

МИОМИР Г. ПЕТРОВИЋ*
Факултет за културу и медије
Београд

УДК 82-31:82.992
Монографска студија
Примљен: 11.04.2015
Одобрен: 19.05.2015

ЕСКАПИСТАТИЧКО-ПУТОПИСНИ РОМАН (Инверзибилно бекство)

Сажетак: Када је реч о путописној прози, с чијим одређеним аспектима ћемо покушати да се упознамо у овом излагању, потребно је на самом почетку направити дистинкцију између литерарних па чак и нелитерарних жанрова са сличним префиксом. Управо већемост значења термина „путописна“ (а ништа мање и термина „проза“) пречесто доводи до забуне када је реч о теми о којој ћемо говорити. Наиме, путопис као жанр има своје појавне еманације у журналистици, и то у њеним белетризованим облицима (путописна репортажа, путописни фељтон), најзад у крипто или прото-књижевности (путописи Херодота, Гаја Јулија Цезара, Марка Пола..., које карактеришу информативни, научни, историјски наративи) али и, најзад, у уметничкој прози. А то представља нашу студију случаја и тему излагања.

Кључне речи: Проза, Путопис, Fictional, Travel-Escapist Stream, Ескапизам, Жанрови, Путовање, Приповедање, Модерност, Популизам

Увод

Врста путописне прозе, са својим ескапистичким елементима којом ћемо се бавити спада у фикционалну (*fictional*) литературу, нема употребну вредност такозване „путне књиге“ (*travel stories*) већ представља жанр који се у САД већ тридесетак година назива *travel-escapist stream*: речју, романима са сложеном (романескном), измаштаном фабулом, пратећим ликовима и сужеима с нагласком на просторно/временско измештање, односно оне чија је радња лоцирана на далеким, егзотичним дестинацијама.

Можемо, дакле, устврдити да је реч о роману који као своје најважније фабулативно средство користи *хронотоп* (односно укрштање временско/просторне) категорије. Било да је реч о временском путовању у прошлост и другачији простор (*dramatis locus*), или само измештању радње у просторе који нису превише познати читаоцу, оваква дела поседују снажну ескапис-

* miomir.pe@sbb.rs

тичку ноту и за читаоца (као и аутора) представљају средство одклона од реалности у ужем смислу те речи. Али, да ли су заиста оваква дела неангажована у ширем смислу те речи, односно да ли су она средство бег?

Романи Џозефа Конрада „Срце мрака“ (путовање реком Конго), Кирка Салак „Бела Марија“ (Папуа Нова Гвинеја), Џек Керуак „На путу“ (путовање по САД), Маргарет Дирас „Брана на Пацифику“ (роман чија је радња смештена у Вијетнам)... припадају врсти ескапистичког путописног романа. Неки од поменутих наслова веома су идејно-идеолошки ангажовани без обзира, или управо зато што на први поглед не говоре о (за писца и читаоца) реалном времену и простору. Можда зато што су путовање и далеки меридијан само алегориско средство транспоновања нечег што је за аутора и читаоца заиста актуелно и живо.

Међу респектабилне представнике овог поџанра убраја се и Швајцарац Никола Бувије са романима „Употреба света“ и „Риба-шкорпија“ које је на српском језику објавила београдска Геопоетика. Нешто старији читаоци сетиће се романа Жељка Малнара „У потрази за стакленим градом“ или Стевана Пешића „Катманду“. И сам сам као аутор у неколико својих романа прибегао композицији ескапистичко-путописне провинијенције управо да бих говорио о актуелној политичкој драми друштва коме припадам са дистанце, са меридијана с којих се, парадоксално или не, боље сагледава оно што је ту, пред нашим егзистенцијом. У потреби да створим већи степен транспованости, односно „одклона“ од директне, рефлексивне реалности. Почев од свог романа „Персијско огледало“ (путовања по Турској, Сирији и Ирану; Геопоетика, 2001), потом у романима „Архипелаг“ (путовања по Грчкој; Геопоетика, 2003), „Стаклена прашина“ (путовања по Грчкој; Лагуна, 2006) и „Либанско лето“ (путовање у Либан; Лагуна, 2007).

Путовање као литерарно искуство

У првом реду, путопис је књижевна врста у којој писац износи своје утиске о пределима кроз које путује. Путопис није само набрајање онога што је путописац видео већ се у њему огледа и уметничка склоност, став према животу, осећајни свет, укус и културолошки хабитус онога који пише. Путописац истовремено приказује и себе самог, а прави путопис је истовремено плод стваралачког немира, огледало уметникове интима и сведочанство његовог укуса. У ред важнијих представника научног путописа спадају Хенри Мортон Стенли, Роалд Амундсен и Фритјоф Нансен. Вредан прилог путописној литературу дали су у немачки књижевници Гете („Путовања по Италији“) и Хајне („Слике с путовања“), Французи Иполит Тен („Путовање у Италију“) и Жерар де Нервал који описује свој пут у Египат и Либан („Путовање на Оријент“) док Андре Жид описује жалосне прилике у Африци и бруталност колонијализма у свом путовању („Пут у Конго“).

У српској књижевности познати су путописи Љубомира Ненадовића. Написао је пет књига, писаних у облику писама. То су „Писма из Швајцарске“, „Прва писма из Немачке“, „Писма из Италије“. Такође, путописе су писали и Јован Дучић, Исидора Секулић („Писма из Норвешке“), Милош Црњански и Растко Петровић. На простору бивше Југославије, хрватски аутори су одувек предњачили у неговању путописне прозе али и ескапистичког-путописног романа. Поред поменутог Жељка Малнара („Путевима Александра Македонског“), треба поменути Борну Бебека („Santhana“), Јураја Бубала („Пут Индије“, „Сто дана Азије“), Ивону Денк („Иран“), Риану Петењак („Слане банане“). Од рецентне стране књижевности на српски језик је преведена путописна проза Хозеа Кадалсоа („Мароканска писма“), Александра Дејвида Нила („Моје путовање у Ласу“), Николаса Гејца („Портрет Грчке“) и многи други наслови. Авантура у измењеном простору јесте наратив на трагу естетике Пратовог стрип јунака Корта Малтезеа, па овакву врсту литерарног диспута у Европи литерарна публика поцанр *travel-escapist stream* одређује термином *Малтесина*.

Треба напоменути, управо у наставку полемике с многим теоретичарима књижевности, да, након канона који су наметали конвенционални роман 19. века, модерна 20. века као и постмодерна, данас, у доба пост-постмодерне, роман постаје *једина књижевна врста без канона* (како би то рекао Михаил Бахтин) и да је његова комуникативност с читаоцем важна али не и једина категорија која се приликом стварања или перципирања мора узети у обзир. Тако, када је реч о чистоти путописно-ескапистичке прозе може се надалеко полемисати. Напросто, у сваком од поменутих дела постоје натруси авантуристичког, колонијалног, пост-колонијалног, псеудо-историјског, футуристичког жанра те фантастике и епске фантастике. У том смислу, пост-поделе су могуће у неограниченом броју теоретизацијских рачвања.

Категорија коју називамо *хоризонт очекивања читаоца* представља чињеницу с којом аутор, кроз своју ауторску интендацију (намеру) напросто мора да рачуна пре него што ће отпочети само стварање литерарног дела. Управо је хоризонт очекивања код читалаца, када је у питању ескапистичко-путописни роман директног значења: читалац очекује да га аутор поведе на пут и у буквалном, просторном смислу те речи. То не значи, да не бисмо били схваћени као контрадикторни, да је литерарна комуникација директна, већ да је индиректна (посредна) и као таква може се формирати путем основних начела креативног писања. У сваком уметничком делу постоји директна порука али и она, много важнија за савремену књижевност, индиректна или латентна порука.

Чак и ако узмемо у обзир многа општа места и романисану представу посла писца коју нам намеће свакодневной комуникацији и многобројна медија: да је реч о усамљеницима који напросто нису способни да директно комуницирају с другим живим бићима, да је писање духовна делатност коју окружују мистичка стања и расположења... – морамо запазити да савремени писац итекако уме и жели да посредством свог текста комуницира са спољним светом. Али на начин који је пре алегорички или метафоричан а никако директан.

Дакле, на онај начин који се у самој својој суштини разликује од журналистичког или новинарског начина комуникације путем текста. Тако је у оквири-ма ескапистичко-путописне поетике, писац истовремено путник као што је и читалац - сапутник.

Уколико обратимо пажњу на Хомеров еп „Илијада“ и узмемо у обзир да је реч о нултој архивалији приповедалачког заната када је у питању цивилизација Европе, као и то да антички свет, заправо, не познаје праву поделу између песништва и историографије (*Оно што у песму није стало као да се није ни догодило*) али и религије, одмах ћемо уочити да нам као савременим читаоцима (раније слушаоцима овог епа) уопште, најзад, није важно да ли су се у историјском смислу ствари заиста тако одвијале током рата за освајање Троје, како тврди Хомер или нису. Довољна нам је алегоричка, односно метафоричка карактеристика тог текста да би у њему уживали на естетски начин а не како то чине историчари. Наравно да и историчари, специјалисти за одређену епоху - онда када се директно не баве сопственим послом - такође уживају у естетским а не историографским категоријама овог дела.

Нешто слично је и са ескапистичко-путописним романом: читалац не очекује информацију или тачно научно објашњење, он рачуна да је могуће да је живот управо такав (какав писац тврди да јесте) у далекој земљи у коју је смештена радња. Тек у том и таквом светлу можемо констатовати да аутор ескапистичко-путописног романа храни наше духовне и душевне а не понајвише когнитивне (сазнајне) потребе. Наравно и њих, али првенствено естетске потребе.

Шта се тачно сазнаје из одломка једног од првих романа у стиху из старе Византије: „Управо сам усамљен, измучен страхом и тугом, седео у једном сеновитом гају. Ветар је шуморио а птице су својом песмом уливале спокојство у моје напаћено срце. Цврчци су, радујући се сунцу и цврчећи из све снаге, испуњавали гај својом песмом. У трави, ту поред мојих ногу протицала је хладна вода. Али ја се нисам ослободио своје туге и ту сам седео, напуштен као и пре. Шта човеку користи сва лепота природе када га бол сколи? И у тој сам се боли срца запитао: ко сам ја; ко сам био и ко ћу бити? Не знам! Чак и онај који је мудрији од мене ускраћује ми свој одговор. Обавијен маглом, без циља се у кругу вртим, чак ми се ни у сну не испуњава ниједна једина жеља“¹, који је написао Григорије из Назијанса?

У когнитивном (сазнајном) смислу готово ништа. У естетском смислу пуно тога. Реч је, свакако, у потреби за комуникацијом, веома личној и надахнућем прожетој потреби аутора али индиректној, оној врсти комуникације која код читаоца „у погон“ ставља неке друге, пре емоционалне него рационалне категорије бића.

¹ Григорије из Назијанса, из књиге К. А. Manaphes, „Die Bibliotheken Konstantinopels“, Athens 1972, на немачки превео Ханс-Георг Бек, на српски превео Ранко Козић.

Инверзибилни појам оригиналности

Да се на тренутак вратимо полемици с многобројним савременим теоретичарима књижевности – појам оригиналности литерарног дела јесте био преваходна одлика квалитета у доба модерне, на почетку прошлог века. Међутим, данас с правом можемо рећи да је свако дело само по себи оригинално, па чак и онда када се наслања на друго дело (постмодерно писмо); преузима и цитира неко друго дело (интертекстуалност); обрађује извесну историјску тему или епоху (параисторијско или псеудоисторијско писмо).

Зашто? Зато што свака ауторска интервенција доводи, условно речено, до појма оригиналности. Односно стварања новог дела, без обзира на којим и чијим темељима је оно настало. Тако га, пре свега, доживљава савремени читалац. Тако је и са местом одвијања радње (*dramatis locus*-ом): далека дестинација је стварна (реална и егзактно описана) само онолико колико то жели читалац.

Дакле, ескапистичко-путописни роман се од других врста писања разликује првенствено по индиректности, латентности пласирања поруке, по присуству стваралачког (*Демијуршког/космотворачког*) процеса, по оригиналности, иманенцији, инвенцији, иновацији, песничкој (списатељској) слободи израза и антиутилитарности написаног (писање које служи само естетској и духовној комуникацији писца и читаоца путем литерарног дела као медија)... Наднуће је сигурно најмање препознатљива или, у озбиљној научној студији дефинисању податна тема када је реч о основама писања. Зашто је то тако? Кроз историју, посебно у доба ренесансе, можемо пратити раст и опадање у вредновању појма надахнућа. Емил Зола, један од родоначелника натурализма, сигурно није имао истоветан поглед у вредновању надахнућа попут ренесансног поете Дантеа. Многи уметнички или литерарни изми добијају своје посебно вредносно место у скали присуства надахнућа. С друге стране, треба бити методолошки довољно опрезан и нагласити да инспирација и надахнуће не представљају исту категорију.

Док одређени аутор може бити инспирисан неким догађајем или друштвеним стањем „на дуже стазе“ – одређена филозофска или идеолошка идеја, критичка инспирација поводом неких глобалних друштвених дешавања (рат, нпр.) и у могућности свог духа доспева у позицију да се дуже и „смиреније“ бави темом која га је инспирисала – дотле је надахнуће ствар тренутка који се нужно не понавља из дана у дан док се апстраховани аутор бави исписивањем свог литерарног дела. За ствараоца ескапистичко-путописног романа надахнуће је само путовање, могућност бега у неки другачији (безбрижнији!?) простор. За кога *безбрижнији*? За писца, зато што само сведочи о животу и животним драмама људи на одређеном, далеком меридијану. Који није његов меридијан и, истовремено, јесте. Такође, простор безбедне удаљености и за читаоца.

Када је реч о теорији надахнућа, можемо разликовати три основна погледа на ову категорију креативног писања – антички, ренесансни и класицистички.

тички поглед на ту тему и, истовремено, вредносни суд према њој. Антички поглед се више ослања на сложеницу Поета Ватес – „мистерија надахнућа“. У томе се слажу и ренесансни ствараоци, будући да су постулати античке естетике на неки начин изнова „пронађени“ у доба ренесансе. С друге стране, класицизам и рационализам у уметности али и науци и свеукупним погледима на свет донеће термин Поета Фабер – „песничка вештина“, у којој надахнуће заузима малу или, пак, никакву улогу.

Мислиоци и ствараоци у доба хуманизма и ренесансе иду још даље. Петрарка пише: „Залажем се за чврст свет истине, који песник мора да направи пре него што га заодене лаким и шареним облаком испод кога је суштина... Дакле, све приче су параболе.“ На ту изјаву додајмо и став који исписује велики хуманистички песник Бокачо: „У дубинама песничког дела скривена је његова доктрина, његова истина (Веритас), морална, филозофска и научна, а изнад те истине и око ње је копрена измишљеног и прекрасног (Cortex).“

Структуролошки приступ

Наратологија, као поднаука теорије књижевности (али и наука у настајању) која се бави искључиво приповедањем и наративом као нуклеусом приповедања носи у свом термиолошком корпусу и неколико термина који покушавају (с више или мање успеха) да дешифрирају приповедалаштво. У овом поглављу поменућемо неке од тих термина. Дакле, из претходно изнесених аргумената у овој студији, бивамо свесни да постоје неколики међуодноси између носиоца тачке гледања (то могу бити: а) приповедач; б) рецепцијент) и предмета који је посматран (дело) како већ препоручује Михаил Бахтин².

Радован Вучковић пише: „Тако се тај систем односа између гледатеља и објекта гледања означава појмом фокализација. Субјекат фокализације је изведеница са називом фокализатор, чија се улога мења с обзиром на то да ли се поклапа са приповедачем или ликом и онда се говори се о екстерном и интерном фокализатору. Фокализован објекат је предмет, лице, околина која се посматра из одређене перспективе приповедача или осамостаљене личности.“³

Када је реч о фокализацији нужно је, дакле, двојити с ким се то читалац „слаже“ (мишљење му се поклапа, додирује, потврђује оно што је прочитано) – с литерарним ликом или с аутором. Уколико је ово друго у питању, онда је реч о екстерној фокализацији и читалац „примећује“ ауторску итендацију приповедача. Уколико однос између Означитеља и Означеног, називамо Семіозом и тврдимо да управо тај однос гради Знак, онда је однос између читаоца и прочитаног (било да читалац у датом тренутку „верује“ лику или „верује“ аутору) управо фокализација. Многи термини постоје одавно и без њих је немогуће тумачити не само роман, већ уопште прозна дела. То су, између осталих,

² Бахтин, Михаил, „Проблеми поетике Достојевског“, Београд, 1967, стр. 55-101.

³ Вучковић, Радован, „Писац, дело, читалац“, Службени гласник, Београд 2008, стр. 82-83.

термини књижевни лик, садржај, прозни ритам, мотив, догађај, време, простор, хронотоп... Међу њима посебан значај за ескапистичко-путописни роман имају време, простор и хронотоп.

Простор и време су основни градивни елементи ескапистичко-путописног романа. Нимало није свеједно где се и када одиграва прича коју пратимо. Наравно, за почетак је од пресудног значаја да радња није смештена у простор одакле долазе писац и његов читалац. Писац овакве врсте књижевности мора поћи на пут. Читалац, пак, не може бити из простора у који је смештена радња већ из оног простора из кога долази писац или пак трећег простора (неутралног). Када је о таквом прозном делу реч, не у смислу у коме то препоручује Аристотел (јединство времена, места и радње), већ у смислу изградње посебног места и времена у коме се, као читаоци/реципијенти – док читамо и перципирамо дело - налазимо. Колико год литерарно дело било реалистичко и колико год може да говори о (у буквалном смислу) нашој улици, догађајима и годинама у којима сада живимо, оно ипак не прати наш већ твори сопствени свет, сопствени угао (ракурс) ауторског посматрања/проматрања.

Као део митопоетског модела света можемо да обратимо пажњу на категорију хронотопа. У свом већ цитираном делу, Вучковић пише: „Посебан значај имају у роману појмови простора и времена, па је руски теоретичар Бахтин увео и појам хронотопа за означавање временско-просторних комплекса у прозном уметничком делу. Хронотоп би био ознака за укрштање просторних и временских радњи у једној тачки, у којој се згушњавају и простор и време. Такви су на пример, хронотопи пута, замка, салона који преовладава у циклусу романа Марсела Пруста „У трагању за изгубљеним временом“ и хронотоп малог провинцијског града у „Госпођи Бовари“ Гистава Флобера и слично.“⁴

Могли би овим речима само да додамо да, на пример, село Макондо у делу „Сто година самоће“ Габријела Гарсије Маркеса представља појам хронотопа у најбољем и најјаснијем светлу. Макондо, истовремено, и постоји и не постоји, можда се налази у Колумбији а може да се налази у било којој држави у Централној или чак Јужној Америци, у Маконду се одвија комплетан развојни пут породице Буендија који, чини нам се, на неком другом месту и у неком другом времену, не би могао да постоји.

Хронотоп је, самим тим, нуклеус митопоетског модела света једног дела, неодвојива временско-просторна константа без које дело не би било такво какво јесте.

Хоризонти очекивања

Морамо имати у виду да савремени читалац није неко ко штиву приступа без предзнања о литератури. Наравно, он не мора бити стручан нити верзиран, али медијски човек – а савремени човек јесте медијски човек – је већ прочитао многа дела и приступа новом штиву са одређеним очекивањем. Из-

⁴ Исто, стр. 83-84.

даваштво и тржиште већ на корицама књиге – ликовним решењем корице, кратким слоганом (такозвани К1) који треба да заинтригира купца, кратким сижеом или биографијом писца на полеђини књиге (такозвани К4), блурбовима (изведеницама из приказа дела у престижној штампи – узмимо најтривијалнији пример: „Фасцинантно штиво које се чита у једном даху“, *Washington Post*) – покушавају да препоруком, мистификацијом „преломе“ читаоца да купи књигу. Самим тим, можемо рећи да се већ у књижари у будућем читаоцу/реципијенту, а у тренутку у коме га описујемо само купцу, издавач покушава да „створи одређени хоризонт очекивања“.

Читалац, дакле, приступа првој страници штива са одређеним „хоризонтом очекивања“ – меридијаном о коме говори писац, на који ће читалац „одлутати“ заједно с писцем - који творе, с једне стране, све информације које је претходно добио о штиву а, с друге стране, све оно што иначе зна о писцу и његовом стилу, жанру или врсти романа које најрадије чита и, с треће стране, током „пробијања“ кроз само дело.

Многи ће писци рећи да оно што се дешава на самом почетку експозиције романа опредељује читаоца да ли ће уопште наставити с читањем али и пружити му одређена очекивања. У смислу, у ком правцу ће се, отприлике развијати прича. Током читања, тај се хоризонт мења, увија, трансформише, води даље од предвиђеног правца и ствара одређено узбуђење код читаоца. У ескаписатичко-путописном роману, експозиција је позив читаоцу на путовање и полазак на путовање самог писца. У буквалном смислу.

То повишено емоционално стање је својеврстан рецептивни ужитак, потврда да је читалац (као и сам писац, по читалачком мишљењу) „на правом путу“. Наравно, „хоризонт очекивања“ може бити и изневерен и читалац, једноставно речено, може бити разочаран у приповедалачки артефакт који је пред његовим очима. У том смислу, можемо рећи да уколико нема идентификације са темом, причом, литерарним ликовима онда нема ни интер-релација, ни елипсе читања и више нема ни „хоризонта очекивања“. Колико ће се сам писац бавити „хоризонтом очекивања“ свог апстрактног читаоца, колико ће му прилагодити причу а колико ће, напротив, желети да га шокира потпуно непредвидивом завршницом штива зависи и од жанра дела и од креативних способности уметника.

„У непосредној вези с тим је и питање да ли читалац објективнише почитано за време читања или после прекида читања, тј. накнадно. Објективисање се, свакако, врши током читања, али накнадни синтетишући рад свести доприноси да оно постане потпуније и обухватније. Ингарден говори о тзв. Синтетишућем објективисању у коме се различите појединости, пројектоване у појединим реченицама, скупљају и повезују у целину (Р. Ингарден, *О сазнавању књижевног уметничког дела*). При том код читаоца долази до осамостаљивања операција при објективисању онога што поједине реченице значе, односно на подлози значења појединих реченица читалац гради нови акт синтетичког поимања и конституисања предмета приказаног света. То је посебно уочљиво у случајевима кад се појављују места неодређености и кад их треба

испунити читалачком маштом. Тада се прелази с акта конституисања предметности путем синтетичког објективисања на конкретизацију предметног слоја дела чији је циљ да се досегну и открију естетски вредни квалитети, тј. естетске вредности⁵, пише Радован Вучковић.

Речју, аутор који је спреман за опсежна историјска или етнографска истраживања (која чине предрадњу његовог стваралаштва) у стању је да напише историјско (односно псеудо-историјски роман); онај кога више интересује чулна интелигенција бића спреман је за стварање управо таквих, интроспективних дела (унутарња анализа сопствених осећања и стања – Маргарет Дирас, Клод Симон, Петер Хандке...); онај коме више лежи дескрипција (описи) бавиће се, најчешће, таквом врстом књижевности... а они којима (нарочито у доба постмодерне) више лежи спекулативна псеудо-историја света (на пример, жанр теорије завере – Умберто Еко „Фукоово клатно“, Ден Браун „Да Винчијев код“...), одабраће у изградњи сопственог уметничког опуса управо ту врсту приповедања. Писац ескапистичко-путописног романа мора бити првенствено страствени путник. Он мора уживати у путовањима исто колико и његов читалац.

Активно читање је процес постављања текста у оквире контекста и у њему се не само „разуме оно што је писац хтео да каже“ већ се многе ствари и не разумеју али се наслућују и активан читалац пре долази до констатације „да зна шта он (читалац) мисли поводом списатељевог напора“. Ствара се, дакле, сопствени однос који је непоновљив код другог читаоца. Како два аутора која стварају дело сличне врсте, који су истог социјалног, културолошког и интелектуалног профила никада неће створити идентично дело, тако ни два читаоца (истог социјалног, културолошког и интелектуалног профила) пред истим делом неће имати идентичан однос ма како (обоје) били активни читаоци.

Да бисмо неки предмет почели да доживљавамо у његовој интенционалности, то јест као феномен, потребно је да престанемо да га посматрамо на уобичајен спонтан начин, када предмете око нас доживљавамо све заједно, као свеколику реалну стварност, независну од нас, и видимо га тек замагљено и искривљено.

Феноменолошки приступ се успоставља тзв. ејдетском редукацијом, то јест усредсређивањем на појединачни предмет, издвајањем из семантичке аморфности у свеколикој стварности, да би у интенционалном чину наше свести искренуо у свом правом смислу, односно значењу. Тек интенционалним конституисањем у нашој свести сазнајемо један предмет у његовој појединачности и тек тада можемо да откријемо и суштину предмета, то јест оно што је заједничко свим предметима исте врсте, што и јесте сврха научног и филозофског сазнавања⁶, каже Стојан Ђорђевић.

Дакле, за интерпретирање савременог литерарног дела, без обзира да ли то чинимо као теоретичари књижевности или из својих, дубоко интимних

⁵ Исто, стр. 89-90.

⁶ Ђорђевић, Стојан, „Креативно писање, читање и интерпретација“, Мегатренд универзитет, Београд 2009. стр. 165-166.

читалачких потреба неопходно је активно читање али и свест о томе да ми, као читаоци/рецепцијенти, већ процесом интерпретације (нашег схватања и препознавања многих „кодова“) на неки начин учествујемо у његовом стварању. Видимо да и многе свете књиге попут „Новог завета“, „Старог завета“, „Курана“ и „Талмуда“ – штива у чије се значење и поруке вековима није смело „дирати“ – сада постају предмет неких нових више или мање другачијих интерпретација. Неке од тих интерпретација су теоријско-књижевне врсте, неке теолошке и теозофске а неке, једноставно, историјске природе.

Ако је на примерима поменутих штива тако, поставља се логично питање како да световно, уметничко, савремено литерарно дело (прегантно отвореном формом, наводном недореченошћу, чији аутор, поново наводно не жели да „поентира“...) НЕ третирамо као отворено онтичко поље у коме је дозвољен сваки наш интерпретативни поступак? Наравно, само онај интерпретативни поступак за који имамо аргументе.

Пре свега, често чујемо да је смисао сваког новог научног рада на пољу теорије уметности (па тиме и теорије књижевности) да „баца ново светло на познато дело или опус писца-класика.“ То ће рећи: да пронађе интерпретативне „кодове“ који - без обзира што је, на пример, реч о надалеко чувеном делу о коме су написане хиљаде аналитичких страница - до сада нису поменути. Или откривени. Лутањима у потрази за „новим смислом старог дела“ (нарочито када је реч о савременој књижевности која је, напосе, због своје/их форме/и податна разноразним анализама) бавићемо се детаљније у следећем поглављу. Наравно да има и таквих случајева, много више но што би то волели чак и најсавременији и најмодернији теоретичари књижевности. Оне конзервативне, у том смислу, нећемо ни помињати.

Ипак, уметност је, не заборавимо, поље еманципације највећег могућег плурализма и слободе. Уколико аутор, у појмању категорије креативног писања, има право на начело слободе (израза и смисла свог дела) како да то начело одузмемо читаоцу/рецепцијенту/интерпретатору?

Већ са увођењем структуралистичке мисли Фердинанда де Сосира о приповедалачком делу, цивилизација престаје да се размишља искључиво на плану наративног, већ и на плану структурирања једног литерарног дела покушава да пронађе нова значења, нове семиозе, де Сосиров „Знак“... или, колоквијално речено „код“, у коме лежи суштина једног дела. Дакле, уколико се послужимо структуралистичким методом или чак наратолошким (постструктуралистичком), долазимо до поља на коме треба детектовати значења а то су, свакако Форма садржаја и Супстанца садржаја.

Нешто другачије појмање потребе за интерпретацијом даје нам Радован Вучковић у свом већ цитираном делу: „Писање и читање су чиновници који су у сваком погледу неоспорни: цивилизација и култура не могу се замислити без њих. Међутим, интерпретација у данашњем смислу те речи и пракса која јој се приписује не спада у ту врсту категоричних појмова попут писања и читања. То би се могло закључити и на основу значења тог појма који потиче од латинске речи интерпретатио, што значи објашњење, значење, превод. Интерпрета-

ција је нешто што је придодато читању и писању као њихово накнадно тумачење, па се не мора неизоставно ни практиковати... Трећа реч која је укључена у значење интерпретације јесте превод; она казује да нешто што већ постоји треба да се преведе на други језик; а то значи и да се већ постојеће протумачи.

Према томе, интерпретација је чин који се може и не мора изводити... Мора се примењивати у случајевима када неко није довољно упућен у оно што је написано и кад није способан да разуме и потребна му је помоћ у облику накнадног објашњења. У том смислу постојање одређене сврхе јесте у сржи поступка интерпретације – то је једино оправдава... Иначе би, са гледишта обичне логике, била излишна и непотребна. Међутим, баш зато што је њено постојање проблематично, интерпретација је, више него читање, била предмет размишљања и објашњавања стручњака различитих врста. А исто тако, примењивала се у пракси, под различитим именима, још од давних дана.“

Овакво објашњење интерпретације, иако логично и елоквентно само по себи, може бити применљиво само делимично и то, поново делимично, на реалистичку прозу. Само по себи, оно подрива идеју савремене уметности уопште која тежи за већ поменом конгенијалношћу писца и читаоца/рецепцијента. Како, без категорије интерпретације – разуме се озбиљне и аргументоване интерпретације – објаснити онтологију и телеологију (сврисисходност) ликовне уметности прошлог и овог века? Да ли је савремена књижевност, будући да се и она, попут класичне, понајвише служи реализмом као стилем „одрођена“ од осталих уметности? У том случају дела Пола Клеа, Пабла Пикаса, Василија Кандинског... – једноставно ништа не ваљају, будући да се без накнадне интерпретације не могу разумети.

Послужићемо се примером који савремени читалац (медијски освешћен) можда може лакше да разуме, будући да ћемо посегнути за филмом, односно филмском причом јер је филм најпопуларнија и најприсутнија приповедалачка вештина у савременом животу. Како разумети шта је, на пример, писац филмске приче (и редитељ) Абел Ферара желео да каже у свом филму „Зли поручник“ из 1992. године, са Харвијем Кајтелом у главној улози? Сиже филмске приче је следећи: корумпирани поручник полиције, кокаиноман и алкохолитар, неко ко уместо вредности сопствене породице највише „ужива“ у друштву проститутки и дилера (које би, по правилу, требало да хапси), постаје свестан да су два хиспано-американца осумњичена за силовање опатице и крађу црквеног блага једне католичке цркве у Њујорку, а да нису криви, и, након што му се (у филмској, митопоетској реалности) јави Исус Христ лично, одлучује да им дозволи да побегну након чега (због свих својих пређашњих грехова) бива убијен.

Како да разумемо и интерпретирамо ту „отвореност“ уколико не прихватимо „отвореност форме“ и „отвореност краја“ ове филмске приче и не „интерпретирамо“ је у оквиру датих наративних координата? Наравно, у тој и таквој интерпретацији сви чланови потенцијалне експерименталне групе рецепцијената неће имати баш исто мишљење о поенти, односно о Ономе што је

писац желео да каже?, као ни о ономе Шта је, у ствари, писац (с намером или без ње) све рекао?

Ипак, и сам Радован Вучковић наводи касније у свом делу да: „У уводном поглављу познате књиге Филозофија уметности под насловом О природи уметничког дела, Иполит Тен је назначио три фактора који одређују природу уметничког дела, с убеђењем да једно уметничко дело не постоји изоловано. Шири оквир у који се уклапа одређује уметникову личност, која ствара дела јединственог стила, а једно дело је образац свих осталих и открива суштину стварачевог стила и целокупног дела. Међутим, уметник, према Тену, није усамљен, већ припада широј заједници која може бити породица, заједништво са сродним уметницима и овај оквир обележава уметника и чини његова дела блиским са делима појединаца исте припадности. И, најзад, и породица уметника којој припада уклапа се у још ширу друштвену целину која има сличан укус и припадност истом добу. Анализирати дело једног уметника или његово стваралаштво у целини значи представити сва три одлучујућа момента који утичу на природу његовог стварања.“

Дакле, интерпретација или тумачење је од посебне важности и превазилази ниво такозваног „активног читања“ о коме је било речи, већ еманира идеју да једно приповедалачко дело које је, разуме се, испунило „хоризонт очекивања“ код читаоца/рецепцијента мора и може бити другачије интерпретирано (у зависности од читаоца/рецепцијента). У, разуме се, одређеним оквирима који неће створити аналитичку анархију. Односно, интерпретативно поље у коме је могуће „уписати“ или „учитати“ било шта у било које дело. Томе ћемо посветити наредно поглавље.

Да би се нешто добило у размени вредности када је у питању интерпретација потребно је имати интерпретатора с једне и, интерпретирани објекат, с друге стране. Интерпретатор је, дакле, читалац/рецепцијент с једне а интерпретирани објекат дело, с друге стране. Мада је, у некада популарном, такозваном биографском методу, интерпретирани објекат био и сам писац. Можемо утврдити да је и данас, интерпретирани објекат често аутор, колико и дело.

Уместо закључка - бекство?

Уколико је ескапизам бег, колико је заиста бег заиста реалан у ескапистичко-путописној прози? Уосталом, које уметничко дело може, уколико је комуникативно (и уколико је „уметничко“) заиста говорити ни о чему што тишти његовог читаоца, односно што је актуелно и рефлексивно за читаоца? Ниједно, наравно. Зачудно или не, након брижљивог анализирања дела из овог корпуса најчешће долазимо до закључка да је путопис (уколико је квалитетна уметничка проза) куд и камо ангажованији од тзв. „ангажованог романа“, односно романа са тезом. И то само из једног разлога: не може се променити оптика приповедача, његов *homo politicus*, унутарње вјерују, културолошка акумулација зато што се приповеда о новој и још увек неиспитаној територији.

Напротив, што се више одлази у географском смислу, то се биће више приближава (а не удаљава) сопственој суштини. То осећамо као писци али и као путници. Што удаљенији од сопствене куће – ближи смо себи. Зато је бег немогућ, односно он је реверзибилан. Он је повратак.

Литература:

1. Bahtin, Mihail, „Problemi poetike Dostojevskog“, Beograd 1967.
2. Vučković, Radovan, „Pisac, delo, čitalac“, Službeni glasnik, Beograd 2008.
3. Đorđić, Stojan, „Kreativno pisanje, čitanje i interpretacija“, Megatrend univerzitet, Beograd 2009.
4. Manaphes, K. A., „Die Bibliotheken Konstantinopels“, Athens 1972.

ESCAPISTIC-TRAVOLOGUE NOVEL (INVERSIBLE ESCAPE)

Summary: When it comes to travel writings, with whose certain aspects we will try to meet you in this presentation, it is necessary at the outset to make a distinction between literary and even non-literary genres with a similar prefix. Just vehement meaning of the term „travel” (and nothing less, and the term „fiction”) often leads to confusion when it comes to the topic about which we speak. The travel prose as a genre has its phenomenal emanations in journalism, and at her beletristic forms (travel report), and finally in the crypt or proto-literature (travel books of Herodotus, Gaius Julius Caesar, Marco Polo... that characterize information, scientific, historical narratives), but also, finally, in the artistic prose. And this is our case study and presentation topic.

Key words: Prose, Travelogue, Fictional, Travel-Escapist Stream, Escapism, Genres, Journey, Storytelling, Modernity, Populism