

Сузана Р. Бунчић*
Универзитет у Источном Сарајеву
Педагошки факултет Бијељина

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ КАО ФОРМАТИВНИ ПРИНЦИП У РОМАНУ ЧУВАР АДРЕСЕ МОМА КАПОРА

У раду анализирамо роман *Чувар адресе* (2000) Мома Капора са становишта типова и функција интертекстуалних односа у њему. У уводним разматрањима баца се свјетло на основне аутопоетичке ставове писца и поливалентну жанровску природу овог романа у склопу Капоровог прозног опуса и *Сарајевске трилогије*. Након тога се, најприје, дефинише сам појам интертекстуалности, а потом се аплицирањем теоријских поставки Дубравке Ораић Толић издвајају основне врсте интертекстуалних, цитатних, аутоцитатних и аутореференцијалних релација које налазимо у тексту романа *Чувар адресе*. Нарочита пажња усмјерена је на анализу односа између текста *Чувара адресе* и интертекста *Љетописа* Мула Мустафе Башескије, односно аутоцитатних веза међузависности текста Капоровог романа и његове раније објављене приче *Чудо се догађа Бел Амију*. Закључујемо да интертекстуални и аутоцитатни поступци имају функцију конструктивних елемената који управљају структуром и смислом приповијести, повезујући дијелове приче у кохерентну цјелину.

Кључне ријечи: *Чувар адресе*, аутопоетика, цитатност, аутореференцијалност, *Љетопис* Мула Мустафе Башескије, *Чудо се догађа Бел Амију*, наративни идентитет, мемоарско-аутобиографска проза, металепа

1. Уводна разматрања

Роман *Чувар адресе* Мома Капор објавио је 2000. године и он заједно са романима *Последњи лет за Сарајево* (1995) и *Хроника изгубљеног града* (1996) чини *Сарајевску трилогију* (2003), тестаментарно дјело овога писаца посвећено његовом родном граду². У чудној мјешавини стварности и сна, прошлог и садашњег, документарног и фикционалног, објективног и личног израста на моменте аутобиографска, на моменте историографска, а опет фикционална³ прича о Капоровом родном

* sulalovic712@gmail.com

2 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 своје четворогодишњем сину властитим тијелом. Овај догађај је у великој мјери одредио пишчеву 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. Родни град остаће за њега једна од мистерија, која га је својом амбивалентном снагом нагонила да стално размишља и пише о њему.

3 Никола Грдинић сматра да и аутобиографија као жанр припада фикционалној прози, а то поткрепљује чињеницом да се при изградњи аутобиографског текста аутор служи истим поступцима којима се служи и приликом обликовања фикционалних наративних текстова. „За писца аутобиографије карактеристична је тежња да проживљени живот накнадно осмишљава тако што ће збивања пове-

граду, његовој историји, менталитету људи и коначном губитку „лепог и несрећног града Сарајева” (КАРОР 2003: 4). Због тога је у тексту *Сарајевске трилогије* Капор саградио своје лично Сарајево; оно је за њега постало замјена за физички топос града који је због политичког прогона морао да напусти још 1972. године. У том контексту ова књига припада егзилантском писму⁴ које увијек подразумејева историјско-политичку контекстуализацију⁵. При томе је егзил у Капоровом случају, са једне стране, ствар пишчевог личног избора (*exsilium voluntarium*) који је условило неслагања са доминантном идеологијом седамдесетих и осамдесетих година 20. вијека у тадашњој Југославији, а са друге је присила, јер је писцу од 1972. године 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

зати у целину, као да је у свим његовим поступцима и доживљајима постојао какав смишљен план. Тако он сопствени живот посматра уназад као грађу коју обликује према некој сврси. То практично значи да ће према неком изабраном циљу правити некакав избор чињеница, да ће поједине епизоде сажимати, поједине изостављати, понешто измислити (односно дописати) или поставити у другачији редослед. Због тога се декласирани однос према истини сукобљава са тежњом да се хаотичне чињенице из пишчевог живота повежу у приповедну целину” (GRDINIĆ 2005: 665).

4 Момо Капор припада оним писцима који су веома често и радо говорили о својој инспирацији и начинима на који настају његова дјела. Једна од константи која заокупља његову мисао у интервјуима и есејима је *писање* које се нашло на размеђи свједочанства и књижевне фикције, односно питање односа писца и његовог живота и књижевних дјела која ствара. Капор најчешће инсистира на свједо-чанском карактеру своје прозе што је доводи у веома блиску везу са аутобиографским и мемоарским дискурсом, при чему се акценат ставља на причу која мора произлазити из стварности. „Суштина литературе је у приповедању. Ако човек живи у неком времену и са неким људима и ако му је посао да буде приповедач, он мора да пише о том времену и о тим људима” (КАРОР 2013: 170), рећи ће писац у једном од својих интервјуа. Прогласивши се свједоком једног времена, његових социјалних и културних околности и мијена, пропадања више система и држава и конституисања нових, Капор ствара нарочит прозни тип који је веома често мјешавина аутобиографије, мемоара и фикције. У том смислу писац каже: „Многе ствари се дешавају, ми пијемо кафу, сунце иде иза угла, неко се заљубио... то све одлази у непроврат. Али када ја то напишем, и ако поново изазовем исти интензитет емоција које је имало кад се дешавало, ја сам спасао ствар од заборава, тачније направио сам гробницу за много људи, која је удобна и у којој можеш да се смејеш.” (КАРОР 2013: 184).

5 Остављање трага о једном времену и људима у њему, као дубока људска потреба, а затим и откривање смисла живота у датом времену и простору неке су од најважнијих преокупација Капорове прозе, израз његовог умјетничког укуса и поетичког опредјељења. На ратна збивања деведесетих година прошлог вијека Капор гледа као на пројекат страних сила којим је планирано да се на простору бивше Југославије створи још једна „мегалополијска” самопослуга, а њени становници претворе у послушне конзументе. Процес унификације Балкана, сматра Капор, морао је да крене стазом коју је комунизам утирао четрдесет година, а она је подразумејевала заборав. Заборав поријекла, предака, жртава, мученика, вјере и Бога, светиња и великана. Писац сматра да пројекат није успио само захваљујући томе што је и за вријеме комунизма народ водио „двоструки живот”, опомињући се свога поријекла. Сарајево као град са највећом етничком разноликошћу био је идеалан да се на њему опроба планирани пројекат заборава. Међутим, у покушају стварања мултиетничког демократског града у коме никоме није битно које вјере, нације или идеологије је онај други, Запад се преварио и намјесто њега добио поприште највећих страдања у Европи поткрај двадесетог вијека. Умјесто модерног мултиетничког и демократског, створен је простор који много више подсећа на муслиманске средњовјековне градове (КАРОР 2014: 89).

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, као што видимо из предговора *Трилогији*, подразумеијева спрегу стварности и фикције, другим ријечима, у Капоровом случају то је нарочит спој ауторове биографије и текста, амалгам живота и дјела која је написао. Из текста романа *Чувар адресе* може се јасно ишчитати да је Капор, и док је био у свом родном граду, био „metafizički egzilant” (SAID 2000: 29), односно да је „egzil metafizičko stanje” (BRODSKI 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 Садика Бучука у Зрињској улици код Катедрале” (КАПОР 2003: 12).

Кафана „Два вола”, Зрињска улица код Катедрале, малена антикварница Садика Бучука су азил у „метафизичком егзилу”. Настављајући даље, у предговору *Сарајевској трилогији*⁶, 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 хронотопу града у коме је рођен:

„Због тога, главни јунак ове трилогије није сам аутор, нити било ко од његових ликова и њихових судбина, већ лепо 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 и тако га спаси од заборавља. Друго, састављање града од „расутих слика, звукова и ми-

6 Иако је роман *Чувар адресе* првобитно објављен као самостално дјело 2000. године и то као посљедње у хронолошком редослиједу оних који чине *Сарајевску трилогију – Хроника изгубљеног града* објављена је прва, 1996. године, а *Последњи лет за Сарајево* двије године касније (1998), он у се у композицији *Сарајевске трилогије* нашао на првом мјесту. Редослиједом је прати *Последњи лет за Сарајево*, док је на трећем мјесту *Хроника изгубљеног града*. Ово недвосмислено указује да је интенција аутора била да искористи семантички потенцијал насловне синтагме „чувар адресе” као увода у причу о губитку града и идентитета и њиховом поновном, новом конституисању у књижевном тексту. Стављен на прво мјесто у склопу *Трилогије*, *Чувар адресе* је први чин једне велике личне и националне идентитетске драме везане за хронотоп Сарајева, чији је примарни задатак да буде књига свједок некадашњег „поретка” и његовог урушавања у посљедњем рату.

риса, укуса јела и првих љубави” (КАПОР 2003: 4) не представља само текстуализацију приче о изгубљеном дому, адреси, једном времену и простору, већ и покушај да се одреди властити идентитет који се открива претакањем чињеница у текст. Имати град „у корицама књиге” (КАПОР 2003: 4) и носити га са собом ма куда лутао, иако се у њега више не може, потрага је за изходним, чворишним елементима наративног идентитета и обликовања, али и идентитета Мома Капора као писца и као човјека. Другим ријечима, овај роман покреће многобројна метатекстуална и метапоетичка питања као што су: жанровско одређење ове прозе, *наративни идентитет*, друштвена функција књижевности, *култура сјећања*, значај и смисао детаља за причу и многа друга.

Из увида у цјелокупно Капорово прозно дјело сасвим је јасно да писац инсистира на његовом хибридном⁷ карактеру, истичићи у први план намјеру да проза коју ствара буде нарочита врста „компилације”. Савремени роман⁸ је, по Капоровом мишљењу, омниворан жанр који је у стању да у себе прими много других жанрова не губећи на своме квалитету уколико се заснива на доброј причи. Другим ријечима, када је Капорова проза у питању ми смо увијек на несигурном терену хибридних, монтажних и колажних, изразито дијалогичних, односно, интертекстуалних творевина. У свему томе савршена вјерност списатељског акта фикционалном или фактуалном модусу писања нити је дио ауторских намјера нити је практично остварива. Чак и она дјела која претендују на чињеничну истинитост, попут мемоара, врло често имају фикционалне наносе, а о роману као изразито хибридном жанру, који је у стању да асимилује готово све врсте „језика” конкретног друштва у коме настаје и његовој могућој фактуалности, на шта је указивао још Бахтин⁹, не треба

7 Ради се о дјелима која одликује комбиновање различитих жанровских одлика. Најчешће су то тзв. „граничне” врсте које се налазе у подручјима између књижевности и неког другог вида дискурсне праксе. У њих убрајамо: аутобиографију, биографију, мемоаре, путописе, дневнике, есеје, фељтоне, репортаже, записе итд. Појмове хибрида и хибридизације у науку о књижевности увео је чувени руски филозоф Михаил Бахтин: „Hibridnom konstrukcijom nazivamo iskaz koji po svojim gramatičkim (sintaksičkim) i kompozicionim obeležjima pripada jednom govorniku, ali u kojem su stvarno pomešana dva iskaza, dva govorna manira, dva stila, dva jezika, dva smisaona i vrednosna vidokruga” (BAHTIN 1989: 63).

8 „Данашњи роман није више класична дикенсовска организација књиге, он се све више приближава колажу између новинарства, фељтона, есеја, путописа, чак и драме. Он се не обазире на некакве фиоке у које би требало да га ставе, као што се и сама уметност не обазире” (КАПОР 2013: 112).

9 Поједностављивањем и нормативним одређивањем жанрова морали бисмо прво заобићи ноторну чињеницу о поливалентности романа као генолошког појма који је и поред тога што је задобио одавно статус стабилног књижевног жанра у суштини још увијек веома лабаво и конфузно дефинисан. Сјетимо се Бахтинових ријечи о роману: „Kao celina roman je mnogostilska govorna raznolika, višeglasna pojava. Istraživač se u njemu suočava sa nekoliko raznovrsnih stilskih jedinstava koja se ponekad nalaze u različitim jezičkim ravnima i potčinjavaju se različitim stilskim zakonitostima. Evo osnovnih tipova kompoziciono-stilskih jedinstava na koja se obično razlaže romaneskna celina: neposredno autorsko književno-stilsko pripovedanje (u njegovim najrazličitijim varijantama) stilizacija različitih oblika usmenog pripovedanja u svakodnevi (skaz); stilizacija različitih oblika poluknjiževnog pisanog pripovedanja u svakodnevi (pisma, dnevnic i sl.) različiti vidovi književnog, ali vanumetničkog autorskog govora (moralna, filozofska, naučna razmatranja, retorička deklamacija, etnografski opis, protokolarna obaveštenja itd)” (BAHTIN 1989: 15).

На сличан начин Никола Грдинић говори о аутобиографији. Грдинић закључује да је аутобиографију немогуће прецизно дефинисати јер она у себе, попут романа, укључује велики број других жанрова. Он аутобиографији не даје статус жанра по себи, мада је сматра релативно

ни говорити. Писац је увјерен да се ту, поред нас, у нашој непосредној близини, у кухињама наших мајки и бака, лицама која и не примјећујемо, ћошковима о које се свакодневно ослањамо налази наша суштина. При томе, да би описао дух једног времена, да би дочарао атмосферу догађаја о којима приповиједа и удахнуо причу живот, Капор, попут натуралисте, инсистира на истинитој и прецизној фактографији што ову прозу додатно приближава историографском дискурсу. Да би се књизи вјеровало морају се сакупити предмети, мјеста, улице, сокови, јела, тролејбуске линије, све што један амбијент и чини за причу, увјерен је писац, јер је само прецизна фактографија у стању да „оживи” вријеме. У том контексту можемо говорити и о наслову овог дјела који наративни субјект позајмљује од свог пријатеља Бел Амија. Посљедњи пут када су се чули, наративни субјект и главни јунак овог романа, питао је Бел Амија за његову тетку Соњу, која га је одгојила и неизмјерно вољела, на шта је он одговорио да је она „чувар адресе” (КАПОР 2003: 36). Соња је једина остала у Сарајеву, да обилази гробове и подсјећа на постојање свих оних који су из неких разлога морали да напусте овај *лијепи и несрећни град*. Истовремено, „најтеже занимање” (КАПОР 2003: 36) 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 дух Сарајева, нудећи им ново пребивалиште у књижевном тексту. Другим ријечима, овиме се открива да функцију *чувара адресе*, функцију онога ко „сјећа на постојање” врши аутор преко књижевног текста који ствара, односно, да књижевни наратив има дуже памћење од владајућих наратива моћи.

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, као и њиховим потомцима, да сачувају сјећање на српску духовну и културну заоставштину у том граду. Самим тиме насловна синтагма „чувар адресе” указује на то да природа савременог књижевног дјела надилази његову артифицијелну функцију. Књижевно дјело, и то у великој мјери управо захваљујући интертекстуалности, добија функцију складишта културних и историјских кодова једног друштва и једног времена. Другим ријечима, управо захваљујући књижевности и интертекстуалности, као поступку ткања новог текста на подлози ранијих текстова, историја не може бити преварена. Тако се књижевни текст *Чувара адресе* испоставља сигурнијим и постојанијим „документом” од владајућих индоктринисаних историјских наратива. Брисање адресе, немогућност њеног проналаска означава забрану сјећања што је еквивалент забрани постојања. Књижевни текст се на тај начин супротставља и вирутелној цензури, јер оно што самосталном наративном врстом која попсеђује довољно одлика да се може разликовати од сличних врста које подразумијевају писање о властитом животу. „Жанровска окосница аутобиографије није у њеном досадашњем развоју очврснула. Проблем жанра, у целини, до сада није ни добио какво-такво општеприхваћено решење. Напомињем да је методолошка проблематика проучавања аутобиографије веома слична методолошкој проблематици у проучавању романа. И један и други облик нису били канонизовани, имају веома разноврсну типологију, поседују способност апсорбовања различитих жанровских структура у своје основе. Аутобиографија се отуда може посматрати слично роману као врста у настајању, односно као врста која није завршила свој развој него се и даље трансформише мењајући облике” (GRDINIĆ 2005: 671).

је записно у њему не подлијеже правилима виртуелног контекста у коме се све што се не слаже са владајућом либерално-капиталистичком идеологијом цензурише, брише или на њега ставља одредница непостојећег – „*address not found*”.

У *Чувару адресе Љетонис* Мула Мустафе Башескије цитиран је што у дужим, што у краћим одломцима укупно двадесет пута. Сваки цитатни одломак из *Љетониса* 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, а тако изгради и цјеловит наративни идентитет који се проналази у јазу између стварности и фикције. При томе *Љетонис* Мула Мустафе Башескије, осим што је жанровски сигнал коме текст *Чувара адресе* жели да се приближи као врсти узорног штива, представља и основни структурни елемент (тачније цитати преузети из *Љетониса*) који управља смислом и композиционим устројством Капоровог романа.

1.1. Појам интертекстуалности

Термин *интертекстуалност* у науци о књижевности се почео користити шездесетих година прошлог вијека када је Јулија Кристева 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-akciju, koja se proizvodi unutar samog teksta*”, то је „*način kako tekst čita istoriju i uključuje se u nju*” (KRISTEVA 1969: 422–448). Кристева 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 протврђује његово присуство у историји, а на тај начин се и друштво уписује у текст. Кристева је у својим радовима, заправо, представила западној теоријској мисли оно што су Виктор Шкловски и нарочито Михаил Бахтин двадесетих и тридесетих година двадесетог вијека именовали – Шкловски, ширим појмом „цитатних релација” у склопу „теорије очуђења”, а Михаил Бахтин у склопу своје теорије о „двогласној ријечи”, „дијалогичношћу”, односно „разноријечјем” у роману. *Naratološki rečnik* Џералда Принса о интертекстуалности говори у смислу односа између датог текста и других текстова које он цитира, поновно исписује, апсорбује, продужава, или уопште трансформише и у односу према којем је схватљив и смислен (PRINS 2011: 76). Принсова књига има и одредницу *дијалогско приповиједање* „*dialogic narrative*” и њега одређује као „*ripovedanje koje odlikuje interakcija nekoliko glasova, svesti ili pogleda na svet, od kojih nijedan ne obuhvata ostale, niti je od njih superiorniji*” (PRINS 2011: 36).

Од седамдесетих година прошлог вијека, па до данас низале су се расправе о природи и смислу интертекстуалности. Неке од најзначајнијих су створили Мишел Фуко, Мишел Ариве, Лорен Џени, Мишел Рифатер, Шарл Гривел, Хајнрих Плет, Манфред Фистер, Линда Хачион, Антон Попович, Игор Смирнов и многи други. За наш приступ роману *Чувар адресе* најинтересантнија су запажања која је о интертек-

стуалности дала Ренате Лахман (Renate Lachmann). Лахманова најприје констатује да је књижевност „стуб културне меморије” (LACHMANN 2008: 301), при чему је писање уједно и чин „сјећања и нове интерпретације” (LACHMANN 2008: 301). По њеним ријечима „Интертекстуалност показује процес којим се култура, гдје је „култура” култура књиге, непрестано преписује и ретранскрибује, непрестано се редефинишући кроз своје знакове. Сваки конкретан текст, као скицирани меморијски простор, конотира макропростор сјећања који или представља културу или се појављује као та култура” (LACHMANN 2008: 301). Лахманова инсистира на томе да је интертекстуалност кључна за конструисање смисла у тексту и успостављање континуитета културног сјећања: „Сјећање на текст формира се интертекстуалношћу његових референци. Интертекстуалност настаје у чину писања утолико што је сваки нови чин писања прелазак простора између постојећих текстова. Кодови којима припадају елементи испреплетени у интертекстуалном дискурсу чувају свој референцијални карактер у односу на семантички потенцијал и културно искуство. Културно памћење остаје извор интертекстуалне игре која се не може преварити; свака интеракција са њим, укључујући и ону која је скептична у вези са памћењем, постаје производ који изнова свједочи о културном простору” (LACHMANN 2008: 304).

Још једно занимљиво, а за наш приступ теми и релевантно мишљење о интертекстуалности налазимо код Марка Јувана. Синтетишући свјетску научну мисао о интертекстуалности у књизи *Интертекстуалност*, Јуван значај интертекстуалности проналази у увођењу историјске перспективе како у намјерну, тако и у латентну интертекстуалност (JUVAN 2013: 170). Књижевност се стога указује као најсуптилнија мнемотехника, јер умјетници своја надахнућа црпу из свог културног (књижевног) сјећања па су текстови истински „palimpsestni kriptogrami odnosno skladišta kulturne memorije” (JUVAN, 2013: 171).

1.2. Типови интертекстуалности Дубравке Ораић Толић

Једну од најзначајнијих и термилошки и типолошки најјаснијих теорија интертекстуалности на нашим просторима дала 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 постулате своје теорије детаљно разрадила и објаснила на примјерима руских авангардних pjesnika у монографији *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 (стилизиција, пародија, травестија, пастиш); 3. пресјек или интертекстуална интерсекција (реминисценција, топос, одјек) и 4. подударане или итертекстуална еквиваленција (цитат, цитатност, превод, несвјесна цитатност) (ORAIĆ 1988: 124–125). Прва четири типа интертекстуалних односа представљају класичне форме интертекстуалности, одно-

сно 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” (ORAĆ-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 терминолошку збрку насталу када су у питању цитатни предлошци, односно контексти из којих се цитати преузимају, ова теоретичарка указује на разлику између термина подтекст и прототекст и то тако што ће подтекстом бити сматран „tuđi tekst kao misaona pojava”, док ће се о прототексту или тексту антецеденту говорити када је у питању „realni tuđi tekst nazočan u sustavu kulture” (ORAĆ-TOLIĆ 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 подударача 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 (ORAĆ 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) интермедиијални цитати (подтекст су сликарство, музика, филм итд); 5) изванестетски цитати (подтекст су разни неумјетнички текстови) (ORAĆ 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 подразумевају цитатну грађу стварних цивилизацијских предмета (ORAĆ 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 на то да се у раду углавном бавимо односима између прототекстова – *Љетописа* Мула Мустафе Башескије и Капорове 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.

1.3. Интертекстуални поступци у *Чувару адресе* и њихова функција

У *Чувару адресе* проналазимо готово све облике интертекстуалности и цитатности. Према цитатним сигналима 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 штиву, 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 аутореференцијални¹⁰ 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 дјевојка позивајући Пуфка да јој се придружи у слободном стану. Збуњен оваквим наглим позивом, он се повлачи. Међутим, активни Бел Ами трчи за дјевојком 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 с едогађа Бел Амију*, односно повјереник и хроничар који је забиљежио стварне догађаје и личности који ће касније насељавати и његово књижевно дјело. Тиме Пуфка, као фикционалног јунака 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 предзнак 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 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 Садика *Бучука*¹¹. Читање текста *Љетописа* је откривање Сарајева, а Сарајево је, баш као и

10 „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” (ORAIC-TOLIĆ 1990: 30).

11 Скромни и побожни Садик се са нарочитом пажњом односио према *Љетопису*, држећи га увијек поред *Курана* на полици и не дајући никоме да га изнесе из његове антикварнице. Иако је посједовао мноштво књига, од којих је већина била полујавно забрањена, приповједач наглашава важност *Љетописа* и чињеницом коју су сви блиски овом необичном и мудро старцу знали, а то је да је у мору књига, поред *Курана*, Садик још једино прочитао *Љетопис*. Наратор се сјећа: „Ипак, тај добри човек ми је дозвољавао да, седећи поред излога његове књижевне антикварнице, прелиставам, читам и

Бел Ами, продужетак нараторовог 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 којом 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 лавиринте одвести до запрете суштине. Знао сам већ тада – у тој тамној непроходној шуми, тајанственој као време – обележена је линија мог сопственог живота” (КАРОР 2003: 65–66).

С једне стране родни град, а са друге Бел Ами, као продужеци нараторовог идентитета, односно властити ранији текст и туђи текст – текст Башескијиног *Летописа* су палимпсестне основе чијом се интертекстуалном реактуелизацијом гради текст *Чувара адресе* и на нов начин још једанпут пропитује властити идентитет и узроци онога што се збива данас траже у прошлом.

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 драгунлије, уживајући при том у том епохалном открићу као да смо управо пронашли очак или ватру, на пример. Тај конопац успоставио је везу између две усамљености која ће потрајати годинама” (КАРОР 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 кликери, перорез, стрипови, бугарске цигарета *Златна Арда*, тастер за морзеову азбуку, војнички двоглед, тако да наратор само закључује: „Бел Ами је увек био богатији од мене” (КАРОР 2003: 18). Бел Ами је пронашао и скровито мјесто у коме су наизмјенично један другоме читали њихово омиљено штиво, књигу *Тимпентил – град без родитеља*¹² Ериха Кестнера. И на плану физичког изгледа Бел Ами је супротност наратору-лику. Он израста у „згодног, складно грађеног младића тужних сивих очију и неукротиве светле косе чији су му бичеви падали преко чела” (КАРОР 2003: 24), док наратор себе описује као „сиво страшило”, са „косом улепље-

преписујем поједине одломке из историје свога града” (КАРОР 2003: 64).

12 „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” (КАРОР 2003: 22).

ном ораховим уљем”, „клемпавим ушима” и „претанким мишицама без трага једног јединог мишића” (КАРОР 2003: 14) због којих пати толико да помишља и на самоубиство. Миљеник среће¹³, Бел Ами је у свему био супериорнији у односу на свога пријатеља. Опчињен филмом који је тада био у великој моди, Бел Ами је већ као тинејџер статирао у неким представама, био је „рођени глумац”, а град је познавао до танчина, први од свих њихових пријатеља спавао је са девојком, био је „готово славан; сви су га познавали” (КАРОР 2003: 38). Његову изузетност наратор потцртава епизодом из дјетињства када је, као ратно сироче без оба родитеља из Унрине помоћи, мимо свих очекивања, донио само пилотску 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 дјелатно. Амбициозност која је красила Бел Амија доводи до тога да наратору преотме и највредније што је имао, његову пријатељицу и тајну љубав, Веру. Ривали и пријатељи од дјетињства, антиподи какви су сви двојници, раздвојени Вером, више се нису видјели. Њихов близаначки идентитетски однос симболички најбоље приказује епизода са војничким двогледом који је имао једно разбијено стакло, а са којим су у дјетињству наизмјенично могли изблиза да виде чуда и мистерије родног Сарајева. При томе, напукло стакло¹⁴ симболички означава наратора и његов каснији животни позив писца – онога ко биљежи догађаје у времену, док оно здраво представља Бел Амија.

Аутореференцијални биографски дио нараторовог идентитетског одвајања од Бел Амија најављују одломци из *Љетописа* који говоре о различитим природним и небеским знамењима која указују на надолазећу „катаклизму”:

„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 поцрвенеело 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” (КАРОР 2003: 102–103).

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

14 Напукло стакло у овом случају може да означава напрслине у нараторовој личности узроковане раним губитком мајке и ратним дешавањима у родном граду. Такво стакло је нова призма кроз коју будућем писцу град Сарајево, људи и догађаји у њему изгледају сасвим друкчије у односу на „нормалан” поглед. Нешто касније, говорећи о чудацима које је сретао 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?” (КАРОР 2003: 142). Са друге стране, симболику ове сцене могуће је тумачити и на другачији начин. Наиме, ако двоглед разумијевамо као средство које кориснику пружа оптичку илузију близине у стварности веома удаљених објеката, онда Бел Амијево здраво стакло задржава своју функцију одржавања илузије блискости са градом, док напукло стакло више нема ту функцију, илузија о близини града или „блискости” са градом се руши и кроз напрслине пролази сасвим другачија слика коју наративни субјект ове приповијести покушава преточити у причу пред нама. Бављење „протицањем времена”, као једним од примарних задатака своје професије (писца), само ће показати да је „напукло стакло” пропуштало реалнију слику града.

Послије дана 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 кидања невидљивих нити које га везују са пријатељем. Символ 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 описано је 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 монотонно 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, у једанаест сати ноћу, док сам нешто читао, без икаквог разлога nestало 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 сљедећи цитат из *Летописа*: „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, град је *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, с друге стране, Сарајево је остало само *Тимпентил – град без родитеља*, нека врста „хетеротопије”¹⁵, караказана и казнено-поправног дома.

Према врсти прототекста из кога су цитати преузети, у *Чувару адресе* највећи је број интерлиментарних цитата, а затим слиједе аутоцитати, што је специфично

15 Термин хетеротопија у науку је увео Мишел Фуко. Говорећи о „другим мјестима” он издваја два основна који су „povezani sa svima ostalima, a ipak protivrečni sa ostalim raspoređivanjima” (FUKO 2003: 31) – утопију и хетеротопију. Хетеротопије су „protiv-rasporedi”, а Фуко издваја два основна вида хетеротопија с обзиром на намјену: „heterotopiju krize” и „heterotopiju odstupanja”. Прва група карактеристична је за „примитивна” друштва и „sadrži povlašćena ili sveta mesta, mukla, rezervisana za pojedince koji se nalaze, u odnosu na društvo ili okolinu unutar koje žive, u stanju krize. Adolescenti, žene tokom menstrualnog perioda, trudnice, starci itd” (FUKO 2003: 32), док су други тип хетеротопија карактеристика нашег времена и њих „nastanjuju pojedinci čije ponašanje odstupaju od uobičajenog prosjeka ili propisane norme. „To su prihvatilišta, psihijatrijske klinike; to su, razume se, i zatvori, a ovom spisku moraju se bez sumnje dodati i starački domovi” (FUKO 2003: 33). Такође, он говори о хетеротопијама које су повезане са фрагментима времена, и ту, такође, издваја два типа: библиотеке и музеје као хетеротопије које покушавају акумулирати вријеме и хетеротопије повезане са најповршнијим временом као што су вашари, села за одмор итд (FUKO 2003: 34; 35).

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 читавог живота пишу једну књигу. Другим ријечима, у Капоровој прози не-престано 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, младалачких 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 доле, 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 жити...” (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 умιο на прави начин протумачити Лисичине ријечи, млади писац не схвата њихово значење, оне за њега постају смислене тек након дугог низа година када неповратно игуби Веру. Одломак из поеме *Ана Сњегина* Сергеја Јесењина које рецитије пјесник Либеро Маркони, дочаравају младићеву неутаживу чежњу за љубављу и могу се сматрати једним од аутопоетичких топоса Капоровог ствралаштва¹⁶: „Далеки драги дани невесели –// Никад да ишчезне та слика, глас...// Тих година сви смо воле-ли, // Али су мало волели нас...” (КАПОР 2003: 88). Истовјетну функцију наведеним стиховима има и реминисценција на Кјеркегоров *Дневник заводника*, који млади Момчило купује вјерујући да се ради о приручнику за освајање женских срца и за добијање њихове наклоности.

Чувар адресе почиње мирним хроничарским маниром, уланчаним плу-сквамперфектом, 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 наративни субјект, односно наратор-аутор¹⁷ 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. Другим ријечима,

16 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.

17 Ријеч је о металептичком прекорачењу (*металепси аутора*) којим се осе фикцијског – наративног и реалног – ауторовог времена „уврћу” једна око друге. Металепсу је из реторике у наратологију увео Жерар Женет означивши је „posebном kauzalnom relacijom koja u jednom ili drugom značenju ujedinjuje autora i njegovo djelo, odnosno u širem smislu stvaratelja nekog prikaza sa samim prikazom” (GENNETE 2006: 11). О металепси говоримо када у приповиједном чину долази до брисање границе између свијета приповиједана и свијета који се приповиједа, односно између фикције и стварности.

хомодијегетички наратор *Чувара адресе* представља се писцем приче *Чудо се догађа Бел Амију*, али и протагонистом те приче, као и једног од хиподијегетичких нивоа у самом тексту романа *Чувар адресе*. Он, дакле, не само да наративизује свој живот – лични и професионални, него и враћа своје фикцијске јунаке у стварност из које су и потекли.

„Са непуних осамнаест година и првом причом написаном у животу *Чудо се догађа Бел Амију*, стајао сам у предворју главног уредника књижевног часописа „Будућност”, на прагу иза кога ме је очекивала слава.

Млади писац носи свој првенац на оглед. [...]

Ко је био Бел Ами о коме сам написао причу?

Мој најбољи друг још од малих ногу” [...] (КАПОР 2003: 13; 17).

Чувар адресе је дјело 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 по принципу рекурзије. 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 Мома Капора. Основи обликовачки 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 жанровском 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 субјекта исказивања 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 дјела 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 дјела и одломака тада свјетски популарних писаца попут Сартра, Хемингвеја, Фицџералда, Фокнера, слушању прича о животу у великом свијету, популарних шлагера и џез пјесама, контрапунктира се сарајевска

стварност у којој се наратор, његов пријатељ Бел Ами и дактилографиња Вера покушавају снаћи и изборити за своје мјесто под сунцем, тачније побјећи из њега и домоћи се великог западног сна оличеног у Паризу. Што се тиче класификовања датих цитата према опсегу подударача између цитата и прототекста, није их једноставно одредити у односу на предложену подјелу Дубравке Ораић-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 предлогак 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 прототекстови, 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 сегмента у коме нам писац доноси атмосферу првих година послје Другог свјетског рата. Најважнију улогу у томе, заправо, играју интертекстуалне алузије и реминисценције: *Римске фонтане* Оторина Респигија које се по дотрајалом покућству преливају са огуљеног креденца, симфонијски оркестар који у Дому армије изводи *Фантастичну симфонију* Хектора Берлиоза, док се на зидовима Дома прављеним у доба сецесије, који личе на украсе на свадбеној торти, налазе платна *Прелаз преко Неретве* и *Битка на Сутјесци* са којих су се коњи и тифусари пели по предратним мурано лустерима¹⁸. Осим ових, у књизи је велики број алузија и реминисценција на популарну културу тога доба, нарочито на француске шансонiere и џезисте: Жилијет Греко, Едит Пјаф, Ива Монтана, Жилбер Беко, Жоржа Барнаса, као и филмове и глумце тога времена: Франсоаз Саган – *Добар дан, туго*, Годара – *До последњег даха*, Трифоа – *Четиристо удараца*. Залуђеност филмом и неким далеким свијетом у коме млади бунтовници освајају свијет *старих*, нарочито је потенцирана алузијама на филмску и поп-икону тога времена, Џемса Дина – *Џемс Дин или бол живота*. Ови интертекстуални поступци носе велики симболички потенцијал и имају функцију друштвено-културне контекстуализације јунаковог одрастања и формирња његовог идентитета, активирајући у свијести читаоца читаву скалу социјално и културолошки условљених смислова.

Поновно ишчитавање биљешки из *Љетописа* је онај важан тренутак метафизичког, односно духовног раскида са послератним градом. Зато први цитат преузет из Башескијиног *Љетописа* гласи:

„Сарајево је од стране југа или кибле затворено великом планином Требевићем, па тако Сарајлије немају уопште разборитости. Имају намет, али им она касно долази као што оно пословица каже ‘Након рушења Басре’. Сарајлије су попут стоке, па ће често за зло рећи да је добро и обратно. (1781)” (КАРОР 2003: 12).

18 „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 цилик хармонике и урлање народних певача и хероја из суседног официрског ресторана у коме су ови, до скоро млади и витки људи, сада преко ноћи угојени генерали и команданти, пили пелинковац и пиво, окружени свитама улизица и дворских луда” (КАРОР 2003: 10–11).

Другим ријечима, Башескија свједочи да су неодмјереност у поступцима, њихова непримјереност ситуацији, као и морална аморфност вјековна обиљежја људи рођених у Сарајеву. У истом маниру може се ишчитати и псеудоцитат којим Ника 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 постале лавиринт, чије небо су премрежили паукови, а магла се претворила у смог, у тексту свог дјела сачува нити Аријадниног клупка. Те нити чини прича о властитом идентитетског обликовању и друштву¹⁹ из кафане „Два вола” који су „представљали ембрион, симбол онога што називамо Европом” (КАПОР 2003: 175).

Закључак

У *Чувару адресе* Мома Капора учили 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, аутотекстуалних и интерлитерарних цитата који доминирају. Основи цитатни предлошци са којима дјело ступа у дијалогски 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 конектора који не само да управљају структуром већ и семантиком и смислом дјела. Сваки цитатни сегмент преузет из *Љетописа* отвара ново поглавље, односно нову причу о духу Сарајева. Текстом овог романа Момо Капор је испунио нека од основних начела своје поетике. Свједочећи, наиме, о стварном Сарајеву своје младости, он га истовремено фикцијски преосмишљава и наново конструише у тексту, а самим тиме спасава од заборава. Питање родног града и његовог посједовања у тексту нераскидиво је повезано са питањем властитог идентитета, поетичког одређења и културног памћења. До идентитетског препознавања долази се писањем, а родни град наново се проналази саткан у тексту романа *Чувар адресе*. Реконструишући у тексту слике властитог сјећања и позивајући се жанровски и цитатно на *Љетопис* Мула Мустафе Башескије, Капор је створио жанровски поливалентно дјело на размеђи фикције, аутобиографије, мемоара и метафикције. Интертекстуалност се наметнула као најадекватније рјешење које је аутопоетичку намјеру спровело у дјело – „Мнемоничка функција књижевности изазива интертекстуалне поступке, или: обрнуто, интертекстуалност производи и одржава књижевно памћење” (LACHMANN

19 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 дјелу забиљежио читав низ што скица, што књижевних портрета, својих изузетних савременика: Ника Милићевића, Бранка В. Радичевић, Петра Иванића, Звонимира Шубића, Сима Драшковића, Хамзе Хума, Мелвила Албахарија, Матије Бећковића, Либеру Марконија и многих других.

2008: 309).

Цитирана литература

- BAHTIN, 1989: BAHTIN, Mihail. *O romanu*, Beograd: Nolit, 1989.
- BRODSKI 2000: BRODSKI, Josif. „Stanje koje zovemo egzilom”, prevela Biljana Romić. *Tvrđa* 1–2, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca, 2000, str. 47–53. [orig.] BRODSKY, Joseph. „The condition we call exile”, *Alltogether elsewhere. Writers on exile*, ed. Marc Robinson, A Harvest book, New York: Brace & Comp, 1994. Pp. 10–19.
- GRDINIĆ 2005: GRDINIĆ, Nikola. „Autobiografija – problemi proučavanja”, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, knj. 51, sv. 3*, Novi Sad: Matica srpska, 2005, str. 665–674. [orig.] ГРДИНИЋ, Никола. „Аутобиографија – проблеми проучавања, *Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 51, св. 3*, Нови Сад: Матица српска, 2005, стр. 665–674.
- ŽENET 2006: GENETTE, Gérard. *Metalepsa: Od figure do fikcije*, prevela Ivana Franić. Zagreb: Disput, 2006. [orig.] GENETTE, Gerard. *Metalepse. De la figure a la fiction*, Paris: Editions du Seuil, 2004.
- KРИСТЕВА 1969: KRISTEVA, JULIA. *Sémeiotikè: Recherches pur une Sémanalyse*, Paris, 1969.
- LAHMAN 2008: LACHMANN, Renate. „Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature”. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. A. Erl i A. Nünning, Berlin–New York: Walter de Gruyter, 2008, pp. 301–309.
- JUVAN 2013: JUVAN, Marko. *Intertekstualnost*, NoviSad: Akademska knjiga, 2013.
- ORAIC 1988: ORAIĆ, Dubravka. „Citatnost – eksplicitna intertekstualnost”, *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988, str. 121–156.
- ORAIC-TOLIC 1990: ORAIĆ-TOLIĆ, Dubravka. *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- PRINS 2011: PRINS, Džerald. *Naratoški rečnik*, prevela Brana Miladinov, Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- SAID 2000: SAID, W. Edward. „Intelektualni egzil: izgnanici i marginalci”, preveo Dejan Kršić. *Tvrđa* 1–2, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca, 2000, str. 25–32. [orig.] SAID, W. Edward. „Expatriates and marginals”, *Representation of the intellectual*, London: Vintage, 1994, pp 35–49.
- FUKO 2005: FUKO, Mišel. „Druga mesta”, U: Pavle Milenković i Dušan Marinković (prir.), Mišel Fuko: hrestomatija, Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005, str. 29–36.

Извори

- KAPOR 2003: KAPOR, Momo. *Sarajevska trilogija*, „Čuvar adrese”, Niš: Zograf, 2003. [orig.] KAPOR, Momo. *Sarajevska trilogija*, „Чувар адресе”, Ниш: Зограф, 2003.
- KAPOR 2013: KAPOR, Momo. *Sentimentalni prtljag Mome Kapora* (uredili Dragan Lakićević i Ljiljana Kapor). Beograd: Zadužbina „Mommčilo Momo Kapor”–Srpska književna zadruha. [orig.] КАПОР, Момо. *Сентиментални пртљаг Моме Капора* (уредили Драган Лакићевић и Љиљана Капор), Београд: Задужбина „Момчило Момо Капор”–Српска књижевна задруга, 2013.
- KAPOR 2014: KAPOR Momo. *Sentimentalni rat i mir Mome Kapora* (uredili Dragan Lakićević i Ljiljana Kapor). Beograd: Zadužbina Mommčilo Momo Kapor–Srpska književna zadruha. [orig.] КАПОР, Момо. *Сентиментални рат и мир Моме Капора* (уредили Драган Лакићевић и Љиљана Капор), Београд: Задужбина „Момчило Момо Капор”–Српска књижевна задруга, 2014.

Suzana Bunčić

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

Summary

The paper analyzes the novel *Čuvar adrese* (2000) by Momo Kapor from the point of view of the types and functions of intertextual relations in it. In the introductory remarks, the light is shed on the writer's basic autopoetic attitudes and the polyvalent genre nature of this novel as part of Kapor's prose oeuvre and the *Sarajevskatrilogija*. After that, the term intertextuality itself is first defined, and then by applying the theoretical assumptions of Dubravka Oraić Tolić, the basic types of intertextual, citational, autocitational and autoreferential relations that we find in the text of the novel *Čuvar adrese* are distinguished. Special attention is focused on the analysis of the relationship between the text of the *Čuvar adrese* and the intertext *Ljetopis* of Mula Mustafa Bašeskija, i. e. self-citation links of the interdependence of the text of Kapor's novel and his earlier publication of the story *Čudo se događa Bel Amiju*. We conclude that intertextual and autoquotation procedures have the function of constructive elements that manage the structure and meaning of the narrative, connecting the parts of the story into a coherent whole.

Keywords: *Čuvar adrese*, autopoetics, citation, self-referentiality, *Ljetopis* of Mula Mustafa Bašeskija, *Čudo se događa Bel Amiju*, hometown topos, (narrative) identity, memoir-autobiographical prose, metalepsis