



АНДРИЋЕВ
ИНСТИТУТ

Одјељење за српски језик
Библиотека
ДОБИТНИЦИ АНДРИЋЕВЕ НАГРАДЕ
Књига 9

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник едиције
Проф. др Милош Ковачевић

Уређивачки одбор
Проф. др Миланка Бабић
Проф. др Вељко Брборић
Проф. др Александра Вранеш
Др Гордана Илић Марковић
Др Вјара Најденова
Проф. др Милка Николић
Проф. др Михај Радан
Проф. др Димка Савова
Проф. др Јелица Стојановић
Проф. др Илијана Чутура

Рецензенти
Проф. др Часлав Николић
Проф. др Александар Милановић
Проф. др Сања Мацура

КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

(Радови са научног скупа КЊИЖЕВНО
СТВАРАЛАШТВО ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА,
одржаног 5-7. јула 2024. године)

Андрићев институт
Андрићград, 2025

САДРЖАЈ

УВОДНО СЛОВО	7
Милисав Савић <i>Реално и фиктивно у ЕПУ О ВОДИ Енеса Халиловића</i>	11
Јана Алексић <i>Цивилизацијска исходишта у митопоетским сликама и симболима Енеса Халиловића</i>	17
Даница Андрејевић <i>Митопоетика, трагика, егзистенција (Халиловићева романескна тријада)</i>	39
Душко Бабић <i>Страх као мотив и творачко начело у поезији Енеса Халиловића</i>	61
Миланка Бабић <i>Језичко-стилске карактеристике романа АКО ДУГО ГЛЕДАШ У ПОНОР Енеса Халиловића</i>	85
Драгиша Бојовић <i>Роман ђока поезије</i>	111
Јелена Марићевић Балаћ <i>Мотив коња у поезији Енеса Халиловића</i>	121
Драгана Бошковић <i>Необични свет ЧУДНЕ КЊИГЕ Енеса Халиловића</i>	139
Јована Дишић <i>Усмено приповедање као део уметничког поступка у прози Енеса Халиловића</i>	165

Мина Ђурић	
<i>Шта је све „манифестно” и „квантумистичко”</i>	
<i>у стваралаштву Енеса Халиловића?</i>	179

Слађана Илић	
<i>Бескрајни спискови у ЗИДОВИМА Енеса Халиловића</i>	203

Предраг М. Јашовић	
<i>Књижевна традиција као подтекст песничке збирке</i>	
<i>СЕКВОЈА ПАРАЛЕЛЕПИПЕД</i>	213

Милош Ковачевић	
<i>Чудо од језика у ЧУДНОЈ КЊИЗИ Енеса Халиловића</i>	225

Владислава Гордић Петковић	
<i>„Остала су још два питања: ко производи хлеб, и како му</i>	
<i>га отети“: песникова савест у СЕКВОЈИ Енеса Халиловића</i>	249

Неда Срећковић	
<i>Мале приче и обликовање субјекта у роману</i>	
<i>АКО ДУГО ГЛЕДАШ У ПОНОР Енеса Халиловића</i>	263

Милица Ђуковић	
<i>„Нека траје ноћ“ или три „Х“ (Хикмет, Холан, Халиловић) итд.</i>	
<i>Интертекстуални аспекти поезије Енеса Халиловића</i>	279

Елма Халиловић, Љиљана Пешикан Љуштановић	
<i>Рефлекси усмене књижевности у причама Енеса Халиловића</i>	299

Илијана Чутура	
<i>Проза Енеса Халиловића: поезија низања</i>	331

Слободанка Шаренац	
<i>Приповедање као трагање за идентитетом приповедача</i>	
<i>у роману ЉУДИ БЕЗ ГРОБОВА Енеса Халиловића</i>	347

ХАЛИЛОВИЋ О АУТОПОЕТИЦИ

Енес Халиловић	
<i>Квантови</i>	381

ИНДЕКС ИМЕНА	393
--------------------	-----

УВОДНО СЛОВО

Добитник „Велике награде Иво Андрић” за 2023. годину био је Енес Халиловић. Већ традиционално, Одјељење за српски језик Андрићевог института организују научни скуп о добитнику „Велике награде Иво Андрић”. Научни скуп под насловом КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА одржан је од 5. до 7. јула 2024. године у Андрићевом институту у Андрићграду. Тема скупа подразумијевала је како књижевне, тако и језичко-стилске анализе Халиловићеве поезије и прозе.

У овом зборнику са скупа, који је као и сви скупови Одјељења за језик био позивног типа, налази се деветнаест реферата о стваралаштву Енеса Халиловића, који су, е да би се самим њиховим распоредом избјегло сугерисање њихове вриједности, поредани азбучно по презимена самих аутора. Осим у једном случају. Наиме, будући да зборник завршава аутопоетички рад самог Енеса Халиловића, који је био присутан на скупу, и на крају се, врло упечатљивом бесједом, обратио његовим учесницима – на почетак зборника ставили смо рад Милисави Савића, који за поднаслов има својеврсну категоризацијску одредницу: „писац писцу“. Тако на почетку и завршетку зборника долазе обраћања писца (ослобођена све научне пратилачке апаратуре): на почетку Милисави Савића о Енесу Халиловићу, а на крају Енеса Халиловића о властитој аутопоетици.

Између та два оквирна рада смјештени су радови што се баве књижевним стваралаштвом Енеса Халиловића, и то из књижевнокритичког, књижевнотеоријског и лингвостилистичког аспекта. Међу тим радовима највише је оних књижевнотеоријских и књижевнокритичких. Пошто је Халиловић и пјесник и прозни писац, реферати су се бавили анализом и његове прозе и његове поезије, с тим да је било више радова посвећених Халиловићевој прозној књижевности. У њима су освјетљени различити аспекти Халиловићеве прозе, као што су њена поетика и необичност, њене везе са усменом књижевностшћу (рефлекси усмене књижевности у Халиловићевој прози, облици митско-фолклорног мишљења, одједи облика усменог приповиједања...), њена митопоетичност, трагичност и егзистенцијалност, „манифестност” и „квантумистичност”, њена интертекстуалност, Халиловићеви начини обликовања субјекта и идентитета приповједача, њена реалност и фиктивност, технике онеобичавања, структурна и потичка специфичност малих прича, и др. Неке од тема разматране су на цјелокупном прозним опусу Халиловићевом, а неке само на корпусу појединих Халиловићевих прозних дјела: *Епа о води*, *Људи без гробова*, *Чудне књиге* и *Ако дуго гледаш у понор*. Незнатно мањи број радова посвећен је поетском Халиловићевом стваралаштву. У тим се радовима на основу различитих поетских зборки (најчешће *Секвоје* и *Зидова*) освјетљавају цивилизацијска исходишта митопоетичких слика и симбола, страх као мотив и творачко начело, интертекстуалност, књижевна традиција као подтекст, доминантно осјећање пјесничког субјекта, мотив коња као метафора Халиловићеве поезије и др.

Осим књижевнотеоријских и књижевнокритичких радова, у зборнику три рада освјетљавају лингвистичке и лингвостилистичке особености Халиловићеве прозе: један језичко-стилске карактеристике романа *Ако дуго*

гледаш у понор, други чудесни језик Халиловићеве *Чудне књиге*, а трећи језичко-стилске поступке низања хомо-функционалних елемената са различитим семантичким међуодносом у романима *Ако дуго гледаш у понор* и *Људи без гробова*. Ти радови најексплицитније показују изразиту језичку идиолекатност Халиловићеве прозе као вербалне умјетности. И потпуно су комплементарни књижевнотеоријским и књижевнокритичким радовима о Халиловићевој прози.

С правом се, зато, може рећи да „Велика награда Иво Андрић” јесте повод овог зборнику, али је вриједност Халиловићевог књижевног дјела и са становишта књижевности и са становишта лингвистике и лингвостилистике његов главни разлог.

Због тога сам више него сигуран да ће радови из овог зборника бити незаобилазни у свим будућим тумачењима књижевних, језичких и лингвостилистичких вриједности поезије и поетике Енеса Халиловића. С тим увјерењем га Одјељење за језик Андрићевог института и даје на критички „увид јавности”.

Андрићград, марта 2025.

Милош Ковачевић,
руководилац Одјељења
и уредник зборника

РЕАЛНО И ФИКТИВНО
У РОМАНУ *ЕП О ВОДИ*
(Писац о писцу)

Овај скуп се одржава у митском месту. Митском понајвише захваљујући роману „На Дрини ћуприја“ Иве Андрића. Али свако митско место поседује и своје реално, збиљско лице које се не поклапа у свему с оним из литературе. И не треба. Јер литература – подсетимо се – није пресликавање историје и реалности, иако подстицаје црпи из ње.

Енес Халиловић се наметнуо као писац Новог Пазара и околине. О Новом Пазару понајбоље су писали Шабан Шаренкапић и Исмет Реброња, од овог последњег Халиловић је доста учио, нарочито у примени богатог етнографског материјала. Писао је и Ђамил Сијарић, више успут, главни топоним код Сијарића је Бихор. Али је и Ђамил, као Реброња, оставио видног трага код Халиловића. Сва еротика из „Епа о води“ долази из Сијарићеве прозе: у питању је народна, неспутана, онаква какву можемо срести код Вука и Крауса. И кад смо већ код утицаја, не треба заобићи ни Миодрага Булатовића, а пре свега слику странца-војника у бјелопољском крају.

У „Епу о води“ – сам наслов говори да је реч о митској причи – Енес Халиловић се стриктно ослања на топониме који и данас постоје, па и на извесне проверљиве историјске догађаје. Ништа необично! Митска прича – да би била уверљива – углавном полази од реалног хронотопа.

* 45raska@mts.rs

Радњу романа Халиловић је сместио у простор између Тутина и Рибарића, крај који је доскора означавао затурено, богу иза леђа место, у који је модерна цивилизација недавно стигла, баш као у „Епу о води“. Давне 1920. године краљ Александар прогнао је Драгишу Васића у Тутин. Писца су пешке, неких стотинак километара, довели из Краљева, и оставили у варошици, окруженој дивљином, из које и да је хтео није имао где да побегне.

Тај део између Рибарића и Тутина ретко су посећивали путописци. Углавном су стизали до његових обода, као Ирбијева и Мекензијева и Гиљфердинг. Енглескиње су угостили муслимани, Гиљфердинга Срби.

Управо у једном таквом крају, одсеченом од света, где мештани не знају ко им је владар (а живе у временима у којима се они често мењају), могуће је да се дешавају чудеса, базирана на старим паганским обичајима и веровањима.

Завршну ауторову белешку да је роман настао „без докумената, без ископина“ демантују наредне странице на којима је приложена слика шкољке, музејског експоната, која се помиње, мапа са топонимима и Индекс појмова, привида и појава. У Индексу је наведена и хронологија важнијих историјских догађаја, од турско-аустријских ратова 1689. до доласка комуниста на власт 1945. Ови прилози, ма колико у себи садржавали елементе књижевне игре, указују на референцијални слој романа.

Окосницу реалног у роману чине приче о топонимима. Које су у многоне типске. Нема краја у којем се назив неког топонима не објашњава причом, углавном митском. Тако на пример многа села на Пештерској висоравни – а Халиловићев роман се одвија на ивици те висоравни – настале су на основу приче о аждаји која је живела у језеру које и данас постоји. Аждају је убио митски јунак, а цео тај подвиг везан је за настанак имена одређених места.

Енес је причу о топонима, у којима централно место заузима Паљево, испричао кроз судбине својих јунака. Она почиње од извесног Муриза, који је, бежећи од освете, стигао у Паљево. Наравно, у Паљеву су и пре Муриза живели неки људи, о томе сведоче гробови са уклесаним орнаментима, птицама и отвореним шакама, али Халиловић не каже ко би они могли бити: Римљани, Келти, Срби. У сваком случају били су пагани, од којих су Муриз и његови потомци преузели обичаје. Сви обичаји које практикују Паљевци су пагански, хришћански сигурно нису, а мало имају заједничког и са муслиманским. Паљево је добило име по великом пожару. Име му је настало после непогоде, име ће му нестати такође у непогоди – вештачком потопу. Али Паљево је у причи остало и по бројним анегдотама, од којих је најпознатија она да су Паљевци хтели да се олако, без рада, дочепају огромних количина вуне. И та фантастично-гротескна прича има своје реалне корене: у целом том крају доминанта је била сточарска култура, у којој је производња вуне била значајна делатност.

И настанак осталих села, која и данас постоје, као што су Шар, Мур, Орље, Елесковиће и Кониче, везује се за судбине Халиловићевих јунака. Исти је случај и са именима планина и стена. Прича је фикција, а места су реална. Највећа планина Црниш названа је тако зато што су њеног врха Паљевци скакали у маглу држећи да је то вуна.

Реални су и неки ликови. У роману се појављује Јован Цвијић, коме локални разбојник поштеди живот, највише из поштовања према књигама које је видео код научника. Разбојник затиче Цвијића у некој пећини. Тај крај је познат по пећинама, десетак километара од Паљева у пећини на десној обали Ибра налази се чувени манастир Црна Ријека, једна од кључних тачака Гиљфердинговог путовања. У самом Паљеву се такође налази

једна пространа пећина, око чијег порекла се споре историчари. У тој пећини разазнаје се олтар и часна трпеза. Неки историчари тврде да је то било паганско светилиште, у крајњем случају богумилско, неки пак да је то православни храм. Био сам у тој пећини, у олтару сам видео боце вина и зејтина па и новчанице, предмете који су се углавном срећу у православним црквама. Мој водич, Паљевац муслиман, рекао ми је да се ту лети одржавају, или су се до скоро одржавали, сабори. Ко на њих долази, није ми рекао: муслимани који живе у близини или Срби чијих села нема на добрих десетак километара у околини.

У двојници безимених гуслара лако ћемо препзнати Хуса Хусовића и Алда Међедовића. Они ће дати име једној од јунакиња романа, која ће трагично завршити. И поезија и те како уме да одређује судбине јунака, сматра Халиловић. У овом случају реално иронизира поетско.

Вероватно је стварни лик жандар Куртан Елесковић.

И на крају, од свих владара по имену се помиње само Тито.

Халиловић врло селективно бира реалне ликове, из простог разлога да му фактографско не би нарушило бајковитост причања.

У већој мери реално је хрупило у роман у последњим главама које говоре о изградњи бране Газивода и потапању Пајева и околних села. Ту се појављују познате сцене из изградње социјалистичког друштва, са свим аномалијама, које су подвргнуте пишчевој сатири. Зарад структуралних решења, писац и одступа од неких стварних чињеница. Стварно Паљево није потопљено, потопљени су један део Рибарића и села према Зубином Потоку. Сва српска, осим Рибарића и Елесковића.

Но реалност Халиловић највише постиже у језику. То је језик од крви и меса, својствен реалистичкој поетици, иако је овде фантастика у првом плану. Језик затворене и

чврсте епске заједнице, која живи од сточарства, воћарства и узгајања планинских житарица (претежно кукуруза, овса и ражи). Све се метафоре и поређења тичу рађања, обнављања, плодности, али и њихових опозита: умирања, затирања, стерилности. Тичу се ероса и танатоса високог интезитета. Смрт и живот у Халиловићевој прози ходају руку под руку, као побратими.

Пише Халиловић да Паљевци „кукуруз“ називају „мумуруз“. Избацили су оно „куку“ пошто су жене дуго кукале за мужевима и синовима који су поскакали у маглу. У мом родном селу, четрдесетак километара од Паљева, говори се такође „мумуруз“. Кад сам недавно у једној пекари у Новом Пазару упитао девојчицу-продавачицу да ми каже који је хлеб изложен у витрини, она је рекла да је „мумурузни“.

Тај Халиловићев језик, који је у основи језик народних певача и приповедача, „квари“ се у последњим поглављима у контексту већ помињаних друштвених промена. Нестаје Паљево под водом, нестаје и његов језик, под ударом новог, бирократског, испразног.

Године 2013, непосредно по изласку из штампе „Епа о води“, у потрази за црквама у долини Ибра, посетио сам Паљево. До цркве ме је одвео већ помињани локални мештанин, кроз густу шуму испресебану бистрим, гргољивим потоцима. Испред цркве видео сам неколико стабала крушака, била су сва у цвату. Једно је било старо, можда га је давно окалемио Муриз, праотац Паљеваца.

У самој цркви, делимично окреченој, али без фресака, у угловима виделе су се ископине. Тражили су злато, рече водич. Да ли су га нашли, упитах. Веле да га је давно нашао неки срећник, одговори мој водич. Јесте, тако пише у књизи „Еп о води“ Енеса Халиловића, додадох. Ако тако пише, мора да је тачно. Мада књигу није читао, одговори водич. А је ли истина да су с оног брда – показах му на Црниш – Паљевци скакали у маглу мис-

лећи да је вуна. Тако се прича, рече водич. И то пише у Енесовој књизи, додадох.

Био је спаран мајски дан.

Водич ми рече да живи у Тутину. Дошао је да обиђе викендицу. У селу има мало народа. Сви су се одселили за Нови Пазар или у Немачку. Као да је село доживело потоп или пожар.

Баш као у Енесовом роману.

ЦИВИЛИЗАЦИЈСКА ИСХОДИШТА У МИТОПОЕТСКИМ СЛИКАМА И СИМБОЛИМА ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

Енес Халиловић у својим збиркама песама и песничким књигама *Листови на ветру* (2007), *Песме из болести и здравља* (2011), *Бангладеш* (2019), па и, у великој мери, *Зидови* (2014) и *Секвоја* (2022), поетички доследно и самосвојно промишља токове цивилизације из метаисторијског угла. Том приликом у исти смисаони и спознајни хоризонт доводи многобројне текстове културе у њиховом дијахронијском и синхронијском поретку. Митски образац песнику је послужио да самери изазове и искушења како прошлости тако и савремености, уједно и да превазиђе некадашње и садашње егзистенцијалне задатости. Стога ћемо у раду из херменеутичког, књижевногисторијског и културолошког угла покушати да одгонетнемо формалне карактеристике и поједине тематско-мотивске и симболичке слојеве Халиловићеве евокације митских и историјских садржаја, односно да расветлимо семантичке исходе његовог духовно-естетског разумевања (тековина) цивилизације и културе.

Кључне речи: поезија, мит, митопоетика, метапоетика, историја, цивилизација, култура

* tiamataleksic@gmail.com

Поетски текст као посредник културе памћења

Енес Халиловић је песник чија високо испољена поетичка (само)свест суделује у обликовању песничких структура, слика и тропа са митопоетским потенцијалом. Реч је о сублимисаном и екстрахованом промишљању механизма да се култура памћења провуче кроз сциле и харибде историје која собом конфигурише, рефигурише или, пак, разграђује цивилизацијске кодове и матрице. Поезија са таквим меморабилним капацитетом своје упориште има у митовима, народним предањима, као и у радовима из књижевне уметности у широком распону од старовековних списа до савремених остварења на свим меридијанима и паралелама. Фуриозно историјско деловање собом, међутим, доноси саблазан заборава или кривотворења догађаја, услед чега се јавља оправдана постмодернистичка сумња не само у постојећу слику света, већ и у његову онтолошку заснованост и постојаност. Зато Халиловић, промишљајући токове цивилизације из метаисторијског угла у исти смисаони и спознајни хоризонт доводи многобројне текстове културе у свом дијахронијском и синхронијском поретку. Естетски формулисани као цивилизацијске разгледнице из различитих епоха и географских поднебља, предоминантно са Медитерана, ти текстуални трагови подлежу Халиловићевом имажинативном рашчитавању и уписивању нових значења. Он тиме наставља песничку линију коју су у модерности развили аутори попут Т. С. Елиота, Константина Кавафија, Езре Паунда, Вистана Хју Одна, Одисеја Елитиса, Чеслава Милоша, а код нас песници послератног модернизма, као што су Миодраг Павловић, Јован Христић, Иван В. Лалић и Борислав Радовић.

Окренутост ка цивилизацијским кретањима и обрасцима који се одржавају на живот појединаца и колектива не говори само о радозналом духу и богатој лектири пес-

ника, већ о његовој култури духа. Зато се многе његове песме и поеме налазе као митопоетске анегдоте, у којима су похрањени афоризам или сентенца. Са нагласком на првородност и општост оне остављају утисак сажетих антрополошких или историософских студија.

Митско искуство и савремена поезија

Халиловић се прихватио песничког задатка да што ревносније, из духовно-естетског угла, размери цивилизацијска померања и дејство хуманистичких тековина у нашем времену. Том приликом, сагласно одликама властите поетике, он није могао да одоли искушењу призивања и митских матрица. У свом засигурно поетски самосвојном освртању на традицију, наслеђује и надограђује неке од песничких модела послератног модернизма. Као и песнике модернисте, и Халиловића је мит, као оквир традиције али зачетак, основа цивилизације, заинтригирао због тога што је „борхесовски схваћена првотна архаична вавилонска библиотека утиснута у човеково сећање, односно, регистар универзалних архетипских искустава и како индивидуалних, тако и колективних заноса и пркоса“ (Гавриловић 2023: 140). У миту Халиловић је препознао „прототип првобитног синтетичког опсега човекове духовности и епистемолошког система човекових искустава“ и сигурну референтну тачку „како за премеравање и препознавање модерности песничког искуства и израза, тако и за њихово обликовање у сусрету са традицијом, њеним вредностима, и начином на који те вредности регулишу и вреднују људске чинове у времену“ (Исто). Са митским обрасцем Халиловић је могао песнички да самери изазове и искушења како прошлости тако и савремености, уједно и да превазиђе некадашње и садашње егзистенцијалне задатости, односно,

да анулира наталожена онтолошка кривотворења. Митско искуство се, како Халиловић промишља, пројављује из дубине сваке савремености, без обзира на то у ком историјском тренутку се одиграва. На песнику је да те тренутке обједини у синхронном песничком тексту као тексту културе. А као круцијални обједињујући агенс му служи мит или предање.

На плану поступка, песничком евокацијом митског или историјског садржаја Халиловић у великом броју својих песама, превасходно у књигама *Листови на ветру*, *Песме из болести и здравља*, *Бангладеш*, па и *Секвоја*, речником Роберта Гревса, врши извесну *иконотропију* (Гревс 1987: 32).¹ Наиме, он одступа од декоративно-речоричке употребе мита у својој поезији и настоји да митске мотиве искористи као неку врсту реквизита у намери да превазиђе временске задатости и да повеже дијахронијски удаљене тренутке који нису у узрочно-последичној вези, али и да причом о универзалном искуству премости цивилизацијске и културолошке разлике. Следствено, како то Миломир Гавриловић теоријски притврђује, „митски мотиви често функционишу као културолошки, историјски, па и идејни контекст, готово утилитарно, у смислу песничког поступка, употребљени са намером да потврде идејну раван песме, односно, митски ликови или догађаји се у оваквим случајевима разумеју као мотивски елемент песме који се позива на традицијски канал што утврђује историозофску основу песме.“ (Гавриловић 2023: 51)

У Халиловићевом случају, усаглашавање претпостављеног митског садржаја са ритмом и интона-

1 Према Роберту Гревсу, *иконотропија* представља поступак промене значења изворног мита приликом њиховог инкорпорирања у други уметнички облик. То су случајеви у којима би „митограф случајно или намерно погрешно протумачио свету слику или драмски ритуал“ (Гревс 1987: 32), са циљем да изворни митски садржај прилагоди својој ауторској замисли и интервенцији.

цијом сопствене песничке имагинације не представља погрешно тумачење, већ активан интерпретативни однос према миту, при чему се рефигуришу његове битне поруке. На другој страни, песник различитим песничким средствима уприсутњује архетипске моделе, потражујући универзалне вредности и матрице. Њихова делотворност се не потврђује само у историјском времену, већ и ван њега, на метаисторијском плану. Митско или историјско искуство ће се стога наћи у самом поетском тексту, као метапоетички оквир песничке слике. Тако у песми „Картагина“ читамо следеће стихове: „Био сам у земљи која Ханибала роди. / Спавао сам у хотелу чудног имена, у Сусу. // Памтим, два лифта на крају ходника, / Сјајан механизам то бијаше (као историја, као живот) – / Кад год један оде, други дође. // И кад сиђемо, неко се попне. // Сасвим једноставно и величанствено“ (Халиловић 2007: 12)

Халиловић овде не постулира митску основу света. Његови архетипови излазе из иницијалних митских оквира и смештају се у квалитативно и онтички дугачију слику света, у нови семантички низ. Он митски хоризонт и архетипске сижее уводи у свој песнички имагинаријум да би модерног човека искључио из дијахронијског трајања којим је цивилизацијски упрегнут и да би му омогућио зановљен доживљај првотности у облику епифаније или нове спознаје. У томе суделује савладан поступак зачудности или очуђења. Појаве савремености тиме се читавају као датост свевремености, док су опште и појединачно митопоетски обједињени као јединствена вредност саме појаве.

Истовремено, у *Зидовима* и *Бангладешу* Халиловићев *митопоесис* подразумева (песничко) стварање поетског сижее у систему већ постојећих митолошких представа, али са извора духа властите епохе. Њему је све време на уму космологизовани *modus vivendi*, с тим у вези и

самообнављајући животни процеси и догађаји. У спеву *Бангладеш*, на пример, апартном интерпретацијом једне епизоде из античког мита указује на њен архетипски карактер: „повремено, / у мој сан дође Ахил и прикоље ме; / падне моја глава и гледа сестру моју Поликсену / која зна пету Ахилову, / али нема коме да каже. / коме год каже, тај ће је издати.“ (Халиловић 2019: 33)

С друге стране, у стиховима „иди до Бангладеша и натраг. / и гледај: на зидним декорацијама обитава Грифон. / вековима се кезило митско чудовиште, / па постаде симбол мудрости“ (Халиловић 2019: 35) пласира идеју о просторној и временској преносивости митских представа и преображају њиховог значења у цивилизацијској меморији.

Халиловић, не подлежући постмодернистичком зазору од метанаратива, исписује своје песничке прилоге протежне семантичке поливалентности и вишеструкости о градњи, ратовима, страдању и губитку, што потичу још из митских времена и стално се перпетуирају, док се не окончају у армагедонски неизвесном крају историје. Тако у песми индикативног наслова „Трагови“, тоном који подсећа на Књигу Проповедникову, износи увид о људској недоследности и превртљивости, чије су последице, гледано из угла историје цивилизације, увек трагичне: „Постоји вријеме у коме многе храмове издају / Они који у храмове нису ступили. / У том времену многе храмове поруше / Они који су свакога дана у храмовима. // И писци тад славе вође и војсковође / И склапају велике наручене поеме // А гробари копају много кратких гробова / Који су птицама, из њихове перспективе, / Налик на трагове људи.“ (Халиловић 2007: 31) Последња два стиха, сходно промени тачке посматрања, метафорички провлаче мисао о, негошевски речено, траговима који смрде нечовештвом, то јест, о есхатолошкој ништавности људског напора да промени ток историје.

Халиловић се у песничкој књизи *Бангладеш* концентрише на одредбе цивилизације, тачније, на деловање човека у историји и – реверзибилно – разматра утицај историјских процеса на формирање или дезинтеграцију етичког и антрополошког лика човека. Њега занимају епифеномени који настају на узајамности креирања историјског бића и бивствовања у стварности: „тако, / посред града (тај град је Дака) / усред дана, / насред пута, / једна мрвица вриштала до неба. / а људи журе: / игара и хлеба. // (// давно, кад су Грци кренули према Бангладешу, / Бангладеш није постојао / (али слутили су древни лингвисти, / као што од сталактита постану сталагмити – / негде ће из језика настати народ); / и поведоше хиљаду коња и крилатог Пегаза. / дан по дан. битка по битка. / без хране остадоше; / и клаше коња по коња.“ (Халиловић 2019: 21) Конфигурацијом неке врсте *параетиолошког предања*, Халиловић овим стиховима наговештава почетак настанка, односно кризе или краја цивилизације. И ту искрсава творбени потенцијал архетипских сижеа, јер се њима скреће пажња на етичке, антрополошке и психолошке обрасце, без обзира на културни простор појединаца или заједница, а којима је условљено њихово понашање и поимање света.

Зато мит има улогу параметра, али не у садржинском смислу, јер се лоша савременост огледа у појединим аспектима заплета (енг. *Plot*) митског наратива, већ у функцији упућивања на духовне и антрополошке константе које мит због свог архетипског својства потврђује и фундира: „трагати за једним аргонаутом / значи срести све аргонауте; / доказ којим се из једног види мноштво / јесте брод којим су пловили аргонаути – стар је / и лежи толико лета, саздан из стотина дрвених делова, / и сваки део временом је иструлио, / али музејски радници мењали су део по део / и данас, на броду, / нема ниједног дела који је некада чинио брод; / временом сваки део је

замене, / да ли је то / и данас брод којим су пловили аргонаути? / јесте / јер све време постоји веза међу деловима / који повремено бивају замењени. / дакле, / појам појмом чини веза међу честицама. / Грејвс додацује изреку коју неосетно поправљам: / *ово је секира мог деде, / мој отац је заменио држалицу, / на коју сам ја углавио ново сечиво.*“ (Халиловић 2019: 28)

Поетским обликовањем митских сижеа Халиловић заправо указује на репетитивност антитетичких модела понашања и на њихове далекосежне последице. Он симболички капитал текстова културе користи да би потврдио парадигматски карактер одређених историјских процеса и људских активности. То „вечно понављање истог“ или непроменљиво исто најочигледније је тамо где се оваплоћује идеја цивилизације. Та идеја у књизи *Бангладеш* добија топонимијску конкретизацију која може функционистати као цивилизацијски хронотоп: „Бангладеш је исто што и свет. / питају. ко сам. одакле сам. / ја причам приче. / рат пролази и рат почиње / и рат се завршава да би рат почео. / били су и долазе ратови. / ако су два брата на једној страни – / обојицу изгубиће мајка. / ако се распореде, / један на једну страну, други на другу – / један ће погинути, а други презрен бити / јер му је брат издајник. / ако постоји сестра уместо брата, / њој ће брат погинути. / она ће га узалуд оплакивати. / ако су две сестре, / обе ће их војска силовати, / једна ће се због / друге стидети, / а друга због прве. / ако једна затрудни, / родиће копиле. ако је копиле мушко / кад порасте, кад ојача, / истину ће чути на улици. и отићи у рат. / ако је копиле женско, / војска ће и њу наћи, / одвући је тамо, недалеко до пута. / и мајка ми је силована, помислиће, / *можда родим мушко – син ће је осветити.* / ако два брата имају једну сестру, / она ће им образ узети. / ако две сестре имају брата, / он ће дезертирати, / и њих ће народ пљувати / и силовати војници на одсуству.“ (Халиловић 2019: 57–58)

Понављање или поновљивост проистиче из стабилности књижевних структуралних јединица: мотива, тема, сижеа, типова, што Нортроп Фрај назива „архетиповима“. Образложење тога појма више је него индикативно за поимање Халиловићеве митопоетске симбологије: „Тај квалитет понављања је суштински за мит у свим његовим контекстима. Једно друштво, чак и оно које располаже писмом, не може своје средишње митове скрби непрекидно држати на уму уколико се они стално изнова не изводе“ (Фрај 1985: 77). Зато преобликовање митова у Халиловићевој поезији има ангажовану функцију и открива улогу књижевности у овдашњем и свеколиком историјском друштву. А смисао таквог ангажмана лежи, бар како нас Фрај уверава, „у сагледавању димензије могућег у стварном“ (Фрај 1975: 78), односно, како Халиловић инсистира, на разобличавању историје као аспекта стварног који онемогућава поглед у дубину и истину димензије могућег. Будући да је човек пао из мита у историју, односно из митског у историјско време, што, на пример, јасно показује роман *Еп о води*,² у Халиловићевој поетичкој визији мит *искупљује* историју; додељује јој право место у људској панорами“ (Фрај 1985: 79). Зато, смело, да би осведочио дуго трајање, первертује историјску слику света и историјско (само)спознање у митско, односно допушта да историјско постане митско у оном

2 У роману Халиловић „первертује историјску слику света и историјско (само)спознање у митско, односно допушта да историјско постане митско у оном моменту када проверљиво и догађајно јесте историјско“ (Алексић 2013: 208). Човеково сурвавање из митског у историјско онтолошко поље у роману се одвија у хоризонту историје дугог трајања. Ту протежну историју „чине неприметни али искуствено присутни таласи цивилизације и културе у времену, па тако и силазак из митске у историјску свест“ (Исто: 209). Стога су и сви слојеви романа: фолклорни, митолошки, интертекстуални, интердискурзивни у служби пишчеве историософске свести о дугом трајању.

моменту када проверљиво и догађајно јесте историјско. Занимљиво је, међутим, што Халиловић (иманентно поетички) сугерише да вишак историје, и поред архетипске матрице, дестабилизује митску свест, следствено томе – и етички и антрополошки поредак. Отуда, у новом феноменолошком контексту, историју искупљује поезија.

Сагласно тој метапоетичкој самоуверености Халиловић нуди и језгровито историософско виђење на платформи „Манифеста квантунизма“, у фрагменту насловљеном „Фасцинација“: „једним појмом може настати и дугим посматрањем појма; / сведоци су ми историчари: сви догађаји епохе сведу се на име те епохе; ниједан појам нема толико имена колико има функција и одлика;“ (Халиловић 2019: 71) Лингвистички и методолошки расветљавајући, тачније очуђујући поливалентност неке одреднице, Халиловић долази до принципа по којем функционише историјско, а тиме и цивилизацијско памћење. Упрошћено поименичавање или поопштавање постаје човекова мера сазнања и историјске свести, што утиче и на само биће историјског. Тако се конструише нови тоталитет, тоталитет епохе, под којим се нивелишу фини трагови и слојеви баштине. Песник, ипак, жели да их отме од заборава.

Песничка значења цивилизације

Халиловић цивилизацију најпре посматра као древну раскрсницу, која, попут Медитерана Фернана Бродела, „искрсава у нашем памћењу као складна слика, попут система где се све меша и изнова настаје као изворно јединство.“ (Бродел 1995: 11) За нашег песника, као и за теоретичара Семјуела Хантингтона, цивилизација је и наглашена култура која упућује на укупан начин живота (Хантингтон 2000: 44). Она није просветитљска пара-

дигма човечанства, већ нешто што има своју множину, историјске трансформације и исходишта. Зато је тоталитет, „најшири културни ентитет“ (Исто: 45, 46). Без јасне границе и прецизног почетка и краја цивилизација има унутрашњу динамику и дуго трајање да одоли историјским превратима. (Исто: 46) Она представља „највише културно груписање људи и најшири ниво културног идентитета који их разликује од других врста. (Исто) Блиско овоме је и схватање Милана Радуловића, према којем, цивилизација може бити и „спољашњи оквир људског живота“, док је култура „унутарњи духовни садржај човечне егзистенције, како егзистенције појединца тако и живота заједнице. Цивилизација је експанзивна, тежи да обухвати што већи простор,“ (Радуловић 2015: 31). За разлику од цивилизације као „збир[а] разноврсних активности којима човек обликује свој живот као специфично људски, различан од живота биља и животиња, и којима тежи да задовољи своје биолошке потребе, у првом реду нагон за самоодржањем и продужењем врсте“ (Исто: 33), задатак културе је да „одговори на човекове духовне потребе које су вечне, надисторијске и натприродне“, а које су, пак, „прирођене људском бићу“ и „константе у људској духовној и повесној егзистенцији“ (Исто). На овој дистинкцији, тачније на односу цивилизације и културе као скупа и подскупа, или, пак, као комплементарних скупова, Халиловић заснива своју поетску историософију. Сходно томе, може се јасно видети и његов однос према светској духовној баштини, која се, неретко, јавља или као извориште инспирације за песму или као њена тема или као мотив.

Зато се и значај традиције открива у цивилизацијском контексту. Цивилизација у Халиловићевој поезији кристалише се као историјски ентитет који је нужно транскултуралан. Истовремено, митски и религијски наративи део су баштине, као основе културе, али

културе која не мора по сваку цену да буде национално детерминисана. Неоспорно је, међутим, да је цивилизација велики организам састављен од више националних култура. Халиловићев лирски предео је и балкански, и медитерански, и левантски, и европски, и светски. Цивилизација, како то замишља Фернан Бродел, као и култура, у себи садржи скуп културних добара, према чему је њен географски простор еквивалентан културном кругу, док њену историју одсликава повест културе. Утицаји, преноси и везе међу цивилизацијама представљају културне преносе или трансфере и могу бити материјални и духовни. То увиђа и Халиловић. На пример, у песми, „На једном путу у селу Хоткову на полуострву Балкану“ феноменолошки понире у оно што можемо сматрати *транскултуром у дубину*, то јест у дијахронији, тако да се препознају сви цивилизацијски слојеви вековима и миленијумима стратификовани на Балкану:

„Лијево кад скренеш, на брду Хобер, старо латинско гробље. / А под Хобером гробље православно / Гдје копају се комшије Срби. Дакле, / Можеш и ти. // Овако десно брдо Грковина, / На њему старо грчко гробље, // А мало испод, гробље муслиманско (Још Турци су га оградили) / Ту укопани моји су сви. Дакле, / Могу и ја. // Знаш ли ти какве војске пут овај пролазише? / Били и прошли Грчка, Рим и Турска. / И наши родови, ситна историјска боранија, / Једном ће коначно у читанке лећи. / Можда опет наврате Монголи, Германи ил Угри.“ (Халиловић 2007: 72–73) Цивилизацијско, тачније културно прожимање на вековној равни ишчитавамо у песми „Агамемнон“: „Оста ли у нама бар три капи од старих Грка? // 1. На истом копну умиremo. // 2. Аргонаути су из Црног мора упловили у Дунав, // 3. А наши казивачи пјесама народних / Носе кратке штапове, изрезбарене, / Баш као Хомер што је носио.“ (Халиловић 2007: 70)

Треба нагласити да Халиловићево комуницирање

са тековинама књижевне и духовне традиције није модернистичко, јер елементи баштине нису неотуђиви а посредством поезије освешћени делови индивидуалног или колективног субјекта. Халиловић заправо настоји да митске сижее реинтерпретира са антрополошким преду-мишљајем да избистри наша срца и умове како бисмо на текућем епохалном хоризонту распознали људске кон-станте и варијетете према којима бисмо заузели отре-сити, не и ултимативни, етички и аксиолошки став.

У Халиловићевим песмама присутно је циклично и органицистичко поимање цивилизације, веома налик ономе који је својевремено понудио Освалд Шпенглер. Као и Шпенглер, и Халиловић културу разуме као орган-ски, природни облик, склон преображавању. Он негира монолитност светске историје и говори о мноштву древ-них и нових култура³ на цивилизацијској позорници. Та визија веома је сликовита: Халиловић цивилизацију схвата као последњи стадијум културе, тачније стадијум у којем се идеја културе отеловљује.³ Песничко про-мишљање друштва индицирано је падом у цивилизацију. Зато је, сходно органицистичком виђењу, упризорен залазак цивилизације унутар кризе друштва. У песми „Одгонетка Ханибаловог скретања“, под претпоставком да је цивилизацијски образац еквивалентан духовном, сагледава се унутрање урушавање једног цивилиза-цијског поретка: „Сјети се Ханибала који је уходе послао, / Да добро очи отворе. // Стигоше натраг и ријечи му рекоше / *С трпеза код њих пресипа се, / И млад и стар опија се, / На сестре своје се попели / Цара на небо попели.*

3 Свака култура је у дубоко симболичном и скоро мистичном односу према материји и простору, кроз које и у којима хоће да се оствари. Постигне ли се сврха, испуни ли идеја пуно обиље могућности и оствари их према спољашњости, култура се изненада укочи (erstarrt), изумире, крв јој отиче, снаге замру и она постаје цивилизација (Шпенглер 2003: 165).

// Уздахну Феничанин тада / И наредбу овакву даде: // *Ми ћемо даље путем својим, / Спалиће себе Рим.* // Као да га је чуо / Нерођени Нерон.“ (Халиловић 2007: 24)

Песникова пројекција уобличена у ироничном кључу још је мрачнија у песми „(-10) Носталгија“ у збирци *Зидови*, где се сукцесивно ређају призори тоталног цивилизацијског посрнућа: „Због (вишка) носталгије, / због мањка историје, / због чега ли? // Након много година, безимени се / врати у (безимени) град // и угледа: // на трговима (рашчупане) труднице / проклињу очеве који поричу (своје) плодове / и лажни пророци (скупо) наплаћују (јефтине) ријечи / и (маглени) фараончићи / прогоне (малобројне) писце, // а филозофи продају јаја на пијаци // и свуд се шири мирис опијума. // И угледа безимени у (безименом) граду: / на улицама вуци и хајдуци / отимају (клице) из кромпира, / а пупчане врпце (распадају се) у блату. // Фабрички димњаци порушени / од библиотеке остало згариште, / а храмови разидани.“ (Халиловић 2014: 23–24) Обрт, међутим, доноси слутњу последица злоупотребе слободе, при чему се, намерно, хипостазира дословно значење речи „слобода“ и „слобода говора“, иначе, као општеприхваћене концептуалне метафоре: Само тамница нарасла (као погача). / Али тамничка врата широм отворена / (слободно је да уђеш, слободно је да изађеш), // у тамници изгребан малтер. То (стидни) сужњи / ноктима се држе за зидове / и (тихо) моле: // Сачувај нас од слободе. И од слободе говора.“ (Халиловић 2014: 24)

У овим стиховима лако се препознаје иронија која служи да појача резигнацију исходима епохе која се јавља код песничког субјекта. Зато ова јединица историје цивилизације носи искушење анксиозности, што је маестрално предочено у песми „(-7) Конгрес страхова“ или минорности сопства, на пример у песми „(-11) Нежив“ или „Лица“. Тај тренд раста негативних феномена цивили-

лизације на своме заласку, њене крхкости и ништавности дочаран је у имагинативним / снови�ним призорима писца у песми „(-5) Филм“: „Олуја. И све што она носи. Најежен град. / Лете кровови и зидови. / Чекић дрхти крај чекића. Брава дрхти крај браве. // Хор блудница ћути. Хор фараона бунца. / У даљини – кораци незнане војске. / Одзвањају зарђале кашине. // По путевима вучији трагови и пијавице. / Пијани ватрогасци спаљују прагове и колијевке. / Надиру воде. И пацови. // Око храма вуку се постељице и гнојаве газе. / У храму људи уплашени. Раштркани. Патос од црвоточних / дасака. Под патосом бездан цвили као плућни болесник. // Изненада, кроз олују се зачуо глас: / *Куда одоше свештеници?*“ (Халиловић 2014: 33) Девалвација вредности врхуни у тадићевски уприличеном питању. Представници врлине отишли су да се коцкају. „У угловима храма свјетла. Стидно жмиркају. / Бачена из прошлости, према храму лети / чизма. И врата се сама отварају.“ (Халиловић 2014: 34)

Значење појма цивилизације Халиловић даље расложава, па је разуме и као „виши степен објективације и социјализације; егзистенцијални оквир за масе и развој технике, разорне за културу, премда култура постоји у цивилизацији и обрнуто.“ (Берђајев 2001: 103–104) Илустративан пример је песма „Споменик“ у збирци *Секвоја*, где је суптилним песничким средствима естетски третиран дијалектички однос између позитивних и негативних тековина цивилизације: на једној страни, Лавоазијеве теорије сагоревања и открића о кретању материје која ће прометејски унапредити постојећи егзистенцијални оквир, а са друге, гиљотиње, на којој почива револуционарни преврат који ће историјски преусмерити један ток западне цивилизације. У песми се описују дупли стандарди, замена теза, па и недоследан однос представника државе у различитим епохама према великанима и споменичкој култури: „Лавоазије излази на / револуци-

онарни суд. гледао како се котрља глава / његовог таста. сам је пришао гиљотини. сто година / након смрти, / држава је одлучила да му подигне споменик.“ (Halilović 2022: 31–32) Међутим, те историјске амплитуде, поглавито у односу државе и њених великана, песник, аналогно открићу самог научника из 18. века, алегоријском изведбом самог песничког поступка констатује као историјску, шта више, као онтичку непроменљиву: „материја се трансформише, не може се уништити“ (Халиловић 2022: 31, 32)

Халиловић успоставља још једну разлику између цивилизације и културе: цивилизација претпоставља материјалну егзистенцију и нужност, а култура уздицање духовних вредности и стваралаштва. У том контексту ваља навести антологијску песму „(-3) Музеј нових ствари“ у збирци *Зидови*. У такозвано „последње“ или „апокалиптично време“, отвара се музеј нових ствари који, међутим, услед интензивнијег прикупљања и задуживања, па одстрањивања и раздуживања нових музејских предмета, изискује појачани енергетски утрошак: „Кад Нешто унесем, не могу ни да предахнем, // јер баш то морам да изнесем, па унесем Нешто ново. // Таман убацио најновији телевизор, али већ га износим, / јер стигао је новији тип. // Најновији аутомобил био је изожен тек два сата, / нисам стигао ни да га упамтим.“ (Халиловић 2014: 37) То убрзано кретање времена сходно цивилизацијском расту, дакле историјском расту спољашњих чиниоца егзистенције, сразмерно је опадању културних дата јер музеј, као културна институција задужена за очување културног памћења заједнице, губи своју улогу, а тиме и онтички статус.

У аутопоетичком паралелепипеду Енеса Халиловића поезија је цивилизацијска тековина првог реда и еманација, тачније симболичко-језичко оваплоћење универзалног историјског кретања. Место одакле поезија

почиње је космолошко и митско, а онај који се поетски оглашава и бремени њено искуство је песник-звездозна-нац, да употребимо метафору Васка Попе. Управо се у домену песничког одношења према историјским потре-сима и изображењима Халиловић поетички наслања на Попу. Међу метапоетичким исказима помало емфа-тичког набоја, али којима је циљ да се покаже цивили-зацијски размер или исход писања читамо и следећи: „Гилгамеш и Херкулес / оба путују. / оба имају верног друга. / оба силазе у пакао. / оба савладавају лавове и бикове. / оба употребљавају одећу као једра. // оба про-налазе траву која значи бесмртност. / али смрт зграби Гилгамеша / у његовој палати (наводно, / змија му однела траву). / дакле, први је смртан, а други није постојао. / (/ узети. / дати. / грешио сам у два глагола. од поезије пре-више узети, / превише јој дати.“ (Халиловић 2019: 7–8) Аутопоетичка мисао у тесној је вези са мишљу о неу-митности цивилизацијске интервенције у свим нашим активностима: „и видим песме пузавице. / путујем па се заврзујем. / Вергилије. / и Хомер његов узор. / и Хомер његов извор. / Енеја лута Одисејевим стопама.“ (Халило-вић 2019: 32) Халиловић из метапоетичког кључа тумачи цивилизацијске одјеке Вергилијевих георгика и буко-лика у књизи *Бангладеш*: „ништа није важно за писца као 5. / или ноћу пише до 5. / или рано устане. / сигуран сам да је тако радио Вергилије. / Георгике обрађивао као врт. годинама обрађивао тај спев о земљорадњи. брусио хексаметре о ратарству, повртарству и пчеларству / (али сувишан је уметак о Арстеју). / Вергилије. на пчелу гледа као на грађанина. / дао је савете о ђубрењу, орању / и наводњавању / иако није видео / да ратари у Бангладешу пажљиви су према биљкама / као мајке према лековима.“ (Халиловић 2019: 43) Овде се, уз извесну дозу ироније, успоставља паралела између просторно и временски удаљених тачака, као што су Стари Рим и данашњи Бан-

гладеш, односно стварне активности и певања, описивања те активности. Халиловић се овде, са јасним поводом определио за основне гране привреде, као што су ратарство, повртарство и пчеларство, које имају дуги цивилизацијски стаж, уједно назначујући да се у начину обрађивања земље огледа степен цивилизацијског развоја и *in vice versa*, да унапређивање и култивација пољопривредних култура доприносе цивилизацијском развоју.

Халиловић промишља и цивилизацијске домете поезије и песничког оглашавања. Тако у помало (ауто)ироничном кључу у песми „Бустродефон“ тумачи и метапоетичке аспекте дуге традиције клесања, односно писања како би указао на цивилизацијски развој или напредак, али и на културну деградацију, где је писање у служби политике: „Некад су писци на Криту клесали слова / У камену начином који се зове бустрофедон. // Клесали су један ред слова с лијеве на десну, / Па други с десне на лијеву страну, // И тако, Наизменично. // На то их је навело окретање вола при орању. // И данас неки писци пишу као да плуже. // Пишу на једну страну, вуку до промјене власти, / па окрену на другу. // И тако, / Наизменично.“ (Халиловић 2007: 42)

Сваки дух времена носи одређену цивилизацијску претпоставку, која као владајући колективни менталитет прожима не само једно, већ више друштава и диктира ставове, усмерава изборе и укоренује предрасуде. Та колективна чињеница је увек плод наслеђа, веровања, страхова, давних немира, заправо, „плод бескрајне контаминације чије су се клице изгубиле у прошлости и преносиле из генерације у генерацију“ (Бродел 1990: 53). Халиловић не мисли да цивилизација као материјални облик и оквир егзистенције мора да се трансфигурише или редукује да би нам се открили смисао и скривена истина. Зато гаји помало искошено песничко поверење у лепоту света, воли његову чулну конкретност и афир-

мише његове парадоксе. Он верује да је лепота која лежи испод покорнице мрака и трулежи, али и узвисина цивилизације истина и зато, упркос свих искушењима и ризичима, ту лепоту жели да врати поезији.

*Халиловићев митопоетски текст
као текст културе*

Ако мит „садржи истину у форми лепоте“, ако се у њему, као својеврсној „мисаоној слици“, истина отеловљује у слици као симболу, и истовремено је и истина и најстарија поезија народа (Петровић 1999: 10), онда поезија, која из мита происходи, представља чулно и духовно опажену истину у форми лепоте. Распростревши митопоетски простор и накрцајући га мноштвом предметности, фигура и симбола Халиловић је заправо, у својој чезнутљивој потрази за полисом који би био мера човека и прави цивилизацијски образац, што нам сугерише уводна песма збирке *Песме и болести и здравља* „Полис“⁴, желео да остави отвореним питања:

4 Стихове песме овде наводимо у целости: „Шта је мени што ја сањам један грчки полис, мали, / слављем изидан и загладан у море? / Капије тог полиса вазда отворене, за путнике / и заљубљене. У њему законик у мермер урезан, / издигнут до људског ока, као у Гортини. / И четири брода на мирном мору, три да тргују, / а један да гусаре гони. У храму најтиши неко / о правди да збори, а владар падежима да не гађа. / Један театар за трагедију, све куће за комедију / и жито да се у том полису узима на реч. / Робови да су слободни једном Богу да робују, / На тргу да се гласа као у Атини, али обућар само обућу / да прави, никад тужбу да диже. / И штитови тврди да се кују, као спартански. / И вазда да су игре олимпијске да не би ратови почињали, / а онај што поље маратонско претрчи / нек јави да су планинари Олимп освојили. / Понекад Хомер у тај полис да сврати, / за еп што казује да му се плати. Шта је мени / данас што ја о томе сањам?“ (Халиловић 2011: 7)

Да ли је зид једна од прворазредних цивилизацијских тековина или тек омашка човека који хелдерлиновски гради и станује? Није ли тај зид намерно саздан од тог истог човека и у том истом човеку како би кафкијански ограничио наше метафизичко спознање, а тиме и истину у форми лепоте? Да ли је Бангладеш духовна раскрсница и топоним првих и потоњих цивилизација или тек иронична прекретница у покушају разумевања чувене дијалектике стварлачког и десструктивног аспекта човечанства? А није ли секвоја она развијена метафора што се руга сваком цивилизацијском покушају да укроти природу и да се поигра са Божјом творевином без обзира на практична и етичка оправдања? Не подсећа ли она тако, у двоструком симболичком кључу, на континуитете и моћ памћења, а томе парадоксално, не опомиње ли крхког човека да се не отуђи од себе, ако се већ отуђио од мита и творевине? Коначно, није ли Халиловић у свом ауторском музеју похранио све оне тропе и исказе које баштини поезија да би савремену цивилизацију отела од заборава и ефемерности и након њене блиске пропасти? Препознавши цивилизацијске обрасце и верујући у њихову постојаност у епохалној варијантности, Халиловић је исписујући јединствен текст културе, по свему судећи, цивилизацијску и аксиолошку предност ипак морао да дâ Хомеру.

ИЗВОРИ

- Халиловић 2007: Е. Halilović, *Listovi na vodi*, Beograd: Prosveta.
Халиловић 2011: Е. Халиловић, *Песме из болести и здравља*, Београд: Конрас.
Халиловић 2014: Е. Halilović, *Zidovi: knjiga diskretne matematike*, Beograd: Albatros plus.

Халиловић 2019: Е. Halilović, *Bangladeš: Manifest kvantumizima*, Novi Pazar: Građanski forum.

Халиловић 2022: Е. Halilović, *Sekvoja: Paralelepiped*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.

ЛИТЕРАТУРА

Алексић 2013: Ј. Алексић, „Пад из мита у историју (Енесе Халиловић, *Еп о води: Митолошки водич до потопа и након њега*, Албатрос плус, Београд, 2012)“, *Кораџи*, Крагујевац, 1–3, 208–214.

Берђајев 2001: Н. Берђајев, *О човековом ропству и слободи: оглед о персоналистичкој философији*, Београд: Бримо.

Бродел 1990: F. Braudel, *Civilizacije kroz povijest*, Zagreb – Ljubljana: Globus – Delo.

Бродел 1995: Ф. Бродел, *Медитеран. Простор и историја*, Београд: Центар за геопоетику.

Гавриловић 2023: М. Гавриловић, *Место и улога мита у поетичком формирању српске поезије послератног модернизма (Васко Попа, Стеван Раичковић, Бранко В. Радичевић, Борислав Радовић)*, докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.

Гревс 1987: R. Grevs, *Grčki mitovi*, Beograd – Priština: Nolit – Jedinstvo.

Радуловић 2015: М. Радуловић, *Српски културни образац и српска књижевност*, Фоча – Београд: Православни богословски факултет Светог Василија Острошког – Институт за књижевност и уметност.

Хантингтон 2000: С. П. Хантингтон, *Сукоб цивилизација и преобликовање светског поретка*, Подгорица – Бања Лука: ЦИД – Романов.

Шпенглер 2003: О. Шпенглер, *Пропаст Запада*, Београд: Утопија.

Jana M. Aleksić

CIVILIZATIONAL ORIGINS AND TRACES IN THE MYTHOPOETICAL IMAGES AND SYMBOLS OF ENES HALILOVIĆ

Summary

Enes Halilović in his collections of poems and poetry books, poetically contemplates the course of civilization from a metahistorical perspective. On this occasion, he brings numerous cultural texts in their diachronic and synchronic order into the same meaningful and cognitive horizon. Aesthetically formulated as civilizational postcards from different eras and geographical climates, predominantly from the Mediterranean, numerous textual traces are subject to Halilović's imaginative interpretation and inscription of new meanings. The mythical pattern served the poet to reconcile the challenges and temptations of both the past and the present, and to overcome past and present existential challenges. In terms of procedure, through the poetic evocation of mythical or historical content, Halilović performs a certain *iconotropy* in a large number of his poems, primarily in the books *Leaves on the water* (*Листови на води* (2007)), *Poems from Illness and Health* (*Песме из болести и здравља* (2011)), *Bangladesh* (*Бангладеш* (2019)), and even *Walls* (*Зидови* (2014)) and *Sequoia* (*Секвоја*). The poet deviates from the decorative-rhetorical use of myth in his poetry and strives to use mythical motifs as a kind of props. His intention is to overcome temporal constraints and to connect diachronically distant moments that are not in a cause-and-effect relationship, but also to bridge civilizational and cultural differences with a story about a universal experience. In Halilović's poetic works, his layered understanding of civilization is particularly noticeable. According to the theme and idea of the poem, it can be cyclical, organic, historiosophical, technical, and even axiological. The poet also makes an additional effort to distinguish civilization as a material necessity from culture as a field for the elevation of spiritual values.

Key words: poetry, myth, mythopoetics, metapoetics, history, civilization, culture

Даница Т. Андрејевић* УДК 821.163.41.09-31 Халиловић Е.
Универзитет у Приштини
са привременим седиштем
у Косовској Митровици,
Филозофски Факултет
Катедра за српску књижевност и језик

МИТОПОЕТИКА, ТРАГИКА, ЕГЗИСТЕНЦИЈА (ХАЛИЛОВИЋЕВА РОМАНЕСКНА ТРИЈАДА)

Појава Енеса Халиловића у српској књижевности на културолошким растокама XX и XXI века одређује тематско и вредносно увођење санџачког краја у нашу литературу. Пре њега чинили су то за свој миље Милош Црњански, Бора Станковић, Драгослав Михаиловић и други. Рад аналитичко-есејистички формира тријаду идејног супстрата три романа Енеса Халиловића – *Ен о води*, *Људи без гробова* и *Ако дуго гледаш у понор* – митопоетику, трагику и егзистенцију. Ови романи нису само трилогија о животу, менталитету и историји људи Јужне Србије, већ луцидна мрежа судбинског преплитања првобитног ума и генске меморије у сфери антрополошког и егзистенцијално-трагичног постојања његових ликова.

Кључне речи: митопоетика, трагика, егзистенција, вода, понор

Енес Халиловић се са својом поезијом, потом збиркама приповедака, драмом и романима почео развијати

* Редовни професор у пензији, andrejevic03@gmail.com

на растокама културолошких и књижевних промена крајем XX и почетком XXI века. Његова жанровска полифоност, интелектуална радозналост и стваралачка експресија указују на један посве нови смер и притоку јужне српске мисли матичној књижевности. Он је, након Ђамила Сијарића и Милисава Савића, увео Санџак у нашу литературу, попут миљеа Бориног Враћа или Ђосићеве моравске регије. Аутор је тиме показао да граничне, провинцијалне и локалне тачке гледишта у геопоетичком смислу обогаћују централне токове једне литературе универзалним питањима људске егзистенције. Писац притом користи и дијахронијску интертекстуалност културе, али и магијске елементе геопоетике тла. У истраживању поетике Халиловићевих романа ишло се комбинованом методом психолошке и аналитичке интерпретације, ингарденовским схематским аспектима. Три културолошка и антрополошка феномена – митопоетика, трагика и егзистенција, обручују семантичке и естетичке резултате романа нашег писца. Три романа Енеса Халиловића нису само трилогија о новопазарској регији и њеним људима и судбинама кроз време, нису обичан хронотоп који има само сазнајни значај као недовољно третиран у нашој књижевности, већ је то естетичко-аксиолошка тријада на релацији – митопоетика, трагика, егзистенција. То су три велике идејне основе ауторовог „океанског виђења света“, у ствари боље рећи, један континент. Такав приступ омогућује епске и архетипске елементе, контекстуалност, онтологизовану историју и интертекстуалност, актуелизацију митопоетике у новомитским ситуацијама савременог човека и естетизацију трагике и судбине на балканским просторима.

У домену митопоетичких симбола и традиционалне архетипске матрице, нису консултовани само источњачки мислиоци, као је то претежно у романима

Меше Селимовића, већ су и мисли западњачких теоретичара и есејиста умрежене у језгро дијахронијског ноетичког истраживања човека и егзистенције почев од локалних, до универзалних питања људске егзистенције.

Први Халиловићев роман *Еп о води* има највише универзалног хронотопа, митопоетичких елемената и архетипске матрице. Његова радња је и смештена у далека, паганска и примитивна времена, када је човекова ритуална и колективна, фолклорна свест имала стереотипе о узроцима дешавања и када је користила саборно умље, генску меморију и примордијално тумачење појава за објашњење непознаница у свом микрокосмосу. Чувена је Борхесова реченица да факат можда није истинит, али симбол јесте. Мит се, због својих симболичних и наративних карактеристика, параболом са садашњим временом, користи као медиј између цивилизацијских нивоа и спаја се с уметничким хроносом и естетичким временом наратива. Чињеница је да су песници и прозаисти одувек желели да понове, да обнове и осавремене палимпсесте, прве речи светих књига, прво писмо и најстарије епове, да нађу прву свежу реч почела, као да Дана осмог гледају створени свет и први га описују. Тежња за истоветношћу са првобитном књижевношћу развијала се и манифестовала од јунговског архетипа колективно несвесног и кретала ка креативно свесном, те добијала, код многих писаца и њихових различитих пројекција мита, индивидуални стваралачки карактер. Литерарна тежња ослонца наратива на мит омогућује интертекстуални додир са свим претходним митовима, религијама и еповима и носи митопоетичку снагу искона – „шири образац симултаног цивилизацијског значења“ (Петровић 2019: 61).

Онтолошки и антрополошки, есенцијално и егзистенцијално, књижевност промишља макрокосмичке феномене и онда их, литерарно пројектоване и трансформисане, на путу од иманентног јаства писца ка

трансценденталном, враћа свету. Пратећи матрицу културолошке и цивилизацијске параболе од прапочетка егзистенције човека, писци покушавају да као демијурзи „пресложе слику света из божанске креације и примордијалне елементе у сопственом језичком устројству“ (Андрејевић 2021: 159). Имагинацијом провобитне материје и енергије писац пројектује саможиће из општежића.

У случају романеског дискурса Енеса Халиловића, аутор је ишао трагом испричане, али измењене прошлости која је иначе подложна различитим индивидуализованим тумачењима. У таквом поступку инкарнирају се стварне и могуће сцене минулих времена и атавистичких слика. Халиловић у *Епу о води* метаморфозира Хераклитов праелемент воде, која се у есејистичким књигама Гастона Башлара именује као имагинација материје. Вода се у аутопоетичком науку Халиловића налази између свих светова, то је створитељски елемент који пролази напред и натраг кроз време као *prima materia*, велика мајка, родитељка, хранитељка и сахранитељка свега. Бивши и потоњи човек једнако зависе од воде, можда овај други и судбоносно, као у трећем Халиловићевом роману. Иманентна потреба човека за водом везана је митопоетички са почелом и супстанцом елементарне материје воде из које је настао живот. „Сваки од основних елемената света има одређен систем поетске вредности, јер „је суштина мисли о водама – водена психа, део тоталне филозофије“ (Башлар 1998: 1213).

Тај митопоетички, протопоетички и метапоетички супстрат воде носи имагинарну матрицу првог Халиловићевог романа. У очеку не тако често ни наметљиво, јављају се метафизички гласови воде – потока, а језик воде је подразумевајућа непосредна стварност, реке озвучавају неке пределе, људски језик поседује одређену течност, вода се указује као потпуно биће, она је генијални апсолут живота још од Нарцисовог огледања. Аутор

овиме креира лирски говор који је чест у роману јер се слива из ауторове поезије у романескни дискурс.

Вода је блиско повезана с мишљу, токовима свести, временом, местом бивствовања, дакле хронотопом и архетипом. Она је симбол и пролазности и рађања, уроборос материје и енергије. У самом крешенду романа, она се показује као судбоносна и у позитивном и у негативном смислу. Вода је универзална постојбина, стварност и имагинација, метафора дубине живота, јава и езотерија. Обновљена енергија водене аниме настањена је у сва три романа Енеса Халиловића. У првом је посебни субјект, на ободу приче, понекад из живота залази у смрт, преко Харона или Офелије, што доказује поменућу интертекстуалност аутора. Вода је пројекција мајке, прва и последња супстанца, материјализација живота и персонализација материје.

Поетика наслова код Халиловића у овом роману иде трагом идеје о води као извору живота, а онда се креће ка синониму митског потопа. Прво епска, фолклорна, потом практична и егзистенцијална, она постаје пратиља на човековом путу, као стварна или симболична двојница ликова. Сваки писац потврђује вечну садашњост митског, о чему говори Мирча Елијаде (Елијаде 2003: 125). Поднаслов романа *Ена о води* је *Митолошки водич* до потопа и након њега. Ова реченица показује да писац разматра целокупни цивилизацијски хронос од протопоетичке семантике и имагинације воде до садашњости. Ту Халиловић указује на Касирерову мисао да „језик мит и уметност нису пуко огледало датости спољашњег и унутарњег бивства, нису само медији већ правидови звучне светлости, услови виђења и врела свег уобличавања (Халиловић 2012: 7).

Писац овај роман почиње епилогом, уместо прологом, правећи наративну инверзију у структури класичног романа. На крају романа вода ће, због вештачког

језера код Рибарића, потопити један цео миркокосмос и као цунами прекрити места и топониме детињства и живота мештана. Почело и уједност се сада сливају кроз воду на пазарски крај. У води остају похрањени и легендарни ћуп злата и брда и бајке и флора окружења. Вода постаје биће и главни лик романа, некад пријатељски, некад непријатељски. Вода је извор свих платоновских егзистенцијалних потенцијалности, течност читаве верификације (Купер 1986: 186). Истовремено, то је полуматеријална супстанца, незадржива будући да има више агрегатних стања, тако да је њена имагинација могућа и у облацима и у пари и у леду.

Мит у књижевности увек је стварнији од збиље јер је његова митопоетска суштина део колективне меморије и може дати човековом животу квалитет трагичног или егзистенцијалног. Поред симболике воде, у Халиловићевом роману, ту је и поетика флоре и фауне. Мухаремова свирала одјекује у роману увек међу биљем и животињама и поред воде. Вода и сан, сан о води, разни призори на јави и у сну у вези с њом чине густо ткање првог Халиловићевог романа, умрежено у друге феномене и ноумене и друге епове. Ту је и легенда о вуни, односно облаку, магли, као деловима стања феномена воде у коју се стрмоглављује цело село тражећи магичну вуну. Ова прича такође представља митолошку повезницу с Аргонаутима, Јасоном и златним руном. Мухаремиов син Саит, због проклетства сеоског колективног самоубиства и раширене приче у народу, не може се оженити иако има земљу, шуму и воду преко имања и много бунара. „Шта је прича до магла“, поручује аутор – приповедач (Халиловић 2012: 819). И магла и лед су стања воде који утичу на живот сељана, а сама вода је замршени лавиринт који кружи мутним дубинама под земљом. Халиловићевим романом су побацане и „мутне речи“ враџбина, урока, митских реплика, бапских прича, сујеверја.

Реченице романа често почињу: „Како прича казује“, дајући тексту призив прве књиге, бајке или библијског тона. Вода која је ту одувек, која је неумрла, указује на вечност, али и на поетику пролазности, мењања форме и видова њене појавности. Одакле вода долази, пита се ауторски глас? Она долази из природе, али и из приче, из прапорека, а „ко се родио у причи, слободно може ту и да умре“ (Халиловић 2012: 151).

Кад у Паљево дође неки Италијан, вазда борави поред Ибра. О овој завичајној реци нашег аутора у роману се не говори много, али она указује на проток времена, догађаја, egzистенције. Ибар обручава детињство ликова, представља вајкадашње и посвудашње окружење, под-разумевајуће и судбоносно. Помињање Ибра само је увод у коначну сцену романа, прављење вештачког језера, кад воде Ибра и река Тонка преплављују сав простор, сву egzистенцијалну слику Паљева и околине. Али, шта ће учинити вода – добиће струју, али ће изгубити куће, имања, пото-пиће места стварна и измишљена, просторе детињства и младости. „Језеро је расло. Пунило се. Бубрило као трудна жена. Бивало је тамније, зеленије, озбиљније“ (Халиловић 2012: 177). У свом башларовском сну о води, „Селман је сновио како се дави у језеру, а Муса је на робији сновио како га јури вода између брда, и како данима и ноћима бјежи, а вода све бржа“ (Халиловић 2012: 177).

Под водом су остали гробље праотаца, џамија, многе куће, дечија гробља, од брда су остала само мала острвца, људи су се нашли сред савременог потопа, само што је Ноја грађевинска фирма која има политичку подршку да зида брану. Да ли ће вода, као у верској књизи, резултирати боњим животом? „У причи је потопљено и све што није потопљено. И данас је ту језеро, тамно и зелено, пуно рибе“ (Халиловић 2012: 180).

Кад тумарају новим измењеним светом и околишем, људима као да је вода ушла у уши. „Све је мање оних

који се сјећају Паљева прије потопа и који памте како су висока била брда Тупик и Фириљак, а ко им памти висину – зна дубину језера у којем леже судбине многих прича. И сви који причају многе приче и чуде се, неће ни слутити да лако, као што се магла претвара у воду, и заблуда се претвара у потоп“ (Халиловић 2012: 180–181).

Рибе у језеру су део моћи воде као исходишта живота и исхране човека. Вода постаје ауторова онтологизација историје која повезује митопоетику са савременим добом и наративом. Вода као женски принцип живота, као течни стуб, постаје и факат и фикција, омогућује скок из егзистенције у есенцију и повратак натраг. Халиловићеви јунаци осећају вишезначни смисао воде, њену импресију, експресију, њену мистерију и метаморфозу. Никад иста река, никад исти Хераклит. Вода увек описује другачију слику света. Насушна и несазнајна, она увек са собом носи омфалос и теменос, чува свети круг постојања. Она спаја простор и време, материју и енергију, паралелене светове, креће се као водени дух напред и натраг кроз универзални хронотоп, чини мост између цивилизације и јаства. Вода је и феномен и ноумен, слика и ноеза која истовремено мири и проблематизује људску егзистенцију, прошлост и садашњост, чувајући ћелије бившег света и натапајући њима наше време. У Халиловићевом роману вода са собом доноси кисеоник прошлости и удахњује га у стварност приче. С периферије спознаје о митопоетици и води као супстанци есенцијалности и егзистенције, писац је луцидно доводи из удаљене људске ситуације у жижу садашњости и у новомитску позицију. Митопоетика воде, као течност читаве верификације, прати и одређује наратију Халиловићевог романа.

У роману *Ако дуго гледаш у понор* на нултој тачки људске егзистенције, у безнађу судбинске замке и животне мишоловке, маргиналци нашег аутора упадају у рупу без

дна, сваки понаособ у свој понорни пакао који је исходиште или добрих импулса части или злих сила освете, несреће и злочина. Феномен воде има много видова у Халиловићевим романима – значи и ток и матицу времена, контекстуализује хронотоп романа (време – простор) и води га ка усебном океану самог писца. Неке се понорне животне ситуације, потпуно испражњене од смисла и суштине, не дају попунити. Свој дијалог с историјом и митологијом Халиловић води и реално и надреално, и објективно критички и субјективно емотивно и онострано и филозофски. Умрежени, црни магијски и ритуални карактер овог дела део је атавистичког наслеђа и наума да је прича стварнија од збиље. Рурални сан унутар сна, вишеструка романескна експозиција – полирама креће се романом и временом, од праисторије преко антике до савременог доба, указујући на зли удес у убогост јужњачког миљеа. Уза све традиционалне елементе архетипа, ова многорека прича чини се надреалном.

Плес смрти у црној тријади овог аутора, као и коментари наратора и саговорника психијатра припадају типу психолошког романа. То нас упућује на мишљење Леона Едела да књижевност мора да рекреира живот, а не само да га документује. Овај теоретичар сматра да аутор психолошког романа, када се користи прозом, ствара поезију, сматрајући да су развојне линије прозаисте и песника сличне, а разлика неприметна (Едел 1962: 117). Чињеница да је наш аутор стварао у оба жанра потврђује ово становиште. Задатак литературе и јесте да се суочава са митологијом и трагиком, егзистенцијалним проблемима, да све доводи у питање и да одговори на питање како језик да разуме смрт. Књижевност је и настала у судару са смрћу и она описује процес мишљења, ноетичку и литерарну артикулацију полифонијских, пантематских проблема који су део сложених тема и идеја везаних за живот и смрт. У своја три романа Халиловић је луцидно

проблематизовао тему смрти у свим њеним видовима и синергисао с феноменом воде која је такође симбол пролазности и метаморфоза, те су обе постале везивни медиј наративног тока у дубоком времену постојања човека на земљи. Пут воде кроз роман тече као спора река понорница која је у другом је плану романескне драме, али увек пресудна за судбину ликова.

Халиловићев роман је велика полирама, преплетање провидних слика воде кроз црне видове и знамења историје који кристализују и сублимирају трагику и егзистенцију и објашњавају праотачку митопоетику. Водом аутор, као неки читач њене текућине, сублимира своје идеје и јати свој наратив око Пијемонта идеје о протоку цивилизације, захтевајући од читаоца интуицију о води и иницијацију у њена значења. Дијакхронија воде разапета је, попут Црњансковог сребрног лука, преко времена и простора и она контекстуализује важне тачке и проблеме људске егзистенције. Из њеног дубоког почела и из њене текућине добијамо тврду, чврсту причу, фигуре и карактере ликова овог романа. Изнад Халиловићевог романескног света елевира нека метавода као ново небо и „водено осећање света“ нашег аутора. Овај вид имагинације материје и материјализације митопоетике представља озбиљан естетички допринос Енеса Халиловића српској прози. Он на властити начин ствара литерарни оквир за циклизацију светских збивања кроз однос локално – универзално. Из нулте тачке, из дубоког времена, фундаменталност воде указује на стварност фикције и на фикцију стварности, као и синергију више алтернативних светова. У том смислу, вода узбуркава, али и хармонизује токове романа. Архиелемент воде садржи апсолутни интегритет и суштину постојања, најсложенију структуру света, персонификовану снагу живота и смрти. Почетна и коначна, она за Халиловића значи тоталну идеју о споју стварности и митопоетике.

Аутор је извео скок у воду као у апорију и објашњење света истовремено. Вода као постељица светова је и онтолошка и антрополошка супстанца и апсурдна и подразумевајућа појава. Концепт савременог романа на митској матрици подразумева и променљиви ток приповедања, испод чије фабуле кола матица живота и мена. Велика тема воде је у ризомима романа и чини Лајбницево монада смисла овог наратива. Вода је у основи великог механизма света, а потоп, као митопоетички маркер, ретко је на тако примаран начин представљен и актуелизован у српској књижевности. Из воде времена и архиприче, у свету заосталости и сиромаштва, аутор семантички пуни роман феноменом воде која нивелише све. Вода преплављује крај првог романа и прелива се у меандрима и на остала два у слојевима и димензијама који се укрштају с трагиком и егзистенцијом. Феноменолошки и семантички, проза аутора почиње у окружењу митских потока који чине живот, док не отекне у језеро.

У свом другом роману *Људи без гробова* Халиловић развија тему трагике балканских простора и заосталих средина. Спирала драме и трагике егзистенције почиње неузвраћеном љубављу и тешким осветама и убиствима након тога. Син злочинца реинкарнира његову егзистенцију, при чему се родитељ указује као митски отац, а жртве као антички страдалници без кривице, али не вољом богова, већ дејством случаја и судбине. Језа и трагика егзистенције овог романа леже у чињеници да сви убијени, у рату и у миру, имају своје кенотафе, празне гробнице без места вечног одморишта и спокоја. Њихови духови лутају „остарелим светом“. „Остарио је свет, ближи се час када ће се утулити. Остарило је све што је на свијету: и травке и људи и вулкани. И јаја су остарила. Очеви су остарили, и плодови очева. Старају приче о њима и о нама. Остарила је и моја младост, и младост мог оца“ (Халиловић 2020: 11). Остарелост егзи-

стенције и поетика пролазности иницирају циклични ток светских збивања, уроборос света. Символика јајета у овом цитату представља сферни принцип света, сличан води, свеукупну потенцијалност, клицу праисконске магме од које настаје свет. Као и вода, и јаје је исходиште и почело, архемајка и алхемијска иманентност света. Све је у овом роману проблематизовано и доведено у питање у поглављу *Нојево јаје*. Халиловић сматра да и градови и романи потичу из истих форми и њихових спиритуалних тумачења и митопоетичких реминисценција.

„Роман је стабло прошлости, а ријетки су добри романи као стабло из оне народне изреке, пала му сјекира у мед [...] Дрвосјеча сјекиром удара хиљаде стабала, али се деси, врло ријетко се деси – кад потече мед из стабла – што значи да је нашао на шупље стабло које су пчеле годинама и годинама пуниле медом“ (Халиловић 2020: 25).

Сласт коју су пчеле сакупљале у далекој прошлости, означава нагомилану естетику времена што као тесто нараста из слојева прошлости. Пчеле симболишу бесмртност и чистоту аниме, неуништиви дух, крилати спиритус и духове летеће божанске промисли. Све се то пореди са смислом настанка и креације приче. Халиловић у своја прва два романа помиње синтагму „окамењена суза шкољке“, која се везује за поједине ликове који су шкољку пронашли и чували, али такође и за митопоетичку функцију приче. Као и поетика воде, шкољка представља универзалну матицу, женски принцип регенерације и обнове. Све епске, фолклорне, магијске и сујеверне приче у роману одвијају се под сјајем сунчаног јајета. „Небо, теби се обраћам, ти враћаш воду као кишу, ти многе зраке и камење одвраћаш од наших очију, а пропушташ оно што је корисно. Небо, зашто си отворило ово јаје да дође до нас?“ (Халиловић 2020: 146)

Од праисторијских времена, преко цивилизацијских еволуција и револуција, јаје стиже у сутон наше планете

и у овај роман као порука загонетке од Колумба до сликара надреалисте Салвадора Далија. Јаје прати и Семира као опомена прошлости. Упркос симболу обнове, јаје у овом роману означава језу егзистенције. „Сваки роман, па и роман који се дешава у будућности, храни се прошлошћу унутар сопственог времена и унутар стварног времена [...] треба наћи једног оца истинског и једног оца митског“ (Халиловић 202: 193).

То трагање за првим оцем претком, родом, палејом представља идентитетску основу сваког од људи без гробова. Трагати за претком чије име не зна, чији је гроб незнан, представља фундус сопства, спознаје о себи, коренима, жилиштима, трагање за потврдом да се човек упостојио у времену. Треба се спустити у страшан дубок понор прошлости Томаса Мана и издробити личност у срчу егзистенције да би се савладали квази животи и трагичне прилике, како то чини Халиловићева јунакиња у трећем роману. „Оно што је упамтио појединац, породица, народ, сведоци – то је литература. Све што се заборави јесте баласт, којем није место у литератури“ (Халиловић 2020: 194).

Сећање је идентификација себе, смисао егзистенције, штит пред трагиком, разлог литературе. У памћењу се реинкарнира биће и савладава оксиморон света. Драматичан гест писца – скок у праегзистенцију, према Ахилу, Езопу, право је загонетање мита и његове семантике у садашњости, увођење пете димензије, преплитање физике и метафизике. Писац то чини управо због жртва, али и због целата. Треба „одшкринути врата патње“ (Халиловић 2020: 207), помешати жуто Далијево и црно јаје трагике и злочина у наративну клицу која значи обол људима без гробова. Самодорастање до патње је ментално захтевно и емотивно сурово и мора да тече кроз однос историје и интуиције о њој, кроз естетичко реинкарнирање мита, трагике и егзистенције. Ту лежи

загонетка или решење прародитељског греха, двојничке егзистенције близанца главног јунака умрлог на породу и смисао кенотафа добрих и злих људи. „Човјек која год врата отворио, куд год кренуо, па макар био закован и за столицу, неминовно набаса на прошлост“ (Халиловић 202: 243). Тај пад у прошлост је лет у егзистенцију. „У архаичним традиционалним друштвима свет се схвата као микрокосмос. На границама овог затвореног света почиње подручје непознатог, безобличног“ (Елијаде 1999: 41). Управо то безоблично настањено је мртвима, демонима, утварама, тамом и трагиком. Халиловић жели да наративом хомологизује те дате ван стварности, да потражи бољу, недостајућу, одсутну слику света садашњости.

Сан је чест мотив у књижевности који филозоф Новалис зове малом смрћу. Сан је медиј између под-свести и свести. Халиловић га увек користи као дуплу експозицију и паралелну стварност, што даје поетичку диораму неке провидне светле воде сећања. „Снови су траг између живота и смрти, учествују у обома, показују јединство то двоје, они су ивица медаље, руб плоче, кант даске, дебљина ткања. Снови су универзални“, написала је Марија Самбрано (Самбрано 2011: 403). Снови су за Халиловића су пола смрт пола живот, безвремени и камерни, они улазе у простор испражњен од времена и настањују га литерарним сликама и симболима. Феномен сна уско је повезан с феноменом времена. Пишчеви јунаци сањају у свим временима јер сан пролази кроз време као духови кроз зидове у филмовима. Снови носе интензивно и суверено субјективно време, као део бергсоновске покретне траке времена. Путовање кроз сан и време, у потрази за изгубљеним јаством, да парафразирамо Пруста, одувек је смисао литературе. Ноетички гледано, како новопсиханалитичари тврде, сан је део Платонове метемпсихозе, виђење себе у лакановском Другом.

Трећи роман Енеса Халиловића *Ако дуго гледаш у понор* представља наративно– романескну реплику на чувену Ничеову реченицу – „Ако дуго гледаш у понор, понор ће почети да гледа у тебе“. Овај роман убрзава функционисање тријаде митопоетика, трагика, егзистенција, овог пута с нагласком на последња два појма. Урушавање егзистенције, интензивирање неправде и злочина доводи до приближавања понору. Драматичан ток живота главне јунакиње Нејре интензивира је односом с професором менталним терапеутом Сипсом који је исповедни стожер женског лика и један од замишљених записивача и казивача. Горка и трагична судбина главног женског лика иде суновратом до крајњих граница пада једног бића. Њена егзистенција је доведена у најдубљу таму и заточеност. (Ромкиња, сиромашна, без школе, с проблематичним братом и родитељима, сама гурнута у проституцију). Ауторов рукопис с једноставном дубином и дубоком једноставношћу, осветљава стоички пут човечице и антихероине, оне која без роптања подноси неправду, драму и трагику живота. Нејрина тачка гледишта је најнижа могућа, она је биће са дна људске егзистенције, она је жена са периферије града и са руба опстанка. Њено вртоглаво суновраћавање у понор траје у дугом непрекинутом паду, увек с језом егзистенције, предосећањем трагике и са страхом који долази као претња из друштвено-политичке и социјалне структуре, о чему пише Лаш Свенсен у својој књизи *Филозофија страха*. Нејра живи у безизлазној спирали сиромаштва, у атмосфери „када се снови неуспјешних људи претачу из рупе у амбис и натраг у рупу“ (Халиловић 2021: 18). Живот главног женског лика је затвореничка ћелија, невољно ропство које упућује на поетику немоћне сопствености и одрицања од егзистенције. Она живи у сопственом понору, а свет њој недоступан у другом. Између њих је трећи понор који она не може да премости у друштвеном

смислу. Нејра припада типичним *ниским јунацима*, како их дефинише Елеазар Мелетински (Мелетински 2011: 43). Тај *низак јунак* не улива наду пред ударима егзистенције, али постепено открива своју тиху јуначку страну, управо у стоицизму и решености да истраје пред трагиком. Нејра је јунакиња једне културе која наизглед пасивно подноси несрећу, а онда бива јача и од судбине и свих сила злог искуства. Социјално наметнути колективни стереотип и идентитет губитника гура је у аутентично усамљеништво, у сопствени „континент у рупи“. Судбина господари Нејриним животом потискујући је и амбис зла, зла у људима, зла у друштву, у срчу сопствене неегзистенције, у пад бића у време. Однос јединке и великог механизма света је неравноправна утакмица с унапред одређеним исходом. Аутор не нивелише и не „пегла“ несрећу своје јунакиње. Та несрећа је гола, жестока, до дршке ножа и кости бића, без анестезије. Писац је на појединим местима класични „свезнајући“ приповедач, будући да се његов женски лик сам собом, својим херојским стоицизмом не подаје драми и несрећи, већ се опире дејству Страшног из друштва и људи. Међутим, у тами рупе најбоље се види ласер Нејриног малог живота који светли својим омфалосом у црној шкољки обезљуђеног миљеа. У пасивном пазарском крају, Нејра живи своје „године које су појели скакавци“, које су зарђале сиромаштвом и коју кобељање само гура дубље у сопствени понор. Она стално осећа античку или кафкијанску кривицу без кривице, склањајући се у своју тихост, стид, патњу и стигму.

„Ставили смо поклопац на ту тишину као што се ставља камен на буре у којем се кисели туршија“ (Халиловић 2021: 84). Из овог бунара ужаса, наша антихероина, наш *ниски јунак*, као алтернативу бира трпљење бола, имплозију патње и симулакрум живота. Патња јој постаје стање свести, начин живота, иманентна, интимна, чак свикла потреба, коју она у свом понору интензивира

вегетирајући у болу и имитацији живота. А шта је све могла бити та лепа млада жена да јој је пружена животна и социјална шанса! Овако, Нејра живи пред зидом који јој се не отвара, у негативној оностраности, у димензији празнине, међу парампарчадима свог живота.

Током трагичног следа догађаја, свакаким опацинама и неподобштинама, Нејра завршава у јавној кући, прво као шанкерка, потом као сексуална радница. „Јавна кућа ради као фабрика, а ниједна фабрика не ради“ (Халиловић 2021: 89). Као део тог полусвета, Нејра с перспективе дна гледа у бездан, у амбис своје егзистенције и грчи се од удараца чаршије, чак и своје породице. Она није више само на ивици понора, она је у самом његовом гротлу. „Кад прихватиш блуд, сакрију те! Кад не прихватиш блуд, обрукају те!“ (Халиловић 2021: 136). Као противотров трагичности и паду, она се препушта апсурду понора. Треба рећи да је Нејра један од ретких главних женских ликова у савременој српској литератури који има развијени психолошки и ментални портрет.

Поетика воде из првог романа нашег писца прелива се и на странице овог трећег. Нејра сања да нађе посао негде далеко, на мору, на води, међу ледом.

„О, сретне сате, оне ништа не знају. И тај вјетар је сретан, иде на једну страну, иде и нико му не стоји на путу [...] Гледала бих немирну воду, трајала бих на светионику, била бих чврста и мирна као и сам светионик. Можда им заиста треба неки очајник, задужен за светлост, који је спреман да буде сам, одлучан да остане баш ту, годинама и деценијама, да остане миран крај велике, немирне воде“ (Халиловић 2021: 140).

Овде се вода, заједно с простором, доживљава као слобода у изолацији помињаног „океанског осећања света“. Нејра је бродоломник који би хтео да се спасе на светионику. Токсична средина, шејтанске неправде, безразложно зло, крајња утученост сатерују Нејру у изола-

цију, у познати Сиоранов „егзил бића“. Биће које среће амбис је у ћорсокаку празнине и оно пада дубоко у безвреме испуњено ужасном супстанцом изопштености. Њена судбина је „лудило понора“ (Хамваш 2022: 183). Потресна, оловна, неподношљива тежина постојања настањује трећи роман Енеса Халиловића. Позната је Кафкина реченица да добра књига мора да боли, да као секира сече лед око срца. Ова књига боли јер носи записе из мртвог дома, с дна људског понора, сугестивно претварајући животну причу у уметничку чињеницу. Црни венац Нејриног мрачног живота ипак је показао да човека можете убити, али га не можете уништити. Она опстаје дуго у рупи, у амбису, јер је „празнина место за јаство“ (Сомбрино 2011: 353) у које се сместила уморна душа несрећне Нејре. С најниже лествице социјалне хијерархије, с нулте тачке непоштовања бића и достојанства човека, Нејра шаље неми крик егзистенције.

У записима Фернанда Песое *Књига неспокоја* могу се наћи сентенце које дају есејистичку експликацију Нејриног психичког стања. Без обзира што она није интелектуалац и што њена прича није онтолошке природе, она носи метафизички квалитет трагичног, повезан с митопоетиком, трагицом уопште, сопственом егзистенцијом и личном апокалипсом. Њено пасивно препуштање судбини и недељање представља естетику равнодушности и поетику одрицања, како сматра Песоа. „Сваки је напор злочин јер је сваки покрет мртав [...] Одрећи се живота како се не би одрекао самог себе“ (Песоа 2023: 53–54).

Такав осећај урушавања егзистенције присутан је у Халиловићевим романима, али не и ништавило, упркос дејству великог механизма света који ломи биће. Треба рећи да постоје умрежени слојеви филозофема, понекад и превише, које кореспондирају с основним током и личностима романа и интертекстуално подржавају рефлексивну димензију дела. Ауторова организација језика

смештена је унутар историјске истине као њена романескна верзија. Као стваралачку подлогу текста Халиловић је поставио ужасну стварност без анестезије, а свет као јавно огледало које равна добро и зло, јер текст је као текстил – умрежавање различитих језичких, искуствених, мисаоних, догађајних нити и појавних феномена и сензација. Романескни и сваки други стваралачки текст је одраз различитог присуства писца у свету, како укратко гласи Деридина теорија разлике. Халиловић је различито добар од других писаца већ и по томе што геопоетички и креативно тумачи новопазарски свет и менталитет који метаморфозира на путу од првобитног ума до савремениости.

Халиловић је написао сјајан роман с главним женским ликом који у наведеној тријади кореспондира с претходна два у психолошко-аналитичком, стилско-семантичком и естетичко-аксиолошком смислу. Порука сва три романа је да кроз историју и цивилизацију човек и човечица патњом укидају бескрај понора, немају времена и *timor mortis*. Својим романима, поезијом и осталим креативним целинама, Халиловић вредносно припада првом прстену савремених живих писаца српске књижевности.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Андрејевић 2021: Д. Андрејевић, *Тумачење српске књижевности (XX и XXI век)*, Косовска Митровица: Градска библиотека.
- Башлар 1998: Г. Башлар, *Вода и снови*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Едел 1962: Л. Едел, *Психолошки роман*, Београд: Нолит.
- Елиаде 2003: М. Елиаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

- Купер 1986: К. Ф. Купер, *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола*, Београд: Нолит – Просвета.
- Мелетински 2011: О књижевним архетиповима, Нови Сад, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Песоа 2023: Ф. Песоа, *Књига неспокоја*, Београд: Дерета.
- Петровић 2019: М. Петровић, *Митопоетика*, Београд: Завод за уџбенике.
- Самбрано 2011: М. Самбрано, *Визија и искуство*, Београд: Службени гласник.
- Халиловић 2012: Е. Халиловић, *Еп о води*, Београд: Албатрос.
- Халиловић 2020: Е. Халиловић, *Људи без гробова*, Београд: Лагуна.
- Халиловић 2021: Е. Халиловић, *Ако дуго гледаш у понор*, Београд: Лагуна.
- Хамваш 2022: Б. Хамваш, *Хиперионски есеји*, Нови Сад: Матица српска.

Danica Andrejević

MYTHOPOETICS, TRAGEDY, EXISTENCE (HALILOVIĆ'S NOVELISTIC TRIAD)

Summary

The emergence of Enes Halilović in Serbian literature, positioned at the cultural juncture of the 20th and 21st centuries, signifies a thematic and value-based integration of the Sandžak region into the national literary tradition. This process was previously exemplified by writers such as Miloš Crnjanski, Bora Stanković, Dragoslav Mihailović, and others, who each reflected the unique characteristics of their respective cultural and geographic milieus. This analytical-essayistic study explores the triad of ideological underpinnings—mythopoeitics, tragedy, and existence—in Halilović's three novels: *The Epic of Water*, *People without Graves*, and

When You Gaze Long into the Abyss. These works do not merely a trilogy dedicated to the life, mentality, and history of the people of Southern Serbia. Instead, they represent a cohesive framework of existential interconnections between primordial intellect and genetic memory. These elements are explored within the context of anthropological and existential tragedy, which profoundly shapes the existence of the novels' characters.

Keywords: mythopoeitics, tragedy, existence, water, abyss.

СТРАХ КАО ТЕМА И ОБЛИКОТВОРНА ЕНЕРГИЈА У ПОЕЗИЈИ ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

У овом раду дат је поглед на поезију Енеса Халиловића из перспективе страха као њеног мотивског и доживљајног средишта, са уверењем да се тако може доћи до најдубљих и најважнијих значења у њој, као и до носећих естетских и аутопоетичких идеја на којима почива. Крећући од књиге *Секвоја*, у којој је тема страха оквир за све друге теме и мотиве, покушали смо да целокупну Халиловићеву поезију сагледамо у светлу страха као свеprisутне, одређујуће чињенице постојања у свету и времену. Захватајући страх у мноштву димензија – психолошкој, егзистенцијалној, историјској, антрополошкој – песник га у многим песмама, имплицитно и експлицитно, сагледава и као унутрашњу, обликотворну енергију у чину стварања песме. У раду се анализирају многоструке манифестације страха у равни песничких поступака и аутопоетичких идеја, изнетих у песмама и у програмском тексту *Манифест квантулизма*, који прати поему *Бангладеш*.

Кључне речи: страх, Енес Халиловић, поезија, поетика, мотиви, теме, поступак, *Секвоја*, *Бангладеш*, *Манифест квантулизма*

„Где несташа страх од света, ту и песма преста“: овај афористички стих из *Уморне песме* Стевана Раичковића

* dusko.babic@yahoo.com

могао би бити прикладан мото за целокупну поезију – и не само поезију – Енеса Халиловића. Страх је његова средишња тема, кључна одредница светоназора уграђеног у његове песме, духовни простор у којем се сусрећу и укрштају сазнања о времену, свету, песми и певању. Могло би се то рећи и овако: код Халиловића је страх *оно о чему се пева и стање из којег се пева*. Стајна тачка лирског ја Халиловићеве поезије тачно је одређена насловом његовог романа *Који дуго гледају у понор*. Халиловић је песник над понором, одакле се види и оно што обичан људски поглед не може да види и саопшти.

У овом раду, поезију Енеса Халиловића сагледаћемо из перспективе одређене страхом као њеном „кључном речи“, уверени да се на тај начин може доћи до најдубљих и најважнијих значења у њој, као и до најважнијих естетских и аутопоетичких идеја на којима почива.

Чекајући сирену хитне помоћи

Као полазиште смо одабрали књигу *Секвоја* (2022), будући да на вишеструк начин репрезентује овакав поглед на Халиловићево песништво. Чињеница да иде у ред најбоље прихваћених књига овог песника, додатни је разлог да кренемо управо од ње. Да песник није био склон „лажним насловима“ и да то није део његове поетичке стратегије – о чему говори у свом *Манифесту квантумизма* – „прави наслов“ *Секвоје* могао би бити: *Књига о страху*.

Такав рецепцијски путоказ песник поставља на почетак књиге, у мотоу, у којем се даје опис младунчета кенгура познатог зоолога Алфреда Бремеа: „Откако млади кенгур први пут извири из торбе, прође доста времена до часа када ће изаћи. Тада уз мајку скита наоколо, али још дуго после тога скаче натраг у торбу, чим се уплаши...

Млади кенгур се тада за трен ока окрене у торби и извирује напоље с бескрајно смешним изразом завидне сигурности“ (Секвоја, 5).

Следе затим песме које, на први поглед, немају додирних тачака са темом страха, али пажљив читалац брзо схвати да га песник у свакој песми, на разне начине, враћа ка младом кенгуру из уводног цитата и да се дискретно поистовећује са њим. То је случај већ са првом песмом – „Егзистенција“, где налазимо низ наизглед неповезаних исказа о секвоји, џиновској биљци из породице чемпреса, која живи преко две хиљаде година и досеже висину преко сто метара. Повезујући кључ за читање књиге дат у мотоу са средишњим мотивом песме „Секвоја“, препознајемо контуре значењске слагалице у коју нас песник уводи: људско постојање (и постојање уопште) ставља се наспрам непојмљиве огромности, временске и просторне. Значај појединачне егзистенције, а тиме и самоспознаја о значају властитог *ја* у свету и времену, дефинише се као „оптика страха“ сићушног и незнатног пред огромним, застрашујуће огромним. Тек из ове читалачке перспективе, сваки исказ у песми постаје „читљив“, откривајући, из различитих углова, иронијско-хуморне и трагичне увиде у значај и смисао сваког постојања у времену.

Незнатно не може да појми огромно док га не растави на делиће, док га на сведе на властите мере и кодове. Да би разумео запремину секвоје, човек је израчунао да се од ње може направити девет милијарди чачкалица. „Зашто девет милијарди чачкалица вриједи више од једне секвоје?“, затиче нас питање из једне строфе. Може ли се истина о свету и постојању поверити моћима аналитичког ума, који све мора да рашчлани и убије да би га у себи поново саставио и уцеловио. Као у песми „Двадесет злочина“, у којој је испричана анегдота о Аристотелу и квочки која лежи на јајима: да би испитао шта се дешава

у јајету док у њему настаје пиле, филозоф квочку насади на двадесет јаја и свакога дана разбија по једно, пратећи настале промене, све до двадесетог дана, односно јајета. Да би се разумела истина рађања једног пилета, потребно је двадесет дана заустављати по један живот.

Људски ум и људски век сувише су мали да би се носили са силама немерљивим: свет је за човека несигурно, опасно место, не само зато што је пун предатора свих врста, него и зато – можда највише зато – што зна да је изгнан из истине и целине, да живи са свешћу о својој недовршености и осујећености. Тим путем наставља се већ у следећој песми – „Рам“, с тим што је перспектива померена са општег и антрополошког ка личном и исповедном. Самог себе песник посматра као рам који уоквирује нешто нејасно, недефенисано, недокучиво, разливено у времену и простору. Страх као одредница људског постојања овде је постао страх пред несазнатљивошћу самог себе: „у раму ни слова ни броја ни јединке ни роја. / у раму ни скелет ни ткиво, / јер ту је мртво налик на живо“. Човеково ја је „рђава бесконачност“, неодређеност, неотклоњиви судар противречности. Рам нашег сопства не може ни толико да разграничи шта је унутра а шта споља, да ли је производ свести о себи или представа наметнута споља.

Тако је до краја ове необичне књиге: ређају се песме које је испевао страх над понором постојања и јаства. Неприметно, скоро шалећи се, песник открива мноштво облике и манифестације страха, улазећи у његова дубинска значења, од егзистенцијалних и психолошких до антрополошких и метафизичких. У Халиловићевој књизи о страху, сама реч страх „откривена“ је само на неколико места, али и ту је унета у суптилну игру замагљивања и делимичног саопштавања, пропуштена кроз вешто „одиграну“ лежерност да би се прикрила болна жаришта из којих долази. Али, прикривање је, као што

рекосмо, Халиловићев начин саопштавања, поетичка стратегија, која такође има дубинску везу са страхом, о чему ће доцније бити више речи. Одступања од тог манира налазимо само на неколико места у књизи: карактеристична је, у том погледу, песма „Сирена хитне помоћи“, која представља својеврсни нуклеус ове књиге – психолошки, композицијски, поетички (Ристановић 2022: 88-89). И по дужини и по начину грађења, ова песма замишљена је као „регистар страхова“, од оних обичних, скоро детињих (страх од змија, дебелих књига, топлоте, болничких мириса), преко оних у којима се лирски субјект судара са најближом околином (од празних људи, завидника, епигона, комшија који из дворишта гледају пролазнике) до оних неодредивих, затамњених (од дана који је освануо, од последњег и претпоследњег времена, од ћутања и говора...). Страх је увек ту, као друго ја. Увек за корак бржи од свог двојника. Над светом маски и клонова завија сирена хитне помоћи. „Шта? Зар су већ кренули по мене?“, пита се песник у стиху који је осенчио целу књигу.

Списак страхова из „Сирене хитне помоћи“ асоцијативно је призван у завршној песми „Нешто као поговор“, где је дат „каталог смрти“ познатих писаца и мислилаца, у којима лирски субјект види духовне сроднике: Хераклита, Достојевског, Гогоља, Холана, Борислава Радовића, Назима Хикмета... Песник разлиставља њихове „последње странице“ и назире међу њима своју „последњу страницу“. Страх од смрти је есенција свих страхова, њихов извор и ушће. Тако су се у ову песму слиле све претходне. Природан завршетак књиге о страху јесте слово о смрти.

О животу и смрти могу се написати томови, а да опет не буде речено ништа ново. Као што на једном месту рече Енесов земљак Ђамил Сијарић: „Нема уста која умију казати шта је то свијет, до да је нешто што отиче

као Дунав“. Страх пред светом је отворена књига. Тако се завршава, односно продужава, и ова епилошка песма: „молим вас, кад чујете ту вест – кратко, / без украшавања, препричајте моју смрт; / довршите ову песму“.

Тако је успостављен асоцијативни мост између уводне и завршне песме. Минута људског трајања – властитог и човековог уопште – сагледана је у безмерју времена. Између две крајносне тачке у композицији књиге налази се мноштво виђења света и века осенчених страхом да кола хитне помоћи траже баш оног који пева. Зато и пева тако како пева – да завара траг, да у песми нађе заклон из којег ће свет гледати са „смешним изразом завидне сигурности“ – као оно кенгурче из записа који нас уводи у књигу. Све са свешћу да и тај заклон и та сигурност постоје само у језику, тј. у песми. Јесте илузија и – са стране гледано – јесте смешно и безнадежно, али ономе ко се склонио – песнику, то је једина сигурност и једина смисленост до којих може да допре. И пораз и тријумф. И ништа и све.

О песнику и певању

Тако долазимо до важног значењског слоја књиге, у којем су у тематском фокусу поезија и песнички позив, сагледани из разних углова, али увек у контексту страха пред светом. Те песме су најличније и најдиректније, испеване *суштим болом*, егзистенцијалним и метафизичким. То су песме *исконског самства*, откривеног у конкретним, издвојеним тренуцима свакодневља, дневничка исповест колико и одгонетање сопства у метафизичким тминама. Карактеристична је у том погледу песма „Самац“, у којој се препознатљива егзистенцијална ситуација уздиже до параболе о човеку-самцу, у ноћи из које вребају провалници и убице:

кад сам био млад, кад сам био самац,
изнајмљивао сам собу без грејалице.
улазио на стара врата. закључавао лабаву браву
и по сто пута проверавао – да ли сам добро
закључао.
у соби, читао сам и чекао да дође неко
и да ме убије...
и, сваке ноћи, помислих, то је последња ноћ (54).

Поента песме маркирана је курзивним словима, дата као савет психијатра и гласи: *да би савладао страх, мораш се суочити са страхом*. Али, суочење не доноси никакво разрешење: на врата самачке собе, наставио је да куца невидљиви и нежељени ноћни гост. Након суочења, опет, остаје само страх: човек – самац у ноћи, дете пред караконцулама и вуковима, стварним и умишљеним.

У *Секвоји*, као и у другим Халиловићевим песничким књигама, наћи ћемо мноштво песама са сличном темом, инспирисаних статусом песника у конкретном друштвеном окружењу, али и у свету и постојању уопште. Такве су песме: „Похвала“, „Јелен у шуми“, „Тамо, они“, „Трава и дим“, „Уметност удварања“, „Биографија“ (*Секвоја*); „Прича“, „Пуж у време суше“, „Прича“, „Књиге“ (*Песме из болести и здравља*); „Паралела“, „Сигурна књижевна кућа“ (*Зидови*); *Бангладеш...* Халиловићево виђење друштвеног статуса песника на трагу је Андрићеве представе о уметнику као слепом путнику без пасоша из „Разговора са Гојом“. Непотребни, увек под сумњом, несхваћени и неретко презрени, песници пишу док други спавају, трепере над стиховима које мало ко чита. Ко изабере тај позив, или још боље: кога одабере тај позив, прати га питање: „Од чега ћеш сине хлеба да једеш?“, како стоји у песми која хвата тренутак када је песник Енес Халиловић, са 17 година, објавио прву књигу стихова. Себе, као и песнички позив уопште, Халиловић види као

парадокс: с једне стране, песник зна да је у очима других маргиналац и аутсајдер, дангуба и чудак, а са друге, слепо верује да је то што ради важније од свега – со која живот чува да не обљутава.

Кроз „парадокс песника“ пројављује се онтолошки парадокс човека као таквог: с једне стране он је грудва земље, црв који гмиже, секунда у времену, а са друге, „искра божествена“, космос у малом. Човек је, како на једном месту рече авва Јустин, „зеница трагизма“ а песник изабрани тумач човекове распетости између блата и звезда, трошности и вечности. Халиловићев доживљај песника почива на тој исконској дихотомичности човека: он је „срећни уклетник“ који живи за „побратимство душа у свемиру“, како би рекао велики песник Тин Ујевић. О томе говори ефектно изведена песма „Једна жена и ја“: „у аутобусу: / непозната жена, поред мене, читала је моју књигу / трајало је то. / жена је ћутала. / скакутала са стиха на стих, са листа на лист. / затим је прибила моју књигу на груди / и путовала. / мислила је нешто. / и био сам сигуран као младунче кенгура / у врећи своје мајке.“ У изабраном, скоро митском тренутку, када пред собом гледа читаоца који његову књигу прислања на срце, песник се осети спасеним на брисаном простору живота, као младунче кенгура у мајчиној торби, озарен и остварен, спасен у најдубљем значењу те речи.

Вратимо се поново песми „Сирена хитне помоћи“, коју смо препознали као једно од кључних места за разумевање *Секвоје*. У попису свакодневних страхова, у последњем стиху, налазимо и „страх да ћу рећи премало или превише“ (25). Овај исказ има наглашено аутопотишко значење и легитимише Халиловића као песника који у чину певања промишља властиту поетику. Опет је средишњи појам – страх. У овој равни, то је страх од лажног, несавладаног, туђег израза. Како испевати песму у којој неће бити непотребних и сувишних речи, песму

која ће верно изразити поглед, мисао, предмет, песника...? Напокон: како испевати песму која ће бити склониште пред светом и место сусрета душе са душом, као у помешној песми „Нека жена и ја“? Повезујући последњи стих „Сирене хитне помоћи“ са стратегијом грађења Халиловићевих песама и књига, видимо да суштину његове поезике чини тражење „јаког и тачног израза“ (Данојлић 2013 12), који „ослобађа“ јер „тачно именовање бића и ствари усређује дух“ (Исто, 539). Појам тачног израза овде излази из оквира стила и поезике и прелива се у простор егзистенције, судбине, антрополошке одреднице.

Тражећи „тачну реч“ за именовање „малих ствари“, тананих тренутака и стања, Халиловић се приближивао филозофији, науци и математици. На тој блискости почива његова „поетика квантумизма“ – о чему ће касније бити више речи – а лако је налазимо међу његовим темама, мотивима и поступцима.

Показаћемо то на примеру *Секвоје* и *Зидова*.

Песник „дискретне математике“

Енес Халиловић избегава сегментирање својих песничких књига у тематске циклусе, упућујући тако читаоца да се усредсреди на откривање значењских и поезичких релација које уноси у редослед и поредак песама. Другим речима, Халиловићеве књиге (никако збирке) песама композицијски су организоване тако да подразумевају „унакрсно читање“, односно асоцијативно и значењско повезивање, враћање већ прочитаној песми да би се разумела нека која се изненада појави као њен значењски продужетак и сл. Халиловић је *Секвоју* организовао тако да се песме међусобно допуњавају, проблематизују, преосмишљавају, провоцирајући тако читаоца да значења књиге тражи и „изнад текста“ појединачних песама

– у композицијској организацији књиге. Такав рецепцијски правац песник сугерише поднасловом – *паралелепипед*. На први поглед, сувише замагљена (и помало претенциозна) ова рецепцијска шифра постаје подстицајна и функционална чим се уђе у основне мотивске и значењске токове *Секвоје*. Од читаоца се тражи да трага за смислом овог математичког појма у структури књиге као целине. Какве везе има геометријско тело састављено од шест паралелних правоугаоника са књигом лирских песама? Видели смо: читање појединачних песама у *Секвоји* захтева препознавање значењских паралелизама, без чега би неке песме остале скоро нечитљиве. Тако се, уместо уобичајених тематских циклуса, песме групишу у „асоцијативне паралелизме“, које песник загорнонетно наговештава.

Посматран у контексту страха као основне теме, овај поступак проширује поље саопштавања, сугеришући и на плану композиције човекову затвореност у кутије/паралелепипеде, како света и века, тако и властитих мисли и спознаја о њима. Пада у очи да је песник за посредовање оваквог доживљаја света изабрао један математички термин, стран поетском изразу као таквом. Зашто? То је, свакако, учињено срачунато, са циљем да се појача порука о неумитности ограничења сваког људског постојања, из које год перспективе да се сагледава. У људски живот као да је уграђен невидљиви механизам, тачан и хладан, неумитан као математичке формуле којима се израчунава површина или запремина паралелопипеда.

Сличну идеју наћи ћемо, у разним варијацијама, и у другим Халиловићевим песничким књигама, а најдоследније у *Зидовима*. Суочење са светом кроз „оптику страха“ сугерисано је већ самим насловом. Постојање је одређено свеприсутством зидова – од оних физичких, преко психолошких, егзистенцијалних, сазнајних... до метафизичких и космичких. Кроз два архетипска симбола – зид и врата

– песник сагледава ствари и појаве, живе организме, људске послове и знања, историју, време, искуства, слутње... Све што је створено, ограничено је својом природом и својим моћима. Све је омеђено зидовима, али сваки зид носи у себи и нека врата. Или, могућност неких врата. И страх да се, сваког часа, пред њима могу отворити „врата смрти“, како стоји у уводној песми „Врата“.

У поднаслову *Зидова*, стоји: „Књига дискретне математике“. Оно што је у *Секвоји* скривено и што се тек наслућује, овде је оснажено и (дискретно) опесмотворено. Човек и свест о постојању бачени су у океан неумитности формула и алгоритама. Свет је „мука духу“ по некој недокучивој, математички прецизној нужности, као у песми „Linea“:

Толика прођоше времена,
а ниједна казаљка није се побунила.
Ниједна секунда није се уморила.
Ниједан зуб времена није страдао од каријеса... (9)

Линија трајања увек је равна, тачке у њој су увек на свом месту. Време и трајање одређени су математичком тачношћу, што је истакнуто и у насловима многих песама: „Асимптота“, „Збир“, „Интеграли“, „Паралела“ ... „Дискретна математика“ – како стоји у поднаслову – унета је и у композицију књиге: у средишту је песма са насловом „0“: испред ње су 22 песме са предзнаком „минус“, а иза ње исто толико песама са предзнаком „плус“. Сам „број песме“, вероватно, не значи ништа, али бројеви стављени у овакав поредак појачавају утисак о „космичкој математици“ уграђеној у сваки поглед и сваку мисао лирског субјекта *Зидова*.

Све ово враћа нас, опет, страху као основној супстанци у поезији Енеса Халиловића. Страх од света не долази само од неизвесности и несигурности, у којима

пролази сваки наш дан и час. Човек је још несигурнији и слабији кад се суочи са свеприсутном тачношћу уграђеном у време и свет. Човек је трагични заточеник своје немоћи да спозна тајну постојања, али и своје моћи да зна више него друга бића на земљи.

То је основна стајна тачка песника *Секвоје* и *Зидова*, а шире гледано, и целокупног његовог песничког опуса. Зато код Халиловића страх није само основна тема и усмеривач мисли, већ и унутрашње, обликотворно начело склапања песама и песничких књига.

Игра саопштавања и скривања

Идући тим трагом, пред нама се кристалише неколико унутрашњих принципа Халиловићеве поетике.

На разне начине он сугерише став да је састављање песме танана, варљива *игра саопштавања и скривања* (прећуткивања). Граница између оног што се мора саопштити и оног што треба прикрити, крхка је и замагљена. Свака песма и сваки стих успостављају је на свој начин и на другом месту. Зато песника никада не сме напустити будност да је препознаје и успоставља. Поетски говор живи од срећно нађене, али и од срећно прећутане речи. Халиловићеве песме теже да буду значењске слагалице, у којима читалац ре-конструира и склапа наговештаје и слике у смислену целину. Вештина састављања песме састји се у томе да „уметник мора бити толико вешт / да сакрије своју вештину“, као што стоји у песми „Летачи“. Истина песме је у парадоксу: она је *говорење да би се прикрило и прикривање да би се рекло*.

Иза ове поетичке стратегије, опет, није тешко видети – страх. Овде више није реч о егзистенцијалној и социјалној димензији страха („сине, од чега ћеш хлеба да једеш“), него о страху као иманентној одредници поет-

ског чина. Он се манифестује на разне начине, а у корену свега је страх да поетски говор не изневери истину која кроз њега треба да се пројави, о чему је напред било речи. Стих и песма морају да изграде неку трајнију, дубљу смисленост да би постали заклон и штит од грубе једнозначности света. То је прво што песник тражи од песме и себе док је ствара. Да би се остварила дубља и трајнија смисленост, потребно је помирити две крајности: сачувати тајанство душе и човека, тако што ћемо их показати у свакодневним очигледностима. Поетска истина увек је флуидна и лелујава, загонетна, „дивља“. Примарно питање Халиловићеве поетике, чини нам се, могло би се изказати овако: како од стварносних и егзистенцијалних конкретности склопити целину која ће естетски и онтолошки бити изнад тих конкретности, односно: како у исто време бити веран животу из којег се оглашаваш и „погледу душе“ загладаном у нешто друго – сложеније, болније, трагичније?

У том смислу, код Халиловића се може говорити о поступку *лажне прозирности* исказа који би се састојао у томе да се у песму уносе стварносне појединости, којима се дискретно додају пригушена метафоричка значења. Често су његове песме низови веристичких слика и мотива, који, на први поглед, делују непоетски, скоро фактографски. Узмимо за пример песму „Уметност удварања“, у којој прва два дистиха гласе: „мужјак сове кукувије облеће око женке. / мужјак птице вртларице украшава гнездо. // водомар доноси рибе на поклон. / пуж подиже рогове, тим покретом позива на парење...“ И тако до краја песме: ређају се „стратегije мужјака“ кад прилазе женки. Песма је „равна“, наизглед незаинтересована за нека дубља и тананија значења. А онда, на крају, дође стих који све то увеже и подигне: „једног пролећа, једној жени, написао сам ову песму“. Одједном се пред нама отвара више линија значења: о животињском свету

и човеку као његовом делу, о исконској сили полног нагона, о поезији и певању, виђеним одоздо, из биологије и телесних сокова, изван сваке естетике и метафизике...

У Халиловићевим песмама увек има неко место – неки сигнал, асоцијативна паралела, мисаони скок или обрт – који читаоца наводи да све што је прочитао преосмишљава и мисаоно разгранавља, да кроз добро познате, прозирне појединости доспева до флуидног тајанства које све то наткриљује и обасјава. У овом контексту, треба разумети и ону загонетну слику из „Сирене хитне помоћи“, са наглашеном аутопоетичком поруком: „Понекад силазим у пределе без метафоре. Понекад се пењем у пределе без метафоре“. Било да хвата стварносне појединости, или да преноси лично искуство и доживљај, Халиловић настоји да интензитет песничког говора не постиже радикалним метафоричким померањима у језику, него *успостављањем контекста* у којем ће из „посејаних појединости“ нићи нова значења.

Овде треба направити још један искорак у сагледавању *страха од певања* као обликотворне енергије у Халиловићевој поетици: с једне стране, то је страх да песма не изневери унутрашњи доживљај којим је покренута, да не буде лажна, намештена, туђа, а са друге, то је страх да се песма не затвори у себе и не одбаци читаоца. Песма мора преносити нешто дубоко лично, „скупо“, судбински важно за песника, иначе нема разлога ни да настаје. Али, при томе, не сме скренути у солипсизам и херметизам и затварати очи пред тврдом стварношћу у којој живи и песник и његови могући читаоци. Зато Халиловићеве песме настоје да споје танану загонетност и веристичку усмереност на стварносни детаљ. Могли бисмо рећи да су његове песме откривање сопства сликама које су познате свима. Песма мора бити тајновита да би личила на живот, а никако због тога да би аутора представљала као мудраца посвећеног у тајну света.

Остајући веран супстанци властитог Бола, песник увек држи испружену руку ка читаоцу. Поезији подједнако штете прозирност и прозаичност, као и херметична непробојност. Халиловић се држи тог пута и он му омогућује да чува наглашену личну обојеност и склоност ка иновирању поетског говора, а да при томе буде читљив и пријемчив.

Страх од рујине

Унутар широко постављених поетичких константи, о којима је напред било речи, у Халиловићевој поезији лако ћемо приметити и континуитет настојања да се мења и осваја нове просторе значења и израза. Погледамо ли његове песничке књиге, од раних – *Средње слово* (1995) и *Блудни парип* (2000) – до последње у низу – *Секвоја* (2022), видећемо, већ на први поглед, настојање песника да свака његова књига буде другачија, да се у свакој освоји неки нови простор значења и песничког саопштавања. Зато ћемо код њега наћи мноштво нестандартних поетских облика: сведених минијатура – афористичких мисли, цртица, историјских реминисценција, поетизованих анегдота; реторички разбокорених поема, проза-ида, песама скривених у рухо есеја... Могло би се рећи да су тематско-мотивска разноврсност и стилска полифоничност нешто по чему се Енес Халиловић издваја међу домаћим песницима своје генерације.

Та његова особина показивала се, на разне начине, из књиге у књигу, а најрадикалније је испољена у *Бангладешу*. У томе, вероватно, треба тражити разлог што је остала некако у сенци његових претходних песничких књига: замишљена као репортажа-поема о Бангладешу, држави у Јужној Азији, једном од најгушће насељених делова земље, она је и у равни значења, а поготово у

равни израза, тешко читљива, развучена, иновативна у мери која читаоца обесхрабрује већ после првих страница. Мада, свакако, не иде у ред бољих остварења Енеса Халиловића, у контексту теме којом се бавимо, она је подстицајна за стварање нових, дубљих увида о поетици овог песника. У том смислу, посебно је драгоцен аутопоетички текст, писан у облику поетске прозе, са насловом *Манифест квантумизма*, који нуди кључеве за разумевање и ове књиге, али и његове поетике у целини. Зато ћемо се мало задржати на овој књизи.

У основи значењске слагалице поеме *Бангладеш* налази се идеја коју смо препознали и у *Секвоји*. И овде се мало и незнатно (тј. човекова егзистенција) нашло пред огромним и немерљивим: у *Секвоји*, своју сићушност и онтолошку загубљеност човек види у огледалу хиљадугодишњег трајања највеће биљке на земљи, у *Бангладешу* – у мноштву људи који врве по најгушће насељеном делу света. Али, у оба случаја песмотворна енергија долази из страха да ће мало нестати у великом, без трага и гласа.

Из те основе израста уверење песника да песма увек мора да се креће ка ситном и тешко уочљивом, јер истина је у тим малим, невидљивим и скривеним „капиларним појавама“, а не у широким, често апстрактним погледима и знањима. Задатак поезије јесте у томе да хвата оно крхко, застрто, запретано, што није доступно обичном говору, као ни науци и филозофији. Песник поетизује стварност тако што се спушта у тананости и муклине, доводећи их до израза, дакле – до постојања. У аутентичној песми увек се мора осетити моменат осветљавања и спасавања нечег ситног и незнатног пред огромним и немерљивим. У песми неважно постаје важно, ништа постаје нешто. Поезија је, слободније речено, вечно довршавање света моћима језика. То је основна премиса Халиловићевог „Манифеста квантумизма“, где се каже:

... сваки песнички говор подразумева реч НИЈЕ, јер

НИЈЕ носи осећање да све што је до сада речено НИЈЕ довољно; дакле: песник говори; чак је и први песник Аноним, носио осећање речи НИЈЕ када је наративно певао након свега или било чега што је чуо и видео; све до сада речено показало је путоказе свему што треба рећи... свака тачка је везник; сваки везник је пола заграде која укључује претходно или пола заграде која укључује потоње; један песник – то су сви песници; у општем песникиу су ЈЕСТЕ и НИЈЕ као крајности и све тачке између те две крајности... (66)

Спајајући идеју Т. С. Елиота о традицији и индивидуалном таленту са Блумовом идејом о антитетичкој и полемичкој природи стваралачког надовезивања на претходнике, Халиловић је скицирао суштину властите поетике и пронашао естетички оквир разумевања поезије уопште. Тако је дошао до појма „квантумистичка поезија“, испомажући се, опет, знањима из егзактних наука: термином *quantum* у физици се означава „недељива, најмања количина енергије која се дешава у елементарним процесима“ (Бангладеш, 66). У основи оваквог поимања поезије препознајемо две кључне премисе: прво, да „се квант може посматрати као део материје или као информација“ (Исто, 69), тј. да физички закони имају свој пандан у простору духа и језика и, друго, да „човекова пажња постоји као партикуларна појава“ (Исто), односно да човекове моћи сагледавања света полазе од делића и фрагмента, а не од целине. Али, то не значи да је човек одсечен од целине и истине: напротив, тим путем (преко фрагмента) се стиже до њих, јер: „фрагмент носи шифру из које се реконструише структура“ (Исто). Задатак песника јесте да пронађе „прави“ фрагмент (квантум) који ће имати „симболичку снагу многих честица као трепавица на месту злочина“ (Исто).

На шта се, заправо, односи појам квант у оваквом разумевању поезије? Песник инсистира да одговор не

треба тражити у „одмотавању смисла“ у тексту песме, него у „стању које претходи песми“ (Исто, 70). Темељ песме је стање душе које тражи објаву у језику, почетна енергија која призива и рађа песму. Песма настаје кад песник препозна час у којем је та почетна енергија примила у себе све друге, кад је „језику показала пут“. После тога, писање песме се „јавља као ритмичка игра и описна вежба“ (70). Кад се препозна и ухвати такво стање – стање покренуте енергије, онда песник кроз објаву себе, казује и своје време, егзистенцију, судбину, историју... и човека уопште.

Могли бисмо рећи да за Халиловића писање песме има смисла само ако је авантура (само)откривања и освајања нових простора духа, језика, смисла... Ако се њоме оповргава рутина, аутоматизам, „сигуран пут“. У Халиловићеву „свест о песми“ као да је уграђен *страх од рутине и понављања* и то се види на много начина: у разноликости песничких облика којима се служи, у пенетрацији поетског обухвата стварности ка простору математике и природних наука, о чему је већ било речи.

Халиловићев репертоар иновирања поетског израза непрестано је отворен ка новим поступцима и стратегијама. Слободније речено, код њега се примећује потреба да читаоца помало збуну и заведе, како би задовољство склапања смисла песме било јаче и упечатљивије. Песма је, по својој природи, излазак у неочекивано и наказано, освајање бескрајних простора духа и језика. Тиме се може објаснити његов манир да песму реализује као склоп наглашено хетерогених, скоковитих мотива, за које треба пронаћи рецепцијски оквир. Исти напор потребан је уложити да би се неке носеће песме (најчешће уводне) повезале са средишњом темом књиге. То смо већ показали у анализи песме „Егзистенција“ из *Секвоје*.

Нешто слично наћи ћемо и у *Песмама из болести и здравља* (2011), ако их читамо из рецепцијске позиције

одређене уводном песмом „Полис“: „Шта је мени што ја сањам један грчки полис, мали, / слављем изидан и загледан у море?...“ (*Песме из болести и здравља*, 5). Питање које песник поставља себи на почетку песме (и књиге) читаоцу постаје блиско чим прелиста књигу: средишње место у њој заузима поема „Звездара“, која се састоји од 14 поетских записа из болесничке постеље. Ове песме исписао је страх човека док лежи у болници, чију стварност чине лекови, визите, терапије, збрка мисли, мучнине, изнемоглости... На први поглед, нема никаквог смисленог додира између тихог, малог полиса „загледаног у море“ из уводне песме и тегобних слика болесничке собе у поеми „Звездара“. Али, ако „задржимо поглед“, видећемо да неуклопљене слике из „Полиса“ дају дубљи смисао и овој поеми и књизи у целини: лирски субјект нам дискретно открива на који начин се рве и са страховима болесника и са комшмарним сликама из „песама здравља“. Мисао о том полису је његов заклон и лек, у њему свет још може бити простор мира, наде, лепоте, склада. Зато се у овој књизи (и не само у њој) Халиловић често враћа класичним временима и темама („Хомерско питање“, „Атина“, „Constanta, Mare negra“...)

Овде се треба осврнути на још једну поетичку особину Енеса Халиловића, која би се могла подвести под „стратегију збуњивања“. Реч је о програмској усмерености на свакодневне, прозаичне, често документарне стварносне детаље у којима песник тражи сложености, скривена значења. Пут до тананих „поетских квантова“ води кроз обичне призоре и чињенице у којима живимо, не кроз апстракције, дубоке мисли и идеје. Песник је урођен у свакодневље, али „могућност да је наш ум пријемник који добија операције из друге димензије не може се искључити“ (*Бангладеш*, 70). Избор слика и мотива мора бити непретенциозан, лежеран (често осенчен хумором), али песник увек мора имати на уму да

поезија „није хоби“, него „кап крви (која) открива крвну слику“ (70). У Халиловићевим песмама постоји лук који води из необавезности и непретенциозности ка судбинском, трагичном, метафизичком.

Суверено владање овим поступком, по нашем мишљењу, јесте један од важних разлога што је Халиловићева поезија тако добро примљена и код књижевне критике и код шире публике. Усмереност на обичне тренутке и свакодневне стварносне призоре, на искуство које песник дели са својим савременицима, чини његово певање упечатљивијим и непосреднијим. У очима читаоца песник постаје неко „ком се може веровати“ јер то о чему говори није дошло из неких олимписких висина, недоступних обичном смртнику, него из видљивог и опипљивог искуства. Песник је, с једне стране, обичан човек из краја, који дели наше доколице, страхове, егзистенцијалне бриге... али и биће натруњено пророчким увидима у свеколико постојање – посвећеник у тајну, vates. У његовом погледу, на неки недокучиви начин, баналности и ситнице постају поетске чињенице.

Страх од рутине и уходаних путева водили су Халиловића ка разградњи традиционалних образаца стиха, строфе, графичке организације песме. У том погледу, он не прихвата никакве задате калупе, не само версификацијске него и синтаксичке, правописне, графичке. Песма је контролисана, програмска спонтаност која у себи гради своје законе и путеве смислотворења. Зато песник и у графичком облику поетског исказа тражи могућност превазилажења уобичајеног и уходаног. Тај порив за експериментом посебно је видљив у поеми *Бангладеш*, која је, слободније речено, дата као демонстрација начела изложених у „Манифесту квантунизма“, штампаног у истој књизи. Лако ћемо приметити да поема почиње затвореном заградом, издвојеном у засебан стих. Заграде – отворене и затворене – јављаће се до краја и увек је испред

њих/иза њих – празнина. С једне стране, овим поступком се сугериша фрагментарна слика света, карактеристична за Халиловића и у поезији и у прози, а са друге, овим се оснажује и визуализује став о „свим песницима као једном песнику“, односно о оном иманентном НИЈЕ које у себи садржи песнички израз, будући да се надовезује на празнину (коју треба попунити), завештану од његових претходника.

Трагање за новим и необичним у изразу у *Бангладешу* одвело је Халиловића иза линије коју је ретко прелазио у другим књигама. Овде су зато чешћа нечитљива, херметична места, остварена као необавезна асоцијативна игра. Тражећи аутентичан, ненамештен израз, песник је неретко залазио у надреалистички „диктат мисли“, у неповезано ређање „квантума доживљаја“, као у следећој, насумце изабраној слици: „шта значи оргазам. / што краће песме. / а након смрти брзо распадање. / То су наше основне потребе“ (*Бангладеш*, 27). Зато ову занимљиву књигу треба прихватити као оријентир за разумевање његове поетике, можда као својеврсну „показну вежбу“, а не као изграђен образац песничког изражавања. Али, упркос свему, ова поема и овај манифест не само да имају своје место у Халиловићевом опусу, него нам се чини да се у њему подразумевају, јер снажније и директније него његове друге књиге сведоче о песниковој потреби да се супротставља рутини, понављању, „млаком“ животу и певању.

Пред замком хермејизма

Тако, на крају, опет долазимо до страха као основног поетичког питања Енеса Халиловића. Сумирајући напред речено, можемо рећи да га налазимо у тематско-мотивском средишту његовог песничког опуса, али и

као иманентну, обликотворну енергију на плану стила и израза. Ако се ограничимо на овај други план, видећемо да тај страх има две стране: са једне, *окренут је ка песми*, односно ка тражењу израза који ће допрети до скривених истина, расутих у фрагментима знања и искуства, а са друге – *ка читаоцу*, настојећи да са њим „нађе заједнички језик“.

Први страх затвара песника „у свој свет“ и усмерава га да допре до крајње личног, сложеног, усамљеничког, етеричног, непојмљивог; да доживљај пренесе аутентично, ненамештено. То је страх од утапања у сивило и плиткост, у животарење без смера и смисла. Други страх има супротан смер и настоји да песника приближи читаоцу и спољашњем свету: тај страх код песника потхрањује свест о томе да поезија нема смисла ако се затвара у себе, ако не успоставља мостове ка другом.

За разлику од многих модерних песника, Халиловић зна да се те две унутрашње енергије у песми морају уравнотежити и помирити. Односно: он зна да песма, по својој природи, мора заћи у простор тајне као дубоко лични глас, а да истовремено мора бити пријемчива мноштву. Другим речима, Халиловић је пронашао начин да се наметне као песник танане и слојевите поезије, у много чему свеже и другачије, а да при томе не западне у замке херметизма.

Ова особина добија на цени ако се погледа у контексту глобалног померања поезије ка маргини књижевности и културе. Јер, маргинализацију поезије није изазвао само дух времена, односно савремени, дезоријентисани човек са својим ниским духовним потребама. Томе су значајно допринели и сами песници, затварајући се, с једне стране, у нечитљиве солипсистичке мистификације, а, са друге, у веристичку плиткост, суштински укидајући границу између поезије и прозе. Халиловићева поезија остала је отпорна на сва та искушења.

Уз многе вредности, на које смо указали у овом раду, ту би се могао тражити додатни разлог њеног високог уважавања у нашој савременој књижевности.

ИЗВОРИ

Енес Халиловић, *Бангладеш, Манифест квантумизма*, Нови Пазар, 2019.

Енес Халиловић, *Зидови*, Нови Пазар, 2024.

Енес Халиловић, *Секвоја*, Нови Сад, 2022.

Енес Халиловић, *Песме из болести и здравља*, Зрењанин, 2022.

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 1976: Иво Андрић, „Разговор са Гојом“, у књизи: *Историја и легенда*, Сабрана дела, књ. 12, Београд.

Блум 1980: Харолд Блум, *Антитетичка критика*, Београд.

Елиот 1963: Томас С. Елиот, „Традиција и индивидуални талент“, у књизи: *Изабрани текстови*, Београд.

Данојлић 2013: Милован Данојлић, „Моје песничко искуство“, у зборнику: *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*, Београд.

Ристановић 2022: Урош Ристановић, „Унутрашња тријада једног паралелепипеда“, поговор у књизи: Е. Халиловић, *Секвоја*, Нови Сад.

Duško Babić

FEAR AS A THEME AND FORMATIVE ENERGY IN THE POETRY OF ENES HALILOVIĆ

Summary

This paper gives an analytic overview of the poetry of Enes Halilovic from the perspective of fear as its motivic and experiential center, with the firm belief that in this way it is possible to reach the deepest and most important meanings in it, as well as the supporting aesthetic and autopoetic ideas on which it rests. Starting from the book *Sequoia*, in which the theme of fear is the framework for all other themes and motifs, we tried to look at Halilović's entire poetry in the light of fear as an omnipresent, determining fact of existence in the world and time. Capturing fear in a multitude of dimensions – psychological, existential, historical, anthropological – the poet in many poems, implicitly and explicitly, perceives it as an internal, formative energy in the act of literary creation. The paper analyses the multiple manifestations of fear at the level of poetic actions and autopoetic ideas, presented in the poems and in the programme text *Manifesto of Quantumism*, which accompanies the poem *Bangladesh*.

Keywords: fear, Enes Halilović, poetry, poetics, motifs, themes, action, *Sequoia*, *Bangladesh*, *Manifesto of Quantumism*

ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ РОМАНА *АКО ДУГО ГЛЕДАШ У ПОНОР* ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

Роман *АКО ДУГО ГЛЕДАШ У ПОНОР* Енеса Халиловића врло је комплексно дјело (пост)модерне структуре и дубоког смисла сабраног у полифонији гласова, мишљења и осјећања двају друштвено маргинализованих ликова – младе жене Нејре Бугарин, изложене несавладивом притиску сиромаштва и примитивне средине, и професора Сипца, који је као филозоф, као критичка свијест и слободно мишљење, у таквој средини усамљен, несхваћен и изолован. Та два лика, као репрезенти два различита типа говора и мишљења, представљени су кроз два различита наратива и у стваралачком поступку одражавају однос централне аутодијегетичке приче Нејре Бугарин, дате у фрагментима кроз двадесет пет поглавља, и исто толико фрагмената говора професора Сипца, који су сами себи сврха – да се у виду цртице критички и саркастично-алегоријски искажу бројне девијације тоталитарног уређења друштава и криминализоване малограђанске свијести. Концепција романа је експерименталног типа, мимикрирана у много чему, као загонетка која увлачи читаоца у свијет дјела да као коаутор тумачи његове слојеве у којима се преплићу драмски елементи са сензибилношћу поетског дискурса, као и са рефлексивношћу бројних цитата и асоцијација из античке филозофије у оквиру прозаичне догађајности која

се уплиће у фабулативне нити романа. Те мреже односа на структурном и смисаоном плану подразумевају и богат мисаони и експресивни слој дјела који се огледа у сложеним наративним поступцима и у фигуративности чистог, једрог језика, па је и анализа романа проведена као комбинована наратолошко-лингвистичка и за циљ има расвјетљавање та два аспекта – наративног плана романа и богатства фигуративности на лексичко-семантичком, синтаксичком и текстуалном плану, чему треба додати и богатство фолклорне и ауторске гномичности.

Кључне ријечи: наратија, фабула, поглавље, кумулација, иронија, алегорија, сентенца

Роман Енеса Халиловића *AKO DUGO GLEDAŠ U PONOR*, у тематском смислу јесте роман о много чему – аутор сам у поднаслову одређује да је то *Dijalog o praznini*, али сумарно, рекла бих, то јесте **роман о насиљу**. О насиљу власти над обесправљенима, о насиљу безвлашћа над изгубљенима, о насиљу биједи над сиромашнима, о насиљу сиромаштва над илегалним радницима, радницима без посла и инвалидима рада, о насиљу неморала над или међу малограђанима, о насиљу криминала над незаинтересованима, о насиљу незнања над неукима, о насиљу болести над немоћнима, о насиљу бешчашћа и бескрупулозности над честитошћу, о насиљу нечовјека над човјеком и коначно о насиљу силеције над дјевојчицом – о насиљу иза кога не остаје *ништа*, осим *празнине*, која је такође *ништа*. Насиље је опште мјесто, топос романа, а све што слиједи у његовим двјема паралелним, односно наизмјенично испреплетеним приповијестима Нејре Бугарин и професора Сипца, јесу различити видови његове конкретизације, конкретизације многокраке хоботнице која се обавила око свих аспеката

живота у хронотопу Новог Пазара деведесетих година XX вијека. Тако се, у цјелини посматрано, један апстрактан појам, у књижевнотеоријском смислу ситуиран као топос, у лингвостилистичком смислу у причама појединих поглавља разлаже и схвата преко конкретних значења која произлазе из низа слика и догађаја и фактички се концептуализује. Језичко-стилска анализа овог романа проведена је као комбинована наратолошко-лингвостилистичка и за циљ има расвјетљавање два аспекта који се не могу заобићи јер их роман сам отвара као врло занимљиве, а то су његов наративни план и богатство фигуративности на лексичко-семантичком, синтаксичком и текстуалном плану, чему треба додати и богатство фолклорне и ауторске гномичности.

Роман је, уз наслов, опремљен и поднасловом, а његов садржај је уобличен у оквиру врло разуђене структуре, која је семантиком наслова и поднаслова најављена, а мотом – цитатом из Ничеовог *One strane dobra i zla* потврђена: *Ko se bori sa čudovištima, mora paziti da pri tom i sam ne postane čudovište. I ako dugo gledaš u ponor, i ponor gleda u tebe* (5). У том међуодносу насловних јединица кључне ријечи су: *понор*, *празнина* и *дијалог*, с тим што мото укључује и ријеч *чудовиште*. Наиме, у Халиловићевом стилском поступку, што структура романа и показује, издвојене *кључне ријечи* су једна од стилских доминанти, јер обиљежавају свако поглавље и потпоглавље, па нису случајно распоређене ни у позицији насловних јединица текста. Наслов романа је обликован у форми зависне условне клаузе *Ako dugo gledaš u ponor*, која се у моту завршава главном *i ponor gleda u tebe*. Тај однос условне и зависне клаузе у коме човјеково гледање у понор условљава и оживотворено или персонифицирано гледање понора у човјека, представља пријетњу од нестајања у њему. Тај семантички потенцијал актуализује и основно и фигуративна значење те ријечи у којима је

понор „провалија велике дубине, бездан ... фиг. а. пропаст, погибија, б. дубока разлика, неслагање у мишљењу“ (РМС 2007: 972). Основно значење упућује на физичко уништење појединца – на његово страдање, а фигуративно на непремостиви јаз у друштвеним односима између доминантног и њему супротстављеног облика понашања и мишљења. Суштински и смисаоно зависна клауза наслова упозорава на *понор* као на опасности којима је појединац изложен у девијантном друштву, док главна клауза цјеловите реченице мота садржи пријетњу у персонификацији *понора* који усамљену индивидуу *гледа* и увлачи у бездан пропасти – у *понору* нестаје главни лик романа Нејра Бугарин и чланови њене породице, а њихова трагика у функцији је алегоријске слике девијација једног болесног друштвеног поретка. Те девијације сликовито и симболично представљају *чудовишта* („фиг. б. особа необична по суровости или моралној настраности, монструм“ РМС 2007: 1522) са којима се појединац, као што је Нејра Бугарин, бори, а која су оличена у силеџији Лису, у неморалној и злој свекрви, у нечасном полицајцу, те у криминалцима газда Вути и његовом сину, власницима стриптиз-бара и бордела, али ништа мање по монструозности и у немилосрдној малограђанској средини која живи од сплеткарења и наслађује се туђом несрећом, што показују бројни метонимијски трансфери именице *град*¹:

1 Метонимијске трансформације значења неке ријечи „заснивају се на специфичном типу *елиптирања*. Наиме, метонимијској је лексеми исходиште супстантивна (именичка) синтагма. Метонимијску улогу добија увијек подређени члан те синтагме редукијом надређеног (управног) члана [...] преузимајући на себе типичне граматичке везе редукованог члана. Дакле, сви остали чланови реченице који се у било којој особини усаглашавају са елиптираним чланом, сад се прилагођавају метонимијској лексеми (уп. нпр.: *људи у кући спавају* → *кућа спава...*“ (Ковачевић 2015: 46). И у нашим примјерима успоставља се тај тип односа, нпр.: *људи у граду пљују* → *град пљује*.

Taj grad, pljuje i svoje najbolje, a kamoli siromašne i postidjene (11); Grad, željan bruke i trača, jezicima je odrao leđa mojoj baki (11); Krmeljivi grad opričava bruku, a djeca – sve što u kućama čuju iznesu na ulicu (12): Poslije Drugog svjetskog rata, grad se složio: moja baka je kurva, moj otac je kopile. Umjesto da osude fašiste i ubice, sugrađani su složno osudili moju baku. Svi odreda, pismeni i nepismeni, vlast i narod, glasači i oni što su ostali bez prava glasa, jezicima su vezali moju baku za stub srama (13).

Прецизирање наслова као *Дијалога² о празнини* скреће пажњу на специфичну дијалогску форму успостављену између главних ликова Нејре Бугарин и професора Сипца, али и на дијалог као неопходност за разумијевање и приближавање у људскости различитих свјетова које њих двоје репрезентују. *Празнина* сугерише ништавило као посљедицу пропадања човјека и друштва, као „празан простор ... фиг.б. стање у којем је неко без моралне или креативне снаге“ (РМС 2007. 996).

Роман чине двије паралелне приче испричане у оквиру 25 глава, те два додатка на крају насловљена као APPENDIX I и APPENDIX II. Свакој од 25 глава претходи и глава нумерисана децималним бројем, тј. структуру чине: GLAVA 0,1 и GLAVA PRVA, GLAVA 1,1 и GLAVA DRUGA, GLAVA 2,1 и GLAVA TREĆA итд. све до GLAVE DVADESET PETE. Фактички је у свакој од њих садржан по један дио приче која чини фабулу романа, а коме претходи један додаток у форми *цртице*,³ референцијално неvezане са садржајем који иза ње слиједи.

2 „...разговор између два лица, б. излагање у драмском, књижевном делу у облику разговора; књижевно дело написано у таквом облику“ (РМС 2007: 278)

3 Цртица је кратка прозна врста која је више усмјерена на осликавање неке особе, предјела или појаве него на причање догађаја, „tako da narativni elemenat slabi u korist deskriptivnog“ (Лешић 2005: 438).

Те двије наратије – причу која носи фабулу казује Нерја, а додатну, децималну, казује професор Сипац – теку паралелно у фрагментима, али су на смисаоном плану дјела мрежасто испреплетене. Једна од њих претеже као главна, а то је прича о животу Нејре Бугарин, шеснаестогодишње дјевојке, и њене породице коју чине мајка и отац инвалиди и брат наркоман. Та прича је обиљежена дубоком трагиком са сваке стране. Родитеље биједа прати од рођења и током живота се само умножава. Мајка је рођена са инвалидитетом, као божијом казном за непочинства њене мајке која је из љубоморе *сихиром* или врацбинама послала јетрву у смрт, а отац је као ванбрачно дијете рођено у Другом свјетском рату читав живот био „*korpile*“ или „*zvanični gradski kurvin sin*“ (12), потом и инвалид који је као радник у каменолому страдао у несрећи у којој је остао без руку. Нејра је због сиромаштва и глади била присиљена да напусти школу и запосли се у фабрици тексаса, код очевог назовипријатеља, који је силује, а потом је судбина води у Вутин струптиз-бар, гдје, након неуспјелог брака, уништеног сплеткама које око ње круже, додирује дно проституције и заразне болести која је води у смрт. Њена лична трагика задата је још од рођења трагично обиљеженим животима њених родитеља који у сиромаштву и биједи таворе на маргинама градског друштва које је у сваком сегменту захватила *корозија*, на рубу града у малој дрвеној кући коју изједа *сипац* у насељу *Ерозија*. Њихов живот изложен је сталном и дуготрајном разарању, што значењем тог процеса и фоносимболиком ознака лексеме *корозија* и *Ерозија* и изражавају и наглашавају.

Прича коју казује професор Сипац, градски филозоф, у ствари је низ разноразних алегоријски датих фрагмената који кратком сликовитом цртицом о некој теми представљају врло оштру, а уз то сатирично духовиту критику посрнулог, нехуманог, на свим нивоима и

по свим шавовима власти криминализованог друштва. Занимљиво је поменути да се кроз роман протежу двије врло уочљиве и смисаоно врло битне *антономазије* – фигуре засноване на употреби властите умјесто опште или опште умјесто властите именице. Тако се лично име *Сипац* супротставља заједничком имену *сипац*, минијатурном и упорном инсекту који даноноћно, дубоко скривен у дрвету, гризе и разара дрвену кућу у којој живи Нејрина породица и уништава сву дрвенарију, а тиме нагриза и уништава и њихове животе. Инсект сипац се скрива и руши, рушењем се храни да би живио. С друге стране и професор Сипац такође разара својим дјеловањем, али се разликују по природи разарања. Професор својом упорном критиком разара друштвене флоскуле, догме и притиске система, терор над појединцем зарад човјечности, правичности и самилости, да би се на рушењем бар назрео бољи свијет. И он се као сипац у дрвету скрива у окриљу филозофије – ономе што мисли и говори филозофија даје универзалну вриједност и одриче индивидуалну одговорност када преиспитивање стварности у друштву не одговара владајућој идеолошкој матрици. На тај начин обезбјеђује за себе слободу мишљења садржаног у логичности *парадокса*,⁴ као нпр.:

Ја који вјерујем у оно што не видим, имам право да не вјерујем у оно што видим.“ (103)

Невјеровањем у оно што види, професор Сипац хиперболично и сликовито предочава лоше стање у друштву. Скривање у оквиру филозофије је основа за

4 Парадокс је „tvrđnja koja se opire uobičajenom načinu mišljenja ili površinskoj logici, ali u skrivenoj biti on je logičan“ (Шкарић 1988: 138) – као енигматичан, „paradoksalni iskaz zahtijeva tumačenje i usporava komunikaciju. Mislama priskrbljuje neočekivanu perspektivu, a izrazu oštrinu i stilsku virtuoznost. Njime se provocira i sažima, kaže puno s malo riječi. Ostvaruje se kao igra afirmacije i negacije“ (Багић 2012: 227).

другу антономазијску релацију која се на нивоу текста успоставља метафорично између професора Сипца као *филозофа* и Нејриног оца, чији је надимак *Филозоф*, а добио га је на основу тога што су књиге познатих филозофа које је у току одрастања свуда носио са собом, премда их није читао, биле параван иза кога се скривао од немилосрдне средине која је извргавала руглу његово поријекло и сиромаштво – желио је да привидом учености стекне наклоност средине у којој је био познат као копице и курвин син, јер му је отац био „*pripadnik bugarske partizanske jedinice koja je, pred kraj rata, protutnjala kroz grad*“ (12), па је по његовој националности и добио презиме Бугарин.

Сам садржај, својом комплексношћу, доводи нас до питања наративе, као једног од доминантних и у књижевнотеоријском и у лингвостилистичком приступу анализи романа, а тиме и незаобилазних у овом осврту. Прочитала сам у образложењу жирија који је 2016. године додијелио овом роману награду „Стеван Сремац“ да је „*knjiga je napisana bez želje da kalkuliše, ili povlađuje, bez potrebe da se na njenim stranicama oprobа ova ili ona literarna strategija*“,⁵ па морам рећи да први дио те тврдње сматрам неупитним, а други дио апсолутно доводим у питање. Сматрам, наиме, да књига управо искушава могућности драмско-прозне и поетске литерарности и презентује њима условљену врло комплексну литерарну стратегију.

Поетичност лирског цитата грчке пјесникиње Сапфе (Сапфо) на почетку је сваког поглавља које казује Нејра Бугарин и фактички је лајтмотив појединих дијелова њене приче. Ти стихови су топли, женски, рјеђе оптимистични: *Nijedna kao ona, / mladoženjo* (8); *Kažem ti / neko će*

5 https://rtv.rs_lat>život>kultura>enesu-halilovicu-... Прилог Радио-телевизије Војводине од 18. 10. 2017, приступљено 14. 4. 2024.

nas se setiti / u budućnosti (36); *Raduje se mlada, neka se počne / radovati i mladoženja* (92), а углавном песимистични: *Ni pčela ni med za mene* (18); *Svojim rukama neću dotaći nebo* (27); *Ljubav boli* (44); *Ti meni nisi ništa* (67); *Neka moj plač / i svu moju tugu / vetrovi odnesu* (80); *Ponos ne odzvanja, / ti prosta ženo* (104); *I kao što kosa seče ružičasti cvet, / pao je i umro* (159) и додатно појачавају утисак о жени протагонисти која њихов садржај овјерава сопственим животом. Ода поезији није у стилу и поетској вриједности Сафетове једне једине сачуване и неспаљене пјесме, али јесте у њеној финалној позицији у роману, на тзв. јаком мјесту текста, у APPENDIXU I, а у намјери наратора-свједока да све оно што се казује као једна велика болна прича породице Бугарин, све то што се проживјело и доживјело, сав чемер, јад и бол, борба, падање и подизање њених чланова – родитеља инвалида и Нејре и њеног брата Сафета, наркомана, сва посртања њих као појединаца у друштву и друштва као немилосрдног и лошег амбијента, сва индивидуална и колективна трагика једног времена, све то може да стане у неколико немуштих стихова, изречених кроз неколико тематских ријечи које обухватају садржај романа:

dvorište: erozija, kuća od drveta.
 drvo od sipca. vene: korozija.
 otac nudi zagrljaj. majku sudbina juri.
 ona bježi bez koraka.
 ona traje ispod tuđeg imena.
 crno voće nam donosi. crne vitamine.
 ja imam sestru. njena godina ima četiri jeseni.
 ja imam kožu. za sto eura prodajem.
 spustim na pedeset.
 ponekad dođu da nam isključe struju.
 i odustanu. kažu:
 ili vi platite ili mi da platimo. (202)

Ти стихови својом телеграфском изражајношћу успостављају и смисаону и структурну везу са функцијом и изражајношћу такође кључних тематских ријечи, формално номинативних исказа, издвојених у заглављу сваке главе, у којима је кратки сиже текста који уводе или су пак то скице поруке коју те микроструктуре носе, нпр.:

Ruševine. Carica. Znak. Nešto. (85) или: Menzura. Vlast. Pitanje. (86)

Кратки номинативни искази формално су смјештени између података којим се на почетку сваке главе прецизира ко говори, а ко записује текст. Разноврсне именице које антиципирају садржај текста који слиједи кумулативно⁶ су нагомилане – по принципу синатроизма,⁷ па је у тој функцији је у роману наведено више од стотину именица (уз неколике замјенице и један прилог), махом осамостањених исказа, а фактички апстрактна који сажимају и интензивирају садржај који слиједи. Доследност и фреквентност чине овај модел врло доминантним у ауторовом поступку обликовања структурног и значењског слоја романа.

Елементе драмске форме представљају управо дијелови текста на почетку сваке главе који функционишу као дидаскалије у драмском тексту, па поглавља личе на чинове у драми, нпр.:

GLAVA 0,1

Kazuje profesor Sipac.

Papirići. Predmeti. Poziv.

Tekst kuca Nejra Bugarin.

У поглављима главне приче додат им је и мото:

6 Кумулација је гомилање координираних хомофункционалних јединица које су семантички обједињене истом архисемом, а разликују се по диференцијалним семама које у конструкцију уносе нове компоненте значења. (в. Ковачевић 2015: 131).

7 Синатроизам представља гомилање семантички разнородних хомофункционалних елемената (в. Ковачевић 2015: 125).

GLAVA ŠESNAESTA

Kazuje Nejra Bugarin.

San. Uglovi. Broj.

Tekst kuca profesor Sipac.

*Ja nisam zlobna, mirnog sam
karaktera.*

Sapfa

Осим тога, и дијалошки структуриран текст – као говор Нејре Бугарин и говор професора Сипца, смјењивање тих пасажа једног и другог текста – тематски и стилски различитих, иде у прилог драмској дијалогичности, која се утапа у романескну прозну форму раздијељену у укупно 50 глава. Та два наративна рукавца маркирана су и на графостилемском плану тако што је Нејрина животна прича као централна тема романа дата у поглављима означеним великим словима (као GLAVA PRVA, GLAVA DRUGA итд.), док је пратећа прича везана за лик професора Сипца нумерисана цифром, односно децималним бројем (GLAVA 0,1, GLAVA 1,1 итд.) – укупно свако од њих приповиједа по двадесет пет поглавља или дијелова једне приче. Графостилемским поступком досљедног обиљежавања редног броја поглавља великим словима или децималним бројем сугерише се њихов различит значај на садржајном и на плану укупне семантике текста – наглашава се значај Нејрине наратије као главне приче романа и даје статус уводног коментара поглављима у којима говори професор Сипац. Главом 25. завршава се Нејрина прича и њен живот – професор Сипац је на крају романа укључен у њену причу као саучесник – он је једина особа која јој у животу пружа помоћ и једини свједок њене болести и смрти, а на крају крајева и онај који драмској структури романа додаје и два апендикса (APENDIX I и APENDIX II) којима се, као епилогом, роман завршава сликом трагичне судбине

Нејре и њеног брата. Епилошки садржај два апендикса је и својеврсни резиме садржаја романа и катарза коју напаћена жена доживљава у молитви. Сажетак романа дат је у APENDIXU I, у једној јединој сачуваној пјесми Сафета Бугарина, Нејриног брата, коју је писао цијелог живота, односно која је исписана његовим животом и животима његове сестре и родитеља. Своју улогу професора филозофа професор Сипац замјењује улогом самилосног човјека и свједока који на посљедњу реченицу у роману, на Нејрину предсмртну молитву у APENDIXU II – на апсолутном крају текста – ставља тачку. Та молитва је турпијицом за нокте и Нејрином „*drhtavom rukom urezana u tapeti, na zidu*“ и гласи:

oprosti nam naše grijehe
makar ih bilo koliko morske pjene. (203)

Чекајући смрт, Нејра се први пут у животу осјећа заштићеном пажњом професора Сипца и зидовима собе у којој борави, у којој удобно проводи посљедње тренутке живота, задовољна што је у њој далеко од свега што је чула и видјела у тегобном животу и што помоћу телевизора, који је увијек жељела да има, сада може да завири у друкчији свијет који јој је прије био недоступан. Нејрину помиреност са сопственом трагичном судбином одражава њен гномски исказ на крају 25. главе, који гласи: „*Svako ima pravo na samoću i na odlazak*“ (201), као и молитва коју оставља иза себе као једини траг, а чији садржај показује и духовно уточиште у вјери и нади у избављење душе.

Нејрино и казивање професора Сипца у наративном смислу врло се разликују, односно у структури романа имају различит статус. Фрагменти проф. Сипца на извјесни начин ремете или можда боље рећи успоравају ток приче коју прича Нејра Бугарин јер сталним прекидима подривају њену линеарност, али је не угрожавају – „прича је по својој природи линеарна“ (Абот

2009: 67) и читалац је прати и трага за њом све док се њен узрочно-последични слијед не доведе до краја. Прича је „kauzalni niz događaja relevantan za lik ili likove koji nastoje da riješe problem ili dosegnu cilj. Iako je svaka priča naracija (pričanje jednog ili više događaja), nije svaka naracija nužno priča“, што показују нпр. „pripovesti u kojima se izlažu temporalno sekvencirani događaji koji nisu kauzalno povezani“ (Принс 2011: 149) – какви су испричани у децималним поглављима у којима су дата размишљања професора Сипца. За такве дијелове текста Р. Барт користи термин *лексија*, која је „jedinica teksta ili jedinica čitanja promjenljive veličine koja predstavlja optimalan prostor unutar kojeg je moguće uočiti značenje“ (Принс 2011: 96)⁸. На наративном плану казивања Нејре Бугарин и професора Сипца стоје као однос *приче* и *лексије*, при чему и један и други дио – и Нејрин и проф. Сипца – отварају низове филозофских и моралних питања. И док Нејрина прича побуђују читаоца да о њима размишља и доноси суд, иронични, неријетко и сатирични наратив професора Сипца намеће сопствени суд, а читаоца наводи на одгонетање његовог значења, будући да је иронија исказ са двоструким значењем – експлицитним као формалним и имплицитним као смисаоним. За њено разумијевање увијек је потребно вријеме за превођење експлицитног у имплицитно значење. Иронијски дискурс проф. Сипца на стилистичком плану вишеструко је фигуративан, али у цјелини овог романа са елементима драмске структуре карактера је *парабазе*,⁹ као једне од фигура

8 Х. П. Абот користи термин *хипертекстуални наратив* под чим подразумева укључивање у основну причу разних секвенци (или електронских линкова) који читаоцу омогућују „da otvori nove prozore u kojima može otkriti razne nove elemente“ (Абот 2009: 66).

9 *Парабаза* је „dio stare atičke komedije u kojem glumci odlaze sa scene, a kor i korifej okreću se prema gledalištu, skidaju maske, istu-

атичке драме. Пасажи које говори професор Сипац најзмијенично се смјењују са дијеловима Нејрине приче, прекидају је, привремено уклањају са „позорнице“, откривајући и критикујући у алузивном и шифрованом исказу оне опште друштвене појаве које се тако представљају као пародија. Ти пасажи функционишу као развијена текстуална парабаза, која „slabi mimezu, prekida iluziju, naglašava artifičijelnost umjetničkog djela i mijenja diskurzivni modus – prikazivanje zamjenjuje kritičkom refleksijom“ (Багић 2012: 226). С друге стране – а ради се о врло комплексном стваралачком поступку па се није лако одредити о стилистичкој природи тих двају наративних токова – може се њихов однос, будући да је у питању „fiktivni razgovor dvaju sagovornika od kojih je najmanje jedan izmišljen“ (Багић 2012: 282), а лик професора Сипца је врло флуидан – може се говорити и о текстуалном *дијалогизму*.¹⁰ Та фигура мисли служи аутору да у фиктивном дијалогу текстова двају ликова исказе сопствене ставове, и то доминантно емоционални сензибилитет саосјећајности са положајем дискриминисане жене – кроз говор Нејре Бугарин, а оштрицу интелектуалне критичности према друштвеном поретку и разним видовима неетичности друштва – кроз говор професора Сипца.

Нејрино казивање је казивање главног лика-протагонисте у ЈА-форми, према томе тачка гледишта је субјективног *хомодијегетичког*, односно *аутодијегетичког*¹¹

пају naprijed, i izravno se obraćaju gledateljima. Parabaza dramatičaru dopušta da osobno intervenira u fiksijski svijet koji stvara da bi naglasio ili komentirao pojedine događaje. Ona je prostor političke i društvene kritike ...“ (Багић 2012: 225)

10 *Дијалогизам* или *сермоцинација* је „digresija u iskazu kojom pripovjedač ili govornik izriče svoje misli tako da ih stavlja u usta kome drugom“ (Багић 2012: 282).

11 *Хомодијегетичка* *нарација* представља приповијест чији приповједач је истовремено лик у приповиједној ситуацији; *аутодијегетичка* *нарација* је подврста *хомодијегетичке* и

карактера. Казивање професора Сипца, које куца Нејра Бугарин, није казивање у првом, него, према његовом сопственом избору, у трећем лицу. Читалац стиче утисак, све до претпоследње 24. главе, да је тај рукавац романа испричан од стране *хетеродијегетичког*¹² наратора, будући да је казивање професора Сипца дато је у свим поглављима посредно, а непосредно се његове ријечи наводе као цитати или у форми управног говора, па се чини да је наратија у цјелини обједињена истим наратором, са промјенљивом тачком гледишта *хомодијегетичком* у првом лицу – када Нејра приповиједа о сопственом животу и *хетеродијегетичком* у трећем лицу – када записује у форми неуправног говора казивање професора Сипца – чини се, дакле, да је Нејра и записивач и наратор који Сипчеву причу преводи у неуправни говор. Но у глави 24. Нејра као наратор сопствене приче, а истовремено и као лик-репортер информише о природи наратије, о договору са професором Сипцем, који ју је након мајчине смрти, и саму насмрт болесну од ХИВ-а, али и осрамоћену, тајно од стране газда Вуте начињеним снимком њеног сексуалног чина са момком у кога је била заљубљена, који се градом ширио као порно филм, довео у Нови Сад, како сама каже „*samo da bi mene sklonio iz rodnog grada i ogrnuo me tišinom*“. У њеном објашњењу наративних улога стоји:

„On jednom sedmično doputuje u Novi Sad radi predavanja, svrati do mene i razgovaramo. Jedno drugom diktiramo. On tvrdi da mi sprovodimo eksperiment.

On, meni, govori sve o svom životu.

Ja, njemu, govorim sve o mom životu. [...]

On govori o sebi *on*, a ja govorim o sebi *ja*.

подразумијева приповиједање у првом лицу, од стране лика протагонисте (в. Принс 2011: 69, 25).

- 12 *Хетеродијегетички наратор* није лик у приповиједној ситуацији (Принс 2011: 68)

Priča profesora Sipca kraća je, zanimljiva, vidi se da on sve preuveličava i šali se, a moja priča samo je kost bez mesa, gola istina. [...] Priča profesora Sipca je rasuta, a moja priča je prosuta. (196)

Тако се прича професора Сипца приповиједа у слободном неуправном говору у коме се комбинује двогласје *хетеродијегетичке* наратије у трећем лицу и *хомодијегетичког*, унутрашњег гласа самог lika, професора Сипца, што је, рекла бих, у функцији прокламоване *расутости* његове филозофије, која залази у разне аспекте друштва и личности, па се може саставити читав инвентар општих мисли и *објективних* критичких осврта које казује професор Сипац, који је индивидуално и по разбарушеном изгледу и понашању и по осјећајности, самилости према Нејри и њеној трагичној судбини – сасвим *субјективан*, па и двогласје слободног неуправног говора сасвим одговара тој комплексности.

Поставља се питање да ли оквир тим наративним рукавцима даје свезнајући наратор чија је тачка гледишта спољашња или чија је фокализација нулта – оно што он казује „представљено је с неодређене опажајне позиције коју је немогуће лоцирати“ (Принс 2011: 127). Односно, поставља се питање да ли трећи, тзв. свезнајући наратор у роман уводи мото на самом почетку, којим предодређује смисаони слој дјела, као и уводне дијелове текста APPENDIXA I, у коме је Сафетова пјесма, и APPENDIXA II, у коме је Нејрина предсмртна молитва, или је пак тај свезнајући наратор сам свезнајући филозоф професор Сипац?! Оно што упућује на њега проналази се у начинима графостилемских поступака у биљежењу различитих типова његовог говора, расутих по роману. Наиме, његов слободни неуправни говор који записује Нејра Бугарин, графички је (а) немаркиран:

Profesor Sipac poštovao je to što se Ksenofon podsmjehivao

Homeru i Hesiodu, ali, zbog vladajuće ideologije, morao je da ćuti. Lako je uočio kada se istina odvojila od laži, ali nije imao hrabrosti da krene za njom. (55) → Поштовао сам то што је Ксенофон....

(б) Његов управни говор удјенут у слободни неправни обиљежен је досљедно наводницима:

I govorio je profesor Sipac: „Ako poljoprivrednici tvrde da sunce daje devet berićeta, a kiša samo jedan, možda život otkriva devet tajni, a filozofija samo jednu“ (49) → И говорио сам: „Ако пољопривредници...“.

(в) Његово писмено изражавање обиљежено је италиком – као у случају кад сам себи пише писмо и на њега одговара:

Dok je profesor Sipac šetao u dalekom gradu, noseći velike kofere pune kwiga i novina, pade mu na um sudbina njegovog naroda. Rastužio se. Zato je napisao pismo i adresirao ga na svoju katedru. *Poštovani profesore, tužan sam zbog sudbine mog naroda koji je duboko nezainteresovan, napisao je sebi.* Kad je stigao na fakultet, profesor Sipac dobi pismo koje je poslao. Ganut, odlučio je da kulturno odgovori. *Poštovani profesore, nemojte tugovati. Ako je Vaš narod nezainteresovan, to znači da je sretan. Svakoga dana ih gledam – bezbrižni su i pjevaju.* (199).

(г) Италиком је у роману обиљежен још и евоцирани туђи говор, нпр. сањани или замишљени туђи говор, а тог карактера је и писмо професора Сипца самом себи:

Uhvati me za ruku. Ljubi mi ruku. I kazuje: ... *Sestro, ne tražim da prijaviš. Ne tražim da pričaš o meni...* I ja se probudih. Znoj me oblio... (167).

(д) Обиљежен је италиком и фрагментарни говор, односно цитирани фрагменти туђег говора:

Govorio je naglas, kucao, a ja se potpisala... *tvrdim da, dok sam bila u braku, nisam imala nikakav kontakt s ubijenim...* (190).

Зато се чини да је и уводни дио текста у апендиксима исписан италиком професора Сипца, као полифоничним говором свједока који дистанцирано фактографски описује посљедње записе Нејре и њеног брата, али и саучесника који на њихове текстове ставља тачке и тиме обиљежава и крај записа и крај њихових живота:

APPENDIX II

Ovom dijalogu profesor Sipac je pridružio još jedan dodatak, koji je pročitao na zidu, a to su posljednje riječi Neje Bugarin – molitva drhtavom rukom urezana u tapeti, na zidu. Profesor Sipac dodao je, na kraju teksta, samo tačku. Turpijicu za nokte našao je u hladnoj ruci Neje Bugarin.

oprosti nam naše grijehe
makar ih bilo koliko morske pjene.

У роману је много примјера фигура нагомилавања – синатроизма, дистрибуције и кумулације – што одговара дескриптивности текста, потом синегдохе, ироније, персонификације, алегорије, хијазма, анастрофе и, уопште, по тексту је расасуто много различитих стилематичних поступака интензивирања садржаја. Текст је засићен и идиоматским формама и изразима афективног говора – клетвом и псовком, као и сентенцом.

Колико је Халиловићев стил сложен, математичко-логички и мрежасто програмиран, показује једна од бројних конструкција *дистрибуције*¹³ која се налази на

13 *Дистрибуција* јесте нагомилавање семантички разнородних језичких јединица у истој синтаксичкој функцији које су обједињене антепонираном катафорском ријечју уопште-ног значења које елементи дистрибутивног низа прецизирају

самом почетку текста, у поглављу 0,1, у првом опису професора Сипца, а коју разумијемо тек пошто ишчитамо роман у цјелини:

Iako je bio zamišljen i zanesen, ne može se reći da je djelovao izgubljeno [...] Nosio je mnogo knjiga i novina, a u džepovima mnoge važne predmete: lupu, kašiku, ekser, ogledalce... ali uvijek kad bi poželio da napiše nešto, ispostavilo bi se da nema olovku (7).

У први мах дјелује да су се разнородне ситнице случајно нашле у његовим џеповима, што је подржано и квалификацијом да је био *замишљен и занесен*, али будући да *није дјеловао изгубљено*, отвара се питање зашто су се, дистрибутивно нагомилани око семантичког пилона *многи важни предмети*, у џепове професора Сипца смјестили *луна, кашика, ексер и огледалце*, те зашто су му потребни, потребнији од оловке која му је као професору стално потребна. Када се роман ишчита, избор тих предмета, наоко случајан и бесмислен, употребом у типичним ситуацијама, показује своју скривену симболику. Тако разумијемо да *луна* сугерише подозрив – филозофски испитивачки поглед на свијет – иронично представљен Сипчевим посматрањем кроз лупу шипке у Вутином стриптиз-бару, с намјером да установи *koliko је корозија zahvatila društvo* (169); да *кашика* укључује у свијет дјела сав терет егзистенцијалности која човјеку намеће низ нужности и кореспондира са сентенцом „*Svako је talac hljeba који jede*“ (161); да је *ексер* ослонац на прагматизам који егзистенцијализам намеће, али и иронично подсјећање на ексере који у Ерозији, у насељу дивље градње извирују из дјечијих и табана лопова – „*zardali, kao i sve naše godine*“ (39), те да је *огледалце* ту ради нужног огледања у егоцентризму не само појединца него и друштва,

да би се умјесто егоистичне угледала алтруистичка слика човјека, да би се пронашао човјек.

Нејрина прича је горко топла, тешка, опомињућа, а разноврсне теме о којима говори професор Сипац врло су изазовне и тјерају читаоца на одгонетање и трагање за њиховим иронијским и алегоријским смислом. Скоро да нема сегмента изопаченог друштвеног живота и нарушених односа међу људима који нису на иронично или пак саркастичко-алегоријски начин захваћени његовим критичким ставом. Ево једне такве приче у његовом казивању које Нејра записује:

Nagrnuse štetočine na usjeve.

Nijedna njiva nije bila pošteđena gladnih ptica, skakavaca, buba i gusjenica.

Profesor Sipac ode na selo da ispita u čemu je stvar, i zateče službenike Ministarstva poljoprivrede kako farmerima dijele strašila.

I dok su farmeri pobadali strašila na njive, štetočine su još više kidisale na usjeve.

„Državna strašila odviše su uglađena, čista i našminkana. Idem ja na njivu“, reče profesor Sipac, potom stade usred žita, podiže ruke i štetočinama pokaza raščupanu kosu i divlju bradu.

Dođoše ptice, skakavci, bube i gusjenice i pojedоше misli iz njegove glave, i uginuše. Ministarstvo poljoprivrede dalo je profesoru Sipcu orden zasluga za narod, a on, na dodjeli, podiže kažiprst i reče; „Štetočine hraniti filozofijom, a filozofe istorijom.“ (71)

Саркастична прича о удаљености државе од човјека и о бескорисности њених бирократских рјешења у ситуацијама када је људима на селу угрожена егзистенција прелама се кроз призму слободе мишљења, чији је носилац до те мјере изолован и несхваћен и неприхваћен да је за околину убитачно његово мишљење. Кроз причу се на почетку и на крају понавља иста фигура дистрибуције, коју обједињује пилонска лексема *штеточине*, а чине је

гладне птице, скакавци, бубе и гусјенице. Кумулативно набрајање заступљено је и у предикативу којим се описују државна страшила као углађена, чиста и нашминкана – кумулативне јединице различитог типа, као што је већ речено, један су од конститутивних елемената фигуративности у овом роману.

И на крају, штета би било не навести бар неке од бројних дубоких мисли у Халиловићевом изразу – изречених о злурадости, о немилосрдности, о предодређености, о нади која упркос тешкоћама постоји:

Svako ima pravo na samoću, i na odlazak (201). Nevažan čovjek ima potrebu da izgubi vrijeme u važnom poduhvatu (178). Tuđa muka – zabava dokonih (178). Svako je talac hljeba koji jede (161). Kad propadneš, to znači da si nešto bio (138). Na samom dnu postoji olakšanje (126). Teško je živjeti u narodu koji lako presuđuje (124). Gladan među sitima – to je balon među iglama (64). Nema tih nogu koje će umaći od sudbine (48). To je inflacija kada se novci izližu, a gladne godine nanižu (50).

У датим примјерима мијешају се у истом исказу дух народног искуства *пословице* и *сентенце* као мудрости изречене на основу ауторског искуства и имагинације, што је самјерљиво и са језиком дјела у коме се прожимају завичајни дијалекат писца и његов стандарднојезички идиолекат. Гномски израз у сваком случају настаје уопштавањем појединачног искуства и служи као порука и поука, а у роману најчешће има функцију *епифонема*, као текстуалне фигуре којом се закључује неко излагање уопштавањем претходно реченог у облику универзалне истине. Све наведене сентенце епифонемски су закључци Нејриних тешко и болно стечених суочавања са немилосрдношћу људи, животних прилика и трагичне судбине.

Резултати проведене анализе показују да је роман АКО DUGO GLEDAŠ U PONOR Енеса Халиловића врло комплексно дјело (пост)модерне структуре и дубо-

ког смисла сабраног у полифонији гласова, мишљења и осјећања двају друштвено маргинализованих ликова – младе жене Нејре Бугарин, изложене несавладивом притиску сиромаштва и примитивне средине, и професора Сипца, који је као филозоф, као критичка свијест и слободно мишљење, у таквој средине усамљен, несхваћен и изолован као чужак. Та два лика, као репрезенти два различита типа говора и мишљења, представљена кроз два различита наратива, у стваралачком поступку одражавају однос централне приче дате у фрагментима кроз двадесет пет поглавља и фрагмената који су сами себи сврха – да се у виду цртице критички и саркастично-алегоријски искажу бројне девијације тоталитарног уређења друштава и криминализоване малограђанске свијести. Фрагментација романескне структуре одговара фрагментацији свијета и живота, али опет на два колосијека. У модернистичком смислу – фрагментација приче коју приповиједа Нејра Бугарин симболише модернистички жал над крхотинама свијета и друштва које пропада, дехуманизује се и уништава човјека; у постмодернистичком смислу – фрагменти у којима своје мишљење износи професор Сипац представљају удар на тоталитарност и бунтовну супротстављеност појединца систему. Зато је концепција романа експерименталног типа, мимикрирана у много чему, као загонетка која увлачи читаоца у свијет дјела да као коаутор тумачи његове слојеве у којима се преплићу драмски елементи са сензибилношћу поетског дискурса, као и са рефлексивношћу бројних цитата и асоцијација из античке филозофије у оквиру прозаичне догађајности која се уплиће у фабулативне нити романа. Те мреже односа на структурном и смисаоном плану подразумијевају и богат мисаони и експресивни слој дјела који се огледа у фигуративности чистог, једрог језика. Скоро је немогуће издвојити све стилски онеобичајене конструкције, али као врло доминантне

то су свакако разне фигуре кумулације у функцији дескриптивности, *парабаза* и/или *дијалогизам* у функцији фрагментарне структуре текста, *антономазија*, *иронија*, *алегорија*, *епифонем* и *сентенца*. Гномичност у Халиловићевом стилу у основи сабира *пословицу* као форму колективног искуства са ауторском *сентенцом*, а то прожимање стандарднојезичког ауторског израза и бројних елемената дијалекта, типично за новопазарске говоре у којима се огледа наслеђе традиције и традиционалног мишљења, такође је једна од карактеристика овог романа и показује се и у фреквентности *клетве* и *псовке*, као форми афективног говора.

ИЗВОРИ

Enes Halilović, *Ako dugo gledaš u ponor (Dijalog o praznini)*, Beograd: Izdavačko preduzeće Albatros plus, 2016.

ЛИТЕРАТУРА

Абот 2009: Н. Р. Abot, *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik.

Багић 2012: К. Bagiћ, *Rječnik stilskih figura*, Zagreb: Školska knjiga.

Ковачевић 2015: М. Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Београд: Јасен.

Лешић 2005: З. Lešić, *Teorija književnosti*, Sarajevo: Sarajevo Publishing.

Принс 2011: Дž. Prins, *Naratološki rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.

РМС 2007: *Речник српскога језика*, Нови Сад: Матица српска.

Milanka Babić

LINGUO-STYLISTIC FEATURES OF ENES HALILOVIĆ'S
NOVEL *AKO DUGO GLEDAŠ U PONOR*

Summary

Enes Halilović's novel *AKO DUGO GLEDAŠ U PONOR* is a highly complex work of (post)modern structure and profound meaning, encapsulated in the polyphony of voices, thoughts, and emotions of two socially marginalized characters: Neira Bugarin, a young woman subjected to the insurmountable pressure of poverty and a primitive environment, and Professor Sipac, a philosopher and a voice of critical awareness and free thought, who finds himself lonely, misunderstood, and isolated as an eccentric within such a society. These two characters, representing distinct modes of speech and thought, are conveyed through two separate narratives. Their interplay reflects the relationship between the central story—fragmented across twenty-five chapters—and self-contained segments that function independently as critical and sarcastic-allegorical commentaries on the numerous deviations of totalitarian regimes and the criminalized petty-bourgeois mentality. The fragmentation of the novel's structure corresponds to the fragmentation of the world and life itself, yet it unfolds on two levels. From a modernist perspective, the fragmentation of Neira Bugarin's narrative symbolizes the modernist lament over the shattered remnants of a decaying, dehumanized world that ultimately destroys the individual. From a postmodernist perspective, the fragments in which professor Sipac expresses his thoughts serve as a challenge to totalitarianism and an act of rebellious defiance against the system. Thus, the novel's conceptual framework is experimental, employing various forms of mimicry and presenting itself as an enigma that draws the reader into its world, inviting them to engage as a co-author in deciphering its multiple layers. These layers intertwine dramatic elements with the sensibility of poetic discourse, the reflexivity of numerous quotations and references to ancient philosophy, and a prosaic sequence of events that interweaves with the novel's plot

threads. On both structural and semantic levels, these interwoven networks of relations create a rich intellectual and expressive dimension, manifesting through the figurative quality of the novel's pure and vigorous language. While it is nearly impossible to isolate all instances of stylistically marked constructions, some of the most dominant features include various forms of *cumulation* that serve a descriptive function, *parabasis* and/or *dialogism* that reinforce the fragmented structure of the text, as well as *antonomasia*, *irony*, *allegory*, *epiphoneme*, and *sententia*. The gnomic nature of Halilović's style essentially merges the proverb, as a form of collective experience, with the authorial *sententia*. Furthermore, the interplay between standard linguistic expression and numerous dialectal elements—characteristic of the Novi Pazar vernacular, which reflects both the legacy of tradition and traditional ways of thinking—is another defining feature of the novel. This is particularly evident in the frequent use of curses and swearwords, which function as markers of affective speech.

Keywords: narration, plot, chapter, accumulation, irony, allegory, *sententia*

Драгиша Бојовић*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за србистику

УДК 821.163.41.09-1

РОМАН ТОКА ПОЕЗИЈЕ

Фабула романа Енеса Халиловића *Људи без ірובה* није нова у књижевности. Злочин који настаје због љубави је, у ствари, еманација мржње и он се непрестано умножава као што се и прича о злочину повезује са, на изглед, невезаним злочинима. Не на маргини фабуле, већ у њеној мatici, извире још један ток романа – *ток поезије*. Његова је улога да сурову причу учини поетизованом и да низом интертекстуалних повезивања понуди читаоцу и причу о свету премреженом поезијом и човеку/песнику који непрестано израња из вртлога поезије чак и кад нам се учини да прича о крви постаје доминантна у роману.

Кључне речи: роман, песник, поезија, стихови, два тока, Семир, Јан

Питање аутопоетике у стваралаштву Енеса Халиловића је једно од најважнијих у сагледавању домета његове уметности. Три су поља преко којих се ово питање може сагледати: кроз експлицитне ставове у интервјуима и ауторским текстовима; преко дијалога песника и његове поезије и у поетолошким исказима у прози, где посебно место заузима роман *Људи без ірובה*. У једном разговору из 2021. године Халиловић је изразио наду

* dragisa.bojovic@filfak.ni.ac.rs

да се и у његовој прози назире песник. При томе он у, наизглед парадоксалном, исказу демистификује поезију изричући, истовремено, велику похвалу њој: „Поезија није већа од света у којем постоји. Она показује много лица света. Ко је од поезије много очекивао, тај ништа није добио. Поезија јесте слика песника као што је сенка на неки начин слика човека, али и поезија као и сенка указује се у различитим величинама у односу на извор светлости – и само поред светлости указује се; без светла и поезија и сенка стапају се у општи мрак“ (Халиловић 2021). У борби против општег мрака писац је „упрегао“ и своју прозу дарујући јој оно што је у његовом стваралаштву највише светли, а то је – поезија.

У сагледавању токова романа *Људи без гробова* може се идентификовати и његова вишедимензионалност. Он је *прича о којој се прича* (наратор - писац); *прича о крви која се прелива* (у главној улози Нуман) и *прича о песми која се пева* (њу носи Семир). Ако изузмемо нарацију као оквир дела, онда нам се роман „Људи без гробова“ пројављује преко два тока (све остало су притоке): *ток крви* и *ток поезије*. Експанзија крви и поезије је обрнуто пропорционална: у првом делу романа доминира проливање крви,¹ а у другом делу се, попут плавне реке,

1 Писац ово наговештава већ на почетку романа правећи занимљиву паралелу између градова и романа: „Градови и романи имају многе сличности, јер су писци довлачили у романе све оно што народи довлаче у градове, и зидали су писци у романима све оно што градитељи подижу у градовима, али једна сличност међу градовима и романима сасвим је случајна: док се приближаваш неком граду, повећава се број гробова и гробаља; идеш према граду и поред пута видиш неки гроб или мање гробље, а уласком у град видиш велика гробља; тако је, обично, и са романима – док пловиш низ ток фабуле, деси се неки смртни случај, и како се роман ближи крају, све више глава пада у гробове. Са овим романом није тај случај; већ на почетку пале су многе главе. Не из потребе да се разли-

излива поезија.² Дакле, овај се роман повремено суновраћује у поезију (не може да јој одоли), а живот се прелива у крв (не одолева смрти). Као што се крв Нуманових жртава разлива обронцима Рогозне и Мокре горе, тако се и поезија разлива овим романом.³ То претакање често прераста у динамичне прелазе из поетике романа у поетику поезије. Наговештавајући поетику романа, писац нас уводи у поетику простора и времена дајући времену ширину, а простор ограничава у границе једне затворске собе. Сам наговештај остаје помало нефункционалан, јер се након њега, из поетике прозе, креће ка поетици поезије. У ствари, почиње прича о поезији и једној песми, која у наслову садржи и *време* и *простор*, што значи да *ток поезије* и у овом случају кореспондира са поетиком романа: „Написао сам неколико строфа. Назвао сам то Једно вријеме у једном простору. Био сам под утиском Ђеа Богзе, румунског пјесника“ (Халиловић 2020: 148). Сама песма, која је саставни део романа, садржи седам прича о седам жена и представља једно од оних места

кујем, не, из процјене моје да ћу лакше причати о себи ако се будем држао ближе матици овог рјечног тока, највише крви просуће се на почетку романа...“ (Халиловић 2020: 24).

- 2 Мотивацију за форсирање два тока романа Халиловић је можда несвесно изразио кроз следеће своје искуство: „Људи више мрзе онога који зна да пише, него онога који је дужан крв“ (2020: 104). Одговор онима који мрзе више писце него убице песник дефинише на овај начин: „О, завидни писци, који се на силу бавите критиком, не из љубави према поетици него због ситног ћара и жеље да одлучујете, слободно се расрдите на мене што сам од Аристотела учио, а не од вас. Он каже: У многобројних пјесника хорске пјесме нису јаче везане за причу своје неголи за причу које друге трагедије“ (2020: 208). Јанко, песник из Деспотовца, препоручује свом пријатељу Семиру да не чита књижевну теорију: „Песник је самораст, ако се превише ослони на теорију, изгубиће свој пут“ (2020: 217).
- 3 И „књига је као тело – искрвари“, констатује пишчев јунак (2020: 191).

која *ток поезије* чини разуђеним, неком врстом његовог проширења. Овде се укрштају два тока романа: *ток поезије* формом и *ток крви* мотивима који доминирају у песми: жена чији је муж убио кћер, жена која је чекићем убила мужа, проститутка која је задавила старца. И на крају песме још један сусрет два тока у стиху о Бадеми: Хранила ме и грлила крвавим рукама (2020: 149). Ова трансформација прозе у поезију дешава се унутар романа, али ће писац Енес Халиловић имати и искуство измештања песничког текста у посебну песничку целину односно у поему. То је случај са поемом „Земља“, чија се идеја налази у роману, а биће, неку годину касније, преточена у посебан песнички текст. Октобарска трагедија у Крагујевцу из 1941. године чини епизоду у роману, али се већ ту, кроз Јанове речи, слуги њен будући живот у виду посебног књижевног текста: „Кад прочиташ та страшна сведочења, узми оживље језика и небитно је да ли ћеш формирати песму, причу или драму. То може бити хор гласова унутар неког већег дела“ (2020: 207).

И сам почетак романа је као нека врста увода у својеврсни манифест о поезији (не о прози). Наратор (романописац и песник) у првом лицу, у другој реченици романа, не открива тајну света, већ тајну поезије: „И ја, писац који проживе неке године у зимомори, застао на капији кроз коју се излази из младости, сада, наслућујем тајну поезије, и њену клицу, узалудну“ (2020: 11). Овим поезија преузима улогу врата романа односно у роман се улази преко поезије, али не преко прве реченице у роману. Јер је за његово писање најважније наћи ту прву, почетну реченицу. Поезија то не жели да преузме од романа. За роман *тока поезије* најважнија је она реченица која следи ту реченица – друга. У том преплитању смисла прве и друге реченице током овог романа остварује се једна од најзанимљивијих прича у нашој савременој прози. На трагу смисла ове друге реченице могуће је роман *Људи*

без гробова посматрати кроз неколико поетика: поетика песме у роману, поетика стваралаштва и поетика романа. Када је реч о поетици песме, она се конституише претежно преко аутопоетике, а у експлицитним исказима траже се и тачке додира са другим симболима, као што је копље, на пример: „Сматрао сам да поезија мора бити попут копља, иако кратког лета – да привуче поглед свих којима је пред очима. Има много кратких пјесама које читалац не прочита до краја, јер у тим песмама нема снаге“ (2020: 125). Питање рецепције, ипак, није најважније. Оно увек уступа примат питању инспирације, а нарочито односу према болу, чак не ни његовом сазревању, већ ономе што чини „портрет уметника у младости“ (реч је о раним ранама). И овде имамо корелацију између песниковог (Семировог) става у роману и песниковог (Халиловићевог) става у разговору. Семир каже да „поезија има улогу да отвара ране, не да их затвара“ (2020: 125). Енес Халиловић у поменутом разговору такође издваја особене ране као услов за настанак песме: „Не може од сваког осећања да се напише добра песма. Од сваке ране не остаје ожиљак.“⁴ То су, у ствари, оне речи које Јан упућује Семиру из затвора препоручујући ми да напише књижевни текст о стрељаним крагујевачким ђацима: „У речима сведока можеш пронаћи стихове, дубоке и једноставне – то је бол сублимиран у поезију (...) Кад прочиташ та страшна сведочења, узми ожиљке језика...“ (2020: 206–207). Одговор песников је био читање исказа свих оних који памте поменуто стрељање, а основни кредо поетичког исказа заснива се на Јановој препоруци. Зато подвлачи: „Нисам писао стихове, тражио сам стихове“ (2020: 207). Следствено томе, из *тока поезије* овог романа „излила“ се поема Енеса Халиловића „Земља“, која је као сценско-песнички текст изведена у Шумарицама 2022. године.

4 Види: Халиловић (2021).

Кад је реч о односу према традицији аутор *Људи без гробова* реферише најчешће на древне песнике грчке, латинске и кинеске поезије. Најближи му је, ипак, дух надреализма који га је надахњивао дахом слободе: „Читао сам поезију. Највише надреалисте. Као да сам додиривао слободу. И кад бих гледао празан папир, све ријечи биле су на мом језику – могао сам их стављати једну испод друге, или једну иза друге. Могао сам низати шта ми пада на памет. Све што бих ставио на папир, претварало се у поезију, али већ неколико дана, то што бих прочитао било је несигурно преда мном као мали Фаркаш на голу“ (2020: 125). Стваралачки процес *низања* поезије само на први поглед је доводио до стварања текста. Ипак, недостајао је осмишљавајући фактор коју поезију чини ставом. Као метафора несигурности користи се поново спорт, али у овом случају фигура, која у читавом роману делује више као карикатура. Реч је неталентованом и исфорсираном голману Фаркашу. Поезија није само везивно ткиво са традицијом, већ и са савременошћу у којој љубав заузима посебно место. Песников однос са Мирелом закриљен је опсервацијама о поезији. Поред романтичне љубави поезија у вртлог романа увлачи и нетипичне/непесничке јунаке какав је коцкар Клерк, који има селективни однос према поезији и Амко, чији су избори поезије насумични. Коцкар, у духу коцкарских навика, опредељен је за неколико песника, те у том духу и саветује Семира: „Не ваља да читаш многе пјеснике. Одабери неколико, и учи напамет. Замисли кад бих ја пуштао за сто свако спадало да коцка са мном“ (2020: 154). На другој страни Амко насумично бира стихове, али избор Пола Елијара можда и није случајан. У случајном Амковом избору крије се осмишљен пишичев избор за Елијара: „Узе ми из руку дебелу књигу Пола Елијара, и насумично је отвори, пред Златаном и пред тетком Бадемом; прочита стихове...“ (2020: 128)

Кључно каналисање *тока поезије* у овом роману остварује се кроз однос Семира и Јана, који се упознају након Семировог пресељења из Пазара у Деспотовац. Тај сусрет наратор сматра судбинским: „Дакле, тражио сам Јана, а он је чекао мене“ (2020: 178). Семир је у Деспотовцу пронашао правог друга, друг је у њему пронашао писца, „те се може тврдити како сам посредно у Деспотовцу пронашао себе“ (2020: 182). У овом граду, у граду песника Деспота, код Семира се дешава нека врста преврата. Боксер и голман су заувек остали у Новом Пазару, дакле остале су и једне и друге рукавице. У Деспотовац је донео само копље и перо, што асоцира на витешки и песнички дух деспота Стефана Лазаревића. Тако, преко овог јунака, Пазар и Деспотовац постају антиподи. Када је реч о боксу, он је већ давно изгубио битку од поезије и то у једној борби у Новом Пазару када је, од стране бившег полицајца који је био у потери на Нумана Нумића (Семировог митског оца), фаворизован Семир као боксер: „Све је учинио да добијем борбу; и једва је дочекао да подигне моју руку, а та рука већ је писала поезију. И већ се колебала ударати или писати?“ (2020: 81).

Песник Јанко је један од најнеобичнијих јунака Халиловићеве прозе. Он својом посвећеношћу математици (Паекаровој и Голдбаховој хипотези) открива и важност односа поезије и математике у стваралаштву Енеса Халиловића.⁵ Јанко, песник и особењак, обележиће не само Семиров живот већ и његово стваралаштво. Њих двојица су сатима

5 Након Јанове смрти песник, између осталог, бележи: „Јанов прст водио ме и према бројевима, потом проширих поље поезије – написах *Зидове*, ту *Књигу дискретне математике*. Све Јанове клице засадих у мојој башти. Ја сам писац; а Јан лежи у земљи, непознат и непризнат, он који ме упутио на Аристотелову *Поетику*, а многи су само протрчали кроз њу. Ту сам сазнао да људи, по карактеру, могу бити овакви или онакви, а по дјелању, срећни или несрећни“ (Халиловић 2020: 220).

причали о поезији. За Јана су се и поезија и литература налазиле у свету и у сусрету са животом и људима. Писац свој језик гради на аутентичном говору сведока, а поезију дефинише као претакање реченица, које чује од људи, у стихове. Сам Јан, иако песник, одрицао је да пише поезију називајући своје фрагменте крхотинама стихова (В. 2020: 180).⁶

Имагинарном (или стварном) песнику Јану у роману су придружени бројни светски песници, који и без цитираних стихова, постају део *тока поезије*.⁷ И не само део,

6 Бранећи форму песникиње Сапфо, Јан вероватно тако брани и своје фрагменте: „Сапфини фрагменти су добри као фрагменти, али можда њене целине не би биле добре песме“ (2020: 183).

7 Различитим поводом и на различитим местима, уз јасна или мање директна интертекстуална повезивања, помињу се у роману имена многих песника и књижевника уопште: Гете, Толстој, Пол Елијар, Ђео Богза, Едгар Алан По, Ђовани Верга, Хомер, Аретур Рембо, Сергеј Јесењин, Томас Ман, Варлам Шаламов, Езоп, Вергилије, кинески и јапански песници. Скоро на једној целој страници романа помиње се изузетан низ писаца: Вилијам Мервин, Јон Карајон, Владимир Бурич, Пенти Сарикоски, Паво Хавико, Махмуд Дервиш, Владимир Холан, Јарослав Сајферт, Чеслав Милош, Адам Загајевски, Вислава Шимборска, Никита Станеску, Ђео Богза, Ана Бландијана, Назим Хикмет, Титос Патрикиос, Влада Урошевић, Милош Комадина, Али Подримја, Вено Тауфер, Бертолт Брехт, Готфрид Бен, Рајнер Кунце, Ерих Фрид, Шарл Бодлер, Андре Бретон, Волт Витмен, Имаму Амири Барака, Октавио Паз, Марцијал, Гете, Акутагава, Ајтматов, Платонов, Геза Чат, Тамир, Караосманоглу, Вознесенска, Верга, Бернхард, Борхес, Маркес, Бокачо, Толстој, Достојевски (2020: 175). Сигурно да не постоји читалац Халиловићевог романа којег овај каталог песника неће натерати да се врати поезији неког од њих. Или прози, у поновном трагању за поезијом. „Умножавање“ мртвих песника дешава се при крају романа, скоро по пишчевој логици поређења романа и градова када се, са приближавањем крају дела код већине романа, умножавају гробови и гробља. Међутим, оно што је подсећала на ову логику десило се већ у првом делу романа (*ток крви*), а други део нас води ка давно умрлим песницима, који се усправљају и оживљавају захваљујући динамичном *току поезије*.

већ том току исцртавају јасне линије, призивају код чита-лаца сећање и на живот и на дело тих песника, позивају истог читаоца на повратак песницима и поезији, а самом роману удахњују душу какву књижевности може дати само поезија. Да је роман писао аутор који није песник, овај би роман сасвим другачије изгледао. Не би био овај роман. Била би то прича у којој за поезију нема места. А приче лишене поезије и нису приче, већ само трагови једне стварности која се губи у банализација описиваних догађаја и постају још једна бледа реплика стварности. Није задатак књижевности да постане реплика. Она тежи оригиналности, а ту оригиналност јој дарује тренутак инспирације (који мора бити песничка). Све остало у роману је умешност повезивања тих тренутака реченицама преузетим из стварности. Тако, у ствари, настаје роман чији је један од главних токова – *ток поезије*.

Последња реченица у роману је као и прва: „Све је већ било ту; тражио сам само судбински час када ће се одломити прва реченица: човјек, која год врата отворио, куд год кренуо, па макар био закован за столицу, неминуовно набаса на прошлост“ (2020: 11. и 243). Након ње нема, наизглед, ничега. Ипак има. Та реченица нас враћа на почетак романа. А онда иза тог почетка, иза прве реченице долази – поезија. Друга реченица. Још једно увођење у роман *тока поезије*.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Халиловић 2020: Е. Halilović, *Ljudi bez grobova. Goldbahova hipoteza*, друго изданје. Београд: Laguna
- Халиловић 2022: Е. Халиловић: „Од сваке ране не остаје ожиљак“: <https://www.novosti.rs/c/kultura/vesti/1069920/intervju-enes-halilovic> (приступљено 2. марта 2025).

Драгиша Бойович

РОМАН ПОТОКА ПОЭЗИИ

Резюме

Действие романа Энеса Халиловича «Люди без могил» не является новой в литературе. Преступление, совершенное из-за любви, на самом деле представляет проявление ненависти, которая постоянно умножается так же, как и разрастается повествование о преступлении путем включения других, на первый взгляд, несвязанных преступлений. Эти события становятся лишь поводом для размышления писателя о мире и человеке. Но здесь одно прозаическое высказывание недостаточно. Автор, который одновременно является и поэтом, параллельно повествует и о поэтах и поэзии, опираясь на свой поэтический опыт в целях дополнительного оформления своих представлений о жизни и смерти. Таким образом появляется новый сюжетный поток не на периферии действия, а в его ядре – *поток поэзии*. Его роль заключается в том, чтобы превратить жестокий рассказ в поэтический, и при помощи ряда интертекстуальных связей предложить читателю в том числе и рассказ о мире, взаимосвязанном поэзией и человеком/поэтом, который постоянно появляется из водоворота поэзии, даже и в те моменты, когда нам кажется что повествование о крови взяло верх в произведении. Поэтому создается впечатление о вторичности мотива преступления в романе, и о том, что поэзия становится одним из способов преодоления смерти.

Ключевые слова: роман, поэт, поэзия, стихи, два потока, Семир, Ян.

Јелена Марићевић Балаћ* УДК 821.163.41.09-14 Халиловић Е.
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност

МОТИВ КОЊА У ПОЕЗИЈИ ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА**

У раду „Мотив коња у поезији Енеса Халиловића” испитано је присуство и функција овог мотива у свим његовим досадашњим песничким књигама. Аналитички фокус био је на свакој песми у појединачном смислу, не би ли се утврдило на који начин се све овај мотив може протумачити. Утврђено је да је лајтмотив коња заступљен у свим песничким књигама осим у *Зидовима*, а да га највише има у *Секвоји*. Анализиране су песме из *Средњег слова*, *Блудног парипа*, *Листова на води*, *Песамa из болести и здравља*, *Бангладеша* и *Секвоје*. Може се закључити да је мотив коња највише повезан са аутореференцијалним аспектима и да је најчешће метафора за саму поезију.

Кључне речи: коњ, кобила, ергела, тигар, поезија, Енес Халиловић

Енес Халиловић објавио је седам песничких књига, од којих су неке публиковане у новијим верзијама.

* jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

** Чланак је настао при Републичком пројекту (бр. 01600) Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије.

Истраживање је спроведено на најновијим издањима књига, јер би оне представљале последњу песникову реч. Примера ради, на концу издања *Песма из болести и здравља* из 2022. године стоји напомена: „Временом, неколике песме нису издржале тест времена, а три песме сам незнатно зачешљао. Ово издање може се сматрати коначним издањем, ако судбина не нареди да песник изнова чита своје песме” (Халиловић 2022: 99). Мотив коња може се сматрати интегративним мотивом његове поезије, будући да се јавља у свим песничким књигама, осим у *Зидовима* (2014), па и на тај потенцијални минус поступак ваља обратити херменеутичку пажњу.

У песничком првенцу *Средње слово*, штампаном 1995. и 2016. године, мотив коња заступљен је у песмама „Коњске теме”, „Сулде” и „Полемика”. Песничка књига *Блудни парип* (2000; 2017) већ насловом упућује на кљусе, а мотив коња појављује се у песмама „Опет”, „*Salix carpea*” и „Излазак”. У *Листовима на води* (2007) позорност привлаче „Парис” и „Легенда о хероини”, а у *Песмама из болести и здравља* (2011; 2022) „Избрисане вести”. У *Зидовима* (2014) нема коња, док су у поеми *Бангладеш: манифест квантумизма* (2019) заступљенији, јер се јављају на чак четири места (уп. Халиловић 2019: 21, 42, 52, 60). Најпосле, у *Секвоји* (2022; 2023) је најприсутнији и то у пет песама: „Врсте”, „Глава и тама”, „Понос”, „О појмовима” и „Општа историја посебности”. Циљ рада јесте да понуди значењску типологију мотива коња у досадашњем песничком стваралаштву Енеса Халиловића и укаже на његову поетичку важност. Полазишна претпоставка је да треба пратити кретање мотива из књиге у књигу, не би ли се евентуално утврдило да ли га посебно дефинише свака песма или песничка књига понаособ или, пак, имамо посла са континуираним уланчавањем мотива.

„Коњске теме”, „Сулде” и „Полемика” песме су из *Средњег слова*. „Коњске теме” (Халиловић 2016: 8) пред-

ставља каталошки структурисану песму у шест тачака, којима се мапирају ситуације које сведоче о различитим могућностима непоновљивости.

1. Само једном могу да те разапну коњима на репове.
2. И само једном Росинанта креће у апсурд.
3. Толико је градова по Александру Македонском, а само један град доби име по његовом коњу Букефалу.
4. И само једном седло пада на сапи коњске и људске.
5. И пунокрвно срце Шопеново! Милион тактова може да удари,
А само једном мајчици да се врати.
6. И коњ Калигулин. Могоао је стотину пута ући у Сенат,
а само једном у историју.

Прва тачка чини се најозбиљнијом и најзначајнијом јер се тиче живота и смрти, будући да је разапињање коњима на репове вид смртне казне. Тако је коњ средство које човека одваја од живота и у складу са својом универзалном симболиком психопомп животиње, одводи у свет мртвих (уп. *Речник симбола* 2013: 383). Друга тачка тиче се Дон Кихотовог коња, са којим јуриша на ветрењаче и она је антиномично постављена у односу на прву, с обзиром на изграђени поларитет између смрти и апсурда, казне и идеала, стварности и књижевности. Букефал је Александра Македонског пратио у свим биткама, дакле, допринео је оснивању бројних полиса, међутим, није у подједнакој мери поделио славу са господаром, али је он након битке код Хидаспа, када је коњ погинуо, њему у част основао град. Четврта тачка чини се да додатно осветљава трећу, јер се можда односи на Букефалов страх од сенке и умешност Македонског да га укроти, па

да само он може да га јаше. Зато је тај јединствени тренутак падања седла на његове сапи заувек повезао њихове судбине. Међутим, падање седла и на људске сапи отвара нови план посматрања, који се може објаснити на следећи начин: „Он је јахаћа животиња, возило и зато је његова судбина нераздвојива од човекове” (*Речник симбола* 2013: 383) и „Веровало се да људе посвећене у мистерије јашу богови” (*Речник симбола* 2013: 384). Судбина и Букефала и Александра Великог била је, дакле, да по њима градови добију имена, али такође, ако је Букефала само једном оседлао Александар, тако је и Александра у одређеном каиросу оседлао бог и то их је све заувек повезало. Пета тачка повезује Шопеново срце са коњем, а његове тактове са галопом, али се његово срце само једним батом враћа мајчици, што је могућа алузија на чињеницу да је сахрањен у Паризу, а срце му је пренето у родну Пољску. Ова тачка је опозитна у односу на последњу, будући да насупрот романтичарском пијанисти и композитору стоји озлоглашени римски император. Шопенов повратак галопирајућег срца у домовину инверзна је слика у односу на скандалозно проглашење Калигулиног коња Инцитата сенатором.

Цела песма била би сугестивно градативно низање немогућности да се, хераклитовски речено, два пута уђе у исту реку: а) не може се два пута умрети на исти начин; б) апсурд борбе са ветрењачама Сервантесов је књижевни изум, свако понављање је пука редунација; в) градови су добијали имена по Александру Великом за време његова живота и славе, а Букефал је добио постмортем један град тек кад је угинуо, што његову славу чини другачијом; г) повезивање судбина коња и човека са божанском промисли такође је непоновљиво; д) коначан повратак кући могућ је опет након смрти и то срцем у буквалном смислу; ђ) једном је коњ постао сенатор, али се зато сваки незаслужени избор за вршиоца важне

дужности зове по Калигулином коњу. Индивидуални животи имају своје токове, као и историја, али постоје тачке непоновљивости кроз цивилизацијско постојање које сваки ток чине јединственим и одређују будуће.

Песма „Сулде” налази се одмах до „Коњских тема” и, штавише, унеколико се „Коњске теме” могу сагледати као сулде илити духовни барјак наше цивилизације, јер би свакој од шест тачака одговарала по једна грива најбржег коња, а сама песма фигурисала би као копље за које су везане. Тако би се могло илустровати аутореференцијално сједињење песника и ратника, на које Енес Халиловић неретко алудира у стиховима. Но, „Сулде” је изузетно успела песма, која има свој енциклопедијски ток, а онда и кончетистичку завршницу, којом се иронизује и детронизује значај духовног барјака у којем се одмара Џингис-канова душа, јер се он најпосле своди на минорност оличену кроз метафору чачкалице. Нижу се слике Џингис-канове жеђи за славом и поробљавањем градова „од Жутог мора до Јадрана / од Сибира до Багдада” (Халиловић 2016: 9), али до преокрета долази када „1937. тајни агенти КГБ-а преврнуше сваки камен / и украдоше сулде. // Наредба из Москве била је јасна: / друг Стаљин жели чачкалицу” (Халиловић 2016: 9). Поседовање духовног барјака означава, дакле, походе, освајања и чистку, на шта се и мисли апострофирањем 1937. године, у јеку стаљинистичких чистки, које су захватиле и земље под посредном совјетском контролом, као што је Монголија. Символика коња доводи се у везу и са римским богом рата Марсом, којем су најчешће жртвовани (*Речник симбола* 2013: 387), али је и симбол рата и крвопролића (уп. *Речник симбола* 2013: 390). Сулде би стога могао у овом контексту да се сагледа као владарско жезло самог бога Марса, који се антропоморфизовао у Џингис-кана и Стаљина. Најпосле, чачкалица којом се чисте зуби призива слику управо римског бога Марса, јер су се

пред његовим олтаром вршили обреди чишћења. Такође, чачкалица има заправо исту функцију као „копље за чији шиљак су везане / гриве најбржих коња” (Халиловић 2016: 9), иако делује много сведеније и безазленије. Међутим, запажа се одсуство грива, које заправо значи и стаљинистичку бездушност и одсуство одмора у чисткама.

У песми „Полемика” Сиоран је именован ергелом међу коњима, што имплицира да вреди за више коња илити више мислилаца. У другој и трећој строфи лирски субјект проговара из „ми” позиције у име витезова који су галопирали и препирали се око метрике и форме, не би ли најпосле уморни утонули у књиге. То можда подразумева да су песници витезови који јашу на коњима званим Сиоран, покушавајући да их оседлају, да на његовим сапима буду бржи, да разумеју и пронађу решење и исходиште полемике. Последња строфа даје, пак, ново разрешење: „Данас је копито као кажипрст, / данас је копље као оловка, / а можда је увијек било тако” (Халиловић 2016: 36). У њој се мистички сједињују коњ и витез, јер се с обзиром на јасне аналогije, сугерише како Сиоран усмерава песнике, пошто би копито било синегдоха за коња и ергелу, а копље за витезове. Истовремено, обједињене су и фигуре песника и ратника.

У песми „Опет” *Блудног парипа* мотив коња јавља се кроз алузију на истоимену песму Васка Попе и неколико апострофираних врста коња (парип, дорат, вранац и чилаш): „И ноћас, опет, причу о замлати, / о керуши и коњу са осам ногу, / и ноћас причати, и не застати: / Грк опет носи римску тогу. [...] шта откри Васко? Кад паде Попа?” (Халиловић 2017: 14). Свака прича која се опет и изнова прича била би по један коњ, а у зависности од тога о чему је, коме је намењена, какве је врсте или длаке, била би парип, дорат, вранац или чилаш. Имплементација Попиног коња у песму активира значењски потенцијал који се тиче непрестаног кретања приче, па се само при-

поведање убрзава, али се сугерише и да је прича илити конкретан коњ она сила која покреће земљу, али и самог човека, ако имамо у виду стихове: „Обично / Осам ногу има // Између вилица / Човек му се настанио / Са своје четири стране света [...] Јер друм краја нема / А целу земљу треба / За собом вући” (Попа 1965: 32). „L'inferno II” је комплементаран и са песмом „Опет” и Попиним „Коњем”, јер се стиче утисак да је песник коњ који носи терет поезије, која му одређује пут: „Да нисам вриједан, знам, и свако то знаде. / И каква сила рече ми да теглим / поезију луду, што ми стопе краде, / и гони мој разум да приђе одбјеглим” (Халиловић 2017: 25).

Посебно је интересантна „*Salix carpea*” с насловом на латинском језику, који означава украсну врбу, а која у песми има исту идејну вредност као и блудни парип, који спи и снови на длану, „ено / му дамар / апстрактно / зри, / ено крв / му / поезија / жива” (Халиловић 2017: 20). Блудни парип на длану била би поезија која израста и црпи живот и крв из пулса самог песника. Спавање и сневање на длану значило би укореење парипа, који престаје да буде блудан и преображава се у украсну врбу, која постаје својеврсна одгонетка на стихове који се на њу односе. На ову песму се унеколико наставља „Изра-зак”, у коме се експлицира: „Од блудног парипа је бржа мисао о / блудном парипу. / Не постоји ништа сувишно” (Халиловић 2017: 37). Лирски субјект овде снови собу, попут блудног парипа у песми „*Salix carpea*”, па се ова врста његове двовалентности, јер он је истовремено и песник и поезија, врхуни у спознаји по којој је мисао о поезији бржа од саме поезије. Блудни парип очигледно је метафора за поезију у покрету илити за саму мисао о њој, која се креће, галопира и блуди све док се не заустави и метаморфозира у врбу.

У књизи *Листови на води* налазе се две песме у којима се на два различита начина тематизује коњ. У „Парису”

проговара Пријамов син из покајничке позиције, желећи само да чува стоку. Окован је попут Прометеја, али „дахом Средоземља” (Халиловић 2007: 8). Није му ни до чега, а одриче се погубне лепоте која доноси рат и срџбу богова. Песма достиже врхунац управо у завршници у којој се помиње Тројански коњ: „Саклони ме / Људи што из једног трбуха доносе побједу и пораз / Па најзад и тог коња који невидљиве узде носи” (Халиловић 2007: 9). Разуме се, ради се о Данајцима и дару који је заправо значио уништење Троје и потпуну пропаст њених становника, чему је Парис иницијални виновник. Он зато свом народу није био добар пастир, па стога и говори да би сада само да чува стоку.

„Легенда о хероини” представља потресну причу о кобили и њеној снази која проистиче из мајчинског инстинкта. Она је негатив у односу на Тројанског коња, јер је подвиг и жртва, истрајност и љубав: „Такав је био вођа кинеске револуције / Мао Цедунг. // Поведе 86 хиљада војника / На велики марш. // И прегазаше 12 провинција, / 18 планинских вијенаца и 24 ријеке. // И добише више од триста битака. // Вођа је током великог марша / Носио 2 ћебета, неколико књига и мушету, / А 370 дана јахао је на једној кобили. // Кад га, на крају, упиташе како је издржала, / Вођа рече: // *Прије поласка смо јој сакрили ждријебе, / Још би она могла да га тражи*” (Халиловић 2007: 45). С обзиром на то да се кинески вођа користи готово одисејским лукавством, његов чин је попут прављења Тројанског коња, с тим да је његова кобила мајка и из тога произилази сва њена невероватна снага. Њу покреће потрага за ждребетом, коју он користи у сврху успешног ратовања, што јесте жртвовање и злоупотреба најсветијих вредности.

„Избрисане вијести” из *Песама из болести и здравља* доносе нови аспект у погледу тумачења мотива коња у

поезији Енеса Халиловића. Из строфе у строфу субјект износи свој родослов, трагајући за суштином онога што јесте поезија. Уочава се да је његова судбина најсличнија дединој, јер обојица болују од проблема са цревима, деда је био зидар, а песник има збирку *Зидови*. Дед је држао и волео коње, док песник своју поетику исцртава и гради кроз тематизацију и имагинацију која се битно заснива на коњима: „Мој дед, зидар беше. / Мостове градио. / Рано сироче остао. Садио јечам. Држао коње. / Девет пута му се везивала црева. / Са десет прстију десеторо отхранио, жену једанаесту. / Волео је коње и орахе. [...] Мост нисам градио, ни кућу немам. / А цревну болест носим већ годинама” (Халиловић 2022: 20–21). Песник снагу да издржи марш своје поетике црпи из потраге за прецима, баш као и хероина, кобила која је трагала за ждребетом.

Индикативно је да у *Зидовима* нема коња, што је можда повезано и са чињеницом да је деда био зидар, јер када се бави зидарством и гради мостове, није код куће да сади јечам и бави се коњима. С друге стране, оног тренутка када се почне са изградњом куће или ти њених симболичких зидова, више нема коња нити друге животиње која је помагала да се пронађе право место за градњу, већ се песник бави математичким прорачунима, не би ли му зиданица била постојана. Како наводи Мирча Елијаде (2003: 80) у *Светом и профаном*, „животиње су те које откривају светост места: људи, дакле, немају ту способност да бирају насеобину – они само траже и откривају је помоћу тајанствених знакова”. То имплицира да је су Халиловићеви коњи сигнум откривања знакова светих места на којима се гради кућа или град поезије.

У *Бангладешу* се усложњава оваква потенцијална поставка:

„давно, кад су Грци кренули према Бангладешу,
Бангладеш није постојао

(али слутили су древни лингвисти,
као што од сталактита постану сталагмити –
негде ће из језика настати народ);

и поведоше хиљаду коња и крилатог Пегаза.

дан по дан. битка по битка.

без хране остадоше;

и клаше коња по коња;

кад дође ред на Пегаза,

а њега нема.

и рече:

Бар једном у веку, довести поезију
на војнички казан. Тако је искушати” (Халиловић
2019: 20–21).

Дакле, *средње слово* метафоричког сусрета сталактита и сталагмита означава рађање народа из дугог капања језика. Хиљаду коња и Пегаз могу бити важни управо како би помогли при откривању места које ће населити народ или места које ће постати (песнички) Бангладеш. Питање је зашто нису успели, па су јели коње не би ли преживели и како је са тим повезан нестанак Пегаза. Најпре, хиљаду коња били би она поезија која неће преживети, али у датом кризном моменту може да спаси голи живот жртвовањем. Пегаз јесте квинтесенција поезије, посебно ако се има у виду да је према миту, створио извор недалеко од шуме муза, па се то доводи у везу са поспешивањем инспирације и побуђивањем маште (уп. *Речник симбола* 2013: 388). Зато његов нестанак имплицира да он репрезентује поезију која је опстала, јер управо његове речи носе спознају да је прошао кроз искушење „војничког казана” и преживео. Међутим, у *Бангладешу* привлачи пажњу упечатљив мотив тигра, који је репрезент бенгалског народа. Другим речима, стиче се утисак да место откривања светог места пое-

зије у овом случају треба поверити аутохтоном бенгалском тигру, а не освајачким коњима који долазе из Грчке. Халиловић пева како тигрови беже пред надутим градовима (уп. Халиловић 2019: 5), спавају без спокоја (уп. Халиловић 2019: 16), када старица оздрави трчаће као тигрица, учитељ каже да ко је срео тигра, никад га више није срео (уп. Халиловић 2019: 46) и субјект је пијући воду и сањајући тигрове, узгред записивао стихове (уп. Халиловић 2019: 63). Свети градови, здравље, непонрављивост аутентичног сусрета са исконском поезијом и тајна настанка стихова евидентно су у надлештву тигра, који, као и Пегаз, отвара извор воде као врело надахнућа. Тиме се приближава Блејковој песми „Тигар”, с обзиром на то да репрезентује „стваралачку имагинацију” и „креативну моћ творца” (Арп: веб), али и да је крилат: „Ког пространства далекога / Беше ватра ока твога? / Којим се крилима вину? / Која рука ватром сину?” (Арп: веб).

У сегменту *Бангладеша* који чини брзалицу, субјект мантрички изговара шта треба бити и на крају га не послушати: „буди кобила међу коњима. / буди сам међу многима. / буди кукавица међу птицама. / буди кажипрст међу прстима. / буди черга међу кућама. / буди штит међу петама. / буди језик међу зубима. / буди коњ међу Данајцима. / буди поклон међу Тројанцима. / чуј ме! псуј ме! / немој ме послушати” (Халиловић 2019: 42). Први стих брзалице повлашћен је и указује на то да са кобилом и коњима треба самерити све остале стихове кроз синтаксичке паралелизме који провоцирају на (противречне) аналогije између кобиле, самоће, кукавице, кажипрста, черге, штита, језика, коња, поклона, те коња, гомиле, пете, зуба, Данајаца, Тројанаца. Донекле се може уочити сублимација извесних поетички важних тачака, које су прокоментарисане управо са становишта осветљавања мотива коња. Најпре, кобила је повлашћена у контексту песме „Легенда о хероини”, самоћа у светлу издвајања

индивидуалног и аутентичног гласа, са чим се можда може довести у везу и кукавица јер она нема парњака, већ може да буде са пупавцем, мужјаком вроне, копцем, славујем, петлом и сл. (уп. Гура 2005: 512), па је тако „сама међу многима”. Егзистенција кажипрста сагледива је у контексту песме „Полемика”, у којој је изједначен са копитом. Черга се може повезати са париповом блудношћу, а дрвени коњ са песмом „Парис”. Штит и језик међу зубима отварају би, најпосле, могућност да се заштити најрањивији део или слаба тачка и то умећем ћутања. Да резимирамо, кобила је мајка и хероина, умеће самоће и ћутања, нема парњака али може бити добра многима, копитом пише, блудни је парип који трага за врелом поезије, штит је бесмртности, али и подвала која може довести до пропасти, па зато имамо апел задршке, оличен у императиву „немој ме послушати”.

Стихови „поред ергеле пролазим. / и чујем: ржу кобиле. / доба парења у доба поезије” (Халиловић 2019: 52) потврђују спону између кобила и поезије, тј. у њиховом ржању можемо препознати долазак инспирације. На концу, јавља се и мотив „коња сујете”, којим отпочиње рефренски сегмент *Бангладеша*. Може се чак рећи да се чини да постоји антитетички однос између кобила и коња, јер оличавају два пола поезије – њено стварање и множење као племенит чин и сујету као последицу које се треба чувати.

Мотив коња најзаступљенији је у рецентној песничкој књизи *Секвоја*. У песми „Врсте” (Халиловић 2023: 15) уочава се занимљив реципроцитет између коња и човека, који иронизује хераклитовску поставку о томе да је пут нагоре и према надоле један исти:

„Људи се деле на две врсте:

који кажу: коњ има две предње и две задње ноге.

и који кажу: коњ има две десне и две леве ноге.

коњи пак деле се на три врсте:
који кажу: човек има две ноге.
који кажу: човеку недостају две ноге.
и који кажу: човек има две руке
које може да користи као и две ноге.”

Људска и коњска перспектива очигледно нису исте, штавише, испоставља се да је коњска богатија, па чак и да има више разумевања за људску, што одговара семантичкој вредности коња који су метафорички носиоци саме поезије.

Хуманистички аспект коња оличених у поезији можемо препознати и у песми „Глава и тама” (Халиловић 2023: 38):

„неком је глава у торби,
неко чува главу на раменима,
неко мисли туђом главом,
неком је усијана глава,
неко је изгубио главу.

али ја памтим мексички филм:
затрпали човека (из земље му вири само глава).
и претрча преко тог човека крдо коња,
а она глава оста неразбијена међу толиким копитима.
глава читава. на лицу осмех и уста.
у устима два зуба и тама.

дубока је глава.
још дубља је тама.”

Цела прва строфа почива на окамењеним синтагмама, које се често користе у свакодневном говору, а у чијем средишту је кључна реч глава, не би ли се прешло на упечатљиву сцену из мексичког филма. Крдо коња је тако јуришало да је глава остала сачувана, што потенцијално

сугерише да добро и прецизно устројена поезија и када је у највећем галопу чува човека, тј. чува му главу илити живот, али и памет, срећу и језик, „осмех и уста”. Поента песме делује као констатација, али отвара нови хоризонт посматрања човека и таме која вири из уста, а заправо таме његове нутрине, која је најдубља, али и двоструко затрпана. Поезија илити коњи, не озлеђујући је, кадри су да је осветле, врло суптилно, попут *листова на води*.

У песми „Понос” субјект и песникиња Шерон Месмер шетају ергелом и покажу им коња црвене длаке: „рекоше: он служи / само за приплод. / и биће негован све док буде давао семе. // видело се да је поносан, / али он сам није знао одакле долази тај понос. // отац тридесет два шампиона. / познат по деци која трче, / он никад није гледао децу како трче” (Халиловић 2023: 41). Риђа длака коња означавала је његову изразиту ратничку црту и крвопролиће (уп. *Речник симбола* 2013: 390), па се чини као да је тај аспект његове природе искоришћен за приплод и да он даје брзину и снагу својој деци, иако тога није свестан, за разлику од кобиле хероине којој је брига за ждребетом давала енергију да издржи 370 дана ратничког марша. Његови шампиони су деца ратника, који најчешће није код куће и неретко не упозна своју децу, али то мноштво деце упућује и на ратнике који ван куће свуда по ратишту сеју децу, неретко не знајући да она постоје. Коначно, можда вреди издвојити још једну могућност да се алат, како се обично зове коњ црвенкасте длаке, протумачи управо као Поезија која рађа песнике, а да их никад не види како пишу и јуришају на песме. Алат би био не само врста коња, већ и (наследно) средство којим се постиже неопходна песничка брзина, умеће, али и ратоборност којим се постаје шампион.

У песми „О појмовима”, која је посвећена бугарском писцу Велимиру Костову, говори се о постанку симбола, па се апострофира и Тројански коњ, али и наглашава:

„појмови се обликују употребом. / ко их види, тај их чува за себе. / ко их не види, тај их чува од себе” (Халиловић 2023: 45). И Тројански коњ је, дакле, појам обликован употребом. Они који су били сведоци његовог уласка у Троју и разарања града нису га користили, али они који га нису видели, чували су се онога што он означава – подвалу, опасност и пропаст. Они који га нису видели обликовали су искуство оних који јесу у симбол и упозорење.

„Општа историја посебности” последња је у низу анализираних песама са мотивом коња, који се на овом примеру појављује као власт, тј. властодржац. Песма има верижну композицију као прича о животињама, подсећа на поједине басне, њена поента је својеврсно наравоучење, а градативно је постављена, па се свргнућа крећу од коња, не би ли се преко магарца, пса, зеца и миша дошло до вашака, које „ће нам доћи главе” (Халиловић 2023: 70). Као што знамо из песме „Глава и тама”, коњи чувају главу чак и када трче преко ње, али вашке су сигнум пропасти човека, јер га наводе да сам себе уништи: „она се брзо размножава и размили по глави: / и чешемо се без престанка. / и ноктима смо ране отворили” (Халиловић 2023: 70).

*

Истраживање мотива коња у поезији Енеса Халиловића резултовало је издвајањем и анализом четрнаест песама („Коњске теме”, „Сулде”, „Полемика”, „Опет”, „*Salix caprea*”, „Излазак”, „Парис”, „Легенда о хероини”, „Избрисане вести”, „Врсте”, „Глава и тама”, „Понос”, „О појмовима”, „Општа историја посебности”) и четири одломка из поеме *Бангладеш*. Може се рећи да је већина издвојених песама у вредносном смислу успела, а да се запажа не само интегративна функција лајтмотива коња, већ и његова изразита и истанчана аутореференцијалност. Енес Халиловић рачуна са универзалном симболиком коња (психопомп животиња, открива свето место)

и његовим цивилизацијским (песник и ратник, коњ и витез), историјским (Букефал, Инцитат, Шопеново срце, сулде, метафора за властодршца) и митским потенцијалом (бог Марс, Пегаз, Тројански коњ), али у њега уграђује и ону сопствену предачку посебност, као и моћ родитељства, дакле, вредности које се стичу у породици. Отуда је у контексту љубави према коњима повлашћена фигура песниковог деде, а кобила мајка која је издржала марш Мао Цедунга постаје оличење хероине. Судбине човека и коња чине се нераздвојним, па на том трагу – коњ постаје прича која покреће земљу и човека, али и зауставља блудног парипа, претварајући га у украсну врбу. Издвојене су бројне аналогии са коњем, кобилем и ергелом (Сиоран), па су тако самерени са тигром, самоћом, кукавицом, кажипрстом, чергом, штитом, језиком и поклоном. Претеже позитивна конотираност мотива коња, премда и опрез с обзиром на Тројанског коња, а његова најважнија функција огледала би се у сублимацији песничког и ратничког аспекта постојања, јер, да поновимо, без брзине, умећа и ратоборности, чини се да нема истинске поезије.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Арп 2015: Ана Арп, Вилијам Блејк „Тигар” (песму превео Драган Пурешић), доступно на: <https://anaarpart.com/2015/01/03/vilijam-blejk-tigar/> (приступљено: 31. 5. 2024)
- Гербран – Шевалије 2013: Ален Гербран – Жан Шевалије, *Речник симбола*, прев. Павле Секеруш и сарадници, Нови Сад: Киша.
- Гура 2005: Александар Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, прев. Људмила Јоксимовић и сарадници, Београд: Бримо – Логос – Глобосино – Александрија.
- Елијаде 2003: Мирча Елијаде, *Свето и профано*, прев. Зоран Стојановић, предговор Сретен Марић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Попа 1965: Васко Попа, *Песме*, Београд: Српска књижевна задруга.

- Халиловић 2016: Енес Халиловић, *Средње слово* (¹1995), Нови Пазар: Едиција Сент.
- Халиловић 2017: Енес Халиловић, *Блудни парип: мнемотехника* (¹2000), Рашка: Центар за културу, образовање и информисање „Градац”.
- Халиловић 2007: Енес Халиловић, *Листови на води*, Београд: Просвета.
- Халиловић 2022: Енес Халиловић, *Песме из болести и здравља* (¹2011), Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”.
- Халиловић 2014: Енес Халиловић, *Зидови: књига дискретне математике*, Београд: Албатрос.
- Халиловић 2019: Енес Халиловић, *Бангладеш: манифест квантумизма*, Нови Пазар: Едиција Сент.
- Халиловић 2023: Енес Халиловић, *Секвоја* (¹2022), Едиција Сент, Нови Пазар: Едиција Сент.

Jelena Marićević Balac

HORSE MOTIF IN THE POETRY OF ENES HALILOVIĆ

Summary

This paper examines the presence and function of the horse motif in all the previous poetry books of Enes Halilović. In order to determine all the interpretations of the said motif, the analytical focus was on each individual song. Results show that the leitmotif of the horse is present in all the poetry books except for “Walls”, and that it is most abundant in “Sequoia”. Poems from “Middle letter”, “A wandering horse”, “Leaves on Water”, “Poems from Illness and Health”, and “Bangladesh” represent the middle ground. In conclusion, the horse motif is most closely related to self-referential aspects, and it is most often a metaphor for poetry itself.

Keywords: horse, mare, stable, tiger, poetry, Enes Halilović.

Драгана Бошковић* УДК 821.163.41.09-36 Халиловић Е.
Самостални истраживач
Гимназија „Светозар Марковић“

НЕОБИЧНИ СВЕТ ЧУДНЕ КЊИГЕ ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

Рад се бави техникама онеобичавања у збирци прича под називом *Чудна књига* Енеса Халиловића. Почев од спољашњих елемената попут структурних карактеристика и композиционих обележја збирке у маниру постмодернистичке поетике енциклопедије или речника, преко пролиферације наративних нивоа до стилско-језичких обележја Халиловићевог израза, пре свега игре речима и језичког обрта, али и ироније и парадокса.

Кључне речи: Чудна књига, Енес Халиловић, онеобичавање, наративне технике, парадокс, игра речи

Медицинска наука је потврдила закономерност да људски мозак памти оно што је необично, оно што је другачије, што одскаче од наших устаљених шаблона. То је део наше физиологије и процеса учења за који је задужена ретикуларна формација као део симпатичког нервног система, а који служи опстанку човека. Дубоко усађен у лимбички део мозга који је уједно задужен и за емоције, овај део нервног система је програмиран да аутоматски реагује на неуобичајене ситуације и појаве. Опажајући свет око себе чулима и региструјући другачије феномене од уобичајених у делићу далеко мањем

* sparkle.dbt@gmail.com

од секунде, човек те информације тек накнадно логички обрађује у другом, напреднијем делу мозга – неокортексу, карактеристичном једино за сисаре, с тим што је код људи он много развијенији. На основу нашег пређашњег искуства и емотивне реакције, одлучујемо да ли ћемо ту информацију задржати, односно да ли ћемо је памтити. Људски неокортекс, као најразвијенији, између осталог, заслужан је за нашу способност не само памћења и перцепције, него и свести, артикулацију мисли и разумевање апстрактних и симболичних представа.¹ Дакле, према стручној литератури, памћење је „очување органских, психо-физиолошких и менталних искустава“, и као такво представља „основу сваког учења“ (МЕ 1976: одредница *памћење*, истакла Д.Б.). Дакле, ово је укратко физиологија памћења, односно оно што бисмо назвали феноменом *чудног*.

Међутим, тај феномен се може издејствовати и приликом читања. Другим речима, књижевноуметнички стваралац може произвести одређене ефекте посредством свог текста и онеобичити перцепцију читаоца.

1 Консултована стручна литература: *Медицинска енциклопедија*. (1976) Други том Ј-П. Вук Караџић: Свјетлост: Београд; Сарајево. Одредница *памћење*. Kolk (2014) Bessel van der Kolk. *The Body Keeps the Score. Brain, Mind and Body in The Healing of Trauma*. Viking: Penguin Group: New York. 65-74. elektronsko izdanje, dostupno na: <https://ia601604.us.archive.org/35/items/the-body-keeps-the-score-pdf/The-Body-Keeps-the-Score-PDF.pdf> (pristupljeno 9.1.2025.) Iglman (2019): Dejvid Iglman. *Mozak. Priča o tebi*. Arete: Beograd. 47. Upledger (2020): John E. Upledger. *Craniosacral Therapy II. Beyond the Dura*. Eastland Press: Seattle. 17-18. Многе мнемоничке технике брзог памћења препоручују и што необичније довођење у везу појмова које треба запамтити. Buzan (2000): Toni Buzan. *Savršeno pamćenje*. Beograd. 42-45.

Наиме, пре више од једног века, 1917. Виктор Шкловски је писао о поступку онеобичавања у књижевном стваралаштву Лава Толстоја.

„Циљ уметности је да се осећање ствари дâ преко виђења а не препознавања, уметнички поступак је поступак онеобичавања (остранение) ствари, поступак отежане форме, који потенцира тешкоће и време трајања перцепције, јер је тај процес у уметности сам себи циљ и мора бити продужен; уметност је начин да се доживи процес стварања ствари, док оно што је у уметности створено од секундарног значаја.“ (Шкловски 2010: 449)

Цитирајући Спенсера, Шкловски се слаже да „у основи свих правила која одређују избор и употребу речи налазимо увек исти захтев: очување пажње“ (Шкловски 2010: 447), а наша будност као читалаца се активира управо када се сусретнемо са нечим необичним.

Даље, са тим у везу треба довести и развој науке о књижевности. Наиме, након запажања Ханса Роберта Јауса да је „историја књижевности и уметности уопште исувише дуго била историја аутора и дела“ (Јаус 1978: 29), наука коначно почиње да вреднује и трећег равноправног члана књижевног дискурса, а то је читалац. Својим истраживањима Јаус скреће пажњу на читаоца као активног учесника у својеврсној реконструкцији конструкције текста. Одређеним одабиром наративних стратегија, темâ и мотивâ, упошљавањем стилско-језичких средстава, организовањем структуре текста и избором ликова, па и семантичким потенцијалом језика, аутор утиче на рецепцију, тј. моделовање света дела у свести читаоца. Јаус у својим истраживањима указује на феномен *промене парадигме* и уводи термин *хоризонт очекивања*. Читаочев задатак је, дакле, откривање, разабирање својеврсних књижевних сугестија, а аутор треба

да настоји да хоризонт очекивања публике и прошири. (в. Бошковић 2018: 39–50). На тај начин, заједничко садејство аутора и читаоца удахњује истински живот делу и еманира *естетско дејство* (Бахтинов термин, 1991) посредовано делом, а према Јаусу, померањем хоризонта очекивања добија и заслужно место у историји књижевности.

Теорија рецепције се трасира 60-тих и 70-тих прошлог века да би се 80-тих значајно интензивирала, а са њом и научне области наратологије. Упоредо са ширењем теорије рецепције, развија се теоријска мисао и продубљују научна истраживања из области наратологије. Логично, јер са порастом свести о читаоцу, усложњавају се и средства ауторске књижевноументичке *манипулације*, како ју је назвала Мике Бал у својој студији *Наратологија* (2000: 60 и 138). Иако се ове научне области и репрезентативна литература углавном баве проучавањем романа, то не значи да се њихова запажања и резултати не могу применити и на остале, краће врсте наративних текстова – на приповетке, новеле и кратке приче.

* * *

Дакле, између осталог, памтимо оно што је чудно, оно што се опире логици нашег искуства и то је ефекат који ће Енес Халиловић виртуозно искористити у збирци *Чудна књига*. Појам *чудног* не остварује се само на фону тематског одабира прича и људских судбина представљених у њима, већ и на нивоу техника онеобичавања којима се аутор служи не би ли интензивирао ефекат зачудности читалаца, међу које спадају и одабир наслова и поднаслова збирке, затим композиционо решење и размештај прича, као и пролиферација наративних техника и стилских фигура, пре свега, фигура значења и конструкције. Свеукупни инструментариј Енеса Халиловића у овој збирци представља својеврсну, врло пажљиво бирану

архитектуру зачудности која динамизује читаоца – јер, читалац који се чуди јесте читалац који застаје, који пропитује и сходно томе – памти.

Чудна књига је управо то што својим насловом и сугерише. У њој је сублимирано мноштво књижевноуметничких поступака којима се онеобичава читалачко искуство, при чему су они интенциозно примењени јер се актуелизују на вишеструком фону књижевног дела. Већ својим насловом ово дело најављује другачији рецепцијски кођ, односно требало би да заинтригира читаочево знатижељу да открије шта је то (и да ли је уопште) чудно у овој књизи. Међутим, поднаслов „Типологија“ својом семантичком асоцијацијом на научни функционални стил одмах се супротставља наизглед колоквијалној синтагми „чудна књига“. Научни термин „типологија“ може својим значењем сугерисати на научну категоризацију или класификацију одређених типова, али, усамљена, тј. без допуне у генитиву, не пружа довољно информација. Са аспекта творбе речи, а имајући у виду да се ради о књижевноуметничком делу, може се тумачити и као својеврсна игра речи „наука о типовима“ (можда, типови чудног?), али и у књижевнотеоријском смислу, где реч „тип“ има значење типског јунака. С једне стране неодређеношћу наслова и с друге стране амбигвитетом поднаслова, Халиловић већ на прагу проширује хоризонт очекивања читаоца, поигравајући се диспаратом ове две компоненте књижевног дела.

Онеобичавање се даље актуелизује и својеврсном концепцијом дела. Наиме, у садржају књиге јасно се очитује неочекивани распоред одређених елемената: „Предговор Чудној књизи“ није уистину на почетку него се налази тек на 17. страни; затим „Упутство за употребу Чудне књиге“ је смештено негде на половини, заједно са „Поговором Чудној књизи“, при чему их дели неколико прича. „Упутство за читање Чудне књиге“ не налази се

негде на почетним странама дела како би читалац и очекивао, него је распоређено, наизглед, нелогично – тик пред сâм крај збирке. Дакле, јединице структуре са јасним терминолошким значењима (предговор, поговор, упутство) непогрешиво изневеравају хоризонт очекивања својом интенциозном измештеношћу. Оваквом концепцијом своје збирке, аутор се надовезује на постмодернистички проседе алинеарности текста попут оне у Павићевом *Хазарском речнику* или Кишовој *Енциклопедији мртвих*. У „Упутству за читање Чудне књиге“, које се парадоксално налази при крају збирке, стоји: „Треба је читати тамо гдје се отвори, гдје год се отвори, јер ништа није случајно, па ни страница гдје се књига отвори.“ (Халиловић 2017: 133).² Оваквим позивом имплицитног аутора остварује се комуникацијски контакт са читаоцем, при чему се читаоцу нуди својеврсно креативно искуство читања тако што ће он бирати редослед прича и на тај начин вршити неку врсту претходно помињане *ре-конструкције* пишчеве *деконструкције* текста. Овакви поступци, за разлику од чисте читалачке реконструкције текста, карактеристични су за савремену, постмодерну књижевност (Бал 2000: 28).

Ипак, ова четири текста заједно са „Претечом“ и „Контраиндикацијом“ су графички издвојени у садржају књиге и обједињени називом „Апаратура“, док су преосталих 87 прича под заједничким именитељем „Елементи“. Писац се опет поиграва мешањем терминологије из других области, више налик природним наукама, са прозним, тј. уметничким творевинама.

„Апаратура“ најављује, не само својом необичном позиционираношћу већ и реториком, необичан читалачки код који ће бити уткан у приче ове чудне књиге.

2 Због учесталости понављања, сва даља навођења из ове публикације биће означена само бројем стране у загради.

Овом приликом, предложен је извештај распоред по логици ауторке ових редова, али који не мора бити обавезујући и за неког другог читаоца или истраживача. Прозни текст под насловом „Претеча“ сугерише аутобиографски моменат у виду невероватне анегдоте, у којој је јеж сплетом необичних околности заслужан за откривање почетног стадијума гангрене на нози госпође која се случајно убола на његове бодље, док се он крио у њеној папучи. Међутим, ефекат ове приче није само у необичном развоју догађаја, већ је појачан завршном аутопоетичком поентом: „Од њега (јежа, прим. Д. Б.) сам учио да пишем приче: боцнути тамо гдје треба.“ (47). Аутор користи семантички потенцијал глагола *боцнути* (бодље, јеж) у облику еуфемизма (дакле, не *бости*) у пренесеном фразеолошком значењу – побудити пажњу покренувши осетљиву тему. На овај начин, аутор донекле суптилно најављује и аутопоетичку одлику ове збирке и функцију чудног, а то је извесна деликатна књижевноуметничка провокација, намера да се читалац измести из зоне комфора и прекорачи границе устаљеног хоризонта очекивања.

После „Претече“ требало би да следи „Упутство за употребу“ праћено „Контраиндикацијом“, јер се оваква обавештења обично налазе на амбалажи или се штампашу на посебном папиру који се пакује уз производ. Медицинско-фармаколошка лексичка мимикрија сугерише својеврсни комуникацијски код инструкцијџа, али у ствари откривају се као аутопоетички текстови у којима се аутор (а не наратор) обраћа дословно („Упутство“) и посредно („Контраиндикација“) *адресантима* (Јаусов термин), који представљају два крака рецепције књижевног дела – читаоцима и другим писцима.³ Први

3 Писци-савременици су свакако део читалачког аудиторијума, али и традицијског низа књижевности, који својом афир-

текст је реализован у другом лицу јединине, тј. директном обраћању: „Ти, који читаш *Чудну књигу*“ и упућује на постмодернистичку *ars combinatoria* нелинеарног читања („можеш убацити и неку своју, чудну причу;“), али и непоузданости приповедача и исприповеданог („Кренеш ли траговима *Чудне књиге*, добићеш непоуздан путопис.“). Такође, у овом обраћању открива се могућност читања ове збирке кроз пролиферацију жанрова спроведену кроз паралелизам условних реченица („Ако ове приче саставиш“, „Ако изломиш редове“, „Ако глумци на сцени казују ове приче“, „ако се чита на радију“). Међутим, завршетак открива и јед(и)но укидање жанра, а то је есеј – једина мешовита књижевна врста која ни у референтној литератури нема своје потпуно јасно оцртане карактеристике.⁴ Аутор завршава причу констатацијом: „И нико не може дефинисати есеј. Чак ни Монтењ.“ (102). А ово звучи парадоксално, пошто се овај ренесансни француски писац сматра управо утемељитељем есеја (РКТ 1986: одредница есеј).

мацијом или оспоравањем других писаца доприносе рецепцији дела. Они својим критикама или коментарима о другим књижевним ствараоцима представљају неку врсту најобразованијих читалаца, при чему њихова улога у књижевном свету носи извесну тежину суда и легитимитет тог истог суда. Такође, овде треба имати у виду и поступак интертекстуалности и метатекстуалности када један писац ствара ново књижевно дело као дијалог са претходним делом, аутором или поетиком, што такође оживљава и надопуњава рецепцију предлошка (нпр. Лота у Вајмару Томаса Мана или прича „Вертер“ Лазе Лазаревића, оба дела настала на трагу Гетеовог опуса). Примера је безброј.

- 4 „Будући да стално лбди између три разне области, тј. између књижевности, новинарства и науке – приближавајући се каткад репортажи, каткад цртици, краткој причи или песми у прози, а каткад опет научном чланку или расправи – есеј је веома тешко дефинисати, и његово поље није јасно одређено.“ (РКТ 1986: одредница есеј).

Са друге стране, „Контраиндикација“ предвиђа хипотетичку ситуацију чија се извесност наглашава футуrom I, а не потенцијалом, о томе како ће „неки важан писац“ „себе угледати“ на страницама ове књиге. Иронија се открива у брижљивој стилизацији реченице: „*Кришом* ће читати, прелиставати, *уздисати* – *тражити* *длаку у јајету*; наједном, на овој страници, себе ће угледати“ (72; сва истицања Д.Б.). Истакнуте речи и фраза упућују на малициозну и љубоморну интенцију и притворност „важног писца“ ком овај текст треба иронијски да послужи као гогољевско огледало. На тај начин, аутор је онеобичавањем, тј. глаголом *угледати* (у тексту који се *чита*, а не *гледа*), парадоксално овековечио сујету „важних писаца“.

„Упутство за читање“ за разлику од претходног није реализовано у другом лицу једнине. Осим прве реченице, спроведено је махом у форми безличних реченица у трећем лицу једнине средњег рода, чиме се постиже одређени отклон од директног обраћања читаоцу и остварује тон опште препоруке, мање присне од претходне. Ово упутство више наликује оним деперсонализованим која срећемо у паковањима разних производа, али измењени члан насловне синтагме („читање“) би парадоксално требало да упућује на супротно. Наиме, *читање* је много интимнији, произвољнији чин него *употреба* (било чега). Употреба извесних артикала, било то лекова, козметичких препарата, хране или техничких уређаја, строго је одређена јер неправилна употреба доводи до нежељених последица. Халиловић издваја „Упутство за читање“ и тиме имплицира да нестандартно, алинеарно читање књиге нема контраиндикација. Читање не може бити погрешно, нити штетно (можда тумачење, али не и само читање) и у томе је његова највећа лепота и снага. Сходно томе, Халиловићево упутство, парадоксално, „Није упутство никоме“ (133).

„Предговор Чудној књизи“ се по хронолошком редоследу налази тек после осам прича, па се зато истиче својим необичним насловом. Прича је спроведена у првом лицу и представља неки врсту анегдоте, која је динамизована сменом наратива и управног говора, сменом перфекта који неосетно прелази у презент. Наратор који ради као уредник телевизије приповеда причу о човеку који му је дошао у редакцију, тврдећи да је изумео летећи ћилим, до танчина објашњавајући невероватне детаље свога изума. Уредник одлучује да сними прилог, али након тога наилази на осуду колега и пубlike: „Ризикујеш да те упамте као уредника који је најавио летећи ћилим!“ (17). Међутим, таква реакција на смешан и бесловесан чин донекле би и била разумљива да се у причи игде налази било какав наговештај да је уредник чврсто поверовао у причу нареченог изумитеља. Пажљивом читаоцу се открива чињеница да након управног говора творца летећег ћилима, наратор просто наставља причу следећом реченицом: „Наложио сам новинару и сниматељу да направе кратак прилог.“ Дакле, из овог прелаза не читује се нараторов, тј. уредников лични став – нити занесено удивљење, нити грубо оспоравање. Из тог разлога, управни говор изумитеља о свом проналаску има и другу секундарну функцију, а то је да сакрије, замаскира могућу субјективност наратора према изреченом пројекту и да, са рецепцијске тачке гледишта, омогући легитимитет нараторовог става који ће се мајсторски, у језичком обрту, остварити на крају приче. Изгледа као да наратор пушта проналазача да лично говори о свом чудном и нестварном изуму, кријући свој став пред читаоцем, по принципу – „Ти кажеш!“, баш као што и Исус Христ одговара Понтију Пилату када га овај пита да ли је „цар јудејски“ (Јев. Мат. 27:11). Зато на крају прича добија ефектну поенту у таутолошкој игри речи: „Но још је већи ризик – ако ћилим полети – да ме упамте као

уредника који није најавио летећи ћилим.“ (17). Пренесено: није да верујем да *је* то *могуће*, него не верујем да то *није* *немогуће*. Можда из тог разлога аутор завршава неком врстом аутопоетичког коментара, премештајући се на нови наративни ниво – са наратора и сведока приче, тзв. *интрадијегетичко* приповедно лице на *екстрадијегетичко* (Марчетић 2003: 85) или *екстерног приповедача* (Бал 2000: 23). „Опрезно с чудацима! Понекад с њима долази и оно Немогуће.“ (17). Тај скок је сигнализан специјалном реченицом у виду упозорења, наглашен знаком узвика, који према Јакобсону истиче *емотивну* или *експресивну функцију језика* усмерену на *пошиљаоца* и *конативну*, усмерену на *примаоца* (1966: 290–292), што опет потврђује чувену изјаву Хенрија Џејмса да „писац ствара своје читаоце, баш као што ствара своје ликове“ (према Бут 1976: 17). У дијалогу са теоријом приповедања Жерара Женета, у својој монографији, Андријана Марчетић запажа следеће: „Чим престане да прича само о догађајима и 'заустави радњу' да би нешто објаснио, допунио или прокоментарисао, он (приповедачев глас – прим. Д.Б.) у ствари више не приповеда, већ чини нешто друго: расправља, суди, оцењује, итд.“ (2003: 100).⁵ Ово јасно представља промену нивоа приповедања, односно још боље речено – казивања. Додатно, писање придева

5 Наводећи један пример такве ауторске интервенције у Балзаковој *Војвоткињи од Ланжеа*, Марчетићева износи важан закључак да су такви наративни пасажии неодвојиви део приче: „Дакле, иако је дидактичност и дигресивност коментара наглашена, приповедач ни за тренутак не губи из вида саму причу – напротив, коментар је ту да би је 'поткрепио', да би јој, да се поново послужимо једним Бутовим изразом, 'продубио' значење и да би 'изоштрио' њене најважније аспекте. Приповедачев интерпретативни дискурс увек се, у мањој или већој мери, односи на *причу*. Он се не може једноставно од ње одвојити: без тог дискурса то не би била *та* већ нека потпуно друкчија прича.“ (2003: 103-104).

великим почетним словом у завршној реченици открива симболички потенцијал, јер се тим онеобичавањем отварају и нове могућности читања и тумачења ове приче о томе како су многи занесењаци били исмевани или оспоравани од стране својих савременика и били испред свога времена. То што *тада* нису били у праву не значи да *уопште* нису били у праву.

„Поговор *Чудној књизи*“ представља од свих ових издвојених текстова у „Апаратури“ најсложенији и евоцира својом структуром и алфabetизацијом делова програмски карактер. Осамнаест тачака овог текста већином представљају гномске сентенце које почивају на језичком обрту или игри речи, али садрже сва важнија аутопoeтичка исходишта збирке, као што се то и рецепцијски очекује од програмског текста.⁶ На пример, ту ће своје место наћи промишљања о феномену чудног (тачке d, j, k, q), сентенце о писању и књижевности (a, f, m), естетици и уметности уопште (a, b, c, n), али и филозофско-егзистенцијалне досетке (тачке e, l, m, r). Јасно је да „глас“ који говори, а не приповеда (осим можда у тачки d која је нешто развијенија), представља *експлицитног аутора* (Бал 2000: 34), а не *импликованог*, јер се именује и именом и презименом (тачка o) „Завидљивац се чуди: *Шта више хоће тај Енес Халиловић? Зар још није умукнуо?*“, 112). То је она надређена инстанца која осмишљава и језички актуализује свет *Чудне књиге*. Иако ће и у свим осталим

6 Према референтној литератури, програмски текст представља „књижевни манифест којим писци припадници једног књижевног покрета или школе излажу своја теоријска начела и своје уметничке поступке“ (PKT 1986: одредница *програм, књижевни*). Појам манифеста има слично значење: „текст који прокламује основна начела књижевног стварања неке нове групе писаца, обично радикалније супротстављена владајућим књижевним конвенцијама и оштрије интонирана“ (PKT 1986: одредница *манифест*).

причама доминирати приповедно ЈА, тај глас ипак није истоветан овом у „Поговору“ који је због природе манифеста најексплицитнији, односно најближи ауторском. У осталим причама то ЈА је само импликовано као што је приказано на претходним примерима.

„Поговору“ је рецепцијски и жанровски блиско још шест прича због нумерације пасуса, тј. делова приче, а које би се управо због овакве ауторске интервенције могле читати и као аутопоетичке, што је и у бити сваког програмског текста. Наиме, „Поговор“ је структурно сличан овим причама због своје фрагментарности, али су његови делови обележени словима алфабета, док су фрагменти осталих шест прича нумерисани. Све оне се састоје из кратких засебних прозних врста: од вињете до кратке приче, при чему је прича „Скрибомани и мамут“ најразвијенија, односно садржи четрнаест фрагмената, док преосталих пет текстова варира између три и пет делова. У тим причама фрагменти су повезани или заједничком темом, односно мотивом или заједничким ликом (доктор Пилорета у причи „Психотачка“ и музичар Точак у причи „Гитара“). Оно што је индикативно јесте да се ове приче у свим својим фрагментима лајтмотивски баве питањем књижевности, писањем и читањем, односно уметношћу и стварањем. Искорак у свет музике представља прича „Гитара“ о Радомиру Михаиловићу Точку, али је веза са књижевношћу, осим уметничког стварања, остварена преко мотива „минорног поете“ који је чувеног гитаристу наговорио да престане да свира. Остале приче из овог корпуса се баве светом књижевности, тј. шаљивим анегдотама о другим писцима и њиховим необичним судбинама („Путописи“ и „Биографије“), али и скрибоманима, наравно у ироничном кључу („Скрибомани и мамут“), као и парадоксима живота у вези са књигом и читањем („Језа“). На пример, у тачки 1. ове приче говори се о човеку који никад није прочитао ниједну

књигу, а постао је директор библиотеке, док је тачка 4. у ствари једна цртица о једном ормару у школи чији директор га држи закључаним јер парадоксално, „тврди да ђаци читањем уништавају књиге“ (90). Нараторско ЈА које спорадично, али не и увек, искрсне у овим причама представља исту ону надређену инстанцу из „Поговора“. Као један од примера послужиће тачка 12. из приче „Скрибомани и мамут“: „Читаоче, немој се чудити што се скрибомани неће препознати у *Чудној књизи*. Иако врло мало спава, скрибоман нема времена за читање. Скрибоман само пише и јавља шта је написао.“ (95). Ово их наративно приближава програмским текстовима о положају и улози књиге у друштву.

После свега наведеног, јасно је да „Апаратура“ представља потпорне стубове ове збирке у којима почивају разнолика књижевноуметничка средства, а која ће се актуелизовати и у свим осталим причама. *Апаратура* се, дакле, уистину открива као скуп својеврсних реторти, епрувета, мензура и осталих спојених судова у којима аутор-алхемичар у својој стваралачкој лабораторији меша *елементе*, а који потом у свом врењу и сједињењу стварају свет *Чудне књиге*.

* * *

Једна од заједничких карактеристика прича у овој збирци коју прво треба истаћи јесте својеврсни минимализам књижевних врста, а који је програмски истакнут у првој тачки „Поговора“: „Поезија треба да буде што краћа, а проза још краћа.“ (111). Наизглед необична тврдња, јер је уврежено мишљење да је лирика краћа од епике, међутим, мудрост овог парадокса открива се управо у свим могућим кратким формама ове збирке. Наиме, основне карактеристике савремене кратке приче, према запажањима Михајла Пантића, јесу: одступање изван епског хоризонта приповедања, категорија сажетости при чему се границе поетских и прозних одлика

приближавају и својеврсно прерушавање (мимикрија) изражајних облика (1984: 15).

У прилог тези о неговању минималистичке књижевноуметничке праксе, сажетост се открива пре свега у сведеним насловима прича у виду најчешће једне речи и то именице (54 наслова), а нешто мањи број у виду именичке синтагме која поред именице садржи атрибут (обично неки придев или ређе број) или атрибутив (25). Овакав манир ефектно доводи ту једну именицу или синтагму у рецепцијски фокус, јер не нуди превише информација, а са друге стране евоцира мноштво рецепцијских асоцијација. На пример, наслови „Прсти“, „Лекција“ или „Новчић“ изневериће на крају хоризонт очекивања, јер ће све ове лексеме латјмотивски представљати неочекивани обрт, тј. поентирани завршетак приче (кажипрсти које је један отац утиснуо да не чује агонију своје ћерке која умире од беснила, „лекција самоубиства“ једног наставника физичког или новчић од једног динара за који је муж откупио своју супругу од швалера, која је на крају себи од стида одузела живот, а муж потом вратио новчић супарнику). Структурно, све приче су реализоване у онеобиченој, атипичној форми једног јединог пасуса. Осим претходно споменутих шест прича које су нумерисане, само пет прича је раздељено на пасусе („Фикус“, „Копкање“, „Отац и син“, „Граница“ и „Очи државе“), при чему ова последња у ствари представља песму у прози због своје структурне разломљености, стилско-језичког израза и понављања слика, чиме се остварује њена лиризована ритмичност (РКТ 1986: одредница *песма у прози*).

Другу карактеристику представља шароликост прозних жанрова из „Апаратуре“ која је примењена и на све остале приче из збирке. Наиме, ова збирка обједињује скоро све врсте кратких прозних жанрова: од вињете, скице и цртице, преко анегдота, новелета и новела, до кратких прича од којих се неке налазе на граници са при-

поветкама. Такође, своје место налазе и кратка песма у прози (поменута прича „Очи државе“) и прелазна врста попут путописа (такође поменути „Путописи“ о сусретима са другим писцима као што су Чарлс Симић или Петер Естерхази), али са тежиштем на концизности. На крају, шароликости врста доприноси и претходно поменути „Поговор“ написан у стилу манифеста, који ће своје пуно обличје добити у једном од наредних Халиловићевих дела – *Бангладеш. Манифест квантумизма* (2019).

Као најкраће прозне врсте издвајају се вињете, скице и цртице, при чему ће се овом приликом то демонстрирати само на неколицини примера за сваку врсту. Вињета као најкраћа, по дефиницији представља „декоративни елеменат малог обима“ (РКТ 1986: одредница *вињета*), али у овој збирци тако се могу атрибуирати приче које дају само назнаку, недоречену мисао или обрис идеје. Са рецепцијске тачке гледишта она је најотворенија за слободну интерпретацију читаоца и представља уствари полазиште, а не коначницу искуства читања. Примери за ову врсту су приче „Епитаф“ и „Кланица“ које због изузетне сажетости преносимо у целости.

„Кад кренеш за Бербериште, поред пута, угледаћеш надгробни камен. С једне стране, име. С друге стране, два стиха:

*путниче, ти се сад свему
чудиш, а све ће ти бити јасно.*“ (Епитаф, 33)

„Август. Жега. Кољачи кољу. Старог коња изводе из камиона, према кланици га воде и чуде се што је на трен спустио главу до земље и штрбнуо неколико травки.“ (Кланица, 49)

Обе вињете својом језгровитошћу доносе статичан мотив, ухваћен опажајни моменат, скоро као кадар у

којем се открива извештај феномен који иницира неку врсту рефлексије, али не и ауторски артикулисане у некој поенти, већ само инициране. На читаоцу је да открива о филозофској једноставности смрти оличеној у крајпуташу или о лицу и наличју смрти у зависности са које стране јој прилазимо: како другачије објаснити вољу за животом свих живих бића чак и непосредно пред самртни час којем коњ иде у сусрет несвестан кобног тренутка, док се људи који га воде у кланицу и знају исход тога пута чуде његовом одсуству страха и безбрижности.

Скица је такође „мала прозна форма, сажет књижевни састав, али мање изразит и формалан, обично намерно поједностављен у поступку присног тона и стила. Најчешће је без развијене фабуле, без опсежније и компликоване радње и посебне карактеризације, састојећи се од једног (главног) догађаја и једног карактера, претежно субјективне инспирације, доносећи фрагментарне исповести“ (РКТ 1986: одредница *скица*). Као и скица у ликовној уметности и књижевноуметничка скица може пружити увид у стваралачки рад. На пример, скица под називом „Оглас“ говори о једном необичном огласу који је понукао наратора (екстерног приповедача?) да размишља о судбини оглашивача. У скици су дати обриси једног догађаја у целини и једног лика (донекле и карактеризација), али је акценат на утиску који је тај догађај произвео на наратора и лично промишљање о узроцима и мотивацији оваквог чина. Скицом би се могла окарактерисати и поменута прича „Лекција“.

Цртица је нешто развијенија од ових најкраћих врста, иако је често пореде са вињетом и скицом (РКТ 1986: одредница *скица*). Заједничко им је да се своде „на назначење обриса неког догађаја или лика“ и по Александру Флакери „с мањим ступњем белетризације збиљскога“ (РКТ 1986: одредница *цртица*). Међутим, у *Речнику књижевних термина* Тање Поповић стоји да

је цртица „погодна за пародију и сатиру“ (2010: одредница *цртица*). Халиловићеве цртице у овој збирци као да представљају фузију ове две дефиниције: почињу од перцепције једног мementума (споменик, знак, натпис и слично) да би се развила прича о њиховом настанку (дакле, „белетризација збиљскога“), али се завршетак приче увек реализује у парадоксу првобитне намене споменика и његове коначне функције, оличавајући својеврсну сатиру живота. Тај диспаритет актуализоваће се увек у последњој реченици у којој наступа приповедни скок, односно промена нараторског гласа – са наратора-сведока („Једном сам видио тај споменик, па ми се згадило.“ 41) прелази се на екстерног или екстрадијегетичког приповедача који уствари износи коментар, јер уочава парадокс ситуације и тако поентира цртицу. На пример, у причи „Котур“ објашњава се настанак споменика у облику котура који је усмртио једног радника при паду у току грађевинских радова, те му га је колектив подигао у „знак сјећања на колегу“. Наратор се чуди необичности оваквог споменика: „Ни плоче са фотографијом настрадалог радника, ни имена страдалог радника, ни датума трагичне смрти. Не. Само котур који је пао раднику на главу и усмртио га. *Људи често подижу споменике онима који су убијали људе.*“ (41, истакла Д.Б.). Последња реченица се јасно разликује од претходног дела текста, јер екстрахује у виду аутопоетичког коментара неку врсту парадоксалне поуке из претходно описаног случаја. Истоветна поента се открива и на крају приче „Кавез“. Наиме, на једном гробу погинулом партизану налази се кавез и наратор од мештана сазнаје да је кавез уствари заштита гробног места од крава које туда пасу и стално руше плочу. Следи коментар који затвара причу, почивајући на парадоксу намере да се гроб заштити и симболике коју еманира: „Кише су избрисале име тог партизана који се борио против ропства, а посмртне године проводи у кавезу“ (48).

Можда најживоносније и најврцавије кратке прозне врсте у овој збирци представљају анегдоте, пошто су засноване на неком догађају из живота, најчешће духовитог (РКТ 1986: одредница *анегдота*; Тартаља 2000: 201). Управо је у њима најприсутнији управни говор, динамизоване су брзом сменом наратора-сведока, технике сказа, управног говора и завршне поенте у виду досетке. Досетка је „врста говорне фигуре, језички обрт или игра речи са нијансама значења, којом се најчешће уз помоћ хумора, изокреће примарни смисао изговореног. Досетка је истовремено и ментална игра“ (Поповић 2010: одредница *досетка*). Дакле, досетку и анегдоту зближава сажетост и оштроумност, као у причи „Сексуалност“, у којој зидар Бибе износи шаљиву, али логичну паралелу између чачкања уха прстом и сексуалног ужитка између мушкарца и жене. Прича се завршава довитљивом досетком зидара: *Кад прстом чешкаш ухо, коме је то милије, прсту или уху?* (103). По истом принципу је конципирана и прича „Стармали“ о четворогодишњаку који није хтео да хода, па је упитан на крају објаснио наратору: „Находаћу се, има времена.“ (13). Слично се одиграва и у причи „Мода“ када је градоначелник Сјенице купио елегантно стилизовану пиџаму са крагном, иронијом судбине мислећи да је то одело и тако се појавио на радном месту. Но, кад су му указали на грешку, назвао је полицију да га марицом пребаце кући да се пресвуче како га нико не би видео. Ипак, неко га је видео и чак усликао, па је након објављене фотографије у медијима градоначелник смењен, јер иронично „због општег морала у држави, функцију градоначелника не може обављати лице које је хапшено, па макар то било и самоиницијативно хапшење“ (108). Међутим, иако је тврдња Џонатана Калера да „функција жанровских конвенција у суштини треба да утврди уговор између писца и читаоца како би извесна релевантна очекивања

постала делотворна“ (1990: 220), она су код Халиловића у неким анегдотама *Чудне књиге* изневерена, јер многе анегдоте не садрже хуморно интониране поенте, већ сурово ироничне или парадоксалне расплете. Таква је, на пример, анегдота „Ударци“ о Марији коју је метак погодио с леђа, прошао кроз труп и завршио у левој руци на којој је једино остао трајни инвалидитет. „Марија, моја тетка, с тим у вези, формирала је тезу: слабији ударац у животу опаснији је од јаког удараца. Тражио сам потврду за њену тезу и нашао је међу писцима: бити прећутан теже је, него бити нападнут.“ (78). Техником сказа или директним обраћањем („Памтите ли моју тетку, Марију, Рускињу?“) евоцира се жанр анегдоте, илузија веродостојности и кредибилитет сведока, но, прича се реализује у кључу несрећне судбине или кризне ситуације са мудром, а не шаљивом досетком, како би се то очекивало од уобичајене конвенције овог жанра.

Следећа врста кратке прозе која се уочава у овој збирци је новелета, а која се према референтним изворима налази између новеле и кратке приче. „Означава кратку лирску причу која има заокружен, али недовољно развијен сиже“ (РКТ 1986: одредница *новелета*), а често садржи симболичну поруку и ефектну поенту. Од анегдоте се разликује по симболичности, а од вињете, скице и цртице по својој заокружености. Код Халиловића се уочавају и такви примери кратке и језгровите прозе попут приче „Повратак“ у којој је приказан човек избеглица који нема сопствени кров над главом, па је присиљен да стално путује јер је спавао по возовима и аутобусима и каткада је био присиљен да кришом изује ципеле. Новелета се симболично завршава необичном игром речи персонификованих ципела: „Док би он спавао, ципеле би отишле некуд. А нису знале да се врате.“ (45).

Наредни логичан степен после новелете је новела – „кратка форма згуснуте структуре и изоштрене радње са јасно наглашеним контрастима и парадоксима, сведе-

ним заплетом и наглим расплетом, пуна асоцијативних и симболичних веза, у којој сви елементи вуку ка завршетку, предоченом кроз обрт у догађајима и мислима, често изражен поентом или наравоученијем“ и обично обухвата „један важан и необичан догађај“ (Поповић 2010: одредница *новела*). Иако обично новела обухвата и по неколико десетина страница, у *Чудној књизи* Енеса Халиловића могу се пронаћи приче које одговарају дефиницији новеле. Према *Речнику књижевних термина* из 1986. издваја се неколико критеријума: кризна ситуација, човек у догађају (повезаност судбине и карактера), затим одлучујући обрт или *кристализација*, потом концентрирано приповедање слично драми и сценски исечак (одредница *новела*). Такве су, на пример, приче „Вата“ и „Два помагача“. У првој је се иницијално разоткрива лик једног генерала у пензији и читалац ишчекује разрешење неког догађаја везаног за његову судбину, али се прича завршава самоубиством његове ћерке и речима њене опроштајне поруке: *За све си имао времена, осим за мене.* (10). У другој причи читалац сазнаје о чудној навици човека Самка да скупља старе лампе, лустере и упаљаче јер симболично „скупља светлост“ због трауме из детињства када је по очевом налогу провео ноћ у шуми тражећи краву. Међутим, неочекивани обрт се открива у завршним реченицама приче: „Ово није прича о њему. Ово је прича о његовом брату. Двадесет година је живио поред Самка, гушио се у том кршу и лому. Данас је одлучио да оде. У томе су му помогли гравитација и један мост“ (60). Акценат у обе приче је на психолошком стању ликова, али посредно, преко откривања другог, супротстављеног лика. Драмски набој се интензивира сменом приповедних нивоа, али и променом фокуса судбине првобитно закулисног лика коме припада завршна поента приче.

Иако је понекад квантитативно краћа од новеле, јер се чита „у једном даху“ кратка прича је релативно новија

врста, а популарност стиче половином двадесетог столећа (Тартаља 2000: 203). Од тог периода се прилично модернизовала и попримила слободније структурне и тематске одлике, а истиче се и чињеница да „постепено губи сигурност традиционалног приповедања“ (РКТ 1986: одредница *кратка прича*). Карактерише је компактна радња, једноставан и сугестиван језик без веће орнаментике. „Могући су обрти који, непредвиђени у условима свакодневног живота, дјелују неочекивано и снажно, те тако на минималном простору постижу максимални утисак“ (РКТ 1986: одредница *кратка прича*). Управо ће због оваквих либералнијих карактеристика кратка прича у Халиловићевој збирци бити најзаступљенија, али и најкомпактнија. У њој ће се врхунити читав низ промишљених књижевноуметничких поступака претходно демонстрираних и на другим врстама, али ће у овом жанру Халиловић дати и најснажније књижевно-филозофске поенте засноване пре свега на фигурама парадокса и језичког обрта. Маестрални пример кратке приче је управо она која отвара збирку и носи наслов „Чудни кројач“. Иако по дужини заузима нешто више од половине једне странице и иако је отвара поуздани приповедач, односно интрадијегетички глас, сведок („Причам, како сам чуо.“, 9), ова проза садржи све претходно наведене елементе кратке приче. Наиме, приповеда се о кројачу осуђеном на смрт, али којег нису успели да обесе и трипут је преживео. Међутим, крај приче о чудном кројачу доноси филозофски закључак, поигравајући се са значењем лексема *тежина*, *мисао* и *висити*, као и њихових фразеолошких комбинација. „Једноставно, тај чудни кројач није имао никакав став, није имао политичко мишљење, није имао однос према било чему. Имао је крв, кост и месо, нокте и кожу, али није имао оно што би човјеку дало тежину. Без обзира да ли је мишљење исправно или неисправно, без обзира да ли неко виси

на државној или приватној омчи, свако ко виси – виси због нечег што мисли.“ (9). Са рецепцијске тачке гледишта, читалац се више не чуди само необичној судбини кројача, него проширује хоризонт семантичког потенцијала завршног дела приче. Читалац се испрва колеба између зачудности у вези са неделовањем физичких принципа на кројача, али се онда отвара нова могућност моделовања језичких парадигми у духовном смислу значења речи *тежина* или чак синтагме *тежина мисли*. За пример парадокса може послужити кратка прича „Човјек који воли живот“, где се нижу незгоде протагонисте Кумра. Бушио је кондоме које је продавао на трафици, а после је трговао муницијом и притом потапао метке у воду да купци не би никога убили – све под изговором да воли живот. Нажалост, свака његова акција у славу живота доводила га је у опасност по сопствени, јер је умало страдао од незадовољних муштерија. На крају га је рођак, као решење, парадоксално запослио у мртвачници, јер: „Тамо ништа корисно не може урадити за људски живот, те се његова егзистенција сматра сигурном“ (28).

Језгровитост и бриткост ових кратких прозних врста, аутор постиже смењивањем приповедних техника и мешањем наративних нивоа које је доследно спроведено у свим причама. Управни говор актера се не издваја класичним правописним правилима већ се назначава курзивом, као и ауторска наглашавања, што представља неку врсту економичности наратије. Брза и синкопична смена приповедних гласова компензује сувишна нараторска објашњења и кондензује причу на суштинске моменте које читалац мора сам да „прошива“. Иако је свака прича реализована кроз нараторско ЈА које је или сведок или учесник у причи, понегде укључујући и технику сказа, већина прича завршава се гласом екстерног приповедача или надређене инстанце која коментарише причу и изводи поенту најчешће у језичком обрту или

парадоксалним закључком. Овај књижевноуметнички поступак еманира специфично својство зачудности које на крају производи нови рецепцијски ефекат целог наратива, који Мике Бал назива *текстуална интерференција* (Бал 2000: 33).

Сви ови поступци, односно ауторске интервенције и манипулације представљају оне рецепцијске изазове које Женет (1985) назива *фигурама*, Римон-Кенанова (2007) *индикаторима*, Лотман (1976) *односима*, а Балова *обележјима*. У сваком случају, како год их називали, чињеница је да су „обележја тек онда обележја када их читалац као такве (пре)позна“ (Бал 2000: 9). Из тог разлога ова збирка нуди специфично читалачко искуство „у једном даху“ у којој се читалац мисаоно активира у прегнантној текстовној мрежи, пре свега, иницирањем рецепцијске будности неким необичним догађајем да би се даље циљано и динамички кретао у кондензованом ткању приче непрестано разабiruћи њене нити, а што ће се ефектно распрснути у завршници у виду аутопоетичког наравоученија.

На крају, може се извести закључак да *Чудна књига* Енеса Халиловића представља пример вишеслојног онеобичавања, почев од интригантног наслова и поднаслова, затим необичне концепције збирке, преко комбиновања минималистичких прозних врста и мешања приповедних нивоа, до фигура парадокса и језичких обрта који скупа усложњавају и онеобичавају комуникативни ток овог дела и тако затварају рецепцијски код, враћајући нас након читања поново на наслов дела. *Чудна књига*, зар не?

ИЗВОР

Халиловић 2017: Е. Halilović, *Ћудна knjiga*, Beograd: Albatros plus.

ЛИТЕРАТУРА

- Бал 2000: М. Bal, *Naratologija*, Beograd: Narodna knjiga.
- Бахтин 1991: М. Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активно-сти*, прев. А. Бадњаревић, Нови Сад: Братство - Јединство.
- Бошковић 2018: Д. Бошковић, *Моћ фантастике*, Панчево: Мали Немо.
- Бут 1976: В. Бут, *Реторика прозе*, прев. Б. Вучићевић, Београд: Службени гласник.
- Женет 1985: Ж. Ženet, *Figure*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Јакобсон 1966: Р. Јакобсон, *Лингвистика и поетика*, Београд: Нолит.
- Јаус 1978: Х. Р. Јаус, *Естетика реценције*, прев. Д. Гојковић, Београд: Нолит.
- Калер 1990: Џ. Калер, *Структуралистичка поетика*, прев. М. Минт, Београд: Српска књижевна задруга.
- Лотман 1976: Ј. М. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prev. N. Petković, Beograd: Nolit.
- Марчетић 2003: А. Marčetić, *Figure pripovedanja*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- МК 1976: *Медицинска енциклопедија*, Други том Ј-П, Београд - Сарајево: Вук Караџић, Свјетлост.
- Пантић, 1984: М. Pantić, *Iskušenja sažetosti*, Novi Sad: Matica srpska.
- Поповић 2010: Т. Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos art.
- Кенан-Шломит 2007: Š. Rimon-Kenan, *Narativna proza: savremena poetika*, prev. A. Savić, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- РКТ 1986: *Rečnik književnih termina*, ur. Dragiša Živković, Beograd: Nolit.
- Тартаља 2000: И. Тартаља, *Теорија књижевности*, Београд: Завод за издавање уџбеника.

Шкловски 2010: V. Šklovski, „Umetnost kao postupak“, u: P. Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti* 2, Banja Luka – Beograd – Gračanica, 445-454.

Dragana Bošković

THE UNSUAL WORLD
OF ENES HALILOVIĆ'S ČUDNA KNJIGA

Summary

The paper deals with the techniques of enstrangement in the collection of short stories *Čudna knjiga* (eng. *The Strange Book*) by Enes Halilović. Starting from the external elements such as structural characteristics and composition traits of this collection in the manner of postmodern poetics of encyclopedia or dictionary, via proliferation of narrative techniques to stylistic and linguistic properties of Halilović's expression, primarily word play, linguistic twists and turns, a pun, but also irony and paradox.

Key words: Čudna knjiga, Enes Halilović, enstrangement, narrative techniques, word play, paradox.

УСМЕНО ПРИПОВЕДАЊЕ КАО ДЕО УМЕТНИЧКОГ ПОСТУПКА У ПРОЗИ ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

У раду ће бити показано да усмено приповедање заузима важно место у прози Енеса Халиловића и да се као део уметничког поступка запажа у свим његовим прозним књигама. Док се у књигама кратке прозе и *Епу о води* (2012) претежно јавља на нивоу језика, у облику уводних формула, метатекстуалних коментара и уверавања у веродостојност, али и сижеа преузетих од усмених жанрова, у два последња романа се феномен усменог приповедања огледа и у структури самог романа, карактеризацији и мотивацији ликова и формирању њихових јавних и личних идентитета. Због тога ће највише бити речи о улози усменог приповедања у два романа: *Ако дуго гледаш у понор* (2016) и *Људи без гробова* (2020).

Кључне речи: Енес Халиловић, усмено приповедање, усмени жанрови

Већ у првој прозној књизи Енеса Халиловића, збирци кратке прозе *Потомци одбијених просаца* (2004), запажају се везе са жанровима усмене књижевности, од којих Халиловић позајмљује наративно језгро, попут приче „Чекање великог вриска“, која је блиска причи о враћању (Халиловић 2004: 96), али и језик, најчешће у виду

* jovanadisic1987@gmail.com

препознатљивих уводних формула и метатекстуалних коментара. Књигу отвара прича „Пад и дар“,² жанровски блиска бајци, али и етимолошком предању, будући да говори о постанку писма и писаца. Осим што је адекватан пролог овакве прозне књиге, прича „Пад и дар“ је и аутопоетичка и програмска, јер поставља јасну „дихотомију човечанства на одабране и изузетне потомке младожење, оличене у писцима, који теже откривању универзалних законитости постојања, и потомке одбијених“ (Јањић 2021: 509), али и каже да је од тада остало, „да писци пишу само кад морају“ (Халиловић 2004: 10). Сам почетак приче у тесној је вези са жанром бајке: „Некада, давно, прије но што су људи писали, живјела нека љепотица, принцеза, и одбила је многе просце. Та принцеза, каже прича, није рођена но је с неба спуштена међу људе“ (Халиловић 2004: 9). Уводна формула, неодређено време и место дешавања, типски јунаци, све су то одлике бајке. Коментари попут „каже прича“ или на другом месту „тако се прича“ (Халиловић 2004: 159) сигнали су усменог приповедања.

Ипак, важно је нагласити и подвући да Халиловић у свом стваралаштву не преноси директно садржај из усменог жанра, он преобликује и формуле, али и саму фабулу препознатљивог предања, дакле, измене врши и на нивоу језика и на нивоу саме приче која је узета као предложак. Прича „99“ жанровски је блиска бајци о повратнику или, још више, предању (и миту) о повратку из рата. Повратник затиче своју жену у друштву младића, кога пожели да убије, не схватајући да је тај младић његов син. У народном предању несрећа бива избегнута интервенцијом неког митског бића, више силе или тако што јунак послуша савет који му је претходно дат или му је дошао у сну (уп. Дишић 2018: 105–106). У Халиловиће-

2 Не рачунајући мото: навод из Платоновог Кротила.

вој варијанти јунак приче убија сина (Халиловић 2004: 87). Причу „Нафака“ отвара знатно проширена уводна формула: „Зборили су наши стари, да су чули од старих који чуше од оних још старијих ријеч коју ови од својих старих чуше, да све што је човјеку јурге и муке кроз живот то му је од трчања за нафаком“ (Халиловић 2004: 173). „Вожња“ уводи приповедача који се од традиционалног приповедача разликује по томе што је – таксиста (Халиловић 2004: 153).

Сличним поступцима Халиловић се служи и у књизи *Капиларне појаве* (2006). Занимљив је начин на који понегде традиционални формулаични почетак бива прекодиран и преокренут: „У неком мутном времену, у некој земљи са много народа, љутио се старац, с планине, што младеж из села иде у општину и тражи да им се гради пут. Вели он да путем свако може да стигне, а овако бар неће нико“ (Халиловић 2006: 37). Иако је на први поглед овакав почетак сродан почетку бајке, време дешавања није давно већ *мутно*, земља није далека већ многољудна, и старац не живи већ се *љути*, и то на младеж. Реч *општина* посебно доприноси ироничном тону, док друга реченица поприма форму доскочице.

На више места, у различитим кратким причама, на усмени карактер исприповеданог указује се претежно у уводним реченицама. То може бити позивање на причу неког другог, који истовремено има и улогу сведока: „Причала ми Џемила“ (Исто: 85), или на народну песму: „Народна пјесма казује да су наши стари вјеровали како праведан човјек не види муку на самртном часу“ (Исто: 26). Директно обраћање слушаоцу, чиме се он позива као сведок, такође је присутно, и има улогу уверавања у веродостојност испричаног: „Брате, поштено да ти кажем“ (Исто: 27), „Лијечила нас је годинама Мара из кафане. Памтиш ли је?“ (Исто: 94). У неким причама нису потребни ни сведоци ни докази истинитости: „Е

овако је било. Живио је некад неки Рамко“ (Исто: 8), или: „Живио неки човјек у некој земљи, у неком граду“ (Исто: 30). Треба истакнути и да су различити нивои *древности* ових исказа. „Причала ми Џамила“ указује на сведока-савременика, „Живио је некад неки Рамко“ подразумева да се прича догодила знатно пре савременог тренутка, али име се још увек памти, а „Живио неки човјек у некој земљи, неком граду“ сеже у древну, сада већ непознату прошлост.

Тако на почетку *Епа о води* (2012) сазнајемо: „Име овога човјека јесте Муриз, каже прича, али у нашој причи нису важна имена, као што није важан ни онај који причу прича“ (Халиловић 2012: 11). Ова реченица може се разумети као једна могућа дефиниција усмене прозе, у којој није важан ни приповедач, па ни сами актери, већ прича и да се она исприча, пренесе. Запажено је већ да „говорити о јунацима овог романа као носиоцима радње једнако је као говорити о протагонистима каквог старовековног спева“ (Белеслијин 2013: 571). Имена нису важна и користе се само како би се издвојили одређени јунаци, док се о осталима говори као о нечијој жени, сину, унуцима. Губљењем индивидуалних обележја јунака предања и тиме што им прича не памти имена, та прича се све више приближава усменим жанровима. Наратор *Епа о води* често се позива на причу као извор: „каже прича“, „прича каже“, или: „прича не каже ништа о томе“, на шта упућује и у Прелудијуму (закључном фрагменту): „Онај што доноси овај еп пожелео је да сазна – шта је било и како је било. Без докумената, без ископина, он је, склапајући приче, реконструисао вуну и потоп, иако је пред његовим очима само дубока вода, мирна као заборав“ (Халиловић 2012: 183). Овакав наратор, који склапа причу, налик је на наратора једног потоњег романа.

Чудна књига (2017) доказује да „чудно није само инвенција књижевне имагинације, него је чудно саставни део стварности, само га као таквог треба и препознати, уочити, уобличити“ (Бошковић 2018б: 499), али у њој се налази и један оригиналан и аутентичан увид у преношење усмене речи: „Нити сам у Солуну био, ни гутљај воде тамо испио, али причао је мој прадед Рецо, а ријеч је ходала, па је стигла до мене...“ (Халиловић 2017: 9). Слична упућивања на усмени карактер онога што ће бити испричано („причам како сам чуо“) налазе се у великом делу прича. Указивање на стварни локалитет као доказ веродостојности карактеристично је за народно предање: „Чим уђеш у Црну Гору, погледај оне ливаде са лијеве стране... Ту су живјела два брата. Мурићи“ (Исто: 16), али усменом корпусу припада и клетва, у овом случају она за коју је мало вероватно да се оствари, али се ипак оствари: „Дабогда, сине, мајку ножем да режеш“ (Исто: 20).

Позајмљивање сижеа из усмених жанрова, коришћење кратких усмених облика (попут клетве), употреба уводних формула и техника усменог приповедања (на пример, метатекстуалних коментара, уверавања у истинитост и слично), карактеристични су за целокупну прозу Енеса Халиловића. Ипак, у два последња романа однос према усменом приповедању и његова улога у уметничком поступку знатно су сложенији. Феномен усменог приповедања не сеже само свом ширином Халиловићевог опуса, већ одлази и у дубину, уплићући се и у саму структуру текста, карактеризацију и мотивацију ликова и формирања њихових јавних и личних идентитета. Притом је важно истаћи: усмено приповедање у ова два романа мора подразумевати шири појам и односити се и на садржај тог приповедања, на технику приповедања, али и на приповедну ситуацију, односно околности у којима се приповеда. Једино тако може се у потпуности схватити значај усменог приповедања за ова два романа.

У роману *Ако дуго гледаш у понор* (2016) усмено приповедање, односно усмена приповедна ситуација уграђена је у саму структуру романа. Своје приче наизменично прича двоје приповедача, Нејра и професор Сипац, што се одиграва у типичној ситуацији: усмено приповедање – записивање. Док један приповедач говори, други записује куцајући текст на компјутеру. Тако добијамо записану усмену причу, из типичне ситуације приповедања и бележења, само у осавремењеном облику. Ипак, приче двоје приповедача међусобно се разликују, и по дужини и по садржају и по стилу. Те разлике уочава и сама јунакиња:

Професор Сипац говори о себи, кратко говори, и ја куцам његове ријечи, а ја говорим о себи – моје казивање је дуже, и професор куца ово што казујем.

Он говори о себи *он*, ја говорим о себи *ја*.

Прича професора Сипца краћа је, занимљива, види се да он све преувеличава и шали се, а моја прича само је кост без меса, гола истина. Не може се скратити, нити се може продужити. Таква је каква је, и толика колика је. Моја прича о мени.

Прича професора Сипца је расута, а моја прича је просута (Халиловић 2021: 197).

Док кратки фрагменти приче професора Сипца имају одлике сатиричне филозофске поуке, Нејрина исповестиспричана је разговорним стилем и жанровски је блиска усменој причи из живота (Јањић 2023: 511), а запажено је и да: „записивање приче, односно куцање текста сведочи о важности те приче, о потреби да се она отргне заборава, празнини“ (Бошковић 2018а: 169). О усмености приче сведоче и поједини коментари: „Ја ништа не измишљам, причам како сам видјела и што сам чула; и то је довољно“ (Халиловић 2021: 65) или на

једном месту: „да извинеш“ (Исто: 76), које сигнализира да за њено приповедање постоји и слушалац.

Нејра је и попут јунакиње из усменог предања, пошто на плећима носи терет породичног проклетства, и тога је и те како свесна. Прича о сихиру и кривом заклинању њене бабе, која је прво пратила њену мајку, а затим и њу, обележава читав Нејрин живот, који је тим проклетством предестиниран.

Породично проклетство које је неко у прошлости стекао, долази на наплату потомцима, и они то схватају као неизбежну судбину (Дишић 2018: 107, 112). Терет проклетства собом носи и терет осуде заједнице, која се не устручава да своју осуду искаже речима:

Мајка ми је причала о свом дјетињству, а ја сам већ слушала сличне ријечи у школи. Све што смо чули о нама, неко је некеме већ испричао. *Рекла и казала* увијек су ишле заједно, као рука и рукавица (Халиловић 2021: 50).

На овај начин, усмена реч заједнице, оно што се у заједници о некоме *прича*, без обзира на то да ли је у питању истина, чаршијски трач или народно веровање или пак сујеверје, постаје део идентитета појединца или га формира у целисти. Све што Нејра и њен брат знају о себи, знају из усмене речи. Због тога су им сиромаштво и несреће које су задесиле њихове родитеље, самим тим и њих, подношљиви све док не дођу пред јавно мњење колектива у коме се крећу, а то се увек деси, пре или касније. Истовремено, „моћ заједнице предочена је као предестинирана, судбинска“ (Јањић 2023: 510). Нејра не може да постоји независно од своје породице и приче о тој породици. Када се уда, накратко живи живот којим буде задовољна, али прича о проклетству стигне и до њене нове куће (Халиловић 2021: 99) и она у њој, због сплетки и клевета не остаје још дуго. Последицу поро-

дичног проклетства, у социјалном смислу, представља изопштавање из заједнице, и то не само онога ко је почи- нио грех, већ низа генерација (Јањић 2023: 511), и то је оно што се Нејри стално дешава. Гурана ка маргини и одбачена из заједнице, она на маргину ступи својевољно.

Свет романа *Ако дуго гледаш у понор* окрутан је литераран свет у коме јунаци свакако страдају. Традиционални свет постоји паралелно са модерним и сваким другим друштвеним суновратом, али те традиционалне вредности, по правилу, угрожавају јунаке. Веровање у породично проклетство и стална прича о њему понор је у који Нејра гледа читавог живота. А тај понор продубљује се „снагом колектива“ (Јањић 2023: 510), у којем за Нејру нема места.

Јунак и наратор романа *Људи без гробова* (2020) такође носи терет порекла о коме сазнаје из приче: „Семир оца познаје једино посредством визуре јавног мњења и креирања приче која жанровски одговара усменом предању“ (Јањић 2023: 510).

Ипак, за разлику од Нејре, којој прича о њеној породици и пореклу представља додатни терет, Семиру прича доноси неку врсту олакшања, иако се све време суочава са нејасним пореклом и тргичким породичним наслеђем (Аћимовић Ивков 2020: 104). Причу о Нуману Нумићу и његовој крвавој освети заједница оцењује другачије него причу о породичном проклетству. За Нумана Нумића заједница има разумевања, поштовања, па и дивљења, а за Семира има сажаљења. За Нејру не постоји ни разумевање ни сажаљење, осим од професора Сипца, који слуша и записује њену причу. Још једна разлика у односу на Нејру јесте и та што Семир за својим идентитетом трага до самог финала романа. Кроз потрагу за причом о оцу он трага за собом, а причу у целини сазнаје тек на самом крају. У тој потрази за причом усмено приповедање има пресудну улогу.

Иако је тетка Бадема сачувала готово све новинске исечке вести које су се тицале њеног брата Нумана, много је важније то што је изнова о њему *причала*. Семир слуша свакога ко би му причао о оцу, али са посебним дивљењем слуша своју тетку, при чему она има особине традиционалног приповедача:

Бадема је, откад знам за себе, причала и плела. У устима – прича, а у рукама – игле и вуна. Стално је плела чарапе и продавала их (Халиловић 2021: 47).

Довођење плетива у везу са причањем доноси још једну, дубљу, митску особеност Бадеминог приповедања, а то што је Бадема даровит приповедач има велики утицај на Семира:

Тетка ми је у ноћима – а не могу рећи у дугим ноћима, јер су ми и дуге и кратке ноћи биле кратке – говорила о свему, нарочито је из свега извлачила неку голу мисао коју би требало оденути поезијом. Волио сам је слушати, зато сам и памтио све што је рекла; Бадема, смајчила ме; тетка моја брижна (Исто: 27).

Сада, дозивам сјећање изидано по њеном сјећању и причању (Исто: 47).

Семир је задивљен теткиним причама. Обележен говорном маном (муцањем), које га штити од крвне освете, али онемогућава му да и сам приповеда, у њеном причању проналази уметничку искру, мисли које треба *оденути поезијом*, а управо је Бадемина прича, прича о телету, подстакла Семира да пожели да буде писац:

О, та прича ме прогања; знам сада, знам и могао бих се заклети да је то једна од оних прича због којих сам пожелио да будем писац – јер, ако бих говорио муцајући – људи не

би имали вољу дуго да ме слушају; а био бих себичан кад бих ову причу сачувао за себе, у себи (Халиловић 2021: 29).

Семиру је потребна прича, тетке Бадеми је потребна публика. Ипак, није Семир једини који је слуша. Она и у колективу завређује титулу даровитог приповедача:

Причала је свим комшиницама које су долазиле на чај и кафу, а ја сам, наравно, слушао (Исто: 31).

Бадема је све то причала комшиницама, годинама, уз кафу, а ја сам памтио... а све исте је приче причала, кад јој се први муж отелио и кад се догодила ова ноћ кад је други муж тражио то што је тражио... по сто пута је гланцала те приче, а ја бих је напоменуо кад нешто прескочи (34)

кад сам то, у затвору, причала, зачудо – жене су ми вјеровале, а и ја сам њима све вјеровала (36).

Изнова и изнова испричана, прошла кроз цензуру колектива, са поуком на крају, прича о првом Бедемином мужу и телету потврђује Бадемин идентитет као приповедача у још једном детаљу. Када схвати шта је учинио, прве мужевљеве речи упућене директно њој јесу: *Не причај никоме* (Исто: 30). Премда треба узети у обзир потребу човека да сакрије своју срамоту, пошто је у питању Бадема, овај захтев има већу тежину. Она је жена која *прича*, а ако га остави, тај захтев засигурно не може да испуни.

Семир заједно са тетком Бадемом покушава да из свих прича, које се могу посматрати као варијанте на фону усмених жанрова, о свом оцу издвоји истину. Они годинама *пресабирају, одузимају, вагају*, како би склопили причу која је највероватнија. На располагању имају обимну грађу: „Велики број испреплетаних жанрова, пројекције породичног, историјског, митског и документарног романа, приче, митови, коментари“ (Миленковић 2021: 421). Другачије речено: поменути исечци из

новина, сведочанства Нумановог друга Птице, која су до Семира ипак дошла посредством тетке Бадеме: „И то је, преко Птице, дошло до тетке Бадеме, па до мене“ (Исто: 70), приче из уста инспектора Прелића (приповедача са смислом за детаљ) али и оно што се причало међу народом, при чему: „Народ воли да допричава“ (Исто: 62). Указивање на варијантност приче о Нуману Нумићу сугерише да постоји истинита варијанта, само треба склонити све додате слојеве:

Приче о скривању мог оца, од народа су допричане, препричане и препране; ишле су од уста до уста, кроз уши, кроз прозоре и ограде (Исто: 63).

Употребљени придеви са префиксима такође указују да постоји истинита прича, почетна, она која је касније *допричана, препричана и препрана*. Тако су Нуману Нумићу приписиване и фантастичне способности и необична, натприродна, фолклорна обележја. Нуман Нумић постаје јунак усменог предања за живота, а његова сестра Бадема из свега што чује покушава да разлучи истину. Тиме што се одбацује натприродно, што се у причи разликује претеривање од онога што је могло бити, поређењем сведочанстава, и здраворазумском дедукцијом, прича о Нуману Нумићу делује истинитије. Приповедањем у првом лицу, увођењем изјава сведока, употребом колоквијалног говора, око читаоца се ствара „извесна илузија веродостојности којој је тешко одолети“ (Бошковић 2020: 151). При томе, наратор се служи сличним средствима као усмени приповедач. Позивањем признатог, ауторитативног, поузданог приповедача као што је Бадема, наратор ствара илузију веродостојности. Самим тим је „прича о Нуману Нумићу предочена читаоцима као истинита, као да то јесте до најситнијих поједи-

ности тако било, што само по себи мотивише поверење читаоца и могућност за потпуно ураћање у просторе књиге који су лична исповест“ (Миленковић 2021: 419).

Напоследку, управо је усмено приповедање то које води крају романа. Семир истину о себи, свом оцу и брату сазнаје путем усмене речи, приче коју му је неко усмено испричао, и то онда када ту истину не очекује

Сложени преплет усменог и писаног, традиционалног и савременог, у прози Енеса Халиловића очит је већ од прве његове књиге кратких прича, али Халиловићев поступак да „сублимира митологију, народна веровања, мудрост, сујеверја, историју, градске, 'махалске', 'кафанске' и 'чаршијске' приче, и њима неретко шокира читаоца, изненадним обртима и огољеним сликама људских реалија“ (Џанковић 2018: 89), најуспелији је и најсвеобухватнији управо у роману *Људи без гробова*.

Са друге стране, Халиловићеве књижевно-уметнички најуспелије прозне странице најчешће су дубоко укорењене у фолклорно-митолошку сферу (Аћимовић Ивков 2020: 106). Због тога треба имати на уму различите улоге које усмено приповедање има у његовом стваралаштву, али и различите начине на које се појављује.

Усмено приповедање присутно је у свим прозним књигама Енеса Халиловића. Јавља се најчешће на нивоу језика, у облику уводних формула, метатекстуалних коментара и уверавања у веродостојност, али и сижеа преузетих од усмених жанрова, са напоменом да се ни језик, ни сиже не преузимају у изворном облику, већ узети предлогак бива преобликован. У два последња романа феномен усменог приповедања огледа се и у структури самог романа, затим карактеризацији и мотивацији ликова, али и формирању њихових јавних и личних идентитета, при чему важну улогу има колектив у коме се јунаци крећу.

Више пута је запажено присуство фолклорног и митолошког у стваралаштву Енеса Халиловића, али као

што је у наслову овог рада и назначено, везе са усменом књижевношћу и усменим приповедањем само су део његовог уметничког поступка. Међутим, чини се прикладним закључити текст наводом који усменој речи ипак даје повлашћено место: „Ако се само чита, прича остаје неиспричана“ (Халиловић 2012: 139).

ИЗВОРИ

- Халиловић 2004: Енес Халиловић, *Потомци одбијених про-саца*, Београд: Рад.
- Халиловић 2006: Енес Халиловић, *Капиларне појаве*. Београд: Трећи трг.
- Халиловић 2012: Енес Халиловић, *Еп о води*, Београд: Албатрос плус.
- Халиловић 2017: Енес Халиловић, *Чудна књига*, Београд: Албатрос плус.
- Халиловић 2020: Енес Халиловић, *Људи без гробова*, Београд: Лагуна.
- Халиловић 2021: Енес Халиловић, *Ако дуго гледаш у понор*, 2. издање, Београд: Лагуна.

ЛИТЕРАТУРА

- Аћимовић Ивков 2020: Милета Аћимовић Ивков, „Историја, живот и судбинска прича“, *Повеља*, год. 50, бр. 3, стр. 102–106.
- Белеслијин 2013: Драгана Белеслијин, „Роман истине и заблуде“, *Летопис Матице српске*, год. CLXXXIX, бр. 491, св. 4, 570–572.
- Бошковић 2020: Драгана Бошковић, „Ab ovo“, *Поља*, год. 65, бр. 526, стр. 151–154.
- Бошковић 2018а: Драгана Бошковић, „De profundis“, *Летопис Матице српске*, год. СХСIII, књ. 501, св. 1/2, 2018, стр. 167–171.

- Бошковић 2018б: Драгана Бошковић, „’Боцнути тамо гдје треба’“, *Летопис Матице српске*, год. СХСIII, књ. 501, св. 4, стр. 497–500.
- Дишић 2018: Јована Дишић, „Веровање у судбину у записима из Црљенца“, *Фоклористика*, 3/1, стр. 85–122.
- Јањић 2023: Ана Јањић, „Видови моћи у делима Енеса Халиловића“, *Језик, књижевност, моћ*, тематски зборник радова, Ниш: Филозофски факултет, стр. 509–520.
- Миленковић 2021: Милица Миленковић, „Мит и наслеђе у роману *Људи без гробова* Енеса Халиловића“, *Летопис Матице српске*, год. СХСVII, књ. 508, св. 3, стр. 418–422.
- Џанковић 2018: Бирсена Џанковић, „Разорност Халиловићевог смеха“, *Липар*, год. 19, бр. 66, 87–103.

Jovana Dišić

ORAL STORYTELLING AS A PART OF AN ART PROCESS OF ENES HALILOVIC’S FICTION

Summary

The paper shows that oral storytelling takes an important place in the fiction of Enes Halilović and that it is present in all of his books of fiction. It occurs most often in the form of language, introductory formulas, metatextual comments and assurances of credibility, but it also takes plots from oral genres, with a note that neither the language nor the plots are taken in their original form, but the taken base is reshaped. In the two last novels, the phenomenon of oral storytelling is reflected in the structure of the novel itself, then in the characterization and motivation of the characters, but also in the formation of their public and personal identities, where the group of people around character plays an important role. Therefore, the role of oral storytelling is discussed the most in two novels: *If you look long into the abyss* (2016) and *People without graves* (2020).

Keywords: Enes Halilovic, oral storytelling, oral genres.

ШТА ЈЕ СВЕ МАНИФЕСТНО И КВАНТУМИСТИЧКО У СТВАРАЛАШТВУ ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА?

У жанровској, тематској и идејној разноврсности опуса Енеса Халиловића посебно индикативним се у поетичком смислу поставља и дело које има ознаку *манифеста*, а чијим се проматрањем отвара и неколико истраживачких питања о контекстуализацији проучаваног литерарног остварења у оквирима Халиловићевог рада, али и у доменима савремене књижевности. Шта представља поетика лирског *манифеста* у књижевности 21. века? На који начин опредељењем за *кватумистичко* сагледавање света Халиловић доприноси тумачењима књижевности која су у нераскидивим везама са различитим научним и уметничким областима? Анализама ових и сродних питања у раду се подвлачи јединственост интерпретираног Халиловићевог књижевног подухвата који истиче суптилност веза међу Халиловићевим делима, продубљеност литерарних дијалога са поетичким претходницима, те и истанчано хуманистичко поверење у вредност књижевне имагинације као оне која истински може у врхунским естетичким постулатима (ре)конструисати свет.

Кључне речи: Енес Халиловић, Бангладеш: манифест квантумизма, савремена књижевност

* mina.djuric@fil.bg.ac.rs

У години пре обележавања једног века „Суматре” (Црњански 1920а: 262) и „Објашњења ’Суматре”” (Црњански 1920б: 265) Милоша Црњанског и неколико месец пре проглашавања пандемије, на књижевној сцени се појавио *Бангладеш: манифест квантумизма* Енеса Халиловића, инспиративно подсећајући и савремену књижевност шта све може да значи лирски *манифест* у 21. веку, уз својеврсно антиципаторско упозорење на важност свеопштих повезаности текстом, што је убрзо потом своју *квантумистичку* легитимност доказало и утехом есенцијалне литерарне присности у угроженом свету у коме су проосећања далеке блискости и блиске даљине препознавања као суштинских кроз уметничко дело била скоро све (Халиловић 2019).¹ У књижевним приказима окарактерисано поетички и као пример „[н] ов[ог] синкретизм[а]” (Стамболија 2020: 89), у виду „књижевн[ог] дел[а] хибридног карактера” (Бошковић

1 Поводом разгранатости поетичких дијалога, подцртаних кроз сродности и разлике књижевних опредељења Енеса Халиловића у поређењима према обликовањима суматраистичких и других постулата у опусу Милоша Црњанског, уп. и модалитете путем којих се концепти Црњанског као једног од покретача стваралачког саговорништва зазивају и пред почетак Халиловићевог романа *Људи без гробова*: „’*Teško je baratati podacima iz vlastitog života. Jer sve što se prevede u književnost, postaje fikcija. A bojim se da moj život nije bio fikcija. Bio je to težak život.*’ Miloš Crnjanski, nedovršeni intervju dat Mirku Kovaču” (Halilović 2020). О моментима из овог Халиловићевог романа који се надовезују на дијалоге са Црњанским и подвлаче важност протежности *ритмичких* концепција његовог текста, освешћених у Халиловићевим остварењима, сведочи и једна од аутопоетичких експликација аутора: „Друга реченица, реченица о псу који је школован у Енглеској, написана је као омаж Црњанском, у његовом ритму, с глаголом на крају, с његовим запетама” (Халиловић 2021: 188). У вези са начинима суочавања феноменологија *бангладешизма* и *суматраизма* у делу Енеса Халиловића в. и: Јовелић (2021: 169).

2020a: 357), попут поетског „[о]даховљавањ[а] ваздуш-
ног простора” (Јовелић 2021: 165), уз наглашавање онога
што је „експериментално и надреално” (Обрадовић 2021:
199), ово Халиловићево дело при крају друге деценије
21. века неумитно гради паралеле са поетичким опре-
дељењима приметно утицајним и у претходном веку,
чиме се на извесне начине доприноси и значајним рекон-
текстуализацијама бројних аспеката модернистичких,
авангардних, али и постмодерних типологија гласова у
другачијим периодизацијским и семантичким оквирима
књижевности трећег миленијума.

Када се наведене околности узму у обзир, као и чита-
лачко и интерпретативно интересовање за манифесте
које убедљиво повезује авангардне струје, неоавангардне
тенденције, али и потоње тренутке поновних тежњи
сабраних научних прегледа и изучавања (уп. Тешић
1994; Тодоровић, Шеатовић 2022), питање које се истиче
јесте и како се у временима значајних технолошких
промена, све развијеније дигитализације, разгранатих
алата вештачке интелигенције и бројних научних прег-
нућа, кроз књижевна остварења настављају дијалози
са стваралачки блиским сабеседницима путем модела
квантумистичких прожимања знања из различитих
области, те како *манифестно* сагледавање литерарних
карактеристика може у перцепцији властитог рада да
понуди и својеврсна књижевнотеоријска и књижевно-
историјска промишљања поводом поетичких перспек-
тива других дела савремене књижевности (Халиловић
2019). Уз претходно поменуто, истраживачки фокус у
овом прилогу усредсређује се и на феноменолошка тумачења
квантумистичких одређења Халиловићеве књиге,
којима се скоро профетски предочава климакс тренутка
опасности услед свеопште дезинтеграције, и то прого-
вором о суштинским пантеистичким и метафизичким
сагласјима у врлини знања, трајању у обавештености

и препознавању у метафоричностима кроз литерарно ткиво које умногоме бољим визијама света може да надиђе све остало што дестабилизује (Халиловић 2019). Стога се и одговорима на хеременеутичке недоумице у вези са тим шта је све *манифестно* и *квантумистичко* у стваралаштву Енеса Халиловића настоји да се прикаже поетички значај назначене књиге и тренутка њеног појављивања као потенцијалног меритума у дефинисању једног од праваца савремене културе и његовог утицаја на литерарну имагинацију, да се мапира евентуални пример поимања одређених периодизацијских маркера у динамикама сусрета књижевних опредељења последњих деценија 20. и првих декада 21. века, као и да се скицира перспектива према којој је могуће да се са позиције *манифестног квантумизма* (Халиловић 2019) дискутује поводом стваралаштва Енеса Халиловића.

Из разговора који је са Енесом Халиловићем водио Никола Живановић поводом књиге *Бангладеш: манифест квантумизма* (Халиловић 2019), произилазе бројне експликације аутора у вези са жанровским одређењима његових дела, не једном схваћених као *чудне књиге* (Халиловић 2017а),² као и властитог сагледавања амбивалентних дефинисаности статуса конкретног остварења као примера експлицитне и имплицитне поетике – „svaki manifest podrazumeva ono čega se odriče. | za razliku od pesme koja može postojati bez pesme, || KONTRAPESMA || ne može postojati bez pesme” (Halilović 2019: 61). Тако и овај *квантумистички манифест* траје и у истовремености негирања – „ovo niJE MANIFEST” (Халиловић 2019: 61), али и потврде, предочене и дискурсом других научних дисциплина:

2 ПОВОДОМ МОГУЋНОСТИ ТУМАЧЕЊА МОРФОЛОШКЕ И ЖАНРОВСКЕ РАЗНОЛИКОСТИ ХАЛИЛОВИЋЕВОГ ОПУСА УП. И ХАЛИЛОВИЋ (2020а); БОШКОВИЋ (2020а: 356–359).

„’Манифест квантумизма’ јесте игра, можда и звучи као игра, *контрапесма која иде уз песму*. Основна песма се понаша као парерга према манифесту, а заправо је манифест настао као парерга; *то су два замајца у ротацији*; иако нематеријалан, *учинак поезије носи тенденцију да ротира натраг у свест*; *то личи на момент импулса*. Не знам могу ли тврдити како два слична кванта могу деловати ка истој тачки истовремено, али могу тврдити како поезија и физика теже истој тачки истовремено” (Халиловић 2020б: 352–353).

Евидентна повезивања *честица* фикционалног текста и нефикционалног израза научних интересовања у Халиловићевом виђењу осликавају и то како *квантумистичко* одређење подразумева могућности нелинерних протежности,³ у науци посебно карактеристичних и за промене подстакнуте квантним револуцијама (уп. Халиловић 2020б: 352–353), о чему је свестрано удружујући друштвено-хуманистичке науке и физику писао и Хајзенберг (уп. Хајзенберг 2000; Аћимовић 2003: 21–35; Ђурић 2017: 115–130). Наведени типови примера додатно подстичу освешћености других наука усмерених према литерарним категоријама, што се увиђа и када се, на пример, у говорима физичара, попут презентација добитника пригодном церемонија доделе Нобелове награде, помињу и референце из књижевности, које имају значајне упливе и у дефинисањима идеја честичних структура, какву је улогу носио, између осталих, и *кварк*, а о чему је 1990. године сведочила Цецилија Јарлског, наводећи да су „[...] нови градивни блокови названи ’кваркови’ – речју коју је Мари Гел-Ман, добитник Нобелове награде за физику 1969. године, позајмио из *Финегановог бдења*, за већину нас неразумљивог ремек-дела великог

3 За теоријске импликације различитих модела приступа нелинеарном тексту в. и Арсет (2015: 253–291).

ирског романописца Џејмса Џојса” (Јарлског 1990; уп. FW 383.1; Ђурић 2017: 125).⁴ Халиловић као да се наслања управо на сродно интердисциплинарно поимање, према коме су „KVANTOVI u | poeziji međusobno [...] povezani ili nepovezani kao i čestice u | prirodi, ali ma koliko udaljeni jesu i ostaju unutar zamišljene i nezamišljene celine; || [...] KVANTUMISTIČKA | pesma je zbir ponuđenih kvantova i deo celine” (Халиловић 2019: 68), чиме се и подвлачи суштинска присутност блиских постулата сагледавања различитих области, али и значај међудисциплинарних концепата који повезују битности паралелних релација у уметности и науци.

Таква врста ренесансне свестраности погледа на књижевно дело у многоме одговара и савременом тренутку, у коме је дефиниција сопства неретко дата у полусложеницама, као приказ изразитог витализма стваралачке мултихифенације, што бива поткрепљено и идејама екфраза у Халиловићевом тексту, као евокацијама вишемедијалних садржаја, како то показују и алузије на следеће примере: „i vidim | štit Enejin i štit Ahilov. | slike sa jednog štita – čestice u dva mita” (Халиловић 2019: 32). Претходно наведеном би могла да се придода и чињеница о Халиловићевом образовању и у области економије, о чему убедљиво сведоче и одломци из сфере економских наука у делу *Бангладеш: манифест квантумизма*, а што се са позиција *квантумистичких* одређења чини посебно оправданим и кроз повезивања преображаја саставног елемента поетског као имплицитно монетарног у елитној литерарној вредности: „EKONOMIJA | je pod jakim uticajem malograđana, oni potrebama i | estetikom diktiraju

4 Уп. и: „[...] the new building blocks were called 'quarks' – a word borrowed by the 1969 Nobel Prizewinner in Physics, Murray Gell-Mann, from *Finnegans Wake*, for most of us an incomprehensible masterpiece by the great Irish novelist James Joyce” (Јарлског 1990). Уколико није другачије назначено, превод је начинио аутор рада.

potražnju, a cene se formiraju prema | njihovoj platežnoj moći; kolektivni interes – to je zbir ličnih | interesa; ja sam deo svega” (Халиловић 2019: 74). Управо се у том смислу и читава вишеслојност *квантумистичке* квалификације интердисциплинарне маркираности у остварењима дела естетичких изузетности којима се тежи, а међу којима је тако евидентна и музичка концептуализација квантног упоришта – „[...] u muzici pak KVANTUMIZAM se | proizvodi nasumičnim izdvajanjem jednog submotiva preko | kojeg je moguće prepoznati kompoziciju” (Халиловић 2019: 75), али и ажурност политичке импликације квантног проседеа:

„Квантумизам у политичком смислу био би тумачење наизглед малих догађаја који постану велике историјске раскрснице; било је много кружића, али један кружић постаде нула. Ослоњен на квантове, квантумизам укључује у себе и омаж као легитимно средство песничке фасцинације” (Халиловић 2020б: 354; подвлачења М. Ђ.).

Имајући у виду стваралачку потребу да се у квантном мозаику проматра књижевност у доменима других дисциплина, нарочито индикативним чине се и примери оксиморонских веза у оквирима начелне тежње ка мрежи свеопштих аналогичности, обликованих и у негацијама лирског гласа који *квантумистичке* конекције поставља као надилазеће и беспоговорне, чак и када подразумевају изненађујуће односе колективитета и субјекта: „ne jednom, davno, sa svih strana | došli su moji neprijatelji. okupili se | pod jednu zastavu. | ja sam na toj zastavi. ja sam | jedino što ih povezuje” (Халиловић 2019: 8). *Квантумистичко* својство текста тиме указује и на дубоко неегоистично поверење у однос сегмента и целине, уз брижну андрићевску сумњу у једини глас приповедања: „i neka se čuva svaki koji kaže: | ja.” (Халиловић 2019: 9), што се

пак активира и у моделима интерактивних читања, која не подржавају једносмерну линеарност, те где и изостаје субјекатска унисоност, а доминира хуманистичка усмереност ка другом: „UPUTSTVO ZA ČITANJE OVE KNJIGE || čitajte brzo onima koji sporo čitaju, | sporo čitajte onima koji brzo čitaju. | drugima čitajte kao da čitate sebi. | sebi čitajte kao da čitate drugima” (Халиловић 2019: 6).⁵ Очито је да је оваква препорука дата кроз поверење у рецепцију која је *квантумистички* динамизована, како је на различите начине приказано и у другим Халиловићевим делима – од онеобичених позиционираних „Епилога” и „Прелудијума” у *Ену о води* (Халиловић 2012; уп. Гвозден 2013: 61), преко романа *Ако дуго гледаш у поноћ*, где се Халиловићева стваралачка наклоност нелинеарној конструкцији текста запажа и у томе што се актуализација идеје „Uputstv[a] za upotrebu” налази у „Glav[i] 8,1” (Халиловић 2016: 71), до збирке кратких прича *Чудна књига*, која делује да је у поетици нелинеарности заснована управо на категорији релативитета позиције и тема које *квантунизам* текста собом носи (уп. Халиловић 2017а; Халиловић 2019). Претходно назначено се увиђа и у неуобичајеним рефлексијама кроз повезаности што су подразумевале како прокламације непредвидивих позиционираних у „Поговору Чудној књизи” – „Čekam to zlatno vrijeme kad će epilog prethoditi ekspoziciji” (Халиловић 2017b: 13), тако и ауторска виђења овог дела, која подвлаче и феноменологију динамичне рецепције – „Писао сам те приче тако да чине венац прича. Свака прича је прича за себе, али оне могу играти коло на вашару” (Халиловић 2021: 185), а што у виду интердисциплинарне заснованости структуралног концепта остаје као упориште до Халило-

5 У вези са поетичким уверљивостима и семантичким далекосежностима фрагментарности и реверзибилности сегмената Халиловићевог дела *Бангладеш: манифест квантунизма* (Халиловић 2019); уп. и Јовелић (2021: 172); Бошковић (2020а: 358).

вићевог романа *Људи без гробова* (Халиловић 2020):

„Голдбахову хипотезу нико није ни доказао ни оповргнуо. Она јесте знамење мог романа и по њеном десном ободу тече моја наратија. Перелман је решио Поенкареову хипотезу и заиста није узео новац. Мој јунак Јанко или Јан, како га зовем, послао је предлог за решење Поенкареове хипотезе Стекловом институту где је радио Перелман, али не треба сада писац да одређује историјску истину. Писац нека помера границе приповедања” (Халиловић 2021: 188).

Дефиниције квантног код Халиловића обухватају и флексибилности непрекидних помераја, који претпостављају квалитет *квантумизма* и као иманентно одређене нелинеарности у генеалогiji других дела глобалне књижевности и њихове улоге у перцепцији (уметничке) стварности: „Сваки квант на овом свету може бити на месту било ког другог кванта, све се врти, путује, помера. Квантумистичка песма је потрага за квантовима. Збир постаје смеша” (Халиловић 2020б: 353–354). Таква врста свести о *квантумистичком* делу имплицитно уписана у литерарном тексту, а експлицитно подвучена и у аутопоетичким промишљањима Енеса Халиловића, умногоме је усмерена и ка схватањима *квантумистичких* одлика читалачких компетенција, фокусираних на такав тип нелинеарних дела: „Многе чувене песничке књиге, са много стихова, врло мало су читане. Читају се – не наискап, него зрно по зрно. Квант по квант” (Халиловић 2020б: 354). Овакав тип *квантумистичке* дефинисаности естетичког дела подразумева читаву вертикалу опредељења изражену током деценија 20. и 21. века кроз бројне поетичке правце – од уплива концепта идеограма и покретних представа, те утицаја далекоисточних култура на европске и америчке авангардне ствараоце, а посебно на феноменологију песничке

слике, што значај својих динамизација налази и у току свести текста, ка вишемедијалним експериментима, те све до интензивнијих домета научних, технолошких и дигиталних револуција које неумитно делују и на идеје нелинеарне бесконачности текста постмодерних поетичких промена и епохе дигиталног модернизма (уп. Пресман 2014; Скробановић 2014; Ђурић 2017: 115–130; Ђурић 2018а: 186–200), што се код Халиловића потврђује и у *квантумистичким* поетонимима сталних супституција – „SVAKI KVANT | može biti na mestu bilo kog drugog kvanta; i poslednji kvant | može biti prvi kvant; to je dokaz celine [...]” (Халиловић 2019: 76). На основу такве дефиниције квантног концепта остварења као основе типолошки постављене нелинеарности текста и његове рецепције, *Бангладеш: манифест квантумизма* чита се у распону од алузија на *Еп о Гилгамешу* до потенцијалних веза са Павићевим *Хазарским речником*, уз вишеструке резонираности са делима попут Кеноових *Стилских вежби* и *Сто хиљада милијарди песама*, где поетиком кванта сваки стих мењајући место утиче и на промене унутар песме (уп. Арсет 2015: 253–291; Бошковић 2020а: 358–359; Ђурић 2018б: 121–135), управо попут Халиловићевог упоришта које тврди – „ukazujem na pesmu Strah Raymonda Carvera i na pesmu Ne poznajući se dovoljno Aleksandra Ristovića – kvantovi ovih pesama mogu menjati mesta, važan je njihov međusobni odnos gde vibrira prvobitni pogled na osnov pevanja; nabrajanje se javlja kao ritmička igra i opisna vežba” (Халиловић 2019: 70). Од бесмртности као теме у делима древне књижевности до бесмртности као феномена незауостављивости читања текста у медијалним преображајима савремених култура, а које би могле да се прате и као проистекле из кортасаровске метафоричко-метаморфозне постулираности регенеративне биологије аксолотла, у факталним пројекцијама, што и Халиловић актуелизује, основе нелинеарног тек-

ста постављају се и као импликација идеалне позиције реципијента на кога *Бангладеш: манифест квантумизма* неумитно рачуна (Халиловић 2019: 79; уп. Фидлер 2004; Бошковић 2020а: 358–359; Ћурић 20186: 121–135).

Вишемедијално морфолошки усидрена упоришта дела *Бангладеш: манифест квантумизма* утичу и на могућности комплекснијих жанровско-поетичких одређења примера у стваралаштву Енеса Халиловића:

„*Бангладеш* је књига која не мора бити само књига. Може бити репортажа, монодрама, драма, филм, радио-драма, балет, опера, подлога за перформанс, предавање квантне физике у којем се срећу материја и значење, може бити семинар из историје језика, али и есеј новије политичке историје који подвлачи значај језика у међународним односима” (Халиловић 2020б: 354).

Од одреднице „[r]eportaž[e]” у поднаслову (Халиловић 2019: 5) до тврдње да би „о овој књизи могла [...] да се напише књига” (Халиловић 2019: 22), у *Бангладешу: манифесту квантумизма* прокламује се и колико је неоспоран утицај кватног деловања на структуре фрагмената: „REPORTAŽA, | to je nešto što je napisano kako bi nešto bilo predloženo | nekom drugom – zbir putokaza kao zbir fragmenata” (Халиловић 2019: 74; уп. Бошковић 2020а: 357), при чему се таква врста поверења у фрагментарност у опусу Енеса Халиловића посебно снажно наглашава и у контексту *Чудне књиге*: „Fragmentarnost je lijek od epskog, epsko je bolest fragmentarnosti” (Халиловић 2017б: 13; уп. Бошковић 2020а: 357), а препозната је и као активна „моћ” композитума „фрагмент-тоталитет” у Халиловићевим лирско-манифестним евокацијама (Јовелић 2021: 170). Стога и сагледавање *квантумистичког* скока као политике надовезивања фрагмената „malih događaja” у виду преображаја ка „velik[im] istorijsk[im]

raskrslnic[ama]” (Халиловић 2019: 71–72; уп. Халиловић 2020б: 354) своју парадигму у Халиловићевом песништву налази и у хронотопу Бангладеша, као метафори и државотворне и поетске владавине: „Bangladeš se pita: | jesam li knjiga | ili država, | reč ili prostor? šta sam i čemu služim?” (Халиловић 2019: 16).

На те начине дефинисана *квантност* земље и текста разгранато се повезује са сродним метафоричким парадигмама у другим наукама, репрезентованим, између осталог, и представом слика које су нарочито везане за природу, а о чему Халиловић промишља поводом књиге *Бангладеш: манифест квантумизма*, казујући да је „трећи омаж [...] дат кроз нову георгику обогаћену савременим агротехничким искуствима са уверењем да је стајско ђубриво на њиви и на ливади темељ економије, темељ пчеларства, ратарства, сточарства, наравно и лингвистике којој одан остаје само човек на земљи” (Халиловић 2020б: 354; подвлачења М. Ђ.), што нарочито потврђују и стихови о паралелама са оним који се посвећено улаже и у градивност текста и зеленила живота: „[...] piše od 5; | siguran sam da je tako radio Vergilije. | Georgike obrađivao kao vrt. godinama obrađivao | taj spev o zemljoradnji. brusio heksametre o | ratarstvu, povrtarstvu i pčelarstvu” (Халиловић 2019: 43). Вергилијанском дефиницијом концепта роја (уп. Халиловић 2020б: 354), посебно сугерисаном сликом пчелињака, као прототипом савршене организације – „pčele osnivaju države i svrgavaju matice, | točkovi se kreću u svim pravcima” (Халиловић 2019: 16–17), који своје сродности има и у концепту мравињака, што према одређењима поетске ентомологије умногоме утврђује и релације зависне од интеракције између сваког од одговорних појединаца – „Vergilije. na pčelu gleda kao na građanina” (Халиловић 2019: 43), а које пак нису означене нечим што је прокламована контрола, већ самосвест деловања сваке индивидуе (уп. Дан 2000: 70–72;

Ђурић 2019: 339–353), Халиловић усредсређује и једну од нарочитих карактеристика *квантумистичког* текста (Халиловић 2019). *Квантумистички* меритум је, дакле, релевантан идеји интелигенције роја, транспонованој у поетици литерарног дела,⁶ као појединачна честица која носи снагу свеповезаности у колективним друштвима, која су неретко основа и (над)реалистичких структура идеалних асоцијација (уп. Гарнијер, Готре, Теролаз 2007: 3–31; Ђурић 2019: 339–353),⁷ активираних и дејством протежности кванта, где је свака честица она која је кључна, као и перманентно прокламованих концептом симултанизма (уп. Ђурић 2017: 115–130), који у песничкој жељи да се освоји све, омогућује дубину поетске имажинације, потврђене потребом да се ракурс погледа прошири и досегне свеприсуство у препознавању: „a baš sam hteo upitati, | mogu li doći u Bangladeš? | kad stiže pismo: | možeš li doći u Bangladeš?” (Халиловић 2019: 5).

Још једна витална метафора Халиловићевог дела означава *квантумистичку* димензионираност која под-

6 О томе колико су метафоре разноликих феномена из природе заступљене и у другим Халиловићевим текстовима, сведочи и пример именовања једног од главних актера романа *Ако дуго гледаш у понор* и на то надовезујући поетоним таласа који продире, прожима и/или повезује све, поводом чега у једном од разговора дискутује и Халиловић: „Сипац је један од јунака мог романа, прави сипац, инсект. Он производи празнину, а празнина постоји и у неким рукавима. Желео сам да проговорим и о телу. Празнина живи у свакоме од нас и с временом нараста. Уметност тражи форму, тражи и прави форму као што птица тражи гнездо или га сама направи. Вода тражи корито којим ће потећи, и само када има корито – вода постаје река” (Халиловић 2021: 184).

7 Начин на који се пак разуме дистопија човечанства кроз представу инсекта увиђа се у роману *Ако дуго гледаш у понор* Енеса Халиловића: „Prema najnovijim istraživanjima biologa i fizičara, sipac je biće koje ima šansu da preživi neki budući atomski rat” (Халиловић 2016: 43).

разумева дубинске повезаности, а остварена је кроз дело *Бангладеш: манифест квантумизма* и осликавањем феномена водене стихије, карактеристичне за навдено поднебље (уп. Бошковић 2020а: 357):

„Има слив од седам стотина река, а површина мора је приближна површини копна. Мени то личи на реч, реч која се простира у физичком свету као звук или запис, али свака реч постоји и негде иза ума. Ходећи кроз Бангладеш мислио сам о Бангладешу, репортажно сам казивао о ономе што видим и мислио о корену те чаробне земље. Она је настала на основу бангла језика. Познато је то из недавне историје да је језик био повод настанка државе. Па има ли за песника важније државе од оне која је настала у језику, одржала се на језику и живи у језику?” (Халиловић 2020б: 352; истицања М. Ђ.).

Зашто је елемент *квантумистичке бифуркације* текста значајан аспект Халиловићеве поетике (уп. Халиловић 2021: 186), открива се управо из начина на које се поима хронотопичност Бангладеша, оног који је по песничкој визији „najlepša od svih država. | to je delta velikih reka. | to je sedam stotina reka” (Халиловић 2019: 30):

„Преводити имена тих река исто је као и читати поезију. Сваки песник треба да путује по Бангладешу и да види како се рачвају реке и рукавци. Да види бифуркацију, као кад стих иде у два смисла. Пишући о Бангладешу, о честицама, сазнао сам да је тачка већа од било ког круга, јер се круг састоји од садржаја изван себе” (Халиловић 2021: 186).

Оваква врста имагинативне тежње за аквалном целивитушћу сеже још од ранијих Халиловићевих естетичких елаборација у *Епу о води* (Халиловић 2012),⁸ а такође

8 С тим у вези уп. и следеће запажање о *Бангладешу: манифесту квантумизма*: „Кажемо још и 'бујица речи', па тако некако нагињем закључку да је и Халиловић изабрао форму епа,

врхуни у квантумистичком одређењу дела, имплицитно образложеном и у *приређивачкој напомени Бангладеша: манифеста квантумизма*, која се наслања како на концепт поетике остварења античке традиције тако и на типологију женетовски дефинисаног паратекстуалног елемента, потенцијално саставног сегмента постмодерно обележеног текста (уп. Бошковић 2020а: 358), при чему се фрагменти целине ка којој се тежи, скупљају и по различитим пространствима, међу којима су и водена:

„Napomena priređivača: Anonimni autori uzdaše se u tvrdoću materijala. Nepouzdanim redosledom izlažemo delove ploča koje nisu rekonstruisane u celosti. Reč je o fragmentima različitih veličina. Ploče su razbijene najverovatnije usled bežanja, jer su fragmenti pronađeni na putevima i potred puteva. Pretpostavljamo da su neke ploče pale u reke i u more. Nikome nije zabranjeno da zaroni; koliko ima daha, toliko će i pročitati – delić, deo pevanja ili celo pevanje” (Халиловић 2019: 39).

Блиска интонираност *приређивачког* момента претпостављена је у неком виду и у роману *Ако дуго гледаш у понор*, у начинима на које се надовезују куцајући текстови Нејре Бугарин и професора Сипца (Халиловић 2016), а сродни метанаративни модели се увиђају и у бројним паралелним парентетичким токовима *Бангладеша: манифеста квантумизма*, који би могли да имају и коментаторску вредност, а заснивају на параметрима двогласне флукуације (уп. Ђурић 2015: 374–395): „davno, | još kad je voda bila samo voda, | tražila je puteve, urezivala

додуше у његовој савременој стилизацији, не би ли кроз огледало ове земље осликао своја песничка, филозофска, културолошка, али и научна промишљања. Еп као вода која непрестано тече, иако има свој (привидан) почетак и крај, која се увек као реч и стих и реченица обнавља, понекад нас преплављује, а понекад пресушује – већ према својој снази и природи” (Бошковић 2020а: 357).

tlo. | napraviti sebi korito značilo je | dobiti ime | (nije tad bio rođen Žak Derida). || trajati kretanjem, postojati u imenu” (Халиловић 2019: 22). Попут својеврсне парентетичке алтернативе у третирању метафоре воденог тока која може да алудира и на извесне метапоетичке и теоријске постулате (уп. Ђурић 2015: 374–395), и у роману *Људи без гробова* концепт флукуације се такође налази као једно од значајних упоришта наративне имагинације:

„Инспектор Prelić je, nakon potjere, postao uvažen, i u svim kafanama zapitkivan o slučaju odmetnika Numana Numića; *pričao je razne detalje koji su žuborili po narodu kao potočići po planini. Svakako, neki od tih potočića teku i kroz ovaj roman*” (Халиловић 2022: 64; подвлачење М. Ђ.).

По особеностима врстан читалац, одличан познавалац светске литературе, виспрен уредник, Халиловић је говорио и поводом образаца потенцијалних литерарних саговорништава који су били кључни за *Бангладеш: манифест квантумизма*, а за које се такође везала феноменологија ритмичко-таласног утицаја:

„Што се тиче песника који су ме подстакли, морам рећи да ме сви песници нису подстакли; *подстакли су ме ритмови и то ритмови реченица. Песник је корито којим тече језик, тече и жубори*. Много песника плута у рукавцима Бангладеша, јер та књига је анализа и синтеза целокупног светског песништва, али пре свега Бангладеш је језичка и смисаона смеша која постоји у мени, компресована. Као што рекосте, има два дела; дакле, то је књига двоточкаш” (Халиловић 2020б: 352; подвлачења М. Ђ.).

Сагледавање *Бангладеша: манифеста квантумизма* у назначеним метафорама сублимише концептуализацију ритмичког односа према наслеђу у Халиловићевим дијалозима са претходницима, као и могућности поимања

дела које истовремено подразумева и претежности аналитички отворене структуре, али и сумирања извесне целине читаве борхесовске феноменологије библиотеке која фрактално сваким својим делом одражава тоталитет (Халиловић 2019: 78; уп. Бошковић 2020б: 359; Јовелић 2021: 172). Зато не изненађује што се и Халиловићева склоност ка истраживањима народних загонетака осликава и у ритму казивања у књизи *Бангладеш: манифест квантумизма*: „jedna će ga ruka zaljuljati, | dva će ga vremena uspravati, | tri će ga zuba čuvati, | sakriće ga četiri strane sveta, | umiće ga pet voda ponornica, | lećiće ga šest starih travarica” (Халиловић 2019: 26), а дефинисана је и кроз аутопоетичка промишљања Енеса Халиловића, која показују феноменологију загонетања као ону која и савремену књижевност уланчава са аспектима древног, а што своје фрактално упориште има и кроз свепроходност квантно означеног разумевања простора (уп. Халиловић 2019: 78):

„Некада су међу људима постојали некакви турнири загонетања где је увек побеђивао онај ко може да загонета загонетку више. Тако се развијало мајсторство загонетања и одгонетања. Била је чак нека жена која је увек побеђивала; њено име забележио сам у књизи. Загонетке живе кроз историју, од Грка, преко Турака, до Румуна и Аромуна, све до нас који живимо на Балкану, али мислим да их понајвише има у Индији, можда баш у хинди језику” (Халиловић 2021: 184).

Конструкција загонетања могла би да се наслути и у начинима на које се сегменти Голдбахове хипотезе са почетка романа *Људи без гробова* интерполирају у оквирима разложених наслова као лајтмотивских основа сваког од поглавља овог Халиловићевог дела (Халило-

вић 2020),⁹ а колико је загонетска полифонија жанровски протежна и битна за Халиловићев опус, потврђује и њено поетско обликовање у интригантној песмотворној композицији:

„ЗАГОНЕТКА
ноћу,
док је рачунао под свећом
и
дању
док је рачунао под сунцем
:
увек је била уз њега, а ништа није научила
:
Архимедова сенка” (Халиловић 2022а: 93).

На основу свих претходних интерпретација дела и начина на које је Халиловић одређивао своје остварење, умногоме се потврђује како се обликован модел *манифестне* дефиниције меритума *квантумизма* (Халиловић 2019) успоставља као један од претежно битних за могуће смерове анализа Халиловићевог опуса. Тако може да се закључи да *манифестна* квалификација *квантумизма* подразумева и жанровску хибридност (уп. Халиловић 2020а), док релације *манифестног* и *квантумистичког* несумњиво сугеришу истакнуту свеопшту повезаност интердисциплинарних ентитета, уз посебно наглашену вишеслојност *квантумистичких* система целине у варијантности експликације кроз рухо појединачног (Халиловић 2019). Уз то, Халиловићево стваралачко проосећање *квантумизма* представља катего-

9 За модусе тумачења Голдбахове хипотезе у наративној структури романа *Људи без гробова* Енеса Халиловића в. и: Бошко-вић (2020б: 151–152, 154).

рију свеопштих аналогича, у истовременој креативној децентрираности, подстичућој фрагментарности, као и упечатљивости евоцирајућег естетичког симултанизма (Халиловић 2019), чиме се активно опцртавају дијалози са претходним правцима и парадигмама – од авангарде, до неоавангарде, а затим и постмодерне, те дигиталног модернизма (Пресман 2014), док проистиче и запажање да се маркира потенцијална поетички и периодизацијски истакнута зона и у оквирима Халиловићевог опуса и књижевности првих деценија 21. века.

ЛИТЕРАТУРА

- Арсет 2015: Е. Ј. Арсет, „Нелинеарност и теорија књижевности”, превео с енглеског Д. Бабић, *Летопис Матице српске*, год. 191, књ. 496, св. 3, септембар, 253–291.
- Аћимовић 2003: М. Аћимовић, „Хајзенберг и природна филозофија”, *Зборник Матице српске за друштвене науке*, 114/115, 21–35.
- Бошковић 2020а: Д. Бошковић, „Квантумизам: трепавица на месту злочина”, *Летопис Матице српске*, год. 196, књ. 506, св. 3, 356–359.
- Бошковић 2020б: Д. Бошковић, „Ab ovo”, *Поља: месечник за уметност и културу*, год. 65, бр. 526, 151–154.
- Гарнијер, Готре, Тетролаз 2007: S. Garnier, J. Gautrais, G. Theraulaz, „The Biological Principles of Swarm Intelligence”, *Swarm Intell*, 1, 3–31.
- Гвозден 2013: V. Gvozden, „Ovo nije kraj: jedan pogled na srpski roman u 2012. godini”, *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 58, br. 479, 49–63.
- Дан 2000: R. R. Dunn, „Poetic Entomology: Insects in Japanese Haiku”, *American Entomologist*, 46, Summer 2000, 70–72.
- Ђурић 2015: М. Ђурић, „Ideenflucht у поезији и поетици Станислава Винавера”, у: П. Петровић, ур., *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера*, зборник радова,

- Београд: Институт за књижевност и уметност; Шабац: Библиотека шабачка, 374–395.
- Ђурић 2017: М. Ђурић, „Квант у књижевности – Џејмс Џојс и Милорад Павић”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 83, 115–130.
- Ђурић 2018а: М. Ђурић, „Медијавелистичко наслеђе Јапана и Византа у српској књижевности дигиталног модернизма”, *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, бр. 158, 186–200.
- Ђурић 2018б: М. Ђурић, „Могућности приручника за интернет и књижевност у настави”, у: Љ. Бајић, Ј. Гинић, Н. Станковић Шошо (ур.), *Актуелни теоријско-методолошки проблеми проучавања и наставе словенских језика, књижевности и култура*, Међународна научна конференција Комисије за наставу словенских језика и књижевности Међународног комитета слависта, зборник радова, Београд: Филолошки факултет Универзитет у Београду, 121–135.
- Ђурић 2019: М. Ђурић, „Поетска ентомологија Десанке Максимовић у контексту светске књижевности”, у: С. Шеатовић, З. Опачић (ур.), *Песнички завичај Десанке Максимовић*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, Задужбина „Десанка Максимовић”; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 339–353.
- Јарлског 1990: С. Jarlskog, „Award ceremony speech”: <https://www.nobelprize.org/prizes/physics/1990/ceremony-speech> (1. 1. 2025).
- Јовелић 2021: М. Јовелић, „Одаховљавање ваздушног простора, или: о в(л)ажности дубоког дисања”, *Траг: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 17, књ. 19 [тј. 17], св. 65, март, 165–174.
- Обрадовић 2021: В. D. Obradović, „Bangladeš: Manifest Kvantumizma [Bangladesh: Quantumism Manifest] by Enes Halilović”, *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, Volume 32, Numbers 1–2, 199–202.
- Пресман 2014: J. Pressman, *Digital Modernism: Making It New in New Media*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Скробановић 2014: Z. Skrobanović, *U modernističkoj čajdžinici: doživljaj kineskog pisma u evropskom modernizmu*, Београд: Геопетика.

- Стамболија 2020: В. Стамболија, „Нови синкретизам: Енес Халиловић: Бангладеш – Манифест квантумизма, едиција Сент/Грађански форум, Нови Пазар, 2019”, *Багдада: месечни лист за књижевност, уметност и културу*, год. 62, бр. 525, јул–септембар, 89–92.
- Тешић 1994: Г. Тешић, прир., *Авангардни писци као критичари: изабрани критички радови Бошка Токина, Александра Илића, Бранка Ве Пољанског, Милана Дединца, Монија де Булија, Звездана Вујадиновића, Љубише Јоцића, Милоја Чиплића, Душана Матића, Коче Поповића, Вана Живадиновића Бора и Оскара Давича*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Тодоровић, Шеатовић 2022: П. Тодоровић, С. Шеатовић, ур., *Манифести у српској књижевности 20. века*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Фидлер 2004: R. Fidler, *Mediamorphosis: Razumevanje novih medija*, prevela sa engleskog Aleksandra Popović, Beograd: Clio.
- Хајзенберг 2000: V. Hajzenberg, *Fizika i filozofija*, prevod sa engleskog A. Čupić, Čačak: Umetničko društvo Gradac.
- Халиловић 2012: Е. Halilović, *Ep o vodi: mitološki vodič do potopa i nakon njega*, Beograd: Albatros Plus.
- Халиловић 2016: Е. Halilović, *Ako dugo gledaš u ponor: dijalog o praznini*, Beograd: Albatros plus.
- Халиловић 2017a: Е. Halilović, *Čudna knjiga: tipologija*, Beograd: Albatros plus.
- Халиловић 2017b: Е. Halilović, „Čudna knjiga”, *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, год. 61, бр. 507, septembar–oktobar, 5–13.
- Халиловић 2019: Е. Halilović, *Bangladeš: manifest kvantumizma*, Novi Pazar: Građanski forum.
- Халиловић 2020: Е. Halilović, *Ljudi bez grobova: Goldbahova hipoteza*, Beograd: Laguna.
- Халиловић 2020a: Е. Халиловић, „Разговор са Енесом Халиловићем водила Марија Ненезић”, *Kulturni centar*, TV RTS, 12. februar 2020. godine: <https://www.youtube.com/watch?v=SNJbEVSvra4> (1. 1. 2025).
- Халиловић 2020б: Е. Халиловић, „Поезија квантумизма”, разговор водио Н. Живановић, *Летопис Матице српске*, год. 196, књ. 506, св. 3, 351–355.

- Халиловић 2021: Е. Халиловић, „Живети и писати”, [разговара] Р. Гикић Петровић, *Поља: месечник за уметност и културу*, год. 65, бр. 528, 181–190.
- Халиловић 2022: Е. Halilović, *Ljudi bez grobova: Goldbahova hipoteza*, 4. izdanje, Beograd: Laguna.
- Халиловић 2022а: Е. Халиловић, „Загонетка”, *Поља: месечник за уметност и културу*, год. 67, бр. 537, септембар–октобар, 93.
- Црњански 1920а: М. Црњански, „Суматра”, *Српски књижевни гласник*, н. с., књ. I, бр. 4, 16. октобар, 262.
- Црњански 1920б: М. Црњански, „Објашњења 'Суматре'”, *Српски књижевни гласник*, н. с., књ. I, бр. 4, 16. октобар, 265–270.
- Џојс 1975: J. Joyce, *Finnegans Wake*, London: Faber and Faber; FW – скраћеница у тексту, са ознаком броја странице и реда.

Mina Đurić

WHAT IS MANIFESTO-LIKE AND QUANTUMISTIC IN THE WORK OF ENES HALILOVIĆ?

Summary

Within the genre, thematic, and ideational diversity of Enes Halilović's oeuvre, a particularly indicative aspect in a poetic sense is the work labeled as a *manifesto*, which raises several research questions regarding the contextualization of this literary achievement within Halilović's creative output, as well as within the domain of contemporary literature. What do the poetics of a lyrical *manifesto* represent in 21st-century literature? How does Halilović's commitment to *quantumistic* worldview contribute to literary interpretations inextricably linked to various scientific and artistic fields? Through analyses of these and related questions, this paper concludes that the *manifesto* qualification of *quantumism* implies genre hybridity, a particular interconnectedness, a paradigm of analogies,

but in a simultaneous state of fragmentation. This research underscores the uniqueness of Halilović's literary endeavor, highlighting the subtle connections among his works, the depth of literary dialogues with poetic predecessors, and a refined humanistic trust in the value of literary imagination as a force capable of genuinely (re) constructing the world.

Keywords: Enes Halilović, *Bangladesh: A Manifesto of Quantumism*, contemporary literature.

БЕСКРАЈНИ СПИСКОВИ У ЗИДОВИМА ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

Збирка песама Енеса Халиловића *Зидови* (2014) у поетичком смислу, као и на плану композиције, донела је новине у односу на његов дотадашњи песнички опус. Доминантно осећање лирског субјекта у нултој песми је страх – од пролазности и од испуњења сврхе писања. Уколико испуни ту сврху и допре до одређења зидова по суштини, сахраниће се у идеју о себи као песнику. Можда је то разлог што се до те суштине у *Зидовима* није стигло. Можда би се зато чекање у нултој песми могло изједначити са стварањем, а стварање са духовним немиром и нелагодом. Док се ствара, још увек се не испуњава коначна сврха. Она би могла бити испуњена онда када стваралац напише своје последње дело, када заокружи опус, када тако створен облик постане довршен.

Кључне речи: зидови, каталогизација, списак, одреднице и тако даље књига

У тренутку када је објављена, по мишљењу већине колега, књижевних тумача, збирка песама *Зидови*, Енеса Халиловића (2014), у односу на његов дотадашњи опус, донела је нешто сасвим ново.¹ Иначе, оно што је зајед-

* ilisladj@gmail.com

1 „Три године после претходне, такође веома обимне књиге песама, *Песме из болести и здравља*, а свега две после првог, изузетно успелог романа, Халиловић се јавља једном сасвим неочекиваном књигом. Док се претходна песничка књига још

ничко свим Халиловићевим делима јесте да садрже много културних, историјских и научних референци, као и оне које припадају народној књижевности: легенде, загонетке, којима је са супругом Елмом Енес Халиловић посветио посебну пажњу (Халиловић, Халиловић 2015), изреке, каткад и клетве. У вези с тим Никола Живановић духовито је констатовао: „Халиловића пре свега треба читати као модерни еквивалент оним старцима који су некада у нашим селима знали све и чули о свему” (Живановић (2015).

Иако је за неке тумаче за *Зидове* Енеса Халиловића била најзначајнија сличност са збирком Теда Хјуза *Врана* (2022), за неке (в. Младеновић 2015: 347–353) свестан математичко-композициони приступ (јер поднаслов збирке је *Књига дискретне математике*), што је примењивао и касније, на пример, у роману *Људи без гробова* (2020) чији је поднаслов *Голдбахова хипотеза*, као и у збирци песама *Секвоја* (2022), којој у поднаслову стоји *Паралелепипед*, за неке комплексна симболичност и песнички тоталитет (в. Алексић 2015: 75–79), за неке (в. Миловановић 2015:182–185) само преиспитивање појма зид, за нас су у овој његовој збирци најзначајнији каталози и значење централне, нулте песме.

Композиција ове књиге је троделна, садржи 45 песама. Од тога су 22 песме, од 22 закључно са 1, обележене минусом, потом следи нулта песма, која, за разлику од других нема наслов, означена је само нулом, а потом следе песме од 1 закључно са 22, означене плусом.

Размишљајући о распореду самих песама, као и о доминантном песничком поступку – каталогизовању – разматрамо на шта се све стихови односе и шта је у овој збирци песникова тежња.

могла читати као обимнији наставак *Листова на води*, књига *Зидови* доноси нешто сасвим ново.” (Живановић 2015).

1. О каквим зидовима је реч? Какви зидови постоје? Каква је њихова судбина у односу на проток времена?
2. Постоји ли конкретан критеријум њиховог побрајања, као и коначан број њихових значења?
3. Да ли је песник успоставио један уређени, довршени систем?, како је уочила Соња Миловановић: „У питању порекла зида, и у ‘каталогизацији’ овог појма, под којим се, дакле, може подвести толико тога, разлаже се његова семантика, чије утемељење песник поставља, данашњим речником казано, мултидисциплинарно: у математичкој, логичкој, језичкој, историјској, друштвеној, биолошкој, цивилизацијској, феноменолошкој, антрополошкој, онтолошкој... равни” (Миловановић 2015).

Ништа са низом асоцијација које су у вези с тим појмом није једнозначно ни коначно, него је барокно и међусобно неупоредиво. Зиду се придају или одричу одређене особине. На пример, у песми (-9) *Дедукација* у оквиру хаотичног списка (Еко 2011: 321) побраја се шта све зид јесте. Тај списак је хаотичан зато што су његове одреднице међусобно потпуно различите и зато што није могуће утврдити критеријум њиховог ређања. Тај списак је истовремено и хомоген, јер је у њему реч само о једном појму који се дефинише. Тај списак је и отворен (Еко 2011: 165), може се наставити. Садржај наставка тог списка зависио би од настављача. Уколико би то био лирски субјект ове песме, вероватно је да би садржај унеколико био другачији јер он сам ову песму окончава једним знаковитим обраћањем – *ти би Све свела на зид. / Али зид није све.* (27)

У песми (1) *Зид као такав*, каталог чини збир негација на основу којих закључујемо о чему, иначе често пер-

сонификован, зид не мисли, шта не гледа, шта не љуби, шта не мрзи, шта не зна и тако даље. Ово и тако даље потврђује да је природа овог списка иста као и претходно поменутог. Дакле, он је хаотичан, истовремено хомоген и отворен. И песма (-20) *Збир* сачињена је од каталога различитих зидова. Већина појмова у њему садрже и своју негацију о чему сведоче стихови: *Зид неизидан. / Зид сазидан. / Зид дозидан. / Зид разидан. / Зид невидљив. / Зид предвидљив. / Зид ничији. / Зид свачији* (8). итд.

Осим списка који садржи и негацију појма чије се карактеристике наводе, песма садржи спискове који потврђују мултидисциплинарност приступа централном појму, како је Соња Миловановић (2015) навела, а на чију нужност нас је упутио и сам лирски субјект у песми, због разноликости зидова (1) *Зид као такав: Постоји зид као форма, / постоји зид као стање, / постоји зид као резултат виска и либеле* (43). Такви појави зидова условили су настанак спискова који садрже мноштво одредница.

Ипак, на основу њих нисмо у прилици да допремо до њихове суштине, најпре зато што зид није један, реч је о зидовима, како нам сам наслов збирке говори, и њихов број, њихови појави (физички, дакле стварни, али и они у сфери идеја и метафизике) нас превазилазе. Ипак, није нам ништа једноставније ни када пажњу посвећујемо и само једном зиду бавећи се естетским категоријама Енеса Халиловића. Из своје естетике и мисаоног система зна то и он, па нас истовремено и збуњује и заводи. У прилог тој тврдњи наводимо неколике стихове из песме *Зид као такав*, означене бројем 1: *Идеја о зиду / већа је од самог зида и / можда због тога зид мрзи сопствени прах. [...] Зид је далеко од стилских фигура, / скрива се од текста и подтекста / и опије се тумачима. // Зид се отвара коме хоће / Зид се отвара када хоће. / Кроз зид неће проћи само онај који неће* (44, 47).

Кад је већ тако, разумемо да је песник могао да избере један од два могућа приступа дефинисању зидова

– или дефинисању по својствима² или дефинисању по суштини.³

С обзиром на сваковрсност одабраног појма, дефиниција по суштини не би била задовољавајућа. Зато се песник определио за дефиницију по својствима јер она поближе одређује зид путем неконачног низа својстава.

Ту чињеницу као да објашњава и сам лирски субјект, експлицирајући у песми *Зид као такав* следеће: *Зид не опстоји сам о себи, / и не дозива себе, али понекад / у слободно вријеме (а зид га има напретек) / зид се у себе увлачи, у своју суштину, / под својим именом потапа се историјом, / сахрањује се у идеју о себи* (44–45).

Дакле, само зид сам може себе да увуче у сопствену суштину, али је други не могу до краја растумачити.

Чини се да је таква и позиција лирског субјекта у нултој песми, која је центар збирке. У њој као да се лирски субјект увлачи у себе, у своју суштину и сахрањује у идеју о себи. Када бисмо само ту песму тумачили ван контекста читаве песничке књиге, па и борхесовске пешчане књиге, не би нам било јасно зашто би он, од свега могућег на свету, сазидао баш чекаоницу. Шта се крије у његовом појму *чекање*? Извесно је да је она грађена за сужње. То у песми каже лирски субјект: *Кад бих имао паре, сазидао бих чекаоницу. / Не неку велику чекаоницу, не; тек за неколико сужњева, / за уже друштво, за оне што су чекању склони / обичним и посебним пригодама / што су вјечном чекању склони и чекању свакодневном* (42).

2 „Definicija po svojstvima je ona koju primenjujemo onda kada nemamo definiciju po suštini, ili nas definicija po suštini ne zadovoljava.” (Еко 2011: 218).

3 „San svake filozofije i svake nauke od grčkih početaka naovamo bio je da se stvari saznaju i definišu *po suštini*, i od Aristotela, definicija po suštini bila je u stanju da definiše, odredi jednu datu stvar kao pojedinost posebne vrste i ovu sa svoje strane kao elemenat jednog datog roda.” (Еко 2011: 217).

Читајући песму примећујемо да би та чекаоница била изграђена на ивици – *на тлу између гејзира и водопада*. Таква позиција чекаонице упућује нас на оно што би морало бити доминантно осећање сужњева – то су ишчекивање и страх. На том месту у песми, поготову у светлу информације да би гејзир са нуле (узалуд) скакао увис, а да би се водопад, који би понирао испод нуле, *стропоштавао* у своју константу, долазимо до следећих претпоставки и коначно, до кључа који садрже неке друге песме у *Зидовима*.

Рекли бисмо најпре да су то песме (-21) *Линеа*, која, поред још једне песме у књизи садржи хармоничан, а једина и довршен списак у збирци, као и песма (-7) *Конгрес страхова* у којој се све одвија у тамном и затвореном простору, налик чекаоници. Песма *Линеа* садржи списак негација које говоре о логичном и неминовном протоку времена које не може пореметити ниједна манифестација хаотичног света у којем се руше, а опет, стално умножавају зидови:⁴ *Толика прођоше времена, / а ниједна казалька се није побунила. / Ниједна секунда се није уморила. / Ни зуб времена није страдао од каријеса. / Ни дан се није изгубио, ни седмица, ни година...*(7).

Песма (-7) *Конгрес страхова* садржи нехармонични отворени списак чија је функција представљање највећег страха – од антиегзистенције до које би дошло испуњењем примарне сврхе онога који се плаши: *Епидемија има страх: / Ако уморим све људе, нећу имати куда да се ширим. // Кошуља има страх: / Завршићу као потирача у купатилу. // Светионик има страх: / Свиће! Плашим се, никада неће омркнути...* (30).

4 Не постоји зид мужјак нити зид женка. / Зид не настаје (као бактерија) простом деобом, / па ипак, зид се умножава. (Зид као такав, стр.45)

На основу тумачења ових песама казали бисмо да је доминантно осећање лирског субјекта у нултој песми страх – од пролазности и од испуњења сврхе писања. Уколико испуни ту сврху, односно, уколико допре до одређења зидова по суштини, сахраниће се у идеју о себи као песнику. Можда је то разлог што се до те суштине у *Зидовима* није стигло. Можда би се зато чекање у нултој песми могло изједначити са стварањем, а стварање са духовним немиром и нелагодом. Док се ствара, још увек се не испуњава коначна сврха. Она би могла бити испуњена онда када стваралац напише своје последње дело, када заокружи опус, када тако створен облик постане довршен, као што је Ахилејев штит о чијим карактеристикама читамо у књизи *Бескрајни спискови* (Еко 2011: 9–13).

Ипак, песничка књига *Зидови* Енеса Халиловића, тек је један сегмент његовог опуса. Ни сама није довршен облик. По њеној природи, тј. по феномену који је предмет њеног интересовања, као и по песничким поступцима којима су грађене песме, могли бисмо је, служећи се терминологијом поменутог Умберта Ека, назвати „и тако даље књигом” (Еко 2011: 241), јер она је пример отвореног лавиринта који се непрестано мења, било да се у њему неки зидови руше или пак граде, јер, како разумемо читајући ову загонетну књигу, рушење неких зидова условљава обнављања неких других и стварање нових, најчешће невидљивих, чије је дејство веома опасно. Подсетимо се само зидова између различитих народа и култура и дејства које је произвело рушење Берлинског зида.

У центру тог лавиринта, у нултој тачки, у средишту, је песник – који уплашен пописује и чека. То је његово сада. Збир његових сада увећава се са увећавањем садржаја његових спискова. Та чињеница у потпуности је независна од песниковог страха да ће се тим бележењем сахранити у сопствену идеју о себи. Истина о природи тога *сада* садржана је у другом хармоничном и хомоген-

ном списку у овој књизи, (употребом анафоре), у песми (-12) *Асимптота*. Она казује о томе да *сада* значи *бити* и да је занимање песника потребно – у свим временима: *Сада је било и кад су сва копна била једно копно. / Сада је било и непосредно прије Потопа. / Сада је било и одмах након Потопа. / Сада се зида управо Сада. / Сада се круни сваког трена, па ипак постоји Сада. // Све ти праштам и кренућу за тобом, али Сада ми реци о Сада* (21).

ИЗВОРИ

Халиловић 2014: Е. Halilović, *Zidovi*, Beograd: Albatros plus.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић 2015: Ј. Алексић, „Свесимбол и песнички тоталитет”, *Свеске*, год. 26, бр. 117 (2015), стр. 75–79.
- Еко 2011: У. Еко, *Beskrajni spiskovi*, preveo Aleksandar V. Stefanović, Beograd: Plato books.
- Живановић 2015: Н. Живановић, *Зид и врана* (манускрипт).
- Миловановић 2015: С. Миловановић, „Бескрајна зиданица”, *Београдски књижевни часопис*, год. 11, бр. 39/41, год. 2015, стр. 182–185.
- Младеновић 2015: Ј. Младеновић, „Једначине са (једном) непознатом: ни з од зла, з је од зид(ов)а”, *Градина*, нова серија, 66–67 (2015), стр. 347–353.
- Халиловић, Халиловић 2015: *Загонетке*, приредили Елма Халиловић и Енес Халиловић, Нови Пазар: Грађански форум.
- Хјуз 2022: Ted Hjuз, *Vrana*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.

Sladana Ilić

ENDLESS LISTS IN ENES HALILOVIĆ'S WALLS

Summary

The collection of Enes Halilović's poems *Walls* (2014) in the poetic sense, as well as in terms of composition, brought novelty in relation to his previous poetic oeuvre. Given the author's mathematical-compositional approach to "structure", establishing two series of poems as diverse endless lists, with the zero, and the most significant, poem at its center, we were prompted to explore:

1. What kind of walls and lists are we talking about? What kind of walls and lists are there? What is the fate of the walls in relation to the passage of time?

2. Is there a concrete criterion for counting them, as well as a finite number of their meanings?

3. Has the poet established an orderly, complete system?

The dominant feeling of the lyrical subject in the zero poem is fear - of transience and of fulfilling the purpose of writing. If he fulfills that purpose and reaches the definition of the walls by essence, he will be buried in the idea of himself as a poet. Perhaps this is the reason that the essence was not reached in *Zidovi*. Perhaps that is why waiting in the zero song could be equated with creation, and quarreling with spiritual restlessness and discomfort. While being created, the ultimate purpose is not yet fulfilled. It could be fulfilled when the creator writes his last work, when he completes the opus, when the form thus created becomes complete.

Keywords: walls, cataloguing, list, determinants, etc. book.

Предраг М. Јашовић* УДК 821.163.41.09-14 Халиловић Е.
Академија васпитачко-медицинских
струковних студија Крушевац,
Одсек Алексинац

КЊИЖЕВНА ТРАДИЦИЈА КАО ПОДТЕКСТ ПЕСНИЧКЕ ЗБИРКЕ *СЕКВОЈА ПАРАЛЕЛЕПИПЕД*

У раду на предлошку садржине песничке збирке *Секвоја паралелепипед* утврђујемо у којој мери је садржина песама ове збирке израсла на књижевној и културној традицији. Као подтекст у Халиловићевим стиховима проналазимо интертекстуалне везе од веза са античком књижевношћу, филозофијом и културом преко вуковске усмене традиције до успостављања интертекстуалних аналогича са савременим песницима код нас и у свету.

Кључне речи: Енес Халиловић, књижевна традиција, подтекст, интертекстуалне везе

Енес Халиловић је свестрани уметник (Јашовић 2023:108). Он се подједнаком сувереношћу изражава у области лирског, прозног, драмског и есејистичког дискурса (Јашовић 2016: 348). У раду се бавимо његовом песничком збирком *Секвоја паралелепипед*. Овом збирком је већ од насловног знака остварио, у односу на рецепцију, онеобичавање песничког дискурса.

* pjasovic@gmail.com

Већ од насловне корице на којој, поред наслова збирке, стоје сви песнички „реквизити“ од кенгура преко кревета, ножа, браве и кључа (који је једини изван визуелно представљеног поднаслова – паралелепипеда) песник је кренуо у онеобичавање садржине збирке, као да му је намера била да заведе читаоца уводном визуелизацијом садржине збирке на самом почетку, на корицама књиге. Добрим делом то му је пошло за руком, јер није мали број критичара у тумачење ове збирке кренуо од семантике наслова *секвоја* и поднаслова *паралелепипед* тумачећи њихову супротстављеност облика и проналазећи метафоричност њиховог значења откривајући кохерентност лирског израза на нивоу целине садржине (Ристановић 2022: 86).

Као што је познато у науку о књижевности појам *књижевне традиције*¹ је увео Елиот (Thomas Stearns Eliott). Књижевна традиција је иманентна стваралаштву сваког правог песника, јер „као што ниједна ријеч, није-

1 „... оно што се догађа кад се створи неко уметничко дело је нешто што се у исти мах дешава и са свим уметничким делима која су му претходила. Постојећи споменици образују међу собом један идеални поредак који се модификује увођењем новог (уистину новог) уметничког дела. Постојећи поредак је потпун све док се не појави то ново дело, а да би се одржао ред и после новине која се наметнула, читав постојећи поредак мора да се макар мало измени; и тако се односи, сразмере, вредности сваког уметничког дела поново саобраћавају целини; а то представља уклапање старог и новог.“ (Елиот 1963:35). Без обзира што је Елиотова теорија конципирана текстуалистички, у њој се текст не посматра као аутономна семантичка категорија, већ као уметничка чињеница која се потврђује тек у односу на дуга дела, у односу на књижевну традицију, која је, суштински, увек контекстуална.

дан стих, ниједна фигура ни било који структурални елемент није сам за себе никаква вриједност, него добија значење у цјелини пјесме којој припада, тако ни пјесма не може бити прихваћена као нешто опћенито вриједно ако се не уклапа у одређени вриједносни систем који попут хоризонта обухваћа све што појединцу у принципу може значити нешто значајно и вриједно“ (Солар 2012: 32). Тако за поезију Енеса Халиловића можемо рећи да се *вербалног, синтаксичког и семантичког* аспекта, односно у равни *реторичке, наративне и тематске* анализе (Тодоров 1987:220) потврђује као потпуно нова и оригинална уметнина која се међу текстовима² у уметничког традицији, може поклопити са једном реченицом, именом или низом имена писаца или књижевних јунака, или догађаја који су обележили културно наслеђе човечанства.

Код Халиловића не налазимо прави поступак цитатности, односно интертекстуалности јер нема доследног преузимања цитата реченице, дела или веће целине текста. Текст који је до њега дошао посредством књижевне традиције користи као алузију коју често развија у метафору. Песме које су посвећене песницима Велимиру Костову, З. П. Сигми, Душану Васиљевићу, Мирославу Кирици, са аспекта именоване посвете јесу „затворене“, као и са аспекта чињенице да су израсле на подтексту њихових стихова и поетике. Зашто ову песму, или било коју која је намењена некоме не сматрамо структуром која се намењивањем „затвара“? Зато што је структура структурирана као песма и ми је читамо као песму, јер су њен облик и садржина омогућили читаоцу да препозна „кључ“ за њено декодирање.

-
- 2 Не залазећи у теоријску расправу о феномену текста, који се различито посматра са језичког, књижевно-теоријског, методолошког и филозофског аспекта, у нашем раду под текстом подразумевамо поклапање са једном реченицом, али исто тако и једном књигом (Тодоров 1987: 219).

Песма посвећена Душану Васиљеу је за подтекст има његову песму *Човек пева после рата*, где је Душан Васиљев показао крваву бесмислицу рата и немогућност појединца да се снађе у мирнодопским условима, Халиловић ствара своју песму *Човек чита огласе после рата*. Сматрамо да већ овако насловљена песма претпоставља рецепцију која ће заузети активни чин читања који подразумева и познавање књижевне традиције. Неупућена рецепција у књижевну традицију може да чита ову или друге песме у којима проналазимо подтекст, јер „текст као исказ производи значење“ (Лешић 2008:83) то је иманентно сваком тексту, али то значење неће никад бити потпуно. Та привилегија ипак припада онима са ширим читалачким искуством који су књижевну традицију стекли „великим трудом“ (Елиот 1963: 36)

У Халиловићевој песнији је човек, за разлику од човека у Васиљевој песнији, читањем огласа направио одклон од рата. Он се, као инвалид, на један парадоксалан, али практичан начин, сходно утилитарности времена у коме живи, прилагођава стварности тражећи другог инвалида без леве ноге како би заједно у куповину:

нека нам се јави
ратни војни инвалид
који користи десну ципелу
број 43,
ради заједничке куповине.
(*Човек чита огласе после рата*)

Тако је Халиловић, за разлику од Васиљева који је певањем ратника рецепцију уводио у елегичност песме, од привидно обичног дискурса огласа, начинио лирску песму. Овај исказ лирском песмом чини стихована структура исказа и последњи „стих ради заједничке куповине“. У тражењу заједништва и чину куповине исказана је сва

апсурдност преживљавања ратног инвалида у неолибералном капитализму.

Халиловићева песма може за подтекст имати и књижевне јунаке Пенелопу, Хамлета, или војника Швејка који су „претворени у симболе“, ту су и ратна оруђа као Тројански коњ, Ахилев штит и секира Радиона Романовича, ту закључује да се „појмови обликују употребом“, а саму песму завршава попут поуке, која је више пророчког, бајаличког тона но гномског:

ко их види , тај их чува за себе.
ко их не види, тај их чува од себе.
(Појмови)

Књиге су појмови, читалачка искуства су појмови који могу значити. Оним људима којима ови појмови значе, они их чувају, они којима не значе оних их не чувају, али последњи стих песник није обележио нечувањем, већ потпуно супротно чувањем. Онеобичавање је исказа, творећи лирску песму, постигао је предлозима *за* и *од*, где је *за* потврда, а *од* представља продужену негацију из првог дела стиха *не види*. Тако је у целој песми *Појмови* са минимум језичких средстава саопштио целовиту информацију творећи лирски дискурс.

Истицањем да су књижевни јунаци Пенелопа, Хамлет и Швејк „претворени у симболе“, песник се унутар песме бави лирском интерпретацијом ових ликова и ту проналазимо и његов својеврсни аутопоетички исказ. То је исти случај и са констатацијом да се „појмови обликују употребом“. И заиста је тако. Појам оруђа не одређује његов намена, већ њега употреба, а употреба не зависи од значења појма (*О ножу, Играчке*).

Као што је садржину збирке, песник изградио из једног „математичког конструкта“ (Ристановић 2022: 86) паралелепипеда и источио из дуговечности и горостасне

величине секвоје чија се грандиозност своди на вредност техничког дрвета, тако је полисемантичност стиха црпао из и подтекста егзистенцијалистичке филозофије и усмене традиције, којима је скупа артикулисао лирски дискурс песме *Егзистенција*. Први стих ове песме гласи:

само секвоја има ожиљке од громова, али то не
ствара у њој гордост.
(*Егзистенција*)

Секвоја својом необичношћу – грандиозном величином, пре свега висином (јер је према пречнику дрво баобаба веће од секвоје), по својој специфичности семантички поседује вредност симбола. У овој песми је симбол врха, а громови, према усменом искуству, ударају врхове.

Поред тога што је песник успоставио везу између знака секвоје и грома користиће народну усмену традицију, он продужава тај асоцијативни семантички низ успостављањем семантичке кореспонденције са етиком, односно, пре свега, рекли бисмо, са религијским мишљењем, јер то што секвоја има своје ожиљке од громова у њој не ствара *гордост*. Дакле, секвоја је постала персонифицирани симбол човека, онога, који штрчи и који може да прими громовите ударце, али га нити његова снага нити висина чине гордим, већ живи и трпи, јер тако мора, како каже песник: „секвоја није питање егзистенције“, али тиме што она „*производи младунце кад је живо ткиво испод коре/ изложено светлости*“ (*Егзистенција*), она сама је егзистенција, она сама је постојање и сад, али и убудуће, јер јој то омогућавају младунци које производи. Секвоја је егзистенцијалистички симбол човековог постојања. Секвоја/човек није егзистенције, јер по себи живи, дакле, постоји, питање је како постоји. Прво мора да постоји да би се затим поставило питање о „суштинским карактеристикама тог постојања“ (Нинковић 1998: 194).

Током целе песме смењиваће се усмена традиција, било кроз митолошке наносе оних *залуђених који су приносили жртве секвоји*, а данас су нашој актуелности непознати, било кроз књижевну традицију где стих: *који сања секвоју – умријеће, који не сања секвоју умријеће*, дво-струко баштини књижевну традицију, својом композицијом и својом садржином. Композицијски лирски исказ се ослања на дискурс гномске структуре, а садржински се ослања на књижевну традицију која је до нас дошла преко Вука Стефановића Караџића,³ јер је песник свој исказ градио према исказу: учини кајаћеш се, немој да учиниш кајаћеш се, који баштинимо од Сократа, преко Кејкегоровог *или или*, до данашњих дана где се свет више потврђује у својој амбивалентности него у потврђивању изван доношења конкретних одлука.

У целој песни егзистенција се помиње само једном и то као негација секвоје, два пута ако рачунамо и насловни знак, али цела песма је метафором секвоје, њене грандиозне величине и трајања (секвоја може да живи преко две хиљаде година) усмерена ка човековој запитаности о смислу егзистенције, његовој вредности као човека и слободи. Песник пева о вредности секвоје као техничког дрвета, која је са економског становишта величанствена јер од ње настаје девет милијарди чачкалица:

запремина највеће секвоје довољна је за израду
девет милијарди чачкалица. зашто економисти
сматрају да девет милијарди чачкалица вриједи више
од једне секвоје?“
(Егзистенција)

3 Овде се у подтексту, поред низа филозофа налази, рекли бисмо, пре свега Вуков запис *Тамни вилајет или само тама*, (Караџић 1987:189).

Песник номиналну вредност од девет милијарди чачкалица не употребљава као квалификатив којим се не глорификује постојање секвоје, већ као индустријски производ којим се назови економском исплативошћу обесмишљава природна вредност секвоје (читај човека). У величини номиналне вредности чачкалица садржан је и апсурдност поређења техничке мрvice (чачкалице) са феноменалношћу једне секвоје у природи. У чачкалици по себи, њеној предметности, нема ничега од њене зачудне егзистенцијалне грандиозности коју је препознао песник као потврду трајања човека. Тек довођењем техничке и економске вредности у односу на духовну и есенцијалну вредност, песник је остварио лирски дискурс и показао бесмисао техничке и економске множине у односу на есенцијалну индивидуалност.

Та техничка и економска множина је Камијева механичка цивилизација која „је стигла до последњег ступња дивљаштва“ (Ками 1971: 47), где ће човек бити присиљен да бира између колективног самоубиства и разумног коришћења научних достигнућа“ (Ками 1971: 47). Против тог техницизма и аутоматизма устаје и песник доказујући да хиљаде година живота једне секвоје не треба сводити на секунде једног техничког процеса ради тренутне добити.

Другим речима, песник нам говори о изгубљеној вредности смисла у економски неолибералном пооствађивању човека. Један солитер са сто станова, изграђен на плацу једног порушеног убогог дома, ништа не значи уколико ниједан од тих станова није дом; уколико је само стан који има своју цену коштања и ништа више.

Човек одрастао у окриљу сенке секвоје је егзистенцијално везан за њу било да од палих секвоја гради кануе, било да у њеној сени тражи злато, крајње уточиште ће наћи у „сандук(у) од секвоје“. Као што величина не спуштава њену красоту, тако секвоја може бити учесник у

грађењу цивилизације од диносаура, преко Одисеја (да је Одисеј угледао секвоју, не би мирно прошао;) до егзистенцијалиста Камија, Сартра и Хајдегера (на хартији/ произведеној од секвоје могу се штампати/ егзистенцијалистичке књиге, а тако лако је надживела/ Камија, Сартра и Хајдегера.)

Секвоја колико год да је велика и у колико год да је великој колонији, она је увек усамљен појам јер је егзистенцијално сама, баш као и човек, који јесте социјално биће, којем, опет парадоксално, врло често прија самоћа. Човек мора да се потврди човеком, мора да јесте да би постојао на људски начин.

Као што песник зна да *Постоје наслови који су свима довољни* да препознају значај њихове садржине, тако су ове песме читаоцима довољне да препознају велику поезију, која као да се прогања са наше литерарне сцене. Овом збирком, рекли бисмо, да уз оно мало правих песника данас, наша поезија добија додатни замах, једну семантичку и стилску свежину којом се потврђују неслућене могућности српског језика.

Халиловићева поезија је слојевитог значења. У њој можемо препознати различите песничке дискурсе, од оних у везаном говору до оних слободног стиха (којих је и највише). Халиловић има изванредно песничко умеће да од једног сасвим обичног, свакодневног, колоквијалног лексичког материјала саопшти велике истине које је препознао у, наоко, потпуно непесничким предметима: *телефон, нож, рам, тигањ, наслов, или дгађањима типа пржење, похвала*. Он је доказао да енциклопедизам и интелектуализам могу постати песничке теме уколико песник у њима препозна поезију. Другим речима, песник у свему може да открије поезију, као што вајар у сваком материјалу може да открије фигуру.

Његове песме често имају сатиричну жаоку афоризма, као подсмех свему, па и самом страху (*Самац,*

Сирена хитне помоћи) који је присутан у целој збирци. То, рекли бисмо, и није страх од овога или онога, јер смо се толико бојали свега да смо на страх свикли, то је страх од нас самих, јер, неизмирени са собом још у век се бојимо себе и нестасале људскости у себи. Зато је често Халиловићева песма тешка, оштра и уперена против човека, односно нас самих. Храбро, искрено и по мало наивно, покушава песмом да нас освести и учини бољим.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Елиот 1963: Т. S. Eliot, *Izabrani spisi*, prev. Milica Mihajlović, Beograd, Prosveta.
- Јашовић 2016: П. Јашовић, „Хроника пропадања или амбиси на плафону“, Градина, бр.74–75/2016, 348–352.
- Јашовић 2023: П. Јашовић, „Секвоја метафора егзистенције“, ТОК година LVII, бр. 65, зима 2023., 137–140.
- Ками 1971: А. Kami, *Kronike*, prev. Mirna Cvitan, Ljerka Mifka i Jagoda Milinković, Zagreb: Zora.
- Караџић 1987: Вук Стефановић Караџић, *Етнографски списи*, Београд: Просвета, Нолит.
- Лешић 2008: З. Лешић. *Теорија Књижевности*, Београд: Службени гласник.
- Нинковић 1998: А. Нинковић, *Филозофија*, Јагодина: Учитељски факултет.
- Ристановић 2022: У. Ристановић, „Унутрашња тријада једног паралелепипеда“, у: Енес Халиловић, *Секвоја паралелепипед*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 2022.85–90.
- Солар 2012: Кр Београд, Службени гласник.
- Тодоров 1987: Цветан Тодоров, „Текст“, у: *Енциклопедијски речник наука о језику* 2, Београд, Просвета, 1987, 219–229.
- Халиловић 2022: Е. Халиловић, *Секвоја паралелепипед*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада.

Predrag Jašović

LITERARY TRADITION AS A SUBTEXT OF THE
POETRY COLLECTION
SEQUÓJA PARALELEPIPED

Summary

In working on the content template for the poetry collection Sequoia Parallelepiped, we determine to what extent the content of the poems in this collection grew out of literary and cultural tradition. As a subtext in Halilović's verses, we find intertextual connections, from connections with ancient literature, philosophy and culture through the Vukovo oral tradition to the establishment of intertextual analogies with contemporary poets in our country and around the world.

Keywords: Enes Halilović, literary tradition, subtext, intertextual connections.

Милош М. Ковачевић* УДК 821.163.41-3.08 Халиловић Е.
Филолошки факултет у Београду
Филолошко-уметнички
факултет у Крагујевцу

ЧУДО ОД ЈЕЗИКА ЧУДНЕ КЊИГЕ ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

Циљ рада је да се издвоје темељне језичко-стилске карактеристике збирке кратких прича *Чудна књига* Енеса Халиловића. Лингвостилистичка анализа треба да покаже шта ту књигу на стилско-језичком плану чини чудном. У раду се ова Халиловићева књига пореди са сродним антологијским и умјетничким књигама кратких прича. Та суодносна анализа треба да покаже које од језичко-стилских особина ова Халиловићева књига дијели са досадашњим збиркама народних и умјетничких кратких прича, а које су језичко-стилске особине искључиво идиолекатска карактеристика Халиловићева језика и стила. Специфичност језичко-стилских особина даје основа за закључак да је ова *Чудна књига* језички чудесна, односно – чудо од језика.

Кључне ријечи: Енес Халиловић, *Чудна књига*, кратке ауторске приче, парадокс, композиција, хетеродијегетички приповједач, слободни неуправни говор, писмена усменост

*

* *

Чудна књига је књига кратких, а необичних прича. А књиге кратких прича у српској и јужнословенским књижевностима имају најмање двовјековну традицију. Наиме,

* mkovacevic31@gmail.com

„у српској књижевној периодици 18. и 19. века и иначе су деценијама предност имале кратке приче са поентом, којима се ‘држала’ пажња читалаца, чије се упориште налазило у анегдоти вешто истргнутој из хроничарског приповедања, а све то се већ садржавало у основи усменог казивања“ (Матицки 2019: 16). Жанр кратке приче, међутим, нико није тако афирмисао као Вук Стефановић Караџић, мада међу његовим дјелима нема ниједне посебне књиге посвећене кратиким причама. Општепознато је да у Вуковом „Српском рјечнику из 1818. године налазимо обиље наративних записа који показују да се, тада, Вук увелико учио како да усмено казивање преточи у писани запис, кратак и ефектан у мери прихватљивој за читаоце. [...] Скраћивања су претежно остваривана уз помоћ уметања пословица и ‘у обичај узетих речи’, фразама које су биле свима познате. То је срж изванредне Вукове народне приче, једна од основа ‘новог правца у српској књижевности’ за који дугујемо Вуку, највећи допринос радикалном заокрету у српској прози 19. века и плодносно преусмерење уметничке приповетке.“ (Матицки 2019: 16).

Прву антологију Вукових кратких прича, а заправо прича о ријечима из Вукова оба издања *Српског рјечника* (1818; 1852) и из народних пословица сачинио је Бошко Петровић, у сарадњи са Стојаном Трећаковим, под насловом *Мале приче* (1987; 2000: допуњено издање), при чему је избор сведен на „мале приче, у ствари анегдоте, превасходно хумористичке“ (Петровић-Трећаков 1987: 150). Најпотпунију антологију Вукових *Прича о речима* (баш тако насловљену, са поднасловом „Мале приче из Вуковог Рјечника и Српских народних пословица“) приредио је Миодраг Матицки (2019).

Али прије њих, када је ријеч о пословицама и изрекама као својеврсним причама о ријечима, посебно је значајна књига Радомира Константиновића *Расковник* (1964). Осим тога, Миро Вуксановић, уредник едиције

Матице српске „Десет векова српске књижевности“, као прозни писац који је најљепше странице своје прозе посветио ријечима, приредио је 2012. године за ову едисију управо Вуков *Српски рјечник* и у уводној студији открио постмодернистичке Вукове предлошке који се тичу жанра *речника-романа*, какав је у 20. веку остварио Милорад Павић својим *Хазарским речником* (1984), а наслутио га још Ђорђе Марковић Кодер у својим причама о роморењу као прапочетку језика. (Матицки 2019: 18). И ту није крај што се тиче антологичара српске народне кратке приче, споменимо још само Васка Попу и његове знамените антологије усменог народног стваралаштва (које истина нису искључиво антологије кратке приче): *Од злата јабука* (1958) и *Урнебесник* (1960), од којих је друга заправо „читанка хумора у српској књижевности у којој усменом стваралаштву, посебно краћим прозним формама, припада значајно место“ (Матицки 2019:22).

Било би неправедно не споменути и „једног од највећих сакупљача фолклорног и етнографског материјала свих времена“ Фридриха Саломо Крауса (рођен 1859 у Славонској Пожеги, а умро 1938. у Бечу) и његове *Мрсне приче*, како је Душан Иванић насловио избор из његових „еротских, содомијских и скатолошких народних прича“ (Краус 1984).

Све наведене књиге кратких прича заправо су приређивачке. То су антологијски избори народних прича (које је прије свега забиљежио или Вук Караџић или Фридрих Саломо Краус). У српској и јужнословенској књижевности, међутим, постоје и ауторске, умјетничке књиге кратких прича. Између њих су свакако најпознатије и најзначајније *Наказа и вила* босанског писца Неџада Ибришимовића (1986), и *Приче о Пипу* познатог српског пјесника и прозног писца Петра Пајића (2001). Тим се двјема књигама, дијелећи са њима многе особине, придружује и *Чудна књига* Енеса Халиловића (2017).

Ибришимовићева и Пајићева књига битно се разликују. Ибришимовићева књига је књига кратких прича „на народну“, чија је језичка суштина стилизована, белетризована дијалогска форма кратке Вукове народне приче, чему је више него добра потврда прича „Материно срце“, која гласи:

Био једном један, па се скроз у једну заљубио.

– Би л' пошла за ме?

– Бих, али да ми материно срце на длану донесеш.

Оде момак кући, живо срце матери из њедара ишчупа, па потеци дјевојци.

Уто се спотаче и паде, а мајчино срце прошапута:

– Јеси ли се ударио, сине?

У синтаксичко-семантичкој структури ове приче уочавају се темељне језичке карактеристике Вукове народне приче – кратке реплике дијалога као основа приче, и повезујући ауторски елементи засићени карактеристичним особинама народног приповиједања: крњи перфект, супстантивизирани број *један /једна*, приповједачки аорист и приповједачки императив.

Друкчије су кратке приче Петра Пајића. То су интелектуализоване кратке приче са парадоксом као структурно-семантичким начелом, писане строго стандардним језиком и кад је у питању језик свезнајућег аутора и кад је у питању језик ликова (прије свега главног јунака Пипа). Ево за потврду само неколике кратке, препричавањем на најмању мјеру сведене Пајићеве прича о Пипу, с њиховим насловима:

Логика

Пип каже девојци да је тужан кад се састају, јер „кад дођеш – знам да ћеш и отићи“. А на њено питање да ли има тренутака кад је радостан, одговара: „Увек када се растајемо ја сам радостан. Знам да ћемо се поново срести и ја се томе унапред радујем“.

Гошћење

Позвао бројне госте, а није откључао капију. Креће да се сваком појединачно извини. „Свакога дана од тада био је гост у нечијој кући, где су га тешили и гостили“.

Развод

Супруга је размишљала о љубави, а да Пип то није знао. У тренуцима највеће нежности рекла је: „Удри ме“. Није хтео, што је супругу увредило толико да је поднела захтев за развод брака. Све је испричала пред судијом како се десило, и судија их је развео. „Али, зашто?“, питао је Пип. „Мучио си ову жену нежностима“, рекао му је судија. „Па, побогу, човече, зар не знаш да без бола нема љубави“.

Размишљање

Након целог дана размишљања ништа није смислио, па је из тога закључио да је глуп. Али се одмах кориговао: глуп човек то никада не примећује. И закључио је да је паметан. Сада је имао два мишљења о себи: да је глуп и да је паметан. Морао је да се одлучи за једно. Закључио је овако: „Глуп сам само у тренуцима кад мислим. Чим престанем да мислим, ја сам паметан“, и задовољан заспао одлучивши да почне да живи мудро и да престане да мисли.

„Ово су само неке од прича о Пипу у којима је парадокс структурно-композиционо начело. Цијела фабула и сиже подређени су парадоксичкој поенти приче. А та поента по правилу има шире стварносно утемељење, тако да су Пајићеве парадоксичке приче прије свега критика актуелне стварности и појава у њој. Оне су с те стране не само парадоксичне него и алузивно-алегоричне.“ (Ковачевић 2012: 198-199).

Приче из Халиловићеве *Чудне књиге* у једној су стилско-језичкој особини готово подударне са Пајићевим кратким причама. А та подударна, интерферирајућа Пајић-Халиловићева особина јесте *парадокс* као струк-

турно-композиционо начело. Те приче, наиме, имају парадоксичну поенту, изречену готово паремиолошким изразом, и то неолошким, Халиловићевим, паремиолошким изразом, по правилу у форми кратке реченице. Па почујмо неколико, односно тачно осам, по правилу препричавањем скраћених, дакле недословно пренесених Халиловићевих прича (чији су дословни фрагменти дати под наводницима), са парадоксичком поентом истакнутом подвлачењем:

Чудни кројач

На робији у Солуну био неки чудни кројач. Осудили га на смрт вјешањем, „али га нису могли објесити“. Неки „старији официр објаснио је овај догађај врло лако. Једноставно тај чудни кројач није имао никакав став, није имао политичко мишљење, није имао однос према било чему. Имао је крв кост и месо, нокте и кожу, али није имао оно што би човјеку дало тежину“. Јер, „свако ко виси – виси због нечега што мисли“. (9)

Ударци

Метак тетку Марију, Рускињу, „погодио с леђа, прошао кроз труп и завршио у лијевој руци“, никакву штету у трупу није направио, и „кад му је ослабила разорна моћ, на руци је оставио трајни инвалидитет“. Тетка Марија је о томе формирала тезу: „слабији ударац у животу опаснији је од јаког ударца“. „Тражио сам потврду за њену тезу и нашао је међу писцима: бити прећутан теже је, него бити нападнут.“ (78)

Језа (1)

Друг из школе много читао филозофију. „Кад год бисмо наишли на дрворед, пролазио је између стабала, наизмјенично час с лијеве час с десне стране дрвореда као смучар кад вози слалом. Питао бих га, зашто идеш тако? *Плашим се, могу ме оптужити да сам једностран.*“ (89)

Језа (2)

„Постоји једна школа у Тутину, у школи ормар, у ормару око хиљаду књига, под кључем. Годинама су књиге закључане у том ормару, нико их не може узети; директор тврди да ђаци читањем уништавају књиге.“ (90).

Психотачка

„Психијатар, доктор Пиролета, о њему говорим, свим пацијентима преписивао је један те исти лијек: *Узми таблетицу ујутру и увече, седам дана, ако ти не буде боље – никад ти неће бити боље.* Којима је било боље – нису поново дошли; они пак којима није било боље – нису поново дошли.“ (100)

Сексуалност

Неки Бибе, зидар, стално је кажипрстом чешао ухо, и „радо је износио и став да је сексуално уживање жена далеко јаче од сексуалног уживања мушкараца, а то је доказивао питањем: *Кад прстом чешеш ухо, ком је то милије, прсту или уху?*“ (103)

Чудна дешавања

Народни врач, преварант. Бавио се црном магијом. Згртао огромне паре. Али „како је расло зло у њему, тако су му расла стопала и уши“. „Једног прољећа жена остави врача и побјеже. Питале жене, *зашто си оставила таквог човјека, парајлију? Да ли зато што му расту стопала и уши?* А жена би, кратко, рекла: *Кад нешто расте, нешто се и смањује.*“ (115)

Црвено море

„Видио сам чудо у Црвеном мору, видио сам – мања риба једе већу рибу; прво је уједе за реп, увлачи је мало по мало у своја уста, убрзо је прогута, и, кад је прогута, мања риба остане мања од веће рибе коју је прогутала.“ (136)

Закључне поенте показују Халиловићеву умјешност и умјетност творбе парадокса. Умјетничкој вриједно-

сти парадокса можда је најбољи показатељ чињеница да готово сви они, издвојени из контекста, представљају афоризме. Стилוגена вриједност парадокса проистиче из палимпсестно утемељене и одгонетнуте логичне нелогичности, односно нелогичне логичности појава о којима Халиловић прича. (Ковачевић 2012: 195)

Баш као и код Петра Пајића, и код Халиловића „кратка прича развија се тако да је њено разрешење парадоксално. Све те приче и композицијски и структурно-семантички врло су блиске анегдотама. Као што је у анегдоти све структурно и наративно подређено завршној поенти која одсликава домишљатост и духовитост јунака анагедоте (о анегдоти в. нпр у Ковачевић 1998: 164-170), тако је и у кратким Пајићевим [и Халиловићевим] причама све подређено завршном парадоксалном разрешењу.“ (Ковачевић 2012: 195).

И сам Халиловић је, посебно у интервјуима, говорио о својим разлозима писања кратких прича. Он каже: „Кратка прича је врло тешка форма, то знају они који су је скољавали, опкољавали и освајали. Не пишем кратку причу зато што је то нека мода или да бих придобио читаоце који данас, очигледно је то, имају све мање времена за читање. Једноставно, мислим да тема тражи корито којим ће да потече.“ Односно: „теме траже корита којима ће пронаћи своја ушћа.“ (Халиловић, Павловић 2007). Усто ће рећи: „Литературу доживљавам као победу над собом. Рад на језику, на форми.“ (Халиловић, Петровић 2021:187).

Форма и језик јесу најкарактеристичније особине Халиловићеве *Чудне књиге*. Ту је најприје врло необична композициона структура књиге, односно њен организациони принцип уникатан не само у српској него и јужнословенским књижевностима уопште, а вјероватно и шире. Тако, на примјер, „Предговор“ и „Поговор“ не долазе на почетку, односно на крају књиге, него је „Пред-

говор Чудној књизи“ дат након осме приче, а „Поговор Чудној књизи“ испред 15. приче с њенога краја. Писац то очито сматра пређеном фазом ка „златном времену“ које чека: „кад ће епилог претходити експозицији.“ („Поговор“, 111). Тога, колико нам је познато, још у књижевности није било. Али је било измјештања Предговора у средину књиге.

Такав поступак примијенио је Лоренс Стерн у једном од највећих британских романа свих времена, у роману *Живот и промишљања господина Тристрама Шендија*, који је на српски језик превео Станислав Винавер још 1955. године под насловом *Тристрам Шенди*. (Стерн 1955, 1956, 2011). Тај роман написан је у XVIII вијеку, а објављен је у периоду од 1759. до 1767. године у девет књига; критичари данас сматрају да је писан као постмодерни много прије него што је постмодернизам постојао. У том роману Тристрам као главни јунак готово усред трећег тома (између 20. и 21. поглавља трећег тома, где трећи том има укупно 42 поглавља) каже како није до сад имао времена да напише предговор, па га је ту написао. О овом Стерновом зачудном начину структурисања романа писао је и Виктор Шкловски, сматрајући да је Тристрам Шенди најтипичнији велики роман свјетске књижевности, будући да је у њему најексплицитније примијењена техника онеобичавања форме као суштина литерарности.

Тај Стернов поступак код Халиловића је сложен, јер се не односи само на измјештање Предговора него и Поговора с крајева у средиште књиге, с тим да предговорну и поговорну прате још четири пратеће структурне компоненте, које Халиловић именује „апаратуром“, што ће рећи не причама као „елементима“, него њиховом освјетљењу у функцији појашњавајућег поетичког поступка. Чудну књигу тако чини шест „апаратурних“ компонената, и 87 прича, у садржају подведених под „елементе“.

У овој Халиловићевој књизи није зачудан само композиционо-структурни принцип него и њен наративни репрезентолошки статус. *Репрезентологија* је научна граматичко-стилистичка и наратолошка (под)дисциплина „која изучава форме исказивања туђег говора, најчешће у његовом међуодносу са ауторским, будући да се туђи говор као туђи и препознаје тек ако се посматра у суодносу с ауторским говором“ (Ковачевић 2012а: 14). Управо тај репрезентолошки аспект Халиловићеву *Чудну књигу* потпуно одваја од свих досадашњих српских и јужнословенских како приређивачких тако и ауторских књига кратких прича. Наиме, сам Халиловић ће у једном интервјуу рећи да је *Чудна књига* „на неки начин и аутобиографска, јер су ту углавном ствари које сам чуо, видео, доживео, сретао, необичне приче о мом животу и о животима многих људи“, и да је писао „те приче тако да чине венац прича“, тако да се за *Чудну књигу* може рећи и да је „фрагментизовани роман“ (Халиловић, Петровић 2021: 185). Будући „на неки начин аутобиографска“, њен приповједач није свезанајући (хетеродијегетички) приповједач у Он-форми као у свим народним и поменутиим ауторским (умјетничким) кратким причама, него је хомодијегетички (тј. приповједач је истовремено и лик у предочаваним приповиједним ситуацијама²). Причање је код Халиловића у готово свим причама у Ја-форми. А то је онда условило и једну, ни код њега не тако често реализовану језичко-стилску карактеристику непознату народним причама и бајкама, а то је употреба слободног неуправног говора, какву имамо у сљедећем примјеру из приче „Стармали“:

2 Уп. нпр. сљедеће реплике дијалога из приче „Скрибомани и мамут“: „На фестивалу, приђе ми неки скрибоман: *Ви сте Енес Халиловић?* Да. *Носим вам једну књигу на дар.*“ (92).

Довели су ме и ја да видим Велида; рекоше, ако имам какву везу [*← ако имаш какву везу*] да га водимо у Београд неком доктору, да се испита – зашто здраво дијете неће да хода. (истицање подвлачењем наше – М.К.) (13)

У питању је специфичан тип уведеног слободног неуправног говора, тзв. „полуслободни неуправни говор“ (Ковачевић 2012а: 31–32), у којем интерферирају особине ауторског, приповједачког говора са говором лика, што се види и по слагању личног глаголског облика са ауторском а не приповједачком тачком гледишта (*имам : имаш*). Овај тип говора „творевина је уметничке књижевности и искључиво се у њој среће“ (Човић 1991: 146), а непознат је усменој књижевности (Бошковић-Стули 1975: 165).

И то није једина репрезентолошка специфика преношења (не)туђег говора, посебно управног говора у овој Халиловићевој књизи. Ту је и *специфично халиловићевско ортографско маркирање диференцијације два типа управног говора*. Управни говор ликова Халиловић увијек обиљежава курзивом, док се управни говор Ја-приповједача уопште ортографски не маркира, него је писан минускулним нормалом, чему су потврда и сљедећи примјери:

Ти знаш моју Урсулу?, питао је професор. Он је, наравно, знао да је његова кћер веома позната. Знам је, рекох. (Урсула, 68);

*

Колико кошта један бочица? питао сам.

Тридесет долара.

Шта се боље продаје, мед или сузе светаца?

Добро иде и једно и друго. Продајемо и свеце... Имам у селу сакривене свеце из старих гробница. У ковчезима.

Колико кошта један светац?

Хиљаду долара. Али, ако вас ухвате на граници, онда се не познајемо. („Путописи“, 120).

*

Тада ме заустави чувар. Огроман човјек. Снажан. Људе-
скара нека.

У којој си соби?

Ја сам писац.

У којој си соби? опет је питао строги чувар.

Ја сам писац, разговарао сам са докторком Лелом Трикош...
(„Граница“, 131) и сл.

Овакав начин ортографске диференцијације управ-
ног говора ликова и управног говора ја-приповједача још
је једна Халиловићева уникатност, попут већ споменуте
композиционе уникатности, не само у српској књижев-
ности. А то је већ довољно да на језичко-стилском плану
Чудна књига поприми карактеристике чудесне књиге.

Подршку тој чудесности дају и структурно-семе-
античке карактеристике реченица у овој књизи. За разлику
од језика народне приче (без обзира да ли је или није
ријеч о краткој причи), у причама из ове Халиловићеве
књиге доминирају кратке, по правилу монопредикат-
ске, али и беспредикатске реченице, које се често као
интерјунктурно (тј. тачкама) издвојени искази нижу у
формирању микро или макродискурса текста или дијела
текста приче, као нпр.:

Мали јеж. Чудан јеж. Тек се испилио. И дошао пред кућу.
Ушао у папучу средовјечне жене. Она је покушала да
обује папучу, и убола се. Вриснула. Њена кћер је притр-
чала. Избацила јежа из пауче. Одвела мајку у болницу.
(„Претеча“, 47); Август. Жега. Кољачи кољу. („Кланица“,
49); Самац. Звао се Раде. Није имао никог, ни себе. Поглед
му је лутао. Био је више гладан него сит. Њива мала, а
мотика лака. Садио је кромпир и купус. Продавао на
пијаци. У сеоској крчми би гледао пренос фудбалских
утакмица. („Самац“, 54); Распуст. Давно. Био сам на селу.
(„Ујед“, 61); Тип у старој жутој јакни. Давнашње му ципеле.
Кашљуца. Провидан као кришка сира. („Путописи“, 120);

Можда ми и јесу неки рођаци, можда и нису. Презивају се Халиловићи. Три брата. Чини ми се да су добри људи. Љути сиромаси. („Како наплатити оца“, 87); и сл.

Синтаксички минимализовани предикатски и беспредикатски искази, по правилу међусобно неповезани било каквим кохезивним елементима (с потпуним искључењем текстуланих конектора) у врло су условљеној смисаоној кохеренцијској вези. Међуоднос садржаја реченица указује недвосмислено на њихово логичко-семантичко значење (нпр. сукцесивности, каузалности, спацијалности, дескриптивности, егзистенцијалности и сл.), тако да би употреба везивних елемената као формалних показатеља те смисаоне везе била потпуно редундантна. Сваки тај монопредикатски или беспредикатски исказ улива своје значење у цјелину, али и добија своје коначно значење из цјелине. Он је условљен семантичком структуром цјелине приче. У том (међу)односу синтаксичке „еманципованости“ и семантичке интерференције кратких исказа управо и почива мајсторство Халиловићеве реченице. Она се доима као народна, а с народном тешко да се и у једном структурном или семантичком критеријуму подудара. Цјелина Халиловићеве кратке приче упућује или, боље рећи, асоцира на сличност с реченицом кратке народне приче, али ту сличност не да не потврђују него је негирају структурно-семантичке карактеристике појединачних реченица или исказа као компонената цјелине приче. У Халиловићевим причама само је дух приче народни, али је текстуална реализација индивидуално умјетничка. Чак толико да то нису, као нпр. код Н. Ибришимовића, ни приче на народну - него је у питању наглашена писмена усменост.

Томе су још боља, ако то може бити, потврда Халиловићеви примјери низања, односно микротекстуалне интерференције беспредикатских реченица и парцелата

(парцелисаних, тј. интерјунктурно издвојених, непредикатских дијелова реченице), као нпр.:

Карл Танзер. Радиолошки техничар. Који се 1931. године заљубио у пацијенткињу коју је лијечио од туберкулозе. Умрла. („Јављају из Америке“, 113); Мој уредник. Пјесник. Новица Тадић. Говорио поезију, писао поезију, кретао се кроз поезију. Умро је оне зиме у немаштини. Болестан. Блијед као крпа. („Новица Тадић“, 130); Комшија Цоги. Електричар. Рано остао удовац. Миран. Тих. Све нас је изненадио. А нарочито комшиницу Цицу и њеног вазда припитог мужа. („Два чуђења“, 26) и сл.

Беспредикатске реченице у свим народним причама, па сљедствено и у кратким, могу се јавити само по изузетку. А парцелације реченице, која подразумева интерјунктурно, „интонационо и позиционо осамостаљење неког реченичног конституента: синтаксеме, синтагме или клаузе“ (Ковачевић 2015: 342–243) – ни по изузетку нема не само у усменој књижевности него ни у умјетничким кратким причама „на народну“ (какве су нпр. оне Ибришимовићеве). А таква је структура реченица готово страна и Пајићевим интелектуализованим реченицама, које на синтаксичком плану са реченицама кратке народне приче не дијеле готово ниједну заједничку особину. Према томе, и на структурно-семантичком реченичном или исказном плану Халиловићеве су кратке приче, и у односу на народне и у односу на умјетничке, готово уникатне. Реченица у њима је народно-халиловићевска, којој је темељна особина писана усменост.

А једна од карактеристика усмености Халиловићеве реченице јесте комуникативни и стилистички статус атрибута, посебно конгруентног. Наиме, Халиловићеве кратке реченице структурно су сведене на (бес)предикатски минимум, а исту особину дијеле и кад су у функ-

цији клауза јукстапонирано уланчаних у независносно-жену реченицу. У таквим су реченицама и/или клаузама логично врло ријетки рестриктивни референцијални (идентификациони) атрибути. Ако се и јаве конгруентни атрибути, по правилу су то неспецификативни атрибути исказани неодређеним замјеницама *неки* и *некакав*. И кад употреби придјевске конгруентне или квалификативне неконгруентне атрибуте, Халиловић им најчешће задаје не рестриктивно-идентификацину функцију, него по правилу допунску функцију правог апозитива или предикатског апозитива, *неријетко* и *парцелисаног*, као нпр.:

Ђелав, трбуљат, необријан, у прљавим ципелама, са дебелим, карираним, исфлечаним капутом, Бешлагих је био човек који мало прича, углавном не одговара на оно што га питаш, али стално некуд путује. („Појаве“, 14); И вратио се за сто, снужен. Поражен. („Путописи“, 121) и сл.

Оваква употреба атрибутских јединица готово да је страна реченици народне приче, а и Вуковом језику уопште. Врло је блиска Андрићевом атрибутско-одредбеном начину структурисања реченице. А ево и зашто. Код Андрића је, по ријечима Д. Живковића, унутар реченице најбитније „интонационо таласање“, остварено једним поступком „који га одваја не само од народног причаоца него и од наших ранијих уметничких приповедача“, а то је поступак накнадног додавања апозитивних и атрибутско-адвербијалних одредби већ идентификованом именичком појму, чиме „се постиже језгоровитост, а истовремено и пуноћа и потпуност казивања. На пример: *Бујан и још неискусан*, *младић* је брзо упао у сумњиве послове...” (Живковић 1982: 260).

Ако структурно и функционално атрибутске јединице потпуно одвајају Халиловићеву реченицу кратке приче од реченица народних не само кратких прича,

онда ту Халиловићеву реченицу морфосинтаксички са народним приповиједањем најочигледније повезује врло честа, од свих глаголских облика несумњиво најчешћа, употреба *крњег перфекта*. Навешћемо само неколико репрезентативних примјера са крњим перфектом истакнутим подвлачењем:

Једна скрибоманка, пише овакву причу. Возила кола. И ударила краву. Крава одмах цркла на путу. Али скрибоманка показала хуманост. Позвала касапина који је заклао краву. („Скрибомани и мамут“, 93); Радио у фабрици. Бунио се. Остао без посла. Брат му отео шуму, преварио га да потпише неки папир. Жена отишла с колегом. Покушавао у једној партији. Па у другој и трећој. („Појединац“, 107) И свануо изборни дан. Отишли браћа Халиловићи на гласање. Повели жене. Добили паре и заокружили листиће, заокружене листиће убацили у кутије, и кад су изашли са бирачког мјеста активистима дали празне листиће, како је и завладао обичај од увођења демократије. („Како наплатити оца“, 87); Копали у нашој улици. Сређивали канализацију. Био је канал дубок око метар и по. („Крвава улица“, 15); Радили, радили и један на другом чекали. (Сунчаница, 16); Добро је ишао посао у прољеће, урадили темеље, подигли зидове приземља, а жарког јуна налили прву плочу и почели зидати спрат...(Сунчаница, 16) итд.

Крњи перфекат је битна особина народног приповиједања. Он је вјероватно најпримјеренији глаголски облик за кратку причу, будући да обиљежава само *доживљени резултат радње*. У краткој причи нема простора за описивање развојног пута радње до њеног резултата, него је најбитније исказати резултат, који готово доживљајно карактерише развој наратије. Низање доживљених резултата радње представља основно наративно начело кратке приче. Иако у истом значењу, употреба крњег перфекта у народним причама и Халиловићевој *Чудној*

књизи битно се разликују по томе како конструишу цјелине независнослужених реченица или везани текст као надреченично јединство. Та разлика најбоље се уочава по односу крњег перфекта и аориста као најбитнијег глаголског облика за изражавање доживљености, али не доживљености резултата глаголске радње него доживљености цјелине радње. Будући да је Халиловићев приповједач у ја-форми сви испричани догађаји су нужно доживљаји, јер је њихов учесник и приповједач. Из тога би онда слиједио логичан закључак да је између глаголских облика за изражавање доживљености најдоминантнији аорист, јер он, за разлику од крњег перфекта, обиљежава доживљеност цијеле радње. А ето код Халиловића није, и то није управо због карактера саме кратке приче, у којој су за структурно-семантичко устројство приче резултати радње кудикамо значајнији доживљени резултати радње од доживљености цјелине радње изражене глаголом. То најбоље потврђује покушај замјене крњег перфекта нпр. врло блиским аористом, при којој би се нужно изгубила међуусловљеност стилематичне подлоге и њене изразите стилогености у Халиловићевом казивању. Чини се, уз то, да крњи перфект као маркирани усмени облик казивања понајбоље упућује на писану усменост као можда најбитнију особину Халиловићевих кратких прича.

А писана усменост најочигледнија је у морфолошки и морфосинтаксички литераризованој структури прозне народне реченица. При таквој литераризацији реченица „по духу“ остаје народна, али по својим структурно-стилистичким карактеристикама добија карактер непревазиђене писане усмености. Усменост је само подлога, а сва структурно-семантичка и стилистичка надградња идиолекатска је одлика писане Халиловићеве кратке прозе. А кључна ријеч те прозе је творбена породица именице „чудо“. Готово да нема ниједне кратке приче а да у њеном наслову или у тексту није употрејебљена нека од лек-

сема из те породице: *чудити се, чудан, најчуднији, чудно, чудаца, зачудити се, чудо, чудака, зачуђен, чуђење...* Па ипак, иако је и по тој лексичкосемантичкој особини *Чудна књига* заиста чудна, она је по стилско-језичким карактеристикама заправо *чудесна* књига. Књига – чудо од језика.

И да закључимо. *Чудна књига* је књига кратких, а необичних прича. Необичних и/или чудних по многим особинама. Најприје по томе што се у готово свакој причи сусреће нека од лексема из творбене породице именице „чудо“, попут *чудити се, чудан, најчуднији, чудно, чудаца, зачудити се, чудо, чудака, зачуђен, чуђење...* Потом што су све те приче и композицијски и структурно-семантички врло су блиске анегдотама, понајвише по томе што, будући испричане у ја-форми, подразумевају истинитост испричаног доживљаја, који се завршава парадоксичном, готово паремиолошком, а неолошком поентом.

Форма и језик јесу најкарактеристичније особине Халиловићеве *Чудне књиге*. То најексплицитније потврђује врло необична композициона структура књиге, односно њен уникатан организациони принцип не само у српској него и јужнословенским књижевностима уопште. Тако, на примјер, „Предговор“ и „Поговор“ не долазе на почетку, односно на крају књиге, него је „Предговор *Чудној књизи*“ дат након осме приче, а „Поговор *Чудној књизи*“ прије 15. приче с њенога краја.

У овој Халиловићевој књизи није зачудан само композиционо-структурни принцип него и њен наративни репрезентолошки статус. Тај репрезентолошки аспект Халиловићеву *Чудну књигу* потпуно одваја од свих досадашњих српских и јужнословенских како приређивачких тако и ауторских књига кратких прича. Најприје по томе што њен приповједач није хетеродијегетички у Он-форми као у свим народним и поменутих аутор-

ским (умјетничким) кратким причама, него је *хомодијегетички*. Причање је код Халиловића у готово свим причама у Ја-форми. Из тога је проистекла и једна, истина не тако често реализована, језичко-стилска карактеристика непозната народним причама и бајкама: употреба слободног неуправног говора.

Ова Халиловићева књига је специфична, уникатна и на графостилемском плану, прије свега по специфичном ортографском маркирању диференцијације управног говора приповједача и лика: управни говор ликова увијек се обиљежава курзивом, док се управни говор ја-приповједача не обиљежава, него је писан минускулним нормалом.

Најдоминантнија језичко-стилска особина ове књиге ипак је њена *писана усменост*. Морфолошки и морфосинтаксички структура реченице јесте литерализована народна реченица. У подлози реченице је народни „дух“, али је по стилизацији, по белетризацији, то заправо непревазиђена писмена усменост, књижевнојезички надограђена, књижевно естетизована усменост. Народна реченица и кад је кратка, она је готово искључиво глаголска. Код Халиловића су врло честе безглаголске комуникативно немаркиране реченице, али и парцелисани дијелови реченице (синтаксеме, или синтагме најчешће), што намећу утисак да су и они неглаголске реченице. А заправо су најбисернији начин унутарреченичног, а формално ванреченичног, кохезивног увезивања експресивно наглашених дијелова текста. У народним кратким причама тек се у траговима може наићи на неглаголске исказе у функције комуникативних реченица, док ни у траговима нема парцелисаних реченичних структура, тако честих код Халиловића, и тако помијешаних са безглаголским реченичним структурама, да њихову диференцијацију покаткад тек дубља лингвостилистичка анализа може открити. Зато језик *Чудне књиге* и јесте чудо од језика.

ИЗВОРИ

Enes Halilović, *Ћидna knjiga: Типологија*, друго izdanje, (prvo: 2017), Beograd: Albatros plus, 2018.

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 2018: Иво Андрић, *Вечити календар матерњег језика* [„приче о речима“ из *Знакова поред пута* и *Свески*], приредио Мило Вуксановић, Београд–Подгорица–Требиње: Штампар Макарије, Ободско слово, Херцеговина издаваштво.

Бошковић-Стули 1975: Maja Bošković-Stulli, *Usmena književnost kao umjetnost riječi*, Zagreb: Mladost.

Вуксановић 2012: Вук Караџић, *Српски рјечник или азбучни роман. Књижевни делови првог и другог издања (1818, 1852)*, Нови Сад: Матица српска.

Живковић 1982: Драгиша Живковић, „Неколико стилских одлика прозе Иве Андрића (поводом *Проклете авлије*)“, *Европски оквири српске књижевности III*, Београд: Просвета, 258–276.

Ибришимовић 1986: Nedžad Ibrišimović, *Nakaza i vila*, Sarajevo: Svjetlost.

Караџић 2019: Вук Караџић, *Прича о речима* (Мале приче из Вуковог *Рјечника* и *Српских народних пословица*), предговор и приређивање Миодраг Матицки, Београд: Laguna.

Ковачевић 2012: Милош Ковачевић, „О језику и стилу Петра Пајића“, у: Милош Ковачевић, *Лингвостилистика књижевног текста*, Београд: Српска књижевна задруга, 173–209.

Ковачевић 2012а: Милош Ковачевић, „О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора“, *Српски језик XVII*, Београд, 13–38.

Ковачевић 2015: Милош Ковачевић, *Стилистика и графика стилских фигура*, IV битно допуњено издање, Београд: Јасен.

- Константиновић 1964: Радомир Константиновић, *Расковник*, Београд: Просвета.
- Краус 1984: Fridrih S. Kraus, *Mrsne priče: erotska, sodomijaska i skatološka narodna priča*, priredio, izabrao, napomene preveo i pogovor napisao Dušan Ivanić, Београд: Prosveta.
- Матицки 2019: Миодраг Матицки, „Вукове приче о речима“, предговор књизи: Вук Караџић, *Прича о речима*, Београд: Laguna, 15-40.
- Пајић 2001: Петар Пајић, *Приче о Пуну*, Београд: Просвета.
- Петровић, Трећаков 1987: Вук Караџић, *Мале приче*, изабрали и приредили Бошко Петровић и Стојан Трећаков, Нови Сад: Матица српска.
- Попа 1958: Васко Попа, *Од злата јабука*, Београд: Нолит.
- Попа 1960: Васко Попа, *Урнебесник*, Београд: Нолит.
- Стерн 1955: Lorens Stern, *Tristram Šendi*, prevod s engleskog Stanislav Vinaver, Београд: Prosveta, 1955, 1956; Dereta, 2011.
- Халиловић, Павловић 2007: Enes Halilović: „Toliko je zla na Balkanu da se stvari koje su normalne proglašavaju velikima“, intervju za časopis „Eckermann“, vodio Veroljub Pavlović (17. svibnja 2007) <<https://www.lupiga.com/vijesti/enes-halilovic-toliko-je-bilo-zla-na-balkanu-da-se-stvari-koje-su-normalne-proglasavaju-velikima>>
- Халиловић, Петровић 2021: Енес Халиловић и Радмила Ђикић Петровић, „Живети и писати“, *Поља*, LXV/528, 181-190.
- Човић 1991: Бранимир Човић, *Стил историјске прозе А. Н. Толстоја*, Нови Сад: Радови Института за стране језике и књижевности.

Miloš Kovačević

THE MARVEL OF LANGUAGE IN ENES HALILOVIĆ'S *ČUDNA KNJIGA*

Summary

Čudna knjiga (*Strange Book*) is a collection of short but peculiar stories. Short stories collections in Serbian and South Slavic literatures have a long tradition spanning at least two centuries. These collections can be divided into two types: curated anthologies and authorial collections. Among the most notable and significant authorial collections are *Nakaza i vila* (*The Monster and the Fairy*) by the Bosnian writer Nedžad Ibrišimović (1986) and *Priče o Pipu* (*Stories about Pip*) by the renowned Serbian poet and prose writer Petar Pajić (2001). Sharing numerous characteristics with these works, *Čudna knjiga* by Enes Halilović (2017) joins their ranks.

The stories in Halilović's *Čudna knjiga* share several fundamental linguistic and stylistic traits with Pajić's short stories, the most notable being the use of paradox as a structural and compositional principle. These stories often conclude with paradoxical punchlines, expressed almost proverbially, though in novel expressions unique to Halilović, typically in the form of concise sentences. Structurally and semantically, these stories closely resemble anecdotes. Just as anecdotes are structurally and narratively subordinate to a final punchline that reflects the wit and ingenuity of their protagonist, so too are Halilović's and Pajić's stories built around a paradoxical resolution.

The form and language of Halilović's *Čudna knjiga* are its most defining features. This is evident in the book's highly unusual compositional structure and its unique organisational principle, which sets it apart not only in Serbian but also in South Slavic literatures as a whole. For instance, the Foreword and Afterword do not appear at the beginning and end of the book, respectively. Instead, the Foreword to *Čudna knjiga* comes after the eighth story, while the Afterword to *Čudna knjiga* appears before the last 15 stories.

The book's narrative and representational status is as extraordinary as its compositional structure. This aspect distinguishes

Čudna knjiga entirely from all previous Serbian and South Slavic curated and authorial collections of short stories. Unlike the heterodiegetic narration in third-person form, typical of folk tales and most artistic short stories, Halilović employs homodiegetic narration. In most stories, the narrator speaks in the I-form. This narrative choice enables a linguistic and stylistic characteristic rarely found in folk tales and fairy tales: the use of free indirect speech.

Halilović's book is also distinctive on the graphic and stylistic level, particularly in its specific orthographic marking of direct speech. The direct speech of characters is always italicised, while the direct speech of the first-person narrator is unmarked and written in standard lowercase.

The most dominant linguistic and stylistic feature of *Čudna knjiga*, however, is its written orality. The morphological and morphosyntactic structure of its sentences reflects a literarised version of folk sentence construction. While the underlying spirit of the sentences is folk-like, their stylisation elevates them into a literary aesthetic. Folk sentences, even when short, are almost exclusively verb-based. In Halilović's work, verbless sentences are frequent, as are fragmented sentence components (syntactic units or phrases) that give the impression of verblessness. These fragments serve as the most refined way of cohesively linking expressively highlighted parts of the text, both within and beyond sentence boundaries.

In folk short stories, verbless statements occasionally appear in communicative contexts, but fragmented sentence structures – so prevalent in Halilović's work – are entirely absent. These structures are so intertwined with verbless constructions that differentiating between them sometimes requires in-depth linguistic-stylistic analysis. For this reason, the language of *Čudna knjiga* truly is a marvel of language.

Keywords: Enes Halilović, *Čudna knjiga*, short authorial stories, paradox, composition, heterodiegetic narrator, free indirect speech, written orality

Владислава С. Гордић Петковић*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за англистику

УДК 821.163.41.09-1
Халиловић Е.

„ОСТАЛА СУ ЈОШ ДВА ПИТАЊА:
КО ПРОИЗВОДИ ХЛЕБ, И КАКО МУ ГА
ОТЕТИ“: ПЕСНИКОВА САВЕСТИ
У СЕКВОЈИ ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

Бирајући величанствено и дуговечно дрво да у његову сенку смести „зору и панику“, стиховане скаске, рефлексije и анегдоте, а и уверење да „остала су још само два занимања: историчари и гробари“, Енес Халиловић наговештава да ће његова седма песничка књига бити мрачна и поучна. Песме су посвећене крајностима инспирације, стварања и случајних сусрета са читаоцима, крајностима људске пакости и радости, одвратној пролазности, одумирању села и затирању језика, страху самца од самоће, скрибману који је „искривио рамена многих поштара“ и Хекторовој Андромахи којој нико не верује. У раду ћемо покушати да бокор Халиловићевих тема сведемо на мотиве опстанка, савести и мишљења о свету.

Кључне речи: српска поезија, инспирација, савест, опстанак

Свет у ком живимо и ком сведочимо јесте потресан и збуњујући спој насиља, неправде, неминовности – и понеког просева лепоте: или нам се само чини да то низом

* vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs

упечатљивих слика покушава да објасни Енес Халиловић, песник дирљивог мрака и мрачне дирљивости.

Некад нам громогласно објави стање ствари у свету, некад га покаже у миру и резигнацији, као у песми „2011.“ – ненаметљивој и готово невидљивој у окружењу памтљивијих поетских творевина којима обилује збирка *Секвоја*. Једна календарска година – за коју песник каже да је „година као и свака друга“ – допушта разне реметилачке механизме који су се усталили и одомаћили: мак цвета, лед се топи, „принчеви крвљу умазаше ципеле“ (Халиловић 2022: 43), деца расту у епруветама а древни језици се гасе у дунглама. Филмски јунак Рамбо пуца са савршеним осмехом на лицу, који у лирском субјекту креира асоцијацију на рекламу за пасту за зубе.

Уметање филмских призора насиља и рата сведочи да је песничка реч изложена непрестаном узнемиравању, непрестаном подсећању на то колико је нестална и несигурна, колико је неминовно њено узмицање пред снагом визуелне поруке. Како се свет развија, та песничка реч стављена је пред нова искушења и нове несигурности: на савести је песниковој да стално изнова покушава да спасе ту реч од пада у бесмисао, да сачува идеју у уму и стих на папиру. Стога херметичност и линеарност штампаног текста представљају неке од уздрманих митова који се морају деконструисати у истој оној мери у којој се и сама дефиниција културе мора мењати и прилагођавати диктату промене у свету: као што тај наш свет више није метафоризован само Гутенбергом, односно записивањем на папир, тако ни читање није искључиво праволинијско и прогресивно, и није у питању активност која је у потпуности регулисана, програмирана, преточена у фиксирани ритуал. Ритуал се сам од себе растаче, а и само читање поезије указује да је флуидност потребна и оправдана.

На много места у збирци *Секвоја* показаће се да је песник забављен покушајем да проникне у тајну стварања,

ма колико да му често та потрага оставља на рукама само загонетке, попут оне из песме „Пржење“: стих „бити песник; дати лепоти све што немаш“ (Халиловић 2022: 51) сигнализира да је одговор у посвећености, у свакодневном трагању и давању. Потрага за тајном стварања му понекад дарује идеју мртве прошлости која се може и мора оживети: јер, као што је чај „песма мртвих трава“, антологија је „чај мртвих песника“ („Поподне“, стр. 52). Потрага понекад мора да оде и иза врата смрти, како показује песма „Нешто као поговор“ (стр. 81): Хераклит, Достојевски, Борислав Радовић и остали јунаци Енесове библиотеке одлазе у неки други свет, остављајући песму недовршеном. Наиме, недостаје јој смрт самог песника, који је њен лирски субјект, њен мртвозорник старатељ, будући покојник чији ће нестанак заокружити уметничку целину. Песник се тако поиграва и сопственом егзистентношћу, и страхом од смрти.

После године 2011. у којој се газило кроз крв, макове и савршене осмехе ратника, дошла је година 2012. У фебруару 2012. године пројекат „Нова поезија“ на шест заједничких читања окупио је преко четрдесет песника и песника. Из изазовног поетичког плурализма који су понудили и представили припадници „прве постгутенберговске генерације српске књижевности“ (како их назива Биљана Андоновска) међу којима су песници тако различитих тематских, језичких и поетичких распона какви су Владимир Табашевић и Соња Веселиновић, Маја Солар и Енес Халиловић, Драгана Младеновић и Синиша Туцић, настала је панорама песништва у више дисперзивних колосека. Својство постгутенберговског кад је Халиловић у питању не тиче се само размеђа аналогног и дигиталног, већ и способности оспоравања етаблираних вредности тако што их суочава са њиховом крхкошћу, али и са сопственим безмерним жалом над прошлошћу.

Друго издање антологије *Рестарт*, наоко непретенциозне али истински прекретничке панораме српског песништва, код самог свог састављача производи утисак да је оваква књига-подухват „конзервирала један тренутак песничке дијахроније“. Изречено никако није парадокс: генерацијски оквир који је спојио песнике и песникиње годишта од 1975. до 1991. истовремено је плуралистички и монохроман, увезан у чврсте тематске и поетичке нити а опет раслојен и расут. Управо стога што сигнализира почетак пута генерације која ће недуго потом реализовати важна прожимања, умрежавања и размену искустава, *Рестарт* успешно обликује једну могућу вредносну дијагоналу разапету преко књижевне продукције која је у међувремену настала – богата, изазовна и хетерогена. Антологија је, тако, и ненамерно послужила као леп рам за Халиловићево стваралаштво, демантујући бар у једној значењској равни његов већ поменути стих који каже да је антологија „чај мртвих песника“. Живи песници пулсирају као светлосни круг сабеседника који имају једни другима много тога да открију. Лепе праксе удруживања сличности и разлика, мултимедијалног активизма и успостављања динамичних континуитета произашле су из искуства живљења у свету нестабилних појмова и губитка поверења у смисао и значење.

Сондирање и конфигурација песничког терена, аналитичко сумирање парадигми и поетика, суочавање уникатног и типичног – све је то посао критичара и антологичара у времену кад је нестабилност критеријума селекције можда и једини сигуран пут, трасиран са амбицијом да води ка редефинисању хијерархија вредности.

Када је књижевни текст сагледао као ново ткање сачињено од старих, већ постојећих цитата, Ролан Барт можда је само покушао да укаже на неочекиване путеве оригиналности; јер, сваки новонастали цитат који би дао

предност већ постојећим цитатима указује на то да је инвенција књижевном делу својствена тек онда кад буде чврсто утемељена на традицији.

Била она (праведно или не) схваћена и доживљена као кошмар или као баласт, традиција је несумњив покретач оригиналности у уметничком изражавању: баштина је управо онај чинилац који разгорева инвенцију. Дело Енеса Халиловића то открива на ефектан и узбудљив начин. Међутим, није лако успостављати корелације између света и знакова о свету, бити стално болно свестан конфликта и ломова који прате сваки покушај склапања слике света. Поредак речи и поредак ствари још су од позне ренесансе пореметили ионако не сасвим хармоничне односе – треба се само сетити како Шекспиров јунак Хамлет мучи муку са речима које никако не успевају да верно предоче стварност његовог ума, борбу између савести и дужности. Шекспиролози различитих опредељења и припадности уочавају сталну опседнутост овог ствараоца опасностима које вребају од језика, спремног да нанесе штету; неретко су трагедије и историјске драме полигон Шекспирових показних језичких вежби које указују како се мисао преточена у речи лако изопачи, како се добра воља и добра намера прометне не само у сопствену супротност већ и у зло. И давно пре постмодерног доба које, како то филозофи воле да кажу, одликује криза смисла, било је тешко вербализовати недвосмислену и јасну истину о себи. У предмодерном добу видљиво је било синоним за истину; у модерном, видљивост је непорециво одвојена од истине.

Критичар исписује своје читање као повлашћени доживљај, као игру са значењем уметничког дела у којој оно – значење – треба да буде монополизовано и монолитизовано. Његова синтеза може да настане тек након рашчаравања света: то је процес на каквом се темељи уметничко стварање. Чак и кад је стварање узнесено и

обојено слатким ентузијазмом, у сржи песничког духа је неостварива жеља да се поседује тоталитет који настаје у споју инвенције и зова традиције, у споју нереда савремености и савршеног реда времена прошлог (реда који је могућ тек накнадно).

„У лирском бићу песме, између јаве и сна, меки је мирис словенске меланхолије која се угнездила у сам геном лирике, што самохраном срцу, коме је додељена тамница сопства, први дом лирског ја у свету и које тек сновањем – заснивањем сновима – мора складати своје пуно контрапунктско писмо, као космичку матрицу. И између читавих еонских налета таме, досањати, управо песмом дописати светлост.” (Крагујевић, 2010: 187). Преузет из есеја песникиње Тање Крагујевић „Изговорити звезду”, овај цитат говори о Лази Костићу, полихистору и полиглоти „страсног естетског ангажмана”, сасвим у духу његовог језика и слика. Синтагма „геном лирике” вратиће нас покушају да се превлада дисоцијација сензибилитета о којој је писао Томас Стернс Елиот, да се повежу умност и телесност, физички свет и апстрактне идеје, премда у метафорама Тање Крагујевић зачудност није толико циљ, колико настоји да постане стратегија додатног зачаравања поетичког поступка. Усхићеност над чаролијом стварања није својствена Енесу Халиловићу, и он је само ретко показује: блискије су му мука запитаности и запитаност о мукама и на глобалном, и на микро плану. Он слика портрете знанаца и рођака, који су дирљиви у својој посвећености једном послу или једној идеји, као што је то Зеф, старац младог осмеха из песме „Обала”, или пак скромна и већ болесна старица са десет порођаја иза себе у песми „Пржење”.

Није једноставно приступити поезији, јер геном лирике не садржи само лепоту, него и патњу. Слојевитост и функционалност патње увек је повезана са свешћу и савешћу, са осећајем одговорности за себе и свет око

себе. Симон Вејл о феномену патње пише у више наврата, понајвише у делу *Тежина и милост* (српски превод *Тежина и благодност*, Адреса 2007), у којем истиче важност унутарњег прочишћења, које укључује уклањање сваког облика заваривања и оправдавања, иначе тако специфичног у људском покушају да се носи с патњом. Симон Вејл истиче да су лепота и склад света Божја слика, а зло и смрт су „бешћутна нужност” (Вејл 2010: 115). Она каже да „милост не мијења ништа у слијепим очима нужности и случаја који управљају овим свијетом” (Вејл 2004: 61). Да би милост могла да делује, потребно је „разтворити се”, отворити се празнини (Вејл 2004: 61). Могуће је да човек не прихвати милост, јер га терет „тежине”, односно гравитације, на различите начине притиска. Но, ако не прихвати то светло које му је даровано, чини неправду сам себи, јер тиме одбија и позив на спасење.

У потрази за светлом, Енес Халиловић мора каткад и релативизовати милост аргументом двојности и несигурности:

„који сања секвоју – умријеће. који не сања секвоју
– умријеће”
(Халиловић 2022: 7)

Овај релативизам тамног вилајета, међутим, не призива ништавило: супротно томе, он рачуна на архајску монолитност света. Енес Халиловић у својој поезији и прози успоставља примат мита као граматике имажинације (онако како је то именовао Миодраг Павловић). Његова имажинација проширује мит на основе живота у малој, изолованој заједници: један сведени хронотоп постаје галаксија односа, сећања, размишљања о људским судбинама. Енес Халиловић креира митско, архајско, патријархално, ониричко, обликује елементе сећања и

рађања, метафизичку свест о томе да сваки нови живот рођен на негостољубивом тлу у себи носи клицу самоуништења и сталног конфликта са немилосрдним социјалним контекстима, полемику са гласом околине која уводи ритуалне праксе, обичаје али и притворност и лаж: лаж се најчешће оваплоћује у принуду, у обавезу лирског субјекта да прати путеве који нису његови. У прози и поезији Маркес, Фокнер и Тони Морисон на сличан начин креирају митску матрицу, која је немогућа и неодржива без имагинирања заједнице: тако и Енес Халиловић мапира свој свет који лебди у сећању и исповедању. Атмосфера тријумфа исповедања – можемо тако представити позадину на којој настају песме у *Секвоји*. Исповест је све.

Исповест је све – у добро уређеној заједници, која је опасана правилима, протективним и рестриктивним. Бенедикт Андерсон нацију описује као „замишљену заједницу” (Андерсон 1991: 99–108), као заменску историјску творевину од изузетне важности за деловање и ментално формирање појединца који више не може да се ослони на уплив религије или улогу монархије као доминантних кохезивних елемената карактеристичних за Средњи век, у модерном добу ишчезлих и обеснажених.

Тек процват штампе омогућује да се идеја националне припадности и идентитетских приоритета прошири даље од кругова културне и интелектуалне елите, деловањем кроз елитне друштвене и културне институције. Иако је култура штампе привилеговала текст као вид посредовања знања и искуства, књига није, нити може бити, супериорна замена за лични доживљај стварности, јер су се свакодневне културне праксе мењале и удаљавале од поимања елитног, интелектуалног и духовног, од појма једнообразног, у правцу појма дисперзивног и различитог. Поезија покушава да премости јаз између доживљаја стварности и задате слике о њој: у Енесовој поезији знање

и књига, детаљи из прочитаних књига, пабирци из анегдота и биографија филозофа и уметника, неретко постају путокази и ослонци визионарства лирског субјекта у ограниченом оквиру мале локалне заједнице.

Бирајући у уводној песми величанствено и дуговечно дрво секвоје да у његову сенку смести „зору и панику“, стиховане скаске, рефлексије и анегдоте, но исто тако и уверење да „остала су још само два занимања: историчари и гробари“, Енес Халиловић наговештава да ће његова седма песничка књига бити и мрачна и мирна у исти мах. Биће и неодољиво поучна: „само секвоја има ожиљке од громава, али то не ствара у њој гордост“ стих је који указује на исту ону тријумфалну понизност која искупљује јунаке Енесове прозе, романа *Ако дуго гледаш у понор* и *Људи без гробова*. Неке од песама у *Секвоји* посвећене су замкама и исходима инспирације, стварања и случајних сусрета са читаоцима, неке говоре о крајностима људске пакости и радости, неке о одвратној пролазности, одумирању села и затирању језика, о страху самца од самоће али и о скрибоману који је „искривио рамена многих поштара“, о Хекторовој Андромахи којој нико не верује. Док Андромаха вришти у лудници, хор лудака песмом поручује да „најтеже је доказати да јеси оно што јеси“ (Халиловић 2022: 76), па Халиловић и тако одаје тужну и дирљиву почаст борби за самоостварење и социјалну интеграцију.

У варијацији на поетски глас Волта Витмена у песми „Кад читам о освојеној слави“, Халиловић слави неговаатеље старих родитеља као величанствене и храбре подвижнике који буде завист. Та је завист еталон савести и етике у лирском субјекту. Вера да се рај указује под хладним стопалима болесног оца или мајке, вера коју, како лирски субјект мисли, деле синови и кћери који негују родитеље представља драгоцен добитак и привилегију. Овде се Енес Халиловић удаљава од става према него-

вању који у свом роману *Данас је среда* заузима Давид Албахари. Патња се у његовој прози ретко доживљава као дар или милост: она баца у очај и јад, узрокује депресију и тескобу, интернализује се и аутоматски поставља као индивидуално и дубоко индивидуализовано искуство. Бавећи се темама болести, старења, памћења и заборавља, Давид Албахари мотив бриге о болесном оцу развија тако да проговори о односу појединца према историји, тако да нешто каже о могућностима опроштаја и покајања као услова да се душа и ум спасу од ништавила. Етика бриге, као област истраживања једне важне фазе моралног развоја коју су осамдесетих година прошлог века успоставиле научнице из области психологије и филозофије, Керол Гилиган и Нел Нодингс, учи нас да превелика брига о другима носи ризик да се осилимо услед вишка покровитељског импулса: премало бриге за друге носи са собом ризик да нам себичност замрзне срце. Бринути о другима на одговарајући начин значи бринути разумно и добро. Истинска брига не може бити поклоњена из далека, не дели се равном мером и уопштено. Брига је, дакле, морална категорија која мора заобићи постулате аутономије и самосвојности који су основ поимања правде. Брига о другом подразумева успостављање односа зависности и интеракције. Поимање бриге за другог, за ближњег, за свет видљиво је у више наврата како се крећемо кроз *Секвоју* – у песми „Похвала“ која се бави потонућем неименованог Титаника, једнако као у песми „Нека жена и ја“ у којој песник са мешавином знатижеље и постиђености у аутобусу гледа жену која чита његову књигу.

Препознавање интимних саговорника у заједници одлика је која Халиловића везује за Волта Витмена, једног у низу песника и филозофа које помиње у овој збирци. Није згорег поменути да је велики утицај на одлуку америчког песника Волта Витмана да напише своје најзна-

чајније дело, *Влати траве*, имало предавање мислиоца и филозофа Ралфа Волда Емерсона, одржано 1842. године и посвећено есеју *Песник*, а том је предавању Витман присуствовао у Њујорку. У поменутом есеју Емерсон је предвидео долазак новог америчког Хомера, чија поезија неће долазити из интелекта, већ из искуства, из интимног контакта са опипљивим светом. Емерсон је сматрао да ће нови амерички песник бити обичан човек, који ће певати у име свих људи, и образованих и необразованих, у варваризму и материјализму времена. Наравно да оваква врста предсказања не ствара историју књижевности: али како је предсказивање најчешће спремно да песнику послужи као каталогизација не сасвим неостваривих жеља, могуће је, исто тако, изнаћи начин да се пројекција будућности и очекивања од ње одреде у стварању; да се жеља прихвати као наук и смерница. Ерудиција писца подсећа и подстиче, а без читања традиције нема ни стварања у савремености.

Чему нас учи поезија Енеса Халиловића? Морамо, за почетак, бити свесни да су знаци свуда око нас, у књигама и свакодневици. Морамо бити свесни да не постоји ништа што није знак: ако не стварни, а оно потенцијални. Знаци су саставни део свега што нас окружује, а окружује нас текст који морамо умети да артикулишемо: читајући сопствени фрагмент текста, ми тумачимо знаке помоћу других, туђих текстова, ступамо у динамичке дијалоге. Наш врач-помагач у мисији трагања за знацима је управо Енес Халиловић, који одрешито и страшно ступа у дијалоге са песницима и предметима, са сновима и осећањима, са каталогом сопствених тешких и фриволних страхова коју укључује радијацију и камату, са процесуалношћу живота која даје редослед рани и ожиљку, гусеници и лептиру,

„Дубока је глава“, каже песма „Глава и тама“ (Халиловић 2022: 38). Након парадокса следи опомена: „Још

дубља је тама.“ У тој се тами свио недосегнути повор људске природе, узроци тешких питања постављених у наслову овог рада. Питања ко производи хлеб, и како му га отети нису главоломке хуманистима и активистима, већ су сведочанства супростављених принципа људског духа: принципа делања и принципа силништва, који се вазда сударају у свету дубоке душевности и егзистенцијалне оскудице. Да нема савести која понире у питања, ни синтезе тих противречних порива не би било, па можда ни поезије да их опева.

ИЗВОР И ЛИТЕРАТУРА

- Андерсон 1991: B. Anderson, *Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso.
- Вејл 2004: S. Weil, *Težina i milost*, Zagreb: Litteris, 2004.
- Вејл 2010: S. Weil, *Iščekivanje Boga*, Zagreb: Litteris, 2010.
- Крагујевић 2010: Т. Крагујевић, *Изговорити звезду*, Зрењанин: Агора.
- Лазичић 2023: G. Lazičić, *Restart: panorama nove poezije u Srbiji*, Beograd: Dom kulture Studentski grad.
- Халиловић 2022: E. Halilović, *Sekvoja: paralelepiped*, Novi Sad, Kulturni centar Novog Sada.

Vladislava Gordić Petković

„THERE ARE TWO ISSUES UNRESOLVED: WHO
IS THE ONE WHO BAKES THE BREAD AND
HOW TO SNATCH THE LOAF FROM HIM“: THE
CONSCIENCE OF A POET IN ENES HALILOVIĆ'S
SEQUOIA

Summary

The paper approaches the achievement of Enes Halilović, whose poetry has passionately and steadily inspected the issues of humanism, conscience, responsibility, duty and courage. His seventh volume of poetry is a case in point: it offers an array of echoes and resonances to religious and mythical patterns, seeking to establish the topic of destructive impact of society on the sensitive non-conformist individual whose conscience responds only to longlasting ethical paradigms of truth, redemption and hope. Doomed to collide with the laws and customs of the society, doomed to be punished and questioned for pursuing the dreams of immaculate mind and honourable intentions, Halilović's lyrical subjects rely on their romantic imagination which persists in the incessant dialogue with art and poetry, with the world and its everyday routine of nurture and care, as well as with the values of freedom, bravery and duty. Unable to understand the causes and tolerate the effects of their inner dichotomies and discrepancies, the society would muffle the rebel yells of poets and punish them severely for their non-conformism, were it not for the unfathomable urge for justice in Halilović's poetic creed.

Keywords: Serbian poetry, inspiration, conscience, survival.

Неда З. Срећковић* УДК 821.163.41-31.09 Халиловић Е.
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

МАЛЕ ПРИЧЕ И ОБЛИКОВАЊЕ СУБЈЕКТА У РОМАНУ АКО ДУГО ГЛЕДАШ У ПОНОР ЕНЕ- СА ХАЛИЛОВИЋА

Роман *Ако дуго гледаш у понор* Енеса Халиловића истражује процес формирања идентитета у контексту друштвених норми, културолошког наслеђа и моралних очекивања. Кроз лик Нејре Бугарин, аутор анализира напетост између личног и колективног идентитета, као и утицај маргинализације и породичне историје на субјективност. Наратив се ослања на двоструки приповедни модел, у којем се размењују сећања и искуства између Нејре и професора филозофије Сипца, што омогућава дубље разумевање њене унутрашње борбе. Роман поставља питање стабилности личности у свету који истовремено конструише и разара идентитет, те проблематизује границе између самоодржања и губитка интегритета. Културне и социјалне норме, као и утицај паланке, играју централну улогу у обликовању идентитета, а истовремено показују како друштво санкционише сваки облик одступања. Роман, кроз комплексну наративну структуру, указује на релациону природу идентитета и на динамику између индивидуалног и друштвеног утицаја.

Кључне речи: идентитет, маргинализација, субјективност, друштвене норме, телесност, срам

* neda@filum.kg.ac.rs

Роман Енеса Халиловића *Ако дуго гледаш у понор* прати идентитетски развој протагонисткиње Нејре Бугарин, тематизује њену несрећну и трагичну судбину, те се нужно при упливу у интимни свет јунакиње, једнако као и при сагледавању окружења, пажња усмерава на породичне односе, морална начела, родне улоге, те традиционалне вредносне норме и очекивања заједнице. Иако наизглед традицијска култура није у првом плану приповедања, у овом наративу она задобија значајну улогу на микроплану, нудећи читаоцу један културолошки рам за разумевање позиције главне јунакиње. У средишту наратива налази се породица која одступа од друштвене норме у физичком, класном и родном смислу, чиме роман поставља питање могућности аутономне конституције идентитета унутар ригидних друштвених структура. Аутор гради причу као анализу механизма дисциплиновања појединца, у којој паланка игра кључну улогу. Њена склоност ка оговарању, стигматизацији и колективном притиску огледа се у непрестаној контроли понашања њених чланова, а свако „искакање“ из задатих образаца води ка друштвеној изолацији и моралној осуди. Педантно интегришући фолклорну традицију, те уверења и поглед на свет који из те традиције произилази, Енес Халиловић показује њихов значај за разумевање једног културног идентитета, али и за сазревање јединке у датом културном окружењу.

На самом почетку романа, стоји Ничеов цитат: „Ко се бори с чудовиштима, мора пазити да притом и сам не постане чудовиште. И ако дуго гледаш у понор, и понор гледа у тебе.“ (Халиловић 2021: 5) Ова мисао представља основу не само наративне структуре, већ и кључне теме романа – преиспитивања идентитета у односу на динамичне и често деструктивне друштвене околности. Роман тематизује проблем идентитета у свету који га истовремено конструише и разара. Халиловићев текст,

кроз комплексну карактеризацију ликова и испреплетеност индивидуалних и колективних идентитета, проблематизује питање стабилности личности и границе између борбе за самоодржање и губитка интегритета.

Наиме, роман представља ретроспективно приповедање Нејре Бугарин: о пореклу, сиромаштву, маргинализацији, детињству, породици и фамилији и сазревању у насељу Ерозија, као и о првобитним сусретима са друштвеном маргином, њена је судбина предодређена и њен живот долази као наслеђе и последица сагрешења чланова породице у прошлости. Наративна структура романа је комплексна и почива на динамици двоструког приповедања – размена сећања и искустава између гимназијског професора филозофије и шанкерице у локалном борделу Нејре Бугарин. Смењивањем њихова два гласа формира се текстуално ткиво књиге, а које је дефинисано још у поднаслову романа као *дијалог о празници*.

„[...] разговарамо. Једно другом диктирамо. Он тврди да ми спроводимо експеримент. Он, мени, казује све о свом животу. Ја, њему, казујем све о мом животу. Мени је то занимљиво. Можда је то и њему занимљиво, али ипак мислим да је он измислио експеримент само да би мене склонио из родног града и огрнуо ме тишином.“ (Халиловић 2021: 196)

У главама где Нејра казује, а професор Сипац записује, доминира наратив у првом лицу. Овакав приступ омогућава директан увид у њену унутрашњу борбу и личну историју, што омогућава читаоцу да се повеже са њеним искуствима и емоцијама на интимном нивоу. Ања Јањић примећује да бележење изговореног одговара оквиру усменог стваралаштва, где су јасно разграничене улоге испитаника – наратора и истраживача који записује. Истиче да Нејра говори разговорним стилем, а њено

казивање, блиско усменој причи из живота, одликује се фрагментарношћу и директношћу, често експлицитно приказујући животне падове. Насупрот томе, професор користи књижевноуметнички и делимично научни стил, ослањајући се на вербалну вештину и досетке. Његов дискурс, како запажа Јањић, одговара ерудицији филозофа, са елементима солилоквијума, дубоким промишљањима и извесном дистанцом, уз минимално откривање личних аспеката. (Јањић 2023: 511) Овај контраст у наративним приступима може се тумачити као одраз њихових различитих могућности артикулисања сопствених прича – док Нејра настоји да преузме контролу над сопственим идентитетом кроз говор, професор Сипац своју исповест препушта другоме, чиме се поставља као зависан од интерпретације и посредовања. Али, опет, можемо закључити да Сипац није само пасивни записивач, већ учесник у конструисању Нејриног идентитета, чиме се доводи у питање стабилност и аутентичност субјективног искуства.

„Професор Сипац говори о себи, кратко говори, и ја куцам његове ријечи, а ја говорим о себи – моје казивање је дуже, и професор куца ово што казујем.

[...]

Прича професора Сипца краћа је, занимљива, види се да он све преувеличава и шали се, а моја прича само је кост без меса, гола истина. Не може се скратити, нити се може продужити. Таква је каква је, и толика колика је.“ (Халиловић 2021: 196).

Овај однос рефлексije осликава и симболика имена: Нејрин отац, познат као Филозоф, саградио је кућу коју на крају изједа сипац – конструкција која се урушава изнутра. Истовремено, њу у на крају романа „спасава“ професор филозофије Сипац, али и он носи презиме

које симболизује пропадање. У овом обртну огледалског односа видимо како њена прошлост и садашњост непрестано одражавају једна другу: баш као што је њен отац градио, али није могао да спречи труљење, тако и Сипац делује као неко ко записује, али можда истовремено и разара њену причу, обликујући је по свом нахођењу. Роман поставља питање: да ли можемо сагледати себе ван рефлексије коју нам други пружају? Нејра и Сипац покушавају да дефинишу себе кроз говор, али је њихова слика увек посредована – увек заробљена у другом. Њихова прича је уједно и чин препуштања: предају своје речи оном другом, ризикујући да их он промени, искриви или учини недовољним. Управо у томе лежи суштинска напетост романа – у покушају да се сачува аутентичност у свету где је свака прича увек већ нечије туђе огледало. У том смислу, роман се може читати и као постмодернистичка рефлексија о томе како се идентитет обликује у односу на Другог и кроз језик. Овај слојевити наративни модел, где се субјекат и објекат непрестано смењују, упућује на релациону природу идентитета – он не постоји у изолацији, већ се дефинише у односу на другог, у динамици дијалога.

Лик Нејре Бугарин превасходно се обликује кроз породични контекст, у којем се преплићу сиромаштво, срамота и митска предања о греху. Њена мајка носи терет прошлости јер је, према локалном веровању, њена сопствена мајка бацила сихир (црну магију) на своју јетрву из љубоморе. Јетрва је, полудевши, извршила самоубиство, а када су мајку оптужили за бацање магије, она је то негирала заклињући се речима: „Ако сам сихир поставила, дабогда родила дијете разваљено.“ (Халиловић 2021:11). Касније је заиста родила ћерку са деформитетом, што је протумачено као потврда кривице. У знак покајања, име жртве је дато њој самој, док је њена кћи – Нејра – добила првобитно име своје мајке, чиме је, сим-

болички, очишћена од греха претходне генерације.

Ова изложеност магијским праксама сама сведочи о неизбежним референтним тачкама у наративној конструкцији српске сеоске, али и паланачке средине, која је ослоњена у великој мери на традиционално културно наслеђе, те се многи породични проблеми, као и болести покушавају отклонити магијским поступањима. Из сфере метафизичког, произилази „сихир”, која се третира у фолклористици као социјални и друштвени конструкт, а не само образац магије, већ као вид антисоцијалног понашања у малим заједницама. Поготово кад је реч о магији која се спроводи детету или у овом случају јетрви, црна магија добија смисао успостављања односа у заједници. (У роману је то принцип успостављања моћи, однос подређености и архетипско сукобљавање два женска принципа). Све то чини део породичног предања које ће усмерити обликовање идентитета главне јунакиње. Показује се да је у овом случају породични наратив субверзиван, јер је „сихир“ као апелативни поступак такође субверзиван и узима се као узрок и почетак несреће и зла у датом контексту. Традицијски наратив по својој је природи репетитиван, што значи да тежи да се понавља из генерације у генерацију, а тим понављањем да се у свакој новој генерацији оствари истоветност и континуитет идентитетских означитеља. Хусерловом терминологијом, то може да се дефинише као интерсубјективност, односно немогућност успостављања у потпуности самосталне субјективности. Тај процес започиње именовањем субјекта, чиме он постаје део друштвеног поретка без могућности избора. У случају Нејре Бугарин, овај механизам је нарочито видљив у начину на који су имена у њеној породици носиоци симболичког значења. Њено име није неутрална ознака идентитета, већ резултат покушаја „очишћења“ од наслеђеног греха. С обзиром на то, симболички поредак је већ у тренутку њеног

рођења одредио њену позицију унутар заједнице – она је носилац преиначеног, али не и у потпуности избрисаног греха породичне прошлости. Само презиме Бугарин није само породична ознака, већ симболички терет историјског порекла њеног оца. Попут њене мајке, и отац је био интерпелиран именом које је носило стигму – док се његова мајка сматрала грешницом, он је обележен као „копиле“. Њено одрастање и суочавање са сопственим пореклом представљају борбу са интерпелацијом која јој је наметнута именом, презименом и телесним идентитетом њене мајке.

„... Свекрва је срела неку жену на пијаци. Распитивала се та, сигурно, о Еду, о снахи. Ко је? Чија је? И мене су сподбиле за гријех моје баке. Јесте, то сви деценијама причају, да је моја бака направила сихир, проклету црну магију, и ставила то зло ... Моја мајка – сви то кажу – рођена и живи тако, јер се бака криво заклела кад је јетрву омахнители. Ноге моје мајке сви виде као проклетство. Али, ево, пола вијека након тог догађаја мене свекрва сподбија. Као да ме хоће из куће изнети због тога“ (Халиловић: 2021: 99).

Питање идентитета субјекта неизбежно укључује и телесни идентитет, а категорија пола и полне разлике, посматране из психоаналитичке перспективе, могу се довести у везу са процесом именовања. Тело у овом роману није стабилна основа самоперцепције. Оно се мења, пропада, постаје неприхватљиво. Како Нејра губи контролу над својим телом, тако губи и контролу над начином на који је други виде. У том смислу, њена судбина није само трагична на егзистенцијалном нивоу, већ је и илустрација ширег друштвеног механизма који одређује ко има право на достојанство, а ко постаје „отпад“. У случају Нејре и њене породице, телесност је повезана са слабошћу, маргинализацијом и губитком аутономије. Телесни

недостатак Нејриних родитеља већ на почетку означава их као „друге“, као бића чије постојање није у складу са нормом. Њихова тела су ограничена и онемогућена, што рефлектује и њихов друштвени положај – рањивост није само физичка, већ и социјална. Код Нејре се телесност трансформише у нешто одбачено и непожељно.

„Та краста, толико је од мене направила јадницу. Била сам, у очима тих момака, као потирача у купатилу. Десило се – неким од тих момака толико се огадила моја краста, да су прекидали ... и враћали ме без употребе.“ (Халиловић 2021: 174).

Њено тело, које је служило као средство за преживљавање у борделу, на крају постаје обележено болешћу – краста је видљив траг њеног друштвеног и моралног пада, али и показатељ тога да се систем у коме је функционисала окреће против ње. Ово је јасан пример дехуманизације – докле год је њено тело било употребљиво, друштво је налазило начин да га искористи; када је постало „гадно“, оно је потпуно искључено. Најрадикалнији приказ деградације тела налази се у лику њеног брата, који је био приморан да продаје сопствену кожу. Овде телесност више није ни субјекат ни средство рада, већ ресурс који се троши. Ово представља крајњу тачку дехуманизације, где људско тело губи сваки интегритет и постаје чиста роба, сведена на материјал за преживљавање.

С друге стране, насупрот схватању да је пол искључиво биолошка категорија, Жак Лакан га тумачи као симболичку позицију која се прихвата под претњом казне, односно као улогу коју субјекат мора усвојити под принудом структуре самог језика, што утиче и на друштвене односе који обликују културни живот (Батлер 2001: 128). Тако се полне улоге могу посматрати као

задате, док се њихово остваривање дешава кроз идентификацију са тим већ успостављеним позицијама. У том смислу, „симболичко је схваћено као нормативна димензија конституисања полног субјекта унутар језика“ (Батлер 2001: 142).

Идентификација са нормативним праксама тако постаје механизам успостављања идентитета, јер „ако ‘усвојити’ полну позицију значи тражити прибежиште у законодавној норми, као што би тврдио Лакан, онда је ‘усвајање’ ствар понављања те норме, њеног цитирања или подражавања“ (Батлер 2001: 143). На тај начин, процес идентификације може се разумети као покушај субјекта да се интегрише у друштво и стекне прихватање од заједнице. Узимајући у ово обзир можемо поставити питање да ли се Нејрин положај може читати кроз призму „места другости“. У овом случају, она није само родно одређена као жена у патријархалном систему, већ и као припадница „нижег“ друштвеног слоја, осуђена на маргиналност због породичне историје. Нејрин идентитет је обележен оним што Кристева назива „закорност“, а такође и идентитет њене породице – телесна деформација њене мајке није само медицинска датост, већ знак симболичког поретка који је кажњава због грехова претходних генерација. Ова закорност се односи и на њеног оца, који је носилац идентичне стигме – као „копиле“, он је већ обележен као Други. С обзиром на то да пажљива конструкција јунакиње долази како из њене прошлости и генеалогije, тако и из спољних околности, можемо анализирати како њена средина – паланка – формира и контролише њен идентитет. Ерозија је приказана као заједница у којој доминирају колективне норме, а њени становници испољавају снажну тежњу ка очувању устаљеног поретка. Управо због тога се Нејра суочава са одбацивањем у сваком тренутку када њено понашање одступа од очекиваних улога. Ово се уклапа

у социолошки аспект који подвлачи да паланка од својих чланова захтева „потпуну сраслост“ са наметнутим нормама, а да свако „искакање“ доводи до стигматизације и друштвеног изопштења. Према Алеиди Асман, свака индивидуа је друштвено утемељена јер почива на колективном памћењу, а ако је „сваки ‘ја’ повезан са једним ‘ми’“, онда Нејрина немогућност да се уклопи постаје јаснија. Њена породична историја говори у прилог томе да је паланка већ унапред формирала негативну слику о њој. Увођење других и различитих у Нејрин живот је последично испраћено његовим удаљавањем од првобитних генеалошких идентитетских ознака и породичног језгра. Дакле, њен идентитет није фиксиран, већ се обликује у односу са другима – у сталном је процесу „постајања“. Она себе не гради у изолацији, већ у динамичком односу са другима, при чему њена самоперцепција зависи од туђих погледа, очекивања и друштвених норми. У том смислу, њено ја није унутрашња суштина која постоји независно, већ константно место преговарања између онога како она жели да буде виђена и онога како је други перципирају. Оваква перспектива првобитно је назначена у наслову овог романа – аутор позајмљује од Ничеа, а одмах затим, у епиграфу, наводи у целости то чувено место у коме филозоф говори о узвратној реакцији којом посматрач зла и сам може постати такав те ћемо се приближити разумевању Нејриног лика уколико првенствено схватимо да се „слика о себи“ само условно слободно обликује и да је она зависна од ланца интересобјективних односа у коме се њен лик креће, или као што би Сартр рекао да се „слика о себи“ формира пред бићем другог. (Сартр 1984: 282) Такође овај филозоф назначава да из „свести о себи настаје стид“, осећај који је фундаменталан унутар лика Нејре Бугарин:

„У колима, он напријед, ја позади. Он ме, додуше звао да сједнем на предње сједиште, али мене бијаше стид да ме ко не види. Нисам себе видјела као дјевојку, него само као радницу која пегла фармерке“. (Халиловић 2021: 91)

Примећујемо да је осећај срама нужно везан и за морални аспект личности. Појављивање осећања стида код Нејре нужно је повезано са њеним осећањем да је изневерила сопствени вредносни систем (који је условно завијан од заједнице у којој се налази.). Стид се јавља онда када постаје уверена „да је она нешто Друго“ и у овом етичком контексту је близак осећању кривице. Међутим за разлику од кривице где постоји свест о „невраћеном дугу“, код срама постоји уверење да је изневерила сопствени идентитет. У овом контексту се етички однос везује за саморефлексију која условно укључује друге, али првенствено у себи тражи критеријум за своје вредности. Отуда стид није само лично осећање већ и друштвени механизам који наглашава важност усаглашавања са друштвеним нормама. Говорећи о очевој мајци, Нејра Бугарин ће рећи:

„Послије Другог светског рата, град се сложио: моја бака је курва и отац копиле. Умјесто да осуђују фашисте и убице, суграђани су, сложено, осудили моју баку. Сви одреда, писмени и неписмени, власт и народ, гласачи и они што су остали без права гласа, језицима су везивали моју баку за стуб срама“ (Халиловић 2021: 15)

Посебно важно место у роману додељено је амбијенту у ком Нејра сазрева и проводи живот. Ерозија је приказана као варош са строгим патријархалним назорима, чији се традиционални поредак суочава са снажним потресима услед друштвених и историјских промена на крају 20. века. Док се на површини одржава привид уређености и

моралне чврстине, стварност овог простора обележена је дубоком контрадикторношћу: патријархална структура је у колизији са ратним временом, растућим криминалом, шверцом и проституцијом. Овакав распад вредносног система доводи до појаве декаденције која прожима све аспекте друштвеног живота – граница између прихватљивог и неприхватљивог постаје све нејаснија, а некадашњи стубови заједнице губе своју снагу. Ерозија тако постаје простор у коме истовремено опстају ригидна традиција и њена најдрастичнија кршења, што додатно наглашава осећај моралне и социјалне ерозије самог друштва. У складу с тим, паланка од својих јунака очекује само устаљеност и потпуну сраслост са просторно-временским односима, док се у супротном свако „искакање“ појединца или групе трајно жигосало. Понашање паланчана редовно и потпуно зависи од многих строгих колективних забрана и ограничења, као и од способности и спремности да управо са тим забранама саобразе своје емоционалне нагоне и чулне побуде; жеље и одлуке. Заправо, доминација „устаљеног обичаја“ подразумевала је процес деперсонализације и отпор персонификацији као нечему што је рушило стари поредак. Ко није у стању да се прилагоди оваквом поретку и да успостави извесну равнотежу између личног, чулног живота и наметнутих прописа, тај углавном бива прогнан из хијерархизоване социокултурне заједнице. Пример који то илуструје у роману можемо уочити у случају када је народ пребацио мајци Нејре Бугарин што нису изашли на гласање, као што је то чинио остатак заједнице. Овај друштвени притисак није попуштао ни у ситуацијама када је било очигледно да се ради о два инвалида – Филозофу који није имао руке да би заокружио гласачки листић и његовој супрузи која се отежано кретала и која није видела разлог да излази из куће без мужа, па ће им се рећи: „Цио народ на једну страну, а ви на другу“. (Хали-

ловић: 2021: 70) Осликавајући карактер житеља Ерозије у тој препирци, Нејра примећује:

„Народ се претворио у ухо, али, у тој тишини, између Сенадинових ријечи и ријечи моје мајке, осјећа се да су сви на његовој страни. (...) Нико, ни мушко ни женско, ни старо ни младо, нико од оног народа што је славио не рече: *полако Сенадине, није жена дошла на стријељање*“ (Халиловић: 2021: 70)

У роману се може уочити развојни пут Нејре Бугарин, посебно у погледу осећаја стида, Како се њен идентитет обликује у односу на друге, тако се и границе стида померају. Оно што је некада било незамисливо постаје део нормалности, а граница између личног интегритета и друштвене условљености све више бледи. Њено коначно препуштање погледу понора и ступање у генерацијски низ огреховљености, није само чин губитка стида, већ и прихватање нове верзије себе, створене у огледалу околности које су је обликовале. Преломни тренутак у књизи је када она ступа у оближњи бордел као шанкерица, кафе-куварица и чистачица. У том положају дуго балансира на ивици, гледајући у понор – до часа кад је понор погледао њу:

„И ја заиграх око шипке.
И свукох се.
И скакала сам сву ноћ.
И махнитала.
И пјевала.
И ишла сам из руке у руку.
Ујутру, лежала сам на подијуму.“ (Халиловић: 2021: 159)

Нејра постаје оличење парадокса преживљавања – њена борба да се одупре понору доводи до тога да сама постаје део тог амбиса. Њен идентитет је увек у стању

клизања, он није никада потпуно фиксиран, већ се формира у континуитету између онога што је *joj* додељено и онога што *покушава да постане*. Као нестабилна конструкција, она постаје све више одређена односом са „чудовиштима“ – било да су то трауме (силовање, породичне несреће, стигматизација) или друштвени положај (сиромаштво).

Дакле, наслов романа није само интертекстуална референца, већ и својеврсно упозорење: у трагању за истином, за сопственим местом у свету, постоји ризик да се изгуби лични интегритет, да се особа преобрати у оно против чега се бори. Халиловићев текст тако постаје и филозофска расправа о границама идентитета и питању да ли је могуће одолети том понору без последица.

Роман *Ако дуго гледаш у понор* Енеса Халиловића представља слојевиту анализу формирања идентитета у оквирима традиционалних, патријархалних и хијерархизованих друштвених структура. Судбина главне јунакиње, Нејре Бугарин, осветљава механизме дисциплиновања појединца и улогу колективног памћења, стида и телесности у процесу самоидентификације. Кроз динамичан дијалог између Нејре и професора Сипца, аутор показује како се идентитет гради у односу на друге, при чему се граница између личног и наметнутог ја стално помера. Симболика имена, фолклорни мотиви и традицијска веровања додатно продубљују питање могућности одступања од наметнутих улога и колективних предрасуда. Нејрин коначни „пад у понор“ симболизује немогућност потпуне аутономије у свету који истовремено формира и разара идентитет. У тој неминовности огледа се суштинска амбивалентност самоидентификације – сваки покушај отпора истовремено је и чин уклапања у нови оквир, што сведочи о сложености односа између појединца и заједнице.

ИЗВОРИ

Халиловић 2021: Енес Халиловић, *Ако дуго гледаш у понор*, Београд, Laguna.

ЛИТЕРАТУРА

Асман 2011: А. Асман, *Дуга сенка прошлости: култура сећања и политика повести*, Београд: Библиотека XX век, Књи-жара Круг.

Батлер 2001: Џудит Батлер, *Тела која нешто значе*, Београд: Самиздат Б92.

Јањић 2023: Ана Јањић, „Видови моћи у делима Енеса Хали-ловића“, у: *Jezik, književnost, moć, tematski zbornik radova*, Ниш: Филозофски факултет, стр. 509–520.

Кристева 1989: J. Kristeva, *Моћи užasa: Ogled o zazornosti*, Zagreb: Naprijed.

Сартр 1984: Žan-Pol Sartr, *Biće i ništavilo I*, Beograd: Nolit.

Fuko, M. (2007). M. Fuko, „Poredak diskursa, pristupno predavanje na Koleč de Fransu (1970)“, prevod Dejan Aničić. Loznica: Karpos.

Neda Srećković

SMALL TALKS AND THE SHAPING OF THE SUBJECT
IN THE NOVEL 'IF YOU STARE LONG INTO THE
ABYSS' BY ENES HALILOVIĆ

Summary

The novel *If You Stare Long into the Abyss* by Enes Halilović explores the formation of identity within a rigid social structure dominated by traditional norms and moral expectations. Through the protagonist Neira Bugarin, the narrative examines the tension between personal and collective identity, the influence of family heritage, and the impact of marginalization.

Structured as a dialogue between Neira and philosophy professor Sipac, the novel highlights the relational nature of identity—how it is shaped by the perception of others. The use of symbolism, folklore, and themes of guilt and shame further reinforce the instability of selfhood.

The small-town community exerts strict control over individuals, punishing any deviation from societal norms. Neira's struggle to assert her autonomy ultimately leads her to embody the very roles she initially resisted. Her final descent into the "abyss" reflects the paradox of survival—resisting societal expectations often results in a different kind of entrapment.

The novel ultimately raises the question: can one construct an identity free from external pressures, or is every attempt at escape merely another form of captivity?

Keywords: identity, marginalization, subjectivity, social norms, corporeality, shame

Милица В. Ђуковић* УДК 821.163.41.09-1 Халиловић Е.
Институт за књижевност и уметност
Београд

„НЕКА ТРАЈЕ НОЋ“ ИЛИ ТРИ „Х“ (ХОЛАН, ХИКМЕТ, ХАЛИЛОВИЋ) ИТД. ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ АСПЕКТИ ПОЕЗИЈЕ ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

Рад представља компаративну анализу поезије Енеса Халиловића, Владимира Холана и Назима Хикмета. Полазећи од схватања интертекстуалности која су предложили Ј. Кристева, Ж. Женет, Д. Ораић Толић и други, у раду се истражују како аутоцитатне релације остварене унутар Халиловићевог опуса тако и интертекстуалне везе песништва Енеса Халиловића са поетским стваралаштвом чешког и турског књижевника. Посебна пажња поклоњена је Халиловићевим песмама у којима су експлицитно именовани Холан и Хикмет, али и онима у којима постоје мотивске везе, садржане у мотивима ноћи, страха, зидова, смрти, тамнице, порекла, љубави и метапоетичког промишљања стваралачког чина, те улоге и положаја песникâ. Интертекстуални аспекти поезије Енеса Халиловића, односно начин на који три „Х“ (Халиловић, Холан и Хикмет) међусобно комуницирају, потврда су квантумистичких поставки из Халиловићевог „Манифеста квантунизма“, док је љубав, као читалачки ерос, залог „итд.“ херменеутичког обрасца, доказ да је књижевност, посебно у случају ерудитних писаца, бескрајни, незавршени и незавршиви дијалог.

* tiskicvet38@gmail.com

Кључне речи: интертекстуалност, дијалог, квантунизам, постмодернизам, три „Х“ (Холан, Хикмет, Халиловић)

У програмском и експлицитно аутопоетичком „Манифесту квантунизма“ Енеса Халиловића, поред промишљања формално-стилских карактеристика књижевних дела и видова њихових корелација: „СТИЛ је очух садржаја, никада нису до краја отворени један према другом.“ (Халиловић 2019: 73, истицање ауторово), али и композиционих својстава, тј. саусловљености засебних делова и целине квантумистичког остварења: „ЦЕЛИНУ дефинишемо као збир свих квантова, али КВАНТУМИСТИЧКА песма је збир понуђених квантова и део целине...“ (Халиловић 2019: 68, истицања ауторово),¹ наводи се самосвојно разумевање песничке традиције. Свест о немогућности певања *ex nihilo*, тј. утемељеност уметничког стваралаштва у делима претходника: „ниједан уметнички правац не указује на потребу неког кретања него на потврду постојећег кретања; ниједан изам не укида било шта пре себе; изам је доказ још једног лица уметности...“ (Халиловић 2019: 72), јесте, заправо, за постмодернизам карактеристична свест о премрежености текста у настајању укупношћу текстова који су му претходили: „све до сада речено показало је путоказе свему што треба рећи; ЈЕСТЕ било што је било; а под-разумевање свега што је било даје основу да се говори ЈЕСТЕ или НИЈЕ.“ (Халиловић 2019: 66, истицања ауторово). Уколико се уважи квантумистичка премиса „један песник – то су сви песници“ (Халиловић 2019: 66) или запажање према којем: „ЦИТАТНОСТ коју следе псеудоцитатност и аутоцитатност; речи, све речи, свака

1 Управо стога „фрагмент носи шифру из које се реконструише структура, пролог је довољан за композицију, сви друмови воде у једно место и одводе са тог истог места...“ (Халиловић 2019: 69).

именица, и сваки глагол, и сваки везник, призивају чак и појмове који имају само назив, а не и телесност...” (Халиловић 2019: 73), о чему овај аутор пише у „Манифесту квантумизма“, у интертекстуалности се може препознати круцијални постулат поезије (али и целокупног опуса) Енеса Халиловића.

Термин интертекстуалност сковала је, дефинисала и у семиотику и науку о књижевности између 1966. и 1974. године увела Јулија Кристева, како у монографијама *Семиотике: прилози за једну семионализу*, *Текст романа* и *Револуција песничког језика*, тако и у есеју „Бахтин, реч, дијалог и роман“ у којем је устврдила: „Сваки текст се гради као мозаик цитата, сваки текст је апсорпција и трансформација другог текста.“ (в. Јуван 2013: 11), да би у студији *Проблеми структурирања текста* приметила како је интертекстуалност заправо начин на који „текст чита историју и укључује се у њу“ (Јуван 2013: 11), што врхуни закључком изнетим у спису *За једну семиологију параграма* у којем је експлицирано: „Књижевни текст се укључује у мноштво текстова: писање је реплика (функција или негација) на други текст (друге текстове). Својим начином писања, које је уједно читање претходног или синхронијског књижевног корпуса, аутор живи у историји, а друштво се уписује у текст.“ (Јуван 2013: 12). Уписивање у (књижевну) историју и читање претходног реализује се стварањем књижевних дела која су реплика на туђи или пак властити ранији текст. Оба вида реплицирања конститутивна су за песнички дискурс Енеса Халиловића. Као подврста експлицитне интертекстуалности, интрасемиотичка релација са прототекстом (однос успостављен у оквиру исте уметности, у овом случају – књижевности), такав тип упућивања на постојеће дело у којем је прототекст заправо „властити текст, тзв. преписивање самога себе...” (Ораић Толић 1990: 22), како ју је у монографији *Теорија цитатности*

одредила Дубравка Ораић Толић – аутоцитатност – која повлашћује сопствену текстуалну компоненту, не реферишући нужно на било који облик реалија, будући да призива „чак и појмове који имају само назив а не и телесност“ (Халиловић 2019: 73), присутна је у поезији Енеса Халиловића како као макроелемент тако и као микроелемент структуре литерарних остварења.

Поступак аутоцитатности, тј. позивање на властити претходни текст, учињен је транспарентним и на нивоу самих наслова појединачних Халиловићевих песама. Тако, суптилна али резолутна критика става и опредељења писаца да се приклањају тренутно владајућој политичкој опцији, те да мењају мишљење у складу са изменом друштвених околности, тј. нимало једак али упечатљив приговор лицемерју и опортунизму, недостојним аутентичних уметника, бивају пластично дочарани посредством метода наизменично разносмерног писања на споменицима Старих Грка и Феничана, у песми „Бустрофедон“: „Некад су писци на Криту клесали слова / У камену начином који се зове бустрофедон. // Клесали су један ред слова с лијеве на десну, / Па други с десне на лијеву страну, // И тако, / Наизмјенично. // На то их је навело окретање вола при орању. // И данас неки писци пишу као да плуже. // Пишу на једну страну, вуку до промјене власти, / Па окрену на другу. // И тако, / Наизмјенично.“ (Халиловић 2008: 42). Овој песми, публикованој у збирци *Листови на води*, на аутоцитатној равни, као наставак промишљања дате теме, одговара песма индикативног наслова „Бустрофедон II“ (објављена у збирци *Песме из болести и здравља*), у којој се опонирањем живог и лименог петла сатирично приказује немогућност делања према сопственој вољи и савести: „Испео се петао на кућу, / стао пред ветроказ / који шкрипи / и пита петла лименог // *Зашто ти јечиш? / Зашто никад не певаш?* // А овај вели / Зато што морам

да се окрећем / тамо куд ветар дува.“ (Халиловић 2011: 12). Уочљиво је да оба остварења порузи извргавају превртљивост, несталност и непоузданост људске природе. На макроплану, аутоцитатна релација у песничком опусу Енеса Халиловића постигнута је посредством синтагме „божја врата“. Наиме, у иницијалном каталогу врата, којим се отвара „књига дискретне математике“ *Зидови*, поред врата пред која се често долази, пред која се никад неће доћи, врата која отварају нешто, врата која цвиле о одласцима, камених врата, оних са кључаоницом, врата породилишта или пак затворске ћелије, гвоздених врата која се лепом речју отварају или затварају, и финалних врата смрти која дођу на сва врата (уп. Халиловић 2014: 5–6), појављује се *Бабилон* „који долази од академске ријечи *Бабилу*, што значи / *Божја врата*.“ (Халиловић 2014: 5), а управо су се ова врата налазила и у песми са ирачким топонимом и етичким кодексом оличеним у Хамурабијевом законнику „На вијест да је у Багдаду украден најстарији срп“, где је *Бабилон* фигурирао као коректив недоличног поступања и препрека крадљивцима да приступе рају: „Украден је из музеја најстарији срп овога свијета, / А Бабилон долази од академске ријечи Бабилу / Што значи / Божја врата. // Са тога прага ко је украо / Нек проба у рај да се врати.“ (Халиловић 2008: 21).

Имајући у виду висок степен метапоетичке свести Енеса Халиловића и инсистирање овог аутора на брижљивом повезивању сегмената властитог опуса, слоју који сачињавају аутоцитатне релације ваљало би припојити интерлитерарну цитатност или интертекстуалност онако како је поред паратекстуалности, метатекстуалности, хипертекстуалности и архитектуре у књизи *Палимпсести* одређује Жерар Женет, тј. као појам знатно омеђенијег значења од оног који има код Кристеве и Барта, појам којим је означен „међуоднос двају или више текстова“ (Веселиновић 2011: 137), при

чему је пре реч о „важном детаљу једног текста, него [о] његовој целини.“ (Веселиновић 2011: 137). На овај начин, једном „Х“ (Халиловићу) прикључују се два „Х“, двојица истакнутих песника особеног израза и препознатљиве поетике – Владимир Холан и Назим Хикмет. Одговарајући на питања Вукице Стругар, у интервјуу „Нико још није изашао из свог детињства“, објављеном у *Вечерњим новостима* 6. фебруара 2024. године, Халиловић је посведочио: „Пуно је писаца од којих сам учио. Али, трудио сам се да одбацам утицаје јер је књижевни утицај штетан кад се прими, а користан кад се одбаци. Треба га прележати, као вирус.“ (Халиловић 2024: on-line), додавши: „Много је оних које волим и поштујем: Владимира Холана, Милоша Комадину, Славка Михалића, Борислава Радовића.“ (Халиловић 2024: on-line). Другом приликом, у интервјуу „Историја поезије заправо је историја открића“, датом Вујици Огњеновићу за *Вијести*, 27. августа 2022. године, излажући шта је за њега поезија, Енес Хаиловић посегаво је за стиховима остварења „Песме“ Владимира Холана: „Постоје многе дефиниције поезије, и готово све су тачне. Сад ми пада на памет оно што је говорио Владимир Холан. Он каже за пјесме ‘То је вријеме када се не смије вољети своја несрећа, пошто је она својина свих твојих ближњих’. Ако већ морам дати дефиницију поезије, иако нерадо то чиним, рекао бих ово – поезија, то је слатко који бјежи да не би био уочен, али бјежањем скреће пажњу на себе.“ (Халиловић 2022а: on-line)². И док у

2 Стихови Холановог остварења „Песме“ на које Халиловић алудира у овом интервјуу гласе: „То је време кад купус служе с гневом / а телетину с мржњом, / то је време када смрт при том служи вино од опијума, / то је време кад се заоравају међе, / то је време када и врела суза зна / да плаче једино она сама, / то је време кад се и вук баца на читање, / то је време кад се у души управо пали светлост, / то је време кад се не сме волети своја несрећа, / пошто је она својина свих твојих ближњих.“ (Холан

интервјуу „Нисам желео да целог живота пишем једну те исту књигу“, датом Марини Мирковић а публикованом у *Вечерњим новостима* 4. јуна 2023. године, аутор *Занесене лезе* бива апострофиран као „један од мојих омиљених песника“ (Халиловић 2023: on-line), дотле се на интернет порталу *Глиф*, у тексту „Шта читају они који пишу: Енес Халиловић“, у одговору на питање „Ком писцу/списа-тељици (или књизи) се редовно враћате и зашто?“, у ката-лошки устојеном личном канону, именује наново управо Холан: „Црњански, Холан, Шимборска, Мервин, Ајтма-тов, Платонов, Владимир Бурич, Вергилије.“ (Халиловић 2023a: on-line).

Уочљиво је, дакле, да у интервјуима и њима има-нентним Халиловићевим аутопоетичким експлика-цијама повлашћено место има чешки песник Владимир Холан, рођен 1905, а преминуо 1980. године. Не само у интервјуима, Енес Халиловић и у поезији неретко алу-дира на Холана, на појединости из биографије овог пес-ника, на његове уметничке поступке, теме и мотиве. У епилошкој песми збирке *Секвоја*, насловљеној „Нешто као поговор“, у лирски дискурс бива инкорпорирана реалема – биографски податак о агорафобији и петнае-стогодишњем неизлажењу из куће на Кампи,³ о добро-вољном и самопрекорном повлачењу Владимира Холана из јавног живота, тј. о *подвижничтву самоће и ћутања*, како га именује Петар Вујичић (1993: 79) – која се транс-

1993: 30).

- 3 Након шестогодишње немачке окупације „Холан је ослобођење од хитлероваца доживео као пијанство.“ (Вујичић 1993: 78), неумерено прослављајући Совјетски Савез и прилагођавајући властито певање обрасцима социјалистичке поетике, да би доцније, због оваквог опредељења, себе осудио на изгнанство: „Песник је сам себе осудио на најстрожи кућни притвор, и то је потрајало пуних петнаест година. Петнаест година није изишао из стана у кући на Кампи! Колико ми је познато, то је једини случај у свету.“ (Вујичић 1993: 78).

формише у пример песничког опредељења за одређени модус напуштања овог света: „петнаест година је трајао одлазак Холанов. / петнаест година није изашао из куће.“ (Халиловић 2022: 81). У поменутом интервјуу „Нисам желео да целог живота пишем једну те исту књигу“ Халиловић упућује на стихове Холанове песме „У про- дужетку“, који гласе: „Песника не може објаснити ништа, чак ни / његова смрт“ (Холан 1993: 11), да би им оштро опонирао: „Иако је Холан један од мојих омиљених пес- ника, не слажем се са њим јер мислим да песника поне- кад објашњава његова смрт, што сам и навео примерима у строфама те песме.“ (Халиловић 2023: online)⁴.

Још једно остварење у којем је директно поменути Владимир Холан јесте „Ноћна“, песма из збирке *Песме из болести и здравља*, у којој је читаоцима предочен лични избор из традиције песничког субјекта: „На мојем ноћном сточићу страшна је антологија. / Хора- ције, Руми, Витмен, Холан и Сајферт...“ (Халиловић 2011: 36). На интертекстуалној равни, управо је темпорална одредница – ноћ – читалачка и индивидуалнопоетичка реплика на стваралаштво Владимира Холана. У обим- ној студији „Холан“ Јиржија Брабеца, коју је за *Летопис Матице српске* 1972. године превела Нада Ђорђевић, ноћ је перципирана као доминанта поезије Владимира Холана: „Основни сценарио Холанових композиција јесте ноћ. Једанпут је то ноћ херојског пропињања; други пут ‘грандиозна ноћ која је закорачила чак у легенду’ чија ‘чудовишна нестварност’ говори о лудилу света; трећи

4 Занимљиво је да се у наведеној песми – песми „Нешто као поговор“ – поред филозофа и прозних писаца (Хераклита, Достојевског и Гогоља), као и песникиње Халине Пошвјатовске, појављују тројица песника – Борислав Радовић, Владимир Холан и Назим Хикмет (уп. Халиловић 2022: 81–82), од којих су Холан и Радовић сврстани у узоре, у интервјуу „Нико још није изашао из свог детињства“ (Халиловић 2024: on-line).

пут је то ноћ без месеца која чини позадину фантастичне маскарade кад се није десило ‘уништење још’, али је ‘већ беживотност.’“ (Брабец 1972: 182). Не сме се занемарити чињеница да поеме Владимира Холана имају наслове *Ноћ са Офелијом* и *Ноћ са Хамлетом*, а у овој потоњој екстатичном интонацијом потцртава се ноћни амбијент из којег израња разумевање статуса и функције уметности: „Нека траје ноћ у којој се милости може надати / једино уметност, већ одавно проклета / радозналошћу пакла и равнодушношћу овог света! / Нека траје ноћ, макар и последњи камен што / преостаје градитељу светионика – имао да убије његовог сина! / Нека траје ноћ, макар имао да се угаси први свитац / за време градње подземне железнице! / Нека траје ноћ у којој је метла комете / већ одавно ишчистила пад анђелица / из ватиканских вртова у задушничку шуму Ватерлоа! / Срце је терет... Разум – само тежина.... Чак и посмртна невиност / баца нас у искушење... Стога нек траје ноћ! // И она траје...“ (Холан 2004: 35). У „Ноћној“ песми Енеса Халиловића поетички дивергентни песници-узори пребивају у спокоју, остављајући лирски субјект да се надноси над њима: „Годинама их преврћем, од сваке ситнице лек им тражим.“ (Халиловић 2011: 36) и пита: „Не дознах никад заспу ли они након што заспим ја.“ (Халиловић 2011: 36), као што и песма „Дубоко у ноћи“ Владимира Холана (1993: 21), посвећена Јарославу Сајферту, лавира између постојања и непостојања, речи и тишине, остајући над-несена над питањем онтолошког статуса бића и језика. С друге стране, суптилна али незанемарљива интертекстуална релација може се уочити између песме „Ти знаш, Боже“ Владимира Холана, преведене на српски језик у књизи *Бол*, у којој су расветљени разлози транспоновања мисли и емоција у говор и у којој други постаје предуслов отварања, егзистенцијалног откривања: „Ти знаш, Боже, како су радост и жалост дружељубиви. / Јер и онај ко

је сасвим напуштен / од људи, привиђења, животиња и ствари, / и ко тада говори сâм са собом, / не говори то ради себе!...” (Холан 1993: 43) и „Прелудијума“, пролошке песме Халиловићевих *Листова на води*, у којој се наведена проблематика везује за метапоетички план, посредством пластичног поређења са процесом дојења: „Видио сам дојиљу која буди дијете да га нахрани. / Рекох, да је гладно не би спало. // А она вели, / Спи, али гладно је, / Јер мени су надошле груди. // Ни ти који узимаш ове стихове / Ниси пробуђен својом вољом. // Нити ја пишем ради себе.“ (Халиловић 2008: 7).

Најексплицитнија веза опуса Владимира Холана и Енеса Халиловића садржана је у лајтмотиву зид(ов)а. Уколико се има у виду биографски податак о Холановом повлачењу у простор омеђен зидовима, зидови прерастају у метафору егзистенције овог чешког песника. Поред тога, познато је да последња Холанова збирка песама (штампана у осмој књизи његових сабраних дела, у години пишчеве смрти) има наслов *Зидови*, а идентичан наслов поседује књига *Зидови* Енеса Халиловића. У предговору енглеском издању *Зидова* Владимира Холана из 2012. године, Јиржи Брабец (помни тумач Холановог стваралаштва) примећује како зид није само метафора ограничења људског живота већ управо зид отвара запањујућа пространства свега онога што трансцендира човека и његов духовни живот, и што истовремено омогућава урањање у свемир у његовој недокучивој ширини (Брабец 2012: 15),⁵ бивајући, притом, животним простором поезије (Брабец 2012: 14). Широко семантичко распон симбола зидова у поезији Енеса Халиловића аналоган је Холановим палимпсестним, културолошким и књижевним референцама бременитим зидовима,

5 Сегменте Брабецовог предговора превела је и/или парафразирала Милица Ђуковић.

као што се Брабецово запажање изнето поводом Холанове поезије: „Холанова поезија може бити описана као егзистенцијалистичка. [...] Он осећа метафорички квалитет постојања, способност преласка, сагледавања ‘иза’ ствари, иза материјалног света, преко зида.“ (Брабец 2012: 15) може односити и на *егзистенцијалистичку* поезију Енеса Халиловића и њен напор да продре иза поетичких, естетичких, лингвистичких зидова, како би доспела до највеће тајне – човека.⁶

У опусу Владимира Холана, осим обимнијих лирско-епских врста, попут поеме/драмског спева *Ноћ са Хамлетом*, постоје и краће лирске песме, као што је то случај и са поезијом Енеса Халиловића, док се транспарентно егзистенцијалистичка карактеристика њиховог песничког писма препознаје у лајтмотиву страха. Иако „Конгрес страха“ из књиге *Зидови* (Халиловић 2014: 30–31) и „Сирена хитне помоћи“ из збирке *Секвоја* (Халиловић 2022: 20–25) за прототекст имају песму „Страх“ Рејмонда Карвера (2017: 104),⁷ ипак се мотивом

6 О поезији Владимира Холана Брабец бележи: „Највећа тајна за њега је сам човек, његова судбина, ‘за њега није ништа познавање догађаја..., ако се ради о познавању, онда је то познавање срца’. Баш ови сусрети с бескрајним стрпљењем за људске патње везују песника с осталима.“ (Брабец 1972: 188).

7 Стихови песме „Страх“ Рејмонда Карвера (2017: 104): „Страх од полицијских кола која стају пред кућом. / Страх да заспим ноћу. / Страх да не заспим. / Страх од навале прошлости. / Страх да садашњост измиче.“ поступком набрајања и протезањем дрхтаја битка на опозитне феномене, најдиректније су се одразили на Халиловићев каталог страха у „Сирени хитне помоћи“ (2022: 20–25): „Страх да нећу добити оно што сам заслужио. Страх / да ћу добити само оно што сам заслужио. // Страх од убице који звони и представља се као поштар. // Страх од опере и хорова. [...] // Страх да ћу рећи премало или превише.“, где целокупном атмосфером и начином моделовања фигуре лирског субјекта потврђују, брабецовским термином казано, иманентно *егзистенцијалистички* (об)лик

страха успоставља интертекстуална релација и са поемом *Ноћ са Хамлетом* Влаимира Холана, у којој се тема страха протеже од свакодневице до митолошког прапочела васколике песничке уметности: „страх ни због чега, али страх, / страх да се то каже и страх да се не каже, / страх уз црначку свирку кишних капи / што ударају о локвањ, / страх од верице која гризе ананас шишарке, / страх од неговатељице која је загубила лекаров телефон, / а он је одмах у суседној соби, / страх од топљења олова на Три Краља, / страх од мушких и женских празника, / страх због богатства које тежи за нечим скупљим, / страх од слободе и страх од песника / који је баш извео Еуридику из подземног света. / Јер кад ју је изводио Орфеј се није осврнуо, / па ју је тада поново довео на овај свет.“ (Холан 2004: 25–26, подвлачења ауторова). Један од поетички најрелевантнијих исказа Енеса Халиловића, изнет је у интервјуу „Историја поезије заправо је историја открића“ и гласи: „Понекад ми се учини да пјесник савременог доба треба да оплоди пукотину између поезије и драме.“ (Халиловић 2022a: on-line). Наведено начело најконцизнија је дескрипција поступка оствареног како у дијалошки и(ли) каталошки устројеним „репортажама“, „сличицама“, „сервисним информацијама“ и „туристичком проспекту“ књиге *Средње слово* (Халиловић 2016: 15, 16, 29, 31, 35), тако и у математичкој (а заправо инхерентно драмској) структури *Зидова* Енеса Халиловића, а ово је 1964. године учинио и Владимир Холан, када је у поему *Ноћ са Хамлетом* унео лица и доделио им реплике, попут оних карактеристичних за драмске текстове.⁸

С друге стране, уведен у фиктивни, фантазмагорични, ноћни болнички дијалог звездарског конзилијума

Халиловићевог песништва.

8 Тања Крагујевић, отуда, *Ноћ са Хамлетом* назива драмском поемом (в. Крагујевић 2010: 79).

(у збирци *Песме из болести и здравља*), „Турчин Хикмет, помало Рус“ (Халиловић 2011: 58), уз Руса Пастернака, постаје меродавно лице које износи став о току болести и излечењу, при чему је константа Халиловићеве поезије садржана у вештом преласку са теме болести и хронотопа болнице али и фигуре болесника, на тему песничког стварања, поезије и фигуру песника. Тако, на Пастернаково јадање: „*Каква несрећа родити се песником!*“ (Халиловић 2011: 58, подвукао аутор), Хикмет одговара: „*Зар ти је мало што си песник?*“ (Халиловић 2011: 58, подвукао аутор), што је интертекстуална спона са стиховима: „Добро, желиш да постанеш ветар – / то још и може да се разуме. / Али река да будеш? / Или киша? / Баш си завидљив! / Није ти мало што си песник? / Ти би хтео још / да будеш / зрно.“ (Хикмет 1973: 54) ненасловљеног Хикметовог остварења публикованог у књизи *Велика песма наде*. У епилошкој песми *Секвоје*, која носи назив „Нешто као поговор“, Хикметов излазак са животне сцене: „па Назим Хикмет. учинило му се да поштар звони. / *отворите*, рекао је. присутни су га убеђивали / да нико није пред вратима. / он је ипак устао, дохватио се за кваку / и изашао у други свет.“ (Халиловић 2022: 82) придружен је Холановом затварању и благом ишчезнућу, и једно у низу непобитних сведочанстава да песника може објаснити његова смрт, као што и аутора (у читалачком чину, *post festum*) разјашњавају песници са којима је у дијалогу, те стога: „Читаоци су сведоци и понекад могу на крајевима неких песника прочитати њихове почетке или њихове животе.“ (Халиловић 2023: on-line). Поменут у поеми „Звездара“ у контексту аутопоетике, или у песми „Нешто као поговор“ у домену метапоетике, Хикмет на још један, трећи начин, ураста у метанаратив о пореклу. Лајтмотив тамнице („Из истанбулске тамнице“, „Писма из чанкирске тамнице“, „Писма из бурсанске тамнице“, „Писмо из анкарске тамнице“, „Писмо Мехмеду“, Хикмет

1977: 53–54, 55–58, 59–63, 64–66, 89–94) и тамница која је била реални хронотоп Хикметовог живота,⁹ фигурира истовремено и као елемент родослова песничког субјекта остварења „Избрисане вести“ Енеса Халиловића, који ће устврдити: „Мој отац, проучавао је камен и читао му историју. / Дисао је у две тамнице, / хлеб зарађивао у три града.“ (Халиловић 2011: 26), односно: „Прадед мој, Реџо се звао. / Четири човека убио. / Дисао у две тамнице – пет година у Солуну.“ (Халиловић 2011: 26),¹⁰ са чиме је на аутоцитатној равни скопчана песма „Паралела“ збирке *Зидови*, у којој су за лајтмотив тамнице везани како прадеда, тако и отац „Прадјед мој дисао је у двије тамнице, а пет година у Солуну. / Пет година није видио ни црне ноћи ни бијелог дана. / Језик зидова је научио и до гроба причао са њима. / А мој дјед – зидар, једанаест уста зидањем је прехранио. / [...] / А отац мој – геолог, проучавао је камен и читао му историју. / И он је научио језик зидова и по затворским зидовима остаде / његова коса,

9 Књижевник-револуционар, песник, прозни, драмски писац, писац за децу, борбени публициста, комуниста од своје деветнаесте године, Назим Хикмет је велики део живота провео утамничен, о чему сведоче тврдња из рада „Прилог познавању Назима Хикмета код Срба“ Марије Ђукановић (1976: 772): „Био је принуђен више пута да прелази у илегалност и добар део живота провео је на робији.“, као и податак из текста „О Назиму Хикмету“ Лава Захарова (1973: 83), који примећује: „Он је имао скоро петогодишњи тамнички ‘стаж’ кад је, 1938, поново ухапшен. Пресуда је гласила: двадесет седам година пет месеци четири дана и седам часова тамновања. Баш тако и толико. [...] Хикметово тамновање наишло је ван Турске на јак одјек. О судбини знаменитог песника писали су многи светски листови – и 1950. године турска влада је одлучила да пусти Хикмета.“

10 Тамновању у Солуну из остварења Енеса Халиловића може се припојити чињеница из Хикметове биографије: „Назим Хикмет Ран родио се 20. јануара 1902. године у Солуну.“ (Захаров 1973: 78).

налик на паучину.“ (Халиловић 2014: 68).¹¹ Коначно, рука која маше и која разоткрива родбинске везе за којима је „дјед Ахмет“ трагао, у песми „О руци мог оца“ (Халиловић 2008: 28–29), те „Прича о судбини наше крви“ која „Јесте прича о сјећању на руку која маше.“ (Халиловић 2008: 29) из исте песме, најпрецизнија је ознака интертекстуалности песништва Енеса Халиловића – руке давних (и не тако давних) очева (у које спадају и два „X“ – Холан и Хикмет) квантумистичка и постмодернистичка су сведочанства поетичке *крви* песника-трагаоца и прича о књижевним модусима текстуалне повести као гестуалног трага, поздрава и махања, предаје и сећања.

И најпосле, Холановом одређењу љубави из *Ноћи са Хамлетом*: „Ти си то доживео? – питам Хамлета... / ‘Само једном!’, рече ми, ‘Љубав је само једна и само једном.’ / [...] / Све се дешава само једном, само једном!“ (Холан 2004: 37) Енес Халиловић, благо, руком, замахујући, као момак у Стамболу (Халиловић 2008: 29), додаје, добацује, тј. одговара, у „Манифесту квантумизма“: „у поезију се улази љубављу Демокритовом који каже: *Волео бих наћи само једну узрочну везу, радије него добити цело Персијско краљевство*“ (Халиловић 2019: 79, подвукао аутор). Уколико су интертекстуалне релације дијахронијске и надасве каузалне, читање и тумачење демокритовска је љубав, увек нова, обележена свежином виђења првог

11 Протежна и интригантна аутоцитатна веза остварена је и посредством лајтмотива *одумирања древних језика*, као трагичне цивилизацијске датости, при чему констатацији „у џунглама цркавају древни језици“ песме „2011.“ (Халиловић 2022: 43) претходи песма „Велики Андамани“ и развијени опис одласка старице Боа Ср, једине која је говорила језиком „бо“, на којем су певане песме и тужбалице 65 хиљада година, а чија је смрт остала неиспраћена тужбалицом на матерњем језику, да би се језгровита поука сажела у опомену: „Опет ми је дато да видим смрт једне књижевности / и једног народа. // То двоје никад не умире једно без другог.“ (Халиловић 2011: 98).

јутра света и утолико увек (репетитивно и сингуларно, нимало парадоксално) само једна и само једном. Три „Х“ (Холан, Хикмет, Халиловић) омогућила су узрочне везе. „Итд.“, пак, рука је која маше, причајући вечну причу о нашој крви, која је крв читања, писања, и текстова као извора/увира, зидова, тамнице, птица, песама, речју: судбине.

ИЗВОРИ

- Карвер 2017: R. Karver, *Svi mi: sabrane pesme*, preveo s engleskog Flavio Rigonat, Beograd: LOM.
- Халиловић 2008: Е. Halilović, *Listovi na vodi*, Beograd: Multinacionalni fond kulture.
- Халиловић 2011: Е. Халиловић, *Песме из болести и здравља*, Београд: Конрас.
- Халиловић 2014: Е. Halilović, *Zidovi: knjiga diskretne matematike*, Beograd: Albatros Plus.
- Халиловић 2016: Е. Halilović, *Srednje slovo: interpolacija*, Novi Pazar: Građanski forum–Narodna biblioteka „Dositej Obradović“.
- Халиловић 2019: Е. Halilović, *Bangladeš: manifest kvantumizma*, Novi Pazar: Građanski forum.
- Халиловић 2022: Е. Halilović, *Sekvoja*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Халиловић 2022a: Е. Halilović, „Историја поезије заправо је историја открића“ [intervju Vujice Ognjenovića sa Enesom Halilovićem], *Vijesti*, 27. 8. 2022, dostupno on-line: <<https://www.vijesti.me/kultura/619031/intervju-halilovic-istorija-poezije-zapravo-je-istorija-otkrice>> (3. 1. 2025).
- Халиловић 2023: Е. Халиловић, „Нисам желео да целог живота пишем једну те исту књигу“ [интервју Марине Мирковић са Енесом Халиловићем], *Вечерње новости*, 4. 6. 2023, доступно on-line: <https://www.novosti.rs/c/kultura/vesti/1245491/enes-halilovic-pisac-nisam-zeleo-celog->

- zivota-pisem-jednu-istu-knjigu (3. 1. 2025).
- Халиловић 2023а: Е. Халиловић, „Шта читају они који пишу: Енес Халиловић“, *Глиф*, 26. 4. 2023, доступно on-line: <https://www.glif.rs/blog/sta-citaju-oni-koji-pisu-enes-halilovic/> (3. 1. 2025).
- Халиловић 2024: Е. Халиловић, „Нико још није изашао из свог детињства“ [интервју Вукице Стругар са Енесом Халиловићем], *Вечерње новости*, 6. 2. 2024, доступно on-line: <https://www.novosti.rs/c/kultura/vesti/1330359/niko-jos-nije-izasao-svog-detinjstva-pisac-enes-halilovic-povodom-premijere-ljudi-bez-grobova-bdp> (3. 1. 2025).
- Хикмет 1973: Н. Хикмет, *Велика песма наде: изабрани стихови*, превео са руског Лав Захаров, Крушевац: Багдала.
- Хикмет 1977: N. Hikmet, *Pjesme i tamnice*, izbor i prevod Lamija Hadžiosmanović, odlomke iz knjige „Pisma Taranti-Babu“ prevela Dušanka Bojanić, Sarajevo: „Veselin Masleša“.
- Холан 1993: В. Холан, *Бол: изабране песме*, избор и превод с чешког Петар Вујичић, Вршац: КОВ.
- Холан 2004: В. Холан, *Ноћ са Хамлетом*, с чешког превео Петар Вујичић, Вршац: КОВ.

ЛИТЕРАТУРА

- Брабец 1972: Ј. Брабец, „Холан“, превела Нада Ђорђевић, *Летопис Матице српске*, 148/409/2, Нови Сад, 170–191.
- Брабец 2012: J. Brabec, “Holan’s Walls“, in: V. Holan, *Walls. Verses from years 1932–1977*. Great Whelnetnam: Arima Publishing, 13–16.
- Веселиновић 2011: С. В[еселиновић], „Интертекстуалност, интертекст“, у: Б. Стојановић Пантовић, М. Радовић и В. Гвозден (ред.), *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, Нови Сад: Академска књига, 136–141.
- Вујичић 1993: П. Вујичић, „Велики усамљеник Владимир Холан“, поговор у: В. Холан, *Бол: изабране песме*, избор и превод с чешког Петар Вујичић, Вршац: КОВ, 77–80.

- Ђукановић 1976: М. Ђукановић, „Прилог познавању Назима Хикмета код Срба“, у: Н. Стипчевић (ред.), *Упоредна истраживања 1*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 769–777.
- Захаров 1973: Л. Захаров, „О Назиму Хикмету“, поговор у: Н. Хикмет, *Велика песма наде: изабрани стихови*, превео са руског Лав Захаров, Крушевац: Багдала, 73–86.
- Јуван 2013: М. Juvan, *Intertekstualnost*, prevela sa slovenačkog Bojana Stojanović Pantović, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Крагујевић 2010: Т. Крагујевић, „Убод Рембрантове игле“, у: *Изговорити звезду: мали есеји*, Зрењанин: Агора, 79–81.
- Ораић Толић 1990: D. Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Milica Ćuković

“MAY THE NIGHT LAST” OR THE THREE HS (HOLAN, HIKMET, HALILOVIĆ) ETC. INTERTEXTUAL ASPECTS OF THE POETRY OF ENES HALILOVIĆ

Summary

The paper presents a comparative analysis of the poetry of Enes Halilović, Vladimir Holan, and Nazim Hikmet. Starting from the definitions of intertextuality (a concept introduced into semiotics and literary studies by Julia Kristeva), according to which every text is a mosaic of quotations, absorptions, and transformations of other texts, and considering the views of Gérard Genette, the poetry of the Serbian poet is interpreted from a unique hermeneutical aspect – the aspect of intertextual relations he builds with the work of Czech and Turkish poets. The dialog component of Enes Halilović’s poetry, characteristic of the postmodern literary process, is examined on a macro and micro level, starting from the auto-quotation associations made in Halilović’s oeuvre, all the way

to the intertextual relations with the poetry of Halilović's predecessors (Holan and Hikmet). The paper analyzes poems by Enes Halilović directly mentioning Holan and Hikmet, or those works having thematic and motif connections with Holan and Hikmet, embodied primarily in the motifs of night, fear, walls, origin, death, love, and metapoetic reflection on the creative act, the role and position of the poet, and the significance of poetry itself. The intertextual aspects of Enes Halilović's poetry, i.e., how the three Hs (Halilović, Holan, and Hikmet) communicate with each other, are a confirmation of the quantumist assumptions from Halilović's "Quantumism Manifesto." On the other hand, love, as the reader's eros, the pledge of the "etc." hermeneutic pattern, is proof that literature, especially in the case of erudite writers, is an endless, uncompleted, and never-ending dialogue.

Keywords: intertextuality, dialogue, quantumism, postmodernism, three Hs (Holan, Hikmet, Halilović).

Елма И. Халиловић* УДК 821.163.41-3.08 Халиловић Е.
Државни универзитет у Новом Пазару
Департман за филолошке науке
Српска књижевност и језик
Љиљана Ж. Пешикан-Љуштановић*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Српска књижевност и језик

РЕФЛЕКСИ УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У ПРИЧАМА ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

Рад се бави истраживањем импулса усмене књижевности, невербалних културних модела и традиционалне културе у којој они настају у прозном стваралаштву Енеса Халиловића. Корпус истраживања чини збирка прича *Потомци одбијених просаца* (2004). Сврха истраживања је била да се на конкретним примерима укаже на сложене релације усменог приповедања и традиционалних културних образаца са савременом прозом. У духу модерног стваралаштва Халиловић користи обрасце усмених прича за казивања о данашњим фасцинацијама, а древним наративним и културним обрасцима даје значења различита од изворних: критички их преиспитује и иронијски ресемантизује.

Кључне речи: Пештер, предање, обичаји, веровање, легенда, изреке, прича, иронија, ресемантизација

* elmahalilovic19@yahoo.com

* joljilja@gmail.com

Збирка кратких прича/прозних записа *Потомци одбијених просаца* прва је прозна књига истакнутог савременог писца Енеса Халиловића. Пре ње је објавио две књиге песама: *Средње слово* (1996) и *Блудни парип* (2000). Збирка *Потомци одбијених просаца* броји деведесет и шест прича подељених у пет поглавља, од којих прво и последње садржи само по једну причу, попут, како је закључио Јахја Фехратовић „пролога и епилога“ (Фехратовић 2005: 37). Поглавља „Пештер“, „Облаци“ и „Имена“ чине средишњи део збирке у који је смештен читав „сент и вилајет“ приповедачког интересовања и преокупације. На малом простору ових новелета¹ сабира се много ликова, те мноштво различитих мотива и тема.

Потка целе збирке јесте управо прича окарактерисана као пролог „Пад и дар“, која имагинира наглашено лиризовану легенду о рођењу писаца од небеске принцезе и младића који јој је донео на дар грану врбе која му је спасила живот. „...Сви остали људи на земљи потомци су одбијених просаца“ (Халиловић 2004: 10), дакле лишени удела у небеској крви чудесне принцезе. Истовремено, чудесне биљке које одбијени просци доносе принцези

„Бирали су биље чудних и опојних мириса и латице сваквих боја и шара, укрштали жита, калемили гранчице и разне стабљике и брали цвијетове из крша што су пободени у небо изнад облака“ (Халиловић 2004: 9)

1 Новелетама Халиловићеве прозне записе приближава аутора склоност према покрету, неочекиваном обрту или поенти. У поетику писане књижевности термин новела ушао је од ренесансе на овамо да би означио приповетку која описује неко сажето збивање у часу преокрета, у кризном тренутку. Полазимо дакле од оног одређења (писане) новеле као приповедања о некој новости (новела – италијански новост) занимљивом догађају, преокрету, са концентрисаном радњом и мање ретардације.

могу, евентуално, проширити обухват легенде у својеврсни мит о свету као „Божјој башчи“ у којој „има свега“. Обични људи „потомци одбијених просаца“ повезују прозне фрагменте у Халиловићевом првенцу. Прича о потомцима одбијених просаца стоји на самом почетку збирке, не припада ни једном од поглавља која следе и доноси легенду о рођењу приповедача, као угаони камен ове приповедачке грађевине. Попут Ива Андрића који роман *На Дрини ћуприја* започиње причом која се причала у народу о настанку чувеног моста (Андрић 1990: 28), и Енес Халиловић започиње своје приповедање легендом. Чини се да и један и други потврду за оно што следи траже у коренима усменог предања, у древним причама и легендама. Принцеза лепотица из Халиловићеве приче „није рођена но је с неба спуштена међу људе“ (Халиловић 2004: 9) што непосредно асоцира на „Девојку бржу од коња“, која није рођена од оца и мајке, него је начиниле виле од снијега извађена из јаме бездање према сунцу Илијнскоме, вјетар је оживио, роса је подојила, а гора лишћем обукла и ливада цвијећем накитила и наресила (СНП 1985: 147).

Дакле, већ у првој оквирној причи сусрећемо трагове усменог приповедања, не само мотивске већ и стилске, што је посебна одлика ране Халиловићеве прозе, али се може пратити и у целини његовог приповедања. Прича почиње „Некада давно...“ како формулативно почињу бајке, будући да је време у њима, према Лихачову, прошло, радња се одвија некад и негде, без историјског или просторног ситуирања.² Ипак, можемо говорити и о битној разлици: време усмене бајке почиње *ex nihilo*, ни из чега, и завршава се завршетком бајке (јунакова женидба и ступање на престо крај су времена), што у *Потомцима*

2 Види: Лихачов (1972: 262–296, 404–410); Самарџија (2011: 134–138).

одбијених просаца није случај, пошто је основни предмет приповедања егзистенција људи који немају митско порекло. Формулативни почетак који асоцира на неодређену далеку прошлост, Халиловић користи и у неким другим причама: „Давно је то било...“ („Клека“, „Жута флека и црни цвијет“), „Била је љепотица причају...“ („Ритуал и табу“), „Прича народ ову причу...“ („Бацање оца“), непосредно асоцирајући на манир усменог приповедања, и тиме сутеришући универзалност властитог казивања.

Посебну стилску вредност Халиловићеве ране прозе можемо пронаћи у особеној лексици. Језички његова проза носи печат Пештера. Док пише о пештерским горштакима, али и о оним привидно безначајним чаршијским ликовима, који ништа значајно не оставе будућности, до управо то што их уметници помињу у својим уметничким исходиштима – Халиловић се, врло успешно, користи и једноставним облицима усмене књижевности.³ Реч је о, по много чему, сложеној и хетерогеној области, која прожима целину усмене књижевности и ураста у писана дела, остајући на оној узбудљивој размеђи између уметности речи, обреда и магије, којој често тежи и модерна поезија. „Туђа рука свраб не чеше“, „Ко да је муха није печила“, „Вашка му за врат липсала“, „Збо-рило је о томе кусо и репато“, „Свако чудо за три дана“, „Жути жутују, а румени путују“, само су неке од изрека које налазимо у причама Енеса Халиловића.

3 Овај појам преузеле смо из књиге *Једноставни облици народне књижевности* (Клеут 2010), коју је Марија Клеут приредила и опремила предговором (Клеут 2010: 13–21) за антологијску едицију *Десет векова српске књижевности*. Иако се употреба појма *једноставни облици*, како истиче Марија Клеут, обимом значења и обухватом жанрова „не поклапа сасвим“ са Јолесовом [André Jolles] студијом (Jolles 1978), сматрамо да је отварање овог смера промишљања значајан допринос теоријски продубљенијем сагледавању кратких облика усмене књижевности.

Изузев изрека, Халиловић у говор својих јунака умеће и клетве, па ће тако у причи „Цурик“ мајка проклетити сина „Ех Незире, вријеме те убило“ (Халиловић 2004: 104). Клетва сама по себи увек носи магијско, па и пророчко значење. Вера у магијску моћ речи, недвосмислена је у свести онога ко куне, и ко очекује, на неки начин, да се изречено у потпуности оствари. Посебно је важно истаћи веровање да је мајчина клетва најтежа, она која увек стигне потомке.⁴ Јужни Словени су посебно веровали у сурову неумитност мајчине клетве. Они „верују да ако мајка каже (поготову некрштеном) детету: ‘Дабогда настрадао од моје главе’, оно ће сигурно да се убије, утопи или доспе у власт нечисте силе“ (Толстој, Седакова 2001: 270). Аутор у причи наводи и то да је Незир „у данима детињим вазда мислио како ли то вријеме убија“ (Халиловић 2004: 104) и тиме, чини нам се, непосредно сугерише снагу и моћ коју клетва има на деловање божанских и наднаравних сила. Мотив времена у изреченој клетви може значити временске прилике: град, олују, муњу, грмљавину као природне чиниоце који би могли наудити објекту проклињања, односно Незиру. Међутим, према нашем мишљењу, исход клетве може имати и религијски контекст. Наиме, у *Кур’ану* се Бог заклиње временом „Тако ми времена..“ (Коркут 2011: 601), док је према *Библији* Бог створио Земљу за шест дана, што опет указује на значај времена у светим књигама. Отуда би, ова клетва могла носити страшно знамење проклетог

4 Мајчина клетва посебно место има и у исламу, јер према једној веродостојној причи (хадису) мајка је три пута испред оца по значају који треба да има за своје дете. На питање „Према коме сам дужан најлепше поступати?“, које је неки човек упутио Мухаммеду а. с., одговорено му је три пута узастопно „Према својој мајци.“ А тек онда према свом оцу (в. Ел-Бухари VI 2016: 404). Отуда и веровање да се мајчине клетве треба чувати, јер ће се она неминовно обистинити.

трајања. А како је Незиров живот протицао у несрећи и једноличности свакодневице, у средини којој суштински не припада, верујемо да се значење клетве односи управо на безначајно бивствовање појединца у времену и простору.

„Незир поново ради код онога газде, кројача – удара нитне. Поподне ћеш га видјет испред продавнице – сједи на гајби и заклања флашу иза ноге. „Данке шен“, каже продавачици кад му на папирну тацну изреже паризера и лука“ (Халиловић 2004: 105).

И у причи „Бакрач“ Халиловић користи мотив заклетве, те још једном експлицитно потврђује њену моћ која се остварује у реалном животу. Заклетве су најчешће изговаране како би се потврдила веродостојност и истинитост исказа, што ће у поменутој причи аутор и истаћи „право се закле Ифета“ (Халиловић 2004: 229). Међутим, догађај који следи одмах након заклињања, негира Ифетине речи. Долазак црних кола која довозе њеног мртвог сина доводи у питање истинитост њеног казивања и сведочи колико у народу живи чврсто и непоколебљиво веровање у моћ и снагу речи. То непосредно изриче Ифетина комшиница: „Ене курве, што се криво закле – даде сина за бакрач“ (Халиловић 2004: 229).

Халиловићев стил и његова лексика обилују свесно унетим и стилски и значењски битним архаизмима, локализмима и регионализмима што, заједно с непрекидним цитатним дијалогом с усменим стваралаштвом и културом (в. Ораић-Толић 1990) даје посебну чар његовој прози и супроставља се општости ауторових увида у људску егзистенцију и савремености његових ставова и значења његове прозе. Усмена проза, сви жанрови који је сачињавају, настајала је, као и други видови усменог стваралаштва у контексту традиционалне културе,

дакле у претежно аграфијским културама, у којима су културне потребе и животне навике припадника биле углавном уједначене, где је доминирао дух колектива и владала строга обичајна норма. Усмена проза тако обједињује обичаје, обреде, веровања, укупни начин живота и сложену (не само, или не првенствено естетску) функцију усменог приповедања. Енес Халиловић свесно у своје приповедање уноси стилске и значењске рефлексе усмене културе и традиције. С једне стране ово симболички локализује његову лирску прозу, јасно маркирајући простор и традицијски контекст, али, с друге, наглашава општост и универзалност увида, који се остварују у дубинским значењима ове привидно традиционалне прозе.

У Халиловићеве приче улазе обичаји Пештерске висоравни, попут, на пример, оног о везивању зета, који он у својим причама помиње чак два пута („Гнијездо“, „Самар“):

„А осто је по Пештери адет, свака кућа да покуша зета да веже – чудан адет, многе су главе од тога адета пале јер нека сорта неће да се маскари но изистине свежу зета баш ка пашче. А адет та вели да се зету набије канап око врата и око леђа, па дође ташта, принесе решето љешника, и тако, по том адету, откупи зета и шураци и таст га развежу и то бидне ка некака маскара и смијех“ (Халиловић 2004: 50–51).

Овде се укршта стари ритуал, иницијацијског искушавања младожење,⁵ с његовим парадоксалним пре-

5 Обичај да се зет веже када први пут дође девојачкој кући може упућивати и на обред прелаза који се односи на прихватање странца (појединца) у групу. Према Арнолду ван Генепу, ови обреди могу поред низа механизма за реализацију подразумевати и физички контакт „шамарање“, па и „заједничко везивање“ што нас наводи на помисао да би овај обичај могао бити рефлекс древних обреда прелаза (Генеп 2005: 34).

живљавањем када се свест о смислу изгубила и он постао вид грубе шале. Наиме, сиромаш Шемсо, јунак приче „Самар“ достојанствено је подносио вербалне и физичке нападе које су му наносили шураци и таст.

„Цијелу ноћ осто Шемсо свезан, шураци га зафркавали, а таст Хусо, џангаласти, шамаро га и смијо му се. Шемсо шутио – ни црну ни бијелу. Прет зору, тазбина Шемсу наби самар баш ка коњу и са Ифетом га прати кући“ (Халиловић 2004: 52).

Користећи се мотивима и темама из традиције, Халиловић вешто издваја оне елементе којима жели да оголи менталитет пештерског горштака, да истакне његову суровост, укаже на мане човека који задовољење својих ниских страсти и импулса налази у исмејавању и изругивању слабијих од себе. Самар који ће Шемсо пронети преко пештерских села до своје куће биће главни разлог Ифетине трагичне судбине.

У причи „Самар“ Халиловић пише о још једном свадбеном обичају, који се реализује у посебним околностима, и то онда ако је девојка побегла за момка. Тада је уобичајено да младожењина породица пошаље виђеније људе на мирење, како би се ритуална посета невестине родбине – првичана – могла обавити. Према етнографским бележењима и сазнањима проистеклим из нашег теренског истраживања може се закључити да је, поред позитивно решених ситуација, било и породица које и по неколико година нису хтеле да „пусте ријеч“, а неке то никада нису учиниле⁶ остављајући, са становишта традиционалне обредне норме, свадбу неокончаном, пошто је агрегација невесте у нову заједницу могућа тек после посете првичана/опхођана/погачара. Одбијањем овог

6 Податке о оваквим животним приликама дала нам је Шефка Беговић Личина.

обредног похођења одиве, породица се одрицала свог женског детета и ускраћивала невести коначни благослов, што је жену доводило у опасну и угрожавајућу ситуацију трајне лиминалности (са становишта обреда она је остајала „ни у дому ни у роду“, што је чинило истовремено и угроженом и угрожавајућом по нову заједницу у коју није у потпуности интегрисана. Поред тога што је губила сваки контакт с властитом породицом, девојка је, често, након таквог ритуалног одбацивања од стране властите породице, рода, бивала понижена од стране мужевљеве породице, дома, па и од њега самог.⁷ Иако су у Халиловићевој причи младини „пушћили ријеч“, Ифету није заобишла трагична судбина, добрим делом условљена злоупотребом обреда, будући да су њен отац и бахата и обесна браћа ритуално везивање, које има сми-сао интеграције и прихватања, искористили да понизе зета, очито и не помишљајући како то може утицати на Ифетину судбину.

Мотив женидбе као дела обичајно-обредне праксе Халиловић је обрадио и у причи „Левират“, чији наслов јасно указује на удају удовице за младожењиног брата,

7 Софкина свадба у Станковићевој *Нечистијој крви* прекида се Марковом смрћу, која везује породицу за гробље и подушја. Због Маркове смрти и Софкиног боловања нема ни праве посете похођана. „Две и три године“ пролазе тако без правог окончавања свадбеног обреда, у некој врсти привременог предаха од несреће, када се и Софки чини „како ће се на крају крајева можда све преболети, све утишати и заборавити“ (Станковић 1970: 237). Ефенди-Митина посета могла је бити начин да се „све преболи“ и заборави, али он не долази ни због обреда, ни због пријатељско породичних веза, ни због Софке, већ због властитих интереса. Уместо да оконча давно започети свадбени обред и омогући Софкино пуно везивање за нову породицу, ефенди-Мита обесмишљава њену свадбу, пориче је и као социјални и као религиозни чин, свдећи је на трговачку трансакцију (в. Пешикан-Љуштановић 2011: 66–76).

блиског сродника,⁸ што је засведочено у традицији пештерског становништва. Мотив левирата аутору служи за иронично сликање огољене и неулепшане стварности једне конзервативне средине у којој актери испред моралних принципа постављају телесне нагоне.

И прича „Крв“ говори о погребном обичају код Пештераца. У народу је владао обичај да се обележи педесет и два дана од смрти човека. Тога дана се у кући учио мевлуд,⁹ родбина и комшилук који би се задесили да обележе тај дан почастили би се храном и халвом, која се правила да замирише за душу умрлога.¹⁰ Истовремено, овде су присутни и рефлекси премонотеистичких обреда који су подразумевали да се за душу и покој мртвих морају одржавати обредне гозбе у којима су симболични учесници мртви преци заштитници. Дајући допринос целовитости традиционалног света, храна, с једне стране, улази у усмену књижевност и обреде као релативно недифе-

8 Брак између удовице и њезиног девера није био неуобичајен, јер је пружао прилику жени која је удовица да опстане и преживи у породичној заједници којој је припадала. Смрћу супруга жена је остајала без средстава за живот и самим тим без икаквог изгледа да живи пристојно. У ранијим културама би овакве околности од жене направиле робињу или чак проститутку, док је у патријархалној заједници каква је на Пештерској висоравни, жена удајом за девера/мужевљевог блиског сродника остајала у породици као драгоцен радна снага, а њен пород са првим мужем, ако га је имала, остао би на породичном огњишту. (О левирату види и „Књигу о Рути“ (Свето писмо 1955: 250–253).

9 Мевлуд је врста побожног спјева о рођењу Мухаммеда а.с. У традицији Бошњака Мевлуд се учи у разним приликама, у весељу, али и у жалости (в. Балић 2012: 354).

10 Раније је обележавање седам дана од смрти покојника или педесет и два дана било обавезно праћено учењем Мевлуда, док данас исламски теолози наводе да су то обичаји преузети од других народа, те да нису својствени изворном исламу (в. Балић 2012: 365).

ренцирано, али увек жељено изобиље и берићет. Оваква храна је мање везана за своју појавну, чулно телесну димензију и задовољење телесне глади, а више се јавља као извор плодности и симбол духовних вредности: заједништва и солидарности, односа према вишој сили.

Обредно-обичајна пракса као један од мотива у Халиловићевој прози присутна је у причи „Гроб“, у којој Ешеф из Долића сања како му неки глас казује да на одређеном месту, на пештерском пољу, ископа себи гроб. Пробуђен, у страху од сна, Ешеф ће одмах поступити према упутима из сна, јер „вјерникови снови су дио од четрдесет и шест дијелова вјеровјесништва“ (Ел-Бухари VII 2016: 318).¹¹ У току копања, Ешеф ће са страхом размишљати о томе како треба да копа, колика треба да је та рупа, где ће, и на који ће га начин положити у њу када умре.

„Да ли овамо треба да ми је глава, ил онамо? Куд се оно муслимани окрећу? Не зна Ешеф, у грозници, на коју страну да гроб пружи, а не може никога да зове, да пита. Како да каже шта копа? Не зна Ешеф, не сјећа се како су мезари на гробљима окренути и гдје је међу глава, а гдје десна страна“ (Халиловић 2004: 18–19).

Обредне радње приликом рођења, удаје и смрти морају се правилно извести, како би се постигла животна хармонија, и како би животни циклус наставио да тече

11 Веровање у истинитост снова и понашање људи према сновиђењима заправо можемо разумети у контексту исламске религије, према којој је један од Божијих посланика Јусуф а.с. био надарен тумач снова, због чега је у Египту доспео на висок друштвени положај. А такође, склоност људи да верују сновима и да следе поруке које растумаче, долазе и отуда што је међу Словенима било распрострањено старо веровање да је сан стање блиско стању смрти, те да душа спавача напушта његово тело и реализује оно што човек сања (в. Толстој, Гура 2001: 479–481).

без могућности да дође до било каквих негативних последица по ширу друштвену заједницу. Када је укоп у питању распрострањено је схватање „да је души умрлога врло много стало до тога како ће се поступати са њеним земним остацима. Она жели и очекује да се њени живи сродници према њима опходе са пуно поштовања, да их, по постојећим обичајима, сахране (...). Ако се из ма каквих разлога не би тако поступило, покојникова душа је незадовољна и неспокојна“ (Ђорђевић IV 1984: 235).

И исламска култура захтева пажљиво поступање са покојником (в. Балић 2012: 247), а као и у другим културама поступање према самртнику и погребни обреди подразумевају читав низ обредних радњи које се морају строго поштовати. Тако Ђорђевић бележи да се муслиману у часу смрти ноге окрећу ка северу, глава ка југу и десни образ ка истоку (в. Ђорђевић IV 1984: 182). Укоп умрлог обавља се на одређен начин и он је пре свега везан за религијски обичај који се практикује код свих муслимана, па и Бошњака са ових простора, а односи се на то да умрли у гробу мора бити окренут према кибли.

У Халиловићевој причи наслућујемо да се Ешеф, уплашен од сна не сећа обредно-обичајне праксе којој је засигурно присуствовао много пута, што додатно појачава исконски страх човека суоченог са сопственим крајем. Но, аутор, иако се служи једним приповедачким оквиром који одише традицијом, одводи причу о Ешефовом гробу у посве другачијем смеру, дајући јој ново значење и ресемантизујући изворни мотив. Наиме, Ешеф ће, по савету хоће који му је тумачио сан, ископати бунар из којег ће искуљати хладна, бистра вода „на безводној Пештери“. Из гроба ће избити вода – извор живота, којом ће се напајати Ешефова породица, читава заједница и путници намерници. Но, када дође време да се изврши наследна деоба, Ешефов бунар постаће његов гроб. Предсказање из сна ће се остварити, а по ко

зна који пут поновиће се античка трагедија,¹² али овога пута у Долићима, син Сафет убиће оца Ешефа бацивши га у бунар. Овај парадокс није нимало случајан у Халиловићевом поетском маниру, јер он у многим причама тежи да универзалност теме коју обрађује сведе на савремени тренутак и покаже да исконске приче живе и данас.

Осим обичаја при женидби и смрти, Халиловић пише и о обичају обрезивања¹³ који се практикује у исламу. У причи „Нафака“ Халиловић ће обичајну обавезу обрезивања мушкараца искористити као мотив, како би открио положај једног народа у идеолошком друштвеном поретку. Универзалност Халиловићевих тема показује се и на овом примеру и то у завршетку приче у којој се каже „Па ето гдје му би уписана нафака: у причи народној и у гаћама старијега брата“ (Халиловић 2004: 174). Овиме аутор указује на став да нафаку одређује Бог, те да она некада може доћи човеку одакле се најмање нада.

Пештерска висоравањ је простор који и данас негује обичаје и чува традицију народа који живи на том простору. Један од обичаја присутних у овом крају јесте трка коња или кошије које су се реализовале за време вашара/вашира, а имале су за циљ да забаве народ и да се сељаци огледају чији коњ је најбржи. Вашари су се организовали одређеним датумима и на одређеним локацијама (в. Халиловић, Пешикан-Љуштановић 2023: 95). У причи

12 Едип:

„Оца вам је нов отац
погубио, мајку вашу обљубио,
што је и мене некад родила“ (Софокле 2002: 203).

13 Сунећење је била пракса Мухаммеда а.с., а први човек који се осунетио био је Ибрахим а.с. Време када дете треба осунетити није одређено, али се мора извршити до његовог пунолетства, које у исламу подразумева временски период до тренутка прве ејакулације. „Мјесто које се обрезаује дјетету јесте округли врх при доњем дијелу кожице која се налази на мушком сполном органу“ (Балић 2012: 197).

„Цурин“ вашар који се организовао 2. маја био је само повод да се истакне посебност кобиле Цуре и њеног потомка, прозваног Цурин, али и да се проговори о људској поткупљивости, зависти и љубомори, као узроцима свих зала на земљи.

Усменој традицији припада и веровање да онај кога невестица (ласица, мустела) запухне остаје нем за цео живот. Верује се у Бихору да ласица „може да запухне човјека дахом као отровом, а може и да затрује храну. Као у причи да су косачи косама развалили гнијездо и угрозили окот. Мајка мустела је одмах напљувала врч пун млијека. У међувремену један косач је саставио гнијездо и у њега вратио млади мустелин пород, те је мајка преглодала узицу с врча који је пао с гране и сломио се, спасавајући тако људе да се не отрују пошто би након ручка пили кисело млијеко“ (Реброња 2020: 203).

У причи „Весвеса“ невестице се окупљају на гробљу „и договарају се кога ће да запухну, па да занеми за свагда“ (Халиловић 2004: 86), чиме се лирски, маштовито, али и с елементима искомске језе подсећа на смрт као неизвесни, страшни и неизбежни мук.¹⁴ А када на гробљу приликом спуштања покојника у раку пада киша, верује се да је заслужио рајске благодати, приповеда Халиловић у причи „Киша“. Ово је веровање вероватно везано за магијски утицај који су словенски народи приписивали киши. Према њиховом веровању власт над кишом су имали покојници, а посебно они који су умрли насилном смрћу (утопљеници и обешеници). Они су према схватањима словенских народа имали власт над облацима које су предводили, те су им се људи обраћали

14 Хамлет се пита:

„Да, ту је чвор! Јер у том спавању
Смртном, какви би снови могли доћи,
Кад живота ово клупче одмотамо?“ (<https://pulse.rs/hamlet-vilijam-sekspir/>)

у разним приликама, било да пусте кишу када је суша, или да растерају облаке уколико су градоносни (в. Толстој, Раденковић 2001: 267–269). Халиловић бележи и предање да аждаха настаје од змије коју четрдесет година није видело људско око (Халиловић 2004: 159). И ово предање је везано за словенске народе, пре свега оне са Балкана који су веровали да је аждаја „змијолико чудовиште, обично с више глава које, према веровању и предању, живи у језерима и дубоким водама. (...) Код Срба и Бугара постоје веровања да аждаја настаје од змије после одређеног времена живота: кад змија наврши стотину година, добија крила и постаје аждаја (Високо у Босни); ако змија напуни четрдесет година, а за то је време човек не види, она порасте и постане аждаја (Рожаје у Црној Гори)“ (Толстој, 2001: 1–3; в. такође Пешикан-Љуштановић 2012: 43–58).

У причи „Цурик“ мајка ће за сином који одлази у иностранство просути чашу воде, што је обичај који се до скоро практиковао на овим просторима. Овај поступак је првенствено симболичког карактера, јер упућује на изражавање добрих жеља ономе за киме се вода полива, тј. да му посао због којег одлази из куће иде лако као вода. У овом случају вода има апотропејску моћ, јер се овим поступком наговештава жеља за откалањањем свих препрека које би утицале на жељени исход.

Ликови о којима пише Халиловић дубоко су везани за исламску религију. Читалац ће се у његовим причама срести са појмом џина, преузетим из ислама, али и јасно присвојеним у свету народних прича и обичаја. У причи „Гнијездо“ отац преноси сину веровање у постојање џина, казујући му да су они од ватре и да има добрих „а злобни међу њима јесу шејтани (...). О гнијездима се крај ватре не прича, јер су џини од ватре. Можда се тај у смука премеће“ (Халиловић 2004: 132). Аутор у овој причи доследно преузима исламско веровање у паралелни свет,

невидљив људском оку, у којем обитавају џини, бића која је Бог створио од ватре и за која се у *Кур'ану* каже да су створени пре људи. „Ми смо створили Адема од иловаче, од блата устајалог, а још прије смо створили џине од ватре ужарене“ (Коркут 2011: 262)¹⁵. Према народном веровању, како наводи Халиловић, џин се можда преметнуо у смука, што није необично ни за исламско учење. Наиме, џин има моћ трансформације. Он се може трансформисати у „змије,¹⁶ мачке, мишеве, псе, летеће животиње, али и у крупније животиње попут коња, краве, а исто тако имају моћ трансформације у облик човјека“ (Ораховац 2010: 102). Осим ове моћи, џини поседују и низ других, већих моћи. Они су често надарени посебним способностима, сналажљивији су и вештији од људи. Њима су дате могућности које човек не може да наслути.¹⁷ Због наднаравних способности, изузетних

15 У *Кур'ану* се у неколико наврата истиче порекло џина: „Он је човјека од сасушене иловаче као што је грнчарија, створио, а џине од пламене ватре“ (Коркут 2011: 530). Интересантно је напоменути и то да је иблис/шејтан/ђаво настао од ватре о чему се у *Кур'ану* каже: „Бољи сам од њега“, рекао је он [Иблис], мене Си створио од ватре а њега од иловаче“ (Коркут 2011: 456).

16 Преобликовање џина у змију је посебно интересантно, ако се узме у обзир веровање које се поштовало на нашим просторима, а односи се на кућну змију која се сматрала заштитницом куће. Верује се да ако се кућна змија убије онда је та кућа (њени чланови) остала без заштите и чувара. Стога су муслимани дужни да три пута „опомену“ змију, ако је виде, јер се верује да је у њу џин. Ако је то џин који је примио ислам онда ће он отићи, а ако није змију треба убити, јер се у њу највероватније претворио шејтан. Најчешће су то чинили речима „Иди куда си пошла“ (истакле ауторке).

17 Посебне способности џина најбоље илуструје прича о Сулејману а.с. и Белкиси, краљици од Сабе, о чему се у *Кур'ану* каже: „О достојанственици, ко ће ми од вас донијети њезин пријесто прије него што они дођу да ми се покоре?“ „Ја ћу ти га донијети“, рече Ифрит, један од џина, „прије него из ове сједнице своје устанеш, ја сам за то снажан и поуздан“ (Коркут 2011: 379).

вештина цини имају разне информације које користе ради успостављања власти над људима. Ферид Ораховац каже да људи на извешан начин склапају сарадњу са цинима, и тиме се директно супростављају Божијој одредби, јер тражећи помоћ од цина, људи „су им тако објест повећали“ (Коркут 2011: 571).

Мотив претварања цина у животиње помиње се и у причи „Бубе“. Овај мотив је уствари покретач радње, тачније, иницијатор деловања главног јунака који ће посматрајући парење буба на пети своје жене доживети као неко „бешаре“ или наговештај да је његова жена нечасна и прељубница. Оваква перцепција стварности довешће до трагичног исходишта, што и јесте један од поетских манира Халиловићеве прозе. Посебно је интересно што се парење буба одиграва на пети жене, што може имплицирати на античко предање о Ахилу и његовој пети као једином рањивом месту, те тиме и указати на могући интерпретацију да је њена пета, била и њена слабост због које је као и Ахил изгубила живот.

Халиловић посебну пажњу посвећује црној магији која се на просторима Пештерске висоравни зове сихир.¹⁸ О овоме он пише у неколико наврата. Веровало се, а и данас се верује, да онај коме је сихир упућен у потпуно-

18 О постојању сихира и његовог магијског деловања на човека, на његово око које не види стварност, већ привид (в. Шарави 2006: 30), говори се у *Кур'ану* када се Муса а.с. показао чаробњацима као Божији изасланик: „И кад они бацише, очи људима зачараше и јако их престашише и врацбину велику приредише“ (Коркут 2011: 163). Према теологу Фериду Ораховцу „сихир је вид коришћења и потчињавања шејтана, или споразума с њим. То се може догодити тек након што човек постане потпуни неврјерник за кога нема покајања. Сихиром се шејтан обавезује да изврши злочина везана за одређено мјесто и вријеме, усмјерена на одређени догађај или особу, или да изазове привиђење ради постизања одређене ствари у циљу наношења штете“ (Ораховац 2010: 165).

сти пада под његов утицај. Сихир у Халиловићевој прози постаје и огледало тамних, унутрашњих, потиснутих нагона и дубоког страха јединке која се са тим понорима суочава. Различити су облици магије које користе јунаци Халиловићеве прозе. Рецимо, врачање праменом косе („Ритуал и табу“, „Прамен“) којим се девојке везују за оне које никада нису виделе. Коса је, глобално гледано, моћан магијски артефакт. Нема, по ономе што знамо, људске заједнице која није опажала косу у низу амбивалентних категорија – као стециште и симбол животне снаге, мноштва, богатства, изобиља и среће,¹⁹ али и као табуирану магијску моћну и опасну замену за човека, везу са хтонским и оностраним.²⁰ У традиционалним балканским културама, на пример, строго је табуирано женско чешљање и манипулација отпалом косом. Притом, није реч само о моралним нормама, о чедности патријархалне жене, већ, пре свега, о магијској моћи косе: ако се баца у воду, од ње могу настати змије, ако се отпала влас нагази, човека ће болети глава или се може разболети, ако ветар или птица однесу влас, коса се неће чешљати (остаће као гнездо) или ће ветар однети памет ономе чија је то коса... Балканске вештице гологлаве краду млеко туђе стоке или домамљују усев с туђих њива.

Хтонска природа косе могла би почивати на парадоксу да су коса и нокти на живом мртви – могу се сећи

19 Прву јутарњу пару зарађену трговином трљали су стари трговци са југа Србије о браду и косу да би новца било колико длака на глави, док су пољски сељаци на Бадњи дан разбарушивали косу уз речи: „Гомилај се жито, гомилај“ (в. Толстој, Н – Усачова 2001: 286).

20 Тако библијски Самсон своју снагу носи у недирнутој коси, а прво шишање новорођенчета код балканских Словена одгађа се да се детету не би подсекао језик и памет. По древном балканском веровању треба чувати сву косу коју човек одсече за живота и ставити му у сандук, како би на оном свету за сваку влас положио рачун (Толстој, Усачова 2001: 287).

без бола и без физичког угрожавања јединке – а на мртвом живи – настављају да расту и после смрти. Можда је и зато обавезан део короте, ритуалног жаљења за мртвим код балканских хришћана било сечење косе код жена и пуштање браде и косе код мушкараца. Јавно скидање мараме са женске главе значило је код свих балканских народа суштински поремећај свакодневног социјалног поретка и наговештавало или смрт, или клетву (жене су клеле гологлаве), или ропско преклињање и апсолутно покоравање. Део обреда којим се мирила крв био је и долазак гологлавих жена са колевкама да би молиле да се освета замени кумством. У већини традиционалних култура по начину чешљања и дужини косе разликују се различити узрасни и социјални статуси. Промена начина чешљања и покривала за главу била је саставни део обреда прелаза. И сеоске и урбане културе су, малтене до нашег доба, јасно разликовале фризуру примерену девојчици, девојци и ону која одговара девојци или удатој жени.

О врачањима и сихирима Халиловић ће писати и у причама „Двориште великог пјесника“, „Гнијездо“, „Календар“, „Један од људи“ и „Прогноза“. У причи „Двориште великог пјесника“ јунакиња Везира ће менструалном сукрвицом уврачати свога мужа учинивши да „жени вјерује и за њеним језиком да се управља“ (Халиловић 2004: 27). Овакав облик врачања засигурно се односи на глобално распрострањене представе о табуираној менструалној крви у ранијим друштвеним заједницама, према којима је девојчица онога момента када би постала способна да роди, уствари постајала нечиста. Девојчицу би у часу прве месечнице заједница физички одвајала из познатог окружења, најчешће у неку колибу, како је нико не би видео ни додирнуо. Постојало је и веровање да сваки предмет који додирне треба спалити, а у неким случајевима се ишло и дотле да јој је забрањивано да једе,

јер и храна коју би дотакла била би запрљана. Постојале су и код католика и код православца строге забране да жена током менструације учествује у обредима, па чак и да долази у цркву. Истовремено, менструална крв се у низу култура користила као моћно магијско средство: „за љубавне напите, за лекове, нарочито за лечење посеко-тина и модрица“ (Бовоар I 1983: 203–204), па јасно уочавамо амбивалентни однос који су различите друштвене заједнице имале према менструалном крварењу. У патријархалним друштвима представа о менструалној сукрвици била је негативна и њој су се приписивале зле моћи.²¹ Халиловић ће указати на различите начине завраћавања. Везира, у причи „Двориште великог pjesника“, враћаће и посредством земље коју је покупила са свежег гроба (хумке).

„Пред спавање, Везира стави земљу под јастук и рече: 'Дођи мејту [умрли/мртваче] и прстен ми нађи, па ми кажи'. И још рече бројнице неке сихирбаске“ (Халиловић 2004: 28).

Земља са гроба имала је изразите магијске моћи, нпр. служила је човеку за „стицање чудесних знања и у набацивању чини“ о чему сведочи и податак да се „код многих словенских народа сматрало да је та земља врло опасна: на пример, Срби су страховали да је не донесу кући; људи, који копају гробове, морали су да се изују и истресу земљу из обуће; нико од чељади није се усуђивао да је додирне“ (Толстој, Раденковић 2001: 138).

-
- 21 Познате су у народу и магијске радње посредством менструалне или неке друге крви, било људске, било крви убијених животиња, најчешће пса и мачке. Најчешће је реч о црној магији, која се спроводи с намером да се створи сукоб између људи, а најчешће раздор између супружника. Ипак, крв се користила и у позитивно конотираним обредима братимљења, у различитим видовима заклињања и као апотопајон (в. Толстој, Раденковић 2001: 300–302).

Користећи се чарањима и врачањима да подреди себи друге и да стекне извесну материјалну добит, Везира ће окончати живот угушивши се у сопственом измету. Халиловић, рекли бисмо упућује на то да је правда и на овом свету достижна,²² те јунакиња окончава свој живот драстичном казном виших сила. Аутор, у истој причи, открива и народно веровање у моћ дервишког гроба, односно турбета, на које су долазили несрећници, болесници, „људи који имају какву невољу, ту се моле Богу (...) и остављају поклоне у новцу и стварима“ (Ђорђевић III 1984: 139) очекујући да ће им гроб помоћи, што је заблуда у коју верују неки Халиловићеви јунаци са маргине.

Мотив врачања Халиловић користи и у већ поменутој причи „Гнијездо“ напомињући да се врача не само ради наношења зла већ и да би се поремећени односи међу супружницима поправили. Ипак, у ту сврху несретној Мери, којој је муж побегао у Швајцарску јер га је тазбина везала и према њему се опходила као према псу, нису помогле „похоџице“ ни „видари“. „И жишку су јој гледали, и у плећку, и на кокошије око“ (Халиловић 2004: 134). Врачање на жишку или ватру у словенској културу се везује за распламсавање љубавне жудње (Толстој С., Раденковић 2001: 65), плећка, односно кост, као и кокошије око предмети су који су кришћени приликом иницијацијских обреда и у ритуалним радњама везаним за подземни свет и онострани живот (в. Гербран, Шевалије,

22 У народу је позната изрека „Није на унуче него у ове папуче“, која непосредно сугерише на то да Божија казна стиже онога ко је починио лично и да се не одлаже на његово потомство. Дављење изметом може, такође, гротескно наглашавати Везирину грамзивост, будући да се до данас измет симболички веже и за срећу и богатство. Колоквијално „посрало га“ означава да је неко имао среће, као што се и птичји измет који падне на човека сматра знаком добре среће, док сањати измет значи доћи до великог новца.

2004). У Халиловићевој причи има ироније, али и несентименталног саосећања са судбином несрећне жене која на све начине покушава да састави свој разорени живот.

У причи „Један од људи“ тешки сихир се прави од мишичијих репова и змијских кожа и чини да човек „узме брда“, односно да скрене с ума. Иако се чини да је главни јунак, човек ограничених способности, јер „Велид годинама сједи у ћошку чајџинице. Испија чај који му газда никад не наплати, јер га је срам да наплаћује лудаку који ништа не ради до што сједи и мисли“ (Халиловић 2004: 219) Халиловић ће у свом маниру показати да ти неприметни, божји људи, поседују она универзална, дубока знања о животу и стварности у којој непосредно не учествују, али је исконски осећају и разумеју. Велид ће сасвим ненадно, једнога дана, донети летак у чајџиницу у којој годинама седи, испија чај и ћути. На летку стоји натпис: „’Тешко људима’. Испод тога потпис: ’Један од људи’“ (Халиловић 2004: 219). На питање једног од гостију „Ко је овај Један од људи?“, Велид ће први и последњи пут проговорити „Много питаш господине – ни он сам не зна ко је“ (Халиловић 2004: 220). Халиловић немали број пута своје приче завршава оваквим и сличним исказима, приписујући малом касаблији дубока филозофска промишљања света и живота.

О учесталости мотива враћања у Халиловићевој прози сведочи и прича „Календар“, у којој Халиловић наводи неколико облика чарања којима жене прибегавају да би освојиле мушкарце и ставиле их под своју контролу. Тако ће у поменутој причи јунакиња Санија захватити воде „од гасала“²³ коју ће у храну подметнути

23 Гасал или гусул је чин обредног купања код муслимана. Иначе овај обред купања покојника је практикован међу свим Јужним Словенима, јер се полагало „на то да човек отидне чист на онај свет“. Купање мушкарца обављао је старији мушкарац, а купање жене старија жена, док су малу децу без обзира да ли

мужу Рустему како би чинио све што му она каже. Од ове враџбине Рустем ће се осушити „ко грана“, што указује на њен погубни утицај и моћ коју она има над човеком. У словенској митологији вода има вишеструко значење. С једне стране симбол је живота, чистоте и прочишћења, али и место које често представља границу другог, *оног* света. С обзиром на то да је вода неопходна за људски живот, неминовно је и то да су обредне функције, митови и веровања везани за воду код Словена, али и универзално, веома разнолики. Па, поред тога што сугерише чистоту, чистоћу и плодност, вода у култури словенских народа, али и знатно шире, може симболисати и оно што је нечисто, кобно и уништавајуће. Посебно је широка магијска употреба воде којом су се купали болесници, новорођенчад и покојници. „Вода која је била у кући у тренутку смрти неког од чланова породице: њу су просипали у двориште (или, чак, износили подаље од куће). Бугари су ту воду називали ‘мртва’ и журно је просипали из свих судова, да је не би неко попио. Код Срба, сматрали су да је неопходно просути сву воду из кућа

су мушка или женска купале старе жене (в. Ђорђевић IV 1984: 178–179). Несумњиво је да су и у Ђорђевићево доба и до данас обредно купање покојника обављале и старије жене. О томе непосредно сведочи Бора Станковић у Божјим људима. Овај обред обавља се по строго утврђеном реду. Код муслимана се покојник (мејит) поставља на тенешир (дрвени сто на којем се обавља обредно купање мртваца). Ово купање се обавља три пута и пре него се започне са купањем умрлог обавезно му се прекрију стидна места, а затим се узима абдест без испирања уста и носа. Умрлог купају водом помешаном са мирисом, али ако нема мириса онда се купање обавља чистом водом. Након прања тела, пере се глава умрломе и то водом помешаном са белим слезом. Покојник се приликом обредног купања окреће прво на леву страну, а затим на десну, да би се након тога поставио у седећи положај и пажљиво опрао. Након купања тело умрлога се посушује платном и маже мирисом који је намењен за овакву прилику (камфор) (в. Балић 2012: 237–238).

поред којих је прошла погребна поворка. Ако би човек који је носио кофу воде наишао на погребну поворку, морао је воду да проспе на пут, да душа умрлог не би ушла у њу и остала у земаљском простору“ (Толстој, Раденковић 2001: 87).

Врачала је Санија и посредством прстена, и то оног којег је скинула са мртвог Рустема, мамећи њиме првог комшију. Гледање младића кроз прстен једна је од магијских радњи које су међу јужнословенским народима пратиле свадбену церемонију. Наиме, када су сватови долазили по девојку она се трудила да кроз прстен погледа младожењу, с обзиром да затворени круг прстена симболизује „чување својега за себе“ (Толстој С., Раденковић 2001: 454). Међутим, Халиловић овај обредни чин, који има за циљ да учврсти брак момка и девојке, ресемантизује као нечасни поступак главне јунакиње, која посредством магије разара брак тек ожењеног комшије и мрачним силама га призива себи.

О теми врачања и њеним последицама Халиловић пише и у причи „Прогноза“. Овде се мотив враџбине користити да прикаже друштвену стварност у време комунизма, када су све празноверице и ствари које су указивале на непросвећеност и заосталост биле строго забрањиване, а они који су их практиковали бивали су оштро кажњавани. Тако ће несретни похоџица Машо добити надимак Прогноза пошто је због батина које је добио зарад врачања у костима осећао сваку надолазећу промену времена.

Питање греха јесте универзална тема која је изразито присутна у усменој традицији. Ову тему Халиловић обрађује у причи „Крампа“ указујући на то да свако сагрешење носи казну. Јунак ове приче, Мустафа, када су Аустријанци кренули на Пазар, на почетку битке изгубио је главу. Међутим, како то у легендама бива, Мустафа је међу лешевима и коњским копитама, про-

нашао своју главу, узео је под пазухо и наставио битку. Након завршетка битке Мустафа је дојахао до Варош махале и сахранио своју главу, а затим одјахао без главе изван града. Према легенди место на коме је сахранио главу Мустафино је гробно место (турбе),²⁴ јер се на њему убрзо након овог догађаја појавио нишан (споменик). Године су пролазиле, а то је било место због којег су се пролазници заустављали да проуче дову мртвине за душу. Шумарев син, који је једног дана, изненада, узео крмпу са намером да затрпа Мустафин гроб, остао је да у инвалидским колицима, непокретан, сведочи о тешком греху.

Казна за скрнављење гробног места у традицији Словена има дубоке корене. „Гроб се сматра за ‘светињу’, која се не сме оскрнавити: укаљати, преорати а поготову раскопати да би се одатле узеле закопане ствари. Забрањено је не само узимање ствари остављених на гробу, него и бацање било чега на гроб. (...) Код свих Словена, скрнављење гроба, гробова предака, сматра се тешким злочином. (...) Стара гробља не смеју се преоравати, као што се не смеју померати ни надгробии споменици, иначе ће изумрети породица; не сме се односити нешто са гроба (на пример, одећа која је остављена на крсту); забрањено је пуштати стоку на гробље. За траве и дрвеће који расту у границама гробља сматра се да припадају покојницима, зато је на гробљу забрањено ломити гране, брати цвеће, па чак и мирисати га, да се не би изгубило чуло мириса“ (Толстој, Раденковић 2001: 137–139).

Аутор неће навести шта је то потакло шумаревог сина да оскрнави гроб који до тада никоме није сметао, али како сазнајемо у причи, на ту идеју је дошао гледајући ТВ дневник, што оставља читаоцу прилику да се запита

24 Турбе је гроб који се правио на месту где би пао обезглављени јунак (в. Ханги 2010: 350)

шта га је – која вест или који вид идеолошке индоктринације – могло покренути на овај светогрдни чин. У овој причи осим мотива гроба и односа појединца према том светом месту, присутан је и мотив безглавог јунака, чије корене проналазимо у предању о Араповом гробу.²⁵ Према једној од верзија: „Арапин је био посечен у неком боју, па је бежећи за Нови Пазар носио своју главу под пазухом. У путу сретне неке жене од којих једна, кад га спази, узвикне: ено човека без главе! У тај мах Арапин падне. На месту где је пао буде сахрањен, па ту и сада лежи у гробу“ (Ђорђевић II, 1984: 144).

И мотив наслеђивања уобичајен је у усменој књижевности уопште. Халиловић га користи у причи „Бацање оца“, обрађујући га на особен начин. И код њега је, као и код многих других писаца али и у усменој књижевности, наследство повод сукобљавања међу браћом. Управо у причи „Бацање оца“ јасно испољава Халиловићев однос према усменој књижевности. Халиловић преузима сиже усмене приче.²⁶ Реч је о једној варијанти мотива Соломоновог суда,²⁷ отац искушава синове тако што обећава

25 Песма „Обретеније главе кнеза Лазара“ сведочи да је посебна моћ главе поштована и у хришћанству, где се такође јавља мотив обезглављеног мученика који носи своју главу.

26 У усменој књижевности познате су варијанте о томе како синови односе очеве на одређено место да умру, јер им представљају терет у домаћинству, али када схвате да ће иста судбина њих стићи (отац налази ману сваком изабраном месту као већ искоришћеном, зато што је он тамо однео свог остарелог оца, или његов отац свога) враћа оца кући да га негује до смрти. На просторима Пештерске висоравни забележена је хикаја „Носи ме још даље“ (в. Халиловић, Пешикан-Љуштановић 2023: 250), чија је верзија могла бити инспиративна за Халиловића.

27 Соломон пресуђује чије је дете тако што нуди женама да га пресече, пошто ни једна ни друга не могу доказати да је њихово. Мајка се одриче детета да не би било убијено, и тиме се открива ко је она.

наслеђе ономе који га најдаље баци, што двојица старијих одиста чине, док најмлађи одбија пошто му је жао оца, и тиме у усменој причи стиче наследство. Халиловић, насупрот усменим варијантама, води своју причу ка иронично ресемантизованом крају. Двојица старијих синова убеде оца да њима, а не најмлађем брату остане наследство, мотивишући то тврдњом да је он добар па ће му и Бог дати. На крају, брат брата убија због имања, а пси на крају симболички наследе све прождирући несахрањене мртваце.

И у причи „99“ Халиловић усмену новелу, о куповању и заслуживању мудрих савета, преноси у другу, модернију приповедачку димензију, даје другачији епилог, и тиме постиже битно различите ефекте. Не послушавши савет мудрог старца „Сабур“ (стрпљење) повратник из рата убија свог одраслог сина. Усмена прича бива материјал од кога писац обликује жељени, новији, модернији и приповедни облик у коме се огледа песимистичко сагледавање модерног човека вођеног тренутним импулсима и нагонима.

Можда најаутентичнија прича у којој је приметан утицај народне традиције, и то културноисторијског предања, јесте прича „Мећава“. У њој је писац искористио лик Хасана Рапшта Хота, пештерског разбојника, који је био историјска личност. Посебно је занимљив мотив о закључаној просторији која крије страшна знамења. Код Енеса Халиловића то су казани, а у српској народној бајци „Баш – челик“ то је истоимени горостас (АНП 1977: 81). Халиловићеви казани, јасно повезани с усменом традицијом, најављују страшно време које ће доћи – можда баш данашње време, када ће се пресипати од богатих богатима док ће сиротиња остајати усамљена и унесрећена. Бајковити мотив помера се ка друштвеној критици и добија ново значење које истиче из индивидуалног талента модерног писца.

На основу испитаног корпуса јасно је да Халиловић често вешто користи традиционалне обрасце како би исплео савремену причу, ипак две приче „Плавов гроб“ и „Златни камен“, настале на основу постојећих топонима, он не обликује на основу усмених предања, већ их надомешта властитом маштом.

Своју збирку Халиловић завршава кратком причом „Људи“, успостављајући особени цитатни дијалог с *Кур'аном*, који се такође завршава суром „Људи“. Халиловић тако, у контексту исламског учења, завршницом: „Ама народа има доста, ал' нема људи“ (то је одговор на питање: „Па колико оста у ваше село људи?“), понавља универзалну хамлетовску дилему – шта је човек, а шта би требало да буде.

Прозни првенац Енеса Халиловића саткан је од густог ткања усмене књижевности, традиције и културе која својом универзалношћу продира у савремени тренутак и уобличава га према сензибилитету и промишљању аутора. Анализирајући овај корпус у духу фолклорне традиције јасно уочавамо склоност аутора да моделе наратије на којима је, према сопственом исказу, одрастао, вешто инкорпорира у теме које битно обликују његову свакодневицу. Тако он теме и мотиве усмене прозе и језички израз и стил који, повремено, подражава усмене књижевне врсте и облике, често иронијски ресемантизује, поентирајући своје приче неочекиваним обртима, психолошки продубљујући своје ликове, полемички преиспитујући вредносни систем на коме почивају усмени прозни жанрови и, често, укидајући њихов „срећни крај“ или тежњу да се кажњавањем огрешења и интервенцијом више силе успостави нарушени вредносни систем патријархалне заједнице и свет врати „у шарке“.

Цитатни дијалог с различитим жанровима усмене књижевности (приповетком, предањем, легендом,

хикајом, једноставним облицима и др.) Халиловић успоставља и по систему аналогича с познатим делима, и као особен вид критичког преиспитивања и успостављања нових значења, што неретко иде до потпуног преобликовања усмене приче. У његовој стваралачкој радионици рефлекси усмене књижевности и предања један су од многобројних приповедачких алата и бројни су начини на које индивидуални таленат ресемантизује традицију, претачући је од колективних слика у огледало властитог доживљаја света.

Најопштији вид Халиловићевог сложеног цитатног дијалога с усменим предлошцима и жанровима припада домену *интрасемиотичких* цитата типа „књижевност – књижевност“, али једнако су за обликовање његовог дела битни и *транссемиотички* цитати из домена који представља културни контекст усмене књижевности: мита, обреда, обичаја, магије, веровања, али и економских, историјских и социјалних особености заједнице о којој пише. Захваљујући овом сложеном дијалогу с прошлошћу, Халиловић укорењује своје дело не само у традицију, књижевно стваралаштво и културу властитог завичаја и града већ и у знатно општија филозофска и антрополошка уопштавања. Везане за Пештерску висораван и вишеструко оцртане просторе пазарске чаршије, сагледане у простору и времену, ове приче досежу зачудну, привлачну општост. Уз остало, универзални језик старе приче придаје Халиловићевим *Потомцима одбијених просака* филозофску и антрополошку општост у којима се може наслутити и даљи развој његовог приповедачког дара.

ЛИТЕРАТУРА

- АНП 1977: *Антологија народних приповедака*, приредио Војислав Ђурић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Балић 2012: Н. Balić, *Bošnjački običaji u svjetlu sunneta*, Novi Pazar: El-Kelimeh.
- Бовоар 1983: S. de Bovoar, *Drugi pol: činjenice i mitovi*, I, Beograd: BIGZ.
- Генеп 2005: А. ван Генеп, *Обреди прелаза: систематско изучавање ритуала*, превод Јелена Лома, Београд: СКЗ
- Ђорђевић 1984: Т. Ђорђевић, *Наш народни живот*, I–IV, Београд: Просвета.
- Ел-Бухари 2016 VI: Е. А. El-Buhari, *El-Džami'us-sahih: El-Buharijeva zbirka hadisa*, VI tom, Novi Pazar: El-Kelimeh.
- Ел-Бухари 2016 VII: Е. А. El-Buhari, *El-Džami'us-sahih: El-Buharijeva zbirka hadisa*, VII tom, Novi Pazar: El-Kelimeh.
- Есхил 2002: Есхил и др, *Хеленске драме*, избор Александар Гаталица, превод Милош Ђурић и др., Подгорица: ЦИД.
- Јолес 1978: А. Jolles, *Jednostavni oblici*, prevod i bilješke Vladimir Biti, Zagreb: Ce Ka De.
- Клеут 2010: М. Клеут, *Једноставни облици народне књижевности*, Нови Сад: Матица српска.
- Коркут 2011: В. Korkut, *Prijevod Kur'ana*, Novi Pazar: El-Kelimeh.
- Лихачов 1972: Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, превео Димитрије Богдановић, Београд: СКЗ.
- Ораић-Толић 1990: D. Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Ораховац 2010: F. Orahovac, *Izliječi se rukjom Kur'ana i sunneta*, [b. m.] Autorsko izdanje.
- Пешикан-Љуштановић 2011: Љ. Пешикан-Љуштановић, „Заточеници лимиалности – ‘Нечиста крв’ Боре Станковића у светлу обреда прелаза“, *“Нечиста крв” Борисава Станковића сто година после (1910–2010)*, тематски зборник, Врање: Учитељски факултет, 66–76.
- Пешикан-Љуштановић 2012: „Аждаја/ала као женска хипостаза змаја?“, *Гује и јакрепи. Књижевност, култура, уредници Мирјана Детелић и Лидија Делић*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 43–58.

- Реброња 2020: I. Rebronja, *Etimološki rječnik Etymologicon*, Novi Pazar: Narodna biblioteka „Dositej Obradović“.
- Самарџија 2011: С. Самарџија, *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник.
- Свето писмо 1955: *Свето писмо Старога и Новог завјета*, превео Стари завјет Ђура Даничић, Нови завјет превео Вук Стеф. Карацић, Београд: Британско и инострано библијско друштво.
- Станковић 1970: Б. Станковић, *Нечиста крв*, Сабрана дела Борисава Станковића, приредио Живорад Стојковић, Књига трећа, Београд: Просвета.
- Толстој, Раденковић 2001: С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија: енциклопедијски речник*, Београд: Zepter Book World.
- Халиловић 2023: Е. Халиловић, Љ. Пешикан-Љуштановић, *Фолклорна збирка Хусеина Дердемеза*, Нови Сад: Матица српска.
- Халиловић 2004: Е. Halilović, *Potomci odbijenih prosaca*, Beograd: Rad.
- Ханги 2010: А. Hangi, *Život i običaji Muslimana*. Novi Pazar: El-Kelimeh.
- Шарави 2006: М. Šaravi, *Sihir i zavist*, Mostar: Islamski kulturni centar.
- Шевалије, Гербран 2004: Ž. Ševalije, A. Gerbran, *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Prevod i adaptacija Pavle Sekeruš i dr, Novi Sad: Stylos – Kiša.

ОСТАЛИ ИЗВОРИ

- Беговић Личина, Шефка (1949) виша стручна спрема, економиста (тонски запис 22. 4. 2017.)
- Шекспир, Вилијем. Хамлет <<https://pulse.rs/hamlet-vilijam-sekspir>> 10. 6. 2024.

Elma Halilović

Ljiljana Pešikan-Ljuštanović

THE REFLEXES OF ORAL LITERATURE IN THE STORIES OF ENES HALILOVIĆ

Summary

In this paper, we focused on researching the reflexes of oral literature in the stories of Enes Halilović. The corpus of our research is the collection of stories *Descendants of Rejected Suitors*. By analyzing the designated corpus, we concluded that Enes Halilović's prose is exceptionally rich in themes and motifs from oral literature, which the author skillfully mimics in style and linguistic expression. However, the paper particularly highlights Halilović's ability to often ironize and resemanticize the themes and motifs he borrows from folklore, making his stories stand out with unexpected twists. Through this narrative technique, Halilović succeeds in deepening his characters psychologically and reexamining critically the value system oral prose genres are based upon. Thanks to the complex dialogue with the past, the author roots his work not only in the tradition, literary creation, and culture of his homeland and city, but also in a lot broader philosophical and anthropological generalizations.

Key words: Pešter, tradition, customs, beliefs, legend, sayings, stories, irony, resemanticization.

Илијана Р. Чутура* УДК 821.163.41-3.08 Халиловић Е.
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука, Јагодина
Катедра за филолошке науке**

ПРОЗА ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА: ПОЕЗИЈА НИЗАЊА

Предмет овог рада јесу језичко-стилски поступци у романима Енеса Халиловића *Ако дуго гледаш у понор* и *Људи без гробова*, засновани на низању хомофункционалних елемената са различитим семантичким међуодносом. Показује се да су низања разноврсних типова синтаксичких елемената (лексема, конструкција, синтагми, клауза) специфична за Халиловићеву прозу. У раду полазимо од одређења низања, кумулације, синатроизма, амплификације, парцелације, и издвајамо типичне и рубне примере у анализираним романима, као и њихова бројна комбиновања и усложњавања.

Кључне речи: проза Енеса Халиловића, низање, кумулација, синатроизам, амплификација, парцелација

Предмет овог рада јесу језичко-стилски поступци који су специфични за прозу Енеса Халиловића. Реч је о поступцима низања језичких јединица различитих типова и нивоа (лексема, синтагми, предлошко-падежних

* ilijana.cutura@gmail.com

** Реализацију овог истраживања суфинансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор бр. 451-03-65/2024-03/200140).

конструкција, предикатских реченица), а ти поступци су у основи уобличавања синтаксостилема и семантостилема, као њихова својеврсна подлога. Издвајање оваквих типова рађено је на корпусу двају романа: *Ако дуго гледаш у понор* и *Људи без гробова*.

При одређењу *низања* у раду полазимо од одређења које дају Мразовић и Вукадиновић: „Под низањем се подразумева низ равноправних елемената са истом синтаксичком функцијом. Под ‘равноправним’ елементима не подразумева се припадност истој врсти речи, већ однос елемената према управном елементу-регенсу, тј. њихова синтаксичка функција“ (Мразовић, Вукадиновић 2009: 781). А како су у Халиловићевој прози заступљени различити и бројни (под)типови који се могу подвести под низање као најопштији оквир, на самом почетку ћемо поставити основне оквире даљег описа и класификације. Синтаксичку везу хомофункционалних елемената Ђефриз Нишић (2015: 42) одређује као „својеврстан регуларитет што га омогућава сам језички систем, тј. проистиче из остварења језика као система“, али се издвајају, и у Халиловићевој прози уочавају као веома фреквентни, различити типови оваквих синтаксичких веза.

Као први тип кумулацијских структура у анализираним романима издвајамо набрајање без семантичких преклапања, односно низање хомофункционалних елемената, које Ковачевић (2000: 147) описује као „гомилање семантички разнородних елемената обједињених једино синтаксичким функцијама. У питању је, како би то класични реторичари рекли, гомилање ‘различитих ствари’, а такво би нагомилавање реторика звала *синатроизмом*“ (примери (1), (1a)). Овакви низови су често у функцији директног објекта (група примера (1)). Њихова афективност почива на низању које набрајањем најчешће конкретизује и пластично представља несрећу, немаштину и тежак живот протагониста Халиловићевих романа:

(1)

Донијели му *сто и столице, кревет и корито, тањире, тигањ, шерпе, ђевђир, аван, метлу, крпе, пешкире...* (АДГП 35); И, дадоше нам *кајмака, сира, сухог меса, јагоде, младе кромпире...* и стави нас *мајчин брат у кола, и доведе нас кући.* (АДГП 84); Газда ме послао у продавницу, да купим *неколико сокова, неколико флаша минералне воде, много пластичних чаша, чоколаде, сладоледе...* (ЉБГ 123); Народ му је доносио *сир, јаја, проју, метаницу, хурмашице* – иако витак, воли да крка [...] (ЉБГ, 151);

(1a)

Ниједна њива није била поштеђена *гладних птица, скакаваца, буба и гусеница.* (АДГП 73); Са свих страна су долазили, *знани и незнани, писмени и неписмени, млади и стари;* два *гушава, један патуљак, неколико одборника и један народни посланик, првотимац фудбалског тима, месари, обућари, два директора, војници су излазак користили да дођу овамо, учитељи, општинари, докони и заузети.* (ЉБГ, 140); Пространо двориште, *кајсије, шљиве, велика треиња и љуљашка.* (ЉБГ, 170); *Робијом, муком и глађу* смирени, и он, и Бадема, а млађи брат Златан, *живчан, љут,* скакао као из сна, добијао таблете, али их није узимао. (ЉБГ 41);

(2)

Водили су лијепу Сајму *разним љекарима,* водили је *хоџама, поповима, врачевима* *знаним и незнаним,* али *сихир* који је припремила моја бака био је тежак. (АДГП 10–11).

Како Николић (2022: 206–207) примећује у лингвостилистичкој анализи Андрићеве збирке приповедака *Деца*, „[н]ачин на који се постиже стилогеност напоредних низова зависи од броја чланова“. У Халиловићевим романима низања овога типа нису униформна по броју чланова. Од двочланих па до изузетно разгранатих, она представљају једну од стилских доминанти. Међутим, низања у Халиловићевој прози нису униформна ни по

семантичком међуодносу координираних елемената. Уколико погледамо пример (2), чини се да семантички опсег првог члана, „разним лекарима“, који је одвојен од координираних лексема „хоцама, поповима, врачевима“ поновљеним предикатом и објектом, није једнозначан, односно да се може двојако тумачити. С једне стране, синтагма „разним лекарима“ може бити схваћена као једна у низу, без семантичког преклапања са лексемама трочланог низа. С друге стране, контекстуалним и културолошким оквиром приче, скоро фолклорно митологизованим, *хоце, попови и врачеве* укључују се у оквире *разних лекара*. На тај начин статус низа се мења, односно тумачи се двојако. Архисемској компоненти, најављеној и експлицираној уводном синтагмом, додају се дифференцијалне семантичке компоненте, које – опет – бивају обједињене значењем „онај који лечи народним лековима и враџбинама“ (РСЈ, под *врач*), или молитвом. Координирани хомофункционални чланови могу се тумачити и као права кумулација – везани су, дакле, „за исти референт. Обједињени су, дакле, једначитошћу референта (денотата). Једначитост референта не значи, међутим, и истост значења хомофункционалних јединица. Јер кад би и значење било подударно, била би остварена и синтаксичка и семантичка таутологија“ (Ковачевић 2000: 150). Кумулација је остварена у примеру (2), као и у напоредној синтагми „млађи брат Златан, *живчан, љут*“ (последњи пример групе (1а) у којем су у истој реченици присутна два у семантичком погледу разнородна низа). Анализирајући кумулацију у прози Добрила Ненадића, Ј. Петковић закључује да у корпусу који захвата (роман *Време коошки*) доминира управо кумулација у правом смислу (тј. кумулација која је стилска фигура), те истиче: „Ненадићеве акумулације нарочито су успеле имамо ли у виду да се сваком новом, поновљеном координираном јединицом низа исказу додаје једна додатна информа-

ција, једна семантичка компонента више, која проширује семантички опсег референта на који се хомофункционалне јединице односе [...] Будући да се сваком новом координираном јединицом у низу додаје по једна нова семантичка компонента референту на који се кумилиране јединице односе, референт се на тај начин нарочито истиче“ (Петковић 2023: 134–135). Овом одликом „придодавања“, као кључном семантичком карактеристиком кумулације, и Халиловић постиже најјаче стилско-емоционалне ефекте, што ћемо додатно илустровати још неколиким примерима:

(3)

Приче о скривању мог оца, од народа су допричане, препричане и препране; ишле су од уста до уста, кроз уши, кроз прозоре и ограде. (ЉБГ 63); А наша дјеца, од малих ногу – чини ми се од рођења – склона су задијевању, подбадању, потпиривању, дизању на циркус; [...] (АДГП 47); Једном, професор Сипац упаде у амфитеатар, са закашњењем – сав изуједан, изгребан, исцијепан, рашичупан. (АДГП 176); Имао сам утисак да је у књизи сваког писца могао наћи неку нелогичност, слабо мјесто, неувјерљивост. (ЉБГ, 190).

Поступци низања, било да су јединице блискозначне или се ради о синатроизму, неретко су осложњени и другим поступцима стилског уобличења, као што су метафора и градација¹ (обоје комбиновано у првом примеру који следи), хомојотелеутон (у трећем примеру) и др.:

(4)

Обрукана, плаћала је собу пуну влаге негдје у близини бол-

1 Сличне поступке детаљније издваја Теклић (2023: 141) у анализи драме *Шта је то у људском бићу што га води према нићу* Д. Ковачевића.

нице, а на грудном одјељењу чистила је *крв, гној, испљувке, јед и јад*. (АДГП 14); *Данима, седмицама, мјесецима* – све трешти о мени. (АДГП 133); Ех, мајко, не знаш ти која је то *милетница, пришница и притворица*. (АДГП 103).

Низања хомофункционалних јединица су неретко уведена или сумирана лексемом или синтагмом хиперонимског значења или општег значења, „пилоном“ који је „супституент свих осталих“ (Ковачевић 2015: 127), као у примерима:

(5)

Носио је превише *књига и новина*, а у џеповима многе важне предмете: *лупу, кашику, ексер, огледалце* – али увијек када би пожелио да напише нешто, испоставило би се да нема оловку. (АДГП 9); Није тешко, а и научиш наше сеоске послове: *косидба, пластење, вршидба, окопавање...* (АДГП 85); Осим десетак *шљива*, имали смо и неколико *крушака, јабуке: ђулу и пашинку, а уз плот, кожару и шаренику*. (ЉБГ, 137);

Град и мимо града, села и засеоци, старо и младо, мушко и женско, богат и сиромах – сви причају како сам хтјела мужу копиле да поставим. (АДГП 133); *Црвени блокови, пијесак испред кућа, шут, греде...* то су слике мог дјетињства. (АДГП 40); Радио, телевизија, новине, народ... сви су јављали приближно исто о тим првим догађајима. (ЉБГ 59).

Усложњавање стилских ефеката неретко је постигнуто мултипликовањем кумулацијских структура у оквиру једне реченице или на блиском растојању у тексту. Тиме овакви поступци постају стилски кохезивни фактор Халиловићеве прозе, што илуструјемо примјерима:

(6)

Доносили су све – *чарапе, гаће, дуксерице, патике, ципеле, јакне, шортсеве, лампе, жице, свеске, браве...* из Бугарске је стизало *гориво, цигаре, алати...* из Мађарске *храна, чоколаде, сир.* (АДГП 63); Ето, као нечији син, као комшија једног коцкара, дошао сам у овај Дом, у *мирисе макарона, зноја, неопраних шерпи и тањира, у крике*; дошао сам на трећи спрат, прошао поред *кухиње, билијар сале и шаховске сале*, нашао управу, јавио се директору. (ЉБГ 13).

Интензификација која „настаје експлицирањем предлога испред свих именичких јединица које следе иза првог члана напоредне конструкције“ (Николић 2022: 206 издваја овај тип у Андрићевој збирци *Деца*) јавља се у Халиловићевим романима често додатно истакнута парцелацијом управо тих елемената (примери 6а), са варирањем предлошких и беспредлошких хомофункционалних елемената (први пример групе (6б) или праћена понављањем на блиском текстуалном одстојању (други пример ове групе):

(6)

Ја сам причала о *кројачком послу, о машинама за шивење, о сингерици и рингличарки, о пеглању, о рајфешлусима.* (АДГП 83);

(6а)

Мајка ме послала да купим *шминку. И ципеле. И блузу. И мало веша. И панталоне.* (АДГП 78); Јан је нарочито волио да слуша шта сам му, дуго и широко, причао о *заробљеном Гулашу. О нојевима. О Клерку. О мржњи.* (ЉБГ 129); Бијаху то године *хладне и погане. И кржаве.* (АДГП 58);

(6б)

Мирусала је на *земљу. На лук. Купус. Брашно. На козје млијеко.* (ЉБГ 27–28); Нећу му рећи о *директору, о понуди, о Сенадину политичару.* Боље да не зна отац. Боље да не зна ни мајка. (АДГП 139).

Удруживање низања хомофункционалних координираних елемената и парцелације, како на основу анализе изузетно широког корпуса закључује Н. Милановић (2017: 69–103), резултира структурама „са семантички и информативно проширеном кумулацијом код које се искључиво комуникативно и интонационо истичу парцелисани дијелови који би у спојевима без парцелације представљали потврђивање, ближе одређивање и информативно расвјетљавање прве наведене јединице кумулацијског низа“. А како се парцелацијом истиче управо парцелат, и информативно и стилистички, како наводи Н. Милановић, она закључује да у таквим случајевима „поступак осамостаљивања ‘надјачава’ стилистички поступак додавања“ (Исто).

Веома су сродна и низања координираних реченица, која на сличне начине добијају статус стилски маркираних јединица. Издајајући структурно-стилистичке доминанте у роману *Ситничарница* „Код срећне руке“ Горана Петровића, Ковачевић закључује: „Глаголске амплификације најексплицитније показују да је амплификација не само реченична него и текстуална структурна доминанта овог Петровићевог романа“ (Ковачевић 2022: 39). Слично се може рећи и о Халиловићевим романима који чине корпус овог рада, при чему ова низања најчешће бивају удружена понављањем истих модела синтаксичких конструкција, понављањем истих или блискозначних лексема или лексема које припадају истом семантичком пољу, смењивањем синдетских и асиндетских реченица (примери (7а)). Посебно истичање низања радњи представљено је примерима групе (7б), у којима се у истом значењском смеру, у описивању радњи (*прагматографији*) нижу просте кратке комуникативне реченице или се оне смењују са другим моделима низања:

(7a)

Чекају, причају, неки се смију, а неки уздишу. (АДГП 133); „Рекосте да та цура слабије ходи, да су јој зглобови као отечени, гега се, једва се креће?“, питао је мој отац [...] (АДГП 33); ... данима су планирали, цртали, мерили, обележавали, чистили пушке, набављали мотике и лопате, жицу и конопце. (ЉБГ, 208); Као да су у књизи провели дјетињство: брали печурке, ловили рибе, гађали праћкама, бацали копља; из јагода на трешње, са трешања на вишње, па на јабуке, шљиве и орахе. Потом на санке... (ЉБГ 27); Кап падне са листа на лист, па склизне са листа на лист, па опет склизне са листа на лист. Тако су и имена падала, са главе на главу, на нашем породичном стаблу. (ЉБГ 27); Гладио браду, вртио главом, окретао се, гледао, час у ватрену куглу, час у шљиву. (ЉБГ, 139); Уђем у кућу око подне, читам; и Бадема уђе у кућу, али народ не одлази – гледају, тумаче, чуде се, ми ником не бранимо. (ЉБГ, 140); (76)

Данима смо радили. Зидали. Наливали плочу... (ЉБГ 121); Пред зору, чуо сам Клерка. Кашље. Крха. Хрипа. (ЉБГ, 230); Клерк вади неколико шпилова. Мијеша карте. Показује ми трикове. (ЉБГ, 231); Ја сам, наравно, знао шта је сихир, али питао сам Мирелу, шта све зна њена мајка. *Зна свакаква зла. Раставља бракове. Завађа браћу. Користи земљу гдје неко гази, користи земљу са гробова, користи прстење узето са мртваца, катанце... а користи и фотографије, игле, лутке...* (ЉБГ, 158).²

Посебна врста кумулацијских структура јесте амплификација која се синтаксички остварује као апозиција, а семантички као преименовање (Ковачевић 2000: 154), те се од кумулације у ужем смислу разликује по изостанку „семантичког додавања“. Она је „оваплоћење само референцијалне синонимије, а међу свим типовима кумулације као стилске фигуре има најмању експресивну

2 У овом примеру курзив је оригиналан.

вриједност“ (Ковачевић 2000: 154). Исту оцену експресивне вредности овакве амплификације у односу на друге типове кумулације даје и Милановић (2017). Међутим, у анализираним романима Енеса Халиловића овај тип кумулације има посебно место по фреквенцији и по везаности за идејни, емоционални слој романа. Изузетно су честе одредбе, и то апсолутно најчешће апониране, које реименују ликове са аспекта њихових релација са наратором или другим протагонистима (примери (86)), мада се оваква одређења (знатно ређе) јављају и у другим синтаксичким формама (примери (8а)):

(8а)

Једним метком, у груди, *мој отац Нуман* усмртио је имењака, који се срушио на степенице. (ЉБГ 60); Немамо! – Правдао се *мој отац. Нуман*. (ЉБГ 40);

(86)

За то је крива *њена мајка, моја бака*, која је знала црну магију. (АДГП 10); Он је, потом, отишао у општину и промијенио име *својој кћери, мојој мајци*. (АДГП 12); *Њен бивши муж, мој дјед*, није се јављао и никада није купио мојој мајци ни играчку. (АДГП 27); *Моја мајка, Сајма*, мрзела је своју мајку која је радила на аутобуској станици, у клозету. (АДГП 12); Ујутру, стигоше свекар наивни и *Едо, мој муж*, од наивног наивнији. (АДГП 109).

Најчешће је реч о породичним релацијама јер причом – и у једном и у другом роману – о породичном усуду и готово предодређеној несрећној судбини актера, наслеђеној од предака,³ доминирају готово митови о појединим

3 У једном интервјуу Халиловић каже о роману *Људи без гробова*: „То је потрага за идентитетом и судбином од које се не може побећи, у једном трагичном свету омеђеном сиромаштвом, бедом, забранама, у којем људи немају шансу да промене свој социјални статус, и на неки начин остају `кодирани`,

члановима породице или посебан однос према њима. У роману *Ако дуго гледаш у повор* издваја се реименовање брата протагонисткиње (примери (9а)), док је у роману *Људи без гробова*, наравно, доминантно одређење Нумана Нумића (примери (9б)), али и тетке Бадеме (примери (9в)). И управо се њихова имена и породичне релације доминантно одређују, у складу са поруком једног од најважнијих ликова око којих се плету легендарне личне историје: „Понављајте имена како бисте памтили приче о прецима, а причајте о прецима како бисте памтили њихова имена. Тако је говорила Бадема.“ (ЉБГ 27).

(9а)

Брат мој, Сафет мој мили, здипио паре и све завукао у нос. (АДГП 132); *Брат мој, Сафет мој мили*, ко зна гдје се завукао. (АДГП 140); *А брат мој, Сафет мој мили*, ништа ми није рекао. (АДГП 149); *А брат мој дрогирани, Сафет мој мили*, повјеровао да се мајка заиста швалерише с воћаром. Брат мој мили и блесави – написао је пјесму и у пјесми оптужио мајку. (АДГП 176);

(9б)

А све је памтила, нарочито ми је причала о младости када је, као најстарија у кући, покушавала да замијени оца у пољским радовима, а *мој отац, Нуман*, помагао је... (ЉБГ 27); *А мој отац, Нуман*, напустио средњу школу. (ЉБГ 32); *Отац мој, Нуман Нумић. Рекох већ.* (ЉБГ 38); Можда те изненадила вијест о смрти *мог оца, твог брата?* (ЉБГ 83); *Отац мој, Нуман Нумић*, тада, вјероватно насмијан, примакао је телефонску слушалицу једном од везаних полицајаца: [...] (ЉБГ 79); *Мој отац, Нуман Нумић*, прво што је учинио – отишао је пред кућу *Нумана, младожење.* (ЉБГ 59);

(9в)

Волио сам је слушати, зато сам и памтио све што је рекла; Бадема, смајчила ме; *тетка моја брижна.* (ЉБГ 27); *Тетка*

понављајући грешке својих предака“ (Халиловић, Данас).

моја, Бадема, припремила се, унијела млаку воду у шталу, на услузи да се нађе као бабица крај жене... (ЉБГ 29); О годинама које Нуман проведе на Голом отоку, сестра његова, Бадема, знала је врло мало. Из кратких писама, са климавог рукописа, тек неки детаљ. Имао је право да пише једном мјесечно – тако је шест пута годишње писао Бадеми у Забелу, а шест пута брату млађем, Златану. (ЉБГ 40).

Дакле, иако овакве кумулације имају најмању експресивну вредност у односу на сродне структуре које се подводе под кумулацију као стилску фигуру, у Халиловићевим романима оне имају посебан статус, који добијају фреквентношћу и нарочитим семантичким релацијама са тематиком и идејним слојем романа. Слично је и са оним низањима различитих типова и синтаксичких нивоа која понављају лајтмотивске елементе, те остварују посебну текстуалну и симболичку комуникацију са другим елементима текстуалног и наративног ткива:

(10)

Вучица се уселила у наше трбухе, сипац се уселио на наш таван, у прозоре, у кухињу, у дрвенарију, а студ освоји дрвене наше зидове (АДГП 58); А сипац у гредама, у тавану, у столицама, у столу, у ормару – гризе ли гризе. (АДГП 173).

На основу проведене анализе можемо закључити да се Халиловићева проза одликује, као једном од препознатљивих језичко-стилских доминанти, низањима различитих типова. Халиловић варира и комбинује, у истој реченици или на малом текстуалном растојању, разноврсне поступке,⁴ остварујући специфичан ритам при-

4 Анализирајући типове туђег говора у роману *Људи без гробова*, Милошевић (2023) долази до сличног закључка када је реч о разноврсности Халиловићевог избора синтаксичких типова. Он утврђује да је у роману „употребљено тринаест (под)

поведања, али и креирајући динамичне, исцрпне и живе хипотипозе – описе људи, њихових поступака, обичаја (о типовима хипотипоза в. Ковачевић 1998). Овај налаз је у сагласју са магистралним поетичким карактеристикама Халиловићеве прозе: „У својим делима Халиловић је врло често сурово реалистичан и опсењујуће фантастичан. Разноликост његовог стваралаштва огледа се како у жанровском, тако и у тематско-мотивском погледу. У својим драмским, поетским и прозним текстовима аутор попут мага сублимира митологију, народна веровања, мудрости, сујеверја, историју, градске, „махалске“, „кафанске“ и „чаршијске“ приче, и њима неретко шокира читаоца изненадним обртима и огољеним сликама људских реалија“ (Џанковић 2018: 89).

Како се показује, у романима *Ако дуго гледаш у понор* и *Људи без гробова* типови низања, њихових варијација и комбинација су веома бројни. Издвојили смо синатроизам – низање хомофункционалних елемената без семантичких преклапања, са великом варијантношћу по броју чланова. На прелазу између овога типа и кумулације стоје случајеви у којима је семантички међуоднос координираних елемената могуће двојачко интерпретирати уколико се има у виду културолошки оквир. Присутна је и кумулација као стилска фигура која се заснива на додавању информације (семантичке компоненте) сваким наредним чланом низа.

Поступци низања, било да је реч о кумулацији или синатроизму, често су осложњени другим стилогеним интервенцијама: метафором, градацијом, хомојотелеутоном, увођењем или сумирањем својеврсним „пилоном“, мултипликовањем кумулацијских структура у оквиру

модела конструкција туђег говора“, те закључује: „Све уочене конструкције туђег говора доприносе експресивности и динамици приповедачког поступка“ (Милошевић 2023: 72).

једне реченице или на блиском растојању у тексту, парцелацијом, полисиндетом, комбинацијом асиндетских и синдетских низања, понављањем на блиском текстуалном одстојању. Ипак, потпуно супротно чињеници да имају најмању експресивну вредност међу свим кумулацијским низањима, посебно место у Халиловићевим романима које смо анализирали заузима амплификација, која се синтаксички остварује као апозиција, а семантички као преименовање. Најчешће је реч о низовима „лично име + апонирани елемент: *породично одређење*“, и то када је реч о ликовима који имају посебну функцију у приповести, ликовима око којих се заплиће својеврсна легенда или породична несрећа. Овакви низови, рекли бисмо, не дугују своју стилску улогу нити својој синтаксичкој организацији, нити семантичком ткању, него, пре свега, учесталости и значењском суодносу са тематиком и идејним слојем романа.

ИЗВОРИ

Енес Халиловић, *Ако дуго гледаш у понор*, Београд: Лагуна, 2021.

Енес Халиловић, *Људи без грובה*, Београд: Лагуна, 2020.

РСЈ: *Речник српскога језика*, Нови Сад: Матица српска, 2011.

Халиловић, *Данас*: Енес Халиловић: У трагичном свету омеђеном сиромаштвом, бедом, забранама, људи углавном остају 'кодирани', понављајући грешке својих предака, <https://www.danas.rs/kultura/enes-halilovic-ljudi-bez-grobova/>

ЛИТЕРАТУРА

Ковачевић 2022: М. Ковачевић, *Стилистиком кроз белетристику*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Ковачевић 2000: М. Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин.

- Ковачевић 1998: М. Ковачевић, „Хипотипозе у малим пјесмама Његошевим“, у: М. Ковачевић, *Стилске фигуре и књижевни текст*, Београд: Требник, 75–89.
- Ковачевић 2015: М. Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Београд: Јасен.
- Милановић 2017: Н. Милановић, *Огледи из синтаксостилистике*, Источно Ново Сарајево: ЈП Завод за уџбенике и наставна средства.
- Милошевић 2023: М. Милошевић, „Типови туђег говора у роману *Људи без гробова* Енеса Халиловића“, *Узданица* XX/2, 61–74.
- Мразовић, Вукадиновић 2009: Pavica Mrazović i Zora Vukadinović. *Gramatika srpskog jezika za strance*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Николић 2022: Милка Николић, *Поетизми и прозаизми (Лингвостилистички поглед на језик српских писаца)*, Андрићград: Андрићев институт.
- Петковић 2023: Јелена Петковић, „Добрило Ненадић и језичко завичајно наслеђе: лингвистички и образовни контекст (на примеру романа *Време кокошки*)“, *Зборник радова Педагошког факултета у Ужицу* 25, 129–142.
- Ђевриз Нишић 2015: Вера Ђевриз Нишић, „Граматичко-стилистички аспекти кумулације“, *Прилози настави српског језика и књижевности* III/1–2, 41–52.
- Ђеклић 2023: Нина Ђеклић, *Стил српске прозе и драме*, Андрићград: Андрићев институт.
- Џанковић (2018): Бирсена Џанковић, „Разорност Халиловићевог смеха“, *Липар*, 66, 87–103.

Ilijana Čutura

ENES HALILOVIĆ'S PROSE:
THE POETRY OF STRINGING

Summary

The subject of this paper are linguistic and stylistic procedures which are based on sequences (*stringing*) of homofunctional elements with different semantic interrelationships in Enes Halilović's novels *Ako dugo gledaš u ponor* and *Ljudi bez grobova*. It is shown that the stringing of various types of syntactic elements (lexemes, constructions, syntagms, clauses) is specific to Halilović's prose. In the paper, we start from the determination of sequence / *string*, cumulation, syntatroism, amplification, parcellation. We will define frequent types of such sequences in the analyzed novels, as well as their numerous combinations and ways of increasing their syntactic and affective complexity.

Stringing procedures, whether it is cumulation or syntatroism, are often enriched by other stylistic interventions: metaphor, gradation, homoyoteleuton, introduction or summarization by a "pylon", multiplication of cumulation structures within one sentence or at a close distance in the text, parcellation, polysyndeton, by a combination of asyndetic and syndetic sequences, or repetition at a close textual distance. However, we conclude that a special place in Halilović's novels belongs to amplification, which is realized syntactically as the apposition "personal name + family relation determination".

Key words: Enes Halilović's prose, sequence, cumulation, syntatroism, amplification, parcellation.

ПРИПОВЕДАЊЕ КАО ТРАГАЊЕ ЗА ИДЕНТИТЕТОМ ПРИПОВЕДАЧА У РОМАНУ *ЉУДИ БЕЗ ГРОБОВА* ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

У роману *Људи без гробова* Енеса Халиловића приповедање се очитује као потрага приповедача за идентитетом, на формално-садржинском и поетичком плану романа, при чему самоспознаја на оба плана романа доводи до откривања мреже приповедних линија, које граде фабулативно-сижејни слој романа, у симбиози митских елемената, народног приповедања, документарних чинилаца и сведочења, с једне стране, и с друге стране интерференције аутопоетичких ставова, интертекстуалних елемената унутар корпуса књижевног дела аутора и интертекстуалне комуникације са делима из књижевне традиције, али и преузимања и обраде прича сведока/приповедача. Потрага за идентитетом приповедача открива и сложenu природу генерисања приче, од тренутка иницирања, у катарзичкој функцији, до потребе спознаје истине као вредносно-поетичког императива и самоспознаје приповедача.

Кључне речи: приповедање, идентитет приповедача, аутопоетички ставови, интертекстуални елементи, књижевна традиција, документарно, функција катарзе

Роман *Људи без гробова* Енеса Халиловића, комплексним и слојевитим приповедањем, отвара бројна питања, на структуралном и поетичком плану, а као доминантно и уочљиво, намеће се питање потраге за идентитетом приповедача. Питање може да се посматра на више семантичких нивоа, укључивањем различитих аспеката дела, а опредмеђује се у конституисању приповедања као самоспознаје приповедача, стварајући двоструки одраз јасне рефлексije на поетичком плану романа. Вратимо се могућим аспектима дела узрокованим питањем идентитета, која у овом раду остављамо по страни, трагајући за идентитетом приповедача у простору приповедног текста, сматрајући то питање примарним. Питање идентитета одувек је присутно у књижевности, а и књижевна дела „нуде низ имплицитних модела на основу којих се формира идентитет“ (Калер 2009: 127)

Постоје четири теоријске струје модерне мисли, које се баве питањем идентитета. Преовлађујућа струја проучавања књижевности идентитет је посматрала као датост и индивидуалност, која се изражава речима и делима, па објашњење поступака тражимо у „ја“ (свесном или несвесном). Тако схваћен идентитет подразумева постојање разлика, по којима се и перципира и препознаје. (Јуван 2011). Касније, теоријски је доведен у питање „не само модел изражавања у коме дела или речи изражавају субјекат који им претходи, већ и идеју да је субјекат нешто што претходи.“ (Калер 2009:126)

Теорија је из различитих угла осветлила напетости и потешкоће у структури питања идентитета, настале децентрализацијом субјекта (психоаналитичка, марксистичка, феминистичка, теорија културе, квир теорија, теорија идентитета у колонијалним и постколонијалним друштвима). Савремене дискусије о идентитету (Бенвенисте, Лакан, Кристева, Дерида, Алтисер, Фуко) идентитет разматрају „као производ или учинак језичког

дискурзивног смештања субјекта(не само „душевног“ него и „телесног“) у једну или више заједница, идеолошких домена, подручја друштвене интеракције.“ (Јуван 2011:203)

Наша теоријска промишљања, као што смо већ напоменули, усмерена су ка самоспознаји приповедача у процесу конституисања приповедања, евидентна на поетичком плану романа, и овај рад покушаће да одговори на то питање.

Интересантно је како се и формира поетички план романа, у склапању мозаика потраге приповедача за причом о себи, у исходишту трагања за личним и уметничким идентитетом. Иако се приповедач у трагању за прошлошћу ослања на фактографске податке, и сећања сведока, преточена у казивања/приче, које се могу посматрати и у форми поетичког мотива, намеће се питање истине и истинитости приповедања. Посматрамо га и у светлу поетичких промишљања аутора: „Истина је хранитељица литературе баш као и машта“,¹ поводом изласка романа *Људи без гробова*, у интервјуу листу *Нова*.

Наслов романа *Људи без гробова* има и поднаслов *Голдбахова хипотеза*, назив математичке теорије, која није ни оповргнута ни доказана, а односи се на претпоставку да сви парни бројеви већи од 2 представљају суму простих бројева. Роман је, дакле, означен математичком загонетком/проблемом, а у подтексту таквог означавања откривамо и поетичка становишта аутора, представљена у поеми *Бангладеш* или *Манифест квантумизма*.² (Хали-

1 У интервјуу листу *Нова*, под насловом *Судбина ме гонила да испричам ову причу*, аутор Енес Халиловић, између осталог, помиње и критеријум истине, као један од поетичких императива у настајању овог романа. Погледати : <https://nova.rs/kultura/enes-halilovic-sudbina-me-gonila-da-ispriчам-ovu-pricu/>.

2 О сродности природних наука и поезије, њиховим везама

ловић 2019)

Поглавља романа означена су непарним, простим бројевима, до последњег поглавља означеног бројем 2, дајући схему табеле простих бројева, у обрнутом редоследу, од броја 2 до броја 47, којим започиње прво поглавље. Овакав распоред поглавља упућује на питање улоге поднаслова романа-Голдбахова хипотеза, односно идентификовања романа са проблемом математичке теорије, и подразумева постојање везе између математичког проблема и поетичког питања. Уз наслов романа иде и својеврсни мото романа *Потрага за истином је попут баченог копља*. Можемо га читати и као аутопоетичко упутство, које појашњава и сам аутор, накнадно, у већ поменутом интервјуу, о задатку приповедача и сврси приповедања. Посматрамо га као формулисано поетичко начело трагања за истином, и успостављање поетичког дијалога са књижевном традицијом, почев од античке поетичке традиције и теорије кореспонденције, као најстарије и најпознатије, до савремених семантичких теорија, које се баве питањем истине. (Квас 2011)

Истовремено, проблемски се поставља и питање мимезе, јер питање истине поларизује питање мимезе, већ у античкој теорији Аристотеловим заокретом, о песништву као врсти миметичког дискурса, које на аутономан начин долази до истине. Касније, у савременој теорији, уз теорије утемељене на схватању књижевности као фикције, јављају се теорије, које постављају критеријум истине за одређујући.

„У оквиру ове широко постављене групације свих оних који заступају и бране истину књижевности, разликујемо пет главних модела истине у књижевности: 1) миметички модел, 2) епистемолошки модел, 3) етички

и о томе да теже истој тачки спознаје, аутор говори у овом манифесту, експлицитно.

модел, 4) модел аутентичности и 5) фигуративни модел.“ (Квас 2011:44)

Квас се позива на оквирну поделу П. Ламарка и С.Х. Олсена, коју је, уз извесне измене, прилагодио, сходно својим теоријским ставовима. С друге стране, поетички план у роману јасно се оцртава у тренутку кад приповедач сусреће Јанка Јанковића, песника и математичара, који покушава да реши Голдбахову хипотезу, а истовремено, саговорник му је и водич у упознавању књижевности. Сусрет с Јанком, који ће га подстаћи на писање, и водити у путовању и потражи за идентитетом, личним и уметничким, подсећа на Дантеов сусрет с Вергилијем, и може се посматрати као успостављање поетичког дијалога са књижевном традицијом.

Цитати из недовршеног интервјуа Мирка Ковача са Милошем Црњанским као увод у роман и са функцијом аутопоетичког упутства, такође, покрећу питање веродостојности приповедања. У форми поетичког предлошка говоре о односу фикције и стварности, и о томе колико се стварност може очувати у верном облику у књижевности, што је наговештај поетичке расправе о природи мимезиса. Потрага за истином о оцу постаје потрага за властитим идентитетом, и истинитошћу приповедања. Епилог романа упућује на постојање везе са митом о Едипу, али као једном од линија у којој се испуњава само део потраге приповедача за идентитетом.

Митска структура, иако делимично присутна, потврђује становиште Нортропа Фраја о миту као матрици и структуралном принципу књижевности. (Фрај 1991) Сродност мита и књижевности посебно наглашава Фрајева теорија, сматрајући мит приповедним аспектом књижевности, иако постоји сложена историја теорија мита, које подробно анализира Солар.

У анализи теорија мита Солар уочава код Фројда интенцију поистовећивања мита са књижевним делом

због превасходне естетске функције, код Јунга да мит посматра као феномен људске историје и повод за ремитологизацију, док Касирер митско мишљење види као делатност производње „симбола света“, који изграђују свет културе, Елијаде миту даје онтолошки статус, а Леви-Строс роман и мит сматра сличним. (Солар 1998)

Међутим, Солар се не слаже са Леви-Стросовим мишљењем, иако сматра да постоји приближавање романа и мита, „па је оно што нам се чини у роману сличним миту заправо посљедица трагања романа за 'пра-текстом', који би могао бити мит, јер чини се да нас на то све упућује.“ (Солар 1998:195)

Истовремено, аналогијом идемо ка архетипском основу приповедања, као једној од тачака у којој тражимо изворе приповедања, али и основ приче о потрази за идентитетом приповедача. Основа античког мита о Едипу формални је оквир трагања, у клупку приповедних линија, које се одмотавају као Бадемине приче, и приче других приповедача интегрисане у њено приповедање, и укључене у ток приповедања у роману. У значењски обременејој фигурацији Бадеме као плетиле/ткаље, и плетива/ приче у њеним рукама, приповедач сугерише постојећу организацију приповедања, као један од корака у дефинисању идентитета приповедача.

Свако од 15 поглавља романа има поднаслов, који говори о корену исте симболике: жабља јаја, нојева јаја, јаја која су постала бомбе, јаја канаринца, зеленкаста јаја врानе, јаја кукавица, кувана, пржена јаја, црно јаје... Симболичко значење јајета открива постојање митолошког подтекста различитих старих цивилизација, присутног у именовању поглавља романа, са сличним значењем прапочела из ког настаје Свет.

„Постанак космоса у целини често се приказује као настајање из јајета, као преобликовање антропоморфног бића које су убили богови, као ланац рођења богова који

моделују разне природне предмете, као серија стваралачких чинова бога-творца“. (Мелетински 1983: 204)

Тако и поглавља говоре о симболици настанка приче. Митолошки подтекст значења реактуелизује везу између постанка приче и Света, откривајући поетичко начело аутора присутно у структури приповедања. Приповедач у симболичкој образини значења дефинише потрагу за властитим идентитетом у процесу стварања приче.

Потрага за оцем као разлог приповедања, потрага је за идентитетом оног који приповеда, али и простор заснивања поетичког плана романа. Епилог романа оживљава у назнакама обресе митске приче о Едипу, јер потрага за оцем, открива сурову и болну истину о правом оцу, и чињеницу да је његово убиство узроковао, додуше нехотично, сам приповедач. Тако откривени митски отац, Нуман Нумић, и истина о њему, остаје разлог приповедања, а прича о митском оцу, сугерише нам поетички план романа, открива античког оца, Езопа, писца басни, као резултат и рекапитулацију трагања приповедача у процесу самоспознаје на уметничком плану. Истину приповедач саопштава у епилогу романа и пронађеном брату близанцу, болесном и непокретном, без моћи говора, вођен недоумицом о замени имена на порођају, што је још једна сенка у загонетном идентитету приповедача, који се открива. Сусрет са изгубљеним и пронађеним братом у тренутку спознавања истине о оцу као разлога потраге и приповедања узрокује катарзичко прочишћење накупљеног бола код приповедача, у духу функционалног поетичког дејства, које причу „оживљава“ и подстиче потребу приповедача да је исприча. Пролог и епилог романа кореспондирају у интенцији приповедања као судбинске пројекције надахнућа, о чему говори иста реченица, која их и повезује:

„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“ (Халиловић 2022: 11,243)

*Трајање за причом о себи – спознаја
личној идентитетској*

Приповедање се, начелно, на поетичком плану романа, дефинише као потрага приповедача за истином о себи, за спознајом личног идентитета. Приповедач до приче о себи долази синтезом различитих извора приповедања: казивања/сведочења, фактографских података/новинских чланака, вести и интертекстуалних елемената.

Дефинишу се и набрајају извори приповедања, и издвајају приповедачи-сведоци, а њихово приповедање асимилије тетка Бадема, која зна причу о приповедачевом оцу и помаже му у потрази за истином. Не само што зна највише, и сажима туђе приче, она има документоване доказе-новинске чланке, које је годинама прикупљала. Бадема је, испоставља се, даровит приповедач, а њена прича предтекст је приповедачеве. Приповедач коментарише Бадемину даровитост, песничку функцију језика приповедања, што говори о укључивању поетичких промишљања у ток приповедања и присутности поетичког дијалога приповедача са изворима приповедања. У прилог овој тврдњи иде и аутопоетичким упутством издвојена једна од најлепших Бадеминих прича, прича о крави и телету, универзалне симболике значења. Корен усменог, народног казивања уткан је у Бадемину причу, а тиме и у приповедачеву.

Повест о оцу и потрага за истином о њему, у приповедање укључује и прошлост породице приповедача, предестинираност њихових судбина, одређених друштвеном маргинализацијом, као и природу догађаја, који је

обележио Нуманов живот, њихове животе, и узроковао приповедање.³ Врло вешто приповедач гради приповедање о Нумановом злочину укрштањем своје и Бадемине приче, покушавајући да обезбеди што већу веродостојност исприповеданог. Причу обogaћују и Златанова сећања, и у преплитању прича, гради се, из више извора, прича о Нуману. Мотив Нумановог злочина, након чега се скривао и бежао 47 дана, била је увреда части и одбијање девојке, која је обећала да ће се удати за њега, да одржи дату реч. Аутор романа је, поводом представе *Људи без гробова* у Београдском драмском позоришту, у тексту за *Блиц*,⁴ навео колико дуго је у њему живела прича о одметнику, коју је чуо као петнаестогодишњак.

С друге стране, мотив Нумановог одметништва садржи алузију на мотив из усменог народног стваралаштва, али упућује и на интертекстуалну везу са збирком приповедака *Потомци убијених просаца* (Халиловић 2004) и делимично, са романом Милисава Савића *Хлеб и страх*.⁵ (Савић 2012)

Мотив одметника, као што је већ поменуто, „обојен“ је рефлексом асоцијативног поља познатог мотива из

3 Разни облици друштвене маргинализације ликова узрокују друштвени пад и слом личности у општој хипокризији друштва као што је случај у роману Енеса Халиловића *Ако дуго гледаш у понор*. Овај сегмент мотивације лика доводи у везу ова два романа.

4 Погледати: <<https://blic.rs/kultura/enes-halilovic-ljudi-i-ljudi-bez-grobova/>>.

5 У роману Милисава Савића *Хлеб и страх*, у оквиру фрагментарне приче појављује се мотив одметника, војника-дезертера, који је убио вереника вољене девојке, онда и неколико милиционера и доушника, скривао се и узмицао потерама. Разлика у односу на мотив у роману Енеса Халиловића *Људи без гробова* односи се на пристанак девојке да са одметником дели живот у шуми, да се венча са њим, и на крају га и жали носећи црнину, после стрељања.

народне епске поезије, мотива женидбе с препрекама на први поглед, који прераста у мотив неостварене женидбе.

„Песме о неоствареној женидби најчешће варирају моделе женидбе с препрекама или неуспешне отмице.“ (Петковић 2019: 99)

„Обрт који спречава женидбу може изазвати сам младожења хотимице. Он намерно убија девојку када се предомисли и одустане од женидбе, из љубоморе или ради освете.“ (Петковић 2019: 104–105)

Хуман је представљен као лик из епског света, у коме се мора поштовати дата реч. Он у савременом свету постаје негативан јунак и неко ко носи трагичку кривицу немирења са превртљивошћу као одликом савременог света. Лајтмотивски се варира иста идеја у причи о Гулашу и разлогу његовог затварања у кућу, непоштовање дате речи повлачи одговорност. Веродостојност исприповеданог обележена је коментарима приповедача.

Приповедач излази из своје улоге у улогу аутора коментаром о немогућности успостављања хронолошког низа догађаја. Овакву врсту „прекорачења“ наративног нивоа Женет назива металепсом, дефинишући је као мешање аутора у фикционални свет приче. (Марчетић 2004) Ова приповедна ситуација проблематизује идентитет приповедача у тексту јасно откривајући позицију аутора. „Металепса се манифестује као ауторска екстрадијагетичка интервенција у екстрадијагетичком универзуму измишљених ликова. Као таква, она се не сусреће само у ‘уоквиреним’ приповедању, већ свуда где писац у причу уводи своје екстрадијагетичко романсијерско ‘ја’.“ (Марчетић 2004: 94)

Приче о скривању приповедачевог оца након почињеног убиства младожење, младе и њихових родитеља, оптерећене су допричавањем, од стране народа, умножавају се сведоци, и шире причу, што сведочи о природи приче, и истовремено укључује питање истини-

тости исприповеданог, као поетичког регулатива. Интертекстуални елементи додатно обележавају приповедање. Мотивска антиципација долази из збирке приповедака *Потомци одбијених просаца* (Халиловић 2004) у краткој прозној форми *Другови*. Ова прозна минијатура доноси сиже приче о Нуману Нумићу, и описано унакажавање Ајлиног тела вађењем плода, што се објашњава укључивањем интертекстуалних елемената и поетичког плана романа, али тако што кратка прозна форма *Другови* открива непознати део о Нумановом кажњавању Ајле. Приповедач коментарише поступак аутора жељом да уђе у детаљ, или чак да га измисли, и иде и даље „исправљајући“ аутора тврдњом да је претерао с поређењем. Однос приповедача и аутора објашњавају металепсе, присутна прекорачивања наративних нивоа приче, која говоре о дуалности идентитета приповедача и у процесу конституисања приповедања. Интертекстуални елементи имају улогу да коригују везу између текстова аутора, унесу дистинкцију у однос приповедача и аутора „прекорачивањем“ наративних нивоа, покажу „отвореност дела“, у смислу допуњавања делова романа другим прозним текстом, изван типских одлика постмодернистичких поетичких обележја текста.

Повест о Нуману Нумићу повезана је и са збирком приповедака *Капиларне појаве* (Халиловић 2006), сличним мотивом одметника и начина на који заварав гониоце, иако се, и овде, готово формулативно прави дистинкција између аутора и приповедача. Приповедач се ослања на оно што је сам чуо и што је чула тетка Бадема, као један од приповедача и даје предност тим информацијама, али о скривању сазнаје од аутора, коме не верује. Додатно се инсистира на разлици између приповедача и аутора, у тежњи за поштовањем непосредних извора приповедања. Доста тога је измишљено и додато у причу о Нуману Нумићу, наглашава се, прича је стално пред

искушењем истинитости исприповеденог, јер је чине разне приче, нпр. о догађајима пред Ајлином кућом, сазнајемо од жене из комшилука. Дакле, прича се мотивски обликује као дериват прича разних приповедача из народа, директних или посредних сведока збивања. Стално се поставља питање веродостојности, истинитости исприповеданог, распирује се „жар приче“, мистификује у саображавању индивидуалног и колективног, при чему се формира расплињавајући идентитет приповедача. Видљиво је растакање и згушњавање приче, у зависности од извора приповедања.

Приповедач описује настајање приче:

„Приче о скривању мог оца, од народа су допричане, препричане и препране; ишле су од уста до уста, кроз уши, кроз прозоре и ограде“. (Халиловић 2022:63)

На другој страни је његово настојање да сакупи што више информација, детаља, да их хронолошки уобличи, али прича је сувише жив организам, и отима се хроничарском бележењу, па и приповедач одустаје од тога. Приповедач не одриче присуство неке од тако испричаних прича ни у овом роману, откривајући и улогу аутора. Врло је сложен однос приповедача и аутора, од негирања било какве везе, преко металепси, које откривају позицију аутора, до наговештавања могуће идентификације приповедача с аутором, у овом сегменту романа. У причама се лик оца мења, од одметника и вишеструког убице, Нуман постаје жртва, човек који има принципе заборављеног патријархалног света, у коме значење има дата реч. Моћ приче мења оптику посматрања и лик добија различите, често потпуно супротне особине од почетних, што говори о сложенем процесу карактеризације лика, коју бележи приповедач у потрази за оцем и властитим идентитетом, и то осветљава у току припове-

дања из перспективе оних, који о њему причају приче, нпр. инспектор Прелић. Дијалектика лика укључује се у међупростор два пола сталности у времену *истости* и *ипсеитета* да би између њих посредовала. (Рикер 2004) „Та посредујућа функција коју наративни идентитет врши између полова *истости* и *ипсеитета* битно је потврђена кроз *имагинативне варијације* којима прича подвргава тај идентитет“ (Рикер 2004).

Интертекстуални елементи објашњавају део приче о потрази за одметником Нуманом Нумићем. Књига *Капиларне појаве* (Халиловић 2006) доноси нове податке, коментарише приповедач, али испољава сумњу у аутора. Питање ауторства и испољена сумња у истинитост исприповеданог, појачава најављену разлику приповедач/ аутор. Користи елементе постмодернистичког поетичког поступка, које вешто саображава приповедном поступку, постављајући питање приче и приповедања у први план, уз преиспитивање настајања приче, извора приповедања. У роману *Људи без гробова* наводи причу *Трагови из Капиларних појава*, али у измењеном, сажетом облику, уместо одметника Омера уводи одметника Нумана Нумића, поигравајући се још једном са веродостојношћу исприповеданог, али и са могућношћу комбиновања приповедних елемената у настанку приче. Показује фабулативно језгро приче, са мотивом одметништва, који може да се преобликује и искористи у другој причи. На нов начин користи интертекстуалне елементе у приповедном поступку обликовања текста приче. „Мотив и тема, дакле, нису једноставни садржински елементи унутрашње структуре књижевног дела, поредиви са, рецимо, књижевним ликовима или местом догађања, него посебни, изразито релацијски, контекстно условљени и интертекстуалне схеме представљања. Као такви, сврставају се међу „друштвене оквири памћења“.“ (Јуван 2011: 288)

Осим тога, приповедач непрекидно шири круг приче, нпр. тексту приче додаје оно што зна Бадема, и оно што је Бадема испричао Нуманов друг, Птица. Тако се прича о оцу склапа као амалгам различитих прича, који открива тежњу приповедача да исприча причу, тј. сазна истину о оцу, што је телос, сврха приче, при чему опет долазимо до поетичке законитости и питања истине. Приповедање је стално пред постављеним питањем, као и приповедач, који трага за истином о оцу, и о себи. Притом, приповедач се служи фактографским подацима, сачуваним новинским чланцима, преписаним вестима, које је сакупљала Бадема (архивираним подацима), сећањима/сведочењима, интертекстуалним елементима, казивањима, која чувају обележја приче својствене жанровима народне књижевности.

Јанко Јанковић, саговорник и водич у упознавању књижевности, поетички ауторитет, у чијим ставовима су видно испољени поетички погледи приповедача, документује коментарима, феномен настанка приче, објашњавајући бројност прича о Нуману, и давају својстава лику, која и нема, коментарише елементе фантастичке мотивације, присутне у конституисању Нумановог лика. Иако поетички ауторитет за приповедача, у овом сегменту посредством постојећих коментара, захваљујући којима улази у улогу приповедача и аутора, оставља сенку загонетности у дефинисању идентитета приповедача у тексту. Лику се дају својства која нема, и то се објашњава чињеницом да се у причању прича увек дометне нешто своје, па тако у подтексту читамо и присуство поетичких промишљања аутора романа:

„Ја сам чуо о одметнику, истраживао, домаштао оно што није било у документима“.⁶

6 Погледати: < <https://nova.rs/kultura/enes-halilovic-sudbina-megonila-da-ispricam-ovu-pricu/>>.

И приповедачев отац као лик интервенише у ширењу лажних прича о њему, што говори о аутономности конституената текста. Лик демантује причање прича, које имају за циљ лажне оптужбе, иза којих се крију прави виновници почињеног злочина, у току потраге за њим. Истина и само истина је оно што жели и тражи Нуман, тако да се поетички импулси утискују у формирање лика приповедачевог оца, што се поклапа и са поетичком интенцијом приповедача, потрагом за истином о оцу. Увођење епизоде о убиству глвонемога волонтера у научном селу у приповедни ток, има за циљ не само додељивање поетичких функција лику, већ и интертекстуалну везу са романом *Еп о води* (Халиловић 2012), у описивању настанка најстарије школке на Балкану, при чему се подразумева постојање ширег поетичког плана романа, инсинуира се својеврсна поетичка мапа дела, чије координате говоре о непрестаној комуникацији дела, хронотопа дела, укрштању написаног и дела у настајању.

Бадема је скупљала свакодневно текстове о Нуману Нумићу и чувала их у кутији, коју и приповедач чува, она му служи као главни ток приповедања. Документованим изворима покушава објаснити психолошку мотивацију лика оца као приповедач. Новински чланак из *Борбе*, интервју са официром, кога је Нуман Нумић ранио, објашњава мотив Нумановог убиства његовом неприлагођеношћу савременом свету, где се Нуман посматра као жртва, и неко ко припада епском свету. И новински чланци имају улогу у формирању структуре лика Нумана Нумића, уз казивања која имају обележја народног, усменог казивања, шире се и преносе по законитостима усменог приповедања, уз „допричавање“ и уобличавање прича, а епилог има и фантастичку мотивацију из укрштања два главна тока приповедања, приповедачевог и Бадеминог. Бадемин сан и испуњење, остварење сна је представљено у светлу фантастичке мотивације и народ-

ног веровања, у причи о окончању потраге за Нуманом Нумићем и његовој смрти. Архивирана и преписана прва вест о Нумановој смрти емитована са *Радио Пазара* документовано потврђује исход потраге за Нуманом, који се и у светлу фантастичке мотивације претходно најављује.

Приповедач полаже на документованост података о оцу, имајући у виду сврху приповедања, као делатни поетички принцип. Документована вест, осамнаест година касније, полазна је тачка приповедачу и његовом пријатељу, водичу кроз свет књижевности, за реконструкцију Нумановог убиства. Из мноштва разних прича и реконструкција, приповедач износи причу, која је настала после дугог премишљања, одузимања, вагања, причу о Нумановом крају. Кад су новине престале да пишу о Нуману Нумићу, случај је закључен, а Бадема је затворила архиву, похрањену у картонској кутији за ципеле. Тим текстовима, приповедач је додао, касније, кратке приче, које је писао, откривајући и процес формирања уметничког идентитета. Објашњава и рекапитулира примењени приповедни поступак у уобличавању приповедне грађе реконструишући потрагу за оцем, прочишћавајући ток приповедања, уз непрекидно преиспитивање приповедања, суочавања података, информација, поетички интонираних импулса, укрштања интертекстуалних елемената и постављања поетичке мисли водича и својеврсног поетичког ауторитета за приповедача, Јанка Јанковића, у чијем лику је могућа импликација и мотива двојника приповедача.

Тако се слаже и комбинује приповедна грађа романа, при чему и ликови имају делатну улогу приповедача и помагача приповедача у склапању приповедне слике, а приповедач улази и у улогу аутора, која се открива, што је већ наведено. Потрага за причом о себи и личним идентитетом укључује и поетичке импликације. Питање

идентитета приповедача поставља се и из угла Баде-мине приче о његовом рођењу. Мајка Снежана је умрла на порођају, а он и брат близанац били су брига тетке Бадеме, која их је, можда, и заменила:

„...ја сам вас звала Старији и Млађи, али сам заборавила да вам ставим неки конач око ручице или ногице како бих вас разликовала. Ко зна колико сам вас пута замијенила. Нисам више знала који је који.“ (Халиловић 2022: 96)

Приповедач у фантастичком слоју мотивације, линијом идентификације са оцем, постаје убица. Копљем које добија под чудним околностима, и без намере, убија Мирелину мајку, у чијем лику је присутан мотив вештице, жене са натприродним моћима. Копље, као убојито оружје и драмски реквизит, који се ненадано нађе на сцени, у трагичком исходу епизоде са Мирелином мајком, женом натприродних моћи, говори о поетичком подтексту друге књижевне врсте/ драме, и уплићању елемената драмске структуре у структуру романа. С друге стране, само јунак натприродних моћи може да изађе на крај с бићем, које има фантастичке моћи, и ту се издваја посебност приповедача, и могућност употребе других жанровских структура. Међутим, приповедач реално постаје убица, и ту се идентификује са Нуманом Нумићем, оцем за којим трага, и за кога ће се испоставити да није његов биолошки отац.

У епилогу романа, у исходишту потраге за оцем, сазнаје да је његов отац, Лајош Селимовић, боксерски тренер, чије убиство је изазвао, па се у том сегменту назире подударност са античким митом о Едипу, делом. Нуман Нумић, постаје његов митски отац, кога се не одриче, и линије идентификације са митским оцем откривају њихову припадност свету истине, правде, етичког кодекса, који је стран савременом свету.

Сусрет са братом близанцем, непокретним и без моћи говора, заокружује потрагу приповедача за личним идентитетом. Тај тренутак спознаје иницијална је тачка приповедања, „судбински час“ прве реченице романа, па поетичка одредница потраге обележава пролог и епилог романа.

У епилогу романа, и у Бадеминој причи о брату близанцу, варира се мотив двојника као означитељ приповедача на формалном плану приповедног тока, док на поетичком плану, ту улогу има његов водич кроз свет књижевности, Јанко Јанковић. Тако се у случају приповедачеве потраге за личним идентитетом, организује и приповедна грађа, показује се „да се литерарне приче и животне историје не само не искључују, него се употпуњују упркос и помоћу њиховог контраста“. (Рикер 2004)

Од личног ка уметничком идентитету

Приповедачева потрага за личним идентитетом открива и потрагу за уметничким идентитетом, а у двојструкој самоспознаји конституише се и приповедање.

Склоност ка књигама, читању и касније, писању, јавља се код приповедача врло рано, још у школи, тако да трагање за уметничким идентитетом прати трагање за личним идентитетом приповедача. Навођење прве литратуре, коју је радо читао, Гетеових епиграма, Толстојевих прича, корејских и ескимских бајки, показује присуство поетичког плана и иницијацију приповедача у свет уметности. И даље, у исповедном тону, коментаришући своје уметничке склоности, приповедач чини егзистентним поетички план романа. Писање је посвећени, свечани тренутак, епифанијска радост за приповедача. Захваљујући дару писања, издваја се у школи, наглашава се изузетност, посебност приповедача због чега изазива завист:

„Чујте, какве приче прича Семир Нумић. Сада су ме ђаци другачије гледали.“ (Халиловић 2022: 104)

Ова констатација повод је за поетички коментар приповедача, који сведочи о положају писца у друштву, завист и мржња због дара писања постаће део рецепције и овог романа, који настаје. Интересантан је захват приповедача у поетички план, улазак у улогу аутора, коментарисање рецепције дела, у тренутку приповедања, што говори о преплитању простора иманентно стваралачког фактора у настајању дела и рецепцијског простора дела, као и могућност негативног суда узрокованог људским особинама, а не стварном вредношћу написаног. У процес настајања дела и каснији „живот“ дела уплиће се лични фактор анимозитета или пристрасности, који се коси са праведном критичком проценом дела.

Трауме одрастања у страху од крвне освете и једноставно Бадемино објашњење зашто до тога не долази, приповедач ће преточити у књижевну, уметничку форму, причу *Кад бих говорио, не бих дуго говорио*, при чему износи и неке недоумице везане за форму приче и ефектност употребе речи. Другу своју причу *Коза* препричава, не уноси је у текст романа у оригиналној форми. Прича открива сасвим случајно део истине о оцу, након одласка код др Маровца са тетком Бадемом, а приповедач коментарише и приповедни поступак. Прича је без детаља, јер их није у том тренутку сматрао битним за књижевност. Испољавање уметничких склоности и писање првих прича део је потраге за истином о оцу и себи, потраге за личним идентитетом. Том приликом помиње се и баснописац Езоп, и доводи у везу са приповедачем. Довођење у везу приповедача са познатим писцима-књижевним узорима говори о потреби присуства поетичког плана романа у делу сегментизованог трагања за уметничким оцем, у оквиру ширег плана потраге за оцем и за личним

идентитетом.

Потрага за истином о оцу, преточена у приповедање, садржи и „романсирану“ биографију приповедача, од рођења до одрастања, у различитим фазама, биографију уметника, уз интертекстуалну комуникацију са делима, која описују детињство и младост уметника, а имају дво-струку улогу, и јасне везе са књижевном традицијом, имплицитно истакнуте, са сталним подвргавањем иронијском преиспитивању изложеног, у неким сегментима и са пародијским елементима. Случајни поклон, копље, има улогу драмског реквизита и симбола поетичке законитости потраге приповедача за истином о оцу, већ помешаном, сажетом у мото романа, чији део је и потрага за уметничким идентитетом. Период одрастања период је и његовог уласка у свет уметности, која га привлачи готово сиренским зовом, уз обављање свакодневних послова, преплиће се са прозаичним протоком времена. Улазак у свет поезије и уметности, уопште, улазак је у простор неограничене слободе, и надахнуће долази потпуно природно, речи се нижу, повезују у целину, без обзира на лично осећање несигурности приповедача.

Тако и поетички погледи приповедача постају део приповедања и потраге за истином о оцу, потраге за истином о себи, за спознајом личног и уметничког идентитета. Паралела између поезије и копља о којој говори приповедач, још једном враћа у први план мото романа *Људи без гробова*, и издваја поетички план романа, као иницирајућу тачку у дефинисању приповедача као ствараоца, уметника, али и његовог задатка. Аутобиографски елементи неизоставни су део проблематике стварања, сведочи приповедач. Бол је предуслов писања, и део сваке уметничке биографије. Подразумева рационалну детерминисаност појава и сензибилитет уметника у додиру са стварношћу, који може да се пореди са осећањем бола, повређености, рањивости у додиру са

светом као иницијацијом у процесу стварања. Вратимо ли се објашњењу настанка романа, пројекцији надахнућа дефинисаној у прологу и епилогу романа, као судбинског часа, који „рађа“ прву реченицу, заокружује се део поетичког плана романа у дефинисању приповедања и трагања приповедача.

Портрет уметника у младости, како приповедач дефинише период одрастања, једини је могући портрет, што говори и о поетичком подтексту и могућој вези са познатим романом Џемса Џојса, али је и врста приповедне игре, која превазилази постмодернистичку комбинаторику као обележје приповедног поступка и уопште, наума приповедача.

И ако искључимо иронијску компоненту, отвара се један сегмент односа приповедача, уметника са друштвом и његово функционисање у свету који га окружује, и који не гледа благонаклоно на његово бављење књигама и поезијом. Видљива је несхваћеност и неприхваћеност приповедача и међу најближим, нпр. у тренутку кад зачуђени Амко, његов друг, чита стихове из књиге Пола Елијара, у присуству Златана и Бадеме, и закључује да приповедач није нормалан.

Два света преклапају се у потрази приповедача за истином о оцу, као сврси приповедања, свет стварности и догађаја у том свету (Амков свет, Златанов свет, свет приповедачевог окружења, прво у Пазару, касније у Деспотовцу) и свет уметности, који му се открива уз пријатеља Јанка, водича у спознавању уметности, са сигурним и јасним критичким судовима, математичара и песника. Јанко је први поверовао у њега као могућег аутора, писца, ствараоца, али он је и неко ко се одрекао тога да буде песник, јер је одлучио да се изражава на универзалном језику, језику математике. Из осујећене биографије могућег песника, израња референцијална поетичка мисао, као обликотворна снага, која утиче на исход

потраге приповедача за уметничким идентитетом. Већ тада, по Јанку, поетичком ауторитету, водичу у уметности у чијем лику се имплицира и могућност мотива двојника, приповедач у себи носи грађу за роман, и познавање уметности, а недостаје тај „судбински тренутак“, о коме приповедач пише у прологу и епилогу романа.

Епизоде из живота приповедача, по поетичком упутству, већ имају елементе романа, који тек треба да се напише, при чему се сугестивношћу издвајају одређене епизоде, нпр. о Гулашу, гротескном лику, осим лајтмотивске потврде приче о неоствареној љубави и казни оног, ко је погазио дату реч, његовом брату коцкару и криминалцу Клерку (уз пародијски слој значења имена, по холивудском глумцу, Клерку Геблу), о Сунчевом јајету, тј. метеориту у дворишту куће приповедача...

Потрага приповедача за властитим идентитетом, личним и уметничким, стално је обнављање путовања у прошлост, приповедање непрестано обогаћује причама других, првенствено тетке Бадеме, обликује их и даје им уметничку форму, приче или песме, која има и пратеће поетичко упутство. Таква је песма *Једно вријеме у једном простору* из периода седмогодишње Бадемине робије проведене у пожаревачком затвору, у соби број 37. У облику поетичког упутства коментарише и литерарне узор у том периоду стварања објашњавајући и природу насталог дела-песме, а писао је по узору на румунског песника Ђеа Бозгу и његову поему *У лоповској тамници из Дофтане*. То је и прва јавна објава написаног и критички суд публике/ у овом случају ученика са којима је ишао у школу, и прилика да се приповедач осврне на питање књижевног укуса, опет узимајући улогу аутора. На узорку неуке, читалачке публике коментарише и то што они не препознају елементе књижевног, уметничког текста, оптерећени патетичним фразама најплиће метафоризације израза, препознатљиве у ученичким

писаним радовима, за које наводи пример. Приповедач је неко ко доста чита, и његов уметнички израз захтева посвећеног читаоца. Приче носе печат прочитаног, тако да на једноставан начин приповедач говори о постојању интертекстуалних елемената и комуникације са књижевним текстовима у периоду стварања. И у овом примеру, у потрази приповедача за уметничким идентитетом, видљиво је преплитање стваралачког и рецепцијског слоја текста, али и покушај формулисања улоге читаоца, у међупростору парадоксалних крајности актуелних теорија, чувајући равнотежу између аутономије текста и слободе читаоца, као јединог избора. (Компањон 2001)

Приповедачев улазак у свет уметности прати рађање љубави према Мирели, што употпуњава портрет младог уметника, али и драматични догађаји, удешени по инерцији судбине, о чијем деловању оставља сведочанство приповедач. Страст приповедача према спорту временом опада интензитетом његове све веће посвећености поезији и уметности.

Потрагу приповедача за идентитетом, личним и уметничким, одређује и осветљава фатумско деловање судбинских догађаја, инерцијом карактеристичном за античке трагедије.

Несмотрено изговорена лаж приповедача изазваће сулуду реакцију Нумановог брата Златана, психичког болесника, и смрт његовог тренера Лајоша Селимовића, а након тога, долазак полиције по Златана, и Бадемину смрт. Као у трагедији, страдање је последица испуњавања наречене судбине, а трагички догађаји, утицаће и на промену приповедачевог живота.

Већ тада долази до интегрисања линија потраге приповедача за личним и уметничким идентитетом у јединствену линију, која се открива и заокружује у сусрету приповедача са Јанком Јанковићем. Мотив двојника приповедача, већ смо поменули, једна је од могућих пое-

тичких интенција ове значајне епизоде романа, иако Јанка посматрамо као водича и учитеља приповедача у самоспознаји на уметничком плану. Приповедач га упознаје као прилежног читаоца библиотеке, уз навођење каталога писаца, песника, као списка литературе, коју је он прочитао. Импозиран списак аутора говори о посебности читаоца, Јанка Јанковића. Њихово упознавање посредовано је назнаком мотива књиге, карактеристичног за постмодернистички поетички поступак, али без импликација и контекста карактеристичног за ту врсту дела.⁷

Јанко је песник, и математичар, лик у коме се имплицира двострукост идентитета. Представља се као Јан Јанкул, отац зове очухом, решава математичке теорије, Поенкареову и Голдбахову хипотезу, а поезију пише у фрагментима. Приповедач представља Јанка Јанковића у двострукој оптици, на основу свог познанства с њим, као саговорника, водича и учитеља у свету уметности, и с друге стране, из Костине приче документоване новинским чланком, као доказом, да Јанко не говори истину о оцу. Питање отаца, и писање – две су тачке, које спајају приповедача и Јанка Јанковића, а те две линије су кључне тачке потраге приповедача за идентитетом, личним и уметничким. Дружење са Јанком открива и поетички план романа, ставове о писању и уметности. Тако сазнајемо о улози фрагмента, односу фрагмента и целине у књижевним текстовима, а и упознајемо се с делом поетичких промишљања аутора романа *Људи без гробова*

7 У делима са наглашеном постмодернистичком поетичком функцијом мотив има ширу заснованост, нпр. у роману *Ако једне зимске ноћи неки путник* Итала Калвина, мотив више читалаца који читају једну књигу, основ је фабулативно-сижејног језгра романа, или у роману Горана Петровића *Ситничарница „Код срећне руке“*, књига је место сусрета различитих читалаца, хронотоп романа, а у овом роману запажамо само варијацију мотива.

Енеса Халиловића, формулисаног у дијалогу приповедача и Јанка, као Јанков став о литерарним темама:

„Јан ми је често говорио 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.“⁸ (Халиловић 2022:185)

У дружењу Јанка и приповедача има поетичких дијалога, као нпр. о симболу поводом Јесењинове песме *Керуша*. Јанко спочитава Јесењину неувјерљивост, сматра да симбол мора бити саображен формално-садржинској структури песме. Захваљујући Јанку, и питање оца се поставља на поетичком плану, као велика и важна тема у литератури. Јанко саветује приповедача да у потрази за оцем пронађе митског оца, у античком периоду, као основи књижевности, и савремене научне и уметничке мисли.

Истина као главни поетички императив приповедача, и по Јанку, сврха је писања. Више пута у роману варира се иста мисао, између осталог стоји као мото романа, поетичка законитост приповедања, и ликови инсистирају на истинитом и веродостојном приказивању стварности (Нуман, Јанко), а епизода с Јанком је посебно значајна за поетички план романа. Ова епизода је врста поетичке припреме за роман, предлог романа у настајању. Грађа за роман већ постоји, сажета у причама, које је приповедач причао Јанку, а недостаје митски отац, и прва реченица. О судбинској првој реченици, као резултату надахнућа, реченици која спаја пролог и епилог романа, већ је било речи. Разговори приповедача и Јанка полако су по поетичкој линији градили структуру романа. Епизода о стрељању Јака и грађана у Крагујевцу, октобра 1941. године, везана за претка приповедача, нашла се у роману, захваљујући

8 Назнаке овако формулисаних поетичких промишљања налазимо у свим делима Енеса Халиловића.

Јанковим саветима. Питање прошлости о коме Јанко говори, одлучујуће је за писца, па се позива и на Томаса Мана у формулисању поетичке мисли о прошлости. Сматрао је да је памћење срж литературе, а заборав филтер, који пропушта одабране садржаје. Јанкова размишљања откривају постојање поетичког плана романа у настајању:

„Оно што упамте појединац, породица, народ, сведоци – то је литература. Све што се заборави јесте баласт којем није место у литератури. То што је упамћено о твом оцу, одметнику, само треба да набројиш, а што се детињства тиче, само треба да се сећаш; што се, пак, тиче твог претка којег су фашисти стрељали у Крагујевцу, тог страшног октобра, е, ту треба употребити туђа сећања.“ (Халиловић 2022: 194)

Потрага за личним и уметничким идентитетом осветљава се, делом, и из перспективе историјске прошлости, везане за претка приповедача, па уплитање колективног, општег чини линију идентификације историјски утемељеном. Проблеми личног идентитета, који се у овом делу рефлектују на уметнички, огледају се и у идентификацији личног и општег. Питање карактера, индивидуе у дефинисању личног идентитета, Рикер је означио као скуп трајних и одређујућих диспозиција дефинисаних навиком и скупом стечених идентификација „кроз које друго ступа у исто. И заиста, у великој мјери идентитет неке особе, неке заједнице, саздан је од тих *идентификација* – са вриједностима, нормама, идеалима, моделима, јунацима, у којима се особа и *заједница* препознају.“ (Рикер 2004:128)

Пратећи и поетичка размишљања аутора Енеса Халиловића,⁹ запажамо улогу личног и колективног сећања у настајању романа, као неопходног помоћног средства.

9 Погледати: <<https://nova.rs/kultura/enes-halilovic-sudbina-megonila-da-ispricam-ovu-pricu/>>

Јанко је дефинисао и нека конкретна поетичка питања, која се тичу структуре књижевних дела, и књижевног стила, иако се бавио математиком и био опседнут оповргавањем Голдбахове хипотезе.¹⁰

Јанко је сматрао да је аутентичан, живи говор, основ поезије, његова размишљања откривамо у поетичким ставовима аутора романа *Људи без гробова*. У ову епизоду интерполиран је текст приповедача о уметничком оцу, Езопу. Ради се о преузетом тексту, који је дорадио писац, и ту уочавамо елементе постмодернистичког приповедног поступка, али и у овом случају без значајнијих импликација. Наглашава се да је биографију Езопа приповедач препричао, на основу *Књиге о филозофу Ксанту и његовом робу Езопу*, неке епизоде избацио, сматрајући их сувишним, а нешто и додао, што је Аноним заборавио.

Тако приповедач дефинише уметничког оца, дорађује и оставља његову преобликовану биографију као део романа, по Јанковом савету. Полако приповедач долази до исходишта потраге за идентитетом, откривајући део самоспознаје као уметника, ствараоца. Чак и из затвора, у коме је завршио због нехотичног убиства комшије, Јанко покушава да подели и последње поетичке савете приповедачу, пре трагичног завршетка живота, самоубиством. Саветује га да пише о историјском догађају 1941. године, и да покуша да „ухвати“ језик сведока тог страшног догађаја. У потрази за идентитетом приповедача открива се и заокружује поетички план романа посредован, у највећем делу, Јанковим саветима:

„У речима сведока можеш пронаћи стихове, дубоке и једноставне- то је бол сублимиран у поезију“...

10 Успостављање паралеле између математике и поезије, сродност научних и уметничких дисциплина садржана је у већ помињаном *Манифесту квантумизма*, и део је поетичких промишљања аутора романа Енеса Халиловића.

„Задатак пишчев јесте из безбројних доживљаја, догађаја и информација истргнути литерарно – одбацити свакодневно. Немој да утврђујеш историјску истину. Избегни политички призвук. Не упуштај се у тврдње и претпоставке. Нека се тиме баве историчари, ако још увек постоје. Треба да одшкринеш врата патње. То је задатак писца.“ (Халиловић 2022: 206–207)

Оно што може да се издвоји у овом поетичком курсу јесте разликовање уметничке и историјске истине, и немогуће је не успоставити паралелу са Аристотеловим поетичким системом формулисаним у делу *О песничкој уметности* (Аристотел 1990). У питању је познато Аристотелово мишљење о томе да је песништво више философско и озбиљније од историографије, јер приказује више опште за разлику од историографије, која приказује појединачно. Даље, имамо формирање властитог поетичког система, бол и патња као предуслови писања експлицитно дефинишу надахнуће у појављивању оне прве, судбинске реченице, а ту се враћамо на пролог и епилог романа, оквире романа, и зачетак потраге приповедача за сопственим идентитетом.

У Јанковим поетичким саветима, који дефинишу исход потраге приповедача за идентитетом, садржан је и поетички императив романа, потрага за истином. Истинољубивост као обележје уметника јако је ретка, по Јанковом мишљењу. Уметници лажу или замајавају читаоце, само да не би истини погледали у очи. Јанково писмо из затвора је још једно поетичко упутство приповедачу, у коме га подсећа на претходно изречено у дијалогу који су водили, и додатно обликује поетичке ставове додајући још нека своја размишљања. Упућује га на „ожиљке језика“, од којих ће стварати књижевно дело, песму, причу или драму. Саветује га да пише о свему што му је причао, о оцу, Езопу, историјском догађају... Чак и пред-

лаже форму употребе књижевне грађе, успостављајући везу са традицијом античке књижевности, Софокловим трагедијама, што подразумева укључивање интертекстуалних елемената у поетичка размишљања.

И сам приповедач следи поетичка упутства посредована Јанковим писмом, али упућује и на интертекстуалне елементе, садржане у литератури коју је читао, наводећи финског песника Пентија Сарикоског и његову тезу да добар песник тражи стихове. На поетичком плану, истакнута су упутства за поступке приповедача и одлуку да почне са сакупљањем грађе за део романа у настајању, у потрази за идентитетом, личним и уметничким. Од сакупљених сведочења о страшном историјском догађају, у ком је страдао његов предак, 1941. године у Крагујевцу, формирао је хор гласова. Увођење хора успостављање је интертекстуалне паралеле са Аристотеловом књигом *О песничкој уметности*, експлицитно је наводи и приповедач, а курзивом истиче цитат из Аристотелове књиге, који објашњава улогу хора. Античка поетичка мисао као узор приповедачу, поставља питање и жанровског одређења дела, и упућује на ауторов поетички став о жанровском уобличавању литерарне грађе, али истовремено, приповедање поставља у дијахронијску перспективу, која кореспондира са почецима формирања наратије, и почетним периодом теоријског промишљања о наратији. Улога хора као кохезивног фактора је да повеже делове у целину, по Аристотеловом поетичком упутству, али и да потрази приповедача за личним и уметничким идентитетом дода колективно искуство посредовањем трагичког историјског догађаја. Епизода с Јанком открива успостављање везе између квантне поезије и квантне физике, о чему сведочи и *Манифест квантумизма*. Видљиво је поигравање приповедним конвенцијама, у делу романа у коме упућује на везу сижеа и мотива са објављеним прозним формама у књизи *Капиларне појаве*, где прави дис-

тинкцију приповедач/аутор. У епизоди с Јанком, те дис-тинкције нема. Приповедач наглашава да поетички план овог романа открива и поетичке ставове других, његових дела, при чему приповедач преузима улогу аутора, а посебно се издваја став о човеку као чувару језика на земљи, и језику као обележју и чувару народа, садржани у *Манифесту квантумизма*. (Халиловић 2019)

Колективно памћење једног народа неодвојиво је од језика, сматра аутор романа,¹¹ и поетичка размишљања аутора о језику, који памти и заборавља, део су *Манифеста квантумизма*, као поетичког упутства за разумевање његовог књижевног дела.

Јанко као водич приповедача кроз свет уметности, упутио га је на откривање уметничког оца, Езопа, и на сакупљање загонетки, на Аристотелову књигу *О песничкој уметности*, а захваљујући њему настала је и књига поезије *Зидови* двосмисленог поднасловa *Књига дискретне математике*. У овој епизоди варира се идеја о питању ауторства на поетичком плану романа, и показује колико је сложеним преплитањем различитих линија текао пут формирања идентитета приповедача, који се открива у овој потрази, приповедању. Путања откривања уметничког идентитета приповедача, заокружена је на поетичком плану романа, завршава фактицитетом самоспознаје у процесу настајања дела, а згушњавањем романескних линија води исходишту потраге за оцем, откривањем истине о личном идентитету. Спајањем те две линије потраге у једну, генерише се и природа приче/приповедања, у катарзичкој функцији ослобађајућег бола, садржаној у рефлексiji аутопоетичких ставова, о болу као предуслову писања.

11 Погледати: <https://nova.rs/kultura/enes-halilovic-sudbina-megonila-da-ispricam-ovu-pricu/>

Закључак

Приповедање као потрага за идентитетом приповедача, личним и уметничким, у роману *Људи без гробова* Енеса Халиловића, одвија се на формално-садржинском и поетичком плану, при чему самоспознаја на оба плана романа открива линије фабулативно-сижејног слоја романа у симбиози елемената митске форме, народног приповедања, документарних чинилаца и сведочења, с једне стране, и с друге стране интерференције аутопоетичких ставова, интертекстуалних елемената унутар корпуса књижевног дела аутора и интертекстуалне комуникације са делима из књижевне традиције, али и преузимања и обраде прича сведока/приповедача. Показује се да потрага за идентитетом приповедача, почев од иницирајуће тачке приповедања, формулисањем вредносно-поетичког императива истине, открива симболичку фигурацију дуалитета у исходишту потраге. Улога хора у епизоди из историјске прошлости сведочи о постојању коментара трагичког догађаја, као покушају склапања фрагмената и слика у организовану целину, у повезивању личног и општег, колективног у осветљавању потраге за идентитетом приповедача. Потрага за идентитетом приповедача открива и сложену природу генерисања приче, од тренутка иницирања, у катарзичкој функцији о чему говори аутопоетички коментар. Понирањем у архетипски корен приче у линијама идентификације у потрази, на размеђи праформи обликовања, у дијалектици дуалитета на личном и уметничком плану, и у идентификацији са општим, колективним, обликује се и прича/приповедање, у спознаји и самоспознаји приповедача.

ИЗВОРИ

- Халиловић 2004: Enes Halilović, *Potomci odbijenih prosaca*, Beograd : Rad.
- Халиловић 2006: Enes Halilović, *Kapilarne pojave*, Beograd : Treći trg.
- Халиловић 2012: Enes Halilović, *Ep o vodi: mitološki vodič do potopa i posle njega*, Beograd : Albatros plus.
- Халиловић 2019: Enes Halilović, *Bangladeš*, Novi Pazar : Građanski forum.
- Халиловић 2021: Enes Halilović, *Ako dugo gledaš u ponor*, Beograd : Laguna.
- Халиловић 2022: Enes Halilović, *Ljudi bez grobova*, Beograd : Laguna.
- Савић 2012: Миласав Савић, *Хлеб и страх*, Зрењанин : Агора.
- Калвино 2016: Italo Kalvino, *Ako jedne zimske noći neki putnik*, Beograd : Plato Books.
- Петровић 2005: Горан Петровић, *Ситничарница „Код Срећне руке“*, Београд : Политика, Народна књига.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел 1990: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, prevod dela Miloš N. Đurić, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Јуван 2011: Marko Juvan, *Nauka o književnosti u rekonstrukciji: uvod u savremene studije književnosti*, prevela sa slovenačkog: Miljenka Vitezović, Beograd: Službeni glasnik.
- Калер 2011: Džonatan Kaler, *Teorija književnosti: Sasvim kratak uvod*, Beograd: Službeni glasnik.
- Квас 2004: Kornelije Kvas, *Istina i poetika*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Компањон 2001: Антоан Компањон, *Демон теорије*, превод са француског: Милица Козић (5–115), Владимир Капор (212–288) и Бранко Ракић (116–211, 289–342), Нови Сад: Светови.

- Марчетић 2011: Adrijana Marčetić, *Figure pripovedanja*, Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
- Мелетински 1983: Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, превео са руског: Јован Јанићијевић, Београд: Нолит.
- Петковић 2019: Данијела Петковић, *Јунак и сиже епске песме*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Рикер 2004: Пол Рикер, *Сопство као други*, превео са француског: Спасоје Ђузулан, Београд, Никшић: Јасен.
- Солар 1998: Milivoj Solar, *Edipova braća i sinovi: predavanja o mitu, mitskoj svijesti i mitskom jeziku*, Zagreb: Naprijed.
- Фрај 1991: Nortrop Fraj, *Mit i struktura*, prevodilac, autor predgovora i recenzent: Maja Herman Sekulić, Sarajevo: Svjetlost.
- Halilović, Enes. Sudbina me gonila da ispričam ovu priču. <https://nova.rs/kultura/enes-halilovic-sudbina-me-gonila-da-ispricam-ovu-pricu/>. 25.6.2024.
- Halilović, Enes. Ljudi i ljudi bez grobova. <https://blic.rs/kultura/enes-halilovic-ljudi-i-ljudi-bez-grobova/>. 1.7.2024.

Slobodanka Šarenac

STORYTELLING AS A QUEST FOR THE NARRATOR'S
IDENTITY IN THE NOVEL *PEOPLE WITHOUT GRAVES*
BY ENES HALILOVIĆ

Summary

In the novel "People without Graves" by Enes Halilović, storytelling is manifested as the storyteller's quest for identity, on the formal-content and poetic level of the novel, where self-knowledge on both levels of the novel leads to the discovery of a network of narrative lines, which forms the novel's narrative layer, in the symbiosis of mythical elements, folk storytelling, documentary factors and testimony, on the one hand, and on the other hand, the interference of autopoetic attitudes, intertextual elements within the

corpus of the author's literary work and intertextual communication with works from the literary tradition, but also the taking over and processing of witness stories/ storyteller, e.g. Aunt Badema. The search for the storyteller's identity reveals a complex storytelling process from the outset, linking the prologue and epilogue of the novel. This process unifies the identity of the character and the storyteller, allowing us to read the autopoetic layer of the novel by formulating the poetic imperative of the search for truth. The role of the choir in an episode from the historical past testifies to the existence of a commentary on a tragic event as an attempt to assemble fragments and images into an organized whole and to connect the personal and the general in the search for the narrator's identity. The quest for the storyteller's identity also exposes the intricate process of story creation, beginning with the initiation of a cathartic function, as discussed in the autopoetic commentary. This journey takes us to the core of the story, situated at the edge of the proto-form of shaping, and culminates in the necessity for cognition and self-knowledge.

Key words: storytelling, narrator's identity, autopoetic attitudes, intertextual elements, literary tradition, documentary, function of catharsis.

ХАЛИЛОВИЋ О АУТОПОЕТИЦИ

КВАНТОВИ

)

Бити песник и бити препознат као песник и бити
песник који мисли о себи као о препознатом песнику.

)

Онај кога тражиш, ко ти пажњу плени,
епиграма песник у свету чувени,
духовит и виспрен, Марцијал се зове.
Он зна, читаоче, да до славе ове,
којом ти си њега живог овенчао,
дође поет мало који,
чак и кад се упокоји.

То је Марцијал мислио о себи. Људи његовог времена
знали су да је мало песника који су за живота препознати
као песници.

)

Сапфа ми је име и песмом сам се уздигла међу
женама, као Хомер међу мушкарцима.

То је Сапфа рекла о себи. За свог живота, препозната.
И ми јој верујемо иако читамо само фрагменте. Ми слу-
тимо целину.

)

Слава се шири од уста до уста ако неко каже коју лепу
реч; и широм плодне
земље и преко мора свугде продире вечно неугасни
зрак лепих дела.

И Пиндар који је знао да за књигу није довољна телевизијска реклама или присуство на друштвеним мрежама. Он је знао да много вреди реч која се о писцу шири од уста до уста. То не може маркетинг да му обезбеди, не може држава, партија, класа... Овластио се Пиндар да каже нешто о томе. Једно је знати, а друго је знати да имаш право рећи.

)

Они који дођу на ступањ да говоре о естетици нису случајно дошли у ту позицију. Шопанхауер нас подсећа да колико је од дна куле до њеног врха, толико је од врха до дна.

)

Био сам на Тверском булевару и видео споменик Пушкинов и споменик Јесењинов. И сетих се оне песме, кад се Јесењин, управо на Тверском булевару, обраћа Пушкину: одмах би он умро од среће кад би био судбе свог претходника. Млад песник, заљубљен не у живот него у одраз који поезија баца на свет.

Зашто жели бронзу? Зашто жели да живи изван тела и изван књига?

Варљива је поезија.

)

Шта је о себи мислио Данте кад је своје име ставио међу шест песника.

Нато ће добри учитељ спрам мене:

„Гле онога што мач у руци има

и испред свих је, ко кад владар крене:

оно је Хомер, краљ над пјесницима,

сатирик Хорац други је за њиме,

Овид је трећи, Лукан задњи с њима.

Зато што све нас једно веже име,
којег те прије онај поклик сјети,
дају ми част, и право чине тиме.“

Сву лијепу школу видјех у тој чети
оног што дичи највишим се појем
и изнад свију као оро лети.

Измијенив ријеч-двије у кругу својем,
на поздрав кимну сви спрам моје стране,
те смијешак пријеђе лицем вођи мојем.

Још веће части ту ми бјеху дане,
јер њихов круг и за ме мјеста створи,
те бијех шести сред дружбе ваљане.

Данте у том кругу није нашао место за Пиндара,
Сапфу, Секста Проперција, Марцијала... Ни древни
арапски, персијски и кинески песници нису у ових шест
које помиње Данте.

)

Службеница је рекла: не треба нам курс из романске
књижевности, осим тога, ко сте Ви?

Рече: Дајте ми посао и видећете.

Тај који је био тако сигуран у себе звао се Езра Паунд.

)

Шта је мислио о себи Назим Хикмет кад је из туђине
певао став да је његово тело потребно његовој земљи.

Ако се, другови, дани тако свију
да не дочекам слободне, светле освите
однесите ме у моју Анадолију
и на сеоском гробљу сахраните.

)

Црњански. Који је певао да је његово тело потребно његовој земљи и Београду.

А кад дође час да ми се срце старо стиша,
Твој ће багрем пасти на ме као киша.

)

Песник. Који је потребан другима. Који је фрагмент нечега чему је потребан. Мало је оних који поручују: ја сам део света, ја сам део нечега већег, дуговечнијег.

Шта је то мислио о себи Цесарић:

Тече и тече, тече један слап;

Што у њем значи моја мала кап?

)

Прошле су хиљаде година, прохујале хиљаде песника, залепршале се хиљаде песама. Треба бити храбар и рећи нешто. Све је то било, али да би сада рекао нешто, песник мора да буде храбар. Све је то било, а сада... Али Подримја пева:

а сада ја кажем:

)

Потребна је храброст да се именују појаве и да се одреде привиди. Храброст коју је поседовао Ли Шанг-јин, песник који је написао *Шарену лауту*. Толико тумачену, још увек неодгонетнуту.

)

Поезија, опојна, али ништа мање опасна.

Потребна је храброст да млад књижевник пише Савете младим књижевницима. Као Бодлер у двадесет петој години. Каже: „Што се тиче оних који се одају или су се одали са успехом поезији, саветујем им да је никада не напуштају. Поезија је једна од оних уметности које доносе највише; али је то такво улагање на које се тек касније прима камата – но зато веома крупна.“ Преводац и есејист Борислав Радовић је застао, замислио се над глаголом одати се (*se livrer*), јер Бодлер је могао употребити и глагол посветити се (*se vouer*). Па ипак,

Радовић признаје да се човек одаје сањарењу, страстима, пороцима. И ко се одаје поезији на неки начин се потчињава њеној власти.

)

Реч као носилац идентитета. Толики народи имају универзитете, институте, декларације. Од свега тога јача је песма циганска. У хладној ноћи мајка детету пева песме и прича приче, казује му загонетке. Мајка гладно дете успава. Оно се пробуди и размили се по свету, понесе речи, песме, приче и загонетке.

)

Прича се наслања на причу. Речи Хомерове и речи Вергилијеве у истој пећини. Пећина, ту је чвориште.

)

Објавио сам прву књигу са седамнаест година, али моја петогодишња сестра је, тада, питала: „Боли ли Енеса кад га печи пчела?“ Пре него што је научила слова, од писца је очекивала такву снагу и чврстину. Зашто? Одакле такво поверење у књиге?

)

Не верујте писцима. Чак је и Вергилије оног ко је убио Архимеда ставио у *Енејиду*. Тај је имењак Августовог сестрића. Па, када помиње сестрића, није могао избећи војсковођу.

)

Не верујте писцима.

)

Математичари Ератостен и Конон живели у Александрији. Уз њих, за истом трпезом беху лекари, музичари, песници, окупљени око Александријског музеја. Јер седиште филозофије била је Атина. Идеја беше да се у Александрији скупе велики умови, ослобођени животних брига. Историчарима и писцима била је потребна библиотека, а астрономима, математичарима и природњацима инструменти. Свако је ујутру био са својим

мислима, али кад заједно ручају, нека беседе.

Људи отварају једни друге.

)

Да поменемо овај страшни случај. Птоломеј III Еуергет. И жена му Береника. Мајка ју је најпре удала за Деметрија, свог љубавника, али она је као цурица од петнаест година заклала Деметрија. Замислите, Калимах је у песми прославио ово убиство. Када њен муж Птоломеј III Еуергет оде у рат, Береника је дала косу храму на дар и тако молила за његов повратак, али њена коса је нестала из храма. Береника се уплашила, јер онај ко узме нечију косу, враћајући, може да му нанесе велику штету. Конон са Самоса, Архимедов друг, рече да је коса Береникина отишла на небо и постала сазвежђе. Опет се јави Калимах и опева претварање косе у сазвежђе.

Додворити се породици било је важно. Не верујте писцима.

)

Ли По. Тако давно је рекао да су песници одувек били на степеништима богатих.

)

Теокрит са Сиракузе, песник, такође је велео да се додворава, он посвећује владару Сиракузе Хијерону своју XVI идилу. Опевао је борбу Хијерона против Картагињана, али није схватио да Хијерон жели са њима савез против Римљана.

Теокрит одлази у Александрију и ласка Птоломеју II Филадельфу и овај га узима у Музеј. Зуземил пише да тако није ласкао чак ни Калимах.

)

У детињству, прво што бих погледао на југу и југозападу, била је планина Рогозна, њени црни врхови међу којима су се издвајали Меденовац и Црни врх, а обично над њима бежу тамни облаци који су доносили кишу. Шта год да смо играли, ми, деца, којима игре никад није било

доста, погледивали смо у та висока брда Рогозне на чијим обронцима смо скакали и замишљали свет – погледивали смо тамо, има ли кише, јер ако киша дође, ми ћемо се сакривати испод стреха и испод крошњи, али ће нас наши стари звати, не у страху од кише него у страху од грома, зваће нас да уђемо у куће.

Знао сам имена свих села којима се могло скакутати према врховима Рогозне – Хотково, Избице, Пљевљани, Неготинац, Пајси Поток, Брђани, Рајетиће, Витаково, Кашаљ, Вучулоква, Бербериште, Бање, Златаревина... Толике смо шуме обишли тражећи печурке, толике смо игре играли и увек су у нама одјекивала имена тих брда, имена шанчева и имена тих шума: Дебељак, Златаревина, Арифин гај, Шећине ливаде, Равне шуме, Вучак, брдо Ограј, вулканске стене под именом Прлови... Толико топонима и међу свим тим именима и име Драиновиће.

То село, мало, усамљено, у мом детињству имало је тек неколико кућа. Распитујем се ових дана, има ли живе душе у Драиновићу. Нема. Остала је та реч – Драиновиће. Остало је то име да постоји у хладној планини, под ветровима, име коме нема ко да објасни да су некад фабрике одвеле људе у градове. А где су данас те фабрике? А кише су још увек над Црним врхом...

Мене је живот одвео да путујем поезијом и светом, те да реч неку проустим о пределима свог детињства. А кад сам чуо, много, много касније, у Прокупљу, да се песник Раде Драинац, иначе рођен као Радојко Јовановић, назвао Драинцем по завичају свог оца, по Драиновићима, обрадовах се. Видех: планина мог детињства постоји још негде у неком песнику који није гледао њене речице и шуме, који је само слутио њене тајне; није та планина само у мојим књигама и на мапама.

Неко је некад негде узео једну реч из мог завичаја, назвао се по селу својих предака, и тражио корен, дубоко, у непознатој прошлости, у једној речи.

)

Вистан Хју Одн:

Песник се нада: да буде
као сир из неке жупе,
локалан, а цењен свуда.

)

Детињство. Четири дечака на обронцима планине Рогозне, у игри, сазнала су да постоји удаљено село Златни Камен. Један, најстарији међу њима, испричао је да у том селу има пећина у којој постоји златни камен већи од фудбалске лопте. И још је испричао да многи копачи долазе у то село, копају огромне рупе и траже злато. То сазнање, подгрејано чињеницом да још нека села на Рогозни имају реч злато у имену (Златаре, Златаревина, Златни Лаз, Златорог), навело је дечаке да у зимско доба – по снегу – крену према Златном Камену чврсто решени да баш они открију ту пећину коју нису открили многи трагачи и копачи пре њих.

Јутро. Кренуше...

И причали су дечаки, када пронађу злато, сви ће причати о њима.

И поведоше једног пса, а од хладног оружја имали су једну теслу. И идоше Рогозном планином. Негде су застали да се напију воде, негде да поиграју лопте по снегу са децом коју су срили, негде се споречкаше са неким...

И, паде ноћ.

Рекоше, заиграли смо се, али сутрадан ћемо опет поћи у Златни Камен и наћи ту пећину и тај златни камен који само чека да буде пронађен.

Ни сутрадан, ни те зиме, ни наредне зиме... никада нису отишли у Златни Камен.

Десетак година касније, први од те четворице трговао је женама из Молдавије и разграњао мрежу у Италији, понајвише у Болоњи и Риминију. Други је осуђиван

за разбојништва у Франкфурту, трећи је на десетине и десетине пута осуђиван за ситне крађе. Четврти је почео да пише књиге.

Дакле, први од тих дечака који су кренули у Златни Камен постао је трговац робљем, други је разбојник, трећи је џепарош, а четврти сам ја – писац.

Шта смо ми тражили тог дана, те зиме? На Рогозни, у детињству. Шта нам је требало?

Мислим да смо тражили срећу.

Не може се рећи да смо били гладни, али смо били жељни и заиста смо касније видели света.

Каже Јесењин да све што живи ожиљак има, још из детињства, посебан, ран.

)

Многи путописци измишљају, али ја у једну тврдњу једног путописца желим да верујем.

Бенедето Рамберти у шеснаестом веку тврди да је у мом родном крају видео митску реку Хеброс. То је она река која тече кроз Орфејев живот. На обалама те реке и ја сам провео детињство. Ловио рибе и жабе. Само ту и тада био сам безбрижан.

)

Трагање. Сањарење. Путовање. Сад видим, то је нарав свакога од нас.

Зато се овог часа присећам кад је Одисеју дата биљка која треба да заштити од Киркиних чаролија, и бродари претворени у свиње да опет постану људи:

па ми је у руку даде и нарав ми откри њену,
корен јој беше црн, а цвет јој подобан млеку...

Дакле, Хомер је први који је поменуо ријеч: *physis* (φύσις), нарав. Познавати нарав једне биљке која треба да заштити човека од чаролије. Помоћи човеку да остане

човек, чак и ако се понашао као свиња да опет постане човек. То смо, дакле, нашли код Хомера и то је врхунски задатак литературе.

)

Животи пролазе. У сваком од нас живи стид и запитаност: зар сам све радио само да бих био ово што јесам?

ИНДЕКС ИМЕНА

А

Абот, Портер (Porter Abbott) 96,
97, 107

Ајтматов, Чингиз (Чыңгыз
Айтматов) 118, 285

Акутагава, Рјуносуке (芥川 龍
之介) 118

Албахари, Давид 258

Алексић, Јана М. 17, 25, 37, 38,
204, 210

Амири Барака, Иمامу (Imamu
Amiri Baraka) 118

Андерсон, Бенедикт (Benedict
Anderson) 256, 260

Андоновска, Биљана 251

Андрејевић, Даница Т. 39, 42,
57, 58

Андрић, Иво 11, 67, 83, 239, 244,
301, 333

Аристотел (Αριστοτέλης) 63,
350, 374, 376, 378

Арп, Ана 136

Арсет, Е. Ј. 183, 188, 197

Асман, Алаида (Aleida
Assmann) 272, 277

Аћимовић Ивков, Милета 172,
176, 177, 183, 197

Б

Бабић, Душко 61, 84

Бабић, Миланка 85, 108

Багић, Крешимир 91, 98, 107

Бал, Мике (Maria Gertrudis
“Mieke” Bal) 142, 144, 149,
150, 162, 163

Балзак, Оноре де (Honoré de
Balzac) 149

Балић, Хайрудин 308, 310, 311,
321, 328

Барт, Ролан (Roland Gérard
Barthes) 97, 252, 283

Батлер, Џудит (Judith Butler) 270,
271, 277

Бахтин, Михаил (Михајл
Михајлович Бахтин) 163

Башлар, Гастон (Gaston
Bachelard) 42, 57

Белесијин, Драгана 168, 177

Бен, Готфрид (Gottfried Benn)
118

Берђејев, Николај (Николай
Александрович Бердяев)
31, 37

Бернхард, Томас (Thomas
Bernhard) 118

Бландијана, Ана 118

Блејк, Вилијам (William Blake)
136

Блум, Харолд (Harold Bloom)
77, 83

Бовоар, Симон де (Simone de
Beauvoir) 318, 328

Богза, Ђео (Geo Bogza) 118, 368

Бодлер, Шарл (Charles Pierre
Baudelaire) 118

- Бојовић, Драгиша 111, 120
 Бокачо, Ђовани (Giovanni Boccaccio) 118
 Борхес, Хорхе Луис (Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo) 118
 Бошковић, Драгана 139, 142, 162, 164, 169, 170, 175, 177, 178, 180, 182, 186, 188, 189, 192, 193, 195–197
 Бошковић–Стули, Маја 235, 244
 Брабец, Јиржи (Jiřího Brabce) 287–289, 295
 Бреме, Алфред 62
 Бретон, Андре (André Breton) 118
 Брехт, Бертолт (Bertolt Brecht) 118
 Бродел, Фернан (F. Braudel) 26, 28, 34, 37
 Бузан, Тони 140
 Булатовић, Миодраг 11
 Бурич, Владимир 118, 285
- В**
 Васиљев, Душан 215, 216
 Васић, Драгиша 12
 Вејл, Симон (Simone Weil) 255, 260
 Верга, Ђовани (Giovanni Verga) 118
 Верга, Ђовани 118
 Вергилије, Публије Марон (Publius Vergilius Maro) 118, 185
 Веселиновић, Соња 251, 283, 284, 285
 Винавер, Станислав 233
 Витмен, Волт (Walt Whitman) 118, 257–259
 Вознесенска, Јулија 118
- Вујичић, Петар 285, 295
 Вукадиновић, Зора 332, 345
 Вуксановић, Миро 226, 244
- Г**
 Гавриловић, Миломир 19, 20, 37
 Гарнијер, Симон (Simon Garnier) 191, 197
 Гвозден, Владимир 186, 197
 Геза, Чат (Géza Csáth) 118
 Гел–Ман, Мари (Murray Gell–Mann) 183
 Генеп, Арнолд Ван (Charles–Arnold Kurr van Gennep) 305, 328
 Гербран, Ален (Alain Gheerbrant) 136, 319, 329
 Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 118, 364
 Гилиган, Керол (Carol Gilligan) 258
 Гогољ, Николај Васиљевич (Николај Васиљевич Гогољ) 65, 286
 Гордић Петковић, Владислава 249, 261
 Готре, Жак (Jacques Gautrais) 191, 197
 Гревс, Роберт (Robert von Ranke Graves) 20, 24, 37
 Гура, Александар 132, 136, 309
- Д**
 Дали, Салвадор (Salvador Felipe Jacinto Dalí Domènech) 51
 Дан, Р. Р. (R. R. Dunn) 190, 197
 Данојлић, Милован 69, 83
 Дервиш, Махмуд 118
 Дерида, Жак (Jacques Derrida) 348
 Дишић, Јована Д. 165, 166, 171, 178

Достојевски, Фјодор
 Михајлович (Фёдор
 Михайлович Достоевский)
 65, 118, 286

Ђ
 Ђорђевић, Тихомир 310, 319,
 321, 324, 328
 Ђукановић, Марија 292, 296
 Ђурић, Мина М. 179, 183, 184,
 188, 189, 191, 193, 194, 197,
 198, 200

Е
 Едел, Леон (Joseph Leon Edel)
 47, 57
 Езоп (Αἰσώπος) 118
 Еко, Умберто (Umberto Eco)
 205, 207, 209, 210
 Ел–Бухари, Ебу Абдулах (Ebu
 Abdullah el–Buhari) 303,
 309, 328
 Елијаде, Мирча 43, 52, 57, 129,
 136
 Елијар, Пол (Paul Éluard) 116,
 118
 Елиот, Т. С. (T. S. Eliot) 18, 77,
 83, 214, 216, 222, 254
 Елитис, Одисеј (Οδυσσεύς
 Ελύτης) 18
 Емерсон, Ралф Волд (Ralph
 Waldo Emerson) 259
 Естерхази, Петер (Péter
 Esterházy) 154
 Есхил (Αἰσχύλος) 328

Ж
 Женет, Жерар (Gérard Genette)
 149, 162, 279, 283
 Живановић, Никола 204, 210
 Живковић, Драгиша 239, 244

З
 Загајевски, Адам 118
 Захаров, Лав 292, 296

И
 Ибрашимовић, Неџад 227, 228,
 237, 238, 244
 Иванић, Душан 227
 Иглман, Дејвид (David
 Eagleman) 140
 Илић, Слађана 203, 211

Ј
 Јањић, Ана 166, 170–172, 178,
 266, 277
 Јарлског, Сесилија (Cecilia
 Jarlskog) 184, 198
 Јаус, Ханс Роберт (Hans Robert
 Jauss) 141, 142, 163
 Јашовић, Предраг 213, 222
 Јесењин, Сергеј (Сергеј
 Александрович Есёнин) 118
 Јовелић, М. 180, 181, 186, 189,
 195, 198
 Јолес, Андре (A. Jolles) 302, 328
 Јуван, Марко 281, 296, 348, 349,
 359, 378

К
 Кавафи, Константин
 (Κωνσταντίνος Π. Καβάφης)
 18
 Калвино, Итало (Italo Calvino) 378
 Калер, Џонатан (Jonathan
 Culler) 157, 163, 348, 378
 Ками, Албер (Albert Camus)
 220–222
 Карајон, Јон 118
 Караосманоглу, Јакуп
 Кадри (Yakup Kadri
 Karaosmanoğlu) 118

Караџић, Вук Стефановић 11,
140, 219, 222, 226–228, 239,
244

Карвер, Рејмонд (Raymond
Carver) 289, 294

Кафка, Франц (Franz Kafka) 56

Квас, Корнелије 350, 351, 378

Кирина, Мирослав 215

Киш, Данило 144

Клеут, Марија 302

Клеут, Марија 328

Ковачевић, Милош 88, 94, 107,
225, 229, 232, 234, 235, 238,
244, 246, 332, 334, 336,
338–340, 343–345

Колк, Бесел ван дер (Bessel van
der Kolk) 140

Колумбо, Кристифор
(Cristoforo Colombo) 51

Комадина, Милош 118, 284

Компањон, Антоан (Antoine
Compagnon) 369, 378

Константиновић, Радомир 226,
245

Коркут, Бесим 303, 313–315

Костић, Лаза 254

Костов, Велимир 215

Крагујевић, Тања 254, 290, 296

Краус, Фридрих (סאראק, פרידריך
קראוס) 11, 227, 245

Кристева, Јулија 277, 279, 283

Кунце, Рајнер (Reiner Kunze)
118

Купер, К. Ф. (Cooper Jean
Campbell) 44, 58

Л

Лазаревић, Лаза 146

Лазичић, Горан 260

Лалић, Иван Л. 18

Лешић, Зденко 107, 216, 222

Лихачов, Димитрије Сергејевич

(Дмитрий Сергеевич
Лихачёв) 301, 328

Лотман, Јуриј М. (Юрий
Михайлович Лотман) 162,
163

М

Ман, Томас (Paul Thomas Mann)
118, 146

Марићевић Балаћ, Јелена 121,
137

Маркес, Габријел Гарсија
(Gabriel José de la Concordia
García Márquez) 118, 256

Марцијал (Marcus Valerius
Martialis) 118

Марчетић, Адријана 149, 163,
356, 379

Матицки, Миодраг 226, 245

Мелетински, Елеазар М.
(Елеазар Моисеевич
Мелетинский) 54, 58, 353,
379

Мервин, Вилијам (William
Stanley Merwin) 118, 285

Месмер, Шерон (Sharon
Mesmer) 134

Милановић, Нина 338, 340, 345

Миленковић, Милица 174, 176,
178

Миловановић, Соња 204–206,
210

Милош, Чеслав 18, 118

Милошевић, Марко 342–345

Михаиловић, Драгослав 39

Михаиловић, Радомир Точак
151

Младеновић, Драгана 251

Младеновић, Јелена 204, 210

Мразовић, Павица 332, 345

Н

Ненадић, Добрило 334
 Николић, Милка 333, 345
 Нинковић, Адам 218, 222
 Ниче, Фридрих (Friedrich
 Wilhelm Nietzsche) 264
 Ноддингс, Нел (Nel Noddings)
 258

О

Обрадовић, Б. Д. 181, 198
 Оден, Вистан Хју (Wystan Hugh
 Auden) 18
 Ораић Толић, Дубравка 279,
 281, 282, 296, 304, 328
 Ораховац, Ферид 314, 315, 328

П

Павић, Милорад 144, 188, 227
 Павловић, Миодраг 18, 232, 255
 Паз, Октавио 118
 Пајић, Петар 227–229, 232, 238,
 245
 Пантић, Михајло 152, 163
 Патрикиос, Титос 118
 Паунд, Езра (Ezra Weston
 Loomis Pound) 18
 Песоа, Фернандо (Fernando
 António Nogueira de Seabra
 Pessoa) 56, 58
 Петковић, Данијела 356, 379
 Петковић, Јелена 334, 335, 345
 Петровић, Бошко 226, 232, 234,
 245
 Петровић, Горан 338, 378
 Пешикан–Љуштановић,
 Љиљана 307, 311, 313, 324,
 328–330
 По, Едгар Алан (Edgar Allan
 Poe) 118
 Подримја, Али 118
 Попа, Васко 33, 136, 245

Поповић, Тања 155, 157, 159,
 163
 Пресман, Џесика (Jessica
 Pressman) 188, 197, 198
 Принс, Џералд (Gerald J. Prince)
 97, 100, 107

Р

Раденковић, Љубинко 313, 318,
 319, 322, 323, 329
 Радовић, Борислав 18, 65, 284,
 286
 Радловић, Милан 27, 37
 Раичковић, Стеван 61
 Реброња, Исмет 11, 312, 329
 Рембо, Артур (Arthur Rimbaud)
 118
 Рикер, Пол (Paul Ricoeur) 359,
 364, 372, 379
 Римон–Кенан, Шломит
 (Shlomith Rimmon–Kenan)
 162, 163
 Ристановић, Урош 65, 83, 214,
 217, 222

С

Савић, Милисав 11, 40, 355, 378
 Сајферт, Јарослав 118, 287
 Самарџија, Снежана 301, 329
 Самбрано, Марија (María
 Zambrano Alarcón) 52, 56,
 58
 Сарикоски, Пенти 118
 Сартр, Жан Пол (Jean–Paul
 Sartre) 221, 272, 277
 Свенсен, Лаш 53
 Селимовић, Меша 41
 Сигма, З. П. 215
 Сијарић, Тамил 11, 40, 65
 Симић, Чарлс 154
 Скробановић, Зоран 118, 188,
 198

- Солар, Маја 251
 Солар, Миливој 215, 351, 352, 379
 Софокле 311, 375
 Срећковић, Неда 263, 278
 Стамболија, В. 180, 199
 Станеску, Никита (Nichita Stănescu) 118
 Станковић, Борисав 39, 40, 307, 329
 Стерн, Лоренс (Laurence Sterne) 233, 245
- Т
 Табашевић, Владимир 251
 Тартаља, Иво 157, 160, 163
 Тауфер, Вено (Venčeslav Veno Taufer) 118
 Терлоаз, Ги (Guy Theraulaz) 191, 197
 Тешић, Гојко 181, 199
 Тодоров, Цветан 215, 222
 Тодоровић, Предраг 181, 199
 Толстој, Лав Николаевич (Лев Николаевич Толстой) 118, 141, 344
 Толстој, Светлана М. 303, 309, 313, 316, 318, 319, 322, 323, 329
 Трећаков, Стојан 226, 245
 Туцић, Синиша 251
- Ђ
 Ђевриз Нишић, Вера 332, 345
 Ђеклић, Нина 345
 Ђосић, Добрица 40
 Ђуковић, Милица 279, 288, 296
- У
 Ујевић, Тин 68
 Урошевић, Влада 118
- Ф
 Фехратовић, Јахја 300
 Фидлер, Роџер (Roger Fidler) 189, 199
 Флакер, Александар 155
 Фрај, Нортроп (Herman Northrop Frye) 25, 351, 379
 Фрид, Ерих 118
 Фуко, Мишел (Michel Foucault) 277
- Х
 Хавико, Паво 118
 Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger) 221
 Хајзенбер, Вернер (Werner Karl Heisenberg) 183, 199
 Халиловић, Елма 299, 329, 330
 Халиловић, Енес 11–53, 56, 57, 61, 62, 64, 65, 67–86, 102, 105, 107, 108, 111–115, 117–122, 125–135, 137, 139, 142–144, 147, 156, 158, 160, 162–171, 173, 174, 176–197, 199, 200, 203, 204, 206, 210, 211, 213, 215, 216, 221–223, 225, 227, 289–247, 249–261, 263–267, 269, 270, 273–297, 299–307, 309, 311–313, 315–320, 322, 324–327, 329–333, 335–338, 340–344, 346–350, 354, 355, 357–359, 361, 363, 365, 371, 373, 374, 376–379
 Хамваш, Бела (Hamvas Béla) 56, 57
 Ханги, Антун 323, 329
 Хантингтон, Семјуел (Samuel Phillips Huntington) 26, 37
 Хераклит из Ефеса (Ηράκλειτος ὁ Ἐφέσιος) 65, 286
 Хикмет, Назим 65, 118, 279, 284, 286, 291–295, 297

Хјуз, Тед (Edward James "Ted"
Hughes) 204, 210

Холан, Владимир 65, 118, 279,
284–290, 293–295, 297

Хомер (Ὅμηρος) 118

Христић, Јован 18

Ц

Црњански, Милош 39, 48, 180,
200, 285, 351

Ч

Човић, Бранимир 235, 245

Чутура, Илијана Р. 331, 346

Џ

Џанковић, Бирсена 176, 178,
343, 345

Џојс, Џејмс (James Augustine
Aloysius Joyce) 184, 200, 367

Ш

Шаламов, Варлам (Варла́м
Тихонович Шала́мов) 118

Шарави, Мухамед 315, 329

Шаренац, Слободанка Ч. 347,
379

Шаренкапић, Шабан 11

Шеатовић, Светлана 181, 199

Шевалије, Жан 136, 119, 329

Шекспир, Виљем (William
Shakespeare) 253, 329

Шимборска, Вислава 118, 285

Шкловски, Виктор (Виктор
Борисович Шкловский)
141, 164, 233

Шпенглер, Освалд (Oswald
Arnold Gottfried Spengler)
29, 37

Библиотека
ДОБИТНИЦИ АНДРИЋЕВЕ НАГРАДЕ
Књига 9

КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО
ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

* * *

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник
Проф. др Милош Ковачевић

Издавач
АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ
Трг Николе Тесле, Андрићград
00387 58 620912; info@andricevinstitut.org

За издавача
Емир Кустурица, директор

Коректура и лектура
Желидраг Никчевић

Прелом текста
Жељка Башић Станков

Штампа
Белпак, Београд

Тираж
100

ISBN 978-99976-89-31-3



9 789997 689474

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

821.163.41.09 Халиловић Е.(082)

811.163.41'37(082)

811.163.41'38(082)

НАУЧНИ скуп Књижевно стваралаштво Енеса Халиловића
(2024 ; Вишеград)

Књижевно стваралаштво Енеса Халиловића / (радови са
научног скупа Књижевно стваралаштво Енеса Халиловића,
одржаног 5-7. јула 2024. године) ; [главни и одговорни уред-
ник Емир Кустурица]. - [Вишеград] : Андрићев институт,
2025 (Београд : Белпак). - 399 стр. ; 20 см. - (Библиотека
Добитници Андрићеве награде. Одјељење за српски језик /
уредник едиције Милош Ковачевић ; књ. 9)

Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст.
- Библиографија уз сваки рад. - Регистар. - Summaries.

ISBN 978-99976-89-47-4

COBISS.RS-ID 143301889

