

Сузана Р. Бунчић\*

Сања Б. Милић

Владо М. Симеуновић

Универзитет у Источном Сарајеву

Педагошки факултет у Бијељини

УДК 821.163.41.09-36

DOI 10.7251/NS1601081L

Оригинални научни рад

## ЉУБАВ И ЉУБАВНИЦИ У КРАТКИМ ПРИЧАМА МОМА КАПОРА

**Апстракт:** Љубав и сексуалност представљају једну од тематско-мотивских константи књижевног стваралаштва Мома Капора, творећи између осталих и важну компоненту пишевог схватања живота и бивства уопште. Рад се темељи на анализи начина конструкције и презентације мотива љубави у Капоровим причама из књиге „101 прича”. Откривајући поетичке доминанте кратке приче Мома Капора закључујемо да овај писац супротстављајући љубав стереотипима свакодневице, у првом реду афирмише нормалност, рехабилитујући на тај начин и љубав, као поетско осјећање и сентимент. У исто вријеме, писац свједочи о теретима и искушењима којима љубав у савременом друштву бива изложена и дубоко хуманим дилемама својих јунака. Љубав у кратким причама Мома Капора тако постаје подлога за посредну интерпретацију ширег историјског и културно-политичког контекста. Оваквим приповиједањем о љубави Капор скоро да и нема претходника у српској књижевности, а свакако да стоји у опреци са савременим тенденцијама књижевног стварања.

**Кључне ријечи:** „101 прича”, поетика Мома Капора, поетика кратке приче, приче о љубави.

### Уводне напомене

Када је у питању књижевна личност и дјело Мома Капора у нашим књижевно-критичким круговима постоји подвојеност. Једна критичка струја Капора није сматрала „озбиљним” писцем, самим тиме маргинализујући његово дјело, док су други мишљења да Капорово дјело са свим новинама које је унијело у српску књижевност заслужује много бољи третман у савременој критици. Етикецијом „лаког” писца, коју је задобио на самом почетку свог књижевног рада, Капор се поигравао на сопствени рачун током цијелог живота, успостављајући тако иронијски однос према оном дијелу етаблиране критике која је занемаривала његово дјело. Коријене суревњивог односа према дјелу Мома Капора налазимо, прије свега, у чињеници да је Капор свој списатељски рад почињао у дневној штампи. Већина његових прича прво је била објављена у дневним листовима и то, углавном, оним

---

\* suzana.lalovic@pfb.ues.rs.ba

намијењеним женској публици. Сам медиј диктирао је и природу његових првенаца, биле су то, углавном, кратке, сажете приче, са малим бројем ликова и тематиком која се тиче свакодневице обичних људи. Поред тога, Капор је своју нарацију заодијевао у рухо посебне сентименталности и осјећајности која је више одговарала женском сензибилитету. Специфичан начин приповиједања са почетка стваралаштва, чије су одлике непосредна нарација и репрезентација животних догађаја и тема на лак и ненаметљив начин, остаће сигнатура Капорове прозе, чак и када је ријеч о темама попут рата, смрти, странствовања, политичког прогона, које тематизује његово позније приповиједање. Привидна површност Капорове приче темељи се, заправо, на вишеслојном материјалу. Суштинско начело за разумијевање Капорове приче представља минуциозно ишчитавање детаља и слика од којих је прича састављена и њихово смислотворно повезивање у значења вишег реда.

Ми смо се одлучили да тему љубави у Капоровим кратким причама сагледамо у контексту збирке *101 прича*. Како је ријеч о изабраним причама, сматрали смо овакав приступ теми љубави у Капоровом дјелу драгоцјеним у првом реду због тога што увидом међу изабране приче можемо издвојити оно што је *differentia specifica* у обради ове теме у оквиру жанра кратке приче Мома Капора. У уводним дијеловима рада биће више ријечи о жанровским одликама Капорове приче, те књижевним стратегијама за којима аутор посеже приликом њихове израде, док ће главни дио рада бити посвећен анализи репрезентативних примјера Капорових прича са љубавном тематиком. За потребе овог рада анализирали смо приче *Замак* и *Свађа*.

### Жанровске одлике кратке приче Мома Капора

Због преокупације кратком формом, у првом реду кратком причом<sup>49</sup>, чије теме одражавају било непосредне савремености, а када су у питању теме које се тичу љубавних и брачних односа и једноличне свакодневице, Капора можемо, шире посматрано, сврстати у ону струју књижевног стварања која се

---

49 „Ма колико кратку причу покушали засновати на чврстим конвенцијама и жанровским упориштима, она је амбивалентна форма која се граничи са романом с једне и кратким прозним формама попут новеле са друге стране. Граничење не значи сличност и преклапање, већ разлику и одмак: кратка прича се јасно одваја од свих осталих жанрова, мада је тешко именовати њено дистинктивно обележје. Она сама у себи садржи амбиваленцију, будући да може бити догађај израза (чиме се приближава лирској поезији, а губи дистинктивна прозна обележја попут заплета) или израз догађаја (што значи поседовање чврсте композиције карактеристичне за прозне форме)” (Гордић Петковић, 2011, стр. 2, <http://polja.rs/wp-content/uploads/2016/02/selection16.pdf>)

јавља на западу седамдесетих и осамдесетих година прошлог вијека, а којој одговара поетичко-културолошки термин минимализам<sup>50</sup>. У књижевности минимализам карактерише повратак на реалистичке теме и мотиве, односно интересовање писаца за обичне људе и свакодневне догађаје. Како и сам назив говори, посриједи је сведено причање које карактеришу кратке форме (кратке приче и кратки романи) са минималним бројем ликова.

У Капоровом случају то су, углавном, савремене градске приче, одломци из свакидашњице Београда, или носталгични записи сјећања на дане дјетињства проведене у Сарајеву, Бачкој, на студентске дане у Београду, момковање у Дубровнику. Избор тема из свакодневице обичних људи и опис тривијалних догађаја којима је тај живот испуњен диктира и тон причања који одликује привидна равнодушност и објективност. Наратор Капорове приче настоји да задржи незаинтересованост за оно што се дешава у причи, па је много више простора дато поетским сликама и њиховој „монтажи”, него ауторским објашњењима и коментарима.

Како на плану форме и избора тема, тако и на плану израза, Капорова прича настоји задржати естетски минимализам. Одликује је једноставан, непретенциозан језик, најчешће огољена реторика без претјеране фигуративности и честа употреба жаргонизама. Највише простора на плану израза дато је игри ријечима и симболима. Кратке ријечи и реченице, наизглед насумично дате, заправо су пажљиво биран начин умјетничке стилизације, којим се постиже асоцијативност и лирска симболичност дискурса. Поред тога, свеукупном утиску Капорове приче у великој мјери доприноси и хумор, најчешће остварен у форми благо сатиричног тона који се протеже кроз приповиједање или у виду ироничне поенте најчешће остављене за крај, а и за хумором се посеже, између осталог, као за једним од начина на који се наратор дистанцира од испричаног.

---

<sup>50</sup> Као књижевно-историјски термин минимализам се уобличава средином седамдесетих година прошлог вијека у првом реду на англосаксонском простору. При томе се као доминантне особине оваквог стварања истичу: теме које су узете из свакодневице обичних људи, мирноћа и наизглед безизразност приповијести, поигравање са фокализацијом, сведеност приче и ликова. Оно што се сматра заједничким књижевним стремљењима писаца минимализма јесу „покушај да прикажу реалност онаквом каква у континууму јесте, не покушавајући да је интензивирају, и одбијање сваког сажимања, драматизовања и заостравања које би приповедање учинило напетим” (Гордић Петковић, 2011, стр. 217).

Наратор Капорових кратких прича са тематиком из љубавног и брачног живота је колекционар<sup>51</sup> свакодневице, обичних догађаја, онога што је једнолично, банално и поновљиво у животу по свему просјечног човјека. Међутим, оно што оваквог наратора, а самим тиме и причу коју нам он посредује, усложњава јесте особина која произлази из колекционарске страсти да међу понуђеним сликама, предметима и симболима материјалне и духовне културе једног времена бира само неке, њему драгоцене, било из сентименталних разлога или разлога семантичке равни текста<sup>52</sup>. Чак и када су поновљене, што је у Капоровом дјелу чест случај, те слике у додиру са другачијим контекстом у који их наратор смјешта добијају сасвим нову смисаону димензију коју диктира природа корелације која се међу њима у новом контексту успоставља. Због тога је овакав наратор и преозначававац, јер „процес преобликовања грађе и семантички потенцијал који тако преобликована грађа нуди постају знаци једног живота и једне културе” (Бал, 1997, стр. 111).

Оно чему нас учи теорија кратке приче<sup>53</sup> јесте да писци овог жанра настоје да својим дјелом више покажу, него да испричају, због чега је у овом жанру више него игдје друго присутна стална напетост између израза и догађаја. У жељи да прикаже унутрашњи живот јунака Капор инсистира на

---

<sup>51</sup>Капор веома често у аутореференцијалним и аутопоетичким дијеловима својих романа, нарочито онима с почетка књижевне каријере какви су *Фолиранти* и *Белешке једне Ане* говори о колекционарској природи свог стваралаштва. Тако ће у *Фолирантима* говорећи о могућем жанровском одређењу свога дјела рећи да му је намјера да напарви *књигу-хербаријум*, у којој би се нашли неки исјечци из новина, неке драге фотографије, биоскопске карте и покоје објашњење о ономе што се дешавало главним јунацима те прозе.

<sup>52</sup>Као примјер оваквог поступка налазимо детаљ у причи *Јаје* гдје на новчаници од осамнаест динара стоји *САВЕЗНА ФЕДЕРАТИВНА РЕПУБЛИКА ЈУГОСЛАВИЈА*. За тај новац млади пар који чека бебу у супермаркету препуном ђаконија из разних дијелова свијета може да купи само једно јаје. Јукстапонирањем званично прокламованих идеја о једнакости и благостању у коме живе грађани државе чије име стоји великим словима исписано на новчаници и реалности у којој се двоје младих изгладњелих људи нашло, подрива се идеолошки концепт на коме почива држава, а самим тиме из другог плана пројигира и њена неславна будућност.

<sup>53</sup>Теорија кратке приче почиње да се уобличава у 19. вијеку, а пресудну улогу у томе имао је Едгар Алан По. Говорећи о специфичностима овог жанра, он највише пажње посвећују сљедећим одликама: цјеловитости (пуноћи) утиска који у овој форми захваљујући њеној краткоћи остаје непомућен, усредсређености на пажљиво изабран детаљ, могућностима редукције кратке приче и њеном завршетку (Види: По, 2009).

детаљима<sup>54</sup>, тачном ситуирању времена и простора приче, чулним сликама, анегдотама, најобичнијим ситницама које окружују обичног човјека. Догађај и радња сведени су на минимум, а главна приповиједна стратегија нашег писца јесте асоцијативно повезивање слика, у којима господаре вјешто изабрани детаљи. Ови детаљи су двофункционални, с једне стране они представљају чин препознавања за пишчеве савременике, носталгични и сентиментални повратак у прошлост и дане младости, док са друге, прерастајући своју свакодневну употребу постају симболи једног времена и одговарајући израз тоталитета непосредне стварности.

Да је Капор истински баштиник кратке приче у српској књижевности потврђује и суд Игора Мандића, једног од првих критичара који се афирмативно изразио о овом писцу. Проникнувши у суштину Капоровог поступка у обликовању овог жанра, Мандић за његове кратке приче нуди одређење *spot story*<sup>55</sup>, имајући на уму ауторово медијско искуство, али и својство „спота” као синкретичког облика, чија се суштина заснива на минуциозно одабраним и вјешто компонованим детаљима који код примаоца поруке изазивају циљане асоцијације. Читалац Капорове кратке приче мора бити освијештени сакупљач поетских слика и детаља, којима су те слике попуњене, рачунајући на њихово асоцијативно поље у култури.

Свака појединост везана за изглед јунака или предмета које они опајају добија нарочиту важност у анализи Капорове кратке приче. Употреба спољашњих детаља и њихово преламање кроз појединачну свијест, чиме се они донекле и очуђују, постаје основно средство карактеризације Капорових ликова.

---

<sup>54</sup>Изузетност значења неког сегмента кратке приче познато је још од чувене „теорије о соколу” Паула Хајзеа. По овој теорији, свака новела, односно, кратка прича у свом склопу садржи један мотив, односно једну контролну слику која представља срж приче из које се значења зракасто шире на све остале мотиве и слике у тексту.

<sup>55</sup>Имајући на уму да кратка прича не може почивати на развијеном догађају, већ да, прије свега, мора одсликавати нешто, Мандић о Капоровим причама закључује следеће: „Хоћу рећи да његове приче и ‘једноминутни валцери’ исијавају вербалном дојмљивошћу која је текстуални пандан аудио-визуелној сликовитости неких феномена модерне цивилизације. Тако се те приче могу присличити некој врсти карактерне карикатуре, или анегдоталној форми телевизијског ЕПП програма, или радио-фонској поруци, или веселости и убрзаности неког ‘цртића’(...) Зато бих за неке од ових прича умјесто назива *short story* алтернативно предложио SPOT STORY, у смислу оних ТВ ‘спотова’, кратких и дојмљивих ‘мрља’, које могу бити снимљене и емитиране у разним програмима и у различите сврхе, варирајући од рекламне поруке, преко анегдоте до краћег прилога у некој већој емисији” (Мандић, 1980, стр. 24–25).

Још једно од својстава Капорове кратке приче јесте и амбивалентност тумачења које је нарочито потенцирано њеним крајем. Иза приче остаје утисак да је оно о чему она говори више инстинктивно доживљено него разумски појмљено. Због тога је читаоцу остављено у аманет да пажљиво прати оно што је писац дао само у назнакама и заодјену у рухо тривијалности и на основу тога попуњава празнине у значењу, откривајући иза привидно тривијалног универзално и трајно. Оваква мјеста Волфганг Изер назива „мјестима неодређености”<sup>56</sup> које читалац треба да попуни, проширујући тако и сопствено искуство.

Кратке приче Мома Капора из збирке *101 прича* које тематизују љубавне односе, као што можемо закључити из претходно наведеног, најбоље ћемо сагледати уз примјену метода пажљивог читања, такозвани *close reading method*, који ће нам омогућити да увидимо однос механизма који причу стварају и дјелују у њој, и метода културолошке анализе, помоћу кога ћемо покушати да одгонетнемо утицај специфичног социокултурног тренутка представљеног кроз симболе времена на љубавне односе ликова. У ове знакове спадају разне културолошке референце на шездесете, седамдесете и осамдесете године прошлог вијека, као што су брендови одјеће и обуће, пића и прехранбених производа, називи музичких нумера и филмова и многе друге, које су веома заступљене у кратким причама Мома Капора.

### Да ли је љубав сила јача од свега?

На самом почетку свог књижевног рада Момо Капор се показао као мајстор за приказивање „емоционалних константи људског бића” (Мандић, 1980, стр. 25), а самим тиме и љубави као најважније фреквенције овог спектра. Као нико до њега у нашој књижевности, Капор је успио да дочара разне видове, сегменте и фазе љубавног односа, од брачних размирица и учмалости, неузвраћених љубави, распршених илузија, емоционалне удаљености партнера у дугогодишњем браку, прелјуба, економских и социјалних аспеката који не дозвољавају раст и развој љубави, првих

---

<sup>56</sup>Ову Исерову концепцији Зденко Лешић у књизи *Нова читања: Постструктуралистичка читанка* интерпретира на сљедећи начин: „Исер је, у тежњи да рационално уравнотежи релацију *дјело–читалац*, такорећи подијелио њихову одговорност: читалац је тај чија активност конструира значења текста, а текст је тај који прописује услове под којим читалац разумијева та значења; читалац је *слободан* у својој интерпретацији, али текст поставља границе његовој слободи. Испуњен ‘мјестима неодређености’, текст дозвољава читаоцу различита ‘попуњавања’ тих мјеста, али он, у исто вријеме, чува ‘основу’ која је довољно одређена да не дозвољава хировита, ‘неоснована’ тумачења” (Лешић, 2003, стр. 145).

сексуалних искустава, емоционалне блазираности партнера, развода, остављајући притом своје дјело непретенциозним и несензационалистичким, а његове јунаке неупрљаним и „неизнакаженим разним деформисаностима људске психе” (Мандић, 1980, стр. 19).

Управо ћемо на примјеру приче *Замак* и о којој ће бити ријечи у овом дијелу рада илустровати мајсторски начин на који Капор спајајући искуство сликара, новинара и књижевника са догађаја и приповиједања усмјерава пажњу на поетске слике и њихово међусобно садејство. Ове слике, истовремено и једноставне и комплексне, чине приповиједни ток, а из анализе њиховог односа и детаља којима су попуњене, одгонета се суштина представљеног свијета у дјелу и његова семантичка бит. Како је због оваквог начина презентације догађаја у дјелу приповиједање нелинеарно, доста тога је дато је само у наговјештајима. Аутор не нуди коментаре у којима дознајемо чињенице о јунацима, мотиве њиховог дјеловања, поријекло, њихову личну историју. Празна мјеста, односно мјеста недоречености, која остају иза овакво исприповиједаног штива остављају читаоцу могућност да их на основу властитог искуства допуни, одгонетајући суптилне знаке које писац путем вјешто одабраних детаља даје само овлаш.

Већ прича *Замак* која отвара збирку *101 прича* и на формалном и на семантичком нивоу сажима основне поставке умјетност кратке приче Мома Капора. Ова прича новелистичке структуре говори о унутрашњим преживљавањима жене у тридесетим годинама док одлази у забрањену посјету своме љубавнику који служи затворску казну. Фабуларно гледано прича садржи четири сегмента. Први представља женин разговор са таксистом док је одвози на мјесто које се зове Замак. Њега одликује фрагментарност дијалога који таксиста и жена воде, али и женина испрекидана перцепција коју наратор истакнутим детаљима непрекидно повезују са спољашњим свијетом. Прво мјесто недоречености ове приче представља семантички потенцијал ријечи Замак, одредиште у које се главна јунакиња упућује. Боље речено, наратор нам предочава три начина перцепције тог мјеста – из угла таксисте, из угла наратора, и из угла жене која се упутила у њега. На почетку, из таксистиних ријечи доима се да се ради о неком луксузном ресторану, чувеном по доброј кухињи („ – Пре него што му се догодила та несрећа, њихов главни кувар радио је десет година код француског конзула” (Капор, 1980, стр. 31)<sup>57</sup>) и послуги, који је издвојен из градске вреве и смјештен на обронцима планине. Од наратора сазнајемо објективну историју мјеста, ријеч је о Замку бивших грофова који су некада

<sup>57</sup>Сви цитати из прича у тексту узети су из књиге Момо Капор, *101 прича* која је објављена 1980. године у издању загребачког Знања.

поседавали и њега и читаву зелену долину испод њега, а до кога пут води кривудаваом турском калдрмом „превученом танком опном асфалта” (30). Из јунакињине перцепције Замак је зачарано мјесто, које се удаљава што се више приближавају њему, а када стижу пред њега гасе се и „највиши прозори Замка, у којима је треперио дан” (31). Напоредним предочавањем три нивоа перцепције, од који прва два садрже реалне констатације о мјесту и припадају таксисти и наратору, а којима је контрастирано јунакињино опажање Замка као зачараног мјеста и мјеста без свјетлости, испод кога се простире „долина поплављена љубичастим сутоном” (31), писац нам суптилним потезима кроз поетске слике дочарава унутарње стање главне јунакиње. За њу је одлазак у Замак и читав свијет у коме се нашла нека врста времена и простора у коме губи контакт са реалношћу, гдје бива препуштена на милост и немилост судбини и вишим силама и гдје више ништа није у њеној моћи. Замак представља јунакињину изолованост, мистериозну силу која невидљиво али чврсто води њен живот.

Веза између лика и радње у краткој причи је много дубља него у дужем књижевном облику. Од самог почетка приче јунакиња као да није активни учесник свог живота, већ прије недјелатни посматрач истог. Једини потези које она повлачи су они предузети из очаја – као што је одлазак у Замак. Све вријеме она остаје затворена у себе, у своја унутрашња размишљања, која нам наратор предочава правећи корелације са спољашњим свијетом, односно биљежећи опажања и акције главне јунакиње кроз која се манифестују њена расположења. Цјелокупни динамички потенцијал приче заснива се на праћењу јунакињине свијести. Примјера ради, она не подноси говорљивост таксисте „– Ох, боже, хоће ли већ једном завезати! – мислила је, увлачећи се дубље у подигнуту јаку кожне блузе“ (31), а радња коју предузима је скривање испод кожне блузе.

Прича се врти око неколико контролних слика. Прва од њих симболизује сталну јунакињину тежњу да се негдје увуче, скрије, ушушка, зарије главу. Она се загњурује у виндјакну кожне блузе два пута, на самом почетку приче и послјије таксистиног монолога о загарантованој сигурности младе жене у затворском ресторану. У оба наврата она се осјећа непријатно а непријатност долази, у првом случају, од осјећаја кривице што тајно одлази у посјету свом љубавнику-робијашу, а у другом, због распршених илузија и тренутно спознате истине, да сусрет са њеним драгим у датим околностима неће задовољити њена очекивања и жељу. Чињеница да је блуза кожна, предочава јунакињину подсвјесну жељу за другом кожом, за промјеном идентитета и положаја у свијету. Она гори од жеље да главу зарије у плећа свога љубавника, тамо пронађе потребну топлину, и отклони егзистенцијалну језу коју је произвело одсуство човјека кога воли. Овим сликама освјетљава



се унутарње стање главне јунакиње приче и потцртава њена несигурност, изгубљеност, осјећање кривице, отргнутости, егзистенцијални бол због промашености, узалудно тражење склоништа и топлине, али и њено инфантилно бјежање од истине.

Прави семантички потенцијала приче отвара се тек на друго читање и може се схватити као нека форма ироније, ако под овом фигуром подразумејемо говор супротан ономе што се мисли. У таквом контексту схватамо таксистине безазлене ријечи упућене јунакињи којима хвали дисциплину која влада у Замку: „немате шта да бринете, нико вас неће пипнути ни прстом... затвор је то ипак, нема ту шта ти ја знам, свеједно што је споља као ресторан, разумете, а и робијаша, то јесте келнери, знају да ће их вратити, само ако...” (32). Из јунакињине перцепције ове ријечи прихваћене су као чиста иронија, јер ухваћена у љубавну замку, она у Замак и долази чезнући за додиром човјека кога воли, као наградом за непроспаване ноћи, за осјећај кривице којим је мучена; то би био знак, физичка потврда да је још увијек укоријењена у свијету. Писац два пута понавља ову женину потребу предочавајући нам ток мисли јунакиње: „Зажмури од болне жеље да је додирну те преплануле руке, дугих кошчатих прстију” (34), „‘Само да ме додирне’” (35), али то сазнајемо тек у другом дијелу приче, када жена већ сједи за столом у затворском ресторану, а њен љубавник је служи. Писац се на овај начин служи приповиједном стратегијом у којој слике са почетка добијају своје пуно значење и смисао тек у кореспонденцији са онима које се дају у средишњем дијелу приче или на њеном крају, а у том наративном луку одиграва се читава унутрашња драма главне протагонисткиње приче. У том временском распону, који на плану испричаног не чини више од једне странице текста, ми откривамо разлог због кога је жена дошла у Замак, природу везе овог пара, социо-културни тренутак у коме се прича дешава, а самим тим нам постаје јасно и женино унутрашње стање. Она не жели да призна себи да иде на састанак са робијашем, да је друга, љубавница, а то потврђује и њена као-узгредна, суштински дубоко иронична констатација на таксистин монолози о дисциплини у затвору: „ – Баш вам хвала.” (32)

У истом свјетлу, као мала наративна игра, може се тумачити и таксистин приједлог: „најбоље вам је тражите фазана” (32), чиме почиње други чин приватне драме главне јунакиње и ове приче.

Ушавши у Замак, она одмах опажа свога драгог како стоји поред прозора нагнут над сто. Иако потпуно паралисана од узбуђења што га коначно види, схвата да нема слободног стола у рејону у коме он служи. Ипак, она се грчевито бори да буде у његовом присуству и уз оправдање да ће бити веселије да вечера у друштву, успијева од шефа сале издејствовати да је смјести за сто са једном породицом коју чине отац, мајка и деветогодишња

ћерка. Иако наизглед сасвим безначајна, и ова слика нам говори много о мјесту главне јунакиње у животу њеног мушкарца, али и животу уопште. Наравно и она добија своје објашњење тек у другом дијелу приче, када из једног од два кратка дијалога који се одвија међу главним протагонистима, успутно сазнајемо да је мушкарац ожењен и да је то разлог ове скривене посјете. Сва настојања жене да има нормалан живот са човјеком кога воли отежавају се до крајњих граница спољашњим околностима које јунакињу притискају до пуцања. Она је била друга и у његовом животу на слободи, али и у његовом животу овдје, у затвору. Не може да му долази нормалним данима када су и прописане посјете јер му тада долазе жена и дјеца, а и ова скривена посјета отежана је околношћу да мора да би га видјела да сједи са породицом коју не познаје и да непрестано потискује своја осјећања и глуми и претвара се да је ту као и сви остали само због егзотичног мјеста и доброг јела. Отуда долази и њен параноични страх да би свакога часа могла да буде откривена, да није као сав нормалан свијет, да ради нешто изузетно нечасно и недозвољено. Чак подозрејева од тога да би дјевојчица која је нетремице зурела у њу могла наслутити њену тајну: „да је ухода у овом уклетом Замку и да овамо није дошла ради јела, као остали поштен народ, већ ради неког недозвољеног посла” (35). Јунакињину перцепцију писац непрестано очуђава, не само да би нам дочарао њено психичко стање, већ и да би нам преко њених запажања показао властити идеолошки став о свијету и његовом устројству. То нарочито долази до израза тамо гдје се поклапају фокализације јунакиње и наратора. Док је остатак свијета занијет својим тањирима и не налази ништа чудно у томе што их служе робијаши, она концепцију мјеста на којем се тренутно налази проширује на цијели свијет који се претвара у „лажни ресторан – затвор,” (35–36), испуњен људима који „жваћу чврстим вилицама” (36). Из овога ишчитавамо јунакињину преосјетљивост, отуђење од свијета у коме се налази, и од људи који испуњавају тај свијет, али истовремено, и ауторов став по коме прича актуелизује историјски тренутак у коме се људи претварају у добровољне заточенике властите прождрљивости и осјећаја задовољства који од тога долази. Отуђење и животињски инстинкт, сублимиран у слици масе која жваће чврстим вилицама, допуњава женино запажање о породици са којом треба да сједне, нарочито о дјетету: „једно од оне тупе, осамљене деце која вире из свог стармалог оклопа, чекајући да постану исто тако просечни и свирепи као и њихови родитељи” (36).

Како је сваки детаљ кратке приче с разлогом изабран да се у њој нађе, дјевојчицу за столом можемо тумачити као огледалски одраз главне јунакиње. Тако писац напоредо даје слике коначно задовољне жене што несметано може да гледа у свог драгог, а на другом крају стола „тупе и осамљене” дјевојчице која непрестано „зури” и „пиљи” у њу, док су јој уста

чврсто стегнута и док одбија да узме храну коју јој је мајка непрестано трпала. Глаголима који означавају гледање, а који се у различитим видовима понављају у овом дијелу приче, интензивира се емоционална и психолошка дистанцираност између ликова и свијета у коме су се нашли, као и међу ликовима који једни друге гледају. У том смислу нарочито је сугестивна слика у којој љубавници упућују поглед једно другом, а који се остварује кроз тамно стакло на послужавнику. То је једини пут да мушкарац у причи упућује поглед жени која му је дошла у посјету. Писац не каже да су им се погледи срели, нити било чиме наговјештава да је дошло да разумијевања међу љубавницима, све се завршава на томе да су се гледали, и то не изравно, већ преко посредника, стакла послужавника које је затамњено.

Женина жеља за љубавниковим додиром добија своју физичку манифестацију у слици мајчиног наваљивања на дјевојчицу да узме хљеба. Елиптична, узвична реченица „ – Хлеба!“ издвојена је у посебан пасус и двапут поновљена, чиме се њена ионако јака стилогеност додатно појачава. Хљеб је заправо објективни корелатив, формула, једини начин да се изрази до пароксизма доведена женина емоција, – он (њен љубавник) је њена насушна потреба, нужност без које нема живота. Тек у његовом присуству, док јој сервира храну својим вјештим прстима, жена за тренутак заборавља ситуацију која је притиска, вјероватно евоцирајући дане прошлости, када је он био слободан и исто тако јој вјешто давао храну. Она схвата да је ужасно гладна и почиње и да ужива у храни: „Ето, то је живот: гладни – узимаћемо храну, жлезде ће лучити неке своје непознате сокове, варићемо последњу вечеру и док будемо лежали мртви. Како је све то понижавајуће, мислила је не престајући да гута залогaje” (38).

Трећи сегменат приче чини ситуација са фазаном. Ова птица се помиње три пута у причи, и сигурно је да из ове слике прича црпи највише семантичког потенцијала. По таксистиној препоруци, жена наручује фазана, а и „*pater familias*” породице са којим сједи јој, такође, препоручује дивљач. Фазана писац не даје у његовом природном окружењу, као слободну птицу, раскошног перја, већ као убијену дивљач која се служи малограђанским, осредњим породицама за ручак викендом не би ли се, осјетили изузетнима. Сliku раскомаданог фазана,<sup>58</sup> сервираног са младим грашком и зеленом

<sup>58</sup> „Иако фазан спада у дванаест царевих одличја и симболише царицу, њему се преваходно додељује негативна улога. Његов крик може да наговести поплаве или неморалност и завођење, а у причама фазани се неретко појављују као отелотворења натприродних несрећа. (...) У Хоберговој барокној књизи о амблемима (1675) фазану се приписује понашање које се у новије време везује за *ноја*: 'Блесави фазан кад главу сакрије, мисли да је невидљив, али ловцу не умакне лако. И луди свет мисли да

салатом писац повезује са жениним посматрањем њеног љубавника. Она, наиме, примјећује да њеном драгом фали један зуб, да је изгубио пар килограма и да сада дјелује премршаво, и да су му скратили косу. Из корелације слике раскомадане дивље птице на женином таџиру и њене перцепције драгог човјека закључујемо да је он фазан кога су „уловили” и кога черупају. С друге стране, раскомадани фазан, ако се узме у обзир његово поистовјећивање у културној историји са нојем, може се односити и на жену, нарочито ако имамо на уму слике увлачења главе у блузу са почетка приче. И она је раскомадана, али изнутра, сломљена скривањем, патњом и осјећајем кривице. До краја остаје непознато зашто је мушкарац завршио у затвору и чиме се бавио прије тога. Из неких жениних сугестија може се наслутити да је у питању неки посао у вези са умјетношћу, који је подразумијевао јавне наступе.

Крај приче доноси неку врсту епифаније, боље рећи јунакињиног отрежњења које не доноси олакшање, већ само продубљује осјећај беспомоћности. Она, наиме, схвата да су мале шансе да наставе нормалан живот јер ће њен драги када изађе из затвора имати 52 године. У том тренутку долази и до јединог физичког контакта међу љубавницима. Осјетивши грч и бол због тренутно спознате истине она зарива своје нокте у његову руку. То се дешава у тајности, испод раширене келнерске салвете на његовој руци и чини се да је и више од спознате истине ужасава помисао да буде откривена.

Контрастне, напоредне слике доприносе драматичности приче. Упечатљива је нарочито слика стегнутих зуба дјевојчице, која одбија да узме храну, док непрестано зури у жену. Ово се може пресликати на унутрашње стање јунакиње која одбија да се поистовијети са остатком људи у Замку, али и њену инфантилност и емоционалну и вољну паралисаност. Она је прогоњена осјећајем кривице, због браколомства, због тајне посјете у затвору, због страха да ће својим поступцима отежати живот вољеног човјека и на оваквом мјесту. Он себе перципира као уходу у његовом животу, уходу у Замку, као да га прогања: „Са тако ретким талентом за живот, он је и од овог места направио свој посед у коме му је мање непријатно него њој” (38).

Јунакиња Капорове приче *Замак*, постаје болно свјесна своје изгубљености и промашености, али нема снаге да било шта предузме како би то промијенила. Једва уставши и дотетуравши се до врата, она излази из ресторана у ноћ. Повик чувара да је заборавила упаљач је симбол женине

---

пороке прикрити може, али Бог их наћи може. Он зна кад, где и како” (Речник симбола, 2004, стр. 91). Фазан је у астрологији повезан са Венером, планетом љубави и обично означава сексуалну потенцију, моћ да се буде са више жена.

замрзнутости, њене немогућности да се отргне из емоционалне парализе и заточења због човјека који служи затворску казну.

### Љубав и брак

За разлику од приче која је напријед анализирана и у којој је љубав прекинута, или ће се прекинути у будућности под притиском друштвених условности и неспоразума међу љубавницима, прича *Свађа* доноси случај оних ухваћених у замку навике и колотечине, која доприноси да веза међу партнерима слаби, остављајући запитаност над смислом таквог бивствовања. Испричана на шармантан и данас већ можда носталгичан начин, ова прича тематизује емоционално и духовно удаљавање брачних партнера под теретом свакодневице, потврђујући дубоку укоријењеност Капорове прозе у стварности.

Готово у потпуности дата у форми дијалога, ова „цртица” из брачног живота парадоксално не доноси никакво разумијевање међу супружницима. Такав дијалог, ако имамо на уму да овај вид људске комуникације подразумијева разумијевање, проналажење компромиса, само потцртава недостајање иманентне блискости између двоје људи, наглашавајући њихово суштинско отуђење.

Самом чињеницом да се радња приче дешава док су јунаци на породичном одмору, на мору, подразумијева се добро расположење, опуштеност и уживање. Али, атмосфера у приче јесте све друго осим опуштене, а динамички потенцијал приповиједаног се управо црпи из контраста између подразумијеваног обрасца и онога што се у причи стварно дешава. Са овим у вези треба тумачити и крај приче који доноси неочекивани обрт, представља наративну стратегију писца којим се постиже изневјерено очекивање, а који читаоца оставља у недоумици и запитаног над смислом испричаног. Дата у форми коментара који прави случајни пролазник: „Пропловио сам случајно туда чамцем и видео најсрећнији људски пар на свету. Човека и жену на обали Јадранског мора” (186), ова реченица могла је да стоји и на самом почетку приче, али онда би прича недвосмислено говорила о наличју среће „најсрећнијег пара на свијету“. Композиционим устројством, у коме нам крај нуди неочекиван обрт од онога што је приказано раније продубљује се психолошки потенцијал приче, односно нуде се могућности различитог учитавања, које зависе од личног искуства сваког реципијента и његовог емоционалног стања. Све то скупа представља једну од основних карактеристика кратке приче као жанра и залог њене примамљивости за читање.

Несналажење у породичном животу и отуђење између брачних партнера потенцирано је сликом са почетка приче којом доминирају детаљи

дима динстаног меса и замагљеног огледала: „ – Ово ми је најгоре лето у животу! – рекла је у диму динстаног меса за пуњене паприке. – Зашто? – упитао је замагљено огледало. Бријао се. – Зашто? Зар не видиш? – Кад ћемо на плажу? – упитао је син. – Већ је пола једанаест ... – казала је кћерка иза стрипа. – У чему је разлика? – говорила је диму” (184).

Свега двије странице текста приче, углавном састављеног од кратких дијалогских секвенци које чине пребацивања незадовољне жене и мужеве реплике, које прекидају интерлудији дјечака који цвиле за одласком на плажу и блазиране дјевојчице која само констатује протицање времена, крцатим значењем чини мноштво аудио-визуелних детаља који вјешто инкорпорирани у ткиво приче својом сугестивношћу доприносе њеном психолошком трајању и семантици.

Партнери са почетка приче су заробљени у оквирима својих улога у браку, жена прави пуњене паприке док се мушкарац брије, тако да ријечи које упућују једно другом не допиру до адресата већ остају заробљене у оквирима њихових позиција у браку. Дим динстаног меса и замагљено огледало испред кога се брије представљају егзистенцијалне оквире ово двоје људи у којима ни једно ни друго нису срећни. Жена своје незадовољство успијева да преточи у ријечи, кривећи мужа за недостатак помоћи и пријетећи му да ће престати да кува. С друге стране, мушкарац не испољава директно своје незадовољство, губљење контроле над властитим животом и незадовољство је сугерисано детаљима – у тренутку кад му жена пребацује да је почео да напада и дјецу он се посијеца на бријач, а док чекају брод за Локрум он „с ногу“ испија млако пиво.

Неразумијевање и незадовољство животом партнера преноси се и на дјецу. Писац то постиже понављањем дијалогских секвенци које она изговараја, а чиме се продубљује осјећање бесмисленог врћења у круг и недостатак пуноће.

Средишњу и кључну слику приче представљају пуњене паприке. Чини се да су оне повод свега што се дешава у овој причи. Њихово спремање узроковало је женино незадовољство и напад бијеса, чекање да буду готове одгодило је одлазак на плажу до један сат и узроковало незадовољство дјеце, а све то скупа одразило се на мушкарца који више нема осјећај да је ишта у том браку и његовом животу под контролом.

Пуњене паприке у овој причи имају статус симбола времена. Посредством њих писац евоцирао седамдесете и осамдесете година двадесетог вијека када новопечени грађански слој идући за помодарством креће на дуга љетовање по сваку цијену. Неизоставни сегмент сценографије породичног љетовања на мору „средњег сталежа“ чиниле су поред конзерви Подравкиног „гулаша или „аргете“ паштете и пуњене паприке: „Ставили су

шерпу са пуњеним паприкама у плетену корпу и прекрили је коцкастом салветом. Изрезали су хлеб на кришке. У другу салвету завили су кашике и со” (185). Црвенкаст, мастан сок пуњених паприка који капље из корпе док се возе бродом сугерише да нешто није у реду са социо-културним тренутком чији су оне симбол. Он као да је издајнички знак који потцртава суштинско неуклапање брачног пара у задате социјалне оквире, обесмишљавајући тако сваки њихов напор да се уклопе у просјечност и нају задовољство у њој. Чини се да је управо то разлог због кога су они несрећни.

Ако бисмо ову причу посматрали као мини чин у драми апсурда свакодневног живота, онда би перипетију требало да представља моменат када породица већ долази на плажу, дјеца се разилазе, а у мушкарцу се при погледу на женино тијело у купаћем костиму јавља сјећање на оно што су некада били. Са сјећањем на њу некада и осјећањем захвалности што кува за њих сада, мушкарац грли жену, шапућући јој да је она његова велика дјевојчица.

Оно што остаје нејасно је већ поменути, изненађујући крај приче. Да ли је Капор овом причом одлучио да прође с друге стране љубавно-брачне среће и дочара нам њено наличје, рушећи романтичне представе о љубави и представљајући је као заблуду и занос – јер се стално доима да је крај приче могао бити и њен почетак, или је писац оваквим крајем желио иронично потцртати незадовољство монотоним егзистенцијом условљеном духом времена и социјалним контекстом – јер чини се да и поред свега љубав, мада трансформисана и разумијевање ипак постоји<sup>59</sup>?

Ова прича нуди могућност различитог тумачења, а оно што је сигурно јесте да се иза монотоније свакодневице често крију потиснути проблеми, осјећања која јунак или јунакиња у датом тренутку још увијек не могу да прихвате, а понекад чак ни да освијетле до краја, а неријетко и пригушена потреба за промјеном.

Као што можемо закључити из примјера прича које смо анализирали у раду, Момо Капор се својим кратким причама са љубавном тематиком неспорно се може сврстати у струју савремене кратке приче, чије исходиште је америчка *short story*. Приповиједна стратегија коју Капор обилато користи у овим причама је нелинеарно приповиједање којим доминирају слике и детаљи препуни значења. Из анализираних прича увиђамо да проблеми у

---

<sup>59</sup> „Гледао је њене бокове, њена леђа бивше пливачице. Приметио је да су јој руке избраздане венама. Спремала је храну за њих. Пришао јој је и обгрлио је с леђа. – Ти си моја велика девојчица... – казао је. – Да знаш, не бих те мењао ни за кога! – Зато што ти кувам... – дурила се, извлачећи се из загрљаја. – Знаш да није због тога!” (185–186)

љубавним односима углавном проистичу, или ће до њих у будућности доћи под притиском духа времена, односно друштвено-економских условности (*Замак*). Односе међу партнерима ремете и једноличност живљења и недостатак времена за комуникацију (*Свађа*). Оно што је карактеристично за обје приче је одсуство осцилација (изузмемо ли неочекиван обрт на крају), како на плану дешавања, тако и на плану приповиједања: јунаци покушавају да не испољавају осјећања, а и приповједачев тон је строго контролисан – у њему нема сигнала који би одали узбуђење, напетост или шок. Да би читалац видио шта је испод површине, он мора да зарони, односно да створи значење. Још једна битна карактеристика ових прича је што су догађаји у њима углавном дати из визуре женских ликова, тако да би се могло говорити о женском писму Мома Капора, али то је посебна тема за неке будуће радове.

### Литература

- Bal, M. (1997). *Oko njegovog gospodara, sa engleskog prevela Branka Arsić. Ženske studije br. 7.* Beograd: Centar za ženske studije, 99–123.
- Бидерман, Х. (2004). *Речник симбола*, с немачког превели: Михаило Живановић, Хана Попић и Мерал Тарар-Тутуш, Београд: Плато.
- Gordić Petković, V. (2011). Minimalistički izraz i vizuelizacija naracije u savremenoj anglofonoj prozi. *Godišnjak Filozofskog fakulteta*, Vol. 36, knjiga XXXVI, Issue 1, 215–222.
- Greaney, P. (2012). *What We've Got*, <http://philgreaney.wordpress.com/2012/02/07/an-introduction-to-literary-minimalism-in-the-american-short-story> (сајт посјећен 4. јануара 2016. године).
- Iser, W. (1972). *Proces čitanja jedan fenomenološki pristup*. <https://www.scribd.com/doc/76765089/Wolfgang-Iser-Proces-čitanja-jedan-fenomenološki-pristup> (сајт посјећен 7. децембра 2015. године)
- Kapor, M. (1980). *101 priča*. Zagreb: Znanje.
- Lešić, Z. (2003). *Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: Buybook.
- Mandić, I. (1980). „Urbana mitologija u prozi Mome Kapora”, predgovor u knjizi Momo Kapor, *101 priča*. Zagreb: Znanje, 5–28.
- Po, E. A. (2009). *The Raven = Gavran; Filozofija kompozicije*, s engleskog preveo Božidar Marković. Beograd, Lazarevac: Tanasi, Elvod-print. <http://polja.rs/wp-content/uploads/2016/02/selection16.pdf>, (сајт посјећен 30. октобра 2015. године).



Suzana Bunčić, Sanja Milić, Vlado Simeunović

## LOVE AND LOVERS IN MOMO KAPOR'S SHORT STORIES

### *Summary*

*Love and sexuality are one of the motif-themed constants of Momo Kapor's literary work creating among other things, an important component of the writer's understanding of life. The paper is based on an analysis of the ways of the structure and presentation of motives of love in Kapor's "101 stories". Discovering the dominant poetic short stories by Momo Kapor, we can conclude that this writer by countering love to everyday stereotypes, primarily promotes normality, restoring love like a poetic feeling and sentiment. At the same time, the writer testifies to the burdens and temptations that love in a contemporary society becomes exposed to and deeply human dilemmas of his characters. In that way, love in short stories by Momo Kapor becomes the basis for a broader interpretation of indirect historical, cultural and political context. By telling such stories about love Kapor certainly stands in contrast with the modern tendencies of literary creation.*

**Keywords:** "101 stories" , Momo Kapor poetics, poetics of short stories, stories about love.