednicu i postane nadničar. Istovremeno, na drugom planu počinje udaljavanje od samog smisla postojanja kozaka – služba u vojsci. Melehovljev odlazak u nadničare već je revolucija u malom”⁹¹ (Jeršova, 2002).

Niko drugi od mnogobrojnih likova ne krši pravila zajednice koja dozvoljava tajno sastajanje sa *soldatušama*, ali ne i javnu ljubav, kao što niko drugi od likova ne prelazi ni ideološke granice od crvenih ka bijelima i obrnuto, nego su modelovani kao dio istih tabora čiju ideologiju ne dovode u pitanje, a s druge strane niko drugi od likova ne dobija četiri ordena i četiri medalje za hrabrost i izuzetnost u borbama (što njegovu neposlušnost u kontekstu ratne tematike još više oneobičava). Grigorijev *hibris*, ponosno nepristajanje na čin poniznosti u bilo kojoj situaciji, jeste, dakle, uzrok njegove strmoglave propasti. Šolohov je (za razliku od Mihaila Lalića čija proza „zbog patrijarhalnog ambijenta ne bi mogla podneti česte varijacije”, Ivanović 1974: 154) tolerantan prema prelaženju ideoloških i običajnih granica svog glavnog junaka i to bismo mogli objasniti upravo izuzetnošću njegovog karaktera, čija se „tragedija mora sagledati u sklopu vremena, epohe, istorije” (Kosanović 1989: 122). Saglasni smo sa Bogdanom Kosanovićem koji ukazuje na to da se kroz sudbinu glavnog lika prelama cijela epoha, jer je i naša analiza pokazala da je ambivalentnost njegovog lika ogledalo složenosti sudara starog i novog, kako na planu društveno-patrijarhalnih odnosa u kozačkoj zajednici, tako i na planu društveno-istorijskih odnosa početkom XX vijeka koji je obilježen krvavim sukobima u procesu svrgavanja starog i uspostavljanja novog poretka. Sukobi na oba plana kojima je Grigorije izložen rezultiraju tragičnom raspolućenošću i nesnalaženjem, bez obzira na to što je uspio da

⁹¹ Личный и социальный план судьбы Мелехова неразрывно переплетены между собою, их необходимо рассматривать в единстве. Если бы в его трагедии были виноваты только революция и гражданская война, то главный герой романа был бы жертвой обстоятельств. Но М. А. Шолохов показывает, что идея переделки мира, его революционного переустройства исходит от самого казака. И начинается крушение основ бытия с разрушения фундамента общественного устройства - семьи. Именно в этом микромире человеческих отношений воля героев начинает играть определяющую роль. Любовь Григория к замужней женщине заставляет его послушаться отца, сделать соседа личным врагом, разорвать союз с законной женой и, наконец, выйти из казачьей общины, податься в батраки. При этом на второй план начинает отодвигаться сам смысл казачьего существования - служба в армии. Уход Мелехова в батраки - это уже революция в миниатюре, Н. Ершова.

doprinese rušenju starog i uspostavljanju novog – kako na planu porodičnih odnosa koje je poremetio svojim kršenjem zabrana, tako i na planu društvenih odnosa koje je mijenjao svojim djelovanjem u ratu. Dakle, izuzetnost kao ključna osobina njegovog lika postaje *izvor i njegove snage i njegovog usuda*, a središte tragičnosti Šolohovljeve slike svijeta nalazi se u izdvojenosti glavnog junaka, odnosno u suviše složenom karakteru koji nije dio nametnutih kalupa, pa samim tim nije ni dio društva koje ne izlazi iz okvira dozvoljenog. Grigorije ne pristaje na nečovječnost i na neopravdano nasilje, kao ni na bespogovorno služenje interesima jedne strane, zbog čega je on, i kada je na strani revolucije, i kada je na strani kontrarevolucije, zapravo uvijek na strani humanosti što ga izdvaja u odnosu na kolektiv i što ga čini podložnim propadanju:

„On je s jedne strane borac za staro, a s druge – neka vrsta boljševika. Međutim, upravo taj nejasni i komplikovani položaj daje glavnom junaku romaneskna svojstva: on je dovoljno protivrečan, pustolovan i tragičan i zato izvanredno zanimljiv i pogodan za roman” (Nedeljković 1967: 15).

Grigorijeva izdvojenost je posljedica tragičnog procesa koji on pokreće svojim slobodnim izborom, iako je jasno da je on lik koji je konstruisan kao da nije svjestan veličine svog mišljenja i djelovanja, nego više nagonski postupi, što pojačava tragičnost i navodi nas na zaključak da je to junak čiji je „postupak pokrenuo skretnicu u većem stroju nego što je to njegov život ili čak njegovo društvo” (Fraj 1979: 239). Njegova psihološka tačka gledišta poslije svađe sa ocem, napuštanja porodične kuće i Natalije kojoj je priznao da je ne voli otkriva stanje hibrisa zbog kojeg junak ne uviđa *odsudni trenutak* u kojem se nalazi, a odmah potom i stanje patosa zasnovanog na *ideji isključivanja pojedinca ravnog nama iz društvene skupine*: „Zaspao je uznemiren onim nepoznatim što ga je čekalo u budućnosti. Pre nego što je zaspao uzalud je pokušavao da zapamti nešto što ga je tištalo u mislima a što nije mogao da uhvati. U polusnu su misli išle glatko i ravno kao čamac niz maticu i najedanput su nailazile na nešto kao peščani sprud; bilo mu je nelagodno, teško; prevrtao se, domišljao se: ‘Pa šta? Šta mi stoji na putu?’” (knj. 1, str. 157). Isto tako, u nizu pjesničkih slika koje problematizuju Grigorijevu ideološku sumnju u ratu on će biti modelovan kao junak koji se ne snalazi u kolopletu istorijskih događaja i kao neko ko biva isključen iz društvenih skupina kojima, vođen unutrašnjim traganjem za odgovorima, sporadično prilazi. Unutrašnji monolozi i doživljeni govori, često u formi retoričkih

pitanja, u tim scenama otkrivaju neizvjesnost kojoj je lik izložen i stanje straha pomiješanog sa ljutnjom, a imaju funkciju problematizovanja priče o tome „kako je netko, prepoznatljivo sličan nama, slomljen sukobom između unutarnjeg i izvanjskog svijeta, između zbilje u mašti i zbilje utvrđene nekom društvenom konvencijom” (Fraj 1979: 52). To ukazuje na tonalitet tragičnog sa elementima niskomimetskog modusa, što nas navodi na mišljenje da je, osim što je on snažna ličnost koja strada zbog svoje pogreške i čije su strasti i moći izražavanja veće od naših, istovremeno lako prepoznati i njegovu ljudskost koja je jednaka našoj. U svakom slučaju, njegova greška nije moralni prestup (naprotiv), nego je ona u tome što je uzdrmao red kojim se zajednica vodi, čime je zaslužio status junaka koji će svoju grešku morati da plati.

Osim što je prekršio pravila patrijarhalne zajednice vodeći se slobodom izbora, Grigorije je učinio prestup prema Nataliji, koja je jedna od najplemenitijih junakinja⁹² građena na principima *bespomoćnosti i jada* i u čijoj ličnosti su sažaljenje i strah dovedeni do vrhunca u sceni pokušaja samoubistva koje ostavlja fizičke posljedice na njen izgled, pri čemu je „takva ličnost patetična, a patos, premda se pričinja blažim i opuštenijim ugođajem od tragičnog, čak može više zastrašiti” (Fraj 1979: 246). U tom kontekstu su očekivane posljedice za onog koji je sagriješio prema takvom tipu junakinje, što nagovještava Grigorijevo i Aksinjino stradanje i niz tragičnih događaja, među kojima je i smrt njihove ćerke Tanje na imanju u Jagodnom, nakon čega se dešava Aksinjino sagrašenje sa mladim panom Listnickim i Grigorijevo vraćanje Nataliji. Neki kritičari su u Aksinjinoj prvoj i jedinoj izdaji Grigorija vidjeli motivaciju za neuništivost njihove ljubavi koja će i tu prepreku prevazići. Ipak, opravdanije je, imajući u vidu strukturu u kojoj preovladava tragički tonalitet, taj događaj tumačiti kao posledicu Grigorijeve i Aksinjine greške prema Nataliji, iako je motiv snage njihove ljubavi nesumnjivo jedan od glavnih u djelu.

Grigorijeva tragičnost najbolje dolazi do izražaja u odnosima sa drugim likovima, naročito, kada je u pitanju njegovo stradanje na socijalno-idejnom planu, u odnosima sa ostrašćenim predstavnicima ideologije (kako belogardejske, tako i crvenoarmijske), što smo mogli vidjeti u dosadašnjoj analizi koja je pokazala da se Grigorije vodi svojim moralnim

⁹² Načinom na koji je konstruisan ovaj lik i njenim odnosom sa glavnim junakom više ćemo se baviti u narednom poglavlju.

principima i da ne prihvata nametnuta unaprijed osmišljenja uvjerenja, već pokušava sam da dođe do njih. Zbog toga, kao snažna ličnost koja ostaje vjerna svom sistemu vrijednosti, nepravедno strada i biva osuđen i od jedne i od druge strane, za razliku od onih likova koji se vode ponuđenim ratnim i ideološkim zakonima uvjereni u njihovu ispravnost. Grigorijeva vrednosna tačka gledišta u odnosu na likove poput Koševoja ili Koršunova otkriva jednu od univerzalnih istina o pogubnosti svake ideologije koja sve što je na drugoj strani po svaku cijenu želi da uništi, zbog čega u dijalogu sa Prohorom Grigorije na kraju kaže: „...kad bi bilo moguće da se u Tatarsko ne puste ni beli ni crveni – bolje bi bilo. Po mom mišljenju oni podjednako vrede – što je recimo moj šurak Mička Koršunov, to je i zet Miška Koševoj” (knj. 4, str. 332). Grigorije je, dakle, za razliku od likova kao što su Koševoj, Koršunov i Listnicki, konstruisan kao junak kojem nije jasan put i koji do kraja ne uspijeva da ga nađe, zbog čega, svjestan tragične sudbine poslije višegodišnjeg ratovanja uviđa svoju suvišnost u svijetu koji nameće klasnu i ideološku borbu kao jedinu moguću:

„Mada sam, đavo ga znao, takvima kao što su mladi Listnicki ili naš Koševoj uvek zavidio... Njima je od samog početka sve bilo jasno, a meni je i do ovog trenutka sve nejasno. Oni obojica imaju svoje prave puteve, svoje ciljeve, a ja od sedamnaeste godine lutam, klatim se kao pijan...Od belih sam se odvojio, crvenima nisam prišao, pa tako plivam kao smeće na vodi...” (ibid.: 335).

Autor se rado služi tehnikom kontrastiranja u slikanju karaktera, a kada je u pitanju tragika glavnog junaka sadržana u njegovom nepomirljivom altruizmu i odvažnosti, za primjer možemo uzeti Grigorijev odnos sa Miškom Koševojem, čiji su surovost i fanatizam suprotstavljeni Grigorijevoj humanosti i viteštvu zasnovanim na načelima višim od političko-ideoloških, tj. na urođenom osjećanju za socijalnu pravdu i etiku (što je jednim dijelom naslijedio od svog djeda Prokofija). Odnos ova dva antipodna junaka se razvija između dvije krajnje tačke: od scene u kojoj se mladić Grigorije poslije svađe sa ocem i napuštanja kuće sklanja kod svog prijatelja u siromašnu kuću Koševoja gdje Miška živi sa svojom majkom i sestrom do scene u kojoj se odvija ključni dijalog između Mihaila koji je postao predsjednik Revkom-a i Grigorija koji je demobilisan iz armije crvenih i kojem je dosta ratovanja uprkos oficirskom činu i ordenju za hrabrost. Između te dvije krajnje tačke, i jedan i drugi lik se u okolnostima rata transformišu iz

mladića u ratnike koji u borbi grade svoj sistem vrijednosti, pri čemu je Grigorijev, vidjeli smo, vezan za plebejski osjećaj pravde, dok je Miškin put obilježen zlobom, pakošću i netrpeljivošću koje pokazuje sudjelujući u radnjama nedostojnim heroja. U modelovanju ovog lika učestvuju scene u kojima ima funkciju nedostojanstvenog revolucionara u kojima je prikazan: kako je kažnjen batinanjem, a ne smrtnom kaznom za boljševičke aktivnosti, kako u ratu ubija zarobljenike i domaće životinje koje zatekne na imanjima, kako pali sela (čak i dio svog rođenog), kako pljačka trgovačke kuće da bi se bogato odjeven vratio u Tatarsko, kako dolazi u pustu kuću Koršunovih u kojoj motivisan osvetom ubija stogodišnjeg djeda i pali kuću u kojoj mu je otac služio i kako prosi Dunjašku ispraćen prezirom njene majke, a zatim živi u domu Melehovih, iako je ubio Petra i progoni Grigorija. Dragan Nedeljković u interpretaciji ovog lika zaključuje da je „on u vlasti niskih osvetničkih nagona i svojih duboko usađenih kompleksa” (Nedeljković 1967: 56), a „budući takav, Koševoj je suprotnost Grigoriju Melehovu koji je sav satkan od poezije i tragike” (ibid.: 57).

Dijalog između ova dva lika pri kraju romana i poslije svih scena u kojima im je autor dodijelio suprotne funkcije ima, dakle, naglašena semantička svojstva i predstavlja vrhunac sukoba dvije nepomirljive strane u ratu - one koja ne dovodi u pitanje obavezu surovosti prema neprijatelju vodeći se makijavelističkim načelom da cilj opravdava sredstvo i one koja se vodi višim, moralnim i ljudskim vrijednostima. Nakon pijanke povodom Grigorijevog vraćanja kući, Mihailo Koševoj i Grigorije Melehov sjede jedan prema drugom, rastavljeni stolom u porodičnoj kući Melehovih i vode razgovor u kojem se kratke replike, slične dramskim, nižu jedna za drugom, pri čemu nagomilani znakovi interpunkcije i ubrzan ritam dijaloga naglašavaju ekspresivnost, zatim i napetost i atmosferu neprijateljstva:

„Najzad Grigorije reče:

- Nešto među nama nije u redu... Po tebi vidim da nije u redu! Nije ti po volji moj dolazak? Ili se varam?

- Ne, pogodio si, nije mi po volji.

- Zašto?

- Što se brineš?

- Ja mislim da ću se sam ishraniti.

- Ne mislim ja na to.
- Nego na šta?
- Ja i ti smo neprijatelji...
- Bili.
- Pa, izgleda, i bićemo.
- Ne razumem. Zašto?
- Ti si nepouzdan (...)
- A veruješ li mi ti? - upita Grigorije, gledajući ga netremice.
- Ne! Vuk dlaku menja, a ćud nikako” (knj. 4, str. 324-325).

Agonalni karakter dijaloga u nastavku je obilježen dužim rečenicama u kojima se rekonstrušu prošli događaji, zbog čega se sukob suprotstavljenih učesnika produbljuje i dolazi do kulminacije koja ima funkciju idejnog čvorišta razgovora:

„- Znam ja za tvoja junaštva, slušao sam. Mnogo si naših boraca uništio, zbog toga ne mogu mirno da te gledam... To se ne može zaboraviti.

Grigorije se osmehnu.

- Jako ti je pamćenje! Ti si ubio moga brata Petra, a ja ti to i ne pominjem... Kad bismo se svega sećali – morali bismo živeti kao vuci.

- Pa dobro, ubio sam, ne poričem! Da sam te tada mogao uhvatiti, ja bih i tebe ubio s najvećim zadovoljstvom!

- A ja sam se, kad je Ivan Aleksejevič zarobljen u Ust-Hopru, žurio, bojao sam se da nisi i ti tamo, bojao sam se da te ne ubiju kozaci... Znači da sam tada uzalud žurio.

- Pazi ti dobrotvora! Voleo bih da vidim kako bi ti sa mnom razgovarao da je sad kadetska vlast, da ste vi pobedili. Svakako bi mi skidao kaiše s leđa! Sad si tako dobar...

- Možda bi neko i skidao kaiše, ali ja ne bih prljao ruke o tebe.

- Znači, ti i ja smo različiti ljudi... Otkad znam za sebe nisam se ustezao da krvavim ruke o neprijatelje, pa ni sad neću trepnuti, ako zatreba" (ibid.:326).

Dok je prvi dio dijaloga organizovan na principima pritvorne ljubaznosti, gnomskog izražavanja koje ima funkciju implicitno saopštenog nepovjerenja, kao i na principima dramske napetosti, drugi dio je u znaku otvorenog neprijateljstva u kojem se Koševoj kao hijerarhijski nadređen zastupnik vlasti i predstavnik sile služi ironijom, sarkazmom i prijetnjama. Ipak, Grigorije ima diskurzivnu prednost kao neko čije su rečenice obilježene širinom uma i snagom prevazilaženja razlika, kao i zaključkom u funkciji karakterizacije likova – da ne bi prljao ruke kada bi pozicije bile obrnute. Viktor Petelin je kontrast u slikanju ova dva suprotstavljena karaktera objasnio zapažanjem da je „Šolohov, slično Tolstoju, divno shvatio da karakteri nejednake dubine zahtevaju i nejednaka sredstva ovaploćivanja" (Petelin 1965: 114). Za razliku od drugih likova komunista koji se vode idejom i zbog nje stradaju, Miška Koševoj jedini ostaje u životu i konstituisan je kao lik kojem nedostaje snaga viteškog karaktera i koji se, suprotno suštinskim odlikama revolucionarnog obrasca ponašanja, vodi klasnom mržnjom i potrebom za surovom osvetom prema neprijateljima, a ne idejom jednakosti, pravde i slobode. Prikazan je kao lik koji učešće u revoluciji svodi na periferne zadatke ne shvatajući suštinu njene ideje i zbog toga je kao tako modelovan, a naročito u odnosu suprotnosti prema Grigoriju, u funkciji osvjetljavanja tragičnosti svijeta u kojem Melehov mora da propadne, a on da ostane u službi, o čemu Grigorije na kraju saznaje od svog sina vrativši se konačno svojoj kući: „Tetka Dunja je zdrava, a Poljuška je umrla jesenas... Od gušobolje... A teča Mihailo je u službi" (ibid.: 437).

Međutim, bez obzira na tragično stradanje glavnog junka koji je u ratu izgubio sve osim sina i sestre i bez obzira na pesimističnu završnicu u kojoj je od svih likova revolucionara onaj najnedostojniji ostao u službi i zadužen za Donsku oblast, pisac, ipak, završnicu romana poslije dramatično-poetskog opisa Aksinjinine smrti organizuje na principima vitalističke poetike. Naime, posljednja scena u kojoj Grigorije na kapiji svoje kuće u rukama drži sina nadovezuje se na semantički naglašen pasaž u kojem motiv antejske moći zemlje dobija funkciju simbola i, osim što učestvuje u karakterizaciji glavnog lika, predstavlja motivaciju za njegov osjećaj radosti zbog povratka kući nakon velikog stradanja:

„Kao požarima spaljena stepa postao je Grigoriju život crn. Ostao je bez svega što je njegovom srcu bilo drago. Sve mu je odnela, sve pokosila svirepa smrt. Ostala su mu samo deca. Ali se on ipak grčevito hvata za zemlju, kao da je njegov slomljeni život doista imao neku vrednost za njega i za druge...” (ibid.: 434).

Motiv praiskonske vezanosti za zemlju i stepu varira od početka romana, simbolizuje neodvojivost čovjeka i prirode i sastavni je dio Grigorijevih asocijacija o zavičaju i o povratku oranju nakon rata. Zbog toga autor na epiloškom kompozicionom čvorištu romana glavnog junaka smješta u kontekst koji otkriva složenost njegovog lika sadržanu kako u visokomimetskoj tragičnosti koja je praćena motivom *hladnog sunca*, tako i u snazi da u arhetipskoj vezanosti za zemlju konačno pronađe smisao za kojim tokom rata traga:

„I tako se ostvarilo ono malo o čemu je u besanim noćima sanjao Grigorije. Stajao je kod kapije svoje kuće, držao na kapiji sina...

To je bilo sve što mu je ostalo u životu, što ga je još vezivalo sa zemljom i sa celim tim ogromnim svetom koji sija pod hladnim suncem” (ibid.: 437).

Događaje u kojima učestvuje glavni junak tokom cijele fabule prate lajtmotivi *mračnog neba*, *tamnog oblaka*, *crnog krila smrti*, *crnog sunca*⁹³, što, imajući u vidu simboliku crnog i mračnog, upućuje na ulogu znamenja prirode u vezi sa nagovještajima njegove tragične sudbine. Od početka romana su prelomni trenuci na Grigorijevom putu prikazani kao dio pejzažnih opisa koji su u skladu sa njegovim duševnim stanjem ili sa najavom događaja koji slijede, pa su tako scene u kojima započinje Grigorijeva i Aksinjina ljubav (scena ribarenja, kosidbe, ona u kojoj joj saopštava da će se oženiti Natalijom, noć kada bježe od kuće kod Listnickih itd.) praćene predstavama crnog ili tamnog neba kao zloslutnom najavom kulminacije tragedije u sceni Aksinjine smrti koja se odigrava pred samo svanuće na kraju. Simbolički znakovi *crnog neba* i *crnog sunčevog kruga* uklopljeni u jutarnji pejzaž Aksinjine sahrane imaju semantički naglašenu funkciju koja učestvuje u konstruisanju završnice najtragičnijeg događaja u romanu:

⁹³ Marija Privilova je došla do zaključka da u romanu oko dvadeset puta sudbinu glavnog junaka prate varijacije slike *mračnog neba i sunca* (Privilova 1977: 172).

„U sivoj magli južnog vetra pojavljivalo se nad udolicom sunce. Njegovi zraci posrebrivali su gustu sedinu na nepokrivenoj Grigorijevoj glavi, klizili po bledom i skamenjenom licu. Kao da se probudio iz teškog sna, on podiže glavu i spazi nad sobom crno nebo i zaslepljujuće crn sunčev krug” (ibid.: 433).

Motivi *sive magle, sijede kose, blijedog i skamenjenog lica* učestvuju u spoljašnjoj karakterizaciji lika da bi se zatim prešlo na njegovu percepciju stvarnosti u kojoj se ogleda junakovo teško psihološko stanje istaknuto sintagmama *crno nebo* i *crn sunčev krug*, u kojima leksema *crn* ima funkciju kreiranja simboličke predstave arhaičnog karaktera. Dakle, paradigma smisla se ne formira pomoću riječi, nego pomoću predstava sa naglašenim simboličkim značenjem, pri čemu se pišćeva individualnost ogleda u „aktualizovanju ponekad veoma arhaičnih predstava simboličkog karaktera” (Lotman 2004: 133). Nebo i sunce koji su simboli beskonačnosti, svjetlosti i života u Grigorijevoj percepciji, koja je obilježena stanjem sličnom buđenju iz teškog sna (dakle, pomjereno stanje svijesti), su crni, što znači da je simbolika ove boje nadvladala simboliku neba i sunca: „Sa stajališta psihološke analize crno u dnevnim i noćnim snima, te osjetilima percipirano u budnom stanju, znači da nema ni boje ni svjetla. Crno upija svjetlost, ne odbija je. Ono prije svega evocira kaos, ništavilo, mračno nebo, zemaljske noćne tmine, zlo, tjeskobu, tugu, neizvjesnost i smrt” (Chevalier, Gheerbrant 1983: 78). Kulminacija stradanja praćena junakovim pomjerenim stanjem svijesti koja percipira crn sunčev krug ukazuje na to da je crno poništilo svjetlost, da ju je upilo i sjedinilo sa sobom i da se Grigorije nalazi u stanju tragične katastrofe. Tragedija glavnog junaka *Tihog Dona* je proces koji se odvijao od onog *odsudnog trenutka* prkošenja patrijarhalnim zakonima *kada je kolo sreće započelo svoje neizbježno ciklično kretanje prema dolje* do ovog fatalističkog kraja koji je u kontekstu tragičnog modusa bio neizbježan. Međutim, Aksinjina smrt i crn sunčev krug nijesu Grigorijev kraj, jer: „među stotinama detalja romana, ‘crni disk sunca’ predstavlja tragični vrhunac herojevih duhovnih lutanja, ali njegov paradoksalni ‘zaslepljujući’ sjaj, koji razdire žalosne koprene ‘crnog neba’, ipak daje nadu”⁹⁴ (Trafimova, 2009). Imajući u vidu simboliku *tame početka* i mitološki aspekt tumačenja *crnog*, koji ukazuju na to da je prije svjetlosti bila tama i da je kaos bio

⁹⁴ Среди ‘сотярных’ деталей романа ‘черный диск солнца’ являет собой трагическую вершину духовных блужданий героя, однако его парадоксальное ‘ослепительное’ сияние, разрывающее траурные покровы ‘черного неба’, все-таки дарит надежду, П. Трофимова.

prvobitno stanje, jer „iz Kaosa je nastala Nikta (noć), a ona je sa svojim bratom Erebo (vječna tama) imala sina Estera s kojim počinje prodirati svjetlost stvaranja” (Chevalier, Gheerbrant 1983: 78) i imajući u vidu da je „kao slika smrti, zemlje, pogreba, noćnih putovanja mistika, crno povezano s obećanjem novog života, kao što noć sadrži obećanje zore, a zima proljeća” (ibid.) možemo zaključiti je glavni lik kao najsloženiji karakter, dostojan epiteta tragičnog junaka morao proći kroz sva iskušenja da bi se našao na početku na kojem je i njegov djed (čiju je sudbinu naslijedio) bio – sa sinom u ruci, grčevito se hvatajući za zemlju čija je simbolika ideografsko središte vitalističke poetike na kraju romana. Kao simbol plodnosti, obnove i majčinske funkcije (Tellus Mater) motiv zemlje na epiloškoj granici teksta ukazuje na princip obnavljanja kojem pisac daje prednost u odnosu na princip razaranja. Na to ukazuje i kompozicioni prsten koji uokviruje roman paralelnom slikom dvaju tragičnih junaka (Prokofija Melehova sa sinom Pantelejem na početku i Grigorija Melehova sa sinom Mišatkom na kraju) koji predstavljaju simbol snage čiji je izvor u tragediji i u sposobnosti da se ona preživi.

2.1. Tri tipa ženskih likova u konceptu Šolohovljevog tragičnog modela svijeta

Piščeva ideja da napiše roman o životu donskog kozaštva podrazumijeva sve aspekte društvenog uređenja, u kojem su ženski likovi nezaobilazni akteri i važan činilac sociokulturološke slike svijeta. Konstruisanje Šolohovljevih junakinja uslovljeno je društveno-istorijskim okolnostima koje su takve da su ženski likovi mahom vezani za ideju materinstva i porodičnih vrijednosti, jer je „mati kod Šolohova paćenica kojoj je osećanje brige za decom – svojom i tuđom – iznad svega, pa i iznad staleških, klasnih, idejnih i drugih načela“ (Kosanović, 1988: 145), ali, takođe, i za ideju ljepote i ljubavi. Satkani od tragičnih sudbina u stereotipnim ulogama kćerke, sestre, supruge i majke ženski likovi u romanu *Tihi Don*, uglavnom, su vezani za temu porodice i za prostor kuće. U javnom životu veoma malo ili nimalo sudjeluju, pa su njihovi izlasci iz doma obično u svrhu odlaženja na rad u polju ili kretanja na koje ih je natjerao rat. Likovi kozakinja, dakle, samo posredno učestvuju u revolucionarnim zbivanjima, preko svojih muževa, očeva i braće, dok je njihovo stradanje podjednako tragično, jer je vezano za posljedice krvavih sukoba u kojima one osim svojih života gube i svoje najmilije.

Dominantne osobine kozačkog sociokulturnog koda, koje zapažamo u romanu, a koje regulišu ponašanje pojedinaca u toj zajednici, jesu: stroga hijerarhija, autoritet oca i muža, podjela na muški i ženski prostor i „konstruisan skup svojstava, modela ponašanja, predstava i društvenih očekivanja, kao i očekivanja povezanih sa polom, koji pokazuje funkcije koje određena individua obavlja u društvu i kulturi, kao i njen status i prava koja ima“ (Burzynska, Markowski 2009: 486), odakle dolazi do kulturološki prihvaćene diskriminacije žena kada su u pitanju učešće u odlučivanju, pravo na izbor ili slobodno mišljenje. Takođe, zatvorenost i netrpeljivost prema kulturološki različitom i prema Drugom, naročito ako je u pitanju žena, još je jedna osobina ovog modela svijeta, koja uslovljava način na koji se radnja razvija i način na koji se likovi modeluju. Vidjeli smo da se već na prološkoj granici romana sretamo sa patrijarhalnom ideologijom kozačkog sociokulturnog koda, koja se surovo obračunava sa Prokofijevom ženom – Turkinjom, uz poklič „Dovuci nam svoju vješticu da joj sudimo!“ (knj. 1, str. 9), dok je, iako vremenski udaljena i usmjerena na pripadnicu istog kulturnog koda, identična matrica ponašanja prisutna i u Aksinjinom slučaju, koju je muž, po saznanju o prevari sa Grigorijem, kaznio dugim batinanjem iz kojeg je čudom izašla živa. Članovi kozačkog sociokulturnog koda u oba slučaja prihvataju određene kazne prema ženama, jer je kolektiv u patrijarhalnom modelu svijeta ono što reguliše ponašanje, pa se pitanje ispravnosti u postupanju prema pojedincu ne dovodi u pitanje: „Šta mari ako muž, s rukama na leđima, gazi čizmama svoju sopstvenu ženu?“ (knj. 1, str. 62). Modelovanje ženskih likova u tako strogim modelima kulture uslovljeno je, dakle, nepisanim pravilima kolektiva, koja ženu vezuju za poslušnost u unutrašnjem prostoru kuće koji dobija dodatna simbolička značenja – porodice i tradicije. S obzirom na to da patrijarhalni model svijeta njeguje afirmativan odnos prema porodičnim i tradicionalnim vrijednostima, to se u ovakvim modelima ženi pripisuje uloga čuvarkinje tih vrijednosti, sjenke svoga muža, brata ili oca, koji je taj koji donosi odluke u njeno ime. U slučaju nepoštovanja ovih arhetipskih obrazaca ponašanja, junakinja biva kažnjena i strada:

„Onog trena kada se u fokus uvode junakinje, sa svojim veoma novim, i u odnosu na muške tačke gledišta, ekstremnim viđenjima stvari i sveta u njemu, pripovedači im dodeljuju smrtnu kaznu, i time ih efektno uklanjaju sa scene, koja potvrđuje homogeno mušku koncepciju sveta. Oblikovanje ženskih likova pomoću kršenja seksualne norme i tragično rasplitanje takvih zapleta znači da drugačiji, pozitivniji i tolerantniji ishod nije

bio prihvatljiv za muške pripovedače, koji nisu bili naklonjeni slobodnijim konceptima svojih junakinja“ (Tomić 2014: 70).

Korijene muške dominacije i stereotipne uloge u predstavljanju žene prepoznala je feministička kritika, pa su npr. predstavnice „drugog talasa“ feminističke kritike (Kejt Milet u knjizi *Sexual Politics*, G. Greer u knjizi *Female Eunuch*, Šulamit Fajerston u knjizi *Dialectics of Sex* itd.) skretale pažnju na to da uzroke muškoj dominaciji treba tražiti u porodičnom životu, kao minijaturi društvenih odnosa. „Tu se, na primer, učvršćuje uverenje o privilegovanoj ulozi muškarca (koja se naročito može primetiti u odnosima majke – sinovi i majke – kćeri) i tu započinje dominacija braće nad sestrama, koja se prenosi i u javnu sferu“ (Burzynska 2009: 434). Stereotipne uloge žena u književnim djelima odraz su kulturoloških prilika u kojima su se takve uloge ustalile, a takođe se o njima pripovijeda „i s tendencijom da se istinski položaj žene sasvim ogoli i rasvijetli“ (Popović, Bogojević 2022: 28). Šolohovljeva realistička slika žene, koja je zarobljena u patrijarhalnom sistemu, odraz je kulturološkog konteksta u kojem one borave i u kojem pristaju na pasivnu poziciju i dominaciju muškaraca. Većina ženskih likova u *Tihom Donu* prikaz su stereotipnih uloga žena, međutim, predvidljivost pripovijedanja smanjuju primjeri onih junakinja, koje odlukama koje donose i radnjama u kojim učestvuju uspijevaju poljuljati strogi model kulture i tako napraviti otklon od arhetipskih uloga. Stoga ćemo za ovu priliku izdvojiti tri tipa lika žena-ljepotica koje ćemo analizirati: a) u kontekstu pasivnog pristajanja na poziciju koju je kolektiv nametnuo, a koja je vezana za arhetip žene-majke (lik Natalije Koršunove Melehove), b) u kontekstu raskalašnosti i površnosti u stereotipnoj ulozi *soldatuše*, a koja je vezana za arhetip žene-bludnice (lik Darje Melehove) i c) u kontekstu aktivnog protivljenja nametnutim kalupima i prelaženja iz dozvoljenog u nedozvoljeno semantičko polje, koji je vezan za poziciju žene-buntovnice i incidentne junakinje (lik Aksinje Astahove).

Arhetip majke i supruge oličen je u liku Natalije Koršunove, žene nježne ljepote, čija je sudbina vezana za tragičan položaj nevoljene supruge. Pisac je uvodi u radnju kao ženu koju je otac isprosio za neposlušnog sina Grigorija kako bi ga vezao za kuću i porodicu, što određuje njen lik i smješta ga u poziciju čuvarkinje običaja i tradicije. Prvi opis otkriva dominantnu crtu njenog portreta, „smele zelene oči“ (knj. 1, str. 67) i najavljuje glavnu osobinu njenog karaktera koja se očituje u „bezazlenom, malko zbunjenom, iskrenom pogledu“ (ibid.: 68). Natalija je

ljupka i lijepa, njena pojava je vezana za motive čednosti, naivnosti i produhovljenosti, na koje ni Grigorije ne ostaje ravnodušan pri prvom susretu, zbog čega poslije pogleda na nju pomisli „divna je“ (ibid.). Njena funkcija se ostvaruje u ulozi domaćice i kasnije majke, koja žudi za pažnjom svog muža, samo povremeno uživajući u rijetkim trenucima supružničke ljubavi. „Takva pasivna pozicija u kojoj je žena najčešće objekt pripadajućeg prostora odraz je patrijarhalnog stanja društva“ (Sablić-Tomić: 115-116), a Nataliji je dodijeljena funkcija oličenja kozačkog patrijarhalnog uređenja koje ženu veže za unutrašnji prostor kuće, prvo očevo, a zatim svekrovo. Poslije njene odluke da se uda za Grigorija, uprkos očevom protivljenju i savjetima da kao kćer bogate porodice pođe za imućnijeg i uglednijeg momka, „Natalijin lik je dalje građen na principima *unesrećene čestitosti*“ (Kosanović 1988: 142). U kontekstu *materinskog aspekta koji potiskuje sve druge aspekte ženske ličnosti*, veoma je korisno tumačenje Tatjane Jovović koja, vezano za lik Sonje u pripovijeci *Sonječka* Ljudmile Ulicke, objašnjava tip junakinje koja prećutno pristaje na život bez ljubavi: „Našavši istinsku sreću u altruističkoj službi drugima i živeći na margini stvarnog života, ili bolje rečeno u njegovom podrumu, ona još jače osjeća svjetlost obiteljskog života. Svoje na erotski užitak nenanaviknuto (zatvoreno, funkcionalno, kontrolirano, podređeno i seksualno autistično) tijelo, automatski stavlja u službu zahtjevima svakodnevice, kojoj se daje bez ostatka“ (Jovović 2015: 146). Život Natalije Melehove je upravo vezan za altruističku službu drugima o kojoj govori Jovović, pri čemu je njena ženska seksualnost potisnuta i u funkciji koja bi trebalo da obezbijedi potomstvo mužu koji je ne voli.

Niz tragičnih događaja, vezanih za sudbinu Natalijinog lika, započinje Grigorijevim priznanjem da je ne želi: „Ti si mi kao onaj mesec: niti hladiš niti greješ. Ne volim te, Nataška, nemoj se ljutiti.“ (knj. 1, str. 133) i njegovim napuštanjem kuće, nakon čega se Natalija vraća svome ocu, poniženo živjeći u iščekivanju da će joj se Grigorije vratiti. Pisac gradi njen lik na principima vjernosti, sposobnosti za oprostaj i neizmjerne snage ljubavi koja još više dolazi do izražaja u kontekstu brojnih poniženja koja doživljava, prvo od brata koji joj se nudi da je „tješi“, a zatim i od okoline, koja, ne mareći za njena osjećanja, komentariše da muž za nju ne haje. Suočena sa poniženjem, koje je postalo znak njenog položaja, Natalija pokušava samoubistvo, kome prethodi psihološki lom. Scena, u kojoj Natalija „spotičući se o neravno kamenje“ (knj. 1, str. 195), dok je za njom uz kikot „kao kamen poluglasno puštana prljava, sramotna reč“ (ibid.), ulazi u svoje dvorište „zaplićući se nogama o skute, grizući otekla, do krvi izgrizene usne (...)

pipajući, bez misli, bez osećanja, u crnoj tuzi koja joj je šćepala u svoje kandže dušu, punu stida i oćajanja“ (ibid.), otkriva teško psihološko stanje ove junakinje, koje naglašava patos u naturalistićkom prikazu pokušaja samoubistva, u kojem se izdvaja auditivni element „neprijatnog hrskanja od rasećanja tela“ (ibid.), poslije ćega ostaje i fizićki upropašćena i osućđena na drćžanje glave ukrivo, što će trajno uticati na njen ionako poljuljani doćživljaj sopstvene privlaćnosti u odnosima sa mućžem. Vidjeli smo u prethodnom poglavlju da Nortrop Fraj, uzimajući u obzir *raspon mogućnosti djelovanja junaka*, nudi klasifikaciju u okviru koje *su junaci niskog mimetskog modaliteta* oni koji su poput nas i ćija slabost nam je shvatljiva, pri ćemu sugerišće da je kvalitet karakteristićan za tu vrstu drame patos, tj. potresenost, dirljivost i ganutljivost (Fraj 1979: 45-51). „Patos predstavlja junaka izdvojenog nekom slabošću koja djeluje na našu sućut zato što je na našoj razini iskustva. Govorim o junaku, ali središnji lik patosa ćesto je žena ili dijete“ (ibid.: 51), što nas upućuje na zaključak da je Natalijin lik upravo u ovom modalitetu, s obzirom na Frajevu ideju, o kojoj i Miroslav Beker raspravlja, da je funkcija patosa „da pojedinac, koji je na našoj, prosjećno ljudskoj razini, bude iskljućen iz društvene skupine kojoj je htio pripadati“ (Beker 1995: 88). Samoubistvo se u patrijarhalnom kozaćkom modelu svijeta, koji njeguje obavezu ćuvanja porodićne zajednice, predstavlja kao jedini pokušaj izlaza iz sramotnog poloćaja, uslovljenog društvenim kontekstom u kojem napušćena žena postaje predmet ogovaranja, spletkarenja i osude. Gradacija Natalijine tragićnosti utoliko je veća što je ona junakinja, koja je modelovana na principu ideala koji sjedinjuje dobro i ljepotu, što je ćini slićnom junakinjama grćkih tragedija, koje nepravedno stradaju i time izazivaju saćeljenje kod gledalaca.

Drama njene sudbine postaje sve napetija, niću se oćajnićki potezi ove junakinje, u kojima otkrivamo kodove koji odrećuju njeno mjesto i ulogu. Sav trud da vrati, a potom i djecom zadrći Grigorija, vezan je za arhetipsku funkciju žene i majke koja se ostvaruje u porodićnim i kućnim poslovima, zbog kojih je ona omiljena snaha u kući Melehovih, olićenje dobrote i ljepote i odraz patrijarhalnog urećđjenja. S druge strane, ona je istovremeno prikazana kao duboko nesrećna, usamljena i mnogo puta ponićžena, naroćito u sukobima sa svojom suparnicom Aksinjom, u kojima se poziva na svoje pravo supruge i majke i iz kojih uvijek izlazi poraćžena, tako da je vaćan element u konstruisanju njenog lika, pored dobrote i ljepote, i osjeććanje tuge. U scenama susreta dvije žene pisac vješto gradi sliku koja na principu suprotnosti sućeljava ove

dvije junakinje, ljepotice, združene u tragediji stradanja od porodice i od društva, jedne zbog počinjenog nevjerstva, a druge zbog iznevjerenog očekivanja i neuzvraćene ljubavi. *Paralelizam karaktera* tipičan je za realistički način pripovijedanja, u kojem razotkrivanje karaktera postaje jedan od glavnih konstitutivnih elemenata. Princip kontrasta naglašava Aksinjinu buntovnost i spremnost na borbu, a Natalijinu povučenost i slabost karaktera. Prvi njihov susret građen je na temelju snažne ljubavi prema istom čovjeku, koja se ispoljava u skladu sa suprotnim karakterima, tj. u skladu sa načelima po kojima su ove junakinje modelovane. Aksinjina odlučnost, koja se očituje u erupciji bijesa i uvreda „Griška je moj – i nikome ga ne dam! Moj je! Moj! Čuješ li to? Moj je! Odlazi, kučko bestidna, ti mu nisi žena!“ (knj. 1, str. 341), naglašava podređeni položaj Natalije, koja pred snagom Aksinjinog karaktera priznaje da je na dolazak „tuga naterala“ (ibid.), a ne očekivanje da će promijeniti svoj položaj u porodici ili društvu. Dakle, ne pokreće je želja da se bori, da se suprotstavi svojoj suparnici ili mužu, ne ni jedno drugo osjećanje koje bi bilo tipično za likove deystvovaoce, već je pokreće tuga, kao dominantno osjećanje ove tragične žene-majke u pasivnoj poziciji žrtve. U drugom susretu, i na kraju Natalijinog životnog puta, poslije nekoliko godina, motiv susreta opet nije borba, već samo njena želja da sazna istinu. Saznavši istinu i sučelivši se sa Aksinjinim prkosom i čvrstim karakterom, Natalija odmah zatim, u dijalogu sa Grigorijevom majkom, doživljava eksploziju bijesa i prvi put u stanju egzaltiranosti izliva svoju tugu u formi kletve: „Nemam više snage da živim ovako, bože, kazni ga, prokletnika!“ (knj. 4, str. 136). Psihološkoj napetosti scene, u kojoj krotka Natalija prvi put diže svoj glas i usmjerava ga ka nebu u vidu očajničke kletve, doprinosi i pejzaž koji je u skladu sa njenim unutrašnjim stanjem: „Gospode, pokaraj ga! Gospode, kazni! – uzvikivala je Natalija, ustremivši izbezumljene oči onamo gde su se veličanstveno i divlje gomilali oblaci, zavitlani vetrom, ozareni zeslepljujućim blescima munja.“ (ibid.). Njena „kazna“ da ne rodi treće Grigorijevo dijete zapravo je uperena protiv nje same, što je opet u skladu sa modelom njenog lika, arhetipski uslovljenog obrascem djelovanja i mišljenja tragične junakinje u ulozi žrtve.

Posljednji Natalijini trenuci nadovezuju se na portret izmučene žene, koja je ka samrtničkoj postelji „išla ljuljajući se kao ranjena zver“ (knj. 4, str. 140) i koja je svoje posljednje dane tako izmučena i izmijenjena provela onako kako je to i predvidljivo kada je u pitanju ovaj tip junakinje – opraštajući. „U umetničkom pogledu ova smrt dobija obeležje

raspleta tragedije kao čina moralne suštine Natalijinog lika“ (Kosanović, 1988: 144), a fizička i psihološka transformacija, koja je na kraju očigledna, zatvara krug pripovijedanja o tragičnoj sudbini ove ljepotice.

Arhetip žene-bludnice ostvaren je u liku starije snahe Melehovih, Darje Melehove, čija putenost postaje indikator koji upućuje na njenu funkciju ljubavnice i žene naglašenog erosa, koja se lako prepušta užicima, pri čemu je ljepota koja je krasi samo fizička. Ako analiziramo značenje i mjesto likova iz ugla njihovog učestvovanja u pojedinim radnjama, u slučaju ove Šolohovljeve ljepotice, već na prološkoj granici romana ćemo uočiti da je ona „žena ljubavnica oslobođenog *Erosa*. Ona sebe i svoju osobnost realizira tjelesnim užicima. Tijelo je primarna ovjera naglašena opisima vanjskog izgleda“ (Sablić-Tomić: 116). U kontekstu *aktivnog ženskog principa Lilit*, koji je „simbol neovisnosti, slobode i nepokornosti, koji traži jednakost, čak i više od toga - dominaciju“ (Jovović 2015: 148), Tatjana Jovović analizira Tanjin lik u pripovijeci Ljudmile Ulicke naglasivši da je „njena seksualnost više muškog nego ženskog tipa, ona je vrlo aktivna, smjela, promiskuitetna, s određenom dozom biseksulnih afiniteta (očaranost ljepotom Jasje), vjerojatno kao izraza njene androgine prirode i jakog libidalnog potencijala“ (ibid.). Principom Lilit označen je i Darjin lik, čija seksualnost je čak više muškog nego ženskog tipa i u znaku naglašene potrebe za tjelesnom slobodom. U opisu njenog vanjskog izgleda dominantne crte su „nagaravljene obrve“, „požudne oči“ i „izazivački nečiste usne“. Darja je junakinja koja je modelovana na principu dionizijskog uživanja u tjelesnom, što je vodi u blud i nemoral, pri čemu je pisac suprotstavlja Natalijinoj čednosti i produhovljenosti, a Aksinjinu snažnoj ljubavi prema samo jednom čovjeku. Darja se, bez obzira na to što krši moralni kodeks, kreće u okviru dozvoljenog semantičkog polja, jer su njen blud i nemoral ostali u granicama tajnog, samim tim i dozvoljenog, za šta objašnjenje nalazimo na početku romana u pripovjedačevoj implicitnoj kritici društvenog licemjerja:

„Da je Grigorije odlazio soldatuši Aksinji praveći se kao da se krije od ljudi, da je soldatuša Aksinja živela sa Grigorijem čuvajući to donekle kao tajnu, a u isto vreme ne odbijajući druge, onda to ne bi bilo ništa neobično (...) Ali oni su živeli gotovo ne krijući se, njih je vezivalo nešto veliko, nešto što ne liči na kratku vezu, pa je zbog toga selo našlo da je to – prestupno, nemoralno...“ (knj. 1, str. 52-53).

Slično tumačenje nudi Bogdan Kosanović, koji smatra da je „ilustrativno što takav Darjin moral (hipokrizija) ne dolazi u konflikt sa kodeksom života kozačkog sela – jer je, očigledno, uobičajen“ (Kosanović 1988: 144) i da je kod Šolohova pitanje nečijeg doprinosa u fizičkom radu „mjerilo moralnosti“ (ibid.), što mogu potkrijepiti brojni primjeri u kojima je glava kuće i njen svekar Pantelej karakteriše kao „lenju ženu, iskvarenu“ (knj. 1, str. 120), koja se „rumeni i garavi obrve“ (ibid.). Radnje u kojima učestvuje ova junakinja uvijek su vezane za scene hedonističkog prepuštanja trenutnim strastima, bilo da je to uživanje u prekomjernom jelu i piću, bilo u ljubavnim strastima, bilo u ismijavanju nečijeg robovanja društvenim pravilima, duhovnosti ili vjernosti, pa ćemo je nalaziti kako pijana i rumena započinje pjesmu, kako se gosti smiješeći se dok sluša nepristojnosti nepoznatog muškarca pored sebe, kako se kreće „uvijajući ramenima i celim svojim tankim devojačkim stasom“ (knj. 1, str. 154), kako se, gledajući krvavu masovnu tuču, dok druge žene vrište i kukaju, „histerično kikota, lomili su se u smehu lukovi njenih nagraavljenih obrva“ (ibid.: 130), kako, kikoćući se, pita Nataliju „Zašto da krijem greh... Ja bih i nekog starca razdrkala, bogami!“ (ibid.: 338), kako ubija kuma Alekseja Ivanoviča, koji je već razoružan i na zemlji, da bi po vojnom naređenju osvetila muža, a kako muža, ipak, lako prebolijeva. Dakle, ova junakinja se često nalazi u karnevalizovanim epizodama masovnih tuča, pijanki ili zabava, što znatno utiče na grotesknost njenog lika i što je dijelom izmješta iz unutrašnjeg prostora kuće, koji je rezervisan za tipove žena-majki, čuvarkinja tradicionalnih vrijednosti.

Ispitivanje semantičkih veza koje se uspostavljaju unutar porodičnih kodova, u kojima se ova junakinja strukturira, dovodi do zaključka da njena nemoralnost i površnost dolaze do izražaja u odnosima sa svim likovima, pa osim što je Pantelej i Ilinična ne vole, ni ostali ukućani joj nijesu naklonjeni, iako ona za to ne haje. Dunjaška je često kritikuje, a Grigorije je „pijanu gazi čizmom“ (knj. 3, str. 327), iako mu takvo ponašanje nije svojstveno, a ona na takav odnos uvijek odgovara ili smijehom, ili pijanim mumljanjem. Dakle, za razliku od Natalije, koja strašno pati zbog neuzvraćene ljubavi, Darji nije stalo do osjećanja drugih ljudi. Kada je u pitanju njen odnos sa Natalijom zapažamo postupak suprotnosti u portretisanju. Već u prvom opisu Natalijinog života kod Melehovih Darja je „nagizdana“ (knj. 1, str. 120), a Natalija „vredna“ (ibid.), a kasnije će i njihovo učestvovanje u pojedinačnim radnjama biti u skladu sa ovim epitetima, što će odrediti poziciju vrijedne i kući posvećene žene-majke Natalije, čija je ljepota i

spoljašnja i unutrašnja, i poziciju žene-bludnice Darje, čija je ljepota isključivo fizička, a funkcija vezana za pohotu. Njen muž Petar predstavljen je kao neko ko, svjestan karaktera svoje žene, nema dovoljno snage da joj se odupre: „Petar je inferioran i u privatnom životu: Darja ga vara čak i sa omrznutim Stepanom Astahovom. Dece nemaju...” (Kosanović 1988: 139). Karakterne osobine površnosti i sklonosti ka prekomjernom uživanju u tjelesnim strastima, kao i odsustvo moralnog kodeksa gradacijski se razvijaju u modelovanju ove junakinje tako da dostižu razmjere čudovišne karikaturalnosti, pa je u portretisanju Darjinog lika prisutno iščašeno, deformisano i prenaplašeno. Njen groteskni kikot odjekuje u scenama u kojima se pretjerano jede i pije uz skaredne razgovore, u kojima su prikazane krvave tuče pomahnitale mase, u kojoj ponižava svekra mameći ga razgolićena u ambaru, u kojima ismijava Nataljinu vjernost surovo joj saopštavajući da je bila podvodačica Grigoriju i Aksinji, u kojoj grli muža na frontu iako je malo prije toga provela strasne trenutke u vozu sa nepoznatim vojnikom, u kojima se poslije svih izopačenosti retorički pita „zašto da krijem greh...” (knj. 1, str. 338), pa je kraj životnog puta na kojem se suočava sa sifilisom kruna njene tragično-groteskne sudbine. U skladu sa kodifikacijom ovog tipa junakinje, koja se zasniva na putenosti i fizičkoj ljepoti, njena odluka da izvrši samoubistvo je očekivana, jer ona ne može da podnese gubitak onoga što je jedina vrijednost za nju – „lepota moja će propasti, osušiću se sva, živa ću se raspadati“ (knj. 4, str. 112), a lakoća umiranja je kod nje podjednako prisutna, kao i lakoća življenja.

Njenu pohotu i samodovoljnost konzervativna zajednica, oličena u liku njenog svekra, nije uspjela pokoriti, ali je saznanje o skoroj smrti na trenutak, ipak, transformiše. Pisac njenoj sudbini daje dodatnu dozu tragičnosti omogućavanjem da duhovno progleda i pokaje se, ali samo nakratko i neposredno prije smrti. Poslije saznanja o bolesti, gledajući u Don i tek tada svjesna ljepote oko sebe, Darja konstatuje „Okrenem se oko sebe, pogledam, bože, kakva lepota! A ja je nisam opažala...” (knj. 4. str. 113), čime postaje svjesna tragičnosti svog položaja. Njeno tijelo u koje Dunjaška gleda, „čudeći se i užasavajući se kako mrtva Darja ne liči na onu koja se još doskora šalila i smejala i tako volela život“ (ibid.: 179) posljednji je prikaz ove junakinje.

U načinu na koji se modeluje glavna junakinja romana Aksinja Astahova, u ulozi prvo očeve, zatim muževe, a onda i žrtve društva koje je „prosto venulo u gadnom iščekivanju: kad dođe Stepan – čvor će se razvezati“ (knj. 1, str. 53), dominantno se izdvaja osobina prkosnog

nepristajanja na očekivanja okoline, koja se očituje i na njenom spoljašnjem izgledu. Ova junakinja je prikazana kako ponosno drži glavu, čak i kada je verbalno ili fizički napadaju, čime zaslužuje status heroine koja tragično strada zbog nepristajanja na stroge zabrane, a ne zbog moralnog ili nekog drugog grijeha koji čini. Uzrok njenog stradanja ne nalazi se u njenoj krivici, nego u njenom karakteru incidentne junakinje i u njenoj individualnosti, zahvaljujući kojoj je kadra da se suprotstavi društvenim autoritetima oličenim u likovima oca, muža i cijelog patrijarhalnog društva. Njen glas se, zahvaljujući toj individualnosti, i uprkos zabranama, čuje i poslije očeve prijetnje da ne kaže nikom da je napastvovao, i poslije Pantelejeve naredbe da se okane njegovog sina, i poslije Natalijinog pozivanja na pravo zakonite supruge, i poslije Iliničnih prijetnji da se ne nada da će postati žena njenog sina, i poslije Stepanovih zastrašivanja i batina, i poslije ismijavanja čaršije, a strogi kulturni modeli ne praštaju kršenje nepisanih pravila da se glas žene ne smije čuti, zbog čega ova junakinja i biva kažnjena. U konstrukciji Aksinjinog oblog karaktera, čiji su postupci nepredvidljivi, individualnost je, dakle, podjednako prisutna i u spoljašnjem izgledu, i u karakteru. Lav Jakimenko zapaža da se ova junakinja često poredi sa vatrom i plamenom, i u portretnoj karakterizaciji, i u osjećanjima (Jakimenko 1970: 343-344), zbog čega se njena „poročna ljepota“ javlja kao prva osobina koju zapažaju drugi likovi. Njen lik je građen na temelju karakterne izuzetnosti i ljepote koja je divlja, neukrotiva i nesvakidašnja, i koja je slična plamenu vatre. Često se nalazi u blizini cvijeta divlje ruže, pa je, npr. prije nego je pogodio zalutali metak, Grigoriju isplela vijenac od poljskog cvijeća i trnovih ružica. U tom kontekstu je veoma zanimljivo tumačenje E. Gerasimove koja istražuje lajtmotiv prirode i kaže da se olfaktorni princip u Grigorijevoj svijesti povezuje upravo sa Aksinjom (a ne sa Natalijom), jer Aksinjin miris postaje znak onog velikog osjećanja koje ih je vezivalo, znak pripadnosti prirodnom svijetu, neodvojivom od domovine⁹⁵ (Gerasimova 2018: 23).

Postupak izgradnje Aksinjinog lika izvršen je u nizu pjesničkih slika u kojima ova junakinja strada, pri čemu je patnja stepenovana i učestvuje u transformaciji njenog lika, pa je na

⁹⁵ „М.А. Шолохов не просто воспроизводит травяной запах, одористический образ становится лейтмотивным, в сознании Григория он связывается именно с Аксиной (Григорий никогда не вспоминает о запахе Натальи!), мгновенно пробуждает тоску по любимой женщине. Запах Асины становится знаком того большого чувства, что ‘вязало’ Асину и Григория, знаком причастности к миру природному, неотъемлемому от Родины. Асинья издаёт этот тончайший природный запах, а Григорий способен не только его почувствовать, но и дифференцировать, ‘соединить’ с природным миром” (Герасимова 2018: 23).

kraju životnog puta, fizički izmijenjenu, i pred tragičan kraj života pisac smješta u pejzaž koji dobija dodatna simbolička značenja: „Ali je lišće, pokriveno rosom i žutom rđom, umiralo, pa i sam cvet je dotakla samrtna trulež: dve najniže čašice se smežurale i pocrnele, samo je vrh – sav u blistavim suzama rose – odjednom buknuo pod suncem zaslepljujućom čarobnom belinom (knj. 4, str. 12). U tekstu koji se zasniva na ekofeminističkom pristupu Valentina Markasović, razmatrajući odnos ljudi i prirode u književnom djelu, veoma zanimljivo piše o paraleli između patrijarhalne eksploatacije žena i prirode, pozivajući se na pristupe M. Mellor i M. Geiger: „Jednaki obrasci iskorištavanja i podčinjavanja žena i prirode počivaju na viđenju žena kao bliskih prirodi. Naime, patrijarhalno društvo obilježavaju '[d]ominacija, eksploatacija, strah od žena i strah od prirode' (Geiger, 2006a: 14). Takve vrijednosti oslikane su u parovima binarnih razlika koje su temelj patrijarhata (...) U tim se parovima u opreku dovode duhovnost i tjelesnost; ljudskost i neljudskost; kultura i priroda; razum i osjećaji; muško i žensko (Plumwood, 1986: 131). U navedenim binarnim parovima je ishodište eksploatacije žena i prirode” (Markasović 2023: 94). Dok se „Aksinja sećala mladosti i celog svog dugog života, oskudnog u radostima“ (knj. 4, str. 12), recipijent postaje svjestan da je ova junakinja izmijenjena (a u kontekstu ekofeminističkog pristupa možemo reći i eksploatisana), ali da je njen karakter, koji se zasniva na hrabrosti da se suprotstavi društvenim konvencijama, nepromjenljiv i ono što je čini *vječnim ženskim*. Njeno treće i posljednje bježanje sa Grigorijem, koje se završava tragično, potvrđuje da je „samo Tanatos mogao savladati takav Eros“ (Kosanović 1988: 142), ali potvrđuje i njeno odstupanje od zadatih obrazaca, po kojim se žena smješta u unutrašnji prostor kuće iz kojeg izlazi samo uz dozvolu. Aksinja je izašla čak tri puta i svaki put potaknuta snagom neizmjerne ljubavi prema Grigoriju. Slika umiranja ove junakinje u prirodi, van kuće, mješavina je epskih, lirskih i dramskih elemenata, koji doprinose posebnosti ove scene smrti i koji je čine najpoetičnijom među brojnim drugim stradanjima i među stotinama naturalističkih slika smrti u romanu. Tragičan kraj Aksinje Astahove na samom kraju djela zatvara krug Šolohovljeve tragične slike svijeta:

„Krv je tekla i iz poluotvorenih usta Aksinjinih, klokotala i krkljala u grlu. I Grigorije, obamirući od užasa, shvati da je sve svršeno, da se ono najstrašnije što se moglo desiti u njegovom životu – već desilo (...) On je ćuteći poljubi u hladne i slane od krvi usne, pažljivo je spusti na travu, pa ustade. Neka nepoznata sila gurnu ga u grudi i on

posrnu nazad, pade na leđa, ali odmah uplašeno skoči na noge (...) Zatim, klečeći, izvadi iz korica sablju i poče da kopa grob“ (knj. 4, str. 433).

Aksinji nedostaje ideal ljepote i dobrote koji je sjedinjen u Natalijinom liku, vrlo često je sretamo pakosnu, od gnjeva iskrivljenog lica i sa „satanskom ohološću“ (knj. 4, str. 185) u ophođenju prema protivnicima njene ljubavi prema Grigoriju, ali je, s druge strane, „Aksinja koncipirana kao inkarnacija večne ženstvenosti suprotstavljene konzervatizmu, zlu, neslobodi, ratu, pa i samoj smrti“ (Kosanović 2009: 141), a njena incidentnost i individualnost čine je junakinjom, koja je prevazišla okvire romana i koja bi se mogla tumačiti i u širem, pa i u vanknjiževnom, kontekstu.

I da zaključimo, kada su u pitanju ženski likovi, u realističkim romanima binarna opozicija majka-ljubavnica čest je koncept koji se uklapa u teoriju o dva arhetipa ženskog lika, pa s jedne strane imamo podređenu majku koja „svoju tjelesnost iscrpljuje u obavljanju majčinskih i kućnih poslova“ (Sablić-Tomić: 115), a s druge strane *femme fatale*, kapricioznu ljepoticu, koja zadovoljava svoju strast bez obzira na posljedice. U romanu *Tihi Don* među glavnim ženskim likovima vezanim za motiv ljepote i motiv tragičnosti nalazimo junakinje koje odražavaju strogi sociokulturni karakter patrijarhalnog sistema i one koje svojim djelovanjem taj sistem urušavaju, a „realističko oblikovanje usmjereno je primarno opisivanju prostora u kojem žena egzistira i ukazivanju na funkciju koju ona u njemu ima“ (Sablić-Tomić: 112). Dakle, s obzirom na to da „jezik prostornih odnosa predstavlja jedno od osnovnih sredstava razumevanja stvarnosti“ (Lotman 1976: 288) opozicija otvoren-zatvoren postaje ključna u razmatranju patrijarhalnog kulturnog modela u kojem se žena veže za zatvoren, unutrašnji prostor, dok je otvoreni vezan za muški. Granica između ova dva prostora, a u skladu sa rigidnim pravilima kozačkog kulturnog modela, je neprobojna, pa se svako prelaženje smatra odstupanjem od zadatog obrasca. S obzirom da je prelaženje granice i kršenje zabrana rezervisano samo za povlašćene tipove junaka, to su vrlo rijetki oni likovi, naročito među ženskim i naročito u patrijarhalnom sistemu, koji odstupaju od društveno nametnutih pozicija.

Ženski likovi u romanu *Tihi Don* većinom se kreću u okviru dozvoljenog semantičkog polja, ne krše pravila ponašanja (ili barem ne javno), ostaju pasivni i prihvataju marginalne pozicije u društvu, koje se svode na brigu o kući ili na zadovoljenje tjelesnih strasti, što ih

svrstava u arhetipske likove žena-majki ili žena-bludnica (tzv. *soldatuša*). Jedno od centralnih mjesta, koje problematizuje tragičan položaj žene u strogom modelu kulture kakav je kozački, prepoznaje se u Iliničnom prekору upućenom snahi Nataliji, koja se, poslije svih poniženja doživljenih od muža, samo jednom usudila da podigne glas protiv njega pred njegovom majkom, na šta je dobila odgovor, koji otkriva suštinu društvenog uređenja u odnosu na koje se modeluju ženski likovi i u kojem je „pronalazak mjesta u društvu za djevojčice uvjetovan razmjenom moći između spolova i posljedično njenim podčinjavanjem” (Omeragić 2023: 85):

„Vi, mladi, imate gadnu narav, bogami! Čim nešto – vi besnite. Da si živela kao što sam ja u mladosti živela, šta bi onda radila? Tebe Griška celog života ni prstom nije dirnuo, pa opet si nezadovoljna (...). A mene je moj hromi ludak tukao na mrtvo ime, i to nizašta: ništa mu nikad nisam skrivila. On sam je pravio svinjarije, pa na mene zlo svaljivao (...) Ja ne branim Grišku, ali se s takvim kao što je on može živeti“ (knj. 4, str. 137).

U kontekstu ovakvog patrijarhalnog kulturnog koda tri glavna ženska lika u romanu *Tihi Don* (Natalija, Darja i Aksinja) kreću se: a) u semantički dozvoljenom polju, koje je označeno pojmovima majčinstva i smjernosti, b) u semantički dozvoljenom polju, koje je označeno osobinama raskalašnosti i površnosti i c) u semantički nedozvoljenom polju, koje je označeno incidentnošću, buntovnošću i kršenjem zabrana. Dakle, arhetipske funkcije žene-majke i žene-bludnice uklapaju se u čest koncept realističkih romana, u kojem žene imaju stereotipne uloge, ali se incidentni ženski lik Aksinje Astahove, koji se usuđuje da pređe prepreku i zakorači u semantički nedozvoljeno polje, izdvaja kao povlašćena junakinja, kojoj je pisac dodijelio ulogu dekonstrukcije ustaljenih društvenih normi. Bez obzira na različite semantičke veze, koje se uspostavljaju unutar porodičnih i socijalnih kodova u kojima se Natalija, Darja i Aksinja strukturiraju, tragičnost sudbine je ono što im je zajedničko, pa su, pod teretom stradanja, sve tri na kraju svojih životnih puteva znatno izmijenjene i u poziciji koja potvrđuje tragičnu sliku svijeta, o kojoj Šolohov pripovijeda imajući u vidu univerzalnost, jer pisac „pripovedajući o tragičnoj sudbini junakinje, pripoveda o tragičnosti sveta u celini“ (Lotman 1976: 286).

3. Tragični junak Pejo Vučkov Grujović

Vidjeli smo da Fraj svoju teoriju zasniva na ideji da ono što junak čini ili bi mogao činiti „jeste ono što on može ili bi mogao učiniti na razini autorovih postulata o njemu i susljednih čitateljevih očekivanja” (Fraj 1979: 48). Pejo Vučkov Grujović je glavni junak i lik-narator u Lalićevoj ratnoj tetralogiji, građen na principima tragičke izdvojenosti iz društva, koja se već na početku pripovijedanja očituje u posmatračkoj poziciji i uloji hroničara zbivanja koje mu autor dodjeljuje u cilju razvijanja poetskih ideja: a) da se istorija ponavlja i b) da pobjednici u ratu postaju gubitnici u miru. O tome je Lalić više puta govorio objašnjavajući sižejnu jedinstvenost četiri romana ratne tetralogije u kojima je „ljetopisac Pejo Grujović (...) opterećen predubjeđenjem da se istorija često ponavlja, a odatle i manijom upoređivanja događaja koje gleda sa zbivanjima kojih se prisjeća” (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*). S obzirom na složenost tragične koncepcije svijeta zasnovane na ideji *porazanih pobjednika*, pisac je izabrao pogodnog junaka – višedecenijskog učesnika ratova koji, u skladu sa uspostavljenom pripovjedačkom organizacijom podijeljenom na dva subjekta (*ja koje pripovijeda* i *ja koje doživljava*), upoređuje narativnu sadašnjost (1941/42) i narativnu prošlost (1905-1918) pokušavajući da utvrdi princip cikličnog kretanja kako bi osvijetlio tragični položaj crnogorskog ratnika. Sudbina Peja Grujovića je sudbina crnogorskog čovjeka koji „prolazi složeni put od romantičarskog mitomana do modernog, sumnjom i skepsom naoružanog ispitivača i analizatora” (Cerović 1986: 120) i zato je on pogodan tip junaka „u čijem psihološkom okviru je smješteno obilje događaja i ličnosti” (ibid.: 118), ali tako da mu pisac daje povlašćeno mjesto izdvojenog junaka koji kritički sagledava stvarnost čiji je dio. Junakova izdvojenost iz društva najavljuje se već na prološkoj granici tetralogije, gdje se na retoriku naslova „Gozba” nadovezuje scena koja ima naglašeno simboličko značenje, jer ukazuje na okupljanje velikog broja različitih likova, na skup i zajedništvo, dakle na ideju bratstva i saveza, pri čemu je pozicija glavnog lika povlašćena posmatračkim položajem u koji ga autor stavlja, ali i pozicijom izdvojenosti koja se očituje u njegovom neučestvovanju u prekomjernom jelu, piću i galami. Imajući u vidu da je „gozba pričest - svi zajedno piju vino i jedu hleb - drevni simbol nerazrušive veze, saveza spremnog na žrtvu (...) isto tako gozba ima i bahantske osobine pijančenja, izobilja i energije” (Lotman 2004: 135) i imajući u vidu ideološko-prostornu tačku gledišta lika-pripovjedača koja

sugerije želju da se udalji, to onda ukazuje na njegovu izdvojenost iz društva. Ona je eksplicitno i potvrđena na početku trećeg poglavlja koje otkriva pored pozicije i ulogu vezanu za motiv pisanja, kao i njegov vrednosni stav u odnosu na druge likove:

„Viču, nadvikuju – skrajnuo sam se u malu sobu da se odmorim od galame. U nedostatku značajnijih, namjeravam da zabilježim i neke obične susrete sudbine, razgovore, ne samo minule no i ove na pomolu (...) Odozdo se i dalje čuju glasovi Brzaka – najstarijih, srednjih i novih – izmiješani i zbrkani. Lozova rakija je njihove besjede protkala bojama, oživjela slikama i originalnim metaforama, te podsjećaju na Šekspirove junake. Ima trenutaka kad mi se pričinjava (...) da su se sazvali iz različitih tragedija da pod krovom Vučka Mašova Grujovića odrecituju svoje ključne monologe: ludi Lir, stravljeni Magbet, šašavi Hamlet, ambicijom otrovani Ričard Treći i ostali neurastenici” (*Ratna sreća*, str. 24).

Epiteti *ludi*, *stravljeni*, *šašavi* i *ambicijom otrovani* uz tragične Šekspirove junake i njihovo poređenje sa *neurastenici*ma Pejovih dnevničkih zapisa ima funkciju oneobičavanja koje u slici iskrivljene stvarnosti, čija deformisanost je motivisana isparenjima rakije, ukazuje na paradoksalnu neprilagođenost vrijednosti herojskog doba novim uslovima i okolnostima moderne istorije u kojoj se nalaze lik-pripovjedač i njegovi savremenici. Ti uslovi nameću adaptaciju epskog tipa junaka novonastalim okolnostima, što povlači za sobom i ukidanje nepisanih pravila zasnovanih na kultu čojstva i junaštva, pa će pripovjedač, koji uviđa karikaturalnu nespojivost novog doba sa vrijednostima starog, u svojim dnevničko-memoarskim zapisima uporediti dva perioda velikih svjetskih sukoba ne bi li odgonetnuo kako je došlo do tragične degradacije i propadanja *homo heroicus*a. Deformisanost vrijednosti herojskog doba i ironično-tragičan odnos pripovjedača prema priči zaokruženi su završnom scenom ratne tetralogije u kojoj Pejo – kao glas bunta protiv nečovječnog postupanja osvetnika iz bratstva Čemerkića prema zarobljenom saradniku okupatora Urošu Kapešu – završava zatvoren u izbi sa volovima: „Dok je galama rasla k nebu, dvojica me zgrabiše za ruke, treći me odlučno gurnu u leđa: 'Striko Pejo, ti si umoran. Ajde malo da priligneš' (...) Osjetio sam poniženje pa i ljutnju, pa od straha zaboravih i jedno i drugo: ljutito duvaju i fukću volovi, osjećaju da sam stranac, i da sam kaznu zaslužio“ (*Gledajući dolje na drumove*, str. 412). Da tragičnost bude veća, zatvorenim

pobunjenicima Peju i Miljanu, koji na Vukovu presudu „Jači narod nego zakon” (ibid.) ironično odgovara „Vazda su kod nas budale jače” (ibid.), ubrzo se pridružuje i Miljanov bratsvenik Tadija Čemerkić, simbol prkosa i partizanske borbe protiv svih devijantnih oblika ponašanja:

„Ne potraja dugo, pa nova gungula stade da se tiska ispred vrata. Brani se neko, hrvaju se i mumljaju. Savladaše ga, ubaciše, zatvoriše vrata. Prvo mu bi da vikne:

-Au-u!

-Jesi li ti to Tadija? - pita Miljan.

-Ne znam, jesam čini mi se... Izbiše me pesnicama i nogama. Vala, Vuko, platićeš mi ti za ovo!...” (ibid.: 413).

Sukob na kraju koji je „skliznuo sa političke osovine na bratsveničku i plemensku” (ibid.: 401) nadovezuje se na ovu sumornu sliku u izbi zatvorenih partizana Miljana i Tadije Čemerkića i simpatizera revolucionarne ideje Peja Grujovića koji je podsjetio Čemerkiće da osim sloge i junaštva treba da pokažu i velikodušnost prema slomljenom i poniženom neprijatelju. Završna scena ima ambivalentnu funkciju. S jedne strane, ona problematizuje kako su se predstavnici herojskih vrijednosti i simboli bunta u romanu našli u ponižavajućem položaju koji i na ovom nivou međuplemenskih razmirica potvrđuje ideju *poraženih pobjednika*, što kod čitaoca izaziva osjećaj sažaljenja, straha i gorčine. S druge strane, ista scena ima i važnu funkciju simboličkog odvajanja predstavnika revolucionarne ideje od mase koja vođena zakonom krvne osvete pribjegava animalnom nasilju nad zatvorenikom, pri čemu tu masu predvodi Vuko Čemerkić, predstavnik kontrarevolucionarne ideje motivisan plemenskim razlozima da se osveti svom saborcu Kapešu, kojeg je četnička vlast ostavila na cjedilu ne želeći da se miješa u bratsveničke odnose.

Epiloška izdvojenost glavnog junaka i njegov ironično-sarkastičan stav prema događajima čiji je učesnik i interpretator formiraju kompozicioni prsten na principu analogije sa prološkom izdvojenošću u odnosu na galamu mase iz koje se čuju neujednačeni i neartikulisani glasovi čija je funkcija nadgornjavanje. Tetralogiju otvara i zatvara narativna sadašnjost, a kompoziciona čvorišta formiraju, dakle, prsten koji uokviruje pripovijedanje „nevesele

komedije” – što je oksimoron kojim lik-pripovjedač u jednom trenutku na kraju četvrtog romana objašnjava svoje dnevničko-meomoarske zapise o propadanju vrijednosti herojskog doba. Verbalne jedinice *nevesela* i *komedija* simbolički ukazuju na tragičko-ironički tonaliteta u prikazu sudara starog i novog doba u kojem se tragičnost oneobičava elementima ironije i sarkazma. Pri tome, glavni junak i pripovjedač kao učesnik, svjedok i interpretator događaja uviđa da pobjednici u ratu postaju gubitnici u miru, što obesmišljava vrijednosti kojima se heroji vode, a to su principi jednakosti, pravde i slobode i što, dakle, sliku svijeta na paradigmatkom nivou čini tragičnom. Semantika oksimorona se nadovezuje na sintagmu „Crnogorska komedija” – što je naziv kojim lik pripovjedač na kraju prvog romana eksplicitno saopštava ideju univerzalnosti saopštavajući da „bi Crnogorska komedija bila u stvari opšteljudska, samo vremenski i prostorno zbijenija” (*Ratna sreća*, str. 327). Rajko Cerović u svom osvrtu na ratnu tetralogiju takođe uočava ideju opšteg u kojem *odjekuje dubina i samosvojnost jednog nacionalnog hoda po mukama*, jer je „Lalić izrastao iz jedne snažne tradicije, koja ukupno počiva na tragičnoj koncepciji svijeta i čiji fragmenti u rukama istinskog stvaraoca mogu da postanu sastavni dio širokih romanesknih prostora” (Cerović 1986: 118).

Narativna sadašnjost, u skladu sa konstrukciono-kompozicionom *shemom dvaju ja*, smjenjuje se sa narativnom prošlošću u kojoj možemo pratiti sudbinu lika Peja Grujovića, koji kao pobunjenik protiv svih oblika autoriteta i devijantnih oblika ponašanja i kao iskusni učesnik ratova sazrijeva na putu od junaka koji posjeduje hbris do junaka-skeptika koji problematizuje herojski sociokulturni poredak. „Ta dva vremenska plana se snažno prožimaju, a time i dva suprotna iskustva glavnog junaka, dvije njegove psihološke perspektive” (ibid.: 61). Dakle, pozicija tragične izdvojenosti, ali i *crte opsjednutog mislioca*⁹⁶ pripovjedačkog Ja udružuju se sa *hamartijom* doživljajnog Ja koju čini u pobuni protiv apsolutizma kralja Nikole i koja otvara ratnu tetralogiju na planu narativne prošlosti, a zatim u pobuni protiv austrougarskog okupatora koja je zatvara – što skupa učestvuje u modelovanju tragičnog tipa junaka koji združuje elemente niskomimetskog i visokomimetskog modusa. Takođe, to ga čini i tragičnim junakom koji

⁹⁶ Fraj govori o tome da *alazon* (lik tipičan za komički modus pripovjedačke književnosti i za niskomimetsku tragediju) može biti i jedan aspekt tragičkog junaka visokomimetskog modusa, i da su najpopularniji tipovi *alazona miles gloriosus* i učeni čudak ili opsjednuti mislilac: nepogrešive su crte *miles gloriosus* u *Temerlana*, čak i *Otela*, kao i crte opsjednutog mislioca u *Fausta* i *Hamleta* (Fraj 1979: 58). Fraj dodaje i da analiza opsesije prirodnije pripada pripovjedačkoj prozi, što možemo uočiti i na primjeru Lalićevog glavnog junaka koji je opsjednut pređubijanjem da se istorija ponavlja, da pobjednici u ratu postaju gubitnici u miru i mnogim drugim uvjerenjima.

zdrružuje elegično i ironijsko. Naime, Pejo kao tragični junak ima odgovarajuće junačke dimenzije, ali je njegovo stradanje povezano „i sa smislom njegove sveze s društvom i sa smislom nadmoćnosti prirodnog zakona, a i jedno i drugo ima ironijske reference” (Fraj 1979: 49). Dakle, promjena koju glavni junak i pripovjedač prati i bilježi, „prepun izvjesne ironičnogorke distance prema svemu što direktno ili slučajno ulazi u njegovu priču” (Cerović 1986: 60), u osnovi problematizuje tragični sudar plemenskog čovjeka sa novim dobom, pri čemu pesimistično intonirana lajtmotivska misao da *pobjednici u ratu postaju gubitnici u miru* postaje ideografsko središte tetralogije. To je konstanta svih složenih historijskih previranja i osnova Lalićeve tragične slike svijeta, što ćemo u nastavku analizirati na primjeru svakog romana tetralogije posebno.

Tragičan tonaliteta prvog romana tetralogije najavljuje retorika naslova prve i posljednje cjeline *Ratne sreće*: „Kako je počeo praznik propadanja” i „I kako se završio”. Kompozicioni prsten organizovan na principima analogije dobija dodatna simbolička značenja, jer paradoksalan spoj lekseme čija konotacija upućuje na slavlje (*praznik*) i lekseme koja podrazumijeva dekadenciju (*propadanje*) ima funkciju upućivanja na ironiju društvenog pada kojom će se pripovjedač kao povlašćeni posmatrač baviti. Dodatno, u funkciji problematizovanja sudara *homo heroicusa* sa modernim vremenima nalazi se lajtmotiv *ratne sreće* kojim autor ukazuje na iskonsku kulturološku potrebu za junačkim podvizima i očekivanjima da *rat kao velika predstava otvori neslućene perspektive, natjera na podvige, donese preokrete*. Već u ovom romanu, u skladu sa ideografskim središtem tetralogije, glavni junak i lik-pripovjedač dobija poziciju koja omogućava polemičko-skeptičan odnos prema nepisanim pravilima ratničkog kolektiva. Svrha takve pozicije nije negativan stav, već kritički osvrt na društveno previranje u kojem se ogleda promjena koju plemenski čovjek doživljava na putu ka građaninu XX vijeka. U trenutku u kojem lik-pripovjedač započinje bilježenje prošlih i sadašnjih događaja nad zavičajem se nadvija misao o početku Drugog svjetskog rata, što predstavlja motivaciju za poređenje sa prošlim vremenima. Kao što smo mogli vidjeti u poglavlju gdje smo govorili o kompoziciji romana, lik-pripovjedač iz pozicije narativne sadašnjosti naizmjenično prekida sjećanje i kritički komentariše prošle događaje kao besmisleni borbu za ideale u koju se borba za slobodu često pretvara, pri čemu se u funkciji povezivanja prošlih i sadašnjih događaja javlja lajtmotivska misao da „ničija pobjeda ne osta da se porazom ne završi” (ibid.: 133). Analogija koju

pripovjedač uviđa zasniva se na istoj tragičkoj intoniranoj potrebi za „žrtvovanjem i lomljenem mladih glava”, a možemo navesti primjer koji to potvrđuje:

„Zatvarali su, prebijali, optuživali kao anarhiste, gurali su nas pred topove, mušketavali i vješali, izmuzali gladnom smrću u mađarskim logorima... Pa i kad se sve to završilo te smo izašli kao pobjednici – zar smo mnogo bolje prošli? Ne, no nam se smučilo kad smo vidjeli s kim smo drugovali, za čiju smo se dobit izborili i kakvu smo sreću na vrat nametnuli...” (*Ratna sreća*, str. 158).

Vidimo kako aliteracija i asonanca naglašavaju zvučni sloj iskaza, dok asindenton izostavljanjem veznika u nizu glagola negativne konotacije stvara dramatičan i emocionalan efekat čija je funkcija opis mehanizma nasilja kojem su borci za slobodu izloženi u ratu. Stilsku napregnutost iskaza pojačava i elipsa koja udružena sa retoričkim pitanjem i ironijom u fokus stavlja poruku o još tragičnijoj sudbini pobjednika u mirnodopskom periodu. Pesimistički najavljena sudbina poraženih pobjednika na kraju prve kompozicione cjeline i u drugoj je misao koju *pripovjedačko Ja* ponavlja zauzimajući ironičko-kritičan stav prema svom stradanju u prošlim ratovima i zaključujući da su svi ratovi isti i da su „ishodom vazda bili nezadovoljni i nesrećni ne samo poraženi no i pobjednici” (ibid.: 219).

U prisjećanju na vrijeme djetinjstva i školovanja na Cetinju, u Zagrebu, Dubrovniku i Beogradu već se u prvoj kompozicionoj cjelini romana nametnula misao o tragičnoj izvojenosti u odnosu na društvo koju *doživljajno Ja* tumači kao svoj položaj stranca i došljaka, dok se glas *pripovjedačkog Ja* javlja kao nadređeni da tu pojavu objasni kao posljedicu novonastalih okolnosti XX vijeka, tj. „vrijeme brzog razbratstvljenja posljednjih bratstava u Evropi, kad plemenski čovjek gubi oslonac i postaje tuđin svuda gdje se nađe, čak i u svom zavičaju koji je do juče bio plemenski” (*Ratna sreća*, str. 75). Da se s njim drukčije govori – s više učtivosti i manje povjerenja, Pejo zapaža i u razgovoru sa svojim rođacima i komšijama, pa i u svojoj kući, a „drama uzleta i sloma jedne specifične individualnosti” (Cerović 1986: 69) započinje Pejovim članstvom u Klubu univerzitetske omladine i pobunom protiv knjaza Nikole, što je okosnica pripovijedanja u drugoj kompozicionoj cjelini na planu narativne prošlosti. Poslije čina pobune on zapada u položaj progonjenog neprijatelja dinastije kao neko ko je učinio pogrešku i za kaznu se na kraju našao u atmosferi surove političke igre između cetinjskog dvora i Pašićeve politike.

Odbačeni od Beograda, a neprihvaćeni u zavičaju i nemoćni da realizuju svoje ideje „ovi mladi intelektualci su se survavali ili u udvorištvo i teatralno kajanje ili u usamljeništvo i razočaranje, međusobno sumnjičenje i samooptuživanje” (ibid.), pri čemu se Pejova tragičnost dodatno ogleda u nepristajanju da u tom međusobnom optuživanju i sumnjičenju zauzme stranu zbog čega od strane svojih saboraca biva označen kao „neutralac” i „otpadnik”. Svoju poziciju izdvojenog *otpadnika* (a zapravo onog ko ne pristaje na konformizam u masi) Pejo zadržava i u narativnoj sadašnjosti u kojoj svjedoči pripremama za Drugi svjetski rat, uviđajući slične oblike ponašanja, ali neprilagođene novom vremenu. U tom kontekstu se izdvaja lik profesora Borka Goričića kao „zanimljiva varijanta preostalog i već zbunjenog našeg *homo heroicusa* koji osjeća da je njegovo vrijeme prošlo, ali ne umije da se prilagodi niti pristaje da se odreće postojanja” (*Ratna sreća*, str. 316). U karakterizaciji ovog lika lik-pripovjedač kao iskusni ratnik, pobunjenik i stradalnik zauzima ironičnu distancu, a ona se očituje u ideološkoj tački gledišta koja osobinu slijepe dosljednosti i potrebe da se ostane vjeran svom izboru prenosi na širi vrednosni plan i tumači kao izvor „istorijske tuge čovjeka iz Dinarida” (ibid.: 317).

Na epiloškoj granici romana javlja se još jedan simbolički važan lik, a to je Tadija Čemerkić čija se funkcija otkriva u dijalogu sa Pejom koji njegovu pobunjeničku radost zbog opljačkanog oružja i urođenu nestrpljivost da otpočne borbu protiv okupatora tumači kao „Duh naroda” i kao poruku u obliku Tadijinog lika⁹⁷. Na kompozicionom čvorištu romana motiv ratne sreće, metaforički predstavljen u liku Tadije Čemerkića, dobija prenesena značenja i učestvuje u karakterizaciji glavnog junaka i pripovjedača, jer njegova psihološka tačka gledišta u ovoj sceni otkriva stanje zanosa koje liči na san i koje rezultira njegoševskim uzvikom na kraju: „I nek bude!” (ibid.: 357). Iskaz koji prethodi egzaltiranoj emociji ovog uzvika („Vrtoglavica kao kad stanem na ivicu provalije”) ima višeznačnu funkciju: kao još jedna lajtmotivska misao simbolički predstavlja izdvojenost glavnog junaka koji često i u snu i na javi sjedi na ivici provalije, a s

⁹⁷ Lalić je na pitanje novinara da li je Tadija Čemerkić iz *Svadbe* isti Tadija iz *Ratne sreće* u svom odgovoru nagovijestio simboliku ovog lika i ujedno objasnio drugačiji poetički kontekst, vezan za preispitivačku stvaralačku fazu u kojoj odnos prema revolucionarnim vrijednostima više nije afirmativan kao u *Svadbi*: „Tadija Čemerkić iz *Ratne sreće* treba da je isti sa onim poznatim iz *Svadbe*, samo je viđen drugim očima, u drukčijem ambijentu i vremenu, i prikazan iz drukčije perspektive. Ovamo on više nije glavna ličnost, već sporedna i pojavljuje se fragmentarno iznenada, vjerovatno pisac ima neke nekazane namjere s njim” (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 289-290).

druge strane i na ovom semantički naglašenom mjestu predstavlja motivaciju za stanje ekstaze lika-pripovjedača koji prisustvuje pripremama za revoluciju:

„...to se ja radujem Ratnoj sreći, i što još nijesmo s njome sasvim raskrstili!... Jest da sam se podsmijavao Obru i Arsu i drugima što su svu nadu u nju polagali, ali u sebi ja sam potajno i stidljivo ipak vjerovao u tu ludu i paradoksalnu Ratnu sreću – kao što neki naučnici, materijalisti, ateisti, potajno vjeruju u posmrtna lutanja duša” (ibid.).

Poređenje skrivenih nada u otpor sa vjerom naučnika u besmrtnost duše, kao i grafički istaknuta pozitivna konotacija ratne sreće, koja se očituje u njenom preoblikovanju u vlastito ime, objašnjenje je pripovjedačevog ambivalentnog stava prema mitu u koji se uzdaju rigidni likovi, među kojima je i Pejov brat barjaktar Obro. Odnos između dva brata, koji se razvija na nivou cijele tetralogije, predstavlja odnos dva suprotstavljena stava o herojsko-patriotskom etičkom sistemu. Oba Grujovića su ponikli u crnogorskoj ratničkoj tradiciji i oba doprinose njenoj afirmaciji, ali je Obro, za razliku od Peja, modelovan kao lik koji bespogovorno prihvata tradicionalnu normu i ne dovodi u pitanje njena nepisana pravila⁹⁸. U kasnijim događajima, kao neko ko ne posjeduje kritički stav, često je prikazan kako se protivi Pejovom odbijanju da prizna moć autoriteta, čime kontrast postaje još naglašeniji. Osim Obra, u romanu imamo još likova predstavnika tog tipa junaka koji i poslije svih istorijskih stradanja ne sumnjaju u ideal junačkog prvenstva, a Lalićev glavni junak i pripovjedač, u skladu sa tragičkom izdvojenošću u odnosu na društvo, konstruisan je kao složen lik: pobunjenik i u isto vrijeme nosilac pesimistične ideje o besmislenosti ratovanja. Odatle njegova melanholična ciničnost i prema sebi i prema drugima, a „pogotovo prema onima koji su nepokolebljivo i čvrsto ubijedeni u vlastitu istorijsku pozvanost da krvlju razriješe sve crnogorske nepravde i političke sukobe” (Radulović 2014: 39).

Retorika naslova drugog romana, *Zatočnici*, intertekstualnim uspostavljanjem dijaloga sa Mažuranovićevim *zatočnicima koji su mrijet naviknuti* problematizuje tragičnu potrebu sa učestvovanjem u ratovima, koju lik-pripovjedač uvodi u roman kao *motiv zatočnika pravde* pripovijedajući o svojoj političkoj emigraciji u kojoj je pored toga što je „uljez, došljio, domazet”

⁹⁸ O dva suprotstavljena odnosa prema tradiciji koja zastupaju Pejo i Obro pisala je Ljiljana Pešikan-Ljuštanović koja polazi od pretpostavke da je odnos prema usmenom stvaralaštvu i tradicionalnoj kulturi i inače značajan za cjelinu Lalićevog djela, da predstavlja ujedno osnov za karakterizaciju likova i da se u tom odnosu ogleda i Lalićev „unekoliko ambivalentan odnos prema tradiciji vlastite zajednice” (Pešikan-Ljuštanović 2015: 54).

bio i žrtva progona kraljevih *zatočnika osvete*. Tematika sudbinske vezanosti za ulogu ratnika dalje se problematizuje u pripovijedanju glavnog junaka o dobrovoljnom učestvovanju u balkanskim ratovima gdje su se obje vrste zatočnika našle na istoj strani zajedno sa saveznicima u sukobu protiv Turske, a zatim Bugarske. Sjećanje na balkanske ratove pripovjedač organizuje kao niz scena stradanja, a nakon slika smrti, lutanja i gladi vrhunac tragičnosti je u prikazu žedne vojske koja kidiše na potok pun Bugara umrlih od kolere, pri čemu se u nizu glagola čije značenje simbolizuje animalnost, agresivnost, pohlepu i brutalnu borbu za goli život naglašava degradacija dostojanstva:

„Navali na vodu žedna vojska – guraju se, reže, loču, jašu jedan preko drugog da ugrabe, a ne slute da to svoju propast grabe (...) Mene i još neke spasao je nedostatak sposobnosti i sklonosti za guranje i grabljenje, ali se posle i za našu felu našla sklečka da ne ostanemo bez dijela. Siđosmo na put, a tamo kola natovarena ćebadima, čaršavima, bolničkim mantilima. Poče grabež i oko toga (...)” (ibid.: 310).

Svoje uspomene na apokaliptične scene bregalničkog stradanja u nepotrebno vođenom ratu lik-pripovjedač sažima izvođenjem ironičnog zaključka, koji otkriva apsurd ratovanja za politički interes onih koji se vode motivom plijena, a ne slobode: „Ispada ovako: pošto se srpski i bugarski predvodnici nijesu mogli nagoditi pri podjeli, dozvali su u pomoć koleru, a ona je našla način da nam dobitke izjednači i da nas najzad pomiri u istom sosu od smrada i jada” (ibid.: 311). Pobunjenička priroda glavnog junaka na kraju je oličena u komentaru *pripovjedačkog Ja*, čija je funkcija eksplicitno saopšten stav o motivu pisanja: „...ali zagriženi zatočnik pravde, kakav sam ja, ne može se uzdržati od čeprkanja za ajtar istine” (ibid.), čime se još jednom potvrđuje pozicija netipičnog heroja koji se sa olovkom (pored puške) u ruci bori protiv nepravde.

Pejovo uočavanje potrebe da „vazda budemo nečija zaštita i zatočnici na megdanu, sve ludi Kanjoši Macedonovići, tuđe sreće” (ibid.: 17) prenosi se na plan narativne sadašnjosti gdje pripovijeda o vremenu *novih zatočnika* u kojem se vrše pripreme za Trinaestojulski ustanak. Ono što je u prvom romanu započeto kao konstituisanje oponentnih likova ovdje je sada uočljivije u funkcijama revolucionara i kontrarevolucionara čiji odnosi sa Pejom otkrivaju njegovu poziciju i karakter. Funkciju Pejovog antipoda obavlja Ljuban Rudaš, jedan od likova koji Lalić gradi sa posebnom pažnjom upravo zbog funkcije koju mu dodjeljuje. Pisac ga uvodi u priču u romanu

Ratna sreća gdje kao Pejov rođak prijateljski nastupa prilikom susreta na Jezeru, dok mu u *Zatočnicima* dodjeljuje ulogu lukavog rođaka i komšije koji se nalazi u blizini opštenarodnog ustanka želeći u stvari da prikupi informacije o ustanicima. Učestvovanje u tim radnjama je priprema za dalji razvoj nerazumijevanja između njega i glavnog junaka, koje će na kraju tetralogije kulminirati u potpuni razlaz.

Ideološki suprotan kontrarevolucionaru Rudašu, a jednako oponentan Peju jeste još jedan lik u čijem modelovanju se koristi postupak paralelnog kontrastiranja, a koji se u grupi „pristalica svih režima” nalazi u ulozi zastupnika ideje da se prizna fašistička vlast. U dijalogu sa Pejom, kojeg želi da vrbuje laskajući mu zbog „otmenog držanja prema srbijanskoj okupaciji” i pravednog odnosa prema njegovoj stranci dok je bila progonjena, Đukan Vojvodić nastupa sa pozicije autoriteta, služeći se pritvornim osmijehom umjesto vike i prijetnje i sa pozicije navodne želje za opšte dobro, zasnovane na tome da „junaštvo više ne pomaže (...) odavno dva loša ubiše Miloša” (ibid.: 59). Dijalog se od laskave ljubaznosti kreće u smjeru zaoštavanja suprotnosti zbog Pejovog nepristajanja na „primanje tuđe vjere”, što provocira Đukanove prijetnje koje se u nastavku smjenjuju sa političkim nadmudrivanjem. „U dijalogu karakterološki suprotnih ličnosti mnogo jasnije i celovitije izrasta portret nego u dijalogu istomišljenika” (Ivanović 1974: 107), a pisac ovo sučeljavanje organizuje na principu sukoba dvije životne filozofije, pri čemu se Đukanova zasniva na uvjerenju „kad je muka, ne gleda se šta je bruka” (ibid.: 61), a Pejova na sposobnosti da odbije privilegije poštujući svoje principe (što se ogleda i u njegovoj kritici svog klubaškog djelovanja i u priznanju da se kao ujedinitelj razočarao u ideju čijem je ostvarenju doprinio). Iako Đukan nastupa sa pozicije sile i kao neko ko zastupa moć, pisac ga je predstavio kao slabijeg i u nasljedstvu opterećenog lošim genima, pri čemu se u nedostatku argumenata služi pakosnim komentarima na račun posprdnog nadimka porodice Grujović (*Trbobolje*). Pejov odgovor na njegovu uvredu prenosi se na opšti plan i povlači jasnu granicu između sagovornika, odnosno između onoga što oni predstavljaju: „Ako smo mi Trbobolje, a vi ste Kasapi. Tako vas zovu iza leđa, jer ne smiju da vam kažu u oči, pošto ste vazda uz neku vlast, prišipetlje i panduri – neki uz tursku, neki uz srpsku ili crnogorsku, eto sad i uz talijansku...” (ibid.: 64).

Dakle, Pejo Grujović ne prihvata autoritete dva ekstremna centra moći (ni Rudašev, ni Đukanov) i u dijalogu sa njihovim predstavnicima nastupa kritički, zbog čega je svima sumnjiv:

„Neprihvatljivi su mu politički projekti Đukana Vojvodića i Ljubana Rudaša, jer za svoje ostvarenje zahtijevaju blisku saradnju sa italijanskim fašistima, a Peja je njegovo iskustvo naučilo da cilj ne opravdava sredstva” (Radulović 2014: 51). S druge strane, naginjanje komunističkoj organizaciji u kojoj mu se nalaze sinovci ima funkciju otkrivanja njegove pozicije pobunjenika koja se vezuje za revolucionarnu ideju čiji korijen, kako je to i Lalić objašnjavao, nije u NOB-u nego u ranijim vremenima.

Dokle gora zazeleni počinje ponovnim Pejovim boravkom u Carigradu poslije krvavog, ali nepotrebnog bregalničkog stradanja koje je je predmet pripovijedanja posljednje cjeline romana *Zatočnici*. Već na početku trećeg romana izdvaja se motiv *propadanja vrijednosti* koje glavni junak zapaža na primjeru svoje sudbine u tuđini dok se tragički usamljen kreće prostorom Carigrada „kao vitez-lutalica” (*Dokle gora zazeleni*, str. 9) u nadi da će saznati istinu o zauvijek izgubljenoj Jermenki Nini i svom djetetu. Pejovo stradanje na političko-ideološkom polju u *Ratnoj sreći* i ratno stradanje u balkanskim ratovima u romanu *Zatočnici* upotpunjeno je u oba romana i individualnim stradanjem, prvo naglo prekinutom ljubavlju sa Lastom usljed njene smrti u prvom romanu, a zatim gubljenjem kontakta u ratnom metežu sa Jermenkom Ninom u drugom⁹⁹, što kao važna dimenzija tragične sudbine osvjetljava profil glavnog junaka i pripovjedača. Dakle „sada, na početku romana *Dokle gora zazeleni* praktično sve znamo o Lalićevom junaku. Znamo da neće stići niti pronaći porodicu, da neće napraviti nikakvu karijeru, da će nakon svega ostati tragični usamljenik i hroničar, da će iako umoran od ranijih razočarenja, prići komunističkoj omladini u ustanku, ne kao njen ubijedeni ideološki pripadnik, već po drugoj logici i po motivima građanskog patriote koji se ne miri sa ropstvom” (Cerović 1986: 123-124). Vidimo kako se tragičnost ovog lika modeluje kao proces u kojem je stradanje prikazano kao stepenasto kretanje ka vrhuncu, što je u skladu sa konstrukcionom shemom i strukturnim zahtjevima *gradacijski izdiferencirane* kompozicije.

Prološko poglavlje trećeg romana „Prorok Avram iz Balate” ima strukturno istaknutu funkciju jer je, osim što otvara roman, organizovano na principu niza simboličkih znakova koji imaju važnu semantičku ulogu jer nagovještavaju nastavak romana. Pejov susret sa mističnim carigradskim knjižarom i antikvarom Avramom, koji u transu uobražava da pred sobom vidi

⁹⁹ Ženskim likovima i Pejovim odnosima sa njima više ćemo se baviti u narednom poglavlju.

uskovitlano more i ribe koje skaču iz vode („Tako su skakale ispred pokolja janjičara, pa ponovo kad se spremalo klanje Jermena”, str. 12), proročki najavljuje niz mračnih događaja, mržnju i stradanje kako na planu narativne prošlosti gdje su prikazani događaji iz Prvog svjetskog rata, tako i na planu narativne sadašnjosti u kojoj centralno mjesto zauzima težak revolucionarni poraz izazvan stradanjima u Pljevljima, gdje se obračun pretvorio u krvavo nacionalističko klanje. Prije Avramovog predviđanja kako su *ribe namirisale da će biti ljudskog mesa* Pejov pogled u antikvarnici zaustavljen je na nazivu romana F. Dostojevskog „Idiot”. Njegova opservacija o neprikladnosti naslova na opštem planu otkriva odnos društva i tipa junaka za koji lik-pripovjedač kaže da bi tačnije bilo reći da je *mazlum, tevećeli* ili *dobričina*. Tragičnost svijeta se, dakle, otkriva u Pejovom ubjeđenju da je „piscu odnekud naspjelo da jednom bude ironičan prema društvu koje dobrotu ne može da shvati kao prirodnu ili čovjeku urođenu, nego samo kao posljedicu maloumnosti ili psihičkog poremećaja” (*Dokle gora zazeleni*, str. 12). Upravo je takav odnos kao posljedica propadanja civilizacijskih vrijednosti tipičan za mehanizam ratnog nasilja koji će biti predmet pripovijedanja u trećem romanu ratne tetralogije.

Po saznanju o sarajevskom atentatu Pejo sa grupom zemljaka žuri u Crnu Goru, poslije čega će biti aktivan učesnik krvavog sukoba, pri čemu zauzima kritički stav prema beogradskoj politici i njenoj surevnjivosti prema Crnoj Gori, a pisac – da bi razbio monotoniju pripovijedanja u prvom licu – koristi postupak dokumentarnosti koji omogućava intertekstualni dijalog sa istorijskim i drugim tekstovima. Melanholično-tragičan tonaliteta *pripovjedačkog Ja* koje sa pozicije nadređenog narativnog subjekta komentariše uspomene – posljedica je tragičnog stradanja *doživljajnog Ja*, jer strasni pobunjenik i borac za pravednije društvo prisustvuje posljednjim danima samostalne Crne Gore „sa gorkim uvjerenjem da su mnogi njeni naponi i mnoge njene pogibije uzaludne, da će neiskrenost i politikantsko čiftinstvo Pašićeve kamarile izazvati dupli crnogorski i srpski poraz, da slijedi tragično povlačenje srpske vojske preko Albanije i sada već pojedinačan otpor crnogorskih komita” (Cerović 1986: 127).

Kao iskusni bivši ratnik i patriota, Pejo na planu narativne sadašnjosti postaje dio sve složenijeg kolopleta događaja koji problematizuju krvav domaći rat revolucionara i kontrarevolucionara, pri čemu je njegova tragična izdvojenost sadržana u kritičkom odnosu prema svim devijantnim oblicima ponašanja bez obzira na ideološku opredijeljenost izvršioca

nedjela. Pisac svog junaka, ipak, zadržava na istoj revolucionarnoj strani koju nikad ne napušta (jer za razliku od Šolohova, usljed strogog patrijarhalnog ambijenta u koji smješta likove nije tolerantan prema ideološkom prelaženju granica), ali ga gradi na principima oštre kritičnosti prema svim pojavama koje ugrožavaju revolucionarnu ideju. Osim što junakov kritičan stav dolazi do izražaja u odnosima sa kontrarevolucionarima, autor ga postavlja u odnos sa mladim komunistima koji, u kontekstu zaoštrenih domaćih prilika, otkriva njegovo pobunjeničko neslaganje sa radikalizmom, tj. sa uprošćenim shvatanjem revolucije. Zbog toga postaje predmet sumnje i neko ko se ne uklapa u model poslušnog ideološkog saborca:

„Nada mnom su tako vođenje uporedo dvije istrage: u kancelariji talijanska, a u ćeliji komunistička. Teža mi bješe ova druga, trajala je i po noći. Svi pitaju, jedva stižem da naodgovaram, a vidim da mi se ne vjeruje. Naročito omladinci: nikom oni ne vjeruju osim Staljinu, a kako su ožilavili i očvrslili u nepovjerenju, uskoro više neće ni njemu” (*Dokle gora zazeleni*, str. 73).

O radikalnom postupanju komunista prema svojim članovima Pejo saznaje i od saradnika okupatora Vuka Bukura, lika koji je i u prošlom romanu modelovan na principima negativnosti i moralne deformisanosti, što postupak kritičkog odnosa prema devijantnim pojavama u taboru komunista čini naglašenijim. Motivacija dijaloga sa Vukom Bukurom je najava pljevaljskog scenarija o kojem Pejo saznaje od svog ideološki suprotstavljenog sagovornika. U skladu sa uspostavljenom pripovjedačkom situacijom, u kojoj su svi događaji i likovi prelomljeni kroz opažajno-doživljajne mehanizme glavnog junaka i naratora, pisac organizuje dijalog u kojem Pejova ideološko-frazeološka tačka gledišta ima funkciju vrednovanja lika: „Raspjevao se, razrakolio – stara koka nagovještava novo jaje. Pri tome mu se nametnuo kokošiji ritam: povremeno podvriskuje, pa spušta glas do šapata” (ibid.: 135). Pisac često koristi postupak kontrastiranja karaktera u paralenom prikazu binarnih opozicija, pa vidimo u navedenom primjeru kako u simboličkom poređenju lika sa kokoškom povlači jasnu granicu između kukavičke saradnje sa okupatorom koju zastupa Vuko i patriotizma zasnovanog na principijelnom stavu prema takvim pojavama koji zastupa Pejo. Kritičko-skeptičan odnos višegodišnjeg ratnika i tragički izdvojenog junaka u odnosu na sve oblike autoriteta očigledan je, dakle, u odnosima sa svim predstavnicima ideala zasnovanih na saradnji sa okupatorima ili na

nečovječnom postupanju koje se opravdava ratnim prilikama. U takvim dijalozima se otkriva psihološko-ideološka pozicija glavnog junaka čija je uloga – u kontekstu Frajeve ideje da je karakterizacija tragedije vrlo slična obrnutoj karakterizaciji komedije (Fraj 1979: 244) – vezana za funkciju *eirona*, čiji je zadatak da obezbijedi ravnotežu – *nemesis* spuštanjem na zemlju protivnika i to svojom diskurzivnom prednošću koja rezultira rušenjem slike koju sagovornik ima o sebi. To naročito dolazi do izražaja u odnosima sa likovima koji su konstruisani kao saradnici okupatora, kao što su Vuko, Đukan ili Rudaš, ali je nalazimo i u odnosima sa revolucionarima čiju ideju glavni junak zastupa, ali ne tako da je ne dovede u pitanje.

Niz slika stradanja, bolesti, gladi, izmučenosti i straha nadovezuje se na poglavlje čija retorika naslova „Vea victis” (uspostavljanjem intertekstualnog dijaloga sa riječima galskog vojskovođe Glena) ima funkciju simboličkog znaka koji najavljuje tešku sudbinu poraženih revolucionara. Pejov ulazak u kafanu Dobrič, seosko sastajalište svih različitih karaktera tetralogije, postupak je u kojem autor iz tačke gledišta glavnog junaka prikazuje okupljene predstavnike nove četničke vlasti u pročelju koje „bjehu zauzeli Juso Ljiljanić i Uroš Kapeš – prvi što je mnogo dao, drugi mnogo učinio za pobjedu nad crvenom opasnošću” (ibid.: 358). Međutim, pisac umjesto pesimističnoj, na kraju ipak daje prednost stoičkoj viziji života organizovanjem epiloške granice teksta koja na principu analogije i simbolizacije uspostavlja dijalog sa prološkom granicom. Naime, Avramovo proročanstvo krvavog stradanja s početka romana ostvarilo je vrhunac u apokaliptičnim scenama vojske koja se izmučena, gladna i bolesna povlači od Skadra u trenutku kapitulacije pred austrougarskim okupatorom 1916. godine na kraju romana. Pejovo lutanje u stanju opšte iscrpljenosti u kojem mu se pričinjava da se kreće u „u sve užim koncentričnim krugovima oko nekog mračnog središta koje kao magnet usisava sve što mu se primakne blizu” (ibid.: 403) simbolizuje bezizlazni tragičan položaj ratnika koji je blizu smrti. Preokret, kao posljedica organizacije kraja romana na principu stoičkog osjećanja života, nastaje aktiviranjem arhetipskog simbola gusala čiji zvuk prizivanjem iskustva sadržanog u kolektivno nesvjesnom prekida krug i junaku pokazuje izlaz:

„Odjedanput te proste riječi i glas kojim su izgovorene, oštar, sirov, s prizvukom inata, s ašiljcima – otvoriše izlaz iz kruga, otkriše mi parče puta pred očima (...) Pa i danas, dok se sjećam toga, ta nijema melodija se postepeno ozvučava glasovima tužbalica i guslara

kroz čiji mrmor razaznaje da i ovoj današnjoj mucu s njenim zatvorenim krugovima, negdje naprijed ima lijeka i izlaza” (ibid.).

Bogat sloj metaforičkog značenja na epiloškoj granici teksta simbolizuje inat i otpor, a zasniva se na motivu životne sile koji tragičnu sliku svijeta čini uzvišenom, a ne patetičnom, zbog čega je i naslov završne cjeline „Za epilog proročanstvo” i zbog čega se ona sastoji samo od jednog poglavlja „Dokle gora zazeleni” koje sada dodatno objašnjava retoriku naslova romana. Dakle, isto kao kod Šolohova uočavamo da su i u Lalićevoj stvaralačkoj viziji pored tragizma kao nužnosti prisutni i elementi vitalističke poetike, koji uspostavljaju ravnotežu i ukazuju na to da se „tri vrste osećanja života (pesimističko, optimističko i stoičko) mogu metaforično, u prvoj ravni predstaviti trijadom: *put - traganje - izlaz*” (Ivanović 2016: 174).

Četvrti roman ratne tetralogije otvara sumorna slika čija motivika se zasniva na prizoru kako su se „šćepale dvije ale – revolucija i kontrarevolucija, kao nekad krst i topuz” (*Gledajući dolje na drumove*, str. 8), gdje je funkcija poređenja sa nekadašnjim crnogorsko-turskim sukobima potvrđivanje ideje da se istorija ponavlja, pri čemu sarkazam pripovjedača u nastavku, o nadanju obje strane u pobjedu, naglašava ideju poraženih pobjednika, tj. paradoks ratovanja: „pobjeda je dvosjeklica i dvolična, gologuza bestidnica i romica i šljepica-prosjačica, ništa bolja od one naše iz 1918.” (ibid.). Ovaj iskaz, građen na principu polisindetskog niza riječi koje u spoju sa metaforom i figurama zvučnosti oneobičavaju Pejov doživljaj pobjede, ima važnu semantičku funkciju, jer najavljuje tragičan ishod komitskog Mrzanovog ratovanja koje će biti predmet pripovijedanja na planu narativne prošlosti.

Prološka granica teksta govori o Pejovom boravku u kolašinskom zatvoru 1942., gdje ga odvođe četnici zajedno sa Jankom Ujovićem, njegoševskim tipom junaka čiji govor učestvuje u modelovanju *ljotićevara* i najavljuje mehanizam nasilja kojim se oni služe. Atmosfera neizvjesnosti, smrti, ponižavanja i mučenja ogleda se u simbolici igre zatvorskog ruleta koja je organizovana kao sistem koncentričnih krugova u okviru kojih se zavrti novčić, pri čemu je spoljašnji krug podijeljen na devet polja numerisanih od deset do sto, dok je unutrašnji „rezervisan za stotku”. Simbolika kruga i broja devet ukazuje na prostor pakla i na bezizlazan položaj koji je praćen aluzijom zatvorenika pri izlasku nečijeg novčića iz kruga: „’Đavoli ga odnesoše u Lučku goru’ ili ‘Ode Mrčo u Mrčavu’ ili ‘Smirio se nasred Breze’” (ibid.: 28-29).

Komentari zatvorenika, koncipirani na osnovi indeksnog znaka koji aktivira sloj arhaičnog, učestvuju u modelovanju hronotopa čiji su likovi dio, a objašnjenje lika bivšeg milionera koji Peju saopštava značenje ovih iskaza opterećuje organizaciju prostora dodjeljujući mu dodatna simbolička značenja: „...Mrčava i Lučka gora – to su šume, šumetine i potoci i urvine oko Kolašina, pustoš, divljač, vučja mjesta (...) pominju što sad tamo rastu groblja. I to odavde. Koga odvedu oko ponoći, izije ga pomrčina. Više mu se za grob ne zna, ali se zna da je negdje tamo” (ibid.: 29). Ponižavajući položaj osumnjičenih za saradnju sa partizanima naglašen je i scenama u kojima se zatvorenicima stavlja ovnujsko zvono, ili u kojima se tjeraju na poklon kazanu prilikom uzimanja porcije hrane, pri čemu je i u tim turobnim slikama uvijek prisutan nepokorni glas čiji je prkos sadržan u ruganju neprijatelju: „Šta mi možeš? Blagoti ste stavili zvono, meni stavite dva – da mi slavu uvećate!” (ibid.: 55).

Jankova smrt u zatvoru i retorika naslova „Ugledanja i falsifikati”, koji problematizuje isti obrazac ponašanja u svakom ratu, uvod su u završnicu prološkog dijela narativne sadašnjosti u kojem se dešava i vrhunac sukoba Peja i Ljubana Rudaša prilikom njegovog dolaska da ga (kao brat od tetke) izbavi iz zatvora. Konačni razlaz dva antipoda je organizovan kao simbolički sudar dvije nepomirljive sile: a) nacionalizma i konformizma zasnovanog na saradnji sa okupatorom i na kopiranju mehanizama nasilja iz prošlih ratova koje predstavlja Rudaš i b) univerzalnog revolucionarnog patriotizma i nepomirljivog prezira prema izdajnicima i njihovim obrascima ponašanja koje predstavlja Pejo. Razgovor praćen sarkastičnim opaskama odslikava „nepremostiv jaz nastao razlikom u razumijevanju ne samo patriotskih obaveza građanina čija je domovina pod okupacijom, nego razlikom u razumijevanju samog pojma čovjeka i njegovog odnosa prema političkom zlu” (Radulović 2014: 47). Niz oštih argumenata sa obje strane, čiji je cilj osporavanje protivnikove teorije i opravdavanje svog stava, ubrzo dobija obrise konfliktnog tipa dijaloga u kojem važnu ulogu ima odnos moći među sagovornicima: Pejo je zatvorenik osumnjičen za saradnju sa partizanima, Rudaš je saradnik italijanske OVRE i engleskog Intelidžensa. U takvom rasporedu moći Pejovo uočavanje „začudi se što ga ne preklinjem da me pakla oslobodi” (*Gledajući dolje na drumove*, str. 60) ima važnu funkciju koja ruši horizont očekivanja, jer Pejov prezir prema moćnom autoritetu hijerarhijski nadmoćnog sagovornika stavlja u podređeni položaj. Kontekst susreta u kafani umjesto u zatvoru (motivisan Pejovim izlaženjem da uz pratnju ponese Janka na obližnje groblje) dodatno naglašava hibris glavnog

junaka koji u okolnostima tanke granice između slobode i vraćanja u zatvor bira da zauzme poziciju ponosnog stradalnika – odgovarajući na Rudaševo pitanje *kako ti je* sarkastičnom opaskom *bolje no što sam zaslužio*. Krajnji dijalog antipodnih junaka u nastavku je građen na osnovama povećane i skoro dramske agresivnosti, koja podrazumijeva upotrebu riječi sa negativnom konotacijom čija je funkcija da se istaknu razlike između učesnika rasprave. Dakle, mat pozicija u kojoj se Pejo nalazi 1942., sada kao bjegunac iz zatvora, motivacija je za prelaz na narativnu prošlost 1916., na planu koje se sjeća kako se „potucao po šumama i pećinama (...) kad je vojska crnogorska dovedena u mat poziciju i prisiljena da ispusti oružje iz ruku” (ibid.: 67).

Sjećanja predstavljaju nastavak uspomena sa kraja trećeg romana tetralogije, a tragični tonaliteta je dio slike svijeta čiji su nosioci zbivanja komitska grupa u okviru koje se Pejo kreće od 1916. do 1918. godine. Likovi komitskih ratnika koji funkcionišu kao kolektivni nosilac vrednosnog stava zasnovanog na otporu kreću se prostorom brda i planina koji je označen hajkama, stradanjem i uzmicanjem pred vojskama sa svih strana. U eksplicitno saopštenom stavu vezanom za motiv hajke, pisac je u jednom od razgovora sa novinarima naglasio tragični koncept u kojem taj simbol postaje osnova pripovijedanja o ratu:

„Pošto pišem uglavnom o ratu (...) primijetio sam jednu od bitnih oznaka rata – on liči na hajku i sastoji se od hajki i cio je taj prošli rat bio lanac velikih i malih hajki. Hajka je tako obilježje jednog vremena, i to izrazito negativno obilježje – negativno za civilizaciju u kojoj ljudi nijesu našli načina da bez krvi i surovosti izravnavaju svoje račune. Hajka je, u stvari, pravo lice te hvaljene civilizacije – klasne, osvajačke, na nasilju i kriminalu zasnovane; pišući o njoj, to jest o ratu, o vremenu kad s lica civilizacije spada maska uglađenosti – pisac je htio da svom vremenu podnese grozno ogledalo i da preko tog ogledala saopšti ljudima saznanje o potrebi borbe protiv rata” (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 42).

Tako organizovan prostor u romanu *Gledajući dolje na drumove* dobija metaforička značenja koja ukazuju na uzvišenu tragičnost herojsko-patriotskog etičkog sistema. Misao koja neprestano varira u govoru glavnog junaka i komitske grupe, naročito Novice, Sajka i Lazara, pretvara se u lajtmotiv i vezana je za tumačenje izdaje kao glavne destruktivne snage u odnosu na moralni obrazac heroja, pa tako imamo niz pjesničkih slika u kojima se ovakvo ponašanje

problematizuje i u kojima su eksplicitno formulisane izjave povodom ove pošasti. Naročito su naglašeni iskazi prototipova heroja, kao na primjer: „Ćutali smo neko vrijeme pa Novica zapodjede: ‘Šta je ovo, zaboga, ljudi: ima sela đe nema škole, ni učitelja, ni kovača, ni potkazivača, ni kačara, ali sela ne nađosmo đe nijesu bar dva-tri špijuna što pretiječu jedan drugog? Ko ih to posija da ih svud ima?’” (ibid.: 195).

Pejo, dakle, živi odmetnički i kreće se u društvu Sajka, Novice, Lazara i drugih komita, pri čemu u metežu Mrzanovog rata protiv okupatora i njegovih saradnika često mijenja komitske grupe, neprestano idući naprijed. To je posljedica karakteristične organizacije narativne prošlosti, koja se zasniva na hronotopu putovanja i za koju Radomir Ivanović tvrdi da bi se mogla tumačiti kao *roman u romanu* s obzirom na to da uspomene i sjećanja čine cjelovit korpus (Ivanović 2016: 201). Retorika naslova tri uokvirene kompozicione cjeline narativne prošlosti („Tajanstvena sila - Mrzan (Uspomene iz 1916)”, „Bjekstva i junaštva (Uspomene iz 1917) i „Poraženi pobjednici (Sjećanje iz 1918)”) najavljuje motivsku strukturu „romana u romanu” koja formira gradacijski niz ideografskih čvorišta sadržanih u simbolima *pobune*, *obrasca homo heroicusa* i *tragike pobjednika*. Glavni junak svjedoči nizu tragičnih događaja u kojima se pored inata prema okupatoru sreća i sa devijantnim oblicima ponašanja i surovog kažnjavanja koje sprovode kako saradnici neprijatelja tako i komite, pri čemu je njegova pozicija, mada se nalazi u centru dešavanja, uvijek vezana za onog ko ne pristaje na mehanizam nasilja, za šta možemo navesti ovakav primjer: „Tu su mu za kaznu, a drugima za opomenu otkinuli nos i uši. Nas trojicu, iako smo bili blizu, valjda da im ne smetamo, o toj stvari su obavijestili tek kad je svršena” (*Gledajući dolje na drumove*, str. 158). Fizička i psihološka iscrpljenost u hronotopu neprestanih hajki dovodi do transformacije likova i do naglog kretanja u smjeru prema dolje, koje je priprema za vrhunac tragike u trećoj kompozicionoj cjelini: „Promrzli, gladni, iznemogli, prikupismo rezerve žira za povratak i počesmo se kotrljati nizbrdicom” (ibid.: 251). Osjećanje straha i tjeskobe gradacijski je prikazano i postaje glavna pokretačka energija glavnog junaka koji se na kraju, po izlasku iz pećine kreće sam. Njegov položaj postaje sve tragičniji, što se ogleda u iskidanoj, eliptičnoj rečenici i pomjerenoj opažajno-doživljajnoj perspektivi *doživljajnog Ja* koja pod uticajem emocije straha, gladi i samoće postaje iskrivljena, pa lik nije siguran da li ga jure ili je uobrazio: „Okrenuh se sa prevoja: oni odozdo žure za mnom. Prelaze iz hoda u trčaći korak, nagna to i mene da potrčim (...) Okrenuh se ispred sela – za mnom i dalje

nastupa vojska! (...) Kad sam odozgo pogledao – nema nikog putem za mnom, nema ih ni u daljini” (ibid.: 273). Glas *pripovjedačkog Ja* kao nadređen *doživljajnom* ovo osjećanje iz pozicije narativne sadašnjosti (na kraju svoje tragične sudbine koju je obilježio niz razočaranja) tumači kao egzistencijalni princip samoodržanja i – suprotno epskom konceptu – kao pokretačku snagu:

„Pa i pored najbolje volje, ja u ovoj ispovijesti strah ne mogu da prešutim i zaobiđem. Naprotiv, moram mu odati priznanje: ganjao me iz dana u dan preko brda i dolina, kroz trnjake i satiraće, pa me gonio i da gazim mutne vode i da spavam među ovcama i da se krijem u pećinama, s tvorovima, te mi je tako pomogao da preživim dva velika razočaranja i da se primaknem ovom trećem, koje valjda neću dočekati” (ibid.: 261).

Poglavlje „Karnevali i tudori” ima važnu ulogu u strukturi posljednje cjeline na planu narativne prošlosti, jer simbolikom naslova u kontekstu sklopljenog primirja upućuje na sukob nesputane slobode i autoriteta, te sugerise koncept prividnog društvenog prevrata u kojem komite postaju žrtve svoje izvojevanе slobode. To u kombinaciji sa naslovom kompozicione cjeline kojoj ovo poglavlje pripada („Poraženi pobjednici”) otkriva ideju koja je u osnovi tetralogije i koja zatvara tragičnu koncepciju Lalićevog svijeta. Dakle, dionizijska radost komitskih boraca koji su „tih dana učestvovali u nekoj vrsti karnevala, razmećiću se glupostima iz dana u dan” (ibid.: 257) i shvatajući primirje kao neku „vrstu akontacije blagostanja što će doći sa pobjedom” (ibid.) ukazuje na obrnutu sliku svijeta koja se uspostavlja djelovanjem karnevalske energije, pri čemu likovi boraca postaju tragi-komične figure i primjer stradanja u nasilju koje ne prestaje. Sažimanjem pripovjedačkog izraza u nastavku, koje dramatizuje tragiku položaja *poraženih pobjednika*, lik-pripovjedač i jedan od bjegunaca u obnovljenoj hajci (koju sada sprovode srbijanski „oslobodioci”) svjedoči novom stradanju: „Ukratko rečeno: nas obične komitadžije smicali su gdje koga stignu, a za naše istaknutije pojedince ucjene su raspisivane, stvarane klopke i kombinovane razne snage da im se što prije dođe glave” (ibid.: 297). Progon organizovan 1918. na principu „jači-tlači” udružen sa španjolkom u posljednjem poglavlju narativne prošlosti uspostavlja sumornu sliku ugašenih ognjišta u kojoj simbol *crnog barjaka* postaje semantički značajan znak za iščitavanje tragičnog raspleta tetralogije.

Dakle, tragika Lalićevog glavnog junaka, kao što vidimo, korespondira sa osnovnom misaonom idejom koja u osnovi problematizuje sukob tradicionalnih shvatanja sa zahtjevima novog građanskog svijeta na prelazu iz doba *homo heroicusa* u vrijeme u kojem ključnu ulogu igra *zoon politikon*. Temporalna shema ratne tetralogije se, u skladu sa takvom koncepcijom, zasniva na modelu za koji Jaspers smatra da pruža najbolje uslove za pojavu tragičnog, a to je vrijeme u kojem *staro još živi dok se novo razvija sukobljavajući se sa postojanošću starog*.

3.1. Ženski likovi u konceptu Lalićevog tragičnog modela svijeta

Na primjedbu da je u njegovim romanima malo junakinja, da su one prilično blijedi i efemerni likovi, Lalić odgovara:

„To je najveća mana moga pisanja i najveća moja žalost. Razmišljao sam tu neki dan: ima dvije djevojke crnogorske, koje su proglašene za narodne heroje žive. Bila je i Ljubica Popović koja je poginula. Vrlo malo. Međutim, razgovarao sam sa ljudima: pedeset-šezdeset njih je zaslužilo taj naziv. O njima ima negdje redak negdje dva, negdje ništa. Mi se nijesmo odužili našim drugaricama koje su bile, morate mi vjerovati, od muškaraca dostojanstvenije, i bolji borci, i čvršći ljudi. Ja nijesam ništa napisao, jer, eto, nijesam imao podataka” (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 355)¹⁰⁰.

I ova eksplicitna, ali i imanentna poetika objašnjavaju da je konstituisanje Lalićevih ženskih likova uslovljeno društveno-istorijskim okolnostima koje ih vezuju za ideju tragične slike svijeta u ratu, ali ujedno i za strogi model patrijarhalne kulture gdje su im dodijeljene prilično ograničene funkcije žena, majki ili sestara. Stereotipne uloge su odraz kulturoloških prilika u kojima su se takve funkcije ustalile, pa je žena prikazana kako „nastavlja nositi teret naslijeđenih moralnih normi patrijarhalnog društva kao konstrukta maskuliniteta i nastojanja da se postojeće

¹⁰⁰ Ovaj razgovor je vođen sa piscem 1981. godine, dakle prije romana *Tamara* koji je objavljen 1992. godine i u kojem je pisac ispravio ovu „nepravdu” o kojoj govori, jer je svoj posljednji roman posvetio junakinji čije ime se nalazi u nazivu romana i čija tragična sudbina ima važnu funkciju u postupku autokritike revolucije koja je obilježila treću fazu njegovog stvaralaštva. Više o tome pisali smo u knjizi „Autokritika revolucije u djelu Mihaila Lalića (*Poraženi - Tamara - Odlučan čovjek - Opraštanje nije bilo*)”, Unireks, Podgorica, 2021.

stanje u odnosu žena – muškarac, i u vremenu i okolnostima koje dolaze, perpetuira i zadrži” (Popović, Bogojević 2022: 32). Lalićeva realistička slika žene u patrijarhalnom sistemu odraz je, dakle, društvenog konteksta i tragične koncepcije ratnog diskursa u kojem ima pasivnu poziciju i predstavlja sjenku muških likova. Prema Frajevoj teoriji modusa, najbolja riječ koja objašnjava taj tip junakinje je *potos*, jer taj pojam „predstavlja junaka izdvojenog nekom slabošću koja djeluje na našu sućut zato što je na našoj razini iskustva” (Fraj 1979: 51). To implicira da se *potos* povećava nemuštošću žrtve i njenim položajem čiji je temelj „isključenost pojedinca iz skupine, te stoga pogađa najdublji strah što je u nama” (ibid.: 246). Ovaj tip, dakle, usmjerava tragički tonaliteta u pravcu sažaljenja i straha koji su dovedeni do najvišeg stepena inteziteta i rezultat su tragične „bespomoćnosti i jada” ženskih likova.

Nedostatak individualnosti Lalićevih ženskih junakinja u ratnoj tetralogiji (*Ratna sreća, Zatočnici, Dokle gora zazeleni, Gledajući dolje na drumove*) posljedica je organizacije narativne stvarnosti koja odražava uslove u kojima se moć identifikuje sa dominacijom i superiornošću muškaraca, a u kojima se žene istovremeno svode na arhetipske uloge supruga i majki, zatim na pomagačice muževa i braće u ratovima, na čuvarkinje ognjišta i na poslušne izvršiteljke naredbi koje propisuje kolektiv. U skladu sa piščevom idejom preispitivanja sudara dva doba u kojem dolazi do propadanja vrijednosti plemenske zajednice, na primjeru ženskih likova je prikazano kako norme usvojene u plemenskom patrijarhatu u kontekstu XX vijeka s jedne strane, usljed duboko ukorijenjenih obrazaca ponašanja, opstaju, a sa druge strane kako, zahvaljujući istorijskim nametnutim novim uslovima života, djelimično slabe i kako glavni junak tu ambivalentnost zapaža, između ostalog, i na primjeru ponašanja žena. U oba slučaja je očigledno da se njihova pozicija malo ili nimalo ne mijenja u odnosu na prošlost u kojoj je „pronalazak mjesta u društvu za djevojčice uvjetovan razmjenom moći između spolova i posljedično njenim podčinjavanjem” (Omeragić 2023: 85). To možemo objasniti na primjeru pomaka u odnosu na nekadašnje „isposničko nepovjerenje prema ženskom elementu” (*Ratna sreća*, str. 232) koje *pripovjedačko Ja* ironično tumači kao brigu za kolektivno dobro, pa uviđa da se u novim političkim okolnostima učesnici rata „toliko ne ograđuju i ne libe se da uzmu što mogu za ‘opštu stvar’ od svakog živog, pa i od žena” (ibid.). U nastavku ove scene, nominacija epizodnih ženskih likova koje su primjer navodnog progressa i „brige za opštu stvar” ne znači i njihovu individualizaciju, već je u funkciji razotkrivanja sociokulturološke konstante u kontekstu koje se žene i dalje nalaze

u ulogama nećije sestre, ćerke ili „dovedene” supruge, pa te kvalifikacije postaju važniji identitet od njihovog vlastitog imena:

„U Podgorici, posljednjih godina, kažu, ne bi zbora ni demonstracije gdje se Ruža Goričić, Borkova sestra, zajedno sa Nedom Biljurića, ne ističe u prve redove. U Doganji to kolo vodi ćerka Janka Ujovića. Pridruži joj se Ana Idža Bjelišića još otkad je dovedena, te su sad dvije, a nijesu same” (ibid.: 233).

Bez obzira na kakav-takav pomak u poziciji koja omogućava veću društvenu aktivnost, napredak je, ipak, kao što vidimo u ovom primjeru, rezervisan samo za one žene koje dolaze iz porodica revolucionara ili drugih istaknutih članova društva, pri čemu se i njihove funkcije svode na marginalizovane uloge.

Dakle, u radnji sva četiri romana ženski likovi skoro uopšte ne sudjeluju (ponekad nemaju ni lična imena, nego se pojavljuju kao *Crnogorke* ili samo *žene*), pa su uglavnom modelovani kao *kolektivni lik* na osnovu čijeg djelovanja glavni junak problematizuje crnogorski društveno-kulturni diskurzivni obrazac koji povezuje društveni status sa konstrukcijom muške nadmoći. Budući da je u tetralogiji data epski široko prikazana umjetnička istorija moderne Crne Gore i hronika koja prati razvoj crnogorskog plemenskog društva i države pisac je, u cilju kritičko-polemičkog odnosa prema stvarnosti, narativnu strukturu organizovao kao prikaz lica i naličja vrednosnog sistema u čijoj izgradnji učestvuje neprestano smjenjivane višedecenijskih ratova i kratkih mirnodopskih perioda. Kao posljedica takvog književnog postupka tetralogija problematizuje događaje u kojima lik-pripovjedač u ponašanju *kolektivnog ženskog lika* tumači: 1) kako mitski obrasci ponašanja opstaju uprkos vremenu koje protiče i 2) kako se dešavaju promjene u sudaru starog i novog društvenog poretka. U nastavku ćemo ponuditi analizu oba slučaja.

Lalić u svojoj realističko-tragičnoj slici svijeta ženama dodjeljuje funkcije koje otkrivaju da se njihov položaj uspostavljen u patrijarhalno-herojskom obrascu djelovanja i mišljenja teško mijenja, pa su prikazane kako promrzle, gladne i izmučene prelaze ogromne razdaljine kako bi svojim muževima, braći i sinovima donijele hranu i čistu odjeću. „Fizička snaga kao važna ženska odrednica, sudeći po očekivanjima koja su pred nju postavljali društveni i obiteljski

običaji – nije bila upitna u ratničkim vremenima” (Popović, Bogojević 2022: 32), zbog čega autor prikazuje ženu satkanu od tragične sudbine u kojoj je i njen fizički izgled posljedica kulturne paradigme koja učestvuje u izgradnji njenog lika. U tom kontekstu, slike žena koje bespućima putuju pod teretom zavežljaja predstavljaju arhetipske slike stradanja koje potvrđuju da „žena u Lalićevom romanu ima neko tvrdokorno predubedenje kome se sa pasijom predaje i začuđujuće dugo ostaje u istom stanju, mada su se mnoge okolnosti oko nje promenile” (Ivanović 1974: 149). Plemenitost i istrajnost koje su dio kolektivnog osjećaja dužnosti predstavljaju oznake njenog lika koji je, iako marginalan, u središtu životnih nedaća, jer i ona strada podjednako kao muškarac vodeći se naslijeđenom dužnošću da stražari nad životima svojih najbližih: „Samo žene se ne plaše gubljenja. Pojave se iznenada sa bespuća, izrone iz vijavice kad ih niko ne očekuje – priviđenja pogrbljena pod teretom hljebova od raži ili kukuruza” (*Dokle gora zazeleni*, str. 389). Prikazane su još i kako „stižu i raspituju se gdje će naći svoje, ili se vraćaju s praznim torbama i suznih očiju” (*Zatočnici*, str. 224), kako „mile putem i uzdišu” (ibid.), kako su se „za tu priliku obukle što su ljepše imale kod kuće, ali je to usput pokislo i za rebra prionulo, zgužvalo se, izgubilo oblik i boju” (ibid.), kako su se „pognule, poblijedjele, nabez uz put uhvatile, podbile tabane tvrdom džadom pa naramkaju i krivaju” (ibid.). Dakle, obezličeni i u masu utopljeni ženski likovi stapaju se u ulozu kolektivne junakinje koja strada u patrijarhalnoj ulozi crnogorske žene. Slike se nižu organizovane na principu ikoničkog znaka čija simbolika se otkriva u dominaciji osobina pogrbljenosti, iznurenosti i stradanja u tišini, a „Lalić je u pasažima te vrste odslikavao socijalno-psihološku strukturu i poziciju istorijske crnogorske žene, posebno one seljačkog porijekla” (Pižurica 1988: 202). Tragičnost uvećava postupak izostanka verbalne komunikacije: ne čujemo njihov glas, one se samo vide kako pognute pod teretom mile i ćute, stoički prihvatajući svoju i sudbinu svojih bližnjih, zbog čega lik-pripovjedač kao učesnik i svjedok događaja u kojima žene obavljaju funkciju arhetipskih likova-stradalnika zaključuje: „Često su me rastuživale skromnim i nijemim pristajanjem da budu žrtve” (ibid.: 137). Potčinjenost ženskih likova i nijemo pristajanje na uloge koje im kolektiv dodjeljuje posljedica je, dakle, patrijarhalnog modela koji idealizuje moć sadržanu u oružanim sukobima i u strogoj hijerarhiji i koji kao takav učestvuje u njihovom modelovanju, što znači da Lalić, „ne radikalizuje viđenje žene u tradicionalnom društvu,

naprosto je interpretira kroz sve izvore tragičnosti oznakovljene još u prošlosti, a sada samo inovirane kroz nove funkcije koje im prisajedinjuje revolucija” (Vojičić – Komatina 2014: 147).

Pisac u konstrukciji ženske tragičnosti ide od opšteg ka individualnom, pa u cilju kretanja ka vrhuncu patosa, ove nijeme slike grupnog stradanja kombinuje sa prikazima pojedinačnih junakinja u kojima auditivni aspekt preuzima dominaciju nad vizuelnim, i to u katarzičnim scenama: a) majčinskih tužbalica i u b) poetskim slikama u kojima su žene potisnule materinski nagon vodeći se principima vječnog imena.

Potresna scena majčinske tužbalice na grobu, koja je ujedno i kletva upućena mužu čiju je pogrešnu odluku prvi put dovela u pitanje poslije stradanja sinova, odigrava se pod okriljem noći poslije okupatorskog linča nad stanovništvom. Atmosfera grobne tišine i mraka najavljuje lirsko-epski iskaz organizovan na osnovama indeksnog znaka koji naglašava emocije očaja i beznadežnosti. Gomilanjem interpunkcijskih znakova i verbalnih jedinica sa negativnom konotacijom, zatim paralelizmima, aliteracijom, asonancom, metaforičkim i simboličkim sredstavima naglašava se tragičan položaj bolom deformisanog glasa majke Drage čije molbe muž, glava kuće i onaj koji odlučuje nije uslišio, zbog čega su svi stradali. Iz tačke gledišta lika-pripovjedača prikazana je žena koja nije svjesna njegovog prisustva, što u kontekstu strogog patrijarhalnog modela kulture, predstavlja motivaciju za njen glas prijekora upućen mrtvom mužu:

„Kud mi odvede Milana i Milutina, o Đordije, odveli te đavoli u jamu, ka’ što su te!... Što mi odvede oba sina, što me ostavi bez nikoga, što ne poslušaj ljude Đurbaša - sram te bilo!... Zašto ne posla barem jednoga kod ujaka, ka’ što sam te ja molila - što mi ugasi dom Đordije, pogani Đurbaša, ugasniče!... Što ti đavo pamet popi, moj Đordije, bukova glavo, te ti nikad ne bi dosta crne zemlje i livade – eto ti je preko glave, najedi se!... Kako ću sad ja nesrećna bez nikoga?... Kud ću k tvojoj pustoj kući i prokletoj, đavoli je sagorjeli!” (*Dokle gora zazeleni*, str. 111).

Kulturna paradigma u kojoj se muževe odluke ne dovode u pitanje otkriva se odmah zatim u Draginom prijekoru upućenom Peju pošto ga je vidjela: „Pejo Vučkov, to što si čuo – nijesi čuo!... Ne valja da se prisluškuje kad ja s mojom porodicom razgovaram...” (ibid.: 112). Dakle,

njena kritika izgovorena pod okriljem noći na groblju, da niko ne čuje, uklopljena je u model naučenog ponašanja i prihvatanja pasivne pozicije u društvu koja se otvoreno ne dovodi u pitanje čak i u ekstremnim stanjima majčinske tuge za djecom. Tako prikazana društvena hijerarhija, u kojoj žena i u trenucima najvećeg stepena tuge na umu ima stroge granice ispoljavanja slobode govora, još više naglašava tragiku njene sudbine.

Vrhunac tragičnosti ženske sudbine, jednak po snazi stradanju junakinja antičke tragedije, predstavlja događaj na kompoziciono istaknutom mjestu – na kraju tetralogije, u kojem centralno mjesto – u kontekstu tragičnosti ženskih likova – zauzima lik Boje Čemerkić. U sumornoj koncepciji svijeta semantika događaja u kojem majka prisustvuje smrti dvojice sinova, a djeluje u skladu sa herojskim obrascem mišljenja poštujući kult vječnog imena - potvrđuje Frajevu ideju da tragičnost ne mora uvijek da bude posljedica nečeg što je tragični junak učinio i da *hamartia* ne mora nužno biti prestup, već „može se naprosto raditi o tome da se neka snažna ličnost nalazi u izloženu položaju” (Fraj 1979: 50). *Izloženi položaj* u ovom slučaju je položaj crnogorske majke koja ne uzima učešće u radnji i pominje se samo u kontekstu kad se Čemerkići, modelovani kao simbol prkosa, pominju kao *Bojini sinovi*. Pisac u skladu sa idejom tragičnosti, na kraju je izvodi na scenu da naknadno motiviše naslijeđenu osobinu urođenog prkosa njenih sinova i da istovremeno prikaže mehanizam civilizacijskog zla koji se nalazi u osnovi ratničkog modela kulture:

„Boja se prva obrete tamo i, kao da se sudbini ruga, viknu na izgled veselim glasom: ‘Srećne ti rane, sine!’ Kapa mu se bješe otkotrljala malo dolje, ona je uze te pregrštima u nju skupi prosuti mozak iz trave” (*Gledajući dolje na drumove*, str. 396).

Sažaljenje i strah zbog stradanja junakinje Boje koja nije počinila nikakav prestup izazivaju patos, tj. „oćutni refleks suza” (Fraj 1979: 51) koji je naročito naglašen time što je situiran u kontekst epski uzvišenog dostojanstva koje dobija složenu semantičku funkciju, jer problematizuje mehanizam nasilja prikazujući žrtvu, a ne dželata – prikazuje se majka koja kupi prosuti mozak svog sina, a ne ubica i sam zločin. Tragičnost je stepenovana u Bojinom drugom izlaženju na scenu, u ponovljenoj ulozi majke koja prisustvuje smrti drugog sina, ubrzo poslije stradanja prvog. Glas junakinje građene po modelu antičkih heroína još jednom na kraju, kombinujući lirsko-dramske elemente sa epskim prikazom majke junaka, opominje na surov

zakon tradicionalnih običaja koji nalažu potiskivanje materinskog instinkta. U prvom dijelu Bojinog govora u nastavku, odjek njenih riječi obavlja funkciju rekonstrukcije nepisanog pravila po kojem je praiskonska roditeljska ljubav podređena herojskom obrascu ponašanja, a u drugom dijelu taj odjek ukazuje na koncept u kojem motiv crnog barjaka postaje glavni simbolički znak patrijarhalno-tragične slike svijeta koja je naglašena kletvom kao kratkom verbalnom formulom u obliku najvećeg stepena uzvišenog majčinskog bola:

„Nije mi žao što mi Uroš ubi sina’, ču se njen glas, ‘ubio je junak junaka, kao što se zarekao. Ali mi je žao bez lijeka što mi ubi Jova, jedinika, što mu na kuću crni barjak stavi!... Što ga ubi, Urošu Kapešu, ubio te bog!’” (*Gledajući dolje na drumove*, str. 402).

Krsto Pižurica smatra da Lalić sučeljavajući odnos između pojedinačnog i opšteg, epskog življenja i lirskog proživljavanja, s osloncem na zapažanja stranih putopisaca – dolazi do zaključka u pogledu izdržljivosti bola naše žene, a moć da se ta granica prevlada motivisan je istorijskom neminovnošću i zakonom sredine (Pižurica 1988: 206). Motivaciju nalazimo i u bolesti koju pripovjedač naziva *neurastenia montenegrina*, čiji je izvor u potisnutim nagonima i u kolektivnoj navici da se lično žrtvuje u korist nečeg drugog: „Ne samo lirika i izlivi osjećanja, no je potisnuta i ljubav bračna i roditeljska, te se javno očituju samo na grobljima, pa i tamo uzdržano” (*Gledajući dolje na drumove*, str. 317). Kao što vidimo, lik-pripovjedač u ponašanju kolektivnog ženskog lika i pojedinačnih junakinja zapaža kako mitski obrasci ponašanja opstaju uprkos vremenu koje protiče, ali osim toga, i u skladu sa idejnom tematikom kritičkih pogleda na sve pojave u društvu, lik-pripovjedač svjedoči i tome kako se dešavaju promjene u sudaru starog i novog društvenog poretka, za šta ćemo u nastavku navesti nekoliko primjera.

U masovnoj sceni, koja okuplja veliki broj likova i u kojoj fokus lika-pripovjedača kao oko kamere klizi od jednog do drugog u prikazu ispraćaja u rat u romanu *Ratna sreća*, kolektivni ženski lik obavlja oneobičenu funkciju preziranja ratne slave kojoj se okupljeni muškarci unaprijed raduju. Tako se posredno ukazuje na model matrijarhata koji se zasniva na zakonima nenasilja i koji je potisnut u vijekovima utemeljivanoj patrijarhalnoj tradiciji zasnovanoj na zakonima hegemonijske maskuliniteta, tj. na obliku muževnosti povezanom sa moći, kontrolom i fizičkom snagom. U tom kontekstu, „sukcesivna historijska pojava patrijarhalnog društvenog sistema može se povezati s potiskivanjem matrijarhalne kulture prahistorijskih zajednica ili,

preciznije, potiskivanjem osobitosti koje Riana Eisler naziva ‘ženstvenima’, poput ‘brige, suosjećanja i nenasilja’ koje su se izuzetno cijenile u zajednicama gdje se Boginja obožavala, a tradicija ravnopravnosti njegovala (Eisler, 1987: 7)” (Kaličanin, Petković 2021: 71). Dakle, ideološka tačka gledišta lika-pripovjedača i skeptičan odnos prema društvenim pojavama kojima svjedoči u ovom primjeru imaju funkciju implicitne kritike upućene tradicionalnoj radosti odlazanja u rat, što bi se moglo tumačiti kao bljesak potisnute matrijarhalne praistorijske zajednice koja se zasnivala na nenasilju:

„Žene i djevojke, koje su ih dopratile, stoje sa strane, oko voćaka, i ćućore u miješanim gomilama. Za njih pomirenje dviju strana plemena Brzaka nije neka velika promjena – one se nijesu ni svađale ni mirile, nit su razumjele muškaračke djetinjarije s medaljama, ni njihovo prazno veselje kad bi bilo prirodnije da se kuka” (*Ratna sreća*, str. 156).

Lalićeva slika rata i revolucije je lišena banalnosti i crno-bijele tehnike, pa u ovakvim primjerima pisac daje prednost životnom i realističnom u onom smislu koji ratnoj slavi suprotstavlja svakodnevne situacije straha i sumnje, što ukida automatizam i predvidljivost, a povećava informativnost. Pripovjedač uviđa da „za ovih dvadeset godina otkad smo se utopili u jugoslovenskoj zajednici – nastala su miješanja, miješanja, uticaji tuđih kultura i imućnih klasa” (*Zatočnici*, 137), pa se u kolektivnim glasovima žena izdvajaju i oni upereni protiv ustaničkih aktivnosti koje se u njihovim očima, suprotno revolucionarnoj ideji i tradicionalnim kanonima, tumače kao paljenje i rušenje. U tim primjerima, govori obilježeni leksemama kletvi i uvreda na račun organizatora ustanka („Ko zamuti ovo sad kod nas, te mladi momci ginu bez božje – bog mu oči zamutio da ne vidi kud ga noge nose!”), (*Zatočnici*, 183) ruše horizont očekivanja u odnosu na epsku sliku majki koje sa radošću ispraćaju svoju djecu u rat, čime se postiže prevrednovanje koje ima za cilj da osim lica prikaže i naličje kulture, ali i promijenjene obrasce ponašanja. Upozorenje lika-pripovjedača „da su one Crnogorke, pa se takve riječi nijesu ni smjele ni mogle čuti od naših žena u sto ratova kroz koje smo prošli” (ibid.) i odmah zatim objašnjenje u nastavku da je takvo djelovanje posljedica promijenjenog sistema vrijednosti i novi oblik prevlašća pojedinačnog nad kolektivnim – uklapa se u poetsku ideju tetralogije, da se plemenski čovjek nije snašao u sudaru sa modernim vremenima, u kojima mu *njegova hrabrost hvaljena i*

prehvaljena više ne pomaže, ali je u isto vrijeme i glas običajem uspostavljenog pravila da se *takve riječi nijesu ni smjele ni mogle čuti od naših žena u sto ratova kroz koje smo prošli*. U skladu sa takvim modelom, komunikativni kanal je organizovan na osnovi paralingvističkih znakova, jer okolina oličena u likovima patrijarhalnih *homo heroicusa* ne sudjeluje u dijalogu sa ženama, nego čuti – tako se suočavajući sa promjenama:

„Nema nikog da im na to odgovori. Šuti strašni Ćorbeg Vojvodić, skrušio se kao da su ga u sramotnoj krađi uhvatili. Šuti i Tadija Bojin Čemerkić, i manji je od makova zrna, a ni snalažljivi Idžo Bjelišić ne može da nađe šta da kaže. Nije ni čudo: zapanjeni su kao i ja, i prva im je pomisao: nijesu to naše Crnogorke, ni dao bog!” (ibid. 186).

Takođe je u ovom kontekstu indikativan i primjer scene u kojoj na površinu izbijaju arhajski slojevi bića, pa se tužbalica sa elementima kletve kao nesvjesni aspekt kolektivnog iskustva, suprotno tradicionalnoj ulozi, nalazi u funkciji proklinjanja revolucionarnih aktivnosti: „Ko povede crno kolo, crno kolo među braćom – zacrni mu, bože, kuću da se pozna izdaleka, da mu goste ne svraćaju, i neka mu trnje raste, crno trnje na ognjište” (*Dokle gora zazeleni*, str. 127). Specifična ritmička organizacija arhaične verbalne formule zasniva se na indeksnom znaku, jer u njoj dominiraju figure glasovnog podudaranja koje naglašavaju zvučni sloj kletve. Ona otkriva duboko ukorijenjene obrasce koji se zasnivaju na mističnoj snazi riječi u kletvama i zakletvama, zbog čega je njena uloga u epskim modelima sadržana u prijetnjama junacima da ne izdaju na bojnopolju i da radije poginu glavom nego obrazom. Oneobičavanje je u ovom iskazu postignuto time što se, u kontekstu promijenjenog odnosa prema tradiciji, tužbalica pretvara u verbalnu formulu koju žene okupljene oko mrtvaca šapuću u svrhu kritike revolucionarnih aktivnosti. Zvučni sloj iskaza se udružuje sa značenjskim, pa motivi *crnog kola*, *puste kuće*, *crnog trnja na ognjištu* postaju simboli koji slušaoce treba da upozore na moć riječi koje su odjek arhetipskih nivoa svijesti, ali u promijenjenoj ulozi. Umjesto izazivanja sažaljenja i straha koje tradicionalan kontekst tužbalice izaziva, sada je to osjećanje usmjereno na proklinjanje „drčne omladine”, zbog čega kao neočekivan gest povećava informativnost teksta rušeći horizont očekivanja kako kod recipijenta, tako i kod prisutnih članova patrijarhata. Isto kao u prethodnom slučaju, granica između muškog i ženskog prostora je toliko duboka da

komunikacija ostaje jednosmjerna, pa se „muškarci na to ne osvrću, nemaju vremena ni da ih čuju” (ibid.).

Pisac se u konstrukciji ženskog odstupanja od mitskih obrazaca djelovanja ne udaljava mnogo od opšteg plana, pa se ove slike ženskog kolektiva koji se usudio da digne glas protiv podrazumijevajuće radosti smrtnim ranama svojih sinova, muževa ili braće samo u tragovima kombinuju sa prikazima pojedinačnih junakinja u ulogama promijenjenog odnosa prema herojskom modelu svijeta. Čak i kada se u toj funkciji pripovijeda o onima koje su dobile ime i prezime i uz to obaveznu odrednicu u vidu objašnjenja „čije su”, to su uvijek psihološki nerazvijeni, epizodni likovi koji se pominju samo kao primjeri neetičkog ponašanja – izdaje ili, jednako strogo kažnjivog, slobodnog tjelesnog uživanja: „...Oficir Boško Đuričin, pošto je u šumu pobjegao da ga ne odvedu u zarobljeništvo, ostade bez žene Tane, ljepotice – premami je vakmajstor Prša, Ličanin, žandar austrijski, napravi od nje špijunicu i od njegovog roda špijunsku kuću” (*Dokle gora zazeleni*, 253). O incidentnom ponašanju koje patrijarhat kažnjava smrću, lik-narator pripovijeda prisjećajući se primjera iz prošlih vremena i usput konstatujući da će, usljed nastalih promjena, „ovog rata biti svega toga više” (ibid.: 254). Takav postupak je i Mihailo Lalić objašnjavao, pa je u intervjuu na pitanje o liku Ljubice koja je izdala svoga brata (što je po mišljenju novinara nezabilježeno u crnogorskoj istoriji) ovako odgovorio: „Slučaj Ljubice Turčinović, i to kako je izdala brata, zabilježio je Vuksan Minić, komita iz Prvog svjetskog rata. Pejo Grujović, koji je i sam bio komita i čuo za taj slučaj, razmišlja o njemu i pita se šta je uzrok: ljubav ili obmana. Uopšte je izdaja, u različitim oblicima, opsesija moga junaka” (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, str. 154).

Epski oblikovani likovi Crnogorki, bilo kao potvrda mitskih obrazaca bilo kao oličenje novih, dakle, samo posredno sudjeluju u revolucionarnim i ratnim zbivanjima, preko svojih muževa, očeva i braće, pri čemu ni jedna od njih nema razvijeniji psihološki profil. Od ovog načina konstituisanja ženskih likova autor djelimično odstupa jedino u slučaju lirskih likova Laste, Nine i Elpide¹⁰¹, za koje Krsto Pižurica kaže da upotpunjuju motiv ljubavi u Lalićevom

¹⁰¹ Na konstataciju novinara da je Lalićeva proza skromna u opisima ljubavi i da Pejo Grujović razočaran opštim propadanjem oslonac nalazi u sjećanju na Lastu, pisac odgovara: „Kad sam počeo da pišem priče, ljubav je bila obavezan sos svake proze. Toliko je bila obavezna da mi se smučilo i izazivalo revolt. Sličan revolt osjećao je i moj prijatelj Erih Koš, te smo nas dvojica uspjeli da napišemo po čitavu knjigu priča bez ijedne ljubavne istorije (...)”

djelu i koje su specifične po tome što ih je „Lalić spustio sa planinskih katuna i seoskih ispaša u urbane sredine (...) a to povlači za sobom i drugu specifičnost: ovo su žene gradskih cjelina, čije zanimanje nije uslovljeno seoskim načinom života, niti život psihologijom življenja na selu” (Pižurica 1988: 170). Međutim, ni one ne posjeduju individualnost, već učestvuju u radnjama vezanim za funkcije glavnog lika i pripovjedača koji kao tip tragički izdvojenog junaka, suprotno nepisanim zakonima patrijarhata, do kraja ne uspijeva da se ostvari kao muž i otac. Takva organizacija narativne stvarnosti i način konstituisanja likova uslovljeni su i pripovjedačkom situacijom u prvom licu zbog koje su svi drugi likovi, događaji i pojave prelomljeni kroz doživljajno-opažajne mehanizme lika-pripovjedača Peja Grujovića. Takođe, analiza značenja i mjesta ovih triju ženskih likova iz ugla njihovog učestvovanja u pojedinim radnjama otkriva junakov unutrašnji konflikt: između vezanosti za prošlost (koju simbolizuje Lasta), potrebe za sigurnošću i domom (koju simbolizuje Nina) i želje za slobodom (koju simbolizuje Elpida).

Najviše prostora na nivou tetralogije dato je liku Laste, prvo kao djevojci glavnog junaka u vrijeme studentskih dana, a kasnije kao sjeni koja ga prati na putu stradanja kroz izgnanstvo, ratove i revolucije. Ova junakinja se uvodi u radnju u romanu *Ratna sreća* kada se glavni junak sjeća kako se kao beogradski student našao u kući prevodioca sa latinskog, prof. Ivkovića, čija funkcija je, iako epizodna, simbolički vezana za motiv naslijeđenih podjela u društvu koje se u Pejovom dijalogu sa njim problematizuju kao *ista ilirska razdrobljenost*. Susret sa Lastom Ivković se prelama kroz opservativnu prizmu nadređenog *pripovjedačkog Ja* koje sa pozicije onog koje zna više nego *doživljajno Ja* u tom susretu nazire znakove tragičnog kraja. U postupku kontrastiranja karaktera Lastina sestra Mila se modeluje kao umiljata i prijateljski nastrojena, dok „njena starija sestra Lasta više je ličila na oca: mršava, štrkljasta, samouvjerena kao svi odlikaši iz boljih kuća, s dvije bore do nasred čela, samo me kratko pogledala i kao da je nekako nazrela da naš susret neće biti srećan ni za jednu ni za drugu stranu” (*Ratna sreća*, str. 128). Prvi opis otkriva dominantnu crtu njenog karaktera, a to je samouvjerenost koja ima važnu ulogu u odnosu sa glavnim junakom, jer doprinosi njegovoj tragičnoj izdvojenosti u odnosu na društvo. Naime, Lasta je razlog kritičkog odnosa prema Peju i od strane drugova iz Kluba koji prednost

Uostalom, ratna stvarnost kojoj sam posvetio najveći dio svoga rada, zaista je bila jako škrt za ljubavne dogovštine, te i ono malo što sam iz te oblasti napisao nijesam bez muke napisao, moralo je da se domišlja, izmišlja, stvara” (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, 101).

daju politici u odnosu na ljubav, i od strane onih koji, žaleći za „izgubljenim bratom”, nastupaju u ime patrijarhata u kojem nema mjesta za čulnost. Dakle, funkcija njenog lika ostvaruje se u negaciji patrijarhalnih obrazaca ponašanja i ujedno u karakterizaciji glavnog junaka koji čini prestup u odnosu na oba, jednako stroga, modela birajući ljubav umjesto političke borbe i objašnjavajući te svoje postupke djelovanjem neke *čudne ženske mudrosti i pravičnosti*. Lirsko pripovijedanje o Lasti, organizovano kao alinearno, asocijacijama izazvano sjećanje, prožeto je poetskom portretizacijom u kojoj se, osim spoljašnje ljepote, izdvajaju osobine izuzetnosti, samovolje i progresa koje možemo tumačiti u vezi sa simbolikom imena za koje lik-pripovjedač nalazi objašnjenje u tome da je jedna *od prvih lasta, tj. studentkinja na filozofskom fakultetu u vrijeme kad su žensku djecu jedva puštali da završe osnovnu školu*. „Imenima svojih junaka, kao i nazivima toponima, Lalić je ostvario značajne simboličke predstave” (Kalezić-Đuričković 2015: 115), a metaforičnost Lastinog imena ukazuje na slobodan duh i, u kontekstu asocijacije na migraciju ptica, najavljuje ulogu koja se poslije prerane smrti ostvaruje u Pejovim projekcijama o njenoj mističnoj pojavnosti u nematerijalnim oblicima. Ovaj lik je oličen u *arhetipu anime* koja označava htonski (instinktivni) dio Pejove duše: „Pojavljuje se kad sama hoće, samovoljna kao što je bila u prvim danima – i to ne samo u snovima, no i kad sam sasvim budan (...) Naide, bljesne, potrese me i iščezne prije no ko drugi primijeti. Nekad je potres tako iznenađan i jak da ne stignem da ga sakrijem” (*Ratna sreća*, str. 260). Pejova projekcija je, kao što vidimo, nesvjestan, automatski proces kojim se sadržaj koji je za njega nesvjestan prenosi na objekt, usljed čega izgleda kao da pripada objektu¹⁰². Dakle, Lastin duh je metaforička materijalizacija Pejove želje da je oživi i, posredno, metafora njegove tragične usamljenosti i melanholije. Naime, glavni junak osim što je opterećen predubjeđenjem da se istorija ponavlja, takođe je opsjednut i mišlju o besmrtnosti Lastine duše koja varira u svim romanima tetralogije i postaje lajtmotivska misao:

„Psihijatri bi to moje stanje i ubjeđenje sigurno nazvali opsesijom ili sindromom, ali mene to nimalo ne zabrinjava (...) Od toga htijenja, opsesije ili sindroma niko štete nije imao, čak ni ja što sam navikao. Jeste da sam u društvu često bivao tmurno raspoložen, te su me stoga neki nazivali Tugomirom (...) no, i to je razumljivo: ne može

¹⁰² Vidi o tome: Jung, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*.

se razmetati veselošću ko stalno osjeća da su mu otrgli pola života” (*Gledajući dolje na drumove*, str. 80).

Simbolički kontekst u okviru kojeg se ovaj arhetip javlja, vezan je, dakle, za poziciju glavnog junaka i učestvuje u njegovoj psihološkoj karakterizaciji koja je obilježena tmurnim raspoloženjem i osjećanjem duboke tuge. U razvoju Pejovog lika i njegovih unutrašnjih konflikata učestvuju i druga dva ženska lika koji ne zauzimaju toliko prostora kao Lasta, ali takođe sudjeluju u radnjama koje otkrivaju Pejovu dinamičnost, odnosno njegovo prelaženje ideoloških granica u patrijarhalnom modelu svijeta koji nameće pravilo da se muškarci žene u svojoj kulturološkoj zajednici. Lik Nine Karelske, pomoćnice bolničkog apotekara u Carigradu, uvodi se u radnju u romanu *Zatočnici* kao motivacija Pejovog napora da se zagleda i u žive žene, jer u vrijeme političkog izgnanstva poslije Lastine smrti živi u Turskoj na dva plana: „...noću vjerujem da je njena duša nadživjela smrt tijela i prati me, a danju znam da je to bolest i da se treba otrgnuti” (*Zatočnici*, str. 10). Arhetip majke i supruge oličen je u liku strankinje Nine, udovice ruskog ljekara i majke dječaka Borisa, žene nesvakidašnje ljepote, čija funkcija se ostvaruje u ulozi Pejove izgubljene supruge i majke njegovog djeteta koje nije stigao da upozna. Tragiku njenog lika naglašava događaj iz djetinjstva i složena porodična matrica: njen otac Jermenin je iskasapljen u vrijeme pokolja Jermena u Carigradu, majka joj je porijeklom od crnomorskih Grka *koji se odlikuju plavim očima i razbojničkim sklonostima*, a brat Andronik je krhkog psihičkog zdravlja o kojem se neko morao starati još od djetinjstva. Odnos između Crnogorca Peja i Jermenke Nine dodatno je opterećen simbolikom utočišta u vremenu stradanja: mnogo prije nego što je njen dom postao Pejov zaklon, u vrijeme progona njenu porodicu su pri bjekstvu od pokolja prihvatili Crnogorci, što je učinilo da je u nenoj i Andronikovoј „ranjenoj svijesti ostalo zakamenjeno ubjeđenje da se na ovom lijepom svijetu progonjeni čovjek može pouzdati samo u visoke brkate Crnogorce s mačugama” (*Zatočnici*, str. 12). Dakle, ulaskom Nine Karelske u Pejov život rađa se unutrašnji konflikt između tragične veznosti za prošlost, tj. za Lastu i potrebe za porodičnom ljubavlju i domom, pri čemu se „poistovjećivanjem obitelji i ljubavi šalje stereotipna poruka da se ljubav ostvaruje isključivo u formi obitelji i rađanjem djeteta” (Omeragić 2023: 88), što je kontekst patrijarhalnog modela kulture kojem glavni junak pripada. Prvi opis Nininog lika otkriva glavnu crtu njenog karaktera, a to je hladni ponos koji ne šteti ljepoti lica: „...kavkaski tip: crne kose, bijela lica, uzdignutih vjeđa kao da se čudi, s glavom

prkosno uzdignutom kao da prezire sve što je muško” (*Zatočnici*, str. 12). Pisac je uvodi u radnju kao ženu koja je Peju pružila utočište u jermenskom predgrađu u Samatji, zaposlivši ga kao družbenika bolesnom bratu. Između Jermenke i Peja se rađa ljubav obilježena pokušajem komunikacije na „deformisanom ruskom”. Čulnost je prelomljena kroz doživljajno-opažajne mehanizme glavnog junaka koji dolazi iz epskog modela kulture gdje se o tjelesnosti govori na metaforičan, a nikako slobodan način, zbog čega se u njegovim dnevniciškim zapisima trenuci sa Ninom samo naziru u motivima noći, bašte, mirisne kose, njenog plača i utjehe koju joj pruža njegov zagrljaj.

Njen lik se konstituiše na kompozicionim okvirima romana *Zatočnici*, zbog čega, osim što učestvuje u karakterizaciji glavnog junaka, takođe postaje semantički važan strukturni element, jer na simboličkom planu predstavlja metaforu nedužnog stradanja i nemogućnost stvaranja porodice u ratnom mehanizmu zla. Kompoziciona čvorišta romana su, dakle, organizovana kao prsten, a početna i završna tačka kretanja junaka na planu narativne prošlosti građena su na principu kontrastiranja prostora na početku i kraju tog puta. Naime, scena na prološkoj granici teksta u kojoj je poetski prikazana ljubav između političkog emigranta Peja i Jermenke Nine u predgrađu u Samatji i scena na epiloškoj granici u kojoj se Pejo zajedno sa slučajnim saputnikom, poslije bregalničkog stradanja, vraća u Samatju – zasnovane su na funkciji prostora koji ima dodatna simbolička značenja: utočišta u stranoj zemlji na početku i razrušenog doma na kraju. Naime, u tragičnoj slici svijeta koja problematizuje stradanje i na individualnom i na društvenom planu udružuje se mehanizam ratnog nasilja sa epidemijom kolere, što na kraju romana rezultira sumornom slikom uništenog, opustošenog, avetinjski praznog predgrađa koje se prikazuje iz tačke gledišta lika-pripovjedača Peja dok se približava Nininoj kući. Njen nestanak usljed bolesti koja je poharala grad je prelomljen kroz Pejov psihološki doživljaj koji je, usljed ograničenog znanja homodijegetičkog pripovjedača, obilježen motivima neizvjesnosti, straha i bolnog iščekivanja pred kapijom njene kuće: „U sebi sam nagađao ko će izaći da otvori – treba da je Nina ipak nešto nekako predosjetila, te da ona prva stigne... Srce mi je jako tuklo od te pomisli, šumjelo mi je u ušima – taj šum mi se pretvarao u korake, uprav u skokove niz stepenice, hitri su, odsječni (ibid.: 325). Dramatičnosti doprinose misli junaka, saopštene u iskidanoj rečenici u kojoj se smjenjuju osjećanja nade i netrpeljivosti prema slučajnom saputniku. Napetost se u nastavku iščitava u gomilanju znakova interpunkcije i

u glagolima čiji oblik prezenta, a ne potencijala, projektuje misli glavnog junaka za koje on želi da su stvarnost, a ne mogućnost: „Vručina je, prilegli su da odmore, čekaju Simona da ustane, njeno je to da otvori, a ona nije baš hitra u sparne dane” (ibid.). Dramska tenzija ide uzlaznom linijom i doživljava vrhunac u trenutku kada Pejov saputnik uz pomoć žice otključava dvorišna vrata, nakon čega vizuelni aspekt pustoši metaforički asocira propast Pejovog pokušaja da ostvari porodicu: „Zinu pred nama prljavo dvorište s razvaljenim stolicama i razbacanim nogarima, s hrpama prnja i hartija. Kuća stoji iznad toga i tužno gleda” (ibid.). Stilska prenapregnutost iskaza (personifikacija prostora ostvarena uz pomoć glagola *zinu* čija semantika upućuje na otvoreni ponor, zatim personifikacija tuge kuće koja je nijemi svjedok propadanja, u kombinaciji sa epitetima *razvaljeni* i *razbacani*) ima funkciju simboličkog prikaza razaranja i haosa koji su suprotstavljeni pokušaju stvaranja doma u Nininoj porodičnoj kući. Zbog toga nije slučajno što je pisac tragičnost ove junakinje, čija funkcija se ostvaruje u arhetipu majke i supruge i čija sudbina je dodatno obilježena kolektivnom patnjom jermenskog naroda, vezao za kontekst opustošenog doma čija simbolika na paradigmatiskom nivou teksta upućuje na univerzalnu sliku propadanja civilizacijskih vrijednosti oličenih u kategorijama ljubavi, zajedništva i porodice.

Lik treće junakinje – solunske Jevrejke Elpide fatumski je povezan sa Pejovom opsesijom o Lasti, a uvodi se u radnju u romanu *Dokle gora zazeleni*, gdje joj je posvećeno jedno poglavlje. Pejova sklonost incidentu još jednom se manifestuje kao kršenje običajnog i patrijarhalnog pravila da se žena bira iz plemenski iste zajednice (on, vidimo, bira tri puta i sve tri dolaze iz crnogorskih zajednica). Ako analiziramo značenje i mjesto likova iz ugla njihovog učestvovanja u pojedinim radnjama, u slučaju ove junakinje već na početku poglavlja ćemo uočiti osobine živahnosti i lucidne energije „vižljaste djevojke”, koja se odjednom stvorila ispred junaka i to u funkciji koja otkriva njegovu nesvjesnu projekciju o Lastinoj duši. U konfrontiranju sna i jave prevagu odnosi java, a Pejo se upušta u dualističku filozofiju i varijante metempsihoze (Pižurica 1988: 177): „Nije samo što je tu Lastu oživjela, no ima i njeno samopouzdanje iz prvih dana naših poznanstva, pa su čak na njenom licu nastale promjene ni manje ni veće ni drukčije od onih što bi se pojavile da je poživjela tih osam godina otkad je nema” (*Dokle gora zazeleni*, str. 234). Funkcija junakinje „kroz čije oči je gledala Lastina duša” ostvaruje se u ulozi Pejove pomoćnice u njegovim obnovljenim pokušajima da po tragu riječi jermenskog popa iz Carigrada

pronađe Jermenku Ninu i svoje „dijete bez imena”. Poslije bezuspješne potrage, Elpidina spoljašnja tačka gledišta u odnosu na Peja otkriva njegovu karakternu osobinu nesrećnog ljubavnika, koja je jedan od aspekata tragičnog junaka:

„E baš si ti neki Tristan po prirodi!... Ispada da ti je krivo i žao što tvoju jermensku Izoldu nije zaveo i ovamo dovukao neki ćelavi čuruklija!... A bilo bi ti još i krivlje da smo je našli u nekoj od ovih ćiftinskih kućerina. Okreni, obrni – za Tristana nema sreće ni ovako, ni onako...” (ibid.: 239).

Ljubav Peja Grujovića i solunske Jevrejke Elpide započinje kod vrteške, čija simbolika najavljuje ulogu ove junakinje i učestvuje u razvijanju njihovog odnosa u pravcu brzine i odsustva kontrole, istovremeno produbljujući unutrašnji konflikt između njegove vezanosti za prošlost (koju predstavlja Lasta), potrebe za sigurnošću i domom (koju predstavlja Nina) i želje za slobodom i nepredvidljivošću koje predstavlja ona. Kretanje vrteške ukруг simbolizuje vrtlog, haotičnost misli i nemogućnost izlaza iz istih obrazaca, a s druge strane ona asocira na djetinjstvo i bezbrižnost. Ambivalentnost ovog simbola otkriva složenost psihološkog stanja glavnog junaka. Naime, on je s jedne strane „reformator razočarani, ratnik bivši, otac porodice neuspjeli, zamoren pomalo od truckanja po džombama tvrdoga života, tragična sjeta zasjele u bore čela i lica” (ibid.: 240), a s druge je u odnosu sa Elpidom „vraćen u djetinjstvo”. Radnje u kojima učestvuje ova junakinja, ograničene na jedno poglavlje i nedovoljno razvijene, obilježene su haotičnošću, slučajnošću i nepredvidljivošću, tako da je koban događaj u kojem Pejo u tuči slučajno ubija mladića i postaje bjegunac kruna njihovog kratkog odnosa koji nije psihološki iznijansiran. Nakon pristajanja na Pejov uslov da će bježati samo ako ona krene sa njim, lik-pripovjedač sažima vrijeme i zatvara priču o ovoj junakinji: „Kad su me iz toga probudili carinarnici na stanici u Đevđeliji, Elpida bješe negdje izašla. Ne nađoh je ni u hodniku, ni na peronu, ni nikad više u životu” (ibid.: 244). Njena uloga vezana je, dakle, za simboliku igre, a Pejov položaj onoga koji je izgubio u igri skrivanja i ostao treći put sam otkriva još jednu dimenziju tragički „izdvojenog duha” koji je „slomljen sukobom između unutarnjeg i izvanjskog svijeta” (Fraj 1979: 52).

ZAKLJUČAK

U odnosu na različite faktore (poetičke, nacionalne, jezičke, geografske, idejne i druge) djelo Mihaila Lalića, osim kao dio crnogorske književnosti, možemo razmatrati i kao dio južnoslovenske, a zatim i *slovenske međuknjiževne zajednice*, kao što se djelo Mihaila A. Šolohova proučava kao dio ruskog i poliliterarnog sovjetskog sistema, a zatim i kao dio istočnoslovenske i takođe *slovenske međuknjiževne zajednice*. Uočavajući u tim književnim sistemima kojima oba pisca pripadaju „preplitanje književno-istorijskih funkcija” i „stvaranje specifičnih međuknjiževnih odnosa”, a takođe i „dijalektičko jedinstvo međuknjiževnog procesa” zapažamo da „integracija među književnim pojavama ne teži njihovoj unifikaciji (...) potiranju specifičnosti i originalnosti, nego naprotiv – njihovom uzajamnom jačanju upravo kao samosvojnih fenomena i procesa” (Đurišin 1991a: 18).

S druge strane, i u kontekstu savremenih komparatističkih istraživanja, poređenje djela male književnosti sa onim koje pripada višestruko širem literarnom krugu omogućava ispunjavanje onoga što i jeste jedan od zadataka komparatistike, a to je uspostavljanje nadnacionalnog književnog korpusa (uz uvažavanje nacionalnih razlika) i koncepcija svjetskog književnog kanona u kojem će crnogorska (i uopšte južnoslovenska) književnost zauzeti mjesto koje i zaslužuje kao nesumnjivo estetski vrijedna komparativnog istraživanja.

U analitičko-sintetičkom istraživanju na komparatističkoj osnovi, baveći se pitanjima ratne tematike, dijalektike stvarnosti, književnosti i umjetnosti, zatim pitanjima dehumanizujućeg sistema civilizacijskog zla i tragične slike svijeta, dokazivali smo da je u romanima Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića problematizovan odnos prema herojskom sociokulturnom poretku kroz postupke glavnih junaka i kroz njihove dileme po pitanju patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi u strogim modelima kulture kakve su kozačka i crnogorska i u tragičnoj slici svijeta koja je obilježena stradanjem.

U kompozicionoj cjelini „Komparativno proučavanje književnosti“ koja se sastoji od tri poglavlja: *Promjena metodološke paradigme i modifikacija kanona u kontekstu demokratizacije književnosti kroz tri talasa komparativnog proučavanja*, *Komparativna književnost: pojam upoređivanja i poredbeno proučavanje slovenskih književnosti* i *Komparativno istraživanje likova*, u cilju teorijskog uvoda u predmet istraživanja koje predstavlja naš prilog komparatistici objasnili smo: a) istorijski razvoj ove discipline koji pokazuje da se uporedo sa promjenom metodološke paradigme mijenjao i književni kanon u korist malih književnosti i malih jezika, zatim b) pojam upoređivanja i metodologiju koja se veže za ovu disciplinu i c) fenomen koji je predmet našeg komparativnog istraživanja, a to su likovi.

Zaključili smo da je u jezički, nacionalno, vremenski, rodovski, žanrovski i tematski raznovrsnom književnom makrosistemu prirodno da nacionalno različite, ali jezički, vremenski, geografski ili poetički srodne književnosti pružaju obilje mogućnosti za istraživanje kako genetskih i kontaktnih veza, tako i brojnih stilsko-tipoloških analogija koje proizilaze iz sličnih društveno-istorijskih okolnosti u kojima su ta djela nastajala, bez obzira na to da li su dio malih ili velikih književnih zajednica. Brojne genetičke (zasnovane na pripadnosti srodnim jezicima) i stilsko-tipološke veze (zasnovane na brojnim tematskim, motivskim i stilskim paralelizmima) uputile su nas na komparatistički koncept kao model istraživanja teme rata na primjerima tragičnih sudbina glavnih junaka Šolohovljevog i Lalićevih romana, koje u krajnjoj sintezi na komparatističkoj osnovi ukazuju na globalnu ideju o univerzalnoj sudbini pojedinca u kataklizmi ratnog stradanja.

U kompozicionoj cjelini *Ratna tematika Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića* istraživali smo: stilsko-tipološke analogije u herojsko-revolucionarnom modelu svijeta u romanima *Tihi Don*, *Ratna sreća*, *Zatočnici*, *Dokle gora zazeleni* i *Gledajući dolje na drumove*, zatim glavne likove kao kohezivne elemente razuđenog pripovijedanja saznanog karaktera, lik Grigorija P. Melehova i tačku gledišta glavnog junaka u heterodijegetičkoj pripovjedačkoj situaciji i lik Peja V. Grujovića u pripovijedanju o ratu iz perspektive homodijegetičkog pripovjedača i glavnog junaka. Došli smo do sljedećih zaključaka:

Regionalno-klimatske analogije u tekstovima ovih pisaca zasnivaju se na činjenici da Šolohov i Lalić pripadaju slovenskoj regiji književnosti, a ona se odlikuje genetskim i

kontaktnim uticajima koje su slovenske književnosti imale jedna na drugu, a naročito ruska na neruske u periodu naglašene potrebe za kohezijom unutar socijalističkih zajednica. Budući da svako djelo nosi pečat svoga vremena i svoga društva, a Šolohov i Lalić su ponikli u sličnim književnim i kulturnim modelima i u tradiciji klasičnog, socijalističkog i integralnog realizma problematizujući u svojim djelima herojski model svijeta u kontekstu rata, to je sociokulturna uslovljenost u modelovanju stvarnosti izvor *društveno-istorijskih analogija*, a takođe i izvor specifičnih pogleda njihovih junaka koji se formiraju u okolnostima složenih društvenih previranja, što upućuje i na *filozofsko-psihološke analogije*. Slične psihološke situacije i srodni filozofski pogledi na svijet proizilaze iz toga što su junaci *Tihog Dona* i Lalićeve ratne tetralogije dio tragične koncepcije svijeta u kojoj je njihova sudbina vezana za istorijske okolnosti rata, sa čim u vezi je i obrazac ponašanja likova u skladu sa patrijarhalnim uređenjem i u skladu sa rigidnim pravilima koja diktiraju način djelovanja i mišljenja u ratnim uslovima. Na primjeru pojedinačnih sudbina junaka, koje su mahom sve tragične, Šolohov i Lalić grade ideju univerzalnog i opšteg, tj. ideju tragične slike svijeta, budući da umjetnički model „odražavajući pojedini događaj, istovremeno odražava i celu sliku sveta“ (Lotman 1976: 286).

Sličan stepen društveno-istorijskog razvoja uslovio je srodna stvaralačka opredjeljenja ovih pisaca, koja se ogledaju još i u srodnoj tematici i motivici njihovih djela u kojima problematizuju temu rata kroz prikaz složenih istorijskih i društvenih previranja u kojima učestvuje veliki broj likova u masovnim stradanjima na bojnopolju, ali u kojima je na primjeru običnog čovjeka i stradanja porodice prikazana sva besmislenost krvavih sukoba. Oba pisca su orijentisana na oblikovanje nacionalnih tragedija u kojima se narod, koji je čvrsto oslonjen na tradiciju i prošlost, našao u vrtlogu ratnog razaranja, pri čemu je Šolohov kompoziciono organizovao svoje djelo kao jedan roman, a Lalić je narativnu građu rasporedio u četiri romana jedne tetralogije vodeći računa o jedinstvenom sižeu. Takva strukturna organizacija je uslovila i znatno čvršću unutrašnju kompoziciju romana *Tihi Don* u odnosu na Lalićevu ratnu tetralogiju čija je spoljašnja kompozicija građena na principu stroge numeričke pravilnosti, ali je unutrašnja labava i opterećena mnoštvom esejističkog materijala koji usporava radnju.

Šolohovljeva i Lalićeva tematika, vezana za tragična stradanja naroda u velikim istorijskim kataklizmama o kojima se pripovijeda u formi ciklusa uz epsku širinu u prikazima

nacionalnih tragedija, predstavlja osnovu za žanrovsko određenje ovih djela, što otkriva *književne analogije u užem smislu* zasnovane na zakonitostima književne strukture. Narativna stvarnost ovih tipova romana obiluje velikim brojem likova iz različitih generacija, pri čemu kompozicijske temelje čine određeni prostor i vrijeme kroz koje se ti likovi kreću, pa ovi romani kao „velike epske reke nose sadržine dugih i širokih istorijskih kretanja i društvenih pomeranja“ (Živković 2011: 718). U toj osobenosti leži objašnjenje za naziv *roman - epopeja* „koji se odlikuje širinom svog tematskog zahvata“ (ibid.), ali i za naziv *roman vremena i prostora* koji koristi Aleksandar Flaker, kao i za naziv *roman-rijeka*. Pored glavnih strukturnih karakteristika ove vrste romana, a to su epska širina, mnoštvo likova, načelo prostora i vremena i kompoziciona organizacija u formi ciklusa, ono što se izdvaja kao fabularno-sižejna osnova romana-epopeje je društveno-istorijska problematika neke nacije u kojoj se ukrštaju opšte i pojedinačno, tj. u kojoj se na primjerima pojedinačnih sudbina nastoji zahvatiti široka slika svijeta, sveukupnog života jednog naroda u nekoj epohi.

Uz razliku koja se tiče pripovjedačke situacije (u *Tihom Donu* je ona heterodijegetička, a u Lalićevoj tetralogiji homodijegetička) događaji se u skladu sa žanrovskim osobenostima romana-epopeje, grupišu oko jednog junaka (Grigorija Pantelejeviča Melehova koji je *učesnik i svjedok događaja* i Peja Vučkovog Grujovića koji je *lik-narator, učesnik i svjedok događaja*), pri čemu su oba junaka spoj individualnog i kolektivnog, na čijim primjerima je prikazano kako se dešava rascjep između starog i novog svijeta, jer se u ovoj vrsti romana sukobi individualnog i opšteg karaktera dijalektički prožimaju.

Dakle, glavni junaci romana *Tihi Don*, *Ratna sreća*, *Dokle gora zazeleni* i *Gledajući dolje na drumove* predstavljaju kompozicione osovine djela i kohezivne elemente koji spajaju u jednu cjelinu raznovrsne i raznorodne likove, manifestacije života i ideje, na čijim primjerima je prikazano kako se prožimaju opšte i pojedinačno, što rezultira izdvajanjem univerzalnih značenja djela. To opšte značenje je sadržano u saznajnom karakteru književnosti na kojem oba pisca insistiraju i o kojem svjedoče i u svojoj eksplicitnoj i u imanentnoj poetici gdje u vidu hronike prate višedecenijska složena društveno-istorijska previranja u kojima je, osim ratnih događaja, prikazana i slika kozačke i crnogorske kulture organizovanih u sisteme nepisanih pravila, čija je funkcija uređivanje načina života u jednoj i drugoj zajednici. Ti sistemi pravila otkrivaju socio-

kulturni identitet crnogorske i kozačke zajednice i sastavljeni su od niza običajnih i novouspostavljenih normi, pa možemo pratiti kako romani prerastaju iz istorijskog ratnog romana u *egzistencijalni* i *eruditni*, „jer svaki od njih, pojedinačno i skupno, teži ka idealu nazvanom sintetički ili enciklopedijski roman, u kome je sabrana najveća količina znanja i iskustva“ (Ivanović 2016: 198).

Saznajni karakter *Tihog Dona* i Lalićeve ratne tetralogije otkriva se u nizu poetskih slika koje sadrže: a) filozofske, psihološke i sociološke poglede na svijet tipične i atipične za vrijeme o kojem se pripovijeda, a koji se prelamaju u svijesti glavnih junaka i u njihovim sukobima sa sobom i sa svijetom oko sebe, kao i b) istorijske, antropološke, etnološke i folklorne osobenosti crnogorske i kozačke zajednice o kojima pisci pripovijedaju, a koje se potvrđuju ili opovrgavaju u postupcima glavnih junaka romana i u njihovim odnosima sa drugim likovima. U tako epski širokoj dijegezi glavni junaci imaju važnu kohezionu funkciju koja drži na okupu sve druge elemente narativne strukture, omogućavajući recipijentu da na primjeru njihove sudbine, odnosa sa drugim likovima i na primjeru njihovog ideološkog lutanja i kretanja kroz prostor i vrijeme ratova i revolucija sagleda i spozna period o kojem se pripovijeda u svoj njenoj složenosti. Dakle, „iskustvo, spoznaja i praksa određuju roman“ (Bahtin 1989: 464) i to je ono na čemu se temelje Šolohovljev i Lalićev pripovjedački model u kojem je sadržana slika dviju patrijarhalnih kultura koje se nalaze na granici između starog i novog u vremenu ratova i revolucija, što rezultira sukobima između tradicionalnog i modernog u poimanju svijeta, a što se najbolje ogleda u dilemama glavnih likova romana. Kao junaci u povlašćenom položaju u narativnoj strukturi oni dovode u pitanje sve neprikosnovene vrijednosti herojskog doba u procesu oneobičavanja ustaljenih obrazaca djelovanja i mišljenja, pri čemu je Grigorijevo oneobičavanje norme dominantno zasnovano na incidentnom postupanju, a Pejovo na ironično-skeptičnom mišljenju.

Estetsko vrednovanje i prevrednovanje stvarnosti kod oba pisca imaju veze sa namjerno odabranim planom pripovijedanja u kojem su vodeće tačke gledišta vezane za one junake koji sumnjaju u dogmu i otvoreno joj se protive, sa čim u vezi je Šolohov povodom prve dvije knjige *Tihog Dona* 1930. godine objasnio namjeru demitologizovanja uprošćene crno-bijele slike revolucije: „Ja opisujem borbu belih sa crvenima, a ne crvenih sa belima. U tome je velika teškoća“ (*На подвѣме*, 1930, бр. 6, стр. 172.), dok je Mihailo Lalić još kritičniji u pogledu

problemiziranja historijske stvarnosti u svojoj tetralogiji, povodom koje kaže: „Htio sam samo da konstatujem da je degradiran jedan pojam o herojstvu, koji je vladao u Crnoj Gori do početka ovog vijeka. Ljudi druge vrste, ljudi neherojski dobili su prednost. Zašto? Ja sam se trudio da odgovorim na to pitanje i jednim dijelom, mislim, odgovorio” (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*). Istu stvaralačku namjeru ova dva pisca su ostvarila u različitim pripovjedačkim situacijama u kojima se događaji, u skladu sa žanrovskim osobenostima romana-epopeje, grupišu oko jednog junaka, Grigorija Melehova koji je *učesnik i svjedok događaja* u *Tihom Donu* i Peja Vučkovog Grujovića koji je *lik-narator, učesnik i svjedok događaja* u ratnoj tetralogiji.

U burnim historijskim vremenima obilježenim društvenim previranjima centralno mjesto u romanu *Tihi Don* zauzima pojedinačan i običan čovjek čija se sudbina u ratu prati na primjeru glavnog i najsloženijeg lika u romanu, Grigorija Melehova, koji zauzima središnje mjesto u heterodijegetičkoj pripovjedačkoj situaciji. Međutim, uprkos tome što ovakva narativna situacija podrazumijeva da je zbivanje u romanu predstavljeno posredstvom pripovjedačevog pogleda na svijet, Šolohovljev heterodijegetički pripovjedač, koji se javlja u ulozi „hroničara kome je prvenstveno stalo do historijske istine“ (Štancel 1087: 35), vrlo često se „distancira“ od prikazanog svijeta junaka, što otvara „polje tenzije između jednog i drugog“ (ibid.: 40). To rezultira osobenošću da se auktorijalno pripovijedanje u *Tihom Donu* kreće od objektivnog, zasnovanog na faktografiji izvještavanja o događajima, preko lirski prožetih opisa u kojima autor „ukršta mimetičko-historijske činjenice i svoju poetsku imaginaciju“ (Kosanović 1988: 77), do dramski napetih prikaza u kojima se naratorova tačka gledišta ukršta sa likovima i do onih mjesta u kojima se njegova riječ sliva sa junakovom u primjerima unutrašnjeg monologa i doživljenog govora. Dakle, pripovjedačeva tačka gledišta se smjenjuje sa tačkama gledišta junaka obezbjeđujući tako heteroglosiju glasova u kojoj se predmetni svijet prikazuje iz više različitih perspektiva. Brojni su primjeri ukrštanja različitih perspektiva u kojima se ogleda slika historijskih događaja za vrijeme kojih se dešava smjena starih društvenih vrijednosti novima, a one skupa oblikuju brojne likove Šolohovljeve dijegeze, pri čemu je tačka gledišta glavnog junaka povlašćena u odnosu na ostale i nije fiksirana ni za jednu ideološku stranu u ratu, već šeta od bijelih do crvenih i obrnuto podvrgavajući ispitivanju obje, kao što nije fiksirana ni za bespogovorno počinovanje tradicionalnim vrijednostima i hijerarhiji u porodici.

U odnosu na dva suprotstavljena ideološka plana u romanu *Tihi Don*, vrši se grupisanje likova oko ideje revolucije i kontrarevolucije, sučeljavaju se njihove tačke gledišta, pri čemu se pripovjedačeva (objektivna i često hronološki koncipirana) tačka gledišta smjenjuje sa njima. Gotovo svi likovi su smješteni u jedan od ta dva vrednosna sistema i imaju prilično jasne ideološke stavove čiju ispravnost ni u jednom trenutku ne dovode u pitanje, a s obzirom na to da Šolohovu nije bio cilj crno-bijelom tehnikom pripovijedanja predstaviti ispravnost jednih ili drugih, on je Grigoriju Melehovu dodijelio poziciju junaka koji sumnja u oba ideološka sistema dok luta od bijelih ka crvenim i obratno, na tom putu doživljavajući transformaciju. Dakle, u romanu *Tihi Don*, u čijem se većem dijelu u centru autorove i čitačeve pažnje nalazi Grigorije, problematizovan je odnos prema herojskom (ratnom i revolucionarnom) sociokulturnom poretku i to kroz postupke ovog junaka i kroz njegove dileme po pitanju patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi u strogom modelu kulture koja njeguje ratnički način mišljenja i u tragičnoj slici svijeta koja je obilježena stradanjem. Njegova nepokornost je sadržana u individualnosti njegovog lika koja najviše dolazi do izražaja u odnosima sa drugim junacima, pa je osim bratu ideološki suprotstavljen i likovima koji se nalaze na boljševičkoj strani u ratu, kao i likovima koji se nalaze na kontrarevolucionarnoj strani u ratu, iako sporadično pripada i jednom i drugom taboru tokom višegodišnjeg ratovanja. Međutim, njegovo ideološko lutanje nije znak slabosti, već je posljedica nepristajanja na dogmatski način mišljenja u sistemu u kojem se podrazumijeva ratna surovost i ubijanje po naređenju.

Kao pouzdan *učesnik*, *svjedok* i *interpretator* događaja Lalićev Pejo Grujović, lik-narator i centralna ličnost tetralogije, u svojoj dnevničko-memoarskoj ispovijesti podvrgava provjeri sve o čemu pripovijeda u umjetničkom obračunu sa bližom i daljom prošlošću koju poznaje iz sopstvenog iskustva i iz dokumentarne građe. Autor se, dakle, povlači u pozadinu pripovijedanja i preuzima ugao gledanja junaka, koji ne samo da je učesnik događaja koji su predočeni, nego je i psihološki reflektor sa čije se ideološke tačke gledišta vrednuje čitav predmetni svijet kvazi-autobiografskog romana. Retrospektivno kvazi-autobiografsko pripovijedanje je posebna varijanta romana u prvom licu, gdje narativna instanca nije jedinstvena, kao što je to slučaj u auktorijalnom ili personalnom romanu, već je podijeljena na dva subjekta: *Ja koje pripovijeda* i *Ja koje doživljava*. Dakle, u slučaju Lalićeve ratne tetralogije *pripovjedačko Ja* lika-pripovjedača (Peja Grujovića) funkcioniše u vremenu narativne sadašnjosti (1941. i 1942.) odakle oživljava

uspomene i sjeća se narativne prošlosti koju je neposredno iskusio (1901 – 1918) i čiji je akter ono mlađe *doživljajno Ja*. Kada pogledamo unutrašnju kompoziciju Lalićeve tetralogije, zapazićemo dosljednu smjenu memoarskog plana pripovijedanja (koji se odnosi na narativnu prošlost i čiji je akter ono mlađe *doživljajno Ja*, odnosno Ja koje je predmet sjećanja) i dnevničkog plana (koji se odnosi na narativnu sadašnjost i čiji je akter starije *pripovjedačko Ja*, odnosno Ja koje se sjeća). U centru čitaочеve pažnje nalazi se ono Ja koje se javlja na prološkoj granici i koje nas iz sadašnjosti (1941. godine) uvodi u radnju, objašnjavajući svoju poziciju pričaoca koji će dane početka Drugog svjetskog rata da „prekrati“ sjećanjem na prošlost i njenim poređenjem sa sadašnjošću. Kao što se može vidjeti već na prološkoj granici romana, a naročito na pragovima između narativne sadašnjosti i narativne prošlosti, sva zbivanja čiji je akter mlađe *doživljajno Ja* su prikazana posredstvom *pripovjedačkog Ja* i kroz njegovo sjećanje, tj. tako da je jasno da je nadređena instanca u ovakvoj narativnoj situaciji, jer ono posjeduje znanje koje je likovima u narativnoj prošlosti nedostupno.

Uspostavljena homodijegetička pripovjedačka situacija omogućava da Pejo komentarišući zbivanja izriče vrednosne sudove, jer je njegova tačka gledišta (ideološka, frazeološka, prostorno-vremenska i psihološka) nadređena drugima u romanu. Dakle, lik Peja Grujovića je centralni strukturni element kroz čiju svijest se prelama sva posredovana zbilja, pri čemu se u odnosu na predloženi predmetni svijet zauzima unutrašnja tačka gledišta koju odlikuje subjektivnost, ograničenost vidokruga i neposrednost u pripovijedanju. *Pripovjedačko Ja* u odnosu na svoj trenutni doživljaj raspoređuje događaje o kojima govori sa pozicije onog koji vrednuje, pri čemu uočavamo da njegova vrednosna tačka gledišta ne ostaje fiksirana samo za neku određenu stranu u brojnim sukobima, već šeta podvrgavajući ispitivanju svaku (kao i u slučaju sopstvenog klubaškog djelovanja koje kasnije strogo kritički preispituje). Ovakav skeptičan odnos nije svojstven herojskom modelu svijeta, ali njim se ukazuje na Lalićev cilj pripovijedanja, a to je demitologizacija pojednostavljene slike ratova i revolucija i to kroz Pejov dijalog sa prošlim vremenima burnih historijskih događaja u kojima kao borac, revolucionar i ratnik aktivno učestvuje. Dakle, u Lalićevoj ratnoj tetralogiji, gdje središnje mjesto zauzima Pejo kao lik-pripovjedač, zapisivač i glavni lik, problematizovan je odnos prema herojskom (ratnom i revolucionarnom) sociokulturnom poretku i to kroz dileme ovog junaka po pitanju patrijarhalnih,

običajnih i novouspostavljenih normi u strogom modelu kulture koja njeguje ratnički model mišljenja i u tragičnoj slici svijeta koja je obilježena stradanjem.

U kompozicionoj cjelini *Dijalektika stvarnosti, istorije i umjetnosti* bavili smo se istraživanjem odnosa književnosti i stvarnosti u Šolohovljevom i Lalićevom istorijskom tipu romana, a zatim analizom funkcija *junaka dejstvovaoca* u umjetničkom prevrednovanju stvarnosti na primjeru incidentnog tipa junaka Grigorija P. Melehova, junaka-skeptika Peja V. Grujovića i na primjeru njihove kritike patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi. Došli smo do sljedećih zaključaka:

Iako su Mihailo A. Šolohov i Mihailo Lalić započeli svoj stvaralački život u okvirima socijalističkog realizma, oni su prevazišli njegove stroge ideološko-političke razloge koji su u velikoj mjeri sprečavali imanentni razvitak književnosti, pa su u kritičkom i integralnom realizmu ostvarili širu sliku stvarnosti koja je pokazala lice, ali i naličje rata i revolucije. Već navođeni komentar M. Šolohova da je pripovijedao o borbi bijelih sa crvenima, a ne crvenih sa bijelima dovoljno govori o tome da je stvaralački prevazišao uske okvire socrealizma, dok je Lalić u više navrata saopštavao pripovjedačku namjeru problematizovanja crno-bijele slike revolucije. U komparativnoj analizi njihovih pripovjedačkih postupaka kao zaključak se nameće jasna razlika da je Šolohov bliži poetici klasičnog realizma, dok je Lalić u drugoj stvaralačkoj fazi, kada je nastala tetralogija, umnogome modernizovao svoj pripovjedački postupak u odnosu na prvu socrealističku fazu, pri čemu su oba autora jednako posvećena saznajnoj i spoznajnoj funkciji književnosti u odnosu prema stvarnosti. Oba pisca svoju psihologiju i filozofiju stvaranja zasnivaju na modelu herojskog svijeta i na problematizovanju onoga što ga ugrožava (a to su pojave koje u ratu ukidaju kategoriju čojskog), kao i na egzistencijalnim problemima običnog čovjeka koji postaju umjetnički informativniji kada se o njima govori na primjeru tragičnih sudbina glavnih junaka koji pripadaju patrijarhalnom kulturnom kodu, a koji djeluju i misle ne mireći se sa ugroženošću ljudskih vrijednosti oličenih u pravdi i istinoljubivosti, čime zaslužuju status incidentnih junaka koji ne pristaju na pravila uspostavljena ratom.

Šolohovljevo umjetničko oživljavanje prošlosti ima za cilj da prikaže čovjeka u određenom istorijskom trenutku koji iskušava njegov vrednosni sistem povezan sa kozačkim kulturnim kodom kojem pripada, što nas upućuje na zaključak da je istorija koja se odnosi na Prvi svjetski rat, revoluciju i građanski rat samo okvir, a da je suština pripovijedanja o tim

događajima pitanje kako čovjek djeluje u tim okolnostima i kako se one odražavaju na njegovu sudbinu. *Tihi Don* je vid dijahronijskog historijskog romana, i to epski tip, čije je ideografsko središte čovjek u historiji, čovjek koji se razvija pod uticajem složenih historijskih kataklizmi, tj. *čovjek kao nedužna žrtva u tamnoj igri velikih historijskih događaja*. Složenost revolucije i sudar starog i novog vremena, propadanje civilizacijskih vrijednosti u ratnim okolnostima i ljudska tragedija do koje te okolnosti dovode umjetnički vrijedno je moglo biti prikazano jedino na primjeru stradanja čovjeka, pa je tako Grigorijeva tragedija u isto vrijeme tragedija cijelog čovječanstva.

Usklađenost realnog sa imaginativnim slojem sprovedena je zahvaljujući složenosti lika Grigorija Melehova u čijoj svijesti su prelomljena i preispitivana velika historijska previranja, jer u njegovom doživljaju ništa nije crno-bijelo, on ne vjeruje u ratnu teoriju da cilj opravdava sredstvo i on se ne libi da dovede u pitanje i revolucionarnu i kontrarevolucionarnu ideju kada svjedoči nečovječnim postupcima u borbi. Upravo zbog toga je i bio predmet mnogih književno-kritičkih opservacija koje su često bile oprečne. Šolohovljev glavni junak je provocirao horizont očekivanja sovjetske čitalačke publike koja očekuje da glavni junak zbog svojih grijeha prema revolucionarnoj ideji crvenih bude kažnjen, a svojom umjetničkom idejom koja se zasniva na pitanju tragične sudbine junaka u stihiji rata roman u kasnijim čitalačkim periodima ujedno ruši ovaj i podiže novi horizont očekivanja koji je mjerilo inovacije. Različit odnos recipijenata prema Grigorijevoj ulozi u historijskoj zbilji romana potvrđuje, dakle, Jausovu teoriju o izmijenjenim horizontima, tj. *konkretizuje čitaočevu ulogu i skreće pažnju na funkciju književnosti da oblikuje društvo*.

Lalićev promijenjen odnos prema revolucionarnim vrijednostima u ratnoj tetralogiji sastoji se u problematizovanju mitova na kojima počiva herojski model svijeta tradicionalne književnosti (kult čojstva i junaštva, obrazac junaka koji „radije gine glavom nego obrazom“, prednost kolektivnog dobra u odnosu na pojedinačnu korist itd.), a sa ciljem prevrednovanja vrijednosti herojskog doba i prikaza njegovog naličja. Pitanje kako se „od lijepih primjera *homo heroicus* napravi čovječuljak ili bogalj, pijanica, sprdnja, krpa“ (*Gledajući dolje na drumove*, 352) nalazi se u ideografskom središtu tetralogije, za čiju sadržinu pripovjedač na nekoliko mjesta kaže da je „ljudska komedija“, čime dodatno naglašava razgrađivački postupak i čime se ruši postojeći i *podizhe novi horizont očekivanja* čitalaca koji se u tetralogiji sretaju sa

izmijenjenim pišćevim odnosom prema temama koje je problematizovao u prvoj stvaralačkoj fazi. Dakle, naglašeno kritičan odnos prema temi rata i revolucije, kao i prema temi tradicionalnih vrijednosti i prema mitu heroja, kada se posmatra u dijahronijsko-sinhronijskom sistemu, u čitaocu stvara efekat inovacije.

Kao što možemo vidjeti, suština upoređivanja prošlog i sadašnjeg u Lalićevom mimetičkom odnosu stvarnosti i umjetnosti nije prepričavanje slavne crnogorske istorije u kojoj glavni lik i narator Pejo Grujović učestvuje, nego je to sudbina plemenskog čovjeka u sudaru sa istorijom o kojoj se pripovijeda kroz Pejove dileme i kroz njegovo lično nesnalaženje u pravilima koja diktira rat, što je u skladu sa Lukačevim određenjem da se „u historijskom romanu ne radi o prepričavanju velikih historijskih događaja, nego o poetskom oživljavanju onih ljudi koji su u tim događajima sudjelovali“ (Lukač 1986: 178). Dakle, u pitanju je dijahronijski tip historijskog romana u kojem je Lalić na epski širok način, uz intertekstualni dijalog sa dokumentima, prikazao *čovjeka kao nedužnu žrtvu u tamnoj igri velikih historijskih događaja*. U postupku litararnog otkrivanja crnogorskog sociokulturnog koda u istoriji koja se ponavlja, ali ostavlja različite tragove na *homo heroicusu* i u cilju potrage za književnom istinom Lalić uvodi i tuđi tekst u roman čime pripovjedačevu riječ sukobljava sa riječju umjetničkih i neumjetničkih tekstova (dokumenata), što nas je uputilo na zaključak da je tetralogija epski dijahronijski historijski tip romana sa elementima dokumentarnog historijskog tipa romana.

Usaglašenost fikcije i faksije sprovedena je, isto kao i u *Tihom Donu* (samo kod Šolohova na umjetnički drugačiji način, on je, vidjeli smo, bliži tradicionalnom realizmu i historijski dokument se kod njega manje vidi, dok Lalić modernizuje svoj pripovjedački postupak u ratnoj tetralogiji i historijski dokument je kod njega očigledniji), zahvaljujući složenosti glavnog junaka u čijoj svijesti su prelomljena i preispitivana velika historijska previranja. U krajnjoj komparativnoj sintezi preispitivanje historijskih događaja u svijesti glavnih junaka otkriva razliku koja je posljedica uspostavljenih pripovjedačkih situacija, pa se *pripovjedačko Ja* Peja Grujovića javlja iz pozicije u kojoj ima širi uvid u historijske i društvene tokove i odakle može da sagleda i vrednuje sebe i događaje iz prošlosti, dok Grigorije to radi nagonski, instinktivno osjećajući promjene u sudaru starog i novog doba u trenutku dok učestvuje u događajima. U osnovi, u djelovanju i jednog i drugog, kao i u njihovim sukobima sa drugim likovima i sa samim sobom,

ogleda se stvaralačka namjera da se u odnosu stvarnosti i umjetnosti otkrije istina koja se nalazi u dijalogu književnosti sa istorijom.

Konstituisanje glavnih likova je i u *Tihom Donu* i u Lalićevoj ratnoj tetralogiji uslovljeno herojsko-revolucionarnom paradigmom, ali i njihovim povlašćenim položajem u odnosu na kršenje zabrana i prelaženje granice. U odnosu na stvaralačku namjeru i jednog drugog pisca da demitologizuju pojednostavljenu sliku revolucije i da rekonstruišu kozački i crnogorski društveno-kulturni obrazac u *datom slučaju* su njihovi glavni junaci dejstvovaoci koji prelaze granicu – prepreku sadržanu u nizu kulturoloških pravila i ograničenja vezanih za prihvatljiv obrazac ponašanja u društvenoj zajednici, pri čemu je Pejova sklonost incidentu zasnovana na skepsi i na polemički oštroj kritici pojava koje dovode do degradacije *homo heroicus*, dok je Grigorijeva oličena u instinktivnom djelovanju i aktivnom buntu protiv svih devijantnosti koje se kose sa njegovim prirodnim osjećajem za pravdu i istinu.

U tom kontekstu, glavni pokretač radnje u romanu *Tihi Don*, ličnost čijim se djelovanjem siže razvija i onaj koji prelazi granicu, i na individualno-psihološkom i na socijalno-istorijskom planu, jeste lik Grigorija Melehova. Odstupanje od zadatih obrazaca ponašanja u patrijarhalnoj kulturnoj zajednici sadržano je u nizu postupaka ovog lika koji djeluje „slobodno od obaveza koje su neizbježne za statične ličnosti“ (Lotman 1976: 316), a taj niz započinje nepristajanjem na izrečenu zabranu svog oca da se ne viđa sa udatom ženom Aksinjom. Imajući u vidu stepen strogosti kozačke kulture, koja otežava prelazak iz dozvoljenog u nedozvoljeno semantičko polje, Grigorijeva i Aksinjina samostalnost u donošenju odluka im obezbjeđuje povlašćenu poziciju u odnosu na druge likove koji ostaju u dozvoljenom, klasifikacionom polju u kojem svojim djelovanjem potvrđuju uređenost sistema. Individualnost glavnog junaka, koja dolazi do izražaja prvo na intimnom planu kada ga urođena neposlušnost dovodi do konflikata sa porodicom, sa zakonitom ženom i sa Stepanom kojem je preotao Aksinju, jednako je uočljiva i na društveno-istorijskom planu na kojem se počinju ukrštati ideali revolucije i kontrarevolucije u vremenu kada se kozačka zajednica našla u centru sukoba starog (oličenog u monarhističkom uređenju na koje su navikli) i novog (koje se očituje u boljševičkoj teoriji koja se zasniva na ideji jednakosti svih društvenih slojeva) sistema. Šolohov dozvoljava svom povlašćenom junaku da nekoliko puta prelazi granicu, ne zato što je krivac pa zaslužuje kaznu progonstva od obiju zaraćenih strana i ne zato što je slab karakter koji se ne snalazi u vrtlogu istorijskih događaja, ne

ni zato što je „neprijatelj naroda“ kako je to sovjetska kritika isticala, već zato što se izdvaja svojom dinamičnošću i sposobnošću da kao *obli karakter* dovede u pitanje sve novouspostavljene norme ponašanja i u okviru revolucije i u okviru kontrarevolucije. Kao što vidimo, onaj koji svojim djelovanjem u okviru strogog kozačkog sociokulturnog koda, kako na individualnom tako i na društvenom planu, preispituje i krši patrijarhalne, običajne i novouspostavljene norme i koji na kraju ratnog romana simbolično u Don baca oružje, a u naručje uzima sina prethodno obrisavši ruke o skute šinjela – junak je koji u funkciji dejstvovaoca potvrđuje ideju da je na primjeru njegove sudbine u Šolohovljevom romanu problematizovan herojski model svijeta i demistifikovana pojednostavljena slika rata i revolucije.

Za razliku od Šolohovljevog lika Grigorija Melehova koji je učesnik u događajima, ne i pripovjedač, Lalićev Pejo Grujović se kao učesnik, ali i kao lik-reflektor kreće kroz narativnu stvarnost pa recipijent vidi njegovim očima, što mu obezbjeđuje istaknutu poziciju u tekstu. Povlašćeni položaj pripovjedača i lika skeptika sa olovkom, pored puške, u ruci koji zapisuje i otvoreno sumnja u smisao ratovanja, u istorijske činjenice, kao i u tradicionalno shvaćeno herojstvo obezbjeđuje mu pravo da presiječe granicu, za razliku od ostalih likova koji se, ne sumnjajući u patrijarhalna, običajna i novouspostavljena pravila kolektiva čiji su dio, potčinjavaju strukturi osnovnog nesižejnog tipa i koji pripadaju klasifikaciji i sobom je uspostavljaju. Pisac je svjesno izabrao određeni tip lika, tj. „jednog od onih što sumnjaju“ – onog koji u odnosu na klasifikaciono polje označeno odsustvom sumnje postupa kao junak-dejstvovalac i onog koji dovodi u pitanje ideale kojima je svojim djelovanjem dopriniosio, što ga svrstava u dinamičan tip junaka koji učestvuje u radnjama koje drugima nijesu dozvoljene. Pejo Grujović, kao dinamičan junak koji se ne boji da se suprotstavi i koji je, kako ga je sam pisac objašnjavao, „čitalac Bakunjin, drug nacionalnih revolucionara, blizak komunističkom pokretu iako ima smjelosti da se suprotstavi pa i da osudi poneke postupke ili ljude toga revolucionarnog pokreta“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, 368) predstavlja pogodan tip junaka za literarni obračun sa istorijom i sa stvarnošću, što ga čini incidentnim u vremenu kada, kako pisac povodom umjetničke istine koja nije prosta faktografija kaže: „neki ne žele istinu, jer ona nije poželjna za one koji hoće da zabašure stvari, da o sebi pokažu drukčiju 'istinu'“ (ibid.: 424).

U kompozicionoj cjelini *Dehumanizujući sistem civilizacijskog zla* bavili smo se proučavanjem filozofije zla u kontekstu ratne tematike i fenomena zla u Šolohovljevoj i Lalićevoj manihejskoj slici svijeta, zatim sudbinom običnog čovjeka u mehanizmu nasilja na primjeru lika Grigorija P. Melehova i problematikom propadanja plemenskog čovjeka iz perspektive dualistički oblikovane svijesti lika Peja V. Grujovića. Došli smo do sljedećih zaključaka:

Nijedan umjetnički hronotop ne odslikava tako dobro kaos i odsustvo reda koji su znak zla kao ratni, zbog čega su književna djela ratne tematike inspirativna u otkrivanju čovjeka i načina na koji djeluje u velikim istorijskim sukobima. Ljudska priroda funkcioniše kao poprište borbe dviju kosmičkih sila, a naponi književnih junaka sa povlašćenim položajem u strukturi (vidimo to na primjeru Grigorija Melehova i Peja Grujovića) vode ka ostvarenju humanističkih, visoko postavljenih ciljeva u pokušaju da se sile zla i sile dobra dovedu u ravnotežu, ako su već slabi izgledi da dobro preovlada. Taj napor je izuzetno težak i obično rezultira neuspjehom u uslovima rata koji deformiše prostor i vrijeme i koji na taj način otežava djelovanje zasnovano na principima dobra.

Manipulativne strategije kojima se rat (i sistem koji sprovodi rat) služi ogledaju se u brojnim primjerima na koje nailazimo u Šolohovljevom i Lalićevim romanima, a one počivaju na žrtvovanju pojedinca „višim ciljevima”, što dovodi do ukidanja civilizacijskih vrijednosti oličenih u kategoriji dobra i do povratka praiskonskom haosu. Osvajačkoj ratnoj stihiji koja simbolizuje razaranje, stradanje i uništavanje Drugog suprotstavljena je, u skladu sa pravilima manihejskog modela svijeta, revolucionarna snaga koja, motivisana biološkom potrebom za slobodom, aktivira snažne mehanizme odbrane u borbi protiv tame i haosa. Upravo na toj borbi su zasnovani Šolohovljev i Lalićev herojsko-revolucionarni model svijeta u kojem povlašćeni položaj imaju glavni junaci jer pisci u njihovom djelovanju i u odnosima sa drugim likovima u vremenu ratova i revolucija problematizuju propadanje civilizacijskih vrijednosti, ali i nadu da uvijek postoje svijetli primjeri onih koji te vrijednosti njeguju.

Oba pisca su tip stvaralaca koji smatraju da najveći dio ljudskog djelovanja i mišljenja predstavlja arhetipsku mješavinu dobra i zla, pri čemu tragične sudbine likova u manihejskom modelu svijeta zasnovanom na principu dualizma, kao i njihovo neprekidno stradanje u

dogadajima čiji su direktni i indirektni učesnici pokazuju da zlo često preovladava, što je uslovljeno deformisanošću vremena i prostora u uslovima sukoba i revolucija, a što se ogleda u velikom broju ekspresionističkih opisa ratne svireposti. Budući da su se i Šolohov i Lalić vodili poetičkim načelima realističke organizacije narativnog teksta, to je vjerodostojnost i upečatljivost poetskih iskaza obilježje filozofije stvaranja oba pisca, što upućuje na ishodište da ni jedan ni drugi stvaralac nijesu imali potrebu da uljepšavaju i idealizuju kako stvarnost, tako i čovjeka, o čemu su u više navrata govorili. Dakle, Šolohovljeva i Lalićeva manihejski organizovana narativna zbilja imaju funkciju da se u sukobu dobra i zla prikaže dualizam ljudske prirode koja je, pod uticajem spoljašnjih faktora udruženih sa unutrašnjim nagonima tamne strane bića i sa karakternim strastima, spremna osim za herojske podvige i odbrambenu agresiju takođe i za izdaju, zlotvorstvo i malignu agresiju. Njihove stvaralačke težnje, zasnovane na naturalističkim prikazima herojskog, ali i na odstupanju od herojskog načina djelovanja i na nepristajanju da se „poštedi ljudska osjećajnost“, usmjerene su upravo na umjetničko, univerzalno istraživanje i na razotkrivanje ljudske prirode u istorijski složenim vremenima stradanja. U takvoj slici svijeta čovjek i njegova priroda igraju presudnu ulogu u istorijsko-društvenim događajima koje kreiraju kao ljudi koji stvaraju zlo i koji su istovremeno žrtva tog zla.

Nemilosrdna surovost rata u Šolohovljevom romanu *Tihi Don* dio je tragične slike svijeta u kojoj se gomilanje nasilja tiče degradacije civilizacijskih vrijednosti i ukidanja mogućnosti da nasilje može biti prevaziđeno humanizacijom ljudskog djelovanja, odnosno preovladavanjem dobra nad zlom. U uslovima bijesa i mržnje koji se vežu za ratnu stihiju dobro – požrtvovanost, plemenitost, empatija i moralnost se uvode u minus postupak i ustupaju mjesto njihovoj negaciji. Pisac, ipak, u manihejski organizovanoj slici svijeta koja teži uspostavljanju ravnoteže *silama zla* suprotstavlja *sile dobra* koje su sadržane u postupcima glavnog lika Grigorija Melehova koji ne odobrava zvjersko nasilje, ne pristaje na besomučno kasapljenje neprijatelja bez obzira što i on ubija i biva više puta ranjen. Kao takav se i nalazi u neprestanom sukobu sa likovima oko sebe zastupajući u svim prilikama obrazac viteškog načela. Šolohov, dakle, gradi umjetnički model u kojem je problematizovan herojski sociokulturni poredak na način što kroz postupke glavnog junaka, koji u desetogišnjem ratovanju ima niz dilema o opravdanosti ubijanja i smislu ratovanja, demistifikuje pojednostavljenu sliku istorijskih sukoba. Junakove sumnje po pitanju

patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi u strogom ratničkom modelu kulture pokazatelj su da epski subjekat ne opravdava zvjersko ubijanje, svirepost i nečasne postupke i on na taj način postaje ideografsko ostvarenje pišćeve poruke o apsurdnom ratovanju.

Grigorijevo viteško djelovanje kao nekog ko fizički i psihički strada u mehanizmu nasilja, ali ko uprkos tome ostaje zastupnik dobra i na društveno-istorijskom i na individualnom planu ogleda se u istom načinu na koji reaguje na nepravdu i na nasilje prema slabijem: i kada je na strani revolucionara i kada je na strani kontrarevolucionara, i kada se u grupi ustanika bori protiv pljačkanja i razoružavanja kozaka od strane crvenoarmejaca, i kada u Fominovoj bandi potvrđuje apsurd ratovanja i svoju suvišnost, a takođe i kada u mirnodopskim uslovima prilazi da se direktno sukobi sa Stepanom, dok svi ostali gledaju Aksinjinu stradanje vodeći se nepisanim pravilom „Šta mari ako muž, s rukama na leđima, gazi čizmama svoju sopstvenu ženu?“ Dakle, tragičnost Grigorijevog lika simbol je čovjekovog nezavidnog položaja u složenim istorijskim vremenima, pa je slika fizički i psihološki izmijenjenog glavnog junaka na kraju romana zapravo središte ideje o teškoj sudbini običnog čovjeka u složenom mehanizmu nasilja.

U osnovi Lalićeve ratne tetralogije nalazi se princip dualistički organizovane slike svijeta u kojoj se teži ravnoteži kao prirodnom poretku stvari i kao načinu na koji čovjek funkcioniše. U tetralogiji se zlo javlja kao snažna sila koja uređuje prostor i ugrožava kategoriju dobra, a autor je tu borbu učinio još složenijom prevrednovanjem revolucionarnih vrijednosti i brojnim primjerima nasilja u kojima je „revolucionarna agresivnost poništena i obavlja uslove koje je želela da uništi“ (From 2016: 193), kao i primjerima u kojima se izdajom, špijunažom, saradnjom sa neprijateljem, pizmom i pakošću narušava koncept patrijarhalnog svijeta koji počiva na principu etike, jer se u takvom modelu svako odstupanje od nepisanih pravila čojstva i junaštva smatra povinovanjem zlu. U primjerima u kojima se destruktivnost okupatora udružuje sa domaćom izdajom u uslovima rata, ali i u primjerima koji govore o propadanju plemenskih vrijednosti dolazi do izražaja *društveni karakter* crnogorskog čovjeka koji je formiran u decenijama ratovanja i u istoriji koja se ponavlja i ne dozvoljava razvoj civilizacijskih vrijednosti. U vremenu višedecenijskog ratovanja, koje je predmet pripovijedanja Lalićeve ratne tetralogije, čovjek stvara „okolnosti koje su ga osakaćivale i sprečavale njegov razvoj u svim drugim aspektima, posebno emocionalnim“ (ibid.), pa je očekivano da devijantni oblici ponašanja (dominantno izdaja, istraga i špijunaža) ugroze principe herojskog modela svijeta,

zbog čega glavni junak i narator konstatuje: „Nikad čovjek ne bi pomislio, dok ne vidi, kako sloboda i borba za nju može čovjeka da izvitoperi” (*Gledajući dolje na drumove*, str. 187). Stoga su kod Lalića u kontekstu tematike zla, osim fizičkog i psihičkog propadanja izazvanog ratom, preispitivane i pojave moralnog propadanja koje ugrožavaju tradicionalni kult čojstva i junaštva, a to je vrhunac civilizacijskog zla iz perspektive predstavnika patrijarhalnog kulturnog koda koji se ne miri sa nestankom plemenskih vrijednosti. Tema revolucionarnih vrijednosti koju Lalić problematizuje, i koja je kod njega eksplicitnija nego kod Šolohova, zasniva se, dakle, na snazi njegoševske poetske ideje o beskompromisnom aktivizmu koja usmjerava piščevu kritičku misao, jer, kako pisac naglašava, „suprotan svakom oportunizmu, lišen kolebanja kad se tiče borbe protiv nasilja, nepokolebljiv u odluci da se i zlom bori protiv zla, taj stav beskompromisnog aktivizma bitan je za oznaku i za rukovodstvo svake revolucionarne djelatnosti“ (*Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*).

Brojni primjeri iz Lalićeve ratne tetralogije potvrđuju da u slučaju svih različitih mehanizama nasilja koje učesnici ratova sprovode uzroke njihovog djelovanja možemo da nađemo: u karakteru koji je sklon destruktivnom ponašanju, u vjerovanju da cilj opravdava sredstvo, u sprovođenju zla dok misle da čine dobro u ime viših ciljeva, ali i u konformizmu i prilagođavanju volji većine koja se nameće kao moćan autoritet u zajednici koja njeguje ratnički način mišljenja. U takvom modelu svijeta junaci kao što je Pejo, koji bez obzira na okolnosti i pripadnost istom tom kolektivu u kojem uviđaju devijantnost razlikujući dobro od zla, predstavljaju simbol humanističke vizije čovjeka koji je sposoban da kritički razmišlja i na osnovu toga rasuđuje.

Karakter glavnog junaka i naratora koji se vezuje za kosmičku silu dobra, uprkos destruktivnim okolnostima, gradi se u scenama koje se odvijaju u istorijski, ideološki i psihološki različitim okolnostima – Pejo Grujović je učesnik različitih crnogorskih i balkanskih ratova i sukoba, bivši klubaš, a sadašnji simpatizer komunističke ideje, dualista po prirodi i skeptičan u odnosu na svaku dogmu i mit. Sve te scene, koje naglašavaju junakovu spremnost da u svim uslovima i u različitim vremenima zastupa aktivan otpor zlu, i njegovu polemičku svijest, ambivalentnost i dualistički karakter vrednovanja i prevrednovanja svih događaja u kojima učestvuje, potvrđuju da su karakterne osobine Pejovog lika posljedica urođene potrebe za

idealom čojstva koji nema nikakve veze sa tim u kojem ratu učestvuje, već je u svim okolnostima pomamne mržnje konstantan kao njegov unutrašnji regulator ponašanja.

Dakle, kao epski subjekt koji je zagovornik piščeve ideje da je rat polarizovao karaktere i životne aspekte, pa je osim plemenitosti i hrabrosti u njemu prisutno i izdajstvo i zločin, ali i kao pobornik humanističke ideje o čovjekovoj sposobnosti da bira između dobra i zla, Lalićev Pejo Grujović, baš kao i Šolohovljev Grigorije Melehov, svojim djelovanjem i polemičkim stavom u odnosu na kolektiv potvrđuje da je „princip autonomije moralni princip koji od pojedinca zahteva da razmišlja i sledi svoju sopstvenu savest, a ne naređenja” (Svensen 2006: 182).

U kompozicionoj cjelini *Šolohovljeva i Lalićeva tragična slika svijeta* istraživali smo fenomen tragičnog u djelima Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića, tragičnost junaka Grigorija P. Melehova i Peja V. Grujovića, kao i tri tipa ženskih likova u konceptu Šolohovljevog tragičnog modela svijeta i ženske likove u konceptu Lalićevog tragičnog modela svijeta. Došli smo do sljedećih rezultata:

Polazeći od teorijskih saznanja da se tragično rađa u istorijski prelaznim stanjima, u pukotinama doba kada staro još živi, a novo se razvija sukobljavajući se sa još razvijenom koherentnošću starog (Jaspers 1984: 234), a imajući u vidu da je fabularno-sižejna osnova Šolohovljevog i Lalićevih romana društveno-istorijska problematika naroda u kojoj se ukrštaju opšte i individualno, staro i novo i u kojoj se na primjerima pojedinačnih sudbina nastoji zahvatiti široka slika svijeta, zaključili smo da je *tragično osjećanje* rođeno u istorijski prelaznom periodu idejna i stilska osobina njihovih istorijskih romana o ratu i da je *tragično* dominantna koja usmjerava radnju i postaje jedan od glavnih strukturnih elemenata.

Njihovi romani potvrđuju da su stradanje jakih i plemenitih ličnosti koje vodi krah u pesimistična slika u kojoj se izdvaja pojedinac koji neopravdano pati osnova za tumačenje kategorije tragičnog u romanesknoj formi. Takođe, na primjeru njihovih djela vidimo kako srodna ideja o sumornoj viziji svijeta obilježenoj stradanjem može biti predmet pripovijedanja čije su kompozicione ose junaci koji se nalaze u različitoj životnoj dobi, pri čemu su razočaranost i osjećaj beznade jednako prisutni kod oba junaka, ali je stepen rezigniranosti drugačiji, jer Grigorije kao mlađi tek uviđa tamnu stranu ratova i revolucija pa je njegovo psihološko stanje znatno složenije i mnogo više u znaku egzaltirane emocije, a Pejo uzaludnom

stradanju svjedoči duži niz godina pa ga i mirnije doživljava, iako jednako ne prihvata. Oba junaka su karakteri čije su funkcije vezane za učestvovanje u radnjama koje su obilježene sumnjom u nepisana pravila herojskog modela svijeta, što ih dovodi u položaj obilježen pesimističnim pogledima na svijet koji ne mogu da promijene.

Grigorije i Pejo su junaci čije su funkcije vezane za kategoriju dobra u vremenu zla i za aktivnosti u kojima se neprikosnovene tradicionalne i novouspostavljene vrijednosti dovode u pitanje, pri čemu su njihovi humanistički naponi ipak uzaludni u sukobu sa društveno-istorijskim okolnostima, odakle proizilazi psihičko i fizičko propadanje junaka i njihova tragična sudbina. Dakle, riječ je o tipu romana koji problematizuju složeni mehanizam zla oličen u slikama ratnih i drugih stradanja iz kojih svaki učesnik sukoba izlazi kao gubitnik ujedinjen sa drugima u kolektivnom bolu i propadanju. Kao što smo vidjeli, Grigorije je konstruisan kao lik vjeran svojim etičkim mjerilima prema kojim se upravlja sukobljavajući se sa svima onima koji su se vodili ideologijom i narednjima pretpostavljenih u postupanju u ratu, zbog čega sve dublje tone u beznade i u misao o apsurdnom ratovanju. Slično tome samo u životno-iskustvenoj prednosti u odnosu na mladog Grigorija, Lalićev Pejo je kao lik-narator, interpretator i učesnik događaja svjestan da se istorija ponavlja i ničemu ne uči, a kao višegodišnji učesnik ratova i lik-skeptik on uviđa pored herojske i tamnu stranu ljudske prirode koja doprinosi tragičnom slomu patrijarhalnog čovjeka u sudaru sa modernom istorijom.

U kontekstu Frajeve teorije modusa, Grigorije Pantelejevič Melehov je lik koji je građen na principima izuzetnosti, i na individualnom i na društvenom planu. Kao takav, on u strukturi romana zauzima povlašćeno mjesto i učestvuje u radnjama koje su drugima zabranjene, što ga čini nadmoćnim u odnosu na druge likove, ali ne i u odnosu na okolinu koja nameće svoje nepisane zakone u formi kulturoloških ograničenja, zbog čega njegovo djelovanje podliježe društvenoj kritici i prirodnom poretку koji podrazumijeva oštre kazne za one junake koji poćine neku pogrešku. Ono što se dešava junaku u visokomimetskom tragičnom modusu ne zavisi toliko od njegovog moralnog statusa koliko od onoga što je učinio. S obzirom na Grigorijevo nepristajanje na bespogovorno izvršavanje narednja koja dolaze od autoriteta i s obzirom na njegovo učestvovanje u radnjama koje uključuju kršenje pravila – njegova tragedija leži u neizbježnosti posljedica njegovog čina. Grigorijevo lutanje od Aksinje koja je njegova druga

polovina do Natalije sa kojom ga je otac po kazni oženio, ali prema kojoj gaji osjećanje dužnosti i poštovanja, jeste jedna dimenzija njegovog složenog lika koja se nadovezuje na drugu – obilježenu njegovim lutanjem od revolucionara do kontrarevolucionara i obrnuto. Obje dimenzije jednako doprinose njegovoj izloženosti i izdvojenosti u odnosu na društvo i obje dimenzije pokazuju da je on junak koji posjeduje *hibris*. Grigorijev *hibris*, ponosno nepristajanje na čin poniznosti u bilo kojoj situaciji, jeste, dakle, uzrok njegove strmoglave propasti. Šolohov je (za razliku od Mihaila Lalića čija proza „zbog patrijarhalnog ambijenta ne bi mogla podneti česte varijacije”, Ivanović 1974: 154) tolerantan prema prelaženju ideoloških i običajnih granica svog glavnog junaka i to bismo mogli objasniti upravo izuzetnošću njegovog karaktera, čija se tragedija mora sagledati u spoju kulture, epohe, istorije.

Pejo Vučkov Grujović je glavni junak i lik-narator u Lalićevoj ratnoj tetralogiji, građen na principima tragičke izdvojenosti iz društva, koja se već na početku pripovijedanja očituje u posmatračkoj poziciji i uloji hroničara zbivanja koje mu autor dodjeljuje u cilju razvijanja poetskih ideja: a) da se istorija ponavlja i b) da pobjednici u ratu postaju gubitnici u miru. S obzirom na složenost tragične koncepcije svijeta zasnovane na ideji *porazanih pobjednika*, pisac je izabrao pogodnog junaka – višedecenijskog učesnika ratova koji, u skladu sa uspostavljenom pripovjedačkom organizacijom podijeljenom na dva subjekta, upoređuje narativnu sadašnjost (1941/42.) i narativnu prošlost (1905-1918) pokušavajući da utvrdi princip cikličnog kretanja kako bi osvijetlio tragični položaj crnogorskog ratnika. Tetralogiju otvara i zatvara narativna sadašnjost, a kompoziciona čvorišta formiraju prsten koji uokviruje pripovijedanje „nevesele komedije” – što je oksimoron kojim lik-pripovjedač u jednom trenutku na kraju četvrtog romana objašnjava svoje dnevničko-meomoarske zapise o propadanju vrijednosti herojskog doba. Narativna sadašnjost, u skladu sa konstrukciono-kompozicionom *shemom dvaju ja*, smjenjuje se sa narativnom prošlošću u kojoj možemo pratiti sudbinu lika Peja Grujovića, koji kao pobunjenik protiv svih oblika autoriteta i devijantnih oblika ponašanja i kao iskusni učesnik ratova sazrijeva na putu od junaka koji posjeduje *hibris* do junaka-skeptika koji problematizuje herojski sociokulturni poredak. Dakle, pozicija tragične izdvojenosti, ali i *crte opsjednutog mislioca* pripovjedačkog Ja udružuju se sa *hamartijom* doživljajnog Ja koju čini u pobuni protiv apsolutizma kralja Nikole i koja otvara ratnu tetralogiju na planu narativne prošlosti, a zatim u pobuni protiv austrougarskog okupatora koja je zatvara – što skupa učestvuje u modelovanju

tragičnog tipa junaka koji združuje elemente niskomimetskog i visokomimetskog modusa. Takođe, to ga čini i tragičnim junakom koji združuje elegično i ironijsko.

Ženski likovi u romanu *Tihi Don*, vezani za ideju tragične slike svijeta, većinom se kreću u okviru dozvoljenog semantičkog polja, ne krše pravila ponašanja (ili barem ne javno), ostaju pasivni i prihvataju marginalne pozicije u društvu, koje se svode na brigu o kući ili na zadovoljenje tjelesnih strasti, što ih svrstava u arhetipske likove žena-majki ili žena-bludnica (tzv. *soldatuša*). U kontekstu ovakvog patrijarhalnog kulturnog koda tri glavna ženska lika u romanu *Tihi Don* (Natalija, Darja i Aksinja) kreću se: a) u semantički dozvoljenom polju, koje je označeno pojmovima majčinstva i smjernosti, b) u semantički dozvoljenom polju, koje je označeno osobinama raskalašnosti i površnosti i c) u semantički nedozvoljenom polju, koje je označeno incidentnošću, buntovnošću i kršenjem zabrana. Dakle, arhetipske funkcije žene-majke i žene-bludnice uklapaju se u čest koncept realističkih romana, u kojem žene imaju stereotipne uloge, ali se incidentni ženski lik Aksinje Astahove, koji se usuđuje da pređe prepreku i zakorači u semantički nedozvoljeno polje, izdvaja kao povlašćena junakinja, kojoj je pisac dodijelio ulogu dekonstrukcije ustaljenih društvenih normi. Bez obzira na različite semantičke veze, koje se uspostavljaju unutar porodičnih i socijalnih kodova u kojima se Natalija, Darja i Aksinja strukturiraju, tragičnost sudbine je ono što im je zajedničko, pa su, pod teretom stradanja, sve tri na kraju svojih životnih puteva znatno izmijenjene i u poziciji koja potvrđuje tragičnu sliku svijeta, o kojoj Šolohov pripovijeda imajući u vidu univerzalnost, jer pisac „pripovedajući o tragičnoj sudbini junakinje, pripoveda o tragičnosti sveta u celini“ (Lotman 1976: 286).

Konstituisanje Lalićevih ženskih likova takođe je uslovljeno društveno-istorijskim okolnostima koje ih vezuju za ideju tragične slike svijeta u ratu, ali ujedno i za strogi model patrijarhalne kulture gdje su im dodijeljene prilično ograničene funkcije žena, majki ili sestara. Lalićeva realistička slika žene u patrijarhalnom sistemu odraz je društvenog konteksta i tragične koncepcije ratnog diskursa u kojem ima pasivnu poziciju i predstavlja sjenku muških likova. Budući da je u tetralogiji data epski široko prikazana umjetnička istorija moderne Crne Gore i hronika koja prati razvoj crnogorskog plemenskog društva i države pisac je, u cilju kritičko-polemičkog odnosa prema stvarnosti, narativnu strukturu organizovao kao prikaz lica i naličja vrednosnog sistema u čijoj izgradnji učestvuje neprestano smjenjivane višedecenijskih ratova i

kratkim mirnodopskih perioda. Kao posljedica takvog književnog postupka tetralogija problematizuje događaje u kojima lik-pripovjedač u ponašanju kolektivnog ženskog lika tumači: a) kako mitski obrasci ponašanja opstaju uprkos vremenu koje protiče i b) kako se dešavaju promjene u sudaru starog i novog društvenog poretka. Epski oblikovani likovi Crnogorki, bilo kao potvrda mitskih obrazaca, bilo kao oličenje novih samo posredno sudjeluju u revolucionarnim i ratnim zbivanjima, preko svojih muževa, očeva i braće, pri čemu ni jedna od njih nema razvijeniji psihološki profil.

Od ovog načina konstituisanja ženskih likova autor djelimično odstupa jedino u slučaju lirskih likova Laste, Nine i Elpide, koje upotpunjuju motiv ljubavi u Lalićevom djelu. Međutim, ni one ne posjeduju individualnost, već učestvuju u radnjama vezanim za funkcije glavnog lika i pripovjedača koji kao tip tragički izdvojenog junaka, suprotno nepisanim zakonima patrijarhata, do kraja ne uspijeva da se ostvari kao muž i otac. Takva organizacija narativne stvarnosti i način konstituisanja likova uslovljeni su i pripovjedačkom situacijom u prvom licu zbog koje su svi drugi likovi, događaji i pojave prelomljeni kroz doživljajno-opažajne mehanizme lika-pripovjedača Peja Grujovića. Takođe, analiza značenja i mjesta ovih triju ženskih likova iz ugla njihovog učestvovanja u pojedinim radnjama otkriva junakov unutrašnji konflikt: između vezanosti za prošlost (koju simbolizuje Lasta), potrebe za sigurnošću i domom (koju simbolizuje Nina) i želje za slobodom (koju simbolizuje Elpida).

„Modelujući bezgraničan objekat (stvarnost) sredstvima konačnog teksta, umetničko delo svojim prostorom ne zamenjuje deo (tačnije, ne samo deo) prikazanog života, nego sav taj život u njegovoj sveukupnosti“ (Lotman 1976: 280), pa je u odnosu na takav kontekst jasno uočljiva kulturološka razlika između Lalićevog uvođenja u minus postupak *neobične ljubavi sa ženom* i Šolohovljeve teme ljubavi koja je u skladu sa „univerzumom koji je u umetnosti odražen“ (ibid.) mnogo razvijenija, ne samo kao slika vječne ljubavi između muža i žene koju patrijarhalni kulturni kod dozvoljava, već i kao zabranjena ljubav udate žene ili kao slobodna ljubav zasnovana na strastima i potpunom uživanju soldatuša. I u ovoj problematici, Šolohov je tolerantniji prema temi ljubavi u vrijeme ratova i revolucija, kao i prema kršenju zabrana od strane ženskih junakinja koje je psihološki složenije konstituisao, nego Lalić svoje.

I da zaključimo, komparativna analiza ratne tematike u djelu Mihaila Šolohova i Mihaila Lalića ukazuje na srodnu ideju o smislu revolucije i rata u čijem prikazu se kroz naturalističke slike stradanja ogoljuje surov mehanizam nasilja koji dovodi do dehumanizacije i do poništenja revolucionarne energije *koja počinje da obavlja uslove koje je željela da uništi*, pri čemu je i kod jednog i kod drugog pisca rat samo okvir, kao što je i istorijska pozadina okvir, dok je suština narativne stvarnosti tragična sudbina čovjeka u ratnoj stihiji koja nameće obavezu da se gine u ime viših ciljeva i da se zauzme strana. Oba pisca na primjeru sudbina povlašćenih junaka, Grigorija P. Melehova i Peja V. Grujovića, u hronotopu epsko-ratničkog modela svijeta i na primjeru njihovih sumnji u takav model sagledavaju doba ratova i revolucija, kao i mirnodopski period, a sve u svrhu stvaralačkih namjera da život predstave u cjelini, tj. da estetski vrednuju i prevrednuju stvarnost i ostvare cilj sadržan u poetskoj ideji da je *opis rata* zapravo njihova simbolička *odbrana mira*.

LITERATURA

Primarna literatura:

Šolohov, A. Mihail, *Tihi Don* (I - IV), Nova knjiga, Beograd-Podgorica, 2017.

Шолохов, Михаил Александрович, *Тихий Дон*, Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1962.

Lalić, Mihailo, *Ratna sreća*, Obodsko slovo, Podgorica, 2014.

Lalić, Mihailo, *Zatočnici*, Obodsko slovo, Podgorica, 2014.

Lalić, Mihailo, *Dokle gora zazeleni*, Obodsko slovo, Podgorica, 2014.

Lalić, Mihailo, *Gledajući dolje na drumove*, Obodsko slovo, Podgorica, 2014.

Sekundarna literatura:

Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Kultura, Beograd, 1955.

Arendt, Hannah, *Eichmann u Jeruzalemu: Izvještaj o banalnosti zla*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2020.

Arendt, Hannah, *Life of Mind: Thinking*, A Harvest Book, Harcourt, Inc. New York, 1977.

Ahmetagić, Jasmina, *Priče o Narcisu zlostavljaču: zlostavljanje i književnost*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.

Auerbah, Erih, *Mimesis*, Nolit, Beograd, 1978.

Auerbah, Erih, *Filologija svetske književnosti*, Sremski Karlovci, Novi Sad, 2009.

Babović, Milosav, *Pesnik Tihog Dona*, U: Mihail Šolohov, *Sabrana dela*, knj. 1, Beograd, 1968.

Babović, Milosav, *Tihi Don roman-tragedija*. U: *Pesnici i revolucija*, Beograd (237-258), 1968.

Bal, Mike, *Naratologija*, Narodna knjiga, Alfa, 2000.

Bataj, Žorž, *Književnost i zlo*, BIGZ, Beograd, 1977.

Bahtin, Mihail, *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989.

Bahtin, Mihail, *Problemi poetike Dostojevskog*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2016.

Bahtin, Mihail, *The Dialogic Imagination: Four essays by M. M. Bakhtin*, ed. by Michael Holquist, trans. by Cryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1996.

- Bart, Rolan, *Uvod u strukturalnu analizu priče*, Novi Sad: Letopis Matice srpske 407(1), str. 56-84., 1970.
- Bart, Rolan, *Književnost. Semiologija*, Nolit, Beograd, 1979.
- Bečanović, Tatjana, *Poetika Lalićeve trilogije*, CANU, Podgorica, 2006.
- Beker, Miroslav, *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986.
- Beker, Miroslav, *Uvod u komparativnu književnost*, Školska knjiga, Zagreb, 1995.
- Bernheimer, Charles, *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimor&London, UP, 1995.
- Bjelica, Jevrem, *Ogledi o ruskoj književnosti XX vijeka II*, ZUNS, Podgorica, 2017.
- Bodrijar, Žan, *Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991.
- Borjev, Jurij, *Estetika*, Prometej, Novi Sad, 2009.
- Burzynska, Anna, Markowski, Pawel, Michal, *Književne teorije XX veka*, Službeni glasnik, Beograd, 2009.
- Cerović, Rajko, *Nacionalna sinteza ili ukupnost svijeta*, U: *Život i djelo Mihaila Lalića*, FCKJ, Podgorica-Cetinje, str. 129-139., 2015.
- Cerović, Rajko, *Svjetlosti i sjenke jedne tradicije*, Univerzitetska riječ, Nikšić, 1986.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Rijeka, 1983.
- Цыценко, Ирина Ивановна, *Концепция семьи в романе-эпопее М.А. Шолохова Тихий Дон*, Москва, 2004. (dostupno na: <https://cheloveknauka.com/kontsepsiya-semi-v-romane-epopee-m-a-sholohova-tihiy-don>, datum preuzimanja: 6. januar 2025).
- Clements, R. J., *Comparative Literature as Academic Discipline*, New York, 1978.
- Culler, Jonatan, *Comparative Literature, at Last*, Bernheimer 1995: 117-121.
- Damrosch, David, *Comparative Literature/World Literature, Comparative Literature Studies*, Vol. 48, No 4, 2011.
- Draugsvold, Ottar G., ed. *Nobel Writers on Writing*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2000.
- Dyrdin, A. A. *The Parable Genre in the Ideological and Artistic World of Mikhail Sholokhov. Creative Heritage of M. A. Sholokhov at the Beginning of the 21st Century*. Ex. ed. Yury A. Dvoryashin. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 98–112. (<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0650-5-98-112>).

Đuričković-Kalezić, Sofija, *Romani Mihaila Lalića*, U: *Život i djelo Mihaila Lalića*, FCKJ, Podgorica-Cetinje, 2015., str. 99-129.

Đurišin, Dioniz, *Teorija literarne komparatistike*, Slovensky Spasovatel, Bratislava, 1985.

Džadžić, Petar, *Homo balcanicus, Homo heroicus II*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1995.

Экслер, И., *Как создавался Тихий Дон*, „Известия“, 12. 6. 1940, бр. 134.

Eko, Umberto: *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973.

Eko, Umberto, *O književnosti*, Vulkan, Beograd 2017.

Ermolaev, Herman, *Mikhail Sholokhov and His Art*, Princeton University Press, 1982.

Ершова, Наталья, *Трагический герой в творчестве М. А. Шолохова и В. М. Шукшина: По романам "Тихий Дон" и "Я пришел дать вам волю"*, 2002. (dostupno na: <https://www.dissercat.com/content/tragicheskii-geroi-v-tvorchestve-m-sholokhova-i-v-m-shukshina-po-romanam-tikhii-don-i-ya-pri>, datum preuzimanja: 6. decembar 2024).

Firestone, Shulamith, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, United States: William Morrow and Company, 1970.

Flaker, Aleksandar, *Književne poredbe*, Naprijed, Zagreb, 1968.

Flaker, Aleksandar, *Stilske formacije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1976.

Forster, E. M., *Vidovi romana*, Izraz, Sarajevo, 1965.

Fraj, Nortrop, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb, 1979.

Franc, Marija Lujza, *Senka i zlo u bajkama*, Fedon, Beograd, 2009.

From, Erih, *Anatomija ljudske destruktivnosti*, Nova knjiga, Beograd-Podgorica, 2016.

Герасимова, Екатерина, *Мотив родства в романе М.А. Шолохова Тихий Дон*, Белгород, 2018.

Giljen, Klaudio, *Književnost kao sistem*, Nolit, Beograd, 1993.

Greimas, A. J., *Sémantique Structurale*, Paris: Larousse, 1966.

Green, Germaine, *Tehe Female Eunuch*, United Kingdom: Mac Gibbon&Kee, 1970.

Gvozden, Vladimir, *Komparativna književnost bez granica, Umjetnost riječi*, LVIII (2014), Zagreb.

Guyard, M. F., *La Litterature comparee*, Pariz, 1951.

- Hajdeger, Martin, *Spisi o umetnosti*, CID, Podgorica, 2014.
- Hauzer, Arnold, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad, 2015.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih, *Estetika I-III*, Beograd, 1959-1970.
- Hristić, Jovan, *Problem tragedije, Tragedija tragedije*, 1972.
- Хватов, А., *Образ Григория Мелехова и концепция романа Тихий Дон*, У: *Русская литература*, Ленинград, 1965.
- Ivanović, Radomir, *Daroviti stvaralac i mislilac*, u *Mihailo Lalić sto godina od rođenja (1914 – 2014)*. Zbornik radova sa naučnog skupa, CANU, Podgorica, 2015.
- Ivanović, Radomir, *Enigme i paradigme u djelu Mihaila Lalića*, Medeon, Podgorica, 2016.
- Ivanović, Radomir, *Razvijeni narativni oblici u pripovedačkoj prozi Mihaila A. Šolohova*. U: *Književni pregled*, god. 2, br. 5, str. 8-31., 2011.
- Ivanović, Radomir, *Romani Mihaila Lalića*, Narodna knjiga, Beograd, 1974.
- Ivanović, Radomir, *Snovi i sudbine u narativnoj prozi Mihaila Šolohova*, CANU, Podgorica, 2012.
- Якименко, Лав, *Творчество М. А. Шолохова*, Москва, 1970.
- Jakobson, Roman, *Ogledi iz poetike*, Prosveta, Beograd, 1978.
- Jaspers, Karl, *Tragično znanje*, U: *Teorija tragedije*. Priredio: Zoran Stojanović, Nolit, Beograd, str. 232–249., 1984.
- Jaus, Hans, Robert, *Estetika recepcije*, Nolit, Beograd, 1978.
- Jeremić, Ljubiša, *Književni lik u nauci o književnosti* u „Književnost i jezik“, LI/1-2, Beograd, str. 154., 2004.
- Jeremić, Ljubiša, *Tragički vidovi starijeg srpskog romana*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987.
- Jestrović, Zora, *Književna sudnica Mihaila Lalića*, CANU, Podgorica, 2019.
- Jokić, Branko, *Lalićeva faktografija*, U: *Život i djelo Mihaila Lalića*, Cetinje, 2015., str. 87-99.
- Jovović, Nataša, *Lalićeva rečenica: semantika, sintaksa, stilistika*, Narodna biblioteka „Njegoš“ Nikšić, 2023.
- Jovović, Tatjana, *Ideja svejedinstva u Sonječki Ljudmile Ulicke*, U: *Književna smotra*, br. 178 (4), 2015, str. 145-151.
- Jung, Karl Gustav, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Atos, Beograd, 2003.

Kaličanin, Milena, Petković-Gordić, Vladislava, *Od utopije do ženskog kontinenta: matrifokalne vrijednosti i vizije ženske slobode u suvremenom srpskom romanu*, U: Književna smotra, Vol. 53, 199(1), 2021, str. 71-78.

Kalvino, Italo, *Američka predavanja*, Prosveta, Beograd, 1989.

Kaneti, Elias, *Masa i moć*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2010.

Kjerkegor, Seren, *Odras antičke tragedije u modernoj tragici*, U: *Teorija tragedije*. Priredio: Zoran Stojanović. Nolit, Beograd, str. 93–114., 1984.

Kjetsaa, G., Gustavsson, S., Beckman, B., Gil, S., *The Authorship of the Quiet Don*, Slavica Norvegica, vol. 1, Oslo and Atlantic Highlands, N.J.: Solum Forlag A.S./Humanities Press, 1984. 153 pp. Figures. Tables. N. kr. 130.

Koen, Sajmon Baron, *Psihologija zla*, Clio, Beograd, 2012.

Komatina-Vojičić, Olga, *Oblikovanje ženskih likova u crnogorskom romanu (M. Lalić, M. Bulatović, Č. Sijarić)*, U: Riječ, Nova serija, br. 11, Nikšić, 2014, str. 143-155.

Konstantinović, Zoran, *Estetika recepcije Hansa Roberta Jausa*, U: *Estetika recepcije*, Nolit, Beograd, 1978.

Konstantinović, Zoran, *Teorijsko-istorijski pregled komparatističke terminologije kod Srba*, Beograd, 2006.

Konstantinović, Zoran, *Uvod u uporedno proučavanje književnosti*, Književna misao, Beograd, 1984.

Котовчихина, Дмитриевна Наталия, *Эпическая проза М.А. Шолохова в русском литературном процессе XX века*, Москва, 2004.

Kornienko, Natalia, *Sholokhov and His Contemporaries: Methodological and Source Issues*. U: *Creative Heritage of M. A. Sholokhov at the Beginning of the 21st Century*. Ex. ed. Yury A. Dvoryashin. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 17–32.

Kornienko, Natalia, *Mikhail Sholokhov in the Diaries of Vsevolod Vishnevsky*. U: *Creative Heritage of M. A. Sholokhov at the Beginning of the 21st Century*. Ex. ed. Yury A. Dvoryashin. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 299–325.

Kornienko, Natalia, *Folklore and Sholokhov (For the Publication of the article by I. Kravchenko)*. U: *Creative Heritage of M. A. Sholokhov at the Beginning of the 21st Century*. Ex. ed. Yury A. Dvoryashin. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 371–451.

Kos, Janko, *Teorija in praksa slovenske primerjalne književnosti*, U: *Revija primerjalne književnosti*, 1978., str. 30-44.

- Kosanović, Bogdan, *Tragično u delu Šolohova*, Književna zajednica Novog Sada: Institut za strane jezike i književnosti, Novi Sad, 1988.
- Kosanović, Bogdan, *Rasprave iz ruske književnosti*, Prometej, Novi Sad, 1994.
- Kosanović, Bogdan, *Istraživanja ruske avangarde*, Krovovi, Sremski Karlovci, 1995.
- Kosanović, Bogdan, *Ruske teme*, Filozofski fakultet, Odsek za slavistiku, Novi Sad, 2009.
- Kovač, Zvonko, *Međuknjiževne rasprave, Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
- Kozhinov, V.V., *And Quiet Flows the Don by M.A. Sholokhov. Creative Heritage of M.A. Sholokhov at the Beginning of the 21st Century*. Ex. ed. Yury A. Dvoryashin. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 469–488.
- Kravar, Zoran, *Komparativističke kategorije i hrvatsko-srpski književni odnosi*, U: Zbornik radova, 1987.
- Kravchenko A. I: *Kulturologija*, 2007.
- Kusturica, Nazif, *Doticaji i suočenja II*, Filozofski fakultet, Sarajevo, 2002.
- Кузнецов, Феликс, *Новое о Михаиле Шолохове (Исследования и материалы)*, Москва, 2003.
- Kvas, Kornelije, *Kriza proučavanja književnosti*, U: *Folia Linguistica et Litteraria*, No. 14, pp. 47-56, 2016.
- Kvas, Kornelije, *Granice realizma*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2016.
- Lalić, Mihailo, *Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*, CANU, Podgorica, 2023.
- Lalić, Radovan, *Mihail Šolohov, Predgovor. Mihail Šolohov: Tihi Don*, Beograd, 1964.
- Lampiće, Mario, *Mali rečnik tradicionalnih simbola*, Libretto, Beograd, 1999.
- Lešić, Andrea, *Bahtin. Bart. Strukturalizam*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
- Lešić, Zdenko, *Teorija književnosti*, Službeni glasnik, Beograd, 2010.
- Lotman, Jurij, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976.
- Lotman, Jurij, *Semiosfera, Svetovi*, Novi Sad, 2004.
- Lugarić Vukas, Danijela, *Sovjetska prošlost kao projekcijski kapital: maskulini klinički (soc)realizam Zahara Prilepina*, U: *Književna smotra*, Vol. 54, No 204(2), str. 15-25., 2022.
- Lukač, Đerđ, *Roman i povijesna zbilja*, Globus, Zagreb, 1986.

Lukač, Đerđ, *Teorija romana, Jedan filozofskoistorijski pokušaj o formama velike epske literature*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1968.

Matić, Dušan, *O savremenom francuskom romanu*, U: *Naša stvarnost*, jul 1937, br. 7-8.

Markasović, Valentina, *Priroda i čudovišna žena: ekofeminističko čitanje romana The Darkest Part of the Forest*. U: *Književna smotra*, 208(2), str. 93-101., 2023.

Marčetić, Adrijana, *Figure pripovedanja*, Narodna knjiga, 2003.

Marčetić, Adrijana, *O novoj komparatistici*, Službeni glasnik, Beograd, 2015.

Marčetić, Adrijana, *Auerbahov istorijski perspektivizam*, U: Eckermann (dostupno na: <https://eckermann.org.rs/auerbahov-istorijski-perspektivizam/>, datum preuzimanja: 27. februar 2024).

Markjevič, Henrik, *Nauka o književnosti*, Nolit, Beograd, 1974.

Milanović, Željko, *Književnost i identitet: između potčinjenosti i slobode*, JP Službeni glasnik, Beograd, 2019.

Millett, Kate, *Sexual Politics*, The Australian Institute of Policy and Science (AIPS), 1970.

Муравьев, Наталия Михайловна, *Проза М.А. Шолохова: онтология, эпическая стратегия характеров, поэтика*, Тамбов, 2007. (dostupno na: <https://www.disscat.com/content/proza-ma-sholokhova-ontologiya-epicheskaya-strategiya-kharakterov-poetika>, datum preuzimanja: 16. septembar 2024.)

Няновский, М. А., *Шолохов в школе – Книга для учителя*, Москва: Дрофа, 2002.

Nedeljković, Dragan, *Tihi Don Mihaila Šolohova: Dva vida realizma u Tihom Donu Mihaila Šolohova*, Ruma: Srpska knjiga, 1967.

Omeragić, Merima, *Elektrin kompleks ili junakinja Ana u raljama socijaliziranja ljubavi*. U: *Književna smotra*, 210(4), str. 83-95., 2023.

Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.

Палиевский, П. В., *Литература и теория*, Сов. Россия, 1979.

Петелин, Виктор, *Михаил Шолохов - Энциклопедия*, Алгоритм, Москва, 2011.

Петелин, Виктор, *Михаил Шолохов. Страницы жизни и творчества*, Москва: Советский писатель, 1986.

Pek, Skot, *Ljudi laži*, Svetovi, Novi Sad, 1995.

Petković, Novica, *Problemi kompozicije u semiotičkome osvetljenju Borisa Uspenskog*, U: *Poetika kompozicije, Semiotika ikone*, Nolit, Beograd, 1979.

Petković, Novica, *Umetnički tekst kao funkcionalna i dinamična veličina*, U: *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976.

Peleš, Gajo, *Odrednice za književnohistorijsko proučavanje jugoslovenskih književnosti*, U: *Zbornik radova*, 1983.

Petrović, Sreten, *Estetika*, Filološki fakultet, Narodna knjiga, Beograd, 2006.

Pešikan Ljuštanović, Ljiljana, *Pejo i Obro Grujović – dva viđenja tradicije*, u: *Mihailo Lalić sto godina od rođenja (1914-2014). Zbornik radova sa naučnog skupa*, CANU, Podgorica, str. 53-69., 2015.

Pižurica, Krsto, *Književne teme*, Kulturno-prosvjetna zajednica, Podgorica, 1998.

Pižurica, Krsto, *Poetika romana Mihaila Lalića*, FCKJ, Cetinje, 2014.

Pižurica, Krsto, *Problemi morala u prozi Mihaila Lalića*, Unireks, Podgorica, 2007.

Pižurica, Krsto, *Studije i paralele*, Univerzitetska riječ, Nikšić, 1987.

Pižurica, Krsto, *Veličina odabranih*, Unireks, Podgorica, 2005.

Pogačnik, Jože, *Mogućnosti i granice komparativne jugoslavistike, Književni susreti s drugima*, Izdavački centar, Rijeka, 1986.

Поль, Дмитрий Владимирович, *Универсальные образы и мотивы в реалистической эпике М.А. Шолохова*, Москва, 2008.

Popović, Branko, *Mašta i mudrost*, Fond za razvoj Kuća „Marko Miljanov”, Podgorica, 2016.

Popović, Dušanka, Bogojević, Dragan, *Tri koncepta ženskog bivanja u pripovijetkama Nikole Lopičića*. U: *Književna smotra*, 204(2), str. 27-39., 2021.

Price, Robert, *Mikhail Sholokhov in Yugoslavia: Reception and Literary Impact*, New York, 1973.

Price, R. F. (1985). *Geir Kjetsaa et al. The Authorship of 'The Quiet Don'*. (Slavic Norvegica). Oslo: Solum Forlag. A. S. and Atlantic Highlands, NJ.: Humanities Press, 1984. 155 pp. N. Kr. *Canadian-American Slavic Studies*, 19(2), 212-213.

Прийма, Константин, *С веком наравне*, Ростов на Дону, 1981.

Привилова, Мария, *Стилистические функции пейзажей в произведениях Шолохова*, У: *Шолохов в современном мире*, Ленинград, 1977.

Prop, Vladimir, *Morfologija bajke*, Prosveta, Beograd, 1982.

Pul, Ejdrijan, *Tragedija, sasvim kratak uvod*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.

Radulović, Dragan, *Lalićev antropološki pesimizam*, U: *Život i djelo Mihaila Lalića*, Podgorica-Cetinje: FCKJ, str. 37-57., 2015.

Sablić-Tomić, Helena, *Ženski likovi s prijelaza stoljeća u Dani Hrvatskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 27, No. 1, str. 112-122.

Saussy, Haun, *Comparative Literature in an Age of Globalization*, John Hopkins University Press, 2006.

Sekulović, Goran, *Filozofija zla u književnosti*. U: *Drugi Lalićevi susreti: Zlo kao književna tema*, Podgorica: CANU, str. 95-106., 2010.

Simmons, Ernest, J., *Introduction to Russian Realism: Pushkin, Gogol, Dostoevsky, Tolstoy, Chekhov, Sholokhov*, Indiana University Press, 1965.

Stojnić, Mila, *Mihail Aleksandrovič Šolohov. Ruski pisci XIX i XX vijeka II*, Sarajevo, 1974.

Striković, Jovan, *Antropološka svojstva zla*. U: *Drugi Lalićevi susreti: Zlo kao književna tema*, Podgorica: CANU, str. 9-21., 2010.

Stewart, David Hugh, *Mikhail Sholokhov: A Critical Introduction*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1977.

Svensen, Laš, *Filozofija zla*, Beograd: Geopoetika, 2001.

Solar, Milivoj, *Teorija književnosti, Rječnik književnog nazivlja*, FCKJ, Cetinje, 2018.

Solar, Milivoj, *Povijest svjetske književnosti*, FCKJ, Cetine, 2012.

Spivak, Chakravorty Gayatri, *Death of a Discipline*, Columbia University Press, 2003.

Stojanović Pantović, Bojana, Kosanović, Bogdan, Gvozden, Vladimir, Nikolić Bečanović, Zorica, Nešić, Dojčinović, Biljana, Košničar, Sofija, Radović, Miodrag, Harpanj, Mihal, Raičević, Gorana, Popov, Jovan, Strajnić, Nikola, Farago, Kornelia, Jokić, Jasmina, Matić, Ljiljana, Veselinović, Sonja, *Pregledni rečnik komparatističke terminologije u književnosti i kulturi*, Akademski knjiga, Novi Sad, 2011.

Sholokhov, Mikhail, *Banquet speech*, Mikhail Sholokhov's speech at the Nobel Banquet at the City Hall in Stockholm, Decembar 10, 1965. Tekst dostupan na adresi: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1965/sholokhov/speech/> (Datum preuzimanja: 24. februar 2024).

Сухих, С. И., *Тихий Дон М. Шолохова, Лекции по спецкурсу*, Нижний Новгород, 2006.

Štancel, Franc, *Tipične forme romana*, Književna zajednica, Novi Sad, 1987.

Tartalja, Ivo, *Počeci istorije opšte književnosti kod Srba*, Naučno delo, Beograd, 1964.

Тибушкина, Н. В., *Особенности национального характера в романах М. А. Шолохова*, Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2024. №2 (106). С. 14–16.

Todorov, Cvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd, 1987.

Tomić, Lidija, *Istorija i fikcija u romanu Ratna sreća Mihaila Lalića*, U: *Mihailo Lalić sto godina od rođenja (1914 – 2014)*. Zbornik radova sa naučnog skupa, CANU, Podgorica, str. 41–53., 2015.

Tomić, Viktorija, *O komparativnoj književnosti danas*, Croatica et Slavica Iadertina, Zadar, 2009.

Tomić, Svetlana, *Realizam i stvarnost. Nova tumačenja proze srpskog realizma iz rodne perspektive*, Alfa univerzitet, Fakultet za strane jezike, Beograd, 2014.

Tomović-Šundić, Sonja, *Lelejci Mihaila Lalića*, U: *Mihailo Lalić sto godina od rođenja (1914 – 2014)*. Zbornik radova sa naučnog skupa, CANU, Podgorica, str. 255-261., 2015.

Trifković, Risto, *Ritam ruske književnosti*, U: *Izraz*, I, br. 11, 1957, str. 487.

Трофимова, Викторовна Полина, *Своеобразие художественной детали в романе М.А. Шолохова "Тихий Дон"*, Москва, 2009. (dostupno na:

<https://cheloveknauka.com/svoeobrazie-hudozhestvennoy-detali-v-romane-m-a-sholohova-tihiy-don>).

Творческое наследие М. А. Шолохова в начале XXI века, Коллективный труд, ответственный редактор Ю. А. Дворяшин, ИМЛИ РАН, 2022.

Uspenski, Boris: *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Nolit, Beograd, 1979.

Van Tieghem, P., *La litterature comparee*, Pariz, 1931.

Van Tieghem, P., *Uporedna književnost*, (preveli M. B. i I. N. Milošević), Beograd, 1955.

Veber, Maks, *Politika kao poziv*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2013.

Velek, Rene, *Kritički pojmovi*, Vuk Karadžić, Beograd, 1966.

Velek, Rene, *Concepts of Criticism*, Yale UP, 1963.

Velek, Rene, *Discriminations*, Yale UP, 1970.

Velek, R., Voren, O., *Teorija književnosti*, Nolit, Beograd, 1985.

Vernen, Žan-Pjer, Vidal-Nake, Pjer, *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj II*, Izdavačka knjižarnica Stojana Novakovića, Novi Sad, 1995.

Veselovski, Aleksandar, *Istorijska poetika*, prev. Radmila Mečanin, Beograd, 2005.

Volas, Martin, *Novije teorije pripovedanja*, Službeni glasnik, Beograd, 2016.

Vuletić, Vitomir, *Mihail Šolohov u srpskoj i hrvatskoj kritici*, Univerzitet u Novom Sadu, Novi Sad, 1981.

Заградка, Мирослав, *Мотив войны в композиции „мирных” глав „Тихого Дона”*, U: *Творчество Михаила Шолохова*, Наука, Ленинградское отделение, Ленинград, 1975.

Zhirmunsky, V., *On the study of comparative literature*, Oxford Slavonic Papers, 1967, vol. 14.

Zvajg, Koni, Volf, Stiv, *Romansa sa Senkom*, Fedon, Beograd, 2016.

Živković, Dragiša, *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2011.

Ženet, Žerar, *Figure V*, Svetovi, Novi Sad, 2002.

Žunić, Dragan, *Vesela estetika*, Altera, Beograd, 2008.

PRILOZI

Prilog 1: Iz rukopisne zaostavštine Mihaila A. Šolohova (odlomci iz prve i druge knjige *Tihog Dona*)¹⁰³

¹⁰³ Fotografije sačuvanih rukopisa Šolohovljevog djela (iz prve i druge knjige *Tihog Dona*) ustupio nam je akad. prof. dr Radomir V. Ivanović koji je na poziv Ruske akademije nauka, sredinom septembra 2011. godine boravio u Institutu za svjetsku književnost „Maksim Gorki“. Tom prilikom mu je omogućeno da se upozna sa rukopisnom zaostavštinom Mihaila Šolohova, da koristi veliki broj izdanja Instituta i da se sretne sa istaknutim ruskim šolohovolozima i komparatistima, a svoja saznanja iz ove oblasti, koja je dijelom uobličio u knjigu posvećenu M. Šolohovu, nesebično je podijelio sa nama prilikom koncipiranja teme doktorske disertacije, na čemu smo mu neizmjereno zahvalni.

Михай Дон
Части первая.
стр. 85

Михай Дон
Части первая.
стр. 85

В том же году...
Михай Дон
Части первая.
стр. 85

Михай Дон
Части первая.
стр. 85

Меню для

Вечер 1874 г.

Меню для

Вечер 1874 г.

Ужин. Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

1911 г. Октябрь. Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

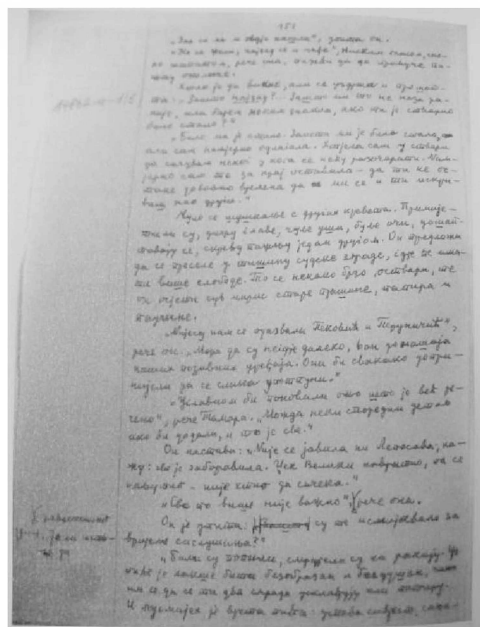
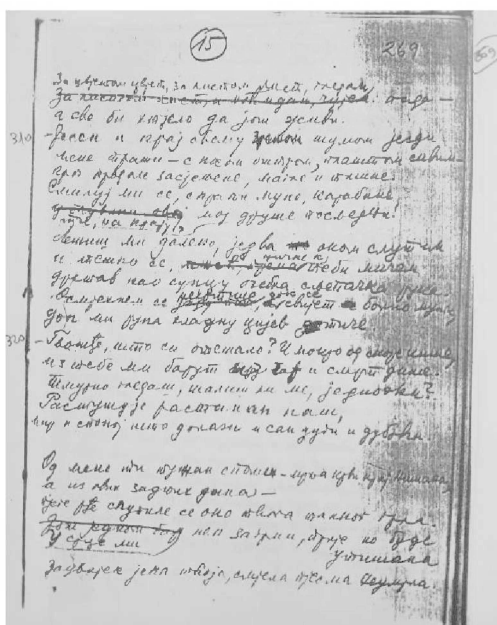
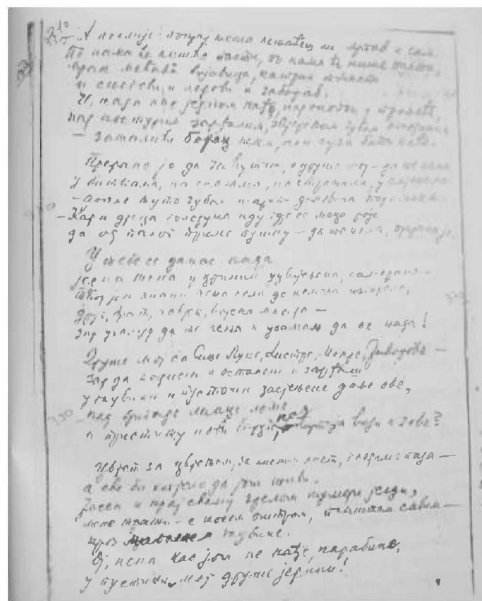
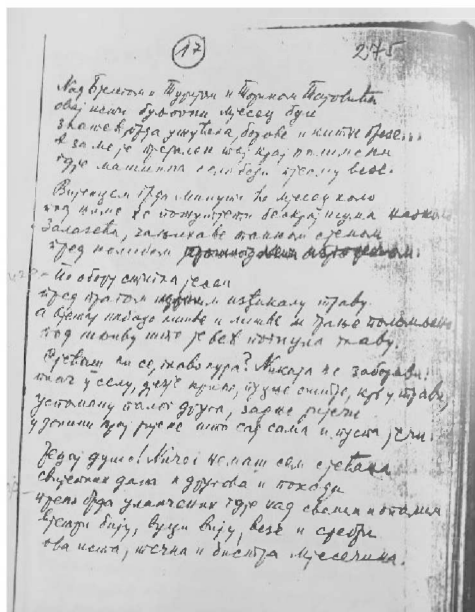
Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

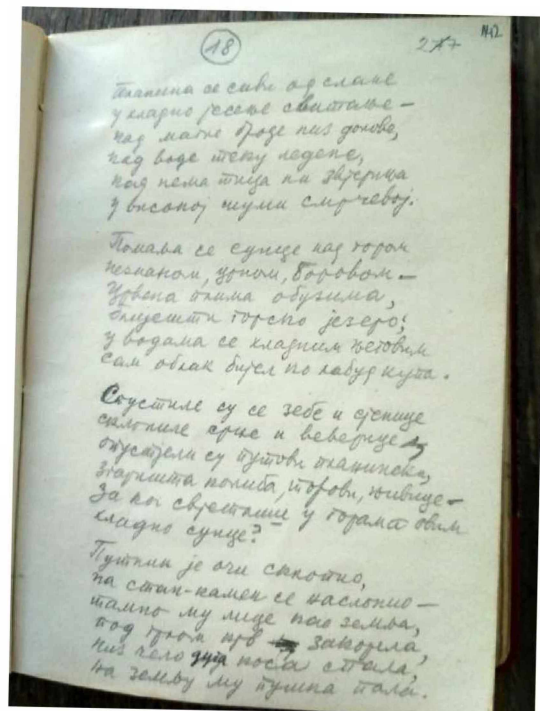
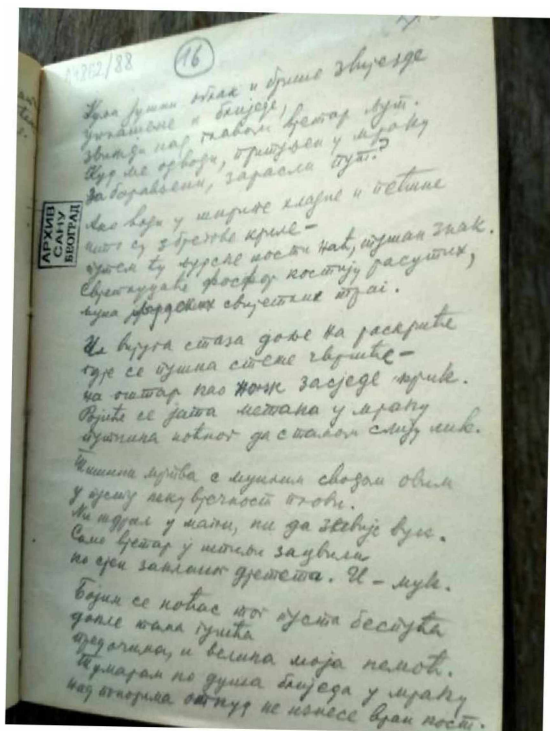
Вечер. 1874 г.

Вечер. 1874 г.

Prilog 2: Iz rukopisne zaostavštine Mihaila Lalića (odlomci iz pripovjedačke književnosti i poezije)¹⁰⁴



¹⁰⁴ Fotografije sačuvanih rukopisa Lalićevog djela nam je ustupio saradnik pok. akademika prof. dr Radomira V. Ivanovića, Bojan R. Popović koji je učestvovao u pripremi za štampu većine knjiga Radomira Ivanovića. Akad. Ivanović je, pored bogatog naučnog doprinosa lalićologiji, zaslužan i za otkrivanje i proučavanje nepoznatih rukopisa ovog pisca, u koje je bio upućen kao član Komisije zadužene za brigu o Lalićevoj rukopisnoj zaostavštini koja se čuva u SANU.



Истод бјешала

Кад је Тојко Крушка привредоу кад бјешала на
Цетињу, крајини је заглављено да се не
примени да изађе. То је своју малу сестру како
кука и мајци је довикнуло истод бјешала:

"Води, мајко, Бету куте - да не опале!"

И бикао је против фашизма, окупатора, из-
дојца, и често је да појом црне столицу истод
себе, да не лека на целата.

Мокда и сар трави на Цетињу жена која
је, пролазећи поред бјешала, пољубила за поју оје -
цети да га зачува на копачу. Посије је шта
жена ослободила Тојкову мајку, кад је сусрела:
"Вођор дан" - не зна шта је стине китела, али јој
ова није одговарала.

С Тојком је гвџа дала објешет и заробљени
Либанак, поредан Муса буга Хоџи или Хоџа. Сам-
подем је и он на цетињском јероџу. Једну никод
нико од негових на јроб није дошао: или нема ни-
кој од рода, или не знају где је нештао, или су
се нека одрекли као невреника...

BIOGRAFIJA AUTORKE

Bojana Obradović

Rođena je u Bijelom Polju, gdje je završila osnovnu školu i gimnaziju. Diplomirala je na Filozofskom fakultetu Univerziteta Crne Gore na Studijskom programu za srpski jezik i južnoslovenske književnosti (tema: *Invertovana slika svijeta u romanu Heroj na magarcu Miodraga Bulatovića*). Magistrirala je na Filološkom fakultetu Univerziteta Crne Gore, odbranivši magistarsku tezu pod nazivom *Autokritika revolucije u djelu Mihaila Lalića (Poraženi - Tamara - Odlučan čovjek - Opraštanja nije bilo)* na Studijskom programu za crnogorski jezik i južnoslovenske književnosti, gdje se trenutno nalazi na doktorskim studijama tokom kojih se bavi istraživanjem komparativne književnosti na primjeru djela Mihaila Lalića i Mihaila A. Šolohova. Učesnica je međunarodnih naučnih konferencija i autorka petnaestak naučnih i stručnih radova iz oblasti književnih i kulturalnih studija. Učesnica je nekoliko kulturno-obrazovnih projekata i autorka naučne publikacije *Autokritika revolucije u djelu Mihaila Lalića* koja je u izdanju Unireksa izašla 2021. godine. Učestvovala je u pripremanju novog izdanja Lalićeve ratne tetralogije koja je pod nazivom *Crnogorska rapsodija (Ratna sreća, Zatočnici, Dokle gora zazeleni, Gledajući dolje na drumove)* izašla 2023. godine u izdanju CID-a i ZUNS-a. U saradnji sa akad. prof. dr Radomirom V. Ivanovićem, priredila je knjigu „Mihailo Lalić *Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*” koja je u izdanju Crnogorske akademije nauka i umjetnosti izašla 2023. godine. Radno iskustvo sticala je u vaspitno-obrazovnim ustanovama, zatim na mjestu direktorice JU Narodna biblioteka „Njegoš” Nikšić gdje je osmislila i pokrenula mnoge kulturno-obrazovne projekte tokom kojih je uspostavljena saradnja sa institucijama kulture, obrazovanja i nauke i tokom kojih su okupljeni gosti iz Crne Gore, regiona i Evrope. Učestvovala je i u organizovanju pojedinačnih događaja (promocija, predavanja, tribina, autorskih i književnih večeri, obilježavanja jubileja, važnih datuma itd.), na kojima su se prezentovali značajni radovi o aktuelnim fenomenima iz književnosti, nauke, obrazovanja, umjetnosti i na kojima se govorilo o književnim, društvenim, psihološkim, antropološkim, filozofskim i drugim temama. Od 2024. godine je angažovana kao

saradnica u nastavi na Filološkom fakultetu Univerziteta Crne Gore, na Studijskom programu za crnogorski jezik i južnoslovenske književnosti. Živi u Nikšiću.

Izjava o autorstvu

Potpisani-a: Bojana Obradović
Broj indeksa/upisa: 2/21

IZJAVLJUJEM

da je doktorska disertacija pod naslovom
Komparativna analiza glavnih junaka romana *Tihi Don M. Šolohova i Ratna sreća, Zatočnici, Dokle gora zazeleni i Gledajući dolje na drumove* M. Lalića

- rezultat sopstvenog istraživačkog rada,
- da predložena disertacija ni u cjelini ni u djelovima nije bila predložena za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih ustanova visokog obrazovanja, da su rezultati korektno navedeni, i
- da nijesam povrijedio/la autorska i druga prava intelektualne svojine koja pripadaju trećim licima.

U Nišiću, 9. 12. 2025.

B. Obradović
Potpis doktoranda

Prilog 2.

Izjava o istovjetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada

Ime i prezime autora: Bojana Obradović

Broj indeksa/upisa: 2/21

Studijski program: SP za crnogorski jezik i južnoslovenske književnosti

Naslov rada: Komparativna analiza glavnih junaka romana *Tihi Don M. Šolohova i Ratna sreća, Zatočnici, Dokle gora zazeleni i Gledajući dolje na drumove* M. Lalića

Mentor: prof. dr Tatjana Jovović

Izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog rada istovjetna elektronskoj verziji koju sam predao/la za objavljivanje u Digitalni arhiv Univerziteta Crne Gore.

Istovremeno izjavljujem da dozvoljavam objavljivanje mojih ličnih podataka u vezi sa dobijanjem akademskog naziva doktora nauka, odnosno zvanja doktora umjetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mjesto rođenja, naziv disertacije i datum odbrane rada.

U Nišiću, 9. 12. 2025.

B. Obradović
Potpis doktoranda

Prilog 3.

IZJAVA O KORIŠĆENJU

Ovlašćujem Univerzitetsku biblioteku da u Digitalni arhiv Univerziteta Crne Gore pohrani moju doktorsku disertaciju pod naslovom: Kopacabuna
analiza glavnih junaca romana "Tili Ron" dr. Solohova i "Ratne besede" dr. Jovanović,
"Dobro gođa sretelohi", "Gledajući dalje ne dugo" dr. La Lica
_____, koja je moje autorsko djelo.

Disertaciju sa svim priložima predao/la sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno arhiviranje.

Moju doktorsku disertaciju pohranjenu u Digitalni arhiv Univerziteta Crne Gore mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučio/la.

1. Autorstvo
2. Autorstvo – nekomercijalno
3. Autorstvo – nekomercijalno – bez prerade
4. Autorstvo – nekomercijalno – dijeliti pod istim uslovima
5. Autorstvo – bez prerade
6. Autorstvo – dijeliti pod istim uslovima

(Molimo da zaokružite samo jednu od šest ponuđenih licenci, kratak opis licenci dat je na poledini lista).

U 7.7.2025.

S. Obradović

Potpis doktoranda

1. Autorstvo - Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javno saopštavanje djela, i prerade, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence, čak i u komercijalne svrhe. Ovo je najslobodnija od svih licenci.
2. Autorstvo - nekomercijalno. Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javno saopštavanje djela, i prerade, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence. Ova licenca ne dozvoljava komercijalnu upotrebu djela.
3. Autorstvo - nekomercijalno - bez prerade. Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javno saopštavanje djela, bez promjena, preoblikovanja ili upotrebe djela u svom djelu, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence. Ova licenca ne dozvoljava komercijalnu upotrebu djela. U odnosu na sve ostale licence, ovom licencom se ograničava najveći obim prava korišćenja djela.

4. Autorstvo - nekomercijalno - dijeliti pod istim uslovima. Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javno saopštavanje djela, i prerade, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence i ako se prerada distribuira pod istom ili sličnom licencom. Ova licenca ne dozvoljava komercijalnu upotrebu djela i prerade.
5. Autorstvo - bez prerade. Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javno saopštavanje djela, bez promjena, preoblikovanja ili upotrebe djela u svom djelu, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence. Ova licenca dozvoljava komercijalnu upotrebu djela.
6. Autorstvo - dijeliti pod istim uslovima. Dozvoljavate umnožavanje, distribuciju i javno saopštavanje djela, i prerade, ako se navede ime autora na način određen od strane autora ili davaoca licence i ako se prerada distribuira pod istom ili sličnom licencom. Ova licenca dozvoljava komercijalnu upotrebu djela i prerada. Slična je softverskim licencama, odnosno licencama otvorenog koda.