

АЛЕКСАНДАР ГАЈИЋ

ЈУНАЦИ У РОМАНИМА МОМЕ КАПОРА¹

САЖЕТАК: Српски модерни роман, попут свог европског узора, у еволуцији представљања главних јунака, како је назначено у типологији Нортропа Фраја (у *Анаџиомији кријивике*), креће од високомиметских, епских хероја прво ка његовим нискомиметским облицима, а затим, проширујући се тематски на цео субјективни, приватни живот – и на антихеројске, обичне људске егзистенције, па и оне у којима протагонисти изостају у самој нарацији и покушајима њене деконструкције. Овај развојни ток има своје изузетке који потврђују правило, а који је, у српском савременом роману, науочљивији у случају Моме Капора, популарног савременог писца и сликара. Први део рада приказује главне одлике Капорових романа – од оних најранијих, који својим карактеристикама припадају „прози у фармерицама”, до потоњих, сложенијих и дубљих. Средишњи део рада прати еволуцију приказивања његових романескних јунака који иду у супротном смеру од главног историјског књижевног тока портретисања протагониста: од антихеројских младалачких бунтовника, преко средовечних нехеројских егзистенција до, ратним дешавањима из деведесетих година подстакнутих, приказивања херојских личности, од оних обичних, народних, до њихових готово високомиметских примерака. Завршни део рада пружа објашњење „обрнутог” тока еволуције у њиховом приказивању духовним сазревањем самог Моме Капора, који је у своје романе увек уносио снажну личну, аутобиографску ноту, те његовог укупног погледа на свет па и на само писање као вид духовног изражавања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: херој, српски савремени роман, Момо Капор, проза у фармерицама, аутофикција

¹ Истраживање спроведено уз подршку Фонда за науку Републике Србије, број пројекта 7747152, „Cultural Transfer Europe-Serbia from the 19th to the 21st century – CTES”.

Представе јунака у српском роману током његовог модерног развојног пута, од краја 18. до првих деценија 21. века, следе трасу којом је ишао европски модерни роман: будући да се теме које обрађује временом проширују од приказивања херојских дела на цео субјективни, приватни живот, тако се одвија и трансформација самих протагониста романа, од епских, високомиметских карактера ка нискомиметским, обичнијим људима са умањеним херојским капацитетима, све до антихеројских егзистенција и оних пољубане субјективности у којима преовладава отуђеност и животна неснађеност, па и оних у којима ишчезава присуство протагониста зарад опстанка наратије или тежњи ка њеној деконструкцији.²

Еволуција представа јунака у модерном роману у највећој мери прати типологију Нортропа Фраја, који је, следећи Аристотела, у *Анаџомији криџике*³ „сва фикционална дела разврстао према јунаковој моћи деловања, која може бити већа, мања или једнака у односу на обичне људе”.⁴ Пратећи пет модуса који се у књижевности динамички развијају једни из других (мит, романсу, високомиметске књижевне врсте, нискомиметске књижевне врсте, иронијски модус), и који су се развијали у складу са епохалним друштвеним контекстом, Фрај је уочио историјски развојни пут литерарних јунака: 1) божански јунак; 2) традиционални, епски јунак; 3) херој романи (надмоћан над људима, али не и над природом); 4) нискомиметски (често и трагични) херој (није надмоћан ни над људима ни над природом); 5) иронијски јунак (са моћима, памећу и карактером слабијим од просечног човека). У модерном роману се представе главних јунака, чији високомиметски облици потичу из предмодерног епа, постепено трансформишу у модерне протагонисте са мањком херојског а са доминацијом субјективног и приватног, дакле лишеног духовних веза са заједницом и поривима да се она брани свим сопственим моћима. Једина места у савременом роману где опстају остаци предмодерних представа епских јунака јесу она у жанровској литератури, као и у савременој популарној култури, са којима су, разуме се, она дубоко испреплетена.⁵

² О томе смо детаљније писали у: Александар Гајић, „Представе хероја у српској прози 1804–1914. и европски културни трансфер”, зборник *Културни ѿрансфер Европа–Србија у 19. веку*, ур. С. Марковић, Институт за европске студије и Досије студио, Београд 2023, 141–166.

³ Нортроп Фрај, *Анаџомија криџике*, прев. Гига Грачан, Голден маркетинг, Загреб 2000.

⁴ Златко Грушановић, „Херој као књижевни и друштвени конструкт”, *Књижевна историја*, 53 (173), Београд 2020, 377.

⁵ О вези популарне културе и представа хероја писали смо у књизи: Александар Гајић, *Хероји и антихероји у популарној култури*, Амонит, Београд 2015.

Описани развојни ток, наравно, има својих изузетака који потврђују правило, како у западној, европској књижевности, тако и код нас. Различити развојни путеви писаца – разноврсност њихових животних искустава и промене погледа на свет током животног и литерарног сазревања доносили су и значајне промене како у њиховим делима, тако и у портретисању протагониста. У савременом српском роману овакав преокрет насупрот „доминантом току” нигде није толико видљив као у случају Моме Капора, једнако високотиражног, широко утицајног и у квалитативном погледу веома плодотворног писца.

Главне одлике Капорових романа

Хваљено и вољено од стране најшире читалачке публике, Капорово књижевно дело се од стране стручне академске јавности, када се и узме за предмет разматрања, обично лаконски описује у пар главних потеза и сврстава међу представнике модерне „лаке литературе” (будући да се, самопрегорно, Капор вешто прикривао иза имица „лаког писца” и „приповедача необавезног штива”) и то њеног специфичног позномодерног правца – такозване „прозе у фармерицама” (*jeans prose*, JP).

Шта се подразумева под одредницом „проза у фармерицама”? У питању је проза „у којој се појављује млади приповједач (без обзира на то да ли он наступа у првом или трећем лицу) који изграђује свој осебујни стил на темељу говореног језика градске омладине и оспорава традиционалне и постојеће друштвене и културне структуре”.⁶ Наступајући као овакав приповедач, романописац „говори о својим журкама и скитњама, о крчмама и излетима аутостопом, о бекствима из града и љубавима, а у све то додаје своје рефлексије”.⁷ Нескривени узор „прозе у фармерицама” представља роман *Ловац у жићу* Церома Селинцера, чији је протагониста, шеснаестогодишњи Холден Колфилд, прототип антихеројског, контракултурног бунтовника против естаблишмента. Колфилдфову приповест одликује жаргонско, генерацијско неподобавање лицемерног света одраслих. „У њему су ’најјасније изложене – држи аутор – оне структурне особине на којима тај тип почива: опозиција свијета младих и свијета одраслих, нови тип приповједача на којем се та опозиција гради, приближавање приповједачева језика усменом спонтаном говору, уношење жаргона

⁶ Александар Флакер, *Проза у ѿрајерицама*, Свеучилишна наклада Либер, Загреб 1983, 36.

⁷ Петар Милошевић, *Сторија срјке књижевности*, Службени гласник, Београд 2010, 740.

младих у приповиједање с изразито урбаном, цивилизацијском тематиком, ироничко-пародистички однос према затеченим вриједностима културних структура, тежња према митологизирању омладинског нонконформизма⁸.

Ван сумње је да се први Капорови романи – *Белешке једне Ане* (1972), *Фолиранџи* (1975), *Хеј, нисам ти то причала* (1978), већим делом и *Провинцијалац* (1976) – својим основним карактеристикама могу безрезервно сврстати у селинцеровску „прозу у фармерицама”, заједно са романима Милана Оклопцића, Звонимира Мајдака, Предрага Стевановића и Петра Милошевића, који су писани током истог периода. Поред тога – већ и у наведеним раним романима – Капорово писање поседује читав низ специфичности које изостају код писаца сличног усмерења. Као прво, утицаји страних романописаца (поред Селинцера, Керуака и Ф. Саган, приметни су и утицаји Стендала, Твена, Хемингвеја, Милера, Сламнига, Мајлера) у Капоровом случају представљају пре „књижевне подстицаје и паралеле (типолошким сродностима), а мање неасимиловане књижевне утицаје”.⁹ Као друго, Капор се својим зрелим модернистичким писањем разликује од типичних писаца „прозе у фармерицама” по преузимању појединих постмодернистичких поступака (цитатност и аутоцитатност, интертекстуалност, колажна композиција, фрагментација, аутокоментари, мешање жанрова и стилова, персифлажа итд.). „Наравно, Капор није никакав постмодернистички писац по опредељењу, него је он неке од поступака постмодернистичке прозе пригрлио готово спонтано, јер њих, у нешто модификованом облику, као чињеницу пишчеве литерарне осећајности и отворености према најразноврснијим лектирским постицајима, макар у зачецима, препознајемо и у раној Капоровој прози, која је обележена акцентима високог модернитета.”¹⁰

Капорови рани „романи у фармерицама” имају, међутим, још једну додатну одлику, знатно израженију него у другим романима истог правца: у питању је присуство субверзивне социјалне критике, далеко драстичније од младалачке критике света одраслих код већине других писаца „цинс прозе”. Тако већ у *Белешкама једне Ане* (1972), кроз уста београдске бунтовнице Ане, Капор износи низ (хумористички обојених) критика друштвене свакодневице и општеприхваћених вредности које се на овај начин демистификују, деградирају и исмејавају, посебно начин живота социјали-

⁸ Ивица Жупан, „Александар Флакер, 'Проза у траперицама'”, *Croatica*, 11–12, 1978, 295.

⁹ Бранко Стојановић, *Од цинс прозе до њрозе у маскирној униформи*, Рашка школа, Београд 2006, 52.

¹⁰ Исто, 53.

стичког естаблишмента („дрвене буржоазије“) и њена незајажљива похлепа ка материјалним добрима и статусним симболима.¹¹

Даљим списатељским сазревањем, као и тематским и садржинским усложњавањем у односу на постављене оквире „прозе у фармерицама“, поетика Капорових романа добија своје јасно видљиве карактеристике. Његов књижевни свет је „опор и нежан у исти мах, ироничан и носталгичан, у којем се баналност свакодневнице непрестано прожимала са најузвишенијим тренуцима истог тог живљења“.¹² С правом назван „српским Чеховом“, али оним изразито савременог, урбаног сензибилитета, Капор описује „свет малих, па и обичних људи, слике једва приметних а преломних момената у њиховим животима, приповедање из тренутака у којима је све завршено [...] који нам све време, сажето и јасно, а пригушено, шапуће причу о пролазности и доброту, о напору да досегнемо пуни живот, да бисмо у једном тренутку – а то је управо тренутак Капорове приче – схватили да смо га већ имали и да је он, готово неосетно, минуо“.¹³

У тематском погледу Капорови романи (као и читав његов обимни књижевни опус) баве се проблемима одрастања, тачније – неприлагођености и сазревања које нужно подразумева губитке, односно релативности људских успона и падова, па и релативности људског стваралаштва. Увек са јаком аутобиографском цртом (без обзира радило се о правим аутобиографијама или аутофикцијама у које су вешто транспоновани ауторово лично искуство и тачке гледишта), Капор је обликовао специфичну позицију наратора кроз коју је креирао „фикционалну стварност коју треба разумети као факционално сведочанство, фикционални чиниоци се испољавају на факционални начин, и обрнуто: факционалност се изграђује као облик фикционалности“.¹⁴ Његово писање поседује „јак нерв за реалистичко сведочење о духу времена“,¹⁵ где се анегдотско приповедање испуњава лирском топлином, снажним емотивним набојем. „Са треће стране, Капор припада оном кругу писаца који су умели да граде систематске облике ауторске самосвести, укључујући и специфичну врсту култа који се поиграва са самим собом (попут В. Мајаковског, Д. Хармса и Ч. Буковског).

¹¹ Видети: Момо Капор, *Белешке једне Ане*, Оeconomica, Београд 1972, 215.

¹² Александар Јовановић, „Приповедач урбане меланхолије или сентиментално васпитање Моме Капора“, у: *Приповедач урбане меланхолије – књижевно дело Моме Кајора*, зборник, Учитељски факултет, Београд 2013, 18.

¹³ Исто.

¹⁴ Иван Негришорац, „Аутобиографски дискурс у роману *Исјовесџи* Моме Капора“, у: *Приповедач урбане меланхолије – књижевно дело Моме Кајора*, 28.

¹⁵ Исто.

Тај култ о себи садржи различите, противуречне чиниоце који субјекта истовремено доводе у питање и оспоравају, а сјај његовог трона непрестано детронизују.¹⁶ Уочена ауторска самосвест назглед делује у правцу дестабилизовања приповедачке фикције „и доприноси стварању специфичне прозе, жанровски тешко одредиве”.¹⁷

Из назначене поетичке перспективе, Капор гради своје јунаке/нараторе као личности проблематичног, променљивог идентитета: у првим романима Капор се „бави проблемом емотивног идентитета београдских младића и девојака. У његовој доцнијој прози своје емотивне идентитете доказују и потврђују или покушавају да потврде не само млади људи, већ и старији становници градског простора – они његови припадници који, улазећи у средње животне године, такође имају потребу за самодоказивањем пред самим собом или пред онима са којима деле животну судбину”.¹⁸

Од *Ане* до *Иване*: еволуција јунака Капорових романа

Од првих до последњих дела, приповедачки субјект са видљивим емотивним идентитетским проблемом (и под јасним аутобиографским упливима) у Капоровим романима веома је сличан: по правилу (уз пар изузетака који га потврђују) ради се о аутсајдерској егзистенцији, о људима проблематичног друштвеног статуса, били они стари или млади, који имају некакав конфликт са својим окружењем, са градском средином у којој живе. Они се или противе, то јест пркосе друштвеној стварности, или се „фолирају” живећи измаштане животе како би спознали границе и могућности сопственог бића, или, доказујући се свом друштвеном миљеу, беже од самих себе (провинцијалчеви комплекси). У свим овим случајевима они не престају, чак и када застрале, да бране своју слободу и трагају за истином. Овде је јако видљив Капоров аутобиографски портрет, који он из разних углова и у различитим размерама учитава у перспективу протагониста својих романа. „У свим фазама свог живота он препознаје како се не уклапа у систем очекивања који му се намеће као друштвено пожељан модел понашања.”¹⁹ Тај снажни доживљај аутсајдерске позиције јавља се још у младачком добу, јача у зрелим стваралачким годинама и остаје, чак

¹⁶ Исто.

¹⁷ Валентина Хамовић, „Поетичка самосвест у прози Моме Капора”, у: *Приповедач урбане меланхолије – књижевна дело Моме Кајора*, 80.

¹⁸ Марко Недић, „Градски живот у причама Моме Капора”, у: *Момо Капор, Најбоље године и групе љиче*, Српска књижевна задруга, Београд 1997, 260.

¹⁹ И. Негришорац, нав. дело, 29.

и након креативно-емотивне сублимације, присутан и у старости, у последњим годинама Капоровог живота.

Момо Капор је писац који је своју личну позицију с лакоћом транспоновао у створене књижевне јунаке: његови први протагонисти су млади контракултурни бунтовници, типични антихеројски ликови приповедача „прозе у фармерицама” попут наивне, сходно својим годинама лакомислене брбљивице Ане из његовог дебитантског романа. Уобличена као гласноговорник генерације, али и сваког малог, обичног човека, „Ана је представница маргине, локализима и жаргонизима обојеним језиком дистанцирана од нормативног центра”.²⁰ Њен бунтовнички, инфантилни жар преточен у бујицу речи претвара је у својеврсни ауторов мегафон за бритко куђење и исказивање незадовољства друштвеним стањем, и то не само због Аниног немирења са наметнутом позицијом аутсајдера. Ауторов однос према јунакињи је вишеслојан, комплексан: он осцилује између блискости, фасцинације (на граници еротизма), до својеврсне сете због њене несвесности младости која измиче ка исходиштима невеселе будућности одраслих. „Карактер ове шармантне брбљивице није обликован само као парадигма младих, урбаних девојака; за приповедача она представља својеврсни сан о младости (онако како зрели писац жели да је замишља). Пишући из Анине визуре, писац покушава оно што Ана именује као *йризивање слајке ййице младосйи*.”²¹ При томе приповест пролази кроз низ типичних ситуација везаних за јунаке „прозе у фармерицама”, попут сукоба са (одраслим) ауторитетима, бекства од куће, проблема у школи и стицања првих љубави.

Сличан аутсајдерски приступ у креирању протагониста Капор разрађује у свом другом роману, *Фолитанйи* (1975). Он и овде, као погодно средство самоисповедног приповедања, користи искуства неприлагођених бунтовника који носе на плећима своју патњу и неуспех као својеврсно одликовање, жељено стање свести и доказ личног интегритета. У носталгичном сећању приповедача опстаје идентитет поносног маргиналца. „Јунак у својим позним тридесетим годинама чува сећање на време младости, јер је у том и таквом раздобљу, без обзира на незавидну позицију ’велеградског пацова’, ’гребатора’ и маргиналца, припадао вршњачкој студентској групи коју је уједињавао исти поглед на свет, исти снови и немаштина [...]”²² У средишту приче је пријатељски, емотивни и еротски троугао

²⁰ Милан Милошевић, „Субверзивни дискурс прозе у траперицама”, *Узгајница*, XIX, 1, 2022, 240.

²¹ Зорана Опачић, „Младост као опсесивни мотив у прози Моме Капора”, у: *Приповедач урбане меланхолије – књижевно дело Моме Капора*, 94.

²² Исто, 91.

(Мима Лашевска, Але и сам наратор) јунака који, живећи „фолирантски”, теже да преиспитају те мере границе интимности и својих могућности, понајпре кроз изградњу личног идентитета кроз онај заједнички, вршњачки. Неуспех оваког подухвата (који је био унапред осуђен на пропаст, упркос непосредном кумовању несрећних околности) разара овај микросвет; наратор остаје сам, без идентитета и могућности да га поново изгради. „Заглављен у времену (наратор сам себе назива *чуварем мртвој времена*) он не престаје да мери свет око себе искључиво из једне перспективе, оне у којој је био млад и веровао да се никад неће променити.”²³

Мотив одрастања као отпадања од свог младалачког „ја” у следећем роману *Провинцијалац* (1976) води Капора ка приказивању протагонисте више као негативног јунака са синдромом Петра Пана него као контракултурног антихероја „прозе у фармерицама”. Са још израженијим аутобиографским читавањима, Капор овде први пут употребљава мотив двојника, подвајања, оличен у сусрету сурово амбициозног, успешног тридесетседмогодишњег новинара са својим детињим „ја” – са преплашеним дечаком, ратним сирочетом, који је први пут доведен на море. Приповедање о одрастању као бежању од себе претвара се, од рушења свих ауторитета и надметања са њима и са самим собом, у „успешно” самоуништење. Нико Херцег, познати новинар, „неустрашив, нерањив, без љубави у срцу [...] што се шепурио и у пуном орнату успеха потпуно заборављао одакле је потекао [...] одрицао се пријатељства, опирао се љубави – свему што је могло да ослаби његову болесну амбицију и што не би било чисто и потпуно решиво”;²⁴ литерарно је портретисање феномена провинцијалца. Провинцијалац, у Капоровом разумевању, није човек који потиче из мале средине, већ се ради о провинцијалцу „изнутра” – човеку који је носилац порива „да се до смрти задржи проклета глад за местима на којима се нешто дешава, стално дешава, и на [...] непрестани напор да нешто постигнете, да случајно не бисте шта испустили, да вам нешто не промакне”.²⁵

Aga (1977) и *Хеј, нисам њи њо њричала* (1978) даље развијају (поготово *Aga* као роман у сликама) антихеројску поетику (али са све присутнијим ироничним ставом) протагониста Капорове „прозе у фармерицама”. *Aga* говори о „свим изгубљеним стварима, младости, факултету који је требало завршити, девојкама којима је требало прићи, свим стварима које је требало учинити, али су

²³ Исто, 92.

²⁴ Момо Капор, *Провинцијалац*, Знање, Загреб 1984, 244.

²⁵ Исто, 254.

урођени кукавичлук и лењост спречили њихово остварење”.²⁶ Разлика у односу на прве Капорове романе је та што потоњи то чине са све присутнијим ироничним а пасивним ставом кафанског мудровања, без икаквог делања. Све то обесмишљава прослављање задржавања младости и младалачког размишљања, те доследности слеђења сопственог животног пута.

Даља еволуција Капорових главних јунака одвија се у његова следећа два романа названа по носећим женским ликовима – *Зое* (1978) и *Уна* (1981). Но, фриволна а прорачуната *Уна* и деликатна а практична принцеза *Зое* из имагинарне (а нама тако сличне) земље Козилије само су повод и начин огледања узалудности мушке потраге за љубављу и авантуром у случајевима остарелих, средовечних дечака, којима је „од почетка била ускраћена љубав и они нису престали да трагају за њом и поред својих наизглед срећних и сређених бракова”.²⁷ Историчар уметности Леро Арсен и професор Мишел Бабић, прави протагонисти ових романа, припадају истом типу антихеројских, неостварених средовечних мушкараца, с тим да је романтичност првог више трагична, а другог једнако трагична и комична. Носталгична тежња за младошћу и љубављу, путовањима и безбрижношћу овде су провучени кроз филтер хумора и ироније, нарочито у *Уни*. Професор Мишел Бабић, тај стереотипни представник прогресивне грађанске интелектуалне елите с почетка осамдесетих година прошлог века, већ својим рогобатним, накалемљеним именом и презименом представљен је као извештачена, трагикомична појава.

Својим ставом помало подсећа на Наполеона из *Раџа и мира* – говори као да му је свака реченица смишљена да би је понављале будуће генерације; наоко презрив према факултету и предмету који предаје [...] у кључним ситуацијама ће деловати супротно од овако исказаног става [...] При томе, он помало невешто говори о свом „пакленом плану” да сазна све о Уни (која, парадоксално, сазнаје све о њему) и док се у својим говорничким тирадама супротставља сваковрсним клишеима, сам запада у типичну ситуацију мушкарца-интелектуалца у кризи средњих година који бива остављен од своје дупло млађе љубавнице.²⁸

Драстична промена у портретисању главног јунака у Капоровим романима десиће се тек почетком деведесетих година, у

²⁶ Слађана Јаћимовић, „Носталгија и стереотипи у романима Моме Капора”, у: *Пријоведач урбане меланхолије – књижевно дело Моме Кајора*, 106.

²⁷ Момо Капор, *Исјовесџи*, Српска књижевна задруга, Београд 2008, 118.

²⁸ С. Јаћимовић, нав. дело, 108.

Зеленој чоји Монџенеџра (1991) и потоњим делима која припадају *Сарајевској тџрилоџији*. У *Зеленој чоји Монџенеџра*, која је замишљена као својеврсна реконструкција, то јест претварање филмског сценарија у роман, Капор исписује снажну причу о свом другарству са Зуком Џумхуром, човеком и ствараоцем од интегритета, и његовој фасцинацији, тачније самоидентификацији, са главним јунаком њиховог изгубљеног и поново нађеног сценарија – са Осман-пашом Сархошем, турским комадантом који је, након пораза у бици на Вучјем долу 1876. године, био заробљеник црногорског кнеза Николе на Цетињу. Портрет часног, господственог губитника, који држи до себе и своје речи док прокоцкава сопствену судбину са фаталистичком помиреношћу и непољуљаним достојанством, и у случају Осман-паше и у случају Зуке Џумхура, нашег познатог цртача, путописца и приповедача, представља праву оду пријатељству и људској врлини.

Последњи леџ за Сарајево (1995) први је међу Капоровим романима *Сарајевске тџрилоџије* и истовремено први његов роман који се бави ратом на развалинама бивше Југославије: у погледу промене у представљању главног јунака он наизглед делује као „један корак назад”, иако је, у ствари, Капор учинио „два корака напред”. Протагониста, стјуарт Слободан Боб Деспот, на први поглед представља само продужетак трагикомичних средовечних антихероја из *Аге*, *Уне* и *Зое*.

Читав роман *Последњи леџ за Сарајево* у знаку је ретроспекција, у којима је исприповедан Бобов промашени живот, потом старих шлагера и мелодија Бобове младости, али и прича о почетку и распламсавању рата у Сарајеву. Ако није могао да спасе себе и да, макар репризом сећања, улепша свој мршави животни биланс, Боб је, жртвујући се до изнемоглости на самом почетку рата у Сарајеву, дотрајалим Боингом 707 којим је пилотирао Бобов пријатељ, храбри добровољац капетан Попов, за један дан (2. мај 1992) направио шеснаест летова пребацујући сарајевске бегунце и прогнанике, док је последњи лет за Сарајево био 3. маја 1992. На тај последњи лет закаснио је Бобов отац Ђорђе, који је, убијен, заувек остао у Сарајеву.²⁹

У вртоглавом плесу са ћерком Белом на прослави њене матуре, Бобу кроз главу промиче реприза целог његовог живота, све док га не удари инфаркт и испуни се давно пророчанство видовњака из Сингапура да ће Боб бити „срећан човек и играти све до смрти”. Распет између очевог позива („Усправан, закопан стојећки у зајед-

²⁹ Б. Стојановић, нав. дело, 268–269.

ничкој гробници, раме уз раме са сарајевском војском мртвих, гледао га је његов отац Ђорђе Деспот са тугом и немим преко-ром³⁰) и позива свих предака које Ђорђе исцртава на породичном стаблу те сопствених носталгичних а промашених сећања, средо-вечни антихерој изводи свој очајнички искорак у правцу херојског и епског, предачког.

Капорово искуство ратног репортера и његова истинита све-дочанства о рату дубоко су трансформисали њега самог, од писца „динс прозе до писца у маскирној униформи”.³¹ Она су се дубоко одразила на његова следећа дела, *Хроника изгубљеног прага* (1996) и *Смрт не боли* (1997). Написане као венац прича, слика и цртица доживљених у рату а описаних шкртим, репортерским стилем по узору на Хемингвеја, обе књиге врве од протагониста из редова српског народа који у тешким, често безизлазним ситуацијама оди-шу истинским епским, херојским особинама: од бабе Данице, која гине док пушкомитраљезом брани родни праг у Дивоселу, неумо-љивог игумана Павла у манастиру Крупа и курдског плаћеника кога је заробио Никшићанин а овај га, озбиљно повређеног, изву-као до прихватилишта за рањенике, преко политичара који у тренуцима одмора играју фудбал са својим борцима, све до непобе-ђених ратника који, по потписивању Дејтона, заједно са народом откопавају гробове својих најмилијих и исељавају се јер је земља коју су бранили потезом пера препуштена противнику, или ано-нимног чиче који усред рата, у гепеку кола, преноси саднице тре-шања као вид победе живота и раста над уништењем – Капор при-поведа о безбројним примерима савременог чојства и јунаштва, обичних, често анонимних људи у вихору ратне трагедије, зла и страдања.

После *Сарајевске џрилојије (Последњи леи за Сарајево, Хро-ника изгубљеног прага и Сарајевске џриче)*, као њен својеврсни за-кључак, долази најнетипичнији, најмање аутобиографски Капоров роман – *Ивана* (2001). Он више личи на стрип или филмски сце-нарио него на типично Капорово дело.

Писао сам је за младу глумицу Ивану Жигон, која је тада била тешко болесна, да би снимили филм у коме ће она играти главну улогу и повратити јој спасоносну енергију и изгубљену наду [...] Био је то покушај да је утешим. У исто време, за причу ми је послужио случај старе пријатељице, некада прелепе сарајевске девојке Јелене Обрадовић, која је после свршетка рата у Босни, изгубивши све

³⁰ Момо Капор, *Последњи леи за Сарајево*, Београдски издавачко-гра-фички завод, Београд 1995, 209.

³¹ Тако гласи и наслов књиге Бранка Стојановића.

што жена може да изгуби, пронашла уточиште у селу Горња Атеница код Чачка подижући из мртвих имање и шљивик свог деде.³²

У овим инспирацијма, а послуживши се и мотивима из покултурне епике своје младости (понајвише оне из вестерна *Рио Лобо* Хауарда Хокса, са Џоном Вејном у главној улози, где повратници из грађанског рата, помогнути локалним губитницима, бране наслеђено имање од похлепних отимача), Капор портретише своју хероину Ивану Јовановић, ратног ветерана, као мешавину нискомиметског и правог епског, традиционалног јунака. Њене врлине, баш захваљујући монолитном и назглед симплификованом карактеру, директно кореспондирају са вредносним усмерењима на којима почива предачка веза и народно наслеђе.

Каснији, позни Капоров романескни опус само се наизглед враћа устаљеном начину исповедног приповедања из угла антихеројских, аутсајдерских маргиналаца. Ова приповедачка перспектива се узима тек као средство да се опише, исмеје или прозре негативност света и стварни домети личног прегнућа, укључујући и оно зналачко, па и уметничко стваралачко. Аутсајдерство Капоровог брата од стрица Милана, тог енциклопедисте и баштиника контемплативног знања те заљубљеника у Америку, Моми Капору служи за контрастирање са интервенционистичком садашњошћу Америке, која „крстарећом демократијом” и ваздушним нападима дисциплинује неподобну Србију на прелазу миленијума (*Леј ган за умирање*, 1999). *Конџе* (2003) и *Елдорадо* (2005) – први у форми пикарског романа и својеврсне фиктивне аутобиографије, а други као сатирични роман – приповедају о судбинама авантуриста и превараната и преиспитују домете страсти према уметности (укључујући и ону приповедања фикције), али и савремене митоманије и гротескног претварања србовања у средство да се од њега живи, све док се живот сам не поигра и не врати по заслуги онима који теже да свој патриотизам у земљи и дијаспори претворе у лични „Елдорадо”. Капор, свестан да његови антихеројски маргиналци имају разобличујућу а не узорну функцију, и сам се, са дозом хумора, пита какви су то романи које пише и ко је у њима, заправо, прави херој ако то нису, због својих особина, главни јунаци Џони Зец (*Елдорадо*) или Нико Кажанегра, „човек који је измислио свој живот”³³ (*Конџе*).

Но, ако читалац ипак тражи неког позитивног у овом роману, лако ће га препознати, мада се нигде не помиње, као да је невидљив,

³² М. Капор, *Исјовесџи*, 119.

³³ Мома Капор, *Конџе*, Књига комерц – Новости, Београд 2003, 270.

али се ипак све време осећа. То је Србија, сирота, намучена, прокажена и ограђена од света као црна рупа на глобусу. То је Србија која попут вепра на Карађорђевог барјаку успавана лежи и ћути чекајући стрпљиво свој час када ће се поново завијорити на Вождовим заставама грмећи и тутњећи у трку кроз заталасано море трава да пробуди уснули и апатични народ препуштен равнодушности света. Довољно је само да у том дугом сну затресе оштре чекиње на свом хрбату па да са њега истог часа нападају сви зли инсекти и смрдљиве бубе који јој годинама својим жаокама и рилцима сишу крв. А тек да их, као бичем, дохвати и млатне својом снажном репином, од њих не би остале ни масне мрље.³⁴

Закључна разматрања

С пуним правом је примећено како је Момо Капор „писац и сликар једне епохе – једног полувека, насликаног у живој и раскошној палети наших ’најбољих година’, које ће се, на крају, приказати као ’дим у очима’, као вијоновски ’лањски снегови’ и у ветар бачено ’време спорта и разоноде’”.³⁵ Снага, упечатљивост и блискост његовог писања читалаштву те степен идентификације са његовим главним јунаком/наратором не лежи, међутим, тек у актуелности, то јест „јучерашњости” тема са чијом се носталгичношћу свако може лако поистоветити, већ, пре и изнад свега, у аутобиографској, лично проживљеној димензији капоровског приповедања која је учитана у перспективу главног јунака. Лични моменат и Капорова литература не само да иду руку под руку, кореспондирају – већ су готово идентични („пишући, никада није глумио неког другог у себи, него је, о чему год да пише, писао и о себи (поводом других и другог)”).³⁶ И када пише у првом и када то чини у трећем лицу – увек је то аутофикционализована лична Капорова перспектива, његово стварно „ја”: оно тежи истини, оно је проблематично, несхваћено и скрајнуто; оно жуди за љубављу и вечном младалачком искреношћу, оно жели да остане доследно; оно стоји у опозицији према свету и граду као непогодном друштвеном те политичком окружењу, које нема разумевања, које упросечава, унижава и поништава. То „ја” лута и тражи, греша и посрће, устаје и иде даље, кроз судбине својих фиктивних (анти)јунака.

Мењањем и сазревањем Капоровог „ја”, мењају се и његови литерарни протагонисти: од бунтовних, неприлагођених младића

³⁴ Момо Капор, *Елдогадо*, Књига комерц – Новости, Београд 2005, 118.

³⁵ Б. Стојановић, нав. дело, 316.

³⁶ Исто, 13.

и девојака саображених узусима „прозе у фармерицама”, преко промашених антихеројских средовечних егзистенција, све до њиховог поступног, реалистичког преображавања у херојско, и даље, у касније разумевање негативног и антихеројског као израза избора услед притисака друштвених токова насупрот оном збиља врлинском. Кренувши од истинољубиве интроспекције, Капор се већ током осамдесетих година окреће ка свом пореклу, завичају и својим херцеговачким прецима. Кључни моменат овог егзистенцијалног прелома, а самим тиме и прелома у приказивању главних јунака у Капоровој литератури, представља грађански рат на развалинама бивше Југославије током последње деценије прошлог века. Тако је, од хипермодерног писца, Капор кренуо наизглед уназад, а заправо се усмерио ка изворишту:

Од писца урбане митологије, урбане и када је предмет његове уметности приповедања, тематско-мотивског исходишта и књижевно уметничког обликовања била савременост у руралним срединама (судбина Капорових земљака из Херцеговине, колониста у Банату и северној Бачкој), Капор је „стигао до завичајног и ратног писца”.³⁷

И пре тога, због критичности према идеолошким догмама и постојања здравог односа према свом пореклу на удару медијских цензора, као и правосуђа у бившој Југославији, Капор је почео да се удаљава од хипермодерног урбаног миљеа и његових унапред задатих (и, сходно томе, спутавајућих) очекивања, увидевши ограничења овог погледа на свет и његову суштинску бесперспективност, пре свега у смислу истинског развоја личности. Истовремено, у њему је сазрела свест о значају порекла и традиције као путу ка истинској самоспознаји и самосвести. Са избијањем рата, уз избор да подржи народ у свом завичају, односно српску страну, и тако књижевно овековечи ратна дешавања, Капор доживљава коначни лични преображај, о чему директно сведочи:

Могу слободно да кажем да сам, све до почетка рата 1992. године, био погрешан човек, на исти начин као и многе моје списатељске колеге. Желео сам успех, награде, гутао свет, јурио са континента на континент, тражећи задовољства већ засићеним, уморним чулима. Били су ми важнији жирији, патио сам од лоших критика, радовао се аплаузима и наградама... А онда је почео рат у Крајини и Босни и, одједанпут, готово преко ноћи, све је то постало потпуно

³⁷ Исто, 41.

неважно и безначајно. Додамо ли овоме боравке по манастирима и Хиландару, где сам добио неке од најважнијих лекција кроз православље, затим – опасности и непрестану близину смрти, морам да признам да готово презирем себе, оног ранијег.³⁸

Капоров унутрашњи, духовни преображај природно је довео и до преображаја садржине његових романа и какактера главних јунака. Урбани аутсајдер (испод кога се скрива нарцис), чија тежња ка аутентичности бива заробљена петарпановском фиксацијом ка младости као бастиону животности и искрености, окреће се, са исповедним трептајем, од свог градског битисања ка предачком, народном и херојском, препознајући га свуда око себе: у *100 негеља блокаге*, иако је „један од јунака дневника сам Капор, главни јунак блокаде је српски народ, онај обичан човек у граду и на селу, на чија је плећа и сваљен највећи терет санкција и ратова, и ова књига је енциклопедија народног живота (хероизам и морални наук предака, о који су се појединци, нажалост, потпуно оглушили, народна веровања и обичаји, кулинарство, изреке, пословице, приче о српским политичарима, писцима, новинарима и ратницима, српско исељеништво, митологија свакодневља, анегдоте, шале и пошалице)”.³⁹

Врхунац личног, аутобиографског у књижевном руху, и то оног најдубљег, исповедног, Капор пружа у *Хроници изгубљеног ѓрага*: боравећи у Хиландару, у молитвеним часовима, Момо Капор се прво присећа своје прошлости – одрастања у родном граду Сарајеву, његових живописних житеља, своје амбивалентне љубави према њему као „изгубљеном граду” чију патњу у рату гледа са своје, српске стране – дакле свих тема које је обрађивао у свом књижевном опусу, молећи се притом за искупљење и опроштај „свих и за све”. „Вишедеценијским писањем припремана и појединачним ставовима (књигама) уобличавана тема пишчевог живота са портретом града у средишту, доведена је, тако, до коначне реализације. Све коцкице су се непогрешиво сложиле у јединствен мозаик.”⁴⁰ Приповедачки квалитети, од самог почетка јасно присутни у Капоровој књижевности, као и све теме којих се дотицао, не само да су постали још истакнутији и заокружени већ је њихов фокус блеснуо и одскочио у врлинском правцу, будући да је највећа храброст и највећи домет херојства – спознати самог себе и суочити се с тим. Све што је, након тога, Капор у свом књижевном

³⁸ Момо Капор, *Од истојој љисца*, Прометеј, Нови Сад 2001, 109–110.

³⁹ Б. Стојановић, нав. дело, 157.

⁴⁰ Исто, 278.

опусу учинио само је накнадни плод овог дубоко исповедног – кроз страдање те ходање кроз море крви и патње досегнутог – сусрета са самим собом. Оно није јасно видљиво и докучиво само онима који су остали негде на раним, урбаним етапама Каповог животног пута, и који нису кренули путем самоспознаје – путем личним, предачким и јуначким.

Др Александар М. Гајић
Научни саветник
Институт за европске студије, Београд
sasa95gajic@gmail.com