

Јелена В. ЈОВАНОВИЋ*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 26. 12. 2022.
Прихваћен: 22. 2. 2023.

СЛИКЕ У СКИЦАМА ЗА ПЛОВИДБУ НИКОЛЕ ПОПОВИЋА

У савременој српској путописној прози појавио се аутор са изузетним даром за обликовање књижевних слика. Како добар путописац мора поседовати вештину врхунског описивања, наш рад бавиће се преваходно тим аспектом путописне збирке *Скице за пловдбу* Николе Поповића, али на нешто другачији начин. Истраживање ћемо посебно усмерити ка разоткривању особености путописца, које се уочавају у специфично обликованим „скицама“ с путовања, где пажњу скрећу издвојене хронотопске одреднице, те различити аудио, визуелни, олфактивни надражаји. Они су повод за грађење семантички засићених приказа у којима се кроз емоционално проживљена путничка искуства спајају људи, уметности, времена. Као методолошка основа за проучавање поменутог дела у контексту путописне прозе послужиће закључци Јана Борма, Владимира Гвоздена, Деана Дуде, Александра Коствадиновића. Поетика слике, сликовног, сликовности истраживана је уз ослањање на запажања која су изнели Имануел Кант, Роман Ингарден, Драган Жунић, Езра Паунд, Милосав Шутић. За поетику описа користиће пре свега радови Мике Бал, Џералда Принса, Вернера Волфа. Свему овоме прикључујемо данас већ општепознате поставке из когнитивних наука: преваходно наратологије и психологије.

Кључне речи: путопис, савремена српска књижевност, слика, опис, путописац.

Многа питања се непрекидно отварају када се говори о путописном жанру, а по свему судећи она никада неће бити ни разрешена.¹ Када се промишља о путопису увек су у фокусу, експлицитно или у позадини, запажања у вези са жанровским системима, хијерархијом жанрова, преструктури-

* jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

¹ Ради илустративности много комплекснијег проблема, навешћемо само један аспект теоријске неуједначености: Има проучавалаца који заступају тезу о путопису као посебном жанру (Мери Бејн Кембел, Цведер фон Мартелс), други га виде као поджанровску категорију (нпр. Пол Фасел), док има и оних који праве дистинкцију између путничке књижевности и путописа, сматрајући прву категорију „колективним термином“ који обухвата текстове (и фикционалне и нефикционалне) с тематиком путовања (Борм 2013: 607).

рањем, трансформацијом, прилагођавањем, жанровском нестабилношћу. Чак и тврдње за које нам се чини да имају статус аксиома лако губе своју поузданост када се покуша, бар оквирно, дефинисати путопис. Једно је сигурно и потврђено свим теоријама: путопис захтева путника – реалног или имагинарног/виртуелног запитаћемо се одмах након констатације. И ту почињу рачвања на многобројне поджанрове: путописне репортаже, путничке новеле/приче, есеје, путничка писма, дипломатска писма, научнофантастични путопис, путопис „из друге руке”, лирски и прозни путопис... У том разлиставању може се лако упасти у замку изједначавања и свођења књижевности на једно, овога пута на путопис. Да ли је баш тако? Одговор на постављено питање може се потражити у констатацији Јана Борма да је за путопис неопходно предузимање путовања које у основи мора бити фактографско; она се налази у оквиру његове дефиниције путописа: „[Б]ило који наратив обележен нефикционалном доминантом, који казује (готово увек) у првом лицу о путовању или путовањима, за која читалац претпоставља да су се заиста догодила у [емпиријској] стварности, сматрајући или претпостављајући да су аутор, наратор и главни лик једно, тј. да су идентични” (Борм 2013: 610). Друга врста дистинкције корисне за даља промишљања „путничких” текстова јесте она коју предлаже Александар Костадиновић: реч је о кориговању термина *путописна књижевност* (који упућује на концепт *travel writing/travel literature/literature of travel*)² у *путничка књижевност*. Аутор потребу за оваквом променом образлаже на следећи начин: „Адјектив *путнички* има примарно тематско значење (тј. остварује тематску дескриптивну функцију), док адјектив *путописни* треба да сачува статус искључиво жанровске индикације (тј. да остварује ремаатску дескриптивну функцију), јер и потиче од назива жанра” (Костадиновић 2016: 143, 144). У одабиру савременог путописа помогло нам је и одвајање књижевног и некњижевног, уметничког и научног (Пековић 2001: 19), те књижевног и путописа фељтона (Дучић 2011: 925; Гвозден 2012: 184). Водећи се овим општим смерницама које постоје у научној литератури, са приличном сигурношћу можемо тврдити да збирка *Скице за пловидбу* припада жанру књижевног путописа.

Шта нас у њему интригира? Оно на шта указује сама етимологија сложеннице: пут – описати. Да би се пут описао мора постојати путник. Ко је та фигура у *Скицама за пловидбу*? Како се гради његов портрет кроз записе са разних путовања? Како доживљај места/света који се описује утиче на обликовање књижевних слика? Тако долазимо до другог дела сложеннице: описа. Он је овога пута много шири од онога што се под појмом описа у теорији књижевности често подразумева³, јер пут описују и догађаји/приче, дијалози, коментари... – не само уско схваћена дескрипција (ма била и

² Види: *Rečnik književnih termina*, ur. Dragiša Živković (1992: 669, 670)

³ Издвајамо дефиницију Џералда Принса као једну од најраспрострањенијих и најутицајнијих: „Представљање предмета, бића, ситуација или збивања (догађање које је несврховито и без учешћа неке воље) у њиховом просторном (а не темпоралном) егзистенцијалном виду; њихово тополошко а не хронолошко функционисање, њихова симултаност а не сукцесија” (Принс 2011: 132).

наративна)⁴. За тумачење односа путописца према појединим спацијалним одредницама, а на основу њихове репрезентације, од користи ће бити когнитивнонараторолошко схватање дескрипције као менталног конструкта. Наиме, аналогно степену наративности, Вернер Волф расправља и о дескриптивном потенцијалу. Његов предлог је да се апстрактни когнитивни оквири зову дескриптивним, а да се реализација у конкретном описном тексту зове дескрипција. Такође, исти аутор скреће пажњу да често долази до међусобног преклапања наративности и дескриптивности (Волф 2007: 15).⁵ Издвајајући одлике чисто дескриптивног и наративног пола, Волф наглашава и то да разлику два наведена модуса не чини садржај онога што се представља, већ начин на који се то чини. На широкој скали између наративног и дескриптивног налазе се како визуелизација догађаја тако и наративизација слике – оба важна за разумевање приповедачевих „записа” с пута, преко којих у први план избија доживљај, живописност, емоционалност.

Обиље радова написано је на тему пута, путника, путовања. Илустрације ради цитираћемо Мишела Битора из 70-их година прошлог века: „Предлажем нову науку (оне ових година расту као гљиве, беру их под свачијом сенком, а неке ће при жетви на крају ипак донети плодове), уско повезану с књижевношћу, науку људског премештања коју ћу из забаве назвати итерологијом јер у самој речи постоји премештање” (1999: 24). Предлог посебне дисциплине подвлачи човекову непрекидну потребу за измештањем. Пут и путник због тога су књижевне хронотопске одреднице од најранијих времена. Данас је, можда захваљујући технологијама, као никада видљива жеља за путовањима и потреба да се информација о боравку на одређеном месту подели. Те „слике”⁶ са путовања често постају гротескне, истичући у први план површност квазипутника и примат материјалног над духовним/естетским као једини циљ и сврху измештања. Тако долазимо до издвајања категорија путника и туристе која условљава разлику између високе и популарне културе путовања. Деан Дуда о томе пише следеће: „Та дихотомија између аутентичности и конфекције, индивидуалне слободе и масовности изражава се у модернистичкој култури путовања као опрека између путника и туриста, и наговјешћује или можда одражава систем диференцијације који карактеризира повијесно вријеме које уобичајено називамо модернизмом” (Дуда 2012: 198). Дуда се овде ослања на образложење Пола Фасела који одређује путника као истраживача онога што је у историји произашло умним радом, за разлику од туристе који представља истраживача онога што је откривено преду-

⁴ Овде се позивамо на Харолда Мошера који гради скалу од чисте наратије до чисте дескрипције: *pure narration, descriptized narration, narratized description, pure description* (Мошер 1991: 426). Термин наративни опис (као специфичан облик дескрипције) постоји одраније у теорији књижевности (в. Бал 1989: 199–223). Значајно у Мошеровој типологији јесте то што приповедање и описивање нису постављени као бинарне опозиције.

⁵ Како когнитивнонараторолошка истраживања свој корен имају у феноменологији, и овакво схватање описа може се пронаћи управо у феноменолошким студијама. „Тако Ингарден веже слику посебно за слој схематизованих аспеката у књижевном делу, које ће читалац актуализовати на свој начин, проширујући пишчеве описе ’сликама које почивају у њему као сећања’ или доживљајући друкчије саме пишчеве ’поетске слике, метафоре, параболе’” (Шутић 1978: 35).

⁶ Одређење читати у дословном и метафоричком значењу.

зетничким духом и управо за њега приређено умећем масовног публицитета (Фасел према Дуда 2012: 47). Због тога уз првог стоје атрибуту „аутентичног и патвореног културног искуства” (Бузард према Дуда 2012: 47), а уз другог стереотипна, конфекцијска, масовна потрошња. Тако ће искуства путника (дата кроз записе о путовању), а по речима путописца из *Скица за пловидбу*, бити „мање водич кроз град а више миљоказ душе која на путу промишља себе и свој свет, и проживљавајући успомене јаче стапа их са дневним доживљајима” (Поповић 2019: 78).

Путник у *Скицама за пловидбу* увек је на прилично безбедном одстојању од туриста, иако понекад упловљава у њихове групе. У тим тренуцима свесно одређује до које мере се може приклонити њиховим правилима понашања освешћујући свој поступак као уступак популарној култури. Када се нађе на пијаци уметнина у Киншаси, престоници Демократске Републике Конго, где за десет долара купује пар дрвених фигурица, лако открива туристичку замку и коментарише:

[...] чистимо фигурице различитих боја и текстура дрвета од прашине (ваљда се продају боље, одајући утисак старине) [...] (Поповић 2019).

Из позиције страственог фланера, шетача, скитнице, он интуитивно прави вредносну разлику између путника и туристе – она је за њега у поремећају равнотеже коју првоне доноси пут. Путник, као активни учесник у непознатом или креатор догађаја, поседује вишак знања; то стечено знање омогућава му да види/спозна и оно што раније није видео. Због тога одређење *мигранти* и *избеглице* замењује речју *путник*.

Пред граничним прелазом застали су аутобуси са путницима који су напустили свој дом на Блиском истоку. Мигранти или избеглице? – апсурдна расправа о томе била је већ неколико пута на телевизији. Боља је, ипак, реч *путник* (Поповић 2019: 19, 20).

Туристе, с друге стране, описује као површну, инструментализовану групу лако подложну упадању у замке домаћина, који у њима виде извор брзе зараде. Зато водичу и врачу по ко зна који пут успева да их на опробани начин врло лако обману:

– Хришћанство, будизам, ислам – нема везе која је ваша религија, ово је добро за сваког – говори водич на пијаци фетиша. Висок је и снажан, театралним покретима позвао нас је да уђемо кроз врата пијаче на којој су уово (белци) увек прилика за бизнис. Улаз на пијачу и посебна такса за фотографије коштају целих осам хиљада, али смо задовољни јер нам наш водич детаљно објашњава чему који вуду елеменат служи. [...] Након овог представљања уводи нас код врача, који је већ почео бајање око огњишта, и сад само тражи наша имена да би освештао сваки од предмета које жели да нам покаже: камен за добар сан, амајлија за добар пут, ушиватак за успех на послу, корен дрвета за дугосатну ерекцију. Говоримо да смо дошли на пијачу без намере да купујемо, али трик је већ изведен: ритуал је готов, треба само питати духове за цену, врач баца мале шкољке и оне дају прецизан одговор: фантастичних шездесет осам хиљада франака. Након препирања које је потрајало, врач нам говори да „не знамо вредност ових ствари”. Његова права вера је вера у новац, добро је спремљен за овакве ситуације [...] (Поповић 2019: 41).

Овде треба приметити да се приповедач, подсмевајући се туристима, подсмева и себи, те веома успешно гради аутоиронијски отклон од популарне/конфекцијске културе. Ово подсећа на мајсторски обликовану слику туриста коју је понудио Борислав Радовић у својој *Долини краљева*: „По цео дан бели шешири круже песком / у походе краљевима под бреговима. Велике језичке породице / на смену чекају пред ходницима, / њуше се с потиљка и гуше прашином / врзмају се, завирују у сваки прокоп” (Радовић 2016: 77). Иронија се даље у Радовићевој песми шири недоласком краљева, те заменом њиховог присуства неким сувениром „својеручно рађеним старежом”. Ако одемо готово век уназад, сличну критику можемо пронаћи и код Милоша Црњанског, на пример када у *Љубави у Тоскани* (1930) описује површност америчких туриста, али и самих водича, кустоса у Пизи (в. Црњански 1983: 113).

Јасно издвојен од такве групе, попут путописца у делу М. Црњанског⁷, путник у *Скицама за пловидбу* настоји да исцрта културну мапу места које обилази. То чини из визуре музике, сликарства, књижевности, али ништа мање код њега су присутни и описи флоре и фауне, као и традиционалних јела из различитих крајева света. И ту се осећа снажан сензибилитет приповедача за укрштање и повезивање најудаљенијих културолошких тачака на различитим нивоима: у фаду се чују „наполитанске баркароле, грчки сиртаки и одјек оријенталних песама о чежњи” (23)⁸; „И Лос Анђелес као и Бејрут има приче уткане у плочнике града” (80); „Тако је кухиња старог континента примила нове укусе и зачине стварајући посебну, како је овде зову, креолску кухињу” (68); „Њуорлеаншке жене су из профила Африка, са изразитим очима и увијеним плетеницама, гледајући саговорника у очи, у њима се огледа Прованса и Медитеран и сва преплитања култура које је град примио у себе” (72); „Испред куће у Амхерсту је живица, која кроз годишња доба мења боје, као Бранков слез...” (85). Но, без обзира на многобројне културолошке спојеве, приповедач бележи аутентичност сваког геопростора: „Калифорнијске приче, зато, не могу имати отегнути левантски ритам нити следити оштру ивицу бријача бејрутских бербера, већ ритам точка ужареног на асфалту и смер беле пруге на цести” (83). Скица коју у хибридујућим описима следи путописац можда је најбоље представљена у следећој забелешци: „Прочитао сам негде – додао би Антоан – да свако од нас негде у свету има двојника. [...] Али свету не треба двапут исти глас, нити исти лик” (81, 82). Мрежа коју тка Поповићев путопис потврда је суматраистичке поетике која се може представити као једна од парадигми овог жанра. Тако лик из *Скица за пловидбу*, који је студирао у Америци, каже „да би ту, као и било где другде, могао пренети сопствени живот, као што ће пресадити лозу у Либан...” (76).

Оно што је посебно важно, мрежа свеопште повезаности дата је као упризорена аутентичност. Већ у паратекстуалним елементима, у насловима, осећа се тежња ка сликовности: ту је најпре наслов целе збирке, преко кога су записи са путовања одређени као скице, да би се унутар ње опет посебно

⁷ „Ишао сам за њима, одвојен и туђ” (Црњански 1983: 106).

⁸ Како бисмо растеретили текст, у парентезама наводимо само странице са којих су преузимани цитати из већ наведеног издања: (Поповић 2019).

издвајали визуелни моменти као „Скице за фадо”, „Црни драгуљ човечанства”, „Шарене хаљине Новог Орлеана”, „Креју је најтеже сликати”, „Са сунцем у очима”. Јасно је да путописац поседује појачану визуелну осетљивост и таквих примера је небројено у тексту. И не само то, он непрекидно тежи да визуализује. Посматрајући овај путопис као књижевни текст важно је истаћи да је путопишчева потреба често на трагу теоријских схватања која уметничко дело дефинишу као „слику”, естетску представу. Како је медиј књижевности реч, она у њој треба да отвара слике, „као констелације, односно композиције елемената” (Жунић 2020: 41). Овде мислимо, следећи закључке Драгана Жунића, не на сликовност као поетичко средство већ на шире значење које обухвата естетско-идејну суштину. „Слика је конкретизован склоп (очулотворених) естетских атрибута једне естетске идеје уобразиље” (Жунић 2020: 46). Наравно, у овом тексту, управо због његове жанровске припадности, могу се издвојити и друга значења сликовности дата као опажање, цртање, пресликавање, али увек уз кровно одређење слике као „материјализације процеса очулотворења естетске идеје” (Жунић 2020: 48)⁹, а у складу са њеном двојном природом која спаја чулну датост и наговештава натчулно/духовно/метафизичко.

Путописац се у *Скицама за пловидбу* непрекидно труди да наслика простор, чак врло помно бележи савет уметника како то да учини, како да обликује субјективни (когнитивни и доживљајни) однос према свету, јер слика треба да је „увек нешто више од насликаног, јер је она указивање на нешто више у насликаноме” (Жунић 2020: 52). Због тога путопишчевом лисабонском пријатељу, приликом студентског боравка у Француској, „географија мисли” дозвољава да посматра Париз, а слика мотиве Лисабона (Поповић 2019: 22). И од речи приповедач тражи да „својом чулном датости” отвори „слику” као „ментално произведену представу” (Жунић 2020: 55), те зато каже „треба отићи корацима даље од сто миља, кроз слике, у срж читања света, неизговорљиво” (Поповић 2019: 104). Све ово јесу показатељи путопишчеве намере да конкретно претвори у апстрактно, појединачно у опште, а чулно у метафизичко, а како би понудио дубински семантички слој који се открива иза упризорених скица са путовања. Ово истовремено открива шта треба да поседује дело у чијем се жанровском одређењу као једна од кључних налази реч опис, а како би постао реч-слика: „Реч-слика није пуки опис, пластични приказ, одраз, већ реч која долази из уобразиљске представе, улази у дело и, у рецептивној конкретизацији, буди чулним квалитетима богату представу, која овим својим богатством, у доживљају сврховитости, уздиже дух реципијента до наслућивања смисла, наговештаја натчулнога (или пак одсуства смисла – доживљаја апсурда)” (Жунић 2020: 55).

Путописац, иза кога се крије фигура ауторског приповедача, који је истовремено проучавалац књижевности, преводилац и музичар може себи

⁹ Овај Жунићев закључак на трагу је Кантовог промишљања о поетској слици: „Код Канта, слика, у тежњи да постане чулна представа идеје, добија први импулс те идеје. Затим, слика превазилази идеју, јер изражава много више него што би једна идеја могла да изрази” (Кант према Шутић 1978: 9).

свесно поставити задатак „читања света” (Поповић 104) кроз различите сликовности: опис више није мономедијалан и моногенерички појам виђен из монодисциплинарне перспективе (Волф 2007: vii); он превазилази искључиво поље књижевног у чијем је оквиру дуго таворио. Зато путописац доживљај може да упризори позивањем на звук, слику, мирис, јер сваки надражај способан је да упризори и очулотвори доживљај. Гранична позиција наратора, који је са обе стране текста – у просторима интратекстуалног и паратекстуалног – омогућава интензивирање процеса урањања. Својом ауторитативношћу он јемчи читаоцу аутентичност доживљаја, те текстуални сигнали активирају врло живе и уверљиве слике као менталне конструкте.

Дескриптивност у *Скицама за пловидбу* није позадина или декор него активан чинилац текста. Посебно је то видљиво због доследно спроведене унутрашње фокализације која се јавља као последица аутодијегетичког приповедања. Посматрајући колоритност, динамику и ритам, лексику и фразеологију описа, реципијенту постаје јасно да је управо он одраз индивидуалности и душевног простора путописца. У потрази за идентитетским упориштем путописац посматра свет око себе покушавајући да га што боље разуме, одгонетне, не би ли се са њим могао поистоветити, те долазимо до башларовски схваћеног доживљаја простора.¹⁰ За грађење речи-слика приповедач припрема терен низом типичних слика и фабуларних ситуација који се у тексту лајтмотивски понављају. Њихов циљ јесте активирање жанровских конвенција које путописац следи, а како би се читалац припремио за специфичан пријем садржаја. То су на самој граници записа, у паратексту, најпре називи поглавља „Луке и проминућа”, „Афричко небо пуно слутње”, „Срне из амхертске шуме”, „Трагови сунца”. Занимљиво је да се већ овде поред активирања путописних образаца, формирају и фигуративне слике, конкретно симболи, градећи однос између слике и идеје: *лука, небо, шума, сунце*. Ако их пажљиво пратимо дуж целог текста, као и контекст у коме се појављују, јасно је да ће се поред чулног облика – конкретних, појавних ствари, на наличју појавити и апстрактни појмови који откривају нараторову имагинацију – и то ону повезану са перцепцијом. Активирање симбола уточишта, сигурности, слободе, бесмртности, ускрснућа, али и тајанственог и мрачног, пребацују читаоца са појавности на унутрашње просторе човека; овде је то „путовање” умом путописца. Снага овакве слике-речи лежи у томе што један план не угрожава други, а све је постигнуто уклапањем и дословног значења у упоришне тачке физичког путовања. Реципијент се постепено уводи у сферу дубљих значењских нивоа поетских слика, а да се притом „њихова симболичка функција не намеће”, те „одређени смисао и поетска вредност одељка не измичу некоме ко симбол као такав не схвата” (Паунд 1999). Већ на наредном нивоу, у међунасловима који уоквиравају појединачне записе, план симбола допуњује се метафоричким и метонимијским сликама: „Скице за

¹⁰ „Тешко би се могло изразити да функције описа [...] ту остају без дејства. Осећа се да ту треба изразити нешто друго, а не оно што се објективно нуди изражавању. Оно што би требало изразити, то је скривена величина, нека дубина. [...] [П]есник ту не описује. Он зна да је његов задатак много већи” (Башлар 2005: 175).

фадо”, „Топле руке Африке”, „Црни драгуљ човечанства”, „Шарене хаљине Новог Орлеана”, „Одисејев град у Америци”. Као централне фигуре поетске слике, врло често и изједначене са њом, оне омогућавају истовременост два предмета. Посредовано значење (главни предмет) открићемо тек упливом у поједина поглавља путопишчевих бележака. Предмети се овде спајају на нивоу духовних чињеница, али и на језичком нивоу, а спаја их аналогија, сличност, идентичност, поредбеност, али и колизија, тензија, фузија. Иза наведених метафоричко-метонимијских фигура/слика крију се дословне слике чулно доступне на конкретним геопросторима које је путописац обишао. Тако се у првом наведеном међунаслову иза *скица* заправо налазе речи-слике које откривају путопишчев доживљај Лисабона кроз звуке фадо музике у чијем се центру налази извесни уметник Антонио који слика увек „усред кафеа” уз мелодију, тврдећи да је португалски „језик поезије” (Поповић 2019: 23). Наратор то описује овако:

Céu, lua, noite. Тереза пева и чини се да речи за небо, месец и ноћ могу бити отпеване само на португалском језику. У њеном гласу, медитеранске мелодије стапају се са арапским тоновима. Врат гитаре извајан у облику сузе, лепеза сребрних чивија налик на пауново перје, седефни украс. На раменима раскошни шал, који на пригушеном светлу добија мирне и јарке нијансе. Из полутаме, музичари излазе на сцену, дубоки тембр класичне гитаре прати треперење португалске гитаре, са металним жицама и тоном сличним мандолини.

[...]

Од фразе до фразе, кроз строфе од којих је свака – слика. Лисабон на трен постане Напуљ, онда Бејрут са дахом арапских макама, космополитски Левант, пасажери на португалској гитари сливају се у тонове Магреба на лаути. У Португалу је музика, више него другде, лађа која заостаје на пропутовању, а онда, пролазећи кроз мореузе и олује, допловљава до свог полазишта са истом меланхолијом а опет другачија, носећи егзотичне мирисе и зачине, листове еукалиптуса, зелена и жута зрна бибера из Индије и љути афрички сос, пире-пире” (Поповић 2019: 23, 24).

Други поменут метафоричко-метонимијски међунаслов Африку описује као близак простор, те зато она путописца прима у свој загрљај топлим рукама. На првом нивоу перцепције присутна је жега „јарког тропског сунца” коју зрачи и песак по цео дан изложен врелини; ту је и топлота од многобројних паљевина које сагоревају улични отпад. Међутим, наредни семантички слој, лајтмотивским компарацијама са завичајном Босном, упућује на нараторову емоционалну повезаност са местом на коме борави. Већ у епиграфу налази се Андрићев опис једног геопростора који је искоришћен за представљање другог геопростора.¹¹ У даљем тексту још неколико пута приповедач реферире на истог писца и то како би обелоданио сличност два удаљена хронотопа; прича о Тогоу завршава се како је и почела, сликом Босне која „лута и лутаће до судњег данка” (Поповић 2019: 45). Овако припремљен рецепијент налазиће међу становницима Африке обресе андрићевски датог балканског менталитета и онда када веза није експлицитно дата: „[О]вдашњи људи имају

¹¹ „И тако Босна као и до сада неуређена, без закона, лута и лутаће можда до судњег дана” (Поповић 2019: 35). Топоним Босна у контексту целе путописне приче сасвим је заменив топонимом Того.

инстинкт помоћу којег издалека осете код странца страх, иронију у осмеху, али и спремност да их поздраве од срца” (Поповић 2019: 36).¹²

Метафоре и симболи се даље, на унутардијегетичком нивоу, преображавају у мноштво поређења које „због своје ’као’ или ’као да’ структуре подразумева однос између елемената који је склонији визуелном него што је то случај код метафоре” (Хукс 2017). Међутим, разбијање или ширење симбола и метафора иде пре свега у правцу наративног описа, што је потпуно у складу са основном намером путописца: да „ухвати покрет” (Поповић 2019: 22). У целој књизи не постоји ниједна страница без приповедачких поступака које у покрет стављају све што долази у додир са путописцем, те тако *слике* престају бити статичне; оне оживљавају пред читаоцем.¹³

За откључавање речи-слика посебну важност, налазећи се на границама текста (у перитексту), носе и пажљиво одабрани цитати из путопишчеве библиотеке. То су сегменти из дела књижевника, музичара, филозофа, природњака, научника, истраживача, стрип-цртача, филмских уметника. Библиотека путописца, заправо је библиотека Николе Поповића; додатна значења путописа зато је могуће тражити у епитекстуалним подацима везаним за његов лик, чиме се отвара простор за нове увиде у *Скице за пловидбу*.

Овим радом само смо исцртали скицу круга, почињући од тачке на којој се налази наратор, а завршавајући крокијем аутора. Како се приповедач и писац у жанру путписа поклапају у фигури путописца, кружница је затворена доласком до исте тачке од које се кренуло. Осим тога, фигура круга може бити и метафора унутрашњег трагања које је у случају *Скица за пловидбу* истовремено почетни импулс за физико измештање и његова завршна одредница.

ЛИТЕРАТУРА

- Бал 1989: В. Mieke, Opisi (za jednu teoriju narativnog opisa), u: *Uvod u naratologiju* (ur. Radovan Rakin), Osijek: Izdavački centar „Revija”, Radničko sveučilište „Božidar Maslarić”, 199–223.
- Башлар 2005: G. Bašlar, Poetika prostora, Šačak: Gradac.
- Битор 1999: М. Butor, Kratki tečaj iterologije, *Zarez*, I (1999), br. 17, 24–25.
- Борм 2013: J. Borm, Određivanje puta: O putopisu, putničkoj književnosti i terminologiji, *Philologia Mediana* 5 (2013), 607–621.
- Волф 2007: W. Wolf, Preface, in: *Description in Literature and Other Media* (ed. W. Wolf, W. Bernhart), Amsterdam-New York: Rodopi, vii–viii.
- Волф 2007: W. Wolf, Description as a Transmedial Mode of Representation, in: *Description in Literature and Other Media* (ed. W. Wolf, W. Bernhart), Amsterdam, New York: Rodopi, VII–VIII.

¹² Због начина приступа теми и ограничености обима рада, овде се нећемо бавити тумачењем осталих наведених међунаслова у којима се налазе поменуте стилске фигуре.

¹³ Добра илустрација овога јесте у раду наведени цитат којим приповедач описује Лисабон.

- Гвозден 2012: В. Гвозден, Има ли путопис своју теорију?, *Путопис*, I/1–2 (2012), 183–194.
- Дуда 2012: D. Duda, *Kultura putovanja: uvod u književnu iterologiju*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Дучић 2011: Ј. Дучић, Моји сапутници, *Сабрана дела*, Београд: Партенон, 920–926.
- Живковић 1992: D. Živković (ur), *Rečnik književnih termina*, Београд: Nolit.
- Жунић 2020: Д. Жунић, Ut pictura ars – уметност је као слика, у: *Слика и реч*, зборник радова, Београд: Естетичко друштво Србије, 41–61.
- Костадиновић 2016: А. Костадиновић, *Слика страног света у српском путопису XIX века*, докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Нишу.
- Мошер 1991: Н. Mosher, Toward a Poetics of „Descriptized” Narration, *Poetis Today* 12/ 3, 425–445.
- Паунд 1999: Е. Паунд, *Како да читамо*. Ваљево: Интелекта, 19–31. <https://srodstvopoizboru.wordpress.com/2017/05/05/12.11.2022>.
- Пековић 2001: С. Пековић, Путопис – условљеност жанра, у: *Књига о путопису, зборник радова*, ур. Слободанка Пековић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 11–26.
- Поповић 2019: N. Popović, *Skice za plovidbu*, Београд: Agnosta.
- Принс 2011: Dž. Prins, *Naratoški rečnik*, Београд: Službeni glasnik.
- Радовић 2016: Б. Радовић, *Песме и Неке ствари*, Београд: Чигоја штампа.
- Хукс 2017: Т. Hawkes, *Metaphor*, London and New York: Routledge.
- Црњански 1983: М. Crnjanski, Ljubav u Toscani, *Putopisi*, Београд: Nolit, 99–222.

Jelena V. Jovanović

THE IMAGES IN *SKICE ZA PLOVIDBU* BY NIKOLA POPOVIĆ

(Summary)

A new author with an exceptional gift for shaping literary images appeared in the realm of the contemporary Serbian travel prose. As superb description skills are a crucial feature of a good travelogue writer, our paper focused on this aspect of the travelogue collection *Skice za plovidbu* by Nikola Popović, but in a slightly different way. For this reason we specifically searched for means of shaping the character of a travelogue writer, which is constructed directly through these sketches from the voyages, where attention is drawn by specific chronotopic determinants and diverse audio, visual, and olfactory stimuli. They are a prompt for construction of semantically saturated scenes where persons, arts and time periods are brought together through emotionally lived travel experiences. We used the conclusions by Jan Borm, Slobodanka Peković, Vladimir Gvozden, Dean Duda and Aleksandar Kostadinović as a methodological basis for studying this literary work in the context of travel prose. The poetics of the image, of the pictorial and of pictoriality was researched based on the observations made by Immanuel Kant, Roman Ingarden, Dragan Žunić, Ezra Pound, Milosav Šutić. In order to define the poetics of description, we selected the observations by Mieke Bal, Gerald Prince, Werner Wolf. After the conclusion of our research, which followed the path of demarcation of the pictorial nature of literature as an aesthetic-ideal category and pictoriality as a poetic device, it was concluded that the author of *Skice za plovidbu* used the figurative images (symbols, metaphors, metonymy, similes, etc.) and

storytelling procedures (e.g. narrative description) in order to reach an aesthetic representation capable of transforming the sensory, physical and material into the extrasensory, metaphysical and spiritual. This excess of meaning is what is hidden in images, always offering something behind/beyond it. We found the signals for activation of pictorial representations both at the diegetic level and at the limits of the text, in the paratextual elements.

Key words: travelogue, contemporary Serbian literature, image, description, travelogue writer.