

Filozofski fakultet u Sarajevu

**MOGUĆNOSTI  
ČITANJA TEKSTA**

Studije o Ivi Andriću i Zuki Džumhuru

ALIJA PIRIĆ

Sarajevo, 2014.



Prof. dr. Alija Pirić  
MOGUĆNOSTI ČITANJA TEKSTA

Urednik:  
Prof. dr. Salih Fočo

Recenzenti:  
Dr. Muhidin Džanko, redovni profesor  
Dr. Enver Kazaz, redovni profesor

Lektor:  
Azra Hodžić-Čavkić, MA

DTP:  
Nurko Hodžić

Izdanje:  
Prvo

Izdavač:  
Filozofski fakultet u Sarajevu

Sarajevo, 2014. godine

Elektronsko izdanje

-----  
CIP - Katalogizacija u publikaciji  
Nacionalna i univerzitetska biblioteka  
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

821.163.4(497.6).09 Andrić I.  
821.163.4(497.6).09 Džumhur Z.

PIRIĆ, Alija  
Mogućnosti čitanja teksta [Elektronski izvor] /  
Alija Pirić. - Sarajevo : Filozofski fakultet,  
2014. - 1 elektronski optički disk (CD-ROM) :  
tekst, slike ; 12 cm

Način dostupa (URL):  
<http://www.ff-eizdavastvo.ba/Knjige.aspx>. - Nasl.  
s naslovnog ekrana.

ISBN 978-9958-525-40-7

COBISS.BH-ID 21007110  
-----



ALIJA PIRIĆ

**MOGUĆNOSTI  
ČITANJA TEKSTA**

Studije o Ivi Andriću i Zuki Džumhuru

Sarajevo, 2014.

## Sažetak

Knjiga *Mogućnosti čitanja teksta* sadrži dvije književno-kritičke studije, prva o ranim pripovijetkama Ive Andrića i druga o putopisu Zulfikara Zuke Džumhura. Prva studija sadrži analizu nekoliko Andrićevih pripovijedaka iz perspektive Bahtinove teorije karnevalizacije književnosti. Studija otkriva forme karnevalskog pogleda na svijet u poznatim Andrićevim pripovijetkama *Put Alije Đerzeleza*, *Mustafa Madžar*, *Priča o vezirovom slonu i Ćorkan i Švabica*, na jedan originalan i inovativan način, koji u našoj književnoj kritici još nije niko prakticirao. Postupcima karnevalizacije, Andrić deepizira epskog junaka i na taj način se konektuje na tradiciju evropske renesansne književnosti i smjehovne tradicije trga, te primjenjujući poetička načela evropske moderne kontekstualizira našu književnost sa onom književnom produkcijom što dehijerarhizira epsku svijest a pozitivnog junaka oljuđuje i humanizira. Njegovi su karnevalski postupci sasvim ambivalentni pa se postupak prevođenje junaka iz visokomimetskog modusa u niskomimetski doživljava kao spuštanje na dole ali u obrnutom smislu i kao uzdizanje na gore uz njegovo humaniziranje.

Jedan značajan dio studije bavi se Andrićevim razumijevanjem umjetnosti kao i njezinom funkcijom u životu umjetnika i čovjeka općenito. Za tu vrstu analize poslužile su pripovijetke *Most na Žepi*, *Aska i vuk*, te *Razgovor sa Gojom*. Andrić vjeruje kako umjetnost nastaje iz straha od smrti i ništavila koje čovjek osjeća u ogledanju sa kosmosom te kao čovjekov način da se doskoči sistematičnoj i izvjesnoj smrti. U rečenim pripovijetkama koje su i eseji o razumijevanju i funkciji umjetnosti, u jednom podtekstualnom čitanju daju se prepoznati svi akteri drame koja se zove umjetnost počev od mecene, vlasni i Moći, preko umjetnika, publike i konačno samog djela.

Drugi dio knjige *Mogućnosti čitanja teksta* bavi se teorijsko-književnim proučavanjem putopisa kao rubne, faksijske književne vrste na primjeru putopisne proze Zuke Džumhura. Ova studija ima monografsko-sintetski karakter i nudi analitički prohod kroz cijeli putopisni opus ovog putopisca, koji se književnoj i kulturnoj javnosti, u drugoj polovini dvadesetog vijeka, pokazao kao jedan izuzetan i darovit umjetnik renesansnog nerva i dara. On je podjednako dobar putopisac i crtač u posredovanju putopisne zbilje, zapravo ta se dva dara prepliću i dopunjuju u njegovom djelu na vrlo produktivan i kvalitetan način. Andrić je prijateljevaio sa Zukom Džumhurom, naime Andrić je posjećivao kuću Zukinog oca u Beogradu, koji je početkom dvadesetog stoljeća tamo bio vojni imam. Kuriozum je da Andrić napisao predgovor za Zukinu knjigu putopisa *Nekrolog jednoj čaršiji*, mada je to radio vrlo rijetko i vjerovatno više nikome. Studija o Džumhurovom putopisu po prvi put u našoj književnoj javnosti nuzdi cjelovitu informaciju (biografija, bibliografija i literatura) o Zuki kao i jedanu mogućnost čitanja njegovog putopisa.

## Sadržaj

Elementi karnevalizacije i funkcija smijeha u pripovijetkama Ive Andrića .....	1
<i>Tijelo i groteskni realizam</i> .....	7
<i>Derzelez i žena</i> .....	9
<i>Batinanje, pohvale i pogrde</i> .....	13
<i>Jela i gozba</i> .....	19
<i>Luda, lakrdijaš</i> .....	21
Posredovanje straha i mržnje kroz postupke karnevalizacije u pripovijeci .....	24
<i>Priča o vezirovom slonu</i> .....	24
<i>"Čaršija" i fil – narod i vlast</i> .....	27
<i>Pohvale i pokude</i> .....	31
<i>Strah i smijeh</i> .....	33
Andrićevo razumijevanje umjetnosti .....	37
<i>Pitanje pokrovitelja, donatora, mecene</i> .....	44
<i>Umjetnik / stvaralac/autor</i> .....	47
<i>Publika, receptor, recipijent</i> .....	55
<i>Djelo, umjetnina</i> .....	59
<i>Odnos prema umjetnosti u pripovijeci Aska i vuk</i> .....	62
Literatura .....	69
MORFOLOGIJA PUTOPISA.....	70
Uvod .....	70
<i>Putopisni prostor i putovanje</i> .....	76
<i>Opisi puta</i> .....	79
<i>Žanrovska posebnost putopisa</i> .....	79
<i>Ko je putopisac?</i> .....	84
<i>Princip putopisnosti i narodna priča</i> .....	85
<i>Morfologija putopisa</i> .....	92
<i>Šta je putopis?</i> .....	94
<i>Izvori putopisa</i> .....	99
<i>Posmatranje</i> .....	101

<i>Proces selekcije</i> .....	103
<i>Opisivanje</i> .....	104
<i>Komparativni odnos umjetničke proze i putopisa</i> .....	109
<i>Beletrizacija putopisa</i> .....	110
<i>Književno uobličavanje</i> .....	115
<i>Likovi u putopisu</i> .....	118
<i>Pozicija pripovjedača u putopisu</i> .....	121
<i>Narativni postupci u putopisu</i> .....	126
<b>PUTOPIŠ ZULFIKARA - ZUKE DŽUMHURA</b> .....	130
Uvod .....	130
Reflektiranje orijentalnog i mediteranskog prostora i duha u putopisu	
Zuke Džumhura .....	145
<i>Gradovi</i> .....	150
<i>Kultura smrti</i> .....	173
<i>Vrtovi i bašte</i> .....	178
<i>Palate i hoteli</i> .....	179
<i>Poezija i slikarstvo</i> .....	180
<i>Avlija i cvijeće</i> .....	183
<i>Kultura kuhinje</i> .....	185
<b>HUMOR I IRONIJA KAO KOMIČNI EFEKAT U PUTOPISIMA</b>	
<b>ZUKE DŽUMHURA</b> .....	188
Neke stilske karakteristike Džumhurovog putopisa .....	199
<i>Kontrast</i> .....	199
<i>Asocijacije</i> .....	204
<i>Slikovitost</i> .....	207
<i>Komparacije/poređenja</i> .....	210
<i>Tuđice</i> .....	211
<i>Esejističnost</i> .....	212
<i>Mikrostilističke karakteristike</i> .....	215
<i>Fonostilemi</i> .....	215
<i>Odnos teksta i crteža</i> .....	219
Literatura .....	227
Biografija .....	231



Bibliografija Zulfikara - Zuke Džumhura .....	233
I - Posebna izdanja .....	233
II - Prilozi .....	234
III – Literatura o Z. Džumhuru .....	236
Biografija autora .....	239
Recenzije .....	240

## Elementi karnevalizacije i funkcija smijeha u pripovijetkama Ive Andrića

Neposredno nakon Prvog svjetskog rata, u književnoj i kulturalnoj javnosti, pojavljuje se Ivo Andrić kao pripovjedač iz Bosne, ali je u književnost ušao kao lirski pjesnik u kolektivnoj zbirci *Hrvatska mlada lirika* (1914), a pogotovo svojim prvim knjigama *Ex Ponto* (1918) i *Nemiri* (1920). Bio je to pjesnički i mladalački "razgovor sa svojom dušom" i ispovjedni ton koga je još u tim svojim prvinama Andrić prezreo i odbacio u namjeri da se u djelu oslobodi svoga *ja* i svega onoga što takva zagledanost u dubinu vlastite duše podrazumijeva. Oslobođajući se toga ličnoga *ja*, ali ne odbacujući subjektivnost, Andrić oslobađa svoj odnos prema čovjeku uopće i debituje svojim proznim prvijencem *Put Alije Derzeleza* (1920), trodijelnom pripovijetkom i jednom, za njega, novom ulogom naratora (er-forma) sa nepodijeljenim simpatijama i pohvalama, kako od čitalačke publike, isto tako od književne kritike. Isto bi se moglo reći i za ostale Andrićeve rane pripovijetke *Ćorkan i Švabica* (1921), *Mustafa Madžar*, *Za logorovanja*, *U musafirhani* i *Ljubav u kasabi* (1923) u kojima se također uklanja autor prepuštajući akterima i događajima slobodu. "Naravno, u umjetnosti svako takvo 'uklanjanje sebe' iz vlastitog djela može biti jedino prividno i zapravo je samo stvaralački stav" (Lešić, 1988: 137-138) stoga što umjetnik u vlastitom djelu zbilja nema šta ponuditi "osim svoju misao i svoju viziju". Formalno, takav se postupak prividnog izglobljavanje autora iz priče vidi u prelazu iz prvog u treće lice, no to ne znači nužno odmicanje "gledišne tačke" od "predmeta gledanja" pa je gledišna tačka tako primaknuta predmetu da nam se čini kako se slika svijeta vidi i doživljava očima i sviješću glavnog junaka. Zato Andrić kaže kako "treba govoriti iz središta stvari koje se opisuju" pa se autorsko *ja* oglašava iz unutrašnjosti kao unutrašnji glas stvari i aktera. Sličnu poziciju autora nalazimo kod Borisava Stankovića u romanu *Nečista krv*, gdje, također, govori objektivni pripovjedač, ali je gledišna tačka toliko pomaknuta ka glavnoj junakinji da nam

se stalno čini kako se svijet vidi iz unutrašnje perspektive same Sofke, mada se ona ne oglašava.

Druga osobenost Andrićeve poetike, koja bi se eventualno mogla čitati iz ovim njegovih proznih prvina, jeste uspješno kontekstuliziranje njegove umjetnosti u evropske književne i kulturalne tokove na originalno poetički način referiranja na postupke evropske renesansne književnosti, kao u rableovsko-sviftovskom konceptu proze. Prepoznavanje rableovskih postupaka otkriva i humorističko-parodijsku dimenziju Andrićeve pripovijetke u duhu modernizma koje prepoznaje dva vremena: "onog prošlog, viteškog i uzvišenog, u kome trijumfuje junaštvo i dostojanstvo ratnika pojedinca, i onog sadašnjeg, trivijalnog, sivog, besmislenog, u kome je svaki podvig isključen." (Vučković, 1989: 120)

Smisao i svrha našeg čitanja prvih Andrićevih pripovijedaka sastoji se u prepoznavanju književnih postupaka koje autora povezuju sa renesansnom književnom tradicijom, potom aktuelnosti i poželjnosti tih postupaka za njegovu epohu i važeću stilsku formaciju i konačno prepoznavanje tih koncepata u interliterarnoj južnoslavenskoj zajednici unutar koje se autor legitimira kao pripovjedač. Drugo, što je svakako zanimljivo jeste koja je funkcija takvih postupaka i na koji ih način Andrić primjenjuje u narativnom postupku, odnosno koliko ovi postupci korespondiraju sa evropskom književnom tradicijom i svojim vremenom, kako dijahronijski tako i sinhronijski. Konačno, zanima nas funkcija i značaj smjehovnog principa: zašto smijeh i snižavanje lika u javnom diskursu i koji je krajnji smisao takvog razumijevanja svijeta.

Kritičari su prepoznali sasvim specifičan i reduciran Andrićev *ironijski diskurs* u kome "pripovjedač ni u jednom trenutku, nijednim svojim komentaram, sam ne ironizira svog junaka čak ni kad u hanu svi počinju da 'magarče', da se vas han trese od smijeha". (Lešić, 1988: 16) Autor ovim sudom o Andrićevom smijehu sugerira ono karakteristično "uklanjanje sebe" iz vlastite priče i dovodi to u vezu sa poetičkim općeprihvaćenim postupkom *ironijskog modusa* moderne književnosti, a koga Fraj Nortrop (Frye Northrop) definira kao "potpunu objektivnost i potiskivanje svih moralnih prosudbi" (Lešić, 1988: 46), iz vlastite priče. Prema navedenom autoru ironija je sofisticiran modus, a glavna je razlika između sofisticirane i naivne ironije u tome što naivni ironičar svraća pozornost na činjenicu

da jest ironičan, dok "sophisticiran ironičar samo ustvrđuje i pušta čitatelja neka sâm doda ironičan ton". (Lešić, 1988: 162) Andrićeva ironija i smijeh su duboko sofisticirani i tako im treba prići u svakoj analizi učinka i funkcije njegovog smijeha.

Ako tačku gledišta određuje savremenost, onda predmet prikazivanja, pa makar se radilo o mitu i prošlosti, ne opstaje na epskoj distanci, jer u tom rušenju i potiranju epske distance u kojoj obitavaju epski junaci, "poseban značaj ima smehovno načelo tih žanrova pozajmljeno iz folklora (narodnog smeha)". (Bahtin, 1989: 455) Upravo smijeh uništava i razara svaku hijerarhijsku (vrijednosno-udaljavajuću) distancu, jer kako tvrdi Bahtin "u daljinskoj slici predmet ne može biti smešan; sve smešno je blisko; celokupno smehovno stvaralaštvo deluje u zoni maksimalnog približavanja". (Bahtin, 1989: 455) Smijeh, misli dalje Bahtin, uvodi predmet u "zonu bliskog kontakta" gdje ga je jedino moguće opipati, prevrtati, izvrnuti, zaviriti u unutrašnjost njegovu, rastavljati, analizirati i sumnjati i, na kraju, slobodno istraživati. Zaključuje se da smijeh "razgoni strah i pijetet pred predmetom bliskog kontakta i time ga priprema za njegovo apsolutno slobodno izučavanje". Uspostavljanje smehovnog i narodno-jezičkog familijarnog odnosa sa svijetom, a što je jedan od osnovnih poetičkih načela moderne književnosti, je osnovna i nužna etapa, prema Bahtinu, na putu nastajanja "slobodnog naučno-spoznajnog i umetničko-realističkog stvaralaštva evropskih naroda". (Bahtin, 1989: 456) Epska prošlost je "apsolutna prošlost" a to znači da je ona lišena svake relativnosti i zato što je odvojena od svih slijedećih vremena, pa i savremenosti, "epska prošlost je apsolutna i završena" (Bahtin, 1989: 448) isto kao što je epski junak u takvoj prošlosti završen i savršen. U takvom epskom svijetu nema mjesta ni za kakvu "nezavršenost, nerešenost i problematičnost" na šta pretendira moderna književnost, jer u takvoj završenosti prošlost ne ostavlja mogućnost veze s budućnošću, nema potrebe za njom, ona je dovoljna sama sebi. Čovjek visokih distanciranih žanrova (ep, epopeja, predanje) je "čovjek apsolutne prošlosti i daljinske slike" i kao takav i on je završen i "beznadežno nepromjenjiv" i sasvim "ospoljen" a takav čovjek ne može komunicirati sa savremenim svijetom, misle modernisti.

Spomenuli smo ovdje rableovski koncept proze u vezi sa našom temom pa ćemo približiti fenomen karnevala i karnevalizacije u književnosti na način kako ga vide Bahtin i Gurevič. Obojica, naime, karneval tumače kao oblik "narodno-prazničkog života" i trenutak

opuštanja i relaksacije, odbacivanja svih pravila i društvenih normi i njihovo transformiranje u groteskne suprotnosti. Karnevalska organizacija i slika svijeta temelji se na grotesknom i komičnom načelu – smijehu, pa se tragom takvog načela u karnevalskoj slici svijeta mijenja mjesto svih elemenata po principu prelaska iz *gornje* u *donju* etažu, i obrnuto. Inverzijom ovih ključnih antipoda svakog sistema/kanona postiže se privid, iluzija oslobađanja, odbacivanje okova svakodnevice i, što je najvažnije, dehijerarhizira se svijet i princip prema kome je on uređen. Transformacije ozbiljnog svijeta u komični je potreba čovjeka srednjeg vijeka koji pritisnut mračnom slikom vlastite sudbine i u takvom postupku nalazi položen prividan predah, koji je mogao trajati koliko i sam karneval. Karneval je ipak oslobađao svijest čovjeka od terora oficijelnog pogleda na svijet i na taj način otvarao mogućnost da se svijet vidi drugim očima bez straha, strahopoštovanja i, što je najvažnije, apsolutno kritički. Riječ je o detronizaciji, demitizaciji i depatetizaciji stare, idealne slike svijeta, koja prolazi i nestaje, te o oljuđivanju i humaniziranju vlastitog svijeta.

Transponiranje takvog karnevala u svijet i jezik književnosti jeste *karnevalizacija* ili *postupak karnevalizacije*. Već smo rekli kako je karnevalska – obnavljajuća slika svijeta – položena u Rableovom romanu *Gargantua i Pantagruel*, ali je takav karnevalski patos "radikalnih smena i obnavljanja" temelj i Šekspirovog osjećanja svijeta. U takvoj optici Šekspir je mogao sagledati veliku smjenu epoha, što se zbivalo u stvarnosti, ali i da shvati sve granice takvih promjena. Samo su, zahvaljujući vjerovanju "o neophodnosti i mogućnosti radikalne smene i obnavljanja svega postojećeg" (Bahtin, 1978: 292) tvorci renesanse mogli vidjeti svijet na onakav način. Servantesov roman *Don Kihot* je izravno organiziran "kao složena karnevalska radnja sa svim njenim spoljašnjim sredstvima" pa se dubina i smisao Servantesovog realizma određuje karnevalskim patosom *smjena i obnavljanja*.

Postupci karnevalizacije, odnosno, duh karnevala u najširem značenju takvog fenomena, narodne praznične kulture bio je značajan u svim epohama književnosti i provlače se u pozadini književnosti sve do devetnaestog i dvadesetog vijeka kao neuništiva kategorija ljudske kulture. Moćna narodna smjehovna kultura dolazi iz jedinog mogućeg miljea – obnavljanjem narodnog genija. Karnevalizacija je, dakle, takav postupak i izraz potrebe da se u književnom djelu formira određena slika svijeta koja se temelji na samom karnevalu.

Istovremeno, karnevalizacija je ostvarivala korespondenciju i jasan odnos sa tokovima narodne kulture i narodnog života, pa je kao takva mogla i imati mjesto u mozaiku globalne slike epohe.

U već spomenutoj pripovijeci *Put Alije Đerzeleza*, Andrić se oslanja na predanje/legendu o epskom junaku Aliji Đerzelezu, a u skladu sa njegovim odnosom spram legendama čovječanstva i autorovog saznanja kako "treba oslušivati legende, te tragove kolektivnih ljudskih nastojanja kroz stoljeća, i iz njih odgonetati, koliko se može, smisao naše sudbine". Tako Alija Đerzelez, iz legende i narodnog predanja, dospijeva u višegradski han među mnoštvom putnika različitih po porijeklu i socijalnom položaju.

"Među posljednjima je stigao Đerzelez. Pjesma je išla pred njim. Na bijelu konju krvavih očiju, on je jahao ravanlukom, crvene su kite bile bjelca po očima... Dočekalo ga ćutanje puno udivljenja i poštovanja. On je nosio slavu mnogih megdana koja je ulijevala strah; svi su bili čuli za njega, ali ga je malo ko vidio, jer je on projahao svoju mladost između Travnika i Stambola."

(Andrić, 1999: 28)

Slijedeći tipologiju Nortropa Fraja (Frye), kako je to primijetio Zdenko Lešić "junak visokomimetskog modusa" je "stupnjem nadmoćan drugim ljudima ali ne i svojoj prirodnoj okolini", Đerzeleza možemo i tako razumijevati. (Lešić, 1988:157) Međutim, kada je stigao među gomilu slučajnih saputnika u hanu, koji ovdje zamjenjuje prostor karnevala (ulica, trg) i kada se, sišavši sa konja, pomiješao sa drugim ljudima, promijenio je modus postojanja. Dakle, Alija Đerzelez je, kao književni lik, iz *visokomimetskog* prešao u *niskomimetski modus* postojanja, prema Fraju (Frye), izjednačivši se s drugim ljudima, jer je "za nekoliko dana posve iščezao čarobni krug oko Đerzeleza; jedan po jedan, približavali su mu se ovi bjelosvjetski ljudi s nesvjesnom željom da se s njim izjednače ili da ga podrede sebi" (Andrić, 1999: 28). Dakle, ovdje je riječ o padu junaka od *gore* ka *dolje* što je legitiman postupak u književnostima i prije i poslije Andrića. Sličan postupak nalazimo kod Borisava

Stankovića u romanu *Nečista krv*, u kome ženski lik Sofka prelazi iz visokomimetskog/čorbadžijskog i pada u niskomimetski modus skorojevića i seljaka. Kočićevi junaci prevaljuju isti put (ciklus o Simeunu Đaku). Radoje Domanović isto čini sa epskim junakom Markom Kraljevićem, kod Derviša Sušića, bezmalo, svaki junak pada prema toj vertikali. Treba ovdje jasno reći kako Andrića u ovim pripovijetkama ne čitamo kao realistu, on nije realistički pisac, on *ne opisuje* Bosnu, ne opisuje junaka; Andrić ovdje *doživljava* Bosnu, *doživljava* junaka, ali na jednoj univerzalnoj razini prepoznavanja problema, svijesti, stanja svijesti, odnosa i relacija, psiholoških vivisekcija i sudbina u varljivosti vremena i prostora. Njega zanima epski i stvarni junak i njegova kosmička sudbina, a Bosna je ovdje samo polazni, poznati nukleus toga života. Varka za čitaoca i obračun sa epskom sviješću. Pisac igra na kartu čitaočevog znanja i spretno uvlači u igru "empirijskog čitaoca" nudeći mu ovdje sasvim novu sliku njihovog iskustva.

Snižavanje/unizavanje svega visokog u grotesknom realizmu rableovskog tipa nema samo jednostruk i formalan karakter. "Nije riječ o prostom bacanju dole, u nepostojanje, u apsolutno uništenje – ne, reč je o spuštanju na ono dole koje oploduje, upravo na ono dole gde dolazi do začeca i rađanja novoga, odakle sve raste u izobilju; groteskni realizam ne zna za neko drugo dole, dole – to je zemlja koja rađa i telesno okrilje, dole uvek začinje" (Bahtin, 1978: 30), piše Bahtin dok govori o srednjovjekovnoj parodiji. Međutim, ne treba zaboraviti da književna parodija ima često negativan karakter i lišena je obnoviteljske ambivalentnosti. Snižavanja (parodijska i druga) karakteristična su naročito za renesansnu književnost. Osnovna linija parodijskih snižavanja u *Don Kihotu* ima karakter spuštanja na zemlju i vezivanja za obnoviteljsku, stvaralačku snagu zemlje.

Iako se radi, očigledno, o legitimnom književnom postupku, posebnost Andrićevog junaka je višestruka i to je ono što nas zanima u ovoj analizi. Alija Đerzelez dolazi kao *završen* i *savršen* junak iz tzv. *daljinskog plana*, iz one "apsolutne prošlosti", o kojoj govori Bahtin, u zonu maksimalno "familijarnog i grubog kontakta". Riječ je o detronizaciji i deepizaciji junaka, razaranju epske distance i rušenju daljinskog plana. Junak je, na tom planu, podvrgnut smijehu gomile, u javnom prostoru hana/krčme, gdje postaje žrtva i protagonist, a saputnici gomila koja aktivno učestvuje u dogovorenoj komediji. I kako se predmet u zoni grubog kontakta obilazi i percipira sa svih strana, junak se isto tako razgolićuje i skida

hijerarhijsko ruho, te obavlja komična operacija lika. Evropski roman se razvio "upravo u procesu razaranja epske distance, u procesu smehovnog zbližavanja sveta i čovjeka, spuštanja objekta umjetničkog do nivoa nezavršene i tekuće savremene stvarnosti". (Bahtin, 1989: 472) Roman se, dakle nije mogao graditi na daljinskoj slici apsolutne prošlosti nego upravo u zoni grubog kontakta, (*a Đerzelez je s njima pio, jeo i kockao se*), gdje su presudni lično iskustvo i slobodna stvaralačka imaginacija.

### *Tijelo i groteskni realizam*

Đerzelez se u niskomimetskom modusu, ili prostoru karnevalizacije, kao književni lik, pojavljuje sa karakterističnim *nesavršenostima tijela i govora*, što se pokazuje kao izvor podsmijeha i snižavanja. Isto se događa i sa Mustafom Madžarom. Na taj način izlazi iz one spominjane završenosti i savršenosti, koju mu pribavlja pozicija epskog junaka u okviru daljinske slike i apsolutne distance. Doduše, on simbolički silazi s konja i tek tada dobiva osobine jednog od mnogih među koje je došao. Dok je bio na konju, on je još uvijek personificirao visokomimetski modus postojanja.

"Kad sjaha i pođe prema kapiji vidjelo se da je neobično nizak i zdepast i da hoda sporo i raskoračeno kao ljudi koji nisu navikli da hode pješice. Ruke su mu bile nesrazmjerno duge. Nazva nabusito i nejasno *merhaba* i uđe u kahvu. Sad kad je sišao s konja, kao s nekog pijedestala, počeo da se gubi strah i respekt i kao da se izjednačio s ostalima, počeo mu prilaziti i započinjati razgovor. On je rado razgovarao zanoseći malo na arnautsku, jer se mnogo godina vrzao oko Skoplja i Peći. U govoru je bio nevješt, svaki čas mu je nedostajala riječ, kao što to biva kod ljudi od djela, a onda bi širio svoje duge ruke i kružio precrnim očima, kao u kunića, u kojima se nije razlikovala zjenica."

(Andrić, 1999: 12)



Osim što se ova epizoda, kada započinje drama dehijerarhiziranog junaka, može čitati simbolički kao drama svakog čovjeka, koji više nije "na konju", pa ma šta to u svojoj višeznačnosti značilo, nas prvenstveno zanima drama nesavršenog tijela, koga nalazimo u oblasti književnosti u kojoj se "sva srednjovjekovna parodija zasniva na grotesknoj koncepciji tela". Kod Rablea groteskne slike čuvaju posebnu prirodu i jasnu distinkciju od gotovog i završenog života. One su ambivalentne, nakazne i ružne sa stajališta svake "klasične estetike", to jest "gotovog, završenog postojanja". Groteskne slike stoje nasuprot klasičnim slikama "gotovog, završenog, zrelog čovekovog tela" i tu nema ničega gotovog i završenog. Groteskno tijelo, a Đerzelezovo poprima takav izgled u ovoj pripovijeci, za razliku od kanona novog vremena, nije odvojeno od ostalog svijeta, nije zatvoreno, nije završeno i, što je najvažnije, izlazi iz svojih granica. Samo tijelo koje izlazi izvan svojih granica zadržava komunikaciju sa vanjskim svijetom. To je, kako to definira Bahtin, vječno nedovršeno tijelo "koje se stvara i koje stvara" pa je ono kao takvo "izmešano sa svetom, izmešano sa životinjama, izmešano sa stvarima". Tijelo radi toga ima tendenciju da predstavlja i ovaploćuje materijalni svijet "kao apsolutno dole", kao načelo koje *apsorbira i koje rađa*, kao njiva na kojoj se sije i rađaju novi plodovi.

Nabrajanje Đerzelezovih tjelesnih nesavršenosti snižava junaka kome se ruga i podsmjehuje, prevodeći ga iz *apsolutnog gore* u *apsolutno dolje*, prema dvostrukoj, ambivalentnoj funkciji takvog postupka i smijeha koji proizlazi iz njega u renesansnoj književnosti; Andrić to čini *radi snižavanja ali i novog rađanja*. Poništava se i razara njegova apsolutna završenost epskog junaka, a rađa se njegova ljudska nesavršenost. Junak se deepizira, detronizira a istovremeno humanizira i oljuđuje, što je legitiman postupak moderne književnosti, koji referira na iste takve renesansne postupke. U savremenom svijetu moguće je komunicirati samo sa tako oljuđenim i humaniziranim junakom. Takav ambivalentan i preporučajući princip jedino ima smisla u umjetnosti općenito, u protivnom, u tome ne bi ostalo ništa osim gole negacije, cinizma i besmislenog vrijeđanja, a na to niko ne može pristati.

Gdje se javlja problem u percepciji takvog grotesknog, zapravo nesavršenog tijela kakvo je Đerzelezovo? Naša percepcija savršenog i završenog tijela rezultat je kanonskog vrednovanja te apsolutne savršenosti, pa bio on epski ili novi savremeni kanon. "Telo tih

kanona" piše Mihail Bahtin, "je pre svega strogo završeno, savršeno gotovo telo. Ono je dalje samo, jedno, odeljeno od drugih tela, zatvoreno. Zato se otklanjaju znaci njegove nezavršenosti, rasta i razmnožavanja; uklanjaju se sve njegove izbočine i izrasline, ispravljaju se sva ispučenja (koja imaju značenje novih izdanaka, pupoljaka), zatvaraju se sve pukotine. Večita nezavršenost tela kao da se taji, sakriva; začće, bremenitost, porođaj, agonija obično se ne pokazuju." (Bahtin, 1978: 38) Sasvim je razumljivo da mi danas sa stanovišta tih kanona, i starog i novog vremena, groteskno tijelo doživljavamo kao nešto nakazno, bez forme i smisla i vjerujući kako se ono kao takvo ne uklapa u estetiku lijepog u savremenom razumijevanju toga pojma. Na drugoj strani, moderna književnost na tragu renesansne groteskne nesavršenosti tijela, tematizira "večitu nezavršenost tela" na način da stvara grotesknu, nekanonsku sliku tijela, što je bliže njegovoj prirodi. Nezavršeno i nesavršeno tijelo komunicira sa spoljnim svijetom, sa životom, pripada kontekstu, rađa novo. Stroga podjela na *klasični* kanon i na *groteskni*, ako njega možemo tako nazvati, u književnosti i općenito umjetnosti, ne može opstati, jer su oni u stalnom razvoju i preplitanju. Snižavanje koje se ostvaruje posredstvom smijeha omogućava da se relativizira antipodna pozicija "gore-dolje" odnosno da se kontrasti približe i pomiješaju a upravo to preplitanje suprotstavljenih polova života je izvor grotesknog.

### *Đerzelez i žena*

Osim što pokazuje egoističnu pohlepu za ličnim posjedovanjem i na taj način iznevjerava načelo kolektivnog, epskog i mitskog (i na taj se način postaje čovjek), Đerzelez se, pred pojavom žene, pokazuje u sasvim iracionalnom stanju (*zanio se*).

"Već sutradan je ugledao Venecijanku gdje ulazi s pratnjom u odaju.

Nakašljao se i udario rukom po koljenu i dvaput je viknuo za njom:

-Aman!

Đerzelez je planuo. On je skakao od same pomisli da se ti nježni zglobovi krše u njegovim prstima. Bol mu je zadavala ta nježnost i ljepota u njegovoj blizini. Đerzelez se zanio i naravno postao smješšan."

(Andrić, 1999: 28)

Đerzelez ovim javnim manifestiranjem muške želje za ženom iznevjerava osnovno viteško načelo integriteta i kontrole osjećaja. Emocija nije kategorijalna vrednota epskog/viteškog razumijevanja svijeta, ne barem u javnom diskursu. Na ovaj način se junak prevodi u mimetski modus, na "dolje", jer pokazujući emociju, junak otkriva svoju slabost, koja iako duboko ljudska kategorija, postaje predmetom podsmijeha i ironije ljudi. Međutim, ovim postupkom Đerzelez, kao epski junak, iznevjerava univerzalni epski arhetip, koga razumijemo kao četiri temeljna stuba (*konj, oružje, odjeća i viteška čast*), na osnovu kojih on figurira kao epski junak. Sve čega se maši izvan toga (*žena, društvo, porodica, gozba, jelo, piće, pjesma*) detronizira i subverzivno potire njegov mitski oreol poluboga i univerzalni *epski obrazac*. Onoga trenutka kada destruiira epski obrazac ruši se i epski identitet i ulazi u novi, ljudski. Ovaj postupak probijanja granica epskog svijeta poznat je u bošnjačkoj usmenoj epici (obilje je primjera), ali ima i u spominjanim djelima nekih pisaca interliterarne, južnoslavenske zajednice, a razlike su samo u postupku i načinu izvođenja. Treba reći da samo veliki pisci imaju snage i kuraži ući u takvu avanturu pomicanja granica.

Ambivalentan osjećaj divljenja i prezira prema ženi, kakav manifestira Andrićev junak, ima cijela Andrićeva pjesnička generacija, kako je to tačno primijetio Zdenko Lešić. (Lešić, 1988: 159) Cijela poratna generacija pjesnika, kojoj pripada i Andrić, bila je opsjednuta i fascinirana tajnom tijela i tjelesne ljepote žene (Tin Ujević: *Kolajna*, Šimićeva poezija, Crnjanski i dr.) pa i sam Andrić piše u *Ex Pontu* "Žene, ja ne znam kome ste vi bile blaga kiša jutarnja, ali u naš život ulazite kao pljusci nošeni vihorima. Preko vaših bijelih tjelesa pjeni se bučno život naš, zaustavlja se u virove i pada strmoglavce ... (...) ... Šta znači talasava linija vašeg tijela? I ta nijema, bijela, raspjevana ljepota koju nemirno lovimo kao djeca leptire, a ona nam, naizmjenice, ili zadaje bol ili se pretvara u gorčinu?" (Lešić, 1988: 160)

Ne samo da se ovdje radi o legitimnom poetičkom modelu cijele jedne generacije nego se u Đerzelezovom uzaludnom pružanju ruke prema ženi prepoznaje i autobiografski nemir samog autora i njegov odnos prema ženi. Povodom Šimićeve poezije, Ivan Goran Kovačić je zapisao "Anatema mesa, prokletstvo tijela, žudnja za snagom, ljepotom, Bog spasitelj, Bog mučitelj, Bog ubica, svijetli i tamni Bog; žena tjelesna, slaba, nesretna, žena ostavljena, žena patnica, majka, žena bluda i tamnih želja; ljubavni grčevi, patnje tijela; zamračenje ljubomore; žene, žene, žene..." (Lešić, 1988: 290)

Gdje su korijeni ovakvog stavu o ženi? Pitanje žene, njezina priroda kao i priroda braka razlikuju dva suprotna pravca koji se mogu pratiti kroz čitav srednji vijek i epohu renesanse. Prvi stav o ženi pripada tzv. "galskoj tradiciji" "tradition gauloise" (Bahtin, 1978: 256) i on se prema prirodi žene odnosi negativno, a drugi poznat kao "idealizirajuća tradicija" (Bahtin, 1978: 256) veliča ženu i spram nje se odnosi afirmativno. Rable (F. Rabelais) naginje "galskoj tradiciji", međutim, Bahtin i u "galskoj tradiciji" vidi protivrječnost i barem dvije struje; prva, *istinska narodna smehovna tradicija* i druga, *asketska tendencija srednjovjekovnoga hrišćanstva*. Druga, asketska tendencija smatra ženu "ovaploćenjem načela greha, putene sablazni", ali se isto tako često koristila slikama smjehovne narodne tradicije koja je naklonjena ženi. Prema načelu narodne smjehovne tradicije žena je povezana "sa materijalno-telesnim *dole*" i ona je ovaploćenje toga *dolje* koje istodobno i snižava i preporuča. Zbog toga je žena prema narodnoj smjehovnoj tradiciji ambivalentna kao i taj donji dio; "žena snižava, prizemljava, otelešnjava, umrtvljuje; ali ona je pre svega *rađajuće načelo*". (Bahtin, 1978: 256) U književnosti ambivalentnost slike žene dobiva formu dvojakosti njezine prirode opterećene osobinama "prevarnosti, čulnosti, pohote, lažljivosti, materijalnosti, podlosti".

Za razumijevanje naše teme i Andrićevog odnosa spram žene, poslužit ćemo se odlomkom iz *Treće knjige* Rableova romana, u kojoj bi glavni junak Panirg da se ženi ali se istovremeno boji žene, pa o tome gata, nakon čega zaključuje kako će mu buduća žena *natući rogove, tući ga i potkradati*. Drugim riječima, njega čeka sudbina karnevalskog kralja i stare godine, koja je neizbježna. Budući da je oličenje *načela rađanja* žena je organski protivnik svemu starom, zato će Panirg biti svrgnut, istučen i u krajnjem slučaju ubijen. Problem je u tome što Panirg ne želi prihvatiti tu sudbinu i želi biti "vječiti kralj, vječita godina i vječita

mladost" a žena je, svojom prirodom obnoviteljskog počela, neprijatelj svake vječitosti i razobličava je kao pretencioznu starost, pa su rogovi, batine i podsmijeh neizbježni.

Sličnost sa Andrićevim junakom je više nego očigledna. Naime, jedna po jedna žena odbacuje Đerzeleza uz podsmijeh gomile, a on kao kralj karnevala ne želi prihvatiti stvarnost i neumitnu sudbinu, radi čega biva izvrnut smijehu u dogovorenoj komediji.

"A vi se potecite; metnućemo jabuku na košiju pa ko prije jabuci onoga je djevojka – savjetuje ih posve ozbiljno jedan Mostarac, udešavajući tako dogovorenu komediju.

Đerzelez odmah đipi na noge, omahnu oko sebe spreman da se bije, da trči ili da baca kamena, ne znajući više šta radi ni zašto radi i sav presrećen da je došao čas kada će snaga da progovori."

(Andrić, 1999: 30)

Đerzelez je, kao i Domanovićev junak Marko Kraljević, prvi put predmet ozbiljnog ali i smiješnog prikazivanja, dat bez epske distance, prvi put nije situiran u apsolutnoj prošlosti mita i predanja, već na nivou savremenosti, u zoni, kako bi rekao Bahtin, neposrednog, grubog familijarnog kontakta sa živim savremenicima. "Mitski junaci i istorijske figure prošlosti u tim žanrovima hotimično su i podvučeno osavremenjeni, oni deluju i govore u zoni familijarnog kontakta sa nezavršenom savremenošću" (Bahtin, 2000: 103), pa u oblasti ozbiljno-smiješnog dolazi do korjenite promjene vrijednosno-vremenske zone građenja umjetničkog lika.

I kao što je slika Panirga, iz *Treće knjige*, slika i prilika nepomirljive starosti, Đerzelez također na isti način odbija prihvatiti smjenu i obnavljanje pa se pri tom čudi i infantilno pita; zašto je put do žene tako težak. Strah od smjene i obnavljanja ovdje se rađa u obliku straha od odbijanja, od suđene, od sudbine ovaplođene u slici žene, koja ubija staro, a rađa novo i mlado. U skladu sa Andrićevim, često opetovanim stavom, kako žena stoji kao kapija kako na ulazu tako i na izlazu čovjekovog života, u pripovijeci *Put Alije Đerzeleza*, žena se

doista pojavljuje na Đerzelezovom ulazu u život kao rađajući princip, koji poništava, briše jednim potezom (*zatvori mu vrata pred nosom*), sve ono što protagonist donosi kao epsko, romantičarsko, apstraktno iskustvo, kolektivno kosmičko. Slava i junaštvo pred ženom nisu reference. Cijeli "minuli rad" žena ne priznaje, ona čovjeka stavlja u početnu, startnu poziciju u duhu preporođajnog, obnoviteljskog principa. Žena traži konkretno djelo (porod, egzistencija, ljubav, suočavanje sa stvarnošću, sa grubom zbiljom, sa običnim ljudskim potrebama). Ona ne prihvata ni njegovu herojsku smrt koja bi ga ostavila vječno u sferi epske, apsolutne distance, ona traži ljudsku, individualnu smrt. Sjetimo se Makovog deheroiziranja junačke smrti u *Gorčinu* (*volju a djevu mi ugrabiše u robje*) gdje se smrt oljđuje, individualizira. Sahranjujući staro, žena ambivalentno, istodobno porađa *novog čovjeka*, poput svrgavanja i ustoličenja karnevalskog kralja. A *novi čovjek* je legitimni književni i poetički cilj moderne, cilj Andrićeve poratne generacije; čovjek *oslobođen i izmijenjen*. Crnjanski u *Sumatri* skoro uzvikuje "sad smo bezbrižni, laki i nežni", kao i svako dijete kad se rodi, kao na prapočetku, kao arhetip prapočetka. Sve ono što smo znali, i kako smo znali, čak i sebe kakvog smo znali, moramo zaboraviti u ime toga obnavljajućeg principa, ulazeći na kapiju *novog života* na kojoj, eto, stoji Andrićeva žena, koja ga čini aktivnim sudionikom stvaranja nove slike svijeta. U ime novog života, koga čovjek zagledan u nebo, ono "gore", kao bi rekao Bahtin, još nije ni primijetio.

### *Batiranje, pohvale i pogrde*

Postoje u sve tri pripovijetke sa muslimanskim junacima (*Put Alije Đerzeleza* i *Mustafa Madžar, Ćorkan i Švabica*) epizode kada junaci batinaju druge, ali i oni bivaju tučeni, a uz to, na više mjesta smjenjuju se pohvale i pokude/pogrde upućene junacima, ali i drugima od njih. Budući da se takvi postupci događaju u javnom prostoru i da čitalac "prisustvuje" batinanju do kraja, te da batinanja izazivaju prije smijeh nego sažaljenje (takvo je recimo batinanje Ćorkana u pripovijeci *Ćorkan i Švabica* ili batinanje fratra u pripovijeci *Mustafa Madžar*), imamo osnova vjerovati kako "ovi udarci imaju simbolično proširen i ambivalentan smisao; udarci su ti koji istovremeno i usmrćuju (u najgorem slučaju; Mustafa Madžar) i daruju nov život, koji i okončavaju ono *što je staro* i počinju ono *što je novo*". Evo tome potvrde.

"On se sagnu i opipa kaiše, pa kad vidje da je slabo vezano, ćutke zamahnu nadžakom. Fratar izmače glavu, a oštrica zasječe u rame tolikom snagom da ga bez jauka obori. Ali Turčin ga stade ušicama tući tako dugo dok se nije digao i pošao pred njim, zajedno sa vezanim drugom. Niz njega je tekla krv i ostavljala trag po drumu"

(Andrić, 1999: 53)

"Ćorkana su jedinog zadržali u hapsu. Stegli su ga, a koštunjavi Ibrahim Čauš ga je tukao volovskom žilom natopljenom u sirće...

Ali Ibrahim Čauš je tukao odmjereno i strahovito. Bio ga je kako mu je naređeno: "dok ne istjera vas sevdah i kenjčiluk iz njega", bio ga je sve dok mu se nije oduzeo glas i dok više nije mogao da viče, nego su mu umjesto glasa samo mjehurići pjene prskali na ustima."

(Andrić, 1999: 306)

"Mnogi nisu znali zašto ga gone, ali rulja za njim je rasla... Sa ćepenaka su ih dućandžije hrabrile i bacale se na njega nanulama i kantarskim jajima... Iako sasvim izvan sebe trčao je mnogo brže od svih njih. Već se primicao zelenom groblju na Čekrklinici, kad iz jedne kovačnice izađe Ciganin i, videći da gone polunaga čovjeka, baci se na njega komadom staroga gvožđa, pogodi ga u sljepočnicu i obori na mjestu."

(Andrić, 1999: 60)

Kod Rablea postoje epizode batinanja "zelenaša i ujdurmaša". Ovi posljednji su predstavnici "staroga prava, stare pravde i staroga sveta – nerazdvojni su od svega *što je staro*, što je na izmaku, što umire, *a nerazdvojni su i od novog što se rađa iz onoga što je staro*. Oni su dio *ambivalentnog sveta koji umire i istovremeno se rađa*, ali naginju ka njegovom negativnom, smrtnom polu; batinanje njih je praznik *smrti-preporoda* (ali u smehovnom aspektu)."

(Bahtin, 2000: 222), Kod Andrića se također batinaju i ruže predstavnici starog svijeta i stare pravde, ali to je i svijet koji rađa. On dopušta da se istuku fratri da bi nakon toga njihova molba Bogu bila uvjerljivija. Ćorkan je istučen i izbatinan za njegovo dobro (da se istjera sevdah i kenjčiluk) da bi prvi put nakon toga umjesto da silazi u čaršiju, on uzlazi uz brežuljak na "gore".

"Penjao se na brijeg pored satarih šanaca iz kojih je rasla bunika i nizak divlji jorgovan. *Pod njim je kasaba* zbijena u gomilu, sa ogromnim tamnozelenim krovovima... Miluje ga vedar dan; jede, a iz utrobe mu se širi neka vesela snaga po cijelom tijelu. Isprsi se jače. Oran i lak."

(Andrić, 1999: 307)

Ćorkanu se nikada prije nije desilo da se "penjao", da je kasaba "pod njim", da ga nešto "miluje" i da osjeti "veselu snagu po cijelom tijelu" kao nakon takvog iskustva batinanja i tuče. Ćorkan je po svemu drugi/novi čovjek. Nakon batinanja ništa više nije isto kao prije. Svaki udarac starome svijetu pomaže rađanju novog; "kao da se vrši carski rez kojim se majka usmrćuje, a dete oslobađa, stoga se batinanje i pogrda preobraćaju u prazničnu smjehovnu atmosferu". Ali ta karnevalska igra kod Andrića ima duboki smisao. Njen pravi junak i autor je "vreme samo", koje svrgava, čini smiješnim i usmrćuje stari svijet (staru vlast, staru pravdu).

Posebno je u tom smislu ilustrativna pripovijetka *Mustafa Madžar* u kome ulični karneval doslovce ustoličuje kralja, slaveći njegov doprinos narodnoj stvari i na koncu ga svrgava tako što ga usmrćuje, posve bizarnom smrću, poput svakog karnevalskog kralja, zaboravljajući istog trenutka njegov doprinos i staru slavu, kao da je nije ni bilo. Epizoda je višestruko simbolička i višeznačna. Aktuelna nadasve. U ovakvoj slici kralj je lakrdijaš koga bira sav narod, a zatim mu se sav narod ruga, tuče, i kada mu istekne rok trajanja, podvrgava ga batinama, spaljivanju i konačno uništenju. Kralj je mrtav. Živio kralj. Isto onako kako su ga prvobitno obredno proizvodili u kralja, sada ga, po završetku vladavine, prerašavaju, "travestiraju" u lakrdijaša. Zanimljivim se čini ovdje usporedba dvaju



Andrićevih heroja; prvi *fiktivni*, Alija Đerzelez, koji je promaknut u heroja na osnovu fikcije (*svi su bili čuli za njega, ali ga je malo ko vidio*), nema žive potvrde njegovim junaštvima, nema svjedoka, sve je u sferi pjesme i legende. Na drugoj strani, Mustafa Madžar je faksija, stvarnost, heroj iz konkretnog rata (*Banjalučki boj*). Postoje živi svjedoci njegovog ratnog doprinosa. Njegovo junaštvo je dokazivo, konkretno i tiče se javnog mijenja koje ga uzdiže, prevodi iz niskomimetskog u visokomimetski modus. Istovremeno, obojica žive život vuka samotnjaka, bez porodice i poroda, bez ljubavi, bez druga i prijatelja, bez imanja, bez želja i bez utemeljenja u hronotop. Prvi je svoju mladost heroja "projahao od Travnika do Istambula", od periferije do centra, i obrnuto, a drugi stanuje sam u "čardaku na vodi", sugerirajući "čardak ni na nebu ni na zemlji" bez jasnog odnosa spram okruženja. U toj metapriči o narodnim junacima oni trpe model epskog arhetipa usamljenika. Kolektiv ne želi dijeliti svog junaka sa njegovim bližnjima. Heroji moraju pripadati samo narodu, a obojica su istovremeno izopćenici iz kolektiva, stranci u vlastitom prostoru. Nema nijedne poznate veze niti odnosa njih sa svojim okruženjem. Otuda je usporedba sa „otkinutom stijenom“ za obojicu tačna i precizna. To sugerira kako se takvi, naposljetku, okrenu i protiv vrijednosti za koje su se borili. I dok fingirana priča o Aliji Đerzelezu služi deepizaciji i deheroizaciji junaka, priča o Mustafi Madžaru potvrđuje Andrićev *antiratni stav* po kome povratnik iz rata ne uživa u plodovima svoga nasilja, s kojim se autor kontekstualizira u opći stav njegove poratne književne generacije, koja uglavnom njeguje negativan odnos prema ratu i nasilju. Nema smiraja povratnika iz rata na Itaci, isto kao u *Lirici Itake* Miloša Crnjanskog, ili kao u pripovijetkama iz ciklusa *Hrvatski bog Mars* Miroslava Krleže, da ne govorimo o drugima. Andrićev specifičan odnos spram ove teme ogleda se u optici ovoga stava, koji dolazi iz perspektive najvećeg i najzaslužnijeg među učesnicima i svjedocima. I u prvom i u drugom primjeru radi se o fiksiranju problema, fingiranju stvarnosti i seciranju stanja svijesti koja se protivi nasilju, a paradoksalno, svijet je pun nasilja i "pun gada" kako sugerira jedan od tih junaka. I jedan i drugi bivaju izloženi karnevalskim postupcima gomile/naroda koji ih je i promaknuo u heroje. Narod, zapravo, ima ambivalentan odnos prema ovim junacima, voli i slavi u njima ono što oni sami nisu i ne mogu biti, a snižava i mrzi to što oni jesu.

Pogrde kod Rablea (F. Rablais), piše Bahtin, nikada nemaju obilježje obične pučke pogrde i uvrede nego su one univerzalne i u krajnjoj liniji uvijek uzdižu. U svakom koga tuku, Rable kao da vidi kralja, bivšeg kralja ili pretendenta za kralja. Međutim, sva lica koja on "tuče" (ujdurmaši, smutljivci, licemjeri, klevetnici) podvrgavaju se podsmijehu, batinama i ruženju kao "individualna ovaploćenja vlasti i pravde što je na izmaku: vladajuće misli, prava, vere, vrline". Sličnosti Andrićevih likova i postupaka koji se prema njima usmjeravaju, redovito iz pozicije i perspektive puka, ulice, gomile, sasvim su očigledne. I njegovi likovi su nosioci stare vlasti i stare pravde i svaki udarac služi svrgavanju starog, što je programatski zahtjev moderne, i u konačnici uspostavljanju novog.

Pogrde, batine i udarci kojima je izložen Mustafa Madžar potpuno su istovjetne sa prerusavanjem u ruho lakrdijaša. Pogrda i udarci skidaju sa njega ukrase i masku, pa pogrde i batine, ustvari, svrgavaju vladara. U Andrićevoj karnevalskoj igri, isto kao kod Rablea, postoji protagonist kao predstavnik starog svijeta, stare slave, stare pravde, starog morala i postoji hor koji se podsmjehava. Protagonist je predstavnik starog, ali *bremenitog svijeta koji rađa*, s tim da preporod dolazi iz narodnog smjehovnog principa, odakle jedino i može doći. Isto ovo stvaralačko, veselo i ambivalentno, imaju pogrde, odnosno smjenjujući princip pogrde i pohvale.

"Đerzelez trči kao da zemlju ne dira, Fočak tapše rukama, a gledaoci se savijaju od smijeha. Pljesak, vrisak, smijeh.

Ha, Đerzeleze!

Ačkosum magarče!

Ha poteci, Đerzeleze, sokole!

Aferim, kenjčino!"

(Andrić, 1999: 30)

Protagonistu/žrtvu komedije "časte" *pohvalom* i *pogrdom* u pravilnim smjenama i cijela scena predstavlja familijarno osvajanje svijeta, jer do tada predstavnici staroga svijeta nisu

mogli biti predmet slobodne "iskustvene i materijalističke" spoznaje, jer su taj svijet od čovjeka odvajali "strah i strahopoštovanje" i zato što je stari svijet bio prožet načelom hijerarhije. Jedan od važnih izvora karnevalske slike kod Andrića predstavlja ulična narodna komika (glasovi, gomila, kokoši, djeca, životinje, slon) koje travestiraju čovjeka: lude, lakrdijaši, Cigani, cinici. Sa te iste ulice dolazi niz uličnih pohvala, ali i pogrda, kao u srednjovjekovnoj karnevalskoj slici. Karakteristična je lahkoća prelaska sa ulične pohvale na uličnu pogrdu. Takav prijelaz nam se čini savršeno prirodan i očekivan i pokazuje svu relativnost ali i ambivalentnost takvih uličnih slika, pa se potvrđuje kako su ulična hvala i ulična kletva, zapravo, dvije strane jedne iste medalje. Dakle, ulična hvala je ironična i ozbiljna istodobno. Hvala je bremenita pogrdom i ne može se povući oštra granica među njima, ne znamo gdje završava jedna a gdje počinje druga. Isto bi se moglo reći za kletvu/pogrdu. Rableovi "krici Pariza" kao i "krici" uličnih čudotvornih ljekarija spadaju u "hvalospevne žanrove uličnog govora" kako ih definira Bahtin, i oni su ambivalentni. U njima smijeh i ironija zvuče, pa su kao takvi spremni da u svakom trenutku pokažu svoje naličje, da se pretvore u svoju suprotnost. Andrićevi slični postupci u ovim pripovijetkama imaju također funkciju snižavanja, oni materijaliziraju i oni su suštinski vezani za ambivalentnu prirodu takvih postupaka. "Dvotonalna reč", piše Gete, "dopuštala je narodu koji se smejao, koga je manje od svega zanimala stabilizacija postojećeg poretka i vladajuće slike sveta (oficijelne istine), da se suoči sa nastajućom celinom sveta, veselu relativnost svih njegovih ograničenih pravdi i istina, postojanu nespremnost sveta, postojano stapanje u njemu laži i istine, zla i dobra, tame i svetlosti, pakosti i nežnosti, smrti i života." (Bahtin, 1978: 450)

*Skandal* protagoniste u javnom prostoru stoji u istom interaktivnom, relativizirajućem odnosu kao pohvala i pokuda, recimo, javni skandal kada Alija Đerzelez pravi lom u hanu, kada je ustanovio da je ismijan i namagarčen. Takav incident direktno narušava ustaljeni javni red svijeta koji prolazi, a njegovu sahranu priprema upravo onaj ko je učestvovao u njegovoj izgradnji. Alija Đerzelez i Mustafa Madžar pripadaju staroj vlasti i staroj pravdi, koji gaje pretenzije na vječnost, na vanvremenski značaj. Oni su jedini likovi koji se ne smiju, oni kao predstavnici starog svijeta i stare vlasti su ozbiljni i mračni; "nastupaju veličanstveno, u svojim neprijateljima vide neprijatelje večne istine te im zato prete večnom

propašću". (Bahtin, 2000: 229,) Vladajuća pravda i vladajuća vlast sebe ne vide u ogledalu vremena i zato ne vide svoje početke ni kraj. Radi toga "predstavnici stare vlasti i stare pravde najozbiljnijeg izgleda i ozbiljnim tonovima doigravaju svoju ulogu u trenutku u kome se gledaoci već odavno smeju." (Bahtin, 2000: 229), Oni i dalje govore ozbiljnim, zastrašujućim tonom careva i glasnika "večitih istina", ne vide kako je vrijeme taj način i ton učinilo smiješnim i kako su postali predmetom uličnih komedija.

Ali sva ta kretanja *naniže*, koja prožimaju Andrićeve slike, u konačnici su usmjerena prema veseloj budućnosti. To dolje jeste "realna budućnost čovječanstva" piše Bahtin povodom Rableovih (Rablais) slika snižavanja. Takvim slikama se obaraju i ismijavaju pretenzije izdvojenog, smiješnog i starog pojedinca, na vječnost, pa se oba ta momenta, podsmijeh i svrgavanje starog, na jednoj i vesela, realna budućnost čovječanstva, na drugoj strani, u Andrićevim slikama sintetiziraju u jedinstvenu ali ambivalentnu sliku materijalnog-tjelesnog donjeg dijela.

### *Jela i gozba*

U općoj slici karnevalskih postupaka, u Andrićevim spominjanim pripovijetkama, značajno mjesto u karnevalizaciji zbilje predstavljaju postupci jedenja i pijenja kao i slike zajedničke gozbe u hanu.

"Za nekoliko dana posve je iščezao čarobni krug oko Đerzeleza; jedan po jedan pribliđavali su mu se ovi bjelosvijetski ljudi nesvjesnom željom da se s njim izjednače, ili da ga se podredi sebi. A Đerzelez je *s njima pio, jeo, pjevao i kockao se.*"

(Andrić, 1999: 28)

Ili

"A Đerzelez sjeda pokorno kao dijete i nastavlja *da pije, puši, pjeva i plaća*, dok mu se i momčić što poslužuje krevelji iznad glave. *Dva dana terevenči* Đerzelez s društvom..."

(Andrić, 1999: 29)

Gozbene slike kod Andrića, kao uostalom u cjelokupnoj renesansnoj književnosti, su duboko svjesne, intencionalne, filozofijski utemeljene i bogate interaktivnim odnosom sa životnim kontekstom. Jedenje i pijenje ulaze u najvažnija ispoljavanja grotesknog tijela, budući da je ono nezavršeno i otvoreno spram vanjskog svijeta, to su jasni akti njegove uzajamnosti sa svijetom i životom. Naše nutkanje jelom i pićem i prijatelja i neprijatelja ima jasnu intenciju vraćanja u život. Zar se Odisejevo oduševljenje činjenicom da su njegovi mornari, nakon iskustva Scile i Haribde, počeli pripremati jelo ne može nazvati trijumfom života i trenutkom kada "telo prevazilazi svoje granice, ono guta, upija, rastrže svet, unosi ga u sebe, obogaćuje se i raste na njegov račun". (Bahtin, 1978: 298) Taj "susret čovjeka sa svijetom" koji se zbiva u ustima u svetom aktu jedenja i pijenja uvijek je "radostan i trijumfalan" i, u krajnjem, za čovjeka afirmativan. U aktu jedenja čovjek slavi pobjedu nad svijetom i u tom završetku pribavlja snagu za novi početak. Rable je vjerovao kako je slobodnu i otvorenu istinu moguće izraziti samo u atmosferi gozbe i u tonu razgovora poslije jela. Tada se brišu obziri i barijere među akterima jedenja i odnos postaje veseo i familijaran. Narodne slike jedenja nemaju autoriteta pa je istina "slobodna, vesela i materijalistična" jer se rađa izvan svih obzira i predostrožnosti. Jelo i piće "razgone strah i oslobađaju reč" pa je ta pobjeda nad vanjskim svijetom sasvim konkretna i opipljiva. Otuda se oreol epskog iz apsolutne distance, u zoni gozbe i, općenito, akta jedenja i pijenja, tako deepizira, detronizira, gubi i snižava ustupajući mjesto realnom životu, očovječenju, oljuđenju, humaniziranju. Takva slika materijalizira istinu, ne dopušta joj da se odvoji od zemlje, ali joj istovremeno čuva univerzalnost i kosmičnost. Treba uvijek imati na umu kako ovdje nije riječ o primitivnome zadovoljstvu koje dolazi iz snižavanja visokog nego su takvi postupci prožeti sviješću o vlastitoj "*čisto ljudskoj materijalno-telesnoj moći*" u kojoj se čovjek ne boji svijeta jer ga je "*pobedio i jede ga*". Andrićeve slike jedenja i pijenja su zajedničke i izložene javnosti u hanu/krčmi, izložene recipijentu i zbog toga imamo osnova

vjerovati kako one nemaju ništa zajedničko sa fiksiranom stvarnošću i svakodnevnicom i zadovoljstvom pojedinca ("*vulgarni realizam*"). Narod nije gomila u Andrićevim slikama nego su sve jedinice povezane principom jela i smijeha, znači duboko čulnim i sasvim konkretnim. Zato, barem na trenutak, narod osjeća materijalno i tjelesno jedinstvo i zajedništvo. Te su slike rubni postupci lika koji se iz visokomimetskog prevodi u niskomimetski princip i one, isto kao i žena, stoje na ulazu u životni princip. Zato je trijumf gozbe "univerzalan trijumf, to je trijumf života nad smrću". (Bahtin, 1978: 300)

### *Luda, lakrdijaš*

Motiv lude i lakrdijaša ima značajnu funkciju u Andrićevom cjelokupnom djelu, pa se lik Ćorkana javlja u više žanrovskih vrsta (*prenošenje lika*), kako pripovijeci tako i romanu. Moglo bi se reći kako taj lik povezuje nekoliko njegovih priča poput romaneskne storije, te da Andrićev luda, odnosno budala, stvara oko sebe male svjetove, posebne hronotope. U priči koju smo izabrali radi vivisekcije u ovom ogledu Andrić daje kratki kroki Ćorkana.

"Sin Ciganke i nekog askera Anadolca, nesrećen bastard, on je bio i hamal i sluga i pomalo budala cijele kasabe. On je na svim svadbama i svečanostima oblačio nekakve zelene i crvene dronjke i veliku kapu sa lisičijim repom i igrao i pio, kao čauš, do nesvjesti. On je služio svakom i za svaki posao, i gotovo da nije stario; takvog su ga pamtili svi i takvog ga dodaje naraštaj naraštaju."

(Andrić, 1999: 299)

Takav status budale i čaršijske lude, lišene obzira i straha prema vlasti (predstojnik), omogućava Ćorkanu da za trenutak zaboravi na svoju poziciju i uzvikne:

"Šta predstojnik? Pilim ja tebi i njemu. Ona će da igra, a ti i predstojnik da držite svijeću. Svijeću da držite. Svi psuju predstojnika. Najbješniji je Ćorkan."

(Andrić, 1999: 304-305)

Obješnjak, lakrdijaš i luda u književnost donose vezu sa pozorišnom scenom na trgu, maskom na trgu i povezani su sa dionicom narodnog trga. Ono što je važno reći jeste da "samo postojanje tih likova nema direktno nego preneseno značenje; njihova spoljašnjost, sve što čine i govore nema direktno i neposredno nego prenosno, ponekad suprotno značenje... Njihovo postojanje predstavlja odraz nekog drugog postojanja, pri tome to nije direktan odraz". (Bahtin, 1989: 277-278) Njihova naročita osobenost i pravo jeste da se ne solidarišu ni sa jednom postojećom životnom situacijom, to jest da budu "tuđi", te zato vide naličje i laž svake situacije. Lakrdijaš i luda "nisu od ovog sveta i zato su privilegirani a njihov smijeh ima javni karakter narodnog trga, pa se njihova funkcija "svodi na ospoljavanje (istina ne svog nego odraženog tuđeg postojanja – ali drugo i nemaju). Time se stvara poseban oblik ospoljavanja čoveka putem parodijskog smeha" (Bahtin, 1989: 304-305). Izlišno bi bilo nabrajati u kome su se obliku i stepenu ispoljavali ovi likovi u evropskoj književnosti, počevši od pikarskog romana preko njemačke humorističke satire, Voltera, Fildinga, a posebno kod Svifta. Karakteristično je da se "unutrašnji čovek", odnosno potpuna prirodna subjektivnost, mogao otkriti samo pomoću likova lakrdijaša i lude. Uvođenjem lude i lakrdijaša, književnost je ponovo uspostavila vezu sa narodnim trgov. Ovdje su se stjecali oblici za objavljivanje skrivenih i nezvaničnih sfera ljudskog života, naročito spolne i vitalne sfere (seks, jelo, vino).

"Budala, lakrdijaš, fol, sot" u rableovskoj prozi kao i onoj nakon njega, rableovski intoniranoj, nikada nije imao smisao čisto negativne životne gluposti, misli Bahtin, "budala je ambivalentna psovka; osim toga ova reč je neraskidivo povezana sa predstavama o prazničnim lakrdijašima, o lakrdijašima i budalama sotija i narodne ulične komike". (Bahtin, 1978: 398) Bahtin podsjeća na Rableovu epizodu sa Znajšom, koji isto kao i Andrićev Ćorkan, u susretu sa igračicom na žici, "gubi glavu", ali ni gubitak glave za budalu nije veliki gubitak, jer je i taj gubitak ambivalentan kao i njegova glupost, što je naličje oficijelne mudrosti. Naravno, Ćorkan metaforički gubi glavu, ali je i taj trenutak smjehovni čin i sve što će kasnije uslijediti dosljedno je duhu karnevalskog, odnosno lakrdijaškog smjehovnog zbivanja, pa čak i njegovo batinjanje o čemu je već bilo riječi. Ćorkan je pojava koja nosi sve znake vraćanja u život koji su vidno usmjereni na *dolje*, zato on ide u ravan svih drugih karnevalskih postupaka u Andrićevim pričama.

Njegov status lude i lakrdijaša osigurava mogućnost onoga opasnoga hoda po zamrznutoj ogradi višegradskog mosta u romanu *Na Drini ćuprija*, po onoj tankoj liniji između istine i licemjerja, između života i smrti, što nije dato običnom smrtnom čovjeku. On je uvijek na pragu, kao pjesnik, ali bez mogućnosti ulaska u taj povlašteni prostor istine. Ostaje mu nakon svega sloboda govora i svijesti u kojoj se lik katarzično preporađa.

"I smijao se glasno od zadovoljstva da je sve to prošlo i da je sam i veseo i slobodan. Pomisli na čaršiju, na rad, na život oduvijek, i poče veselo da se vraća."

(Andrić, 1999: 307)

U ovoj posve neobičnoj apologiji lakrdijaštvo i glupost, to jest smijeh, direktno se proglašavaju "drugom prirodom čovjeka" i subverzivno se suprotstavljaju monolitnoj ozbiljnosti epskog pogleda na svijet, vlasti kao vječnom autoritetu, dogmi i moći svake vrste. Upravo je isključiva jednostranost te ozbiljnosti davala legitimnost i oduška "drugoj prirodi čovjeka", lakrdijama i smijehu, da barem jednom živi iluziju slobode i veselja. U narodnoj groteski i ludilo je vesela parodija na oficijelni razum i na jednostranu ozbiljnost zvanične "istine". To je, kako kaže Bahtin, *praznično ludilo*.

Postojanje čistog kulta smjehovnih formi i obreda Bahtin vidi u obredima "praznika luda" koji su se ispoljavali u grotesknom unižavanju raznih crkvenih obreda i simbola prevođenjem na materijalno tjelesni plan; jedenje i pijenje, neprilični pokreti tijela i skidanje. Smijeh praznika luda nije bio nužno negatorski podsmijeh hrišćanskim ritualima i crkvenoj hijerarhiji. Taj negatorski moment bio je "duboko uronjen u likujući smeh materijalno-telesnog preporoda i obnavljanja". To se zapravo smije "druga priroda čovjeka" i ono materijalno "dolje" koje se nije moglo izraziti u službenom pogledu na svijet. U tome smislu Andrićev *Ćorkan* predstavlja "drugu prirodu čovjekovu" pa je i ova pripovijetka organizirana kao karnevalizirana radnja sa svim njenim spoljašnjim sredstvima i posljedicama takve organizacije.



## Posredovanje straha i mržnje kroz postupke karnevalizacije u pripovijeci

### *Priča o vezirovom slonu*

Čini se da sve što više ulazimo u pripovjedački svijet Ive Andrića, sve češće otkrivamo kako je njegovo djelo natopljeno i prožeto elementima karnevalizacije, odnosno kako je Andrić pisac koji je u svoje djelo unio suštinske elemente žanrova "iz oblasti ozbiljno-smiješnog", ali ne kao nešto efemerno ili pomodno. Ovdje se radi o temeljnim elementima njegovog pripovjedačkog prosedea. Zapravo, na osnovama i temeljima takvih karnevaliziranih postupaka i oblika "u oblasti ozbiljno-smiješnog" moguće je naše čitanje Andrića pomaknuti sa pozicije historijsko-alegorijskog optikuma na drugi značenjski nivo teksta, a čija je suština u tome da se slika jednog vremena u književnom djelu oblikuje na način da se izrazi ambivalentnost kao temeljna odlika ljudskog stava i djelovanja. *Ambivalentnost* tako postaje izraz našeg saznanja o dijalektičnosti ljudske svijesti, ali i svijesti kako se cjelovita slika može oblikovati samo ako se relativiziraju granice, ako se stvari i sadržaji dovedu u bliski familijarni/grubi kontakt. Tako dolazimo do paradoksalnog saznanja; sve što više primičemo/analiziramo, familijariziramo predmet i pojavu, oni sve više zadobivaju kosmičku/univerzalnu dimenziju. Ambivalentnost prožima sve elemente tzv. karnevalskog doživljaja svijeta pa se iz nje rađa vesela relativnost svijeta, odnosno približavanje pa prožimanje elemenata sa suprotnih polova hijerarhijskog vrijednosnog sistema, čineći tako osnovu i prostor nastajanje parodije i groteske. Karnevalizacija, kao intenzifikacija komičnog i kao približavanje komičnog grotesknom, dovodi do okretanja svakodnevnom životu, odnosno do favoriziranja onih vidova života gdje se manifestuje "materijalno-tjelesno načelo života". Taj praznični trg, gdje se manifestirala neslužbena narodna renesansna kultura srednjovjekovnog čovjeka predstavlja poseban, oponentski, antipodski,

drugi svijet naspram oficijelnog, srednjovjekovnog, službenog, omogućavao je za trenutak i poseban tip slobodnog općenja na familijarno-uličnoj ravni. U Andrićevim pripovijetkama prepoznajemo upravo taj familijarno-ulični ton koji više ne gradi svoju antipoziciju samo na karnevaliziranim postupcima, nego se ovdje prepoznaje dublji smisao narodne postojanosti, ne na pojedinačnom planu i svijesti učesnika nego u "njihovom objektivnom sudjelovanju u narodnom osjećanju sopstvene kolektivne večnosti, sopstvene, zemaljske istorijske narodne besmrtnosti i neprekidnoga obnavljanja-rastenja". (Bahtin, 1978: 267) Tako će narod, osjećajući kosmičko povjerenje u život, onako kako to čini bašlarevska ptica, koja gradi gnijezdo unatoč očiglednoj opasnosti, učestvujući u karnevalu ulice i javnog diskursa postati potpun i apsolutni "veseli gospodar zemlje preplavljene svetlošću, jer on zna samo za smrt koja je bremenita novim rađanjem, jer on zna veselu sliku postanja i vremena zato što potpuno vlada tim". (Bahtin, 1978: 266) U *Razgovorima s Ekermanom* o vatrama Ivanjske noći, kako to ilustrira Bahtin, Goethe navodi svoje stihove sa komentarom. Poslušajmo pjesnika.

"Ivanjdanjska vatro, nikada se od tebe neću braniti,  
Nikada na radost zaboraviti koju osećam zbog tebe!  
Metle se uvek otrcaju,  
A dečaci se stalno rađaju."

(Bahtin, 1978: 267)

"Treba samo da pogledam kroz prozor da bih u metlama čistača ulica i deci koja jure ulicama imao stalno pred očima simbole *Sveta koji se večno troši i stalno se podmlađuje*", (Bahtin, 1978: 267) nastavlja pjesnik u komentaru vlastite pjesme. Ovdje nedvojbeno prepoznajemo i Andrićev stav o životu kao *čudu što se neprekidno troši i osipa i stalno obnavlja*, koji je opetovano ponavljao (*Na Drini ćuprija*) a koji se direktno referira na ovu geteovsku filozofiju.<sup>1</sup> I zbilja, šta ostaje drugo ovome Andrićevu svijetu što se bespomoćno

<sup>1</sup> Moglo bi se ovdje odmah postaviti, vjerovatno umjesno, pitanje. Šta ćemo sad? Kako onda čitati Andrića, kao kompilatora, epigona, potkradivača ili autohtonog mislioca koji barata samo istinama koje je sam izmogao. Valja odmah znati kako Andrićevo djelo nije pretendovalo da bude nekakav zatvoren filozofski sistem, niti je pisac imao namjeru postati autentičnim misliocem, on je samo književnik koji se ponaša kao svaki "poštenu zajmoprimalac i poštenu zajmodavac" kako bi rekao Skender Kulenović u svom eseju o Hamzi Humi. Prihvatajući takav obrazac književnikovog ponašanja kao

---

batrga u raljama zle i nepravedne vlasti, bespomoćan poput izvrnute kornjače na ljetnoj pripeci, osim da vjeruje u posve iracionalno osjećanje "sopstvene kolektivne večnosti" i neumitnosti obnove i renesanse života, kao što je to vjerovao i renesansni čovjek. Sa ovim saznanjima o takvom Andrićevom razumijevanju pučke uloge u čitanju slike svijeta, započet ćemo razgovor s piscem, pripovijetkom *Priča o vezirovom slonu*.

Ova pripovijetka Ive Andrića započinje prologom o bosanskim izmišljenim pričama, koje su, dakako, narodna "stvarna i nepriznavana historija toga kraja, živih ljudi i davno pomrlih naraštaja" kako sugerira pisac upućujući recipijenta na novo čitanje historije; pomaže mu da dekonstruira službenu, oficijelnu, historijsku istinu, ili barem da posumnja u njezinu autentičnost. Takvom, on drži i priču o *filu*, vezirovom slonu. *Vezirov slon* počinje pričom o smjeni dvojice vezira u Travniku, simbola vlasti i moći, jednog aljkavog i neurednog i drugog revnosnog i discipliniranog. Prema njihovim ekstremno zategnutim pozicijama, mudriji i vispreniji zaključuju kako nijedan neće dugo. Priča prati razvoj, osobine i ličnost novoga travničkoga vezira Seida Ali Dželaludin-paše, jer on dolazi kao predstavnik vlasti. Zbog strogosti i nekoliko zadavljenih bosanskih prvaka, te straha koji emanira kao zla vlast, uspostavlja se antipozicioni odnos između "čaršije" i vezira. Silnice takvog odnosa ukrštaju se u *filu*, mladom slončetu, koji dolazi kao vezirov ljubimac, s jedne strane i najomraženijem stvoru upravo zbog toga što pripada veziru, s druge strane. U *filu* se kao u kakvoj tački fokalizacije sabiraju, prepliću, poništavaju, razvijaju i metamorfoziraju svi odnosi vlasti i naroda do mjere kada sve prelazi u ravan kosmičke istine o sudbini i jednih i drugih. Prema tome, ne možemo se oteti utisku kako je Andrić samo prividno sve pozicionirao u prošlost i osmanski period vlasti, da bi u simboličko-alegorijskoj transpoziciji priču učinio sveltremenskom i sveaktuelnom. I dok *fil* čini zulum i razne nepodopštine narodu u čaršiji, narod uzvraća njemu dostupnim oružjem, raznim podvalama i mržnjom koja seže do potpune identifikacije vezira i ove egzotične životinje koja živi i djeluje u prostoru koji nije namijenjen njoj i koji joj je nesklon u svakom pogledu. U takvim postupcima prema *filu*, inkarnaciji vlasti, formira se i transformira odnos prema *moći* i

---

neizbježan, onda se ne možemo oteti utisku kako je i Goethae ipak samo pisac, koji je memorizirajući životno iskustvo samo potvrđuje taj neuništivi životni huk i živu ljudsku misao o njemu. Pitanje je samo *kako* je tako sublimirano iskustvo upotrijebljeno u književnom postupku.

*strahu*, koji takvu moć proizvodi, ali se formira i karakter čovjeka nad kojim se vrši historija u svojoj najelementarnijoj stihiji.

Nakon nagovještaja sukoba koji se razvija između dva suprotstavljena tabora, jednog koji sugerira Moć i Silu otuđene vlasti sa svim što nosi moć i drugog, koji simbolizira osjećaj "sopstvene kolektivne večnosti", dakle naroda, pisac se seli u polje karnevaliziranih postupaka s ciljem da književno relevantnim postupcima pojača groteskno-komičnu intonaciju priče i da toj priči i sukobu dâ svezremenski karakter te takvom intenzifikacijom prikaže ovaj sukob kao poželjan sa obje strane u smislu postamentiranja one vesele relativnosti svake moći i svakog zla, ali bez želje za nestankom i jednoga i drugoga, ni dobra ni zla. Pitanje je samo kako se boriti i za jedno i za drugo, ili i protiv jednog i protiv drugog.

### *"Čaršija" i fil – narod i vlast*

Za razliku od prethodnih pripovijedaka u kojima se prostor karnevalizirane slike svijeta događa u kafani ili hanu, dakle zatvorenom javnom prostoru, u pripovijeci *Priča o vezirovom slonu*, cijeli se taj ozbiljno-komični karneval događa na ulici, odnosno čaršiji gdje se ukrštaju i samjeravaju svi poslovni interesi grada i koji je, samim tim, najosjetljiviji dio prostora. "Čaršija", dakle to javno, taj javni diskurs, promovira i konstruira kralja i na koncu ga sahranjuje. Karneval u javnom prostoru svojim slikama, smijehom, pohvalama i pokudama, nepristojnostima i kletvama, konačno, mržnjom pokazuje besmrtnost i neuništivost naroda. Nije upitno ni postojanje svijesti o kosmičkoj vječnosti i jedinstvu te šarene gomile, koja se u prvi mah čini haotičnom. U karnevalskom svijetu to se osjećanje narodne besmrtnosti sjedinjava sa dominantnim osjećanjem relativnosti aktuelne vlasti i općenito vladajuće istine. Andrićeva šarolika čaršija želi rođenje novog i boljeg, a to nije moguće bez smrti starog, pa se logično želja usmjerava u tome pravcu. Treba otrovati *fila*, jer je on inkarnacija straha. "U celini sveta i naroda", piše Bahtin, "nema mesta za strah; strah može da prodre u deo koji se odvojio od celine, samo u beočug koji izumire, uzet izdvojeno od onog što se rađa." (Bahtin, 1978: 273) Narodno tijelo na ulici osjeća "svoje jedinstvo u vremenu", osjeća svoje neprekidno trajanje u njemu, svoju "*relativnu historijsku besmrtnost*".

Jedan od najvažnijih izvora groteskne slike, prema Bahtinu, su oblici ulične narodne komike. To mora biti velik i naročito šarolik svijet koga prepoznamo u Andrićevoj priči (seljanke iz okoline, seljaci koji hvataju preplašene konje, kolačar Vejsil koji štiti svoju robu, sitni trgovac Avdaga Zlatarević, koji šuteći podnosi poniženje, zatim dva vojnika, pratioci, besposlenjaci i Cigančad, čopori vesele djece) kao na srednjovjekovnom trgu. Naročito su ovdje u toj veseloj i šarenoj gomili, za našu priču, indikativni vodiči životinja, životinje koje travestiraju čovjeka, seljaci koju prodaju robu na ulici, žene koje se zbog straha porađaju na ulici. Oblici ulične narodne komike, koje susrećemo u renesansnoj, karnevalskoj priči (smijeh, povici, rađanje, pohvale i pogrde, batinanje, pretvaranje, životinje, muzički instrumenti, kićenje, zvona i praporci, šale, došaptavanja) prepoznamo u Andrićevoj pripovijeci *Priča o vezirovom slonu*. Smisao i funkciju takvih slika i postupaka valjalo bi pročitati na isti način kako se čitaju renesansni tekstovi koji sadrže uličnu komiku i smijeh, ali rezultate prisposodobiti našem vremenu i našem doživljaju ulične atmosfere.

Centralni predmet ove andrićevski karnevalizirane slike, jedna vrsta karnevalskog kralja, u kojoj se, kako smo to već napomenuli, sijeku sve silnice ulične mase jeste životinja, tj. slon *fil*. Razumije se kako u karnevalskoj slici životinje treba čitati kao simbole, i na pojedinačnom i na kolektivnom nivou. Slon u takvoj optici simbolizira kraljevsku moć zato što njega jašu kraljevi. Pošto je kraljevska vlast uspostavljena, nastupa mir i napredak; moć slona daje onima koji ga prizivaju sve što samo mogu poželjeti. Andrićev slon ne donosi mir i napredak, nego je simbol straha, zla i nepogode koja je kao stihija potopila čaršiju. Istovremeno, on nije ni životinja u denotativnom smislu, jer ga čaršija identificira sa strogim vezirom, koji je već zadavio nekoliko bosanskih prvaka, i uzdiže u rang najvećeg neprijatelja jer "čaršija nalazi u njegovim postupcima Dželalijin duh i stotinu đavolskih planova". (Andrić, 1999: 89)

Tako se odium spram vezira i uopće protiv vlasti usmjerava prema *filu*. On je predmet *prerušavanja* vlasti, koja ga promovira u ljubimca i čaršije, koja ga vidi kao neprijatelja. I u jednom i u drugom slučaju *prerušavanja fil* je ono što on nije, čime se on sam kontekstualizira u opći i vladajući princip karnevala – *prerušavanje*. Fil iznevjerava svoj identitet i samom egzotičnom pojavom u prostoru koji mu ni po čemu ne pripada, ni klimom

ni urbanom vizurom, pa je on i u takvoj perspektivi stranac, posve neprilagođen i začudan. Kako u konacima, ustanovama i privatnim kućama, vlada hijerarhijski princip općenja, etikecija i pravila ponašanja, Andrić seli cijeli ovaj karneval u prostor *familijarnog govora* i uličnog jezika, tamo gdje je jedino moguće, na ulici i nigdje drugdje. U ovom slučaju identitet vlasti se prenosi na životinju i ona učestvuje u uličnom karnevalu. Jezik ulice se razlikuje od službenog jezika ustanova i to mu pribavlja mogućnost drugačijeg komentara situacije, koji je svakako ubojitiji i efikasniji od oficijelnog općenja na nivou institucija. Evo potvrde tome u ovom razgovoru dvojice učesnika uličnog mimohoda vezirovog slona.

"Znaš na koga meni liči ovaj fil ? pita jedan kujundžija komšiju.

- !?

Na vezira. Pljunuti on!- uverava kujundžija, koji nikad nije smeo pogled da digne kad vezir projaše pored njegovog dućana. A komšija, ne gledajući životinju, nalazi da je to moguće i samo otpljune, šapćući nešto gadno i za vezira i za filovu majku."

(Andrić, 1999: 89-90)

Travestiranje vezira/vlasti i obavlja se u atmosferi karnevala na dvojakoj ravni; transponiranje identiteta na nedužnu životinju i dovođenje vezira u sablažnjiv i lascivan odnos sa životinjom/slonicom. I jedan i drugi postupak izaziva smijeh i snižava, ponižava, detronizira aktere i cijelu situaciju, ali i poziva na izmjenu stanja, na novo vrijeme i novu vlast. Osim toga, ovakvi postupci oslobađaju, jer je smijeh najvažniji činilac u stvaranju one pretpostavke neustrašivosti bez koje nije moguće realističko shvaćanje svijeta. Tako se posreduje poruka karnevalskih postupaka u, razumije se, ambivalentnom, dvojakom smislu; dolje kralj, živio kralj. To je ona zona maksimalno familijarnog i grubog kontakta (*smijeh, psovka, travestiranje*) i izvlačenje predmeta iz daljinskog plana, o čemu govori Bahtin, detronizacija i razaranje epske distance. "Na tom planu (planu smeha) predmet se može s nepoštovanjem obići sa svih strana; štaviše, leđa, zadnji deo predmeta (a također i njegova unutrašnjost koja nije za pokazivanje)." (Bahtin, 1989: 30) Ovakvim se postupcima sa

predmeta podsmijeha skida hijerarhijsko ruho jer je goli predmet smiješan i obavlja komična operacija raščlanjivanja. Naročito razarajuće postignuće u zoni familijarnog i grubog kontakta imaju psovke (aluzija na vezira i slonicu koja se čula u karnevalskoj atmosferi) groteskno snižavaju onoga kome se ruga svodeći ga na "apsolutno telesno dole" u zonu polnih organa koji su rađajući princip radi uništavanja, ali i ponovnog rađanja. U travestijama, kao npr. *Zavještanje magarca*, riječ je o parodijskoj travestiji najstarijih mitskih predstava o porijeklu različitih sociogrupa iz različitih dijelova tijela božanstva, koje je rasparčavano radi žrtvovanja, samo što je ovdje u toj ulozi tijelo magarca. Magarac tako postaje, ili se diže u rang tradicionalne travestije božanstva pa tako kod Rablea čujemo viku goniča magaraca kao i karakteristične psovke sa aluzijom na magareći falus. Donji dio, genitalni organi, rađa relativnu historijsku besmrtnost čovječanstva, a vidjeli smo kod Rablea kako je tijelu stalo "do onih što se još nisu rodili" pa svaki njegov organ šalje najvredniji dio hrane dolje, u genitalne organe. Kretanje naniže je, dakle usmjereno prema toj veseloj realnoj budućnosti a istovremeno ismijavaju i obaraju namjere izdvojenog pojedinca (ovdje vezira) koji, u svojoj pretenziji na vječnost vlasti koja se legitimira nasiljem, ne vidi svoju ograničenost i prolaznost. Oba ova momenta i svrgavanje starog i njegovih pretenzija, na jednoj, i vesela realna budućnost čovječanstva, na drugoj strani, sintetiziraju se u jedinstvenu ali i ambivalentnu sliku materijalno-tjelesnog donjeg dijela.

To karakteristično kretanje naniže susrećemo u svim oblicima narodno-prazničnog veselja i grotesknog realizma sa željom da se sve postavi naopako, naglavačke, da ono što je bilo gore sada bude dolje, ono što je bilo naprijed bude otpozadi. Osim u psovka i travestijama, u ovoj pripovijeci, poznato je i kretanje naniže u tučnjavama i batinanjima, što smo opet vidjeli u *Mustafi Madžaru* ili *Ćorkanu i Švabici*. Svi takvi postupci kod Andrića obaraju, ruše, utjeruju u zemlju, sahranjuju, ali oni su istovremeno i obnoviteljski jer se pretvaraju u sjetvu koja mora uroditi plodom. Kletve i psovke, ovdje kopaju grob onima kojima su upućene, ali je taj grob istovremeno i "rodilački grob". Pa iako se svijet od svega toga neće odjednom *tumbe* promijeniti, ovakvi postupci, za trenutak, učine da svijet izgleda drukčije, bliži čovjeku i govoru.

### *Pohvale i pokude*

Govoreći o odnosu čaršijskih ljudi prema egzotičnoj i dotad neviđenoj, a sasvim neobičnoj i za njihove pojmove vrlo ružnoj životinji, Andrić se služi poznatom i ambivalentnom pojavom, koja je, vidjeli smo, legitiman postupak smjehovne renesansne literature, *pohvalom* i *pokudom* istovremeno. Na taj način stvari na ulici dobivaju dvosmislen i nepredvidiv tok, i pozitivan i negativan istovremeno.

"Oni su, u većini, prilazili ne samo pratnji nego i mladom slonu sa udvoričkim osmehom na licu, gledali ljubazno dotle neviđenu životinju i, ne znajući šta da joj kažu, gladaili bradu i šaputali, ali tako da pratioci čuju:

- Mašalah, mašalah! Ne budi mu uroka!"

(Andrić, 1999: 79)

Pohvala i pokuda o umirućem svijetu, kao istina o staroj vlasti ali i istina o genezi karaktera bosanskog čovjeka kroz vjekovne tuđinske vlasti, ulazi u andrićevski sistem karnevaliziranih slika, koje izazivaju podsmijeh zbog *prerušavanja* "čaršije" i odašiljanja sasvim dvosmislene slike o odnosu spram vlasti. Ta vrsta subverzivnog podsmješljivog odnosa, prema nevidljivoj vlasti koja nastupa preko svojih surogata, a legitimira se nasiljem i smrtno ozbiljnim stavom, jača je od svake radikalne i nasilne akcije jer dolazi iz dubinskog, neuhvatljivog odnosa kome se ne mogu uhvatiti ni korijeni ni ciljevi i koji ostaje noćna mora i trauma nosilaca vlasti. Upravo ta frustracija kod njih izaziva i potiče sasvim iracionalne i krajnje agresivne postupke prema podanicima, a to ih otkriva i najavljuje kraj. U tome sistemu slika *fil* je, kao travestija vezira, sam zapravo kralj koga narod bira i unapređuje pohvalama, a odmah mu se potom smije i podsmjehuje, kao pokladnom strašilu stare godine. Tehnologija obredne proizvodnje kralja na ulici ide uzlaznom parabolom do trenutka klimaksa koga znaju samo oni koji učestvuju u obrednom promicanju, da bi mu u silaznoj putanji "pomogli" u prerušavanju i "travestiranju" u ruho lakrdijaša u tijelu egzotične životinje. Pogrd/pokuda razotkriva drugo, pravo lice onoga kome je namijenjena, jer pogrd, a nju čitamo u dvosmislenoj pohvali, sa predmeta skida masku i hinjenu ljepotu.



U krajnjem tako se svrgava vlast i vladar. Ali u ovom andrićevski karnevaliziranom svijetu nakon smrti dolazi obnova, novo rađanje. Zato ruganju odgovara pohvala, "zato su ruganje i pohvala dva vida jednog istog, dvotelesnog sveta". Da je postupak pohvale i pokude kod Andrića karnevalski čin, potvrđuje parodijski intoniran igrokaz u izvođenju "neumoljive, nepodmitljive, neustrašive i svevideće dece": jedno od njih je fil, ono ide na četiri noge, maše glavom na kojoj treba zamisliti surlu i velike oborene uši. A jedan od dečaka predstavljao bi muteselima i sa mnogo istinske bojazni i lažne ljubaznosti prilazio tobožnjem slonu i, gladeći bradu, šaputao: *Mašalah! Mašalah! Lijepa hajvana! Ja, ja, božje davanje.*" (Andrić, 1999: 80)

Ulična, narodna riječ, ovako interpretirana, "hvaleći kudi i kudeći hvali", kao Janus sa dva lica, obje uvijek spremne da pređu jedna u drugu. To znači da pohvala u svakom trenutku u sebi sadrži pokudu, i obrnuto pokuda je bremenita pohvalom. Pohvala i pokuda "upućena je dvotelesnom predmetu, dvotelesnome svetu (jer ta reč je uvek univerzalna), koji istovremeno umire i rađa se, prošlosti koja rađa budućnost". (Bahtin, 1978: 432) Nije slučajno Andrić dao djeci ulogu onih koji u smišljenoj predstavi parodiraju tu poslovičnu dvosmislenost starijih i tako cijeli prizor demistificiraju do smijeha, jer su djeca "najuniverzalniji simbol života koji večito umire i obnavlja se". Djeca i Cigani ovdje su dati kao simboli i otjelotvorenje slobode.

Obnovu i rađanje novoga svijeta ilustrira i intenzivira i slučaj, doduše konstriran, prijevremenog porođaja/pobačaja jedne Ciganke usred karnevalske šarene gomile (prizor karakterističan za karneval).

"Izašla žena, bremenita u osmom mjesecu, da plakne času, i taman zamahnula da prolije vodu, kad joj se nešto dade pogledati uz sokak, a otud se valja fil, pravo na nju! A žena ti ispusti času, pa samo što ne viknu: A-ah! i složi se ko fenjer. *Odmah potok od nje. Te unesu u kuću i nju i muško dijete od sedam mjeseci. ...Ja, moj brate.*"

(Andrić, 1999: 88)

Sličan opis bremenite žene koja se iz straha, na trgu porađa, srećemo u opisu Goetheovih karnevalskih bitki. Sjedinjavanje pokušaja ubistva fila trovanjem i čina rađanja, odnosno porođajnog čina čije značenje više ne treba objašnjavati, karakteristično je za grotesknu koncepciju tijela i općenito tjelesnog života pa je ova čitava scena koja se odvija u javnom prostoru mala groteskna drama tijela. Stapanje i sjedinjenje pohvale i pokude izraz je ambivalentnosti i nesavršenosti svijeta. U trenutku umiranja svijet rađa novi pa se agonija propadanja sjedinjuje s aktom rađanja i to je u ovoj Andrićevoj pripovijeci proces kretanja naniže koji snižava i umrtvljuje, ali sve počinje iznova u porođajnom činu, kao ona mlada trava po dječijem igralištu.

### *Strah i smijeh*

Najprije kad govorimo o strahu, a strahom je natopljena atmosfera u pripovijeci *Priča o vezirovom slonu*, treba razlikovati obični ljudski strah koji stoji u osnovi svih ljudskih postupaka (strah od smrti, strah od nepoznatog, strah od moći, strah od Boga, i kosmički strah pred "beskrajno velikim i beskrajno moćnim, pred zvezdanim nebom, pred materijalnim masama planina, pred morem, kao i straha pred kosmičkim prevratima i elementarnim nesrećama – u najstarijim mitologemama, pogledima na svet, sistemima slika pa i u jezicima i u oblicima mišljenja povezanim sa njima". (Bahtin, 1978: 351) Nejasno a postojeće sjećanje, što pridolazi iz tradicije, na kosmičke prevrate u prošlosti i nejasan strah pred nadolazećim i neizbježnim kosmičkim potresima ugrađeni su u ljudsku misao. Kod Andrića čitamo ljudski strah pred silom i moći, ali kome se ne mogu odrediti jasne granice gdje završava jedan a gdje počinje onaj svezremenski, univerzalni strah pred nepoznatim, pred smrću. Ima nekoliko mjesta gdje se ne samo prati progresija ljudskog straha u ovoj pripovijeci nego i sama geneza ovog dominantnog osjećanja čovjeka, ali postupci koje ćemo spomenuti podižu strah na nivo univerzalnog čovjekovog osjećanja. Sjetimo se samo pripovijetke *Most na Žepi* ili *Aska i vuk* u kojima se esejizira učinak straha od smrti na nastanak umjetnosti, pa ćemo se suočiti sa sudbonosnom ulogom straha u čovjekovom životu. U ovim pripovijetkama strah se kao poticaj utkiva u arhitekturu najvrjednijih ljudskih postupaka kao u *Priči o vezirovom slonu*. Strah ima inhibirajuću i nimalo mističnu dimenziju, jer je to strah pred vlašću, sasvim konkretnom, materijalnom silom.

Nakon jednog sijela i akšamluka (rakijski dah traži jake riječi) oko kazana sa bestiljom viđeniji ljudi u čaršiji odlučiše otići kod vezira da se potuže na zlo što im čini fil.

"Dugo su se tako junačili i nadmetali oštrim riječima. Dockan su se razišli, sa utvrđenim planom i svečanim zakletvama da se sutra pred Tosun-aginim dućanom nađu izabrana petorica, da odu u Konak i zatraže da izađu pred vezira, da mu kažu celu istinu i pravo mišljenje čaršije i naroda o filu i njegovim bezdušnim i obesnim čuvarima i da ga zamole da im tu napast skine s vrata."

(Andrić, 1999: 95)

Nakana i zahtjev sami po sebi nisu ni prevratnički ni revolucionarani. Naprosto, radi se o istini koju bi trebalo učiniti bjelodanom pred vlašću, kako bi se produžio i život njoj samoj i narodni život učinio podnošljivijim i ljepšim. Međutim, u ugovoreni sat i mjesto "stigla su trojica od petorice" a "putem je jedan dobio grčeve u crevima da je skrenuo u jednu od gustih bašta pored puta" i tako se postupcima iz materijalnog svijeta (pražnjenje crijeva) karnevalizira, ismijava ozbiljan postupak narodnih predstavnika koji su odlučili zaštititi narod, a istovremeno prati geneza historijskog straha pred slamanjem moći i postamentiranje krhkosti i nestalnosti svih ljudskih postupaka. Drugi primjer straha na individualnom planu predstavlja postupak trgovca Avdage Zlatarevića kome se fil češe o direk njegova dućana, a on ćutke trpi i bježi od svijeta u dućan.

"Sutradan Avdaga i ne čeka da fil dođe do njegova dućana nego se odmah ogorčeno i ljutito povlači u magazuu a slon ide pravo pred njegov dućan, tu se opet primakne onom direku, ali se ne češe, nego raširi malo stražnje noge i pomokri se glasno i obilno Avdagi pred sam ćepenak."

(Andrić, 1999: 87-88)

U oba ova Andrićeva primjera položen je karnevaliziran postupak trpljenje straha ali i oslobađanje od straha. Prvi objekt straha (jedan od trojice) se brani fiziološkom potrebom,

izmetom, a u drugom slučaju postupak filova mokrenja oduzima prizoru svaku moguću ozbiljnost i materijalizira i snižava napetost i ozbiljnost trenutka. Komentirajući isti takav postupak Pantagruela u Rableovom (Rablais) romanu (*kome se silno prohte da se pomokri*), Bahtin zaključuje kako su izmet i mokraćna "vesela materija" koja istodobno snižava i ublažava i koja strah pretvara u smijeh, dakle, izmet i mokraćna pretvaraju, u ovom Rableovom slučaju, "kosmički užas u veselo karnevalsko strašilo". Doduše, Andrić ovdje, a u skladu sa njegovom puritanskom prirodom i uzdržanim odnosom spram smijeha, samo aluzivno spominje grčeve u crijevima i označava u kome pravcu treba razumjeti stvar, ali je sasvim jasno autorovo nastojanje da se pokaže narodna borba sa tim strahom, na kom ga god stupnju razumjeli; kosmičkom ili ljudskom, svejedno, i kako se borba oslanja ne na apstraktna nadanja kako će zlo jednom proći, nego na materijalno načelo u samom čovjeku. Ovdje je važno napomenuti da su ljudi ipak pobjeđivali i u sebi osjećali "materijalni kosmos s njegovim elementima u izrazito materijalnim aktima i funkcijama tela: u jedenju, izlučivanju, i aktima polnoga života...". Upravo slike donjeg dijela tijela su imale mikrokosmičko značenje. Karnevalizacija kao intenziviranje komičnog i kao primicanje komičnog grotesknom, usmjerava stvar svakodnevnom životu uz prevlast onih vidova u kojima se manifestira "materijalno- telesno načelo života; slika svog tela, jedenja, pijenja, pražnjenja, polnog života". (Mikić, 1988: 63) Zbog takvog posebnog postupka prikazivanja materijalnog i tjelesnog načela možemo govoriti o "grotesknom realizmu" a to je ona slika svijeta u koja realističkoj motivaciji dodaje elemente kojima se prelaze granice u okviru kojih su predmeti i pojave jednaki sami sebi. U transformaciji realističkog u groteskno, prema Bahtinu, odlučujuću ulogu je odigrao upravo narodni smjehovni princip. "Narodni smeh, koji organizuje sve forme grotesknog realizma, odvajkada je bio vezan za ono što je u materijalno-telesnom smislu nisko. Smeh snižava i materijalizuje." (Bahtin, 1978.) Snižavanje o kome govore Andrićevi karnevalizirani postupci, a koje ostvaruje posredstvom smijeha, omogućavaju da se relativizira kontrastna opozicija "gore-dolje" odnosno da se kontrastni polovi života približe i čak pomiješaju, a tako se subjekt oslobađa straha. Isto tako ovdje se ukazuje ambivalentnost slike izmeta i mokraće; njena veza sa preporodom i obnavljanjem i njena posebna uloga u prevladavanju straha.

## Literatura:

1. Bahtin, Mihail (1978) *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd
2. Bahtin, Mihail (1989) *O romanu*, Beograd
3. Bahtin, Mihail (2000) *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd
4. Deretić, Jovan (1997) *Poetika srpske književnosti*, Beograd
5. Jeremić, Ljubiša (1978) *Proza novog stila*
6. Lešić, Zdenko (1988) *Pripovjedači*, Sarajevo
7. Lešić, Zdenko (2006) *Suvremena tumačenja književnosti*, Sarajevo
8. Mikić, Radivoje (1988) *Postupak karnevalizacije*, Beograd
9. Milanović, B. (1977) *Kritičari o Ivi Andriću*, Sarajevo
10. Milanović, Branko (1977) *Kritičari o Ivi Andriću*, izbor tekstova, Sarajevo
11. Pantić, Mihajlo (1999) *Modernističko pripovedanje*, Beograd
12. Pirić, Alija (2010) *Arheologija teksta*, Sarajevo
13. Stojanović, Dragan (1984) *Ironija i značenje*

## Andrićevo razumijevanje umjetnosti

Nema, valjda, ništa prirodnije nego da umjetnika, kakav je nesporno bio Andrić, zanima fenomen i priroda umjetnosti. Utoliko je lakše razumijeti Andrićeve pripovijetke koje ne samo da su konstrukti umjetničkog prosedea ovoga vrsnog stvaraoca, nego su i originalni eseji o nastanku, prirodi i funkciji umjetnosti u životu čovjeka, posebno umjetnika. Ipak, malo je pripovijedaka koje na ovakav način prilaze fenomenu umjetnosti. Riječ je o tri Andrićeve pripovijetke; *Most na Žepi* (1925), *Razgovor sa Gojom* (1936) te *Aska i vuk* (1953), koje su nastajale u različitim vremenima i fazama piščevog razvoja, ali imaju zajedničku misiju u pokušaju promišljanja fenomena vječnih pitanja koja čovjek sebi postavlja; otkuda umjetnost, šta je njezina svrha i da li je uopće ima, te šta je suština čovjekovog traganja za estetskim. Osim toga, to je prostor gdje se otvara bezbroj drugih pitanja nimalo nevažnijih od postavljenih i istovremeno, to je sjajna mogućnost usporedbe bezbrojnih odnosa unutar postavljenih pitanja o stvaraocu/autoru/, naručiocu/meceni/pokrovitelju, receptoru/recipientu i, konačno djelu/umjetnici. Govorimo, dakle, o ona četiri činioca što formiraju fenomen umjetnosti i njezin svijet. U okviru pitanja o prirodi umjetnosti, Andrić se ovdje propituje o tome „čemu umjetnost“ pa potom u drugom pitanju konstruira „genijalnog umjetnika“, a onda prema istom scenariju u narednom kazivanju portretira „benevolentnog gospodara“ ili naručioca umjetničkog djela. Najposlije, zabavit će se „repcijom djela“ koje podliježe diktatu običaja, mode i promjenljivog ukusa i, konačno, o samom djelu „koje po sebi jest ono što jest.“

A šta je umjetnost? Bez obzira na cijelu biblioteku teorijskih i filozofskih djela koja se bave fenomenom estetskog i uopće problemom umjetnosti, ni danas bez ostatka nismo u stanju odgovoriti na ovo stalno otvoreno pitanje; šta jeste a šta nije umjetnost. „A pretpostavka o postanku umjetnosti iz mita i rituala“ piše Tvrтко Kulenović „je veoma korisna i plodonosna

jer preko govora o postanku daje tumačenje *prirode* umjetnosti, što je moguće upravo s obzirom na činjenicu da su priroda arhaičnog mita i rituala s jedne, i priroda umjetnosti s druge strane, međusobno toliko bliske da ih je praktično nemoguće razlučiti i razdvojiti.“ (Kulenović, 1983: 9) Historičari umjetnosti vjeruju kako je umjetnost stara koliko i postojanje čovjeka, a tome zaključku domeću niz ilustracija iz prvobitnih izražavanja prahistorijskog čovjeka kakva su pećinski crteži i priče, čime podupiru tezu kako je „potreba za samoizražavanjem i za opisivanjem i objašnjavanjem sveta u kome se živi pratila je u korak potrebu za zadovoljenjem najelementarnijih životnih potreba i nagona.“ (Kulenović, 1983: 9) Tvrdnju kako umjetnosti potječu iz mita i rituala treba prihvatiti sa rezervom, „jer mit može postati izvorištem nadahnuća tek ukoliko prestane biti predmetom vjerovanja, to jest onda kada fantazija može oko njega započeti svoju igru.“ (Comte, 1981: 29) Sukladno takvom stavu nameće se logičan zaključak kako se, dakle, umjetnost mogla roditi u teološkom stanju samo utoliko ukoliko je ono u raspadanju.“ Ovakvo je mišljenje posve paradoksalno jer teološko stanje predstavlja prevagu imaginacije nad razumom, a imaginacija je dakako temeljna umjetnikova sposobnost, pa se slijedom takvog mišljenja moglo pomisliti kako se u toj etapi čovjekovog razvitka morala razvijati umjetnost, što je, nažalost, ogromna zabluda. Mit, kao arhetipski narativ o postanku i prvinama ljudske zajednice, zapravo je potvrda čovjekove svijesti i sebi i svojoj poziciji u kosmosu kao i svjedočanstvo vlastite potrebe za integralnim razumijevanjem sebe i onoga što ga okružuje. Općenito, mitovi nude inicijacijsku priču o postanku svijeta i njegovoj slici u svijesti prvoga čovjeka kao i sve one fenomene poput životinja, biljaka, ljudskih fenomena, sve do smrti, bez kojih se čovjekov život ne bi mogao osmisliti. Mit je zapravo izraz čovjekove fascinacije prapočetkom. Praktična primjena i funkcija ovih mitova imala je zadovoljiti čovjekovu prirodnu znatiželju i potrebu za objašnjavanjem sebe te u ublažavanju usuda i boli jednostavnim a zadovoljavajućim opisivanjem svijeta i čovjekove pozicije u njemu. Ono što nas prvenstveno zanima ovdje svakako je spoznaja kako su u mitu položeni temelji nauke i umjetnosti kao fenomena koji su prvenstveno upućeni na traganje i pronalaženje istine o samoj suštini i prirodi ljudskog bića kao i to da je mitologija način mišljenja i poetskog komuniciranja, naravno prvenstveno na ravni simboličkog pristupa, odnosno arheološkog traženja podteksta i podtekstualnog čitanja.

Međutim, nema nikakve sumnje kako su na raznim mjestima i iz različitih pobuda te na različite načine nastala različita djela koja sva zajedno „kao izraz i oblik osjetilnosti, kao uobličenu osjetilnost, imenujemo Umjetnošću.“ (Finci, 2006: 9) U tome nas zanima sve ono što doprinosi spoznaji apsolutnog duha, ponajprije ono vječno u umjetnosti, dakle lijepo, ono što je nastalo iz „arhajskog mita koji predstavlja prvobitni oblik čovjekovog duhovnog odnosa prema svetu, pa prema tome i čovjekovog čuđenja nad svetom“. Šimić s toga uzvikuje „Pjesnici su čuđenje u svijetu“, pokazujući mišljenje o umjetnosti koje sugerira upravo to kako je Poezija nastala iz čuđenja nad lijepim. Na taj se način, samo po sebi estetsko postamentira kao konstanta koja kroz historiju nedvojbeno potvrđuje da postoji nešto „vječno“. Dakle, nasuprot svim mijenama u umjetnosti, čak i danas vjeruju mnogi, kada je „horizontalna kultura, kultura znaka, slike, očiglednog potisnula vertikalnu kulturu smisla slova, tajnovitog dubine..“ opstaje nešto što zovemo konstanta ili trajno što se iskazuje na različite načine i u različitim oblicima“ (Finci, 2006: 10) Nažalost, nije tako jer „umjetnost je kao i sve postojeće prolazna, promjenljiva, konačna“ a ljudsko vjerovanje u neprevaziđenu vrijednost lijepoga temeljilo se na religijskom diskursu umjetnosati pri čemu se sve ono što ima takvu prirodu samo po sebi vječno lijepo. Danas u vrijeme individualizirane i subjektivizirane umjetnosti „osobni pečat kao subjektiviziranje djela napušta bit one umjetnosti koja je težila k univerzalnog zemaljske i nebeske vlasti“, pri čemu se danas umjetnost, barem na Zapadu, „doživljava kao dnevna senzacija i gotovo neurotična opsjednutost novim. A opet promjena kazuje o težnji ka konstantnom, koje nije u pepromjenjivosti ovog ili onog djela, nego u neotklonjivom prisustvu estetskog u biću.“ (Finci, 2006: 11)

Čovjekova ideja o trajnim konstantama i prisustvu vječnog u njegovoj umjetnosti posljedica je čovjekove žudnje za besmrtnošću. Najstarija i najjača čovjekova emocija jeste strah od smrti, ili bi se to moglo reći i ovako; jedno od najbitnijih čovjekovih određenja je strah od smrti, ili još bolje, nijedno drugo živo biće se ne plaši ništavila smrti kao čovjek. Neko je davno primijetio kako je čovjeku sve dato osim besmrtnosti, a kad bi kakogood još samo to pribavio, postao bi Bog. Moglo bi se povjerovati da je čovjek stvorio svoja najveličanstvenija djela, pa time i umjetnost, upravo iz toga subverzivnog odnosa prema smrti, moglo bi se sasvim bez ostatka reći, kako su ta djela i nastala kao izraz nesmiljene



borbe protiv neumitne logike smrti. Čovjekova težnja da se smrt osmisli i označi, da se smrt prevari i uljepša nije ništa drugo do njegova želja za besmrtnošću, za nadilaženjem i transcendiranjem smrti. Bijeg od smrti i nije ništa nego čovjekova potisnuta želja za besmrtnošću. Otuda se vjeruje kako se veličinom i kvalitetom života određuje veličina i smisao smrti, ako joj se pribavi karakter „personaliteta i digniteta“, te ako se taj kritični postupak „osmisli i kategorijalizira“. Takvo čovjekovo nastojanje smrt pretvara u činjenicu sa kojom se može manipulirati i to je svojevrsno „lukavstvo uma“ kojom se od žrtve/objekta pokušava napraviti subjekt. To je, zapravo, najbolji pokazatelj čovjekove nezahvalnosti i nezadovoljstva datostima i konačnošću njegova života. Najbolji izraz takvoga napora, da se od konačnoga napravi beskonačno, od smrtnoga besmrtno, predstavljaju monumentalni spomenici ljudskim „veličinama“, počev od egipatskih piramida pa evo sve do današnjih faraona. Recept po kome se može doskočiti smrti, ili barem boriti se sa njom, Andre Mallraux imenuje kao „intoksikaciju života akcijom“, što podrazumijeva rad, rad i neobaziranje na metafizička pitanja života i smrti. Samo život čovjeka ispunjen akcijom ima smisla, odnosno život prema njegovom mišljenju valja živjeti a ne propitivati se za njegov smisao. Mirne duše bi se u tu čovjekovu akciju mogla pribrojati i njegova potreba za umjetničkim stvaranjem, pa je umjetnost zapravo „antisudbina“ kako je definira A. Mallraux, jer sve što čovjek stvara služi opiranju i bijegu od smrti i konačnosti. Umjetnost je od njenoga nastanka kultura pamćenja i kultura svjedočenja „događaj između jednog „zauvijek“ i promjenljivog „sada“. (Finci, 2006: 11) Na koncu, to ipak znači kako nema konstante u strukturi međudnosa umjetnosti i postojanja i nema uporišta o neprolaznosti onih vrijednosti koje istodobno potvrđuju sebe i egzistenciju bića. No o tome će još biti riječi.

Govoreći o lijepim umjetnostima Roger Bastide će skoro pjesnički uzviknuti kako su one „velika čarobnica, krotiteljica duša“ utoliko što čine društvenim ono što je najosobnije u čovjeku; njegove osjete i osjećaje. „Stvarajući klavijaturu naše osjećajnosti, proširujući je i neprestano usavršavajući, umjetnici i pjesnici nadređuju i djelimice zamjenjuju našu naravnu, urođenu i sirovu osjećajnost, različitu za svakog od nas i bitno nesporazumijevajuću, kolektivnom osjećajnošću jednakom za sve, osjetljivom na vibracije društvene sredine upravo zato što je iz nje potekla.“ (Bastide, 1981: 32) Iz ovakva stava

proistječe kako umjetnik može stvarati samo kada je nošen poletom i zajedničkom vjerom ili nema li to pojedinačnog stvaranja bez prethodne društvene/narodne pripreme, a takva prethodna priprema vodi nas ponovo do kakvog mita. Prema tome, ni epski pjesnik nije tvorac epske materije jer je „ona nastala prije njega kolektivnim stvaranjem tako, što je već bila iskristalizirana u duhu zajednice kad je pjesnik svojim izričajnim darom dozvao njezino trajno prснуće...U svojim pjesničkim spjevovima Homer je sažeo i u red doveo čitav jedan prethodni kolektivni posao, što je daleke vojne pobjede preobrazilo u mitove. Mit je stoga preduvjet junačkoga spjeva.“ (Bastide, 1981: 35) Ako ove tvrdnje prevedemo u sociologijske izraze, ukazat će se misao da su umjetnička djela općenito, a ne samo pjesnički spjevovi, moguća tek kroz kolektivne predodžbe i da jedino kroz njih žive. Na ovaj način predstavili smo dva posve antitetička stava o umjetnosti; moderno posredovanje individualizirane/subjektivizirane umjetnosti, na jednoj, i kolektivne/društvene prirode stvaralaštva, na drugoj strani. I jedno i drugo će nam biti od koristi, ali sada ćemo završiti priču o umjetnosti pitanjem; otkuda uopće potreba za umjetnošću? Odgovor je jednostavan; „Zato što umjetnost jest.“ U ovom tautološkom stavu je samo potvrđena njena egzistencija. Ne možemo precizno reći što umjetnost jest, ne možemo je obujmiti zadovoljavajućom definicijom, ali možemo pokazati šta je priroda umjetnosti.“ (Finci, 2006: 49)

Andrićevo razumijevanje umjetnosti, njezine prirode, vječnog estetskog, i svih mogućih odnosa koje polučuje umjetnost u kontaktu sa društvom moguće je učitati u njegovoj esejiziranoj pripovijeci *Most na Žepi* (1925). Ova je pripovijetka, prema većini Andrićevih kritičara najbolja, antologijska pripovijetka u južnoslavenskim književnostima uopće. Paradoks ove priče jeste upravo u tome što je ona zauzela takvu laskavu poziciju, ne kako bi se to moglo očekivati, svojom književnoumjetničkom strukturom i estetskim izrazom vječno lijepog, nego interpolacijom, do tada nepoznatog postupka u našim književnostima; eseja u književnoestetsku prirodu proze, dakle esejiziranjem pripovijedne proze. Isti, bismo postupak mogli prepoznati u pripovijetkama *Aska i vuk* (1953) i *Razgovor sa Gojom* (1935) sa napomenom kako se u ovim drugim pripovijetkama pokušava naći odgovor na pitanja o prirodi umjetnosti, na ona koja nisu obuhvaćena ovom prvom esej-pripovijetkom u našim književnostima. Uvođenjem u književnost sada dva naporedna toka ljudske djelatnosti, umjetnosti i nauke, esej je upravo idealna forma za takvu simbiozu, Andrić pokazuje

nepovjerenje i prema prvom i prema drugom, odnosno vjeru i u jedno i u drugo, otuda potreba za udvajanjem ta dva fenomena ne bi li se razbistrile stvari. Takav Andrićev scijentistički duh primjećuje Muharem Pervić pa veli kako taj duh nije bio dostatan da ukine njegovu „uznemirenost pred svijetom“. (Pervić, 1977: 128) Ni filozofija ni pravo, čijem je izučavanju posvetio značajan dio života „nisu uspjeli da mu pruže utešno razrešenje pitanja i paradoksa ljudske sudbine, niti da uklone sva ona strana i tamna mesta koja mu je život pokazivao. Ako ne ide za tim da opovrgne smisaonost i razložnost sveta, zakone koji ga objašnjavaju, Andrić veruje da se problem vascelog sveta ne iscrpljuje, ne završava i ne razrešuje u njima. Ako nije ezoterik, Andrić nije ni egzoterik; zbog toga što zna za kauzalitet, „slučaj“ i paradoks nisu za njega neprirodne pojave. Svet nije ni kaos, ni fatalnost, ni košmar, ni igra, iako na sve to liči.“ (Pervić, 1977: 128) Upravo devedesetih godina dvadesetog stoljeća, kada Andrić piše pripovijetku *Most na Žepi*, a prati modernistička strujanja svoga vremena, pogotovu evropska, ukazuje se, pred umjetnošću, prvenstveno pred književnošću, zadaća neminovnosti raskida sa tradicijom što su književnici obrazlagali promjenama u pogledu na svijet, u slici svijeta, rekli bismo, složenim iskustvima, saznanjima i sumnjama koje je donijelo moderno doba, zamršenošću, haotičnošću i nedokučivošću stvarnosti. „Čovjek može da govori jedino o onome što mu je pred očima, a sada je to samo zbrka“ zapisat će Beket. „Naći formu koja se prilagođava zbrci, to je u ovom trenutku, zadatak umjetnika.“ (Petrov, 1975: 377) S tim u vezi, tridesetak godina kasnije Meri Makarti došla je do identičnog zaključka, kao nekada Boris Ejhenbaum, o takozvanim žanrovskim pomjeranjima u savremenoj prozi dvadesetog vijeka u Evropi. „Roman kao da se raspada na sastavne delove: na ogled, putopis, reportažu na jednoj, i na „čistu“ umetničku prozu pripovetke, na drugoj strani. Središte ne može izdržati.“ (Petrov, 1975: 400-401) Isti proces i ista dijagnoza mogla bi se primijeniti na pripovijetku *Most na Žepi*, pri čemu se u Andrićevom slučaju pripovijetka raspada na esej, romansiranu, fingiranu biografiju i „čistu“ umjetničku prozu pripovijedanja, uz autoričin komentar kako „znamo da stvarni svijet postoji, ali ga više ne možemo obnoviti u mašti.“ Ovakvi procesi u pripovijednoj prozi nisu pak jedinstvena osobenost dvadesetog stoljeća, jer je historija romana, kao i pripovijetke, uvijek bila ispunjena subverzivnim odnosom i polemikom prema prethodnicima i traženjem novih puteva i rješenja.

Tako bi se moglo razumjeti i čitati Andrićevo udvajanje nauke i umjetnosti pripovijedanja, razuma i emocije, stvarnog i fingiranog u žanru pripovijetke. Sve što se događa ima za ovoga pisca uzrok i efekat, razlog i logiku, ali je teškoća u tome da se ovi izdvoje iz „objektivnog uzajamnog dejstva u kome se nalaze.“ Andrićevu sklonost eseju, kao primarno naučnom tekstu, primjećuje i Milan Bogdanović u članku za *Enciklopediju Leksikografskog zavoda*, u kome kaže kako Andrićevi ogledi „idu u najbolje naše tvorevine iz oblasti eseja“ dok će Petar Džadžić u svojim studijama ukazati na blisku i značajnu vezu koja postoji između ideja izraženih u Andrićevim ogledima i onim u njegovoj prozi.

U tome smislu nudi se, dakle, već spominjana pripovijetka *Most na Žepi*, u kojoj fiktivni lik velikog vezira Jusufa, koji nakon jedne intrige na dvoru „pade iznenada u nemilost“ kada se „živeći zatočen, u osami i nemilosti“ živo sjetio svoga porijekla i svoje zemlje. Vezir je, dakle, pred kraj života započeo samjeravati visinu i vrijednost svoga položaja u osmanskoj vlasti sa skromnim i ubogim djetinjstvom u selu iz okoline Žepe, iz koga je otišao kao devetogodišnji dječak. Tada je odlučio da pomogne svojim seljanima darovima i jednim naročitim djelom: da im sagradi most na rijeci Žepi. Vezir unajmljuje neimara, nekog Italijana, koji je živio u Carigradu, pa je na proljeće, nakon obilaska i izrade planova, otpočeo rad na izradi mosta. Uz čuđenje i negativan odnos spram gradnje narod je s nepovjerenjem gledao i na neimara i na gradnju. Most je, unatoč poteškoćama, konačno bio gotov na radost naroda i Jusufovu te na ravnodušnost neimarovu. Učeni mualim iz Bosne napisao je hronogram koji bi krasio most i koji bi govorio o odnosu između „dobre uprave i plemenite vještine“ ali ga je Jusuf odbacio.

Tako se ispod fingirane biografije jednog vezira (vlasti) i njegove priče o odluci da napravi most na korist i potrebu narodu i pomen na vezirov vlastiti život, čita podtekst o nastanku i prirodi umjetnosti prema Andrićevom shvatanju, u kome se ono esejističko u pripovijeci pojavljuje kao podtekstualno. Zato ćemo sada čitati upravo to podtekstualno u Andrićevoj pripovijeci, zato što je bjelodano kako on postavlja pitanje o *stvaraocu* (neimar), *naručitelju* (vlast) (pokrovitelju, kupcu), *receptoru* (publika) i konačno *umjetničkom djelu* (most). Andrić, dakle, propituje da li je umjetnost nastala kao izraz individualne težnje, prema zahtjevu vladara, donatora, mecene, dakle naručitelja, ili zahvaljujući publici (bolje recepciji) ili na osnovi djela kao vrijednosti po sebi. Pitanje je kome Andrić u ovome nizu

daje prvenstvo i čemu/kome umjetnost ima zahvaliti za svoje postojanje. Historija umjetnosti nas uči kako je svaki od ovih faktora mijenjao mjesto u hijerarhiji. Andrić ove elemente dovodi u međuodnos po principu: *odnos vlasti i umjetnika, vlasti i umjetnosti, umjetnika i umjetnosti, odnos publike i umjetnosti, umjetnika i publike, vlasti i publike, umjetnika i umjetnika i na koncu pitanje etiketiranja djela.*

### *Pitanje pokrovitelja, donatora, mecene*

Kao što je to odvajkada bilo, Andrić se, u pripovijeci *Most na Žepi*, utiče tome neumitnom pravilu spoljnog uljeza u umjetnosti koji unosi vanjski zahtjev u umjetnost koji je, gle paradoksa, sputava ali i omogućava. Sputava je jasno određenim i precizno formuliranim zadatkom, a realizira je novcem koji samo oni imaju. Ovdje je to država/vlast, državna administracija koja pomaže umjetnika i umjetnost, osigurava mu egzistenciju, a zauzvarat traži laskanje u obliku neponovljivog djela. „I dok se pučka umjetnost uzdala u spontanost, nadarenost i inventivnost, umjetnost dvora se zasnivala na ukupnoj moći vlastodržca. Između umjetnika i djela stoji naručitelj, jednom kao dobrotvor, drugi put kao nalogodavac, treći put kao posrednik. U pokrovitelju se legitimira ukus i politika samog pokrovitelja.“ (Finci, 2006: 74) Kako je most i uopće gradnja oduvijek simbolizirala politiku i namjere vlastodržaca, pogotovu kolonizatora, da povežu antagonistički suprostavljene i sukobljene strane, onda je vezirov nalog trebao biti dokaz o slavi, moći i bogatstvu carstva, ali i o plemenitosti i mudrosti vezira. Ipak, dominantan je taj vanjski faktor u umjetnosti, a on u ovom slučaju ima ideološku podlogu; pokazati, u umjetnosti, snagu i moć Carstva.

„U Carigradu je tada živeo jedan Italijan, *neimar*, koji je gradio nekoliko mostova u okolini Carigrada i po njima se proćuo. Njega *najmi* (isticanje italikom moje) *vezirov haznadar* i posla sa dvojicom dvorskih ljudi u Bosnu.“

(Andrić, 1958: 4)

Odnos između vlasti i umjetnika, Andrić izražava izrazom *najmiti*, dakle nekoga ili nešto uzeti u najam. Rječnik kaže kako je *najam* imenica koja znači unajmljivanje, privremeno korištenje nečijeg rada.. a najamnik je osoba koja je unajmljena da radi; plaćenik, vojnik koji ugovara službu za novac, u našem slučaju umjetnik koji nudi svoje umijeće vlastima za neku cijenu, samo Andrić rabi pojam *neimar*, što je srednjovjekovni izraz za umjetnika. Indikativno je, također, kako se umjetnik/neimar legitimira graditeljskim iskustvom, referencama o ljepotama oko Carigrada, ali i glasom o njegovoj slavi u javnosti. Samo sa takvim referencama umjetnik može uspostaviti najamni odnos prema naručitelju. Naručitelji su oduvijek vjerovali i komunicirali samo sa dokazanim i osvjedočenim već afirmiranim umjetnicima, jer Moć uvijek igra na sigurno stoga što njihovi projekti ne trpe rizik ni eksperiment. Tome su garancija umjetnikove reference i etablirana vrijednost, a to dvoje zajedno zaloga su kvaliteta i „elitnog karaktera“, za razliku od onih društava koja daju šansu svima neselektivno, što je „populističkog karaktera.“ Naručena umjetnost, rađena prema utvrđenim kanonima, bila je izraz zajedničkog „ponavljanja jednog prethodnog logosa stvari“, jednog zadatog kanona kojim je sam pojam umjetnosti bio unaprijed određen. Individualizirana umjetnost je stvar liberalizma i političkog prava pojedinca na slobodu izražavanja. Umjetnik i umjetnost su slobodni onoliko koliko mogu biti takvima i koliko im dopuštaju date okolnosti, dakle, apsolutne slobode nema niti je može biti. U autoritarnim i nedemokratskim društvima ta sloboda uvijek dolazi u pitanje. Međutim ovdje se neminovno „gnijezdi“ pitanje šta bi umjetnik sa tolikom slobodom kada ne bi bilo mecenstva, odnosno diktata Moći sa opravdanjem. Andrić neprestano nastoji da takve odnose omekša, koegzistira, ublaži, unatoč saznanju o njihovoj antitetičkoj prirodi, uvodeći tako neumitni princip interakcije između ekonomske moći, na jednoj te artističkog, umjetničkog, na drugoj strani. Ta međuovisnost, piše Finci, ide dotle da danas, uz male opreznosti, „možemo reći da velike umjetničke škole nalazimo u istim gradovima u kojima su stvorene velike banke: Siena, Firenca, Venecija, Gent, Bruges, Antwerpen, Ausburg, Nirberg“ (Finci, 2006: 85) što je eklakantan dokaz kako „baza“ omogućuje „nadogradnju“ bez obzira što mnogi to osporavaju i poriču, pa i sam autor koji izbjegavajući „ideološke stupice“ Marksova učenja, kaže kako to nije to što jest, nego „još jedan od dokaza da umjetnost lakše niče tamo gdje ima osigurane pretpostavke za razvoj i da je kroz cijelu povijest imala veće mogućnosti tamo gdje su njeni pokrovitelji i bili bogatiji i darežljiviji.“ (Finci, 2006: 85) Bez obzira na

autorova nastojanja da eufemično kaže kako „nije šija nego vrat“, primjećujemo kako njegov stav nije rezolutan nego ostavlja mogućnost da umjetnost „uskrsne“ i tamo gdje nije imala „osigurane pretpostavke“, međutim, čvrsto vjeruje da umjetnost kao prodajna vrijednost „postaje dio ekonomske aktivnosti“ drugim riječima djelo postaje roba, „postoji ponuda (umjetnika), narudžba (od faraona, preko menadžera do kustosa) i potražnja (institucija, pojedinaca ili šire publike).“ Nije bez razloga u prethodnom Andrićevom citatu jedina veza između naručitelja (vlasti, Moći) i umjetnika vezirov haznadar/blagajnik, kao izvršni organ vlasti i oni koji će neposredno izvršiti narudžbu, razmjenu, trgovinu novca i djela. Otuda će jedan od dvojice vezirovih ljudi, nakon uvida u teren i mjesto gradnje djela, otići veziru „s računom i planovima“ gdje račun nije slučajno stavljan na prvo mjesto, prije planova. Naručitelj osigurava umjetniku egzistenciju mogućnost djelovanja i „slobodu stvaranja“, ma koliko to paradoksalno zvučalo, pa se stoga začinje jedan poseban odnos koautorstva između naručitelja i autora sa jasnom slikom o tome ko zapravo određuje svojom moći oblik djela kao i šta je za njih djelo. U ovom slučaju „vječnost djela“ svjedočit će o vječnosti vladara, odnosno Carstva, prije nego li izražavati ljepotu, darovitost i talenat umjetnika, pri čemu se ljepota podrazumijeva. Nije onda ni slučajno da se etikecija djela izražavala dugo vremena prema imenu naručitelja (Most Mehmed-paše Sokolovića, Ahmedova džamija itd.). Uz to treba znati kako su dugo vremena sve umjetnosti, građevinska bez sumnje, bile kanonizirane, a time se uloga umjetnika ograničava, pa je naručitelj znao kako će djelo biti rađeno prema utvrđenim i naručenim kanonima te, prema logici stvari, bio svjestan šta naručuje i „kupuje“. Odnos između vječnih djela i vječne Moći davno je uspostavljen i u slici svijeta kakvu simbolizira Veliki Vezir pa je horizont očekivanja sasvim jasan i predvidljiv. Umjetnici (slikari, skulptori, pjesnici) su uvijek nastojali biti blizu vlasti, odnosno da im se svide njihova djela, u smislu poštivanja kanona, jer će njihova budućnost, i njih i njihovih djela, zavisiti od toga čina. Samo ono što „pomiluje“ vlast moglo je pretendirati na popularnost u široj publici i računati na kakav takav uspjeh. *Funkcionalizam* je istovremeno temeljna odlika savremene kulture „pa nije čudo da se i sva umjetnost tretira kao lijepi objekt (roba) kojim se pokušava manipulirati.“ (Finci, 2006: 80) Manipuliranje umjetnošću teoretičari umjetnosti vide u unošenju u umjetničku vrijednost djela vanumjetničke elemente (izvršnost, trajnost i skupoća

materijala) pa se onda na osnovu njih vrednuje djelo kao „trajna vrijednost“ što dakako nije validno.

Pobunjeni umjetnik, odnosno pobunjena umjetnost, kakvu je danas znamo i koja stoji u antitetičkom odnosu spram umjetnosti dvora i Moći, ima zahvaliti izostanku mecenstva crkve, dvora, općenito naručitelja, pa se u tom slučaju umjetnost „demokratizira“ i prepuštena je tržištu kao jedinom nalogodavcu i „naručitelju.“ Umjetnost je u demokratskim društvima upućena na sebe samu i na svoje unutarnje vrijednosti. Andrićev umjetnik, u pripovijeci *Most na Žepi* ima naručitelja, odnosno patrona što ga obavezuje na promoviranje ne samo patronove ideologije nego i na promicanje njegove ideologije. Umjetnik u takvim okolnostima patronstva mora znati, ne šta vlast hoće, jer će ona sama to reći, nego mora dokučiti šta ona želi, sanja, mašta, mora ići ispred njezine volje, dakle u jednu vrstu poltronskog odnosa prema patronu ili, eufemično rečeno, umjetnik se „lukavstvom uma“ utiče „zadatim okolnostima.“ Na se taj način on stavlja u funkciju društvenih okolnosti i proizvodi „državnu umjetnost“ a ako ne pristane na tu vrstu diktata, riskira da bude marginaliziran i on i njegovo djelo do potpunog poricanja svake njegove vrijednosti. Međutim, potrebno je ovdje izbjeći jednu zbrku. „Znamo da postoje dvije vrste umjetnika“ piše Roger Bastide, „oni koji žele da njihova umjetnost služi bilo društvu općenito(kao što su romantičari) bilo nekoj posebnoj skupini (napr. vjerskoj skupini kod jezuita, radničkoj klasi kod marksista) i oni koji su pristaše umjetnosti radi umjetnosti.“ (Bastide, 1981: 174) U liberalnim društvima umjetnost je marginalizirana pa samim tim i umjetnik te time neminovno gurnut u antagonistički odnos spram Moći, pa je stalno u opasnosti da subverzivnu prirodu svoje umjetnosti pretvori u jednu vrstu *lijepog terora*. Ipak djelo živi neki svoj život, nama skoro neuhvatljiv, ono izmiče čak i njegovom patronu/sponzoru, pa ako hoćete i samom autoru i postaje vrijednost samo za recipijenta/receptora i njegovog napora da misli i osjeća djelo.

### *Umjetnik / stvaralac / autor*

Čini se kako je lakše definirati prirodu umjetnosti nego li pitanje umjetnika/autora, barem se takav sud nameće nakon čitanja Andrićevih pripovjedaka u kojima se on skoro



sveobuhvatno bavi tim složenim pitanjem. „Pod pojmom autora u umjetnosti“, piše Predrag Finci, „podrazumijevamo osobitu individualnost, koja iz svoje stvaralačke neovisnosti i autonomnosti unosi *novum* u svijet djela.“ (Finci, 2006: 60) Oduvijek je stvaranje umjetničkog djela smatrano božanskim darom i nadahnućem koje nosi naročitu tajnu podarenu od Boga, pa samim tim umjetnik je bio biće koje taj božiji dar apsorbira i posreduje prema ljudima, a kako je Bog stvorio i čovjeka i njegov svijet, onda je umjetnik svojevrsni „tumač bogova.“ Dakle, porijeklo nadahnuća/zanosa ima božansku prirodu, pa su pjesnici posrednici, upravo tim nadahnućem, između božanstva i ljudi. Otuda misao kako je umjetnik poseban, izdvojen, izuzetan, izvrstan. Tome sudu nije odolio ni Andrić.

„Neimar ostade da čeka, ali nije htio da stanuje ni u Višegradu ni u kojoj od hrišćanskih kuća ponad Žepe. Na uzvisini, na onom uglu što ga čine Drina i Žepa, sagradi brvnaru- onaj vezirov čovjek i jedan višegradski kjatib su mu bili tumači – i u njoj je stanovao. Sam je sebi kuvao. Kupovao je od seljaka jaja, kajmak, luk i suvo voće. A mesa, kažu nikad nije kupovao. Povazan je nešto tesao, crtao, ispitivao vrste sedre i osmatrao tok i pravac Žepe.“

(Andrić, 1958: 5)

Slika umjetnika, koju nudi Andrić, pokazuje jaz između umjetnika i društva na istoj onoj ravni kakav nalazimo u odnosu između božanstva i svijeta koji znamo. Ta slika umjetnika i njegovog odnosa prema društvu, drugim ljudima, pokazuje njegovu beznadežnu udaljenost i otuđenost od života i od svega ljudskog. On ne stanuje sa drugim, ne jede ono što oni jedu, ne komunicira, skoro da je ravnodušan na sve što ga okružuje a što je ljudsko i životno. Svi putevi od umjetnika prema ljudima su zatvoreni, osim u rijetkim trenucima nužde (tumači), i svi putevi od ljudi prema njemu su neprohodni, on je dobrovoljni izopćenik iz društva i života kakvim ga znaju obični ljudi. Tvrđava koja je zatvorena za posjetioce bez obzira na dobru ili zlu volju namjernika. Nas zanima gdje su korijeni takvog odnosa? Da li je takav odnos uspostavljen prije nego što je postao umjetnik, pa onda bijegom u umjetnost tražeći odgovore takvom svome karakteru i njegujući sposobnost da se slika svijeta vidi iz jedne sasvim nove vizure, sa naličja ili možda lica, ili je takva umjetnikova priroda posljedica

njegovog uspjeha, njegovih referenci, a time i njegovog ugleda u društvu? Bjelodano je u oba slučaja kako umjetnika ne zanima običan, građanski život, kako ga on prezire, i kako se rad na djelu (crtao, tesaio, ispitivao, osmatrao) ukazuje kao jedini medij na koji vrijedi trošiti vrijeme. Da li to umjetnik vraća dug onom božanskom talentu, receptoru ili je doista zaokupljen svojim djelom, ili sve to zajedno. Na kraju ostaje sasvim otvoreno pitanje, da li je moguće biti umjetnik a pri tome voditi ljudski život sa ljudskim osjećanjima, na koje naravno ni sam Andrić nema odgovora, ali se pitanje upliće kao neizbježno. Istovremeno, pokazuje se kako je stvaranje najveći smisao života, ne čovjeka, nego umjetnika i tu se upravo interpolira jaz između umjetnika i običnog čovjeka, pa makar bio i čitalac. Jedno drugo pitanje, ovdje se nameće kao važno, da li je moguće dokučiti još neki razlog umjetnikova povlačenja u sebe i njegove samoizolacije. Proces otuđenja i subjektivni doživljaj otuđenja umjetnika od ostatka svijeta počivaju na razlikama koje postoje između života i umjetničkog djela jer su životna i emotivna vjerodostojnost i estetski sklad dvije nespojive veličine. Da bi postigao savršenstvo umjetničkog djela, poznato je kako se umjetnik koristi vrlo osjetljivim i krajnje kompleksnim sferama života (osjećanja, utisci, sudbine) ali on ih, te kompleksne sfere života mora prikazati sa određene „psihomotivne distance“. Cijena toga prikazivanja jeste svakako otuđenje i izolacija od same ljudske suštine. Riječ je dakle o susprezanju i reduciranju vlastitih emocija nauštrb općeg humanog profila obično čovjeka. Umjetnik je posve svjestan intencionalnog gubitka čovječije autentičnosti i prirodnosti i otuda njegov čežnjiv i nostalgican pogled prema svijetu svakodnevnice. Drugim riječima, umjetnik ne živi emocionalni život svojih likova, nego mora gledati s distance, koja podrazumijeva dvostruki napor; prvo mora proživjeti junakovu senzibilnost, a onda učiniti napor pa se izdići na nivo estetskog sklada i stvari vidjeti sa distance.

Sa nadahnućem o kome smo već govorili i izgrađenom samosvijesti o svom talentu, odnosno božijem daru koji posjeduje, umjetnik se udaljava od svakidašnjeg života i ljudi, koji ga stalno opominju i vuku u običnost, suprotno njegovim naporima za neobičnošću, jer naime umjetnik ne samo da osjeća svijet, on ga doživljava kao mogućnost da oblikuje, stvori jedan sasvim novi, prije toga neviđeni, nepostojeći, doduše virtualni, ali svijet koji se razlikuje od svoje zbilje, koji ipak ima epitet mogućeg svijeta. „Mi stvaramo oblike, kao

neka druga priroda“, kaže Goya u fingiranom razgovoru sa Andrićem, „zaustavljamo mladost, zadržavamo pogled koji se u „prirodi“ već nekoliko minuta docnije menja ili gasi, hvatamo i izdvajamo munjevite pokrete koje nikad niko ne bi video i ostavljamo ih, sa svim njihovim tajanstvenim značenjem, očima budućih naraštaja. I ne samo to. Mi svaki taj pokret i svaki pogled pojačavamo jedva primetno za jednu liniju ili jednu nijansu u boji.“ (Andrić, 1964: 103) Pojedinaac iznova gradi prirodu tako da od nje čini životni okvir koji je prisposodljiv njegovom senzibilitetu, njegovoj slici svijeta.

Na drugoj strani, obični ljudi vide umjetnika ka „sumnjivo lice“ o čemu Andrić govori u pripovijeci *Razgovor sa Gojom* na način: “Vidite, umetnik to je „sumnjivo lice“, maskiran čovjek u sumraku, putnik sa lažnim pasošem. Lice pod maskom je divno, njegov rang je mnogo više nego što u pasošu piše, ali šta to mari? Ljudi ne vole tu neizvjesnost ni tu zakukuljenost, i zato ga zovu sumnjivim i dvoličnim.“ (Andrić, 1964: 101) Možda je ovakav odnos ljudi stvoren iz saznanja kako je umjetnik odabrano biće i vršilac božije misije među ljudima, dakle obilježeno i izdvojeno, pa zbog toga pretpostavljeno i predestinirano da vlada nad njima, a čovjek se protivi tome iz zavisti ili po prirodi, svejedno. Možda ga ljudi doživljavaju kao nekoga ko svojim stvaranjem destruiira prirodu kao božiju zbilju, što je bogohulno, pa taj novouspostavljeni svijet vide kao proizvod moći. Ili je možda problem u tome što umjetnik uspostavlja neobičan i nesvakidašnji odnos s prirodom ili je u pitanju baš ta umjetnikova želja za besmrtnošću. To mu se ne može oprostiti, ne samo zato što je besmrtnost božija privilegija, a on pretendira na božije prerogative, nego i stoga što ga prepoznaju kao preteču Antihrista koji će se, u legendi, pojaviti na zemlji i stvarati sve što je Bog stvarao, samo sa daleko većom vještinom i sa više savršenstva. A zašto bi neko očekivao od ljudi da imaju razumijevanja za čovjeka koji se usuđuje rušiti ono što je Bog stvorio i nanovo graditi ono što je već jednom izgrađeno.

Ovdje dolazimo do demonskog porijekla umjetnosti o kojoj govori Goya i do „prokletstva“ koje je posljedica otuđenja, izopćenja, izdvajanja iz života i umjetnosti i umjetnika. Prokletstvo umjetnika leži u njegovoj izdvojenosti od ljudi u osudi nošenja toga križa i stalnom nastojanju da se bude ukorijenjen i vrati u okrilje običnih malih ljudi iz koga je izbačen čudesnim svojstvima svoga umjetničkog talenta. Takva ambivalentnost bića koje nastoji uživati u jednostavnosti svakodnevnog druženja sa ljudima, a u drugom momentu

silna želja da se ostane potpuno sam bez mogućnosti bilo kakve komunikacije i dodira, stvara osjećaj prokletstva i tereta usamljenosti i odbačenosti i spaja se sa trenutkom samoprebacivanja krivice na svoju prokletu darovitost.

Andrićev umjetnik u *Mostu na Žepi* ima slojevit odnos prema vlastitom djelu i on se može pratiti u dvije faze stvaranja umjetničkog djela. U prvoj, najvažnijoj fazi za nastanak oblika i konačnog djela, umjetnik je najviše posvećen poslu i pripremama koje u očima običnih ljudi dobivaju mitski nadnaravni oreol, jer on na naročit način „obilazi veliki kameniti most (na Drini, op.a.), tucka, među prstima mrvli i na jeziku kuša malter iz sastavaka, i kako premerava koracima okna.“ (Andrić, 1958: 4-5) Ili najupečatljiviji sud o umjetniku izriče Andrić kroz usta Selima Ciganina kako umjetnik „asli i nije čovjek kao ostali ljudi. Ono zimus dok se nije radilo, pa mu ja ne otiđi po desetak-petn'est dana. A kad dođem, a ono sve neraspremljeno kao što sam i ostavio. U studenoj brvnari on sjedi sa kapom od međedine na glavi, umotan do pod pazuha, samo mu ruke vire, pomodrele od studeni a on jednako struže ono kamenje, pa piše nešto; pa struže, pa piše. Sve tako. Ja otovarim, a on gleda u mene onim zelenim očima, a obrve mu se nakostrešile, bi reko proždrijeće te. A nit govori nit romori. Ono nikad nisam vidio.“ (Andrić, 1958: 7-8) Umjetnik je u ime umjetnosti, odnosno nastanka umjetničkog djela spreman na najveća odricanja i na svaku moguću žrtvu, i u toj se posvećenosti prepoznaje njegova posebnost i sposobnost koncentriranja na jednu tačku, odbacujući sve što ne doprinosi takvome cilju, bez obzira na to što su u tom selektiranju žrtvovani *najljudskiji* kanoni i standardi normalnog življenja. On ne radi, a to se vidi iz Selimove priče, kao normalan čovjek, pa samim tim ne treba očekivati da vodi građanski život, koji on apstrahira, prezire, opstruira do potpunog odbacivanja. Isto onako kako umjetnost nikada ne odražava sliku zbilje i nije identična sa stvarnošću, na isti se način distingvira pozicija umjetnika i običnog čovjeka koji je uronjen u taj svakodnevni život. Umjetnik se u svakom trenutku priprema za nastanak umjetničkog djela potpuno svjestan kako nema umjetnosti niti djela bez dugotrajne i prethodne akumulacije energije, koja obuhvaća intelektualno i emocionalno pripremanje što uz nužan selektivan odabir materijala predstavlja, a to upravo temeljito radi Andrićev neimar, niz nezaobilaznih premisa za nastanak umjetničkog djela. U toj inicijacijskoj fazi stvaranja djela, umjetnik/neimar selektira i reducira činjenice te artefaktima daje osobine i rang kakvim ih on vidi, vidi i

percipira stvari koje još niko nije vidio, a one su tu stajale godinama. Možda su baš one bitne za nastanak i život djela a time se samo dodatno produbljuje i markira njegov raskol između njegovog subjektivnog svijeta i zbilje na koju se oslanja.

Da bi neka estetska vrijednost, ili općenito kvalitet stvorenog djela postojao kao neoboriva činjenica, nije dovoljan samo intelektualni i emocionalni napor umjetnika, potrebno je da ona bude poopćena. Nije moguće da taj silni dramatski, stvaralački napor, ta hipersenzibilnost, stvorena unutar umjetnikovog bića, ostane samo njegova svojina. Ta se plima osjećanja i energije mora prelijevati u svoju okolinu na ljude koji imaju ili urođenu ili odgojenu prijemčivost za lijepo, jer kada bi sve to ostalo svojina umjetnikova to bi bila smrt umjetnosti, njezin kraj. Kada taj proces prelijevanja energije ne bude imao polivalentnost, umjetnost više neće imati smisla i funkcije. Uloga genija/umjetnika, prema Bouthulovim riječima jeste „da nekoj publici predoči neku novu pretpostavku“. Ovo je saznanje koga je svjestan svaki umjetnik, i svaka priča o njegovom ravnodušnom odnosu spram društva, mora biti temeljito provjerena. Umjetnik zna da se komunikacijski kôd umjetničkog djela mora završiti na recipijentu, na krajnjem „potrošaču“, inače cijeli trud bi bio uzaludan. Otuda on kao glumac na daskama, redovito jednim okom prati reakciju publike, bez obzira kakav je njezin umjetnički ili obrazovni nivo. Takva novostvorena estetska vrijednost ostaje samo „pretpostavka“ i o tome hoće li ona biti promovirana u vrijednost ne odlučuje umjetnik „a među vrijednosti biva uvrštenom tek kad joj s pristupanjem određenog broja osoba pripadne takvo pravo građanstva.“

U drugoj fazi Andrić prati umjetnika nakon završetka umjetničkog djela. Taj je period u potpunoj suprotnosti sa prethodnim, onim kada je djelo nastajalo, kada su se dramatično donosile odluke, selektiralo, oblikovalo i davala forma, sada je taj odnos umjetnika i njegovog djela skoro ravnodušan, kao da ne postoji. Djelo živi jedan svoj drugi život i ono sada pripada javnom prostoru, opća je svojina, društvena vrijednost koja ima neku svoju unutrašnju i spoljnu logiku i ona sada, ta logika, uspostavlja nove odnose; djela i publike, djela i institucija, djela i društva, djela i prirode, djela i okruženja. Uglavnom, u toj fazi djelo se volšebno oslobađa tutorstva i patronstva umjetnika i kao što se brod otiskuje na pučinu, započinje svoj novi put i novi život. Potvrdu nalazimo u infatilnoj, pučkoj optici Selima Ciganina: „I ljudi moji, koliko se namuči, eto godinu i po, a kad bi gotov, pođe u

Stambul i prevezesmo ga na skeli, odljuma na onom konju,; ama da se jednom obazrije jal'na nas jal' na ćupriju! Jok.“ (Andrić, 1958: 8) Odmah se nameće pitanje, opet pučko i opet infatilno, zašto, kako je moguće, kakav je to čovjek pa da se ne osvrne na svoje djelo. Naravno, pitanje treba postaviti Andriću. Ovo je zbilja njegov stav, a sjećamo ga se kada je „odbacio“ način pisanja u njegovoj ranoj poeziji (Ex Ponto i Nemiri) i kada u prvim pripovijetkama dvadesetih godina prošlog stoljeća, zagovara potiskivanje autorovog *ja* iz djela i kada dopušta da djelo govori vlastitom logikom. Djelo je svojevrsno ogledalo, autorovo vlastito drugo, i autor, konačno, na njega ne polaže pravo svojine, već Drugi, i konačno „autor nije posljednja riječ, posljednja riječ pripada Djelu.“ (Finci, 2006: 70) Ovdje Andrić, bjelodano napušta romantičarsku ideju „o Autoru kao isključivom tvorcu djela, jer su u djelu na djelu i okolnosti i kontekst i biće jezika.“ (Finci, 2006: 70) Ovdje dolazimo do prevratničke ideje kada autor, u ovom slučaju Andrić, nastoji, kao nekada Flaubert, „da potisne vlastito Ja da stvori djelo koje bi se zasnivalo na sebi samom.“ (Finci, 2006: 66)

Finci u svojoj studiji tvrdi kako u punom smislu „autor nikada nije samo sobom opsjednuta individualnost već tek onaj koji je u stanju osloboditi svoj unutrašnje pomišljeni ritam; onaj koji nosi nebo imaginacije na sebi i ima stvaralački imperativ nad sobom.“ (Finci, 2006: 66) On, naime, tek vjeruje kako je autor „inicijator djela“, osoba koja djelo inicira i u njemu ima svoju inicijaciju, i podupire tvrdnju kako svako djelo nije tek pojedinačni izraz nego „mogli bismo tvrditi da je svako djelo „kolektivni čin.“ Pri tome ima u vidu mnoštvo drugih okolnosti, preko obrazovanja do raznih utjecaja, kao i osobnog iskustva, koji utječu na stvaranje djela. Ali odmah zatim domeće: „Ukoliko bi, međutim, „smrt Autora“ vodila bezličnosti, valjalo bi ga ponovo prizvati to bar kao tvorca koji iskazuje „okolnosti“ kao „okolnost“ kojom je omogućeno djelo.“ (Finci, 2006: 66)

Možda bi se takvo mišljenje, o smrti autora u modernoj umjetnosti, moglo učitati u ovom Andrićevom odlomku u kojem jedan učeni carigradski mualim nudi natpis/hronogram na novosagrađenom mostu: „Kad Dobra Uprava i Plemenita Veština/pružiše ruku jedna drugoj/ nastade ovaj krasni most/ Radost podanika i dika Jusufova / na oba sveta.“ (Andrić, 1958: 9) Da bude sasvim jasno, ovdje se pod pojmom „Dobra Uprava“, misli na Moć, Vlast, mecenstvo, a pod pojmom „Plemenita Veština“, umjetnost kao opći pojam i samo njihovo stavljanje u naporedni, ravnopravni odnos u stvaralačkom postupku, uvodi Upravu u igru

kao ravnopravna partnera, upozorava na njezinu dramatično važnu ulogu u nastanku umjetnosti, ma šta to u konačnici značilo. Ovdje je samo dilema treba li tu bjelodanost isticati, etiketirati na umjetničkom djelu, ili djelo treba osloboditi takvog balasta. „Dobra Uprava i Plemenita Vještina“ figuriraju ovdje kao skele oko Andrićevog mosta. Dok god skele stoje prema gore, mi ne vidimo djelo u svoj njegovoj veličini i ljepoti, pa isto onako kako neimarovi pomoćnici uklanjaju skele s mosta, da bi on sinuo kao „neobična misao, zalutala i uhvaćena u kršu i divljini“, vezir isto tako jednim potezom pera uklanja „paučinu“ oko umjetničkog djela (donatora, autora, okolnosti) i omogućuje djelu da živi svoj samostalan život. Otuda razumijemo onu maksimu kako „posljednja riječ pripada djelu“, pa bi „na kraju djelo trebalo postojati samo po sebi, na neki se način osloboditi i svoje duštvane i povijesne uvjetnosti“ takve bi se krajnosti mogle zaošijati i postati moć za sebe zato „u manje drastičnom obliku Autor „ kad već govorimo o „smrti Autora“, Autor je voditelj koga vodi djelo. Autor gubi na značaju, jer se akcenat sa osobnosti tvorca pomiče na stvoreno, jer nije Djelo po Autoru, nego je netko Autor po ostvarenom Djelu. Autor, dakle, nije izvor djela Djela: Djelo stvara Autora.“ (Finci, 2006: 70-71) Nietzsche je također govorio „o umjetničkom djelu koje se pojavljuje bez umjetnika. Tako se nanovo djelo izjednačava sa „prirodom“ pri čemu „daje prednost onome što nastaje nad onim što čovjek stvara.“ Isto tako, umjetnost je kao mimezis u svojoj tvrdnji, ne kaže da umjetnost nastaje kao ponavljanje već postojećeg, nego i da umjetnik nema nikakvog utjecaja jer generira ono što već postoji. Ima nešto od toga u Gadamerovom stavu, prema kojem je „subjekt“ iskustva umjetnosti „samo umjetničko djelo.“ (Finci, 2006: 69)

Bilo bi pogrešno i možda kontraproduktivno vjerovati kako Andrić, u spomenutim esej-pripovijetkama promovira neki svoj zatvoreni sistem filozofskog promišljanja o prirodi, postanku i funkciji umjetnosti i kako se u taj „utvrđeni zamak“ ne da ništa više utaknuti, on je, dakle, samo dopustio sebi da misli fenomen onoga što je sudbina i njega i njegova djela, s punom svijesti o tome, kako se pitanje umjetnosti ne može obujmiti jednom pripovijetkom, ali isto tako sa saznanjem kako je moguće sa samo jednom pripovijetkom pokrenuti važna pitanja prirode i funkcije umjetnosti, a to je upravo zadaća književnosti.

### *Publika, receptor, recipijent*

„U trouglu autor-delo-publika ova poslednja nije tek pasivan činilac, tek lanac pukih reakcija, već i sama predstavlja energiju koja stvara istoriju“<sup>2</sup>, piše H. R. Haus, jer reagirajući na umjetničko djelo publika odlučuje kako o estetskoj vrijednosti djela, tako i o njegovom historijskom životu. Publika je sastavnica umjetničke komunikacije i ona prima djelo kao takvo ili ga estetski recipira. Rekli smo već kako umjetnik zamišlja određenu publiku, neku ciljnu grupu kojoj se obraća i prema tome projicira svoju umjetničku nakanu. Teorija recepcije metodološki propituje primanje literarnog djela u čitaocima i čitalačkoj publici kao društvenom kontekstu u kome djelo nastaje, s tim da ne postavlja pitanje društvene funkcije literature, već ovu funkciju poistovjećuje neposredno sa recepcijom i djelovanjem književnog djela. Kroz recepciju ona želi da odredi karakter umjetnosti i historičnosti pojedinog djela.

Andrićevo viđenje publike kao i njezine uloge u stvaranju, percepciji i vrednovanju umjetničkog djela može se pročitati u pripovijetkama koje smo spominjali i koje smo uzeli za analizu. Prema skoro svim teoretičarima umjetnosti, publika je suprostavljena umjetničkom djelu u svim fazama njegovog nastanka, čak se taj antitetički stav prepoznaje i u situacijama kada je publika učestvovala u izgradnji takvoga djela, mada znamo kako je djelo ostvareno kao umjetnina najprije kroz djelovanje svoga autora pa onda svoga receptora. Ako se ne ostvari takva interakcija ne možemo govoriti o realizaciji umjetničkog djela, ono mora biti apsorbirano i propitano u publici. Andrićeva publika se pojavljuje kao činilac više puta u pripovijeci *Most na Žepi*; najprije u fazi same ideje o nastanku djela (*Nekoliko dana uzastopce su gledali začuđeni Višegrađani..*), potom kada je otpočela izgradnja (*Svet nije mogao da se načudi neobičnom poslu.. Među radnicima i u narodu pođe šapat da Žepa ne da mosta na se.*) i konačno kada je djelo bilo gotovo i kada je moglo biti na dispoziciji publici (*Valja roditi vezira! Odgovarali su im Žepljani*). Niti u jednom stadiju nastanka umjetničkog djela publika ne vjeruje da će djelo i zaista nastati, moglo bi se reći kako ne žele da nastane, čak i na kraju kada su Višegrađani i Rogatičani došli da se dive gotovom mostu zamjerili su što je takva ljepota završila tu u divljini, a Žepljani slave

<sup>2</sup> Vidi *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.



donatora, naručitelja ili hvale sebe što su rodili vezira, a ne spominju autora ili djelo. Najkraće, mogla bi reakcija Andrićeve publike sažeti u jedn stav: čuđenje, što je na granici između prihvatanja i odbacivanja, ali ne možemo reći da publika ne zauzima neki odnos spram djela. Taj stav, vidimo nije nužno usmjeren na dopadanje niti na subjektivan doživljaj. Publika se, baš kao u Andrićevom slučaju, odnosi prema onome što je predstavljeno, a ne prema onome kako je predstavljeno, dakle, odnosi se prema samoj Moći (roditi vezira) a ne prema estetskim vrijednostima djela. Prema tome, odnos publike, u ovom slučaju, otkriva njen ideološki, odnosno politički rakurs, pa je jasno kako umjetnost mora ispuniti neka očekivanja publike. „Moguće je tvrditi“, piše Finci „da društveni položaj receptora određuje receptorov stav o djelu, ali se pri tom mora imati u vidu da ne postoji ni jedinstven stav spola (film za žene, muškarce), ni starosne ili klasne grupe u odnosu na umjetničko djelo, premda svaka vrsta pripadnosti može igrati određenu ulogu u izboru i razumijevanju nekog umjetničkog djela.“ (Finci, 2006: 102) Dakle, nije teško zaključiti kako nijedna zajednica ma koliko bila koherentna, nema jedinstvena, čak ni srodna razumijevanja određenog djela. Umjetnost je otprilike ono što *ja* vidim da je takvo, pa ovim nužno dolazimo na poziciju ukusa subjektivnog ili pojedinačnog svedeno, a o ukusima se, poznato je, ne raspravlja. U Andrićevom slučaju, barem u pripovijeci o kojoj je riječ, publika se ukazuje kao kolektiv pri čemu je njihov stav fluidan i ne sasvim jedinstven, ali je zajednički, pa se ovo može smatrati i njegovim kritičkim otklonom spram socijalističke ideologizirane atmosfere očekivanja od umjetnosti. Takvoj pretpostavci doprinosi i njegov izbor umjetnine koja nastaje (most) pa se njegova simbolička i alegorijska vrijednost naprosto ne može prenebregnuti. Svaka ideologija i svaka politika misli kako ona pravi mostove, povjerenja, spajanja, interakcije i razumijevanja, kako ona spaja, a ne razdvaja sve u ime sveopćeg humaniteta i tolerancije.

Moderna, a Andrić slijedi njezine postulate, svoju umjetničku produkciju povjerava subjektivnom ukusu, dok je socijalistički realizam tražio jedinstven zajednički stav u procjeni, pa taj antitetički odnos koji jednom nameće ukus kao stvar ideologije ili još gore, dnevne politike a drugi put subjektivnog dopadanja mogao proizvesti i autorov stav prema publici, kao kolektivitetu. Istina je da je vrijednost djela u njegovoj „društvenosti“ u slobodnom konsenzusu o ljepoti i vrijednosti djela pa samo individualna ocjena nikada nije

validna kao sud o djelu, i „kao što je estetsko izvedeno iz šireg ideološkog diskursa, tako je i estetski užitek izveden iz općeg načela užitka, ali kao specifično estetski užitek (jednom po svom predmetu, drugi put po načinu i vrsti užitka) postaje i sam estetski čin, postaje djelu supripadana djelatnost“. (Finci, 2006: 116)

No vratimo se publici čije prihvaćanje ili odbacivanje estetskih vrijednosti nekog djela zavisi prvenstveno od društvenih okolnosti, što prepoznajemo i kod Andrića, no s druge strane sudovi ukusa su sasvim individualne prirode. U razmatranju nekog umjetničkog djela podjednako sudjeluju psihologija i sociologija pa se postavlja pitanje je li moguće razdvojiti ta dva elementa. Prema P. Abrahamu moguće je ostvariti. „Prevarili bismo se pomislivši da su ove dvije bitnosti (individualno *ja* i društveno *ja*) nerazmrsivo zapletene i da na događaje složno reaguju. To, međutim nije tako. Govoreći jezikom kemije, individualno *ja* i društveno *ja* što obitava u svakom od nas, ne tvori spoj nego smjesu, tako reći isprednost.“ (Bastide, 1981: 94) Kao ilustraciju ove tvrdnje autor navodi primjer našeg odlaska u kino nakon pet godina da pogledamo film što nam je nekada bio naročito drag i kad nas pri tome obuzima istinska nelagodnost, jer je „film vremenit proizvod koji izražava kratkotrajne ideale svojega doba“. Nekada je, misli on, mogao postojati sklad između našeg unutrašnjeg i našeg društvenog bića. „Ako pretpostavimo da je taj film prilično visoke kvalitete kako bi mu se naše unutrašnje biće moglo i dalje diviti, drukčije će danas stajati sa vašim društvenim bićem...Postoji prekid u dodiru između vašeg sadašnjeg bića i sredine u kojoj se ono neusiljeno razvijalo prije pet godina.“ (Bastide, 1981: 95) Prema nekim njemačkim istraživačima, prije svih Ludwiga Schückinga, sud koji donosi naše unutrašnje biće o umjetničkom djelu strukturira se od četiri elementa; *društvenog položaja, školske naobrazbe, kritike i raznih sredstava kolektivne propagande*. (Bastide, 1981: 95)

Seljačka je klasa, piše Roger Bastide „skupina društvenog očuvanja“, jer tamo nema stručnjaka koji svoje umjetničko umijeće njeguju zbog toga što im je bavljenje umjetnošću izvor egzistencije i koji su radi takvog stručnog usavršavanja sposobni ponuditi nove izraze. Otuda se bavljenje i proučavanje seljačke umjetnosti redovito prepušta folkloristima upravo zbog njezine preživljenosti. Neki su sociolozi kulture, prema ovom autoru, pripisivali seljačkoj klasi stvaralačku ulogu u oblasti umjetnosti (Sorokin i Zimmerman), smatrajući kako su seljaci maštovitiji od gradskih ljudi jer su „u velikim urbanim središtima vilenjake

potisnuli strojevi, dotle oni i dalje žive u dugim pričama za vrijeme seoskih večeri“. Međutim, većina se slaže kako u toj društvenoj sredini umjetnost može naći svoje mjesto za vrijeme „mrtve sezone“. Osim toga ovdje je od presudne važnosti pitanje tradicionalizma jer je učenje uvijek nužno lokalno pa je osuđeno na održavanje tradicionalnih tehnika bez mogućnosti da izvana doživi preporod. Sjedilački način života, izostanak komunikacije sa vanjskim svijetom, te duh zavičajnog ograničavaju seljaka da se koristi novotarijama pa zbog toga selo postaje „jedno beskrajno čuvalište iščezlih umjetničkih oblika.“ (Bastide, 1981: 120)

Antitetički postavljena prema seljačkom razumijevanju umjetnosti i lijepog stoji aristokracija koja, historijski gledano, gospodari umjetnicima, od kojih većina i dolazi iz njenog okruženja te tamo ima svoju publiku i materijalnu moć. U namjeri da zadrži svoju elitnost i ekskluzivnost pred nadolazećim društvenim slojevima, aristokracija je željela novine u umjetnosti pa je „prema tome i najveći činitelj izmjena vrijednosti.“ Istovremeno ova je društvena skupina zatvorena, ezoterično društvo ona tendira zatvorenoj i profinjenoj umjetnosti.

Ukus zavisi od obrazovanja receptora, što onda znači kako se ukus može usavršavati našim znanjem. Ukus se, dakako, mijenja sa godinama pa nije rijetkost da ono što smo u mladosti prigrlili u poodmaklom dobu odbacujemo kao neinteresantno. Finci misli kako u djelu uvijek prepoznajemo naše prethodno iskustvo, a u razumijevanju djela ne razumijevamo djelo „toliko što je djelo bilo koliko što je ono postalo.“ Gledatelj zauzima poziciju umjetnika prema estetskom činu, ne da bi stvarao nego da bi opservirao, prosuđivao djelo. Gadamer vjeruje kako je estetsko iskustvo umjetnosti zapravo način spoznaje. Djelo je za svog receptora ono što on nosi kao vlastiti kulturni kod, posredovan iskustvom, obrazovanjem ili subjektivnim stavom te ono što on vidi odnosno što vidi u djelu, dakle prosuđivanje o djelu ne pripada samo osjećanjima, nego i onom racionalnom stavu spram djela. Otuda Finci zaključuje kako „umjetnik misli da samo on zna što je predstavljeno djelo, pokrovitelj bi da djelo bude sukladno njegovim zahtjevima i očekivanjima, a receptor da djelo bude njega radi i shodno njegovom sudu. Zahtjev znalca je da djelo bude shvaćeno *qua* djelo.“ (Finci, 2006: 116) Finci sugerira metodski pristup umjetničkom djelu prema slijedećem redosljedu; *opservacija, deskripcija, interpretacija i valorizacija*. Opserviranje

ovaj autor vidi kao početnu aktivnost odnosno prvi aktivni odnos prema djelu prema upoznavanju i usvajanju djela. Ovaj način percipiranja vodi stjecanju znanja o djelu i prvom uspostavljanju komunikacije sa djelom, isto onako kako to radi Andrićeva publika, koja ostaje na tom prvom stepenu komunikacije sa umjetninom da bi ga u drugom stupnju prihvatila primarno kao utilitarnost. Razumijevanje umjetničkog djela bilo bi, dakle, pomak od užitka ka refleksiji, od osjetilnog ka umnom, od estetskog ka filozofskom.

### *Djelo, umjetnina*

Svi se teoretičari umjetnosti slažu samo u jednom: da umjetnost postoji, kao takva, samo u obliku umjetničkih djela, što će reći kako je važan samo krajnji rezultat „a ne metaforički izrazi o umjetnosti“. Sloboda umjetnosti se potvrđuje u njenom samooslobađanju od prethodne uvjetovanosti, u njenom samoutemeljenju. „Ona nastaje sa svojom vlastitom stvarnošću. Pitanje stvarnog (a time i same stvarnosti) i ovdje postaje središnje pitanje: djelo je ono u odnosu na samo sebe i svoje vrijeme, odnosno vrijeme svog razumijevanja, što nije pitanje trenutačnosti, nego pitanje historijski promjenjive egzistencije i percepcije, dakle, historičnosti i temporalnosti bića i djela, a time i pitanje ukupne ljudske osjetilnosti.“ (Finci, 2006: 123)

Djelo se u Andrićevom esejističkom pripovijedanju (*Most na Žepi*) čita najprije kao ideja, zatim plan i projekat, potom realizacija samog djela i konačno završeno gotovo djelo. Svaka od ovih faza ima svoju priču i percepciju koja stvara posebne odnose spram publike, autora i Moći. Pišući o pripovjedačkom djelu Ive Andrića, u članku *Istok u pripovijetkama Iva Andrića*, Isidora Sekulić pravi distinkciju između „istočne priče“ i „zapadne priče“, na sljedeći način: „Velika je razlika između priča i pripovedača na ovom kraju sveta gde sunce izlazi, i onom gde sunce zalazi. Na Zapadu je priča pre svega zamisao, plan, naracija, duhovitost, stil; na Istoku je priča pre svega čaranje. Na Zapadu najljepše priče pričaju umetnici; na Istoku pustinjaci, magi, mudraci, vešci i sveci. Na Zapadu pripovedač darovito rukuje idejom i materijalom; na Istoku je pripovedač medijum kroz koji se pripovetka sama priča. Na Istoku, rekli bismo, čovek od mašte treba samo da zaklopi oči, i priča je gotova...“ (Sekulić, 1972: 126)

Na taj način Sekulićeva prepoznaje u Andrićevu pripovijedanju upravo taj plan/zamisao koji, kao intencionalni napor prethodi svakom stvaralačkom procesu, a kod Andrića taj se intencionalni plan prepoznaje kao najznačajniji dio toga procesa. Onoga trenutka kada se rodila ideja o nastanku umjetnine u okviru Centra Moći i kada su se stvorile potrebne pretpostavke za nastanak djela, na sceni je interaktivni odnos umjetnika i same ideje o djelu. „Nekoliko dana uzastopce su gledali začuđeni Višegrađani neimara kako pognut i sijed, a rumen i mladolik u licu, obilazi veliki kameni most, tucka među prstima mrvli i na jeziku kuša malter iz sastavaka i kako premerava koracima okna. Zatim je nekoliko dana odlazio u Banju, gdje je bio majdan sedre iz koga je vađen kamen za višegradski most.“ (Andrić, 1958: 4-5) Malo dalje Andrić nalazi umjetnika kako „povazan (je) nešto tesao, crtao, ispitivao vrste sedre i osmatrao tok i pravac Žepe.“ (Andrić, 1958: 5) Ili kada je otpočeo rad na zidanju mosta „neimar je obilazio oko njih, saginjao se nad njima i merio im svaki čas rad žutim limenim trugaonikom i olovnim viskom na zelenom koncu“ a kada „zidari odoše kućama, na zimovanje, a neimar je zimovao u svojoj brvnari, iz koje nije gotovo nikud izlazio, povazan pognut nad svojim planovima i računima. Kad, pred proleće, stade led pucati, on je svaki čas, zabrinut, obilazio skele i nasipe. Pokatkad i noću, sa lučem u ruci.“ (Andrić, 1958: 6) Faze, u kojima se vidi totalna posvećenost umjetnika djelu u nastanku, čitaju se ovdje gradacijski kao posvećenost poslu bez ostatka s tim da zabrinutost raste što se bliži kraj posla. U ovim se fazama nastajanja djela zapravo vidi jedini aktivni odnos umjetnika i djela, jer kako smo vidjeli u svakom aspektu nastanka djela čita se razumijevanje stvaranja i stvaralaštva kao neprestane i dinamične aktivnosti Bića. Djelo je, dakle, rezultat planski smislene, ljudske djelatnosti, „dovršavanje nedovršenosti, jedinstvene neusporedivost i slojevita otvorenost“. Umjetnost se, dakle, odnosi na Biće, ona je govor i umjetnost Bića. Umjetnost je sami način oblikovanja i izražavanja vanjskog svijeta, područje djelatnosti, način odnosa Bića prema svijetu.

Umjetničko djelo, misli Finci, ne može u potpunosti biti objašnjeno njegovim historijskim ili društvenim porijeklom, „jer je ono djelo tek ukoliko i kada transcendirá svoje okolnosti i uvjete nastanka (kojima izmiče već u trenutku nastajanja), kada kao objekt estetskog suda postane neuvjetovano, transhistorijsko, kada postane oblik po sebi.“ (Finci, 2006: 148) Filozofi su u početku govorili o umjetnosti zato što im je pažnju privukao „neizbježan

utjecaj na društveni život pojedinca“. Odavno se, dakle, shvatilo kako umjetnost nije samo zgodna individualna igra bez posljedica, „nego da ona djeluje na kolektivni život i da je kadra preoblikovati sudbinu društva.“ (Bastide, 1981: 29) Teoretičari danas ne spore društvenu funkciju umjetnosti, međutim, skloniji su vjerovati kako djelo zadobija vrijednost tek kad izgubi svoju prvobitnu društvenu funkciju, „tek izvan svoje „upotrebljivosti“, djelo dobija svoju punu estetsku vrijednost, koja više nije u vezi s njegovom funkcijom, ali stiče novu (kulturnu, turističku, itd.).“ (Finci, 2006: 149)

Andrić društvenu funkciju umjetnosti vidi kao ideologijsku i društvenu, afirmativnu u činjenici da vlast gradi radi vlastite promocije i sebe i svoje ideje, ali i kao društveno utilitarnu jer je most pored toga što je zadovoljio vezirovu namjeru „prebacivao preko sebe ljude i stoku“, ne zaboravljajući pri tome ni njegovu estetsku vrijednost, jer je „izgledao kao kao da su obe obale izbacile jedna prema drugoj svaka po zapenjen mlaz vode, i ti se mlazevi sudarili, sastavili u luk i ostali tako za jedan trenutak, lebdeći nad ponorom“ (Andrić, 1958: 7). Gubitkom, dakle, svoje prvotne namjene djelo prestaje biti ono što su mu namjerali njegovi začetnici i postaje ono što jest za nas, što znači kako se kao estetski, umjetnički oblik postaje vremenom a ne biva samim činom nastanka. Ovdje teoretičari umjetnosti govore o unutrašnjoj dinamici djela, odnosno kako je djelo u dinamičkom odnosu sa svojim tvorcem, receptorom i samim sobom na taj način da sebe perpetuira, jer je djelo zbilja proizvod jednog „naboja i po sebi je u sebi već pripremljena energija, koja je oslobađanje stvaraočeve a oslobođena u receptorovom percipiranju djela“. Prema tome, Andrić vjeruje kako je djelo po sebi ono što ono stvarno jest, bez političke, moralne ili psihološke prirode ali ono, paradoksalno, ne može biti samo za sebe, jer je njegova pretpostavljena vrijednost mjerljiva tek u odnosu na nešto. Djelo je, prema tome vođeno samom izvedbom, izvan volje i namjere naručioca i stvaraoča, samo svojom unutrašnjom logikom. Umjetnost, u svakom slučaju i izvan svake sumnje, mijenja i oblikuje čovjekovu senzibilnost, začinje u njemu neki pogled na svijet, etablira ponašanje i oblikuje čovjekovu dušu koja će „pošto iz temelja bude preobražena, izvana nametnuti neki stil života, estetizaciju fizičke i društvene sredine u kojoj živi“. Umjetnost, dakle, preobražava materijalnu sredinu kao i naše tijelo, priziva neku čudesnu inscenaciju i nas čini elementom te inscenacije.

### *Odnos prema umjetnosti u pripovijeci Aska i vuk*

Andrićeva često opetovana pripovijetka *Aska i vuk*, predstavlja također jedan konstrukt između priče i akademske rasprave o nastanku i prirodi umjetnosti. Jednostavnije rečeno, i ona je jedna sasvim esejizirana struktura koja na vrlo osebujan i specifičan način nudi stiliziranu priču o umjetnosti i umjetniku. Naime, Andrić se ovdje poslužio basnom, jednom od najpopularnijih žanrova dječije literature, u kome su sučeljene dvije životinje (vuk i ovčica) koje u stvarnoj zbilji predstavljaju neprijatelja i žrtvu. U našem ljudskom iskustvu takav je susret redovno tragičan i na štetu žrtve, međutim ovdje, u Andrićevoj priči, u iznevjerenom horizontu, žrtva ovčica Aska, volšebno ostaje živa, ne samo živa, nego, nakon toga susreta u kome je ona praktično pobjednik, slavna i cijenjena u ovčijem svijetu. Za svoj drugi život, na koji gotovo nije imala nikakva izgleda, naime ima da zahvali igri, baletu, koji je učila u školi, i čije je znanje pokazala pred vukom u trenutku kada je ovaj gladan i surov bio spreman da je pojede.

Prisjećamo se putopisnog zapisa Đuzepa Ungaretija, koji je na putovanju po Flandriji, kod pjesnika Franca Helensa vidio drvorez u kome je „umetnik izrazio bes vuka koji se, pošto se bacio na kornjaču uvučenu u njen koštani oklop, izbezumi ne utolivši glad.“ (Bašlar, 1969: 176) I u ovom zapisu, kao i kod Andrićevoj priči, dolazi iz neke zemlje gladi, upalih i mršavih bokova, a iznenada se iza grma pojavljuje slastan zalogaj u liku kornjače kod Ungaretija i u liku ovčice-janjeta kod Andrića. U oba slučaja vuk je ostao gladan, međutim, u prvom slučaju umjetnik je vuka učinio simpatičnim a kornjaču odvratnom, a u drugom vuk je odvratan a sve naše simpatije su na strani ovčice, koja je ostala živa zahvaljujući igri pred smrću. Razlika je i u činjenici kako kornjača posjeduje sigurnu zaštitu u vidu male tvrde kućice u obliku oklopa kome vučiji zubi ne mogu ništa, a malo nemoćno janje nema ništa do naše, ljudske prirodene i prirodne simpatije prema onome ko je nemoćan i žrtva. Ostavimo li kornjačinu sudbinu fenomenolozima da komentiraju ili jednostavnije da fenomenolog zamisli, prije nego li svu svjetsku glad digne na univerzalni nivo, utrobu gladnog vuka pred žrtvom koja mu je po prirodi stvari namijenjena, a koja se u trenutku pretvara u kamen, i našu pažnju usmjerimo na udes i događaj iz naše priče u kome je potpuno nezaštićena žrtva, nedužna ovčica, postala, kao i kornjača, tvrdi kamen na putu. Sa

ova dva primjera mogao bi se napraviti test za razlikovanje i mjerenje perspektive u razumijevanju dimenzije gladi na jednoj i sudbine malih nezaštićenih bića u svijetu. Pomoću drukčije percepcije i novog poetičkog detalja uobrazilja nas stavlja pred sasvim novi svijet ili jednostavna slika otvara jedan drugačiji svijet.

Očigledno je, u ovoj Andrićevoj pripovijeci, kako ćemo morati čitati u alegorijskoj, simboličkoj percepciji drevnu priču o nastanku i smislu umjetnosti, koju smo, dakako, već čuli, ali ona se ovdje nudi na sasvim originalan i osebujan način. Već smo rekli kako su eksploriranje i igranje životno važni dijelovi čovjekovog ponašanja, jer se čovjekovo istraživanje redovito nalazi na nejasno definiranoj granici između radoznalog ponašanja i igre, dok čovjekova umjetnost jednoznačnije spada u igranje. Do novoga otkrića dolazi se u „polju opuštenosti *nesvrhovite* apetencijom *nemotivirane igre*, a njegova praktična primjena otkriva se tek naknadno“. „Slobodna igra faktora, koja ne teži ni prema kakvom cilju, i nije vezana ni uz kakve naprijed dane svjetske svrhe, igra u kojoj ništa nije čvrsto osim pravila, dovela je do nastanka života na razini molekularnih procesa, prouzrokovala evoluciju, te iz nižih živih bića potakla postanak viših“ (Lorenz, 1986: 363) piše Konrad Lorenz i zaključuje kako je ta slobodna igra pretpostavka za svako stvaralačko zbivanje u čovjekovoj kulturi i to nimalo drugačije nego ma u čemu drugom. Prema tome, čovjekovo istraživanje, ponukano čovjekovom silnom željom za spoznajom, zapravo je ta vrsta stvaralačkog zbivanja pa je očekivano kako se njegov domet i razvoj mogu očekivati tek kada postane igrom i kada se, dakle, oslobodi svake svrhe. To je Alfred Kühn jednom prilikom precizno formulirao. „Ne postoji primjenjena prirodna znanost, već samo primjena njezinih rezultata, a od njih živi čovječanstvo. Znanost ponekad urađa zlatnim plodovima, ali samo za onoga koji je kultivira isključivo za volju njezina cvjetanja.“ (Lorenz, 1986: 363)

No vratimo se prethodnoj premisi, od koje smo krenuli i čitati ovu Andrićevu pripovijetku, kako *čovjekova umjetnost spada u igranje*. U našem svakodnevnom općenju čuje se kako glumac „igra“ svoju, a balerina svoju ulogu. Međutim, oboje valja umjeti, pa je vjerovatno ovaj glagol osnova za riječ umjetnost, dakle umjeti-umjetnost. Jagnje koje se igra i pri tome izvodi zanosne piruete kod gledatelja ostavlja dojam opće zaigranosti koji se intenzivira u trenutku kada se igri pridruži i drugo jagnje ili njih više. Naravno da bi takvim primitivnim oblicima pokreta bilo pogrešno pripisivati naročit oblik motivacije jer je u ovom slučaju



pokretač splet nagonskih kretnji koji sudjeluje u igri. Aktivnost igrača kreće od najprimitivnijih praoblika pa do načina ponašanja u igri za koji bi se moglo reći kako pripada igri. Čini se kako se većina teoretičara umjetnosti slaže oko toga kako je ples, koji je u početku bio magijski, najranija od svih umjetnosti, ako se tako može reći. „On je isprva bio magijski, to jest izražavanje kretnjama i izražavanje oponašanim kretnjama, zasnovan na magiji koju je Frazer temeljito proučio i prema kojoj oponašanje nekog čina dovodi do njegova izvršenja, plesanje životinjskim kretnjama u stvarnost dovodi mnoštvo životinja, a ratnički ples je znak buduće pobjede nad neprijateljem.“ (Bastide, 1981: 58) Bastide ide dalje pa u svojoj studiji drži kako i pjesništvo ima isto porijeklo, dakle igru/ples ukazujući na metriku koja stihova razdvaja u stope te pojam stope treba dovesti u vezu sa korakom te da je takvu bliskost moguće razumjeti jedino kroz povezanost pjesništva i muzike i konačno muzike i plesa.

Pogledajmo kako tu gradaciju, koju pratimo u pravcu intenziviranja harmonije pokreta, a to znači kvaliteta igre, u ponašanju jagnjeta Aske, vidi Andrić:

„Teško, kao u mučnom snu, djevojčica je učinila prvi pokret, jedan od onih pokreta koji se vježbaju uz „štanglu“ i koji još i ne liče na igru. Odmah za tim je izvela drugi, pa treći. Bili su to skromni, ubogi pokreti na smrt osuđenog tijela, ali dovoljni da za koji trenutak zaustave iznenađenog vuka.“

(Andrić, 1958: 389)

Unutar iste vrste životinja postoje, dakle, različite vrste igara u kojima bivaju aktivirani različiti pokreti kao što su agresivne borbene igre ili igre gonjenja u kome prvi igrač preuzima sve da ga progonitelj ne stigne, izvodeći pri tome pokrete igre, a progonitelj čini sve da sustigne progonjenog izvodeći i on pri tome iste figure igre. Takvoj igri bismo mogli dati smisao u trenutku kada se progonjeni susretne sa stvarnim progoniteljem i kada je taj bijeg pitanje života i smrti, međutim, tada će taj bijeg biti lišen najljepših figura igre. Askina igra, u našem slučaju, obremenjena je smislenim razlogom: valja izbjeći za trenutak sigurnu smrt s kojom se suočava u liku vuka. Dakle, nije lišena smislenoga cilja, a to potvrđuje kako

se radi o ljudskoj-umjetnikovoj a ne životinjskoj djelatnosti. Ne možemo se oteti utisku kako je ovdje upravo riječ o onim nevještim a dragim prvinama koje proizvodi svaki umjetnik u jednom trenutku nadahnuća i inspiracije. Da je to tako, čitamo u istom odlomku potvrdu.

„I kad je jednom počela, Aska je nizala jedan za drugim, sa užasnim osećanjem da ne sme stati, jer ako između jednog i drugog pokreta bude samo sekund razmaka, smrt može ući kroz tu pukotinu. Izvodila je „korake“ onim redom kojim ih je učila u školi i kao da čuje oštri glas svoje učiteljice: „Jedan- i – dva! Jedan – i – dva – i – tri!“

(Andrić, 1958: 390)

Ovdje se uvode dva nova stava o nastanku umjetnosti, pri čemu je prvi po važnosti onaj „sa užasnim osjećanjem da ne sme stati“, zato „što smrt može ući kroz tu pukotinu“ i drugi koji je također presudan prema Andrićevom akceptiranju: učenje-znanje „onim redom kojim ih je učila u školi“. Igranje i eksplorativno ponašanje razlikuju se samo u teleonomiji, pa je funkcija radoznalosti da se upozna okolina i predmeti koji je čine a funkcija igranja je u njegovoj uskoj povezanosti sa vježbanjem, u školi, naučenih pokreta. I dok je kod životinja igra najčešće motivirana veseljem, čovjek tome daje smisao pa i u jednom i u drugom slučaju dolazi do stvaralačkog oblikovanja novih, često vrlo elegantnih pokreta. Takve pokrete u čovjekovom slučaju imenujemo kao umjetnost i stvaralaštvo jer ovdje djeluju procesi koji su vjerovatno osnova svakoga ljudskog stvaralaštva, pri čemu možemo biti posve sigurni da je osnova čovjekovo umijeće koje se javilo prije svih ostalih, a to je *ples*, možda prva čovjekova umjetnost. Znanje i vještine se brzo potroše, pa je Aska „uzalud nastojala da se seti još nečega“ a „glas učiteljice postaje sve tiši“, ipak dobro je poslužilo njezino znanje, međutim sada je tome došao kraj kada je „znanje izneverilo, škola ne ume više ništa da joj kaže, a valja živeti, - igrati.“ (Andrić, 1958: 390) Dovođenjem igre na nivo života i poistovjećivanjem ovih čovjekovih postupaka, Andrić potvrđuje onu tezu kako je umjetnost zapravo čovjekov bijeg od smrti i kako u osnovi takvih postupaka vlada strah od

toga neumitnog kraja. I sada dolazimo do onoga, prema autoru, inicijacijskog trenutka, onoga presudnoga prelaska od znanja u umjetnost, do samog prapočetka umjetnosti.

„I Aska je krenula u *igru iznad škola i poznatih pravila*, mimo svega što se uči i zna....

Preko zelenih čistina, preko uskih prelaza, između sivih i teških bukovih drveta, po glatkom i smeđem ćilimu od lišća koje se godinama slaže jedno na drugo, igrala je ovčica Aska, čista, tanka, ni još ovca ni više jagnje, a laka i pokretna kao bela vrbova maca koju nosi vetar, sivkasta kad bi ušla u pramen tanke magle, a svetla, kao iznutra obasjana, kad bi se našla na čistini prelivenoj suncem. A za njom je, nečujnim koracima i ne odvajajući pogleda od nje, išao matori kurjak, dugogodišnji i nevidljivi krvnik njenog stada.“

(Andrić, 1958: 390-391)

U ovoj gustoj strukturi alegorija i simbola, kakvu uostalom nalazimo u svakoj basni, da se učitati priroda i nastanak umjetnosti u njezinom prapočelu, hronotop stvaralačkog postupka, odnos i priroda umjetnika u tom kritičnom trenutku, stalna prisutnost smrti, kao i uzajamna svijest o odnosu između žrtve i dželata. Treba, kako su govorili filozofi, raditi ono što su radili bogovi na samom prapočetu u vrijeme postanka svijeta jer prema mitskoj „filozofiji“ prapočetak je jedino što ima vrijednost i smisao. Samo onaj koji poznaje stvari od iskona, samo onaj ko zna *paradigmu prapočetka*, može znati tajnu vladanja i posjedovanja stvari. Spomenuta funkcija igranja, uključujući ovdje usvajanje i ponavljanje već naučenih pokreta pri čemu se gotovo na nečujan način prelazi na nešto što je nov kvalitet, stvara harmoniju koju vidimo i u opisu ovčice u trenutku igre i koja pobuđuje osjećaj za ljepotu.

Smisao ljudskog napora postizanja besmrtnosti, o čemu je već bilo govora, sastoji se u ovladavanju sudbinom kojoj ne možemo pobjeći, jer je evo i kod Andrića neprestano prisutan „matori kurjak, dugogodišnji nevidljivi krvnik njenog stada“ taj „lukavi, hladni i poslovično oprezni“ dželat, baš kakva je i sama smrt bešćutna, hladna i sistematična. Vuk je

ovdje više od suprotnosti života, on je negiranje života, njegovo dovođenje u pitanje i destruiranje svakog napora osmišljavanja čovjekovog života i njegovog stvaralaštva. Vuk se ovdje smije svakom konstruktivnom naporu da se smrt osmisli i označi, da se konačno uljepša. Andrić i u ovoj pripovijeci opetovano potvrđuje kako je strah od smrti jedno od najbitnijih obilježja čovjekovih jer se nijedno drugo živo biće ne plaši ništavila smrti koliko čovjek a upravo je strah od ništavila pretpostavka civilizacije i ozbiljenje čovjekovih stvaralačkih mogućnosti. Andre Malro (Mallraux) stoga veli kako je u krajnjem slučaju umjetnost *antisudbina* čovjekova jer upravo sve što čovjek stvara služi, kao i Askina igra, opiranju i bijegu od hladne konačnosti. U vječnoj borbi sa smrću i u stalnom opiranje smrti čovjek je stvorio najveća djela i najveće domete svoga poslanstva na zemlji, sve jednako ne prihvatajući činjenicu kako, bez obzira koliko i šta uradio u životu, na kraju mora umrijeti. U ovoj Andrićevoj priči život je doslovno pozornica na kojoj Aska igra svoju, namjenjenu joj, ulogu isto kao što je čovjekov život igra na ovosvijetskoj pozornici, u igri u kojoj su pravila unaprijed zadata i poznata. Aska je, kao i uostalom čovjek, slobodan igrač čije su mogućnosti kreativne i neograničene ali su beskrajni i neograničeni rizici koje nosi takva igra. Igrajući svoju životnu igru čovjek, kao i Aska, igra svoje spasenje, spas od hladnog zagrljaja smrti, izbjavljenje od sveopćeg ništavila.

N. Sanders smatra, prema Finciju, da je naš davni predak imao „estetski instikt“, koji je razumije se odigrao značajnu ulogu u stvaranju prvih umjetničkih produkata. (Finci, 2006: 29-30) Ovakav pristup je srodan onim razumijevanjima umjetnosti kao osjetilnosti, kao što Sussane Langer tvrdi kako je jezik nastao „iz tjelesne aktivnosti, iz „plesa“. Umjetnost gestikuliranja i igranja, dakle neka vrsta pantomime i plesa, nije još uvijek umjetnost nego „način komuniciranja“, odnosno vrsta prvobitnog jezika. U takvom okruženju valja razumjeti i razumijevanje umjetnosti kao igre, ono što F. Schiller naziva „nagonom za igru“, zatim o „estetskom obrazovanju“ a potom o shvaćanju igre kao načina stjecanja vještina i usvajanja novih znanja kako u ljudskim tako i u životinjskim zajednicama. Naravno, treba biti načisto kako umjetnost nastaje tek onda kada postoji svijest o umjetnosti kao specifičnoj djelatnosti i kada umjetnost postaje „poseban jezik“, međutim, ona ovdje nastaje kao težnja ka izrazu, artikuliranju i izražavanju unutrašnjeg prije nego što je umjetnost „izumljena“, jer postoji kao „intuitivni estetički naboj, kao težnja bića da svoje artikulira i izrazi.“ (Finci,

2006: 30) Autor ovdje govori o „prirodnoj potrebi za izrazom“ pa zaključuje kako umjetnost prije profesionalizacije („podjele rada“), prije postojanja svijesti o posebnosti umjetničkog djela, dokazuje takvu potrebu čovjekove prirode.

Govoreći o ulozi autora u nastanku djela, Gadamer tvrdi kako je „subjekt“ iskustva umjetnosti „samo umjetničko djelo“, pa govoriti o igri u vezi sa iskustvom umjetnosti znači govoriti o načinu „bitka umjetničkog djela“. Subjekt igre više nije igrač „već samo preko igrača dolazi do igre“ ako da je pravi subjekt igre „sama igra“. Igra je ono „što igrača ima u vlasti, što ga upliće i drži u igri“. Iskušavajući igru „kao stvarnost koja igrača nadmašuje“, ona čini da „igrač (ili pisac) više nije, već samo ono što igra.“ (Finci, 2006: 69) Ovakav stav je sasvim blizak Andrićevom već spominjanom uklanjanju umjetnika iz umjetničkog djela, nakon njegovog napuštanja lirskog ispovjedničkog tona iz prvih mladalačkih stihova i prelazak na prozni, pripovjedački izraz gdje autor nije tako dramatično prisutan. Razumije se da ovakvo razumijevanje autora može završiti u krajnosti prema kojoj je umjetnost „apsolutno ima umjetnika u vlasti“ kao i da umjetniku poriče svaku stvaralačku moć. U svakom slučaju, važna je relativizacija subjekta umjetnosti koja onda pokreće na drugačije čitanje stvari.

„Po svetu se pisalo i pričalo i pevalo o tom kako je ovčica Aska nadigrala i prevarila strašnog vuka. Aska sama nije nikad govorila o svom susretu sa zverom ni o *svojoj igri u šumi*. Jer, o najvećim i najtežim stvarima svoga života niko ne voli da govori. Tek kad je prošlo nekoliko godina i kad je u sebi prebolela svoje teško iskustvo, Aska je po svojoj zamisli postavila *čuveni balet*, koji su kritičari i publika nazivali „Igra sa smrću“, a koji je Aska uvek nazivala „Igra za život“.

(Andrić, 1958: 395)

Dakle, Aska (autor) nikada nije govorila o svojoj igri (djelo) a na kraju je, kada se sve sleglo ostao „čuveni balet“, u kome se „preko igrača došlo do igre“ da bi na kraju ostala „samo igra“ (djelo), kao u Gadamerovom stavu.

## Literatura:

1. Andrić, Ivo (1964) "Razgovor sa Gojom", u: *Staze, lica i predeli*
2. Bachlard, Gaston (1969) *Poetika prostora*, Beograd
3. Bahtin, Mihail (1978) *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd
4. Bahtin, Mihail (1989) *O romanu*, Beograd
5. Bahtin, Mihail (2000) *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd
6. Bastide, Roger (1981) *Umjetnost i društvo*, Zagreb
7. Deretić, Jovan (1997) *Poetika srpske književnosti*, Beograd
8. Finci, Predrag (2006) *Priroda umjetnosti*, Zagreb
9. Gadamer, H.G. (1978) *Istina i metoda*
10. Jeremić, Ljubiša (1978) *Proza novog stila*
11. Kulenović, Tvrtko (1983) *Umetnost i komunikacija*, Sarajevo
12. Lešić, Zdenko (1988) *Pripovjedači*, Sarajevo
13. Lešić, Zdenko (2006) *Suvremena tumačenja književnosti*, Sarajevo
14. Lorenz, Conrad (1986), *Temelji etologije*, Zagreb
15. Mikić, Radivoje (1988) *Postupak karnevalizacije*, Beograd
16. Milanović, Branko (1977) *Kritičari o Ivi Andriću*, izbor tekstova, Sarajevo
17. Pantić, Mihajlo (1999) *Modernističko pripovedanje*, Beograd
18. Pervić, Muharem (1977) "Pripovetke Iva Andrića", u: *Kritičari o Ivi Andriću*, Sarajevo
19. Pirić, Alija (2010) *Arheologija teksta*, Sarajevo
20. Sekulić, Isidora (1972) "Istok u pripovetkama Iva Andrića", u: *Srpska književnost u književnoj kritici, knjiga 7*, Beograd
21. Stojanović, Dragan (1984) *Ironija i značenje*, Beograd

## Morfologija putopisa

### Uvod

Čovjek živi i dolazi na ovaj svijet kao putnik. On uvijek putuje kroz vrijeme i prostor, stvarno ili fingirano. Čovjek je upućen na putovanje iz utilitarnih ili hedonističkih pobuda. Čovjek je po prirodi nomad pa je, nevoljko i sporo prihatajući sjedilačku civilizaciju, davao krila svome nagonu za putovanjem, ali isto tako, možda još jačem porivu, da pričom saopći dojmove i doživljaje s puta. Neviđeno i nedoživljeno je budilo znatiželju i neugasivu želju za novinama i zgodama sa putovanja pa putopisni oblik saopćavanja, sudeći prema svemu “ima veliku starost, u izvjesnom smislu veću nego ijedan drugi oblik umjetnosti riječi; prethodio je, moglo bi se reći, i samoj sinkretičkoj umjetnosti.” (Franić, 1983: 8) Usmeni putopisni iskazi figuriraju od prvih rudimentarnih oblika ljudske zajednice kao zanimljivi i nadasve poželjni oblici komuniciranja zajednice i putnika. Iskustvo puta i očigledna prednost nad slušaocima pribavljalo je putniku naročit društveni status. Daroviti pričalac je, posredstvom slobodnih opservacija i *maštovitih* digresija, u prilici da svoja subjektivna doživljavanja, za slušaoce neprovjerljiva, nametne znatiželjnim i željnim putovanja slušaocima do mjere potpune identifikacije i sa putem i sa putopričaocem.

Čovjekovo razumijevanje samoga sebe događa se u pričanju i osvrtanju na pređeni put, bilo onaj koji je napravio kao put u sebe ili onaj koji podrazumijeva kretanje van i postaje “bogatiji za njivu, šumu, brijeg” (Bloch, 1966: 70) kako to definira Ernest Bloch u svom *Tibingenskom uvodu u filozofiju*. Hod u sebe je svakako hod, smatra Bloch, iako je tu staza jako kratka pa je mogu samostalno preći samo oni jaka i samosvjesna duha, dok je većini potrebna pomoć drugih ljudi. Pojam čovjekovog promišljanja, koje “ispituje tlo na kojem stoji” ilustrativno počinje prodorom prema dolje, okomito prodirući i dižući se, kaže Bloch,

dakle, ono ne miruje i ne sjedi nego ono na “isti način i izlazi i ulazi (ulazi i silazi) po toj okomici u svoje naprijed i svoje kamo.” (Bloch, 1966: 67)

Sami počeci naše civilizacije obilježeni su Homerovim epovima *Ilijada* i *Odiseja*, kao svojevrsnom odisejom i pustolovinom čovjekovog duha, pa se pjevanje o Ahilovoj srdžbi i Odisejevom lutanju ukazuje kao “čeznutljivo stiliziranje onoga što se više ne može pjevati i junak pustolovine pokazuje se kao prasluka upravo one građanske individue čiji pojam izvire iz onog jedinstvenog samopotvrđivanja čiji je predsvjetovni uzorak baš ta lutilica. (Horkheimer – Adorno, 1989: 55)

Metaforički shvaćeno, putovanje je put za istinom, duhovnim mirom i besmrtnošću. Putnik koji teži beskonačnom mora se kretati u konačnom. Čovjekov život je svakako iskušenje nepoznatog i neizvjesnog pa živjeti znači, zapravo, putovati iz ograničenog i skućenog u neograničeno i mnoštveno. Općenito, putovanje se shvata kao put prema *središtu*, a doživljava kao potraga za Obećanom zemljom. Kineska putovanja su usmjerena ili prema Otoku besmrtnika, kao neprolaznom zemaljskom raj, ili prema brdu Kunlun, što u kineskoj mitologiji znači središte svijeta. Dakako, putovanje donosi brojne pustolovine, ali je jednako središte svijeta ostalo nedostupno za čovjeka, bilo iz razloga na koje ukazuje Li Shao Weng, kako se do Penglai (*pet velikih otoka*) može dospjeti nakon duhovne pripreme koja osigurava *uspon na nebo*, ili stoga što se takva putovanja zbivaju u unutrašnjosti samoga bića.

U srazmjeri sa intenzitetom iskustvenog samoodređenja, čovjekova obavještavanja iz vanjskog iskustva su dublja i preciznija. Nije li iz istog razloga Faust upotrebljavao svoj čarobni ogrtač, koji je nosio iz sobe kroz tako različite predjele, predstavljajući tako najbolje subjekt ljudske čežnje i upućenosti “k’ onom nešto” (Bloch, 1966: 71) mijenjajući poziciju subjekata za poziciju objekata, i obrnuto, u igri u kojoj je “čovjek pitanje a svijet odgovor, ali i obrnuto, svijet je pitanje, a čovjek odgovor.” (Bloch, 1966: 75) Čovjekovo je putovanje put sa sobom stepenicama spoznaje na kojima postaje bogatiji za novo iskustvo spoljnog i drugačijeg svijeta.



Udaljeni, nepoznati, egzotični predjeli potiču čovjekovu znatiželju i čežnju, prelazeći iz statičnog stanja u stanje dinamičkog puta prema naprijed, kao i prema onom što je vidljivo unatrag, jer onaj “koji se sjeća gleda tada upravo onako kako može gledati rastanak, revenant, koji je sam bio tamo i sad se prisjeća” (Bloch, 1966: 69) dok onaj koji traga za onim *ispred*, “koje ovo ispred traži kao djelatno i još u kretanju.” (Bloch, 1966: 69) U samom pričanju i osvrtanju, čovjek započinje razumijevanje samog sebe i u svojevrsnom *vlastitom životopisu* i ispovjednom narativnom postupku razumijeva svijet i predmetnu stvarnost uopće. Tendiranje prema zvijezdi čovjekove čežnje, za dalekim i nepoznatim, još je jedini put da se pronikne Istina ili barem da se bude na njezinom putu. “Ta ko bi poželio čitavu vječnost provesti u udobnosti majčine utrobe!?! Ko bi se još klonio žudnje iskušenja!?, pita se mudri Friedrich Nietzsche i nastavlja, ”Treba sahraniti iluzije, pokopati za svagda bezazlenost i zavodljivu prijatnost poznatog, oduprijeti se milozvučnom zovu uspomena! Treba se suočiti sa oporom javom životnih vrtloga i okrenuti svoje lice prema onome što nadolazi! Suočenje sa “oporom javom životnih vrtloga” najprije će se desiti na putovanju. Ovdje je opravdano pitanje koje se postavlja pred svakom pustolovinom duha i duhovnog gibanja: koliko je svaki autor putopisne priče pjesnik, poput Fausta, a koliko je opet naučnik-istraživač, ili koliko je i jedno i drugo. Zajedničko im je obojici, ipak, ono faustovsko ispitivanje u kome se obojica, i pjesnik i istraživač, legitimiraju kao mislioci voljnog složenog procesa, “djelatnog htijenja onoga što je izvan poznatog i prošlog”. (Bloch, 1966: 85)

U hronotopu romana, kao još uvijek nezavršenog žanra, susreti se obično događaju na putu gdje se uspostavlja “put slučajnih susreta”. Bahtin vjeruje kako se upravo na “velikom putu” u jednom odsudnom trenutku “presecaju u jednoj vremenskoj i prostornoj tački prostorne i vremenske staze različitih ljudi, predstavnika svih staleža, stanja, vera, nacionalnosti, uzrasta,” (Bahtin, 1989: 373) Sve njih put ujedinjuje, čini prividno jednakim, sigurno bližim, radoznalijim svakako. Ovdje ćete sresti sve one razdvojene društvenom, političkom, kulturnom i prostornom hijerhijom u slučajnom susretu i sa prepletom najnevjerovatnijih ljudskih sudbina. Ovdje se, nastavlja Bahtin, “na svoj način spajaju prostorni i vremenski nizovi ljudskih sudbina i života postajući složeniji i konkretizujući se u *društvenim distancama*, koje se ovde ruše.” (Bahtin, 1989: 373) Kako je hronotop puta tačka zapleta i

mjesto odvijanja zgoda i najrazličitijih dogodovština, otuda i bogatu simboliku i metaforiku puta, kada ga izražavamo kao “životni put”, “historijski put”, “stupiti na novi put” ili “biti na pravom putu” čitamo kao životni hronotop. Put je poprište slučajne ili namjerne *dogadjajnosti* koja biva izvan naše volje i namjere. Bezmalob, svi junaci srednjovjekovnih viteških romana putuju, a događaji u kojima su oni aktanti zbivaju se na i oko puta. Siže španskog pikarskog romana u šesnaestom stoljeću odredljiv je putem kao neizbježnim prostorom. Zar nije legendarni Don Kihot na svome putu susreo cijelu lepezu španskih onovremenih likova, od robijaša do vojvoda.

Epski junaci u epovima i epskim pričama portretiraju se upravo na putu koji daje niz mogućnosti događajnosti, počev od malih zgoda i usputnih prepreka pa do krupnih historijskih događaja. Hronotop puta predstavlja najčešću okosnicu epskog pjevanja i epskog pričanja. Srednjovjekovni vitezovi su, uglavnom na putu, pa se sve zgode i prepreke na koje nailaze ove srednjovjekove lualice zapravo događaju na putu. Na tome viteškome putu formiraju se standardi ponašanja, putnički moral, komunikacija i putnički jezik kao univerzalna komunikacijska matrica. Epski se junak, neprestano kreće iz jedne tačke prostora u drugu koja se pojavljuje kao cilj i opravdanje puta. Isto kao viteški cilj, da se dođe tamo gdje je potrebna viteška pomoć da bi pravda trijumfovala, epski junak putuje kao spasilac i zaštitnik slabih i nemoćnih. Samom tom činjenicom epski junak zadobija čitateljsku simpatiju i naklonost pa se njegove prepreke i zgode na putu doživljavaju kao vlastite. Receptor se praktično identificira sa epskim junakom i otiskujući se u junakovu avanturu i sam putuje do tada nepoznatim prostorom. Pri tome je epskom junaku dopušteno ono što nije običnom čovjeku, pa se njegovi ispadi i nepodopštine razumijevaju kao potreba i žrtva radi njegove pretpostavljene uloge zaštitnika i promicatelja pravde. Primjera ima napretek. Kako se pravda u ljudskoj percepciji doživljava kao božije providenje onda je epski junak u službi božanske misije na zemlji. Otuda se na njegovom putu pojavljuju pomoćnici koji doprinose ostvarenju cilja putovanja i oni koji odnemažu i otežavaju junaku putovanje i približavanje konačnici puta. Pri tome se kao pomoćnici pojavljuju mitska bića (dobri, vile i dr.) kao i neprijatelji (zle vile, zli ljudi i dr.), koji antitetičkim načinom djelovanja stvaraju zaplet (pseudozaplet) i rasplet (pseudorasplet) u čiju se korist redovito okreće putnička sudbina.

Značaj puta i susreta na njemu zadržao se i u historijskom romanu (Walter Skot, ruski historijski roman). Siže romana *Kapetanova kći* određuje susret Grinjeva i Pugačova na putu, u mećavi, zatim kod Gogolja u *Mrtvim dušama*, Njekrasova i drugih. U svim ovim romanima, na putu se otkriva društvena i historijska raznolikost rodne zemlje pa se prema toj osobenosti puta navedene vrste romana razlikuju od "romana lutanja" (antički roman putovanja, grčki sofisticirani roman, barokni roman) gdje "funkciju analognu putu ima "tuđi svet" odvojen od rodne zemlje morem i daljinom." (Bahtin, 1989: 375)

Možda je historija puta zapravo historija geografskih otkrića, jer geografija proučava planetu Zemlju, zemljinu koru, rasprostranjenost vode, biljaka, životinja i ljudi i deskriptivnim manirima determinira tačke na zemlji koje su istražene i do kojih je dosegla čovjekova znatiželja. Geografija, kao spona između prirodnih i društvenih nauka, stoji u tijesnoj i uzročno-posljedičnoj vezi s putovanjem ljudi u nepoznato, a srazmjerno obimu i učestalosti ljudskih putovanja, nastajala je kao nauka, odnosno kompletirala se geografska saznanja o Zemlji. Treba reći da se geografija, u početku, poima kao skup putopisnih otkrića, poredanih po enciklopedijskom redu, a da je naukom postala tek u devetnaestom vijeku, pa je u suštini predstavljala tek zbirku zapisa i crteža napravljenih na licu mjesta i održavajući, faktografski i realno, doživljen prostor. U tom smislu, čini se važnom 1735. godina, misli M. L. Prat, kada kreće prva naučna ekspedicija koja bi trebala odgovoriti na pitanje da li je planeta Zemlja okrugla ili je tačna Newtonova tvrdnja kako je zemlja sferoid ravan na polovima. Kao posljedica vjerovanja u uređenost i mjerljivost svijeta na naučnim osnovama doći će "neizmjerne količine etnoloških, botaničkih, zemljopisnih, nautičko-kartografskih putopisnih tekstova kojom dominira predmetnost svijeta." (Duda, 1999: 8) U subjektivnom, beletrističkom putopisu narativni ton je daleko značajniji nego li predmetna zbilja koju putopisac posreduje pa slijedom te logike nije teško zaključiti kako je za kritiku irelevantna provjerljivost historijskih ili geografskih činjenica, ali način posredovanje stil, interaktivni odnos zbilje i putopisca, kritički ili humorni diskurs, jezik kojim pisac komunicira postaju relevantno područje za prosuđivanje modernosti takve proze.

Motiv putovanja i puta česta je tema svetih knjiga, a putovanje je našlo izraza u "hadžu", putovanju na Svetu goru, Sveti grob, na hadžiluk u Meku i Medinu. "Umorni, klonuli i umorni", piše Džafer Obradović, "ne kreću na puteve hodočašća, a oni koji se zavjetuju na

iskušenje hidžre, znaju da hidžra znači puni krug putovanja, a ne povratak sa pola puta. Naime put iz Medine u Meke neminovno vodi preko Abesinije. S puta punog kruga vraćaju se osnaženi i smireni putnici, očiju punih sjaja i duše pune blagoslova, zreli i plodonosni.“ (Obradović, 2001: 501) Kur'an i biografski spisi o Muhamedu, božijem poslaniku i vjesniku islama, spominju često motiv putovanja koje ima mitsko, ali i gnoseološko značenje. Tako njegovi biografi uočavaju važnu činjenicu kako je Muhammed, u mladosti, putovao “sa stričevima radi trgovine”. Izvjesno je da je na tom putovanju upoznao hrišćanstvo i židovstvo, što je utjecalo na njegovo kasnije učenje. Prema tradiciji, za Muhammeda je vezano noćno putovanje iz Meke u Jeruzalem (*isra*), zatim nebesko putovanje na Buraku (*miradž*), te konačno, njegovo putovanje i preseljenje iz Meke u Medinu 622. godine, poznato kao *hidžra*. Poslanikovo posljednje putovanje, (*hadž na Kabu*), sa ovim prethodnim, našli su izraza u djelima mnogih muslimanskih pisaca i putopisaca koji su činili hadž. Taj kur'anski motiv putovanja inspirirao je kako umjetničku književnost tako vjersku i profanu, a naročito narodnu gdje je u legendama, pričama i pripovijetkama bio temeljna šema za komponiranje fabule.

Još od Herodota putovanje je bilo povod pripovijedanja, čak je to bila osnova narativnog obrasca, jer je novost putopisnih uzbuđenja bila temeljna garancija za zanimljivost i pažnju, bez obzira na snagu iskaza i putopišćevih impresija.

Dok je hronika i dnevnik kretanja u vremenu, putopis je kretanje u vremenu i prostoru uz subjektivni doživljaj i izraz onoga što putovanje nudi, pozicionirajući se između dnevnika i geografsko-historijskog i etnološkog eseja. Načelo putopisnosti<sup>1</sup>, u jednoj posrednoj funkciji i slobodnijem apstraktno-doživljajnom vidu, susreće se i u drugim književnim žanrovima, kao što su epski spjev, roman, novela, kada se radi o fikcionalnom mijenjanju sredina nekog od junaka ili čak i samog autora.

---

<sup>1</sup> Po načelu putovanja i doživljavanja na putu, pisana je *Božanstvena komedija*, Dantea Aligijerija, Bajronovo *Putovanje Childe Harolda*, *Robinson Crusoe* Daniela Defoa, *Hiljadu i jedna noć*, zbirka arapskih priča. Putopisnoga postupka ima u Swiftovim *Guliverovim putovanjima* ili u Sternovom *Sentimentalnom putovanju*, pa se tako, zbog priličite neistraženosti putopisnoga žanra i neselektivnog preuzimanja putopisnih tekstova, često svaki tekst koji sadrži putovanje, kao kompozicijsku osnovu, svrstava u korpus putopisne književnosti.

Tako bi se, bezmalo, najveći broj književnih dijela mogao strukturirati principom puta, pa bi se, u tom slučaju, i onako plivajuća i zamagljena definicija putopisne književnosti mogla distribuirati i proširiti na veći dio književnosti. Ako putovanje glavnog aktera predstavlja osnovnu kompozicijsku ili tematsku nit nekog književnog djela, djelo svrstavamo u putopisnu književnost često ne uzimajući u obzir “posebnost putopisnoga diskurza, razloga njegovog putovanja, odabranog itinerarija, perceptivne sposobnosti, fikcionalne ili dokumentarne usmjerenosti teksta i pripovjedačkog umijeća.” (Duda, 1998: 31) Ogromna većina glavnih likova u romanesknoj književnosti putuje i na tome principu puta kao osnovne okosnice djela gradi se tema, fabula i kompozicija, posebno se ovo odnosi na klasični građanski roman, pa je tvrdnja G. Gingrasa, kako putovanje fungira kao “najosnovnija, najrasprostranjenija i najtrajnija tema u svjetskoj književnosti”, posve tačna, iako se ono javlja u različitim pojavnim oblicima. Ako bi se nekada tražila, u nekom virtualnom književnohistorijskom pregledu svjetske književnosti, osnovna zajednička odrednica kao neka vrsta najmanjeg zajedničkog sadržitelja koji povezuje književni korpus, onda bi, bez konkurencije takav epitet ponio motiv putovanja.

### *Putopisni prostor i putovanje*

Putopisni prostor je geografski areal koji je postao predmetom opisivanja putopisca u putopisnom djelu. On može biti svaki prostor na kome se zadržava putopiščeva pažnja ili je povod za posredovanje obavještenja i znanja prema čitaocu. Enterijer i eksterijer prostora, površina zemlje i vode, podvodni i podzemni svijet, vazdušni i bezvazdušni prostor i, konačno, danas kosmos, prostori su čovjekovog stvarnog prisustva u predmetnoj stvarnosti, ljudskog putovanja od polaska, boravka i povratka s puta. Samo, dakle, ako je neki prostor postao objekat putopiščevog opisa on postaje putopisni prostor. Između putopisca i putopisnog prostora stvara se odnos na osnovu vlastitog iskustva, neposrednog posmatranja i iskustva drugih.

Ako se uopće za neko vrijeme može reći da je vrijeme putovanja i putnika onda se to može kazati za XX stoljeće, premda je u tom smislu prevratnička uloga pripala XIX stoljeću. Na našim južnoslavenskim prostorima pojavom mlade građanske klase, zahvaljujući njezinoj

pokretljivosti i vitalnosti, poraslo je i interesovanje za puteve, saobraćaj i uopće komunikacijske veze, a time i moderniji opisi putovanja. Kao što je sva romantičarska književnost druge polovine devetnaestoga vijeka morala biti u funkciji nacionalnih pokreta i kulturnih preporoda tako je i putopis živio u suglasju sa općim društvenim težnjama. Ponovo nađena priroda i nepoznati krajevi svoje domovine postali su omiljena tema romantičarskih putopisa, tako se, bezmalo mogla, u putopisnom mozaiku hrvatske književnosti, vidjeti cijela domaja. Skoro da nije ostao ni djelić prostora gdje čovjek nije stigao. Bili smo svjedoci čovjekovog putovanja na Mjesec i prvog putopisnog izvještaja sa satelita, riječju i televizijskom slikom. Turizam, sportski turizam, biznis, migracije, naučne i alpinističke ekspedicije i uopće pokretljivost i mogućnost putovanja učinili su dostupnim svaku tačku na planeti. Istovremeno, mogućnost brzog i efektnog prewaljivanja ogromnih razdaljina avionom i automobilom učinila je putni prostor neinteresantnim i skoro nevidljivim za putopisca. Šta znači putovati danas kada se stotine i hiljade kilometara prevale na volšeban način, za samo nekoliko sati, i nikakav fizički ni duhovni odnos nije moguće uspostaviti sa prostorom ostavljajući samo mogućnost polaska i dolaska te, naravno, povratka, a putni događaji i prepreke ostaju tek puki san. Nije li zato putopisni leksikon devetnaestoga stoljeća daleko vjerodostojniji i pouzdaniji? Putovali su svi; siromasi u potrazi za poslom i boljim životom, srednjestojeći zbog posla i odmora, bogati radi provoda i turizma, tek niko više nije ostajao kod kuće. Najčešći cilj puta jeste Mediteran i južna mora, uglavnom radi kulture i graditeljstva, zatim tajanstveni Orijent, zbog kulture i egzotike. Upravo tada nastaje i prva putnička literatura objavljivanjem prvog vodiča putnicima dolinom Rajne.<sup>2</sup>

Velika geografska otkrića (Amerika, vodeni put do Indije, Australije), nastala su kao rezultat i posljedica pustolovnog duha, koji je obavio epohalna otkrića da bi na početku ovog vijeka bio završen “dugotrajni proces otkrivanja i opisivanja nepoznatih krajeva svijeta”. (Opća enciklopedija, 1977: 137) Ovom velikom i časnom poslu čovječanstva dali su svoj nemjerljivi doprinos pustolovi, istraživači, moreplovci, trgovci; ljudi koji su imali

---

<sup>2</sup> Njemački izdavač Karl Baedeker (1801-1859) je objavio 1829. godine prvi vodič putnicima pa je tako danas njegovo ime, *baedeker*, postalo sinonim i simbol uopće takve literature u svijetu. Ostat će zabilježeno da su u ovom prvom *baedekeru* korištene zvijezdice kao ocjenu kvaliteta hotela, restorana i uopće smještaja putnika.

kritičnu dozu radoznalosti i hrabrosti da pođu u nepoznato, i o tome ostave svjedočanstvo u obliku zapisa. Od Herodota (484-424) koji je obišao i opisao sve zemlje, u tada poznatom svijetu, te svoju historiju i zapise o nepoznatim krajevima počinjao od opisa Zemlje, zakona, običaja, etničke osobnosti, legendi i bajke, a onda je opisivao historijske događaje, pa bi ova struktura mogla poslužiti, bezmalo, za odgonetanje morfologije putopisa. Taj putopisni luk kroz vrijeme, ide preko Porfirogeneta i njegovih zapisa o Balkanskom poluostrvu, zatim, Marka Pola (Marco Polo), Magelana (Ferdinad Magellan) i Kolumba (Cristoforo Colombo) što su svojim epohalnim pomorskim otkrićima, doprinijeli slaganju geografskog i znanstvenog mozaika, ali i obogatili književnu historiju.

Trgovina je bila najčešći motiv stvarnog putovanja i upoznavanja svijeta. Tako se na obalama Sredozemnog mora “još u trećem milenijumu” (Opća enciklopedija, 1977: 136) odvijala trgovina između Istoka i Zapada. Trgovina je upućivala ljude jedne na druge, dovodila ih u zavistan odnos, primoravala na učenje jezika drugih, te otkrivaje druge kulture i civilizacije. “Od pet brodova, gotovo uvijek jedan propada na putu kao žrtva oluje ili gusara, a trgovac se zahvaljuje Bogu ako je sretno oplovio Cambagdu i naposljetku stigao u Ormuz ili u Aden, i time na vrata Arabiae felix ili Egipta... U tim mjestima pretovara čekaju u dugačkim strpljivim redovima tisuće i tisuće deva, poslušno na znak svog gospodara klecaju na koljena, pa na njih, vreću za vrećom, u čvrsto prošivenim svežnjevima tovaru papir i muškatne cvjetice. Četveronožni brodovi kreću zatim na svoj put kroz pješčano more, polako se ljuljajući. Duge mjesece traje takvo putovanje arapskih karavana sa indijskom robom – čuju se imena iz *Tisuću i jedne noći* –preko Basore i Bagdada i Damaska u Bejrut i Trebizonu ili preko Džide u Kairo. Prastari su ti dugi putovi karavana kroz pustinju i trgovci ih znaju još iz vremena faraona i Baktrijaca.” (Zweig, 2005: 15) Tako piše Zweig u svom nadahnutom portretu velikog moreplovca i čovjeka koji je otkrio vodeni put do Indije, portugalskom oficiru Ferdinandu Magellanu, ukazujući jasno na opasne i nepredvidive puteve začina na putu prema Evropi. Osim stalnih opasnosti na putu ove civilizacijske veze imaju i veliku historijsku ulogu. Tu svoju ulogu, mosta između civilizacija, trgovina drži i dan-danas.

S obzirom na izbor puta mogla bi se izvesti sistematizacija putopisa prema prostoru koji opservira;

1. po svojoj zemlji;
2. po drugim zemljama
  - a) po svetim zemljama (Palestina, Arabija);
  - b) po zemljama starih civilizacija (Italija, Egipat, Perzija, Grčka);
  - c) dalekim i egzotičnim zemljama (Japan, Kongo, Indija);
  - d) po zemljama visokih kultura (Francuska, Italija, Španija, Perzija, Palestina);
  - e) po mediteranskim zemljama.

### *Opisi puta*

Opisi putovanja su svakako novijeg datuma, jer se ljudska potreba, da ostavi zapis o putu i da saopći drugome utiske s puta, znak kulturološki visokog nivoa društvene i individualne svijesti. Bez pretenzija da se putopisnom prozom bavim dijahronijski (to bi mogla biti posebna tema), treba reći da prve opise putovanja nalazimo u geografskim zapisima, epovima, narodnim pričama i pripovijetkama, ali takva djela sa putovanjem kao okosnicom fabule treba razlikovati od vjerodostojnog, fakcionalnog putopisa.

Za geografsku nauku, primarnu ulogu imaju, nesumnjivo, opisi putovanja, pa ne treba posebno isticati da su se saznanja o novom svijetu temeljila isključivo na prvim putopisnim zapisima, razumije se, krajnje informativnim, utilitarnim i znanstvenim. Iako, možda, u tim starim arhetipovima i ne treba gledati začetke putopisa kao književnog žanra, onda treba, u tijesnu vezu sa tim, dovesti činjenicu da većina putopisaca, počinje svoj putopis jasnim i vrlo preciznim geografskim određenjem i time se čvrsto vezuje za dokumentarnu i faktografsku utemeljenost ovog žanra.

### *Žanrovska posebnost putopisa*

Svijest o žanrovskoj posebnosti putopisne književnosti, izgrađuje se u novije vrijeme. Međutim, ta svijest, kao ni historijsko ni teorijsko određenje putopisa, nije još ni izbliza formirano. Razlozi su brojni, a kreću se od činjenice da je putopis marginalan, rubni



književni žanr, pa je nužno marginalna i teorijska nauka o njemu, do činjenice da je putopis jedna otvorena kompozicija, sveobuhvatna, elastična, šarolika po strukturi pa o zatvorenom sistemu ne može biti govora. Historija književnosti, takođe ignorira nefikcionalne književne žanrove (*putopis, dnevnik, autobiografski zapis, hronika*), osim ako iza njih ne stoji značajno ime koje se iskazalo u “kraljevskim žanrovima”. Najavljujući zaokret naučnog interesovanja za faksionalne vrste, Duda anticipira i razloge tome, pa kaže da uz “dominantan pomak znanstvenog interesa prema nefikcionalnom pripovijednom diskurzu i različitim oblicima autodijegeze (autobiografija, dnevnik, memoari, pisma) tome su važan doprinos dali postkolonijalni i kulturalni studiji, posebice intenzivne rasprave o drugom identitetu i razlici, budući da je unutarnja, pa i izvanjska usmjerenost žanra, koji je po srijedi, privilegirana za brušenje kategorija poput kolonijalnoga diskurza, stjecanja identiteta, prostornih praksi, eurocentričnosti, transkulturacije, politike smještaja i razmještaja, imperijalnoga pogleda, zaposjedanja, modernističkoga egzila, postmodernoga turizma, spolnih prostora i njima sličnih.” (Duda, 1998: 5) Međutim, princip *putopisnosti* opisa puta, putovanja pri tome je strukturno bitan, jer se ovaj žanr i određuje prvenstveno tematsko-motivski i kinetički, tj. elementima opisivanja kretanja, putovanja, mijenjanje gradova i zemalja, tako da mu sam naziv (književni) "putopis" precizno definira osnovnu bitnost i prirodu žanra unutar znanstvene književne tipologije, svrstavajući ga u tzv. nefikcionalne žanrove (*putopis, dnevnik i hronika*).

Ocjenjujući žanrovsku posebnost putopisa, Milivoj Solar nalazi da je među književno znanstvenim vrstama od posebne važnosti putopis koji “s jedne strane, može predstavljati doprinos geografiji i etnologiji, dok s druge strane, predstavlja osobitu književnu vrstu u kojoj je putovanje i opis proputovanja predjela ili zemalja, povod za šire umjetničko oblikovanje zapažanja, dojmova i razmišljanja o svemu što putopisca zaokuplja tokom putovanja. Nerijetko se tako, putopis približava eseju ili pak romanu u kojem je fabula organizirana kao slijed događanja koji se zbivaju tokom putovanja nekog lika ili skupine likova.” (Solar, 1977: 175)

Bez obzira na manjkavost svake definicije, jer ona, u principu nije sveobuhvatna niti na formalnoj niti na suštinskoj ravni, ipak se čini da Solarova definicija putopisa ima ambiciju da promatra putopis, prije svega, kao književno ostvarenje. Približavanje putopisnog teksta

eseju i romanu, iako je u pitanju samo *približavanje*, što i nije najsretniji izraz, legitimira prisustvo književnoestetskog u putopisu, dok "fabula organizirana kao slijed događaja" i likovi, odnosno "skupine likova" koji putuju definitivno otvaraju vrata putopisu u "kraljevstvo" književnosti. Ovo, dakako, važi samo u slučaju da putopis nije tek samo "doprinos geografiji i etnografiji". Izvjesne su, dakle, dvije premise; prvo da je putopis "književno-znanstvena vrsta u kojoj je fabula organizirana" i drugo "da predstavlja osobitu književnu vrstu", poseban žanr. Osim pitanja, imamo li doista dovoljno pretpostavki da neki putopisni tekst postane književni, otvara se problem njegovog poetičkog zasnova.

Zoran Konstantinović tvrdi, kako je "putopisna književnost značajna, kako sa literarnog tako i sa kulturno-historijskog stanovišta; ona djeluje didaktičko-pedagoški time što prenosi geografska znanja, što uči kako se posmatraju ljudi, pa i nevezanim vezanjem humorističkih i satiričnih zapažanja". (Rečnik književnih termina, 1985: 623) Ovom tvrdnjom Konstantinović upotpunjava definiciju novim elementima; kulturnohistorijsko stanovište, didaktičko-pedagoški doprinos i humor i satira. Iz njegovog promišljanja proizlazi da je putopis značajan s "kulturno-historijskog" i "literarnog stanovišta", međutim ovdje se uključuje humor u posmatranju ljudi i predjela kao jedna značajna komponenta putopisa. Moderno poimanje humora i satire, kao civilizacijske dimenzije ljudskog bića, ide putem razlikovanja pojave od njene fiziološke podloge, "za razliku od raznih ćoškastih ljudi koji nisu ni svjesni svoje ekscentričnosti, kao nosioci humora pokazuju se ljudi koji su svjesni svojih i tuđih nastranosti i nalaze uveseljavanje u tome da otkrivaju te nastranosti." Radi se o suosjećanju za ljudske nastranosti i nesavršenosti, unatoč bjelodanoj činjenici kako je suština humora *osjećajnost*, "toplo, nježno saosjećanje sa svim oblicima postojanja." U osnovi, humorista razara i demistificira lažne mitove i uobražene role, iz toga proizlazi kako humorist nije tek smiješan čovjek, već onaj koji ima smisla za smiješno i to umije pokazati drugima. Otuda je jedno od prvih djela humorističke književnosti, kada humor postaje pitanje stila života i sveopće uljuđenosti, Servantesov *Don Kihot*. Humor i smijeh legitimiraju modernost proze zato što se "prema temperamentu piščevu, kao što i prema predmetu o kojemu se radi, čas se jedno čas drugo od pomenutih svojstava humorističkog stila ističe, no zajednička je karakteristika u svijju pisaca ...njegova subjektivnost: u njem i

po njem izbija na površinu sam pisac koji ne iščezava u građi o kojoj raspravlja, već naprotiv vlada njom.” (Dukat, 1942: 28-29)

Putopis je “poezija moderne civilizacije”, kaže Antun Gustav Matoš, ukazujući na pjesničku/književničku dimenziju u putopisu, i istovremeno isključujući stvarno putovanje kao jedini uzrok nastanka putopisa. Putovanje ne shvaća kao bukvalno pomicanje tijela s jednog mjesta na drugo, već ukazuje na mogućnost duhovnog putovanja. Ako putovanje shvatimo uvjetno u rasponu: fizičko putovanje i duhovno (*imaginarno putovanje i fizičko putovanje sa oduhovljenim pejzažom*), onda i putopis moramo tražiti u rasponu izvještaja, preko putopisnih prospekata, običnih opisa puta, do putopisnih tekstova gdje je put samo uzgrednost ili gdje su tekstovi sasvim imaginarni poetski i umjetnički relevantni ili figuriranju kao mikro eseji i putopisne deskripcije u sklopu drugih književnih žanrova.

Ova spoznaja implicira shvatanje putopisa veoma široko, elastično i, nadasve, oprezno, jer se u definiranju putopisa kao zasebne književne vrste, može desiti da se "lahkomisleno" odrekne nekima djela koja sadrže lirsku poeziju.

U *Uvodu u čitanje savremenog bosansko-hercegovačkog putopisa*, Ivan Lovrenović, kaže kako je "važno...istaknuti ovo da li putopisni tekst (u čitavom korpusu njegovih pojavnih manifestacija od Herodota do danas, ima književno umjetničku vrijednost i karakter, ne odlučuje ni tematiku ni namjena teksta, niti pak namjera ili status autora, već jedino *način oblikovanja* i prema njemu doživljaj, prijem teksta". (Putopisi, 1975: 5) Prema ovom mišljenju, gruba podjela na *znanstveni* i *književni putopis*<sup>3</sup>, pokazuje se nedostatnom ili bar uskom da primi sveskoliku poetsku dimenziju putopisa, koje neosporno ima, mimo volje i

<sup>3</sup> Čisti putopis, u evropskim okvirima, počinje Geteovim *Putovanjem po Italiji*, potom Hajneovim *Slikama s putovanja*, u njemačkoj književnosti, Zatim Puškinovim *Putovanjem u Arzrum* ili Radiščevim *Putovanjem iz Petrovgrada u Moskvu*, u ruskoj literaturi. Francuski putopis predstavljaju Chatobrian "Putovanje u Ameriku", potom Gide "Put u Kongo" itd. U našim južnoslavenskim književnostima, kao putopisci, ističu se: M.Mažuranić, *Pogled u Bosnu*, Ivan Franjo Jukić, *Putovanje od Dubrovnika do Fojnice*, A. Nemčić, *Putopisnice*, A.V. Tkalčević *Put u Plitvice*, F.Levstik, *Putovanje od Litije do Čateža*, Ljubomir Nenadović, *Pisma iz Italije*, Jovan Dučić, *Gradovi i himere*, A.G. Matoš, *Od Minhena do Ženeve*, Isidora Sekulić, *Pisma iz Norveške*, F. Bevk, *Izlet na Špansko*, Miroslav Krleža, *Izlet u Rusiju*, A.Cesarec, *Današnja Rusija*, R.Petrović, *Afrika*, M. Pejić, *Skitnje*, Zuko Džumhur, *Pisma iz Azije*.

namjere autora, čak u izvješćima (vojnim i administrativnim) i u, naoko čisto, utilitarnim opisima puta. Umjetnički vrijednih elemenata nalazimo, naravno, i u znanstvenom putopisu, ali mora se priznati da su oni kod starih pisaca, ako i postoje, veoma rijetki, sporadični i sasvim nehotični.

Postoje, također, brojne nedoumice i nepoznanice na putu determinacije ovoga žanra koje obično polaze od nesvodljivosti putopisa na poznate žanrovske kanone bilo fikcionalne bilo fakcionalne proze, pa se za razliku od fikcionalnog teksta narativna struktura temelji na “oslabljenoj događajnoj strukturi” (Duda, 1996: 75), a kako je ta događajna struktura vjerodostojna onda je misli Duda “svaka napetost tek pseudonapetost svaki zaplet tek pseudozaplet, svaki protuaktant tek tobožnji protuaktant.” (Duda, 1996: 75) Tek književno posredovanje sa stvarnog puta sa slučajnim zgodama u niz situacijskih pseudozapleta, sa slučajnim protuaktantima i slučajnim pomagačima uz putopišćevu literarizaciju koja uključuje i fikcionalne epizode polučice putopisnu literaturu. Bliskom mi se čini se čini smjeladefinicija koju je izrekao Alija Isaković u *Hodoljublje*: “Zato polazeći od slobodnog i za početak hrabrog uvjerenja da je putopis onaj književni rod, koji niko ne može omeđiti, niko analizirati, vjerujući da je to fenomen apsorbovanja književnih krajnosti i naučno književnih nedokučljivosti i uključivosti, ostavljam ga u koordinatama duhovnog poligona: zapis, reportaža, hronika, memoar, esej, priča ili pjesme, ili sve to zajedno ili ništa od toga, već samo putopis i oblikom i bojom i sadržinom, uvijek okrenut licem svome vremenu”.<sup>4</sup> (Džumhur, 1973:)

Prva konstatacija da je “putopis književni rod”, nije sporna i svi se slažu se u tom pogledu, te da se ispoljava u “duhovnom poligonu”: zapis, reportaža, hronika, memoar, esej, priča ili pjesma”, potvrđuju mnogobrojni primjeri kazivanja u raznim narativnim oblicima. Nemogućnost svodljivosti i odredljivosti, pokazuju dosadašnja teorijska razmatranja unatoč našoj racionalnoj i općeprisutnoj želji da ga odredimo prema iskustvenim načelima i uzusima, a na drugoj strani njegova sveprisutnost ili kao principa putopisnosti i elemenata putopisnih viđenja, ili na koncu, kao “čistog” putopisa, uključuje i otvorenost sistema u svakom pogledu, počev od šarolikosti vokacije autora do raznovrsnosti oblika pričanja i

---

<sup>4</sup> Isaković, Alija: *Hodoljublje*, Svjetlost, Sarajevo, 1973.

pisanja. Isti se problem javlja ako se pokuša napraviti klasifikacija putopisa prema tematskom principu<sup>5</sup> ili sistematizacija prema putopisnom diskursu.<sup>6</sup> I jedna i druga klasifikacija, ma koliko bila rastezljiva i nepouzdana, odnosi se na klasični, romantični putopis, dok moderni putopis ne pristaje na ovakve podjele već najčešće esejistički uključuje elemente, skoro svih tipova.

### *Ko je putopisac?*

Prema Matošu “putopisac može biti učenjak i šaljivčina, slikar i psiholog, fantast i realist, poet i pripovjedač, jer u široki okvir putopisa pristaju sve literarne vrste od Byronove lirike, Coetheovih refleksija, Taine do Sternovih šala, Haineovih fantazija i Stendhalovih bilježaka”. Ovaj Matošev stav o “širokom okviru putopisa” uvodi i mišljenja o različitoj vokaciji putopisca. Ovaj problem implicira niz pitanja, od jednostavnog; ko je putopisac, pa preko determiniranja njegovog duhovnog i kulturološkog, od podsticaja i nadahnuća za nastanak putopisa. Putopise su pisali, s raznim pobudama ne samo pisci od zanata, već i uhode, političari, oficiri, naučnici, sveštenici, trgovci, novinari i hodočasnici.

Ako pođemo od Dučićeve konstatacije da “čovjek najpre želi da kaže što je video zatim što je čuo, a tek posle toga šta je osjećao i jedva na posletku šta je mislio”, onda je jasno da je putovanje i putopis doživljaj čula prelomljen kroz prizmu putopišćevih osjećanja i misli. Čulnost putopisca, kao element putovanja, ističe i Zuko Džumhur: “Putovanje je zamorno, ako čovjek ide da vidi, otkrije, osjeti i na posljertku kaže o tome šta je vidio na svome putovanju. Zato treba i snage i zdravlja i obrazovanja i pameti”. (*Vjesnik*, 23. I 1985), Pored izoštrene čulnosti Džumhur od putopisca očekuje da ima mnogo “snage, zdravlja, obrazovanja i pameti”. To znači da putopisac mora posjedovati radoznalost, neopterećena čula za posmatranje, prirodnu prijemčivost za utiske, da je dovoljno obrazovan i da viđeno objedini, kontekstualizira i izrazi. Mnogi putopisci i teoretičari drže da je oko najvažnije

<sup>5</sup> Prvu ozbiljniju tipologizaciju putopisnih tekstova, utilitarne namjene, napravio je Ivan Lovrenović podijelivši ih na: *znanstveni tip putopisa, šehrengiz, hodočasnički, kroničarski, memoarski i prognanički*.

<sup>6</sup> Drugu klasifikaciju evropskog putopisa najavio je Matko Pejić, podijelivši ga na: *filozofski (Montaigne), sociološki (Paul Morand), politički (Andre Gide), arheološki (Gethe), etnografski (Th. Gautier), likovi (Stendhal, Barres), žurnalistički (Siegfried)*.

čulo za doživljaj puta, ali je u tom pogledu Dučić bio najodređeniji: “Ima i tih retkih ljudi koji sav svoj unutarnji život nose u oku. Njihove su oči uvek otvorene, njima gledaju, slušaju, osjećaju, pipaju, traže, rone, duše; one se nikad ne smiruju, i u sve se upijaju kao i pijavice. One su žedne, gladne, nespokojne, krilate”. (Dučić, 1969)

U intervju zagrebačkom “Oku” (20.12.1977), Zuko Džumhur, kaže: “Putopisac mora otvoriti desetero oči, dobro oprati uši i očistiti dušu od svih predrasuda i zabluda” pa time pored čula pledira na još jednu značajnu putopišćevu dimenziju moralnog karaktera.

Prva pretpostavka znanju je svakako putovanje. Samo onaj što putuje je upućen u nešto što drugi ne znaju i samo on može posredovati to znanje prema ciljnoj skupini slušalaca ili čitalaca i u tome posredovanju stečenog znanja putopisac se legitimira kao pričalac i putopisac.

### *Princip putopisnosti i narodna priča*

Njemački pjesnik Hajne ustvrdit će da je putopis “najprirodniji i najizvorniji oblik romana”, vjerovatno zbog toga što je putovanje okosnica pustolovnog romana i egzotične književnosti. Epske pjesme svih naroda obiluju veoma plastičnim i uvjerljivim, čak umjetnički relevantnim opisima puta, zatim realne ili fantastične opise puta, čitamo u narodnim pripovjetkama, ali to se dešava mimo bilo kakve namjere da se napravi putopisni književni žanr. Opisi su samo uzgredni, potrebni radi postupka ili jednostavno, potreba unutrašnje strukture djela.

Napravimo sada jednu malu naratološku vivisekciju upravo na narodnoj priči, kako bismo pokazali direktnu vezu između priče i putovanja, odnosno napravili malu morfološku šemu, prema Propovoj *Morfologiji bajke*, prije svega, ovoga pripovjednog teksta. Pripovjedni tekst, prema Bartu (Barthes, 1992: 4) prepoznamo u mitu, predaji, bajci, pripovijetki, noveli, epu i konačno u priči i prema njemu se ponašamo kao prema svakom književnom tekstu. Osim toga, Bart će upozoriti kako je pripovjedni tekst “poput života, internacionalan, transhistoričan, transkulturalan” (Barthes, 1992: 47) i neosjetljiv zato za

dobru ili lošu književnost. Riječ je, dakle, o narodnoj priči *Riječ-dukati*<sup>7</sup> (NPBS, 1994: 56)<sup>8</sup> poznatoj iz priča u kojoj se fabula strukturira prema principu putovanja glavnog junaka.

Ukratko, fabula izgleda ovako. Oženio se siromah i nakon izvjesnog vremena ustanovi kako ne može izdržavati ženu i uz njezin pristanak odluči se otići u najamništvo daleko od kuće. Nađe novog gospodara i provede kod njega u najmu mnogo godina. Kad je došlo vrijeme rastanka i svođenja računa, aga ga stavi pred dilemu: ili će uzeti kao plaću tri dukata s halalom ili dvadeset sa haramom. On se odluči za prvu ponudu jer je zarada čista i krenu na put. Na prvom konaku upozna šutljivog starca, čije su riječi skupe jedna dukat, i potroši svu zaradu. Zauzvrat starac mu ponudi tri životne mudrosti: *ne gazi vodu kojoj ne znaš gaza, ne spavaj u kući gdje je mlada žena a star muž i ono što si naumio večeras ostavi za jutro*. Naoružan znanjem junak kreće na put i brzo se suočava sa životnim situacijama gdje mu je potrebna mudrost. U situacijama u kojima poslušna mudrost on uspijeva, a onda kada ne poslušna biva kažnjen. Pouka je jasna, jer na kraju, prihvata životnu mudrost i sretno dolazi kući gdje zatiče odraslog sina i biva nagrađen, prema etičkom principu, materijalnim i duhovnim bogatstvom. Međutim, glavni akter je morao prvo prezreti materijalno, da bi postao njegovim pravim vlasnikom.

Prema Propu, koji se poziva na prvog klasifikatora Milera, ova struktura spada u *realističke priče* (Prop, 1982: 12) ili u priče sa realistički mogućim svijetom i likovima koji imaju jasne funkcije. Kao kod Propa, prva funkcija u priči je identična, dakle:

a) *Jedan od članova porodice udaljava se iz kuće.*

“Vala ja ne mogu više biti ovdje najamnik, nego idem po svijetu da što god zaradim.” (NPBS, 1994: 56) Glavni junak postaje putnik sa jasnim nemirenjem sa postojećom situacijom i nejasno određenim motivom puta, krećući se iz iskustveno poznatog svijeta u neizvjesnost drugog, nepoznatog. Odluka o putovanju je individualni svjesni čin. Početkom puta počinje i drama glavnog junaka. Ništa više nije isto. Junak polazi u avanturu sa

<sup>7</sup> *Riječ-dukati* u knjizi *Narodne pripovijetke Bosne i Sandžaka*, Bosanska riječ, Wuppertal, 1994. str. 56.

<sup>8</sup> NPBS, skraćena za knjigu *Narodne pripovijetke Bosne i Sandžaka*, Sarajevo, 1994.

prtljagom iskustvenog svijeta u kome su važili zakoni i zakonomjernosti toga svijeta u potpuno novi horizont očekivanja otvoren za učenje. Nejasan *motiv* i *cilj* putovanja, vidjet će se na kraju priče, ima svoje razloge u višeznačnosti zarade i cilja puta. Zarada može biti materijalno/novac, ali može biti i nešto što je vrednije od toga: znanje.

b) *Junak dolazi u dilemu u izboru između materijalnog i duhovnog.*

“Zaradio si dvajes’ i tri dukata, il’ ćeš da ti dam samo tri dukata s halalom ili dvajes’ sa haramom – pita aga.” (NPB, 1994: 56) Dilema je vanjska i nametnuta glavnom junaku i pojavljuje se u funkciji prve nevolje ili nezgode na putu. Međutim, od junaka se jasno traži da se odluči između materijalnog (*dvadeset dukata*) i etičkog principa (*halal-čisto*) života, ne isključujući sasvim materijalno (*tri dukata*). On se odlučuje za etički princip kao dominantni, iako je očigledno zakinut i već je to prvi rezultat putovanja; *prvo iskustvo i prvo učenje*. Putnik je već ostvario jedan od ciljeva putovanja i on postaje vlasnik iskustva i znanja, što ga, kao prvi uvjet, predisponira za pripovjedača.

c) *Junaku se izriče zabrana.*

“More, nemoj graditi broda od sebe” (NPBS, 1994: 56)

“More, đe je mlada žena, a star čojek nemoj ići na konak.” (NPBS, 1994: 56)

“Što si naumio, odumi”. (NPBS, 1994: 57)

Zabrane izriče starac-mudrac koji je, sa svojom mudrošću i tajanstvenošću, sporedni, epizodni lik, a zapravo *pomoćnik* glavnom junaku na putovanju. Glavni junak vrlo skupo plaća ovu školu (*tri dukata*, znači sva njegova višegodišnja zarada) koja daje samo potencijalno znanje još neupotrijebljeno, ne znajući da li će biti korisno. Ipak, u znanje investira sav svoj kapital, onaj koji je zaradio radom i emanira poruku svjesnog junaka; bogatstvo je u znanju.

d) *Zabrana se krši.*



“Kad uđe unutra domaćin pir-ihtijar, a žena mlada kao djevojka. Musafir se zabrinu.” (NPBS, 1994: 57)

Kršenje zabrane nije potpuno nego je samo djelimično i tiče se samo jedne od tri zabrane ili savjeta, one druge kada se glavni junak, više stjecajem okolnosti, a manje svojom namjerom, našao u opasnosti. To je istovremeno i prva neugodna situacija, *nezgoda na putu*, a uzrokuje je ubica domaćinov (*zamjenik kajmekanov*) koji postaje i neprijatelj ili *protivnik* glavnome junaku. U narodnoj priči, za razliku od bajke, glavni junak je odmah svjestan posljedica kršenja zabrane, zbog toga je on u svim ostalim situacijama oprezan i priljezan izvršilac svih naredbi koje mu izdaje pomoćnik. Protivnik glavnom junaku je mlada žena koja, mada saučesnik u zločinu, pokušava spriječiti glavnog junaka da dođe kući optužujući ga za djelo koje nije počinio. Ovo je slučaj udruživanja više protivnika glavnog junaka. “Zakolji ti moga čo’jeka a ja ću zapomagati i reći da ga je musafir zakl’o.” (NPBS, 1994: 57) Ovo je trenutak kada protivnik pokušava da prevari svoju žrtvu i prebaciti mu svoju krivicu, radi sreće i života s žrtvinom ženom. Iako je osnovni motiv ubice ljubav između njega i mlade žene, metode njegove realizacije su nemoralne i zločinačke i radi toga neće uspjeti, jer narodni pripovjedač neće dopustiti da prevlada zlo.

e) *Žrtva naivno dopušta da bude prevarena i time nehotice postaje saučesnik naprijatelju-protivniku.*

“E, šta ću, pobogu nejmam kud dalje, dao sam dukat za r’ječ, a konak me pribi baš kod stara čovjeka, a mlada žena.” (NPBS, 1994: 57)

Unatoč izričite zabrane glavni junak krši zabranu zbog čega upada u nezgodu, koja u pripovijeci pravi zaplet sa neizvjesnim završetkom jer prijeti opasnost da se prekine putovanje što znači da se prekida fabula priče. Putovanje i priča, dakle, stoje u uzajamnom, komplementarnom odnosu, jedno drugo hrani, nema jednog bez drugog. Istovremeno, ovo je trenutak u priči kada čitalac definitivno staje na stranu glavnog junaka koji je nepravedno osuđen i na izvjestan način identificira se s njim, odnosno sa prirodnim osjećanjem pravde čiji je on nosilac.

f) *Glavni junak se sam izbavljuje iz nezgode zahvaljujući aktivnom odnosu prema njoj.*

“Izvadi iz džepa zakrpu, i prisloni je na peš džubeta kajmekanova zamjenika, kad ona odgovara ko prava.” (NPB, 1994: 57)

Bez obzira što je glavni junak u pravu i što on nije počinilac zločina, on je u kritičnom momentu bio aktivan i priseban te branio svoju nevinost očiglednim argumentom; otkidanjem komadića tkanine sa krivčeve odjeće. Glavni junak sam razrješava zaplet, a bez toga postupka njegova agonija bi se nastavila do tragičnog završetka, a čitalac bi ostao bez nastavka priče.

g) *Glavni junak dolazi kući i sretno živi sa svojom familijom u duhovnom i materijalnom bogatstvu.*

“Konja doveo, pare donio, sretno živio, a od starog age ni traga nema.” (NPBS, 1994: 57)

Većinu zabrana glavni junak nije prekršio, ponašao se prema uputama mudrog pomoćnika, zato biva nagrađen i materijalnim (*konj i pare*) i duhovnim (*sretan život*) bogatstvom koje narodni pripovjedač dovodi u istu ravan. Sretan život znači porodičnu idilu, zdravlje i putničko iskustvo, znanje koje postaje vlasništvo glavnog junaka.

Šta smo mogli naučiti iz ove kratke priče i još kraće analize? Šta struktura narativnog postupka i funkcije u njemu znače? Kolika je metaforičnost i alegoričnost priče, znači, koliko je ona književnost?

Prvo, priča i njezina fabula strukturirane su prema principu putovanja glavnog junaka. Fabula se pomiče prema tome šta je dalje bilo, odnosno šta se dogodilo na putu glavnom liku. Glavni lik počinje putovanje u *polaznoj tački A (odlazak)*, traje do krajnjeg odredišta, *cilja puta*, u tački *B* gdje glavni junak boravi izvjesno vrijeme radi posla, zatim putovanje ide u suprotnom smjeru (*povratak*) od tačke *B* do tačke *A*, gdje se završava krug i glavni junak dolazi na polaznu tačku. Na tom putu događaju se *zgode* i *nezgode*, što usporavaju putovanje, u kojima učestvuju epizodni likovi, *pomoćnik* i *protivnik*, koji pomažu ili odnemažu glavnom junaku.

Glavni junak se vraća u polaznu tačku, napravivši krug, ali više ne isti kao na polasku. Bogatiji i duhovno i materijalno, dolazi iz novog, drugačijeg svijeta bogatiji za iskustvo

pustolovine, samim tim drugačiji. U komunikaciji između dva realna svijeta, posve odvojena i drukčija, jedina veza je putnik i njegovo svjedočenje u obliku priče. Mijenja se samo putnik, a svjetovi ostaju konstante. Bloh misli da “loše putovati znači kao čovjek ostati pri tom nepromijenjen. Takav putnik samo mijenja okolinu ne mijenjajući s njom i sebe samog.” (Bloch, 1996: 71) Putovanje je promijenilo svijest glavnog junaka, čime se tada mijenja struktura svijeta i njegovog odnosa prema njemu.

Razlog putovanja je socijalno motiviran (*junak nije mogao izdržavati svoju familiju*) a rezultat je otvorena pobuna u junaku (*Vala, ja ne mogu više biti ovdje najamnik, nego idem po svijetu da štogod zaradim*) izražena jasnom odlukom da se promijeni stanje odlaskom u svijet. Priča o putovanju, u ovom slučaju doći će kao sekundarni ili čak popratni derivat putovanja, nešto što neminovno prati putovanje. Ona ovdje nije ispričana u *ich*, nego u *er-formi*, ali je rezultat putnikovog iskustva sa puta. Stvarno putovanje ovdje se nije moralo ni dogoditi, moglo je ono biti fingirano, ali je u njegovoj kompozicijskoj i tematskoj strukturi osnovica; *putovanje glavnog aktera i njegovo iskustvo*.

Možemo li sličan metod primijeniti i na putopisni tekst? Može, ali to mora biti ciljani i pažljivo odabrani egzemplarni putopisni tekst, onaj koji može poslužiti kao *putopisni arhetip*. Dakako, takav se školski primjer može tražiti i naći u korpusu klasičnih putopisnih tekstova, romantičarske provenijencije, u kojim se kretanje izvodi pješke ili konjskom zapregom i gdje se putovanje odvija kao hronološki red događajnosti i gdje postoji hegelijanska namjera cjelovitog, zaokruženog, dakle, potpunog doživljaja svijeta. Takvu, posve pojednostavljenu narativnu strukturu, nalazimo kod starih bosanskih putopisaca Jukića, Sarajlića, Mulabdića i drugih. Neka nam kao ilustracija posluži Mulabdićev putopis *Kiseljak - Fojnica*. (Mulabdić, 1974)

“Da, kiseljak je dobar za tijelo, a Kiseljak i za tijelo i za dušu. Mnogi dolaze na nj, osjećajući neku manju ili veću bolju, a mnogi dođu da se malo razaberu od teška rada ili dosade, pa se tamo okrijepe onim prirodnim krasotama, i zdrava tijela i čista duha idu kući opet na posao, pošto su tamo ostali pet, deset i više dana, već kako kome poslovi i “finansije” dopuštaju. Koliko je na me učinio utisak život na Kiseljaku za cigla 24 sata, ne mogoh

otrpjeti, kao ono trajanov berber, a da se nekom ne ispovidim. Odavno sam se dopisivao s nekim zemljacima da se tamo sastanemo, pa dobivši vijest da su već tamo požurili se prošlog petka željeznicom do Visokog, a odavle u deležansu, dakako, davši unaprijed forintu do Kiseljaka, te se vozih gotov sahat i po sve uz rijeku Fojnicu.”

(Mulabdić, 1974:)

Na samom početku putopisnog teksta putopisac otkriva gotovo sve, najprije *namjeru* (“odavno sam se dopisivao s nekim zemljacima da se tamo ( u Kiseljaku, op. A.P.) sastanemo..”), zatim *cilj* putovanja je Kiseljak, klimatska banja kod Sarajeva, (“da, kiseljak je dobar za tijelo, a Kiseljak i za tijelo i za dušu”) i konačno *razlozi*, osnovni motivi, putovanja su dvojaki; hedonistički i utilitarni. Prvi, turizam i liječenje (“pa se tamo okrijepe onim prirodnim krasotama, i zdrava tijela i čista duha idu kući opet na posao..”), (“mnogi dolaze na nj, osjećajuć neku manju ili veću bolju u tijelu” ) i drugi, posredovati o između doživljene stvarnosti i čitaoca, znači napraviti putopisni zapis (“ne mogoh otrpjeti, kao ono Trajanov berber, a da se nekom ne ispovidim”). Na kraju putopisac otkriva i opisuje sam čin odlaska na put, polaznu tačku A, što je pretpostavljamo njegov rodni Maglaj, pa “željeznicom do Visokog, a odavle u deležansu... do Kiseljaka”, što je krajnji cilj njegovog putovanja, dakle tačka B. Putopisac, dakle iz tačke A odlazi na put sa jasnim ciljem i namjerama svoga puta i taj planirani svjesni i svojevoljni čin možemo nazvati *odlazak*. Nakon toga slijedi *putovanje* željeznicom, pa jedna *stanica* na putu, u Visokom, gdje putopisac mijenja prevozno sredstvo, i *dolazak* željenom cilju, u Kiseljak, zatim slijedi izlet iz Kiseljaka u Fojnicu, da bi na kraju putopis završio *povratkom*, kao prirodnim krajem svakoga putovanja. Narativna matrica je, dakako, jednostavna i vrlo slična, gotovo identična sa onom prethodnom iz narodne priče. Putnik se prvo odlučuje na odlazak, zatim putuje, kratko se zadržava na usputnoj stanici, preduzima izlet u susjedno mjesto i konačno se vraća. Rezultat toga putovanja je putopisni izvještaj upućen čitaocu koji o tome putu ništa ne zna ili zna vrlo malo.

## *Morfologija putopisa*

“Samo znalac”, tvrdi Dean Duda “može postati pripovjedačem ili, drugim riječima, pripovjedač se legitimira kao znalac jedino ako svoje znanje prenosi. On je obaviješten o nečemu, on nešto zna što drugi ne znaju i to ga od njih razlikuje.” (Duda, 1998: 41) Znanje je mrtvo ako se ne prenosi drugima, što ovdje uvodi krajnjeg konzumenta priče, dakle, čitaoca bez koga nije moguće ostvariti kompletan obavijesni kôd; pisac --- djelo---čitalac. Pisac i njegova priča imaju smisao tek ako je sve to prošlo kroz prizmu čitaočeve recepcije. Da bi proces uspio pisac mora ispuniti barem dva kriterija, prema Dudi, *novinu samoga znanja i novinu načina pripovijedanja*. (Duda, 1998: 41) Znanje i naracija, odnosno njezina stilska eksplikacija dovedeni su praktično u istu vrijednosanu ravan putopisne pripovijedne situacije. Znanje i postupak njegovog prenošenja na objekat, tj. čitaoca moraju biti komplementarni. Ako je znanje rezultat putovanja, njegove eksplikacije čitaocu ne mora biti, nego je ona posljedica talenta, pripovjedačkog dara ili bogatog narativnog iskustva. Putovanje i zanimljivost znanja mogu poboljšati narativni postupak dok ljepota narativnog postupka ne može nadomjestiti izostanak interesantnosti. Putovanje i pričanje uvijek se događaju u novom prostoru i vremenskom slijedu, a na putu se, kao prepreke ili pomoći glavnom akteru, pojavljuju razni događaji koje smo već imenovali kao *zgode i nezgode*. Pripovjedač u novi prostor unosi sebe i svoje iskustvo starog, iskustvenog prostora sa otvorenom mogućnošću prijemčivosti za novo. One predstavljaju *putopisni zaplet* u kome pratimo zanimljive odnose. Aristotel tvrdi kako “jedan dio svake tragedije čini *zaplet*, a drugi *rasplet*”. To znači da su svi događaji koji se odigraju u putopisu do zgrade ili nezgrade pripadaju zapletu, a svi nakon svojina su raspleta. Slijedom te logike, u putopisu ima više zapleta i više raspleta, ako ih tako možemo nazvati. Zaplet doživljava kulminaciju kada se stvari kompliciraju do te mjere da nužno traže razrješenje, da bi se pričanje nastavilo. Zaplet je sve ono što se, u prethodnoj narodnoj priči, događalo do trenutka gdje glavni junak prelazi iz nesreće u sreću ili iz sreće u nesreću. To je nadalje trenutak u kome se ritam pripovijedanja ubrzava uvođenjem kinetičkih, dinamičkih motiva u statičnu situaciju linearne fabule, radi primicanja raspletu događaja. *Komplikacija* na putovanju je vrhunac zapleta i njegov dramatski vrhunac. Komplikacija je posljedica realne situacije na putu, a nije rezultat umjetničke putopišćeve spekulacije.

Postoji *stvarno i fiktivno putovanje* u književnom pripovijedanju, prvo koje se odvija po principu događajnosti, između tačke A i tačke B, u kome učestvuje glavni junak ili autorski pripovjedač i drugo, gdje kretanja u prostoru i vremenu nema nego se sve događa u mašti pripovjedača. Takvo pričanje u kome je okosnica fingirano putovanje može često biti zanimljivije čitaocu nego stvarna a neinventivno ispričana događajnost. Stvarno putovanje podrazumijeva postojanje puta i njegovog cilja, prevoznih sredstava, miris znoja i prašine, umor, glad, susrete sa postojećim ljudima, nesporazume, lutanja, objektivne i subjektivne probleme. Drugim riječima, stvarno putovanje mora biti jasno omeđeno vremenskim i prostornim okvirom putovanja.

Fingirano, fiktivno putovanje lišeno je svega onoga što je struktura stvarnog, i rezultat je snažne putopišćeve mašte koja, kao apstrakcija, nije ograničena ničim stvarnim osim krajnjim dometima domišljaja i dubinom stvaralačke imaginacije. Izostanak pokretanja tijela u stvarnom vremenu i prostoru, nadoknađuje se subjektivnom slikom *mogućeg svijeta* pa je zato njegova književno-estetska vrijednost *potencijalnija*. Namjerno je rečeno potencijalnija, jer maštovna slika putovanja nije sama po sebi garancija književno-umjetničke vrijednosti putopisa, ali jest značajan preduvjet tome. Ostaje, naravno, i ovdje pitanje književne eksplikacije putovanja kao temelja svake komunikacije sa čitaocem.

Zuko Džumhur je svojevremeno pričao kako je bio pozvan da ispriča svoje zgone s putovanja na Kolarčevom univerzitetu u Beogradu. Budući da dolazi iz Azije i egzotičnih krajeva njegovo je pričanje moglo biti zanimljivo velikom broju slušalaca. I tako je i bilo. Međutim, ne malo se iznenadio kada je ustanovio da istinite događaje ljudi slušaju skoro sa ravnodušnošću, ali kad se odlučio na fingirano pričanje nepostojećih zgoni sa svoga puta, zanimanje je naglo poraslo. Važniji je, dakle, za čitaoca ili slušaoca, svejedno, način eksplikacije događajnosti nego da li ona ima stvarnu podlogu u zbilji. Pažnju i znatiželju može pobuditi majstorstvo naracije, a čitaočeva pronicljivost i mašta nadomješćuju izostanak faktografskog u priči, dok obrnuto stvarni događaji ne mogu probuditi i nadomjestiti slabost naracije. Zato je narativnost i uopće način prenošenja znanja na čitaoca važniji u komuniciranju sa konzumentom od kakvoće i količine toga znanja.

## Šta je putopis?

Putopis je književni žanr u kojem, na temelju putovanja, posreduje ono što je putopisac stvarno vidio (*kultura, ljudi, spomenici, arhitektura, uopće predmetna stvarnost*), što je doživio (*zgode, nezgode, događaji s njim u vezi*), šta je naučio (*historija, mentalitet, zaključci, zapažanja*) i, konačno, kako je to ispričao. Budući da je njegova “događajna struktura” realna i vjerodostojna (*stvarno putovanje i predmetna stvarnost*), putopis je fakcionalna literatura sa svim posljedicama takve atribucije. Ipak, ne treba isključiti i fiktionalne epizode, koje se mogu naći u putopisu.

Matko Pejić, u eseju “Putopis”, tvrdi da putopisac mora biti i *znalac i umjetnik* i da mu osnovni spisateljski talenat mora biti poduprt višestrukom verziranošću o svemu i svačemu, a mora posjedovati i “savršen mehanizam svih pet čula” i time se stavlja u odbranu putopisa, a protiv mišljenja koja ga isključuju iz umjetničke proze. Ako je putopis jedna od najslobodnijih književnih vrsta, onda se ta sloboda iskazuje, na jednoj strani, u njegovoj otvorenosti prema mnoštvu književnih vrsta: pjesmi, noveli, eseju, reportaži, zapisu, a na drugoj strani, sloboda je i u tome što ga pišu slikar, psiholog, historičar, književnik. Putopis je prvi medij i prilika da se ispolji višestruki umjetnikov dar, zbog toga što je putopis nezauzdan i nesputan kanonima, teorijom i šemama. Očigledna otvorenost i prednost putopisa, u odnosu na druge vrste jeste prije svega, njegova sugestivnost, prvotnost utiska, autentičnost svjedočenja, zatim sloboda stilskih sredstava i kompozicijskih postupaka. Ove prednosti, generalno gledano, osiguravaju putopisnu prvoklasnu medijsku zanimljivost, ali obavezuju i na književnu istinitost i vjerodostojnost predočavanja. Što se tiče putopisa i njegovog značaja sa kulturno-historijskog i literarnog stanovišta, on je prije svega subjektivna slika svijeta koju stvara putopisac. Prednost pripada unutrašnjim i vanjskim faktorima: *duhovnosti, prijemčivosti za utiske, obrazovanju, odgoju, predrasudama*, dok drugi plan čine spoljni faktori: *predio, grad, kultura, motiv, društveni i istorijski odnosi*. “Predjel je finta” tvrdi Pejić, te ne prihvata da putopis prvo bude proza pa tek onda slika, koju čine spoljni faktori. Umjesto zaokružene kompozicije, putopisac nudi “nizanje dojmova” kao redosljed putovanja, situaciju po situaciju, tako da nas putopisac vodi kroz prostor i vrijeme. Zapravo, mi se dobrovoljno prepuštamo piscu, srazmjerno činjenici koliko je on pouzdan vodič ili, jednostavno, koliko mu vjerujemo. On za nas opservira, percipira, pravi izbor, montira utiske i

saznanja. Čitaočevu glad za putovanjem, novim saznanjima, slikama, licima, predjelima, kulturama i običajima, najbolje utoljuje putopis. Putopis se sastoji od fragmenata i fragmentarnog pričanja. Osobitost u odnosu na druge prozne vrste, slike i likovi javljaju se samo jednim i nema ponovnih susreta. Njihova pojava nije preduvjet, niti su one posljedica neke prethodne slike ili lika. Pojave, događaja i lica teku kao na filmskoj vrpici, bez repriziranja, i bez dublje psihološke motivacije njihove pojavnosti.

Francuski strukturalisti markiraju tri oblika pričanja; *obavještavanje*, *označavanje* i *izražavanje*, pa bi slijedeći taj nauk trebalo očekivati da obavještavanje, kao oblik pričanja, najviše pripada putopisu. Ipak, ako je putopis puko obavještavanje, putopis je slab. Zato će I. Lovrenović ustvrditi da “za korpus tekstova iz starije bosanskohercegovačke književnosti (dakle do Jukića), koji se mogu tretirati kao putopisi, može se reći da književnu relevantnost ostvaruju (kao i ako je ostvaruju) “nehotično”, bez svjesnih književnih ambicija svi oni dakle, pripadaju funkcionalističkom, pragmatično-utlitarom tipu spisateljske proze”. (Lovrenović, 1985) To će reći, da je njihov najvažniji cilj i oblik pripovjedanja, obavještavanje, a to znači izostanak književnih oblika. Obavještavanje se, radi toga, ne može naprasno osuditi i protjerati iz putopisne proze, jer ono i dalje ostaje njena značajna i nezaobilazna karakteristika, samo je pitanje mjere i odnosa drugim književnim modelima pričanja. Putopis je bolji, književniji, poetskiji, stilskiji, putopisniji, srazmjerno učešću označavanja i izražavanja u strukturi ove književne vrste. Zašto pisati putopise i čime je pisac podstaknut u trenutku nadahnuća, teško je odgovoriti, ali izvjesno je da ga uzbuđuje drugačiji pejzaž, zemlja, narod i običaji, da ga potiče vlastita sklonost za percepiranje relevantnih stvari, da ga nosi radoznalost i pjesnička ljubopitljivost pred novim, da ga mami spoznaja o zemlji u koju putuje, da ga hrani tolerancija prema drugim, da ima potrebu da ispriča priču. Mnogi putopisci ispričaju ono što su vidjeli, manje njih ono što su vidjeli i čuli, još manje ono što su vidjeli, čuli i osjetili i tek mali broj onog što ispričaju i što su vidjeli i čuli i osjetili i, na koncu, šta su mislili.

Nema ozbiljnijeg putopisa koji ne posjeduje znanstveno-geografsku crtu, jer pisac osjeća potrebu da odmah na početku, odredi svoju lokaciju, stvarnu na terenu, zbog mnoštva razloga, koji se tiču, prije svega, čitalaca, ali i putopisca. Ovim određenjem koordinata saznajemo prostor u kome možemo već imati informacije u smislu predrasuda ili ispravnih sudova,



pa nam piščevo viđenje služi da potvrdimo ili korigiramo svoje mišljenje, zatim na temelju podataka određujemo se prema tom prostoru sa aspekta doživljaja prirode (ako piše o planinama, moru, pustinji), ili sa aspekta kulture i civilizacije, ako piše o gradovima. Dučićeva, recimo, putopisno-geografska komponenta (*Gradovi i himere*), ide od evropskog civilizacijskog kruga (Francuska, Švajcarska), pa preko mediteranskog (Italija i Grčka), prema ekumeni, najstarijem poznatom svijetu (Palestina i Jeruzalem). Matko Pejić u *Skitnjama* ide ka sjeveru Evrope (Poljska, Mađarska, Belgija), a polazi od panonskog kruga koji očigledno korespondira sa sjevernom Evropom i koji je blizak piščevom osjećanju i iskustvu života. Geografske prostore krajnjeg sjevera Evrope (Danska, Norveška), otkriva Isidora Sekulić u *Pismima iz Norveške*, i na taj način nas približava prostorima koji su do tada bili sasvim nepoznati. Jukićeva geografija sadržana je u naslovima njegovih putopisa *Putovanje iz Dubrovnika, preko Hercegovine u Fojnicu*, ili *Putovanje u Carigrad*. Rastko Petrović otkriva nepoznatu geografiju Afrike, a Zuko Džumhur Mediteran i Aziju.

Ovo ubiciranje mjesta događaja, istovremeno je i određenje ličnog, sentimentalnog odnosa prema tom prostoru od strane putopisca, jer je izbor geografskog prostora višeznačno indikativan i otkriva funkcionalnost putopisa. Traženje uzroka, traganje za kulturološkim vrijednostima ili uspostavljanje odnosa prema tom geografskom prostoru stoje u osnovi njegovog izbora. Putopis, sa jačom geografskom komponentom, predstavlja, s jedne strane, značajan naučni doprinos geografiji, dok s druge strane, opis proputovanih predjela ili zemalja samo je dobar povod putopiscu za široko umjetničko osmišljavanje i stilsko izražavanje, jer se po načelu geografskog premještanja komponira putopis, kao logičan slijed događaja. Geografski pojmovi, koji su zanimljivi putopiscu mogli bi se poredati ovim redom : *priroda, ljudi, naselja, putevi, mostovi*. Dragiša Živković tvrdi da se “putopis sastoji od opisa prirode i naselja te zemlje, opisa ljudi i načina njihova života, opisa događaja, koji su se desili piscu u toj zemlji i razmišljanja koja je pisac povodom svega toga imao.” (Živković, 1961 : 247) Prvi dio tvrdnje koji anticipira opis prirode, naselja, ljudi i njihova života je, zapravo, geografska komponenta putopisa. Ona je neizbježna i nju prakticira većina putopisaca pa se to može uzeti kao zakonitost. Putopis, dakle, sadrži znanstveno-geografsku komponentu. Za očekivanje je da putopisac “vjerno i objektivno opiše geografske elemente, jer su oni značajan putokaz čitaocu u saznavno-informativnom smislu,

podložni provjeri i konačno čine okosnicu kompozicijskom redosljedu događaja u putopisu.” Geografsku komponentu, putopisci izražavaju tačnom topografijom, na osnovu koje se može pouzdano izvesti karta ili maršruta piščevog putovanja, potom izražavaju atmosferu prirode i klimatskih uvjeta određenog podneblja, upoznaju gradove i stanovništvo, način privređivanja, saobraćaj, veze pa čak i tačan reljef proputovanih predjela ili, još dalje, geotektonsku analizu zemljišta (Alije Isakovića, P.K.K, Mostar).

“Makedonski kraj kojim smo netom protutnjali našom ostarjelom “kornjačom” bio je danas najtopliji u Evropi. Sedadeset dana bez kiše, četrdeset podjeljaka u hladu. Usijani pijesak i vrela prašina, kao od pamtivijeka. Demir-kapija slična prepečenoj rudničkoj haldi, gola, hrapava i beščutna; a Pelagonija, poslije Bitolja i prije bijela Prilepa, koji nije bijel već modar u kasnom suncu kao rastopljeno zlato, pšenična, nabrekla, tek pokošena, izdužena kao trudničko stegno. Pored puta mladi jablani, naborana staračka lica, raskrižena lubenica, muhe, magarad i muzika s tranzistora. Ponekad zaustavimo, bez osobitog razoga, ponekad odmah minemo za prvi bijeg, za drugi bijeg, već izbrazdan vododerinama, zatim presijecamo bezvodna riječna korita i duga neka bujična korita, zagušena granitnim valuticama, minemo poneko kržljivo drvo i krdo bivola. Svud sipka, žedna, strusno razgoličena zemlja, biblijskih boja, zemlja duhana, vina, žena i opijuma.”

(Isaković, 1984/1985: 114)

Ovaj odlomak iz putopisa *Trudovi dneva*, može poslužiti kao paradigma za podrobnu analizu geografske komponente sa svim njenim strukturnim elementima. Suša i visoka temperatura ukazuju na osnovne komponente mediteranske klime u Makedoniji, a pijesak i vrela prašina asociraju na pustinjski ugođaj. Gradovi na putu poredani po topografskom redosljedu, ovlaš karakterizirani stilskim figurama. Susret sa Prilepom, atributom “bijeli”, referira na Prilep iz epske pjesme, liči na susret sa starim znancem. Tek pokošena pšenica, lubenica, muhe, i naborana staračka lica upotpunjuju pejzaž i personifikaciju težak, težački,

mediteranski život. Prvi i drugi brijeg otkriva reljef predjela, a vododerine bezvodna riječna korita, uramljuju sliku zemljinog tla, izloženog spoljašnjim faktorima i erozionim silama, pustog i ogoljelog do ponekog kržljivog drveta. Krdo bivola upotpunjava biološku komponentu, a u posljednjoj rečenici sintagme “zemlja duhana”, vina, žena i opijuma”, u krajnjoj liniji ocrta privrednu sliku voga vrelog i sumornog kraja. Ako se izuzmu lični doživljaj i stilski potupak, ovaj klasični geografski obrazac koji uokviruje putopis A. Isakovića snažno determinira sve što je viđeno i doživljeno. Putopisac je vrlo analitičan i skoro naučno dosljedan u opserviranju predjela, koga prelama kroz prizmu subjektivnih osjećaja i nudi nam ga kao poseban umjetnički svijet. Džumhurova geografija u *Pismima...* je nešto jednostavnija i samo je ovlaš dotaknut geografski element.

“Valja preći Hindukuš, pa dugo putovati ravnicom dok se u daljini ne ukažu, kao čivit, modra kubeta Mezarišerifa. Danas treba prevaliti silne klance i klisure pa onda dugo putovati stepom dok se negdje sa zapadne strane ne ukaže čudesni Mezarišerif, malo poznat i jedva uočljiv u zemljopisu, ali zato velik i slavan u veronauci.”

(Džumhur, 1974: 77)

Ovo je geografija putopišćevog putovanja, to je ono što on vidi dok putuje, ono što se izdvoji svojom posebnosću ili analoškom sličnošću.

Druga, nimalo manje važna, komponenta putopisa jeste njegova *historijska dimenzija*, koja je nezaobilazna jer baca svjetlost retrospektivno i osvjetljavajući stvari u prošlosti daje odgovore iz sadašnjosti. Svaki susret sa narodom druge zemlje i sa njegovom ukupnom nacionalnom kulturom ili njenim kulturnim obrascem, podrazumijeva minimum historijskog poznavanja prošlosti tog naroda, jer u protivnom, niti jedan sud izrečen o tom narodu, nema svoju težinu. Historijska reminiscencija, kazana u putopisu, ili pak podrazumijevana, to jest naučena, daje putopiscu pravo na zaključivanje o historiji naroda. Ovo podrazumijeva široko istorijsko obrazovanje, poznavanje bitnih historijskih elemenata koji su u historiji toga

naroda odigrali ulogu onih međaša, kada je njihova nacionalna kultura doživjavela procvat ili je mijenjala kulturni obrazac.

“Grci su u ovom gradu podigli mnogo crkava. Rim je zidao katedrale i kupole. Jermeni imaju svoje manastire. Ruski carevi darivali su ikone od suhog zlata”.

(Džumhur, 1974: 77)

“Francuzi su prvi koji su ostvarili svoje nacionalno ujedinjenje, jer za vrijeme Luja XI, oni su bili prvi koji su imali jedan tipični nacionalni rat sa bitkom na Velmi, govori se o naciji kao moralnoj i etničkoj zajednici; dotle je reč nacija bila nedovoljno jasna, magovita, konfuzna”.

(Dučić, 1969: 72)

U prvom slučaju Džumhur nas upoznaje sa historijom materijalne kulture i sa multikulturnim utjecajima na duh jednog naroda, a na drugoj strani, Dučić historijski vodi u vrijeme artikulacije prve nacije u zapadnoj Evropi, na francuskom primjeru. Jednu od najzamršenijih historijskih analiza ostvaruje npr. Artur Evans u uvodu svoga putopisa *Pješke kroz Bosnu i Hercegovinu* gdje pravi zaseban pregled historije Bosne. Pored historijskih fakata, neki putopisci (Jukić, Sekulić), upoznavaju nas sa historijskom prošlošću naroda, kroz legende i povijesne motive, pa Jukić, u trenutku dok opisuje rijeku Bunu, spominje Porfirogeneta, komunicirajući tako sa historijskim izvorima.

### *Izvori putopisa*

Alberto Fortis (Giovanni Battista Fortis) je smatrao, kao zajedno sa zanimljivim prirodnim pojavama, običajima i natpisima, cjelovitosti slike zemlje i njenih ljudi mogu doprinijeti književna i historijska djela starih autora. Ovdje dolazimo do pitanja izbora historijskih podataka koji služe putopiscu, a koji su, prije svega, stvar autorovog izbora, ali i stvar mogućnosti da se dođe do određenih podataka. Izbor je, dakle, sasvim subjektivni čin i zavisi od autorovih namjera i ciljeva putovanja. Izvori kojima se služe putnici, pored

nacionalnih historija, čine razni historiografski spisi, enciklopedije, književna djela, drugi putopisci, spomenici, historija umjetnosti, pa sve do turističkih vodiča. Skladno broju izvora sa pouzdanošću njihovih podataka stoji i kvalitet historijske komponente svakog putopisa. Nije sporno, dakle, da većina putopisa ima pored geografske i historijsku komponentu, ali odmah treba reći da je većina putopisaca odabirala fragmente kulturne historije pojedinih naroda i time pratila stvaralačku nit konstruktivnog duha svakog naroda. Sasvim je prirodno da putopisci prave odabir u historijskoj baštini po principu prisutnosti spomenutog konstruktivnog duha naroda, koji je bivao potaknut ljubavlju i stvaralačkim nadahnućem, a na štetu perioda stvaralačke destrukcije. Putopisca, zbog toga, prvenstveno zanima historijska ukupnost duhovnih i materijalnih dobara, onih od magistralnog značaja, a zatim, ukupnost kulturalnih utjecaja većeg ili manjeg značaja za nacionalni kulturni profil. Tako se o historijskom razvitku kulturalnog života naroda, mada iz sasvim subjektivnog rakursa, govori i o kulturama raznih epoha te o onim kulturama koje su imale znatnog utjecaja na formiranje ukupne kulture čovječanstva (visoke kulture drevnog Istoka, kao i grčko-rimska kultura). Dometi kulture jednog naroda često služe autoru za kompariranje sa drugim, te u odnosu na svoju kulturnu baštinu (Dučić, Džumhur) za traženje vlastitog kulturnog identiteta ili za traganje za arhetipovima raznih kultura. Na temelju tih istraživanja i kompariranja, putopisac sudi o naciji, ocjenjujući odnos materijalnog i kulturalnog progressa, stepen društvenih odnosa i nivo civilizacijske uljuđenosti.

Kulturno-historijska komponenta prisutna je u većini putopisa, a istovremeno predstavlja rendgenski pogled u dubinu kulturalnog i duhovnog bića ili "genija" jednog naroda, iz pozicije autora koji na taj način određuje svoj odnos prema tom narodu. Na drugoj strani, on je retrospektivni putopis u historiju. Tako putopis, pored geografske, prostorne horizontalne dimenzije, u historijskoj komponenti dobiva i vremensku, vertikalnu, odnosno dijahronijsku komponentu.

Treći i najvažniji od informativno-znanstvenih elemenata svakog putopisa jesu *etnologija i etnografija*. Prva, shvaćena kao nauka i opće shvatanje naroda i najrazličitijih manifestacija života, a druga u smislu opisne, primijenjene djelatnosti ljudi kroz različite forme izražavanja. Etnografija je, zapravo opisni dio etnologije, a opisuje društvenu i duhovnu kulturu, potom materijalnu (život, običaj, vjerovanje, upotrebne predmete, građevine), i ona

predstavlja empirijski dio etnologije. Ovo je najvažniji dio putopisa zbog toga što geografska i historijska komponenta, u suštini informativne, služe isključivo kao priprema za formiranje etnološkog suda, odnosno, one su uvjet da pisac percepira, komparira i sudi manifestacijama duha i kulture. Etnološka komponenta je krajnji cilj svakog putopisca i vrijednost putopisa mjeri se po dubini dometa, upravo, ove komponente, jer se, između ostalog, u njoj mora pokazati sva umješnost i snaga objektivnog posmatranja, znanje antropologa, nerv psihologa, dar istraživača, elokvenciju obrazovana i inteligentna pisca, kao i maksimalna kulturna tolerancija. Pri tom je najvažnije etnografiji prići bez predrasuda, zlih namjera i unaprijed zauzetih stavova, već pisac svoje stavove formira, tijekom promatranja i kritičkih opservacija, ali s mnogo ljubavi, humanizma i duhovne radoznalosti za drugo i drugačije.

Oboružan znanjem iz historije i kulture zemlje i naroda, studiozno pripremljen, putopisac odlazi u pohode narodu da bi ga posmatrao, doživio i opisao. Da bi otkrio dušu toga naroda, potreban mu je iskričav um, izoštrana moć zapažanja te naročito moć odabira činjenice. Nije teško zaključiti da će etnografska komponenta, isto tako, stajati u uzajamnoj zavisnosti sa piščevom obrazovanošću, općom i konkretnom kulturom, urođenom duhovnom razdoznalošću i mogućnošću selektiranja egzemplara.

“U Madridu je arhitektura nemačka, toalete pariske, kuhinja levantinska, hoteli engleski, lenost arapska, moral grčki”.

(Dučić, 1969 : 72)

Arhitektura, toalete, kuhinja, hoteli su, bez sumnje, značajni elementi materijalne kulture i konkretno su naslikani na etnografskoj mapi Madrida, a uz to pisac iskazuje svoju široku informiranost mogućnošću kompariranja, koje je zbunjujuće, jer na jednom mjestu obuhvaćamo elemente kulturnih obrazaca; njemačkog, pariskog, engleskog, arapskog itd.

### *Posmatranje*

Putopiščeva vizuelna percepcija je misaoni proces, bolje rečeno, mozgovni proces, koji se zbiva od trenutka kada tijelo, predmet, lik svojim svjetlom ili svojom radijacijom djeluje na čula do trenutka formiranja konačne slike (predstave) o tom predmetu, u našoj svijesti. Percepcija od (lat. percipere) znači upravo taj proces koji kreće od opažanja, preko primanja utisaka pa do poimanja i primjećivanja predmeta ili pojave. Brojne varijacije reflektiranog svjetla (boje, nijanse i forme) putopiščev mozak, u zavisnosti od iskustva, namjere i horizonta očekivanja, razvija ideju o predmetu, o prostoru u kome boravi putopisac. Ovaj proces smislene, intencionalne organizacije događa se u mozgu i kranji njegov rezultat jeste refleksija slike u našoj svijesti koja je više-manje realna i egzaktna. Kako ljudsko oko nije kamera koja reflektira sliku objektivne stvarnosti, onda u procesu organizacije slike, sudjeluju razni činioci koji je modificiraju i mijenjaju do subjektivnosti. Ako cijeli taj proces posmatramo iz vizure umjetnosti i umjetničkog viđenja stvari, onda izostanak objektivnosti nije hendikep, nego prednost jer se umjetnički doživljaj svijeta temelji na individualnim, dakle subjektivnim interpretacijama realne slike svijeta. U stvari, u tome i jeste ljepota umjetnosti.

Morfologija procesa stvaranja slike polazi od realne pozicije posmatrača i objekta posmatranja, koji stoje sučeljeni, suprostavljeni, postavljeni u ravan subjekta (putopisca) koji svjesno, smisljeno stoji ispred predmeta i objekta koji, svojim kubusom, veličinom, pokretom, ljepotom, stoji u prostoru potpuno nezaiteresiran i miran na pojavu posmatrača. Ipak, on snažno emanira vlastitu energiju prema posmatraču pa se pozicija subjekta i objekta često izmjenjuje. U tom međusobnom odnosu i ozračju subjekta i objekta fermentira se *posmatrački dar* i sposobnost uočavanja detalja i bitnih karakteristika objekta ili prizora i zbivanja u prostoru. Posmatrački dar i urođenu prijemčivost za podražaje iz prostora i života, teoretičari umjetnosti i književnosti smatraju, pored inspiracije, najznačajnijom osobinom umjetnika i najdragocjenijom predispozicijom za nastanak umjetnine. Posmatranje je tako najorganiziraniji sistem i način kontakta umjetnika i okoline, prostora i uopće vanjskog svijeta zbog čega je njegova referencija posredovana autoreferencijom. Zato je posmatranje jedan od ključnih pojmova teorije autoreferencijskih sistema u istraživanju njemačkog sociologa N. Lumana (Luhmann). Luman pojam posmatranja apstrahira od svakodnevnog značenja koji je imanentan ljudskoj svijesti i tretira “kao temeljnu operaciju ne samo psihičkih, već i organskih, neurofizioloških i socijalnih sistema.” (Biti, 1997:

321) Operacija posmatranja, prema Lumanu, sastoji se od dva dijela: *razlikovanja i označavanja*, koje on uzima prevodeći pojmove Spensera Brovna (Spencer Brown) *distinction* i *indication*. (Brown, 1971) Na kraju označena strana potiskuje neoznačenu i pokazuje da je posrijedi operacija razlikovanja, pa prema tome posmatranje uvijek podrazumijeva izbor slike u okviru razlike. Suvišno je reći kako se umjetnik-realist trudi da objekat posmatranja vidi realno i da pri tome otkrije njegove tipične crte, ali istovremeno on nastoji da njegovo posmatranje bude posve originalno i doživljeno iz subjektivne vizure, onako kako to niko prije njega niko nije vidio. Tako putopisac u poznatom otkriva nepoznato insistirajući na dinstinktivnim osobenostima objekta i uzdižući njegove značajke na nivo subjektivnog, a to znači umjetničkog poimanja.

### *Proces selekcije*

Selekcija (od lat. *seligere*) znači odabir, izbor, izlučivanje, stvaranje selekcije, reprezentativnih uzoraka nečega. U našem slučaju to je izbor objekta posmatranja i njegovih osobenosti. Mnogo je faktora koji utječu na umjetnikov izbor i ovdje dolazimo do drugog značajnog odnosa; odnos objekta prema subjektu u trenutku suočenja i posmatranja jer je, kako smo rekli, odnos uzajaman. Čime se onda objekat nameće posmatraču bez obzira na njegov cilj i zacrtani program i unatoč općepoznatoj navici automatiziranog apstrahiranja i zanemarivanja predmeta u prostoru u očima posmatrača? Koje su zamke koje objektivna stvarnost postavlja posmatraču i koji su to kritični momenti koji odlučuju o tome šta će u procesu selekcije ostati “živo”?

Predmeti se najprije nude putopisčevom oku *principom inteziteta* boje, svjetlosti i plastike. Neutralno obojeni, slabo osvijetljeni i loše teksturirani objekti ostat će u sjeni, neprimijećeni i izvan selekcije, barem u prvom sloju posmatranja. Selekcija će istrajavati i po *principu kontrasta* koji ima veliku snagu u vizuelnoj percepciji, a mogućnošću realizacije različitog stepena kontrasta mogu se ostvariti različiti efekti u procesu selekcije. Kontrastnost u slici može se ostvariti u boji, svjetlosti, teksturi, kompoziciji strukture. *Principom pokreta* ili sugeriranjem kretnje privlači se intezivno pažnja posmatrača jer pokreti ljudi, životinja ili saobraćajnih sredstava brzo mijenjaju vizuru i izgled slike i prostora.



U procesu selekcije objekta posmatranja i njegovih specifičnosti primarnu ulogu ima postavljeni cilj posmatranja. Poznato je da sakupljač gljiva primjećuje samo gljive u šumi. Nas prvenstveno zanimaju slike koje su relevantne prema unaprijed postavljenom programu, a ostale ili će ostati u sjeni programiranih ili ih uopće nećemo primjetiti.

*Principom opetovanja* percipirani objekti postaju zanimljivi, iako sami po sebi nisu izazvali nikakvu pažnju. Tek u ritmu naizmjeničnog ponavljanja oni bivaju primijećeni i registrirani. Element opetovanja može biti boja koja svojim ponavljanjem ili bezbrojnim varijacijama čini dio spoljnog svijeta čovjekovog okruženja. Svijet boja daleko je izražajni i vredniji nego svijet ahromatskog, jednoličnog tona. Ritam interesantnoga moguće je polučiti ponavljanjem oblika u vizuelnoj umjetnosti (slikarstvo, arhitektura, i dr.) *Princip prijemčivosti* na poticaje iz posmatranog prostora stoji u direktnoj vezi sa školovanjem putopišćevog ukusa i njegove urođene, genetske predispozicije za uočavanje lijepog i uopće primjećivanje značajnog. Ovaj prirodni dar moguće je školovati i na njega utjecati preko samoizgrađivanja preko učenja, školskim odgojem i utjecajem porodice, kao jednog od najznačajnijih činilaca u formiranju perceptivnih sposobnosti.

Pitnje izbora *objekta posmatranja*, nije samo pitanje piščeva ukusa i estetskih ponuda, mada je i to, već je ono i pitanje cilja koji se želi postići posmatranjem. Na temelju etnografske komponente, možemo procijeniti koliko je putopis utilitaran, odnosno, koliko se povinjava funkcionalnosti, pa možemo govoriti o znanstvenoj, političkoj, vojno-strategijskoj funkcionalnosti. Uvjetno govoreći, ova komponenta mogla bi se posmatrati u tri zasebna pravca percepcije; od kojih je prvi *posmatranje ljudi, posmatranje materijalne kulture, i duhovne kulture*.

### *Opisivanje*

Osnovni narativni postupak u putopisu svakako je *opisivanje*. Zapravo, posredovanje između predmetne stvarnosti i svega onoga što putopisac zatiče na putu, na jednoj, i čitaoca na drugoj strani, nije moguće bez opisa putovanja. Opis je predstavljanje predmetnog svijeta, pojava i stanja u prirodi na način kako je on dostupan našim čulima. Međutim, opis

nastaje kao rezultanta odnosa čovjeka i stvarnosti, pa je doživljaj ovisan i od nekih drugih elemenata (suosjećanje, razumijevanje) koji grade taj međuodnos. Zato opis nije samo eksplikacija spoljnih karakteristika te stvarnosti, kako bi se moglo očekivati, nego je, pored toga, i izraz unutrašnje strukture promatranog, a time i doživljenog svijeta. Ovdje treba prihvatiti činjenicu da je opisivanje u putopisu, ipak, više izraz površine stvari i pojava nego njihove suštine, za razliku od opisivanja u romanu ili noveli, gdje pisac hotimično gradi kongruentnost između opisa prirode, naprimjer, i unutarnjih stanja njegovih likova. Objekt opisa je najčešće statičan a dinamičnost mu daje inventivnost pisca i njegova aktivnost čula u onoj mjeri koliko je ustanju animirati zadati prostor.

1. Posmatranje i opisivanje ljudi:

- a) historijska uloga,
- b) odnosi među ljudima,
- c) odnos među polovima,
- d) odjeće,
- e) ishrane,
- f) običaja,
- g) legende i mitovi.

2. Posmatranje materijalne kulture:

- a) nastambe (kultura stanovanja, enterijer i eksterijer),
- b) sakralni objekti (enterijer i eksterijer),
- c) potrebni predmeti (izgled, kultura i simbolična značenja),
- d) mostovi,
- e) ostale građevine (česme, palete, dvorovi, hoteli, kafane, trgovi, spomenici, groblja).

3. Posmatranje i opisivanje duhovne kulture:

- a) književna djela, historiografska djela (poezija i proza),
- b) likovna baština (ukrašavanje, slikarstvo i kiparstvo),
- c) legende, predanja i motivi,
- d) naučna literatura,

e) jezik.

Putopisac često otkriva i posreduje prostor metodom komparacije:

“Teheran ima velike bulevare kao u Moskvi ili u Parizu i Teheran ima prostrane trgove, veće nego u Rimu. Saobraćaj je gušći u Teheranu nego u Londonu. U ovom gradu televizija ima četiri kanala. Teheranu je malo jedan, pa ima dva Hiltonova hotela. Carski grad Teheran je od dve stotine hiljada duša poslije rata, danas dogurao na preko četiri miliona žitelja. U carskoj prestonici ima dućana poput onih u Parizu, lokala kao u Madridu, bioskopa i pozorišta kao i Rimu, ali ja svakog dana odlazim samo na bitpazar-buvlju pijacu.”

(Džumhur, 1974: 21)

Slikajući atmosferu kafane putopisac posmatra ljude i nastoji da ocjeni karakter. “Pred kafanama su sedeli ljudi, pušili prve jutarnje nargile, pili mirisavi zeleni kineski čaj i bili neobično zamišljeni za ovo doba dana. Neki su igrali šeš-beš.” (Džumhur, 1974: 151) To je snimljeno na brzinu, odozgo, ono što se dalo izdvojiti, ono što je u tom momentu bilo važno, ili što je u tom momentu bilo dostupno čulima. Međutim, pisac ne ostaje samo na površini predmetne stvarnosti, nego često ponire u unutrašnjost nastojeći stvari vidjeti i osvijetliti iznutra.

“Talas pesimizma i dubokog fatalizma obuzeo je čitavu ovu zemlju. Misao da je život zlo i da je bekstvo jedini mogući cilj, postao je filozofija ovog sveta. Svaka nesreća u životu tumačena je kao neminovna predodređenost neba. Bolest se uselila u njihov način mišljenja i u moć njihovog roda”.

(Džumhur, 1974: 108)

Ovim trima komponentama (*geografskoj, kulturno-historijskoj i etnografskoj*) putopis duguje zahvalu za posjedovanje znanstvene dimenzije u svojoj strukturi, omeđene prostorom i vremenom, dok je drugi dio dihotomnosti ove književne vrste određen subjektivnim doživljajem. Iako se, u Živkovićevoj tvrdnji, od putopisca zahtijeva da vjerno i objektivno opiše zemlju i ljude u njoj, ipak književna vrijednost i subjektivni piščev doživljaj različiti su i zavisni od mnogih faktora. S toga se svaki putopis razlikuje, pa makar umjetnik imao pred sobom isti geografski prostor, iste historijske izvore i iste ljude. Uz sve ograde i zamke koje objektivno stoje na putu bilo kakve teorijske šematizacije stvaralačkog postupka u putopisu, logičnom se čini ova shema:

#### 1. Geografska komponenta

- priroda,
- saobraćaj, putevi,
- reljef,
- rijeke,
- klima.

#### 2. Historijska komponenta

- istoriografski elementi,
- historija kulture,
- važni istorijski događaji.

#### 3. Etnološko-etnografska komponenta

- posmatranje i opisivanje ljudi,
- posmatranje materijalne kulture,
- posmatranje i opisivanje duhovne kulture.

#### 4. Subjektivni doživljaj i opis zemalja i ljudi

- bogastvo asocijacija i analogija,
- osobenost stila (tolerancija i humanizam).

Putopis se kao znanstvena književna vrsta razlikuje formom izražavanja, pa ga susrećemo kao:

- a) zapis,
- b) reportaža,
- c) hronika,
- d) memoar,
- e) esej,
- f) priča,
- g) pjesma<sup>9</sup>
- h) dnevnik.

U putopisu razlikujemo razne vrste stila, kojim se služe autori, pri tom nijedan putopis niti autor ne preferira jednu vrstu stila. U svakom putopisu nalazimo elemente ovih stilova: *hroničarski, publicistički, znanstveni, umjetnički i esejistički*. Ukoliko su opisi u putopisu živopisniji, konkretniji, zanimljiviji, te opserviranja minucioznija, utoliko se putopis više približava književnom djelu, odnosno umjetničkoj dimenziji svoje strukture. Bližim književnom djelu čini ga subjektivni stil te, razumije se, piščev otvoren i human odnos prema drugim ljudima. To znači da u putopisu, objektivna stvarnost biva filtrirana i prelomljena kroz subjektivnu prizmu umjetničkog viđenja, a rezultat je nov umjetnikov svijet, ovaploćen kroz književno stvaranje u obliku putopisa. Evidentna su nastojanja putopisca da pronikne u suštinu prostora i ljudi, dok drugi sasvim površno registruju samo ono što su vidjeli, osjetili i doživjeli, a na drugoj strani jednima služi samo kao povod ili okvir za lirska meditiranja, prigodne asocijacije i analogije. Njima je potreban element egzotike i putovanja kao jedne vrste duhovne potrebe ili terapije duše. Subjektivnost i estetski doživljaj sa slobodom asociiranja, je ona granična linija između znanstveno-geografskog i književnog putopisa kao i između znanstvenog i književnog eseja, hronike ili dnevnika.

---

<sup>9</sup> Usp. Isaković, 1973: 8.

### *Komparativni odnos umjetničke proze i putopisa*

Lav Nikolajevič Tolstoj je još početkom dvadesetog stoljeća predskazivao propast tradicionalnih književnih žanrova. “Čini mi se da će se vremenom sasvim prestati izmišljati umjetnička dela. Bit će sramota pisati o nekakvom Ivanu Ivaniću i Mariji Petrovnoj. pisci, ako ih bude, neće izmišljati, nego će pričati o onom značajnom ili interesantnom što su imali prilike da promatraju u životu.” Čini se da je ovo predskazanje Tolstojevo potvrdila, u novije vrijeme, prava poplava faktografske literature (hronike, historiografija, eseji, putopisi, memoari). Ova vrsta literature, zaista, ne izmišlja likove niti fabulu, već jednostavno nudi “značajno i interesantno” ono što je pisac iskusio i doživio.

Opservirajući široku skalu zanimanja putopisa Slobodan Jovanović kreće od “na jednoj strani reportaže a na drugoj lirskoj, meditativne ili filozofske ispovjesti”, dopuštajući mogućnost da ponekad pređe u esej ili studiju o novovidenom. Osnovni element za postojanje putopisa Jovanović vidi u njegovoj *egzotici*. Od književnih vrsta koje objedinjuju znanstveni element i umjetničko oblikovanje, sa stanovišta sličnosti sa putopisom, naročito je zanimljiv dnevnik. Radmilo Dimitrijević ukazuje na tu sličnost: “Putopisi imaju dosta sličnosti sa dnevnicima. I u njima se saopćavaju pojedinosti, događaji i utisci viđeni i doživljeni s dana na dan; i u njima se vrlo često beleže datumi, mada ne sa detaljnim pojedinostima i mesto, i putopisi kao i dnevници moraju biti pisani svom mogućom tačnošću i pojedinostima koje pružaju. Oni govore o onome što čitalac ne može sam videti, a što treba od pisca da sazna, i to što pouzdanije. Putopis se međutim, ne piše da bude od pomoći piščevom sjećanju kao lična potreba. On je namjenjen čitaocima i može da bude vrlo raznovrstan.”<sup>10</sup> (Dimitrijević, 1967:) Ovaj komparativni metod određenja putopisa pokazuje se kao vrlo djelotvoran u nedostatku kompletnije definicije. U nedostatku i nemogućnosti sintetičke definicije putopisa kao žanra dobro je markirati njegove bitne

---

<sup>10</sup> Dimitrijević, Radmilo: *Teorija književnosti sa primjerima*, Beograd, 1967.

osobine putem komparativno-žanrovskog metoda da bismo saznali što imaju druge književne vrste, a što, opet, putopis nema u odnosu na druge. Mada je prethodna definicija sasvim prihvatljiva, zaista se putopisi sa svojom znanstveno-informativnom i faktografsko-datumskom određenošću vrlo bliski dnevniku, ipak postoje i razlike koje čine otklon između ove dvije vrste.

Dnevnik, prije svega, ima u početku sasvim privatnu namjenu i uglavnom biva otkriven u piščevoj zaostavštini, gdje je nerijetko služio za eventualno osvježavanje sjećanja ili kao svjedočanstva nekog vremena i prostora kao izraz jednog stanja u piscu u momentu zapisivanja. Ta je okolnost određivala mali, intimni domet dnevnika. Putopis je, prije svega, namijenjen čitalačkoj publici i tom činjenicom određen je njegov i profil i fizionomija. Putopis nije dužan slijediti hronološki opis događaja kao dnevnik, mada može poštivati i taj princip. Dnevnik obično bilježi upečatljive i prelomne događaje u kojima je pisac učestvovao, pa su s toga najčešće dnevničke bilješke ratni dnevnici, dok recimo, u ratnim danima nije nastao niti jedan putopis. Ovim se ne želi reći kako nema dnevnika koji tretiraju obične svakodnevne događaje, naprotiv, ali su pri tom najveća garancija zanimljivosti krupni istorijski događaji. Putopis, za razliku od dnevnika, traži mirniju i meditativniju atmosferu, događaji ga odveć ne zanimaju, mada ih ponekad percipira, a objekti materijalne kulture, ljudi, znanstvene činjenice čine osnovu putopisne strukture. Stil dnevnika je, sukladno njegovoj strukturi, *hroničarski*, sveden uglavnom na precizno nabranje događaja, a rijetko osim kod darovitih autora, umjetnički oblikovan i dotjeran, kada daje pečat vlastite ličnosti, posmatračkog dara, shvatanja i osjećanja. Putopis redovito traži i ostvaruje umjetnički stil, manje-više uspješno, u zavisnosti od darovitosti autora i od umješnosti da izražava subjektivni stav i osjećanje koje njime vlada. Dnevnik mora biti koristan putopiscu, kao najbolja mogućnost osvježavanja pamćenja u momentu pisanja putopisa. Pejić, u tom smislu, stalno, uza se, nosi bilježnicu i notira sve važnije događaje i stvari kojima kasnije dodaje putopisnu aromu i umjetničku formu. Tako mu ta vrsta intimnog dnevnika služi kao najbolji materijal za putopis. I dnevnik i putopis, međutim, nose snažni pečat subjektivnog doživljaja svijeta, bez likova, pisani u ja-formi odražavaju svježinu i prvotnost dojmova sa lica mjesta.

### *Beletrizacija putopisa*

Budući da je izraz *literatura*, u najširem smislu književnost, dakle sva napisana djela (umjetnička, naučna i filozofska), izraz *literarizacija* putopisa bio bi preširok i neprecizan, mada u krajnjem ne i netačan. Moglo bi se možda govoriti o oknjižavanju putopisa. Beletristika je uži i precizniji pojam i tiče se samo lijepe književnosti u prozi (roman, pripovijetka, novela i uopće književnost za zabavu), onda bismo nadograđivanje osnovnog putopisnog oblika u smislu estetizacije zbilje, mogli nazvati *beletrizacija putopisnog teksta*. Beletrizacija putopisa pokazuje vještinu i domet putopisnog diskursa prema načinu njegovog oblikovanja, onu subjektivnu posebnost i specifičnost svakog pojedinačnog opisa predmetne stvarnosti te njenog promišljanja. Putopis, kao žanr facionalne literature, možda više nego i jedan drugi oblik nudi kreativnu slobodu autoru. On je, istina, determiniran putopisnim prostorom, ali samo na prvoj pojavnj ravnj, sve ostalo, digresija, afirmativan ili negativan stav, refleksija, ideologija, jezik i stilistička sredstva slobodan su izbor putopisca.

O približavanju putopisa umjetničkom, odnosno književnom djelu “eseju ili romanu”, a uz priznavanje umjetničkog oblikovanja, zapažanja dojmova, govorili su Milivoj Solar “nerijetko se tako putopis približava eseju ili pak romanu” (Solar, 1976), te Dragiša Živković “ukoliko su njegovi opisi konkretniji, njegova interesovanja za ljude humanija, njegov stil emocionalniji i subjektivniji, ukoliko se njegov putopis više približava književnom delu.” (Živković, 1961) To “približavanje” definitivno je svrstalo putopis na razmeđe, između umjetničke lijepe književnosti, na jednoj strani, i znanosti na drugoj, uključujući istovremeno i elemente umjetnosti i elemente znanosti u svoju strukturu. Tako Solar definira: “S toga bismo na jednu stranu u takvoj podjeli mogli staviti vrste, prije svega, novela i roman, a na drugu stranu one vrste koje na određen način stoje na razmeđu između umjetničke proze i znanosti, kakve su na primjer: esej, putopis i memoari.” (Solar, 1976:) Ovakvo definitivno svrstavanje putopisa u takozvane nefiksijske vrste (putopis, dnevnik i hronika), ima svakako i svojih manjkavosti i nedostataka, pa bi bilo zanimljivo staviti putopis, kao faksijsku književnu vrstu u komparativni odnos sa fiksijskom ili umjetnički relevantnijom prozom (roman, novela i pripovijetka). Međutim, taj odnos *faction-fiction*, pri čemu se putopis uzima kao *nonfiction*, ima svoje temeljne slabosti upravo



zbog oslobođenosti faktografije i udjela mašte, prisjećanja, asocijacija te nadasve zbog ličnog doživljaja putovanja.

Ovo svrstavanje, odnosno podjela na fikcijsku (*roman i novela*) i faksijsku prozu (*putopis, dnevnik i hronika*) ljuti mnoge putopisce, među ostalima Matka Pejića, koji odlučno zastupa mišljenje kako pisac-umjetnik mora i ono najobičnije učiniti zanimljivim, konfuzno jasnim, neodređeno određenim, nesređeno sređenim, amorfno znakovitim, apstraktno konkretizirati, pojmovno oslikavati, monotono dramtizovati, obavjesno i jezičko obilje iskoristiti za uvećavanje potencije izraza. S toga on priznaje samo “dobru prozu”. Književni je tekst poezija riječi ili nije vrijedan ponovnog čitanja; nije li, dakle, pjesnička proza, putopis je novinarska reportaža. Zulfikar Džumhur tvrdi da, ako putopis nije poezija, onda on nije ništa. Odnos faksijskog i fikcijskog u putopisu, stoji u istoj ravni kao i taj odnos u modernoj prozi, koju njeguju, recimo, Danilo Kiš ili Ivo Andrić. I jedan i drugi autor, a naravno, ne čine to samo oni, koriste cijele originalne citate iz drugih djela: historijskih, dnevničkih zapisa ili enciklopedijskih natuknica, te ih vješto inkorporiraju u živo tkivo svoga pripovjedačkog opusa, beletrizirajući činjenice, a pri tome dobivaju i autori originalnih citata i autori novonastalog djela. Prvi dobija samom činjenicom da je primijećen, animiran, u neku ruku, otrgnut od zaborava i, na koncu, poslužio je kao inspiracija ili izvor, faksija drugome piscu. Drugi dobija izvor, autentično utemeljeno svjedočanstvo vremena (recimo Davilov dnevnik poslužio je Andriću kao faksija), te dobija inspiraciju za fikcionalnu obradu beletrističkih činjenica koje nude sasvim novi svijet. Posao drugog autora je višestruk, a kreće se od iščitavanja kompletnog materijala, preko selektiranja činjenica do inkorporiranja u svoj pripovjedački postupak, To je u osnovi stvaralački postupak a ne plagijat, kako mnogi kritičari maliciozno inputiraju autoru.

Džumhur se, u svom putopisu, koristi citatima iz historiografskih spisa, dnevničkih zapisa, te putopisnih zapisa svojih prethodnika, što služi kao polazište za formiranje vlastitog utiska i suda, nekad ne navodeći izvor tek uz ovlašnu napomenu da je tako zapisano u nekoj knjizi.

“Beduin ima svoj burnus koji mu stoji lepše nego ikakva kraljevska kruna ukrašena biserom i draguljima... Beduin ima svoga konja koji je brži od

svake ubojite strele... Beduin ima svoj laki šator koji mu u pustinji zamjenjuje basnoslovne dvorce...

Beduin ima svoju divnu pesmu koja je uzvišenija i lepša od svake molitve”

(Džumhur, 1974: 21)

Vjerovati je da je u ovom pjesničkom opisu beduinskog života, u osnovi stajalo nejasno sjećanje na neku knjigu o životu beduina, a da je ovaj konkretan opis stvar improvizacije i jedne vrste autorskog parafraziranja. Ovo se temelji na nekim stilskim osobenostima koje karakteriziraju Džumhurov stil. Opetovanje imenice “beduin” na početku svake rečenice ima ulogu stilskog intenziviranja, a to Džumhur često radi u svom tekstu, na jednoj strani, te upotreba udvojenih, parnih atributa (*uzvišenija i lepša*), česta upotreba atributa (*basnoslovne dvorce*), te upotreba okamenjenog atributa iz narodne epske pjesme (*ubojite strele*), imaju isti cilj. No, autor je sve stavio pod navodnike poštujući prethodnika koji je sjajno istakao glavne elemente beduinskog života (*burnus, konj, šator i pjesma*). Ovoj šemi fakcionalnih činjenica teško je šta dodati, ona se jednostavno uvažava a osim toga uklapa se u putopisnu situaciju (*beduinski karavan u pustinji*). Govoreći o teheranskim baštama Džumhur se referira na svog prethodnika, citirajući podugačak citat.

“Bašta je pravo čudo o ovom podneblju surove i suhe klime. Ona je zaklon od zasvetljujuće blještave svetlosti i nenasne dnevne vrućine. Bašte puštaju dva čarobna osveženja. Jednu svežinu daju krošnje raskošnog drveća, drugu slatki plodovi sarzelih pod tim krošnjama...”

(Džumhur, 1974: 116)

Raskošnu sliku bašte, koju daje Godar (André Godard), Džumhur koristi za svoju često korištenu, opću temu *nekad i sad* kontrastirajući raskošno i tužno, uz konstataciju “sada je tamo nekakva ciglana”. Stavimo li, dakle, u komparativni odnos fiktionalnu umjetničku prozu, čije su osnovne epske vrste novela i roman i fakcionalna književnost, u ovom slučaju putopis kao najboljeg predstavnika, otkrit ćemo dosta sličnosti ali i razlika. Za umjetničku

prozu karakterističan je, iz teksta vidljiv ili nevidljiv, pripovjedač koji pripovijeda o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Na drugoj strani, putopis poznaje pripovjedača koji priča samo ono što je vidio ili doživio u prošlosti, jer su se zapažanja, izvor motiva i slika desila u prošlosti ili u sadašnjosti kad putopisac opservira sliku.

“Kad sam prilazio Mezarišerifu bilo je sve više putnika. Mnogi su glasno molili i plakali. Približavao sam se gradu na čijem velikom i jedinom trgu počiva najveći junak i najtragičnija ličnost islama Hazreti Alija...

(Džumhur, 1974: )

Izbor i oblikovanje građe u umjetničkom djelu, romanu, naprimjer, podliježe zakonima umjetničkog oblikovanja, po tom odgovarajućem načinu pripovijedanja i uspješnog kodiranja prema čitaocu. Ovo isto vrijedi i za ostale oblike pripovijedanja, pa i za putopis, jer je važno kako će putopisac ispričati i formulirati priču, bez obzira o čemu priča. Objekt posmatranja pri tome nije uopće bitan, jer se može dogoditi da nam loše ispričana priča o najinteresantnijem objektu bude dosadna i nezanimljiva, a recimo, da se oduševimo lijepo ispričanoj priči o običnoj fontani u nekom posve anonimnom vrtu. Prema tome, objekat posmatranja sam po sebi nije garancija uspješnosti priče.

Građu za umjetničko djelo umjetnik uzima iz svakodnevnog života, iz pisanih dokumenata, iz drugih književnih djela, iz historije, iz arhiva. Novinski izvještaj postužio je, recimo Floberu (Gustave Flaubert) da napiše *Madam Bovari* (*Madame Bovary*), zatim, sudski spisi su vrlo zahvalan materijal za stvaranje dramskih zapleta u umjetničkom djelu. Formula nastanka putopisnog teksta je zapravo formula nastanka umjetničkog teksta, a ona izgleda ovako: *zapažanje + mašta + stilska percepcija = putopisni tekst*.

Često se vrijednost književnog djela mjerila srazmjerno učešću života u njemu i od pisca se imperativno tražilo da slika život oko sebe. Pisci su to, u raznim književnim epohama, različito radili pa su se i “pojedini književni programi znali temeljiti na autentičnosti doživljenoga i zahtjevu, da se gaji književnost činjenica (literatura fakta)”. (Škreb, Stamać 2000: 337) Za razliku od fabularne proze poznate pod pojmom fikcija ili nešto izmišljeno,

danas se sa sigurnošću može utvrditi da književnost sve više ide u pravcu fakcionalne literature, uz beletriziranje činjenica i dokumenata. Pisac *literature facta*, u ovom slučaju putopisa, mora biti i znanstvenik i umjetnik. Dihotomija koja putopis dijeli na dvije savremene discipline, naučno-geografsku i one slobodnije opise putovanja, u putopisu kao književnom žanru, slaže se stvaralačkom simbiozom, određujući ga, ne kao granični medij, nego kao dodir i oplodjenje činjenica i mašte, nauke i poezije. Odatle i slabost podjele po principu *faction-fiction*.

“Ovuda su prolazile povorke budističkih i nestrijanskih pripovednika i hodočasnika zajedno sa kiridžijama i trgovcima, što su iz Kine podno Pamira prenosili dragocjene toware svile i adidžara Bamijana, čak na Levant, u Mezopotamiju i Antiohiju.”

(Džumhur, 1973: 59)

Iz umjetnika progovara znanstvenik-historičar koji je crpio građu iz arhiva, historije ili etnografskih djela. Svi izvori koji nude građu za umjetničku prozu to isto nude i putopiscu, s jednom razlikom da je za pisca, ipak, najvažnije poznavanje, odnosno, upoznavanje života na licu mjesta. Naturalisti su, između ostalog, bilježili detalje sa ulice, tržnice, iz gradskog i seoskog života a “zanimale su ih biološke pretpostavke u djelovanju ljudskih karaktera”.

### *Književno uobličavanje*

Putopisac skuplja građu iz života i arhiva, knjiga, turističkih vodiča, historiografskih djela, djela drugih putopisaca, zatim je sređuje i komponira prema viđenjima iz života i umjetnički ih oblikuje u zanimljivu priču. U bliskoj vezi sa građom u umjetničkom djelu, stoji tema umjetničkog djela. To je osnovna ideja vodilja u djelu, ono što pisac problematizira, ono o čemu on ima šta reći. To je osnovna konstruktivna nit u djelu kojoj su mnoge tematske cjeline određene i imaju da podupru osnovnu temu. Tomaševski tvrdi da je tema osnovno jedinstvo, a to jedinstvo sačinjavaju tematski činoci koji su opet razmješteni u određenoj

vezi. Ono što je za nas bitno u ovom slučaju jeste to što Tomaševski razlikuje dva tipa razmještanja ovih tematskih činjenica. Prvo je "uzročno-vremenska veza u tematskoj građi, i drugo to je "istovremeno izlaganje ili neka druga smjena tema bez uzročne vezanosti". (Tomaševski, 1972:.) Ovaj tip uzročno-vremenske veze odnosi se na umjetničku prozu (*pripovjetka, roman, epska pjesma*) i to su djela sa fabulom, a drugi tip razmišljanja odnosi se na poeziju (*deskriptivnu, didaktičnu i putopise*). To su praktično djela bez fabule i to je, s tog aspekta, razlika između putopisa i umjetničke proze. Međutim, u novije vrijeme, te čvrste, fabularne, uzročne spona u umjetničkoj prozi popuštaju, tako da u savremenim modernim romanima, praktično, nemamo fabule (*Uhode*, D. Sušić), te umjesto toga imamo "asocijativno građenje, lajtmotivski i simbolične povezane strukture". (*Rečnik književnih termina*, 1985: 199) Takvo asocijativno građenje srećemo u Džumhurovom putopisu. To je pravo bogatstvo asocijacija koje obrazuje mogućnost dubljeg naslućivanja i slojevitog domišljanja, što stoji u službi svojevrsnog mosta sa kulturom drugih naroda. To su asocijacije po sličnosti, po smislu, po sjećanju te po analoškim vezama. Fabula ili osnovni redoslijed zbivanja u književnom djelu, ima svoje fabularne oblike koji se obično određuju pojmom *motiv* i *situacija*. Putopis, pak, poznaje samo *situaciju* u koje dolazi sam putopisac, vremenskom uzastopnošću pokretanja iz jedne situacije u drugu.

“Stanujem u hotelu “Paris” u potkrovnoj sobici broj 314. U sobi ima krevet, sto, stolica, umivaonik i veliko razbijeno ogledalo. Kada bih pokupio svu prostirku iz moje sobice zajedno sa velikim razbijenim ogledalom i prodao je na nekoj teheranskoj buvljoj pijaci, ne bih mogao kupiti ni pola džaka ovčijih čvaraka.”

(Džumhur, 1973: 111)

Situacija je neprijatna, neugodna, bezizgledna iz koje proizlazi prijetnja da će se priča prekinuti, da više nema priče. Ovdje možemo govoriti o pseudozapletu, jer putopis nema zapleta, kako smo to već napomenuli. Duda razlikuje tri glavne smjernice putopisnoga zapleta: zatečena stvarnost, nepredvidljivost putovanja i karakteristike putnikove osobnosti. U tom se okviru oblikuju putopisna napetost i zaplet koji, u usporedbi sa onima što se ostvaru-

ju u fikcionalnom pripovijednom tekstu, možemo zvati *pseudozapletom* i *pseudonapetošću*. Živo nas zanima šta će učiniti putopisac, kako će savladati prepreku, baš kao junak avanturističkog romana koji pokušava ili razrješava situaciju. U putopisu se kao u umjetničkoj prozi, može govoriti o statičkim situacijama koje usporavaju tok događaja. Ovdje dolazi do izražaja *snalažljivost*, značajka koja otkriva putnika. Putnik je suočen sa surovom životnom zbiljom (nepoznat prostor, nedostatak novca), često okrutnom i neprelaznom pa se sticanje putničkog iskustva stiže mukotrпно. Inteligentan i iskusan putnik lakše se snalazi u nepredvidivim i nesklonim situacijama a naivan i neiskusан često je objekt i meta prevaranata i trgovaca koji na lak i brz način dolaze do zarade.

“Vidio sam mnogo mauzoleja i božijih kuća raznih verozakona i na Istoku i na Zapadu, ali grob i bogomolja sagrađena ovom velikom Muhamedovom ratniku i apostolu prelazi sva moja očekivanja.”

(Džumhur, 1973: 78)

Ovo je statična situacija kada putopisac promatra spomenik, sudi o njemu i izražava svoj subjektivni sud, ali sa očiglednom angažiranošću, dok u slijedećoj situaciji, “Odlazim i ja preko toga prema bazarima i uličicama punim zaprega, čeza, šarenih fјjakerа i okićenih konjanika”, (Džumhur, 1973 : 80) situacija je dinamična. Putopisac se kreće ulicama nepoznatog grada, promatra i bilježi slike koje se brzo izmjenjuju kao na filmskom platnu, samo ih površinski registruje. Priznavanjem statičnih i dinamičnih situacija u putopisu, načas, priznajemo i fabulu, međutim, to je moderno fabuliranje a ne ono tradicionalno koje karakteriše fabulu romana. Teško je, zapravo, tvrditi da putopis nema i klasičnog fabuliranja, jer vratimo li se za trenutak situaciji u kojoj putopisac dovodi sebe, kao glavnu ličnost, u bezizglednu situaciju, da mi u jednom momentu pomislimo da ćemo ostati bez pričanja, bez putopisa. U drugom momentu javlja se pomisao da je ovo zaplet pred koji je pisac sebe stavio a onda u trenucima, dok pregovara sa iranskom vladom, on praktično pravi klasični rasplet. Radi se o *pseudozapletu* i *pseudoraspletu*, stoga što se u putopisu e može govoriti u romanesknim kategorijama i postupcima.

Stajući na stranu putopisca s kojim smo se identificirali, strepimo zajedno sa njim i opraštamo mu očiglednu laž, jer je ona djelotvorno poslužila da se i pisac-vodič, izvuče iz nezavidne materijalne situacije, te da tok pričanja i putovanja krene u željenom pravcu. Zanimljivost putopisa ovim dobiva na težini, jer koristi *stepenasti tip razvoja fabule* kao što imaju pustolovni ili avanturistički romani, za razliku od prstenastog ili paralelnog tipa razvijanja fabule.

Zanimljivost putopisnom pričanju i nizanju situacija i zgoda daje novi doživljaj koji se događa u mjestu, u određenom gradu, ulici, gostionici, što odgovara statičnom tipu smještanja radnje u umjetničkoj prozi i momentu kada se junaci premještaju iz mjesta u mjesto zbog novih doživljaja. Tomaševski ovo zove pripovijedanje tipa "putopisa", a što je kinetičan tip smještanja radnje i događaja. Kategorija vremena u umjetničkoj prozi je vrlo rastezljiv pojam, tako vrijeme romana može biti samo jedan dan ili nekoliko dana, a da čitalac sazna sve što ga zanima i što se odnosi na tok zbivanja ili na određeni lik.

Književnom strukturiranju putopisa doprinosi proces dotematizacije. Prvi postupak nadogradnje u putopisu a koji snažno doprinosi literarizaciji žanra jeste misaona nadogradnja, a drugi postupak je dotematizacija figuralnim postupcima. Oba postupka iterarizacije/dotematizacije prisutna su kod modernih putopisaca.

### *Likovi u putopisu*

Putopis može trajati jedan dan, a da saznamo svu historijsku retrospektivu nekog naroda, bilo analogijama ili asocijacijama, ili pak digresijama. U digresijama se putopisac obično autoportretira, primjećuje vanjski svijet, ponire u sebe, pokazuje svoj odnos prema stvarima. On, praktično, stalno opisuje ili karakterizira jedan lik, tj. sebe. Putopis, uglavnom, nema drugih likova ili, bolje reći, nema onih likova koji uzročno-posljedično učestvuju u fabuli ili koje pisac potpuno karakterizira. Nema tipskih likova. Ali postoje epizodni likovi koji mogu biti pomoćnici i protivnici glavnom liku. Kod Džumhura, ipak, nalazimo jedan skoro kompletan portret pomoćnika:

“Moj prijatelj Abdel Rahim, učio je neku srednju teološku školu i spremao se za sveštenika. Naučio je more molitava napamet i ispostio pola svojih dana i želio je da jednog dana postane hodža, ali se ovdje na Istoku ne može živjeti od čiste religije, kao što se na Zapadu ne može živjeti od čiste umjetnosti. Želio je da postane automehaničar i da šaicima popravljaju automobile, ali za to je daleko i daleko. Odlučio je da postane vodonoša i da čeka dok i u njegovoj avliji procuri nafta. Dotle će čitati molitve i za pokoj duše mrtvima.”

(Džumhur, 1958: 47)

Ako se ovome doda i lični opis Abdel Rahima, može se govoriti o kompletnom portretu lika u jednom putopisu, čak sa njegovim unutrašnjim protivrječnostima, ambicijama i neostvarenim željama, ali koji naravno nema nikakvog utjecaja na fabulu iako je u neku ruku tipičan lik za sredinu u kojoj nastaje putopis. Ovo pokazuje putopišćev umjetnički dar za konkretizaciju lika. Putopisi se čitaju kao montaža zbivanja ili atrakcija koje nisu sročene po uzročno-posljedičnom nizu, pa se mogu čitati i kao poezija. Primjeran lik za piščevu analizu, odnosno, jednostavnu sliku lika je Abdalah, beduin koji je bio njegov saputnik kroz pustinju prema Meki. "Rekao mi je da u njegovoj zemlji ne postoji politika. Mesto Ustava postoji Koran, mesto parlamenta šerijat, mesto politike monarhija". (Džumhur, 1958: 79) Ovo je otprilike sve što Abdalah zna, ili što treba da zna. On je očigledno pošteđen viška informacija, on je sretan čovjek i sasvim predan svom "nomadskom životu". "Abdalah je u svojoj političkoj bašti njegovao dva kulta. Kult ljubavi prema Gamalu Abdel Naseru i kult mržnje prema Davidu Ben Gurionu". (Džumhur, 1958: 79) Sasvim jednostavno, ljubav i mržnja, dva suprotstavljena pola, u sredini nema ništa. Ljubav za svoga suverena i mržnja prema neprijatelju. Jedna hrani drugu. Jedina inklinacija u odnosu na ova dva osnovna položaja emotivnog klatna jeste kada njegova ljubav "prelazi u obožavanje a njegova mržnja u histeriju". (Džumhur, 1958: 79) Sredine nema, a ni mogućnosti da se razumije druga strana, stalno je u krajnosti pa, "između ljubavi i mržnje nije bilo mostova". (Džumhur, 1958: 79)



Portret Abdela Rahima Hadi ibn Mohamed Alija, je nešto složeniji od Abdalahovog i predstavlja ram za sliku čovjeka iz grada, na Istoku, koji nije imao neko određeno zanimanje, "bavio se čitanjem molitva za spas i pokoj duše mrtvima i donošenje vode za novac živima". (Džumhur, 1958: 88) Pored osnovnih podataka iz lične karte nalazimo da je Abdel Rahim snalažljiv: *znao je gde se u svako doba dana i noći može pronaći Česterfild, engleski keks u originalnom pakovanju, egipatsko voće na oku, bajerov aspirin, japanski kompot i holandsko mleko u konzervama* (Džumhur, 1958: 89) potom ga je pod utjecajem Zapada "zaljubljen u Džejn Rasel" i na koncu želio je kao i mnogi dječaci postati hodža, pa automehaničar, pa na koncu ništa od toga. Ova priča o životnim željama neodoljivo podsjeća na priču čitanke o dječaku koji se nije uspio odlučiti za zanimanje i ona vjerovatno asocira na tu osnovnoškolsku lektiru.

To je niz kadrova snimljenih kamerom, na brzinu, ali kasnije smišljeno povezanih i složenih u jedinstveni mozaik. Snimanje je obavljeno na putu, kafani, javnom mjestu, hotelu, pa su likovi koji se javljaju "junaci otvorenog prostora" za razliku od junaka zatvorenog prostora. Ovom vrstom likova putopis akceptira individualizaciju karaktera, nasuprot tipskim junacima, međutim, on je ujedno i tipičan u smislu reprezentata za određene socijalne slojeve. Takav je, recimo, šaik koji komanduje suđenjem na ulici u *Nekrologu jednoj čaršiji*, ili takva je, prostitutka koja u tekstu nije oblikovana kao lik već je crtežom (Džumhur, 1958: 70), likovno izražena potpuna karakterizacija lika, računajući i psihološko portretiranje koje se jasno čita na licu. Likovi u putopisu su neponovljivi kao uostalom i doživljaji, ali su istovremeno i stvarne osobe, nema fiktivnih ličnosti.

"Neki mesni dostojanstvenik ili nešto još više od toga dolazi na posao. Zavaljen na zadnjem sedištu ispušta prve dimove jutarnje cigarete i sanjivo gleda u mene. Njegovo levo oko je manje od desnog. On je nespretan, ali je dostojanstven. On, možda ne ume da čita, ali ume da šoferira. On ne zna ni četiri osnovne računске radnje, ali svake noći plaća basnoslovne račune. On je najuspjelija kombinacija između Babaroge i Ali-Babe, koju sam ikada video."

(Džumhur, 1958: 90)

Karakterizacija nepoznate ličnosti, mjesnog dostojanstvenika, formira se po sistemu kontrasta i groteske tijela: *levo oko manje od desnog, nespretan - dostojanstven, ne ume da čita - zna da šoferira, ne zna četiri računске radnje - plaća basnoslovne račune*. Sa ovim krajnostima ličnost se potpuno uklapa u atmosferu u kojoj se za krađu običnog predmeta odsijeca ruka, a iznad glave leti veliki “superkonstelešn” ili “Lufthanza” ili upravnik pošte jaše na magarcu, a šeik vozi kadilak iz 1957. godine, posljednja riječ tehnike. Te nepomirljive suprotnosti, ipak egzistiraju na istom mjestu bez ikakve nade da se one približe ili da se pomakne nešto u tom smislu. Karakterizacija lika u putopisu može biti savršeno izvedena a da o liku ne bude potrošena ni jedna riječ. Opisujući kola bogatog Arabljanina posredno saznajemo sve o tom liku, koji je samo uvjetno tipičan, znajući da kola za svakog čovjeka imaju višestruko i metaforično značenje u životu. Kola su izraz materijalne, društvene, seksualne moći ili patrijahalne uloge njihovog gospodara, i prepoznajemo ga uvidom u odnos lika prema automobilu. To je način da sjajno uočavamo slojevitost lika. “On nema svojih sudova, ali ima tuđe predrasude. On je radoznao, ali je nepovjerljiv. On nema svojih principa, ali ima svoje ćefove.” Jedna fina psihološka analiza, opet po sistemu kontrasta ima-nema ili nema-ima, pokazuje svu paradoksalnost jednog individualnog karaktera koji pisac diže na nivo, uvjetno, tipičnog karaktera. Ovo je modernost prikazivanja likova i u svojoj tipičnosti i u svojoj individualnosti, koja ni u modernoj literaturi nije zanemarljiva.

Zanimljivo je, recimo, kako ličnosti koje putopisac slika korespondiraju s prostorom u kome žive. Svi oni nose pečat sukoba dva svijeta, dvije kulture, dva oprečna koda. Otuda njihova paradoksalnost i krajnosti koje izgledaju nespojive u jednoj ličnosti. Život im odjednom donosi stvari koje su u potpunosti antitetične njihovim civilizacijskim i duhovnim kulturama i koje se, a on to doživljava naoko flegmatično, sukobljavaju u njegovoj unutrašnjosti i sa prostorom u koji dolazi. Putopis poznaje, karakterizaciju likova po govoru. Oni govore monolog u djelu, kao u romanu. To je s druge strane zasluga realizma, a s druge strane ta etnička karakterizacija jezičkim sredstvima služi kao dokument putopiscu, lingvistički prije svega.

### *Pozicija pripovjedača u putopisu*

Umjetnička proza razlikuje pripovjedača i autora pa makar oni imali identične stavove nekoj pojavi u životu. Na drugoj strani, putopis poznaje samo autora-pripovjedača koji vodi kroz labirint novih događanja ali i kroz labirint istorije.

“Sećam se još da su Rusi vraćali Turcima Moldaviju, Bugarsku, Vlašku, Rumuniju, a Turci Rusima Georgiju i Mersiju, Mingreliju i Gurijal i da je jedan car morao dati drugome milion i po holandskih zlatnika (ne znam više ko kome) i da se Porta tu obavezala (svečano) da vrati Srbiji šest sahija i da je sultan obećao ferman snabdeven hatišerifom i da je određena ratna šteta za neki rat 1806.”

(Džumhur, 1958: 22)

Historijska reminiscencija, kazna u povodu sjećanja i susreta sa Jedrenama, iskazana u formi nesigurnog sjećanja iz škole, sročena tako da putopisac/pripovjedač izbjegne ulogu sveznalice, onoga ko dozira ili akademski drži propovijed, sadrži sasvim tačne podatke, međutim, sakrivanje iza “sećam se” i “ne znam više ko kome”, imalo je cilj da u autoru prepoznamo pripovjedača koji je sklon umjetničkom modeliranju. Ovo je, za trenutak, bježanje u ulogu nepouzdanog pripovjedača koji propušta neke, naoko, relevantne činjenice, a one zaista, u tom trenutku, nisu bitne, pa mu je taj momenat zgodan da eliminiira znanstvenika na račun umjetnika.

Klasična umjetnička proza njeguje dva osnovna odnosa autora prema zbivanjima i likovima, to jest da li priča u prvom ili trećem licu. Bez obzira kako se zove pripovjedač, mi smo skloni da te misli koje on izgovara pripisujemo autoru, čak i pored činjenice da je on prerušen u fiktivnog pripovjedača koga, opet, prepoznamo po stilu pripovijedanja i po jezičkom izrazu kojem pripada. Putopis je obično pisan u prvom licu (ih-forma, *autodijegetički pripovjedač*), čime se, nesumnjivo, postiže prisniji odnos prema stvarima i doživljajima, pa time putopis postaje isključivo lični doživljaj. Autor i pripovjedač je jedno

lice u čijem se subjektivnom izrazu projicira objektivna stvarnost. Međutim, putopis je katkad napisan u *er-formi* (*heterodijegetički pripovjedač*) što je odmicanje od subjektiviteta autora, ali što ne mora utjecati značajnije na subjektivnost kao izraz književne vrijednosti putopisa. Evo i potvrde:

“Prolazio je Suk-Hamedijom, velikom natkrivenom čaršijom. U šarenoj i mirisnoj gužvi osluškivao je trgovce kako na svim jezicima svijeta, s nerazjašnjivom upornošću, hvale i nude robu. Susretao je izmorene oči evropskih turista koji, kao da traže ono što su nepoštednim godinama rada izgubili, kao da traže na Istoku izgubljeno pravo na ljenost.”

(Mahmutćehajić, 1997)

Fiktivnog pripovjedača u putopisu, uglavnom, nema, ali to ne znači da nema umjetničke stilizacije, recimo narodnog govora. Džumhur npr., to obilato koristi, pa zaključujemo kako u njegovom stilu nalazimo vrlo snažne elemente narodnog pripovjedanja.

“Carska iranska vlada održala je reč, poslala me na put po Perziji.

Carska se ne poriče. Carska se ne odriče. Pusto carsko.”

(Džumhur, 1973: 129)

“Zanoćio sam u karavan-saraju.”

(Džumhur, 1973: 193)

“Jutros smo pre zore i bela dana otišli u fabriku taksijem.”

(Džumhur, 1973: 151)

Svaki početak putopisa, skoro bez izuzetka, ima sličnu formulaciju u ih-formi. Stilski otklon, ka nepostojećem fiktivnom pripovjedaču, postiže se spomenutim elementima narodnjačkog stila i tako stičemo dojam da slušamo narodnog pripovjedača, čime pripovjedaње dobiva na zanimljivosti. Ipak, u putopisu najčešće imamo, sveznajućeg pripovjedača i autora, otjelotvorenog u jednoj ličnosti, i on se pojavljuje sa svojim unutrašnjim monologom, što je prva karakteristika moderne umjetničke proze.

“Odista ja ću se ovog ljeta dugo sećati po kalamburama i duhovitim doskočicama nekolicine Francuza, ali isto tako i isto toliko, prijatno, po zdravom i blagorodnom smjehu nekolicine ovih Engleza, koji se ni sa kim nisu upoznali ovog leta.”

(Dučić, 1969: 10)

Znamo, pouzdano, da se unutrašnjim monologom služe pisci umjetničke proze, karakterizirajući lik ili prateći njegovu struju svijesti. Monolog, međutim, srećemo i u putopisu.

“Sve mi je izgorjelo od strasti ljeta. Najtužniji zbog toga što je nestalo one ugodne srpanjske, predvečernje hladovine od koje sam tako lijepo, široko i slobodno disao. Jesen je sada. U žutom fijakeru, eto, voze me umornog i za svježe okrečene pustare među mrtve oranice bez kliktaja prepelice. Remetinac kao od pretjerana ljetnog znojnog jahanja pocrnjelo razvaljeno sedlo. Prođe tako seosko groblje pa onda malo nadode nebo u kojem su minule ptice i istrunuli oblaci. Jutarnja duga listopadska kiša u tankom jablanu. Silno blato na mutnom ugarskom fenjeru.”

(Pejić, 1982: 80)

Na ovom primjeru, naročito se jasno može raspoznati sloj subjektivnog lirskog koje je izraženo estetsko-emotivnim slojem i gdje su upotrebljena sva stilska sredstva, od pjesničko-lirske meditacije (*sve mi je izgorjelo u strasti ljeta*) preko uredno složenih epiteta (*ugodne srpanjske, predvečernje, lijepo široko, slobodno*) do stilskih figura, komparacija

(*Remetinec, kao od pretjerana ljetnog znojnog jahanja pocrnjelo razvaljeno sedlo*) te simbola (*sitno blato na mutnom fenjeru*). Istovremeno nije zanemarena i geografska komponenta putopisa (*Remetinec, seosko groblje, nebo i jesen*) samo što je ona spretno ukomponirana u lirski, umjetnički doživljaj putopisca. Putopis, doduše rijetko, nosi još jednu karakteristiku umjetničke proze a to je zapitanost pred stvarima, rečene izrazito lirski, npr. kod Pejića. “Hoću li igdje još vidjeti tako crveno nebo, prostor sličniji srcu.” (Pejić, 1982: 95)

Putopis još uvijek nosi vrlo jaku dozu informiranosti ili obavještavanja, što je opet slučaj i sa umjetničkom prozom kada pripovjedač, u ulozi sveznajućeg, saopćava činjenice u koje ne bi trebalo sumnjati. “Jutros su u novinama bile slike trojice mladića. Bili su veoma lepi i mladi. Novine pišu da su sva trojica jutros u ranu zoru, posle čitanja presude, doboša i vezivanja očiju, streljani.” (Džumhur, 1973: 121) Obavješteni smo bez ostatka da “Teheran ima velike bulevare kao u Moskvi ili u Parizu. Teheran ima prostrane trgove, veće nego u Rimu” itd. Kao i lirski pjesma, putopis sadrži lirski izričaj ili afektivni odnos pisca prema onome o čemu govori.

“Najprije nebo počinje da sve većma bleđi, i isčezava, a veliko more, da postoje bezbjedno i plitko. To je već afričko more. Zatim se najednom prokaže na vidiku jedna dugačka, žuta crta. Eto to je Afrika. I zatim jedna bela vatra na tom žutom vidiku. A to je Nil.”

(Dučić, 1969: 308)

Ako izuzmemo sloj piščevog objašnjavanja, da ne bi bilo zabune, ovo je lirski izričaj. Ovu osobnost putopisa susrećemo naročito u putopisima Isidore Sekulić, Skendera Kulenovića, Alije Isakovića. Refleksije ili refleksivno opserviranje, susrećemo kao čest element putopisne proze te kao da komentar, što ga putopisac uobličava, doprinosi boljem upoznavanju sa stvarima i događajima, ali nam otkriva i autorov stav i nivo promišljanja. Džumhur, u svom putopisu, često “poentira”, izražavajući sudove na osnovi logičnog mišljenja i tako, eksplicite, pokazuje svoje životne nazore spram konkretne pojave.

“Svi ti silni mirišljavi vrtovi i perivoji nikli su u pustinji i samo je silna ljubav prema ljepoti, zelenilu i cveću ovaj grad pretvorila od gole ledine u bujnu gradinu.”

(Džumhur, 1973: 152)

Refleksije o prirodi i ljudima iznosi Dučić u svojim putopisnim zaključivanjima, na temelju suptilnih zapažanja o paradoksalnom ponašanju ljudi koji daju svoju zemlju pod zakup da je ne bi obrađivali; niko ne sadi biljku, ne odgaja životinje, a svi hrle u prirodu. Refleksija koja dolazi na kraju kao izraz mudrosti rezultat je logičkog zaključivanja, na osnovu premisa, koje je ponudio pisac i ona je odraz dosegnute mudrosti i putopisa.

“Obožavaju prirodu samo deca i ludaci, sam oni govore s biljkama po putu i s kamenom u polju. Na suprotnoj tački od njih stoje još filozofi i pesnici, koji se detinjski ushićuju i ludački dive svemu onome čemu su drugi okrenuli leđa.”

(Dučić, 1969: 20)

U pomenute dvije situacije; *lirskom izričaju* i *refleksiji*, putopisac se javlja, pored uloge informatora, i u ulozi komentatora stvari i događaja i tako utvrđujemo njegov odnos prema stvarima i pojavama u širem kontekstu. Komentarom pisac želi na jednostavan način, vrlo preciznim izrazom objektivno i nepristrano suditi o stvarima s kojima želi upoznati čitaoce. Time, pored objektivne i hladne informiranosti, pisac dariva i svoj lirizam, iskazan romantičkom subjektivnošću, intimnim zanosom i izrazom poetske tankoćutnosti.

### *Narativni postupci u putopisu*

Kao što umjetnička proza njeguje u svojoj strukturi *opis*, kao oblik isticanja bitnih karakteristika predmeta, isto tako i putopis, u svojoj strukturi, njeguje *opis* kao jedan od svojih najznačajnijih narativnih elemenata. Nema dobrog putopisa ako nema dobrih opisa. Sva predmetna stvarnost i priroda s kojom putopisac komunicira biva opisana u putopisu. Njegov opis rezultat je fizičkog prisustva pred predmetom ili pojavom, iskazan u obliku

naknadnih reprodukcija slika ili pak direktnog slikanja na licu mjesta, kao što to čini slikar. U tom opisnom reproduciranju nalazimo uglavnom spoljni izgled stvari, a manje enterijer, kod ljudi više fizički izgled nego duhovni profil i općenito kazano više sama pojavnost nego suština pojave. Opisi prirode u putopisu Isidore Sekulić ili opisi gradova i ljudi u Džumhurovom putopisu, opisi Slavonije i prirode kod Pejića, nose ispod svoje površine i jedan intenzivan doživljaj svijeta što njihov putopis čini umjetnički relevantnijim.

“Mala Poljakinja je imala u pokretu glave nečeg ptičijeg i u kretanju tela nečeg mačijeg; a u celom životu fizičkom, nečeg čovječijeg... glas joj je mlad i podmuhao, stisak ruke nežan, ali ispitivački; svako obećanje stvar kaprica i zadnje namere.”

(Dučić, 1969: 20)

Džumhur ovako opisuje smiraj dana u Kastilji:

“U Kastilji se, u smiraj dana, događaju takvi prizori i predstave na svodu nebeskom da je pravo čudo kako te mirakule i na zemlji ne ostave trag i ne bivaju praćene silnim grmljavinama i strahovitim zemljotresima. Pravo je čudo kako te orgije boja i svjetlosti na nebu, prati savršen i spokojan mir na zemlji.”

(Džumhur, 1973: 194)

Opisi prirode, gradova, ulica, kafana, enterijera stoje u direktnoj vezi sa likovima koji se pojavljuju u putopisu tako da možemo govoriti o motivacijskom odnosu između pomenutih stvari koje služe kao pozornica i likova u putopisu. Na kraju se na tu pozornicu izvode likovi koji najčešće prisno korespondiraju sa tom pozornicom. Iako, po prirodi stvari, od putopisa očekujemo konkretne opise koji odgovaraju predmetnosti opisa, takvih je, uostalom, najviše u putopisu. Ipak, srećemo i opise prelomljene kroz prizmu subjektivne



doživljajnosti pripovjedača. Najčešći je opis u putopisu, ovlaš skicirana spoljašnost lika ili predmeta bez naročitog ulaženja u suštinu. Trajanje motiva prirode u Džumhurovom leksikonskom postupku ima dvije tendence. S jedne strane, to je romantičarsko obilježavanje prostora prirode historijskim događajima, a na drugoj priroda se povlači i najčešće ustupa mjesto modernističkoj usmjerenosti na grad i urbani život čovjeka. Prirodni prostor u putopišćevom posredovanju teško je odvojiv od historijskog značenja.

*Dijalog*, često karakteristika umjetničke proze, nije osobito često značajka putopisa, mada bi revnosniji istraživač mogao naći dijalog i u putopisu (Boro Drašković, *Pohvala putovanju*, Beograd, 1935. godine), ili ga pisac jednostavno pretvori u nepravni govor i tako uprošteno saopći, pa ostaje činjenica da je putopis siromašniji za sve manifestacije dijaloga od ćaskanja, razgovora, konverzacije do diskusije i polemike. Prilikom razvoja određene fabule u umjetničkoj prozi, pripovijedanje se legitimira uzročno-posljedičnim vezama među elementima fabule". U realističkim djelima svaki je postupak karaktera ili lika morao biti usklađen sa njegovim općim osobinama, opravdan njegovim prijašnjim postupcima i odnosima u koje je, u fabularnim sponama, stupio" (Škreb, Stamać, 2000: 357) Ta je psihološka motiviranost lika ili psihološka motiviranost situacije, u klasičnoj umjetničkoj prozi bio nezaobilazan uvjet.

U putopisu se ne može govoriti o toj vrsti motiviranosti, iz jednostavnog razloga što se likovi sreću u prolazu, zakratko i moguće je dati samo njihovu spoljašnjost ili eventualno likovni kroki. Blagi otklon od ovog pravila čine, doduše rijetko, pojedini putopisci, karakterizirajući lik koji postaje odjednom dio atmosfere, znači motiviran atmosferom u kojoj ga je sreo putopisac. Za lik Abdel Rahima, iz Džumhurovog putopisa "Kamen crnog sjaja" može se reći da je umjetnički zaokružen i profiliran po pravilima karakterizacije lika do fizičkog izgleda do njegove unutrašnje slojevitosti, mada ovaj lik ne daje za pravo da pravimo šire zaključke. On je zaista rijetkost.

Za razliku od umjetničke proze koja nema potrebu za drugim medijem, putopis ima, pored realnih opisa stvarnosti, i crtež kao likovni izraz te stvarnosti. Većina klasičnih putopisa ilustrirana je autorovim crtežima (Alberto Fortis, *Put po Dalmaciji*, Artur Evans, *Pješke kroz Bosnu i Hercegovinu...*, Zuko Džumhur, *Pisma iz Azije*, *Nekrolog jednoj čaršiji* itd.). Crtež, kao zanatski rudiment svakog slikarstva, nije naravno obaveza putopisa već se jed-

nostavno putopisac odlučuje za ovo sredstvo zahvaljujući svom likovnom talentu. Naravno, treba reći da veliki broj putopisaca nema niti mora imati crtačkog dara, međutim, isto tako treba reći da je ovo dobro došla karakteristika putopisa, u smislu poboljšavanja općeg dojma o putopisu kao o klasičnoj informativno-saznajnoj vrsti književnosti. Crtež, prije riječi, ostvaruje vizuelnu vezu sa predjelom ili objektom koji putopisac opisuje i otvara mogućnost putopiscu da djeluje i na još jedno čulo svoga čitaoca. Stvari, predjeli i ljudi doživljeni vizuelno, preko crteža, ostvaruju dublji, emotivniji i sazajniji element u psihi čitaoca i upotpunjuje njegovu novoformiranu sliku o tim stvarima. Bolja je jedna slika nego hiljadu riječi, kaže jedna drevna kineska poslovice. Crtež, pored ove uloge, često ima funkciju dopune opisa koji je dat riječima, a nerijetko da, paralelno verbalnom opisu, i vizuelno sugerira situaciju. Ima putopisaca koji tako bivaju uspješniji kao crtači pa su im verbalni opisi ostali u sjenci mnogo uvjerljivijih crteža (*Evans*, npr.). Međutim, u ukupnosti crtež + verbalni opis dobijamo tačniji i vjerodostojniji putopis, jer se ove dvije komponente ili sredstva za izražavanje stvarnosti uspješno dopunjuju.

Ostaje, dakle, činjenica da se putopisac u putopisu izražava dvostruko; prvo kao umjetnik-pripovjedač i drugo, kao umjetnik-crtač. Koliko je uspješniji prvi u odnosu na drugog ili obrnuto, moguće je ustanoviti samo analizom u svakom konkretnom slučaju. Sva zaključivanja u tom smislu imala bi paušalni karakter. Isto tako, treba tretirati i pitanja izbora motiva crtanja kod pojedinih autora, jer je i ono sasvim individualno i određeno autorovim afinitetom. Ipak, mogle bi se izreći i neke zakonitosti u tom smislu. Većina putopisaca - crtača, na svojim risarijama slika prvenstveno ljude, počev od fizionomija preko načina njihovog oblačenja, što najčešće zanima autora, pa sve do njihovih antropoloških i psiholoških portreta, što čine rijetki i izuzetno daroviti crtači. Džumhurovi portreti idu u kategoriju antropoloških i psiholoških portreta, jer su iskazani vrlo slojevito. Drugi čest motiv putopisca-crtača jestu konkretni izrazi materijalne kulture naroda (*spomenici, česme, ulice, upotrebnih predmeti, materijalne kulture*), čime se najrječitije govori o ukupnoj kulturi nekog naroda ili o odnosu putopisca spram te kulture.

## Putopis Zulfikara - Zuke Džumhura

### Uvod

U geografskom i kulturnom rasponu, od Počitelja na zapadu do Indije na Istoku, te sjevernom Afrikom do Španije i francuske Provanse uokviren je putopis Zulfikara Džumhura. Počitelj predstavlja višestruki simbol, najprije, grada orijentalne arome, zatim grada koji je proživio svoje vrijeme, te na koncu, grada što je poslužio putopiscu kao ulaznica na putevima Istoka, na putevima starih civilizacija. Putopis nije žanr kojim se otkrivaju samo drugi, pa smještajući putopisni itinerarij u prostore drevnih civilizacija, Džumhur otkriva i vlastiti, matični prostor jer je priča o drugome počesto i opisivanje sebe i svoje kulture. U istom paketu čitamo odgoj, obrazovni i intelektualni nivo, predrasude i predodžbe o drugom, književnu kompetenciju i obaviještenost subjekta putopisnog diskursa. Džumhur se u svom putopisu predstavlja kao “neosviješteni komparatist” jer su njegovi putopisni tekstovi najčešće dijelovi općeg mozaika i slike o drugima, koju “komparatistika tradicionalno smješta u područje koje zove imagologijom.” (Duda, 1999: 12) Putopisi su, dakle općenito, najvjerodostojniji komparatistički izvor, jer od putnika naučnika preko putnika historiografa do putnika književnika, ova je literatura manje-više pouzdan dokument o slici jedne kulture u očima druge. Ono što Džumhurov putopis izdvaja, barem kada su u pitanju putopisni tekstovi sa Istoka, jeste ono što teoretičari ovoga žanra zovu “poviješću mentaliteta” koju treba gledati u kontekstu historiografskog znanja u putopisu. Navike, standardi, životne vrijednosti, ponašanje, odnos prema smrti, predodžbe o vremenu i prostoru, značajan su dio tematskog repertoara *povijesti mentaliteta*, dok se na drugoj strani “povijest svakodnevnog života” posreduje preko stanja putova, troškova, prevoza, hrane, prenoćišta, hotela, hrane, pića, ljudi i društva na putu itd. Istovremeno, ne treba zaboraviti kako Džumhurov putopis počesto ima i romantičarsku aromu, naprimjer, kada se putopisni

subjekt nađe na historijskim mjestima porušenih gradova, kad govori o starinama i općenito predmetima iz povijesti kulture, gdje spada, naravno, Orijent i egzotika nepoznatoga svijeta, i kada o njihovoj prošlosti redovito govori afirmativno i s divljenjem. U romantičarski poriv spada i često naglašena spoznajna uloga putovanja, koja zajedno sa već spominjanim sastavnicama romantičarske strukture putopisa otkriva složenu književnu, kulturalnu i često ideološku pozadinu putopisa. Međutim, ta se romantičarska crta u Džumhurovom putopisu uzima kao posebnost subjekta putopisnog diskursa, jer njegov odabrani itinerarij i perceptivna sposobnost zapravo traži tu vrstu retrospektivnog pogleda unazad. Nadalje, Džumhurovo putovanje po ovim zemljama Istoka i Mediterana znači i spoznaju i kontekstualizaciju matičnog prostora Bosne u orijentalne i mediteranske okvire, jer ne zaboravimo da je Bosna figurirala dijelom kao evropski itinerarij, a drugim dijelom kao orijentalna tema. Sa stajališta književnohistorijske retorike putopisa, odnosno dijahronijskog promatranja i filtriranja obavijesti obuhvaćenih kategorijom itinerarija, Orijent je veoma često odredište bosanskih putopisaca i vrlo primamljiv prostor putovanja kao i tema pripovijedanja domaćoj publici. Pri tome ova se konstatacija ne odnosi samo na Bošnjake. Kada je riječ o istočnom ili o mediteranskom leksikonu kod Džumhura, njegove su obavijesti vezane najčešće za historiju kulture, umjetničku baštinu, arhitekturu, svakodnevni život i izgled prirode, pa ga možemo podijeliti u tri tematske cjeline: *kulturnopovijesne obavijesti, obavijesti o svijetu prirode i obavijesti o svakodnevnom životu*. (Duda, 1999: 124) U mjeri u kojoj je zastupljena svaka od ove tri tematske cjeline otkrivamo putopiščevu perceptivnu usmjerenost. Tako ćemo na osnovu Džumhurovog kulturnohistorijskog podsjećanja na španske slikare prepoznati dominantan način putopisnog posredovanja ne samo historičara umjetnosti nego i autentičnog slikara. Prema zastupljenosti određenih leksikonskih podataka prepoznamo subjekt putopisnog diskursa što je sa stajališta književnohistorijske retorike putopisa naročito važno.

Putopisne skice i reportaže nastale uglavnom 1957. godine, rasute po jugoslovenskoj štampi, objavljene dok je radio kao novinar *Politike*, Džumhur je prikupio i objavio kao knjigu putopisa "*Nekrolog jednoj čaršiji*". To je vrijeme kada se naša bivša zemlja počela otvarati prema svijetu, kada je prevladan prvi strah za sudbinu revolucije i kada se pojavila želja da se zaviri u svijet i na razini putopisnog doživljavanja svijeta. Jugoslavija je tada,

snažnije, počela da gradi vlastiti turistički imidž, zarađen na kreditu uspješne klasne revolucije, i četrdesetosmaške, antistaljinističke hereze, kojoj se divila svjetska demokratska javnost. Nemalu ulogu, u tim procesima, imala je *Politika*, kao najtiražniji dnevni list u Jugoslaviji, a time i njen novinar i karikaturista, Zuko Džumhur. Karikatura koja je obišla svijet, prije Džumhura, objavljena je u *Književnim novinama*, (1950), predstavlja sliku Marksa koji piše *Kapital*, a na zidu iza njegovih leđa visi slika ruskog predsjednika Staljina, otvorila je Džumhuru mnoge puteve i simbolično najavila njegov osnovni umjetnički postupak. Umišljena i pretenciozna pozicija predsjedničke oholosti detronizirana je snažnim i hrabrim humorističkim postupkom. Postao je jedan od najvećih karikaturista i vodećih novinara *Politike* koji, komentarišući spoljnu politiku, ima značajan udio u izgradnji političkog profila vlastite zemlje u svijetu. Njegovo osnovno sredstvo u tom procesu, prije svega bila je njegova ubojita karikatura, a potom sjajne reportaže i putopisi iz "bijelog svijeta".

Prvi artikulirani putopisni glas, dao je pisac u obliku knjige putopisa *Nekrolog jednoj čaršiji* izdate u Sarajevu 1958. godine. Knjiga je, sudeći prema kritičkim ocjenama, izvanredno primljena i preporučena kao kulturno osvježanje u izdavačkoj produkciji, a pisac je odmah svrstan uz bok naših najboljih putopisaca: Dučića, Matoša, Rastka Petrovića, Matka Pejića, Isidore Sekulić. Bilo je to svojevrsno otkriće novog stila koji je stajao na onoj graničnoj liniji, koja dijeli romantični od modernog putopisa. Glavna preporuka knjizi bio je predgovor Ive Andrića, zatim, četrnaest izabranih putopisnih tekstova nastalih do tada i trideset sedam crteža koja prati putopis, koji dopunjuju ili donose nov doživljaj viđenog. Ovo je sasvim originalan i nov stil u posredovanju pričanju novoviđenog i doživljenog, ali i sasvim nov pogled i drugačije viđenje Orijenta, kakav do tada nije bio prisutan u našoj književnosti. Naslov knjige uzet je po naslovu jednog putopisnog teksta, a odnosi se na Istanbul, pri čemu nosi izvjesnu dozu paradoksa: govori nekrolog čaršiji koja je puna ljudi i više liči na mravinjak i time nas odmah na početku, zaintrigira i uvodi u vedri, džumhurovski Orijent, pun takvih paradoksa, kontrasta, ali i ljepote i sklada.

Putopisni tekstovi *Nekrolog jednoj čaršiji*, *Putovanje po besmislu*, *Kamen crnog sjaja*, *Slonovi u čipkama*, *Jeremenska Đulfa*, *Dolina plodnog polumjeseca*, *Prah*, *pepeo i zvezde*, te crteži koji prate ove tekstove ili govore vlastitim jezikom, potvrđuju zorno pređašnje

tvrdnje, a pisca uvode na velika vrata moderne putopisne proze. Knjiga je putovođ u biblijske i kur'anske prostore, i drevnu civilizaciju Istoka u kojoj su kontrasti i paradoks svakodnevnost pojava a šarenilo života u gradovima i predjelima plijeni pažnju čitaoca. Ovo je priča o civilizaciji i kulturi koja je pohodila njegovu Bosnu i Hercegovinu i odrazila se na njegovom duhu koji sada traga za svojim izvorima. Sukob i "oplođenje" Istoka i Zapada na svim mogućim planovima. Ovo je susret sa Istokom koji nije ni andrićevski, a još manje dučićevski, vedar i mitski, ali običan i svakodnevan.

Dugo poslije knjige *Nekrolog jednoj čaršiji*, pisac je "šutio" u putopisnom smislu, a osim povremenih reportaža, prije 1974. godine nije bilo ništa značajno. Te godine došla je knjiga putopisa *Pisma iz Azije*, (1974. godine), koja je ponudila svu raskošnost duha, snove i javu, asocijacije i analogije, djetinjstvo i stvarnost, slike i snagu percepcije, odabira i kompozicije. Knjiga otkriva izuzetnu stilsku i stilovnu slojevitost i odnos prema drugačijem i prema drugim kulturama i običajima i, na koncu, jednu svespasavajuću ljubav prema čovjeku. Knjiga je komponirana od tridesetšest tekstova i pedesetpet crteža, sa ponovljenim predgovorom Ive Andrića, doduše nešto sažetim, što je dobro, ali sa ponovljenim tekstovima i nekim crtežima, što nije dobro. Crteži koji su pratili *Nekrolog* bili su sa više snage, sugestivnosti i kompozicijski dosljedniji, mada se ne može reći, ni za krokije iz *Pisama* da su nemušti, naprotiv. Ipak, dobija se utisak, da u slučaju *Pisama* crtač nije bio tako pažljiv u odabiru i snazi crteža.

*Pisma iz Azije*, kao i prethodna knjiga, nastavlja traganje ka Istoku i prema svom vlastitom biću, zatim, traganje za djetinjstvom, za istinom i onom "golom kosti" života. Može se slobodno reći, kako je ovom knjigom Džumhur zaokružio svoj stvaralački odnos prema Istoku, zaokružio temu koju, poput arabeske, ukrašavaju motivi, ornamenti i medaljoni Istoka. Potvrdio se kao sjajan crtač, pisac i karikaturista, profilirao svoj stvaralački prosede, jednostavnije, našao sebe. Kritika ga je primila sjajno. Nema negativnokritičkih tekstova, osim nekoliko usputnih primjedbi: česta ponavljanja, "igra sa riječima i smislovima", sve ostale ocjene su sasvim afirmativne. U prve dvije knjige putopisa, Džumhur je pokazao sve karakteristike rasnog putopisca, izoštren dar zapažanja, autentično otkrivanje odnosa, sjajnih analogija i asocijacija i originalnost i rječitost crteža. Više je pripovjedač, a manje pjesnik, najviše crtač, a kako ga stalno zanima da uspostavi komunijsko-intermedijalni odnos, to

mu izvanredno polazi za rukom. Pokazao je izuzetnu obaviještenost i erudiciju o stvarima koje percepira, a to potvrđuje korelacijama sa historijom, Bosnom, Beogradom, Mostarom i tradicijom kojoj pripada. Naročito je tome doprinio svojim slikarskim talentom i crtačkim umijećem, te vanredno sočnim pripovjedačko-poetskim tekstom. Uz percepiranje ljudi, običaja, historijskih reminiscencija, ali bez želje da mijenja svijet i odnose u njemu, predstavlja se esejistički jakim izrazom dojmova i percepcija složenih u jedinstven mozaik svega što je autor svojom imaginacijom i književnim darom vidio, osjetio, ili sanjajući domislio. Uz sve ograde i zamke koje objektivno stoje na putu bilo kakve shematizacije stvaralačkog postupka, čitajući Džumhurov putopis, nameće se polazna shema u obliku ove konstrukcije o nastanku njegovog putopisa.

1. Geografska i prostorna orijentacija (ubikacija),
  - nije nikad geografski precizna,
  - daje legitimnost skitnje (planirana i namjerna skitnja),
  - nije konsekvantno naučna,
  - topografija je tačna,
  - sloboda kretanja postoji.
  
2. Istorijska reminiscencija
  - nije do kraja istorična (nema statistike),
  - priča je neki starac upola daha,
  - globalne istorijske komponente su tačne,
  - ima istorijsko mišljenje,
  - historija kulture.
  
3. Etnografija
  - javna mjesta (ulica, hotel, plaža, svetište, džamija, crkva, pazar),
  - ljudi (fizionomija, sudbine, zanimanja, filozofija),
  - paradoksalna situacija (humor i mudrost).

4. Subjektivni opis i doživljaj slike i predjela
- citira svoga prethodnika,
  - asocijacije na djetinjstvo,
  - česte kulturološke korelacije sa Bosnom i Hercegovinom, Beogradom i islamskom tradicijom i kontekstualizacija predmetne stvarnosti,
  - mikroeseji (umjetničke opservacije),
  - nostalgija za svojim svijetom,
  - nostalgija za svojim zavičajem i djetinjstvom,
  - traganje za izgubljenim vremenom, svijetom i za sobom u njemu,
  - traganje za prostorom,
  - jugoslovenski,
  - istočnim-zapadnim,
  - svjetskim multicivilizacijskim,
  - umjetnički postupak; znanje plus gledanje plus mašta jeste putopis.

Kod Džumhura se ne primjećuje karakterističan “žal za prošlim vremenima”, koja su bila bolja i sretnija u odnosu na ovo današnje zato što je takav stav u koliziji sa piščevim odnosima prema svom vremenu koje on cijeni kako u svom djelu tako i u intervjuima gdje se jasno određuje u odnosu na jedino nama dato vrijeme. Njegovo putopisno djelo i javni istupi odišu životnom radošću, optimizmom i zadovoljstvom svojim životom i djelom. Osnovna mu je želja bila da pokaže nepatvoreni Istok, te da takav bude antipozicija Zapadu, da suprostavi duhovni Istok i materijalni Zapad, a ako zažalimo za tim duhovnim istočnim rahatlukom onda je to prije naš problem, više nego autorov. On je ljuti protivnik novoga po svaku cijenu, bezličnosti, a naročito je protiv unificiranja svega, od kuće do odjeće, te ideja i misli, pa traži i očekuje slobodu i prirodnu šarolikost.

On je dovoljno mudar da zna da se može mnogo promijeniti, i dovoljno hrabar da mijenja neke stvari, dovoljno pronicljiv da zna mjeru u tom postupku. On voli život i ljude onakve kakvi oni jesu, bez dotjerivanja, a to je osnova svake realne percepcije. Komunikativnošću, humorom, iskričavošću, duhovitošću i refleksivnošću izražava odnos prema svijetu. Temelji njegovog pristupa, su prije svega znanje i vlastita mudrost, ali



garancija putopisne pouzdanosti jeste ljubav i tolerancija prema drugom. U odnosu na stvari i pojave bez obzira na njegovu historijsku veličinu i estetski ugođaj koje one pružaju, Džumhur zadržava finu i potrebnu distancu koju redovito postiže blagim demistificirajućim humorom i ironijom, a rjeđe književnom karikaturom. Slikar u putopiscu i putopisac u slikaru opredmećuje stvari radi aplikativnog dočaravanja a i dubljeg doživljaja posmatranog često govori komparativno. Za razliku od mnogih prethodnika koji su na Istoku ostajali zbunjeni prošnjacima (*Krpo*) ili “sve je ovdje poremećeno, zbrkano i zbunjeno” (*Dučić*), Džumhur na Istoku nalazi red, red u haosu, ljepotu i životnu vedrinu. Njegova rečenica ide često, naoko sasvim jednosmjerno i obavjesno, ali već u drugom čitanju nalazimo slojevito i podtekstualno značenje, koje joj daje potrebnu težinu. Mnogim značenjima treba se dovijati u historijskoj i kulturalnoj ravni. Rečenice naročito nose historijske konotacije, koje nisu same sebi cilj već pojačavaju kulturalni i civilizacijski kôd.

Dok jedni postavljaju panično pitanje da li će putopis preživjeti napad televizije, čestog putovanja preko moćnih i turističkih kompanija (*Saša Vareš, Izraz*, maj 1974. godine), Džumhur u televizijskom putopisu vidi nov putopisni izraz i šansu, jer je pored slike i riječi kao osnovnih sredstava putopisca, ovdje u igri i muzika i živa slika koja, bez daljnjega, upotpunjava putopisni ugođaj. Televizijska putopisna emisija RTV Sarajevo, *Hodoljublje*, nastala u lutanjima po Španiji i Africi, promovirala je u našim okvirima novi tip putopisa, *televizijski putopis*, gdje se Džumhur pojavljuje i kao pisac teksta i voditelj, što je u stvari uloga putopisca i u klasičnom putopisu, s tom razlikom što on ovdje direktno, uživo saopćava tekst putopisa slušaocima. Treća dimenzija ovog, već trodimenzionalnog tipa putopisa, jeste muzika koja je komplementarna slici i riječi, i ostvarujući zvukovni i emotivni efekat asporbira pažnju slušaoca. Međutim, muziku ne bira putopisac pa je ona spoljašnji faktor.

Značajna distinkcija u odnosu na klasični putopis i klasično kodiranje, *autor-djelo-čitalac*, jeste u ulozi i promjeni pozicija čitaoca i slušaoca, a to je u neku ruku primicanje slušaocu, ali i približavanje modernom načinu saopćavanja informacije. Ulogom antivoditelja i zanimljivog, sasvim novog, pripovjedača, Džumhur je nakon spomenute serije pobrao simpatije javnosti i u tom vremenu postao jedna od najzanimljivijih medijskih ličnosti. Tim svojim prvim javnim nastupom na televiziji, pisac je pokazao istovjetne osobine koje su ga

krasile i kao putopisca: spontana nonšalancija, sigurnost, originalnost i humor. Osam godina nakon *Pisma iz Azije* izlazi Džumhurova treća knjiga putopisa sa naslovom koji prikladno korespondira sa spomenutom televizijskom emisijom, “Hodoljublje” (riječ je prvi upotrebio Alija Isaković). Knjiga se sastoji od trideset sedam putopisnih medaljona iz Francuske i Španjolske i isto toliko i crteža. Osnovna inspiracija piščevog duhovnog viđenja Španije jeste vizuelna umjetnost, veliko špansko slikarstvo i velikani španskog i svjetskog slikarstva; *Goja (Goya)*, *El Greko (El Greco)*, *Velaskez (Velásquez)*, *Pikaso (Picasso)* i *Salvador Dali*. To je svojevrsna likovna ekskurzja u gradove i predjele gdje su ponikli velikani svjetskog kista. Uz mnoštvo asocijacija, slika, gradova, opservacija i života i piščeve mudrosti i šeretluka te neodoljive duhovitosti i samoironije, knjiga nastavlja prepoznatljivu piščevu putopisnu nit mudrog mediteranskog flanera. Ovim se zaokružuje širi geografski i duhovni prostor koji određuje piščev sentimentalni odgoj, a to je mediteranski kulturni prostor sa svim odrednicama što karakteriziraju mediteranskog čovjeka: originalnost, igra, radost života i suptilan osjećaj za ljepotu. Prva posjeta u “čarobnom” gradu Eksu (Aix), u Provansi, bila je posjeta Sezanovim predjelima, rodnom mjestu velikog slikara Sezana (Paul Cézanne) koji je, kakva slučajna koicidencija sa putopiscem; studirao pravo i akademiju i nijedno nije završio, a sa svojim jabukama uspio riješiti “temeljne probleme slikarskog izraza”. Poput dobrog i savjesnog đaka, u krčmi “Kod Sezana”, preslišava putopisac sve svoje znanje o slikaru što se družio sa impresionistima pa napustio škole i stvorio vlastiti izraz uz obavezan sklad društvenog odnosa prema umjetniku; mnogo poniženja, ravnodušnosti, nerazumijevanja, odbacivanja pa slave, priznanja i veličanja. Ovo je skica i portret za biografiju i sudbinu svih umjetnika na svim prostorima i svim vremenima. Sezanovo djelo utjecalo je na Van Goga (Van Gogh), Pola Gogena (Paul Gauguin), razne slikarske grupe, a Džumhur tvrdi da je “naslutio kubizam i pozna skretanja ekspresionizma”. Da bi ostao dosljedan, da od stvarnih veličina ne pravi bogove, da blago demistificira radi uspostavljanja ravnoteže, on snagom svoje mašte, više nego činjenicama uvodi u intimu Sezanovog života, na pomalo karikaturalan način, pretpostavljajući da je zimi nosio “dugačke gaće”, “volio čorbu” itd. Karikatura, naravno, ide dalje pa nas uvodi u umjetnikovu spavaću sobu gdje ga zatičemo u “bijeloj spavaćici” s kapom na glavi i obaveznom “kićankom” te na koncu zavirujemo pod krevet, i gle čuda, dočekuje nas obična zemljana, noćna posuda. Ravnoteža je uspostavljena, veličina je

detronizirana, iluzija je raspršena i pred nama je čovjek. Tekst *Samotnik iz Eksa (Aix)* egzemplaran je prema postupku pravljenja veličine i njene demistifikacije, prevođenja iz visokomimetskog u niskomimetski model kulture. U Španiji je prvi susret sa gradom Figurasom, rodnim gradom slikara Salvadora Dalí (Dalí), gdje ga susreće slika “golog nekog predjela” pa grafika “dobri jarani; Don Kihot i Sančo Pansa” pa nebesa i asocijacije na djetinjstvo uz miris crnog hljeba sa slike.

Spomenuta igra riječima, ne tako rijetka, nekad prelazi u pravu poplavu, nekad u egzibiciju: “(...) padale su plahe proljetne kiše, pjevale su stare strehe, lokvale su lokve, bujale su bujice, sjevale su munje, grurali gromovi, bubnjali oluci, pa rominjalo, pa pljuštalo, pa kapalo, kapalo kao iz kašike, curilo kao iz slavine, teklo, teklo kao iz ibrika, lilo, lilo kao iz rukava”, a, u stvari, zašto se ne bi igrali i asocijacijama na svoja proljeća i na djetinjske plahe kiše, i šta raditi kad stalno pada kiša, neraspoloženje zamijeniti raspoloženjem, jer se ova kiša ne može zamijeniti za neki ljepši dan. To je naše vrijeme, poručuje pisac i u njemu živimo i *duramo*, drugoga nema. Igrajmo se riječima, narodskim ekstraktom u označavanju situacije i podsjećanjem na atmosferu djetinjstva.

Koliko je na svijetu istih mjesta i stvari i koliko je tačno da putujući svijetom tražimo srodne slike, pokazuje tekst “U odajama velikog Grka” gdje se osjeća kao u nekoj “bosanskoj kući”. Simboli i korelati su dio njega i on ih samo prepoznaje i dekodira: avlija i cvijeće, česma u zidu, sitna kaldrma po dnu, bijela boja zidova, tamna boja tavanice i stepenice koje vode na gornji boj, dio su kulture stanovanja i njegovog zavičaja. I ovdje se ponovo zatvara krug njegovog putopisa vraćanjem u vlastitu avliju. U beogradskoj sredini rastao je i družio se s vršnjacima raznih nacionalnosti, u sarajevskoj, “četiri bogomolje, jedna pored druge” i to ga je, veli pisac, naučilo najvažnijoj stvari u odgoju, da bude trpeljiv. S toga nije čudo što pod “mavenim, nebom Andaluzije”, na istom mjestu prepoznaje muslimanski mihrab i hrišćanski oltar, a jedan drugom ne smetaju niti smetaju piscu. Džumhur pomiruje ova dva simbola, shodno svom prepoznatljivom stavu da nas može spasiti jedino ljubav i kultura koja otvara vidike jer čovjek je spreman da razumije i da nađe mjesto pored drugih i drugačijih, srazmjerno vlastitim saznanjima i kulturalnom nivou, “isto kao što je nekultura izvor svih zala i divljaštva”. “Samo je kultivisanje ličnosti, pravljenje svakog čovjeka sa dosta ljubavi, s dosta brige u odgajanju ljudi, jedini način da se koliko-toliko godine mira

produže” reći će pisac u jednom intervjuu i potvrditi svoj, često ponavljani, odgojni kodeks svoga djela. Posljednji grad, na putovanju, bio je Malaga, rodni grad slavnog Pikasa “u čijoj umjetnosti su se čudno dodirnule i rukovale, španska askeza i arapski fatalizam”. Sjećanje na poslastičarnicu “Alhambra” na nekadašnjem Dorćolu, zatvara krug Džumhurovog putovanja.

Postoje mišljenja da ova zbirka putopisa nema snagu i zamah prve dvije knjige. Istina je da su Hodoljublja djelimično rađena po diktatu televizije, a koja je opet nemilosrdna prema umjetničkom postupku i koja ima svoja pravila igre i ponašanja. Zatim, televizija, mnoge nedostatke, pokriva živom slikom, muzikom i voditeljskom proniciljivošću, koja isto tako na televiziji živi, ima boju, ritam, dikciju, snagu i, na koncu, ima pitkost potrebnu televizijskom gledaocu. Hodoljublja su siromašnija u odnosu na prve dvije knjige, po sjećanjima i asocijacijama: nema onih djetinjskih skrovitih i toplih doživljaja slika šta ako erupcija naglo i neočekivano zatreperi na duhovnom horizontu i nema onog superiornog humornog stava, kao na Istoku. Nema onog temeljnog uloga, preživljenih slika iz djetinjstva što djeluju, daju čvrstinu i snagu doživljaja, te humor i vedrinu proživljenog.

Četvrta knjiga putopisca Zulfikara Džumhura nosi elegičan i dug naslov *Putovanje bijelom lađom* (Sarajevo, 1972. godine) i nije zbirka putopisa, mada bi se mogla, uvjetno nazvati: putopisi i sjećanja na djetinjstvo. Ovo je knjiga najljepših nekrologa svojim prijateljima koji više nisu živi. Knjiga sadrži dva djela, s tim da je prvi drago sjećanje na vlastito djetinjstvo (Beograd, Konjic, Sarajevo), a drugi dio knjige su sjećanja na velike pjesnike, slikare, karikaturiste, bliske prijatelje putopisca. Knjiga je opremljena odgovarajućim crtežima i portretima dragih prijatelja i savremenika koji su na kulturnom planu obilježili njegovo vrijeme. Druženje sa prvim ljudima kulture neprocjenjivo je blago za svakog čovjeka, a za Džumhura to je značilo, prije svega, priznanje i duhovnu i kulturnu atmosferu koja je utjecala i formirala pisca. Svi ovi ljudi, na svoj način (Andrić i Krleža, Križanić, Kulenović), utjecali su na ovaj ili onaj način. “Svi ovi ljudi su utjecali na mene” reći će pisac, uz uzdržano osjećanje ponosa. Razumljivo, Džumhur ne koketira sa tim prijateljstvima, već zadržava nivo jednog intelektualnog i gospostvenog sjećanja na susrete sa ovim ljudima. Tekst i crtež u ovoj knjizi, obično korespondiraju, ovlaš skicirane i opisane fizionomije i relevantne karakterne osobine. “Lijep, stasit i pametan” u tekstu, Kulenović je

isti takav i na crtežu, Lazar Drljača je tajanstven i pustolov i na crtežu i u tekstu, isto kako je Gustav Krklec životoljubiv i gospodstven i u tekstu i u crtežu. S posebnom pažnjom pisac piše sjećanja na drugovanja s Andrićem, koga je neobično cijenio zbog njegove “životne mudrosti i askeze”. Najuspješniji portret u knjizi jeste Andrićev. Većina kritičara Džumhurova djela primijetila je jednu od najvažnijih sastavnica u njegovom djelu: humor i ironiju. Neki su išli dalje pa su nalazili satiru i sarkazam (Alfan Ramić). Džumhurov smijeh i njegov odnos prema ljudima i stvarima ipak je ostao na razini finog humora i ironije ili najdalje likovne književne karikature. Skoro da nema kritičara koji Džumhuru ne prizna poseban način, drugačiji odnos, originalan džumhurovski stil, džumhurovski jezik i konačno *džumhurovski* putopis. Sreten Perović kaže “elegična smirenost kao da vuče korijene iz istočnjačke duhovne riznice”, a po tom redu vrhunske afirmativne attribute uz ličnost: smiren, uman, bajkovit, nježan, slikovit, elegičan, ironičan, istoričan, pronicljiv, asocijativan, slojevit i poetičan (*Pobjeda*, 23. jul 1983. godine). Njegova spoznaja života nije nihilistička, ali je obojena žalom i melanholijom zbog prolaznosti života. To je svojevrsno traganje za starim dobrim oblicima i obrascima, ali “svojevrsno” je to što Džumhur stoji iznad te tragike svojom mudročeu, fatalističkom filozofijom, sudbinom i, konačno, svespasavajućim humorom i ironijom. Jakov Jurišić (Odjek, Sarajevo), naziva Džumhura rasnim i odabranim putopiscem, a tako krupne kvalifikacije podupire činjenicama da je Džumhur “oboružan slikarskim talentom, slikarskim umijećem i šestim čulom za izdvajanje bitnog i karakterističnog, historijski zanimljivog”, a posebno ističe njegov radoznali i nemirni duh, iskričav um i “fenomenalnu maštu”. Svi su naravno otkrili Džumhurov odnos prema čovjeku, običnom, svakodnevnom. U svojim intervjuima Džumhur je često citirao Andrića koji mu je govorio kako ”nikad ne znaš ko će ti reći pravu riječ” pa je Džumhur doslovno, tolerantno i strpljivo slušao i velike i male, i umne i školovane, kao i one koji to nisu. Odnos Istok-Zapad umjetnik postavlja kao temeljnu suprotnost, dijalektičnu suprotnost, ili vremenski staro-novo ili prošlost i budućnost. Pisac kontrastira dvije antipodne suprotnosti: Istok i Zapad kako bi samim tim unaprijed odredio efekat koji će ti pojmovi imati na čitaoca. Takva opozicija ima stilsku vrijednost pojačavanja kako bi se izbjegla monotona jednoličnost u slijedu pričanja pa kontrastira kulturu-nekulturu, bogatstvo-siromaštvo, ljubav-mržnju, nekad-sad, duhovni mir-tehničku agresivnost itd.

Pisac opservira pomoću slika, kojima najviše vjeruje, suprostavljaajući ih i prepoznavajući u njima duhovni mir, s jedne, i tehnološku i potrošačku agresivnost, s druge strane. Zatim, on izgrađuje svoj stav koji opet nije donesen metodom crno-bijele tehnike, već živim i modernim opservacijama kulturnog čovjeka koji voli šarenilo i moderno, ali ne potcjenjuje ni tradiciju. Ti odnosi su fini, iznijansirani i egzaltirani u mjeri koja je tolerantna pa nema namjere da poput mladog političara ili nadobudna putopisca mijenja svijet. Šta zapravo Džumhur sugerira? Sugerira, prije svega, toleranciju i uvažavanje kulturalnih različitosti, šarolikost i ljepotu, istovjetnu čovjekovu sudbinu. Domovina mu je cijeli svijet i na tom uvažavanju različitosti gradi svoje putopisne opservacije, bojeći se jednoobraznosti i uniformisanosti.

Džumhur mjeri sve stvari, sebi i nama poznatim mjerama. Mjera svih stvari je djetinjstvo i zavičaj pišćev, a njegove asocijacije podsjećaju me na ovu priču o našem inteligentnom zemljaku “što je Ameriku premjerio Babinom gredom” iz svog zavičaja. to je primicanje stvari sebi i svojoj mjeri, to je demistifikacija ali i svojevrsno kroćenje i pripitomljavanje, kada stvari postaju bliske, drage, poslušne, izmjerene, prepoznatljive, a to je građenje novog svijeta, umjetnikova svijeta, što je zapravo “kulturalna historija čovjeka”. “I sve sam mjerio aršinom srca svog zavičaja” reći će umjetnik u razgovoru sa B. Pušonjićem (Politika, 18. jun 1978. godine), a “prestaću da putujem onda kad zavičaj prestane da mi osvjetljava put”.

Način korespondiranja sa stvarima i sa čitaocima koje pisac sugerira u svom djelu primjeren je pučko-naivnom pristupu stvarima, ali, ako uvažimo očiglednu činjenicu da je “njegov putopis razgovor kroz povijest sa čovjekom”, onda to ne iznenađuje, naprotiv, samo potvrđuje njegovu ljubav prema čovjeku i želju da mu nešto saopći. On želi da njegovo djelo kodira punim kodom: auto-djelo-čitalac, te da nijedan element ove kompozicije ne bude izostavljen. Zbog toga Džumhur poručuje “Ja ne bih ni pisao kad ne bih osjećao potrebu da drugim ljudima nešto saopćim (Studentski list, 15.02. 1984. godine, V. Bogišić). Zbog toga, beskrajno poštujući ovo pravilo i čitaoca, objavit će skoro sve svoje putopise u dnevnoj visokotiražnoj štampi a ne u časopisu za koji zna da ih “čita vrlo mali broj ljudi”. Svoje putopisne tekstove objavljivao je u “Politici”, “Oslobođenju” i “Svijetu”, upravo zbog potrebe da ostvari kontakt sa brojnom čitalačkom publikom te da joj nešto saopći. To “nešto” je ono što je zajedničko svim ljudima pa ma na kojoj stran svijeta oni živjeli. Svi

imaju iste ili slične želje, moralne kvalitete, zablude, iluzije, siromaštvo, duhovni profil, običaje, navike, slabosti i vrline. Prema ovim karakteristikama, poručuje pisac, treba biti tolerantan, širok, moraju se uvažavati jer su one jednostavno činjenice koje bivaju i mimo naše volje i mimo naših želja. Tražeći i uočavajući lijepo i zanimljivo on posmatra i ono ljudsko, a time ruši sve brane i prepreke među ljudima i kulturama. On traži zajedničko, ljudsko, saučestvujući u svim vrlinama i porodicama koje određuju ljudsko biće, pa ima razumijevanja za hipike i njihov način života, za gnušanje nad ovozemaljskim životom i njihovom građenju iluzija života u drogi i snovima. Razumije slobodu beduina i njihov odnos prema njoj. Prvenstveno ga zanimaju ljudske atmosfere, ljudska vreva, ljudske tvorevine i naravno ljudska kultura. On uporno traži i posmatra ljude na putu, na konačištu, u pustinju, na ulici, na pazaru, razumije i stalno im se smije blagim i dobroćudnim humorom. Džumhurova galerija likova je bogata, šarena i slojevita a kreće se u rasponu od bijednih prosjaka i još bjednijih felaha u Egiptu do perzijskih šahova i evropskih imperatora. U tom velikom rasponu kreće se šarena kolona prosjaka, invalida, ruskih gospođa, šeika, nomada, žena svake fele, kraljeva živih i mrtvih, vjernika, hodočasnika, mornara, hipika, sveštenika, derviša, činovnika, propalih generala, varalica, lopova, trgovaca, preprodavača droge, studenata, političara, dostojanstvenika i onih koji su manje dostojanstveni. Džumhura su, nadalje, zanimali svi oblici ispoljavanja ljudske kulture i duha počev od arhitekture, slikarstva, kaligrafije, etike, etnografije, primijenjene umjetnosti, kulture stanovanja, historije, geografije, trgovine, do spomenika, šarenih ornamenata, minijatura, mostova, hramova, svratišta i “raskošnih konačišta”.

Džumhur i u prostoru i u vremenu vidi jedinstvenog jednog čovjeka, ma kojim se on jezikom služio, ma gdje živio i bez obzira na to kako se oblačio. “Taj čovjek je u osnovi dobar, radoznao često, zao ponekad, sklon je da zabludu posmatra kao istinu, a istinu kao zabludu, on teži nečemu drugom i drugačijem ne znajući da od sebe ne može pobjeći.” (Šop, 1974, 464)

Prema svemu što opservira i analizira Džumhur ima stav odozgo ili pogled sa strane, naročito kad hoda na Istoku, pa bi to moglo navesti na pogrešan zaključak o sveopćem svetogrđu i grotesknom karikiranju. Međutim, istina je, da on poštuje te vrijednosti, da ih blago demistificira i tako učini bliskim i sebi i čitaocu. On ih zapravo čini mjerljivim i

primjerenim čovjekovoj mašti i mjeri, ali ponekad progovara iz sažaljenja sa svijetom u kome boravi. Sklon je naročito humoru, bezazlenoj ironiji i dobronamjernom karikiranju, ali to nijednog trenutka ne potire bezgraničnu ljubav prema krajevima i ljudima koje je zavolio, da bi ih, onda, blago karikirao.

U odnosu prema stvarima i pojavama, bez obzira na njihovu veličinu i značaj, on zadržava jednu finu i prijeko potrebnu intelektualnu distancu koju skoro redovito postiže humorom i blagom ironijom. "Putujem po svetu noseći zablude i naivne slike iz djetinjstva." (Džumhur, 1997: 111) Kaže pisac, upućujući na mogući metodološki postupak: U početku je bila zabluda, naivna slika svijeta, iluzija, "šarena laža", putovanjem se onda filtrira te gubi jedna po jedna slika zabluda da bi se otkrio goli život, "gola kost" te obogatila spoznaja. Proces je mukotrpan postupak, sloj po sloj, slika po slika, iluzija po iluzija, da bi na kraju ostala svakodnevna, realna stvarnost koja se zove život. Jedini dobitak je spoznaja da svijet nije onakav kakvim smo ga zamišljali, te mudrost koja proizlazi iz srži života. Trud je naplaćen spoznajom o bliskosti Istoka i Zapada, o bliskosti ljudi u onome što je vječno i općeljudsko. Iz raskoši, egzotike, iza naše iluzije stoji obični, mali, svakodnevni čovjek, njegova neizvjesna egzistencija, njegova igra sa smrću i sa sudbinom, njegove zablude i nesigurna budućnost. Granice, među ljudima i kulturama, praktično nema i Džumhur miri Istok i Zapad pričom o ljudima. Čitajući Džumhura, oslobađamo se naših zabluda i neznanja i tek otkrivamo koliko su nam predjeli i ljudi, zapravo, bliski, i tek kad čujemo njihove ispovijesti i obične svakodnevne želje i mi rušimo vlastite predrasude u ime istine. Na kraju ostaje ljubav koja nas jedino može spasiti opće kataklizme i ponora. Njegova priča ima izraz blagog, tihog i lahkog lebdenja lišenog velike i opće naracije, nezaobilaznih činjenica i teških filozofiranja. Pričanje ima klasičnu shemu istočnjačke priče; konačište, na put, pa široki drumovi, zanimljivi susreti, anegdote, legende, ulice, ljudi sa svojim sudbinama, neki srednjovjekovni sudovi, neke sasvim male beznačajne stvari i, na kraju, pouka-mudrost. Brza zapažanja, analogije, asocijacije, aluzije i historijske reminiscencije stalne su karakteristike Džumhurove priče, ali paralelno, poetska nadahnutost i pjesnički izraz ukrašavaju priču.



“Ova proza je zaista epigramatična i bleskovita kao karikatura ili skica iz slikarskog putničkog bloka. Pa ipak nailazimo u njoj na druge osobine koje dolaze pravo od književnosti i književnih pravaca i manira prošlosti i sadašnjosti.”

(Andrić, 1958)

Zašto vjerujemo Džumhuru kao dobrom i objektivnom putopiscu? Pa, vjerujemo mu, prije svega, i zato, što ima mjeru u odnosu između obavještavanja, označavanja i izražavanja, zato što zna percepirati, zatim što priču isplete finim asocijativnim nitima sa poznatim u nama i, na koncu, vjerujemo mu, zato što nikad ne pada u egzaltaciju, pretjerano iščuđavanje i divljenje, već prema stvarima zadržava otmjenu distancu, koja je građena na temelju humora i ironije, i jedne žive i renesansne duhovitosti. Džumhur vlada pripovijedanjem i priču uvijek priča slušaocu, određenom, apostrofiranom pa je zbog toga priča sugestivna, uvjerljiva. Džumhur, rođenjem pripada prostoru kome su u prošlosti dolazile u pohode razne kulture, na razne načine. Jednom je to bilo Rimsko carstvo, drugi put Osmansko, zatim romansko, pa germansko, te radi te činjenice očekujemo da svako njegovo hodoljublje bude hod do njegovog praga, do nas samih. Novo i drugo obasjano je već viđenim i doživljenim već na svom pragu, tako da je put u novo, zapravo hodanje po “vlastitoj avliji”.

## **Reflektiranje orijentalnog i mediteranskog prostora i duha u putopisu Zuke Džumhura**

Bezmalobli svi putopisi Zuke Džumhura propituju vrijednost i posebnost mediteranskog podneblja, njegove kulture, zapravo njegove multikulture, te njegove nesporne vrijednosti za svjetsku civilizaciju. Teško je, naime, definirati šta jest mediteransko u Džumhurovom putopisu: da li su to spomenici, kultura, način mišljenja, stil i kultura življenja, način ishrane ili samo geografija jednog duhovnog prostora. Niko još nikada nije uspio izmjeriti dokle se prostire Mediteran, gdje su njegove granice, računajući podjednako i one na kopnu i one na otvorenom moru, jer njegove granice nisu ucrtane ni u vremenu ni u prostoru. Granice Mediterana i stvarne i virtualne liče na risarije na pijesku koje more/vrijeme začas izbriše i obesmisli a mi, kao djeca, nanovo crtamo. Stari su mudraci učili kako Mediteran seže tamo dokle dopiru smokva i magare, drugi opet postavljaju maslinu kao međaš, treći blagu mediteransku klimu. I jedni i drugi i treći su nedvojbeno u pravu, ali i u krivu istovremeno, jer nas granica sa takvim znamenjima često prevari, pa se uvuče duboko u kontinent, i tamo gdje se ne bismo nadali. "Grci su ga vidjeli između Fazisa na Kavkazu i Herkulovih stupova idući od istoka prema zapadu: podrazumijevali su njegovu prirodnu granicu spram sjevera, zanemarivali onu prema jugu." (Matvejević, 1998: 13) Ovakav odnos prema granicama Mediterana, kakav su preferirali Grci, važi i danas što potvrđuje neuhvatljivost granica ovoga čudesnog prostora smještenog između triju kontinenata Afrike, Evrope i Azije, ali i činjenicu kako Mediteran nije samo geografija nego nešto važnije od toga sa iznimnim osobnostima, koje ukazuju na pojedinačni značaj svake od njih. Neizbježno, one, te osobnosti, ne mogu u kontekstu mediteranskog prostora predstavljati više od pojedinačnog slučaja koji nikad ne može obuhvatiti cjelokupni opseg pojma mediteranskog, ali ono što mogu jest obznaniti one vlastite dosege koji ukazuju na vrijednost onoga što im je u

mediteranskom prostoru otvoreno da misle, stvaraju i žive. Bolje bi bilo misliti duh Mediterana nego li njegove granice.

U kontekstu Mediterana uvijek je prisutna drama, stanovita doza napetosti između općeg i pojedinačnog, između napora da se izrazi duh vremena i naslijeđa, vlastito slaganje i neslaganje s njim, ali i promišljanje, koje može probiti duh zadanog prostora. Mediteran, kao opći univerzalni pojam svakako je svojevrsna mantra koja pridolazi kroz historiju i kroz jedan specifičan geografski prostor, raznolik koliko i cjelokupno vrijeme. Ta mantra, koju zovemo mediteranskim prostorom nema i ne može imati čvrsti i jedinstveni zajednički nazivnik, što je vrlo vjerovatno u početku nešto najuočljivije što se uopće može reći za jednu vremensku i prostornu raznolikost. Međutim u tom opetovanom pojmu svakako ima nešto specifično nešto što nas u kulturi sjećanja podsjeća na samo izvorište, na zdenac naše ukupne kulture. Pisci i filozofi su to nešto zvali kolijevkom kulture i filozofije, našim zajedničkim domom, rodnom kućom, nešto što kroz kulturu, misao i vjerovanja upućuje na riječi početak i temelj. Naime, danas se čini neizbježnim misao kako je prostor Mediterana, iako dobrano potisnut kontinentom i u filozofskom i u kulturalnom smislu, i dalje žuđeni topos i prostor divljenja savremenog čovjeka. Otuda mnogobrojna putovanja “na jug” pisaca, turista, filozofa, pjesnika, vojnika i levanta svake vrste, koji Mediteran vide kao prostor Drugog, ali i kao vlastito ishodište. Teško je objasniti šta nas to goni iznova da pokušamo složiti mediteranski mozaik, piše Matvejević, “sačiniti još jednom katalog njegovih sastavnica, provjeriti šta znači svaka od njih napose ili koliko vrijedi jedna spram druge: Evropa, Magreb, i Levant; judejstvo, kršćanstvo i islam; Talmud, Biblija i Kuran; Atena i Rim; Jeruzalem, Aleksandrija, Konstatinopol, Venecija; grčka dijalektika, umjetnost i demokracija; rimsko pravo, forum i republika; arapska znanost, provansalsko i katalonsko pjesništvo, rene sansa u Italiji, Španjolska u raznim razdobljima, zanosnim i okrutnim, Južni Slaveni na Jadranu i još mnogo toga”. (Matvejević, 1998: 14) Nikako se ne bi sa sigurnošću sada moglo tvrditi, unatoč ovom sjajnom pregledu kulturalnih vrijednosti, kako je ovo skica o konačnom okviru ili sadržini pojma Mediteran. On se ni izbliza ne iscrpljuje na ovome inventaru, ali nedvojbeno upućuje na najvažnije sastavnice i općenito na strukturu ove posebnosti i osobene raskošnosti. Razni narodi i svakovrsne rase sastajali su se i sukobljavali na ovom relativno malom prostoru, približavali kulture i jezike do opasne

blizine, ali se i suprostavljali možda više nego bilo gdje na svijetu. Iako su ovaj prostor obilježile grčka, rimska, arapska, bizantska, turska, talijanska i francuska, španjolska i katalonska, slavenska, i mnoge druge prije ovih, civilizacije i mada uglavnom nacionalne, Mediteran je prostor koji je zadržao sliku i i šmek nečeg zajedničkog, kompaktnog, što je lišeno svakog partikularizma i svake podjele. Taj kulturni i historijski sukus, koji iako heterogen po svojoj prirodi, prepoznatljiv je na svakoj strani Mediterana, kako na jugu i sjeveru, isto tako i na istoku i zapadu. Je li to blaga mediteranska klima koja dozvoljava cjelogodišnje bavljenje u prirodi, da li je to ona lijenost duha koja zna iznenada “sijevnuti” do neslućenih visina ili je to ona samodovoljnost koju prepoznajete u svim mediteranskim gradovima koji figuriraju kao zasebne države, posebne planete. Mediteranski su domoroci, piše Matvejević, više pripadali gradu nego državi i naciji. “Gradovi su za njih bili i država i nacija i još nešto povrh. Građani su više željeli biti patriciji nego republikanci.” (Matvejević, 1998: 19) Takvom osjećanju posebnosti mediteranskih gradova doprinosi svakako i “posebnost položaja, cjelovitost ili zaokruženost prostora stvaraju dojam da je Mediteran svijet za sebe i središte svijeta: more okruženo zemljom, zemlja morem. Sunce koje se nad njim uzdiže i obasjava ga kao da je na nebu jedino zbog njega ili da je samo njegovo.” (Matvejević, 1998: 16)

Već smo konstatirali kako se leksikonski postupak u Džumhurovom putopisu pomjera, od romantičarskog slikanja prirode kao poprištu velikih historijskih događaja, prema modernističkoj usmjerenosti na urbani prostor i gradski život. Ovaj prostor određen je, kulturološki i civilizacijski, raznim utjecajima u umjetnosti i kulturi od rimskih, vizantijskih, mongolskih, grčkih i na kraju islamskih, koji profiliraju putopiščevu duhovnu mapu i čine osnovne koordinate Džumhurovog putopisnog opserviranja. Razlozi njegovog odlaska na Istok su, prije svega, traganje za vlastitim duhovnih estetsko-etičkim identitetom, odnosno traganje za vlastitim korijenima, otkrivanje svoje kulturne baštine. Osim toga, to je traganje za jedinstvenim kulturalnim prostorom koji se uništava u svojoj rascjepkanosti i stvaranju svoje male provincijske samodovoljnosti, zahvatajući ga na širokom geografskom prostoru od svoje domovine do Španije na zapadu i Afganistana na istoku. No njegov domet je Orient i mediteranski kulturni prostor koji objektivno postoji sa svim svojim sličnostima i razlikama. U dalekoj Perziji, on istinski doživljava i pjesnički očudava Stari most u Mostaru,

svoje pjesnike (*Bajezidagića, Šantića, Ilića*) i s njima uspostavlja duhovni most, doživljava gradove (*Mostar, Sarajevo, Beograd i Konjic*) na asocijativnom nivou. Na Istoku, pronalazi i doživljava ljepotu, raskoš, šarenilo i mudrost, ali i istovremeno vidi bijedu i ružnoću, tu neizbježnu drugu stranu medalje, jezivo realnu i sveprisutnu. I ljepotu i ružnoću sa vještim analogijama i asocijacijama, učinio je svojinom svih naroda i svih krajeva. Jedna ili druga nisu nikom imanentne niti date unaprijed. Treba vidjeti i doživjeti, vjeruje putnik, i “cvjetni Širaz” i “rasadnik kulture Gazni” i Bamijan i “cvjetne vrtove Alhambre” ali treba isto tako, u ime istine o životu, vidjeti i mjesta gdje se “čovjek ne vidi od bijede”, gdje čovjek ima “tvrde prste i stisnute usne” i prosjake što bogorode za koru hljeba.

“U prvi mah učini se putniku da ovdje ima više prosjaka nego vode, povrća, ptica i zraka. Bogorode starci, žene, djeca, mladići i djevojke.”

(Džumhur, 1997: 138)

To je opomena i jeziva stvarnost “kao da između blagostanja i bijede, smrti i života, zdravlja i bolesti nema ni jedan korak”.

(Džumhur, 1997: 138)

U skladu sa svojim uvjerenjima da je svijet lijep, za to što je šarolik u svakom pogledu, Džumhur je sa podjednakom radoznalošću i širom otvorenih očiju “seirio i uživao”, tolerantno i strpljivo, i na Istoku i na Zapadu. U apotekarskom mjerenju dubine analize, naravno, tas bi pretegao na istočnu stranu, jer je njegov iktus i duhovni profil prema stvarima i ljudima na Istoku, došao snažnije do izražaja. Vrijednosti su predstavljene, da bi se prema njima, imala jedna fina distanca, ponekad afirmativna, ponekad duhovita i humorna, a drugi put detronizirajuća i kritička.

S druge, pak, strane, kad govori o stvarima sa Zapada brani se, kako on kao ”nehrišćanin” nije baš vičan, ali ipak, uvijek govori afirmativno o “pravoj mjeri i ukusu” u nekoj španskoj crkvi. To su konstatacije na nivou lijepog uljuđenog i tolerantnog odnosa prema drukčijim

stvarima, a manje su na nivou stvarnog umjetničkog postupka ili umjetničkog snažnog doživljaja, koji bi opet implicirao rečeni fini i tolerantni odnos. Ovo je osnovni razlog zbog koga je zbirka putopisa *Hodoljublja* objektivno manje snažna i uvjerljiva od prethodne dvije, makar to i nije jedini razlog. Drugi razlog za ovu tvrdnju leži u činjenici, koja može biti aksimatična za sve pisce, da su prave, istinske i duboko pjesničke slike, one, doživljene u djetinjstvu. Djelo u čijim temeljima stoji ova činjenica, redovno pretenduje, uz druge kvalitete, za vrhunsko umjetničko djelo. Temeljni princip Džumhurovog pripovjedačkog kreda jeste vjerovanje u doživljene slike iz djetinjstva, njihovo interpoliranje u živo tkivo pripovjedačkog postupka. On, nerijetko, s žalom konstatira rušenje i gubitak takve iluzije iz djetinjstva, ali ne shvata to tragično, naprotiv, utvrđuje tom činjenicom svoju životnu mudrost. Što se pak tiče ovih drugih novoformiranih slika, koje ostaju kao duhovne vertikale poslije svih putovanja, njima je autor pravi domaćin i bogati posjednik koji vrlo dobro koristi svoju duhovnu imovinu. Sa tih duhovnih vertikala koje prepoznajemo u tekstu, pisac promatra, komparira, doživljava, ocjenjuje i stvara, te prepoznaje stvari u sebi i oko sebe, pjesnički raspoložen i prijemčiv za utiske. Ko može, recimo, tvrditi, ili je to barem teško, da li je Džumhur doživljaj Istoka, kao duhovnu vrijednost ponio iz Beograda ili se recimo, tolerantnom odnosu učio u šarenoj sarajevskoj etničkoj i kulturnoj sredini. Pitanje nije samo retoričko. Trajne i neprevaziđene duhovne vrijednosti, Džumhur, nosi iz svog roditeljskog doma, u kući muslimanskog intelektualca (imama) u Konjicu, u vrijednoj i poznatoj porodici<sup>1</sup> odakle je ponio ljubav prema knjizi, tolerantan odnos prema drugim ljudima i kulturama te ljubopitljiv odnos prema novim stvarima, saosjećanje s ljudima, neotuđenost i bliskost s običnim malim čovjekom, volju za znanjem i konačno eruptivni avanturistički duh. Ako je suditi po rasprostranjenom mišljenju, da je najsigurniji duhovni prtljag i najsigurnija svojina to što čovjek ponese iz svog roditeljskog doma onda možemo reći da je Džumhur dosta ponio i da je to bilo svjetlo na njegovom putu. Kao da je, Zulfikar Džumhur, slijedio stari hercegovački nauk, da na ovoj škrtaj i posnoj zemlji hercegovačkoj, čovjek mora imati po nekoliko “kalema”, da u svom dućanu mora imati nekoliko vrsta robe da bi se koliko-toliko valjano i sigurno živjelo, tako on u svom “dućanu” njeguje slikarstvo i književnost i postaje “umjetnik koji ore u dve brazde” (Andrić). Niti pravo, a niti likovna

---

<sup>1</sup> Četiri stotine godina Džumhurovi su u porodici imali hafiza.

akademija, nisu mu odgovorili na otvorena životna pitanja, ili bar umjetnik nije bio zadovoljan takvim odgovorima, ipak, odgovor je potražio među ljudima u životu, “u bijelom svijetu”, u pustinjama, na životnim džadama gdje se škola skupo plaća, ali rezultati dugo traju. Sudeći po mudrosti u svom djelu vjerujemo da je našao najveći broj odgovora i spoznao duhovni mir, ali ovakav duh i ovaj nemir ima još otvorenih pitanja.

Neko je nekad pametno rekao da se “svaka misao rađa na istoku svijesti” a kod Džumhura svaka priča i svaka misao, ima istočnu paradigmu ili je bar jednim dijelom ukorijenjena negdje na Istoku. Već smo konstatali kako je Džumhurov odnos prema “istočnom prostoru” često romantičarski. Međutim, to putopisno oblikovanje istočnog svijeta pokazuje interkulturalnu komunikaciju u kojoj se zapadna prosvjetiteljska ideja, formulirana u njegovim stavovima, pojavljuje kao protivteža statičnoj slici Istoka, ali i kao ideja razumijevanja posebnosti Drugog i Drugačijeg. Bez obzira na činjenicu kako ideja prosvjetiteljstva nosi predrasude i stereotipe, te spoznaju da se putopisac koristi akumuliranim znanjem, njegova reprezentacija toga prostora nije zapadna, nije egzotična i neobična, već on vidi taj svijet kao dio integrativne slike svijeta, tim prije što se Džumhur slijedom modernističke poetike utiče poetici grada i urbanog života.

Mediteranu ne pripadaju mjerila uža od mediteranskih, mada su njegove nacionalne kulture sastavni dio tih mjerila, jer bi njegova slika bila opasno reducirana ako bi se slikala pretežnom bojom samo jedne od spomenutih civilizacija, bez obzira na njezin nezaobilazni doprinos općoj slici. Svi su imali periode svoga ekumenstva kao i periode fanatičnog uspenja, svoje Eroze ali i svoje Tanatose, svoju receptivnost ali i svoju autarhičnost, svete knjige ljubavi i razumijevanja ali i svoje križarske ratove i džihade.

### *Gradovi*

Najvredniji i najčešći motiv putopisa Zuke Džumhura jeste, van svake sumnje, grad kao najsloženiji oblik civilizacije i mjesto gdje se čovjek uspravio i progovorio duhom, izrazio se arhitekturom i crtežom te obznanio poezijom i filozofijom. Grad znači uljudenost i red nasuprot divljini i neredu prvobitnih naselja, svijest prema instiktu, uskraćivanje slobode

prema potpunoj slobodi, urbani plan prema neurbanoj stihiji sela. Historija velikih civilizacija počinje sjedilačkim načinom života koji dijelektički dolazi poslije nomadskog načina življenja i stalnog mijenjanja prebivališta. Prema Bibliji, prvi grad napravio je Kain. Gradovi imaju oblik kvadrata (četvorine) što simbolizira stabilnost za razliku od nomadskih šatora koji su oblikom kruga značili kretanje i nestabilnost. Gradovi su tako postali pravi spomenici civilizacija i svjedočanstva marljivosti i vještini ljudskih ruku. Gradovi afirmiraju spoljne materijalne znake visoke civilizacije: građevine, hramove, portali, trgovi, palače, posebna arhitektura, trgovi, fontane, rivu, korzo, javni objekti, škole i institucije. Istovremeno u gradu su se razvili novi običaji, piše Lewis Mumford, strogi i vrlo efikasni umjesto starinskih običaja i udobne neužurbane svakodnevnice. “Borba, dominacija, upravljanje, potčinjavanje - to su bile nove teme, za razliku od opreza i razboritosti i bezgranične istrajnosti sela.” (Mumford, 2001: 28) U tome smislu mediteranski gradovi predstavljaju sami arhetip takvoga načina i stila života i ulaze u udžbenike kao idealni kulturalni egzemplari na kojima se čita razvoj i evolucija današnjeg grada. Ono što nas zanima jeste saznanje da su ovi gradovi postali sinonimi za civilizacijske uspone, kulturna mjesta razvoja kulture i njezini promotori. Gradovi su kultivirano i uljuđeno vrijeme.

Zbog preovlađujućeg motiva grada, u Džumhurovom putopisu, njegov bi se putopis mogao nazvati *šehrengizom*. Ovaj naziv pristajao bi u potpunosti tek kad bi njegov putopis bio napisan iz utilitarno-pragmatičnih razloga i kad bi sadržavao samo opis grada, međutim, kako to nije, nego je moderan, ni njegov putopis ne trpi svrstavanje u sheme i škole, ali mu je šehrengiz sigurno bio uzor, odnosno njegov putopis trpi utjecaje ove putopisne vrste. Glavni likovi, ako tako možemo govoriti kada je u pitanju fikcijska literatura, u Džumhurovom putopisu su gradovi. Putopisac se obraća gradu nekrolozima, uspjelim mikroesejima, a pritom ih slika iz rakursa biologijske opcije postojanju svih faza razvoja u životu gradova kao civilizacijskih organizama, živih organizama koji ima ćelije, krvotok, nerve i na koncu dušu. Traženje duše tih gradova prvi je i osnovni Džumhurov zadatak i on ga na naše i njegovo zadovoljstvo obavlja uspješno. Posredujući putopisno iskustvo, putopisac personificira grad jer se nekrolozi pišu ljudima, atributi koje dodaje gradovima su atributi uz ličnosti.



Kada je riječ o približavanju putopisnog teksta uobičajenim postupcima standardnih književnih vrsta, u Džumhurovom postupku, prepoznajemo literarizaciju, odnosno dotematizaciju koja uključuje “tipove znanja ili obavijesti kojima se nadograđuje osnovno putopisno izlaganje i postupke njihova jezičkog oblikovanja.” (Duda, 1998:) Dva su ključna postupka literarizacije putopisnog teksta; *misaona nadogradnja* i *dotematizacija figuralnim postupcima*. Ako bismo ovo primijenili na Džumhurove putopise otkrili bismo prisustvo oba postupka dotematizacije u kojima se putopisni subjekt legitimira snažnim emotivnim rasponom, dramatikom, senzibilitetom i razumijevanjem događajnosti, duhovnom dimenzijom, dubokom mudrošću i stalnom sviješću o prolaznosti i krhkosti svega ljudskog. Misaona nadogradnja legitimira subjekt putopisnog diskursa, pretvara putopis u ogled i proširujući osnovnu temu putovanja približava ga hijerarhijski višim žanrovima.

Primjeran je, u tom smislu, tekst kojom putopisni subjekt posreduje priču o gradovima, na početku Nekrologa pod naslovom *Grad zelene brade*. Počitelj ovdje doživljavamo iz pozicije polisa kome je “ostala samo prošlost”. Tako posredovana priča o Počitelju nije samo simbolički početak putovanja po Mediteranu nego je i metaforički, stilistički fundirana priča o općoj sudbini Mediterana, kome je kontinent odavno uzeo primat i ostavio ovaj prostor divljenja maglinama historije i ostacima stare slave. Riječ je o stvarima koje su nekada imale vrijednost i sjaj, a danas su samo prošlost. Povijesnu topografiju Počitelja putopisni subjekt retorički upotpunjuje (nadograđuje) dijahronijskim razmišljanjem i svojevrsnom filozofijom povijesti Počitelja. Opis predmetnosti preko figura završava u refleksiji. Naime, Počitelj se nudi kao živi arhiv moći carevina i velikih civilizacija koje su svaka na svoj način ostavile traga, ali koje su, prema neumitnim zakonima svijeta, zauvijek nestale, a Počitelj ostavile da živi svoju slavnu prošlost i neizvjesnu budućnost.

Džumhur pravi dijahronijsku skicu grada što je “građen i dograđivan”, nalazi kako su mu život i duh udahnjivali i Istok i Zapad, živio u nezavidnom položaju, “zemlji na ćenaru” i ostao tragično napušten, potrošio vrijeme i svoju “nafaku” te podlegao zakonima neminovne prolaznosti, personificirajući ga na kraju vrlo stilotvorno pridjevima “gologlav, goloruk, golokrak, gloguz”. Misaona nadogradnja u Džumhurovom putopisu snažno legitimira subjekt putopisnog diskursa i uzdiže putopis u rang *eseja* i *ogleda*. Svu tragiku izgubljenog i potrošenog vremena (“U tamnom viru Neretve pod vrbama udavio je odavno obe kazaljke

sa crnog brojčanika svoje stare sahat-kule”) upotpunjuju “poslednje devojke s ibrikom u ruci pune mladeža, viklera i sevdaha”. Dovodeći u istu ravan zaboravljeni i ostavljeni grad i posljednje “djevojke s ibrikom u ruci” putopisni subjekt upotpunjuje literarnu nadogradnju ali i historijsku retoriku čini dramatičnijom. Džumhur se miri u stilu mudrosti “bilo pa prošlo”, skoro veselo, jer se stilotvorno poigrava polusloženicama i fonostilemima, intenzivira sliku mrtvac-grada, personificirajući ga atribtima primjerenim samo čovjeku.

Mada je teško govoriti o ujednačavanju tehnike pripovijedanja u Džumhurovim putopisima, vidljivo je snažno prisustvo autodijegetičkog i homodijegetičkog pripovijedanja<sup>2</sup>, odnosno, pripovjedač kao lik sudjeluje u univerzumima koje svojim pripovijedanjem ustanovljuje. Istina, ovdje je autodijegetički pripovjedni tekst samo podvrsta homodijegetičkih tekstova u kome je pripovjedač ujedno i glavni lik, a takvi su tekstovi preovlađujući kod Džumhura. Zanimljivo je da je ovaj putopis o Počitelju, Grad zelene brade, za razliku od rečenih preovlađujućih, pisan heterodijegetičkim pripovjedačem, dakle, koji kao lik ne sudjeluje u univerzumu koje svojim pripovijedanjem ustanovljuje. Bilo bi zanimljivo zašto je to tako i da li je putopisni subjekt intencionalno postupio na taj način. Smatram da se ne radi o namjernom izmještanju pripovjedača iz univerzuma priče nego je ovdje presudila logika prošlosti u koju se po prirodi stvari ne kontekstualizira autodijegetički pripovjedač.

Džumhur je pohodio velike i ključne gradove islamske civilizacije koji imaju bogatu i sjajnu prošlost, dosadnu i običnu sadašnjost i neizvjesnu budućnost, kao u ostalom svi gradovi, ali Počitelj je jedan od Džumhurovih gradova, jer je on početak svih njegovih hodoljublja prema svjetskim gradovima. Kroz kratku i tužnu historijsku šetnju, Počitelj je bio domaćin samo historijskim reminiscencijama, slučajnim miljenicima historije od Matije Korvina, preko hercega Stjepana, sultana, generala Filipovića i Jovanović, koje su “dvorio feldvebelske švalerke što su po Hercegovini sadile grincajg, kuvale ajnpren supe i pržile uštipke po žandarskim kasarnama”. (Džumhur, 1958: 12)

---

<sup>2</sup> Dijegeza je Platonov termin za (posredno) pripovijedanje događaja u opreci prema mimezi, kao njihovom (neposrednom) oponašanju. U suvremenoj ga je teoriji reaktuelizirao G. Genette (*Granice pripovijedanja*, 1968.) prema Biti, 1997: 56.

Ako ovom neveselom pričom o Počitelju, koja služi kao prolazna tačka piscu formiramo naše historijsko gledište onda ćemo lakše razumijeti Nekrolog i formirati odnos prema gradu, koji ima sasvim simbolično značenje. Počitelj je postao jedna vrsta ulaznice, kupljene na vlastitom pragu, pragu do koga je dopirila i zapadna i istočna civilizacija, pa je zbog toga mjera drugih gradova i drugih putovanja. Svaka izgovorena rečenica o Počitelju izgovorena je sa sjetnim romantičarskim patosom i svaka je *passe*, u prošlosti, nekada davno, u vremenu koje je iza nas. Ovaj putopisni tekst može poslužiti i kao poetski obrazac Džumhurove putopisne priče. Naime, putopisni subjekt ne opisuje Počitelj nego posreduje priču o njemu, koja, već smo to rekli, budući personficirana, stavlja Počitelj u ulogu glavnog lika i u figuralnom i misaonom nadogradnjom čini priču zanimljivom i dramatičnom. Već smo naučili kako su *znanje* i *naracija*, odnosno upućenost u stvar i njezino posredovanje prema receptoru, dvije najvažnije vertikale svake putopisne situacije. Džumhur se u ovom tekstu legitimira kao znalac, a samo znalac može suvereno pripovijedati, posebno ako se radi o dijahronijskom posredovanju znanja i ako se radi o majstorskom prenošenju znanja na čitaoca. Da se podsjetimo, preneseno znanje mora biti zanimljivo, a dva su ključna obilježja zanimljivosti i “oba se temelje na kategoriji novosti ili novine”. Prvo je novina samoga znanja, a drugo, kada je čitalac upućen u ono što posreduje pripovjedač, kao što je to u slučaju ovoga Džumhurovog teksta, *novina načina pripovijedanja*. Putopisni subjekt ovdje ciljano govori čitaocu koji već ima stanovito znanje o Počitelju, računajući, dakle, na njegovu obavještenost o tom gradu, pa mu ostaje da ga pridobije samo načinom pripovijedanja, da probudi njegovu znatiželju da bi mu priču ispričao do kraja. Oslanjanje na novu tehniku pripovijedanja, kao što je to u ovom slučaju, nije jedini način Džumhurovog posredovanja znanja jer će u drugim tekstovima koristiti i novinu samoga znanja, govorit će i o gradovima u kojima zasigurno većina njegove čitalačke publike nikada nije ni čula da ne govorimo o posjeti tim mjestima.

U čemu je onda tajna priče koja nosi klicu novosti i zanimljivosti i kako putopisni subjekt posreduje svoje znanje kako bi udovoljio pretpostavljenom kriteriju zanimljivosti. Rekli smo kako je, u tom smislu i u ovom slučaju, Džumhuru ostala samo novina načina pripovijedanja. Za razliku od tradicionalne priče koja slijedi princip šta je dalje bilo i koja uključuje obavezno opisivanje predmeta, pojave, grada u ovom slučaju, Džumhur se

odlučuje a sasvim moderno pričanje u kome priča nije cjelovita, konsekventna i jasna, nema očekivanu kompoziciju, nego je fragmentarna, nekontinuirana, manjkava i data u stilu mozaika sastavljenog od raznih elemenata, koje pisac selektira prema vlastitom razumijevanju prioriteta, u skladu sa modernom slikom svijeta, koja je slijedom razumijevanja moderne također fragmentirana, razbijena poput ogledala pa se te krhotine međusobno slažu prema principu koje im daje autor. Evo potvrde u tekstu Grad zelene brade:

“(...) menjao je zastave, posade, i molitve na svojim kulama...zavijao čalme i turbane, vodio vojske, dizao bedeme, hareme i šedrvane...opasivao se tabijama, topovima, kumbarama, kapetanskim dimiskijama i tepsijama baklava i pilava...zidao dizdarske konake...i stajao prema Gabeli i Veneciji na mrtvoj straži jedne mrtve carevine...general Filipović prođe Bosnom Jovanović – Hercegovinom...”

(Džumhur, 1958: 12)

Tekst je komponiran izvan svakog našeg znanja o načinu komponiranja historijske priče, sa dikontinuitetom svake temporalnosti, izostankom svake gramatike i poznatih standarda pisanja, sa riječima-tuđicama koje upućuju na određene historijske počiteljske dionice, imenima generala sudbonosnih za noviju historiju ovoga prostora, bez jasnog početka rečenice, bez poznate sintakse. Ovo tekst nema, a da pročitamo šta ima. Tekst liči na arheološke nalaze od koji vrstan arheolog rekonstruira priču o Počitelju. Ili bolje rečeno, radi se o nagorjelim listinama iz kakva izgorjela arhiva na kojima je ostala po jedna ili dvije dragocjene rečenice koje opet vrstan konstruktor sastavlja u jedan jedinstven tekst. Rečenice su eliptične, dakle nepotpune, krnje, nezavršene, nedostatne, neobavijesne, ali ipak stilogene, nove, nepotrošene, neobične i, što je najbolje, odgovaraju grafički svakoj historijskoj rekonstrukciji, ubitačno tačne i složene prema mogućem historijskom kontinuitetu. Prisustvo putopisnog subjekta u selektiranju putopisne građe i njezinom slaganju te eksplikaciji prema receptoru je sada sasvim vidljivo i dramatično prisutno. Putopisni subjekt, dakle, na temelju svoga znanja, vodi nas u historijsko, dijahronijsko

putovanje koje predstavlja promjenu i oblikuje vremenski slijed kao niz istrgnutih, nezavršenih i često nejasnih rečenica, koje traže intervenciju obrazovanog putopisnog subjekta ali pretpostavlja, što je važno, i punu obavještenost čitaoca o stvarima o kojima on stvara pripovjedni univerzum. Riječ je ovdje o maksimalnom reduciranju historijske priče na karakterističnu minimalnu leksičku i lingvističku mjeru, pa prema poetici i zahtjevima moderne, subjekt priča *minimalnu priču* savremenom recipijentu. Historijskim skokovima, reduciranjima, izbjegavanjem detalja, komprimiranjem i zgušnjavanjem ogromnih vremenskih raspona, putopisac čuva svoje, ali i naše vrijeme, i što je najvažnije, postiže željenu svježinu i novinu pripovijedanja. Niko nam tako, do sada nije pričao. Istovremeno, u tekstu je prisutan subverzivan odnos spram tradicionalno shvaćene historije i njezinog tradicionalnog narativa, detronizirajući i deepizirajući ton naše agonalne prošlosti koja je redovito slavna. Subverzivan odnos čita se u klasičnom karnevaliziranom postupku kad usred nabiranja sve velikih riječi koje uznose historijski patos odjednom interpolira riječi koje imaju gurmansko značenje, semantiku hrane (*tepsijama baklava i pilava*) što je prema Bahtinu najbolji način da se podsmjehne predimenzioniranom epskom patosu. Hrana i općenito tjelesne potrebe subverzivno djeluju na svaku moguću mitsku i epsku svijest, jer su u stanju predmet iz visokomimetskog preseliti začas u niskomimetski modus, što je opet jedan od najvažnijih zahtjeva moderne spram umjetnosti. Preciznije rečeno, ovaj je postupak poznat u stilistici kao depatetizacija, što je opet legitimni postupak moderne. I na koncu, na makrostilističkom planu ovaj tekst se čita kao jedna figuralna nadogradnja u kome svi glagolski oblici (*menjao, zavijao, opasivao, zidao, prođe*) koji su upotrijebljeni sugeriraju živi subjekt, čovjeka, pa se sve zajedno doživljava kao personificirano značenje u kome stalno imate dojam kako je riječ o čovjeku. Zbog toga grad (Počitelj) postaje živo biće, zapravo glavni lik putopisa, pa zbog toga možemo govoriti kako u našoj čitalačkoj percepciji mi doživljavamo grad a da ga putopisac uopće nije opisao. Putopiščeva je upućenost i uvjerljivost njegovog znanja uz narativnu novinu probudila našu znatiželju kao potrebu za znanjem i zainteresovanost za način pripovjednog posredovanja. Zanimljivost je, tvrdi Duda, “povijesno promjenljiva kategorija”. Tematski repertoar svjetske književnosti, smjene književnih razdoblja i različite hijerarhije žanrova dijelom su posljedica upravo “promjene kategorije zanimljivosti”.

Lucidnim asocijacijama i analogijama, Džumhur plete mrežu ukupnosti mediteranskih civilizacija, otuda su se tamo našli, na ovaj ili onaj način, Počitelj, Mostar, Sarajevo, dijelom i Beograd, zapravo oni gradovi koje je formirala mediteranska civilizacija, njezina islamska komponenta. Zapravo, poznavanje ovih gradova omogućava putopiscu pohod ostalim gradovima koji su imali sličnu historijsku sudbinu. Otuda putopišćeva slobodna i suverena šetnja po historijskim i ovovremenim sokacima bjelosvjetskih gradova. Dok govori o gradovima, odnosno njihovoj slavnoj prošlosti, njihovoj manje slavoj sadašnjosti i sasvim neizvjesnoj budućnosti, osjeća se blagi ton elegičnosti i nostalgичne resigniranosti. Biti u nepoznatim i dalekim gradovima i isto tako dalekoj zemlji, pa potom ispričati te doživljava znatiželjnicima, predstavlja “ishodište pripovjedne komunikacije”. Ono što je najvažnije za Džumhurovu sliku grada, mediteranskog ili orijentalnog, svejedno, jeste u tome što on pravi otklon od zapadnih, uvriježenih obrazaca koji se najčešće temelje na predrasudama egzotičnih prostora, posvećujući se poetici grada i gradskih prostora, te će prostor grada, kao okvira, koji je konstantno prisutan u njegovom putopisu, kasnije dopuniti prostorom kuće, avlije, bašče, džamije, vrta, trga. Konačno, čitav njegov putopis jeste mapiranje puta, a tematizirani prostor posreduje se u tekst i na taj način učestvuje u formiranju ukupnosti kulturalnog znanja o tom prostoru.

Vlastitu sredinu znaju čitaoci, ali je prava priča uvijek “negdje drugdje”, negdje izvan našeg spoznatog prostora, s druge strane prostorne granice našeg znanja.

“Mnogi afganistanski gradovi, nekada veliki centri, svjetionici i rasadnici znanja, trgovine, lijepih vještina i umjetnosti: Balk, Bamijan, Herat, Gazni, ostali su danas uglavnom srušeni.”

(Džumhur, 1997: 137)

Govoreći o gradovima, Džumhur uočava historijsku perspektivu i tako vješto izbjegava monotonu geografsku ravan, tako se pred čitaocem redaju sudbine, prošlost, baština gradova, historijska perspektiva, pa tek tada biva jasnijim pravi razlog Džumhurovog hodočašća nekim, na prvi pogled, arhitektonskim ruinama. Koliko god gradovi i njihova

stvarnost bili poznati ili pak nepoznati recipijentu, oni se diskurzivno posreduju, pa tako izgled neposredne stvarnosti kao i količina putopišćeva znanja zavisni su od njezina posredovanja. Posredovanjem se zapravo, detektira perceptivna sposobnost putopisca, njegova diskurzivna kompetencija kao i postupci njezina ostvarenja. Na putu sa Džumhurom putuje i sjećanje na njegov rodni kraj od koga on zapravo nikad nije otišao, a o tome će sam autor reći: “I kada sam lutao po Persiji i po Avganistanu, kad sam bio na rijeci Amur-Darji, zanosnoj Španiji, uvijek sam pomalo mislio na svoj rodni kraj, mislio na beogradski Dorćol, na konjičku Gornju mahal, na mostarsku Staru ćupriju...” (Džumhur, 1978: 151)

Džumhur najprije daje geografsku poziciju i današnji izgled grada koji zaista izgleda tužno. “Ako nikada niste čuli za Gazni, grad će vam biti avetinska gomila zemljanih potleušica zbijenih u poljani iza sršenih gradskih bedema. Biće samo gomila ugašenih ugaraka”, (Džumhur, 1978: 136), a odmah zatim, slijedi kratka historijska retrospektiva, koja sadrži jednu mješavinu historije, geografije, kulture, nauke, poezije i romantičarske ljubavi prema slavnoj prošlosti grada. U egzotičnom prostoru Afganistana, putopisac prepoznaje općeljudske, civilizacijske vrijednosti, nauke, kulture i prosvjetiteljstva (književnici, astronomi, teolozi, neimari i filozofi), koje su krasile ove gradove još u srednjem vijeku. U opisu Gaznija prepoznajemo putopišćevu namjeru pokazati kako je “Orijent sastavni dio europske materijalne civilizacije i kulture” (Said, 1999: 15) nasuprot uvriježenih zapadnjačkih predrasuda kako je Orijent “mjesto sanjarenja, egzotičnih bića, nezaboravnih uspomena i krajolika, mjesto dragocijenih iskustava.” (Said, 1999: 15)

“Nekada je Gazni bio prijestonica moćnih muslimanskih vladara srednjeg vijeka i veliki rasadnik kulture. Gazni je zavičaj mnogih slavni ljudi: književnika, astronoma, teologa, neimara i filozofa. Gazni je bio slavom ovjenčana prijestonica jednog od najvećih vladara istoka Muhmuda Gaznija, osvajača Hindustana i zavojevača Persije.”

(Džumhur, 1978: 136)

Sličnost sa dubinom Počitelja je očigledna, jer je po znanom zakonu vječitog smjenjivanja dobra i zla, svjetla i tame, nomada i sjedilaca, “uništenje došlo tako brzo i iznenada. Osam vjekova prošlo je od dolaska Mongola u ovaj grad. Došli su, prokopali, izdubili, sravnili sa zemljom, pubijali i opljačkali i otišli”. Na kraju, sasvim mirno i razložno saznajemo razlog propasti, ali bez mnogo žaljenja i naricanja, jer se sve odvija po neminovnim zakonima smjenjivanja u jednom beskrajnom krugu “velikog besmisla ljudskog bitisanja”. Zlo je, nažalost, svojina svih ljudi i svih civilizacija. Svi imaju svoje trenutke Erosa, gradnje i konstrukcije, i svoje trenutke Tanatosa, trenutke destrukcije, rušenja i uništavanja svega što je prethodna kultura podigla. Sociologiju zla i rušilačku prirodu čovjekovu još niko nije objasnio niti ima potrebe za takvim poslom, to se jednostavno uzima kao nešto što je činjenica i što ne treba dokazivati niti objašnjavati. Dijalektika destruktivne prirode čovjeka analogna je dijalektici života. Sklona cikličkim periodima velikih izmjena, ona je potrebna čovjeku isto kao periodi konstruktivnog duha.

Ovaj bi se Džumhurov putopis dao čitati kao postkolonijalna reakcija protiv meganarativa zapadne civilizacije o tome što je ona učinila ili nije učinila za svijet na Istoku. Borba za nezavisnost Trećem svijetu koja se u vrijeme šezdesetih godina dvadesetog stoljeća politički rasplamsavala na tom prostoru i koja je imala odjeka u bivšoj Jugoslaviji, u vrijeme kad su nastajali Džumhurovi putopisi, rasprave o ekonomskoj eksploataciji zapadnog kapitala, privukla je pažnju na snagu kolonijalnih predrasuda kao i na njihovo trajanje u postkolonijalnim vremenima. Putopiščevo otkrivanje istočnih gradova Gaznija, Buhare i Samarkanda, oponira zapadnim predrasadama o lijenosti i egzotičnosti istočnog duha. Bio je to kulturalni kontekst “uspona teorija, koje su kasnije poprimile institucionalni oblik “postkolonijalnih studija” (Burke, 2006: 57) u koji se može kontekstualizirati i Džumhurov putopis. Evropska patrocentrična i evropocentrična kulturalna matrica uglavnom govori o sebi i drugima, pri tome uspostavljajući antitetičku poziciju u kojoj smo *mi* norma odnosno “mjera svih stvari” jer se prema našem modelu određuje šta je normalno, dok su Drugi, samim tim što su drugi, izvan normi i izvan uobičajenih i validnih standarda. U tom slučaju Evropljani druge narode, druge religijske i jezičke skupine, vide kao Druge a sebe kao normu pa se na taj način sudi o drugome na osnovu stereotipnih slika i predrasuda. Ovakav način doživljavanja Drugog nije stran niti jednoj sociograpi, pa svi poistovjećuju druge sa



svojim stereotipima, te u antitetičkom odnosu spram njih grade sliku o sebi. “Drugi su”, piše Jacques Lacan, “mjesto s kojeg se pred subjekta postavlja pitanje njegovog postojanja” i ta je ideja snažno prihvaćena u savremenoj političkoj teoriji, tumačenjima kulture, pogotovo u feminističkim tumačenjima kulture. Isto onako kako smo rekli da su čovjeku potrebni periodi razvitka i periodi nazadovanja, čovjeku je potreban potsvjestan odnos prema Drugome, jer u njemu traži potvrdu sebe. Štaviše, on nesvjesno projicira svoju vlastitu drugu, tamnu stranu u sliku Drugog. Zbog toga mu je Drugi potreban isto onoliko koliko i ogledalo.” (Lešić, 2006: 532) Dakle, kako to tvrdi Edward Said, od osamnaestog stoljeća na ovamo, orijentalizam, prikriveno ili očito, bio povezan s kolonijalizmom i postao “zapadni stil dominacije, restrukturiranja i vladanja Orijentom”. (Burke, 2006: 57) Viđenjem istočnih gradova kao rasadnika kulture, Džumhur mijenja sliku Orijenta i na poseban način uvodi u dijalog kulturalnu polifoniju ili heteroglasje, za koji se zalaže savremena kulturalna znanost i bez koje nema izlaska iz statusa stagniranja i održavanja stečenih pozicija. Ideja u kome je ideja homogenog i jedinstvenog Ja izazvana, ideja heteroglosije ima presudnu važnost u proučavanja ego-dokumenata, tekstova pisanih u prvom licu. Dnevnik koji uključuje izvatke iz novina ili putopis koji sadrži odlomke iz turističkih vodiča čine primjere koegzistencije i dijaloga između različitih glasova.

U spominjanoj knjizi Edvarda Saida otkrivamo kako se na temelju *znanja* i *moći* konstruira i etablira odnos prema Orijentu i gdje citirani engleski autor Balfour tvrdi da “mi poznajemo civilizaciju Egipta bolje nego što poznajemo civilizaciju bilo koje druge zemlje” (Said, 1999: 46) pa se onda na temelju takvoga reprezentiranja vlastitoga znanja može zaključiti kako “vi možete propiririti kroz cijelu povijest Orijentalaca, povijest onoga što se, općenito govoreći, oslovljava Istokom, vi nikada ondje nećete naći tragove o samoupravljanju”. (Said, 1999: 47) Iz ovoga se teksta ne čita samo presuda o uspostavljanju kolonijalne uprave nad Egipćanima, nego se reprezentiranjem znanja o njima stvara slika nezrelih, nedoraslih i, u političkom smislu, neemancipiranih ljudi kojima je potrebno kolonijalno tutorstvo, a budući da je autor ovakvog stava Englez, onda nije teško zaključiti ko ima biti taj egzekutor. Balfourova logika je ovdje zanimljiva ne samo stoga što je potpuno saglasna sa premisama njegova govora u cjelosti, “Engleska poznaje Egipat; Egipat ono što Engleska zna o njemu,; Engleska zna da Egipat ne može imati samovlašće; Engleska se potvrđuje okupacijom

Egipta; za Egipćane Egipat je ono što je Engleska okupirala i nad čim sada vlada; strana okupacija, prema tome, postaje “samom osnovom” savremene egipatske civilizacije; Egipat zahtijeva, zapravo insistira na britanskoj okupaciji.” (Said, 1999: 48) Evo još jednog primjera takvog kolonijalnog stava prema Orijentalcima u tekstu lorda Cromera: ”Tačnost je odvratna za orijentalni duh. Svaki Anglo-Hindus uvijek bi se morao prisjetiti te maksime. Neposjedovati tačnost, koja se lahko premeće u neistinu, zacijelo je osnovna odlika orijentalnog duha. Europljanin je vičan promišljanju; njegovi činjenični stavovi su lišeni bilo kakve dvosmislenosti; on je prirodni logičar, ali on nije mogao studirati; on je po naravi skeptik i traži dokaz prije negoli je kadar prihvatiti istinu o bilo kakavom stajalištu; on uvježbava unsku djelatnost poput mehaničkog zanimanja. Duh Orijentalca, s druge strane, nalik njegovim slikovitim ulicama, izrazito manjkav u simetriji. Njegovo razumijevanje je najčešće površno opisivanje. Mada su drevni Arapi stekli neke više stupnjeve dijalektičke znanosti, njihovi potomci su posebno lišeni svojstva logisticiranja.” (Said, 1999: 54) Dakle, znanje o Orijentu, zaključuje Said, “zato što je rođeno iz moći, u određenom smislu tvori Orijent, Orijentalca i njegov svijet”. (Said, 1999: 56) U Cromerovu i Blafourovu jeziku i slici koju tvori taj jezik Orijentalac (Drugi) je naslikan kao neko kome se “sudi (kao u sudnici), nešto što se poučava disciplini (kao u školi ili zatvoru), nešto o čemu se uči (kao u zoološkom priručniku).” (Said, 1999: 56) Dakle, slika Orijenta je uokvirena školskom učionicom, sudom za prekršaje, zatvorom ili priručnikom za istraživanje, ispitivanje, prosuđivanje, discipliniranje ili upravljanje. Ovakav diskriminatorni i binaran stav spram Orijenta, aktuelan je i danas, on se dakle zadržava nekoliko stoljeća, a primjer zato Said nalazi u savremeniku Henry Kissingeru, koji u svom eseju *Domaća struktura i vanjska politika*, donosi dramu koja je istinita u kojoj Sjedinjene Države moraju ravnati događanjima u svijetu “pod pritiskom domaćih snaga, s jedne strane, i inozemnih zbilja s druge strane.” Zato Kissigerov govor “mora uspostaviti polaritet između Sjedinjenih Država i svijeta; k tome, on naravno, svjesno govori kao autoritativni glas za glavninu zapadnjačke moći, čija skorašnja historija i sadašnja stvarnost su to postavile pred svijet koji lahko ne prihvaća zapadnjačku moć i dominaciju.” (Said, 1999: 63)

Doživljaj prostora Orijenta, odnosno Mediterana, i njihova reprezentacija su dio akumuliranog znanja što se vidi u donošenju gotovih sudova i stavova, bez obaveze dubljeg analiziranja, i narativne organizacije prostora Egipta. Posredujući stav o orijentalnim gradovima na nivou afirmativnog narativa, Džumhur oponira usvojenom akumuliranom znanju zapadnog civilizacijskog kruga o tom prostoru, te relativizirajući tvrde kolonijalne stavove, poziva na interkulturalnu komunikaciju različitih kultura i civilizacija. Isto tako Džumhurov putopis donosi i relativizira različite sheme na osnovu kojih su Bliski Istok promatrali zapadni putnici, putopisci, učenjaci i romanopisci, stereotipe kao što su “zaostalost”, “degeneracija”, “despotizam”, “fatalizam”, “luksuz”, “pasivnost” i “senzualnost”, ali često i solidarizirajući se sa njima prihvatanjem istih stavova o ovom prostoru, nekada čak i ekstremnijim i tamnijim bojama obojen prostor. Takvim stavom Džumhurov putopis prelazi u kritički intoniranu priču koja se ne tiče samo Orijenta i mediteranskog prostora nego poprima širu i univerzalniju optiku. U samom središtu književnog putopisa nalazi se subjekt putopisnog diskurza, njegova moć opažanja i njezino jezičko oblikovanje, pa u Džumhurovom slučaju možemo pratiti i mjene putopisnog subjekta na način da eksplicira vlastite stavove o stvarima koje imaju opću i općeljudsku vrijednost. Posredovanje neposredne stvarnosti se često prepoznaje kao ideološki čin, “zato se u četverokutu između putovanja, pogleda, pripovijedanja i ideologije smješta subjekt putopisnoga diskurza”. (Duda, 1999: 81) Džumhur često, mada ne uvijek, uspjeva izbjeći ideološki intoniranu priču kritičkim odnosom spram predmetne stvarnosti, reprezentirajući prostor i ljude u posve pesimističkom i neafirmativnom tonu.

Doživjeti drevne civilizacije, na Bliskom i Srednjem Istoku, moglo se samo stvarnom posjetom gradovima: Jedrenama, koji naglo propada, Istanbulu, što se beskrajno sporo mijenja, Gazniju, kome je ostala samo prošlost, Teheranu koji se naglo razvija, te Širazu sa njegovim pjesnicima. Džumhur traga za dušom svakog grada i ostaje zaljubljen u onaj starinski, autentični i nepatvoreni kolorit, koga nije naćeo crv modernoga, po svaku cijenu. Ipak, definitivno umire stari autentični Istok, “poezije, čežnje, šadrvana, biglisanja, istočnjačkih čuda i bajki iz Hiljadu i jedne noći, bajadera, haremskog seksa i ratničkih pohoda” (Trifković, 1959: 422-429) i ustupa mjesto jednom novom savremenom pohodu života koji zapljuskuje, ovaj put sa Zapada. Pisac osjeća to umiranje govoreći nekrolog

čaršiji koja živi i tuguje kao u mravinjaku, ali ipak, umire onaj Istanbul iz njegovih snova, iz priča i pjesama njegovog djetinjstva.

Nižu se pred nama, kao na filmskoj vrpici, spoljašnji odbljesci velikih civilizacija i kultura; čaršije, vrtovi, džamije, minareti, tekije neprestano ponirući u historiju vođeni autorovom čežnjom za “dalekim i pitoresknim kulturama Istoka”. Ta želja probuđena je u Džumhurovom djetinjstvu u njegovim kasabama i izolozima dućana, u beberskim radnjama, u razgovoru sa prijateljima. Međutim, on ostaje pouzdan svjedok jer ne zaboravlja ni logiku modernog čovjeka, zato u njegovom djelu srećemo stalnu težnju za apsolutom, za totalnošću i “lice uz naličje”, sjena se mješa sa svjetlošću, tuga blaži oduševljenje, a saznanje ulazi u spokojstvo”. (Trifković, 1959: 428) Odnos između starog i modernog u gradovima, pisac ekceptira kontrastom, stajući, ipak na stranu starog, ali razumijevajući uvijek neumitan pohod modernog. U kritici modernih vremena ima, naravno, dosta prihvatljivog, posebno ako to označimo danas vrlo aktuelnim terminom *otudjenje*. Ovakav opis podrazumijeva ili traži drugačiji život ili mogućnost drugačijeg života koji neće biti neautentičan. Modernim društvima, naime, hronično nedostaje autentičnost. U njima su “nesavršeno i nepotpuno autentične skupine organizovane unutar jednog šarenog sistema koji je sam pogođen neautentičnošću.” (Stojanović, 1984: 66) Pri tome ne treba odmah pomišljati na povratak u arhaična i tradicionalna društva.

“Nesretan sam i bolestan što valjevske kuće i ulice sve više liče i pretapaju se u lice i kuće nekakvog naselja u Trakiji, što neka nova naselja u Španiji, najvećma liče na velike palanke po Besarabiji, što bajagi moderne kasabe po Hercegovini naliče na brzoplete i neukusno sklepana ljudska prebivališta po Rumeliji i što uskoro neće biti više drugog, šarenog, po kome vrijedi putovati, upoređivati, gledati i seiriti, pjevati i teferičiti.”

(Džumhur, 1982: 46)

Pored naglašenog romantičnog žala za starim i “šarenim”, posljednja rečenica sadrži strah pred arhitektonskom uniformnošću civilizacije i životom bezličnih naselja u kojima nema

šarolikosti, topline i ljudskog odnosa. Da ga ne bismo pogrešno shvatili i okrenuli samo ka prošlosti, on će u jednom momentu, izraziti eksplicitan stav o modernom. “Nisam ni nesavremen, ni nemoderan, pokušavam i uspijevam da volim vrijeme i adete u kojima trajem i duram i koje je jedino i moje vrijeme, moji trenuci, moji dani, moje godine i moj dragi vakat. Volim moderno ali ne po svaku cijenu.” (Džumhur, 1982: 44) Dakle, nije sporna Džumhurova savremenost, ali napose karakterističan je njegov duh prema novim dijelovima grada što liče na ogromne kutije za “cipeletine na kojima je neko izbušio rupe”, jer oni ne održavaju duh tradicije i stoje u disharmoničnom odnosu.

Putopisni se subjekt, u prethodnim primjerima, utiče autodijegetičkom pripovjedaču. Dakle, ovdje putopisni diskurs otkriva jedan dio nama nepoznatog svijeta, ali se u njemu, budući da je riječ o posredovanju, otkriva i sam putopisac sa svim svojim stavovima ne sada više samo o posredovanom prostoru nego i, što je važnije, o općeljudskim, univerzalnim temama. Tako čitalac učestvuje zajedno sa putopiscem u jednom komunikacijskom procesu u kojem se ne kreira neka nova stvarnost kao u fikcijskom tekstu, nego se konstrira objektivno novi pogled na već postojeću realnost. Putopisac, dakle, formirajući i reprezentirajući vlastiti pogled na stvari, snagom sugestije i svoga autoriteta tvori jednu drugačiju javnost, kreira novo mijenje. Struktura i kakvoća toga novog mijenja, naravno, u direktnoj je vezi sa dijelom svijeta koji ne poznajemo, putnikova pripovjedačkog umijeća kao i njegove uvjerljivosti. U mjeri u kojoj vjerujemo našem putniku, pokazujemo našu senzibilnost, odnosno, sklonost prihvatanju novog stanja, novih sudova, kao što je ovaj Džumhurov o modernom stilu života ili o nadolazećoj uniformnosti, odnosno sve vidljivijem nedostatku različitosti u kulturi i životu općenito.

Prema tehničkoj i potrošačkoj civilizaciji Džumhur pokazuje otvorenu netrpeljivost i negativan odnos. “Izgubio sam čitavo prepodne obilazeći te čudovišne mašinerije, udišući opoganjen vazduh i smrad koji lebdi u čitavom tom kraju. Ovdje je bilo sve otrovano, prašnjavo i sivo. Čitavog svog života mrzeo sam industriju, solitere, riblji zejtin i svinjsko meso.” Nagovještavajući opravdan strah pred činjenicom, koja nažalost postaje stvarnost, da čovjek postaje najveći neprijatelj životnoj sredini i prirodi, te na taj način sudbinski siječe granu na kojoj sjedi, Džumhur pokazuje razumijevanje kako su industrija i soliteri postali sastavni dio gradova ove civilizacije, koja svoj razvoj ne može ni zamisliti bez tvorničkih

dimnjaka i radničkih naselja. Džumhurova dosljednost, da vidi i drugu stranu medalje, pokazuje mikroesej o prošnjacima na Istoku, koji je pretvorio u esejističko razmatranje o prosjačenju, kao nastranoj filozofiji istočnog čovjeka. “Džamijska dvorišta avlije oko tekija, trgovci i sokaci puni su prošnjaka. (Džumhur, 1997: 138) Za razliku od putopisaca, Džumhurovih prethodnika, što su se zgražavali i ljutili i na vlasti i na ovu činjenicu, Džumhur ih najavljuje kao i sve ostale znamenitosti koje karakterišu Istok i život u gradovima. Putopisac ih prihvaća kao nužnost, “kao da između blagostanja i bijede, smrti i života, zdravlja i bolesti nema ni jedan korak”. (Džumhur, 1997: 138) Uz konstataciju da čovjek sa Zapada nikada neće razumjeti da je i prosjačenje filozofija i “nastrana mudrost Istoka”, jer je u njegovom svijetu “sve sređeno, izračunato, prebrojano i predviđeno”, putopisac ističe unutrašnju potrebu tih ljudi za neposrednim darivanjem i merhametom, kao jednim od osnovnih etičkih načela, muslimanskog svijeta.

“Imućni i zdravi svakog časa mogu biti i dobri i darežljivi i svakog dana ponovo iskupljivati svoju slučajnu sretnu sudbinu. To je prilika da pokaže svoj merhamet, jednu od najljepših ljudskih vrlina, da obuzdaje samoživost i oholost, da suzbiju taštinu i shvate prolaznost svih ljudskih poduhvata, namjera i stremljenja”.

(Džumhur, 1997: 138)

Odnos umjetnika i grada javlja se kod Džumhura vrlo često. Prvo je to sintagma pjesnik-grad što se često javlja u Pismima iz Azije a potom i slikar-grad, što se nameće kao čest motiv u Hodoljublju. I u jednom i u drugom slučaju, stvara se komunikacija, civilizacijska i kulturalna veza sa gradovima i umjetnicima u Džumhurovom zavičaju, a asocijacija ima da dovede u istu ravan sa slavim gradovima i njegove čaršije i njegove umjetnike ili da potvrdi njegovu pripadnost toj civilizaciji. To je traženje svoga grada, traženje uporišta u skladu, što ga Džumhur, često mitološki, vidi u urbanoj sredini.

Grad i umjetnik stoje u uzajamnom odnosu dugovanja i davanja, duhovnog i kulturalnog prožimanja, umjetnik se identificira sa svojim gradom a grad sa umjetnikom, jedan drugome postaju inspiracija, mada pjesnik Leon Filipe poručuje svojim kolegama:

“Pjesnici, ne pjevajmo nikad  
život samo jednog mjesta  
ni cvijet samo jednog vrta  
neka naša budu sva mjesta  
i svi vrtovi”

Slavni pjesnik aludira kako umjetnik mora biti univerzalan da bi bio pjesnik, a ne zavičajan i lokalan. Ipak, imena mnogih slavni pjesnika vezana su za grad, određeni grad koji je uzrastao toliko da ima velikog pjesnika, koji, naravno, ne pripada samo tom gradu, ali prije svih, ipak pripada njemu. Pravi primjer neraskidive veze pjesnika i grada Džumhur nalazi u perzijskom gradu Širazu, “gradu persijske kulture i persijske riječi, i njegovom najvećem pjesniku Šemsudinu Muhamedu Hafizu. Idući prema Hafizovom turbetu, Džumhur veli kako je prošao, “najmirisniju stazu svijeta”, posredujući odnos grada i perzijskog naroda. Hafiz i njegov grob bili su samo povod da misao krene, ponovo prema vlastitoj pjesničkoj baštini: Šantiću, Dučiću, Zmaju. Šantić, kao ni Hafiz, nije napuštao svoj grad ili je to činio vrlo rijetko. Ova analogija bila je povod Džumhuru da napiše: “Šantić je po svemu bio sličan Hafizu. I Hafiz je od nevolje samo zakratko odlazio iz svog rodnog Širaza. Širaz je za Hafiza bio ceo svet.” (Džumhur, 1973: 178)

Ovdje nalazimo potvrdu prethodne tvrdnje kako je za pjesnike i umjetnike grad savršen sklad i mikrokosmos dovoljan da potakne sve relacije umjetnika i djela. Otuda topografska ubikacija i identifikacija sa gradom uključuje razna pa i deskriptivna značenja prostora, kao i prepoznavanje prostora sa svim zadatim i mogućim međusobnim relacijama. Prostor grada arhivira prethodno ljudsko naučno i umjetničko iskustvo na način da otvara komunikaciju putopisca sa svojim kulturnim prostorom, u kome se u tuđem prostoru otvara prisani dijalog sa vlastitom kulturom i vlastitom književnošću. Pjesnici na koje asocira Džumhur u tom

dijalogu reprezentiraju svoje gradove i dovode ih u ravan svjetski poznatih metropola uvezanih putem umjetnosti i poezije. Otuda paralele Alekse Šantića i Mostara sa Hafizom i Širazom, ali i njihove poezije u kojoj veličaju svoj grad i svoj zavičaj. Istovremeno, ovo je bila prilika da se putnik sjeti još jednog pjesnika Mostara koji je nadahnuto pjevao svome gradu u Hercegovini perzijskim jezikom, tada službenim jezikom poezije. Taj pjesnik, Derviš-paša Bajezidagić je, saznajemo to tek u Perziji posredovanjem putopisnog subjekta, zadužio Mostar jednom džamijom, jednom bibliotekom i gazelom koji veliča ljepotu njegovog grada. Džumhur tako pokazuje ali i posreduje znanje o receptivnoj prirodi naše književnosti sparam, tada, jednoj od najvećih svjetskih književnosti, perzijskoj. U atmosferi prošlog vremena i orijentalne umjetnosti i kulture, putopisac otkriva i pronalazi svoj duhovni i estetski identitet, koga su nekad probudili perzijski pjesnici a sad potvrdila autentična atmosfera i kulturalni prostor drevne Perzije. Ono što je važno i što svakako treba napomenuti, kad smo kod ovog Džumhurovog asociranja na “svoje” pjesnike, to je leksikonska tema koja čini trajnu diskurzivnu sastavnicu svih bošnjačkih putopisaca. Riječ je o nizu informacija i asocijacija koje su vezane za naše ljude i kulturu, a koji potragom za vlastitim tragovima, zapravo, propituju strukturu i vrijednosti vlastitog identiteta (Džumhur, Isaković, Mahmutefendić, Kulenović). Istina takva bi se patriotska tema sa domaćim motivima mogla naći i kod drugih putopisaca jer, u ovom slučaju, bosanski interliterarni motivi služe kompariranju i uspoređivanju “svojih i tuđih”. Dijahronijski gledano, ovaj je postupak redovan i konstantan dio leksikona kod svih naših putopisaca. Ne treba zaboraviti kako ovakav postupak legitimira subjekt putopisnog diskursa kao znalca, koji posredujući znanje podučava i čitaoca, odnosno nastoji se dopasti i biti nov i zanimljiv. Istina, grad ne može biti obuhvaćen jednim turističkim putovanjem, ali može biti doživljen i mišljen pa potom sklopljen u veliki mozaik. Simbioza španskog grada Figuerasa, ubavog i pitoresknog gradića i “slikara, čarobnjaka i volšebnika, nenadmašnoga opsjenra, sanjara, Salvadora Dalija”, koji je pronio diljem svijeta slavu svog rodnog gradića, a grad mu se odužio dosljedno, pokazuje posebnu uzajamnost grada i umjetnika. Naime, identitet grada je određen njegovim slikarom/umjetnikom, kako što je identitet slikara/umjetnika determiniran i njegovim gradom.



“Opet Dali. Čitav ovaj grad, čitav ovaj hotel ispunjen je Salvadorom Dalijem. Ne bih se iznenadio ni začudio, kad bi me sada dolje u kafani sačekao iza nekog stuba, glavom i bradom slavni maestro i pozvao me na kafu.”

(Džumhur, 1982: 37)

Sve ima svoj životni vijek, smatra Džumhur, i dosljedno poštuje tu maksimu i kad govori o ljudima, carstvima, dinastijama i gradovima. Svoj početak, razvoj, vrhunac i neminovni pad imaju i dinastije i kulture, civilizacije i kraljevstva i to treba shvatiti, prije svega kao jedinu izvjesnost, pa će jasnije biti i čitanje njegovog teksta i njegovog odnosa prema životu. Zakoni razvoja društvenih i civilizacijskih tekovina imaju zajednički imenitelj: podložni su promjenama. Carstva i kraljevine moraju propasti, da bi na njihovo mjesto došle druge koje će obnoviti životne sokove i udahnuti novu snagu, bez koje nema progressa čovječanstva. Prema tome, Džumhuru je savršeno jasno da je, vječno samo dijalektičko kretanje zbog toga je on miran i tajanstveno mudar kad govori o propasti sultanovog carstva.

“Mrtvi sultani počivaju među crnim kiparisima i koprivama, u trulim zelenim anerijama, punim guštera i glista... Jašu ugojene bedevije poljanama i megdanima belih litova kemalističkih bukvara i muče republikanske generacije datumima svojih bitaka, rođenja i poraza.”

(Džumhur, 1958: 36)

Utjecaj zapadnog potrošačkog mentaliteta je očigledan i potpun, tako da nas pisac dovodi u paradoksalnu situaciju, kada u pustinji i romantičnoj atmosferi oaze, sa iznevjerenim horizontom očekivanja. “U oazi se prodaju Pepsi-kola i Koka-kola, Kiti-kola i Veri-kola.” (Džumhur, 1958: 78) Očigledno, bilo je i Kiti-kola, ovdje kao simbol potrošačke svijesti, i popunjavala je šareni, potrošački kućeber koji je na takvom potrošačkom stupnju učestvovao u osvajanje Istoka. Ipak, nije osvojeno sve jer su, u silnoj i bespoštednoj navali na Istok, ostali dobro utvrđeni šančevi istočnog duha koji je ipak superiorniji. Ono što doprinosi najsnažnije trijumfu negativnog orijentalizma, prema Saidu, jeste “činjenica

potrošačke svijesti na Orijentu”. Arapski i islamski svijet je prema ovome autoru uronjen u zapadnjački tržišni sustav. Naravno, nikoga ne treba podsjećati kako je nafta najveći resurs toga regiona, potpuno utopljena u ekonomiju Sjedinjenih Država.

Ako postoji nešto što je orijentalni izum, a oko čega nema sporenja u pogledu porijekla i izvora, onda je to trgovina. Trgovina je nastala na Orijentu i, poput plime, zahvatila Evropu i obale Mediterana. Trgovi, trgovine/čaršije, sukovi su najvažnije institucije ovoga prostora. Središnje mjesto u gradu je, pored trga koji je uvijek prostor političkih i kulturalnih okupljanja, gradska tržnica, koja je ogledalo grada ali i ogledalo prigradskih naselja i sela koji gravitiraju gradu. Tržnica je mjesto trgovine, susretanja, folklora, mentaliteta i identiteta. Otuda Džumhurovo zanimanje za tržnice (pijaca, tepa, forum) kao prostor šarenila, originalni gradski topos, mjesto odakle se formirao i širio grad. Iako je cijeli grad mjesto trgovine, ipak je tržnica “trbuh grada”, “smočnica” “špajz” i zato “srce grada”. Razvoj i veličina grada zavisi od ponude hrane na tržnici. Karl Marks je optuživao buržoaziju kako je podjarmila selo gradu, kao što je mjesec satelit zemlji. Bogatstvo i ponuda na tržnici govori o budućnosti i bogatstvu grada.

Trgovina je profilirala način mišljenja, duhovni život, ali i arhitektonski određivala raspored u gradu. Čaršija je, formirana kao trgovački siti, i u njoj se trgovalo ”cenkalom titizilo, namicalo” i propadalo. Dućani i prodavnice postajali su mjesto za posao i eglen, kafu i dnevni boravak. Džumhur to ovako vidi:

“Nekad se u ovim konacima i mazgalama namicalo i sticalo, zrno po zrno zrnilo, kamen po kamen kamenilo, kap po kap kapalo, titizilo, džimrisalo, rovašilo, cicijašilo, kap po kap, para na paru, dan za dan, dok i smrt za vrat.”

(Džumhur, 1973: 162)

Trgovina je svojom šarolikošću i bogatom historijskom tradicijom, odavno služila kao pouzdana kulturalna veza među raznim narodima i kulturama, pa je, ritmičko smjenjivanje Istoka i Zapada, kao slika na filmskom platnu, Džumhur sjajno prikazao u opisu Kapali-

čaršije u Istanbulu. “Ovaj je nekrolog kamenom mravinjaka punom jorgana, fildžana, čipaka, ibrika, fotelja, solitera, frižidera, kombinezona i svih najlona.” (Džumhur, 1982: 46) “Taškent, Buhara, Perzeri, Smirna, Samarkand”, kao da doziva u sjećanje stare trgovačke čaršije, čija su imena dopirala i do nas a onda “u malim izlozima dostojanstveni stari časovnici kao nadgrobni spomenici”, slikaju Istok, a “kilogrami šafhauzan, omega, darvila, helvecija, lonžina”, kao da narušavaju atmosferu dostojanstva starih časovnika, donoseći Zapad i potrošački duh. Opis Kapali čaršije u spominjanom putopisu pokazuje genezu trgovine na Istoku.” Ogroman prostor između spoljnih zidova u kiselom drvetu i mahovini i beskonačan broj subova pregrađivao se danima i godinama i kamenom i krpom i daskom, i tako je sazdano čudovišno vašarištečuvano u svakom veku od svoga postanka do juče. Svaki esnaf i svaka vrsta trgovine stiskali se pod jedno kube, pod nekoliko svodova, među desetak stubova, u donji rakurs, u prolaz, u gornji rakurs, između dva prilaza, udno ćor-sokaka. Oni što nisu imali stalnih dućana vrištali su pored svoje robe na ulici, na prilazima, u prolazu.” (Džumhur, 1958: 46)

Analiza strukture orijentalnog duha i arapskog identiteta, razvit će Džumhur do vrhunskog eseja u tekstu *Kamen crnog sjaja*, u kome se bavi razmatranjem odnosa arapskog čovjeka prema ženi, kući, automobilu. Naravno, ovdje je riječ o Arabljaninu koji na prvi pogled prihvata blagodeti zapadnog tehnološkog razvitka, ali “davaće gas bosom nogom ili u svojoj omiljenoj papuči domaće radinosti i razvijaće brzinu do stotinu i više kilometara, ali se njegova shvatanja o vremenu nikad neće promijeniti,” (Džumhur, 1958: 100) ili “prevaliće hiljade i hiljade kilometara po autostradama i po bespućima, uzduž i poprijeko, ali neće promijeniti ni jednu svoju naviku, nijedan svoj običaj”. (Džumhur, 1958: 101) Leksikonski dio obavijesti koja se odnose na svakodnevni život i obrađuje sadašnji trenutak, odnosno savremenost, počev od ponašanja ljudi, preko mode pa sve do politike i mentaliteta, uključuje već pominjani Džumhurov kritički duh prema ljudima koje posreduje. Njihova prošlost je, naime, bila slavna i to nije sporno, ali njihova sadašnjost je skoro redovno negativno intonirana i to pokazuje putopiščeve mentalne stavove pa se u njegovoj kritici orijentalnog čovjeka može vidjeti i njegova ideologija, ali i njegov moderni, oponentski pristup društvenoj i individualnoj stvarnosti. Dakle, afirmativni leksikon predstavlja dijahronijska priča o mediteranskim i istočnim gradovima, a negativni leksikon prisutan je u

reprezentiranju njihove sadašnjosti. Iz putopišćevih negativnih leksikona, koji uključuju i misaonu nadogradnju možemo predočiti cjelovitu sliku o istočnom čovjeku, koja često nije daleko od onih spominjanih stereotipa o Arabljanima, koje smo čuli i kod zapadnih pisaca. Na koncu putopisac će u obliku generalnog iskaza ustvrditi dostignutu istinu. "Sve što uzima (Arabljanin, op. a.) sa strane primat će površno i nijedna od tehničkih blagodeti kojima se danas koristi, neće izazvati u njemu ozbiljnije promjene ni ostaviti dublji traga." (Džumhur, 1958: 101) I konačno, na portretu bogatog Arabljanina, upoznajemo sam vrh arapske socijalne piramide, koja se od beduina preko običnog građanina do bogataša, nepovratno raslojila u tri međusobno nezavisne društvene grupe. Razmišljanja o bogatom Arabljaninu su složenija i staju na nivo prava psihološka analiza, običaja, navika, ćefova, strukture bogatih ljudi na Istoku. "Kola bogatog Arabljanina su posljednja reč tehnike, dvesta i više konja, automatski menjač, telefon, i nežne pastelne boje", ali će skup rekvizita američkog načina života prilagoditi ličnom meraku, "od američke limuzine napraviće arapski čardak". (Džumhur, 1958: 100-101)

Površan je u odnosu na sve sa strane pa neće promijeniti svoje navike i običaje. Pored vožnje u avionu i liječenja u Švajcarskoj koje prihvata kao nužnost svog vremena "ali će u hodžine zapise verovati isto koliko u pencilin". (Džumhur, 1958: 101) Ovim primjerom Džumhur otkriva mitsku svijest koja je kod ovih ljudi veoma snažna i utjecajna. Njegovi autoriteti su nadnaravni, a vjerovanje na granici između mita i stvarnosti. Time pisac pravi distinkciju u odnosu na zapadnog čovjeka i njegov racionalizam.

Zanimljivo bi bilo vidjeti, na čemu Džumhur zasniva svoju smjelu tvrdnju o nepromjenljivosti shvatanja, navika i običaja ovih ljudi. Prva pretpostavka je, kako oni vjeruju da je njihova duhovnost superiornija od zapadne, i druga da pripadaju staroj civilizaciji koja njeguje stanoviti animozitet prema modernom duhu vremena, ali i prema svemu što dolazi sa Zapada. Za ovu drugu pretpostavku, ovi ljudi na Istoku, imali su u historiji mnogo razloga, počev od kolonijalizma, krstaških ratova do današnjeg potrošačkog mentaliteta. Istok je i danas, više nego ikad, poprište raznih sukoba u kome se prepoznaju razni interesi, počev od običnih trgovačkih do strateških i geostrateških interesa velikih sila i velikih multinacionalnih kompanija. Zbog svega ovoga vlada svijest kako sve to udaljava istočnog čovjeka od Zapada i učvršćuje ga u uvjerenju da se moguće oduprijeti snagom

vlastitog i kolektivnog duha. Zbog toga će ovaj duh za kojim često traga zapadni čovjek na Istoku ostati vječita enigma i nerješiva zagonetka za njegov utilitarno-racionalni pristup. Možda je ovaj Džumhurov stav suviše tvrd, no cijeneći njegovo bogato iskustvo ostajemo na poziciji blage nevjerice, s obzirom na to da je ova vrsta komercijalne civilizacije i u prošlosti odigrala značajnu ulogu u mijenjanju navika, običaja i pogleda. Ona omogućuje promet ljudi, dobara a time i ideja, pa se nerijetko taj promet uzima kao značajan činilac za razvoj kulture i civilizacije pod raznim utjecajima, mada to nije presudan činilac. Istovremeno, ostaje nepoznanica na čemu putopisac zasniva takave generalne istine, na trenutnoj percepciji ili je to opet na osnovu akumuliranog znanja o čijim izvorim ne saznajemo ništa. Osim toga, ne može se reći kako se nije dogodila promjena u mentalitetu čovjeka koji je stoljećima jahao kamilu u pustinji a sada vozi automobil. Dobar primjer za to je tuga mladog hadramevetskog princa, koji je u Italiji učio podoficirsku školu pa odlazi kući na raspust, tužan, jer u svojoj zemlji neće pjevati pjesme, slušati ploče ni nositi šarene košulje. Iz putopišćevih se zapažanja može predstaviti cjelovita slika italijanske modne svakodnevnice koju prakticira i priželjkuje mladi princ, počev od modnih trendova odijevanja, preko muzike do općenito zapadnih modela kulture i naravno njegova tuga zbog nemogućnosti takvog prakticiranja u vlastitoj domovini. Nema nikakve sumnje da se razumijevanje svijeta, moralne norme i općenito pogled na svijet, mladog princa, nepovratno promijenio. On je već stavljen u dramatičnu dilemu između vlastitoga i zapadnjačkog identiteta, koja često funkcionira kao raspolućenost bića i licemjerman stav prema novome. Na drugoj strani, zbilja postoji snažan otpor modelima sa Zapada, a to pisac pokazuje na primjeru afganistanskog kralja Hamanlaha, koga su u njegovim evropskim namjerama (poskidati ženama feredže, a muškarcima čalme), dočekali hodže i hadžije. “Prvo su mu zapalili Parlament, pa oba tramvaja, pa trijumfalne kapije i sve banalije-parizijan”. (Džumhur, 1973: 49) Džumhur se ne upušta u dublju analizu socijalnih i kulturalnih prilika, koje su uvjetovale takvu nepropusnost istočnih, posebno muslimanskih društava prema novitetima savremene civilizacije, ali se da pročitati njihovo negativno iskustvo sa Zapadom kao i njihova općenita nezinteresiranost za materijalni napredak u tom smislu. Ostaje činjenica da Džumhurovo zanimanje za Orijent, i pored negativne afirmacije i snažne kritike, nije emocionalno i kočoperno stvaranje razlike i građenje dva polariteta i bipolarnog svijeta koji se sukobljava, kao što je to namjera zapadnog zanimanja za Istok,

nego je kulturalno nastojanje da se u diferencama, u odnosu na Okcident, afirmira opći napredak čovječanstva, prema specifičnostima koje imaju i prvi i drugi. U svakom slučaju lišeno je nadmenog i docirajućeg stava koji bi da podjarmi, stavi pod kontrolu, ocjenjuje radi podvrgavanja i vladanja Drugim.

Arapski svijet piše Edward Said, “danas je jedan intelektualni i politički i kulturni satelit Sjedinjenih Država” i što je naročito poražavajuće je to “da su univerziteti u Arapa još uvijek formirani prema kolonijalnom obrascu. Said u tome vidi dva velika problema, prvi da su velike naftne kompanije kontrolirane od američkog ekonomskog sistema i drugi koji je daleko važniji da su arapski naftni prihodi, utemeljeni na Sjedinjenim Državama, “što je proizvelo naftom bogate Arape u najveće mušterije američkog izvoza: to je istinito koliko za države u Persijskom zaljevu, toliko za Libiju, Irak i Alžir.” (Said, 1999: 403) I dok je Amerika zaineresirana tek za mali broj arapskih proizvoda (nafta i jeftina radna snaga) dotle su Arabljani “krajnje razuđene mušterije” široke lepeze američkih proizvoda počev od materijalnih pa sve do ideoloških.

Džumhur se nalazi u prostoru, gdje se još uvijek djelotvorno prepliću kulturološki utjecaji Istoka i Zapada i zbog toga je zanimljiva teza, po kojoj “na isti način kao što pokriva geografski središnji pojas sveta, islam zauzima poziciju napola puta između intelektualne klime Zapada i duhovne klime Indije ili Dalekog Istoka. Kada Kur’an naziva islamski narod središtem, on između ostalog aludira i na tu istinu”. (Nasr, 1982:)<sup>3</sup> Neosporno je, da je Džumhur svjestan ove civilizacijske činjenice i da u tom času asocira na interpolarnu ulogu njegovog zavičaja.

### *Kultura smrti*

Kao uostalom sve što je nepoznato i mistično, smrt je čovjeku, kao razumskom biću, uvijek bila zagonetna i zanimljiva. Isto kao i život, sa svim njegovim *fenomenalnom* ali i *noumenalnom* razinom, smrt je stalni motiv i tema čovjekovog "izmozgavanja" i neprirodne

---

<sup>3</sup> Sejid Hosein Nasr, *Ekološki problemi u svjetlosti sufizma*, Delo, Beograd, XXXIV/7.

želje da se doskoči smrti kao suprotnosti životu i kao potpunom negiranju i obesmišljavanju života. Upravo zbog smrtne izvjesnosti i destruiranja cjelokupnog ljudskog postojanja, smrt je često fascinirala ljudski um do totalne opčinjenosti njenom sistematičnošću i upornošću. Ljudska misao, kako je smrt uvjet života, zapravo, životna pretpostavka, ne može biti racionalno prihvatljiva zato što smrt negira svijet, kao fenomen sam po sebi. Zato se smrt čovjeku ukazuje kao "strašni tiranin" koji hotimično i bezobzirno potkida svaki oblik racionalnog i osmišljenog kontinuiteta svodeći čovjeka na besmislenu i apsurdnu žrtvu. Moderni čovjek hoće da vjeruje kako veličina i kvalitet života određuju kvalitet i veličinu smrti i kako se "lukavstvom uma" smrt pripitomljava, ako se racionalno isplanira i kultivira i ako se postupak umiranja osmisli. Čovjekova težnja da se smrt osmisli stara je koliko i čovjekovo postojanje, a danas do nas prije dopiru kuće umrlih nego kuće živih. Stari Egipćani su sa mnogo više strasti i volje gradili kuće vječnog boravka nego one u kojima su živjeli ovozemaljski život. Čovjekova staništa pravljena su prečesto od posve trošnih i nepostojanih materijala, a vječne kuće, od egipatskih piramida do velikih mauzoleja, šepure se u svojoj kamenomermernoj neprolaznosti i ljepoti. Prevariti i doskočiti smrti, učiniti je nemoćnom i apsurdnom nije ništa drugo nego čovjekova težnja za besmrtnošću i nadilaženjem hladnog i neumitnog zagrljaja smrti. Bijeg od smrti, kao izvjesne prolaznosti i konačnosti života, izraz je čovjekovog napora za postizanje beskonačnosti života, besmrtnosti. U konačnici to nije ništa nego obogotvorenje čovjeka.

Upravo zbog toga čovjek je svoja najveličanstvenija djela ostvario u toj najljudskijoj želji da se kvalitetno i ustrajno opire smrti, da joj baci "rukavicu u lice" svojim, u osnovi božijim darom, stvaralačkim naporom i umjetničkim djelom. Taj "klasični" oblik borbe modernog čovjeka protiv smrti Andre Mallraux zove "intoksikacija života akcijom", što znači kako se čovjekovom akcijom najscjelishodnije popunjavaju praznine prostora tako sistematično da ne ostaje mjesta za, u osnovi, besmileno razglabanje metafizičkih pitanja smrti i života. Zato život treba živjeti a ne uzaludno pitati za njegov smisao, gajiti ljubav prema njemu, a ne prema njegovu smislu, pa će život imati smisla i opravdanja.

U nekoliko navrata Džumhur iskazuje odnos prema smrti. Sakupljajući mrvice istočnjačke mudrosti, pa se učimo i savladavamo želju da prirodu podjarmimo sebi, putopisac učini, da se počnemo oslobađati straha od beskonačnosti i vječnosti. Prestajemo panično bježati od

smrti, prestajemo se plašiti nje, i jednostavno je gledamo kao neizbježnu činjenicu ili samo kao dio života. Za istočnog čovjeka smrt nije tragedija ni zao udes, "ona je jekin, sigurno saznanje jedino zašto znamo da će nas stići. Izuzetka nema, ni iznenađenja, svi putevi vode do nje, sve što činimo to je priprema za nju, priprema čim zakmečimo, udarivši čelom o pod, uvijek joj bliže nikad dalje". (Selimović, 1986: 20) Izgleda da sa ovom Selimovićevom maksimom o smrti, korespondira i primjer koji bilježi Džumhur.

"U pustinji je smrt obična i svakodnevna stvar. Fatalizam je naučio ove ljude da će svi koji žive umreti i da će umreti i oni koji se nisu još ni rodili."

(Džumhur, 1958: 125)

Ovo saznanje o smrti, čini se putopisac nosi duboko u sebi, zato mu je ono blisko, zato ga je u stanju definirati i prepoznati u sebi, dio je njegovog *akumuliranog znanja*, kako veli Said. S tim saznanjem, a gledajući pogreb usnule djevojke, Džumhur prepoznaje i svoj odnos prema smrti, i sasvim ravnodušno konstatira da niko nije plakao, uvjeren da je to sasvim ispravno i sasvim prirodno. No vratimo se za trenutak onom Kulenovićevom tačnom opserviranju o putopišćevom znanju i načinu njegovog posredovanja. Teorijski gledano, *postupak dotematizacije* u putopisu uključuje znanja ili obavijesti sa kojima se nadograđuje osnovno putopisno posredovanje između predmetne stvarnosti i čitaoca, kao i postupke njihovog jezičkog oblikovanja. Između ostaloga, to je način, misli Dean Duda, "približavanja putopisnoga diskursa uvriježenim postupcima standardnih književnih vrsta jer se osnovnoj strukturi putovanja i opisu predmetnosti mogu posve slobodno dodavati različite tematske cjeline u kojima se subjekt može pokazati kao vješt pisac ili zanimljiv mislilac." (Duda, 1998: 134) Branimir Donat primjećuje kako je struktura beletrističkog putopisa, a Džumhurov pripada upravo toj vrsti, za razliku od znanstvenog diskursa u putopisu, pružala "piscima uvijek šanse da ćaskaju o svemu i svačemu, omogućivala im da digresija postane važna okosnica pripovijedanja i da se u okviru reportaže dotaknu i onih tema koje su se prije gotovo isključivo povezivale uz priču ili roman." (Donat, 1965: 14) Prvi postupak dotematizacije u ovom putopisu jeste *osnovna misaona nadogradnja* koja



značajno pridonosi literarizaciji žanra i istovremeno legitimira odnos putopisnog subjekta spram grobištu, odnosno smrti.

Istočnjački fatalizam i vjerovanje u unaprijed određenu i neizbježnu sudbinu prepoznatljiv je i dio je determinističkog filozofskog shvatanja svijeta i života koje je pisac usvojio na svom pragu i sad ga samo dekodira. Dok u jednom momentu promatra nadgrobne spomenike, skromne i jednostavne, ispravno zaključuje kako na Istoku smrt nije nesreća koju “treba uljepšati”, praveći aluziju i distinkciju na takve potupke na Zapadu. Izuzetak od ovog pravila čine nadgrobni spomenici glasovitih pjesnika i grob islamskog halife hazreti Alije, međutim njihovi uređeni grobovi pokazuju, zapravo odnos njihovih sunarodnika prema njihovom djelu a ne prema njihovoj smrti. Tako je, idući do Hafizovog groba, prolazio “na kilometre ruža, zumbula, katmera, perunika, jasmina i jorgovana i prešao najmirisniju stazu sveta”. Uz poštivanje pjesničke hiperbole, može se primijetiti i pišćev odnos prema perzijskom liričaru, čiji je grob postao hodočašće svih koji vole poeziju i poštuju pjesnika. Inače, Džumhur ima poseban pijetet i poštovanje prema perzijskim pjesnicima pa su, uz slikare, najčešće spominjani umjetnici zapravo pjesnici. Ta činjenica je uzrokovana ljubavlju prema pisanoj riječi i pjesničkoj mudrosti, za koju autor tvrdi da je temelj svake kulture.

Drugi primjer u Džumhurovom putopisu pokazuje njegovu nakanu da karakterizira jedan svjetonazor, ovdje šitski, i svu emocionalnost islamskog svijeta. Na grobu hazreti Alije, u afganistanskom Mezarišerifu, pisac gradacijski razmišlja i podvlači crtu.

“Bio sam na mnogim slavnim grobovima gdje se prodaju ulaznice, i na svetim mjestima gdje se hodočanicima izdaju uvjerenja i potvrde, i na grobovima pred kojima se organizovano čeka u dugačkim redovima, ali još nisam vidio grob na kome se i poslije hiljadu godina usrdno i skrušeno moli, plače, jeca, uzdiše i nariče, kao da je pokojnik maloprije preminuo, kao da je prije nekoliko trenutaka ovdje sahranjen i kao da je svakome od ovih ljudi, žena i djece bio više nego rod rođeni. Kao da je djeci bio majka, majkama jedinac, očevima mjezimac.”

(Džumhur, 1997: 148)

Džumhurov eshatološki svjetonazor, ali i književni proserde, koji pretendira na “cijelu istinu”, možda najbolje ilustrira jedan posve humorni diskurs, koji dolazi odmah poslije ove tragične slike: “Idem nasumce prema nekom i neodređenom mjestu odakle se širi neodoljivi miris pečenog mesa.” (Džumhur, 1997: 153) U književnoteorijskom eseju Aldousa Huxleyja *Tragedija i cijela istina*, autor obilježava dvije mogućnosti “književnog savladavanja zbilje: prva je tragedija, a ona kao “kemijski čista” vrsta jest paradigma pjesništva u kojemu je svijet ideja i osjećanja zaklonjen od svih odvratnosti i niskosti svakodnevnice; druga se pak mogućnost očituje u tendenciji da se književna djela ispune “cijelom istinom” ljudskog iskustva.” (Žmegač, 1982: 85) Ilustraciju druge mogućnosti da se književno djelo ispuni “cijelom istinom” nalazi Huxsley, prema Žmegaču, u dvanestom pjevanju *Odiseje* kada preživjeli oplakujući svoje izgubljene drugove istovremeno stručno pripremaju jelo. “Cijela istina” je ono što se u Homera očituje u svijesti da i čovjek najtragičnije pogođen mora jesti ako i dalje želi živjeti, da je, dakle, glad jača od žalosti.” (Žmegač, 1982: 85) Pored grobljanske tematske specifičnosti, koja izdvaja Džumhurov putopis i, vidjeli smo, *postupkom misaone nadogradnje* čini ga vrijednim literarnim ostvarenjem do nivoa najboljih putopisnih tekstova, postupak *demistifikacije* u njegovim putopisnim tekstovima nudi se, istina opet kao refleksivni, ali i kao duboko moderni poriv humanističkog evropskog uma što sve mistične situacije i predmete iz daljinske slike i epske distance želi dovesti u zonu grube stvarnosti, u konačnici na ljudski nivo. Takvim oljuđavanjem, humanizacijom situacije/predmeta čovjek se oslobađa straha i može pogledati stvarima “u oči”. To je u osnovi poriv znanstvenog, analitičnog uma ali i literarnog humaniziranja i pripitomljavanja tajne. Misaona nadogradnja i na ovoj temi snažno legitimira subjekt putopisnog diskursa, pretvara putopis u esej/ogled i proširujući osnovnu temu putovanja, približava putopis hijerarhijski višim žanrovima. Izdvojeno i kompozicijsko gledano ovdje je riječ o posve autonomnoj i samostalnoj cjelini, ali se i kontekstualizira događajnim slijedom putovanja.

## *Vrtovi i bašte*

Civilizacijsku tekovinu i izvor ljepote u islamskom svijetu predstavljaju vrtovi i bašče, svemoćna priroda koja predstavlja nedjeljivo jedinstvo. Od zelenih bašči napravljen je kult pa se kuća nije mogla zamisliti bez bašče, te direktne izravne veze sa prirodom. Razloga je dosta, a kreću se od očigledne činjenice o sveopćem nedostatku zelenila u ovim krajevima, bezvodnim prostranstvima do religijske optike prema prirodi gdje “zelenilo i šume” imaju “sveti karakter”. Ovaj odnos sjajno posreduje već spominjani Andre Godar (André Godard). “Bašča je pravo čudo u ovom podneblju surove i suve prirode. Ona je zaklon od zasvjetljujuće bleštave svjetlosti i nesnosne dnevne vrućine. Bašče pružaju dva čarobna osvježanja. Jednu svežinu daju krošnje raskošnog drveća, drugu slatki plodovi dozreli po tim krošnjama. Ako ovome dodamo žubor vode onda ćemo razumeti Perzijance i njihovu veliku potrebu za poezijom i mudrošću.” U vrtu čovjek emanira svoju simboličku energiju i vlast nad ukroćenom i kultiviranom prirodom; kultura naspram nekulture, svjesno protiv nesvjesnog i stihijnog. Tako je Godar (Godard), prije Džumhura, praktično odredio i utilitarni i hedonistički smisao bašče na istoku, a to je prostor koji ima praktični (*hlad, odmor*) i duhovni (*duhovnost i inspiraciju*) karakter i na koncu to je civilizacijski i kulturalni doseg. Idući na poklon sjenima perzijskog pjesnika, Šemsudina Muhameda Hafiza, Džumhur slika ovu civilizacijsku tekovinu Istoka riječima: “Širaz i ne liči na običan grad. Kao da u ovom gradu kuće, ulice i trgovine nisu najbitnije i najvažnije odlike grada. Ovdje je varoš potpuno potisnuta, skoro nevidljiva sa svojim poslovima, trgovima i brigama, a u prvom planu ostali su samo vrtovi, aleje, bašče, gradine i perivoji.” Skoro oduševljen, pisac konstatuje kako su u prvom planu vrtovi i bašče, sretan što su ljudi zadržali potreban odnos prema prirodi i ljepoti. Hosein Nasr kaže “izvor ljepote u persijskom ili japanskom vrtu, i u sličnim delima, osnovanim na istočnim naukama - jeste kvalitativni i duhovni element; i upravo taj element nesumnjivo prisutan u samoj prirodi nedostaje modernoj nauci kao i rezultati moderne tehnologije”.

Govoreći o arhitekturi islamske Perzije, Helen Gardner konstatira činjenicu da “vrt ima izvanrednu važnost u toj polupustinjskoj zemlji, važnost koja nalazi izraz u pesništvu, kao i u slikarstvu i vrtlarstvu”, (Gardner, 1967: 298) i time utvrđuje ishodišta autohtonosti i legitimnosti perzijske umjetnosti, ali i prirode i karaktera istočnog identiteta. Perzijski vrt je

odavno poprimio, osim kosmičke semantike, koja ga najbolje determinira, i metafizičko i mistično značenje. Iranska vizija ljepote svijeta temelji se na ljubavi prema vrtu. Kultne zbirke klasične perzijske poezije nose naslove koji asociraju na vrtove; Đulistan (*Ružičnjak*) i Bostan (*Voćnjak*). Islamska predstava dženneta prisposobljiva je brižljivo uređenom vrtu u kome će boraviti izabrani.”To su stanovnici dženneta i u njemu će vječno ostati. To im je nagrada za ono što su radili na zemlji (Kur’an, 46, 14). U džennetu teče rijeka hladne izvorske vode, mlijeka i meda, mirišu miomirisi i zrije najslade i najsočnije voće sa najljepšim jelima koje neprestano nutkaju besmrtni efebi “lijepi poput netom izvađenog bisera” (Chevalier, 1989: 769)

### *Palate i hoteli*

Sa ovim vrlim hodočasnikom posjetićemo neka od brojnih palata za raskošan život, u rasponu od Indije do Španije, originalni spomenici duge sjedilačke tradicije vladajućih dinastija. Ovaj oblik arhitekture mogao je doći samo kao izraz državnosti i drevnog kraljevstva, ali i kao izraz visoke prosvjećenosti i kulture. Sjaj i raskoš Istoka, Džumhur nalazi i u modernim izrazima arhitekture, hotelima, prema kojima američki Hiltoni i Interkontinentali djeluju “skromno, praktično i skorojevički kad se uporede sa ovim čudima Istoka”. Hotel “Šah Abaz” bio je čuveni karavan - saraj svoga vremena na Srednjem Istoku, “da se obnovi i pretvori u bajku u kojoj se može stanovati i hraniti utrošeno je dvadeset hiljada zlatnih indijskih pločica”. (Džumhur, 1973: 107) Ovaj hotel je stjecište umjetnosti svih epoha i svih dinastija Perzije i Seldžuka, Safavida i Kadžara, a pisac se divi “najljepšim mozaicima” i “brušenim ogledalima” i poručuje nam da ukoliko provedemo u njemu bar jednu noć “sanjaćemo jednu po jednu priču iz Hiljadu i jedne noći”. U trenutku dok posmatra mirisne avlije čarobne Alhambre u Španiji, Džumhur ističe objektivnu ljepotu kontrastirajući je sa sobom “probisvjetom i skitnicom poderanih gaća”, “fukarom i hrsusom”, „tamo gdje žubore bistri hladni kladenci šumore slapovi, prskaju vode šadrvana, ogledaju se palme i čempresi, plivaju crvene, plave, srebrene, zlaćane ribice, između lotosovih žutih cvetova, pjevaju bulbul ptice, cvrče cvrčci, i kao da šapuću sočne usne same, i bedra i dojke divnih i vječito odrešenih i raskopčanih i vječito opkoračivanih kaduna,

hanumica, hanuma i robinjica davno u Gospodu usnulih i blaženih vo vjeki vjekova”. (Džumhur, 1982: 184)

Ovaj opis ljepote, kome možda možemo zamjeriti na pretrpanosti, neodoljivo asocira na ljepotu sevdalijskog ugođaja i duha koga Džumhur nosi u svojoj duhovnoj riznici i koja na ovom mjestu dobija krila u građenju na zemlji sa obećanim dženetskim ljepotama. “Šapću sočne usne same”, a mi nastavljamo “gondže moje da l’ još misliš na me” i vezujemo piščevo raspoloženje za stil i ugođaj sevdalijskog prostora koji obogaćuje kulturološki i muzikološki duh putopisa. Kao da je sva ljepota ovoga svijeta stala u mirisnu avliju Alhambre, i povrh toga sva snaga i slika kraljevske dinastije Abasida, i na koncu, kao da je ona bila ekstrakt mavarskog stila i dragulj islamske civilizacije u Španiji. Palače su simbol hedonizma istočnog čovjeka, izraz zemaljskog raja zamišljenog u pjesničkoj mašti, ali i vrhunac estetskog duha jedne civilizacije. Istovremeno slika je ambivalentna jer putopisac pravi šalu na svoj račun, kako bi pribavio simpatije čitaoca, a istovremeno na koncu slici oduzima svaku ozbiljnost i patos slikom „vječito opkoračivanih kaduna“ pa se intertekstualnost i referiranje na sevdalinku doima kao subverzivno demitiziranje i detroniziranje nečega što više nije dio slike modernog svijeta. U drugom čitanju trebalo bi razumjeti kako sama degradacija uzvišenog rađa zadovoljstvo, jer sve što je uzvišeno neizbježno zamara. Dakle, što je vladavina uzvišenog bila snažnija i dugotrajnija to je veće zadovoljstvo kad se ono liši prvobitnog ugleda i degradira. To je naprosto ljudska potreba.

Istovremeno ovu ljepotu, koju posreduje putopisac, treba čitati i kao izraz harmonične slike svijeta, drugačiju od moderne, evropski shvaćene fragmentirane slike zbilje, ali i kao snažan kontrast siromaštvu i bijedi savremenog orijentalnog svijeta. Ovim se leksikonom Orijeanta otkriva i putopisni subjekt i svijet koji posreduje. Putopisac još vjeruje u harmoničan odnos čovjeka i prostora prirode, i kritikujući zapadno otuđenje čovjeka i njegovog okruženja, zauzima intelektualni stav blizak istočnom čovjeku i njegovom razumijevanju svijeta.

### *Poezija i slikarstvo*

U duhovnom životu i kulturnoj tradiciji Bošnjaka, značajnu ulogu imala je sevdalinka, gradska ljubavna pjesma, koja se, bliska autorovom uhu i duhu, pojavljuje u putopisu u

nekoliko navrata, doduše u obliku generalnog iskaza, vrlo općenito, kako su sve pjesme iste “od Bagdada do Bosanskog Broda”, time sugeriraju činjenicu kako je i sevdalinka izraz istočnog duha, ipak u jednom momentu on će pokušati osvojiti izvore te pjesme zanimljivom opservacijom.

“Arapska pjesma rodila se u pustinji, Francuz je propevao zbog žene, Italijan zbog publike, Grk peva za bakšiš, Namac peva na komandu, a Srbin propevao uz piće. Arapin je zapevao zbog straha. Pustinja uplaši i junaka i divove. Pustinja se jedino ne boje pesnici.”

(Džumhur, 1958: 119)

Pustinja kao sudbina ovih ljudi bila je uzrokom i izvorom pjesme pa “možda sve pesme nomada i nisu ništa drugo nego beskrajne i večite varijacije usamljenog kamilinog hoda u vrelim okeanima prašine”. (Džumhur, 1958: 119)

Umjetnost i poezija Dalekog Istoka utjecali su na umjetnost i poeziju evropskih i naših pjesnika, pa Džumhur, pored te činjenice, otkriva i blagotvoran utjecaj perzijske i arapske poezije na srpsku književnost. Postavljajući paralele Hafiz-Zmaj, Ilić-Sadi, on dešifrira očigledne književne utjecaje na srpsku romantičarsku poeziju, kao i na bošnjačku pjesničku liru. Stilizirani način putopisnog posredovanja pretpostavlja intertekstualne veze sa jednim tipom domaće (u ovom slučaju srpske pjesničke tradicije, koju Džumhur doživljava kao svoju) i time dodatno naglašava putopiščevu legitimaciju. Treba reći kako se putopisno posredovanje u ovim putopisima odvija u vrijeme zajedničke jugoslavenske države pa je otuda odnos prilagođen toj činjenici. Percepcija i njeno diskurzivno oblikovanje, kao i misaona nadogradnja, predstavljaju dijahronijski pogled kroz koji se provlače nacionalni i patriotski motivi sa osjećanjem zadovoljstva zbog pozitivne nacionalne, kulturne energije, ali i zbog nacionalnog receptivnog odnosa spram univerzalnih vrednota, kakvim putopisac doživljava arapsku i perzijsku književnost. Osim toga, putovanjem se uspostavljaju čvrste veze između pisca i nacionalnog/državnog identiteta jer se viđeno i doživljeno produžuje u refleksiju koja se tiče upravo domaćeg problema.

“Na čelo mu je namaknut crveni fes i duga plava kićanka pala mu na stranu. Stari srpski pesnik je još prošlog veka pevao usred Beograda kao da je živeo usred Širaza.

Alah ikber, alah ikber,

žena je kita cveća

E tako veli sura

trista trideset treća”.

(Džumhur, 1973: 209)

Utjecaj arapske i perzijske književnosti bio je vrlo plodotvoran a putevi tog utjecaja išli su preko prevoda zapadnoevropskih pjesnika. Derviš-paša Bajezidagić, veliki Mostarac, koji je pjevao na “divnom jeziku slavni Perzijanaca”, poznao je perzijske klasike, spjevao *Gazel o Mostaru* i time postao dijelom jedne velike književnosti koja je jezikom, motivom i formom pjevanja stigla i do njegovog Mostara. Kaside i gazeli “što mirišu kao širaske ruže i sarajevske ljubičice” njeguje pjesnik Nerkesi, pjevajući u pohvalu Sarajevu. Pored poezije, koja je imala značajnog utjecaja kod perzijskih klasika do sufizma, Džumhur, ne zaboravlja, i praveći korelat sa islamskom likovnom tradicijom, i vizuelnu umjetnost Istoka. Primijetio je “nežni krvotok arabeske”, fresku, fajansu u džamijama, kaligrafiju, rad u ogledalima i levhe kao karakteristične likovne elemente Istoka. Dominacija, takozvanog patriotskog itinerarija u Džumhurovom putopisu razumljiva je posljedica ideološkog, jugoslovenskog okvira iz koga djeluje putopisni subjekt, s jedne strane to je otkrivanje “trećeg svijeta” prema kome Jugoslavija gradi posebne veze zbog netom proklamirane politike “nesvrstavanja”, dok na drugoj zanimanje za poeziju, likovnu umjetnost i općenito za kulturnu historiju započinje neposrednim iskustvom i produžuje posredovanjem stečenog znanja. Dakle, u ovakvom se putopišćevom stavu putem zaključaka i komentara, elementarno putničko iskustvo prožima s ideologijom i mentalnim stavovima. Zato se, misli Duda, “u četverokutu između putovanja, pogleda, pripovijedanja i ideologije smješta subjekt putopisnoga diskurza.”

Govoreći o toj umjetnosti, reći će “ta poezija je podjednako i u stihovima i u slikama, i u prostirci”. To je jedna velika poezija koja govori na stotine jezika, i na hiljadu načina. “Prizori na pojedinim slikama u raskošnim krajolicima ravnomerno su odeljeni prizorima zagonetne arabeske sa geometrijskim i cvetnim dekoracijama i neverovtno komplikovanom kaligrafijom nastalom i usavršenom u gradu Kufi, za vremena prvih islamskih kalifa”. (Džumhur, 1973: 164)

Da ostanemo na nivou primijenjene narodne umjetnosti, a što se tiče utjecaja na umjetnike, što zaslužuje posebna naučna istraživanja, likovne utjecaje i veze koje putopisac prepoznaje i dovodi u korelativan odnos, prepoznamo u muslimanskoj likovnoj tradiciji; levhe umjesto slika na zidu, kaligrafija u prepisima Kur’ana, arabesku i ornament na rezbarenim seharama i musanderama i ćilimima te fajansu u džamijama. Na koncu prepoznamo utjecaj Istoka, na vrlo perifernim stvarima, ali koje nisu izmakle budnoj pažnji putopisca. Društvene igre karakterišu duh istočne civilizacije, tavlja, šeš-beš, šah i kafanski razgovori uz nargile, održavaju idilu i dozivaju prepoznatljivu bosansku čaršijsku dokolicu i atmosferu.

### *Avlija i cvijeće*

Već smo kazali, u više navrata, kako Džumhur sjajno koristi *akumulirano znanje* (ne i moć) o *muslimanskom svijetu*, pa je njegovo predstavljanje toga svijeta u putopisima u pojedinačnim pojavama, zapravo, integrativni dio cjelokupog mediteranskog, kulturalnog modela. Otuda putopisac, nadilazeći puku deskripciju intimnih prostora koje već ima u vlastitom iskustvu, zapravo samo prepoznaje i nanovo doživljava takve prostore i tako proživljene posreduje prema čitaocu. Čini se kako je i ciljna publika njegovih putopisa neko kome su takvi prostori dio akumuliranog znanja, otuda ni njima nije potreban puki opis predmetne zbilje. Nema nikakve sumnje u činjenicu kako i takav stav, koji je dio stečenog iskustva, putopiscu pribavlja nadmoćan stav prema “novoviđenom prostoru”, ali ga pisac nadilazi duhovitošću i iscjeljujućim humorom.



Među elemente istočne i mediteranske kulture u Džumhurovom zavičaju, konačno u njegovoj rodnoj kući u Konjicu, spada avlija ispred kuće. Avlija je sastavni, organski dio kuće, njena pretpozicija ili njen produženi dio i konačno kućna nadgradnja.

Stičemo dojam, dok pisac nabraja vrste cvijeća na grobu Hafizovom ili ispod čarobne Alhambre, da sjedi u svojoj avliji i pokazujući cvijeće upoznaje gosta s njegovim imenom i mirisom, a on ga samo prepoznaje. Avlija ima hedonistički i utilitarni smisao, pa je pisac tako i posmatra. Korelacijski most predstavlja cvijeće kao estetski i hedonistički element avlije, mada u jednom momentu uspješno meditira i traga esejistički za odgovorom, što znači avlija. Uz zaključak da je avlija istočnjački original, studiozno opservira i zaključuje da je visoki zid imao višestruku ulogu u čuvanju bogatih i bogatstva od “pogleda sirotinje”, a ove posljednje od pogleda prvih. Uglavnom, čita se kao izraz visoke kulture stanovanja i plod “silne ljubavi prema ljepoti, zelenilu i cveću” tih ljudi, ali i materijalnog statusa njenih vlasnika. Putopisac stručno i suvereno percipira prostore kulturnih oznaka mediteranskog areala, pa se posredovanjem u putopisu taj vidljivi prostor transponira u nanovo formatirano znanje. Pri tome treba reći kako se putopisac ne zadovoljava samo reprezentativnim modelima klasno izdvojenih prostora ljepote, nego nas uvodi i u socijalno nereprezentativan prostor bijede i sirotinje, te na taj način utjelovljuje posve drugačija značenja posmatranog prostora, daleko realnija i bliža stvarnom životu, pa se na taj način vješto izbjegava romantičarska perspektiva prostora.

Ugođaj avlijskog prostora građen je i kao daleki eho jedne kura'nske priče o ljepšem životu na onom svijetu, pa je čekanje, uz to neizvjesno, bilo suviše dugo, pa su ljudi još za života vodom, cvijećem i lozom pravili svoj mali raj. Prostor avlije, kao čest motiv, prisutan je u usmenoj gradskoj pjesmi sevdalinci, pa je takav ušao u usmenu poetiku muslimanskih prostora i naravno Džumhurovog putopisa. Omogućiti stalan i neposredan kontakt s prirodom, formirati kvantitativno i kvalitativno duh čovjeka, omogućiti misao sveopćeg jedinstva s prirodom, bila je temeljna funkcija avlije.

## *Kultura kuhinje*

Posve je prirodno i logično kako će putopisac sa književnim nervom, kakav je Džumhur, najprije posegnuti za onim što se u njegovom mentalnom svijetu razumije i prihvaća kao znak literarnog diskursa. Drugim riječima, riječ je o pokušaju da se iz jedne naoko banalne i nezanimljive putničke dionice, topografijom pretvara u zanimljiv prostor. Zato se putopisac služi figuralnim postupkom hiperboliziranja zgone i autodijegetičkim pripovijednim postupkom, što samim tim svjedoči o literarnosti teksta. Vrlo često Džumhur apostrofira ili uspješno asocira na orijentalnu kuhinju o kojoj govori sa mnogo poštovanja i sa visoko dostignutog nivoa. Dok, recimo, ruski putopisac Giljferding, na večeri kod jednog bega u Sarajevu, sofri od tridesetak jela vidi kao jedini način ispoljavanja duha i užitka, za Džumhura je to izraz visoke kulture, obrasca ali i simbol materijalnog statusa koji se pretvara u u svoju suprotnost, u mondensku ekskluzivu koja se nudi kao antiteza jadnom položaju pripovjedača bez novca. Takav se kontrast, autodijegetskog pripovjedača koji je u posve nezavidnoj, bezizglednoj poziciji, bez novca i jasnog plana o daljnoj sudbini samog putovanja, na jednoj, i iznenadne raskoši na planu gastronomske ponude, čita kao alegorija orijentalnog svijeta koji se predstavlja kao snažan i paradoksalan kontrast između siromaštva i neviđene i bespotrebne raskoši.:

“Ja sam se opredelio za iranski kavijar ružičaste boje, supu od kornjače, pa ćevap od fazana, pilav sa šafranom i pečenim bademima, belu baklavu i sladoled od ananasa sa ušećerenim laticama od ruža.”

(Džumhur, 1973: 146)

Ovakvim izborom pikantnih i basnoslovno skupih jela, pisac projicira svoj duhovni odnos prema putopisnom prostoru i jedan prefinjen gurmanluk koji formira novo znanje i pomiče granicu kuhinje, što je, u poređenju sa izborom carskog činovnika, na mnogo višem nivou.

“Carski činovnik pojeo je dve čorbe od prepelice, čimbur od šest jaja na oko, porciju volovskog pečenja sa raznja, nešto nalik na leskovačku mućkalicu samo na isfahanski način, nekoliko salata od raznih zerzevata, dve korpe hleba i pola tuceta čačkalica od abonosa”.

(Džumhur, 1973: 146)

Ako oduzmemo elemente književne karikature, omiljenog Džumhurovog književnog postupka, ne treba zaboraviti kako je on i karikaturista, ovaj primjer potvrđuje putopiševu sklonost prema karnevalesknim literarnim elementima, u ovom slučaju *groteski*. Za grotesku je karakteristično upravo to “spajanje oštih kontrasta” (Mikić, 1988: 162) da bi se izgradila slika koja daje neobičan i neočekivan utisak. Njezina neophodna crta svakako je ambivalentnost, u kojoj su naznačena “oba pola promjene – i staro i novo, i ono što umire i ono što se rađa i početak i kraj metamorfoze.” (Bahtin, 1978: 29) Džumhur zadržava onu rensansnu grotesku koja je prožeta karnevalskim odnosom prema svijetu oslobađajući svijet od straha i svega zastrašujućeg, koja ga čini infantilno bezazlenim i zato krajnje veselim i svijetlim. Upravo je jedan od legitimnih književnih postupaka, koji ilustriraju grotesku u renesansnoj književnosti, prekomjerno i obilno jedenje i pijenje, zato što se “kao i antička satirska drama, smehovna kultura srednjeg vijeka bila je u značajnoj mjeri drama telesnog života (snošaja, rođenja, rasta, jedenja, pijenja, pražnjenja), ali, razume se, ne drama individualnog tela i pojedinačnog materijalnog postojanja, već drama velikog narodnog tela koje rađa..” (Bahtin, 1978: 103), jedenje i pijenje su radnje koje spadaju među najvažnija ispoljavanja grotesknog tijela čija je opet odlika njegova otvorenost, nedovršenost i njegova uzajamnost sa svijetom. Bahtin misli kako je to zapravo, “susret čovjeka sa svetom, koji se zbiva u ustima što jedu i gutaju taj svijet. Ovdje čovjek jede svijet, kuša ukus svijeta unosi svijet u svoje tijelo i pretvara ga u dio sebe. Taj susret sa svetom u aktu jedenja bio je radostan i trijumfalan u Džumhurovom putopisu jer je putopisni subjekt slavio pobjedu nad svijetom koji ga je doveo u bezizlaznu i siromašnu poziciju a činom gozbe, kakvu je priredio sebi i svom pratiocu na račun države, slavi završetak i raskid sa starim i početak novog, boljeg života. Dakle, u aktu jedenja, nastavlja Bahtin, granice između tijela i svijeta se prevazilaze u pozitivnom smislu za tijelo; “ono trijumfuje nad svetom, nad neprijateljem,

slavi pobjedu nad njime, raste njemu na užtrb.” (Bahtin, 1978: 299) Ne može postojati tužno jedenje; tuga i jedenje međusobno se isključuju, “trijumf gozbe je univerzalan trijumf; to je trijumf života nad smrću.” Svaki završetak mora biti bremenit novim početkom, kao što je smrt bremenita novim rađanjem.

“Brda i doline baklava, satlija, kadaifa, tulumbi, tepsijetine kao dukat žutog sudžuka, bakračići vrelog salepa, potočine boze medene i limunade hladne, hrpetine halve ćetene, i hurmašice na suncu žarkom pečene, leblebije, meko grožđe i orasi i po dućanu na sve strane šećerleme slađane i vruće mušterije, djevojčice mlađane”.

(Džumhur, 1982: 182)

U igri naziva poznatih imena kolača i slatkiša, asociirajući pri tom na djetinjstvo, putopisac se igra *augmentativima*, koje upotrebljava u afirmativnom, ali i u pejorativnom značenju, i time stvara djetinji privid i konkretizaciju silne dječije želje. Potvrda putopisčeve groteske je prvenstveno u tome što se objekti jedenja preuveličavaju/hiperboliziraju (*brda i doline, potočine, bakračići, tepsijetine, hrpetine*) što je osobenost svake književne groteske, koja se tiče tijela. Bahtin veli kako samo tijelo koje izlazi iz svojih granica komunicira sa ostatkom svijeta, jer je groteskno tijelo, tijelo u nastajanju, ono “nikada nije gotovo, završeno: uvek nastaje stvara se.” (Bahtin, 1978: 333) Pored toga ovo tijelo guta svijet a svijet guta njega, pa kako je tijelo preuveličano isto tako mora biti uveličan i objekt jedenja, u ovom slučaju slatkiši koji se prepoznaju samo *augmentativima*.

Istovremeno učimo kako je osnovno svojstvo grotesknog realizma u snižavanju, zapravo prevođenju visokog i duhovnog na materijalni, tjelesni plan, na plan zemlje i tijela u njihovom neraskidivom jedinstvu. Otuda se gozba, o kojoj govori Džumhur, svodi i na niske i prizemne materijalne pozicije, pa se jedenje i pijenje čita i kao gruba materijalna stvarnost u koju se dovode uzvišene duhovne potrebe našeg putopisca.

## Humor i ironija kao komični efekat u putopisima Zuke Džumhura

"Ja volim humor, fini blagi humor koji ne ide da promjeni svijet, nego da mu se nasmije. Najbolji lijek svemu je smijeh".

(Džumhur, 1984)

Obrazovanje modernog pojma humora išlo je putem razlikovanja pojave od njene fiziološke podloge; "za razliku od raznih "ćoškastih" ljudi, koji nisu ni svjesni svoje ekscentričnosti, kao nosioci humora pokazuju se ljudi koji su svjesni svojih i tuđih nastranosti i nalaze uveseljenje u tome da otkrivaju te nastranosti." (Rečnik književnih termina, 1985: 253) U svojoj *Retorici* Aristotel spominje ironiju u vezi sa smiješnim, kojim pod određenim okolnostima treba razbijati ozbiljnost protivnika u sporu, kao što se njegovom smijehu valja opirati vlastitom ozbiljnošću. Ironija se tu kao sredstvo koje uglavnom priliči slobodnom čovjeku suprostavlja lakrdijašenju i šegačenju. "Slobodan čovjek, koji zna za pristojnost i takt, služi se njome radi svog zadovoljstva, dok neodmereni šaljivdžija u svom lakrdijanju i raskalašenosti nastoji da priušti grubo zadovoljstvo publici." (Stojanović, 1984, 15) Tako se humorno i ironijsko kod dobrih pisaca preklapaju i zapravo nikad nismo načisto gdje završava humor a gdje počinje ironija. Svako je humorista, izvan svake sumnje, naoružan svojom oštroumnom intuicijom, pokazuje koliko se izgled ljudi društvenih bića razlikuje od intimnog bića njihove svijesti. Većina ljudi želi da pribave ugled svom izgledu svojim ulogama, a humorista djeluje kao hladan tuš oštroumnom refleksijom što te osjećajno uspostavljene konstrukcije obara i subverzivno razara. Izvještačenost, konvencija i izgled su različiti vidovi iste ekscentričnosti, istog odstupanja od ljudskosti koja je u humoru prisutna

kao nulta tačka otuđenosti. U takvoj situaciji pojavljuje se humor kao demistifikacija i travestija velikih i malih mitova i patetikom izatvanih aureola i u konačnici traženje čovjeka kao mjere svih stvari.

Činjenica o prisustvu humora i ironije u djelu Zulfikara Džumhura je lahko prihvatljiva i nju su, dakako, otkrili svi kritičari, ističući humor i smijeh kao temeljne odrednice, kako pripovjedačkog postupka i stila, tako i Džumhurovog pogleda na svijet. Govoreći često u brojnim intervjuima i prigodnim izjavama, eksplicite o humoru i ironiji, čini se da je ovo razmišljanje izrečeno u *Oslobođenju*, "najveća tragedija za čovjeka je ako nema smisla za humor, jer onda nema ništa da prevlada, ondaje neosjetljiv za život", (*Oslobođenje*, 23. III 1958) najbolje odražava autorov stav o humoru. Humor i tuga idu zajedno i naizmjenično u životu, a time on objašnjava svoju unutrašnju ravnotežu i kaže da pored neosporne vedrine i smijeha, zna često biti ozbiljan i medatativan.

Govoreći o putopisnoj prozi Zuke Džumhura, Sreten Perović će između ostalog reći "Tu nalazimo majstorstvo stila, suzdržanu ironiju" (Perović, 1983), dok će Izet Hadžić kazati "duhovitost Zuke Džumhura, humor, dosjetka, i osjećaj za isticanje groteske i u historiji i u sadašnjosti prožima i drži "Pisma iz Azije" na visini u našoj putopisnoj literaturi" (Hadžić, 1976: 128-129). Kao svojevrсни kvalitet, humor je naročito zapazio Ivan Šop podižući tu Džumhurovu karakteristiku na nivo životne filozofije. "Njegova putopisna proza protkana je humorom, čije je porijeklo podjednako i naše i orijentalno onom iskustvenom humorom filozofijom Nasrudin hodže, koju Džumhur, ne samo da implicitno prihvata već i potvrđuje svojim saznanjima i viđenjima, odnosno čitavim iskustvom putnika i putopisaca". (Šop, 1974: 469) Neosporno je, dakle, da je Džumhur vedri putnik, da se smije, da je to temeljna odrednica njegovog stila, da se uzdržano smije, da se smije sa razlogom i da mu smijeh osigurava prednosti nad drugima, te da taj smijeh profilira njegov pogled na svijet.

Njegov je humor, prije svega, rezultat svijesti o svojim i tuđim mahanama i nedostacima i rezultat želje da se one otkriju na način koji uveseljava čitaoca, na jednoj strani, a na drugoj, stil življenja i vlastite uljudnosti pisca. Njegov smijeh nije zacehnutost i egzaltacija, on je više mudri smijeh, smijeh, otmjen, uzdržan i dobrohotan i više je izraz nadmoći koja vodi duhovitom poigravanju sa ljudima, stvarima i odnosima. Njegov smijeh nije ciničan, a još

manje sarkastičan, ne mrzi objekat opserviranja i smijeha, ali je smijeh redovno demistifikacija mitova velikih i malih, te uklanjanje patetikom izatkanih oreola. To je smijeh kao civilizacijska tekovina koji se temelji na maksimi da je "bitni ozbiljan, ustvari, neuljudno" i ima snažan iscjeljiteljski efekat u trenucima privredne bezizglednosti.

Korijeni Džumhurovog humora su dvojaki; *autohtoni* i *spoljni*. Prve treba tražiti u piščevoj prirodi i pripadnosti podneblja te narodu koji se zna šaliti, a druge u činjenici da se svi dobri putopisci u svojim putopisima šale te na kraju u općeljudskoj vedroj potrebi za humorom. Činjenicu da se narod zna šaliti potvrđujemo primjerima o postojanju mnoštva priča, duhovitih dosjetki, anegdota i zagonetaka kao vlastitog izraza duhovnog profila i shvatanja života, te paradoksa kao jedan vid Džumhurova humora. Krajnji rezultat Džumhurovog humora jeste životna mudrost, koja se u obliku generalnog iskaza javlja često u njegovoj putopisnoj prozi. O tom simbiozi humora i mudrosti u narodnom stvaralačkom duhu piše Nasko Frndić. "Međutim, ne samo humor i smijeh, a koji su obilježje samo naroda visoke kulture, nego još jedna značajna kvaliteta, stalno je prisutna u muslimanskoj raznolikoj narodnoj prozi i poeziji, a to je mudrost kao duboko životno iskustvo zasnovano na stoljetnim spoznajama dobra i zla, nevolje i radosti, trijumfa srca i odmjerenog meditiranja i ljudskog uma". (Frndić, 1972) Taj sretan spoj humora i mudrosti odgovara Džumhurovoj maksimi, da istinu koju govori umjetnik treba imati izraz "slatka okusa" da bi se lakše prihvatila, jer je istina sama po sebi gorka. Džumhurov humor, smijeh i ironija rezultat su nepatvorene životne vedrine i dobroćudnosti samog autora koju je on, u djelu i životu, stalno pokazivao. "Od ljudi je pravio prijatelje", shodno svojoj životnoj filozofiji o prolaznosti svega, a o svespasavajućoj ljubavi i toleranciji, zatim u skladu sa svojom skromnošću i radoznalošću koja mu je omogućavala da strpljivo sasluša svakog čovjeka. Često je citirao Andrića koji mu je, veli, često tvrdio da se ne zna od koga će čovjek čuti pravu riječ, pa se u tom smislu i ponašao. Ta smirenost i mudrost koja se pored prirodne predispozicije, stječe mukotrpnim radom i obrazovanjem, naučila ga je da razumije ljude i ona kad oni čine sasvim iracionalne stvari. Ljudsku prirodu prihvatio je kao datost, onakvu kakva ona jest, niti kao negativnost niti kao pozitivnost. Osnovu ljudskog bogatstva i rahatluca izrazio je u jednom razgovoru (*Una*, (11.12.1989), riječima: "Shvatio sam konačno da je meni dovoljno jedna u bijelo okrečena soba i ništa više. Mirna bijela soba u kojoj čovjek može biti najbo-

gatiji jer je u takvom ambijentu najviše sam sa sobom. Jer, ne zaboravi, izvor svakog bogatstva mora biti sam čovjek. Ako tog izvora nema, nema ni rezervnog. Nažalost ljudi taj izvor traže izvan sebe". Rezultat ove životne filozofije o najvećem bogatstvu u samom čovjeku jeste beskrajna Džumhurova ljubav prema ljudima, prema svim ljudima bez obzira na boju, vjeru ili ideološku pripadnost. Ta ljubav prema ljudima nije poza i odgoj kulturna čovjeka već je ona utemeljena na prihvaćenoj životnoj filozofiji da ljudi moraju živjeti uz međusobno uvažavanje i toleranciju. Najveće sukobe među ljudima ili vojskama, Džumhur komentira sa životnom vedrinom i humorom široka i mudra čovjeka. Komentirajući sliku koja predstavlja sukob dvije vojske, iranske s jedne i turske s druge strane, on kaže:

"Pre bi čovek pomislio da su se izvrnule i pomešale dve velike kutije pune šarenih bombona i svakojakih šećerlema u neki predeo u kome žive paunovi, papagaji i rajske ptice, nego da je to borba dva ljuta dušmanina. Slika većma izgleda kao odlazak dve klape veseljaka i kićenih svatova na teferič na kome će biti đakonija, svirke i pesme sve do "zore rane, dušmanina moga", nego na ljuti megdan gde će vrela krvca liti "ceo letnji dan do podne".

(Džumhur, 1973: 147)

Suprotstavljajući zlo i smrt na jednoj strani te životnu radost i ljubav, na drugoj, pisac sliku sa ozbiljnim sukobom gdje se odlučuje o životu i smrti, sa tim postupkom čini vedrom i dobroćudnom. Prva usporedba sa šarenim bombonama, u djetinjstvu naivnom stilu suprotstavlja paradoksalnu sliku i poredeći sve to sa dječijom igrom i bombonama oduzima prizoru svaku ozbiljnost. Džumhurova vedrina i dobroćudnost izražena ovom slikom, ne zaustavlja se na tome pa u sljedećem trenutku taj dobitak pretvara u trijumf ljubavi i života izražen kroz sliku veselih svatova.

Naime, putopisac često odabire tuđi putopisni tekst kao vlastiti vodič kroz prostore puta. Ta vrsta intertekstualnosti može da usmjerava putopisni diskurs, da polemizira sa stavovima prethodnika ili da ih uzima kao primjer pogrešne percepcije prostora. U svakom slučaju



odabrani vodič "usmjerava njegov diskurz" a snažniji utjecaj poput okvira iscrtava prostor putopišćeva diskurzivnog kretanja. Sudeći prema imenima putopisaca koje spominje u svome djelu, može se zaključiti da je Džumhur poštivao iskustvo i viđenje prethodnih putnika, a istovremeno znači da su oni blagotvorno utjecali na njega, prije svega, humorom i smijehom. Prethodnici su poslužili kao dobar temelj da konstruira vlastiti putopisni stil, a vrlo rijetko da bi se s njima polemizalo i sporilo. Citira pisca i pustolove Pjetra de la Valea, Šardena, te "bogougodnika i lualicu" Antoana de Guvera, cijenio je francuske i engleske putopisce, naročito njihov smisao za humor i potrebu da se crtežom pomogne u putopisnom izražavanju. Od svih kritičkih opaski koje se tiču humora i smijeha Zuke Džumhura, najdomišljenija je ona Ivana Šopa koja njegovom humoru i filozofiji vezuje filozofiju Nasrudin-hodže. Neosporno je da je Nasrudin-hodža postao simbol za duhoviti humor, vic, anegdotu, metafora narodnog humornog duha i "demokratski izraz" shvatanja života. Isto tako je tačno da je Džumhur u svom djetinjstvu, čuo njegove priče, na ovaj ili onaj način, još u roditeljskom domu, te se na taj način nadahnuao jednim specifičnim izrazom tursko-islamskog duha.

Šta zapravo pisac u konkretnom slučaju postiže humorom, ironijom i uopće smijehom, ili jednostavno, šta je cilj smijanja, ili još jednostavnije: zašto se smijati? Ova pitanja imaju smisla u svom konkretnom slučaju, međutim, Džumhurov humor, prije svega, ima cilj da se po prirodi suhoparan tekst putopisa učini životnim i sočnim. Duhovitost putopisnog subjekta, a ona je snažno prisutna u Džumhurovom putopisu, ima dvojako značenje. Prvo riječ je o snažnoj piščevoj potrebi da se svidi čitatelju a drugo, "zamisao da i nezanimljive putničke zgode, ako ih pripovijeda duhovit subjekat, mogu žanr približiti hijerarhijski višim književnim vrstama." (Duda, 1999: 117) Duhovitost u diskursu, misli ovaj autor, ovisi o narativnoj interpretaciji vlastitog položaja na putu i putovanju, dakle tamo gdje dominira autodijegetički pripovjedač, pa je to potvrda i svojevrsan diskurzivni produžetak putničke snalažljivosti i domišljatosti. Na drugoj strani, neki se putopisne zgode, u Džumhurovom putopisu, daju iščitati i kao svojevrsni karnevalizirani postupci na ulici i uopće u javnom prostoru. A za karneval je karakteristično, tvrdi Bahtin, to što je "oslobađao svijest od vlasti oficijelnog gledanja na svijet, dozvoljavao je da se svet sagleda na novi način; bez straha, bez strahopoštovanja, apsolutno kritički, ali istovremeno bez nihilizma, već pozitivno, jer je

otkrivao izobilno materijalno načelo svijeta, postajanje i smenu, neodoljivost i večiti trijumf novog, besmrtnost naroda.” (Mikić, 1998: 61) Transponovanje karnevala u jezik literature naziva se njezinom karnevalizacijom, odnosno izrazom potrebe da se u književnom djelu stvori određen tip slike svijeta a koji nije moguće stvoriti bez određenog sistema slika čiji je izvor sam karneval.

Humorom tekst dobiva sok, snagu, postaje sredstvo dobrog kodiranja i komuniciranja sa čitaocem. Česte digresije i duhovne opservacije lome ritam pripovijedanja i ruše monotoniju, prave reljef na beskonačnim plohama te ritam priče čine zatalasanim. Nadalje, smijehom, koji ovdje smatramo rezultatom svih oblika, postiže se distanca u odnosu na ljude, historiju i odnose uopće, a distanca je prijeko potrebna, opet radi toga da se ne ode u mitomaniju i subjektivizam, ali da se izrazi mjera u izlivu emocija i poštivanja u odnosu na novovidene slike. To je blagotvoran lijek protiv pretjeranog egzaltiranja, oduševljenja i iščuđivanja, a psihološka distanca koja omogućuje razumsko i rezonsko doživljavanje, otuda je humor nezamjenjiv kod svih klasičnih putopisaca. Na blagom humoru Džumhur gradi svoj odnos prema stvarima i utemeljen je na objektivnosti ili legitimnosti putopisaca. Na blagom humoru Džumhur gradi svoj odnos prema stvarima i utemeljenju objektivnosti ili legitimnosti putopisa. Cilj smijeha jeste demistifikacija stvari, što, kod Džumhura, podrazumijeva dovođenje stvari i ljudi na razumnu mjeru. Čovjek postaje mjera svih stvari, pa smijeh postaje osnovna komunikacija, svezremenski i sveopći jezik. Smijeh je potreban i zbog već pominjanog, superiorno nadmoćnog odnosa prema novodoživljenim slikama, a tu je osnova distinkcije između umjetnikova razloga za smijeh koji je, uglavnom rezultat nemoći da se utječe na stvari.

Prigušeni i uzdržani džumhurovski smijeh učestvuje u nešto dužem procesu rađanja mudrosti ili generalnog iskaza koji ide redovito preko paradoksalne situacije, tako da na kraju imamo dvostruki rezultat; smijeh plus mudrost. On se zna našaliti vedro, ironično, katkad cinično, ali nikad ponižavajuće u odnosu na cilj humora. Naročito cilj njegovog smijeha jeste nesklad između konvencionalnosti i prirodnih ljudskih postupaka. Sada nam ostaje da odgovorimo na logično pitanje: načinom, Džumhur ostvaruje svoj humorni stav. Možemo odmah primijetiti da pisac ima širok komični luk humora koji kreće od duhovite dosjetke, preko duhovite opservacije, ironije, književne karikature, samoironije, anegdote i

samo na rijetkim mjestima taj luk doseže do groteske i travestije. Ove komične vidove najčešće ćemo naći uz stilska sredstva, koja su i najefektnija: paradoks, kontrast, asocijacije, komparacije i demistifikacije. "Moj prijatelj zvao se Abdel Rahim ibu Muhamed Ali... ili nekako slično, i nije imao kadilak". (Džumhur, 1973: 22) Dosjetka o kadilaku, ima da sugerira, naravno uz smijeh, i osnovu za socijalne podjele među ljudima u Arabiji, a "ili nekako slično" htjelo se podsmjehnuti dužini Abdel Rahimovog imena i teškoću prilikom njegovog izgovora, i na koncu "prijatelj" imalo je reći da se on mogao sprijateljiti jedino sa onim koji nije imao kadilak, i ko je s njim, u materijalnoj ravni, ravnopravan. Duhovita refleksija koja podsjeća na Dučića, kojom nam sugeriše vlastito poznavanje i vlastite sudove o nacijama ima, dakako, aromu džumhurovog smijeha i aluzija na nacionalne osobenosti.

"Italijani bi na ovom svetom bregu podigli crkvu, Amerikanci bazu, Francuzi hotel, Libanci kockarnicu. Bugari bi ovdje sagradili veliki naučni institut za borbu protiv zagraničnog suvjeranja. Turci bi po običaju podigli karaulu, a Beograđani bi otvorili kafanu "Kod prvog greha", Arabljani nisu podigli ništa".

(Džumhur, 1973: 14)

Spomenuh Dučića, a distinkcija, ipak, postoji i ona se sastoji u, Dučićevoj želji da govori o nacionalnom geniju ozbiljno i na edukativnom nivou, dok Džumhurova opservacija cilja na korelate koji su istinski i pojednostavljeni i kojima se prije svega smijemo, ali i na osnovu ovih kvalifikacija sudimo o bitnim karakteristikama naroda. Blagi uzdržan smijeh izaziva i kontrast i iznevjereni horizont očekivanja na kraju, kad veli "Arabljani nisu podigli ništa", pa se ima utisak da je sve nabranje poslužilo kao uvod za ovu posljednju izjavu. "Svuda okolo širio se zadah pravde" (Džumhur, 1973: 27) reći će pisac kao rezime ili još bolje ekstrakt, komentarišući srednjovjekovni sud i osjećanjem dijelova tijela lopovima kojima se sudi na ulici. Rečenica u prvi mah izgleda normalno kao izjava, no riječi "zadah" nosi aluzivnu, stilsku i na kraju humornu crtu jer ova riječ ne ide u korelaciji s pravdom, bolje bi išla uz smrad lešine ili zatvorenog, neprovjetrenog prostora. Ta riječ nosi jaku stilotvornu vrijednost i subjektivni stav prema toj vrsti srednjovjekovnih sudova i istjerivanja pravde.

Istu humornu aluziju nalazimo u rečenici "Peti je bio jači i usmeren je prema mestu na kome se obično sedi". (Džumhur, 1973: 26)

Pored očekivanog smijeha u paradoksalnoj situaciji (kažnjavanje lopova), pisac nas šteti od vulgarizma ali i izražava svoj stav prema događanjima, aludirajući, duhovito, da "poslije rukovanja sa Levantincima treba se uzeti prebrojati i prste na nogama", (Džumhur, 1973: 46) i na taj način posredno reći kako imaju "duge prste", odnosno skloni krađi.

Humorna je i nadasve asocijativna slika uličnog berbera, što je tipičan karnevaleskni postupak, naoružanog berberskim priborom koji prima mušterije u dućanu pod vedrim nebom. Postupnost od "pipanja glave", "sapunjanja", "stavljanje među koljena" i brijanja glave izaziva gradacijski raspoloženje i čitaocu koje redovito završava smijehom, a naročito je, vanredno dobro, oslikana humornim crtama, slika raspoloženja zadovoljnog mušterije koji se "ogleda, plaća i odlazi". Svoj nadmoćan stav prema viđenom, Džumhur često izražava ironijom da nabraja staro oružje, košulje od pancira "kroz koje ni jedna strela ne može da prođe" kacige i štitove od gvožđa, sablje majstorski iskovane, helebarde, topuze, buzdovane i prangije, "najmodernije ubojito oružje i posljednja reč ratne tehnike". Riječ "najmodernije" i "posljednja reč ratne tehnike", odmah otkrivaju šalu jer nose paradoksalnu situaciju i vidljivu namjeru pisca da ironizira sa stvarima koji se nose u najozbiljnijim situacijama.

"Grad utvrđen i dobro čuvan. Valja preći jedan pa drugi, pa treći, pa četvrti, pa sedmi bedem pa ući u Balk".

(Džumhur, 1973: 81)

Prva je pomisao da je grad stvarno dobro čuvan i utvrđen ali na kraju otkrivamo šalu i iznevjereni horizont očekivanja, u rečenici "U Balku nema ništa", i otkrića da je ovo ironija. Pisac se šali na svoj račun vrlo često, samoironijom u trenucima kad umjesto dva pijetla vidi četiri, pa će uskoro prisustvovati "tuči čitavih kokošinjaca ili ću se podići sa zemlje,

poverovati da sam i sam petao i glasno zakukurikati". (Džumhur, 1973: 82) Ovdje ironija prelazi u književnu karikaturu koja postaje glavno oružje u ironiziranju objekta.

"Jedino mi mogu pomoći marifetluci. Još u svojoj ranoj mladosti studirao sam na visokoj koli marifetluka i apsolvirao sa dobrim uspjehom".

(Džumhur, 1973: 125)

Putopisac se šali na svoj račun iako se nalazi u nezavidnoj materijalnoj situaciji, u bijelom svijetu, pri tom sebe naziva samoironično, "visoka strana potpisnica" u potpisivanju ugovora sa carskom vladom, ili opisujući trenutak kad želi da se utrpa na mjesto do vozača, veli, da ga nije iznenadio jer su mu, "moje narodnjačke želje da sedim pored vozača, odelo, čupava bradata glava i moj smotuljak jasno govorili s kim ima posla". (Džumhur, 1973: 129)

Ironizirajući sebe, ovdje hazardira, cijeneći sebe nižim od vozača, čak i prividno stavljajući na kocku svoj autoritet, predstavljajući sebe smiješnim i manje vrijednim, ali mu se taj ulog višestruko vraća kao dobitak. Vrhunac humora je trenutak kad je pisac u stanju da napravi šalu na svoj račun, jer time automatski stječe naklonost i simpatije čitaoca, ali i legitimnost šale s drugim ljudima. Opet samoironija prelazi u književnu karikaturu. "Vjerovatno je mislio da sam blizak rođak Babaroge, da sam iz Babine grede, da stanujem u Baba-Višnjinoj ulici i najzad direktan potomak samog Ali-babe i svih njegovih četrdeset hajduka". I konačno vrhunac ironije iskazuje u trenutku kada opisuje vratara raskošnog hotela "Mamun" u Marakešu, kada pored raskošno odjevenog i opasnog hizmećara dolazi u "iskušenje da se ja poklonim pred njim, da mu otvorim vrata i da mu ponizno pružim ruku za napojnicu. Mislim da ga to ne bi čudilo". Književnom karikaturom pisac često postiže uvjerljivu ironiju koja mu služi da se poigra s ljudima i odnosima. Sjajan primjer je kada u noćnom baru u Solunu opisuje starog trgovca koji se zabavlja s mladom djevojkom, da bi se našalio na njegov račun pravi karikaturu "Bogati trgovac mogao bi biti otac mlade djevojke. On bi mogao biti i više nego njen otac. Bogati trgovac bi mogao biti njena majka". (Džumhur, 1958: 71) Smijeh i šalu, Džumhur često postiže kontrastima i paradoksalnim situacijama. "Mlađa beduinka traži toalet". (Džumhur, 1958: 77) Beduinka i toalet su dvije

nespojive, kontrastne stvari i dovođenje u koleraciju ta dva pojma, izaziva smijeh. Isto tako "putevi gospodnji" i benzinske pumpe u pustinji ili "u oazi se prodaje pepsi-kola". Nevjerovatne suprotnosti su ponesene i time se ruši jedna iluzija a prihvata život.

Asocijacije, analogije i komparacije, skoro redovito imaju stanovitu dozu podsmjeha a time one postaju stilotvornije, ubjedljivije i plastičnije. Omerova džamija liči na "skupocjenu kutiju za bombone", brada nekog sveštenika na isluženu "džamijsku metlu" i frizure američkih gospođa na "uredno složen kadaif" itd. Džumhur se, ipak, najviše smije ljudima i time pokazuje svoju veliku ljubav prema čovjeku, prema njegovim manama i njegovim zabludama, te malim životnim radostima.

Taksista u Isfahanu je imao pune uši pamuka od koga bi se mogle isplesti "dobre čarape", a "gospodin Koni Zilijakus postao je iskreni prijatelj Jugoslavije u sunčanom Dubrovniku, na terasama vile "Šeherzada".

Dok Nušić ima satiričan odnos prema vlasti, Džumhur se zadovoljava humorom na račun carskih činovnika, naročito se smije njihovom sjajnom apetitu i odijevanju.

"Nosio je crni šešir, crno odijelo, crnu košulju i crne cipele. Jedina bela tačka na njegovom odevanju bio je veliki komad vate u desnom uvu".

(Džumhur, 1973: 176)

Dok jedan od carskih činovnika priča o bogatstvu duha na Istoku i općenito duhovitosti tih ljudi, Džumhur mu se ironično odsmjehuje riječima: "samo nije mogao nikako objasniti kako se on obreo na Istoku". Konvencionalnost hotelskih službenika u bijelim frakovima, slika ironično. "Oni su za ovu priliku svoja odela pozajmili od nekih velikih papagaja". O slugama i društvenoj hijerarhiji na Istoku, koju esejistično otkriva u tekstu "Sluginog sluge sluga", priča u stalnom variranju od humora do ironije, ali uz simpatije prema toj hijerarhiji, koja je na Istoku očigledna. Sjajno asociirajući na domete zapadne civilizacije on ironično suprotstavlja tom napretku, institucije sluge na Istoku. "Imati slugu, znači imati na jednom mjestu i jednom komadu kuvara i sudoperu, mašinu za pranje, usisivač za prašinu, sobaricu,

ventilator, nosača kabastog tereta, mašinu za mlevenje mesa, lift za smeće, mašinu za šivenje i ako je gospodar ženomrzac, bračnog partnera, i ako je ženstven neumornog muža" (Džumhur, 1973: 161) da bi zaključio uz naučenu mudrost da "kao što sluga ima svog gospodara, tako i gospodar ima svoga slugu, ali i sluga postaje gospodar kada i on uzme slugu". I na kraju svi smo i sluge i gospodari.

## Neke stilske karakteristike Džumhurovog putopisa

### *Kontrast*

Općenito se može reći kako je kontrast i u filozofiji i psihologiji opreka srodnih pojmova. U psihologiji se kontrastom, npr., pojačava efekat kvalitativne i kvantitativne opozicije, naročito osjetilnih podražaja suprotstavljenih u vremanu i prostoru, putem sukcesivnog i simultanog kontrasta (v. Rječnik književnih termina). U lingvistici je kontrast sama osnova jezičkog izražavanja jer se „čitav mehanizam jezika osniva na opozicijama i na glasovnim i pojmovnim razlikama što ih one impliciraju“ (De Saussure, *Cours de linguistique générale*). Ono što nas zanima jeste stilistički učinak ovoga postupka. Kako stilske figure općenito pojačavaju i intenziviraju osnovnu izražajnost jezika, a kako je osnova te izražajnosti kontrast, nesporno je da on u stilistici igra nezaobilaznu ulogu u brojnim vrstama antiteze, koja je najopćenitiji termin kontrasta u stilistici. U poetici kontrast igru ključnu ulogu i jedan je od osnovnih sredstava književnog izražavanja, prema tome, njegova upotreba legitimira sam postupak literarizacije, kao što je to slučaj u Džumhurovom putopisu, gdje kontrast omogućava putopiscu da samim oblikom svog djela kaže čitaocu ono što svojom umjetnošću želi saopćiti. Džumhur kontrastira svoje likove i pojave kako bi samim tim unaprijed odredio efekt koji će proizvesti na čitaoca. Na različite načine Džumhur kontrastira svoje likove, najčešće njihovom pojavom, njihovim govorom ili njihovim reakcijama na životne pojave i na taj način upotrijebljen kontrast drži mobilnom pažnju čitaoca koja bi se, usljed monotonije, uspavala.

Zulfikar Zuko Džumhur potječe sa mediteransko-hercegovačkog podneblja kojega karakteriziraju krajnosti reljefa i podneblja u brzim, bučnim rijekama i dubokim i tajanstvenim virovima, snažnim vjetrovima i dugim vrelin tihadama vremena, plahim i



iznenadnim kišama i dugim i zlehudim sušama, pa je, dakako, u formiranju njegovog karaktera i senzibiliteta stilističke osobnosti moralo utjecati i ovo teritorijalno-klimatsko određenje. Tu je na jednom mjestu i slatko i gorko, hladno i vruće, tvrdo i mehko, bujno i pusto pa su tenzije polariteta određivale i karakter čovjeka ovoga podneblja, a koje su se izražavale u karakteru s mogućim krajnostima u plahovitosti i miru, beskrajnoj ljubavi i mržnji.

U Džumhurovom putopisu otkriva se često njegova sklonost kontrastiranju, pa vrednujući kontraste, najčešće dolazimo do saznanja kako je svijet bio mnogo ljepši i raskošniji u prošlosti ili onda dok smo samo sanjali o njemu. Stilistički gledano kontrastom se, dakle, pojačava doživljaj, pa on stoga igra veliku stilotvornu ulogu u poetici kao jedan od osnovnih načina izražavanja. Džumhur se također često služi ovom stilskom odrednicom i kontrastirajući na makroplanu Istok-Zapad postavlja u polarizirane relacije; prošlost-sadašnjost, legendu-historiju i historijsku pozornicu, uzbuđenje-mir, refleksiju-tupost, duge-kratke rečenice, kulturu-primitivizam i bogatstvo-siromaštvo. Putujući kroz pustu i jednoličnu atmosferu Sahare ovaj neumorni flaner kontrastira na različitim planovima.

“Sa leve i desne strane puta prema Atlasu, ređaju se karavan-saraji, hanovi i benziske stanice *Šel*, arapski i latinicom, *Mobiloil*, latinica i arapski, *Eso*, *Valvolin* na svim jezicima svijeta, za sve valute i za svačiji džep.” (Džumhur, 1969)

Zapadna tehnološka civilizacija direktno je suprotstavljena mirnom i drevnom pustinjском beskraju i nepatvorenom miru pustinskog prostora, a jezici pisma i valute unificiraju prostor pa se gubi dragocjena šarolikost prijeko potrebna putopiscu. Međusobno suprotstavljene tenzije Džumhur pokušava ublažiti tvrdnjom kako “Istok i Zapad se dodiruju ali se ne sudaraju” (Džumhur, 1982: 25) da bi rečenicom poslije odslikao svu snagu furioznog ritma smjenjivanja suprotnosti, “sviraju sambe, roštilj radi, Grejndžer glumi i pucaju bajramske prangije. Istok i Zapad žive u srdačnoj koprodukciji jedne “import-eksport” stvarnosti pune derta, “Simensa”, ovčetine, “Filipa Morisa” i Hadži-Bekirovog ratluka”. (Džumhur, 1982: 25-26) Na jednoj strani pozicioniraju se roštilj, ovčetina, dert i rahatlokum, kao nezaobilazni ovozemni gurmanluci i znakovi Orijenta, a na drugoj gluma, *Filip Moris i Simens*, kao simboli uvezene zapadne civilizacije. Jedna, uvjetno rečeno, ljudska a druga tehnička, manje ljudska, obje potrebne pa ih pisac na kraju miri, pomirujući

ih, prije svega, u sebi. Stvarajući svijet ljubavi i tolerancije on će, personificirajući, pjesnički infatilno zaključiti kako “Istok i Zapad zaspu svakog akšama *zagrljeni* na ušću Marice.” (Džumhur, 1982: 26) Mogao je to u početku biti i sukob, ali u Džumhurovom djelu oni se dodiruju i blagotvorno prepliću, kako u umjetnosti, jednako tako u trgovini i kulturi stanovanja. Džumhur na svakom koraku percipira i kao na filmskoj traci smjenjuje različite simbole; ”Ovo je nekrolog kamenom mravinjaku, punom jorgana, fildžana, čipaka, ibrika, fotelja, solitera, frižidera, kombinezona i svih najlona, u kome se više od sto hiljada dana kupovalo i prodavalo, nudilo i tražilo, živelo i bankrotiralo” (Džumhur, 1982: 46), zadržavajući stalno čudnu, pomirljivu ali moguću antitezu. Najčešća kontrastiranja pisac pravi u sferi trgovine (aščinice-robne kuće) koja je temeljna odrednica Istoka i jedan od medija u kome se ogleda istočni karakter, zatim u oblasti gastronomije (ćufte-roštilj), čije su blagodeti često djelotvornije na čovjeka i od same umjetnosti. Niz začudnih i sjajnih kontrasta susrećemo u opisima oaze u kojoj nas neočekivana paradoksalna situacija ostavlja sasvim zatečene, jer tamo “kamion uzima benzin” (Džumhur, 1997: 111) ili “prodaje se Pepsi-kola i Koka-kola i Veri-kola”, što pisac nostalgичno konstatira jer nestaje iluzija podupirana slikom iz djetinjstva u kojoj je oaza bila izraz savršenog mira, romantike, nespojiva sa nadolazećom globalnom civilizacijom.

Narodno čaranje i maštovita istočna priča stvorila je sliku starca na ćilimu, koji tiho i bešumno, poput zrnca kosmičke prašine leti iznad oblaka prelazeći ogromne basnoslovne razdaljine o kojima ljudska noga i putopiščevo “bagavo stopalo”, suočeni sa pustinjskom stvarnošću, mogu samo sanjati. Letećeg starca na ćilimu mogla je iznjedriti samo putnička mašta kojoj je dato dugo putovanje i silna želja da se volšebno prevale ogromna prostranstva. Nasuprot tome, mašta i nedostižna želja stvarno je otjelotvorena u obliku velikog četveromotorca, koji nosi putopisca i još nekoliko “staraca”, iznad oblaka. Istovremeno pisac s blagom sjetom konstatuje kako lijepe slike i iluzije polagano uzmiču pred ovozemnim, racionalnim činjenicama.

“U prvoj klasi iranske vazdušne kompanije, najlepše devojke Persije neprestano nude putnike tatlijama, belom baklavom, crvenim kavijarom, viskijem i konjakom, šampanjcem i šerbetom.”

(Džumhur, 1974: 130)

Kao da su avioni, tada posljednja riječ saobraćajne tehnike, napravili idealne uvjete za kontrastiranje i doživljavanje različitosti, prijeko potrebne svakom putopiscu. Vanredno uspjeta kontrastna slika, slična Jesenjinovom motivu jurećeg voza i konja, pisac stvara slikajući “mučenika na kamili dok iznad njegove glave grmi veliki putnički avion. Ni jedan ni drugi jahač, i onaj Jesenjinov na konju ni Džumhurov na kamili, nisu shvatili ili neće da prihvate kako su nepovratno izgubili trku i s protivnikom i sa vremenom, ipak piščeve simpatije su na strani jahača. Džumhur kontrastira slikajući raskoš hotela na Istoku, u kojem odijelo vratara vrijedi čitavo bogatstvo, “sav u svili, kadifi i zlatu” (Džumhur, 1974: 132) samoironizirajući vlastitu materijalnu bijedu, dolazeći u napast “da ponizno pruži ruku za napojnicu”, vrataru na porti.

Kontrasnost snažno dolazi do izražaja u putopisnoj slici javnog kažnjavanja lopova na ulici, gdje se na najbolji mogući način, uz pomoć dva paralelna plana, horizonta vođenja radnje, kontrastira drevni običajni sud i civilizacijska ovovremenost. Na ovoj uličnoj pozornici, drevne civilizacije smjenjuju se samo akteri, sve ostalo je isto stoljećima. Džumhur pravi dramski i kompozicijski dosljedan redosljed na prvom planu, koji smješta u običnu gradsku ulicu, dok na drugom planu događanja tutnji “Ka-el-emov” četveromotorac s lijepim stjuardesima, koji nosi jednu drugačiju i ovovremeniju civilizaciju. Oba horizonta događanja egzistiraju bez uzajamne uvjetovanosti ili konzekventnosti, kao dva različita svijeta, potpuno ravnodušna jedan prema drugome i jedina veza jeste piščevo vezivanje planova. Odnos prema slici i događaju, Džumhur iskazuje duhovito, ironično i izražajno vrlo stilotvorno rečenicom “Svud uokolo širio se *zadah* pravde” (Džumhur, 1958: 96) Ključna je oksimoronska sintagma *zadah pravde*, odnosno riječ *zadah* koja uvijek znači neugodan miris, smrad, stilotvorna je utoliko što označava odnos pisca prema ovom srednjovjekovnom sudu, iskazan književnim metajezikom. Istovremeno, ovaj se prizor suda na ulici, čita i kao uspješno karnevalizirani postupak, koji liči na „batinanje ujdurmaša“ u Rableovom romanu. Ovi udarci imaju simbolično proširen i ambivalentan smisao, “udarci

su to koji istovremeno usmrćuju (u najgorem slučaju), i daruju novi život, koji i okončavaju ono što je staro i počinju ono što je novo, zato je cijela slika batinanja lopova na javnom mjestu, u ovom slučaju, prožeta karnevalskom, veselo-smiješnom atmosferom. Da ne zaboravimo, epizoda batinanja lopova u Džumhurovom putopisu istovremeno ima i sasvim realno značenje ako se u tu priču ukalkulišu ciljevi, (tuku ih da nikada više ne krađu), i povrede koje su neminovne (neki ostaju i bez dijelova tijela), ipak je priča humorno intonirana i time joj se oduzima svaka ozbiljnost. Tom veselom relativizacijom subjekt putopisnog diskursa legitimira i svoj odnos prema tom zastarjelom običaju dijeljenja pravde.

Snazan kontrast čini slika upravnika lokalne pošte koji na posao dolazi na tetoviranom magarcu, čija tetovaža znači visoko porijeklo njegovog gospodara, a kontrast pojačava činjenica da pošta prima samo avionske pošiljke. Enterijer i namještaj upravnikove kancelarije složen je također po principu kontrasta “ibrik, minderluk i jedan žuti telefon”, gdje telefon narušava idiličnu i mirnu sliku minderluka koji, prema našem shvatanju, ne trpi poslovnost niti vremensku omeđenost telefona.

Automobil, kao autentičan izraz savremene tehnološke civilizacije, našao je svoje mjesto u životu istočnog čovjeka ali i dalje stoji u oponentskom odnosu prema ambijentu.

“Dostojni crni kadilaci, pribijeni uz crvotočne ćepenke, ličiće na kraljeve koje su prognane u daleku i surovu tuđinu, da se nikad ne vrate i da u njoj ostave svoje kosti i svoje karoserije. Prošla je jedna kamila. Prošla je druga kamila.”

(Džumhur, 1958: 103)

Slika je oživljena personifikacijom kadilaka i usporedbom sa prognanim kraljevima, na jednoj i parataksičnom smjenom rečenica sa opetovanim subjektom *kamila* i time intezificirana do krajnjih konsekvenci. Vrhunac oksimoronske i paradoksalne situacije jeste dovođenje u istu sliku dva oprečna i nepomirljiva simbola prošlosti i sadašnjosti, kamile i automobila. Poseban oblik kontrastiranja ostvaruje se između sadašnjih i slika iz prošlosti. Prva slika, sadašnja, obično je tužna “gomila ugašenih ugaraka”, a druga, prošla dolazi kao kontrast. Govoreći o Gazniju, starom afganistanskom gradu, zatiče “gomilu avetinjskih

potleušica, zbijenih u poljani iza srušenih gradskih bedema“, a nekad je Gazni bio prijestonica moćnih muslimanskih vladara i veliki rasadnik kulture, gdje je živjelo i stvaralo mnogo slavni ljudi, književnika, astronoma, teologa, neimara i filozofa. Odnos prema rušiteljima Gaznija, Džumhur izražava ironijski i ne bez stanovite doze cinizma. “Gradove je trebalo pretvoriti u ruševine. Mongolima je to *sjajno* polazilo za rukom.” (Džumhur, 1958: 138) Ključna stilotvorna riječ je pridjev *sjajno*, koji može ići kao kvalifikativ uz dobro i korisno obavljen posao a nikako sa destrukcijom o kojoj govori. Ovim se intenzivira doživljaj rušenja i pokazuje odnos prema destrukciji. Slike same po sebi govore i o gradovima i o Mongolima, koji svoju ljubav prema prirodi, paradoksalno, izražavaju mržnjom prema urbanom, dakle, kulturi. Pisac ostaje dosljedan kontrastiranju i kada govori o ljudima, pa kaže kako je “sve odjednom na sokaku i sakat i čitav i ubog i bogat i bolestan i zdrav” (Džumhur, 1958: 138) pokazujući tako sliku ljudskog prisustva potpunijom i realnijom.

Suprotstavljajući turcizme i germanizme u tekstu *Grad zelene brade* pokazuje smjenjivanje vremensko-historijskih planova i gospodara drevnog Počitelja. “Tabije, kumbare, dimiskije, tepsije baklava i pilava” (Džumhur, 1958: 12) prizivaju i određuju turski vakat, na jednoj, a grincajg, ajpren supe i uštipci, ilustriraju austro-ugarsko vrijeme i tako određuju ritam smjenjivanja carevina, a jezik odnosno leksika, postaju sinonimom njihove sudbine i historijske determiniranosti. Karavan-saraji su prava mjesta gdje se oslikavaju šarolikost i kontrasti Istoka. “U avlijama ovih konačišta ima konja i kamila i kamiona i automobila” (Džumhur, 1997: 138) a okolo rade “potkivači i sarači i autolimari i vulkanizeri”, potom sliku upotpunjuju “jahači i kamilari i automobildžije i kamiondžije”. Dakle, stilotvorno je nabranje i veznik *i* koji se ravnomjernom učestalošću ponavlja iza svake riječi, sugerirajući masu, gužvu, gomilu, sve na jednom mjestu, prošlost i sadašnjost u kontrastnoj poziciji, ali zajedno.

### *Asocijacije*

Govoreći o utjecaju na čitaoca putem asocijacija ideja, Zdenko Škreb veli kako “likovi, predmeti, priroda, zbivanja u književnom djelu (...) upravo zbog svoje fiktivnosti i

općenitosti (...) bude u čitaocu asocijacije na šira njegova iskustva, naročito na apstraktne teoretske spoznaje ljudskog života” pokrećući na taj način “čitav intelektualni, čuvstveni, svjesni i podsvjesni život čitaočev.” U psihologiji asocijacija je umni proces u kojem jedna pojava neposredno izaziva “prisećanje” neke druge stoga što su ranije bile u nekoj uzajamnoj povezanosti. U Prustovom romanu *Traganje za izgubljenim vremenom* ponavljanjem lajtmotiva (prisjećanje na okus kolača u djetinjstvu) omogućava uspostavljanje važnih asocijativnih odnosa kako u psihologiji likova tako i u strukturi romana. Sličnu upotrebu takvih lajtmotiva nalazimo u Džojsovom *Uliksu*, kod T. Mana, Markeza, Eliota, Forstera itd. U našoj književnosti slične postupke nalazimo kod Selimovića, zatim Andrića i brojnih drugih pripovjedača, ali i pjesnika. U književnosti je poznato asociiranje idejama, slikama, predstavama, doživaljajima i raspoloženjima. Jedan pojam izaziva drugi, jedna slika priziva drugu nekad davno viđenu ili doživljenu. Džumhur asociira slikama prizivajući sjećanje, čineći važan faktor stvaralačkog postupka i stilističkog efekta. Novoviđene pokreću asocijaciju na prvobitno doživljene i očiđene slike. Prvobitna slika postaje ulaznica za ulazak u svijet na osnovu koje stvari prepoznamo u sebi a ne upoznamo, pa novoviđene slike time, praktično, dobijaju legitimnost. Spretno montirajući različite slike i sekvence, spajajući višeslojnu vremensku perspektivu, kroz neprestana poređenja i analogije, putem (da li?) slučajnih asocijacija (Šop, 1974: 464) pisac nas vezuje čvrstim nitima za njegov zavičaj, Sarajevo i Beograd, i njegovo djetinjstvo.

Ivan Šop u tekstu *Vedri Orijent* spominje asocijacije kao važnu stilsku odrednicu Džumhurovog putopisa, ali uvodi i analogiju kao paralelnu stilotvornu vrijednost. Asocijacije i analogije imaju zadatak da tankim nitima povežu svijet sa nama, da ga pripitome, demistificiraju i učine mjerljivim. Džumhurove asocijacije se kreću u sferi arhitekture, kulturalne historije, poezije, muzike i trgovine. Pišući o bogatstvu ovih stilskih sredstava, u Džumhurovom putopisu, Jakov Jurišić spominje ono silno bogatstvo asocijacija, koje pred čitaocem obrazuje mogućnost dubljeg naslućivanja i domišljanja i gotovo u slikarskom smislu daje perspektivu događanja, da bi na koncu zaključio kako je to asocijativni most pomoću kojeg se uspostavlja kontakt s drugom kulturom i drugačijim običajima. Tako albatros u pustinji asociira na Crnjanskog i Cvijanovićevu knjižaru u Beogradu, a zatim analogijom veže ćupriju u Đulfi sa poznatom višegradskom, potom

Jevreji u Bagi Baliju asociraju na sarajevske i konačno iste slike, nargile i kafa te igra šeš-beš, kao u njegovom Konjicu. Cvjetni Širaz dozvaio je Sarajevo. "Svakog dana učini mi se da bi se Širaz po lepoti mogao meriti sa šehar Sarajevom." (Džumhur, 1973: 181), a grob pjesnika Hafīza podsjetio je na Zmaja i Šantića.

Spomenici pjesnicima na Istoku su pravi mali hramovi kulture i oni potvrđuju postojanje kulta pjesnika i mudrosti a "Širaz je sveti grad persijske kulture i persijske riječi. Ovde su živjeli i ovde su sahranjeni najveći iranski pesnici." (Džumhur, 1973: 177)

Sliku bektašijske tekije u Persepolisu dozvala je analogijom istu takvu sliku tekije u Đakovici. Malo kasnije sam pisac objašnjava namjeru takvog dovođenja stvari u analošku ravan. Pa kaže: "Šejh, odaja, slike, dinja i vjerovanje, uvjerali su me da ima mnogo sasvim istih mesta na sasvim različitim krajevima sveta." (Džumhur, 1997: 172) Konačno, cilj je bio povezati analogijom i sličnošću dva suprotna pola istom ravni, približiti ih jedan drugome i učiniti jedinstvenim.

Primjeran tekst za bogatstvo analoških asocijacija koje uspješno dovode stvari u korelacije jeste svakako tekst *Jermenska Đulfa*, u kojem dominira detaljan opis mosta na rijeci Zajenderuda, u gradu Isfahanu. Pored opisa iz svih mogućih rakursa i u svakom vremenu, te prave bujice komparacija i metafora, most je na kraju postao izvor mnoštva asocijacija koje pršte poput vodoskoka. Slika isfahanskog mosta dozvala je Drinu i njezinu ćupriju, Andrića, mostove na Nevi, Dunavu, neizbježni mostarski Stari most, te upoznavanje sa poezijom prvoga pjesnika Mostara, Derviš-paše Bajezidagića, određujući i uokvirujući tako duhovni i kulturološki profil pisca.

Općenito, Džumhur najčešće kontrastira slike iz prošlosti sa novoviđenim, a u takvim dominiraju sjećanja na djetinjstvo i zavičaj. Neko je nekada rekao kako nam je dom tamo odakle krećemo. Slijedeći taj nauk Džumhur doživljava zavičajnost kao početni, osnovni smisao duha podneblja. Tajna same zavičajnosti, piše Mirko Magarašević "ne iscrpljuje se mestom rođenja, ulicama rodnog grada, seoskim sokacima, najranije upamćenim prizorima iz detinjstva, ili bleskovitim sećanjima na prva saznanja u prvom podneblju našeg života." (Magarašević, 1979: 15) Zavičajna tajna sadrži ključeve svega toga, misli ovaj autor, u redosljedju i snagom dejstva, koji se ne mogu sasvim jasno razvrstati ili po značaju, većem i

manjem, u sjećanju smiriti, utoliko prije što je tu udjenuta i zavičajnost duhovnog nasljeđa jednog podneblja. Prema Platonovom uvjerenju u tome se proteže onaj vrhunski cilj umjetnosti: “duh stvaranja stapa se sa duhom podneblja, a duh podneblja sa konačnim duhom svijeta.” Džumhurov duh podneblja, određujući najsnažnije njegov putopis kao i putopisnu poetiku, postaje njegova snaga koja obuzima ne samo duh putopisca nego i duh njegova čitaoca. Ta snaga dočarava više od uobičajenog osjećanja pripadnosti, označavajući i nešto neobjašnjivo što nam pridolazi iz tradicije, ono presudno čemu se ne može odoljeti. Međutim, odmah se postavlja pitanje, zašto tome uopće odolijevati, tome čemu se duša instiktivno predaje zadovoljna i zanosna. Duh podneblja, a to nam Džumhurov putopis stalno potvrđuje, javlja se kao velika potreba srca, velika slutnja duše ili kao veliki drhtaj osjetljivosti spram drugog i drugačijeg podneblja.

### *Slikovitost*

Slikanje riječima i pričanje slikom stalna je stilistička značajka Zuke Džumhura. “Samo se slike dugo pamte, a reči već sutradan promene svoj red” (Džumhur, 1958: 33) potvrdit će džumhur svoju slikarsku i likovnu orijentaciju dajući joj jasno prednost pred pripovjedačkom. Da je Džumhurov stil, prije svega slikovit, prvi je primjetio Andrić, u predgovoru *Nekrologu* dajući pri tome i ocjenu te slikovitosti. “Njegova slika je često tako uspela da zastajemo zadivljeni ne samo pred njenom lepotom nego i pred njenom tačnošću.” (Andrić, 1958: 7) U Džumhurovom djelu razlikujemo četiri vrste slika:

1. slike iz djetinjstva,
2. historijske slike,
3. asocijativne slike (pjesničke),
4. svakodnevnne slike (novoviđene).

Slike prave strukturu i mozaik doživljaja, izazivaju i prizivaju jedna drugu ili potiru, smjenjujući se kao na pokretnoj traci i tako određujući ritam pripovijedanja. Prve dvije vrste slika, historijske i slike iz djetinjstva, karakterizira spori, odmjereni ritam i meditativna poetska zamišljenost garnirana historijski dosegnutom mudrošću, dok druge dvije vrste, asocijativne i novoviđene, diktiraju brzi i temperamentni ritam doveden često do apsurdne



banalnosti. Prve dvije vrste slika izražavaju se jakim stilskim sredstvima, komparacijom i metaforom te dugom i rastegnutom rečenicom začinjenom sjetnim i melanholičnim patosom.

“Ne znam koliko je bilo sati, ni kad me majka probudila, ni kad sam bunovan pogledao kroz prozore, nisam pomislio na vreme. U zavejanim okvirima našeg prozora goreo je grad, gorelo je čitavo Sarajevo... Te noći sve je blistalo u toploj pozlati ognja.”

(Džumhur, 1958: 49)

Svakodnevnne, novovide slike izražavaju se eliptičnim, parataksičnim rečenicama, življim ritmom i svježinom doživljaja slike, tačnošću i maštom. “Kuhinjski kredenci, trokrilni ormari, fotelje, bračne sobe, armija stolica, čaše, bokali, servisi za čaj.” (Džumhur, 1958: 48) Ovdje treba dodati i asindetonsko nabranje leksema (nabranje imenica) u rečenici bez jasnog gramatičkog povezivanja što je vrlo često u Džumhurovom putopisu.

Ističući Džumhurovu slikovitost i sliku koja govori univerzalnim jezikom, najuvjerljiviji je Jakov Jurišić, koji kaže: “I zato se može reći da se njegovi putopisi ne čitaju. Jednostavno, ulazi se u dvadesetokatnu galeriju i razgledaju događaji. Pri tome se ima utisak da se u njima sudjeluje.” (Jurišić, 1985: 13-14) Sugestivnost i tačnost slike Džumhur manifestira na svakom koraku počev od stambolske Kapali-čaršije, preko pustinske oaze, borbe pijetlova, meke, kaluđera koji kao da je izašao iz Biblije do drevne Alahambre, stvarajući nam stalno iluziju da putujemo sa autorom i da učestvujemo u događajima. Putujući svijetom Džumhur vrši veliku razmjenu romantičnih slika iz djetinjstva za realne i svakodnevnne, uz veliki dobitak, dosegnutu duboku životnu mudrost. Naročito je upečatljiva i istinita slika noćnog požara Kolobara-hana u Sarajevu. Crveni plameni jezici, šiljate munare i jablanovi kao likovne i duhovne vertikale na svijetloj i užarenoj podlozi “tope pozlate ognja”, a sve to oivičeno ramom prozora na roditeljskoj kući, djeluje sugestivno, proživljeno i vrlo asocijativno. Sliku upotpunjava mali, pogureni i beskrajno tužni amidža, čiji je dućan veličine “sanduka za šećerleme” te noći izgorio do temelja što slici daje pečat i

snagu egzistencijalnosti i sudbine koju amidža prima skoro ravnodušno, fatalistički, uz nekoliko izgovorenih kur'anskih ajeta.

Najdublje i najupečatljivije slike su one doživljene u djetinjstvu, kada se slika posmatra sa potpunom gluhoćom i neosjetljivošću na vrijeme i prostor. Oživljavanjem slika iz djetinjstva nastaje poezija i umjetnost snažno određena tim davnim doživljajem slike koji se onda transponira u umjetnikovoj mašti. Fascinacija tim slikama iz djetinjstva preovladava kod Džumhura sudbonosno profilirajući njegov duhovni i umjetnički habitus. Doživljaj slike nadalje otvara pitanje pozicije umjetnika u odnosu na elementarni doživljaj svijeta: da li je prvi, elementarni doživljaj registriran s pozicije roditeljskog prozora bio presudan za stvaranje? Ovim je ubicirana urbana pozicija umjetnika: s jedne strane topla, udobna i poticajna atmosfera, a s druge hladna nepoznata i isto tako izazovna stvarnost, a između tanka i providna membrana stakla u prozorskom oknu. Ako se tome doda mašta i gluhost na svakodnevne prozaične stvari, situacije je savršena za stvaralački trenutak. Šta to zapravo znači? Kroz staklo, zbog greške u izradi, stvari vidimo drugačije, neočekivano; likovi i slova na zamagljenom staklu, uokvirena slika zime i snijega u prozorskom oknu doživljava se duboko, reljefno, istinito i maštovito. Jukse Kaldrmu, strmi stambolski sokak i “posljednju mahaluh Evrope”, što nudi svu šarolikost i dramatičnost nedjelje kao praznika stambolske sirotinje, pa ringišpil i cirkuski ugođaj sa bjelosvjetskim čudima, posmatra i doživljava, kao na beskrajnoj traci, “mladić u zelenom kačketu, ovlašćeni majstor Menahem Sefada” sa malog dućanskog prozora. I treća slika, doživljena iz rakursa prozorskog okna, zapravo je jedna od najuvjerljivije doživljenih slika Zuke Džumhura.

“Uramljena u malo okno *brodskog prozora* odmiče sporo, kao na starinskom filmu, dugačka siva panorama starog Stambola. Ivicom vidika prolaze džamije sultana i velikih vezira.”

(Džumhur, 1958: 43)

Sve tri ove karakteristične slike, jedna asocijativna iz djetinjstva i dvije neposredno doživljene, povezane su zajedničkom crtom viđenja iz pozicije prozorske ograničenosti prizivaju historijom motiva sevdalijski, urbani doživljaj svijeta s prozora. Istovremeno,

prozor je limes jednog načina života i liminalna zapriječenost jedinke u kolektivu. Važno je reći kako Džumhur oživljava slike i daje im neočekivana značenja, višeznačnost i metaforičnost i nikada one nisu same sebi svrha.

### *Komparacije / poređenja*

Da se prisjetimo, poređenje je jezično izražajno sredstvo kojim se neko svojstvo, stanje, djelovanje objašnjava, čini bližim, stilistički ističe i afektivno pojačava dovođenjem u vezu, povezivanjem s nekim drugim, čitaocu poznatijim svojstvom (v. Rječnik književnih termina). Poređenje se u poetici svrstava među figure “širenja i sužavanja misli ili pojma” i među govorničke figure i trope. Ukratko, poređenje se definira kao virtualno zbližavanje, dovođenje u suodnos dviju pojava na temelju njihove sličnosti ili podudaranja u jednoj ili više osobina, pa se onda jedna od njih objašnjava i slika ili afektivno pojačava, uspoređivanjem sa drugom.

Karakteristična osobenost Džumhurovog stila jeste njegova komparativnost. Upoređivanje, odmjeravanje, ogledanje i poređenje slika svakodnevnih i tek viđenih sa asocijativnom, pjesničkom koja se nudi s već doživljenom radi približavanja i prepoznavanja, trajna je značajka ovoga stila. Niko u našoj književnosti nema tako neobične i originalne komparacije kao Džumhur. Njihova neobičnost i uopće oneobičavanje nosi humorno-satirični doprinos, kojim je natopljeno cijelo njegovo djelo. Tako mu vrhovi brda liče na krijeste pjetlova, mjesec je žut kao kifla, a zvijezde “krupne i tople kao pilići”. Sveti grad Meka je simbolično ličila na ogromno ognjište puno vrelog pepela, Omerova džamija liči na kutiju za bombone, dok je brada jednog sveštenika ličila na “staru isluženu džamijsku metlu.” Nije teško zaključiti da su komparirane slike i predmeti iskustveno doživljene nekad u djetinjstvu i sada služe kao mjera stvari, najsigurnija mjera, a istovremeno, to je prilika da se pokaže odnos prema tim stvarima. Postoje, naravno, kompariranja i na nivou novoviđenih slika. Tako mu predjeli kroz koje prolazi liče na “čudesnu scenografiju koju je napravio Salvador Dali”. Džeda je ličila na istočnjačku gizdavu galiju, a muževi arabljanskih žena na “krijumčare mumija”. Samo posljednja komparacija i sintagma “krijumčari mumija” govori u prilog efektnom džumhurovskom odnosu prema stvarima. Samo dvije riječi: *krijumčari* koja nosi nešto grešno i suprotno društvenim normama i *mumija* kao simbol pradavne smrti,

dovedene u zgodnu korelaciju, pokazuju odnos prema odijevanju arabljanskih žena, na neprimjerenost i neusklađenost sa stvarnim životom.

Džumhur komparacijom pravi spretnu montažu slika, tako da smo čas u Perziji, pa onda u Španiji, pa odjednom volšebno zavirujemo u piščevo djetinjstvo, da bi za trenutak učestvovali u srednjovjekovnoj, historijskoj bici, tek umalo osjećamo miris baruta i čujemo topot konjskih kopita. Džumhurove komparacije imaju demistifikacijsku snagu koja je potrebna zbog dovođenja stvari u ljudsku ravan, a čestom humorno-ironijskim diskursom pokazuje životnost i realnost slika.

### *Tuđice*

Džumhur je veliki mag i gurman riječi. Uzimajući one koje korespondiraju i konotiraju sa atmosferom i geografskim prostorom u kome boravi, pravi jedinstvo između stvarnosti i izraza. Arhaizme, turcizme, arabizme i germanizme, kao da vadi iz nenine sehare ili skida sa rafova, obriše prašinu i pažljivo ugradi u lirsku arabesku pričanja. Time stvara veliki funkcionalni i estetski učinak. Prvo, zato što stilotvornije dočarava vrijeme i atmosferu i drugo, snažno intenzivira estetski ugođaj. Stilistički i estetski ugođaj je veći ako je omjer upotrebe odmjeraniji, tako da upotrijebljena tuđica biva kao ukras “kao malo šećera u kafu”, kako bi rekao Džumhur. *Ćepenak, ćevap, džamija, lelebija, česma, hamajlija i čekmedžeta* simboliziraju atmosferu Istoka, a na drugoj strani, *luster, soliter, ministar, reklama, mašina, aparati* konotiraju i determiniraju zapadnu tehnološku civilizaciju. Smjenjivanjem tuđica i pojmova koje one označavaju u tekstu, pored historijske dimenzije i smjenjivanja gospodara, sugeriraju mješanje Istoka i Zapada iz pozicije jezičkog rakursa.

“...menjao je zastave, posade i molitve na svojim kulama... zavijao čalme i turbane, vodio vojske, dizao bedem, hareme i šadrwane... opasivao se tabijama, topovima, kumbarama, kapetanskim dimiskijama i tepsijama baklava i pilava... zidao dizdarske konake.. i stajao prema Gabeli i Veneciji

na mrtvoj straži jedne mrtve carevine... general Filipović prođe Bosnom...  
Jovanović- Hercegovinom.”

(Džumhur, 1958: 12)

Parataksičan vokabular simbolično predstavlja pohod islamske civilizacije u njegovom Počitelju, lingvistički slikajući vojne, arhitektonske i gurmanske aspekte jednog vremena, da bi historijskom neumitnošću počiteljsko gnijezdo bilo poprište zapadne civilizacije jer je “služio Be-ha regimente, dvorio feldvebelske švalerke” (Džumhur, 1958: 12), a onda ta zapadna civilizacija nastupa, kao i istočna, vojničkim vokabularom i završava gurmanlukom i hedonizmom, kao izopačenjem svake ozbiljne namjere. Pomoću vokabulara, iz sfere najprizemnijih čovjekovih potreba, pokazana je smjena civilizacija, različitih svjetonazora a u suštini istih potreba. Ni u jednom, ni u drugom slučaju upotrebe turcizama i arabizama, a potom germanizama i romanizama, tuđice nisu same sebi svrha, još manje jezička poza ili romantika niti nas zamaraju nepoznatim značenjima, jer su upotrijebljene samo kao snažna stilska sredstva. U jednom intervjuu *Reporteru* pisac će ustvrditi kako ga nervira upotreba stranih riječi u našem jeziku za koje ima domaći termin, osim onih koji su se odavno odomaćili i koji nemaju adekvatnu zamjenu.

Govoreći o Džumhurovoj riječi, Risto Trifković će konstatovati kako “je to jezgrovita riječ, probrana, odmerena, riječ-slika koja odista izražava dublju suštinu onoga što nam poručuje sa dalekih strana njegovog putovanja Istokom”. (Trifković, 1959: 422-429) Između riječi i slike, Džumhur više vjeruje slici jer se ona više pamti, ostaje duže u svijesti, a riječ je “nesigurna, lomna, prevrtljiva, lažljiva”. Ipak, da ne bi bilo zabune, Džumhur vjeruje u riječ i njezinu fascinantnost pa kaže “da je jedno od najvećih blaga čovjekovih, njegov jezik. Ako je čovjek sklon bogaćenju neka bogati svoj jezik i neka u tu riznicu neprekodno ubacuje nove riječi. One lijepe riječi čija se vrijednost polako gubi. To su riječi od pravog zlata i srebra a ne od papira.” (Džumhur, 1958) Ovom izjavom Džumhur nagovještava blagi žal za jezikom koji umire i nestaje, jezikom njegovih, majke i oca, amidža, tetaka i daidža, pred jezikom koji gubi ljudsku dimenziju, uz potpunu svijest o neminovnosti tih procesa.

## *Esejističnost*

Esej je stalno u međuprostoru između književnosti, novinarstva i nauke. Budući da redovno izbjegava metode logičkog i činjeničkog dokazivanja, a poziva se na općeljudsko i vlastito iskustvo, esej je vrlo pogodan da posreduje iskustvo putopisnog subjekta prema čitaocu. U korelaciji između različitih oblasti ljudskog stvaralaštva, najvažnije je pogoditi mjeru u odmjeravanju količine obavijesti i znanja koje nudi esej prema čitaocu. U širokom rasponu pristupa i tema Džumhurovi se eseji doimaju nekada kao humorističke crtice ili reportaže, zatim skice različitih karaktera, razmišljanja o društvenim temama, a neki kao uspjele komparativne studije o različitim temama.

U kompoziciji Džumhurovog putopisa otkrivamo njegovu izrazitu sklonost ka eseju kao obliku intelektualne eksplikacije, izražene poetskim i književnim sredstvima. Njegovi eseji stoje na razmeđu između književnosti i feljtona. Dok glasno razmišlja o problemu, pisac svoju meditaciju vješto uklapa u živo tkivo pripovijedanja čineći opću sliku problema bogatijom i transparentnijom. U strukturi Džumhurovog putopisa nailazimo na slojeve naivnog i infatilnog pripovijedanja, pasaže lirskih zapisa, duhovite refleksije, aforizme, ali najvredniji elementi njegovog putopisa su upravo ti mikroeseji. Unutar sebe oni su kompletni i skoro završeni tako da mogu stajati sasvim izdvojeni od teksta, a da istovremeno imaju i književnu i obavijesnu funkciju. Idući prema kubetima Mezarišerifa u Afganistanu i dok kraj puta gleda kamile kako “leškare i odmaraju se od dalekih putovanja”, putopisac počinje zanimljivo meditirati o toj životinji koja za te ljude znači simbol opstanka, i to razvija u kompletan mikroesej.

“Za žitelje ovih gudura i stepa, ona, ako i nije skoro sve, onda je najvrednije i najdragocenije što oni imaju. Kamila je prevozno sredstvo za putnike i kabaste terete i po putu i po bespuću. Njena izdržljivost prelazi svaku našu zamisao. Njeno mleko se pije, njenu mokraču daju deci umesto ribljeg zejtina ili tonikuma. Njena balega je sagorljiva poput drveta ili lož ulja. Najzad kad sve iz nje izvuku, zakolju je i pojedu njeno meso. Od njene dlake naprave njenu odjeću, pokrivke i šatore, a od njene kože obuću, torbe i

zastirače. Kamila je istovremeno i kamion i dragstor i supermarket i self-servis. Kad je na kraju izgube svi je dugo oplakuju kao trajan gubitak bogatog poseda. Nisu joj dali slučajno im kamila, potpuna i savršena.”

(Džumhur, 1973: 78)

Prva stilistička značajka koja se nudi u tekstu jeste ozbiljnost i dubina kojom autor prilazi problemu na putu. Tekst je lišen svake putopisne površnosti, a anaforično ponavljanje prisvojne zamjenice *njena, njeno* na početku skoro svake rečenice potvrđuje poetički govor njegove proze. Time stilotvorno pojačava objekt esejističkog opserviranja, izoštrava sliku na objektu te provlačeći objekt opserviranja kroz cijeli tekst, drži prikovanom pažnju čitaoca.

Značenje riječi kamila bio je povod za ovo razmišljanje, a objašnjenje je došlo kao običan kraj ovog mikroesejističkog umetka. Pažljivijom analizom ovog eseja, ustanovit ćemo slijedeće elemente esejističke strukture.

- a) generalni iskaz (*ona je najvrednije i najdragocjenije što imaju*),
- b) obaviještenost (*kamila je prevozno sredstvo za putnike i kabaste terete*),
- c) informiranost (*njenu mokraću daju djeci umjesto ribljeg zejtina*),
- d) poetsku metaforičnost (*kamila je kamion i dragstor i supermarket*),
- e) dosegnuta mudrost (*nisu joj dali slučajno ime kamila, potpuna savršena*),
- f) deduktivni metod; *pisanja eseja od suda prema premisama*).

Džumhurovi mikroeseji pravi su mali ukrasi u njegovom djelu i potvrde džumhurovskog stila poduprtog erudicijom i općom kulturom ovoga svjetskog putnika. Isto tako, zanimljivo esejističko razmišljanje nalazimo u njegovom opserviranju prosjaka i prosjačenja, kontrasta u šarolikosti raskošnog i siromašnog Istoka. Džumhurovi mikroeseji se odlikuju osobenim stilom njihovog iskaza, isto tako svestranom kulturom i snažnom erudicijom.

Zanimljivo razmišljanje i esejističko zaključivanje i onda kada govori o prosjacima i prosjačenju kontrastirajući šarolikost raskošnog i sirotinjskog Istoka. Kontrastne slike izražene opisom “i sakat i čitav, i ubog i bogat i bolestan i zdrav” (Džumhur, 1973: 108)

prelaze u filozofiju prosjačenja, misli o merhametu kao etičkoj kategoriji i relativnosti ljudske sreće. “Imati i ne imati, primati ili davati, sve se okreće u jednom beskrajnom krugu velikog besmisla ljudskog bitisanja i beznađa svih živih stvorova na ovome svijetu. Samo dobročinstvo, i to neposredno, može ozariti čovjeka i doneti mu mir, spokojstvo i blaženstvo.” (Džumhur, 1973: 108) Potom, tu su sjajni eseji o arapskoj pjesmi, koja se rodila u pustinji potaknuta strahom od usamljenosti i beskonačnosti, o Arabljaninu i automobilu, gdje na jedan vrlo lucidan način elaborira svoje refleksije o životu. Na kraju njegovih eseja redovito dolazi mudrost iskazana rečenicom u obliku generalnog iskaza.

### *Mikrostilističke karakteristike*

Bez namjere da se bavim sistematičnijim proučavanjima lingvostilističkih osobnosti u Džumhurovom putopisu, što bi mogla biti zasebna tema jedne knjige, ostat ću samo na primjerima pišćevog lingvostila koji je, zaista bogat i raznovrstan. Polazeći od Džumhurovog lingvozavičaja, istočnohercegovačkog i novoštokavskog izgovora koji je poslužio kao osnovica standardnom književnom jeziku, valja znati kako je taj jezik metaforičan i stilotvoran u svom dijalekatskom idiomu. Izuzetan osjećaj za tu vrstu stila pokazuje Džumhur u svome djelu izgrađujući vlastiti individualni stil po kome je njegovo djelo poznato.

### *Fonostilemi*

*Ponavljanja u tekstu*, kao poseban stilistički prosede, nameću se često važan element pojačanog intenziteta doživljaja i ritma pripovijedanja.

“Lamartin je krenuo na Orijent da zaboravi Elviru, da nađe Hatidžu. Loti da izmišlja novu vjeru, Lamartin da zaboravi staru. Loti da postane istočnjački princ, Lamartin da rješava Istočno pitanje.”

(Džumhur, 1997: 101)



*Anaforičnim ponavljanjem* subjekta stvara vrlo efikasno stilsko sredstvo karakterizacije lika, Lamartina i Lotija, čije motive pisac ironizira, apostrofirajući i ponavljajući njihova imena. Isti efekat nalazimo u primjeru *asindetona*, ponavljanja lekseme bez gramatičke interakcije.

“Kralj na konju, kralj na prijestolju. Kralj-beduin. Kralj pilot. Kralj kraljeva-  
kralj Hašemit.”

(Džumhur, 1997: 115)

Učestalost ili anaforičnost imenice i subjekta (subjekt, rečenica, polusloženica) ima da demistificira i ironizira ulogu kralja, te da pojača osjećaj tjeskobe zbog sveprisutnosti svemoćnog kralja-boga. Riječ je istrošena od silne upotrebe, izlizana od ponavljanja postaje suvišna. Malo dalje ponovo čitamo:

“Niko nije uzbuđen.

Niko nije plakao.

Nikoga nije bilo.”

(Džumhur, 1997: 122)

Anaforičnim ponavljanjem subjekta *niko*, na početku rečenice, afirmativno stilski vrednuje paradoksalnu situaciju da niko nije ganut niti uzbuđen na sprovodu jedne djevojke. *Niko* implicira kategorično saopćavanje, isključivost, čuđenje, patos i razmišljanje na različitom poimanju smrti.

*Eliptične rečenice* “Kiša, kiša...” (Džumhur, 1997: 185) i “Daždi, daždi...” (Džumhur, 1997: 185) u kojima se ponavlja i subjekat i predikat intenzivira atmosferu dosadne kiše u Kataloniji. Ovdje čitamo konotativni otklon u odnosu na, recimo, denotativno, “u Kataloniji su padale dosadne kiše” i stilistički relevantniji izraz. Tri tačke na kraju segeriraju nezavršenu rečenicu, psihološku pauzu, intenzifikaciju doživljaja i konačno vrlo uspjeru

poetsku sliku. Na koncu ove rečenice predstavljaju psihološku pripremu za slijedeću rečenicu: "Idem u Barcelonu". Put i kiša nisu saveznici, međutim pisac nas ne opterećuje implicitnim obavještavanjem nego samo nagovještava i izražava svoj negativan diskurs prema kiši. Istovremeno ovakvim, stilski efektnim, rečenicama izbjegava se ravni intonacioni tok pripovijedanja, lomi ritam i tim skokom upravo plijeni pažnju čitaoca dramatikom zbivanja.

*Upotrebom stalnih, okamenjenih epiteta koji dolaze kao epski arhetip (čađava mehana, kosa nečešljana, moma ubava, carski drum, mlada i lijepa djevojka) priziva se atmosfera narodne priče i pjesme, ali uz jedan autorov humorno-ironijski diskurs. Kolika je snaga samo jedne jedine riječi ponovljene tri puta ("Gvadalajara, Gvadalajara, Gvadalajara" (Džumhur, 1982: 95) objašnjava sam autor "Tri puta uzastopice ponovljena bila je kao bojni poklič sa kojim se juriša iz čamotinje i skučenosti i siromaštva u svijet igre, radosti i prkosa. Bila je kao komanda da se smjesta zaborave sva očajanja, dugovi, prljavština i kaljavi seoski sokaci, i lijevo-desno nigdje moga stana i čađava mehana, i kosa nečešljana i da na jednoj krilatoj riječi preleti u svijet gdje je svako drvo gitara, svaka usta poljubac, svaki leptir kastanjete, i svaka moma ubava, i svaka riječ ljubavna i svaka ljubav čuvena." (Džumhur, 1997: 195) Ponovo cjelovit esej o riječi kao krilatoj vili koja nas volšebno prenese u svijet mašte, sjajnih metafora i asocijativnih slika, sjećanja, uspomena cijelog jednog kosmosa. Slijedeći primjer zanimljiv je dvojako, fonostilemski i morfonostilemski, jer se i na jedan i drugi način pojačava karakter lika.*

"Hajrulah Hajrulahović bio je čuven po svom velikom bogatstvu. Hajrulah Hajrulahović bio je još čuveniji po svojoj kao snijeg bijeloj lemuzini marke "Hispano-Suis" i po svom crnom crncu, šoferu u crnoj livreji. Hajrulah Hajrulahović bio je najčuveniji po svojoj lijepoj ženi koja je prije udaje bila najskuplja djevojka u najelitnijem bečkom kupleraju."

(Džumhur, 1997: 143)

Dosljednim *ponavljanjem* subjekta na početku svake naredne rečenice, dakle u *inicijalnoj*

*situaciji*, odražava intenzitet opservacije na jednom liku, ekstravagantnog imena i ekstravagantne imovine. Na drugoj strani, upotreba pridjeva komparativno poredanih od pozitivna do superlativa implicira vrijednost *gradacione komparacije* u gradnji lika. Bogatstvo i auto pripadali su samo Hajrulahu Hajrulahoviću, dok njegova lijepa žena nije bila privatna svojina zato je superlativ *najčuvaniji* stilotvoran u smislu humorno-satiričnog komentara ove činjenice. Vrijednost kvalitetnog morfonostilema ima ponavljanje na početku rečenice, negacijom prezenta, *ne idem*.

“Ne idem u Barcelonu da vidim najmnogoljudniji grad Španije. Ne idem da vidim četiri miliona ljudi. Ima ih možda i manje, ili možda više. Ne idem ni zbog tvrđava ni zbog avenija, ni zbog pristaništa, ni zbog kafana ni zbog Svetog Teodosija, ni zbog Svete Ane, ni zbog palača vice-kraljeva Katalonije.”

(Džumhur, 1997: 187)

Ponavljanjem negacije *ne idem* pisac izbjegava dosadu suhog saopćavanja činjenica i golih informacija o španskom gradu Barceloni, jer putopis sadrži i ovakve informacije, a zadržavajući kontinuirano horizont očekivanja, pažnja se prikiva na ono zbog čega je išao, pa se inadžijski i kočoperno, gradaciono pojačava dramatičnost kao književno-estetska činjenica. Morfonostilem je poslužio kao kohezioni element u heterogenoj strukturi suhih informacija. Na kraju, kao u slovenskoj antitezi, ovaj element pojačava pravi smisao odlaska u ovaj španski grad.

“U Barcelonu idem da vidim jednu nedovršenu katedralu, čudo nad čudima slavnog španskog čarobnjaka i neimara Antonija Gaudija i Korneta.”

(Džumhur, 1997: 187)

Upotreba *genitiva u postpoziciji* (*do dana današnjeg, pogledi nečastivog, manastira Konstatinovog, svedržac vizantijski, svetitelj hrišćanski, stric Muhamedov*) imaju stilsku vrijednost prizivanja historijske atmosfere i podražavanja *jezika i stila svetih knjiga*.

Narativni postupak time dobiva na svježini i autentičnosti.

*Pasivne besubjektne konstrukcije* poopćavaju stvar u vizuri čitaoca. Evo i primjera: “iz bedekera je istrgnuta stranica o mravinjaku gdje se godinama i danima zacenjivalo, učenjivalo, procenjivalo i cenvalo, dok gust kiseo dim nije odneo sve u besćenje.” (Džumhur, 1958: 52) Da je upotrijebljen subjekat ne bi bilo *faktičke svesubjektivnosti* i totalnosti atmosfere koju karakteriziraju upravo glagolski oblici: *zacenjivalo, učenjivalo, procenjivalo* u kojima se variranjem prefiksa *za, u i pro* postignut efekat poopćavanja.

Druga sintaksostilemska konstrukcija nosi stilotvornu vrijednost u trenutku kada Džumhur slika multikulturalnu sredinu, a to ne čini stilom i jezikom statističke nomenklature, već prefinjeno iz ugla prazničnog dana u sedmici. Da je ostao na prvom nivou statističke informacije, ovaj putopis ne bi bio književnost. Na ovaj način, putopis je postao umjetnost. Evo, konačno potvrde. “Danas je petak, petkom ne rade muslimani. Sutra je subota. Subotom ne rade Jevreji. Onda je nedjelja. Nedjeljom ne rade hrišćani ni kršćani. Ja ne radim ni petkom ni subotom ni nedjeljom.” (Džumhur, 1973 : 139)

Književna slika isfahanske religijske lepeze asocira na njegovu zemlju na njegov zavičaj čiju multikulturalnost i multireligioznost Džumhur nosi u svome iskustvu. Na kraju je odmjeren i kulturno, ne bez prepoznatljivog humora, dao do znanja kako ih sve poštuje, jer ne radi ni petkom ni subotom ni nedjeljom. Mogao je napisati kako u Isfahanu ravnopravno žive muslimani, židovi, hrišćani i kršćani i putopis bi ispunio prvu svoju obavijesnu misiju. Međutim, Džumhur ne ostaje na prvom planu, on ide dalje i ovim efektnim rakursom postiže dva cilja; *obavijesni i književnoestetski*. Zato je Džumhurov putopis književnost.

### *Odnos teksta i crteža*

"Slikar vičan riječi i pisac vičan crtežu" (Tenžera, 1974) ustvrdio je još u predgovoru *Nekrologu u jednoj čaršiji*, 1958. godine Ivo Andrić. Istovremeno, Andrić je “posumnjao” da će autorov stil morati “imati nešto od njegove crtačke vještine”, pa je tako doveo u korelaciju dva umjetnikova dara: *pripovjedački i slikarski*. Čini se da se, u Džumhurovom

slučaju, očigledno desio sretan spoj crtačke i pripovjedačke vještine. Valja ustanoviti i odgovoriti na logično pitanje, u kom odnosu stoji autorova proza i crtež, iako su te relacije postavljali već mnogi kritičari. Relacije koje su moguće, u odnosu teksta i crteža su ponajprije dopunjuje jedno drugim, potom stoje neovisno jedno od drugog, i najzad međusobno prožimanje. Govoreći o crtežima, Andrić, u spomenutom predgovoru, kaže da "svojom snagom i živošću oni ističu jake strane ove proze i dopunjuju njene praznine". Jasmina Musabegović tvrdi, takođe da "crtež dopunjuje književnu sliku i raduje oko" (Musabegović, 1984: 454-459), a Risto Tošović, govoreći o crtežu Zuke Džumhura, ustvrdit će da je to "njegov pogled na svijet" (Tošović, 1939) dok će Miodrag Protić napisati "svoj doživljaj putopisca Džumhur je ispričao tekstom i crtežom; crtežom koji u ovoj knjizi, nije ilustracija teksta, kao što ni tekst, s druge strane, nije objašnjenje crteža". (Protić, 1959)

Momo Kapor, u predgovoru *Hodoljubljima*, piše da "autor škrtom linijom pokušava da objasni ono pred čim je reč nemoćna". Slijedom nekoliko kvalifikovanih mišljenja o odnosu crteža i teksta dolazimo do različitih saznanja i sudova o međuzavisnosti i autonomnosti, sve do činjenice da crtež objašnjava ono što tekst nije bio u stanju. Međutim, stvar se može posmatrati i iz drugog ugla, pa je recimo moguće da je Džumhur prvo napravio crtež, pa ustanovio da je on nedostatan i onda počeo pisati. Analogijom možemo izvesti slične sudove: da je tekst dopunjavao crtež, potom da su oni sasvim autonomni i, na kraju, da je riječ objasnila ono pred čime je linija bila nemoćna. Poslušajmo što o tome kaže sam autor: "Ja imam samo jedan talenat, jer moje slike i moje pisanje i moje crtanje i moje ponašanje u suštini je jedno isto, samo u raznim vidovima". Ako prihvatimo, za trenutak, ovo kao tačno, da je crtanje i pisanje i slikanje zapravo jedno, onda analogijom zaključujemo: riječ se dopunjava linijom, linija se dopunjava riječju i riječ i linija dopunjavaju se slikom, a slika se opet i tvori i dopunjava i riječju i linijama. Tako se događa da crtež, slika i riječ govori o istom, samo u raznim vidovima, različitim sredstvima, slikaju istu atmosferu, a izraz je različit i jedinstven. Prednost ipak, u ovom slučaju treba dati crtežu. On je na samom početku, a sliku ćemo ovaj put ostaviti po strani.

U crtežu je sva autorova slast, prvotnost dojma, nerv i strast. Međutim, crtež nije sasvim dovoljan da izrazi novoviđeno i da zaokruži cjelovit doživljaj. Njegov crtež doima se kao shema, kao skica, mreža za ono što će pisac reći u tekstu. Na marginama crteža ostavlja

zapise,<sup>4</sup> koji su nastali u trenutku kada i crtež, pa su i oni autentični, originalni i izraz trenutka nadahnuća sa mjesta događaja. Crtež ide u rasponu od krokija ili ovlaš nacrtane linije koja ilustrira lik, profilira tipove ili dijelove atmosfere (*Nekrolog...* str. 121, 115), (*Pisma...* str. 123, 85) pa preko složenijih crteža što vjerno prikazuju dio atmosfere sa ulice, pazara, fotografskih izloga, cirkusa, javnih kuća (*Nekrolog...* str. 41, 25, 19, 20, 70), (*Pisma...* str. 17, 47), pa od pravih crtačkih kompozicija koje dovode u korelaciju ulicu, likove, asocijativne slike i tvore atmosferu (*Pisma...* str. 38, *Nekrolog...* str. 51, 87, 91, *Hodoljublja*, str. 94).

Najbolji crteži, kompozicijski završeni, dosljedni i tačni nalaze se u zbirci putopisa *Nekrolog jednoj čaršiji*. Izdvajaju se crteži *Rasprodaja ljubavi* (str. 70) na kome se razlikuju dva plana. U prvom: pred nama u nepristojnoj pozi na malom šiltetu sjedi dama u poodmaklim godinama, ne baš mršava, nafrakana, nakinđurena, oskudno odjevena, sa cigaršpicom i cigaretom u ustima. U drugom planu, dalje, slične dvije dame u razgovoru i polukružne stepenice na kat. Ispod površine ovog, naoko, jednostavnog crteža, krije se sloj moralne posrnulosti, totalne ravnodušnosti na spoljni svijet, dame su i onako skoro gole, seksualno nezanimljive, meso, samo meso, teško, divlje bez ljepote, mimo ljudske mjere. Nekad su bile lijepe, a sad se dosađuju, besposlene, reklo bi se. Svijet razvrata "prljav, taman, zloguk, mučan, sav u nagovještajima, s one strane dobra, ali istovremeno napregnut od unutarnjeg smisla, od dešavanja, od putenih senzacija, pun prljavog, košmarnog poziva" (Trifković, 1959: 422-429), ali i drugačiji i izazovniji svijet. Putopisac opominje i upozorava na izopačenost ove civilizacije, apelujući na njenu svijest i upozoravajući na moguće stranputice koje nam prijete. I konačno, riječ uz crtež *Rasprodaja* asocira: na rasprodaju se ide pravo, bez prepreka, dobija se roba ispod cijene, ali se plaća iako se dobija hrđava roba. Ova riječ oduzima atmosferi na crtežu i posljednje dostojanstvo čovjeka i dostojno osjećanje i svodi crtež na trgovinu ljudskim ponosom i integritetom na Istoku. Groteskno djeluje crtež ove poslovne "butige" sa umornim, debelim i tromim akterima, lišenim svakog ljudskog dostojanstva i strasti. Oni čekaju neku svoju sudbinu, koju zacijelo imaju kao i svi ljudi. Tekst koji dotiče razvrat i rasprodaju i koji stoji u korelaciji sa crtežom

---

<sup>4</sup> Zapisi se doimaju kao kaligrafski ukrasi pisani arapskim pismom zatim ćirilicom i latinicom.

telegrafski obavještava. "Mornari plaćaju. Na rasprodaji ljubavi kupuju djevojke i odlaze. Talasi na modernim krpama odneće pustolove, galiju i luku u daleke tamne dubine Egeja, a najplavlje plavo srce najstarijih voda i pevati im do kraja ove noći serenade". (Džumhur, 1958: 72) Crtež je u ovom slučaju informativniji, obavjesniji, ali i stilotvorno slojevitiji od tekstovne paradigme koja je i realna, ali i poetski meditativna.

U tekstu *Zapisi pod gorom* (str. 104) nalazimo pet crteža, a osim petog koji je kroki, svi ostali predstavljaju vrlo slikovito atmosferu koju slika putopisac. On to postiže gustim spletom tankih i kratkih linija, ali tačnih, dosljednih i upornih u prikazivanju najsitnijih detalja. Prva slika komponirana je kao kolaž od mnoštvo detalja i niz različitih crteža, a predstavlja razglednicu od četiri grada (opći pogled), a onda izoštrjeni likovi: šaik, sveštenik, časna sestra, kaluđer, kamila, beduin, bogalj, palma, zalaz sunca, čuvar reda, jerusalemski zid i slika, paradoks, beduin na motoru. Potpuno i savršeno šarenilo svijeta i ljudi vjerno odražava džumhurovsku atmosferu. U prvom planu je bogalj, prosjak bez oka, i umjesto noge ima zamotan patrljak, ostatak noge; on slici daje pečat, djeluje stravično i opominje na ljudsku bijedu i suprotstavlja se uredno složenim građevinama i vertikalama raznih božijih kuća.

Crtež na stočetridesetj strani pokazuje svu istočnu paradoksalnost, crkve sa raznim kupolama, džamije, sinagoge poredane na jednom mjestu u interaktivnom odnosu i napokon Džumhurov omiljeni motiv: ljudi. Jedan lik odjeven evropski (*sako i pantalone te kravata salikom gole žene*), a na glavi beduinska čalma i šal. Paradoks je kompletan i vješto komponiran na jednom crtežu. Linija je tanka, dječija naivna i karikaturalna. Tekst samo informativno prati svu ovu atmosferu koja dočarava crtež. "Visoko na bregu propinjao se grad. Grci su u ovom gradu podigli mnogo crkava. Rim je zidao katedrale i kupole, Jermeni imaju svoje manastire, Muslimani su na bregu podigli jednu čuvenu džamiju". (Džumhur, 1958: 104)

"Vrtom je prošao jedan stari kaluđer. Ovako okrenut leđima i podbočen ličio je na neko ogromno slovo koje je ispalo iz Biblije".

(Džumhur, 1958: 109)

Ovaj primjer ilustrira kako pisac riječima dočarava vrlo upečatljive i istinite slike, priča slikama, reda ih kao u ilustrovanom stripu, ali u jednom momentu sijevne dobra komparacija sa "slovom iz Biblije", što je neizvodivo u crtežu i zapravo tu počinje literarizacija putopisa, mada je crtež subjektivniji a time i *umjetničkiji*. Ovdje je crtež u apsolutnoj prednosti nad tekstom koji je često samo informativan, dok crtež predstavlja prvotni subjektivni doživljaj. Ta dominacija crteža nad tekstom, smanjuje se u *Pismima iz Azije*, stoji u srazmjeri i dominacija prelazi na stranu teksta, a sjajni crtač iz *Nekrologa* ovdje se zadovoljava, uglavnom krokijem i ovlašnim skicama. Istina ima i ovdje temeljitih i raskošnih crteža (*Gazni noću*, str. 42, 39, 33) koji su također, objavljeni u *Nekrologu*, ali ipak većina je ovlašnih skica izvedenih širokim i brzopoteznim pokretima. Ovdje nema onog sitnog veza iz *Nekrologa* koji je rekao "gotovo sve kompozicijski sadržajno, ali koji je i uspostavljao odnose među elementima, kakav je naprimjer crtež Istanbula, sa svim kupolama i svim minaretima (str. 41) i zalazom sunca na Bosforu. Ono što je važno reći za ove crteže jeste njihova modernost stoga što oni pokazuju, prije svega, doživljaj a ne sliku predmetne stvarnosti. Tome je doprinijela linija karikature u onom dijelu kada odstupa od očekivanog.

Unatoč činjenici da je crtež nekad opterećen viškom linija, detaljima, on ipak konkretizuje putopiščevo osjećanje, često ga prizemljuje i zauzdava. Možda bi se Džumhurov lirizam i osjećanje patetike i "oteli" da tu nije crteža. Već sam napomenuo da je u *Pismima iz Azije* likovni element putopisa gubi primat, još ga djelimično drže ponovljeni crteži i iz *Nekrologa*, ali zato pjesnička slika ili slika riječju dobija svoju punu snagu. Težište izraza prelazi na riječ kojom Džumhur dobro slika i pokazuje kako riječju gradi sliku, te da mu i taj postupak nije nepoznat. Međutim, dogodi se da nas sretne poplava rječitosti koja je sama sebi svrha i ne otkriva mnogo, ali spas se nalazi u riječi-slici.

"Tu se na svakom koraku može sudariti sa čovjekom, koji je upravo pobjegao iz Starog zaveta da u čaršiji za trenutak nešto vidi, ili kupi. Ti biblijski mrki starci dugih belih brada uvijenih u kaftane i umotanih u turbane, živa su slika i prilika nekog Mojsija, Avrama ili Josifa".



(Džumhur, 1973: 69)

"Na dnu dvorišta Ejubove džamije, i u zelenilu šadrvana i česama ima stotinjak kvadratnih metara stare turske keramike, lepše od one u jedrenskoj Selimiji i svežije od one u Plavoj džamiji. Na ovim pločama sve se veže i prepliće u zelenim čvorovima i opet nadovezuje u večnom ponavljanju teme koja je bez početka i kraja kao u staroj istočnjačkoj bajci. Ovo je ispevao pesnik koji nije znao za granice dozvoljenog i nedozvoljenog i bežeći jedino od čovjekovog lika iskreno i tiho pevao je po ovom zidu, svoju malu zelenu strofu. Nju možemo zapamtiti svako ko voli da čita čudna slova kojim je napisana, ali niko je ne može ponavljati i recitovati. Plemenitom površinom sa svih strana tankim plavim venama istočnjačkog ornamenta, teče nežni krvotok Arabeske".

(Džumhur, 1958: 42)

Ovakva meditativna poetska refleksija, morala se izraziti duhom i riječju slikara, nikako crtežom. Ovo je plovidba na krilima likovnog lirizma, uznemirenost i zadivljenost pred ljepotom. Stil i način slikanja mijenja se u momentu kad pisac pasažira i kad želi brzo preći preko stvari. Tu nema emfaze, nema patosa, niti lirske uznesenosti, ali postoji slikovitost koju postiže riječima. "Na firmi je bila naslikana slika, na slici je bio jedan starac. Starac je sedeo na ćilimu. Ćilim je leteo iznad oblaka. Ispod oblaka bilo je sijaset kubeta i minareta". (Džumhur, 1973: 114) Najčešći motivi Džumhurovih crteža su arhitektonska ostvarenja, sakralni objekti, ulice, djela ljudskih ruku, ljudi u raznim pozama. Ipak, kao i u tekstu, najviše prostora dao je čovjeku, običnom, malom, nepoznatom, ali i slavnim i velikim ljudima s kojima se družio ili koje je poštivao.

Likovima obiluju knjige *Pisma iz Azije* i *Putovanje belom lađom*, ali ni druge ne zaostaju. Galerija likova koja maršira ispred nas, na neki način je odslikana i u tekstu, a prosjaci, sveštenici, kraljevi, oficiri, trgovci, putnici, dangube i vrdalame, pjesnici, slikari, samo su konkretizovane slike što nas za čas prenesu u prostore Bliskog i Srednjeg Istoka, Španije, pa

se osjećamo kao da šetamo ulicom, dotad neviđenom i posmatramo anfase i profile novih ljudi. Kompozitnu cjelinu crteža čine i legende, zapisi, duhovne opaske, izabrani stihovi velikih svjetskih pjesnika koji u interakciji osmišljavaju crtež na nov način. Tako je, recimo, likovno viđenje Sezana, Robespjera, Studenti i đaci Mompeljea, Trgovac hašišom u Afganistanu, žene i ljudi u sokaku Lalezar, u Teheranu. Likovi su blago karikirani. Naročito su karakteristični nosevi i profili. Oni izražavaju karakter, unutrašnju strukturu, pobožnost i smjernost, agresivnost ili tajnovitost, ali i slikarev odnos prema tim likovima. Likovi su crtani sa vrlo malo linija. Dominira linija lica, a ostale često nisu ni naznačene. Reljefnost lica koje izražava životnu patnju naročito je istaknuto (*Bogalj, Nekrolog...* str. 105), blaga omamljenost i tupost pogleda pušača nargila, dosada i nezadovoljstvo na licu gospođe na crtežu *Rasprodaja ljubavi*, strah na licima osuđenika (*Nekrolog...* str. 95, 98), znatiželja gospođe koja se okreće za drugom (*Nekrolog...* str. 19), zabrinutost i nadmenost na ozbiljnom očevom licu na istoj slici, itd. Karakter i unutrašnje raspoloženje lika koga vidimo kroz spoljašnju manifestaciju emocije je vrhunac u Džumhurovom crtežu, a istovremeno to postiže tankom, nesigurnom ali tačnom linijom vrsnog karikaturiste. Jasno se prepoznaje strogost "zvaničnih portreta", pobožnost i prednost derviša kao i čednost djevojke što znatiželjno gledaju parfimeriju, nasuprot strogog i važnog lica uniformiranog stražara te parfimerije.

Posebnu galeriju likova i crteža čine crteži sabrani u knjizi *Putovanje bijelom lađom*. Na njima su predstavljeni likovi poznatih pjesnika i slikara koji su presudno utjecali na Džumhura. Među ostalim ističe se vanredno uspio crtež-kroki Ive Andrića sa karakterističnom obrvom i nosom, potom crtež Miroslava Krleže u prepoznatljivoj pozi pozdrava sa šešišom, Pjera Križanića sa velikim šešišom i dugim šalom, Lazara Drljače sa šalom i prepoznatljivom kapom i Skendera Kulenovića u dvije karakteristične poze. Spomenuti ljudi imali su važnu ulogu u duhovnom životu Zuke Džumhura, pa im se umjetnik odužio na ovaj način, džumhurovski, prvo odmjereno i suvislim tekstom o svom odnosu o tim ljudima, a potom crtežom, koji ovdje najživlje korespondira sa riječima u tekstu. "Ljepota, stasitost i pamet" S. Kulenovića zaista se vidi na crtežu, mudrost i asketizam na tajanstvenom licu Ive Andrića, robinzonstvo i avanturizam u liku Lazara Drljače, cinizam i duhovna gospodstvenost Miroslava Krleže i, konačno, epikurejstvo i

životna radost u licu Gustava Krkleca. Ipak, najviše linija ima na licu Pjera Križanića. To reljefno i dobroćudno lice govori o krhkosti tijela (linija lica), snazi duha (oštre linije) burnom i emotivnom životu (linije ispod očiju), zamišljenost (bore na čelu), snazi ličnosti (krupan orlovski nos) dobrotnost i širokogrudnost (velika usta). Broj linija na crtežu, srazmjernan je stepenu poznavanja ili zanimanja za ličnost o kojoj je riječ. Džumhur je, poznato je, bio vrstan karikaturist pa se utjecaj tog dara blagotvorno osjeća i u crtežu, u velikoj mjeri, naročito kod crtanja likova. Linija, lahka i naivna, pravi blagi otklon koji ilustrira karakter osobe i odnos umjetnika prema liku. Za to je primjeren crtež "Prodavač hašiša" i likovi "Žene i ljudi na sokaku u gradu Teheranu". Korijeni Džumhurovog crtačkog dara su prepoznatljivi i određeni djetinjstvom i zavičajnim porijeklom. Kaligrafija i arabeska na starim muslimanskim knjigama, šare na ćilimu i musanderama, floralni i životinjski elementi na rezbarenim seharama konjičkih majstora, kubeta na džamijama i lukovi na neretvanskim ćuprijama bili su čvrsti i istiniti likovni korijeni i duhovne vertikale koje su mogle utjecati na putopisca. Na temelju ovakve zavidne crtačke i likovne baštine mogao se razviti prirodan i urođeni talenat, koga je Džumhur neosporno imao.

## Literatura

1. Andriæ, Ivo (1958) *Predgovor*, u: Zuko Džumhur, *Nekrolog jednoj čaršiji*, Beograd
2. Andrić, Ivo (1974) *Na kamenu u Počitelju*, PKK, Mostar
3. Andrić, Ivo (1977) *Staze, lica i predjeli*, Svjetlost, Sarajevo
4. Bahtin, Mihail (1978) *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd
5. Bahtin, Mihail (1989), *O romanu*, Beograd
6. Barthes, Roland, *Savremena teorija pripovijedanja*
7. Begić, Midhat (1967) *Raskršća III*, Svjetlost, Sarajevo
8. Begić, Midhat (1970) *U zemlji Saita Faika*, Odjek, br. 18, Sarajevo
9. Beker, Miroslav (1986) *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb
10. Beran, Jan (1982) *Sanovnik zavičajnih predjela*, Sarajevo
11. Biti, Vladimir (1976) *Interes pripovijednog teksta*, SNL, Zagreb
12. Biti, Vladimir (1997) *Pojmovnik savremene književne teorije*, Zagreb
13. Bloch, Ernst (1966) *Tibingenski uvod u filozofiju*, Beograd
14. Burke, Petar (2006) *Šta je kulturalna povijest*, Zagreb
15. But, Vejn (1976) *Retorika proze*, Nolit, Beograd
16. Čelebija, Evlija (1967) *Putopis*, Svjetlost, Sarajevo
17. Corbin, Henry: *Historija islamske filozofije*, knjiga, Sarajevo
18. Dimitrijević, Radmilo (1967) *Teorija književnosti sa primerima*, Vuk Karadžić, Beograd
19. Donat, Branimir, *Antun Nemčić u knjizi Putositnice*
20. Dučić, Jovan (1969) *Gradovi i himere*, Svjetlost, Sarajevo
21. Duda, Dean (1998) *Književno povijesna retorika putopisa*
22. Duda, Dean (1998) *Priča i putovanje*, Zagreb
23. Duda, Dean (1999) *Vinkovci*, Zagreb
24. Dukat, Vladoje, *O životu i književnom radu Antuna Nemčića*
25. Džumhur, Zuko (1984) *Studentski list*, 15. II 1984.
26. Džumhur, Zuko (1958) "Intervju", *Vjesnik*, 23. XII 1958.
27. Džumhur, Zuko (1969) "Pješčani časovi Sahare", *Oslobođenje*, 28-29. XI 1969.
28. Ejheubau, Boris (1972) *Književnost*, Nolit, Beograd
29. *Enciklopedija Leksikografskog zavoda (Putopis)*, knjiga VI, Zagreb, MCMLXII, str. 285-286.
30. Evans, A. Dž. (1985) *Pješke kroz Bosnu i Hercegovinu*
31. Fortis, Alberto: *Put po Dalmaciji*, Globus, Zagreb
32. Franić, Ante (1983) *Hrvatski putopisi romantizma*, Zadar
33. Frndić, Nasko (1972) *Narodni humor i mudrost Muslimana*, Stvarnost, Zagreb

34. Gardner, Helen (1967) *Umetnost kroz vekove*, Matica srpska, Novi Sad
35. Gardner, Helen: *Umetnost kroz vekove*, Matica srpska, Novi Sad
36. Giljferding, Aleksandar *Putovanje po Hercegovini, Bosni, staroj Srbiji*
37. *Godišnjak*, knjiga 5, Akademija nauka i umjetnosti BiH, Sarajevo, 1973.
38. Hadžić, Izet (1976) *Povelja Oktobra*, VI/1976, 18-19.
39. Horkheimer, Max - Adorno, Theodor (1989), *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Sarajevo
40. Isaković, Alija (1972) *Biserje*, Zagreb
41. Isaković, Alija (1973) *Hodoljublja*, Sarajevo
42. Isaković, Alija (1984) *Nasrudin-hodža*, Svjetlost, Sarajevo
43. Isaković, Alija (1987) *Jednom*, PKK, Mostar
44. Isaković, Alija (1987) *Neminovnosti*, Univerzal, Tuzla
45. Jovanović, A. Slobodan (1972) *Rečnik književnih izraza*, BIGZ, Beograd
46. Jukić, F.I (1973) *Sabrana djela*, Svjetlost, Sarajevo
47. Klaić, Bratoljub: *Veliki riječnik stranih riječi*, Zora, Zagreb
48. Kuna, Herta et al. (1974) *Starija književnost*, knjiga I, Sarajevo
49. Lagumdžija, Razija (1985) *Traganje za poetskim odrednicama*, Univerzal, Tuzla
50. Lakišić, Alija (1988) *Bosanski kuhar*, Svjetlost, Sarajevo
51. Lasić, Stanko (1977) *Problemi narativne strukture*, Liber, Zagreb
52. Lotman, J.M (1976) *Struktura umjetničkog teksta*, Nolit, Beograd
53. Lovrenović, Ivan (1986) *Skice i lajtmotivi, eseji*, Banja Luka
54. Lovrenović, Ivan (1989) *Labirint i pamćenje*, Sarajevo
55. Lovrenović, Ivan, *Putopisi*, Sarajevo
56. Lukas, Georg (1968) *Teorija romana*, Veselin Masleša, Sarajevo
57. Magarašević, Mirko (1979) *Znaci duha podneblja*, Beograd
58. Mahmutćehajić, Rusmir (1997) *U Damasku*, u: Fahrudin Rizvanbegović, *Antologija bošnjačkog eseja XX. vijeka*, Alef, Sarajevo
59. Matoš, A. G: Matica hrvatska, Zora (Pet stoljeća...)
60. Matvejević, Predrag (1998) *Mediteranski brevijar*, Sarajevo
61. Medved, P. *Formalni metod u nauci i književnosti*
62. Mikić, Radivoje (1988) *Postupak karnevalizacije*, Beograd
63. Milanović, Branko (1971) *Bosanskohercegovačka književna hrestomatija*, knjiga III, Novija književnost, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo
64. Milanović, Branko (1981) *Kritičari o Ivi Andriću*, Svjetlost, Sarajevo
65. Mumford, Lewis (2001) *Grad u istoriji*
66. Nasr, Seid Hosein (1982) *Ekološki problemi u svjetlosti sufizma*, Beograd
67. Obradović, Džafer (2001) *Borojevići selo uzvjetar*, Sarajevo
68. Oto, Dorn, Katarina (1971) *Islamska umjetnost*, Novi Sad

69. Palameta, Miroslav (1987) *Potruga za prisnošću*, Slovo Gorčina, Stolac
70. Pavletić, Vlatko (1987) *Muški život*, Osijek
71. Pejić, Matko (1982) *Izabrana djela*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb
72. Perović, Sreten (1983) *Pobjeda*, 23. VII 1983.
73. Petrović, Rastko (1982) *Ljudi govore*, Veselin Masleša, Sarajevo
74. Pischel, Gina *Opća povijest umjetnosti*, Mladost, Zagreb
75. Popović, Pavle *Iz književnosti*, Matica srpska, SKZ, Novi Sad, Beograd
76. Pranjčić, Krunoslav (1985) *Jezik i književno djelo*, Beograd
77. Pranjčić, Krunoslav (1986) *Jezikom i stilom kroz književnost*, Zagreb
78. Prop, Vladimir (1982) *Morfologija bajke*, Beograd
79. Protia, Miodrag (1959) *Nin*, 16. VIII 1959.
80. *Putopisi* (izbor), Svjetlost, Sarajevo, 1975
81. *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.
82. Ričards, I.A (1964) *Načela književne kritike*, Sarajevo
83. Rice, Talbot, Davi: *Islamska umetnost Jugoslavije*, Beograd
84. Rizvić, Muhsin (1980) *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*, knj. I-III, Sarajevo
85. Said, Edward (1999) *Orijentalizam*, Sarajevo
86. Šamić, Midhad (1996) *Francuski putnici u Bosni na pragu XIX stoljeća*, Veselin Masleša, Sarajevo
87. Šamić, Midhat (1982) *Studije i ogledi*, Svjetlost, Sarajevo
88. Šamić, Midhat (1984) *Kako nastaje naučno djelo*, , Sarajevo
89. *Savremena književnost naroda i narodnosti BiH i književna kritika*, Sarajevo
90. Šipovac, Neđo (1979) *Zapisi o zemlji*, Beograd, 1979.
91. Šipovac, Neđo *Knjiga putnika iz daljine*, Oslobođenje, Sarajevo
92. Škaljić, Abdulah (1985) *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Svjetlost, Sarajevo
93. Skok, Petar (1973) *Etimologijski riječnik hrvatskog i srpskog jezika*, Zagreb
94. Škreb, Zdenko Ante Stamać (2000): *Uvod u književnost*, Globus, Zagreb
95. Škreb, Zdenko: (1976) *Studij književnosti*, Zagreb
96. *Slovo Gorčina*, Stolac, 1988/89.
97. Smailagić, Nerkez (1973) *Klasična kultura islama*, Zagreb
98. Soarinen, Eliel (1972) *Gradovi*, Svjetlost, Sarajevo
99. Solar, Milivoj (1971) *Pitanja poetike*, Školska knjiga, Zagreb
100. Solar, Milivoj (1974) *Ideja i priča*, aspekti teorije proze, Liber, Zagreb
101. Solar, Milivoj (1976) *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb
102. Solar, Milivoj (1977) *Teorija književnosti*, Zagreb
103. Solar, Milivoj (1989) *Teorija proze*, SNL, Zagreb
104. Spencer-Brown, George (1971) *Zakoni forme*

105. Stojanović, Dragan (1984) *Ironija i značenje*, Beograd, 1984.
106. Tenžera, Veselko (1974) *Vjesnik*, 9-10.V 1974.
107. Tomaševski, B. V. (1972) *Teorija književnosti*, SKZ, Beograd
108. Tošović, Risto (1959) "*Nekrolog jednoj čaršiji*", *Politika*, 22. II 1959.
109. Velek, Voren (1965) *Teorija književnosti*, Nolit, Beograd
110. Vereš, Saša: *Izraz*, maj 1974, knjiga XXXV, XVIII, br. 5.
111. *Vjesnik*, 23. I 1985.
100. Vučković, Radovan (1976) *Most* br. 8, Mostar
101. Zweig, Stefan (2005) *Magellan*, Split
102. Živković, Dragiša (1961) *Teorija književnosti*, Sarajevo
103. Žmegač, Viktor (1982) *Književnost i zbilja*, Zagreb

## Biografija

Džumhur Zulfikar Zuko rođen je 24. septembra 1920. godine u Konjicu odakle, kao dijete s roditeljima, dolazi u Beograd. U Beogradu se školovao. Apsolvirao je pravo na Pravnom fakultetu u Beogradu. Završio je Likovnu akademiju u klasi Petra Dobrovića. Rano se počeo baviti novinarstvom i spoljnopoličkom karikaturom. Potječe iz stare ugledne ulemanske obitelji. Otac mu je Abduselam Džumhur i majka Vasvija, rođena Rufo. Osnovnu školu i nižu gimnaziju završio je u Beogradu, gdje mu je otac radio kao imam, a višu gimnaziju u Sarajevu 1939. Prve crteže objavio je u Narodnoj armiji 1947, a od tada saraduje kao karikaturist i ilustrator u "Ježu", "Borbi", "Vetrenjači", "Politici", "Oslobođenju", reviji "Danas", "NIN"-u kao stalni suradnik i urednik. Objavio je više od 10.000 karikatura. Napisao je scenarije za više kratkih i tri za igrana filma. Uradio je 35 scenografija za kazalište, a posljednjih deset godina radio je na sarajevskoj televiziji kao pisac scenarija i voditelj serija emisije *Hodoljublje*. Zajedno sa Momom Kaporom koautor je knjige *Zelena čoja Montenegro*.

Svoj umjetnički prosede gradio je kao slikar, putopisac i karikaturist. Smatraju ga slikarom savremenih stremljenja, a naročito je vješt crtežu. Izlagao je samostalno i na grupnim izložbama. Kao umjetnik najbolje se izrazio u putopisu. Proputovavši Aziju, Afriku i Evropu napravio je svoje najbolje putopise koje je objelodanio u zbirkama: "Nekrolog jednoj čaršiji", Sarajevo, 1958, "Pisma iz Azije", Mostar, 1973, "Putovanje bijelom lađom", Sarajevo, 1982, "Hodoljublja", Zagreb, 1982.

Džumhurovi putopisi su obogaćeni vješto urađenim i sadržajnim crtežima tako da se uz putopisnu priču blagotvorno prepliću dva umjetnikova velika dara: *slikarski* i *spisateljski*. Njegovo hodoljublje temelji se na živom i interesantnom pričanju, crtanju, sjajnom humoru i bogatom životnom iskustvu svjetskog putnika. Kao karikaturist proslavio se spoljnopoličkom karikaturom u "Politici". Učio je od slavnog prethodnika Pjera Križanića koga je uspješno naslijedio u Politici. Uspio je da u svom poslu ostvari svoj originalni džumhurovski stil po kome ga prepoznaju i čitaoci i kritičari. Kao čovjek nemirna, renesansnog duha, vrlo širokog obrazovanja i kulture, obišao je skoro sve zemlje Evrope,



zatim Bliski i Srednji Istok te Sovjetski Savez, a sudeći prema njegovom djelu putovanje je bilo djelotvorno jer je mijenjajući subjekat-objekat poziciju, uspio stvoriti svoj vlastiti svijet razumijevanja, tolerancije i ljubavi u svijetu punom suprotnosti i paradoksa.

Drugovao je sa ljudima koji su, za svoju epohu i za kulturnu historiju Jugoslavije, značili mnogo. Za svoj rad nagrađen je *Ordenom rada sa zlatnim vijencem i Dvadesetsedmjulsom nagradom Bosne i Hercegovine*. Pisac je scenarija za film Azra, ilustrirao velik broj knjiga (*Zbor derviša*) te pravio scenografije za mnogobrojne pozorišne predstave. Umro je 27. novembra 1989. godine u Herceg-Novom.

## BIBLIOGRAFIJA

### Zulfikara - Zuke Džumhura

Pripremili: Mustafa Ćeman i Alija Pirić

#### I - Posebna izdanja

1. Džumhur, Zulfikar (1958) *Nekrolog jednoj čaršiji*, Sarajevo
2. Džumhur, Zulfikar (1973) *Pisma iz Azije*, ur. Ico (Ihsan) Mutevelić, predgovor Ivo Andrić, Mostar
3. Džumhur, Zulfikar (1982) *Hodoljublja*, Zagreb.
4. Džumhur, Zulfikar (1982) *Putovanja bijelom lađom*, Sarajevo
5. Džumhur, Zulfikar (1991) *Pisma iz Afrike i Evrope*, Oslobođenje, Sarajevo
6. Džumhur, Zulfikar (1991) *Stogodišnje priče*, Oslobođenje, Sarajevo
7. Džumhur, Zulfikar (1991) *Adakale*, Oslobođenje, Sarajevo
8. Džumhur, Zulfikar (1991) *Izabrana djela*, Sarajevo
9. Džumhur, Zulfikar (1997) *Putopisi* (posthumno; izabrani putopisi u okviru edicije *Bošnjačka književnost u 100 knjiga*, Sarajevo

## II - Prilozi

### a) U izdanjima:

1. Pogovor knjizi: Dragoslav Janjić, *Na dlanu pored srca: putopisi*, Sarajevo (Svjetlost), 1979.

### b) U časopisima i listovima

2. *Alkazar*, Oslobođenje, 31. V 1959; Alija Isaković, *Hodoljublja*, Sarajevo, 1973, Politika, 15. III 1970.
3. *Na Buni, iz davnine dođe taj lik. Pustolovina vremena*. Oslobođenje, 1-2. I 1963.
4. *Adakale*, NIN (Beograd), 24. XI - 29. XII 1968.
5. *Pješčani časovi Sahare*, Oslobođenje, 28-29. XI 1969.
6. *Pisma iz Španije - Esperador*, Politika, 31. XII 1969. 1-2. I 1970.
7. *Pisma iz Španije - Vesti na španskom*, Politika, 4. I 1970.
8. *Pisma iz Španije - Put do Servantesa*, Politika, 11. I 1970.
9. *Pisma iz Španije - Moj razgovor s generalom Frankom*, Politika, 18. I 1970.
10. *Pisma iz Španije - Jutro na pjaci Major*, Politika, 25. I 1970,.
11. *Pisma iz Španije - El Eskorijal*, Politika, 1. II 1970.
12. *Pisma iz Španije - Santa Kruz del Valle de los Caidos*, Politika, 8. II 1970.
13. *Pisma iz Španije - Miguel*, Politika, 15. II 1970.
14. *Pisma iz Španije - Selidba u slavni grad Toledo*, Politika, 22. II 1970.
15. *Pisma iz Španije - Mostal Kantara*, Politika, 1. III 1970.
16. *Pisma iz Španije - Toledo*, Politika, 8. III 1970.
17. *Idem u Alhambru* - Oslobođenje, 28-29. XI 1970.
18. *Alhambra*, Oslobođenje, 31. XII 1970 - 1-2. I 1971.
19. *Voljena reka*, Odjek, XXIV/1971, 13-14, 32, 15-16, 32, 16, 28, 17,
20. *Andrić (Ivo) moga djetinjstva*, Književne novine, 16. X 1972. XXIV, br. 425.
21. *Početak i kraj njihovog puta*, Politika, 4. XI 1972. LXIX, 21223, Kultura-umetnost, XVI, 896.
22. Suatori Žika Lazić - O. Ristić i Beti Vukabović. Iz knjige *Kraljevi i slikari*.
23. *Galija pod ćeramidom, Putovanje po besmislu* - Alija Isaković, *Hodoljublja*, Sarajevo, Svjetlost, 1973, 237-259.
24. *Vedri grad svjetlosti*, Odlomci, Most (Mostar), II/1975, 2, 99-104. O Mostaru.
25. *Taj tihi usamljenik (Ivo Andrić)*, NIN, Beograd, XXVI/ 1976, 1314, 33-34.
26. *Jedino usamljen čovjek ima prilike da mu svaki dan bude praznik...*, Oko, Zagreb, 29. XII 1977, V, 151. Razgovor sa suradnikom lista.
27. *Ja sebi najviše ličim na rijeku ponornicu...*, Omladinski pokret, III, 1977, III, 15. Razgovor sa saradnikom lista.
28. *Taj tihi povučeni usamljenik (Ivo Andrić)*, Oslobođenje, 14. III 1979, XXXVII, 11055, Radovan Popović.

- *Ljubi Tadiću*, Teatron, 1981, 27-29, 117.
- 29. *Slikarstvo kao zanat više nema smisla i prođu u ovom društvu...*, Omladinske, 6. XI 1982, broj 396. Intervju.
- 30. *Ulazak u grad Fes*, Politika, 30. IV 1983, LXXX 24988.
- 31. *Rijeka zavičaja*, Slovo Gorčina, Stolac, 1980, 14, 57-58.
- 32. *Sreća u Fesu*, Politika, 16. VII 1983, LXXX, 25056.
- 33. *Teferič s Makom (Mehmedalijom Makom Dizdarom)*, Slovo Gorčina, Stolac, CI/1983, 11, 56-57.
- 34. *Sohretli Asci Meho*, Cev. Alatin Tahir. Tan, 16. VI 1983, XV, 707. Pripovijetke.
- 35. *Metodije*, Politika, 5. II 1984, LXXXI, 25263. Humoreska.
- 36. *Yukse Kaldirim*, Cev Necati Zekeriya, Tan, 6. IX 1986, XVIII, 884. Pripovijetka.
- 37. *Na mestu gde je diktiran mir*, Politika, 7. IV 1978. Odnosi sa na sam Stefan, Yesilkey-Zeleno selo.

### III – Literatura o Z. Džumhuru

1. Andrić, Ivo: *Predgovor, Nekrolog jednoj čaršiji*, Zuko Džumhur, *Nekrolog jednoj čaršiji*, Beograd, 1958, str. 1-4; *Eseji*, Beograd, Prosveta, 1977, I-II; *Eseji*, Skopje (Misla), I-II, 1977; *Zbrano delo*, Ljubljana, I-XIII, 1978; *Sabrana djela*, Beograd, Zagreb, Sarajevo, Ljubljana, Skopje, Titograd, 1978, I-XVII, 1981, 1983, 1984, 1985.
2. Andrić, Ivo: *Zuko Džumhur, Pisma iz Azije*, Mostar, 1974, *Odjek*, XXVII/1974, 7, 3.
3. Andrić, Ivo: *Predgovor, Pisma iz Azije: Zuko Džumhur, Pisma iz Azije*, Mostar, Prva književna komuna, 1974, Faksimilirano izdanje, PKK Mostar, 1983.
4. Anonim. *Džumhur, Zulfikar: Nekrolog jednoj čaršiji*, *Politika*, 7. XII 1958.
5. Bulatović, B: *Džumhur (Zuko)*, *Vjesnik*, Zagreb, 15. II 1959.
6. Čubelić, Vinko: *Zuko Džumhur, Pisma iz Azije*, Mostar, 1974, *Život*, Sarajevo, XXIII/1974, 9, 381-383.
7. Cvijetić, Ljubomir: *Zuko Džumhur, Pisma iz Azije*, Mostar, 1974, *Odjek*, XXVI/1974, 14, 16, *Tragom slutnje rasprave i kritike*, Split, Čakavski sabor, 1978.
8. Đuza, Petar: *Zuko Džumhur*, *Jedinstvo*, 23. VI 1978, XLIII, 144. Izložba crteža.
9. Džafić, Rizo: *Hodoljublja*, Zagreb, 1983, *Odjek*, Sarajevo
10. Džafić, Rizo: *Zuko Džumhur, Hodoljublja*, Zagreb, 1982, *Provincije*, 1983, 41, 114-122.
11. Ešpek, Nenad: *Zuko Džumhur, Hodoljublja*, Zagreb, 1982, *Oslobođenje*, 18. IX 1982, XXXIX, 12297.
12. Finci, Eli: *Žestoko i pomamno, Sudanija, Petra Kočića, u dramatizaciji Zuke Džumhura*, *Politika*, 6. V 1964, 10.
13. Hadžić, Izet *Zuko Džumhur: Pisma iz Azije*, Mostar, 1974, *Razvitak*, Beograd, IV/1975, 4-5, 58-59. Autor potpisan:.
14. Hadžić, Izet: *Zuko Džumhur, Pisma iz Azije*, Mostar, 1974. *Povelja Oktobra*, VI/1976, 18-19, 128-129.
15. Husić, Džavid: *Savremenici, Zuko Džumhur*, *Oslobođenje*, 23. III 1958.
16. Idrizbegović, Amira (1996) *Stazama Džumhurovog hodoljublja*, predgovor knjizi Zuke Džumhura, *Nekrolog jednoj čaršiji*, *Svjetlost*, Sarajevo
17. Jovanović, Ž.P: *Džumhur Zulfikar-Zuko*, *Leksikon pisaca Jugoslavije*, Novi Sad, Matica srpska, 1972, tom I, 727.
18. Jurišić, Jakov: *Slike sa Istoka, Nad putopisima Zuke Džumhura*, *Odjek*, XXXVIII/1985, 6, 13-14.
19. Jurišić, Jakov: *Zuko Džumhur, Pisma iz Azije*, Mostar, 1974, *Borba*, 17. VIII 1974, LII, 225.
20. Kačarević, B: *Zuko Džumhur, Pisma iz Azije*, Mostar, 1974, *Bagdala*, Kruševac, XVI/1974, 185-186, 10.
21. Kapor, Momo: *Ko se boji Zuke Džumhura?*, *Izraz*, IX/1965, 10, 984-987.
22. Karamehmedović, Muhamed (1984) *Džumhur Zulfikar-Zuko*, *Enciklopedija Jugoslavije*, Zagreb
23. Ključanin, Zilhad (2000) *Leksikon putopisa Nekrolog jednoj čaršiji Zuke Džumhura*, Most, br. 130-131(41-42, Nova serija)godina XXVI, Mostar
24. Kolar, V: *Jugosloven našeg doba, Zuko Džumhur*, *NIN*, Beograd, 13. VII 1958.

25. M. K. Zatočenik: *Zuko Džumhur*, (Povodom scenografije za "Sudaniju" Petra Kočića), Književne novine, 29. V 1964, II.
26. Maksimović, M: *Džumhurovi putopisi*, Ilustrovana politika, 17. II 1959.
27. Milić, Z: *Zuko Džumhur*, Književne novine, 15. II 1955.
28. Mirković, M: *Zuko Džumhur*, Mladost, 22. II 1959.
29. Musabegović, Jasmina: *Putopisna proza*, Izraz, XXIX, XXVIII/1984, 6, 545-459. O putopisima Zuke Džumhura i Tvrтка Kulenovića.
30. Perović, Sreten: *Putopisna poezija Zulfikara Džumhura*, Slovo Gorčina, Stolac, XI/1983, 11, 34-35.
31. Perović, Sreten: *San i java jednog svijeta*, Pobjeda, 22. VII 1983. XXXIX, 6333. O putopisnoj prozi Zulfikara Džumhura.
32. Pirić, Alija (2000) „Neke stilske karakteristike Džumhurovog putopisa“, u: *Stil i tekst*, Tuzla
33. Pirić, Alija (2000) *Neke stilske značajke u Džumhurovom putopisu*, Znak Bosne, Zenica
34. Pirić, Alija (2000) *Zuko Džumhur*, predgovor knjizi *Putopisi*, Oslobođenje, Sarajevo
35. Prohić, Eleonora: *Zuko Džumhur, Pisma iz Azije*, Mostar, 1974, Izraz, Sarajevo, XIX/1975, 6, 814-816.
36. Protić, M: *Zuko Džumhur, Nekrolog jednoj čaršiji*, NIN, Beograd, 16. VII 1959.
37. Ređep, Draško: *Zuko Džumhur, Nekrolog jednoj čaršiji*, Letopis Matice srpske, 1959, 383/3, 289-291.
38. Rizvanbegović, Fahrudin (2004) *Zuko Džumhur- pjesnik zelene brade, Tišina i samoća teksta*, Oko, Sarajevo
39. Savković, Nada: *Zukina umetnička lukavstva*, Dnevnik, 2. VIII 1987, XLV, 4640.
40. Šop, Ivan: *Vedri Orijent*, Književne novine, 1. VI 1974, XXVI, 464. Uz putopisnu prozu Zuke Džumhura.
41. Stojanović, Radoslav: *Zuko Džumhur, Hodoljublja*, Zagreb, Jedinstvo, XXXVII/1982, 155, 29. VI.
42. Szucs, Imre: *Zuko Džumhur, Hodoljublja*, Zagreb, 1982, Magyar Szo, 8. I 1983, br. 6.
43. Tahmišćić, Husein: *Zuko Džumhur, Nekrolog jednoj čaršiji*, Oslobođenje, 3. II 1959.
44. Tanasković, Darko: *Zuko Džumhur, Pisma iz Azije*, Mostar, 1974, Savremenik, XX/1974, knj. XL, 8-9, 817-818.
45. enžera, Veselko: *Zuko Džumhur, Pisma iz Azije*, Mostar, 1974, Vjesnik, Zagreb, 9 i 10. VI 1974, XXXV, br. 9710.
46. Tijanović, Hasan (2008) *Multimedijalnost putopisa Zuke Džumhura*, Unsko-sanske novine, Bihać
47. Tošović, R: *Nekrolog jednoj čaršiji*, Politika, 22. II 1959.
48. Trifković, Risto: *Putovima gospodnjim autostopom*. Nešto kao mali predgovor, Zuko Džumhur, Nekrolog jednoj čaršiji, Izraz, V/1959, 4, 422-429.
49. Trifković, Risto: *Zuko Džumhur: Pisma iz Azije*, Mostar, 1974, Oslobođenje, 30. II 1974, XXXI, 9274.
50. Trifković, Risto: *Zuko Džumhur: Pisma iz Azije*, Mostar, 1974, Politika, 7. XII 1974, LXXI, 21973.
51. Vlačić, Milan: *Zuko Džumhur, Hodoljublja*, Zagreb, 1982, NIN, Beograd, XXXIII/1982, 1649, 37.

52. Vlajčić, Milan: *Zuko Džumhur, Peregrinationa*, Zagreb, 1982, *Relations*, 1982, 7/8, 191-193.
53. Vojvodić, R: *Putovanje i svet, Zuko Džumhur, Nekrolog jednoj čaršiji*, *Književne novine*, 13. II 1959.
54. Ž.I. (1982) *Zuko Džumhur, Hodoljublja*, Zagreb, *Lica*, X/1982, 4-6, 107-108.

Recenzija za knjigu „Mogućnosti čitanja teksta“ : Dvije vrijedne studije o Ivi Andriću i Zulfikaru Zuki Džumhuru

Nakon veoma uspješne knjige eseja objavljene pod naslovom: „Arheologija teksta“ Alija Pirić, profesor savremene srpske književnosti na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, ponudio je novu studiju u kojoj se bavi pitanjima dubinske stratifikacije književnoumjetničkoga teksta, ovaj put na primjerima iz rane pripovjedne proze Ive Andrića i putopisne proze Zulfikara Zuke Džumhura, što Pirićeve knjigu čini višestruko zanimljivom i izazovnom.

Odmah treba reći da je Pirićev pristup Andrićevoj prozi originalan i inovativan, jer, koliko je meni poznato, elementima karnevalizacije u Andrićevoj prozi do sada se niko nije sustavnije bavio.

Pirić, zapravo pokušava otkriti forme karnevalskog pogleda na svijet u više Andrićevih pripovjedaka iz tzv. rane faze („Put Alije Đerzeleza“, „Priča o vezirovom slonu“, „Čorkan i Švabica“, „Mustafa Madžar“) i kroz minucioznu književoteorijsku analizu ukazuje koliko je taj karnevalski svjetopogled duboko ambivalentan, tj. kako se snagom Andrićeve umjetničke genijalnosti taj svjetopogled pretače u moćno sredstvo artističkog shvatanja svijeta.

Naravno, u svojoj književnoteorijskoj postavci, shodno i samom naslovu studije, Pirić sagledava „karnevalsku poetiku“ Ive Andrića u komparativističkome samjeravanju sa Bahtinovom knjigom o Rableu, ali i sa cjelokupnom smjehovnom narodnom kulturom renesansnog čovjeka, nastojeći „napraviti konekciju između renesansnih karnevalskih postupaka i situacija u kojima zatičemo Andrićeve junake“.

Mislim da je Pirić vrlo uspješno eksplicirao i deskribirao repertoar Andrićevih karnevalskih postupaka i opozitnih termina (jelo-gozba, strah-mržnja, pohvala-pokuda, tijelo-nesavršeno tijelo) ukazujući na grotesknu konstelaciju Andrićeve rane pripovjedne proze.

Istovremeno, Alija Pirić ukazuje i na još od Bahtina poznatu činjenicu da je karnevalski pogled na svijet, osim svoje ambivalencije, i duboko subverzivan prema oficijalnim društvenim institucijama i njihovome hijerarhiziranom poretku. Tome poretku, koji pripada „visokoj kulturi elita“, i Andrić je, kao i Rable mnogo prije njega, suprotstavio neke forme iz svijeta „niske narodne kulture“, a to su prije svega smijeh, parodiranje, groteskno izvrtnje svijeta, skandalozne slike i scene materijalnog i tjeslesnog, familijarno-vašarski govor i slično.

Po mome mišljenju Pirić je uspio pokazati po čemu je Andrićeva karnevalsko-groteskna slika svijeta jedinstvena i duboko samorodna, bez obzira na moguća referiranja na bilo koju književnu tradiciju, osobito u odabiru likova koji su prošli kroz laboratoriju deheriozacije i deepizacije. Time se, kako Pirić s pravom zaključuje, Andrić preko smjehovno-ozbiljne, karnevalske slike svijeta kontekstualizirao u tokove evropske književnosti i referirao na tradiciju renesansne književnosti, ostvarujući vezu cjelokupne južnoslavenske moderne sa tradicijom i poetikom renesanse. Ovo je prilično smjela teza koju bi tek trebalo dokazati kroz neku buduću analizu i drugih južnoslavenskih modernista, ali upravo u troj smjelosti ja vidim i određeni kvalitet Pirićeve studije, jer je ona ovakvim pristupom Andrićevom djelu otvorila „nove mogućnosti čitanja“, i to ne samo Andrića, nego i drugih južnoslavenskih modernista kod kojih se također mogu otkriti i elementi karnevalizacije u pripovjednoj prozi (primjerice kod Crnjanskog, Rastka Petrovića, Krležje, Hamze Hume...)



Naravno, svaki književnoteorijski pristup koji je temeljno inovativan, a takav je svakako Pirićev pristup Andrićevoj ranoj prozi, može nam se učiniti i presmionim, u nekim aspektima možda i pomalo nekoherentnim, pa čak i nedovoljnim, ako se radi o tako velikom i značajnom piscu kao što je Andrić. Međutim, to je sudbina svake knjige- da bude otvoreno djelo u kojem nije stavljena tačka i za drugačija viđenja i pristupe. Toga je vjerovatno bio svjestan i sam Alija Pirić, aludirajući naslovom svoje knjige da je i ona tek jedna od mogućnosti čitanja teksta, a nikako neko arbitrarno i docenturalno-propedeutičko čitanje.

Meni osobno je drago što se Pirić svojom knjigom o Andriću svrstao u tradiciju onih profesora Filozofskoga fakulteta u Sarajevu koji su se kontinuirano bavili Andrićevim djelom (M. Šamić, S. Leovac, R. Vučković, B. Milanović, M. Rizvić, Z. Lešić) pokazujući koliko je Andrićevo djelo živo i inspirativno za različite generacije i kritičke i teorijsko-interpretacijske pristupe.

U svojoj drugoj studiji Pirić se bavi proučavanjem putopisne proze Zulfikara Zuke Džumhura, dakle kritički se suočava sa djelom jednoga pisca koji je uporno zaobilažen u našoj dosadašnjoj kritičko-historiografskoj literaturi. Već samim svojim naslovom („Humor i ironija kao komični efekat u putopisima Zuke Džumhura“) ova se studija naslanja na prethodnu studiju o Andriću, ali sada sa drugačijim metodološkim zasnovom, koji više inklinira stilističkoj analizi književnoumjetničkoga teksta. Tu se Pirić iskazao kao vrstan stilistički kritičar, osvjedočen u takvoj vrsti analize već u svojoj ranijoj knjizi „Stil i tekst“. Rekao bih da je u ovoj studiji Alija Pirić dao oduška i svome zavodljivom esejističkom pismu, ne želeći da ostane na razini stegnute katedarske kritike.

S druge strane Pirićeva studija o Džumhuru ima i monografsko-sintetski karakter i u tome smislu može figurirati i kao zasebna knjiga.

U ovoj recenziji želim ukazati i na jednu bizarnu činjenicu, a to je da je Ivo Andrić daleke 19<sup>1947.</sup>~~1947.~~ godine napisao predgovor za Zukinu knjigu „Nekrolog jednoj čaršiji“. Uz Isaka Samokovliju Zuko je bio jedini pisac koji je imao tu čast da mu Ivo Andrić napiše predgovor za knjigu. Inače je Andrić bio veliki prijatelj sa Zukinim ocem, Abduselamom ef. Džumhurom, glavnim imamom u Vojsci Kraljevine Jugoslavije. Prema nekim izvorima, Andrić je čak i bio član lože slobodnih zidara u Beogradu, koju je navodno vodio upravo Abduselam ef. Džumhur. Zato mi je i zbog toga drago što su se ova dva velika pisca našla zajedno i u Pirićevoj knjizi „Mogućnosti čitanja teksta“.

U tome smislu, a ponajviše zbog njezinih kritičko-esejističkih kvaliteta, pozdravljam pojavu ove Pirićeve knjige i sa zadovoljstvom je preporučujem za štampanje, u uvjerenju da će i Andrićevo i Džumhurovo djelo ostati trajno živo i poticajno za sve istinski vrijedne kritičke pristupe, kakav je svakako i Pirićev pristup.

U Sarajevu, 8. 2. 2014.

  
Prof. Dr. Muhidin Džanko

Enver Kazaz

Recenzija rukopisa *Mogućnosti čitanja teksta* Alije Pirića

Rukopis *Mogućnosti čitanja teksta* Alije Pirića sadrži dvije cjeline, prvu u kojoj autor analizira nekoliko Andrićevih pripovjedaka iz perspektive Bahtinove teorije karnevalizacije u književnosti, i drugu u kojoj su na bazi sintetiziranja teorijskih postavki o putopisnoj prozi analiziran opus Zuke Džumhura. I dok je u drugoj cjelini knjige interpretacija u svom sintetskom teorijskom obuhvatu uvjerljiva i vrlo inspirativna, u prvoj cjelini pojavljuje se nekoliko bitnih teorijskih i književnointerpretacijskih problema. Druga cjelina knjige plijeni svojom akribičnošću i sintetskim teorijskim zahvatom u putopisnu prozu Zuke Džumhura sa ubjedljivim interpretativnim zahvatima. Ona bi i količinom teksta i dosezima interpretacija mogla funkcionirati kao samostalna književna studija. Rekao bih da je šteta što autor nije ovu cjelinu pripremio kao samostalnu knjigu. Naša književna znanost ima veoma mali broj radova o putopisu, pa bi ova Pirićeva knjiga dobro došla i popunila bi neke književnopovijesne i književnoteorijske praznine u bosanskohercegovačkoj znanosti o književnosti. Stoga sugeriram autoru da razmisli o objavljivanju ove cjeline kao samostalne književnoznanstvene studije.

Prva cjelina, pak, nije tako teorijski ubjedljiva kao druga. Tim prije što autor Andrićeve pripovijetke, prije svega *Put Alije Đerzeleza* i *Priču o vezirovom slonu*, čita iz samo jednog teorijskog okvira – onog Bahtinovog o karnevalesknoj prirodi začetka romana i renesanse, gdje je humor kao dehijerarhizacija vertikalnog kulturnog poretka srednjeg vijeka izvorište za roman i horizontalne nizove renesansne kulture. Važno je napomenuti da Bahtin izvor humornom obratu u kulturi ne vidi samo u parodijskom duhu romana F. Rablea, nego i srednjovjekovnoj kulturi trgova i ulica, karnevala kao procesa maskiranja i demaskiranja, kako bi objasnio prelazak sa religio i bogocentrične kulture srednjeg vijeka u antropocentrični model kulture renesanse i modernog oblika romaneskog žanra sa njegovom protejskom prirodom. Bahtinova teorija postala je polazište za mnoga kasnija istraživanja romana i sržno je preobrazila svjetsku književnu znanost.

Privlačnost te teorije lahko je objašnjiva – karnevalizacija kao dehijerarhizacija bilo kojeg monocentričnog kulturnog sistema pokazala se kao moćan teorijski instrumentarij za izučavanje fenomena tzv. političkog romana visokog modernizma, pogotovu onog modela tog romana nastajalog u tzv. totalitarnim političkim sistemima. Bulgakov i njegov modus fantastike, ili Kundera i njegov modus humora i ironije mogli su, čitani iz perspektive Bahtinove teorije karnevalizacije, postati paradigmatiskim primjerima moći humora u subverziji ideološke dogme. Ali, postupak karnevalizacije se u postbahtinovskom dobu proširio sa područja humora na svaku dehijerarhizaciju nekog oblika moći, pri čemu nije, naravno, izostalo interdisciplinarno kombiniranje i unutar teorijsko sintetiziranje Bahtinovih postavki sa, npr., kulturnim materijalizmom, novim historicizmom, psihonalizom, kulturalnim studijama itd. U takvim kombinacijama i sintezama Bahtinova teorija pokazala se veoma plodotvornom. No, problem sa njenom primjenom u interpretacijama tzv. nehumornih djela najčešće je sadržan u tome da se karnevaleskni postupak shvata odveć kruto, pa ona postaje nekom vrstom teorijske mode, čak dogme.

Pirićeva primjena Bahtinove teorije u intepretaciji Andrićevih priča, pogotovu onih koje pripadaju modelu modernističke psihološke proze, nosi nekoliko bitnih rizika. Prvi je svakako onaj jednostavne primjene te teorije na djela koja su tek na momente humorna (*Put Alije Đerzeleza*) ili je humorni potencijal u njima samo jedan od niza semantičkih potki teksta (*Priča o vezirovom slonu*). Zato je bilo nužno u ovom slučaju teoriju karnevalizacije kombinirati sa, npr., polazištima Đerđa Lukača o deepizaciji kao procesu nastanka modernog romanesknog junaka, ili, pak, sa teorijskim polazištima Bele Hamvaša o individualizaciji u kulturi kao preduslovu za nastanak procesualnog identiteta romanesknog svijeta.

Ako je Pirićeva teza da Andrić u *Putu Alije Đerzeleza* vrši deepizaciju junaka tačna, a već na prvi pogled jest, onda je ova priča samo na momente karnevaleskno humorna. U nizu drugih semantičkih slojeva, karnevalizacija u Andrićevoj priči je izvedena kao dehijerarhizacija vertikalnog, epskog svijeta i društvene norme iz perspektive psihološke dubine i slojevitosti lika, a ne parodijske prirode piščeve naracije. Iz složenosti unutarnjeg svijeta junaka Andrić razara jednostavnost epske vertikale. To je modernistički prelom u kulturi, a ne renesansni, kako svoju tezu postavlja Pirić. Taj modernistički prelom u kulturi ide unutra u slojevitost psihe junaka/modernog čovjeka, a ne samo, kao u renesansi, u slojevitost horizontalnih

vrijednosti kulture/svijeta. Ili jednostavno rečeno, srednji vijek je vertikalna ka Bogu, a renesansa horizontalna ka otkriću Čovjeka. Moderna je unutra, u psihi i pogledu individue ka onom spolja, bilo ono vertikalno ili horizontalno. Zato je tu nužno pokušati kombinirati Bahtinovu sa Lukačevom *Teorijom romana* i njegovom tezom o modernom romanesknom/književnom junaku koji raskidajući sa epskim, raskida, ustvari, sa svijetom mitske cjelovitosti i postaje transcendentalni beskućnik, stalno procesualni, relativistički, samooblikujući identitet. Sličnu tezu iznosi i Bela Hamvaš kad govori o individualizaciji kao preduvjetu za raskid sa kolektivnom normom u kulturi, shvatajući čak i Odiseja dalekim pretkom romanesknog junaka, jer je osudu bogova morao primiti na vlastita pleća, bez podrške kolektiva i izvan kolektivne norme, uz to ne kontekstu historije, nego mitske fantastike. Na sličan način o nastanku moderne svijesti misli i Niklas Luman, kad govori o raspadu kvantitativne lektire i uspostavljanju kvalitativne, one koja čitanje obrazuje iz horizonta individue, a ne iz horizonta autoritarne interpretativne norme.

Takav pristup rezultirao bi u Pirićevoj interpretaciji znatno uvjerljivijim zaključcima, a ona, interpretacija, razvila bi se ka polisemiji Andrićevih priča. Tim prije što se Đerzelez kreće u frojdističkoj igri između ida, ega i super ega, osjećajući da je bespovratno necjelovit, jer mu se ukazuje drugost novog, deepiziranog kulturnog poretka, pogotovu u susretu sa ženom kao čežnjom za cjelinom egzistencijalnog smisla. Ili, u slučaju *Priče o vezirovom slonu*, koju Andrić, uz ostalo, zasniva kao povijesno-političku transvremenu i transkulturalnu priču, Bahtinova teorija karnevalizacije kao dehijerarhizacije morala bi biti nadopunjena Fukoovim postavkama o nadzoru, kazni i moći pomoću kojih vlast podčinjava pojedince i zajednicu u cjelini. Na taj način bi se humorni potencijal priče ukazao kao igra rizika i subverzije, a slon u priči kao višestruka metonimija koja u sebe usisava strah, nemoć, podaništvo, ali i suprotne momente – igru u priči i poruzi kao modelima podriivanja neograničene volje moćnika. Baš kako bi se u ključu psihoanalize ukazala slojevitost Đerzelezova, a Andrićeva prozna poetika ne bi se svela na renesansni, već na modernistički obrat u književnosti.

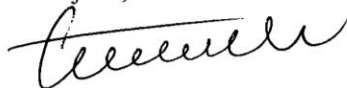
To se zornim pokazuje pogotovu u analizi pripovijetke *Ćorkan i Švabica*, jer Andrićeva narativna igra sa ludama, proizlazi iz modernističke težnje za palimpsestnom organizacijom naracije, gdje je renesansa kombinirana sa kasnijim umjetničkim formama.

Pirićeva intepretacija Andrićevih priča sa temom umjetnosti, *Most na Žepi* i *Aska i vuk*, ne daje najbolji rezultat kad se iz njih isključi egzistencijalistička ideja estetskog utopizma, a pogotovu ne kad se one ne tumače kao egzistencijalistička palimpsestna proza. Ako je prva kulturološka priča u kojoj most postaje fukoovski shvaćen heterotop koji iz svoje savršenosti poput kakvog moćnog ogledala osvjetljava nesavršenost realnih prostornih relacija, onda je druga palimpsestno progutala model basne, kako bi na asocijativnoj razini prizvala Šeherezadino stalno pričanje kao odlaganje smrti. Tako je modernistički/egzistencijalistički palimpsest u svojoj intertekstualnoj narativnoj igri na koncu uspostavio estetski utopizam kao mogućnost da se savlada apsurd, Andrić bi rekao, *života krvnika*.

Naravno, ovakve primjedbe ne umanjuju Pirićev interpretativni napor, nego nastoje ukazati i na drugačije *mogućnosti čitanja*, one koje u sintetskom teorijskom obuhvatu rezultiraju višesmjernim ispitivanjem slojevitih semantičkih mreža teksta, baš kako je to činio Pirić u drugom dijelu svoje knjige. Također, ove primjedbe nisu diskvalifikacija Pirićeve knjige. Naprotiv, ona, ako autor na tome insistira, treba biti objavljena, jer umnogome nudi nove mogućnosti čitanja Andrićeve proze oko koje postoje sporovi u našoj književnoj znanosti izazvani patrističkim modelom ideoloških interpretacija nastajalih u našem dobu. One su Andrićev opus svele na ideološki znak, a prava je šteta da to Pirić ne pominje čak ni u fusnoti, iako podcrtava da je Andrićev narativni postupak u *Putu Alije Đerzeleza* „legitiman“, ma šta to značilo. Jer, ne postoje legitimni i nelegitimni umjetnički postupci, već oni koji su uspjeli i oni koji to nisu.

Imajući u vidu sve navedeno, preporučujem za objavljivanje Pirićevu novu knjigu, uvjeren da će ona pokrenuti važne rasprave u našoj akademskoj kritici.

Sarajevo, 4. 2. 2014.



## Biografija autora

Alija Pirić je rođen 5. novembra 1949. godine u Crnićima – Stolac, gdje je i završio osnovnu školu. Završio je Učiteljsku školu i Pedagošku akademiju u Mostaru. Na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, grupa jugoslovenske književnosti, diplomirao je 1976. godine. Do 1990. godine je radio kao profesor srpskohrvatskog jezika i književnosti u Gimnaziji u Stocu. Više godina je bio sekretar SIZ-a kulture i predsjednik kulturne manifestacije *Slovo Gorčina* u Stocu. Bio je direktor Srednjoškolskog centra u Čapljini. Magistrirao je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 1990. godine iz područja filologije i povijesti književnosti. Doktorirao na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu, 1999. godine

Od 1995. godine radio je kao predavač kulture izražavanja i književnosti na Pedagoškoj akademiji u Mostaru. Obavljao je dužnost predsjednika Kulturnog društva *Preporod* u Mostaru. godine, a 1996. bio na studijskom boravku u Beču. Bio je direktor izdavačke kuće *Preporod* u Sarajevu.

Objavio je autorske knjige: *Stil i tekst* (2000.), *Šemsudin Sarajlić - Od društvene funkcije do književnoestetske umjetnosti* (2009.), *Arheologija teksta* (2010.), *Dubravski leksikon*, (2013.). Priredio je za štampu više knjiga.

Od 1999. godine bio je profesor književnosti na Filozofskom fakultetu u Tuzli, Pedagoškom fakultetu u Bihaću, Pedagoškom fakultetu u Zenici i Fakultetu humanističkih nauka u Mostaru. Trenutno radi kao profesor književnosti na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Bio je savjetnik ministra obrazovanja i nauke u Federalnom ministarstvu obrazovanja i nauke.

Objavljuje književnu kritiku, književne prikaze, oglede i studije u raznim časopisima i listovima: *Odjeku*, *Mostu*, *Životu*, *Izrazu*, *Oslobođenju*, *Motrištima*, *Ljiljanu*, *Hercegovini*, *Beharu*, *Slovu Gorčina*, *Pregledu*, *Bosanskoj vili*, *Didaktičkim putokazima* i drugim. Učesnik je brojnih naučnih skupova u zemlji i inostranstvu. Živi i radi u Sarajevu.