

Стеван Д. Јовићевић^{1*}

Институт за књижевност и уметност, Београд

<https://orcid.org/0000-0003-0784-5885>

ОДШКРИНУТА ВРАТА ПАТЊЕ: О РОМАНУ ЉУДИ БЕЗ ГРОБОВА ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

У раду се анализира роман *Људи без гробова* Енеса Халиловића. Пратећи поетичко меандрирање и сазревање Халиловићевог досадашњег песничког и прозног опуса, полазимо од општих обележја његове књижевности препознатљивих и у овом делу, а онда указујемо на разликотворне елементе који *Људима без гробова* обезбеђују јединствено место. Дајући преглед најважнијих јунака и кључних приповедних ситуација, осветљавамо тематски комплекс романа и његову композициону устројеност, како ону графички видљиву, евидентну у распоређености текста на поглавља, тако и имплицитну, везану за односе међу ликовима и одређена лајтмотивска понављања. Нарочиту пажњу посвећујемо анализи стила и тумачењу симболике наслова и аутопоетичких елемената романа. Напошетку, указујемо на слабије развијена и, последично, мање успешна места у делу.

Кључне речи: Енес Халиловић, самосазнање, Семир, аутопоетички елементи, отац, јаје

*Да ли је синовство које носимо у уиџи оно које нам ои-
крива очинство, или је њре очинство наше уиџи оно које
нам оиџкрива наше синовство? (Мигел де Унамуно)*

Иоле информисан и честит критичар који у савремену прозну сцену урања тежећи да препозна књижевне квалитете сличне онима који су у прошлости столећу редовно оплемењивали нашу литературу не може да пренебрегне роман *Људи без гробова* (2020) Енеса Халиловића, књигу одиста упечатљиву, са изразитом снагом уметничке визије и жигом аутентичног приповедног умећа. Премда је протекло пет година од њеног објављивања, читалац, што данас уопште није чест случај, има потребу да јој се врати. Не желећи да задиремо у принципе додељивања Ниновог признања за најбољи роман, овде ипак бележимо да је збиља штета што оно није припало Халиловићу. Према нашем мишљењу, *Људи без гробова* су далеко успешније дело и од те године награђеног *Конџраендорфина* Светислава Басаре и од сва четири касније овенчана романа. Штавише, отићи ћемо корак даље и рећи како смо, сасвим извесно – да није било понеких недостатака, које ћемо издвојити на самоме крају – могли да имамо право ремек-дело, један од врло ретких текстова који би достојно стајали уз *Ойсаду цркве Свејої сјаса* (1997) и *Сиџичарницу „Код срећне руке“* (2000) Горана Петровића.

Ово хипотетичко поређење је успостављено једино на основу вредности, јер је Халиловић у свом за сада последњем роману знатно мање приврженик магијског

¹ stevan.jovicevic.96@gmail.com

реализма и историографске метафикције. Склоност према поступцима и решењима која одликују постмодернистичку стилско-поетичку матрицу била је уочљивија у његовим ранијим остварењима, како у поезији и краћим приповедним текстовима тако и у делима ширег наративног замаха. Халиловићев романескни првенац *Ей о води* (2012) чак није ни могућно тумачити изван аналитичке оптике саображене постмодернистичким обрасцима. Међутим, вредност романа *Људи без іродова*, Халиловићевог уметнички најуспелијег остварења, у доброј мери дугује управо ауторовом одмаку од тих образаца.

Иако с правом афирмисан и награђиван као један од убедљивијих домаћих песничких гласова средње генерације, Халиловић је – у његовим се романима то најбоље види – сугестивнији и продорнији као прозни писац. Успех његових романа резултат је постепеног и тихог стваралачког сазревања, дискретно али довољно осетно наговештеног већ у другоме од њих: *Ако дуго іледаш у іонор* (2016). То зрење се у првом реду односи на претезање важности приче над причањем.

У *Еју о води*, који доноси повест о праоцу Муризу и његовим потомцима, фамозним Паљевцима, на делу је прожимање фикционалног и стварносног, митског и историјског, уз доста књижевних поступака који своје језгро имају у мистификацији чињеница. Невоља са таквим поступцима, ипак, лежи у томе што су услед прекомерне употребе крајем протеклог и почетком овога века донекле постали предвидиви и самосврховити. Первертујући принципе на којима почива свет епа, натапајући га антрополошким песимизмом, Халиловић постиже fine резултате, успевајући чак у ономе што на први поглед делује неоствариво: да измаштаном свету у исти мах подари епску ширину и локалну препознатљивост. Само, онај познати савет који је Балзак добио од свога оца, а који налаже да писац, када се већ одважио да пише, треба да пуца тако високо да убије и самога Бога, није увек најупутнији. Отуда је радња Халиловићевог првенца, баш како је то Андрић запазио поводом Расткове *Бурлеске іосіодина Перуна доіа ірома*, оптерећена ауторовим „церебралним подвизима из којих се осећа једино дах библиотека и брзо листаних фолијаната” (ANDRIĆ 1977: 295)

С друге стране, већ је романом *Ако дуго іледаш у іонор* навешћен својеверстан поетички заокрет. Извесна постмодернистичка обележја, уочљива нарочито по начину на који је књига композиционо устројена, јесу задржана, али легитимитет роману више не обезбеђује довитљиви самосвесни наратор који коментарише своје казивање². Значењску носивост има, по себи довољно занимљива и уверљива, тема пропадања и страдања породице Нејре Бугарин у тешком, хиперинфлацијом захваћеном времену деведесетих година на овим просторима. Коначно, врхунац одолевања „том зову свега што пркосно безглав дамара”, да се послужимо једним раним Халиловићевим стихом, представља роман *Људи без іродова*. Овај пажљиво писани роман изнова нам показује оно што савремени писци често заборављају: да без праве приче нема ни истински доброга и трајно вреднога дела. Традиција велике литературе учи нас да је та прича по правилу потресна и да у њој све врви од сирове енергије и трагичног брутализма живота. Још је Толстој ненадмашиво (по) казао да је срећа досадна и да само несрећа носи онај, за литерарну транспозицију

2 Користимо реч „казивање” зато што Халиловић особито негује један тип наратије који се приближава усменом приповедању.

толико важан, печат јединствености.

Халиловић приповедно обликује савремени *йорѝреѝ умеѝника у младо-сѝи*, портрет Семира Нумића, младића из околине Новог Пазара у коме тиња потреба да пиш[е] о оцу и о себи, јер нико није имао превише времена да [га] слуша како муц[а].³ На основу метатекстуалних секвенци, којима обилује прво од петнаест поглавља овог прстенасто компонованог романа и у којима Семир, оспољавајући свест о властитоме писању, износи битне поетичке ставове, знамо и то како ће се приповедање одвијати: док у првом дѐлу, служећи се туђим успоменама, наратор покушава да реконструише живот свога оца, кога није упамтио, у другом дѐлу, који се окончава чином писања, Семир – сада већ зрео човек – приповеда о властитим успоменама. Ово остварење, које садржи све доминантне црте образовног романа и којем је био потребан „само судбински час кад ће се одломити прва реченица” (11), не сведочи једино о приповедачевом интелектуалном и емоционалном стасавању у писца. Писање којем се приступа како би се разрешили сржни идентитетски проблеми има и онтолошку тежину. Покушавајући да одгонетне кључна, егзистенцијално узнемирујућа питања, наратор њиме утемељује своје духовно биће и потврђује се као личност.

Семирова потрага за истином, која за циљ има самосазнање – не, дакле, откривање света, него свога места у њему⁴ – стога сасвим оправдано започиње, у књижевности толико значајном темом очинства. Као део шире целине, наратив о Нуману Нумићу, човеку који, како ће се на крају испоставити, није Семиров биолошки отац, припада оном рукавцу из којег целокупна радња дела исходи, а који у своме средишту има чланове злехуде породице Нумић. Поред Нумана, реч је о његовом умно оболелом брату Златану и посве различитим сестрама – Хани и Бадеми – од којих ће се прва у једном тренутку својих ближњих одрећи, док је друга оличење достојанства и пожртвованости, она која ће Семира одгојити и чинити све да спречи потпуно затирање огњишта. Приповедач ће у првом дѐлу романа, највећма посвећеном хајци која се својевремено на Нумана била повела и са којом је то затирање неумитно наступило, казивати ослањајући се на новинске текстове и друге информативне изворе које је о немилем случају свога брата управо Бадема прикупљала. Будући да им је дато много простора а да су притом смештена у време пре Семировог рођења, збивања што прате одметника који се због низа почињених убистава скривао од власти на први поглед нарушавају класичан концепт образовног романа, замишљен као слика пресудних животних искустава и мисаоног сазревања *главноѝ* јунака. Но, све што је Нуман урадио светећи се због тога што је девојка која му се обећала пошла за другога, са посебним нагласком на томе како се држао током четрдесет и седам дана бекства, док га полиција најпосле није пронашла и усмртила, толико је снажно обележило судбину његове породице да, иако ће Семир свега постати свестан годинама касније, оно зацело представља део и његовог „сентименталног васпитања”. Друга половина романа, сходно идеји да се човек, ма куд

3 Enes Halilović, *Ljudi bez grobova*, Beograd: Laguna, 2021, 25. Делове из романа ћемо даље у тексту означавати само бројем странице из наведеног издања.

4 Порив за самосазнањем је инхерентан роману у првом лицу, у којем „један човек покушава да схвати самог себе, да себе дефинише, да повуче граничну линију између себе и своје околине” (ŠTANCL 1987: 69).

кренуо, увек враћа прошлости, проистиче из прве и уједно ка њој гравитира, што корелира са Семировим тражењем оца, односно његовом неутаживом потребом да, макар посредством писања, буде прихваћен и усиновљен. Семирово муцање и зимомора, показале се, могу нестати тек пошто он надрасте своју идентитетску трауму, то јест када сазна ко је његов отац и пронађе брата близанца Демира.

Опсежно казивање о Нуману Нумићу, којим романескно клупко у правом смислу почиње да се одмотава, спроводи се, упркос непоузданости приповедача, или можда баш због тога, минуциозно и уз велики опрез. Полазећи од историјски заснованих догађаја, Халиловић обликује живописну фабулу каква се у савременој литератури заиста ретко проналази. „Сви теже новом, а понекад би требало наставити на нов начин у правцу већ утврђеном”, вели Јанко Јанковић, сасвим особена личност коју ће Семир упознати када се, након Бадемине смрти, ради наставка школовања премести у Деспотовац код мајчине сестре Оливере (128). Поред тога што је први човек који је Семира охрабрио да постане писац и од кога је овај много научио, Јанко је такође гласноговорник појединих пишчевих аутопоетичких ставова. Стога се наведени исказ може односити и на фабулу о разарању породице Нумић и на приповедање у целини. Не поводећи се за помодном природом неких теоријских струјања и поетичких обележја, Халиловић испреда потресну причу о суровости живота као таквог. На трагу наших најуспелијих књижевних остварења, за чији успех нису заслужни дух епохе нити какав уметнички покрет, него пре свега умеће ствараоца, аутор потврђује да су окосница сваке добре литературе основне, одувек исте, али никад до краја докучиве људске емоције, које изнова сведоче о непрозирној енигматичности људске егзистенције.

Наратив о Нуману Нумићу чијим је већ именом арапског порекла значењски имплицирана црвена боја, суштински се базира на љубавном заплету са крвавим крајем. Задржавајући продуктивна својства реалистичког поступка, поготово класичне системе мотивације и карактеризације, писац ситуира радњу у конкретан временски и просторни оквир. Вештим приповедањем, које подразумева способност опсервације, ефектно профилисање ликова и развијен смисао за дијалог, скициран је шири контекст који приликом сагледавања Нуманове несреће не би смео бити занемарен. Човек је, свакако, исувише сложено биће да бисмо лако проникнули у све разлоге који га опредељују за одређено поступање, чак и када ствари одају утисак саморазумљивости. Ипак, текстуално евидентним појединостима назначено је да су непочинства Семировог несуђеног оца последица извесних социјалних и психолошких диспозиција.

И пре него што Нуман, скривајући се од власти, крајње свестан онога што је учинио, намесном хоћи одсечно каже: „морао сам овако” (71), чиме је сумња у предодређеност његовог злог удеса додатно заоштрена, кроз текст сазнајемо да је реч о лику који је, како то неретко бива са људима простим а социјално угроженим, посебно осетљив на увреде и неправду. Не могавши да отрпи покуду, чак је понео и горко искуство робовања на Голом отоку, али и после свега остао једак и пркосан. Као неко ко образ и част веома високо цени баш зато што њих једино има, он неће моћи да пређе ни преко поруга којима га је изложио човек што је за његовога одсуства испросио већ обећану девојку ни преко срамних речи које су му, на рачун

оскудног иметка и озлоглашених чланова породице, упутили њени родитељи. Када пред забринутом Бадемом бесно узвикне: „Нећу да служим за циркус и за потпрд” (44), Нуман са извесношћу зна да ће предстојеће свадбено весеље претворити у крвав пир.

Мајсторство Халиловићевог приповедања огледа се и у томе што први део романа умногоме надилази оквире приче о зликовцу који је извршио монструозан чин. Мада се определио да крене тежим путем – да синовљево писање о оцу лиши наоко подразумеване пристрасности и сажалења, задржавајући тек штуро, мести-мице скоро репортерски објективно извештавање о грозоморној и беспоговорно неприхватљивој догађајности самој, писац је успео да покаже како бројне страхов-не ствари које никако не можемо нити смемо да правдамо ипак и даље можемо да *разумемо*. Болни расцеп између онога што не бисмо смели да учинимо и околности које као да нас на то неумитно нагоне, расцеп у који се човек понекад суновраћује и у којем можда лежи она неухватљива сложеност живота, знак је да су понори људске душе одвећ дубоки да би се на ствари могло гледати једнострано а осуде износиле нехајно и лако.

Као читаоци, разуме се, јасно видимо да је Нуман учинио нешто ужасно и недопустиво, због чега заслужује да буде најстроже кажњен, али уистину не осећамо пуко задовољство када се то догоди, јер као контрапункт неделâ стоје његове добре особине. То је онај феномен „парадоксалне привлачности негативног књижевног јунака”, којем је Никола Милошевић посветио своју познату студију, а који подразумева да за тако конципираног јунака, условно казано, „навијамо” да успе у свом подухвату – у овом случају да умакне пред влашћу (MILOŠEVIĆ 1990: 6–36). „Образли човјек” налик на Нумана, како га карактерише један његов пријатељ, одрастао је у запарложеном крају где се питања укаљане части и морала решавају такорећи „законом кубуре”, а не онако како то чине софистицирани људи. Тако усуд малог, у нискомиметски модус улегнутог лика што убија сваког ко се огрешио о њега и његову породицу задобија обриси готово митске приче, која се усмено преноси и стално допричава, због чега је на неким местима и донета у фрагментима. Прича о локалном одметнику херојских особина, који истовремено стиче симпатије мештана и улива им страх, има и своје наличје: она сведочи о надимању малограђанског менталитета, одраженог кроз лажне дојаве и сваковрсно профитирање на туђој муци.

Премда је наратор од почетка до краја исти, прва половина романа се и у погледу стила унеколико разликује од друге. Служећи се суспрегнутим изразом, који се на синтаксичком плану препознаје по сведеноме склопу реченице чији се делови, најпре захваљујући милозвучности ијекавице и учесталој употреби инверзије, попут шрапнела урезају у наративно ткиво, Халиловић изванредно регулише динамику потраге за бегунцем. Пазећи да чак ни у посве бруталне и потресне сцене не унесе патетичне формулације или, рецимо, интелектуалне рефлексije и, уопште, есејистички интониране пасаже каквих ће, не увек са добрим разлогом, бити даље у роману, писац пушта да трагика збиље говори сама за себе. Пресна књижевна материја, која, као у некадашњој „стварносној прози”, не пролази до краја кроз филтер естетизације својствене уметности, искоришћена је да се засведоче они невидљиви

ожиљци које зарана понесемо а који пресудно и трајно обележе нашу осећајност. Њих нам могу нанети, како је насловом романа управо сугерисано, и људи које никада нисмо видели и којима чак ни место почивања не знамо.

Чланови породице Нумић, који се као ликови постепено уводе, сасвим сигурно би и физички пропали због Нуманових злодела, али они ни освете нису достојни: Хана се своје сестре и браће одрекла, Златан има менталне потешкоће, Семир муца, а Бадема је због убиства које је, такође бранећи своју част, раније починила, седам година провела у затвору. Иако није протагониста, Бадема је стожер доброг дела радње и један од упечатљивијих јунака у новијој српској књижевности. Њене речи: *„Ја, која сам оставила једној мужа само зато што је убио њене, касније сам убила човека – кад сам то, у зајвору, причала, зачудо – жене су ми вјеровале, а и ја сам њима све вјеровала”* (36), отисак су дубоког писца који обазриво послушајуће било живота. Она има нешто од Михаиловићеве Петрије Ђорђевић; грдне муке претурела је преко главе, али упркос томе остала је стамена и своју патњу достојанствено носи.

Да осим тематске распоређености текста на деонице посвећене оцу и сину постоји и друга, више поетичка подела, видимо после Семировог премештања у Деспотовац. Из те перспективе посматрано, *Људи без његова* уједно су роман о постајању писцем, чији би се први део, који се најпре тиче нараторовог живота у Новом Пазару и који обухвата две трећине текста, могао разумети као онај, кишовски казано, „горки талог искуства” – како недоживљеног и туђег, преосталог у *причи* што је иза оца остала, тако и лично просећаног, везаног за сиромашно детињство, одрастање без родитеља, неправде у неостварној фудбалској каријери и бројне остале ране. Део у којем се описује Семиров боравак код тетке и теча је, и поред збивања која и даље значајно обликују приповедачев поглед на свет, превасходно у знаку кристалисања његове представе о списатељском позиву. Сви ликови који се ту помињу – и они које наратор одраније зна, попут Клерка, Гулаша, Семирове прве девојке Миреле и њене мајке Мисирке, и они које упознаје у Деспотовцу – битни су у оној мери у којој афицирају његову рефлексију о себи као писцу.

Семирово пресељење у други град, где ће се спријатељити са Јанком Јанковићем, јунаком од суштинске важности за метапоетички профил романа, иницирано је ланчаном несрећом коју ће нехотице покренути, а која ће однети животе двоје њему врло блиских људи, такође *људи без његова*. Узгред одговоривши Златану да му је масницу на лицу приликом бокса случајно направио Лајош Селимовић, један од тренера – мада то није било Лајошево дело – Семир није могао ни да наслути да ће плаховити и неурачунљиви Златан познатога ветерана пробости ножем. Поред тога што ни мајку није упамтио, јер она је умрла на порођају, и што је изгубио Бадему, своју другу мајку, која је скончала убрзо након што су Златана заговорили у душевну болницу, приповедач, који услед муцања једва да уопште може да говори, *речима* је усмртио свог, како ће на крају сазнати, рођеног оца, сироче и самозатајног особењака који је пре много година својевољно заћутао. Као да је Семир, по некој неутврђеној и понад свега суровој законитости, морао да остане без свих ближњих како би се врата патње одшкринула и ова несрећна повест добила текстуални облик.

Речи, које су наратора учиниле симболичким и моралним оцеубицом, нису му потом биле довољне, управо због муцања, да Јанку, криво оптуженом за убиство, достави спасоносну поруку и спречи његов суицид у тамници. Са тим ексцентричним и унесрећеним момком чија суза, која само што није канула из вазда влажних очију, сличи приповедачевој причи која само што није отпочела, Семир је водио многе инспиративне разговоре и добио драгоцену упутства за писање. Неретко завршавајући његове исказе речима: „Тако је говорио Јан”, што је интертекстуална алузија на Ничеов спис *Тако је говорио Заратустра*, наратор упућује на профетски дух свога пријатеља. „Геније опште праксе” (221), Јанко пише у целину необједињиве фрагменте најразличитије тематике, тражи јаја кукавице и, даноноћно закупљен теоретском математиком, промишља Голдбахову хипотезу, која позајмљује поднаслов роману. Наизглед проста и очигледна а у ствари исувише комплексна и нерешива, исто као и живот сâм, она је послужила као симболичка конкретизација неумољивости и неодгонетљивости судбине која је многим јунацима подметнула кукавичје јаје.

Јанко, једини човек који је Семира разумео, помогао му је да схвати да се, а да тога није био свестан, заправо све време припремао да постане писац. Заиста, и пре него што се одважио на писање о оцу, које је увод у једну несрећну породичну причу, наратор је још као дете читао много, поезију поготово, а на писменим задацима веродостојно скицирао своју свакодневицу. Јанкова каснија уверавања „како се из сировог живота може истиснути велика литература, нарочито ако се пишчев језик што више наслони на аутентичан говор оних људи који су гледали збивања” (185), што је и имплицитан аутопоетички исказ у роману, резултирала су, истина, тиме што је Семир одиста успео да на основу исказа сведока стрељања у Крагујевцу 1941. године литерарно уобличи „хор гласова који не утиче на радњу [...] романа” а у којем ће се можда зачути и његов деда, мајчин отац, за чији се гроб исто тако не зна (207); међутим, приповедач је и раније – описујући, рецимо, у школи, теткин робијање у Забели – показао свест о важности онога чиме је учестало окружен и што познаје довољно добро да би могао веристички да га прикаже. Потреба за писањем јавила се, дакле, у светлу тежње да се она мука живота, како би то рекао Меша Селимовић, истисне мастилом, тим пре што због говорне баријере то није било могућно усменим путем.

С тим у вези је и симболика најбитнијег мотива у роману: јајета. Наиме, домишљато баратање вишеструким значењима речи „јаје” – основним, фразалним и најделикатније пренесеним – графички је уочљиво већ на композиционом плану дела, будући да је поменута именица садржана у наслову свакога поглавља. Кључна од тих значења су у служби проношења дубоке и потресне истине о хомодијегетичком наратору Семиру, који, као такав, и у функцији јунака суделује у свету о којем приповеда. У првом реду, реч је о *самосјознаји*, која се реализује у аналогiji са симболичном сликом напрслог јајета. До пуцања љуске, што у изведеном значењу указује на потпуно ослобађање и продор у свет знања, долази у тренутку када Семир, пошто се из Деспотовца вратио у завичај, у Дому за лица са посебним потребама, где је запослен, пронађе брата близанца Демира и, захваљујући једном од лекара, схвати да њих двојица нису посмрчад, већ да само нису знали ко је њихов

прави отац. Јаје „припада и симболизму сигурности, заједно с кућом, гнијездом, шкољком, мајчиним крилом” (CHEVALIER – GHEERBRANT 1983: 215), а то је Семиру толико недостајало све до топлот и дирљивог загрљаја са ментално заосталим братом, ког је Бадема, не могавши да се и о њему стара, још као беду дала у болницу.

Плод који треба да се излегне из јајета заправо је *јовор* приповедача, чије ће муцање и зимомора при судбоносном сусрету волшебено нестати. Излегање тог говора тесно је скопчано са нараторовим поспрдним надимком „Јаја”, и оно има двоструки значај – поетички и метапоетички. Поетички гледано, Семирово ослобађање од надимка, добијеног зато што је своја правдања, особито у напетим ситуацијама, најчешће започињао речима: „ја, ја...”, не могавши да настави даље, односи се на превазилажење озбиљне психолошке трауме. То резултира новоуспостављеном индивидуалношћу субјекта, која сада несметано може бити експримирана исказним *ја*. Оно је, како у једном важном парентетичком коментару вели приповедач *Проклеће авлије*, „страшна реч која нас, једном изговорена, заувек везује и поистовећује са свим оним што смо замислили и рекли и са чим никад нисмо ни помишљали да се поистоветимо, а у ствари смо, у себи, већ одавно једно” (ANDRIĆ 2016: 84)

Градећи јунака који кроз непрестане покушаје идентификације тежи самопотврђивању, Халиловић је – уз различите поетичке импликације и вредносне домашаје – барем делом на трагу оног тока наше модернистичке књижевности који је у знаку мотива двојника и којим је оцртан пут од Милићевићевог Гавре Ђаковића, тачније од зазорног и у страху чак и од самога себе изговореног: „Не, не, нијесам то ја!” (MILIĆEVIĆ 1982: 71), до момента када Андрићев Ђамил ефендија, поистовећен са Џем-султаном, изриче оно судбоносно и кобно: „Ја сам то!” (ANDRIĆ 2016: 94.). Отуда је у погледу Семира, као идентитарно неутемељеног јунака чији је живот одсудно обележен драмом угроженог сопства, примењива и она симболика јајета везана за препород и обнављање: јаје је „симбол унутрашњих сукоба”, оно обухваћа [...] све клице добра и зла, па и закон непрестаних рођења и процвата личности” (CHEVALIER – GHEERBRANT 1983: 215).

Напослетку, приповедачево оспособљавање да говори има и метапоетичку носивост. Упознавање Јанка јесте значило неопходно ободрење за писање, али Семирово списатељско *ја* остварује се тек по добијању говора, када се коначно стичу сви услови за причу на које га је Јанко опомињао: и прва реченица и митски отац, ког Семир, уместо у Езопу, античком баснописцу и неправедно осуђеном робу који је, као и он сам, муцао, препознаје у Нуману. Управо то *ја* посредује сада већ довољно сазрели бол, који је, како ће се на једном месту у роману рећи, „први услов за писање поезије” (125).

Како и сами не бисмо упали у замку текуће књижевне критике, која је или безмало маниристички позитивна или сасвим негативна, у тој мери да се понекад стиче погрешан утисак како постоје само врхунска и безвредна остварења, остало је да укажемо и на оне делове текста који су, према нашем мишљењу, слаби и неуверљиви, и због којих, уосталом, у њему није достигнут максималан аксиолошки капацитет. Они су најочљивији у последњој трећини романа, где је наратор, како смо то назначили, временски најближи тачки из које се оглашава и где најфреквентније

испољава свест о себи као писцу. Сувишних метатекстуалних коментара, у којима се осећа сувишак знања и непотребно, каткад усиљено „мудровање”, има и раније у тексту. Сетимо се само онога што наратор каже о „танушним писцима”:

„И многе што читају ову књигу – *Голдбахову хийоџезу* – раздираће завист, па ће ми тражити длаку у јајету, и правиће сплетке да ме прећуте; у њима крв кључа, а ватра са усана избија, јер ове ријечи нису дошле у њихове прсте него у моје” (104).

Такви су коментари, у основи, последица недовољно добро успостављене логике приповедања. Наиме, прва три пасуса заједно са последњом реченицом у роману чине извештај оквир у којем се оглашава одрасли Семир, „[п]исац који проживе неке године у зимомори” (11). Тај Семир, који вели: „Остарио је свијет, ближи се час кад ће се утулити”, осећа да је „застао на капији кроз коју се излази из младости” и, као резултат тога, посредује причу о властитој прошлости везаној баш за то доба (11). Поред тога што садржи и повест о члановима породице Нумић, прича захвата период од осамнаест година: од његовог рођења до проналажења брата Демира. И она има оквир: отварају је речи четвртог одељка: „Овдје, у Дому за лица са посебним потребама, гдје однедавно радим [...]” (12), а довршава се сценом откровења управо у поменутом Дому, свега неколико дана по Семировом запослењу.

Главни разлог потоње читаочево збуњености појединим решењима у тексту лежи у недовољној разграничености ова два слоја, од којих је први у домену „приповедачког ја”, односно одраслога Семира, који се сећа, а други „доживљајног ја” (ŠTANCL 1987: 61–62), младића Семира, који је предмет сећања. Услед штуро предочене и неконкретизоване темпоралне димензије која припада „приповедачком ја” и прилично наглог, временски неиздиференцираног, презентом исказаног преласка на перспективу младића („*Овдје*, у Дому за лица са посебним потребама, гдје *однедавно радим* [...]” – курзив је наш), у причи највећма фокусираној на средњошколско доба понекад долази до неприкладног мешања наративних инстанци. Напросто, осећа се дискрепанција између онога што представља реалистичан спознајно-емоционални регистар једног адолесцента и касније стечених искустава и знања.

Накнадна читавања се нарочито препознају у разговорима које Семир и Јанко воде о књижевним и другим темама. У тим деловима романа, и не само ту, срећемо неколике метатекстуалне „упадице” одраслог приповедача у којима он аутореферише на своја остала, у међувремену објављена дела. Те интерполације немају значајније упориште у тексту, превасходно зато што није јасније осветљено ни ко је приповедач сада ни то када је до публиковања дошло и због чега су она битна. Оне су део несвхровитог, самодовљног постмодернистичког поигравања наративним дискурсом и нису потребне интригантној и реалистички заснованој фабули која ни преводом на било који страни језик не би изгубила ништа од своје допадљивости. Самим тематским одабиром аутор је довољно показао своју ученост.

Једна од консеквенци тог неумесног „мудровања” одраслог приповедача јесте и сам завршетак романа. Он би вероватно био ефектнији да је дирљива сцена у којој Семир приања главу на братовљеве груди окончана реченицом: „И мени, у том трену, би топло” (243). Редови који следе слика су одвећ збрзаног свршетка:

„Нестаде моја зимомора. Нестаде.

Све је већ било ту; тражио сам само судбински час кад ће се одломити прва реченица: човјек, која год врата отворио, куд год кренуо, па макар био и закован за столицу, неминовно набаса на прошлост” (243).

Поред тога што, нарушавајући емотивни набој ситуације, двапут изриче нешто крајње очигледно, приповедач понавља реченицу којом дело отпочиње. Оглашавајући се само како би казивање прстенасто увезао и опет сугерисао идеју о затворености у кругу сећања, он превиђа да, за разлику од почетка романа, дидактички моменат у тој реченици не пристаје и његовоме крају.

Све ово можда не би ни имало разлога наводити да Енес Халиловић није писац ванредног и за данашње прилике тако реткога дара. Права мера његовог стваралачког умећа нису испразни метатекстуални и аутореференцијални коментари, као што то није ни фантастика својствена делима магијског реализма, каква се овде читује у Мисирким наднаравним моћима. Сцене у којима ова локална врачака, која као да је у роман пренета из рâne Халиловићеве песме „Тло и зло”, људе што су јој се замерили чини невидљивим, свакако нису најсветлији тренуци у *Људима без ірובה*. Уместо таквих, умногоме површних и незаокружених места, чија се слабост назире, рецимо, већ и по Мирелиној доста неуверљиво дочараној жали за мајком одмах након што њу Семир из нехата прободу копљем и убије, аутор треба да негује све оне елементе који његову пунокрвну и продорну прозу чине изразито животном.

Основна вредност Халиловићевог наративног писма не састоји се у снази дескрипције и раскошном стилу, већ, напротив, у бритком и језички економичном изразу. Његову учинковитост могућно је илустровати свега неколиким примерима. Осврћући се на несрећу свог комшије Гулаша, који због страха од освете годинама не миче из куће, приповедач ће рећи: „Млад а далговит, поиграо се с неком цуром; румом је опио, па довео друштво... Она скочила с моста у ријеку Рашку, није погинула, али остала непокретна” (126–127). Свеопшти ужас са којим се девојка суочила компримован је у један интерпункцијски знак – три тачке – чиме је, уместо детаља, читаоцу понуђено да његов интензитет сам замисли. Исто тако, наратор је у више наврата могао да злоупотреби своје муцање и да, минуциозно описујући случајеве када је био изругиван и понижаван, склизне у патетику, али то није учинио. Но, на једном месту у тексту, дуго након што је последњи пут споменуто муцање, до сржи смо коснути муком Семирове говорне мане: неуспешан покушај обављања судбински значајнога телефонског разговора описан је следећим речима: „Службеница је опет прекинула везу, рече: *Пријајџно*, али док је спуштала слушалицу, јасно сам чуо, рече: *Марш, муџави...*” (218). При томе не треба пренебрегнути ни сјајно умеће метафоричке употребе језика, које, поред осталог, репрезентује исказ попут оног: „провјетравао [сам] кућу, да изађу наши снови” (146), као ни способност је-згровитог и упечатљивог поентирања каква је демонстрирана у оном моменту када Семир од Беска, председника боксерског клуба коме је украо новац из канцеларије, уместо осуде добије топло, готово родитељско разумевање, оспољено речима: „Али да знаш, ти ниси лопов, ти си сиромаш” (161).

Све то, уз изврсне дијалоге, смисао за произвођење драмске напетости и напасе занимљиву, у исти мах блиставу и страшну причу о патњи, Халиловићев роман чини вредним пажње. Изузимајући слабије делове текста, ова дубока и потресна прича у којој, због незнања али и удела оног Црњансковог „комедијанта случаја”, долази до идентитарно одређујућих обрта и препознавања, на појединим местима задобија трагички потенцијал. И када пише о свеприсутним и, упркос суровости, наоко чак подразумеваним стварима, аутору полази за руком да непрекидно провоцира наше устаљене представе и покаже како у доброј литератури, као ни у животу, нема много једнозначних одговора. Што је најважније, даје нам повода да чврсто верујемо како његово истинско ремек-дело тек предстоји.

Цитирана литература

- ANDRIĆ 1977: ANDRIĆ, Ivo. *Umetnik i njegovo delo*. Beograd: Udruženi izdavači, 1977. [orig.]
 АНДРИЋ, Иво. *Уметник и његово дело*. Београд: Удружени издавачи, 1977.
- ANDRIĆ 2016: ANDRIĆ, Ivo. *Prokleta avlija*. Beograd: Sezam Book, 2016.
- CHEVALIER – GHEERBRANT 1983: CHEVALIER, Jean i GHEERBRANT, Alain. *Rječnik simbola*. Prev. Ana Buljan i dr. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1983.
- MILIĆEVIĆ 1982: MILIĆEVIĆ, Veljko. *Bespuće*. Beograd: Nolit, 1982. [orig.] МИЛИЋЕВИЋ, Вељко. *Беспуће*. Београд: Нолит, 1982.
- MILOŠEVIĆ 1990: MILOŠEVIĆ, Nikola. *Negativni junak*. Beograd: Belettra, 1990.
- ŠTANCL 1987: ŠTANCL, Franc. *Tipične forme romana*. Prev. Drinka Gojković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1987. [orig.] ШТАНЦЛ, Франц. *Типичне форме романа*. Прев. Дринка Гојковић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

Извор

HALILOVIĆ, Enes. *Ljudi bez grobova*, Beograd: Laguna, 2021.

Stevan D. Jovićević

WHERE THE DOOR OF SUFFERING STANDS AJAR

Summary

The paper analyzes the novel *People Without Graves* by Enes Halilović. Following the fluctuation of Halilović's poetics and improving of his lyrical and prose oeuvre, we focus on the general features of his works that are evident in this novel as well. Next, we point out the distinctive elements that grant *People Without Graves* unique place. By providing an overview of the most significant characters and key narrative situations, we scrutinize the central thematic complex and the composition of the novel, both the graphically visible one, evident in the division of the novel into chapters, and the implicit one, pertinent to the relationships between the characters and certain leitmotif repetitions. Particular analytical attention is devoted to the analysis of style and the interpretation of the symbolism of the title and metapoetic elements in the novel. Ultimately, we point out the less refined and, consequently, artistically less successful segments of the work.

Keywords: Enes Halilović, self-knowledge, Semir, metapoetic elements, father, egg