

Сузана Р. БУНЧИЋ*

Нина С. БЕКЛИЋ**

Универзитет у Источном Сарајеву

Педагошки факултет Бијељина

ПОЕТИКА, ЈЕЗИК И СТИЛ ПУТОПИСА КРОЗ БИОГРАФИЈУ МОМА КАПОРА

Апстракт: „Путопис кроз биографију“ дјело је које већ својим насловом представља изазов за читаоце и истраживаче. Синтагма из наслова која у себи садржи двије жанровске одреднице – путопис и биографију (истина, објема је заједничка неодојивост од личности аутора) отвара проблем формалног кода у коме ће дјело бити тумачено. Због тога смо се одлучили да ово дјело сагледамо са структурно-семиотичког становишта и тако одредимо основне механизме структуре текста од којих је дјело саздано, односно поетичка начела које га чине кохерентном књижевном структуром, имајући у првом реду на уму поступке дескрипције, есејизације, нарације, фрагментизације и монтаже. Са аспекта лингвостилистике Капор се у реализацији тих поступака служи различитим типовима конектора, а то су, прије свега, лексички (репризни, синонимски, деиктички) и стилистички (анафоре, епифоре, епифоре, итерације), као сигнаlima контекстуалне укључености реченице у текст. Дијалектика спољњег жанровског принципа, апострофираног жанром путописа, и унутрашњег, представљеног жанром биографије, доводи до закључка да дјело представља интимну идентитетску топографију и топофилију мјеста похрањених у меморији наративног субјекта.

Кључне ријечи: путопис, поетика, аутобиографија, хибридна, језик и стил, идентитет, текст.

Сматрамо да нећемо претјерати ако за *Путопис кроз биографију* кажемо да представља једно од поетички најуспјелијих дјела Мома Капора. У њему је писац готово до перфекције довео основне постулате своје поетике. Аутобиографско писање и хомодијегетичко приповиједање, мозаичка структура, тематизација властитог постојања у одразу друштвено-историјског тренутка, приповијест о сусрету са свијетом, полидискурзивност, фикционализација властитог живота (аутофикција), коментарисање процеса настајања дјела (метатекстуалност и метафикционалност) све је се то овдје складно слило у композиционо успјело дјело. И наслов који је аутор одабрао спајајући два имаментна жанра, а нарочито приједлог којим су спојени

* Доцент, sulalovic712@gmail.com

** Ванредни професор, ninaceklic@yahoo.com

говори о ауторовим интенцијама и изузетности овог дјела. За приједлог кроз налазимо: „Предлог кроз имплицира кретање објекта локализације с једне на другу страну локализатора. Тај локализатор може бити садржитељ типа кутије/ посуде или садржитељ-материја; овај први ће омогућавати кретање објекта локализације, док ће га материја чешће спречавати. (...) Предлог кроз, дакле, даје сасвим особену перспективу на мрежу САДРЖИТЕЉА.“ (Кликовац 2006: 237). Слиједимо ли ову формулу произлази да је у случају *Пуџојиса кроз биографију* локализатор биографија, док је путопис објекат локализације, а њихово специфично стање изражено је приједлогом кроз. То би, заправо, значило да је мјесто догађања, окосница, субјект, односно тема овог дјела – биографија, а да је путопис (као објекат локализације) – сиже. Специфичан начин „проласка“, „преслишавања“ путописа и биографије изражен приједлогом кроз оправдан је овдје егзистенцијалном позицијом аутора, он више не путује, седамдесет му је година, пред његовим очима се одвија трака сопственог живота, а догађаји се појављују сукцесивно као да се крећући се сјећањем креће кроз вријеме и простор.

Путописања нема без путовања, које обично подразумијева промјену мјеста у простору. Међутим, оно је, како је истакао Леви-Строс у *Тужним њројима*, много више од тога: „Путовање једновремено оставља траг у простору, у времену и у друштвеној хијерархији“ (Levi-Stros, 1960: 82), али и друштвена хијерархија, вријеме и простор, односно „средина, раса и моменат“ остављају траг у путничковој биографији. Капор је *Пуџојису кроз биографију* синтагму „животног пута“ искористио како би показао како се у једној тачки која овдје подразумијева људски живот пресијецају времена и простори других људи али и силнице цјелокупног реалног друштвено-историјског тренутка. Овом књигом аутор је дочарао како су се историјски тренуци уливали у простор његове личности и какве биографске „одливе“ су правили. Истовремено и путопис и аутобиографија и роман и мемоар, настало укрштањем различитих дискурсних пракси, ово дјело складно оваплоћује пишчево поетичко и идентитетско утемељење, а жанровски би му највише одговарао термин аутофикција, јер се пројављује и као „individualno сећање, subjektivni iskaz, i kao сведочанство о историјским догађајима, objektivni iskaz“ (Mihaljinac 213: 2000). Књига је састављена из седамнаест текстова: *Како се њише џуџојис, Воз носџалија, Ауџосџој, Пуџојис њо забраненим џрадовима, Пуџ којим се иде само једном, Раџна џуџовања са Драџошем, Заџиси о оџеџој земљи, О сиру и војној музици, Пуџовање кроз ноћ и маџу, Оп The Road, Освеџа, Умеџносџ с ноџу, Salon d Paris, Пуџовање кроз једно сликарсџво, Геоџрафија џубави Срџија – џоследња џубав Вронској и Задња џоџија – Срџија. Готово сви ови текстови су у неком облику постојали и у ранијим Капоровим дјелима. Вјешто повезани основном идејом путовања кроз живот, уз одређена преиначења и допуне они истичу аутореференцијалност и метафикционалност као поетичка начела на којима почива овај текст. У већ помињаним текстовима *Повратџак* и *Пуџовања* из књиге *Скиџам и џричам* Капор наглашава да је уморан од путовања, да му се она чине бесмисленим, те да је потребно вратити се неким старим, трошним, прљавим, ни по чему изузетним градовима, осим по џубави и смислу који им дајемо ми сами, зато закључује: „најраметнији џуди i не путују. Sede na trgu gde su se rodili, i чекају да svet дође до њиџ“ (Капор 2001: 203). Управо то је егзистенцијална тачка са које нам се наратор обраћа и почиње књигу *Пуџојис кроз биографију*:*

„Седамдесета ми је.

Сваке вечери, у комшилuku, седим у малом бифеу који се зове 'Коноба', изнад чаше ружице. Моја путовања до те чаше дуга су стотинак метара од куће у којој живим. (...)

Мука ми је од путовања. Нарочито од оних која ме очекују. Сем ове „Конобе”, овог стола, погледа на комадић травњака и на чашу црвеног вина, свет ми је више него досадан. Могу мирно да кажем, нагледао сам се и њега и његових чуде-са. Како од свега тога направити низ поглавља неког путописа кад ти догађаји немају никакве везе један с другим, мада су, можда, део узбудљиве авантуре путовања ка тачки на којој престаје памћење“ (Капор 2006¹: 11–12).

Субјекат је ван пута, другим ријечима на измаку је живота и налази се у тачки када жели само једно – да од својих путовања (свога живота) начини смислено поглавље једне књиге описујући своје кретање до коначне тачке гдје престаје људски живот. Из ових ријечи јасно је да је посриједи аутобиографско писање чију покретачку, сижејну окосницу чине кретања која су мијењала живот, дајући облик биографији. Доводећи у везу „истраживање света са истраживањем себе“ (Гвозден 2011: 90), те селекцијом најважнијих „биографских топоса“ добијено је згуснуто ткање аутофикционалног прозног дјела у коме се дискурси аутобиографије, путописа, фикције и метатекста складно слажу слој на слој. Позивајући се на Унамуново дјело *Како се њише роман*, Капор је заправо потврдио романескну природу и свога дјела, признавши му „измишљање властитог живота“, што је један од услова постојања аутофикције (в. о томе у: Душанић, 2012). Композиционо гледано у *Пуџојису кроз биографију* Капор је искористио одлике биографског времена и путописног мјеста.

У уводном дијелу књиге Капор наводи ријечи Мигела де Унамуна из књиге *Како се њрави роман*²:

„Замислио сам, има томе већ неколико месеци – пише Унамуно – да направим роман у који сам хтео да ставим најинтимније искуство свога прогонства, да се створим, овековечим под пртама прогнанника и изоштеника. А сада мислим да је најбољи начин да се направи тај роман ако испричам како га треба направити. То је роман о роману, стварање творевине.

Требало би измислити, најпре, средишњи лик који би био, наравно, ја сам (...)” (ПКБ 8).

Капор, даље, тврди да угледајући се на Унамуна жели да напише *како би требало да изгледа пуџојис* (ПКБ 9), односно да се акценат истовремено стави и на писање о стварним догађајима, али и на размишљања о књижевности и писању уопште. Зато наводи идеалан примјер путописа, то су Казановини *Мемоари – пуџојис од једне*

1 Сви цитати из књиге *Пуџојис кроз биографију* наведени су према издању: Момо Капор, *Пуџојис кроз биографију*, Београд: Књига комерц, 2006. и у даљем тексту биће навођено скраћено ПКБ, уз број странице са које је цитат преузет.

2 Ово дјело спада међу најзагонетнија Унамунова дјела, састављено од романескних фрагмената, књижевних референци, историјских евокација, критичких расправа, личних коментара о политици, религији, филозофији.

до групе жене, од једне до групе љубави (ПКБ), а првим путописима сматра разгледнице, писма из војске и дневнике. Свим овим облицима је заједничко да представљају писање о себи, о своме доживљају свијета, а дневници и писма су и најинтимнији прозни облици. У Казановиним мемоарима није поента љубав када се освоји, циљ до кога се дође, губи врло брзо драж, поента је у ономе „од–до“ у процесу, трансформацији субјекта који полази од жеље и ничега више, путопис је по Капору много више оно „уз пут“. Набројавши таксативно нека од мјеста на којима је био и „чуда“ која је тамо виђао, Капор наставља у метатекстуалном маниру: „Како се пише путопис? Сигуран сам, не овако како ја то радим. У овом путопису нема неопходне људске тоpline, патње и смерности – способности да се не жели ништа, да се буде неприметљив и скроман“ (ПКБ, 17).

Пут је живот дат од Бога, а биографија је садржај којим га попуњавамо. Путопис је оно што бирамо да унесемо у текст фикционализујући властито постојање и постварујући фикцију, то је наш коментар на живот и наше стварање које је, такође, дио тог живота. Описи мјеста до којих смо долазили, љепота које смо тамо видјели, да, то може ући у путопис, али у случају Капоровог путописа то не вриједи много, за њега је тај садржај „осећање страшне усамљености и хладноће до сржи костију“ (ПКБ 23), то су мучна путовања возом, позајмљивање новца да би се отпутовало, стид због невраћених дугова, то је прави садржај за један путопис по овом аутору. На овај начин се аутобиографски, фикцијски и метафикцијски дискурс уланчавају, слажу слој на слој у нераздвојан спој живота, литературе, писања и путовања. Истовремено исповијест, дијалог и дневник, ово је текст у којем се аутобиографски сегменти мијешају с размишљањима о књижевном стварању и смислу људског постојања.

„У циљу разумевања путописа није довољно само обратити пажњу на које начине је представљен простор (град, регион, држава), већ и како простор друштвености обликује просторност текста“ (Гвозден 2011: 90). Капору је веома стало да промовише вриједности државе и народа коме припада, и то је једна од константи његовог стваралаштва. У *Путопису кроз биографију* који је изашао 2006. године, ова одлика бива још снажније, отвореније и чешће присутна. Свијест о незавидном положају свога народа у глобалној распоједи снага, његовим страдањима и неправдама којима је био изложен од деведесетих година до тренутка када књига настаје, учврстили су Капора у одлучности да се недвосмислено идентитетски се определивши, свом снагом бори за свој народ и истину о његовим страдањима и тако постане једини љетописац³ најновијих ратова и српског страдања на разним странама бивше Југославије Пронашавши властите претке под наслагама западног културног дискурса, који му је био излаз у годинама формирања идентитета у комунистичкој држави, Капор жели да оживи сјећање на њих и пренесе га на шири план и будуће нараштаје. Свјестан да геополитички тренутак у коме се држава наша налаже да се она брани свим расположивим средствима и на све начине. он пише:

3 Мислимо најприје на књиге *123 недеље блокаде* и *Блокада Београда* које имају одлике хронике и свједочења. Ови текстови, могу представљати сјајан допринос интерпретацији санкција и бомбардовања Србије поткрај прошлог вијека и допринијети развоју културе сјећања.

„Потрошили смо дане и ноћи на путовања која нам је Бог дао. Најмање смо се нагледали својих забачених села, бистрих река и дубоких зелених шума, све мислећи да су ту, близу, и да ће се за њих увек наћи времена. А, није се нашло. Заведени светским чудима, заборависмо на себе и своје порекло“ (ПКБ 23).

Капор са жаљењем схвата да је био заведен другима, зато је у овом путопису много више акценат стављен на Србију и повратак њој, а разочарање Западом је дато у форми анегдоте о „потонућу” неких држава и градова са старе послјератне школске карте.

Конципирајући своје дјело пратећи биографско вријеме, Капор почиње путопис описом свога првог путовања. *Воз носилаија* би тако одговарао његовом дјетињству. Као деветогодишњи дјечак Капор први пут 1946. путује возом Шарганска осмица са својим оцем из Сарајева у Београд. Причу о првом судбоносном путовању у животу Капор је заодјенуо у форму накнадног сјећања које евоцира туристичко љетње путовање: „У клопарању точковима и хуктању и бректању мале локомотиве, у том успављујућем ритму синкопиране чежње, почех да откривам трагове последњег путовања овим возом, од пре шездесет година. Сарајево– Београд, виа Ужице“ (ПКБ 26).

Прича о оцу и сину који, готово потпуни странци, први пут заједно путују возом садржи неке сталне топове Капоровог прозног свијета. Отац Херцеговац приказан је као строг и патријархално хладан, ненаучен на отворене гестове љубави. Посматрајући га у возу, дјечак осјећа како му је терет, а зато што не разликује младо жито од траве добија и шамар. Први сусрет са Београдом, најважнијом тачком пишчеве биографије, приказан је са много појединости и чулних слика које ће често налазити мјесто у Капоровим фикционалним штивима. А у наративном флеш-беку, приповједач је час деветогодишњи дјечак, који ту пред собом види, осјећа, доживљава све то, час је приповједач који се пред крај живота са временске дистанце која обезбјеђује мудрост присјећа: „Не сећам се колико смо путовали тим возом, најспоријим на свету, можда дан, можда два дана, можда недељу или месец, ко зна, а можда из њега нисам изашао ни до дана данашњег“ (ПКБ 28).

Вријеме је носталгично, пуно, засићено појавама и предметима првих послјератних година, тако да већ можемо говорити о капоровском времену и његовим симболима – бакалнице са колонијалном робом, мириси зачина, малина са содом, ћевапчићи, мирис покислих коња и балеге око жељезничке станице, сајдиница, излози, мала Лиза, прва љубав а затим су као у паноптикуму искрсавали сви људи, сва времена, ратови, путна средства, тако да писац закључује: *иушовао сам у ишом возу који је ирелазио само четрнаест километра, иуних шездесет година.*

Сљедеће поглавље, ако пратимо биографско вријеме одговара младићству, смјештено је у 1957. годину када завршивши прву годину студија у Београду Капор долази у Сарајево на распуст. *Аушосиој* је, заправо, измијењено и сажето поглавље *Лешо и дим* из књиге *Скишам и иричам* јер већином дијеле исти хронотоп – Херцеговина и југословенско приморје. Прво се тематизује одрастање у Сарајеву, опсједнутост француском шансоном, америчким филмовима и џезом. Одрастања у Сарајеву обиљежила је подвојеност и осјећај неприпадања времену и простору,

тако да амерички филмови и музика са запада који су тада ријеткост представљају замјену за немилу сарајевску стварност. У, како наратор каже, шизофреној измијешаности стварности и фикције, он заједно са пријатељем Бором Драшковићем одлучује да крене на море аутостомом. Приповиједање о доживљајима на путовању испресијецано је различитим типовима есејистичких, метатекстуалних и аутореференцијалних дискурса и коментара. Капор тако у маниру топоса своје прозе говори да бу требало писати о *новчаницима наших очева*, о поштовању за новац које би данас требало повратити, што је увод у читаву расправу о свијету некада и свијету данас, при чему превагу односи минули⁴ свијет. Свијет некада одликује невиношћу, скромношћу, вријеме споро тече, удаљености су много веће него данас, туризам готово да не постоји, музика је ријеткост, а секс тајна:

То је време пре свеопште равнодушности и тупе досаде живота; време када се још верује у спасоносну уметност и да она може да мења свет и да он не може да се живи друкчије од осталих, пуније, садржајније и лепше (ПКБ 49).

При томе се наратор утростручује, час је то двадесетогодишњи мршави младић коме се дешава путовање аутостомом *пре њејове њојаве* (доживљајно ја), који између осталог прича анегдоту о мостарској градској луди Васи Киси, који је возећи се на приколици мртвачких кола, да би се сакрио од кише ушао у сандук, а када се пробудио и провирио испод поклопца да види је ли престала, аутостомопери, махом жене из оближњих села су поскакале са приколице поразбијавши и себе и све што су носиле. Час је приповједач седамдесетогодишњак који се сјећа ове авантуре и њему, углавном, припадају дијелови текста у коме се пореде два свијета, онај у коме се креће младић и онај из кога се сјећа старац (приповиједно ја). Оба ова приповједача припадају дијегези, први је интрадијегетички, а други екстрадијегетички. Међутим, постоји и трећи тип гласа који се налази на метадијегетичком нивоу и који тумачи оба свијета. Овај наратор се појављује увијек када је потребно нагласити поетичку и идеолошку компоненту тематизације властитог живота или наклоности прошлом времену итд. Ево неких од примјера очигледних због употребе метанаративних знакова:

„(...) гледам ту двојицу витких и измршавелих двадесетогодишњака, који би мирно могли да ми буду унуци, како пешаче дуж плажа прашњавим путем у будућност која их чека (ПКБ, 46).

4 „Свет је свез, чист и прозачно светао. Неискварен. Недодирнут прљавштином и политиком. Људи још нису стигли на Месец, Берлински зид, који ће, чини се трајати најмање хиљаду година, још није подигнут, а камоли срушен. Кенеди није убијен, нити се Хемингвеј устрелио ловачком пушком свога оца; Битаси још не певају, нити постоји хиши покрет; авиони ДЦ-3 још увек слећу на аеродроме заграњене ледине, и пуне се горивом из лимене буради поред слетне стазе. Још нисмо ни где летели (...) Протетика још није пронађена (...) Писаће машине су права реткост, па наше прве приче пишемо руком а после их прекуцавају младе дактилографкиње, заљубљене у нас, можда, будуће писце. Са дивљењем гледамо фотографију Ернеста Хемингвеја, који са дебелим цигаром у устима куца са два прста на писаћој машини (...) Мит о Че Гевари још није ни на помолу, о компјутерима се говори само у романима научне фантастике. Не постоји ни мобилни телефон (...) И ратови су још далеко, верује се да ће мир трајати најмање сто година“ (ПКБ 46–47).

Та два момка који сада пешаче прашњавим друмом уз море, корачају у сусрет свеопштој музици која ће обухватити читаву планету и све наше животе (...)
(ПКБ, 48).

Ето, према чему они корачају, ето порекла снаге у њиховим мишићима и вижљастим телима без трунке сала и ичег сувишног (ПКБ, 49).

И гле, мада ми је вид прилично ослабио, видим из даљине како ми се приближавају два момка са похабаним морнарским торбама у рукама. (...) И док тако корачају према мени, они не знају шта их све чека, који успеси и неуспеси, смрти ближњих, пролазне и трајне љубави, лоше и добре године (...) Све су ми ближе и ближе, чујем њихов необуздани смех, а када сасвим стигну до мене, биће то крај“
(ПКБ, 71–72).

Чини нам се да баш у преплитању и дијалогу ова три наративна гласа настаје аутофикцијски дискурс *Пушойиса кроз биографију*, који је мање или више присутан у цјелокупном тексту. Још једна епизода, аутотекстуалног карактера значајна је са становишта аутореференцијалности. Ради се о топосу Капорове прозе, приче о књижевном јунаку, неименованом наратору или наратору и лику који су хомоними аутору који много пати због свог изгледа (клемпаве уши, рахитичан, мршав стас) који се труди да својим шармом надомјести физичке недостатке. Тај јунак је увијек пратилац неког атлетски грађеног љепотана, који има друкчији идентитет – у случају *Аушосийоиа* то је пријатељ Бора Драшковић, у случају *Лейої дана за умирање*, ауторов рођак, а ова епизода карактеристична је и за Ника Херцега из *Провинцијалца* и његовог цимера. Она зато потврђује основну претпоставку аутофикцијског писања – фикција саздата само од чињеница.

Док описује сусрет са морем и лекцију из *медитеранске културе*, приповиједни субјекат схвата да је живот на Медитерану, састављен из хармоније облика и сјенке, права мјера достојанственог бивствовања човјека на земљи:

„Медитеран нас учи људској мери. Трг је толико велики, колико је потребно да се не замориш док га пређеш. Човеку је довољно (а то је данас привилегија), да из руке угаси жеђ водом из неке фонтане, да поједе рибу ухваћену тог јутра, да слуша глумца у атријуму неког каменог театра, а не да га гледа преко телевизије“
(ПКБ, 63).

Капор помиње своје савременике Оскара Давича, Ољу Ивањицки, Стојана Аралци, Мићу Поповића који су живјели у напуштеним италијанским кућама у Ровињу. У причу до краја овог поглавља уклопљени су још есеј о путницима и опасностима којима су у данашњем засићеном и „просперитетном“ времену изложени и ауто-стоперима, правим, авангардним авантуристима какви су били он и његов пријатељ и нововременим, декоративним, одрпаним из модних разлога, *сунцима маминим и шайиним* која своје авантуристичке вечере плаћају кредитним картицама.

Текст се завршава у исповиједном, металептичком и метафикционалном маниру, аутор је *сипар* и *зајен*, са *новременим боловима у нојама* и *неизвесним сипањем срца* (ПКБ 70), пред њим је хрпа папира и он покушава да пише о овом *давном ишовању аушосийоим*, док му се младићи, јасно то види, приближавају. Није, дакле, јасно да ли је прича пред нама већ исписана или смо присуствовали ауторовом животу,

при том *mise en abym*-ом реферише и на властити живот и личност који су тема писања, али и на сам процес настанка дјела.

Наредна два поглавља *Пуџојис њо забрањеним градовима* и *Пуџ којим се иде само једном* још више су урођена у метатекстуалност, аутореференцијалност, аутоцитатност и интертекстуалност. Ови поступци су толико доминантни да често односе превагу над нарацијом. *Пуџојис њо забрањеним градовима* тематски је повезан са пишчевим изгнанством из родног града, али и са ратовима на простору Југославије што је довело до Капоровог забрањивања у Загребу и Дубровнику, поред Београда два омиљена Капорова пријератна града. Како је ријеч о трауматском искуству изазваном ратом у случају посљедња два града, а сплеткама и исконском мржњом у случају родног града, приповиједање у чудној мјешавини чињеница, коментара и позивања на властито дјело и живот нагиње аутофикционалном дискурсу. Наратор се у метафикцијском маниру све вријеме иронијски поиграва констатацијом да би требало писати о градовима у које му је улазак забрањен и да би то сигурно био најоригиналнији путопис јер га још нико није написао, и који служи као метафикцијска варка за трауматичну причу о спаљеним књигама у Загребу и Сарајеву

Поглавља *Рајна њујована с Драјошем* и *Пуџовање кроз једно сликарство* имају све одлике мемоарске прозе. То су прича о животима и стваралаштву Капорових пријатеља са којима аутор дијели неке од биографских сличности⁵ и професионалних одређења. То најбоље потврђује тезу да је мемоарско писање, односно писање о другоме један од чинова писања о себи, односно аутобиографије. У тексту посвећеном Драгошу Калајићу, Капор са нескривеном симпатијом говори о пријатељу, величајући га, понајприје поредећи са умјетницима који су и писали и сликали истовремено какви су Ђура Јакшић, Зуко Џумхур и Пеђа Милосављевић да би се приповиједање наставио ратним путовањем по Српској Крајини у својству репортера. Нарација представља колаж контрапунктно постављених одломака сјећања на Калајићев живот сликара, полиглоте, бонвивана и телевизијског водитеља у Београду, Риму, Турској и исјечке догађаја са ратишта у Српској Крајини гдје пљигени храброшћу, скромношћу и пожртвовањем. Писац не може да докучи која је од ове двије личност прави Драгош Калајић: „Две неспојиве личности; ратник у маскирној униформи који умаче хлеб у уље и денди који има примедбе на „беф строганов у Клубу књижевника“ (ПКБ 147).

Капор, као што се види, читавим својим дјелом заступа тезу да је умјетност неодојива од живота, да од њега полази и да се умјетникова биографија на овај или онај начин „види“ у умјетничком дјелу. Зато почиње причу о богатој кући Ђоровића која због комунистичке чистке пријератних буржоаских породица осиромаша, о Ђоровићу као размаженом (Гроф му је био надимак) човјеку лијепих манира, господственом и са много веза, кога је живот неколико пута нагонио да дотакне дно, што је помогло, Капор сматра, његовом сликарству. Рат, деведесетих у родном Сарајеву од човјека који је био љубимац града и једна од твораца ликовног имиджа сарајевске Олимпијаде, ствара бескућника и избјеглицу који једва спасава живу

5 С обзиром да је текст настао када је Капор већ знао да болује од рака грла, писање о Калајићу који је умро од те болести, између осталог, може се схватити као писање о себи кроз друге.

главу и долази у Београд. На приједлог Мома Капора убрзо се сели у Требиње гдје оснива Академију ликовних умјетност и гдје живи и ради до смрти. Све је то испричано уз доста металептичког поигравања, упада наратора у дијегезу да би допунио причу подацима које само он зна:

„(...) у овој радњи писац овог путописа кроз сликарство Милорада Ђоровића добио је своје прве акварел боје марке „Фабер“ (ПКБ 217); рекидамо начас праћење узбудљивог живота нашег главног јунака да би се вратили начас у оно благословено време сарајевске удобности (ПКБ, 229); Аутор ових редова предлаже граду Требињу провереног човека који је већ једанпут био декан Академије у Сарајеву – Милорада Ђоровића (...)“ (ПКБ 230–231),

како би скренуо пажњу на истинитост текста, овјерио га још једанпут. Ђоровићев сликарски знак било је цртање бикова, за које наратор каже да је то *сојсџивена исџио-рија умейносџи* која најбоље одсликава нарав и навике нашег јунака, истрајност и упорност.

Зайис о оџейџој земљи и О сирџу и војној музици тематизују путовања и сусрете на простору некадашње Српске Крајине и у неку руку посвећени су религији. У првом тексту аркадијско мјесто мирнодопских сусрета са пријатељима је манастир Крупа у који код игумана Павла Козлице радо навраћају Јован Рашковић, Марио Фанели, Паја Барбуловић и наратор. Манастир је изгорео током посљедњег рата, а његов управитељ је умро у Жичи седам дана након тога. Капорова прича је помен преминулом пријатељу: „Нека му је лака земља Светог Саве. Овај текст пишем уместо свеће коју нисам стигао да запалим на његовом гробу“ (ПКБ 158). *Сир и војна музика* је у суштини алегорична прича која слави предан рад и љубав према ономе што се ради. Тематизује се католички ред траписта који је у Другом свјетском рату на простору села Делибашино много пострадао, тако да се манастир готово затворио, а сир сасвим престао да производи. Комунистичке власти покушавају да надмудре браћу и сами производе сир, али то им не полази за руком.

Пушџовање кроз ноћ и мајлу је културолошка расправа и есеј у част радија као симбола пределевиџијске ере. *On The Road* и *Освеџа* су просторно посвећене Америци, а тематизују сусрете са оним што називамо „америчким човјеком“ и оба посједују одлике идеолошког дискурса. Типични Американци Вилијам С. Џексон и Елизабет окарактерисани су, мушкарац, као досадан и штедљив, а дјевојка, као примјер охолости и хладноће, обоје до краја материјалистички оријентисани. Први текст интересантан је јер садржи аутореференцијалне осврте на настанак романа *Зое* и познанство са принцезом Јелисаветом, те на неке од Капорових интервјуа, а други јер је у композицији примијењена техника *mise en abyme* којом се потцртава циклични карактер приповиједања. *Умејносџи с ноџу и Салон г Пари* у суштини припада жанру новинске критике и есеја у којима је пронијска компонента снажно заступљена и усмјерена на савремену умјетности и провинцијско идолопоклонство, нарочито други текст. Први текст доноси и низ културолошких и социолошких увида којима се пореди приступ умјетничким дјелима некада и сада, односно омасовавање које је задрљало умјетност површним погледима и брзином:

„Уживање у уметности постало је масовно. Захваљујући репродукцијама, монографијама, постерима, филмовима и телевизијским емисијама, а нарочито турама туристичких агенција, ремек дела су постала доступна свима, слична евергрин шлагерима“ (ПКБ 200),

толико да наратор изјављује како је уморан од умјетности.

У *Салону у Пари* дата је оштра критика и разобличење концептуалне умјетности. Наратор поступно гради причу, полазећи од сјећања на послижератне београдске комисионе који су често носили називе Салон д Пари (аутор наслов намјерно оставља на ћирилици) и који су се из петних жила трудили да у свему опонашају париску моду, што је на аутора остављало тужан утисак да се ма како вјешто изгледало ипак ради о фалсификату и подвали. И наставља:

„Ништа се суштински није променило. Улазите, данас, у неку београдску галерију и угледате такозвану инсталацију направљену од штапа и канапа. (...)

Наши концептуалисти руше, као превазиђено, штафелајско сликарство у земљи у којој оно једва да траје последњих сто година. (...)

Прогласивши мртвим фигуративно сликарство, локални генији концептуализма и перформанса, поновили су, и не знајући, исту заблуду као и некадашњи творци француског Новог таласа. Објавивши смрт романа, Ален Роб-Грије, Натали Сарот и Мишел Битор надживели су своја дела, која одавно више нико не чита. (...)“ (ПКБ 208, 209).

Посљедња три текста *Географија љубави, Србија – њоследња љубав Вронској и Задња њошица – Србија* затварају круг Капорових путовања. Србија је за Капора посљедња оаза мира, *блјасловене блискости и добротје* (ПКБ 259).

„После много времена спавали сте поново као када сте били дете. Каква разлика од кошмарних ноћи у грмљавини саобраћаја и урлицима сирена по Шератонима и Хилтонима чији је мирис постељине увек исти: безличан и ‘дезинфикован — само за вашу употребу’. Плахте и јастуци у скромној соби у којој сте провели ову ноћ у Србији били су уштиркани, шушкетави и невини: мирисали су на дуње са ормана, босиљак, детињство и младост, на нешто присно ушушкано и свеже“ (ПКБ 260).

Са лингвостилистичког аспекта, кохерентност текста у *Пућојису кроз биографију* Капор постиже употребом *лексичких и стилистичких конектора* (в. о томе у: Silić 1984: 109–132). Улога лексичких конектора је углавном супститутивна, тако што „замjenjuјући, на ovaj или onaj начин, kakav leksem, skupinu leksema, iskaz, skupinu iskaza или čak cijeli prethodni tekst povezuju sljedeći iskaz (tekst) s prethodnim iskazom (tekstom)“ (Silić 1984: 115). Супститутивну улогу немају репризни лексички конектори, јер они не замјењују него понављају лексему из претходног исказа, али им је повезивање исказа (текста) заједничка особина. Повезивање може бити и синонимско, наводи Силић, и оно је својствено више белетристичком неголи небелетристичком тексту. У небелетристичком тексту оно има појашњавајућу, а у белетристичком појачавајућу функцију (в. о томе у: Silić 1984: 116). Такође, комбиновање

синонимних израза „омогућује бољу стилистичку организацију текста јер се избегава понављање једнотиске јединице“ (Ковачевич 2000: 172). Синонимни конектори најчешће се остварују перифразом. Однос неперифрастичког израза (синонима) према перифрастичком (синониму) огледа се у односу значењски општијег и апстрактнијег према семантички индивидуализованијем (конкретнијем), који садржи „више значењских компоненти од основног синонима“, а подударни су у „присуству општих сема што их и сврстава у исто семантичко поље“ (в. о томе у: Ковачевић 2000: 159–163). Из *Пушћојиса кроз биографију* ексцерпирани смо скоро цијело једно поглавље (*Пушћовање кроз ноћ и мајму*) које репрезентује употребу репризно-синонимских конектора:

Свет већ лагано заборавља светлуцање *радио-скала* и *драје*, *кићњасте кућије айарайи* које су нас у детињству нагониле на измишљање хиљаду прича о човеку скривеном у унутрашњости *овој звучној џозоришии*. Многи од наших савременика још се добро сећају времена у коме су завиривали у *џу џрашњаву кућију*, одгонетајући где се крије брбљиви патуљак са толико смисла за музику свих инструмената и свих речи.

Љубавници су проводиле своје ноћи на узглављима изнад којих се светлела *мала скала радија*. Ма колико била сиромашна соба у којој се живи, присуством *радио-айарайи* она стиче готово несхватљиву раскош. (...) Чак и када би то била и једина предност *радија*, а она то свакако није, била би довољна за његово оправдање и љубав коју му поклањамо.

Ками је у својим *Дневницима (Carnet)* писао да би могао провести читав живот у дуљи каквог грома изгореног дрвета, гледајући смењивање годишњих доба, путовање облака и лет птица. Са *радио-айарайом* срећа таквог пустињака била би потпуна. Он никад не био потпуно сам. Помоћу гласова, лако би реконструисао лице света.

У време љубави и сиромаштва, *радио је био једини џосџодар нашеј време-на*. Тада још свако није имао *радио-айарайи*. Пред вече, људи су носили флаше са пићем и корпе са храном према кући човека који је поседовао *џу реику сјраву*, седали у најлепшу од свих соба и чекали узбуђено да се *айарайи* пробуди. Моји најнесрећнији часови у детињству били су они, када се *радио* кварно, светлећи бесмислено и непотребно својом скалом, која је остајало нема на све позиве што смо му упућивали. Тајанствено замршен, унутра је стајао *сјлеић неразрешивих жица и чудних лампи*, (...) Осећали смо да свугде око нас, по пустим улицама, преко сивих поља иза града, испод мостова реке, па чак и у соби у којој седимо, плове гласови које је немогуће ухватити и чути све док *айарайи* остане нем. (...)

Корачајући улицама, имао сам осећање да идем кроз џунглу звукова које шаљу све радио-станице на свету. (...) Касније, када су измишљени *џранзисџори*, виђао сам људе у власти исте опсесије, коју су најзад савадали. (...)

Љубав према *радију* било је једно од снажних осећања доба о коме говорим. (...)

Првих дана окупације, новине и излепљени плакати на угловима улица, донеше обавештење да се сви *радио-айарайи*, све писаће машине и све ватрено оружје има предати Команди града. (...) Видео сам жене (мушкарци су се тада ретко појављивали на улицама), како умотане у плахте и ћебад, носе *џе драјоцене сјраве* из својих кућа. (...) одлазак непозваних војника, неколико година касније, осетио

се истог часа по обиљу звукова што су излетали кроз отворене прозоре из ослобођених радио-апарата, прешлићу се на главном тргу у општу какофонију радосно раштимовањог оркестра.

Један од најперфиднијих видова насиља је свакако забрана *радија*. (...)“ (ПКБ 168)

Стожерна лексема која се понавља или синонимно супституише у цитираном тексту јесте – *радио-апарат*. На самом почетку, приповједач је суптилно мистификује и читаоцу дескриптивно открива. Њено постојање праћено је *свешћуцањем*, неким заборављеним титрањем. Она је најприје *радио-скала* и *драја*, *кићњасија* *кућија* *апарата*. Атрибутом *драја* наратор читаоцу открива свој лични став према њој, неку сентименталну, дјетињу приврженост. У истом исказу линвостилистичким поступком супституције наведена синтагма преображава се у синтагму *ово звучно њозоришије*, а потом, у следећем исказу, и у *иу њрашњава кућију*. Употребом показних замјеница *ово* и *ио*, приповједач стреса пращину са ње, актуелизује је, приближава, поново смјешта у домове читалаца, док у језичком смислу упућује на већ познати појам. У другом сегменту поглавља наратор је опет обасјава: Љубавници су проводиле своје ноћи на узглављима изнад којих се светлела *мала скала радија*. (ПКБ: 166). Присуство *радио-апарата*, у вријеме његовог појављивања, наводи приповједач, представљало је *иошво несхваћљиву раскош*. Његово присуство у просторији, додаћемо, имало је скоро магијско, чаробно дејство. Интертекстуалношћу, у наредном сегменту поглавља, Камијеву жељу за пустињаштвом испуњену гледањем годишњих доба, путовањем облака и летом птица, наратор самовољно употпуњује *радио-апаратом*, експлицитније *ласовима радио-апарата*, којима би се лако дало *реконструисати* лице *свешће*. Он је, дакле, и преслика стварности. Четвртим сегментом поглавља, приповједач потврђује важност радио-апарата: (У време љубави и сиромаштва, *радио је био једини господар нашег времена*. (ПКБ 167)).

Радио-апарат у тексту, поступно прераста своју материјалну, предметну појавност, семантички се преобликује, чак и персонификује. Од *кићњасије*, *њрашњава* *кућије* посредством *ласа*, он постаје жива *радио-сћаница*, жива и карактерно пребојена: Радио Луксембург – *шашав и весео*, Монте Карло – *ведар и разбрљан*, Радио Москва – *озбљна и са мало музике*, Букурешт – *њровинцијски расћеван њојућ кафане у Банашу у којој се цликане виолина исћрећлеће са ласовима некој њијано њрленој језика*, Радио Ватикан – *акусћика хладних бојомоља и ванземаљски барииони који ојомињу на њрех и казну*, Радио Вашингтон – *њакосћан лас добро ухрањеној сћорћисије који се на свешћу осећа лењо, удобно*, Радио Истанбул – *мирици омамљујућих јела њомешаних са лељком заћворених жена које неко њера на блуд, њаман и влажан...* (ПКБ, 171).

Лексема *радио-апарат* синонимно је супституисана лексемом *радио*, *апарат*, *кућија*; синтагмама *звучно њозоришије*, *њрашњава кућија*, *ња рећка сћрава*, *драјоцена сћрава*, *изанћали „њлефункен“*; али и исказима (Радио је био једини господар нашег времена.).

Конектори у Капоровом *Пућојису* кроз *биоћрафију* јесу везивна средства у тексту, споне, знакови поред пута, које путописац Капор запажа или који га пак воде кроз биографију, кроз њега самог – све до Србије. Они омогућавају приповједачу

путовање кроз путопис и биографију. А повратак је увијек битан колико и само путовање и све што се на њему збило. „Ко пожели да ме види, зна где ће ме наћи. Задња пошта – Србија“ (ПКБ 268).

Капоров *Пушћојис кроз биографију* у најбољем смислу наставља поетичку линију српског авангардног путописа, али је и допуњавају једном сасвим особеном пртом коју карактерише хибридноста изразитија него што је то и за путопис уобичајено. За помињање Капоровог путописа од изузетне важности је неколико чињеница. Прва се тиче пишчевог индивидуалног случаја и његовог емоционално-психолошког и интелектуалног формирања. Одраставши у земљи затвореној комунизмом, Капор је умјетнички и интелектуални азил налазио у умјетности Запада, у првом реду европског сликарства и америчке и француске књижевности, музике и филма. Урођена енергичност и радозналост, ова друга продубљена дугогодишњим бављењем новинарством, нагнале су га касније, када се земља отворила, да путује како би се нашао очи у очи⁶ са предјелима, људима и појавама о којима је читао или их је гледао на филмском платну, разгледницама и понекој илустрованој књизи у доба свога стасавања. Има у тим путовањима и нечега од Капору својствене „осветничке“ жеље за демистификацијом и демитологизацијом, свјетском расподјелом снага и богатства, аутомитологизованог Запада. Друга чињеница односи се на структуру и композицију овог дјела, његов колажни и мозаички карактер те журналистичко исходиште. *Пушћојису кроз биографију* представља збирку текстова више или мање повезаних основном тематском нити која се често прекида, а највећи број њих је претходно објављен у дневној или недељној штампи у виду фељтона. И трећа се тиче Капоровог општег става према наративним прозним дјелима која у случају овог писца настају превредновањем и онеобичавањем раније објављених текстова и њиховим „попуњавањем савременошћу“. Дијалектичким дјеловањем двају принципа, спољашњег – оквиром задатог формом путописа, и унутрашњег – представљеног жанром биографије, *Пушћојис кроз биографију* израста у интимну идентитетску топографију и топофилију мјеста похрањених у меморији наратора.

ИЗВОРИ

Капор 2001: Момо Капор. *Skitam i pričam*. Podgorica: New public.

Капор 2006: Момо Капор. *Пушћојис кроз биографију*. Београд: Књига комерц.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Гвозден 2011: Владимир Гвозден. *Српска пушћојисна култура 1914–1940: студија о хронојојичности сусрећа*. Београд: Службени гласник.

Душанић 2012: Дуња Душанић. „Аутофикција, шта је то“. *Књижевна историја*, 44. Београд: Институт за књижевност и уметност, 797–810.

Кликовац 2006: Duška Klikovac. *Semantika predloga: studija iz kognitivne lingvistike*. Bеоград: Filološki fakultet.

6 „Zbog čega seomatam svetom ako ne zbog one prastare žudnje da omirišem, udahnem, oslušnem, i opipam prstima stvari koje sam nekada izdaleka voleo, i tako utvrdim da nisu ništa naročito, da su bile mnogo uzbudljivije dok sam ih samo priželjkivao?“ (Капор 2001: 128).

- Ковачевић 2000: Милош Ковачевић. *Стилистика и грамафика стилских фигура*. Крагујевац: Кантакузин.
- Леви-Строс 1960: Klod Levi-Stros. *Tužni Tropi*, prev. Srećko Đamonja. Zagreb: Zora.
- Михаљинац 2013: Nina Mihaljinac. „Časopisi MG i G6: nova kritička misao i njena budućnost“. *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, бр. 138. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 459–461.
- Силић 1984: J. Silić. *Od rečenice do teksta*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Suzana R. BUNČIĆ

Nina S. ČEKLIĆ

POETIC, LANGUAGE AND STYLE OF TRAVEL THROUGH BIOGRAPHY
OF MOMO KAPOR

SUMMARY

„Travel through biography“ is a work that, by its very title, represents a challenge for readers and researchers. The phrase from the title, which contains two genre determinants – travel writing and biography (the truth is, both have inseparability from the personality of the author) opens up the problem of the formal code in which the work will be interpreted. That is why we decided to look at this work from a structural-semiotic point of view and thus determine the basic mechanisms of the structure of the text from which the work was created, i.e. the poetic principles that make it a coherent literary structure, bearing in mind first of all the procedures of description, essayization, narration, fragmentization and assembly. From the aspect of linguistic stylistics, Kapor used various forms of connectors in the realization of those procedures, which are, above all, lexical (reprise, synonym, deictic) and stylistic (anaphors, epiboles, epiphores, iterations) as signals of the contextual inclusion of the sentence. The dialectic of the external, apostrophized by the travelogue genre, and the internal, represented by the biography genre, leads to the conclusion that the work represents an intimate identity topography and topophilia places stored in the memory of the narrator.

Key words: travelogue, poetics, autobiography, hybridity, language and style, identity, text.