

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ КАО ОБЛИКОТВОРНО НАЧЕЛО У РОМАНУ ЧУВАР АДРЕСЕ МОМА КАПОРА

Сузана Р. Бунчић

Универзитет у Источном Сарајеву (Kosova)

Педагошки факултет

INTERTEXTUALITY AS A FORMATIVE PRINCIPLE IN THE NOVEL ČUVAR ADRESE BY MOMO KAPOR

Suzana R. Bunčić

University of East Sarajevo (Kosovo)

Faculty of Education

E-mail: suzanabuncic10@gmail.com

Резиме (SR): У раду говоримо о типовима интертекстуалних односа у роману Чувар адресе (2000) Мома Капора. У првом реду издвајају се основне врсте интертекстуалних, цитатних, аутоцитатних и аутореференцијалних релација које налазимо у тексту. Након тога наша пажња усмјерава се на анализу односа између текста Чуvara адресе и интертекста Љетописа Мула Мустафе Башеџије, односно аутоцитатних веза међузависности текста Капоровог романа и раније објављеног приче Чудо се догађа Бел Амију. На овај начин интертекстуални и аутоцитатни поступци постају конструктивни елементи који управљају структуром и смислом приповијести.

Кључне ријечи: интертекстуалност, Чувар адресе, цитатност, аутореференцијалност, интертекст, структура

Abstract: The paper deals with types of intertextual relations in the novel Čuvar adrese (2000) by Momo Kapor. In the first place, the basic

types of intertextual, citative, autocitational, autoreferential relations that are found in the text are distinguished. After that, our attention is focused on the analysis of the relationship between the text of the Čuvar adrese novel and the intertext of Ljetopis by Mula Mustafa Bašeskije, that is, the autocitational links of interdependence in the text of the novel and early published Kapor's story Čudo se događa Bel Amiju. In this way, intertextual and autocitational procedures become constructive elements that govern the structure and meaning of the narrative.

Keywords: intertextuality, Čuvar adrese, citation, autoreferency, intertext, structure

1. Увод

Роман Чувар адресе Момо Капор написао је 2000. године и он заједно са романима *Последњи пет за Сарајево* (1995) и *Хроника изгубљеног града* (1996) чини Сарајевску трилогију (2003), дјело које је Капор посветио своме родном граду¹, ономе што је тај град био, шта је постао и ономе што је од њега остало. *Сарајевска трилогија* за Капора је постала његов родни град, он је у тексту овог романа саградио своје Сарајево које је због политичког прогона морао да напусти још 1972. године. У том контексту ова књига припада егзилантском писању које увијек подразумијева историјско-политичку контекстуализацију. При томе је егзил у Капоровом случају, колико слободни избор пишећег збор неслагања са

¹ Момчило Капор рођен је у Сарајеву 8. априла 1937. године. За вријеме бомбардовања овога града 13. априла 1941. године у Сарајеву је погинула Капорова мајка Бојана, спасавши живот своме четворогодишњем сину властитим тијелом. Овај догађај у многа је одредио Капорову судбину као и његов однос према родном граду. Капор је у Сарајеву доживио прве љубави, прва пијанства, нацртао прве цртеже, почео да пише, објавио прву причу и, коначно, доживио неке од највећих животних пораза. Капоров родни град остаће за њега једна од мистерија, која га је својом амбивалентном снагом нагонила да стално размишља и пише о њему.

доминантном идеологијом седамдесетих и осамдесетих година 20. вијека у тадашњој Југославији, толико и присилно условљен јер је повратак у Сарајево онемогућен пријетњама затвором, премлаћивањем и смрћу. У предговору Трилогији писац тако каже:

Ова Трилогија рађала се у дугом, данас већ тридесетогодишњем изгнанству из родног града, који сам последњу деценију могао да видим једино са планина које га окружују.

Отишавши први пут из њега још као деветогодишњи дечак, покушао сам безброј пута да га саставим од расутих слика, звукова и мириса, укуса јела и раних љубави, ликова оних који су ме волели и оних који нису, желећи да заувек имам свој изгубљени град у корицама једне књиге коју ћу моћи да понесем са собом, куд год да будем лутао. (Капор 2003: 4)

Говор о егзилу у књижевности као што видимо из предговора *Трилогији* увијек подразумијева спрегу стварности и фикције, другим ријечима, однос егзила и књижевности у Капоровом писму нарочит је спој ауторове биографије и његове фикције, односно амалгам живота и гјела која је написао. Из текста романа *Чувар адресе* може се јасно ишчитати да је Капор и док је био у свом родном граду био „метафизички егзилант“ (Сауд 2000: 29), односно да је „егзил метафизичко стање“ (Бродски 2000: 49) јер се јасно описују егзилантска мјеста гдје су се сакупљали они који се нису слагали са доминантном идеологијом, духом града у коме се налазе и владајућом књижевном поетиком и политиком тих година: „Стари сарајевски писци, који нису умели да пишу о хидро-централама, посакривали су се у мишје рупе, споредне бирцузе и књижарску антикварницу Садику Бучука у Зрињској улици код Катедрале“ (Капор 2003: 12). Кафана „Два вола“, Зрињска улица код Катедрале, малена антикварница Садику Бучука су азил у „метафизичком егзилу“ а *Љето-*

пис Мула Мустафе Башеџије, осим што је жанровски сигнал коме текст *Чувара адресе* жели да се приближи као врсти узорног штива, је и основни структурни елемент (тачније цитати преузети из *Љетописа*) који управља смислом и композиционим устројством Капоровог романа.

Настављајући даље, у предговору *Сарајевској трилогији*, Капор наглашава своју намјеру да се текстом овога дјела приближи мемоарско-љетописном типу прозе који ће у својственом капоровском маниру представљати амалгам стварности и фикције на унапријед задатом, културно-историјском хронологу града у коме је рођен:

Због тога, главни јунак ове трилогије није сам аутор, нити било ко од његових ликова и њихових судбина, већ лепи и несрећни град Сарајево у који смо сви заувек уткани. За оне који нису пратили судбину овог града потребно је рећи да је у новембру 1995. године, после Дејтонског споразума, стари град Сарајево припао Федерацији, док су индустријска периферија и околна брда припали Републици Српској. Тако је Сарајево једини град на свету у коме је забрањен улазак Трилогији која му је посвећена, као и њеном аутору. Писац можда више нема времена да чека да поново види места на којима су се догађали његови романи, али Сарајевска трилогија, на срећу, има [...] (Капор 2003: 4).

Овај ауторски увод значајан је из неколико разлога. Прије свега, њиме се потцртава егзилантска природа и искуство приповједача који у сјећању жели да из неког другог времена и простора обнови у тексту слику града из кога је прогнан. Друго, састављање града од „расутих слика, звукова и мириса, укуса јела и првих љубави“ не представља само текстуализацију приче о изгубљеном дому, адреси, једном времену и простору, већ и покушај да се одреди властити идентитет до кога долази његовим претакањем у текст. Имати „гард у корицама књи-

ге и носити га са собом“ ма куда лутао, иако се у њега више не може, потрага је за исходишним, чворишним елементима нараторовог идентитета и обликовања, идентитета Капора као писца, али и као човјека.

2. Интертекстуалност као обликомворни принцип *Чувара адресе*

Данас већ широко прихваћен и веома популаран термин интертекстуалност у науци о књижевности се почео користити шездесетих година прошлог вијека када је Јулија Кристева (Julia Kristeva) сковала и први пут употребила овај термин како би њиме именовала својство књижевних текстова да увијек говоре о другим текстовима. У складу са тиме, интертекстуалност је дефинисала као „tekstualnu inter-акцију, која се производи unutar samog teksta“, то је „način kako tekst čita istoriju i uključuje se u nju“ (Уп. Kristeva, према Juvan 2013: 11). Кристева² наглашава да сваки текст мора бити тумачен на два нивоа – хоризонталном, који успоставља везу између аутора и читаоца и вертикалном који повезује текст са осталим текстовима. Овако дефинисана интертекстуалност свако писање новог текста схвата као реплику на већ постојеће текстове, при чему је аутор текста и читалац претходног текста чиме се потврђује његово присуство у историји, а на тај начин се и друштво уписује у текст. Од седамдесетих година

² Незадовољна изједначавањем појма интертекстуалност са утицајем из упоредне књижевности, Кристева овај појам убрзо замјењује појмом транспозиција за коју каже да је „upravo (re)konfiguracija diskursa u istorijskom i društvenom kontekstu, tj. uspostavljanje i menjanje položaja, kao i perspektiva izjavnog subjekta, građenje i preoblikovanje konteksta teme izjave, odnosno denotativnog i konotativnog značenja znaka“ (Juvan, 2013: 122).

прошлог вијека па до данас низале су се расправе о природи и смислу интертекстуалности, а једну од најзначајнијих и термилошки најјаснијих на нашим просторима гала је Дубравка Ораић-Толић. Она је основна начела своје теорије интертекстуалности и цитатности првобитно изложила у оквиру зборника *Intertekstualnost & intermedijalnost* (1988) у чланку *Citatnost – eksplicitna intertekstualnost*, а двије године касније је основне постулате своје теорије детаљно разрадила и објаснила на примјерима руских авангардних пјесника у монографију *Teorija citatnosti* (1990). Ораић-Толићева у својим радовима прво прави разлику између интертекстуалности као ширег и надређеног појма ужем термину цитатност и каже: „Citacija ili citiranje su citatni intertekstualni procesi, a citatnost je svojstvo intertekstualne strukture“ (Oraić 1988: 122). У складу са тиме она најприје налази четири типа интертекстуалних односа: 1. искључивање или интертекстуална ексклузија (алегорија); 2. укључивање или интертекстуална инклузија (стилизација, пародија, трагедија, пастича); 3. пресјек или интертекстуална интерсекција (реминисценција, топоним, одјек) и 4. погударање или интертекстуална еквиваленција (цитат, цитатност, превод, несвјесна цитатност) (Oraić 1988: 124 – 125). Прва четири типа интертекстуалних односа представљају класичне форме интертекстуалности, односно ријеч је о имплицитној интертекстуалности, док четврти тип који је и основни предмет интересовања Дубравке Ораић-Толић потпада под експлицитну интертекстуалност. Цитатност је, према њеним ријечима, „svojstvo umjetničke strukture građene od citata, tj. na načelu citiranja“ (Oraić-Tolić 1990: 9). Све цитатне релације састоје се од три елемента: 1. властитог текста (текста који цитира), 2. цитата, односно туђег цитираног текста и 3. контекста из кога је цитат преузет. Желећи да унесе ред у термилошку збрку насталу када су у питању цитатни предлози, односно контек-

сти из којих се цитати преузимају, ова теоретичарка указује на разлику између термина подтекст и прототекст и то тако што ће подтекстом бити сматран „*tuñi tekst kao misaona pojava*“, док ће се о прототексту или тексту антецеденту говорити када је у питању „*realni tuñi tekst nazočan u sustavu kulture*“ (Ораић-Толић 1990: 15). На основу односа између три члана сваке цитатне релације ова научница разликује четири начина на која се сви цитати могу подијелити, а то су: 1. Цитатни сигнали којима текст упућује на постојање цитата гдје налази двије врсте цитата – праве и шифриране, а у оквиру ових других подтипове (протоцитате и псеудоцитате); 2. Опсег подударања између цитата и подтекста, гдје издваја три типа цитата – потпуни, непотпуни и вакантни (празни); 3. Врста прототекста из кога су цитати преузети – интрасемиотичке, интерсемиотичке и транссемиотичке и 4. Семантичка функција цитата у склопу текста – референцијални и аутореференцијални (Уп. Ораић 1988: 127 – 138). Када је у питању трећи начин, Ораићева издваја посебну типологију цитата релевантну за књижевноумјетничке текстове, а то су: 1) интерлитерарни или књижевни цитати (подтекст је други књижевни текст); 2) аутоцитати (подтекст је властити текст); 3) метацитати (подтекст су искази о књижевности); 4) интермедијални цитати (подтекст су сликарство, музика, филм итд); 5) изванестетски цитати (подтекст су разни неумјетнички текстови) (Уп. Ораић 1988: 130). У оквиру изванестетских цитата ауторка наводи постојање три подтипа: 1. Интервербалне цитате који се остварују између књижевности и неког другог вида писане текстовне праксе као што је документарна грађа, новински текстови, рекламни слогани, изреке, научни текстови итд., 2. Интерлингвални цитати у којима се писац у своме тексту писаном природним језиком служи цитатима на неком другом језику и 3. Фактоцитати или цитати живота који под-

разумијева цитатну грађу стварних цивилизацијских предмета (Уп. Oraić 1988: 132 – 133). У односу на типологију цитата коју је поставила Дубравка Ораић-Толић покушаћемо да сагледамо типологију интертекстуалних цитатних релација које смо уочили у *Чувару адресе* Мома Капора, као и њихову семантичку функцију. С обзиром да се у раду углавном бавимо односима између прототекстова – *Љетописа* Мула Мустафе Башескије и приче *Чудо се догађа Бел Амију* и текста *Чувара адресе*, те начинима на који прва два управљају структуром и смислом потоњег, остали видови интертекстуалних и цитатних релација биће, углавном, само побројани.

У *Чувару адресе* проналазимо готово све облике интертекстуалности и цитатности. Према цитатним сигнаlima имамо ситуацију у којој су интерлитерарни цитати у глобалу прави, јер садрже спољне назнаке – знаке навода, другачији тип слова, углавном курзив, или назнаке о прототексту из кога су преузети. Ситуација постаје сложенија када је ријеч о аутоцитатима и метацитатима, јер су они у већини случајева шифрирани. Да би се на прави начин могла реконструисати типологија интертекстуалних и цитатних односа у Капоровом штићу неопходно је имати увид у цјелокупно стваралаштво овог писца. Изузетак од правила, када је у питању аутоцитатност чини прича *Чудо се догађа Бел Амију* која поред *Љетописа* Мула Мустафе Башескије представља основни прототекст са којим текст *Чувара адресе* успоставља интертекстуалне односе зависности.

У случају приче *Чудо се догађа Бел Амију* однос интертекстуалности је аутоцитатне и аутореференцијалне природе и твори се тако што текст *Чувара адресе* својим основним заплетом подражава и проширује заплет приче. *Чудо се догађа Бел Амију* једна је од првих прича коју је написао Момо Капор, тако да се на овај начин са семантичке стране гледано активирају

истовремено и референцијални и аутореференцијални³ интертекстуални односи. У краткој причи *Чудо се догађа Бел Амију* оствареној у форми исјечка из живота Капор описује двојицу пријатеља и прво сексуално искуство једног од њих. Повученог, осјетљивог и неодлучног, те маштању склоног Пуфка и активног, сналажљивог и супериорног Бел Амија. Спарног љетњег дана двојици пријатеља дешава се оно о чему су дуго маштали, прилази им гјевојка позивајући Пуфка да јој се придружи у слободном стану. Збуњен оваквим наглим позивом, он се повлачи, међутим, активни Бел Ами трчи за гјевојком и на крају доживљава прво сексуално искуство. Другим ријечима, у *Чувару адресе* имамо процес аутентификације фикције. Наратор у првом лицу открива се као лик приче *Чудо се догађа Бел Амију*, односно повјереник и хроничар који је забиљежио стварне догађаје и ликове који ће касније насељавати и његово књижевно гјело. Тиме Пуфка као фикционалног јунак приче *Чудо се догађа Бел Амију* идентификујемо у једном сегменту као стварну особу, аутора Мома Капора. Осим тога, због низа прича о стварним личностима које су својом појавом и животима утицале на формирање нараторове личности ова књига представља и посебну врсту документарно-хроничарске грађе. Због овога би *Чувар адресе* са жанровског становишта могао да носи атрибутив аутобиографско-мемоарског дискурса. С друге стране, сама позиција наратора *Чувара адресе*, који се са једне далеке тачке у времену, на измаку живота, враћа у сјећању у дане своје младости, говори о стварању новог фикционалног наратива. Креативна моћ сјећања које је само непоуздано у фузији са реалним људима и догађајима твори свијет *Чувара адресе*. Дислоцирани наратор-јунак принуђен је

³ „Referencijalni su citati orijentirani na podtekst, a autoreferencijalni na tekst. Prvi upućuju na smisao prototeksta iz kojega su uzeti, drugi na smisao teksta u koji su uključeni“ (Oraić-Tolić 1990: 30).

да ствара свој мнемоторп у тексту властитог романа, а његово стварање условљено је, поред осталог, и чином реконструкције читања записа текста *Љетописа* Мула Мустафе Башескије које је још као младић успио да направи у антикварници Садику Бучука⁴. Читање текста *Љетописа* је откривање Сарајева, а Сарајево је, баш као и Бел Ами, продужетак идентитета:

У једном раздобљу своје младости, страсно сам се занео проучавањем града у коме сам рођен. Чинило ми се, да су читава његова топографија, његове планине, обронци, улице, старе тврђаве, забити сокаци, чесме, потоци, па и сама плитка Миљацка, продужеци моје сопствене коже. [...] Веровао сам да се тајна мог живота, и уметности којим ћу се бавити, крије управо ту негде, где се старо турско сучељавало и прожимало са новим временом на границама европских четврти, претварајући се у чудну заплетену фантазмагорију. Летопис Мула Мустафе Башескије, за мене је, стога, представљао право откриће – тајну мапу скривених путева кој ће ме кроз лабиринте одвести до запрете суштине. Знао сам већ тада – у тој тамној непроходној шуми, тајанственој као време – обележена је линија мог сопственог живота (Капор 2003: 65 – 66).

С једне стране родни град, а са друге Бел Ами као продужеци нараторовог идентитета, односно властити ранији текст и туђи текст су палимпсестне основе чијом се интертекстуалном реактуелизацијом гради текст

⁴ Скромни и побожни Садику се са нарочитом пажњом односио према *Љетопису*, држећи га увијек поред *Курана* на полици и не дајући нико-ме да га изнесе из његове антикварнице. Иако је посједовао мноштво књига, од којих је већина била полујавно забрањена, са сигурношћу се знало да је поред *Курана* Садику још једино прочитао *Љетопис*. Наратор се сјећа: „Ипак, тај добри човек ми је дозвољавао да, седећи поред излога његове књижарске антикварнице, прелиставам, читам и преписујем поједине огломке из историје свога града“ (Капор 2003: 64).

Чувара адресе и на нов начин изнова пропитује власти-ти идентитет.

За Бел Амија наратор ће рећи да је то његов друг из дјетињства старији од њега три године, који је био нека врста његовог учитеља и вође.

Уз то, обојица смо били усамљени јединци, па сам тако у Бел Амију стекао и старијег брата. Становали смо у истој улици, у две куће које су делиле заједничко двориште, окренуте унутрашњим кухињским странама једна другој. (...) Бел Ами је већ са десет година успоставио везу између наше две терасе, повезавши их двоструким конопцем за сушење рубља, чијим смо повлачењем могли један другоме да пребацимо разне драгуљице, уживајући при том у том епохалном открићу као да смо управо пронашли точак или ватру, на пример. Тај конопцац успоставио је везу између две усамљености која ће потрајати годинама” (Капор 2003: 17 – 18).

У случају Бел Амија може се говорити о специфичној врсти нараторовог двојника и алтер-ега, а самим тиме и о поцијепаности, ламиналности нараторовог идентитета. Најприје, то се може ишчитати на основу начина на који се описује Бел Ами. Супротност наратору, он је увијек био активан и неустрашив и тако успијевао да се први домогне ствари за којима је овај жудио. У дјетињству и раном младићком добу били су то клике-ри, перорез, стрипови, бугарске цигарета *Златна Арда*, тастер за морзеову азбуку, војничког двозгледа, тако да наратор само закључује: „Бел Ами је увек био богатији од мене“ (Капор 2003: 18). Бел Ами је пронашао и скровито мјесто у коме су наизмјенично један другоме читали њихово омиљено штиво, књигу Тимпентил – град без родитеља⁵ Ериха Кестнера. И на плану физичког изгледа Бел

⁵ „Док би један читао, други би лежао са подвијеним рукама испод главе и сањарио. Можда смо несвесно, тиме замењивали оно читање бајки, пред спавање, мајки које обојица нисмо имали“ (Капор 2003: 22).

Ами је супротност наратору-лику. Он израста у „згод-
ног складно грађеног младића тужних сивих очију и неук-
ротице светле косе чију су му бичеви падали преко чела“
(Капор 2003: 24), док наратор себе описује на следећи на-
чин: „Ја, сиво страшило, са светлосмеђом косом улепље-
ном ораховим уљем, клемпавим ушима (због којих сам
много пута помишљао на самоубиство), и са претанким
мишицама без трага једног јединог мишића“ (Капор 2003:
14). Миљеник среће⁶, Бел Ами је у свему био супериорнији
у односу на наратора. Опчињен филмом који је тада био
у великој моди већ је статирао у неким представама, био
је „рођени глумац“, а град је познавао до танчина, први
од свих њихових пријатеља спавао је са гјевојком био је
„готово славан; сви су га познавали“ (Капор 2003: 38). Ње-
гову изузетност наратор потцртава епизодаом из гје-
тињства када је, као ратно сироче без оба родитеља из
Унрине помоћи мимо свих очекивања донио само пилот-
ску капу на опште разочарање родбине. За разлику од
њега, наратор је повучен, контемплативан, неспреман
на акцију, он уз Бел Амија из прикрајка осваја град и то
више мисаоно него активно. Амбициозност која је кра-
сила Бел Амија доводи до тога да наратору преотме и
највредније што је имао, његову Веру, укрцавши се, мимо
свих очекивања, заједно са њом на воз и заувјек напус-
тивши земљу. Ривали од гјетињства које је раздвајала
Вера, више се нису видјели. Њихов близаначки иденти-
тетски однос симболички најбоље приказује епизода са
војничким двозгледом који је имао једно разбијено ста-
кло, а са кога су у гјетињству наизмјенично могли да

⁶ Када је у питању име нараторовог двојника, ради се, такође, о ин-
тертекстуалној реминисценцији на главног јунака, Жоржа Дироја
и наслов Мопасановог романа *Бел Ами* (1885), који се у српском језику
преводи као *Љубимац*. Радња прати успон сиромашног, бескрупулоз-
ног младића у париском друштву који захваљујући пријатељу бива
заспослен као новинар, а касније постаје власник новинске агенције и
преотима и супругу свога пријатеља.

изблиза виде чуда и мистерије града. При томе, напукло стакло симболички означава наратора и његов каснији животни позив писца, док оно здраво представља Бел Амија. Нешто касније, говорећи о чудацама на које је срећао на улицама Сарајева наратор себе поистовјеђује са лудим младићем који би по цијели дан сједио на обали и бацао хартије у Миљацку – „Можда је неким посебним чулом осећао да се и сам бавим протицањем времена које је он одбројавао летом и падом својих папирнатих минута, а ја њиховим исписивањем?“ (Капор 2003: 142).

Аутореференцијални биографски дио нараторовог идентитетског одвајања од Бел Амија најављују огломици из Љетописа који говоре о различитим природним и небеским „знамењима“:

У мјесецу сафер [...] три ноћи између акшама и јације, у исто вријеме узастопно, догађао се земљотрес [...] у петак навече појавила се црвен [...] Нека је знано да није поцрвењело цијело небо, али је црвен била као крв. [...] Два пута се виђало како лети метеор кој је био веома сјајан. [...] појавила се звијезда репатица у близини Влашића (Капор 2003: 102 – 103).

Послије гана проведеног са Вером и Бел Амијем на обали Миљацке, гдје су се голи купали и сунчали, ни Бел Ами ни Вера се не појављују за столом у „Два вола“. Иако несвјестан својих правих осјећања наратор-јунак осјећа страшну љубомору услед које долази до киднања невидљивих нити које га везују за пријатеља. Симбол тог одвајања је текст нове приче: „Овај пут то није била прича о Бел Амију, него о мени самом“ (Капор 2003: 107). У истом поглављу је описано и како први пут сједа за машину за куцање и сам без Вере уноси своју причу, а такође помиње и свог новинарског ментора Петра Иванића, као и своје неприкосновене новелистичке узоре Чехова и Мопасана: „Тог јесењег поподнева, изгубио сам заувек пулс крвотока; заменило га је монотono откуцавање машине и

кратки звонцав звук новог реда. Иванић је био строг, али стрпљив учитељ“ (Капор 2003: 109). Почетак одвајања од двојника одвија се у креативном чину писања а излаз проналази у аутокреацији – писању о самом себи. Потпуни раскид са двојником остављен је за крај романа, он је смјештен у 1972. годину, исту ону у којој је стварни аутор Момо Капор заувјек напустио родни град. Све се завршава погибијом Бел Амија у близини Лос Анђелеса. Летећи својим властитим авионом завршава живот имућног филмског продуцента ударивши у жице далековода. „Након изненадног блеска, потпуно необјашњиво, уједанаест сати ноћу, док сам нешто читао, без икаквог разлога нестало је на тренутак струје у мојој соби на другој страни планете. Знао сам, Бел Амију се нешто десило“ (Капор 2003: 174). То је уједно и посљедње поглавље књиге, а најављује га слједећи цитат из *Љетописа*: „У овој години се свијет много одао кривом свједочењу из похлепе за богаћењем. (1782.)“ (Капор 2003: 173). Сарајево, коме наратор-јунак више не припада и кога више не препознаје је град *кока-коле*, чиваса, охолих и грубих људи без заноса, чежње и боли, град преозбиљан за циркусе који више не свраћају у њега. Наратор резигнирано закључује да би такво било прави рај за Бел Амија. За њега Сарајево је остало само Тимпентил – *град без родитеља*, нека врста „хетеротопије“, караказана и казнено-поправног дома.

Према врсти прототекста из кога су цитати презети у *Чувару адресе* је највећи број интерлитерарних цитата, а затим слиједе аутоцитати, што је специфично мјесто Капорове поетичке концепције у којој се стварност и фикција преплићу до тачке на којој не можемо јасно разликовати шта је дио стварне пишчеве биографије и доживљеног искуства, а шта припада фикцији. Капор, наиме, спада у ред писаца којима је властито искуство полазна основа за књижевно стварање, односно оних који читаваог живота пишу једну књигу.

Другим ријечима, у Капоровој прози непрестано наилазимо на истовјетне и донекле измијењене сегменте који се селе из једне књиге у другу, а тичу се сиромашног и несрећног дјетињства, одрастања, пута до друштвене афирмације, млагалачких заблуда и митизација које као свој крајњи резултат имају проблематичан идентитет. Од интерлитерарних цитата, поред два основна предлошка о којима говоримо у раду, издвајају се они из *Ане Сњегине* и *Малог принца*. Омиљени Верин цитат из *Малог принца* био је:

‘Видиш ли тамо голе, она житна поља? Ја не једем хлеб. Жито мени ништа не значи. Житна ме поља ни на шта не подсећају. То је жалосно! Али ти имаш косу боје злата. Биће дивно кад ме припитомиш. Жито, које је злаћано, подсећаће ме на тебе. И ја ћу волети шапат ветра у житу...’ (Капор 2003: 72).

Њиме се освјетљава природа везе између младог наратора, писца почетника, и његове пријатељице, дактилографкиње Вере. Баш као што ни Мали принц није умио на прави начин протумачити лисичине ријечи, млади писац не схвата њихово значење, оне за њега постају смислене тек након дугог низа година када неповратно губи Веру. Одломак из поеме *Ана Сњегина*, Сергеја Јесењина које рецитује пјесник Либеро Маркони, дочаравају младићеву неутаживу чежњу за љубављу и могу се сматрати једним од аутопоетичких топоса Капоровог ствралаштва⁷: „*Далеки драги дани невесели - // Никад да изчезне та слика, глас...// Тих година сви смо волели, // Али су мало волели нас...*“ (Капор 2003: 88). Истовјетну функцију наведеним стиховима има и реминисценција на Кјеркегоров *Дневник заводника*, који млади Момчило купује вјерујући

⁷ Капор ће, наиме, често што у интервјуима, што у својим романима и причама (кроз уста својих јунака) изражавати увјерење да је писање производ неутаживе чежње за љубављу и дивљењем којих је недостајало у дјетињству и раној младости.

да се ради о приручнику за освајање женских срца и загобијање њихове наклоности.

Чувар адресе почиње мирним хроничарским маниром, уланчаним плусквампрефектом којим се наглашава давно прохујало вријеме и истовремено најављује централни догађај на који прича реферише, а то је – како је Момо Капор постао писац објавивши причу *Чудо се догађа Бел Амију*. Оваквим уводом наратор се позиционира као неко ко са једне удаљене тачке у времену поново открива простор свога формирања, али и своје књижевне инспирације и тема којима се бавио у свом списатељском раду. На овај начин се на основу врсте аутотекста, у овом случају раније објављене властите приче, истовремено активира и поетска и биографска аутореференцијалност. *Чувар адресе* је гјело фрагментаране, колажне структуре коју у компактну цјелину везује прича о духу Сарајева, односно цитати из *Љетописа* Мула Мустафе Башескије. Са наратолошке тачке гледано, роман посједује неколико наративних токова, односно преплиће се неколико наративних равни, које се као у каквој кинеској кутији огледају и смјештају једна у другој. Једна је прича о томе како је Момо Капор постао писац, друга је о томе ко је био Бел Ами, трећа је о друштву за столом кафане „Два вола“, њиховим причама о књижевности, великом свијету, сањаном и недостижном Паризу, четврта је о пријатељству и љубави са дактилографкињом Вером, пета је о Садику Бучуку и његовој антикварници, шеста је о томе ко је био Мула Мустафа Башескија и његов *Љетопис*, а све оне срећно се сливају у двије велике приче овог романа. Једна је о граду Сарајеву и његовом духу, а друга је о идентитетском и списатељском формирању Капора као писца. Основи обликотворни принцип којим је Капор успио уклопити различите приче и сегменте у једну јесте интертекстуалност. У првом реду предложак *Љетописа* који, осим што представља врсту жанровског цитата, јер *Чувар адресе* тежи да се у жа-

нровском смислу приближи љетопису, управља и структурисањем текста, односно размјештањем фрагмената приче о Сарајеву и нараторовом сазријевању, продубљујући значења и смисао Капоровог романа.

Цитатни мото представљен стиховима Целалудина Румија: *„Слушај флауту како свира// Она плаче за временом // Кад трска је била“* (Капор 2003: 7) као један од облика паратекста, односно текста на границама наратива, сигнал је за емоционални и семантички оквир постојања текста и наратора *Чувара адресе*. Флаута која плаче за временом када је била трска је оквир за осјећајност исказаног субјекта који се у потрази за властитим идентитетом спушта у времену и простору до оних дана када је почињао да се обликује као индивидуа, и као писац. Тиме наратор не тежи само да обухвати изгубљени простор, већ и вријеме које га је обликовало. Истовремено, ово је и један од првих интертекстуалних сигнала који управља структуром гјела најављујући тему и задате оквире у којима ће се текст кретати. Сну о великом свијету, оличеном у Паризу, сомнабулној и сиромашној „провинцијској“ младости проведеној у читању гјела и одломака тада свјетски популарних писаца попут Сартра, Хемингвеја, Фицџералда, Фокнера, слушању прича о животу у великом свијету, популарних шлагера и цез пјесама, контрапунктира се сарајевска стварност у којој се наратор, његов пријатељ Бел Ами и дактилографкиња Вера покушавају снаћи и изборити за своје мјесто под сунцем, тачније побјећи из њега и домоћи се великог европског сна оличеног у Паризу. Што се тиче класификовања датих цитата према опсегу подударана између цитата и прототекста, није их једноставно одредити у односу на предложену подјелу Дубравке Ораћ-Толић. То се, најприје, односи на аутоцитате јер код највећег броја није прецизно одређен контекст из кога су преузети, не можемо бити сигурни да ли је ријеч о потпуним или непотпуним цитатима.

Изузетак, као што смо већ нагласили чини прича *Чудо се догађа Бел Амију*, која је аутоцитатни предложак тексту романа. Ситуација са интерлитерарним и фактоцитатима нешто је јаснија, јер су интерлитерарни цитати, углавном, јасно одређени, нарочито када је у питању *Љетопис*, али и други литерарни, док фактоцитати, већином, бивају замијењени интервербалним цитатима и долазе из сфере музике, сликарства и филма. Њихова функција у роману је продубљивање и дочаравање атмосфере једног сегмента времена. Такав је почетак дијела у коме нам писац доноси атмосферу првих година после Другог свјетског рата. Најважнију улогу у томе, заправо, играју интертекстуалне алузије и реминисценције: *Римске фонтане* Оторина Респигија које се по дограјалом покућству преливају са огуљеног креденца, симфонијски оркестар који у Дому армије изводи *Фантастичну симфонију* Хектора Берлиоза, док на зидовима Дома прављеним у доба сецесије, који личе на украсе на свадбеној торти, налазе се платна *Прелаз преко Неретве и Битка на Сутјесци* са којих су се коњи и тифусари пели по предратним мурано лустерима⁸. Осим ових, у књизи је велики број алузија и реминисценција на популарну културу тога доба, нарочито на француске шансонјере и џезисте: Жилијет Греко, Едит Пјаф, Ив Монтана, Жилбер Беко, Жоржа Барнаса, као и филмове и глумце тога времена: Франсоаз Саган – *Добар дан, туго*, Годар – *До последњег даха*, Трифо – *Четиристо удараца*. Залуђеност филмом и неким далекум свијетом у коме млади бунтовници освајају свијет „старих“, нарочито

⁸ „*Фантастична симфонија* звучала је због тога још фантастичније, нарочито онада када је у лирски мотив *idee fixe* Хектора Берлиоза, посвећен несрећној љубави према глумици Смитсоновој, улетао циклус хармонике и урлање народних певача и хероја из суседног официјерског ресторана у коме су ови, до скоро млади и витки људи, сада преко ноћи угојени генерали и команданти, пили пелинковац и пиво, окружени свитама улицица и дворских луда“ (Капор 2003: 10 – 11).

је поетнцирана алузијама на филмску и поп-икону тога времена, Џемса Дина – Џемс *Дин или бол живота*. Ови интертекстуални поступци су веома стилогени и упућују на друштвено-културни контекст у коме јунак одраста и формира свој идентитет, активирајући у свијести читаоца читаћу скалу социјално и културолошки условљених смислова.

Сам наслов дјела *Чувар адресе*, наратор позајмљује од Бел Амија. Посљедњи пут када су се чули питао га је за његову тетку Соњу која га је одгојила и неизмјерно вољела, а он је рекао да је она „чувар адресе“. Соња је једина остала у Сарајеву, да обилази гробове и подсјећа на постојање свих њих који су из неких разлога морали да напусте овај лијепи и несрећни град. Истовремено, „најтеже занимање“ за које је наратор чуо је и његово занимање, занимање писца који ће активирајући сјећање у корицама књиге на којима стоји наслов *Чувар адресе* сачувати од заборава мјеста, тренутке и судбине оних који су чинили тај град, нудећи им ново пребивалиште у књижевном тексту.

Као што се млади писац сјећа како је у једном периоду своје младости снажно био привучен истраживањем родног града, те да му је у томе највише помогла књига Љетопис Мула Мустафе Башескије, тако и књига *Чувар адресе* треба да помогне онима који су заувјек прогнани из Сарајева да се сјете духа тога града и онога што је он некада био. У *Чувару адресе* Љетопис Мула Мустафе Башескије цитиран је што у дужим, што у краћим огломама укупно двадесет пута. Сваки цитатни огломак из *Љетописа* отвара посебно поглавље и причу у тексту *Чувара адресе*. Што се више примичемо крају приповијести цитати се умножавају, радња се убрзава, наратор жури да помене што више људи, мјеста и исјечака времена који су утицали на његово формирање и склопи тако потпуну слику града из кога је прогнан.

Поновно ишчитавање биљешки из *Љетописа* је онај важан тренутак метафизичког, односно духовног рас-

кида са градом. Зато први цитат преузет из Башескијиног Летописа гласи: „*Сарајево је од стране југа или кибле затворено великом планином Требевићем, па тако Сарајаије немају уопште разборитости. Имају памет, али им она касно долази као што оно пословица каже 'Након рушења Басре'. Сарајаије су попут стоке, па ће често за зло рећи да је добро и обратно. (1781)*“ (Капор 2003: 12). Другим ријечима, Башескија свједочи да су неогмјереност у поступцима, њихова непримјереност ситуацији, као и морална аморфност вјековна обиљежја људи рођених у Сарајеву. У истом маниру може се ишчитати и псеудо-цитат којим Нуска Милићевић упозорава младог пјесника Матију (Матија Бећковић, прим аут.) на сарајевску мимикрију: „‘Босна ти је ово, момче! И кад имају шешире на глави, носе их као да су фесови. А панталоне им се од посебног начина хода толико отромбоље и изгубе форму, да ландарају као шалваре...’“ (Капор 2003: 88).

Ауторова намјера је да, када то није могуће у стварном Сарајеву, чије су улице у тексту свог гјела сачуване нити Аријадниног клупка. Те нити чини прича о властитом идентитетског обликовању и груштву⁹ из кафане „Два вола“ који су „представљали ембрион, симбол онога што називамо Европом“ (Капор 2003: 175).

⁹ Поучен Башескијом и његовим ријечима: „*Овдје ћу навести и забиљежити датуме неких догађаја који се збише у Сарајеву граду и босанском алајету, као и имена неких мојих умрлих пријатеља из Сарајева које сам добро познавао а који преселише на други свијет. Њихова имена биљежим без хронолошког реда, онако како ми који на ум падне. Чиним то да се њима преда рахмет [...] јер као што се каже: Што је записано остаје, а што се памти ишчезне! (1756)*“ (Капор 2003: 68), Момо Капор је у овом гјелу забиљежио читав низ што скица, што њихевних портрета, својих изузетних савременика: Нуска Милићевића, Бранка В. Радичевић, Петара Иванића, Звонимира Шубића, Сима Драшковића, Хамзе Хума, Мелвила Албахарија, Матије Бећковића, Либеру Марковића и многих других.

3. Закључак

У *Чувару адресе* Мома Капора уочили смо готово све врсте интертекстуалних и цитатних поступака. Од оних класичних типова интертекстуалности као што су реминисценција, стилизација, алузија, стилске цитације, интерлингвални и фактоцитати који бивају замијењени интервербалним цитатима, па до метатекстуалних, ауотекстуалних и интерлитерарних цитата који доминирају. Основи цитатни предлошци са којима гјело ступа у дијалошки однос су Капорова прича *Чудо се догађа Бел Амију* и Башескијин *Љетопис*. У мозаичкој, фрагментарној структури *Чувара адресе* цитати преузети из *Љетописа* имају функцију композиционих конкетора који не само да управљају структуром већ и семантиком гјела. Сваки цитатни сегмент преузет из *Љетописа* отвара ново поглавље, односно нову причу о духу Сарајева. Момо Капор је овим гјелом успио испунити два основна аутопоетичка начела. Свједочећи о стварном Сарајеву своје младости он га истовремено фикцијски преосмишљава и наново конструише у тексту. Питање родног града и његовог посједовања у тексту нераскидиво је повезано са питањем властитог идентитета. До идентитетског препознавања долази се писањем, а родни град наново се проналази саткан у тексту романа *Чувар адресе*.

Библиографија

- Капор 2003:** Капор, М. Сарајевска трилогија. Чувар адресе. Ниш: Зограф, 2003.
- Brodski 2000:** Brodski, J. Stanje koje zovemo egzilom. (preveo sa ruskog B. Romić). Tvrња 1 – 2, 47 – 53. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca, 2000.
- Juvan 2013:** Juvan, M. Intertekstualnost, Novi Sad: Akademska knjiga, 2013.

Oraić 1988: Oraić, D. Citatnost – eksplicitna intertekstualnost. U: Zvonko Marković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić, (Ur.), Intertekstualnost & intermedijalnost, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988.

Oraić-Tolić 1990: Oraić-Tolić, D. Teorija citatnosti, Zagreb: Grafički zavod hrvatske, 1990.

Said 2000: Said, E. Intelektualni egzil. Tvrња 1 – 2, 25 – 32. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca, 2000.