

## ODREĐIVANJE PUTA: O PUTOPISU, PUTNIČKOJ KNJIŽEVNOSTI I TERMINOLOGIJI<sup>1</sup>

(Jan Borm, „Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology“, u: *Perspectives on Travel Writing*, ed. Glenn Hooper and Tim Youngs. Studies in European Cultural Transition, Vol. 19 (Ashgate Publishing, Adelshot, 2004), 13–26)

Na osnovu količine kritičke pažnje i brojnih odrednica za putničku književnost skorijeg datuma, s pravom se može postaviti pitanje da li kritičari raspravljaju o istom predmetu. U širokom repertoaru upotrebljivanih termina nalaze se i „putopisna knjiga“, „putnički narativ“, „crta s puta“, „putnički memoari“, „putopisna pripovetka“, „putopis“, „meta-putopis“, „putnikova priča“, „dnevnik putovanja“ ili samo „putovanja“ [*Putovanja sera Džona Mandevila – The Travels of Sir John Mandeville*]; dok se u drugom ogranku nalaze „putnički spisi“, „putnička književnost“, „književnost putovanja“ i „putopisni žanr“. Iako ne poričem validnost niti jednog od ovih termina, očigledno mnoštvo njihovo nameće pitanje: šta mi, u stvari, podrazumevamo pod *putopisom* i *putničkom književnošću*? U žanrovskom smislu daleko smo od jasnog odgovora, kako primećuje i Tim Jangs u svojoj studiji *Travellers in Africa*:

Putnička književnost nastaje iz drugih literarnih oblika i na njih povratno utiče. Nastojanje da se odrede granice između ovih različitih formi pokazalo bi se kao nemoguće, pa bih povodom takvih pokušaja bio vrlo skeptičan.<sup>1</sup>

Stoga, glavna stvar koju treba utvrditi jeste da li je *putnička književnost* uopšte žanr. Nastojaću da dokažem kako ona to nije, već da je u pitanju kolektivni termin koji obuhvata raznovrsne tekstove s tematikom putovanja, bez obzira da li su preovlađujuće fiktionalne ili nefiktionalne prirode. Ovo znači da terminima *putopisna knjiga* [*travel book*] ili *putopis* [*travelogue*], sa ekvivalentom na francuskom jeziku *récit de voyage*, i na nemačkom – *Das Reisebuch* ili *Der Reisebericht*, označavamo kategoriju tekstova koji su sa-

<sup>1</sup> Tekst je izvorno štampan kao: „Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology“, u: *Perspectives on Travel Writing*, ed. Glenn Hooper and Tim Youngs. Studies in European Cultural Transition, Vol. 19 (Ashgate Publishing, Adelshot, 2004), 13-26.

stavni deo *putničke književnosti* [*travel writing*]. Pokušaću da ilustrujem ove ideje sagledavanjem hibridnoga karaktera putopisa i putničke književnosti, zatim uloge fiktivnog i referencijalnog u putopisu, kao i u drugim mimetičkim ostvarenjima. Najzad, želeo bih da istaknem da je kod putničkih spisa *literarnost* uvek prisutna, te da je sasvim primereno termine *književnost putovanja* ili *putnička književnost* shvatiti kao sinonime sa terminom *putnički spisi*.

## Putnička književnost kao hibrid

Problematičan status putničke književnosti, kao i termina korišćenih za njeno označavanje, postaće očigledan onoga trenutka kada pokušamo da je definišemo. Pišući o putopisu, Meri Bejn Kembel napominje: „Ovo je žanr komponovan iz drugih žanrova, pri čemu je i sam snažno doprineo genezi modernog romana i preporodu autobiografije.“<sup>2</sup> Drugim rečima, izgleda da putopis ne pripada niti jednom žanru posebno, što ne ukida mogućnost da bude žanr za sebe, na šta Kembelova takođe upozorava.<sup>3</sup> Jer, može se tvrditi, kao što to čini Ženet, da je „mešanje ili nepoštovanje žanrova – žanr po sebi“.<sup>4</sup> S druge strane, čini mi se vrlo problematičnim da se *putnička književnost* posmatra kao žanr. Za primer navešću predstavu Cvedera fon Martelsa o putničkoj književnosti:

Iako se ispostavlja da je teško utvrditi tačne žanrovske granice za putničke spise, jer oni se u pogledu svojih izražajnih oblika čine neograničenim, ipak se načelno razume šta ovaj žanr obuhvata. Kreće se u rasponu od primera koji se ne dovode u pitanje, kao što su vodiči, planovi putovanja i maršrute, a možda i mape, do manje restriktivnih izveštaja s putovanja kopnom ili morem kao što su opisi iskustava u tuđini. Pojavljuju se kako u proznoj tako i u poetskoj formi, a često su deo istorijskih i (auto)biografskih dela.<sup>5</sup>

Ako neki kritičari putopis smatraju žanrom za sebe, drugi ga, naprotiv, vide kao deo većeg žanra. Pol Fasel tvrdi da su putopisi „podvrsta memoara u kojima autobiografski narativ nastaje iz govornikovog susreta s udaljenim i stranim činjenicama, pri čemu narativ konstantnim upućivanjem na stvarnost – za razliku od romana ili romanse – proklamuje svoju doslovnu pouzdanost“.<sup>6</sup> Međutim, iako sve putopisne knjige jesu autobiografske u izvesnom stepenu, nije nužno da putnici pruže i retrospektivni pregled sopstvenog života na način jednog biografa.<sup>7</sup> Osim toga, čitanje putničkih izveštaja na ovaj način redukuje mogućnost imaginativnog čitanja tekstova (ili čitanja imaginativnih tekstova), onih koji se na prvi pogled ne uklapaju u putopisni modus, kao što su Konradovo *Srce tame* (1899/1902), Melvilov *Mobi Dik* (1851) i Darwinovo *Putovanje jednog prirodoslovca oko svijeta* (1839).

Međutim, mora se postaviti i pitanje: da li *Srce tame* ili *Mobi Dik*, ili bilo koje od brojnih takvih dela, mogu biti označena kao putopisna knjiga ili putopis? Konradova novela ima poreklo u putovanjima autora (kao što su i Melvilova iskustva s palube oblikovala njegove spise), ali bilo bi preterano tvrditi da referencijalni pakt na preovlađujući način određuje *Srce tame*.<sup>8</sup> Upravo dominacija sporazuma o referencijalnosti, uspostavljenog između teksta i čitaoca, za autore kao što je Pol Teru, predstavlja ono što određuje putničku književnost:

Razlika između putničke književnosti i fikcije jeste razlika između zabeleženog okom i otkrivenog imaginacijom. Fikcija je čisto zadovoljstvo – prava je šteta što nisam mogao da izmislim putovanje kao fikciju.<sup>9</sup>

Teruova opaska zaslužuje komentar. Prvo, čini se opravdanim na isti način govoriti o zadovoljstvu u putničkoj književnosti kao i o zadovoljstvu u fikciji, bilo da je reč o njihovom stvaranju, bilo o recepciji. U prošlosti putopis je bio čitan koliko radi edukacije, toliko i zarad uživanja, što je činjenica koja i danas.<sup>10</sup> Drugo, Teruovu tvrdnju da u svom delu *The Great Railway Bazaar* beleži samo ono viđeno okom ne treba prihvatiti doslovno. Na posletku, valjalo bi ukazati na neizbežan element fikcije u prenošenju razgovora ostvarenih u toku putovanja. Teru, kao i drugi autori, koristi fikcionalne tehnike na način koji je svojstven savremenom putopisu:<sup>11</sup> naime, kritičari su istakli upotrebu „slobodnog neupravnog govora, sceničnih konstrukcija, pripovedanja u sadašnjem vremenu, prolepsi, ponovljivu simboliku itd., u faktualnim narativima“.<sup>12</sup> Najzad, problematično je i Teruovo jasno razdvajanje putopisa i fikcionalne književnosti. Za to će nam biti dovoljna tri primera. Ekstenzivni dijalozi u putopisima samo su jedan od načina da se ostvari scenična konstrukcija (fikcionalna tehnika koju pominje Dejvid Lodž). Osim toga, putopisi mogu da uključe fikcionalne narative, priče i mitove; i obrnuto – dokumentarnost i diskurzivnost, pa i istorijski događaji mogu biti korišćeni u romanima (na primer, u istorijskom romanu).

Drugi savremeni pisac, Džonatan Raban, odredio je putničku književnost na sledeći način:

Putnička književnost kao literarna forma odlikuje se notorno primitivnim gostoprimstvom, gde će različiti žanrovi, najverovatnije, završiti u istom krevetu. Ona sa jednakim gostoljubljem prihvata privatni dnevnik, esej, kratku priču, pesmu u prozi, grubu belešku i salonski razgovor. Nesputano kombinuje narativno i diskurzivno pisanje.<sup>13</sup>

Rabanovo određenje govori u korist slobodnog mešanja različitih vrsta pisanja unutar kategorije putničke književnosti. Ono je zato i gipkije od Teruovog, prevazilazeći predstavu o jasnim granicama između fikcionalnog i nefikcionalnog (teško održivu predstavu u slučaju mnogih tekstova), ali Ra-

banovo određenje takođe dopušta da istom odrednicom putničke književnosti označimo i *Mobi Dika*, sa njegovim bezbrojnim referencijalnim segmentima, kao i Četvinovo delo *U Patagoniji* (1977), koje se završava nizom adaptiranih priča Čarlija Milvorda. Međutim, i Rabanova definicija pretpostavlja da su termini *putopis* i *putnička književnost* istoznačni. Meni se, pak, čini da upravo tu nastaje problem, jer čitanja (i čitalačka očekivanja) u susretu sa *Mobi Dikom* i Četvinovim putopisom nisu identična. Čitalac ne pretpostavlja da je Kapetan Ahab ličnost koja je zaista postojala, za razliku od pripovedača *U Patagoniji*, koji očigledno jeste. Ili, potvrdimo tezu još jednim primerom: smatram da se *Guliverova putovanja* ne čitaju na jednak način kao *A New Voyage Round the World* Vilijama Dampjera.<sup>14</sup> Prvo ostvarenje zaista može parodirati drugo a da čitalac Sviftovom fiktivnom pripovedaču – Guliveru – ne dodeli isti ontološki status kao i britanskom putniku Vilijamu Dampjeru (165?-1715), bez obzira na činjenicu da se Guliver sâm proglašava za Dampjerovog rođaka.<sup>15</sup> Ipak, i Sviftov roman i Dampjerov putopis mogu se proučavati unutar istog okvira *putničke književnosti*.

## O oblicima i hibridnim žanrovima

Koliko god dogmatsko razlikovanje fikcionalnog i nefikcionalnog narativa predstavljalo stranputicu, čini se korisnim, makar u ovom kontekstu, razlikovati putopis i putničku književnost, s obavezom da se objasni šta se tim terminima podrazumeva. Jedan od puteva da se to učini jeste da se istraže dominantni aspekti određenog dela ili žanra, što je ideja koju je predložio Hans Robert Jaus: „Uvođenje dominante koja organizuje sistem jednog složenog dela omogućuje transformaciju tzv. 'mešovitih žanrova' u metodološki produktivnu kategoriju.“<sup>16</sup> Dakle, kada se određeni žanrovi sastoje iz mešavine različitih žanrova i oblika pisanja, njihov identitet može se definisati na osnovu dominantnih aspekata. Ova ideja nam, tako, dozvoljava i pokušaj da definišemo putopis kao: *bilo koji narativ obeležen nefikcionalnom dominantom, koji kazuje (gotovo uvek) u prvom licu o putovanju ili putovanjima, za koja čitalac pretpostavlja da su se zaista dogodila u [empirijskoj] stvarnosti, smatrajući ili pretpostavljajući da su autor, narator i glavni lik jedno, tj. da su identični*. Svakako, pokušaj da se identifikuje koji bi element datog teksta bio nefikcionalne prirode, a koji ne, bio bi suviše pretenciozan. Ipak, prema Jausovoj teoriji, bilo koje delo, ma kako originalno, „pretpostavlja prethodnu informaciju ili orijentaciju očekivanja prema kojoj će njegova originalnost biti merena“.<sup>17</sup> Drugim rečima, čitalac ima svoj sopstveni horizont očekivanja. Kada je u pitanju putopis, čitalac će pretpostavljati da je autor dominan-

tno usredsređen na izveštaj sa putovanja koje je zaista doživeo. U slučaju kapetana Kuka njegova maršruta može se pratiti korak po korak do te mere da je moguće ponoviti isto putovanje. Kada je Dampjer u pitanju, to bi bilo znatno teže jer njegovo delo sažima dvanaest godina putovanja oko sveta. A što se tiče nekih savremenih autora, ovaj pokušaj bio bi sasvim nemoguć, jer je mnoštvo tih putovanja predstavljeno na diskontinuiran način. Tako je i sa Četvinovim putopisom *U Patagoniji*, tako i sa *Coasting* Džonatana Rabana (1986). Bez obzira na ovu okolnost, čitalac i dalje pretpostavlja da su i Četvin i Raban stvarno preduzeli svoja putovanja. Drugim rečima, nefikcionalna dominantna putopisa nalazi se, zapravo, u čitalačkoj pretpostavci da je tekst koji čitaju preovlađujuće nefikcionalan. Pri tome se mora istaći da je mera, u kojoj čitalac očekuje da je putopisac dužan da piše u nefikcionalnom modusu, varirala tokom istorije ovog žanra. Tako Pol Fasel primećuje: „U XVII stoleću na putopis je obično gledano kao na spremište predivnih laži, zbog čega je 1630. kapetan Džon Smit, prilikom objavljivanja svog dela *Istinita putovanja. Avanture i proučavanja kapetana Džona Smita* [*The True Travels. Adventures and Observations of Captain John Smith*], osetio obavezu da naslovnu imenicu 'putovanja' dopuni atributom 'istinit'.“<sup>18</sup> Situacija je bitno drugačija danas kada nema otpora fikcionalnim tehnikama. Kakav god da je slučaj, vratimo li se na predloženu definiciju putopisne knjige ili putopisa, izgleda da nam ona dozvoljava da Kolumbov *Dnevnik sa plovidbe* pročitamo kao izveštaj s putovanja koje se stvarno dogodilo i proizvelo enormne posledice, pri čemu moramo imati svest o tome da ovaj tekst, kao deo imperijalističke strategije, neprekidno naglašava – preuveličava čak – određene aspekte. S druge strane, naša definicija omogućava nam da putničku priču *Istinite pripovesti* Lukijana iz Samosate ne prihvatimo zdravo za gotovo. Pripovedač najavljuje na samom početku ovog spisa: „Kako sam, zahvaljujući sopstvenoj taštini, bio željan da predam nešto potomstvu, a nisam morao biti prikraćen za privilegije pesničkih sloboda; i kako, bez preživljenih avantura od značaja, nisam imao ništa istinito da ispričam – preduzeo sam se laganja.“<sup>19</sup> Nakon ovoga, njegovo putovanje odvešće ga pravo na mesec.

Značenje termina navedenih u uvodu ovog oglada napokon je dovoljno konkretizovano da se sada pojavljuju u nešto jasnijem svetlu. Uzmimo samo jedan primer: možemo se pitati da li su *putopis* i *putopisna knjiga* sinonimi, kao što je predloženo. Ponuđeno slobodnije značenje putopisa [„travelogue“] kao putničkog narativa, u odnosu na značenje istoimene odrednice u *Oksfordskom rečniku engleskog jezika* kao „filma ili ilustrovanog predavanja“, omogućava da se tekst Marka Pola nazove putopisnom knjigom ili putopisom. Ali, šta ako je teza Frensis Vud da je Marko Polo veći deo svog narativa izmislio, u stvari, tačna?<sup>20</sup> Da li se i u tom slučaju njegov narativ može nazvati putopisnom knjigom (ili putopisom)? Smatram da se to može učiniti, ali je onda

neophodno pojasniti da je najverovatnije reč o *fikcionalnom* putopisu. S druge strane, za delo Vilijama Goldinga *Rites of Passage* (1980) ne može se reći da je putopis, a da se pritom ne doda da je reč o romanu i da je, tako, prvenstveno fikcionalnoga karaktera.

Ovde bih otišao korak dalje. I u Goldingovom i u Polovom narativu tematski preovlađuje putovanje, a izgleda da upravo tematski aspekt može poslužiti da se istakne šta se to podrazumeva pod putničkom književnošću. Francuska kritika pravi razliku između termina *récit de voyage* i *littérature de voyage*, kao što nemačka kritika diferencira *Reisebuch* ili *Reisebericht* (putopisni izveštaj), s jedne, i *Reiseliteratur*, s druge strane. I Francuzi i Nemci, dakle, prave razliku između *putopisa* ili *putopisne knjige* kao žanra (*récit de voyage* – *Reisebuch* ili – *bericht*), s jedne strane, i, sa druge, *putničke književnosti* (*la littérature de voyage* – *Reiseliteratur*), kao objedinjujuće tematske kategorije (a ne žanra) koja uključuje kako nefikcionalna, tako i fikcionalna ostvarenja. S obzirom na francuske i nemačke termine, želeo bih da predložim slično razlikovanje između *putopisa* ili *putopisne knjige* kao preovlađujuće (ili pretpostavljeno) nefikcionalnog žanra, i *putničkih spisa* ili *putničke književnosti* (*književnosti putovanja*) kao objedinjujuće oznake za tekstove čija je glavna tema putovanje. Tako se *Discovery* Voltera Relija može smatrati delom iste grupe tekstova, okupiranih prvenstveno putovanjem, kao što su *Odiseja*, *Beovulf*, *Put hrišćanina* [*The Pilgrim's Progress*], *Robinzon Kruso* ili, u skorije vreme, neke priče i knjige Džeka Londona, *The Road to Oxiana* Roberta Bajrona, kao i dela savremenih putopisaca kao što su Džonatan Raban i Redmond O'Henlon. Ostaje još da se vidi u kojoj meri tekstovi određeni *dramskim modusom* (drama) mogu biti smatrani putničkom književnošću ili putničkim spisima i koji komadi bi se uopšte mogli posmatrati na taj način. Kao jasan primer, koji potvrđuje pretpostavku, može poslužiti *Bura*, jer tretira temu putovanja, a veliki broj tropa karakterističnih za putničku književnost može se prepoznati u ovom Šekspirvom komadu.<sup>21</sup>

## O različitim načinima predstavljanja putovanja

Ako je tako, u gornjoj listi primera može se prepoznati i ono što su neki francuski kritičari imenovali kao književnost „s puta“ ili „putujuću književnost“.<sup>22</sup> Drugi, kao što je Etjen Rabate, pokušali su da žanru *récit de voyage* odreknu književni status jer mu, navodno, nedostaje književne energije:

Činjenica da su putopisi izrazito stereotipni jeste prvenstveno problem pisanja (a ne objektivne stvarnosti) koji izvire iz središnje putopisne greške: kako svet treba predstaviti kakav jeste, tamo nema transformacije, nema angažovanja literarne energije. Najbolji među njima teže tek „stilskoj“ nijansi.<sup>23</sup>

Tamo gde Rabate dozvoljava da tek par stilskih efekata budu skromna garancija tome da i putopisi pripadaju književnosti, neki anglo-američki kritičari tvrde kako stil određenih putopisaca ide predaleko u manipulativnosti, kao što to Dejvid Tejlor prepoznaje kod Četvina:

Četvinovska konvencija jeste da elidira posebnost, nasuprot postkolonijalnom insistiranju na otvorenom prepoznavanju kulturnih razlika. Tehnika, koja se odlikuje oštrinom u predstavljanju objekata, jeste uznemirujuće reduktivna u predstavljanju ličnosti, koje nisu ispraćene konekstualizacijom ili životnom pričom... Stil, toliko posvećen estetskoj čistoti, ne može a da ne razotkrije svoju ekstremnu manipulativnost.<sup>24</sup>

Koliko su Tejlorova zapažanja u vezi sa Četvinovim predstavljanjem ličnosti tačna, ovde se može postaviti kao sporedno pitanje. Međutim, sasvim je očigledno da Četvin ne pokušava da piše narativnu etnografiju,<sup>25</sup> kao što bi to uradili određeni antropolozi. Na primer, evo kako Žan Malori u svojoj duhovnoj autobiografiji *Hummocks* opisuje predstavljanje „svesti Drugog“ – severnogrenlandskih Inuitā s kojima je boravio tokom 1949-50. Cilj je „da se razotkrije unutrašnja svest, suština i skrivena *veličanstvenost* ovih veoma jakih ličnosti“, pri čemu dodaje:

Svako koherentno razumevanje društva počiva na... opservaciji učesnika, koja razotkriva najsuptilnija skrovišta... Čoveka i života. Tihe trenutke, gestove, male i najnezatnije činjenice, koje samo svakodnevno istraživanje može da sakupi, činjenice koje brišu predrasude, dovodeći u pitanje generalizujuća stano-  
novišta.<sup>26</sup>

Vratimo li se različitim određenjima putopisa, evo onog koje je ponudio Žan Rudo. Model na kojem je zasnovano jeste put Andrea Žida u Kongo:

Putopis je diskontinuiran. On podređuje delove teksta koji se međusobno razlikuju u tonu... Tekst je stratifikovan: sastoji se iz različitih slojeva glasova, rečnika (opisi variraju u vrsti: pejzaži, opisi naselja, odeće, delatnosti) i stila... Putopis kombinuje heterogeno (koristeći istovremeno oblik memoara, dnevnika i pisma) i dispartatno. Putopis teži mozaiku.<sup>27</sup>

Manjak sistematičnog predstavljanja svesti Drugog može se uočiti u određenim putopisima, ali, ako prihvatimo Rudoovu analizu makar delimično, primetna će biti i različitost ciljeva putopisa i narativne etnografije. Poređenje Rabateovog komentara putopisa uopšte i Tejlorovih primedbi Četvinovom delu učiniće očiglednim da Rabate kritikuje žanr zbog nedostatka literarne energije, a Tejlor primećuje njen višak, dok Rudo mozaičnost postavlja kao osnovni strukturni princip ovoga žanra. Čini mi se da jedan deo rasprave u vezi sa tim šta putopisu polazi za rukom, a šta ne, počiva na pogrešno shvaćenju ideji o mimetičkim procesima u narativima. Zaista, Aristotelov koncept

*mimezisa* izgleda da se uvek iznova primenjuje na oblast fikcije, iako njegova *Poetika* govori o tome da je preobražavajuća energija *mimezisa* ili *predstavljnja* zastupljena u svakom narativu, bez obzira da li je on preovlađujuće fikcionalan ili ne. Ja kao prevod za *mimezis* koristim termin *predstavljanje*, prema skorašnjem francuskom prevodu Aristotelove *Poetike*,<sup>28</sup> gde prevodioci tvrde da je *predstavljanje* tačniji prevod za *mimezis* nego li reč *podražavanje*, tradicionalno korišćena u ranijim francuskim prevodima ovog spisa.<sup>29</sup> Kada je o narativima reč, primetno je da Aristotel smatra da je proces *mimeze* („predstavljanje“ je termin korišćen i u engleskom prevodu koji ću citirati) na delu u narativima bilo koje vrste: „Kako je pesnik, poput slikara ili bilo kojeg tvorca slika, mimetički umetnik, on mora da predstavlja, u bilo kojem slučaju, jedan od tri predmeta: stvari koje su bile ili jesu, stvari koje ljudi govore ili misle; stvari kakve treba da budu.“<sup>30</sup> Prema Aristotelu, dakle, koncept se *mimezisa* ne primenjuje samo na fikciju, već i na nefikcionalno područje („stvari kakve su bile ili jesu“). Tako je i Žerar Ženet predložio „da pojam narativa može obuhvatiti, bez ikakvih štetnih posledica, sve oblike literarnog predstavljanja“.<sup>31</sup> Šta više, on ističe da su sasvim fikcionalni tekstovi ili, pak, u potpunosti nefikcionalni tek teorijske konstrukcije koje ne korespondiraju ni sa jednim postojećim tekstom.<sup>32</sup> Drugim rečima, u narativima se ne može izbeći *mimezis*. Zato je *mimezis po definiciji* na delu u svakom putopisu, a time i još obuhvatnije – na području putničke književnosti. Izgleda da o tome govori i V. S. Najpol kada opisuje svoje skorašnje knjige:

Moje knjige moraju se nazvati „putničkom književnošću“, ali bi to moglo i da obmane, jer su u ranija vremena takve spise, u suštini, stvarali ljudi opisujući putničke pravce na kojima su se našli... Ono što ja činim sasvim je drugačije. Ja putujem na zadatu temu. Putujem da bih istražio. Ja nisam novinar. Sa sobom nosim darove simpatije, posmatranja i radoznalosti koje sam razvio kao imaginativni pisac. Knjige koje sada pišem, ova istraživanja, jesu zaista konstruisani narativi. Tu je priča o putovanju, a sa njom je tu i mnogo malih narativa koji su deo ovog većeg.<sup>33</sup>

Ovde je diskutabilno je da li su putnički spisi ranije bili u suštinskoj vezi sa opisivanjem putničkih pravaca. Bez obzira na to, Najpol ponovo upućuje na ulogu *mimezisa* u svojim navodno nefikcionalnim delima, a njegovo zapažanje dobro ilustruje naš problem. Mogli bismo još dodati da bi neki kritičari takođe doveli u pitanje da li Najpolov stil ima, između ostalog, i obeležja literarnosti.<sup>34</sup>

U svakom slučaju, nemoguće je zanemariti književnu dimenziju putopisa.<sup>35</sup> Mišel Morel pokazao je da je literarnost izraz dinamičke uloge individualnog stila.

Stil baca svetlo na individualno reaktiviranje žanrovskog sistema. To je njegova individualna dimenzija. Istovremeno, stil baca svetlo na istorijske karakteri-



stike sistema, važeće u trenutku pojavljivanja dela. To je njegova kolektivna dimenzija.<sup>36</sup>

U svom najdinamičnijem vidu, stil je individualan i u određenoj meri suprotstavljen žanrovskim normama.<sup>37</sup> I pored toga, niti jedan skup takvih normi ne garantuje da je *literarnost* prisutna u bilo kom proizvodu određenog žanra. Na osnovu ovoga moglo bi se zaključiti da putopis nije ni više, ali ni manje književni žanr u odnosu na bilo koji drugi. Ima čak mišljenja da *romaneskno* prethodi bilo kojem putovanju, pa tako i putopisu, kao što to tvrdi Žan-Didije Urben u *Secrets de voyage*: „pogrešno je umanjiti značaj romanesknog i uopšte priprovednog programa kao porekla putovanja, bilo kojeg putovanja, i postavljati pitanje ne samo njegovog prisustva, već i efikasnosti“.<sup>38</sup> Prilikom govora o tome kako je Gevin Jang išao Konradovim stopama, Urben primećuje: „nudeći da se praćenjem ponovo razotkrije romaneskna strana realnog koju je izumeo neko drugi, Jang poziva na put ne toliko fizičkim prostorom, koliko prostorom priče.“<sup>39</sup> Moglo bi se reći da je ovaj tip putovanja i putopisa obeležje naše savremenosti. Međutim, primetno je da književna upućivanja na druge putničke narrative karakterišu i putopis i putničku književnost već dugo vremena, počev od *Odiseje*. Iz tog razloga Urben i primećuje kako Jangov čitalac „postaje namerik kroz fabulu, putnik koji putuje pričom“,<sup>40</sup> kao što putnik putuje kroz priče drugih putnika. Prema Urbenu, na izvoru svakog putovanja nalazi se „priča, ili drugo putovanje, pa još jedna priča... Ukratko, postoji posrednik čežnje, model koji treba prevesti i koji informiše nečije postupke i snabdeva nečiji diskurs“.<sup>41</sup> Drugim rečima, preobražavajući čin *mimesisa* prisutan je u putovanju od njegovih početaka i ostaje prisutan do krajnje tačke, ili crte, putopisne knjige.<sup>42</sup>

U vezi sa ovom temom zanimljiv je slučaj čuvene francuske edicije *Terre Humaine*, koju je 1955. pokrenuo Žan Malori svojim prvencem *Poslednji kralj Tule*.<sup>43</sup> Uređivačka politika serije istakla je u prvi plan važnost narativa i ulogu mimetičkih postupaka prilikom predstavljanja iskustva. Pjer Oregan je u svojoj skorašnjoj studiji analizirao, između ostalog, stil određenog broja naslova iz ove edicije.<sup>44</sup> On izdvaja sledeće prepoznatljive karakteristike: pripovedanje u prvom licu, „odbijanje akademskog žargona i modusa argumentacije svojstvenog profesionalnoj antropologiji, upotrebu narativa i lični angažman autora“,<sup>45</sup> odnosno „raširenu upotrebu prvog lica, scenično predstavljanje sopstva, uključujući neuspehe, i upotrebu narativa“.<sup>46</sup> Cilj edicije bio je „uskладiti etnografiju i čitaočeve emocije“.<sup>47</sup> Oregan, u meri u kojoj je to zahtevao problem predstavljanja Drugog, komentariše i podelu na fikcionalno i nefikcionalno, kao i dogmatske pokušaje da se oponiraju diskurzivno pisanje i fikcija, ističući da *Terre Humaine* objavljuje različite vrste spisa, uključujući životopise, putopise, pripovednu etnografiju i fikciju:

Činjenica da edicije kao što je *Terre Humaine* objavljuju romane može biti iznenađenje i zaslužuje određeno razmatranje. A zašto ne romane? Zašto na

samom početku isključiti romanesknu fikciju, odričući joj dimenziju dokumentarne istine? U ime široko rasprostranjene predrasude da postoji jasna barijera između etnografskog, sociološkog i historijskog narativa, s jedne, i fikcionalnog dela, s druge strane. Kao da su prvi u potpunosti predodređeni za istinu. U pitanju je uvreženo pređubedenje koje ignoriše sledeće tri činjenice:

- da etnografski narativ nosi jasna obeležja proučavaoca i ograničenja datog perioda;
- da takozvani dokumentarni narativ jeste rezultat klasifikovanja i uređivanja činjenica, i da uprkos njegovoj intelektualnoj iskrenosti i staranju za naučni pristup, hermeneutička vrednost njegova ostaje diskutabilna;
- da se ne ostvaruje transparentnost između subjekta pisanja i njegovog predmeta. Nesumnjivo, čitanje Balzaka podučiće nas jednako, ako ne i više, o post-revolucionarnom društvu, koliko to čine danas zaboravljeni povesničari tog doba.<sup>48</sup>

Oregan smatra da se politika *Terre Humaine* sastoji u izdavanju tekstova koji za cilj imaju „obaranje lažne dihotomije između subjektivnog i objektivnog“.<sup>49</sup> Naravno, može se postaviti pitanje u kojoj meri individualna dela mogu to da učine, ali ideja je svakako zanimljiva u kontekstu naših razmatranja o putopisu. Autorski stil, predstavljajući (pa i podražavajući) iskustvo, istovremeno ga transformiše i manipuliše njime. Kao što smo videli ranije, proces transformacije je neminovnost. Ovo navodi Oregana da jedan od najpoznatijih naslova edicije – putopis *L'Été grec*<sup>50</sup> Žaka Lakarijera – prokomentariše na sledeći način:

I Žak Lakarijer jasno pokazuje svoju tačku gledišta: on hoće da predstavi drugačiju Grčku – iz delova i odelitu; svakodnevnju, popularnu Grčku nasuprot onoj ruševnoj iz udžbenika. Sa tvrdnjom da je unutrašnja Grčka istinitija od impersonalne Grčke historičara i sociologa. Ovde su, kao i kod Tezigera, posmatranje i otkrivanje utkani u lični itinerar, uhvaćeni u mrežu sveprisutnog Ja. Putnik, tako, ne prikazuje *Grčku*, on predstavlja *svoju Grčku*.<sup>51</sup>

Uzgred, Četvin takođe ima za cilj da pokaže *svoju Patagoniju*, pre nego li *Patagoniju*. Neki čitaoci smatraće ovo problematičnim činom zaposedanja, a jasno je da Četvinova odluka da (u značajnoj meri) izostavi politički kontekst svog putovanja za Argentinu tokom 70-ih proizvodi dodatne komplikacije.<sup>52</sup> Sve ovo je izrečeno ne bi li se razmotrili različiti žanrovski pristupi putopisu i putničkoj književnosti u anglo-američkoj i francuskoj kritici, što je i bio glavni zadatak ovog ogleada. Upečatljivo je to u kojoj meri je putopis kao žanr kritikovan iz veoma različitih, često čak i suprotnih razloga.

Ukoliko je bilo neophodno da se odredi prostor *putopisne knjige* i *putopisa* unutar oblasti *putničke književnosti* ili *književnosti putovanja*, nužno je istaći i to da putopis kao žanr kombinuje različite oblike pisanja, neprekidno prelazeći na područje drugih žanrova. Kada je u pitanju objedinjujuće znače-

nje dato putničkoj književnosti, ono nam pomaže da se uspostave bezbrojni intertekstualni odnosi između raznovrsnih narativa, koji ne moraju pripadati istom pripovednom modusu, ali koji zato dele, da parafraziramo Nortropa Fraja, isti arhetip putovanja kao vida potrage.<sup>53</sup> Kao što je pokazano, komparativni uvidi između *Guliverovih putovanja* i Dampjerovog *Novog putovanja*, ili Konradovog dnevnika i njegovog *Srca tame*, jesu metodološki produktivni jer uzimaju u obzir intertekst čije komponente variraju u zavisnosti od žanra.

Bez želje da završimo u sentimentalnom tonu, možemo se pozvati na Sterna i njegovog Smelfungusa, stvorenog sa ciljem da replicira na Smoletovoj personalnoj smesi pogrda na račun Francuza.<sup>54</sup> Pronašavši ime za nešto što je, bez sumnje, postojalo i ranije, a to je – sentimentalno putovanje, Stern je svojim tekstom inicirao bezbroj tzv. sentimentalnih putopisa, među kojima je jedan od najpoznatijih *Travels into the Interior of Africa* (1799) Mango Parka. Povodom ovog dela Meri Luiz Prat istakla:

Iako je, svakako, mogao da učini tako, Mango Park nije pisao priču o geografskom otkriću, proučavanju ili plenidbi, već narativ o svom ličnom iskustvu i pustolovini. Pisao je, pišući sebe, ne kao čoveka nauke, već kao sentimentalnog junaka.<sup>55</sup>

Ovde se nalazi i srž našeg problema. Koji oblik putničke književnosti će neko praktikovati, zavisi od toga koja vrsta pisca on jeste ili želi da bude. Iako smatram problematičnim da se putnička književnost odredi kao žanr, nadam se da sam pokazao kako je to upotrebljiv pojam u okviru kojeg je moguće razmatrati i porediti višestruke prelaze iz jedne vrste pisanja u drugu, a u određenim slučajevima, iz jednog žanra u drugi. Na kraju, želim još jednom da progovorim u prilog tezi kako putopisni žanr odlikuju „gipke i pokretne granice“,<sup>56</sup> koje su, zapravo, manifestacija „notorno primitivnog gostoprimitstva“, kako je Džonatan Raban sasvim prikladno opisao putničku književnost.

Sa engleskog preveo:  
Aleksandar M. Kostadinović<sup>2</sup>  
Univerzitet u Nišu  
Filozofski fakultet

Departman za srpsku i komparativnu književnost

## Endnotes

- 1 Tim Yongs, *Travellers in Africa: British Travelogues, 1850-1900* (Manchester: Manchester University Press, 1994), 8.
- 2 Mary B. Campbell, *The Witness and the Other World: Exotic European*

---

<sup>2</sup> aleksandar.kostadinovic@filfak.ni.ac.rs

- Travel Writing 400-1600* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), 6.
- 3 Izgleda da Kembelova termine *putopis* i *putnička književnost* koristi kao sinonime. Na petoj stranici svoje knjige ona razmatra „istoriju putopisa pre XVII veka“, dok na devetoj izveštava o „žanrovskoj stabilizaciji putničke književnosti koja je obeležila XIV vek“. Pretpostavljam da su oba termina korišćena za označavanje istog predmeta.
  - 4 Gérard Genette et al., eds, *Théorie des genres* (Paris: Seuil, 1986), 158. [U izvorniku sve prevode sa francuskog na enleski jezik uradio je autor ogleđa. Prim. prev.]
  - 5 Zweder von Martels, ed., *Travel Fact and Fiction: Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing* (Leiden: Brill, 1994), xi.
  - 6 Paul Fussell, *Abroad: British Literary Traveling Between the Wars* (New York: Oxford University Press, 1980), 203.
  - 7 „Le texte doit être *principalement* un récit, mais on sait toute la place qu’occupe le *discours* dans la narration autobiographique; la perspective *principalement* rétrospective... le sujet doit être *principalement* la vie individuelle, la genèse da la personnalité.“ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), 14-15. „Trebalo bi da tekst bude *dominantno* narativan, iako je dobro poznato da je diskurzivnosti dato dosta prostora u narativnim autobiografijama; trebalo bi da je perspektiva *dominantno* retrospektivna..., a siže *dominantno* usredsređen na autorov život, na rađanje i razvoj njegove ličnosti.“
  - 8 Joseph Conrad, *Heart of Darkness with the Congo Diary* (London: Penguin, 1995).
  - 9 Paul Theroux, *The Great Railway Bazaar: By Train Through Asia* [1975] (London, Penguin, 1979), 379.
  - 10 Charles L. Blatten Jr, *Pleasurable Instruction: Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature* (Los Angeles: University of California Press, 1978).
  - 11 U putopisima su fiktionalne tehnike očigledno bile korišćene i ranije. Na primer, Meri Luiz Prat beleži da je dobar broj putnika i putopisaca XVIII veka koristio ili im je bila nametnuta pomoć profesionalnih pisaca da „uglašaju“ originalni rukopis: „Putnička književnost nije ostala imuna na proces profesionalizacije pisanja tokom XVIII stoleća. Putnici-pisci i njihovi izdavači sve su se više oslanjali na profesionalne pisce i urednike, što je postalo i unosan posao, ne bi li se obezbedio konkurentan proizvod, transformišući rukopis često u potpunosti, obično u pravcu romana.“ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London: Routledge, 1992), 88. Poznati primer takvog prepravljjanja jeste Hoksvortova [Hawkesworth] verzija putovanja kapetana Kuka (1773), koju su zahtevale mornaričke vlasti.
  - 12 David Lodge, *The Practice of Writing* (London: Penguin, 1997), 8.
  - 13 Jonathan Raban, *For Love & Money: Writing – Reading – Travelling 1968-1987* (London: Picador, 1988), 253-4.

- 14 Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* [1726] (Oxford: Oxford University Press, 1994); William Dampier, *A New Voyage Round the World: The Journal of an English Buccaneer* [1697] (London: hummingbird press, 1998).
- 15 Vid. Guliverovo pismo svom rođaku Simpsonu u Guliverovim putovanjima (*Gulliver's Travels*, xxxiii): „Nadam se da ćete biti spremni za javno priznanje, kad god to bude traženo od Vas, da ste me, uporno insistirajući, ubedili da objavim veoma slabu i netačnu priču o svojim putovanjima; uz smernice da se unajme neka mlada gospoda sa bilo kog univerziteta, koja bi unela red i popravila stil, kao što je to učinio moj rođak Dampjer, slušajući moj savet, učinio u knjizi *Putovanje oko sveta*.“ Dampjerov tekst je model za Guliverovu parodiju putopisa. Druga stvar od interesa u citiranom odlomku jeste to da i Sviftov tekst aludira na osamnaestovekovnu praksu profesionalne spisateljske prerade putničkih rukopisa o kojima govori Meri Luiz Prat (vid. napomenu 11).
- 16 Hans Robert Jauss, „Littérature médiévale et théorie des genres“ (1970), Genette *et al.*, eds, *Théorie des genres*, 44.
- 17 Jauss, „Littérature médiévale et théorie des genres“, 41.
- 18 Fussell, *Abroad*, 165.
- 19 Lucian of Samosata, „A True Story, II“, in Lucian, *Volume I*, trans. A. M. Harmon (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, „Loeb Classical Library“, 1913; reprinted 2000), 251-3.
- 20 Frances Wood, *Did Marco Polo Go to China?* (London: Secker & Warburg, 1995).
- 21 O *Buri* i tematici putovanja vid.: Peter Hulme and William Sherman, eds, *'The Tempest' and Its Travels* (London: Reaktion Books, 2000).
- 22 Alain Borer *et al.*, eds, *Pour une littérature voyageuse* (Paris: Editions Complexe, 1992). Mišel Le Bris [Michel Le Bris] piše u svom prilogu za Borerovo izdanje („Fragments du royaume“, 119-40): „može biti da je povratak istini, stvar često zaboravljena u literaturi, povezan s putovanjem: pisati uvek znači otići“. On dodaje: „na kraju krajeva, možda i nije slučajnost da su svi veliki 'osnivački' tekstovi, od *Biblije* do *Odiseje*, a rekao bih i – od *Don Kihota* do *Mobi Dika*, pre svega, putopisi“. Le Bris je takođe pisao o *écriture de voyage*, što on smatra ekvivalentom *putopisnoj književnosti*.
- 23 Etienne Rabaté, „Littérateurs de voyage“, *Revue de littérature générale* 2 (Paris: P.O.L., 1996), section 34.
- 24 David Taylor, „Bruce Chatwin: Connoisseur of Exile, Exile as Connoisseur“, in Steve Clark, ed., *Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit* (London: Zed Books, 1999), 202.
- 25 O vezama između putopisa i etnografije vid.: Jan Borm, „In-Betweeners? On the Travel Book and Ethnographies“, *Studies in Travel Writing*, 4 (2000), 78-105.
- 26 Jean Malaurie, *Hummocks*, 2 vols (Paris: Terre Humaine/Plon, 1999), vol. 1, 111, 113.
- 27 Jean Roudaut, „La littérature et le voyage“, *le magazine du Centre* 94

- (Paris: Centre Georges Pompidou, July/August 1996), 7-8.
- 28 Aristotle, *La Poétique*, Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Paris: Seuil, 1980).
- 29 Ovaj prevodilački izbor da se *mimesis* tumači kao *predstavljanje*, a ne *podražavanje*, kritikovao je Žan-Mari Šefer [Jean-Marie Schaeffer] u svojoj poslednjoj studiji *Pourquoi la fiction?* (Paris: Seuil, 1999). Zbog toga, prilikom citiranja, on koristi stariji francuski prevod *Poetike*, u kojem je upotrebljena reč *podražavanje*. Ipak, mora se istaći da je reč *podražavanje* potrebna Šeferovoj teoriji fikcije, po kojoj fikcija podražava, zbog čega je ona vrsta „ludičke obmane“ ili trika („feintise ludique“). Shvatajući fikciju na takav način, mimesis za njega postaje, pre svega, čin saznanja: „Il apparaît notamment que, contrairement à ce que soutenait Platon la mimésis est bien une opération cognitive, au double sens où elle est la mise en œuvre d’une connaissance et où elle est source de connaissance“ (p. 56). „Protivno Platonovoj argumentaciji izgleda da je *mimesis*, pre svega, kognitivni čin: u dvosturkom smislu, kao način funkcionisanja određenog znanja i kao izvor saznanja.“ Za naše potrebe termin *predstavljanje* čini se fleksibilnijim. Koji god prevod mimesisa da je tačniji, u ovom trenutku čini se sasvim očiglednim da putopis manje ili više učestalo koristi mimetičke postupke, kao što je, pre svih, dijalog, kao i to da neki od njih transformišu iskustvo kao što to, na primer, čine scenične konstrukcije.
- 30 Aristotle, *Poetics*, trans. Stephen Halliwell (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, „Loeb Classical Library“, 1995), 125-7. [Citirani odlomak u prevodu Miloša N. Đurića (*O pesničkoj umetnosti*, Dereta, Beograd, 2002, 102) glasi ovako: „Kako je pesnik podražavalac baš kao slikar ili koji drugi likovni umetnik, nužno je da on svagda podražava jedno od ovoga troga: ili stvari kakve su bile ili kakve jesu; ili kakve su prema kazivanju i verovanju ljudi; ili, najzad kakve treba da budu.“ Prim. prev.]
- 31 Gérard Genette, *Figures II* (Paris: Seuil, 1969), 61.
- 32 Gérard Genette, *Nouveau discours du récit* (Paris: Seuil, 1983), 11: „Mais exista-t-il jamais une pure fiction? Et une pure non-fiction? La réponse est évidemment négative dans les deux cas.“ „Ali, može li čisto fikcionalno delo uopšte postojati? Ili u potpunosti nefikcionalno, s druge strane? U oba slučaja odgovor je očigledno ne.“ Na istoj stranici Ženet izjavljuje i to da književni narativ ne mora nužno biti fikcionalan.
- 33 V. S. Najpol [V. S. Naipaul] u intervjuu sa Ahmedom Rašidom [Ahmed Rashid]: „Death of the Novel“, *The Observer* (Review), 25 February 1996, 16.
- 34 Najpol je nagrađen Nobelovom nagradom za književnost 2001. godine. Činjenica da izbor Kraljevske švedske akademije svake godine vodi širokim raspravama sasvim je drugi problem.
- 35 Da li je ova dimenzija istančana ili ne, te u kojoj meri putopis transformiše Poredak i iskustvo takođe je sasvim drugo pitanje.
- 36 Michel Morel, *Praxis de la lecture*, unpublished Ph.D. dissertation, 2

- vols (Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1989), 350.
- 37 Morel govori o „dinamičkom efektu jezičke invencije“ (*Praxis de la lecture*, 343).
- 38 Jean-Didier Urbain, *Secrets de voyage: Menteurs, imposteurs et autres voyageurs invisibles* (Paris: Payot, 1998), 361. Kao uvod u Urbenovo delo vid.: „*Viator in Fabula: Jean-Didier Urbain and the Cultures of Travel in Contemporary France*“, *Studies in Travel Writing*, 4(2000), 141-64.
- 39 Urbain, *Secrets de voyage*, 362.
- 40 Urbain, *Secrets de voyage*, 362.
- 41 Urbain, *Secrets de voyage*, 372.
- 42 Putopis Džonatana Rabana *Coasting* (London: Collins & Harvill, 1986) završava se crtom, što je jasno upućivanje na Sternovo *Sentimentalno putovanje* (1768).
- 43 Jean Malaurie, *Les Derniers Rois de Thulé* (Paris: Plon/Terre Humaine, 5<sup>th</sup> editon, 1989; Engleski prevod: *The Last Kings of Thule*, New York: E. P. Dutton, 1982). Drugi naslov u ovoj ediciji, *Tužni tropi* Kloda Levi-Strosa, publikovan je iste godine. Od ostalih naslova svojom poznatošću izdvajaju se putopisi Vilfreda Tezigers [Wilfred Thesiger] – *Arabian Sands* i *The Marsh Arabs*.
- 44 Pierre Aurégan, *Des récits et des hommes – Terre Humaine: un autre regard sur les sciences de l'homme* (Paris: Nathan/Plon, 2001).
- 45 Aurégan, *Des récits et des hommes*, 25.
- 46 Aurégan, *Des récits et des hommes*, 31.
- 47 Aurégan, *Des récits et des hommes*, 46.
- 48 Aurégan, *Des récits et des hommes*, 49.
- 49 Aurégan, *Des récits et des hommes*, 50.
- 50 Jacques Lacarrière, *L'Été grec* (Paris: Terre Humaine/Plon, 1975).
- 51 Aurégan, *Des récits et des hommes*, 52.
- 52 Po ovome, on se značajno razlikuje od Lakarijera, što ne znači, pak, da njegovo delo *U Patagoniji* ne razvija nikakve političke teme. Jedna od glavnih preokupacija autora jesu poražavajuće posledice kolonijalizma po lokalno stanovništvo.
- 53 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957): „Ako su arhetipovi saopštivi simboli i ako postoji njihov centar, trebalo bi očekivati da u tom centru pronađemo grupu univerzalnih simbola... Takvi simboli uključuju i simbole hrane i pića, potrage ili putovanja...“ [Citat je dat u prevodu Gorane Raičević (N. Fraj, *Anatomija kritike*, Orfeus – Nolit, 2007, 143. Prim. prev.)]
- 54 Tobias Smollett, *Travels through France and Italy* [1766] (Oxford: Oxford University Press, 1981).
- 55 Pratt, *Imperial Eyes*, 75.
- 56 Jean-Marie Shaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (Paris: Seuil, 1989), 77.

