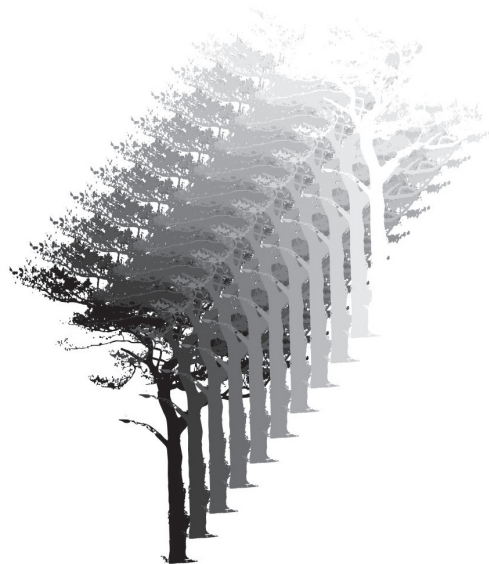




УМЕТНОСТ И КОНТЕКСТ 3: УМЕТНОСТ И КОНТЕКСТ 4: МИГРАЦИЈЕ ПРИРОДА

**УМЕТНОСТ И КОНТЕКСТ 3:
МИГРАЦИЈЕ**

**УМЕТНОСТ И КОНТЕКСТ 4:
ПРИРОДА**

**ЗБОРНИК РАДОВА
СА МЕЂУНАРОДНИХ НАУЧНИХ СИМПОЗИЈУМА**

**Ниш
2019**

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

314.15:7(082)
821.09(082)

МЕЂУНАРОДНИ научни симпозијум Уметност и контекст (3 ; 2016 ; Ниш)

Зборник радова са међународних научних симпозијума Уметност и контекст 3: Миграције [одржаног 2. септембра 2016. године, на Универзитету у Нишу] [и] Уметност и контекст 4: Природа [одржаног 29. септембра 2017. године, на Универзитету у Нишу] / приредили Драган Жунић ... [и др.]. - Ниш : САНУ, Огранак, 2019 (Ниш : Unigraf-X-Cору). - 224 стр. ; 25 cm

На спор. насл. стр.: Collected papers of the International Scientific Symposiums: Art in Context 3: Migrations [and] Art in Context 4: Nature. - Радови на више језика. - Тираж 50. - Напомена приређивача: стр. 11. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Резимеи ; Summaries.

ISBN 978-86-7025-839-6 (САНУ; брош.)

1. Међународни научни симпозијум Уметност и контекст (4 ; 2017 ; Ниш)
а) Миграције -- Уметност -- Зборници б) Књижевност -- Мотиви -- Природа -- Зборници
COBISS.SR-ID 281286668

**Зборник радова са међународног научног симпозијума
Уметност и контекст 3: миграције, одржаног – у
организацији Центра за научноистраживачки рад САНУ и
Универзитета у Нишу и Удружења грађана „Литера“ Ниш – 2.
септембра 2016. године, на Универзитету у Нишу.**

Proceedings of the International Scientific Symposium *Art in Context: Migrations*, organized by the Center for Scientific Research of SASA and the University of Niš and Organization „Litera“, held on September the 2nd 2016, at the University of Niš.

**Зборник радова са међународног научног симпозијума
Уметност и контекст 4: природа у уметничким делима,
одржаног – у организацији Огранка САНУ у Нишу и
Удружења грађана „Литера“ Ниш – 29. септембра 2017.
године, на Универзитету у Нишу.**

Proceedings of the International Scientific Symposium *Art in Context 4: Nature*, organized by the Serbian Academy of Sciences and Arta – Branch in Niš and Organization „Litera“, held on September the 29th 2017, at the University of Niš.

**SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
BRANCH IN NIŠ**

**ART IN CONTEXT 3:
MIGRATIONS**

**ART IN CONTEXT 4:
NATURE**

**COLLECTED PAPERS
OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC SYMPOSIUMS**

**Edited by
Dragan Žunić, PhD
Danijela Petrović, PhD
Zoran Stamenković, PhD
Sava Stamenković, PhD**

**Niš
2019**

**СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ
ОГРАНАК САНУ У НИШУ**

**УМЕТНОСТ И КОНТЕКСТ 3:
МИГРАЦИЈЕ**

**УМЕТНОСТ И КОНТЕКСТ 4:
ПРИРОДА**

**ЗБОРНИК РАДОВА
СА МЕЂУНАРОДНИХ НАУЧНИХ СИМПОЗИЈУМА**

**Приредили
др Драган Жунџ
др Данијела Петровић
др Зоран Стаменковић
др Сава Стаменковић**

**Ниш
2019**

Српска академија наука и уметности – Огранак САНУ у Нишу

УМЕТНОСТ И КОНТЕКСТ 3: **МИГРАЦИЈЕ**

УМЕТНОСТ И КОНТЕКСТ 4: **ПРИРОДА**

Зборник радова са међународних научних симпозијума

Приредили:

Др Драган Жунић

Др Данијела Петровић

Др Зоран Стаменковић

Др Сава Стаменковић

Рецензенти:

Др Јасмина Ахметагић

Др Валентина Седефчева

др Весна Мојсова-Чепишевска

Др Уна Поповић

Др Срђан Марковић

Др Бојан Благојевић

Др Наташа Тучев

Др Драган Жунић

Др Биљана Ћирић

Др Данијела Петровић

Издавач:

Српска академија наука и уметности – Огранак САНУ у Нишу

За издавача:

Академик Нинослав Стојадиновић, председник Огранка САНУ у Нишу

Лектура – радови и апстракти на српском језику:

Оливера Марковић, маг. филол.

Лектура – радови и апстракти на енглеском језику:

Др Зоран Стаменковић

Лектура – радови и апстракти на македонском језику:

Ана Стефановска

Превод резимеа на енглески језик:

Др Зоран Стаменковић

УДК:

Александра Спасић

Дизајн корица:

Стеван Жунџић, дипл. инж. арх.

Техничка припрема:

Миле Ж. Ранђеловић, дипл. инж. ел.

Штампа:

„UNIGRAF-X-COPY” Ниш

Тираж:

50 примерака

ISBN 978-86-7025-839-6

САДРЖАЈ

НАПОМЕНА ПРИРЕЂИВАЧА EDITORIAL NOTE	11
--	----

УМЕТНОСТ И КОНТЕКСТ 3: МИГРАЦИЈЕ ART IN CONTEXT 3: MIGRATION

Уводна реч Драган Жунић	15
УСУДИ И ИЗБОРИ СЕОБА MIGRATIONS – FATES AND CHOICES	
Јован Ј. Алексић	21
ДОПРИНОС РУСКЕ ЕМИГРАЦИЈЕ СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА	
Jovan J. Aleksić.....	34
RUSSIAN IMMIGRANT CONTRIBUTION TO THE SERBIAN ART BETWEEN THE TWO WORLD WARS	
Тамара Дакић	35
ТУЖНА МИСАО КОЈА СЕ ПЛЕШЕ: ПРОСТОР И ВРИЈЕМЕ У НАРАТИВУ ТАНГА	
Tamara Dakić.....	45
A SAD THOUGHT TO BE DANCED: SPACE AND TIME IN TANGO NARRATIVE	
Биљана Ћирић	47
ЕТИЧКИ И ПОЛИТИЧКИ АСПЕКТИ ЕМИГРАЦИЈЕ У <i>ЕКВИНОЦИЈУ</i> ИВА ВОЈНОВИЋА	
Biļjana Ćirić	57
ETHICAL AND POLITICAL ASPECTS OF MIGRATION IN <i>EQUINOX</i> BY IVO VOJNOVIĆ	
Данијела Петровић	59
ЕМИГРАЦИЈА КАО МОТИВ У <i>КАНАДСКОЈ ТЕТРАЛОГИЈИ</i> ДАВИДА АЛБАХАРИЈА	
Danijela Petrović.....	71
EMIGRATION AS A MOTIF IN THE <i>CANADIAN TETRALOGY</i> BY DAVID ALBAHARI	
Сања Михајловић-Костадиновска.....	73
ДЕКОНСТРУКЦИЈА НА ПРОСТОРОТ НА ДОМОТ ВО СОВРЕМЕНАТА ЖЕНСКА МИГРАЦИСКА КНИЖЕВНОСТ НА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК	
Sanja Mihajlovikj-Kostadinovska.....	84
THE DECONSTRUCTION OF THE HOME SPACE IN CONTEMPORARY WOMEN'S MIGRANT LITERATURE IN THE MACEDONIAN LANGUAGE	

Биљана Рајчинова-Николова	85
ЕГЗИЛОТ НА МАКЕДОНЦИТЕ ОД ЕГЕЈСКИОТ ДЕЛ НА МАКЕДОНИЈА / ЕГЕЈЦИТЕ КАКО ТРАЈНА ТРАУМА И ИМАГОЛОГИЈАТА НА ГРАНИЦАТА (ПРЕКУ ПРИЗМА НА ДЕЛОТО <i>ЕГЕЈЦИ</i> ОД КИЦА БАРЏИЕВА-КОЛБЕ)	
Biļjana Rajčinova-Nikolova	97
THE EXILE OF THE MACEDONIANS FROM THE AEGEAN PART OF MACEDONIA / THE AEGEANS AS A PERMANENT TRAUMA AND THE IMAGOLGY OF THE BORDER (THROUGH THE PRISM OF THE NOVEL <i>EGEJCI (AEGEANS)</i> BY KICA-BARDZIEVA-KOLBE)	
Snežana Grujić	99
ЕТИЌСКИ АСПЕКТИ ЕМПАТИЈЕ У КОНТЕКСТУ УМЕТНИЌКИН МИГРАЦИЈА	
Snežana Grujić	111
ETHICAL ASPECTS OF EMPATHY IN THE CONTEXT OF ARTISTIC MIGRATIONS	
 УМЕТНОСТ И КОНТЕКСТ 4: ПРИРОДА ART IN CONTEXT 4: NATURE	
Уводна реч	
Драган Жунић	115
PHYSIS – AISTHESIS – TA META TA PHYSICA	
Марија Панић	121
ПРИРОДА У ФРАНЦУСКОЈ ДИДАКТИЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ XIII ВЕКА: ПРИМЕР ПТИЦА	
Marija Panić	131
LA NATURE DANS LA LITTÉRATURE DIDACTIQUE FRANÇAISE DU XIIIÈ SIÈCLE: L'EXEMPLE DES OISEAUX	
Николина Тутуш	133
СИМБОЛИКА БИЉА У РЕЛИГИОЗНИМ ЕПОВИМА СРПСКОГ ПРЕДРОМАНТИЗМА – ВИКЕНТИЈЕ РАКИЋ И КОНСТАНТИН МАРИНКОВИЋ	
Nikolina Tutuš	147
SYMBOLIC MEANINGS OF PLANTS IN RELIGIOUS EPIC POETRY OF SERBIAN PREROMANTICISM – VIKENTIJE RAKIĆ AND KONSTANTIN MARINKOVIĆ	
Наташа Трнавац Ћалдовић	149
КУЛТУРА–ПРИРОДА, РЕД–НЕРЕД У СЕМАНТИЦИ ПРОСТОРА АНДРИЋЕВЕ <i>ТРАВНИЧКЕ ХРОНИКЕ</i>	
Nataša Trnavac Čaldović	161
CULTURE-NATURE, ORDER-DISORDER IN THE SEMANTICS OF SPACE IN <i>TRAVNIK CHRONICLE</i> BY IVO ANDRIĆ	

Ivana Rogar	163
PROSTOR U <i>MJESEČEVOJ PALAČI</i> PAULA AUSTERA	
Ivana Rogar	173
THE SPACE IN PAUL AUSTER'S <i>MOON PALACE</i>	
Miroslav Ćurčić	175
THERE IS NO NATURE AND WE ARE ITS PROPHETS: TIMOTHY MORTON'S ECOCRITICAL POETICS	
Miroslav Ćurčić	186
PRIRODA NE POSTOJI I MI SMO NJENI PROROCI: EKOLOGIČKA POETIKA TIMOTIJA MORTONA	
Sava Stamenković	187
EKOLOGIKA I VISOKA FANTASTIKA: LEGVIN, TOLKIN, MARTIN	
Sava Stamenković	200
ECOCRITICISM AND HIGH FANTASY: LE GUIN, TOLKIEN, MARTIN	
Биљана Солеша	201
ЕКОЛОШКЕ ТЕМЕ И МОТИВИ У КЊИЖЕВНОСТИ	
Biljana Soleša	212
ECOLOGICAL TOPICS AND MOTIFS IN LITERATURE	
Lora Mitić	213
MESTO PRIRODE U STVARALAČKOM NOMADIZMU PRIPADNIKA NOVE UMETNIČKE PRAKSE U JUGOSLOVENSKOM KULTURNOM PROSTORU	
Lora Mitić	224
NATURE IN THE CREATIVE NOMADISM OF MEMBERS OF THE NEW ART PRACTICE IN YUGOSLAV CULTURAL SPACE	

НАПОМЕНА ПРИРЕЂИВАЧА

Научни симпозијуми из серије *Уметност и контекст* организују се од 2014. године. Већ се из њихових назива може видети да организатори настоје да тематизују универзалне, али истовремено и веома актуалне и чак заоштрене проблеме опстанка појединих друштава и човечанства, који су вазда имали како глобални значај тако и локалну специфичност, а све заједно обележавали јединствену људску судбину: *Жене – рат – уметност* (2014), *Религија у уметничким делима* (2015), *Миграције* (2016), *Природа у уметничким делима* (2017), *Вредности – локално и универзално* (2018). Учесници су долазили из више европских земаља (Бугарске, Италије, Македоније, Пољске, Србије, Украјине, Француске, Хрватске).

Зборници са прва два симпозијума већ су објављени. Пред читаоцем је зборник радова са трећег симпозијума, који је, на тему *Миграције*, одржан 2. септембра 2016, и четвртог, који је, на тему *Природа у уметничким делима*, одржан 29. септембра 2017. Симпозијум о миграцијама био је последњи у организацији Центра за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу и УГ „Литера“ Ниш, будући да је Центар, на крају 2016. године, након 26 година рада, а са оснивањем Огранка САНУ у Нишу (септембра 2016) престао да постоји. Руководство Огранка САНУ у Нишу са великим је разумевањем прихватило да у своје годишње програме рада уврсти како симпозијуме из серије *Уметност и контекст*, тако и објављивање происходећих зборника радова, за шта организатори ових научних окупљања дугују велику захвалност, прихватајући истовремено и иманентну обавезу да квалитет предстојећих симпозијума подигну на још виши ниво.

Објављивањем пристиглих и позитивно рецензираних радова са два симпозијума организатор настоји да премости кашњење у публикавању, које је настало из поменутих организационих реструктурисања, а приређивачи користе ову прилику да учесницима поменутих симпозијума и ауторима прилога захвале на стрпљењу и разумевању.

Приређивачи зборника захваљују се, и овом приликом, руководству Огранка САНУ у Нишу, и свима осталима који су на овај или онај начин допринели припреми и публикавању зборника

У Нишу,
августа 2019.

Приређивачи

УМЕТНОСТ И КОНТЕКСТ 3:
МИГРАЦИЈЕ
ART IN CONTEXT 3:
MIGRATION

УСУДИ И ИЗБОРИ СЕОБА

1. Са социолошке тачке гледишта, миграције су процеси вољне или принудне, временски ограничене или трајне физичке, дакле, географске покретљивости појединаца и група унутар једне земље или у међународним размерама, тј. између различитих регија, држава, култура итд., а свакако преко политичко-административних, привредно-тржишних, рурално-урбаних или симболичко-културалних граница. Друштвене науке се занимају пре свега за међународне миграције, где се разликују: избеглице и тражиоци азила, мигранти из бивших колонија, економски мигранти, етнички привилеговани мигранти итд.

Но, већ нам изворни латински термини омогућавају преносно, тропичко значење појма „миграције”, јер сам термин *migratio* значи и прелаз речи у друго значење – сељење значења, те стога срећемо и приличан број фигуративних одређења. Тако, поред „сељења”, „сеобе”, миграција може да значи и „умирање”, тј. мигрирање из живота, а *migrare* значи и „променити се”, па „преступити”, „прекршити”, нпр. закон. Миграције о којима говоримо доиста подразумевају и разне врсте промена у бићу миграната, тј. оних који су се преселили, па и у бићу оних којима су мигранти придошли.

2. Миграције су, на овај или она начин, обележиле читаву повест човечанства – од предисторијских „природних” кретања првобитних људи, повесно забележених кретања становништва, као што су: библијски егзил и егзодус Јевреја, сеобе коњичких индоевропских народа, егзодус Мавара и Јевреја из католичких земаља у 16 веку, српске сеобе од 17. века па до дана данашњег, талијанска и ирска прекоокеанска емиграција у 19. и 20. веку, миграције мањина након стварања националних држава у 20. веку, егзил из нацистичке Немачке и стаљинистичкога СССР-а, миграције радне снаге у 20. и 21. веку и миграције из земаља у транзицији, миграције из „недемократских” режима у земље западне демократије у 20. и 21. веку, текуће миграције из ратом разорених и економски упропашћених земаља Азије. Нема краја покретању нових сеоба.

3. Узроци миграција су, најчешће, лоши животни услови, незапошленост, тј. привредни колапс и происходећа животна безизгледност, политичка репресија (и разни облици прогона и егзила), рат, еколошке катастрофе, дискриминација, етнонационални и верски конфликти, демографска густина становништва... То су такозвани „чиниоци гурања” (push factors), покретања људи на мигрирање. Са друге стране, економски бо-

љитак и повећане животне шансе, потребе за радном снагом, образовни и културни мотиви, освојена права на самоопредељење и избор места боравка и рада, у условима глобализације привреде и културе, подстичу миграрање, па се стога називају „чиниоцима привлачења” (pull factors) становништва других простора. Идеологије национализма, пак, обесхрабрују и исељавање и усељавање, и подстичу физичко и симболичко затварање граница; но, могу проузроковати и протеривање и присилно миграрање других и различитих.

У *последнице* спадају: пражњење појединих регија и демографска пренасељеност других; стварање резервне армије рада, стварање потчињене класе неадаптираних и неинтегрисаних становника, затим расни, етнички, конфесионални и културни конфликти; разарање примарних, тј. родбинских и породичних веза, ксенофобија, морална паника итд.

Изјашњавање *против* имиграната, са којим се данас често срећемо и у сиромашном али и у лицемерном, богатом свету, иде из социјално-економске себичности и конзервативних страхова од кварења националног и културног идентитета – из ксенофобије. Са друге стране, у емиграцијама се може видети и могућност за освежавање тржишта рада и демографско подмлађивање становништва, као и за плодну акултурацију. Стога, има и оних који сматрају да су миграције и мигранти пожељни чиниоци освежавања захтевне привреде, остарелога становништва и укрупњене, окоштале културе.

Нажалост, иако се теоријски одавно препоручују мере којима би свако место на свету могло постати ако не пожељно а оно бар подношљиво за пристојан и човека достојан живот, још увек нису пронађени начини да се такве ефикасно и примене. Штавише, сведоци смо нових и све масовнијих таласа миграрања из економски, ратно и здравствено угрожених или већ разорених земаља и регија. И што је још горе, суочени смо не само са мигрантским животним избором, већ са масовним присилним миграцијама. Покушаји законскога спречавања миграција нису ефикасни, јер је борба за голи живот јача. Испоставило се да ни физичко спречавање миграција различитим зидовима и полицијама не даје очекиване резултате, па је више него јасно, и морало би бити јасно онима који држе konce животних услова у својим рукама, да само обезбеђивање људских услова живота у сиромашним и опустошеним земљама и регијама, постизање знатнога степена стварне политичке демократије и толеранције за друге и различите, може ако не зауставити таласе миграција, а оно бар смањити њихов интензитет и учесталост.

4. У области културе у ужем смислу, као духовне културе, посебно у уметностима, миграције су оставиле много упечатљивих трагова. Наиме, процеси акултурације, сусрета и судара култура и религија, проблеми идентитета и алтеритета, другог, страности, толеранције и нетоле-

ранције, ксенофилије и ксенофобије, носталгије, одлажења и повратка, разарања и очувања примарних група и односа – били су изазовни мотиви и тиме плодно тле за уметничко стваралаштво. Но, не само тематиком, већ исто тако и дифузијом и разменом различитих духовних и уметничких форми. Историја култура памти културне шокове, чува хибридне, синтетичке и еклектичке форме, искушења отрежњења погледа на отаџбину посредством погледа странаца са културне и емигрантске животне дистанце. Историја књижевности, на пример, не може се замислити без књижевности у дијаспори и књижевности дијаспоре, књижевности у егзилу, емигрантске књижевности – руске, немачке, пољске, талијанске, шпанске, румунске, српске... Иста је ситуација у свету филма; у музици још деликатнија, због њенога универзалног језика а регионалних коренова.

Но, без обзира на значајне резултате мигрантских и егзилантских контаката и узајамнога грешнога или безгрешнога зачињања, егзил је несрећа, и не сме се цинично третирати као пожељни и подстицајни инспиративни склоп.

5. Што се тиче пренесених значења речи „миграција”, Умберто Еко је у *Изражању о неким функцијама књижевности* (2001) написао и следеће: „Ликови мигрирају. [...] књижевним ликовима – не баш свима – дешава се да одлутају из текста у коме су рођени и населе се у некој тешко одредивој области универзума. Наративни ликови се, ако имају среће, селе од једног текста до другог, али и они што у сеобе не крећу нису онтолошки различити од своје срећније браће; једноставно, нису имали успеха и нисмо се њима више бавили. Селиле су се, од текста до текста (и мењајући суштину, у адаптацијама, од књиге до филма или балета, или од усменог предања до књиге) како митске тако и лаичке прозне личности [...]” (Еко, У. 2015. Београд: Vulkan. Стр. 14). Ти ликови, та бића, „задобијају колективну истинитост” у заједницама које су у њих „страсно инвестирале” (16), та су књижевна бића „међу нама, [...] она постоје и треба их узети у обзир. [...] егзистирају као културни хабитуси, као друштвене диспозиције” (17). Али, упркос сељењу, упркос могућностима „поигравања с механизмима хипертекстова” и неограниченим могућностима интерпретације, постоји оно што је Еко назвао „интенцијом текста” (11), тј. књижевне „партитуре”: судбина књижевних ликова је непроменљива, дакле – Судбина (20), приче су „непроменљиве”, и стога причају увек о нама самима, и поучавају нас „о усуду и смрти” (21).

Са друге стране имамо миграцијама корелативни, али сувише лаки појам, тј. метафору савременог „номадизма”, која би требало да означава појаве западњачке просторно-временске комоције, невезаности, мобилности доколичарских, пословних, богаташко-луксузирајућих, образовно-научних, дакле привилегованих западних појединаца и група, дакле, економских, политичких, културних и научних елита, опремљених средствима информатичких технологија и виртуалним

новцем, који себи могу да допусте нетрадиционални и неконформистички урбани – „номадски” начин живота, и децентрализовано, алтернативно и нетоталитарно, а заправо често комотно „номадско” мишљење у за њих ипак „најбољем од свих могућих светова”. Бог зна у каквој је то вези са изворним номадским начином живота у потрази за храном, простором и слободом? У метафоричкој. Дакле, док нам се ту нуди фигуративно поигравање са тешким појмом „номадизма” и доиста номадскога начина живота, Умберто Еко, познавалац а и сам мајстор метафора, одолео је искушењу да неодоговорном употребом метафоре разводни и заслади тмасту и горку судбину миграната.

И ми бисмо, данас и овде, са искуством усуда вековних и савремених сопствених и миграција других, морали – и у теоријскоме и у фигуративноме дискурсу – задржати дубоко разумевање и саосећање за досуђене и изабране или наводно изабране сеобе.

Уметност се подухвата да обрађује емоционално набијене мотиве проистекле из искуства миграције, егзила, живота у дијаспори, и твори – ваљда због идиосинкратичности подстицаја (одлазак, жртва, неприлагођеност, шок, неприхваћеност, нетолеранција, различитост-другост-страност..., или пак снажан замах живота у новој средини, али прожет сетом и носталгијом) – сјајна дела људскога духа у естетскоме. Као да ситуације, животи у изгнаности, у сеобама, у расејањима, у егзилу, подстичу уобразиљу да производи мноштво снажних естетских идеја, које се не дају представити друкчије него у уметничким делима; а у доживљају форме тих дела назначује нам се и наговештава смисао, или пак угрожени и фалсификовани смисао, односно бесмисао опстанка – с којим се смислом или бесмислом морамо суочити ако смо људи. Зато и постоји уметност. Само нам она вазда и непоткупљиво говори: Никада се не зна када ћемо и ми доћи на ред.

6. Наши аутори бавили су се само некима од могућих и горе тек назначених тема из корпуса миграција.

Најпре – историја. О значају образованих имиграната за развој земље у којој налазе азил пише **Јован Алексић**, који анализира допринос дела руске „беле емиграције” југословенској и, пре свега, српској култури, науци и образовању, подробније описујући деловање руских уметника у српским градовима у области архитектуре, сликарства, позоришта (посебно опере и балета, сценографије, костимографије), затим музике итд., оцењујући тај допринос као немерљив, у једној неразвијеној и ратом опустошеној земљи.

Што се тиче другог краја света, **Тамара Дакић** бави се чиниоцима настанка и комуникативно-експресивним смислом танга, као индикативног примера емигрантске уметности, насталог у меланхоличном сусрету култура европске досељеничке, имигрантске, ентузијастичне па разочаране радничке класе и домицилног аргентинског становништва у другој половини 19. века и на прелазу у 20. век, употребљеног као фер-

мент и романтизовани амблем конструкције националног и културног идентитета (Аргентинаца), премда глобално прихваћен.

Емигрантско животно искуство као књижевни мотив обрађује се у радовима Биљане Ђирић, Данијеле Петровић, Сање Михајловић-Костадиновске и Биљане Рајчинове-Николове.

Биљана Ђирић анализира и интерпретира најпре политичке, па потом и етичке аспекте мотива немилосрдне експлоатације и страдања радника-емиграната у драми *Еквиноцијо* Ива Војновића (излажући најпре индикативну историју њенога приказивања и рецепције) – што заправо значи да анализира драматизацију судара персонализованих социјално-класних, вредносних и интересних позиција у бури њиховога глобалног и локалног дубровачког превирања.

Данијела Петровић истражује искуство миграције у преплету са друштвеним и културалним, али надасве историјским и политичким окружењем ликова, као мотив четири романа Давида Албахарија који тематизују живот миграната у Канади и њихове носталгијско-идентитетске муке, а паралелно испитује и књижевно-формативно конструисање њихових „наративних идентитета”, као и померање од модерничкога ка постомодернистичкоме приповедачком поступку.

Сања Михајловић-Костадиновска обрађује проблем искорености и измештености мигранткиња, егземплификован у дифузној представи дома у „миграцијским” романима двеју македонских списатељица (Лидија Димковска и Кица Барџиева-Колбе), које женско-космополитски деконструишу тај простор као традиционални „судбински” основ како отаџбинског, националног, тако и женског идентитета, преко својих „бездомних” јунакиња што доживљавају „дом” типично женски – изнутра, пре свега као сопствено, унутрашње ја.

Биљана Рајчинова-Николова такође се подухвата ре-интерпретације књижевнога дела македонске списатељице Кице Барџиове-Колбе, како би, из перспективе постколонијалне теорије, преиспитала тамо тематизовану егзилантску граничну ситуацију, трауму и жртву егејских Македонаца, преломљену кроз физичко-географски, територијални, али пре свега симболички – историјски, политички, егзистенцијални, идентитетски – феномен границе (имагологија границе).

На крају, ту је рад **Снежане Грујић**, која се залаже за заснивање нове етичке дисциплине – етике миграција, и, у том контексту, опредељује се за емоционалистичку етику брижности као најпогоднији теоријски оквир за разумевање граничне егзистенцијалне ситуације уметника-мигранта и његовога дела, као њене објективације, а све то посредством кључнога појма и доживљаја емпатије, у којој се сустичу етичка и естетска димензија феномена „уметничких миграција”.

Овај зборник представља мали, непретенциозни прилог разумевању миграција – једне од глобалних драма наше савремености, са небројеним појединачним и колективним несрећама.

УДК 7(=161.1)(497.11)"1918/1941"
94(497.11)"1918/1941"

Јован Ј. Алексић

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет
aleksicjovan@rocketmail.com

ДОПРИНОС РУСКЕ ЕМИГРАЦИЈЕ СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Сажетак. Овим чланком покушали смо представити доприносе и утицаје руске „беле емиграције” на српску уметност од 1918. до 1941. године. Рад је написан класичним историографским методом. Уобличен је на начин да се у оквиру јасно ограничене хронолошко-тематске целине презентује делатност руских уметника у Краљевини СХС/Југославији, од којих су многи оставили дубок траг у српској уметности. Написан је на основу доступних историјских извора и релевантне литературе.

Кључне речи: Руси, емиграција, уметност, Краљевина СХС/Југославија.

Први светски рат, Октобарска револуција и Грађански рат (1917–1923) заувек су изменили лице Русије и одредили њен историјски пут кроз савремено доба. За свега 10 година она је изгубила огромну територију од 868.866 km² (што је, поређења ради, 40.000 km² више од свих земаља Балкана заједно, укључујући и европски део Турске) и невероватних 40 милиона људи, што је чинило четвртину њене популације до 1914. године (Јовановић 1994: 32). На просторима тзв. „Заграничне Русије”, имагинарне земље „Руса без Русије”, живело је преко осам милиона људи. Страх од бољшевика и ратних дешавања, идеолошка нетрпељивост, економска несигурност и животна неизвесност учинили су да највећи број угуши жељу за повратком у свој завичај, на чијој је територији формиран Савез Совјетских Социјалистичких Република (СССР). Треба рећи да је многим од њих повратак био забрањен од стране нових, совјетских власти. Исељавање толико људи из једне државе засигурно представља највећу миграцију у Европи у читавом 20. веку.

Једна од земаља у коју су се Руси најчешће досељавали била је новоформирана Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца. Разлози који су

то одредили налазе се у историјској блискости са Србима, повезаности Руске и Српске православне цркве, сличности у језику, култури, традицији. Поред тога, осећала се насушна потреба Краљевине СХС за интелектуалцима и стручним кадровима из разних области, с обзиром на то да је Први светски рат однео велики број високообразованих људи са њеног подручја. То се посебно односило на територију некадашње Краљевине Србије, која је у нову државу уложила све што је имала: своју ратну победу, име, грб, заставу, химну, независност, међународни углед, немерљиву енергију и преко 1.200.000 живота својих грађана. Према процени делегације Краљевине СХС на мировној конференцији у Версају, односно на преговорима у летовалишту Спа, ратна штета Србије износила је од 7 до 10 милијарди златних франака (по ценама из 1914. год.), а то је била половина њене тадашње укупне националне имовине. Званични подаци говоре да је Србија за четири године рата изгубила више од 28% становника, односно 62% мушког радног становништва (53% погинуло и 9% трајних инвалида) између 18 и 55 година. Од тих губитака, 3/4 односило се на ужу Србију и Косово и Метохију. Срби су доживели праву биолошку катастрофу. Ратна победа Србије била је Пирова (Митровић 2004: 508–509). Ови подаци врло речито могу говорити о размерама девастације српске државе и њеној потреби за свежим интелектуалним кадром, с обзиром на страшне људске губитке које је доживела. Зато су, између осталог, тако топло и срдечно дочекани руски емигранти. Они су се у Краљевину СХС досељавали у пет таласа – од 1919. до 1924. године. Први емигранти, предвиђајући пораз „белих” и победу „дрвених”, дошли су у српску престоницу још у јесен 1918. године, у предвечерје стварања прве државне заједнице Јужних Словена. То су углавном били имућни и утицајни људи, који су бежали од страха рата. Они су били весници првог правога емигрантског таласа, који је тек створену Краљевину СХС запљуснуо током маја 1920. године. За шест месеци његовог трајања у Краљевину СХС пристигло је око 1.500–1.600 избеглица. Значајан број њих задржао се врло кратко на овим просторима. Углавном су настављали даље ка Западној Европи и Сједињеним Америчким Државама. Ипак, овај први талас био је врло битан, јер је „утабао стазу” новим руским мигрантима. Важно је напоменути да је он значајан био и због тога што је формирао готово искључиво монархистички поглед на свет и догађаје у Русији међу белом емиграцијом у Краљевини СХС.¹

Други руски мигрантски талас уследио је након пораза јединица генерала Антона Ивановича Дењикина, једног од најистакнутијих војсковођа „Беле гарде”. Пораз његових снага код Орела у октобру 1919. године (око 400 километара јужно од Москве), приморао је његове

¹ Ово смо подвукли из разлога што су, поред руских монархиста, међу емигрантима били и бројни републиканци, левичари и либерали, који нису желели да живе под болшевичким режимом (прим. аут.).

војнике да се стално повлаче ка југу, све док нису дошли до обала Црног мора и Крима, почетком 1920. године. Од јануара до маја 1920. године трајало је њихово извлачење британским и француским бродовима из Одесе и Новоросијска. У том, првом великом организованом емиграционом таласу Руса, у Краљевину СХС дошло је између 7.000 и 8.000 људи (Јовановић 1996: 58–62).

Трећи талас досељавања „белих Руса” у Краљевину СХС десио се током октобра и новембра 1920. године, после потписивања протокола са Великом Британијом о прихватању руских избеглица, махом рањеника и болесника привремено смештених на острву Лемнос. Око 2.000 избеглица је тада пристигло у југословенску краљевину.

Четврти, најбројнији руски мигрантски талас уследио је након кримске евакуације остатака армије генерала Петра Николајевича Врангела и дела становништва приврженог царској Русији – породица официра и административног особља из јужног дела руске империје. Врангелова војска је зиму 1920/21. провела у кампу надомак Цариграда, гладна и деморалисана. Француска и Велика Британија нису знале шта да учине са њима, па је помоћ поново пружила Краљевина СХС. Током пролећа 1921. стигло је око 21.000 белогардејских војника и цивила. Живећи у Цариграду на својој јаhti „Лукул”, „црни барон” Врангел је планирао даље кораке својих снага, све док на његову јаhtу није налетео италијански пароброд „Адриа”, који је претходно испловио из совјетске луке Батуми. Његов „Лукул” је био потопљен. Он се у то време затекао на копну, а овај инцидент је сматрао неуспелим покушајем атентата. Након овог догађаја, Врангел је са својим штабом отпутовао преко Туниса у Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца, где је постао вођа свих руских избеглица, јер је несумњиво био најугледнији од свих „белих емиграната”, Руса у изгнанству. Четири године касније основао је Руски општевојни савез (рус. Русский общевоинский союз), организацију која се борила за очување јединства свих „Белих снага” у изгнанству (Јовановић 1996: 58–62).

И последњи, пети руски мигрантски талас одвијао се између 1921. и 1924. године, у више наврата, из прихватних логора у близини Цариграда, када је на територију југословенске монархије пристигло још око 12.000 припадника армије П. Н. Врангела. Ипак, треба рећи да су поједини руски мигранти у Краљевину СХС долазили и после 1924. године (забележен је долазак неких од њих и 1928. године), али масовнијих, организованих таласа више није било (Јовановић 1996: 58–62).

Неким од поменутих Руса Краљевина СХС била је само „успутна станица” на њиховом невољном путовању ка Западу, али, ипак, највећи број њих нашао је свој нови дом у југословенској краљевини. Иако њихов тачан број ни до дан-данас није познат, оперише се бројкама које говоре да је у Краљевини СХС/Југославији између два свет-

ска рата било смештено између 40.000 и 50.000 руских емиграната.² Осим њиховог броја, начина досељавања, смештања и прихватања, праву специфику представља њихова образовна и социјална структура. Наиме, статистички подаци говоре да се у популацији руске емиграције у Југославији налазило 75% људи са вишим или средњим образовањем. Преостали део чинила су лица са нижим или домаћим образовањем, док је оних без икаквог образовања било свега 3% од целине (Макљенцов 1922: 239). Ово потврђују и подаци пописа из 1922. године, по којима је међу руским емигрантима настањеним у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца било свега 2–3% неписмених, високо образовање имало је 12%, средње – 61%, основно – 12%, а без образовања било је тек 3% емиграната. Појава тако великог броја образованих људи у средини у којој је 80% становништва живело на селу, која је 1921. године имала 50% неписмених међу популацијом старијом од 12 година и незнатно мали број факултетски образованих, представљала је велики друштвени шок. Њихов значај за младу југословенску краљевину био је немерљив, али се таква популација, која је по образовању и пореклу припадала претежно урбаном друштвеном слоју, тешко уклапала у живот средине која није имала развијене научне, друштвене и културне институције у којима би ови људи могли да буду ангажовани. Највећи број управо високо образованих Руса задржао се у Србији, и то пре свега у Београду, па је самим тим њихова активност и делатност у српској култури, уметности и науци била најизраженија, највећа и највидљивија.³

Међутим, „бели Руси” су свој дубоки траг оставили и у свим другим крајевима Србије. Готово да није било неког већег места у нашој земљи у којој неки Рус није радио као лекар, учитељ, наставник, агроном, биолог, инжењер, угоститељ... Они су дали снажан импулс развоју

² Према подацима из Архива Српске академије наука и уметности, на основу пописа спроведеног од априла до новембра 1921, „укупан број избеглица у Краљевини како оних који примају помоћ, тако и оних који живе без помоћи од Комисије, износи око 45.000.” (Архив САНУ 14386/III). Професор Мирослав Јовановић је на основу својих истраживања дошао до цифре од 41.000 до 44.000 руских емиграната, коју академик Љубодраг Димић у једном свом раду наводи као „приближно најтачнију” (Димић 1994: 38).

³ Један од разлога задржавања „белих Руса” на српским подручјима лежи и у више него топлом опхођењу локалног, „обичног” становништва. Описујући њихов пријем у Србији 1921. године, А. Филипов је записао: „Од свих словенских држава које су прихватиле руске избеглице, Србија је неоспорно најгостопримљивија и најбрижнија. Однос српског народа према избеглицама је најсрдачнији. У многим селима Срби их сами позивају код себе, задовољавају се минималним киријама и показују изузетно брижан однос према њиховим потребама. Међу становништвом и избеглицама веома брзо се ствара родбинска, духовна веза, што треба посебно ценити [...] Они неће заборавити да су управо у Србији, најразрушенијој од свих држава које су ратовале, нашли и нежност, и комфор, и потпуну могућност да живе као људи.”

науке и културе и као оснивачи бројних научних институција, као професори на универзитету, утемељивачи оних научних дисциплина и уметности које код нас нису имале традицију (поменимо само византологију, астрономију, хидроенергетику, балет, оперу...). Можда о томе најбоље говоре чињенице да је у Србију стигло око 600 учитеља и професора, да је проценат Руса у Краљевини СХС био свега 0,5 одсто, али да је проценат Руса међу професорима Београдског универзитета био 25 одсто. Проценат Руса међу професорима Пољопривредног и Медицинског факултета у Београду био је преко 50 одсто. Око 70 руских научника својим радом је допринело развоју Београдског универзитета, али и афирмацији научне мисли, својом делатношћу штампања научних радова, одржавањем бројних јавних предавања. У периоду између два светска рата чак 11 научника из редова руских избеглица постали су чланови Српске краљевске академије, односно Српске академије наука и уметности (Јовановић 2006: 417). Било би практично немогуће набројати све оне који су својом делатношћу задужили своју нову домовину. Споменимо само А. Игњатовског – оснивача Прве клинике за болести унутрашњих органа у Београду, инжењере В. В. Горјачковског и И. А. Лашковог, који су радили деценијама на хидроенергетском систему Југославије, чијим је трудом разрађен и изграђен јединствени систем канала Дунав–Тиса–Дунав, византологе Г. А. Острогорског и В. А. Мошина, П. А. Музена, руководиоца Опсерваторије Београдског универзитета, Т. В. Локота, оснивача Института пољопривредне технике, Ант. Д. Билимовича, вансеријског математичара, лексикографа И. Грицкат-Радуловича, постављаче темеља југословенског ваздухопловства А. П. Личева, П. Мазајева и В. Ткачова.

Посебан допринос су руски емигранти дали српској уметности, нарочито у периоду од 1918. до 1941. године. Највећи број њих се, слично као и остали представници руске интелигенције, настанио у Београду. Један број уметника наставио је свој креативан рад укључивши се у постојеће установе културе, а неки су управо и били зачетници одређених видова уметности и оснивачи нових културних институција код нас. Своје стваралаштво руски уметници су завештали српској културној баштини. Београд је заблистао сјајем праве европске престонице захваљујући делима руских архитеката. Сам краљ Александар I Карађорђевић (1921–1934) пројектовање и уређење ентеријера најзначајнијих династичких здања поверавао је руским архитекатама и уметницима. Међу њима су најпознатији били сликари Никола Мајендорф, Борис Обрасцев (Обрасков), Виктор Шевцов, Владимир Бичковски, Евгеније Варун-Секрет... Поред тога, поједини руски ликовни ствараоци су, захваљујући краљевом поверењу у њихов теленат, добили привиле-

гију да израђују портрете краљевске породице и да за то добију солидне своте новца.⁴

Ремек-дела архитектуре оставили су нам В. Баумгартен – пројектант Руског дома, Генералштаба у Београду и других здања, В. В. Лукомски, творац Белог двора и ансамбла Српске патријаршије, В. Сташевски, који се овековечио пројектовањем храма Св. Тројице у Београду и Иверске звонаре, као и бројни други који су стварали широм Србије: Р. Верховски, В. Андросова, П. Анагности, А. А. Васиљев, Г. И. Самојлов... (Тошев 1994: 302-307). Посебно вреди споменути чувеног Николаја Петровића Краснова, генијалног архитекту, најзначајнијег представника српског академског историзма. Тешко је набројати шта је све овај човек оставио иза себе. Да ли кренути од Његошеве заветне капеле на Ловћену, зграде Министарства финансија Владе Србије, унутрашњег уређења Народне скупштине Србије, унутрашње декорације цркве Светог Ђорђа на Опленцу, цркве Ружице на Калемегдану, или од зграде Архива Србије, моста краља Александра I Карађорђевића, српске спомен-костурнице на острву Виду...? Слободно се може рећи да се ради о једном од најзначајнијих, ако не и најзначајнијем међуратном архитекте на југословенској сцени.⁵ Литерарне димензије овог чланка не дозвољавају да се о њему подробније говори. За то је потребна посебна научна монографија.

Ликовна уметност је добила нови замах и обогатила се новим стваралачким изразима управо захваљујући руским уметницима. Поред престижних академских сликара, као што су били Н. Н. Богданов-Белски, С. А. Виноградов, А. В. Ганзен, С. Ф. Колесњиков – академик Руске академије уметности, Б. Н. Литвинов, нове правце донели су млади руски уметници. Јуриј Лобачов и Константин Кузњезов су били оснивачи комикс-правца и популарни илустратори. Свакако треба споменути и Андреја Биценка, значајног сликара који је радио фреско-ансамбле у Смедереву (са Мајендорфом), Лесковцу, Београду и многим другим местима. Стрип је стигао у Србију захваљујући руским уметницима. Јуриј Павлович Лобачов доајен је „Београдске школе стрипа” и, као Ђорђе Лобачев, дугогодишњи сарадник „Политике”. Велики допринос руске емиграције био је и у проучавању и неговању црквеног сликарства, фресака, икона. Једно од најзначајнијих и најлепших остварења ове врсте сликарства јесте ансамбл храма – музеја на Опленцу, на коме су радили П. Бичковски и Н. Окуњев. У манастиру

⁴ АЈ, 74-263-391, Решење сликару Николају Кузњезову од стране краљице Марије, којим се одобрава исплата суме од 40.000 динара поменутом уметнику за два портрета чланова краљевског дома и једне слике под називом „Пролеће”.

⁵ Више о животу и делу Николаја Петровића Краснова види у: Мађановић, http://beogradskonasledje.rs/wp-content/uploads/2015/12/6_N16_milica_madjanovic.pdf, приступљено 1. 4. 2017; Николај Краснов – руски неимар Србије: 2014; Јовановић-Кадиевић 2008: 548; Кадиевић: 1997.

Раковица отац Пимен (Сафронов) основао је иконописну школу. Прву школу рестаурације у Београду покренула је Јелена В. Вандровска (Вујовић 1994: 353–363).

Делатност руских уметника на приближавању наше културе и уметности европским и светским тенденцијама нарочито је била видна у свим сегментима позоришног стваралаштва, са пресудним утицајем на развој и утемељење опере и балета Народног позоришта у Београду. Велики значај за наше позоришне уметнике и публику, као и за развој позоришне уметности код нас, имало је гостовање једног огранка позоришне дружине МХТ-а (Московског уметничког театра), предвођеног Олгом Леонардовном Книпер-Человом и Василијем Ивановичем Качаловим. („Московски Художествени Театар у Београду”, *Политика*, 8. 12. 1920, 1). Они су у Београд стигли из Константинопоља преко Софије, а гостовање је било у оквиру њихове европске турнеје, након које су се вратили у главну трупу МХТ-а и наставили са радом. Захваљујући овом гостовању, београдска публика, па и многи драмски уметници и критичари, први пут су могли да виде представу која је настала као плод рада уметника који су ученици зачетника модерног театра, Константина Сергејевича Станиславског, Василија Ивановича Немирович-Данченка. Видљиви креативни печат српском театру дале су глумачке школе које су основали Ј. С. Озаровски, А. С. Верешчагин, Ј. Љ. Ракитин и други (Димић 1990: 25). Био је то први корак у приближавању руске уметности нашој средини.

Следећи корак је била конкретна ангажованост руских уметника који су стицајем историјских околности доспели у овдашњу средину. Редитељи, сценографи, костимографи, оперски певачи и балетски уметници ангажовани су у националном театру, али и у бројним трупима које су самостално деловале не само у Београду него и широм земље. Српску позоришну сцену обогатиле су и заувек промениле поставке већ споменутих руских редитеља Ј. Л. Ракитина и А. А. Верешчагина. Руски глумци, од којих су многи наступали на најбољим сценама Москве и Петрограда, због језичке баријере били су мање присутни на нашој сцени у односу на оперске певаче и балетске уметнике. Један број њих се, управо због проблема са језиком, преоријентисао на редитељски рад. Не зна се прецизан број Руса емиграната у Југославији, па је и број уметника руског порекла који су живели и деловали на овом простору одређен приближно. Томе је допринело стално премештање из једног места у друго, па и одлазак из Југославије и повратак у њу, или дефинитивни одлазак.

Руски ствараоци су се истакли и у области сценографије и костимографије. Они су, практично, били творци поменутих уметничких дисциплина на овим просторима. Римена Никитишна Браиловски и Леонид Михайлович Браиловски, брачни пар, костимографи и архитекте, за четири године (од 1921. до 1925), опремили су 17 позоришних представа (8 драмских дела, 8 оперских и једно балетско). Ананије

Вребицки, у почетку њихов најближи сарадник, а потом самостални уметник, остварио је 23 самосталне инсценације. Ту је и Владимир Павлович Загородњук, љубитељ француског театра, који је у међуратним годинама остварио чак 31 инсценацију (12 опера и 19 драма), доносећи дах руско-француске културе на српску сцену. Поред њих, нарочито место у српској сценографији и костимографији заузима Владимир Жердински, вансеријски уметник, који је београдском Народном позоришту донео специфичан амалгам руског академизма и модерне уметности, остваривши преко 150 сценографија и костимографија (80 драмских, 30 оперских, 40 балетских). Нарочито су остале упамћене представе „Укроћена горопад“, „Очарана лепотица“, „Рајмонда“, „Тророги шешир“, „Дон Кихот“ и „Болеро“ (Милановић 1994: 92–102). Својом истакнутом улогом у повећању извођачког нивоа на југословенским сценама руски уметници су индиректно утицали на настанак неколико значајних домаћих балетских и оперских остварења, као што су „Охридска легенда“ (Стеван Христић), „Кир Јања“ (Миховил Логар), „Кнез од Зете“, „Вилин вео“ и „Коштана“ (Петар Коњовић).

Већина уметника била је окупљена у националним позориштима Љубљане, Загреба и Београда, али их је било и у новонасталим операма Новог Сада, Осијека, Сплита и Марибора. У Београду је ипак Руса уметника било највише. Стицајем околности да је управо у периоду њиховог доласка у нашу земљу Опера Народног позоришта започела свој професионални рад, и захваљујући чињеници да балетског кадра није ни било у Позоришту, а да се свакако оскудевало у музичарима, редитељима и сценографима, највише уметника из редова руских избеглица нашло је ухлебљење у Народном позоришту. Ту су наступали Лев Зиновјев, Георгије Јурењев, Борис Попов, Јелисавета Попова, Ксенија Роговска, Александра Рига, Ада Пољакова, Неолина Вољева... (Димић 1990: 27). Поред великог броја врхунских уметника са професионалном каријером иза себе, међу њима је било и оних којима то у претходном животном периоду није била професија, односно животно опредељење. Међутим, ради опстанка у новој средини, своје музичко образовање су искористили радећи као инструментални музичари, као певачи, педагози, нарочито жене, у оквиру музичких школа или давањем приватних часова инструмената, балета, глуме итд. Посебан траг у музичком животу српске престонице оставили су Јелена Ловшинска, Надежда Архипова, Варвара Сибирјакова, Вера Горска, Василиј Ширај, Нарцис Гукасов, Константин Жукович... Подизању свести о значају музичке културе значајно су допринели Александар Слатин (виолиниста), Илија Слатин (пијаниста и диригент), Сергије Ангеним (трубач) и многи други, који су велики број младих учили својим уметничким вештинама (Димић 1990: 28).

Оставили су свој траг и руски композитори који су радили са Народним позориштем: В. А. Нелидов је написао и поставио на сцену оперу „Смрт Мајке Југовића“, по мотивима српског народног епа. По-

ред њега, не треба заборавити ни И. И. Слатина – диригента, композитора и руководиоца хора „Глинка” (Мосусова 1994: 139–149).

Слично је било и са балетом. Почетком 20. века руска балетска сцена у Петрограду и Москви била је засигурно најбоља у Европи. Са емигрирањем највећих имена балета, Совјетска Русија је изгубила, а Краљевина Југославија добила највећа имена овог театарског облика игре. Прве балетске представе у Београду режирао је Теофан Павловски, утемељивач руске балетске сцене на овим просторима. Споменимо још и Игора Васиљевског, Маргариту Петровну, Марију Блоговску, Нину Кирсанову, Сергија Стрешњева, Валентина Фромана, Валентина Доброхотова и друге уметнике који су својим наступима оплеменили балет и приближили га српској публици (Павловић 1994: 153–157).

Поред Београда, велики број руских уметника живео је и стварао у Нишу. Николај Моргуњенко, дугогодишњи сценограф Нишког позоришта, који је рођен у Васиљевки 1895. године, детињство провео у Летонији, а студије започео у Петрограду. Ратни вихор је пак одредио да их заврши у Загребу. Почео је да ради као сценограф најпре у Београду, у театру „Мањез”, а након рушења атељеа 1941. године одлучио је да се пресели у Ниш, где исте године почиње да ради у позоришту. До пензије 1961. године успешно је урадио преко 220 сценографија и костимографија, а паралелно се бавио сликарством и педагошким радом. Преминуо је 1985. године. Његова сликарска дела учествовала су на многим изложбама у земљи и иностранству. Преко 50 његових дела чува се у Народном музеју у Нишу, а преко 100 дела налази се у власништву породице Чолић из Београда. Свакако је вредна помена и Софија Захарјашевић, чувена професорка руског језика. Након избијања Октобарске револуције, дошла је у Ниш преко Константинопоља, где се заједно са супругом, иначе школованим музичарем, бавила разним тешким пословима како би преживели. Од педесетих година прошлог века радила је као професор руског језика. У просвети је остала све до одласка у пензију 1972. године. Иако није стекла формално уметничко образовање, сликала је мртву природу и пејзаже, а касније се почела бавити и иконописом. Мада самоука, од почетка је показивала неоспорни таленат, посебно видљив у специфичним колоритима. Њена дела и данас красе манастире у околини Ниша, као и две цркве у Сједињеним Америчким Државама. Популарна „Бабушка” је остала у сећању Нишлија не само као сликар и уметник, већ и као изузетан педагог и дивна особа. Поред Николаја Моргуњенака и Софије Захарјашевић, један од најзначајнијих уметника у нишкој међуратној средини био је и Василије Рудановски, професор цртања у више нишких школа. До данас је сачувано свега десетак његових слика, од којих се највећи број чува у нишком музеју. Поред сликарства, Рудановски се бавио и иконописом. Радио је иконостас за Саборну цркву у Нишу, али је он уништен у бомбардовању у Другом светском рату (Вељковић, http://ruskarec.ru/arts/2015/09/13/ruski_trag_u_istoriji_nisa_

43619.html, приступљено 2. 4. 2017). Заједно са познатим лесковачким сликарем Благојем Стојановићем, био је иницијатор оснивања Удружења сликара Моравске Бановине.

Такође треба рећи да су, поред сликара, свој траг у богатом историјату Ниша оставили и руски архитекти. Простор овог рада нам дозвољава да споменемо само неке од њих: Всеволода Александровича Татаринова, Александра Медведева, Григорија Ивановича Самојлова, Валеријана Дипона (Дјупона), Јулијана Љ. Дјупона. Свако од њих је на себи својствен начин дао печат развоју међуратне нишке архитектуре и градитељства.⁶ Зна се да је, примера ради, само поменути Јулијан Љ. Дјупон израдио око 30 пројеката стамбених и неколико јавних објеката, међу којима се издвајају зграда Енглеско-српског дома (данас Дом средњошколске омладине), пројектована 1926. године, споменик на Чегру (пројектован 1927. године), кућа трговца Милорада Васића (пројектована 1927. године), Учитељски дом (пројектован 1932. године). Дјупон је најпре пројектовао у стилу неокласицизма, али се у његовим радовима примећују и елементи класицизма, ренесансе, као и стилизовани елементи византијског стила. Нису му били страни ни елементи модерне, као ни окретање функционализму. Све ово сведочи о његовој потреби за проналажењем новог архитектонског језика и израза (Кадијевић 1998: 137–142). Њега је, на неки начин, наследио већ поменути Александар Медведев, који је у Ниш дошао из Бања Луке и ту отворио приватни пројектни биро, започевши приватну делатност као овлашћени цивилни архитекта. Биро Александра Медведева запослио је десетак сталних и повремених сарадника. Према подацима од 1935. до 1939. године, архитекта Александар Медведев испројектовао је више од стотину врло различитих приватних и јавних објеката (план за дозиђивање и измене на згради Јосифа Пејчића, план за дозиђивање зграде Александра Рељића, план за нову зграду Душана Јовановића, пројекат споменика у славу палих ратника 1914–1918, пројекат за нову зграду Јавне берзе рада, пројекат доградње звоника Саборне цркве у Нишу...). Сличан је случај са његовим колегом Всеволодом Александровичем Татариновим. Дипломиравши као један од најистакнутијих студената загребачке Техничке високе школе, преселио се у Ниш и улепшао његово лице. Поред многих других, његова најпознатија архитектонска дела била су зграда Народног позоришта и зграда Бановине. Према неким информацијама, допринео је и изради нацрта Зграде копнене војске (Кадијевић 1998: 137–142).

Руски емигранти су оставили дубок траг и у међуратној нишкој музичкој сцени. Прву организовану наставу клавира установила је Љубов Страховска. Завидно музичко образовање стекла је на Московском императорском конзерваторијуму у класи професора Пабста. На просторе Србије приспела је 1921. године, где је остала до своје смрти 1960.

⁶ Више о томе види у: Кековић – Чемерићић: 2006.

године. Поред часова клавира, које је држала без прекида и за време Другог светског рата, Љубов је заслужна и за организовање многобројних концерата. Поред ње, нишкој музичкој сцени умногоме је допринео и Стеван Гушчин, угледни музички педагог и диригент. Живео је и радио у Призрену, Београду и Панчеву, а од 1947. у Нишу, где и умире 1970. године. Био је директор Музичке школе у Нишу и диригент Црквеног хора. Поред тога, предавао је руски језик на Вишој педагошкој школи.

У Нишу је деловао и наступао и чувени Хор кубањских козака, који је сарађивао са певачким друштвом „Бранко”, приредивши Нишлијама велики број незаборавних концерата. Ипак, после неког времена, хор је распуштен и престао је са радом. Не зна се тачно када и зашто (Вељковић, http://ruskarec.ru/arts/2015/09/13/ruski_trag_u_istoriji_nisa_43619.html, приступљено 2. 4. 2017).

Поред Ниша, једна од већих руских колонија у унутрашњости налазила се у Зајечару. Међу најзначајнијим представницима првих руских уметника у овом граду био је Григорије Саркис Бек. Овај врсни ликовни стваралац је оставио више радова различитих тема и техника. Дела овог уметника карактерисао је цртеж стабилне форме, чврста моделација и централна композиција. У сликању портрета, осим тежње за постизањем физичке сличности, Саркис Бек је покушавао и да прикаже унутрашњи живот портретисане особе (портрет др Вилхара Албина, професора зајечарске гимназије), где су психолошке карактеристике дочаране једноставним средствима – белом кредом и оловком, у једном даху, слободније и са већом пажњом усмереном на светлосне акценте. На сличан начин, брзо, надахнуто, у сочној пасти и слободно у потезу, скоро импресионистички, Саркис Бек је сликао и „Јесењи пејзаж”, где је посебну пажњу посветио сликању стабала дрвећа, чиме је дочарао тактилне вредности површине коре. Сликаство Григорија Саркис Бека показује сличност са Лајбловим реалистичким поступком, који је приметан у тонском сликању, меком сенчењу, густој фактури, потезу који за собом оставља траг и у загаситосмеђем тону. Поред њега, веома цењен и тражен сликар у трећој и четвртој деценији 20. века, не само у Зајечару већ и шире, био је Анатолиј Бајев. Када је стигао у Краљевину СХС већ је био премашао 55. годину живота. Као слободан уметник, са солидним сликарским образовањем стеченим у Петрограду на тековинама руског академског реализма, обишао је многа места тадашње Краљевине, која је и забележио на својим сликама и цртежима. На основу већег броја евидентираних радова у приватном власништву и оних које Народни музеј у Зајечару чува (99 инвентарних јединица), може се закључити да је Бајев био велики љубитељ природе и да је то своје уживање преносио на папир. Његови цртежи – студије систематски и детаљно бележених резултата опажања, могу да стоје као заокружена и самостална уметничка остварења. Вреди споменути и зајечарског сликара-аматера Константина Чубкова, чији сликарски

опус још увек није детаљно истражен. Иако професор географије у гимназији, по опредељењу био је сликар суптилног осећања према природи, допадљивог ликовног израза, стваралац дела финих колористичких сазвучја. Све у свему, о деловању руских ликовних уметника у Зајечару најбоље говори податак да њихова дела данас броје 119 инвентарних јединица локалног Народног музеја.

Руски емигранти су својом делатношћу обогатили и оплеменили културну и уметничку сцену готово свих средина у којима су се налазили. Оно што су радили у Београду, Нишу, Новом Саду, Крагујевцу и Зајечару, чинили су и у Лесковцу, Крушевцу, Сремским Карловцима, Панчеву, Краљеву, Чачку, Суботици, Косовској Митровици... Историја ових средина без њиховог стваралаштва била би засигурно много сиромашнија. Српска уметност такође. Њихова дела су велика. Простор овог чланка не дозвољава да се о њима исцрпије пише. Зато се надамо да ће се тиме бавити нека нова, посебна монографија. Они су је свакако заслужили.

Извори

Архивска грађа

Архив Југославије, Фонд Министарства двора Краљевине СХС/Југославије (74), фасцикла 20, јединица описа 263-391, Решење сликару Николају Кузњецову од стране краљице Марије којим се одобрава исплата суме од 40.000 динара поменутом уметнику за два портрета чланова краљевског дома и једне слике под називом „Пролеће”.

Прилози са интернета

Вељковић, Ана. 2015. Руски траг у историји Ниша. Russia beyond. Доступно на: http://ruskarec.ru/arts/2015/09/13/ruski_trag_u_istoriji_nisa_43619.html [2. 4. 2017.].

Штампа

Аноним. 1920. Московски Художествени Театар у Београду. Политика, бр. 4537, 8. децембар 1920. године, 1.

Литература

- Вујовић, Бранко. 1994. Улога руских уметника у развоју ликовне културе у Србији, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*, том I, II, приредили М. Сибиновић, М. Межински и А. Арсењев, 53–64. Београд: Филолошки факултет у Београду, Катедра за славистику и Центар за научни рад.
- Đimić, Ljubodrag. 1990. Ruska emigracija u kulturnom životu građanske Jugoslavije. *Istorija 20. veka*, 1–2, 7–38.
- Димић, Љубодраг. 1994. Руско школство у Краљевини Југославији 1918–1941, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*, том I, II, приредили М. Сибиновић, М. Межински и А. Арсењев, 38–51. Београд: Филолошки факултет у Београду, Катедра за славистику и Центар за научни рад.

- Јовановић, Мирослав. 1994. Русија у егзилу, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*, том I, II, приредили М. Сибиновић, М. Межински и А. Арсењев, 22–37. Београд: Филолошки факултет у Београду, Катедра за славистику и Центар за научни рад.
- Јовановић, Мирослав. 1996. *Досељавање руских избеглица у Краљевину СХС: 1919–1924*. Београд: Стубови културе.
- Јовановић, Мирослав. 2006. *Руска емиграција на Балкану (1920–1940)*. Београд: Чигоја.
- Јовановић, Мирослав – Кадијевић, Александар. 2008. Краснов, Николај Петрович у: *Енциклопедија српског народа*, главни и одговорни уредник Радош Љушић, 508. Београд: Завод за уџбенике.
- Кадијевић, Александар. 1997. *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*. Београд: Грађевинска књига.
- Кадијевић, Александар. 1998. Рад архитеката Јулијана Дјупона и Всеволда Татарина у југоисточној Србији, у: *Лесковачки зборник*, бр. 38. 137–142. Лесковац: Народни музеј.
- Кековић, Александар – Чемерић, Зоран С. 2006. *Модерна Ниша 1920–1941*. Ниш: Друштво архитеката.
- Мађановић, Б. Милица. 2015. *Прилог проучавању београдског опуса Николаја Петровића Краснова (1922–1939)*. Доступно на: http://beogradskonasledje.rs/wp-content/uploads/2015/12/6_N16_milica_madjanovic.pdf [1. 4. 2017.].
- Макљенцов, Александар. 1922. Руска емиграција. Факта и мисли, у: *Нова Европа*, књ. 6, бр. 8, приредио А. Макљенцов, 238–243. Загреб: Државна комисија за руске избеглице.
- Милановић, Олга. 1994. Допринос руских уметника развоју сценографије у Срба, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*, том I, II, приредили М. Сибиновић, М. Межински и А. Арсењев, 92–103. Београд: Филолошки факултет у Београду, Катедра за славистику и Центар за научни рад.
- Мосусова, Надежда. 1994. Руска уметничка емиграција и музичко позориште у Југославији између два светска рата, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*, том I, II, приредили М. Сибиновић, М. Межински и А. Арсењев, 139–149. Београд: Филолошки факултет у Београду, Катедра за славистику и Центар за научни рад.
- Николај Краснов – руски неимар Србије: 1864–1939: поводом 150 година рођења: каталог изложбе: архитектонски планови, фотографија, акварел, документа, фалеристика. 2014. Београд: Архив Југославије, Историјски архив Београда.
- Павловић, Мирка. 1994. Институционална опере (и балета) у Народном позоришту у Београду и руски уметници, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*, том I, II, приредили М. Сибиновић, М. Межински и А. Арсењев, 153–171. Београд: Филолошки факултет у Београду, Катедра за славистику и Центар за научни рад.
- Тошев, Снежана. 1994. Капитална дела руских архитеката у Београду, у: *Руска емиграција у српској култури XX века*, том I, II, приредили М. Сибиновић, М. Межински и А. Арсењев, 302–307. Београд: Филолошки факултет у Београду, Катедра за славистику и Центар за научни рад.

Jovan J. Aleksić

University of Pristina, temporarily settled in Kosovska Mitrovica
Faculty of Philosophy

RUSSIAN IMMIGRANT CONTRIBUTION TO THE SERBIAN ART BETWEEN THE TWO WORLD WARS

Summary. *The First World War, the October Revolution, and the Civil War (1917–1923) changed Russia forever and determined its historical path throughout Modern era. In just ten years it had lost 868.866km² of its vast territory (that is, by comparison, 40.000 km² more than all Balkan countries together, including the Eastern part of Turkey) all with forty million people who made up ¼ of its population by 1914. In those areas of the so called “Russia in exile”, an imaginary country of “Russians without Russia”, had been living more than eight million people. One of the countries the Russians settled in was newly established Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes. The main reasons for such an act lie in their historical closeness, connection between Russian and Serbian Orthodox church, language similarities, their cultural as well as traditional links. Apart from that, the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes were in need for intellectuals and experts in different fields, considering the fact that a great deal of its highly educated youth had lost their lives in World War I. In some way that was beneficial for emigrants themselves, because most of them were highly educated people. Their contribution to the new Kingdom of Yugoslavia was of great importance. “White Russians” had left a deep mark in almost all areas they were settled in. There was hardly any place of our country in which some of them were not worked as teachers, doctors, agronomists, biologists, engineers or the caterers. They had a huge impact on scientific and cultural development as well as on arts that were not typical for our country (Byzantology, astronomy, hydro-energetics, ballet, opera...) Russian immigrants had made a special contribution to the Serbian art, especially between 1918 and 1941. They had enhanced and enriched artistic and cultural scene of almost every area they were settled in. Everything they did for Belgrade, Nis, Novi Sad, Kragujevac, Zajecar, but also for Leskovac, Krusevac, Sremski Karlovci, Pancevo, Kraljevo, Cacak, Subotica, Kosovska Mitrovica... All those places would not have been reach in history, art and culture, the way they are now, without their creativity and devotion.*

Key words: *Russians, immigration, art, The Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes.*

ТУЖНА МИСАО КОЈА СЕ ПЛЕШЕ: ПРОСТОР И ВРИЈЕМЕ У НАРАТИВУ ТАНГА

Сажетак. Танго је амблемски примјер софистицираности домета мигрантске умјетности. Његов настанак можемо означити као набијени скуп разнородних фактора подстакнутих горљивошћу романтичарске атмосфере краја XIX и почетка XX вијека. Кроз луку Буенос Ајреса, као везу између старог и новог свијета, политички пројекат емиграције одиграо је улогу трансфузије, не само радно способног европског становништва, већ и култура које су донијели собом и уградили их у оквире свакодневног живота. Притом, дијалогски оквир набијен меланхолијом те специфична просторно-временска конфигурација, произвели су имажинаријум једне генерације досељеничке радничке класе, који је касније надахнуо популарне умјетнике, поставивши националним симболом. У том процесу почетне димензије феномена танга симплификоване су, а његова природа стилизована и романтизована; овим радом рашичлањујемо елементе његовог настанка и њихову међусобну кинетику.

Кључне речи: танго, Аргентина, миграција, простор, вријеме, плес.

1. Танго култура – више од плеса

Након активности које примитивним народима обезбјеђују материјалне потребе, храну и склониште, плес долази први. То је први излет емоција и почетак умјетности. Примитивни човјек, сиромашан у средствима израза, са само рудиментарним почецима говорног језика, универзално је изражавао своја дубока осјећања кроз мјеру покрета. Природа око њега се ритмично помијерала, у таласима воде и пољима која њише вјетар; сунце и мјесец су се подизали и спуштали; његови ударци срца били су ритмички покрети који су одражавали срећу (Huang 1991: 24).

Ако се прихвати да савремени човјек са својим најстаријим претком дијели потребу за изразом (који је не само средство осликавања тренутног емотивног стања већ и услов постојања културе), онда говорећи о настанку танга не треба првенствено трагати за надахнутим појединцима који су му осмислили кораке или назив. Оно што је танго учинило истовремено изразом и средством ескапизма из свакодневице тегобног живота није креативна луцидност харизматичних појединаца већ општа атмосфера која се развила на једном *простору* међу *затеченом популацијом*. Управо ове двије детерминанте ћемо детаљније описати у контексту друге половине XIX вијека на релацији Европа – Аргентина¹, посебно са нагласком на Апенинско полуострво, као расадник емиграната који су нарочито допринијели стварању Аргентине какву данас познајемо, и танга као њеног најпрепознатљивијег симбола.²

Тако Национална академија танга, основана декретом 1235 Владе Аргентине јуна 1990, одређује танго као „музичку, кореографску, поетску интерпретативну форму која обухвата вијек непромјењиве важности и представља аутентични и дубоки израз аргентинског народа” (LCABA 1990). Изражајношћу и универзалношћу којом је танго стекао ваннационалну славу, о чему ће бити ријечи у другом дијелу текста, далеко је премашило услове у којима је настао. Не ради се, дакле, само о једној врсти друштвене активности; танго је створио цио својеврстан хабитус одакле се инспиришу књижевност, сликарство, мода, па чак и незамислива разноврсност производа масовне потрошње. Феј Бендрапс, директорка Националног центра Аустралије за латиноамеричке студије, дала је дефиницију која најбоље изражава домете танга као поткултуре:

Танго представља трансдисциплинарни културни феномен који чини јединствени амблемски наратив аргентинског идентитета. Он се очитује кроз више језика: физички, музички, симболички, говорни, једнако у приватној и јавној сфери. Као културни феномен, он дотиче политику, социологију, историју, сценске умјетности, психологију и економију (Bendrups 2014).

¹Коријени танга налазе се у афричким плесовима, а једнако право на изворност танга, поред Аргентине, полаже и Уругвај. Прецизније, танго је плес са ријеке Ла Плата (за удаљене крајеве Аргентине није карактеристичан). У овом раду ћемо се бавити само тангом као аргентинским феноменом, како је најчешће и препознат, али имајући у виду да то није једино мјесто његовог настанка.

² Опсежну и утемељену марксистичку критику репрезентације танга у политичке сврхе изнијела је у свом докторском раду Флоренсија Гарамуњо. Ријеч је о грампшијевском схватању танга као елемента културе којим се гради конструкт нације од средине двадесетог вијека. Ауторка упоређује Аргентину и Бразил и њихове „националне” музике (танго и самбу) као жртве државног пројекта унификације. Такође, обрађује веома значајну тему примитивизма у модерном друштву, гдје се наведени плесови јављају као визуелна репрезентација настанка нације. Гарамуњо тако закључује: „Нација није простор, већ прошлост. А прошлост је конструкт.” (Bosser 2007: 12)

2. Поход у врли нови свијет

Захваљујући снажној пропаганди аргентинске владе, али и економској кризи и сиромаштву који су погодили нарочито југ Европе, многи Европљани су у највећем таласу, између 1850. и 1900, масовно напустили своје матичне земље и отишли преко Атлантика у потрази за бољим животом. Имигранти су већином били Шпанци и Италијани, затим Французи, Руси, Аустроугари, а у мањем броју Нијемци, Швајцарци, Британци, Португалци, Белгијанци и Холанђани. Оваква структура придошлог становништва, са доминацијом јужњачких култура³, открива се кроз стварање аргентинске верзије шпанског језика са великим утицајем италијанског, те кроз обрасце друштвеног организовања, о чему ће касније бити ријечи⁴. До које мјере је емиграција била организовано масовна показује податак да је у највећем таласу, који се догодио између 1880. и 1889, пристигло чак 795.396 Европљана, од чега више од половине Италијана. Идуће деценије број придошних био је само за 50.000 мањи (Статистике Министарства пољопривреде Републике Аргентине од 1857. до 1903). Сматра се да је укупно између 1853. и 1964. у Аргентину придошло више од седам милиона Европљана. Треба, међутим, узети у обзир три милиона миграната који су, разочарани недостатком земље и посла, одустали и вратили се назад у своје државе⁵. Био је то масовни егзодус радничке класе дотад незапамћених размјера. Структуру становништва чинили су већином нискообразовани мушкарци средње доби⁶. Луиђи Барцини, италијански новинар и писац, као дописник листа „Коријере дела сера”, 1901. пише:

³ Три најбројније групе које су чиниле страну популацију 1869. су Италијани (34%), Шпанци (16%) и Французи (15%) (Статистике Министарства пољопривреде Републике Аргентине од 1857. до 1903).

⁴ Посебну националну групу унутар аргентинске имиграције чинили су Енглези, чији економски утицај на Републику нуди тему за један посебан рад. О Лондону као финансијској престоници Аргентине италијански дописник Луиђи Барцини пише: „Енглези су прави господари Аргентине; они посједују све жељезнице, луку, колосална дјела питке воде, трамвај, сва најзначајнија предузећа. [...] Енглези у Буенос Ајресу чине ‘imperium in imperio’, или боље речено, ‘imperium in... repubblica’. Они чине засебну моћ. Живе потпуно изоловани” (Barzini: 2015).

⁵ Што се тиче Италијана, званична статистика показује да је та стопа износила 45%, односно, од три милиона имиграната, 1.300.000 их се вратило у Италију (Torrado 1970).

⁶ За период између 1894. и 1903. Одјељење за имигранте приказује сљедеће податке: од укупно 751.366 придошних лица, 113.433 је дјеце, а међу радним становништвом највише је пољопривредника (312.723), затим физичких радника (118.223), трговаца (30.996), послуге (28.450) и кројача (28.194).

Италијанска емиграција је емиграција мишића. Водич Краљевине Италије за емигранте у Републици Аргентини каже: „Осим слабих и кржљавих, оних нарушеног здравља и старих, такође не треба да емигрирају они који су школовани, који су постигли више или мање усмјерено образовање” (Barzini: 2015).

По доласку би их Одјељење за имигранте под управом Министарства пољопривреде појединачно пописало и разврставало према полу у бесплатне колективне смјештаје, гдје су се могли задржати највише осам дана. Након тога су одлазили у потрагу за послом. Иако је у то доба изградња комуникација (жељезнице и телеграфа) била у пуном јеку, највећи дио имиграната остајао је у Буенос Ајресу, лучком граду у који су пристигли. То је довело до брзог презасићења становништвом које није могло пронаћи посао. По доласку у Аргентину, многобројни пристигли радници нису били добро прихваћени. Претежно су постојале двије врсте посла: за сточаре и слабо плаћене занатлије у предграђима. *Гаучоси* (сточари) су досељенике нападали када би се насељавали као фармери, црнци су стријепили да ће им преузети њихове ситне занатске послове, а земљопосједници нису били расположени да дијеле земљу ни са ким. Испоставило се да су мигранти дошли са потпуно либералном економском идејом у земљу гдје је све богатство већ било конфисковано. Већ неколико деценија од почетка масовне емиграције, децембра 1901, Луиђи Барцини биљежи:

Објективна истраживања показују да је само у граду Буенос Ајресу четрдесет хиљада радника без посла; да су многи отишли и да су многи на селу изгубили усјеве, док држава дистрибуира сјемена; да је лоше управљање уништило трговину, кредите, паралисало индустријски развој, осудило на смрт слободу и правду: они долазе. Узалуд су свакодневни спискови тражених лица која су нестала међу хиљадама и хиљадама имиграната, раштрканих, несталих у самоћи пампи⁷ можда, изгубљених у удаљеним *естансијама*⁸, оних који су завршили ко зна гдје, не зна се како: они долазе. (Barzini: 2015).

Разочарање које је настало из неостварених снова управо је основа танга.⁹ Како су то назвала двојица аутора изучавајући импликације аргентинског простора на настанак танга, стање које су затекли „било је више могућност него стварност” (King 2004: 101).

⁷ Пампа: травната степа карактеристична за Аргентину.

⁸ Естансија: шпански термин за велико сеоско добро, приближно оном што у САД представља `ранч`.

⁹ Често заборављена, али посебна група имиграната били су *Golondrinas* или *ластивице*. Они су долазили из Италије у новембру, након жетве, да би се придружили пољопривредним радовима у Аргентини. Започињали су рад на сјеверу жетвом пшенице и спуштали се на југ ка Буенос Ајресу ради бербе кукуруза. На крају би се опет враћали у Пијемонт. Ова континуирана смјена животног окружења засигурно је допринијела размјени традиционалних плесова и напјева.

2.1. Конфигурација културног пејзажа

Конфигурација простора коју су имигранти затекли на новом континенту умногоме се разликовала од поднебља из којег су дошли. Према Водичу за италијанске емигранте састављеном од стране Централне комисије за емигранте¹⁰,

У цијелој огромној аргентинској равници, преко које се галопира коњем данима и данима а да се не нађе никакво склониште, нити најмањи набор тла, нећете видјети величанствене шуме о којима сте чули у причама о Америци, већ ћете, у повољном годишњем добу, срести само једнолични травнати тепих, који чини највећим дијелом богатство ове земље за безбројну стоку, козе и коње, што се брзо множе.

Ове непрегледне травнате степе регије Буенос Ајреса, чак тридесет пута веће од Ломбардије, италијанском сељаку могле су дјеловати посве несавладиво, а човјек се у њима осјећао неизмјерно малим. Са друге стране, урбана подручја пружала су осјећај скучености услед хаотичног ритма сталног повећавања броја становника. Идеја о обрађивању неосвојених комада простране земље за многе је завршила у забаченим крајевима лучког града, гдје су и добили назив *porteño* (*porto* – лука). *Конвентиљо* (*conventillo*), као урбани колективни насељени простор, био је прва станица гдје су у некој врсти привремене комуне живјели припадници разних народа, са својим дијалектима, обичајима, навикама и предрасудама, са иконама светаца заштитника окачених по зидовима и комадима намјештаја које су неки донијели са собом. Тај сажети простор интензивирао је међусобну комуникацију, која је стварала не само афективни већ и поетски набој. Ту би се ноћима свирале гитара и хармоника¹¹, мијешали традиционални напјеви, пило вино и дијелиле патње свакодневног живота. У проучавању премјештања појединца из једне средине у другу, разлика између привремене и трајне селидбе потпуно је арбитрарна. Зато је тешко проникнути у најтананије наде имиграната који су насељавали конвентиље;

¹⁰ Занимљива је прва реченица Водича, у којој се објашњава разлог оснивања Централне комисија за емигранте: „Влада Републике Аргентине, ради задовољења једне од најургентнијих потреба своје земље, а то је привлачење што већег броја европских имиграната, који намјеравају обрађивати пространо и плодно државно тле, готово потпуно напуштено и бескорисно свима, у жељи да оствари своју намјеру, оснива Централну комисију за емигранте...” (Cuneo 1870: 1). Недвосмислено се наводи приоритет настањивања земље, док тек у други, неизречени, план, долази брига о имигрантима којима треба обезбиједити услове за живот. Можда је такво понашање аргентинске владе, које је задржала и у предстојеће двије декаде највећег флуksа имиграције, фокусирано само на што већи број усељеника а науштрб њиховог економског збрињавања, одговорно за тако дуготрајно одржавање лажне идеје о обећаној земљи.

¹¹ Тако је у Аргентину приспио и бандонеон, око 1850, када је изашао из Њемачке, одакле су га исељеници однијели у свијет. Управо он ће дати меланхолични и носталгични позив тангу.

неки од њих маштали су о ничијој земљи и плодним просторствима, други су чекали прилику да доведу своје породице, а трећи, разочарани, чезнули за повратком у матичне земље. Ерик Хобсбаум, у књизи *Доба револуција: Европа од 1789. до 1848*, на једном мјесту пише како је „одвајање од коријена” постало „карактеристична психолошка болест 19. стољећа (присутна у безбројним сентименталним популарним пјесмама), [...] убитачни *mal de pays* или *mal de cœur* [бол за домовином или душевни бол, прим. аут.], који су први пут описали лијечници међу старим швицарским војницима најамницима у страним земљама” (Хобсбаум 1987: 126). Осјећаји ефемерности и непредвидивости створили су један нов начин живота који ће трајно бити уграђен у аргентинско друштво, а за тангом¹² ће се посезати у разним периодима развоја аргентинске државе, од њеног богатства двадесетих година XX вијека¹³, па до економске кризе и војне диктатуре.

Први је промјену доживио језик; из слабог познавања шпанског, али и искривљених облика матерњег језика (имајући у виду да су досељеници претежно били слабог образовања, из држава у којима је језичка политика била тек у повојима), настали су *коколиче* (*cocoliche*)¹⁴ и *лунфардо* (*lunfardo*)¹⁵. Управо је *лунфардо* био сленг предграђа на ком су, заједно са језиком аргентинског села, спјеване прве танго пјесме. Својом простотом и директношћу израза, шокирале су сваког ко би их чуо у центру Буенос Ајреса.

Између 1860. и 1880. танго добија свој облик. Почетком двадесетог вијека и даље се дефинише као музика сиромашних предграђа, забава ниткова и свадљивих *мачо* гонича стоке. Посљедично индустријализацији и појавом великих фарми, живот радника и сељака био је измијењен и појавио се нови слој – *compadres* – потомци *гаучоса*, који су, за разлику од својих предака, водили сједилачки начин живота. Имигранти Шпанци и Италијани сретали су их у кафанама док су водили стоку на клаонице и кроз њихове приче упознавали дух слободе.

¹² Пјесник и предсједник Националне академије танга, Орасио Ферер, изумио је 1967. ријеч *tangamente* која описује носталгију и смртно тужну меланхолију.

¹³ Из тог периода позната је француска изрека *riche comme un Argentin* [богат као Аргентинац, прим. аут.].

¹⁴ Италијанско-шпански макаронски језик ког су „изумили” италијански имигранти Буенос Ајреса.

¹⁵ Шпанска Краљевска академија дефинише *лунфардо* као „жаргон ког су изворно користили људи доње класе у Буенос Ајресу, а чије су поједине ријечи и изрази постепено ушле у народни језик Аргентине и Уругваја” (Real Academia Española, 2016). Дон Хозе Гобело, први истраживач и предсједник Академије лунфарда (*Academia Porteña del Lunfardo de Buenos Aires*) видио га је не само као сленг, већ као посебан језик цијелог једног друштвеног слоја, тачније подземља Буенос Ајреса. Гобело је саставио и први рјечник, који је бројао чак седам хиљада ријечи. Сам назив упућује на друштвену групу међу којом је био кориштен; долази од демоница Ломбардијац (*lombardo*), искривљеног (*lumbardo*), што на римском дијалекту означава лопова, а у старијем сленгу зеленаша.

Музика из Пампе улази у Буенос Ајрес, а танго настаје када *гаучоси*¹⁶ губе своју главну карактеристику – номадски живот. *Compadrito*¹⁷ је централна фигура танга; опјеван у многим романтичним пјесмама¹⁸, препознатљив по шеширу, са марамом уско везаном око врата и ножем задјенутим за појас, вишим класама је синоним за хвалисавог и делинквентног становника предграђа. Убрзаном урбанизацијом и агломерацијом урбана средина постаје главни топос и надахнуће умјетника, а тако се обликује и слика танга као плеса испрва градских четврти, док није прерастао у *мејнстрим* облик забаве. О томе најбоље свједочи изрека, са почетка XX вијека, славног аргентинског композитора Енрикеа Сантоса Дисеполa – уосталом, и аутора крилатице о тангу као *тужној мисли која се плеше* – да у коријену танга стоји *улица*: „Главни лик мог танга је град, Буенос Ајрес”.¹⁹

Узевши у обзир описану структуру становништва и њихов хабитус, лакше долазимо до разумијевања комуникативно-експресивне вриједности танга. Али и више од тога: ријеч је о сложенем имагинативном склопу једне заједнице као начину интерпретације стварности и производње значења. Ако је „имагинација власништво колективитета који ствара *заједнице сентимента*, група које маштају и осјећају ствари заједно” (Appadurai 1990), онда се танго може сматрати колективним имагинаријумом једног минулог времена, а чијом репродукцијом не проживљавамо више тај колективни сентимент већ само индивидуално плесачко искуство.

¹⁶ Важно је напоменути да упркос стереотипу, „гаучоси нису играли танго. Танго је био култура модерног главног града, док су гаучоси живјели на отвореном, под ведрим небом, и имали своју, сасвим различиту музику и плес” (Денистон 2007: 182). Плес су, дакле, развили њихови потомци.

¹⁷ Изведеница од *compadre*.

¹⁸ Можда најпознатија пјесма о *компадруту* је *El choclo* Херарда Ортиса. Позната је анегдота из Првог свјетског рата, када се 1916. један аргентински новинар нашао на њемачком фронту. Током једне свечане вечере свирач из оркестра желио му је указати част свирајући аргентинску химну, међутим свирао је *El choclo*, за шта је мислио да је патриотска пјесма.

¹⁹ Као велики досељенички град, Буенос Ајрес је поунутрио мјешавину разних европских стилова. У својим духовитим и оштроумним извјештајима из престонице, италијански дописник „Коријере дела сера” запажа: „Највећа карактеристика Буенос Ајреса је та да уопште нема никакву карактеристику. Буенос Ајрес је помало све. Да се један Сантос Думон [бразилски пионир авијације, прим. аут.] нашао овдје, претпоставимо, са справом за летење, био би збуњен у покушају да оцијени, са висине, у који крај свијета су га мотор, или вјетар, однијели” (Barzini 2015).

3. Простор-вријеме у загрљају звука

Аргентина је имигрантима пружила обоје: пуноћу урбаног насеља у коме је суживот крајње интензиван, те празнину непрегледне пампе, али и празнину дистанце између новог и старог дома. Није случајно од свих стваралачких форми настао баш плес. Као физичко, психолошко, културно и социјално понашање, плес је увијек био интегрални дио људске егзистенције. Људско тијело претвара простор у живот, а плес у биће. Кореографија и кореографска поставка тијела плесача стварају простор у ком се одвија плес (Huang 1984: 9). Када је познати кореограф Џорџ Баланшин казао „простор је све”, указао је да пуноћа и празнина једнако учествују у формирању стварности (као присуство или одсуство свјетлости). Трансформација пејзажа и животног простора претапала је осјећај (не)укоријењености имиграната у унутрашњу потребу за саучесништвом при стварању познатог. Немогућност економског освајања простора претопљена је у умјетничко омеђавање интимног израза на посве малој површини од свега неколико корака.

Антрополог Сета Лоу за објашњавање спацијализације културе предлаже дијалогски простор ког чине друштвена продукција и друштвена конструкција простора. Друштвена продукција простора укључује све оне факторе – социјалне, економске, идеолошке и технолошке – који резултују у физичком стварању материјалне поставке. Друштвена конструкција се односи на просторне трансформације кроз социјалне интеракције људи, разговоре, успомене, осјећања, имагинације и кориштење – или одсуство – мјеста, сцена или дјелања који преносе одређена значења. Оба процеса су друштвена у смислу да се продуковање и конструкција простора дешавају под утицајем друштвених процеса, посебно када су супротстављена економским и идеолошким разлозима. Лоу надопуњује ову бинарну схему увођењем отјеловљеног простора. Човјек је мобилно просторно поље – просторновременска јединица са осјећањима, мислима, наклоностима, намјерама, као и несвјесним културним увјерењима и навикама – која креира простор као могућност за друштвене односе, дајући му значење, облик и, коначно, матрицу свакодневног кретања, стварајући простор и пејзаж (Setha 2014: 34). У том смислу, између убрзане продукције капиталистичке средине, жедне покретачке снаге, и интеракција новог становништва које се најтачније сажимају у изразу *fare l'America*, постоји човјек, био он *compadre*, *compadrito*, *lumbardo* или неки други, запитан пред својим положајем, узнемирен оним што види, потресен оним што осјећа, усхићен због оног чега се сјећа. Отјеловљење простора значи уношење субјективитета у објективну датост. На нивоу плеса то се дешава по аутоматизму, јер је артистички покрет крајње интенционално набијена активност. Декодирано на вербални језик, плесати танго, према томе, значи изнијети своју рањивост и потражити утјеху, плесати самоћу, чежњу за домом, утолити жеђ за љубављу, додирнути и бити додирнут од стране другог човјека. Танго је пријежиште. Он

служи дубоким људским потребама. У тренутку кулминације свијести о друштвеном положају пружио је експлицитну експресију која у Европи тога доба не би била могућа.²⁰

Та соматска невербална комуникација има своје унутрашње законитости према којима се тијело, акција, простор, вријеме и енергија, као универзални елементи плеса, рађају и комбинују. Вријеме, као нераскидив елемент уз простор, постоји у плесу као ефемерна чињеница чија каузалност није увијек у реалном времену. У тангу, на примјер, репродукована музика код партнера који води не изазива истовремени покрет, већ његова улога захтијева интуитивно антиципирање звука, ради осмишљавања игре и давања импулса другом партнеру (Kimmel 2012: 76–124). Тај дијалогски простор се гради и разграђује учешћем два плесача који, сада као једно мобилно поље, учествују према споља у омеђавању, а према унутра у међусобној размјени порука. Карактеристична постојања у којој се плесачи додирују горњим дијелом трупа²¹, немају визуалну комуникацију, а објема рукама остварују контакт, крајње сажима простор који се осваја само корачањем. Веома цијењени *milonguero* и *musicalizador* Освалдо Натучи (Natucci 2014) тврди како је танго направио револуцију управо изнијевши приватни чин – загрљај мушкарца и жене – у јавну сферу.

Танго побуђује метафизичку интроспекцију Југа. Његову мистику можда најбоље описује ријеч *entrega*, која се користи за описивање врхунског плесачког (емотивног) искуства, гдје се у триангулацији мушкарца – жена – музика потпуно спонтано остварује сам циљ танга. Посебност у односу на остале плесове лежи и у ритмичкој структури око које плесач гради своје кораке, односно у слободи ритмичке интерпретације. Танго ансамбл никада не садржи удараљке, због чега је визуализација односа према наглашеном ударцу знатно компликованија од осталих плесова. Могло би се рећи да тијело плесача има улогу недостајуће перкусије, постаје дио оркестра у тренутку када се тијела партнера ускладе у мјери са којом се поигравају. Према томе, временска флуидност у тангу пресликава дијалогски капацитет плесача, а његова физичка интерпретација (загрљај) симболизује основни сентимент из ког је поникао, и због кога му се увијек, у различитим временима, враћамо.

²⁰ Новембра 1913. папа Пије Х означио је танго као неморалан плес забрањен католицима. Два мјесеца касније, присуствујући наступу једног пара из Венеције који је плесао танго, поновио је да је то „једна од најглупљих ствари које се могу замислити”, питајући се зашто би се уопште неко „кривио на тако смијешан и варварски начин” (The Milwaukee Journal 1914: 6).

²¹ Занимљиво је примјетити како су Грци *thumos* (θυμός), као центар духовности, емоција, жеље и страсти, лоцирали баш у предјелу прса. Појмом се често именује жеља за признањем од стране другог, што у контексту танга има кључну улогу.

4. Плесати имагинаријум

Структурно-функционалним нацртом настанка конкретног аргентинског, па касније планетарног, феномена, покушали смо објаснити процес „упросторавања” колективног сентимента, или пак „сентиментализације” простора; златно доба танга и грађанска епоха Аргентине која је услиједила описаном периоду изнијела је сада романтизовани танго из предграђа на свјетску сцену – Аргентина се консолидује као национална држава, те од меланхолије остаје само пјесничка општрица којом ће се танго умјетници служити у тешким временима Републике. Поткултурне димензије танга данас немају ширину и домете као у мигрантским временима настанка, када је представљао цјелокупни друштвени имагинаријум, али његов модус нарочито блиског партнерског освајања простора показује се готово универзално привлачним. Снага мистике тропа стигла је чак и до Јована Дучића: у *Јутрима са Леутара* пише да су „носталгична мелодија са Хаваја и аргентински танго два можда најлепша и најнежнија остварења која је икад дала комбинација покрета и звука” (Дучић 1999: 117). Флуидност слободне ритмичке интерпретације, те специфична кинетика, само су дио те привлачности. Описани пут посматран из нашег тренутка дјелује као историјски експес, али је формулу његовог истинског разумијевања понудио аргентински пјесник Алберто Гири предсказањем: „Мислим да ће танго све надживјети, јер представља нешто што је код Аргентинаца изгледа судбоносно: празнину или растојање између оног што свако ради и оног што он у суштини јесте” (Auzias 2008: 118).

Литература

- Appadurai, Arjun. 1990. „Disjuncture and difference in the global cultural economy”. *Theory Culture Society*. 7 (2–3), 295–310.
- Argentine Republic, Ministry of agriculture, Immigration Department. “The Immigration Offices and Statistics from 1857 to 1903”. *Information for the Universal Exhibition of St. Louis, USA*. PDF.
- Auzias, Dominique, Labourdette, Jean-Paul. 2008. „Argentine”. *Petit Futé*. 118.
- Barzini, Luigi. 2015. *L'Argentina vista com'è*. Elison Publishing. Kindle edition.
- Bendrup, F. 2014. „Tango Argentino: Narration of a Nation”. Јавно предавање, доступно на: <https://www.youtube.com/> [2. 3. 2017]
- Bosoer, Sara Amalia. 2007. „Florescia Garramuño, Modernidades primitivas: tango, samba y nación”. *Orbis Tertius*, 12 (13).
- Daniel, R. T. 1995. „The History of Western Music”. In *Britannica Online: Macropedia*., доступно на: <http://www.eb.com:180/cgi-bin/g:DocF=macro/5004/45/html> [17. 12. 2016]
- Денистон, Кристин. 2007. *Танго и његов смисао*. Београд: Просвета.
- Decreto N° 1235 del Poder Ejecutivo Nacional del 28 de junio de 1990. „Academia del tango”, доступно на: <http://servicios.infoleg.gob.ar> [20. 3. 2017]
- Дучић, Јован. 1999. *Јутра са Леутара: речи о човеку*. Београд: Каруповић.

- Kimmel, Michael. 2012. „Intersubjectivity at Close Quarters: How Dances of Tango Argentino Use Imagery for Interaction and Improvisation”. *Journal of Cognitive Semiotics*. 4 (1), 76–124
- King, S, Browitt J. 2004. *The Space of Culture: Critical Readings in Hispanic Studies*. Delaware: University of Delaware Press
- Low, Setha. 2014. „Spacializing Culture: An Engaged Anthropological Approach to Space and Place”. *People, Place and Space*. 34–38
- LCABA 1990: „Nuevo Proyecto – Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Decreto N° 1235 del Poder Ejecutivo Nacional del 28 de junio de 1990.”, доступно на: <https://parlamentaria.legislatura.gov.ar/pages/download.aspx?> [5. 2. 2018]
- Natucci, O. 2014. „Una historia de amor”. TEDx Río de la Plata 2014, доступно на: <http://www.tedxriodelaplata.org/videos/una-historia-amor> [17. 2. 2017]
- Real Academia Española. 2016. „Diccionario de la lengua española”, доступно на: <http://dle.rae.es/?id=NiZYfu8> [1. 2. 2017]
- Torrado de Ipola, Susana. 1970. *L'évolution démographique en Argentine de 1870 à 1960*. Paris: Sorbonne.
- The Milwaukee Journal. 1914. „Do the Furiana”, доступно на: <https://news.google.com/newspapers?nid=1499&dat=19140130&id=BXQxAAAAIBAJ&sjid=JiEEAAAAIBAJ&pg=4731,1192473&hl=en> [10. 10. 2016]
- Хобсбаум, Ерик. 1987. *Доба револуција: Европа од 1789. до 1848*. PDF.
- Huang, Emily Rai-Pi. 1991. *Body in space: the sensual experience of architecture and dance*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Cuneo, Giovanni Battista. 1870. *Guida per l'emigrante italiano alla Repubblica Argentina*. Firenze. Kindle edition.

Tamara Dakić

University of Belgrade

Faculty of Political Science

A SAD THOUGHT TO BE DANCED: SPACE AND TIME IN TANGO NARRATIVE

Summary. *Tango is an emblematic example for sophistication of the migrant art. Its origin can be identified as set of various factors intensified by the romantic atmosphere of the late nineteenth and early twentieth century. Through the port of Buenos Aires as a link between the old and the new world, the political project of emigration transfused not only the working-age population, but also variety of European cultures embedded in dialogue spaces between newcomers and new environment. In dance, this dialogue space is constructed with participation of two dancers who, now as a mobile field, participate in the mutual exchange of messages turned inward. In overall disappointment, a thirst for economic conquest of space turned into emotional complicity and artistic delimitation of shared space. However, tango is not only a dance as it is*

perceived outside Argentina; it is a lifestyle and a subculture. Tango was born in a clash of spatial, temporal and emotional configurations, it rose as the imaginarium of a generation of fortune seekers and low class workers and became universal formula of closeness and melancholy.

Key words: *tango, Argentina, migration, space, time, dance.*

УДК 821.163.42-2.09 Војновић И.
792.091.6(497.5)“1895/1959”

Биљана Ђирић

Факултет савремених уметности, Београд
biljanaciric@hotmail.com

ЕТИЧКИ И ПОЛИТИЧКИ АСПЕКТИ ЕМИГРАЦИЈЕ У ЕКВИНОЦИЈУ ИВА ВОЈНОВИЋА*

Сажетак. *Једна од средишњих тема коју Војновићева драма Еквиноција проблематизује јесте капиталистичка експлоатација радника. Указивањем на стопу смртности емиграната, која је прилично висока, Војновић кроз лик Ника, богаташа из Америке, уводи социјални ангажман у драму. Циљ овог рада је да, полазећи од методолошких основа културног материјализма, као и од етичких поставки Емануела Левинаса, осветли етичке и политичке аспекте емиграције, као и утицај ове појаве на судбину ликова у драми. Анализа показује да Војновићева драма прераста оквира субјективне трагедије, те прелази у објективну слику живота сиромашних радника и поморца, указујући на нужност једног друштвеног развитка као последицу чежње за бољим, човека достојим животом.*

Кључне речи: емиграција, етика, капитализам, експлоатација, племство.

1. Историја приказивања и рецепција Еквиноција

Еквиноција је први пут изведен на сцени загребачког Казалишта, 30. октобра 1895. године. Пријем од стране публике је био добар. Критика је, међутим, уочила недостатке дела. Примедбе су се пре свега односиле на лик Ива Лединића и на композицију драме. У Београду је *Еквиноција* премијерно изведен 16. 12. 1903. Критика је позитивно оценила драму, а добро је прихваћена и музика Станислава Биничког, који је компоновао увертиру и интермецо.

* Овај рад у међувремену је, у нешто измењеном облику, објављен у књизи: Биљана Ђирић, *Етика и политика у новијој дубровачкој драми*, Београд: Задужбина Владете Јеротића / Ars libri, 2018.

Најуспешније извођење ове драме јесте дубровачка представа овог дела, у Бондином театру, 1903. године. Влахо Слијепи у овој представи је играо самог себе. Глумци Дубровчани и сам писац у улози редитељског саветника свакако су дали драми доживљај аутентичности. Дубровачка публика је то препознала и позитивно оценила дело. Ово извођење плод је озбиљнијег рада Хрватске дилетантске позоришне дружине. У припремању представе учествовао је сам аутор, који је такође и присуствовао извођењу (Foretić 2008: 199). За Дубровник је ово био изузетан културни догађај. Војновићу је у постављању представе помагао Иле Нардели, који се сматра и редитељем представе.

Након загребачког извођења, Војновић је мењао текст своје драме, истичући у већој мери дубровачки говор, који је био ублажио због београдске и загребачке публике. На ову успешну представу касније ће се позивати критика као на један од најсветлијих догађаја у развоју дубровачког позоришта. О вези ове представе са старом дубровачком традицијом Војновић пише:

Dne 13. aprila 1903. doživjeh najvišu nasladu moje književničke karijere, kada je Dubrovnik začuđen i dirnut slušao kako buči na njegovoj pozornici pravo jesensko Ekvinocijo njegovijeh žala. A to beše doista sugestivna večer, jer je Dubrovnik onom predstavom faktično nadovezao svoje prekinute starodavne dramske tradicije. Samo što je mjesto klasičnijih pastijerica kroz smijeh i suze u čudu pripoznao svoju malu čeljad i svoje velike jade (Foretić 2008: 200).

У раздобљу до Првог светског рата *Еквиноцијо* је приказиван у Дубровнику још три пута, и то у извођењу Хрватске дилетантске дружине 1904. године, затим у извођењу Марковићевог друштва 1908. и Хрватског народног казалишта на гостовању у Дубровнику 1910. Године 1931. новоформирано Зетско позориште у Дубровнику је гостовало са представама међу којима су биле *Еквиноцијо* и други чин *Смрти Мајке Југовића*. Због не тако доброг сценског говора, *Еквиноцијо* је много лошије примљен. Ипак, запажена је улога Јеле, коју је одиграла Нина Вавра Бах (Foretić 2008: 207). Извођење *Еквоноција* године 1935. означава почетак највећих успеха дубровачких позоришних добровољаца. Уследило је извођење у Загребу и Сарајеву, где су добром глумом, али и изванредним говором, глумци изазвали право одушевљење код публике (Foretić 2008: 208–209).

Дубровачко позоришно друштво је, на позив Загреба, извело представу *Еквоноцијо* у Хрватском народном казалишту 1936. године. Извођењу су присуствовали најистакнутији представници културног и јавног живота Загреба. Публика је са одушевљењем и овацијама дочекала представу, те се овај тренутак бележи као један од значајнијих у позоришној уметности и извођењу Војновићевих дела. Оно чиме је публика била импресионирана било је дочаравање дубровачког амбијента, уједначеност ансамбла, непогрешив изговор „мелодичног ду-

бровачког акцента и смисао за остварење мизансценске атмосфере” (Foretić 2008: 208). Критика је истакла као квалитет чињеницу да непрофесионални глумац најбоље може да се уживи у оно што свакодневно посматра и проживљава, те су зато Дубровчани с таквом виртуозношћу одиграли ситуације које су им природне. Успех представе поновљен је недуго затим и у Сарајеву.

Приказивање *Еквиноција* наставља се након завршетка рата, 1945. године. У режији Замберлина, Народно казалиште Дубровник је поставило представу на сцену. Од осталих извођења овог дела издвајамо сезоне 1950/51, 1951/52, 1952/53, 1957/58 и 1958/59. На основу бројности извођења представе, можемо рећи да се ради о једном од најзначајнијих Војновићевих драмских дела, најприкладнијих за приказивање, али и најприступачнијих дубровачкој публици.

2. Политички аспекти миграције у Еквиноцију

По Томасу Нејлу, мигрант је политичка фигура нашег времена, дефинисана пре свега кретањем. Фигуре миграната функционишу као мобилне социјалне позиције, а не као фиксни идентитети (2015: 3). Фигура *номада* коју овај аутор уводи нуди концепт идентитета који истовремено одбија и асимилацију и есенцијалистичку фиксацију у времену и простору. Војновић у својој драми реализује управо овај тип јунака. Еквиноцијална бура сугерише урушавање старог патријархалног концепта и немогућност успостављања новог чврстог идентитета. Пукотине, тј. разлике у значењу, као и дијалогизам који је видљив у Војновићевом тексту, управо о томе сведоче.

Радња *Еквиноција* смештена је у мало пристаниште дубровачког приморја шездесетих година XIX века. Као што је већ речено, дело је први пут приказано у Хрватском народном казалишту у Загребу 1895. године. У Београду је први пут ова драма изведена 16. 12. 1903, а једно од значајнијих извођења било је и дубровачко, 1903. у Бондином театру.

У писму загребачком редитељу Јосипу Баху Војновић пише да је драма *Еквиноцијо* настала у време када је писац највише ценио Ибзена. Утицај Ибзена приметан је у Војновићевом делу у начину приступања теми, драматуршкој обради, као и у композицији. Војновић се пре свега угледа на драму *Сабласти*, у којој је главни лик, баш као у *Еквиноцију*, мајка, док је концепција преузета из старогрчких трагедија – удес из ког извире хришћанска спасоносна догма окајања путем жртве невиних. Код Војновића је ова трагедија удеса појачана судбоносном еквиноцијалном буром. Писац је замислио и интермецо за своју драму у виду Вагнерове увертире за *Холанђанина луталицу*. Иако се може говорити о извесним алузијама на *Ксанту*, Војновић у интермецу *Еквиноција* акценат ставља на невидљиве чиниоце буре, језиве елементе попут *уре мртвијех* која одзвања у непогоди. У тексту су присутни симболистички описи, те се природа са својим шумовима и узнемиренешћу сједињује са

људима. Сам Војновић је истицао да је интермецо извор и утока драме, па се и врхунац трагедије повезује с њим. Многи су песнику замерали управо на овом интермецу, схватајући га превасходно као формалну особеност драме. Међутим, како истиче Јовановић:

Олују приказује и Данте и она сваљује у море немоћни брод; и Хајне дочарава олују негде на Северном мору, олују која у невиђеном бесу гута барку, пада у „црни повор широке и бескрајне воде”. Пред нама је сасвим оригиналан опис буре на мору, то је опис буре код Дубровника, на мору које је Војновић толико добро познавао, осећао и волео. Утолико је вреднија његова слика непослушног мора! Јер, иза ње стоји писац читавим својим бићем, писац који море види и осећа као велики и страшни симбол путева многобројних, знаних и незнаних помораца, који су своје животе жртвовали на мору да би обезбедили живот својима на копну. Море значи живот, али и смрт за Војновићеве јунаке, и отуда сва она сила у значењу овог симбола у драми Еквиноцијо (1974: 200).

Повод драмској обради донекле је била и Водопићева приповетка *Тужна Јеле*. Ипак, *Еквиноцијо* представља оригинално Војновићево дело, које у себи садржи романтичарске, реалистичке и симболистичке елементе. Другим речима, у овом драмском делу можемо уочити три драмска поступка: лирски, који је углавном романтичарски, потом епски, који је претежно реалистички, и драмски – реалистички, али и у одређеној мери модернистички (Ivanišin 1984: 109). Однос Анице и Ива је лирски. Иво шаље љубавно писмо, поклања Аници миhoљице и слично. Успомене, дате кроз лик Ника, такође имају лирску ноту. Такав тон чак и окорелом прагматисти даје црту хуманости. Нико, наиме, сања да мирно почине усред маслина вољене домовине.

Реалистички драмски поступци су најфункционалнији део драме, а односе се пре свега на догађаје у малом пристаништу дубровачког приморја. Живот помораца и њихових породица Војновић није идеализовао, већ управо сурово реалистички приказао. Море односи у смрт људске животе, док их мајке оплакују.

Црна боја која доминира драмом, као и сама слика еквиноцијалне буре, носе изразито симболистичку ноту. Ритам људске драме прати дешавања у природи, крећући се ка кулминацији. Еквиноцијо је *на небу, земљи, у мору, у душама људи*, придајући свему извесну сабласну функцију. Слутње зла, којима започиње драма, дају читавом делу модернистичку црту (Ivanišin 1984: 115).

У драми је видљива манифестација Едиповог комплекса у лику Ива Лединића и у његовом односу према мајци Јели.¹ Присан однос између мајке и сина асоцира и на пишчеву везаност за мајку, која утиче на грађење култа мајке. Међутим, у првом плану је удес, чији се узрочник збио давно и који већини актера стога остаје непознат.

¹ „IVO: [...] A da nas vidiš kad se vraćamo doma! Reko bi: vjerenici! Promisli! – Sami u našoj barčici! Na krmi sjela moja mamica, tiha i mirna kako večer od nedjelje!” (Vojnović 1941:152).

Презрена материнска љубав, као главни узрок сукоба, органски се преплиће с Војновићевом љубави према патријархалном Дубровнику. Нико је представник „*nove dubrovačke plutokracije*, која је *srušila stari patrijarhalno-gosparski duh*” (Haler 1944: 257).

У лику Јеле Војновић је дао портрет жене којој судбина није била наклоњена, те једину утеху види у свом ванбрачном сину. Овим ликом зачиње се Војновићев култ мајке као бића чистог и неокаљаног, које уједињује све етичке квалитете. Аутор је сачинио већи број верзија *Еквиноција*, које се разликују по томе какав је крај намењен Јели. У првој варијанти драме крај није обележен смрћу мајке, док у првом штампаном издању јесте. Све верзије обележене су ауторовом тенденцијом да нађе оправдање за убиство Ника. Етичку недоумицу аутор на крају разрешава на један помало механички начин – увођењем суда добрих људи, тј. пороте у савременом значењу. Аутор је заправо био у недоумици између два морала – хришћанског, који забрањује убиство и ванбрачне односе, и оног који је био видљив у свакодневној пракси. Коначном судбином Јеле етичка дилема и даље је остала отворена.

Лик Анице, ћерке поморског капетана Франа Дражића, сав је у лирским тоновима. Аница се мири са својом ситуацијом, беспомоћна пред удесом који проузрокује воља њеног оца и судбина Ива Лединића. Њен отац, Нико Мариновић, приказан је као среброљубац и блудник, окорели грешник у хришћанском смислу, који наноси штету свима око себе. У својој похлепи и страсти, Нико је уверљив и доследан. Он је један од главних носилаца социјалног слоја драме.

О социјалном аспект драме Јовановић пише:

Уопште, социјални протест даје драми *Еквиноцију* шире значење, тај протест чини да овде није реч само о трагедији удеса него и о трагедији произашлој из бедног живота, о трагедији условљеној социјалним неправдама. Тако се Војновићева драма о удесу Јеле, Ива и Анице шири, прераста оквира субјективне трагедије, те прелази у објективну слику живота сиромашних радника и помораца, слику велике социјалне беде и неправде (1974: 186).

Једна од средишњих тема коју драмски текст проблематизује јесте капиталистичка експлоатација радника која подсећа на праксу робовласничког система. Иначе, баш у време збивања драмске радње оваква експлоатација доживљава слом, завршетком Америчког грађанског рата. Ова постробовласничка пракса је до детаља приказана у сцени у којој Нико, који је с циљем прибављања радне снаге допутовао у приморско место близу Дубровника, објашњава свом сараднику Франу судбину емиграната који одлазе за Америку. Указивањем на стопу смртности емиграната, која је прилично висока, Војновић уводи социјални ангажман у драму:

NIKO (*Franu, pokazujući mu knjigu*): Pogedaj odika! – Od 20 do 30 godišta umire ih polovica – od 30 do 35 nešto malo više – 60 postô. Tako ti je! Ko je mlađi i jači – ti ostane, a ko ne – ne. (*Zatvara knjigu*).

NIKO (*otvori knjigu, pak prolazi stranice*): Sad ćemo vidjet. Ako je došô u mene – bit će upisan odika. (*Razabira u knjizi*). Umro – umro – umro.

FRANO (*gleda za njime u knjizi, tiho*): Koliko mrtvijeh!

NIKO (*mirno Franu*): To su oni od četiri peče. Sveđ u vodi do koljena – kako ne bi umrli?! (*Slijedi tiše*). – Živ, živ, umro, umro, umro... (Vojnović 1941:170).

Ангажованост у драми ипак није сама себи циљ, већ се јавља углавном у функцији мотивације карактера. У првом реду то се односи на лик Ника, који је, како сазнајемо из Војновићевог драмског текста, отишао за Америку оставивши трудну Јеле у малом приморском месту. Ника пре свега карактерише индиферентност у понашању према жени, коју оставља у време када још увек владају строге моралне норме. У тако постављеним односима између ликова на сцену ступа етичка борба. Желећи да престане са *животом у греху*, Јеле захтева од Ника да јој врати *част* и одведе је пред олтар, што Нико презриво одбацује.

Драмска кулминација у делу бива остварена у тренутку уговарања венчања између Ника и Анице, исте девојке у коју је заљубљен Ников и Јелин син Иво. Нико делује из позиције моћи коју даје новац, док Иво, као сиромаш, губи у борби за девојку.

Негативну слику богаташа Ника аутор гради по угледу на ставове свога брата Луја Војновића, који најгорим од свих сматра управо *Американе*, потомке домаћих тежака, *поамериканчене варваре*, који су се обогатили у Новом свету, али су без традиција, без знања. Према овом типу људи Војновићи су гајили само презир, како истиче Иво Банац у својој студији *Структура конзервативне утопије браће Војновића* (1981: 35).

Јеле чини у свему супротност у односу на Ника. Овај лик је грађен по моделу култа мајке, као носиоца доброте, истине и пожртвованости. Ипак, у односу на истоимени Водопићев лик скрхане и сломљене жене, Војновићев лик мајке обележава активизам и борбеност. Њену смрт Војновић разрешава помоћу народне и хришћанске традиције. Наиме, Јеле у сопственој смрти, иако незаслуженој, налази мир.

Аница, кћи поморског капетана Дражића, дата је као пасивни лик којим управља судбина. За разлику од Павле из Војновићевог *Сутона*, Аница прихвата своју судбину, мирећи се с њом. Патња је њено основно обележје, иако у грађењу овог лика изостаје дубља карактеризација.

Поморски капетан Франо Дражић сличан је по карактеризацији Нику, коме помаже у прикупљању радне снаге и коме жели да дâ своју кћер за жену. Његове поступке мотивише прагматичност, жеља за напредовањем у послу. Новац је главно мерило његовог лика, те представља пример деструктивног деловања материјалног богатства.

Војновић даје слику сиротиње у Грузију, као и страдања оних који су на раду у туђини. Сliku њихових живота аутор употпуњује увођењем споредних ликова. Међу њима су Влахо Слијепи, Марија од посте, деца, морнари и други. Њих пре свега карактерише аутентичност, којом оживљавају локални колорит.

Сукоби у *Еквиноцију* јављају се на више равни. То је најпре конфликт између Ника Мариновића и Ива Лединића, потом између Ива и Јеле, те између Анице и Ива. Симфонијски интермецо заправо има улогу наглашавања тих сукоба. Кохерентност идентитета јунака, што је карактеристика модерне, овде бива нарушена, а то нарушавање склада праћено је променама у природи.

Једна од средишњих дубровачких идеологема – слобода – у овој Војновићевој драми је име барке која плови за Америку: „U svijetlu blisikanja vidješe ribari bark Amerikanca – 'Slobodu' – gdje se raznjihan, izmučen valja usred uzburkane luke. – Prvi udarac ciklona bacit će ga n- kraj” (Војновић 1917: 91). Барка је „разњихана и измучена” – слобода, дакле, више нема ону јасну и светлу слику какву је имала некада. Оно што је некада било чврсто утемељено у традицији и њеним вредностима, сада је постало флуидно и променљиво.

Променљивост проистиче из промене социјалних околности. Наиме, слобода је раније била везана за богатство, па се губитком богатства и наглим сиромашењем губи и слобода, тј. идентитет који је тежио фиксацији. Губитак чврстог ослоња у идентитету доводи до жеље да се живот као такав уништи и прекине ланац несреће: „KATA (uputila se prema butižici): Ako ti se vratim na svijet, ne muči se, mještре Ivo. Ostat ću sidelica. Rađati samo siromaha, duše mi, i vragu bi dodijalo” (Војновић 1941: 148).

С друге стране, Нико, као носилац идеје новоосвојене слободе и богатства, приказан је као бескрупулозни варварин, који по свему издаје политичке вредности Града. Као неко ко долази са маргине, он описује политички центар као „lotroјstvo, siromaštvo i lizanje otara” (Војновић 1941: 158). Нико има специфичан статус у Граду. Он није странац, али не припада ни његовом центру, па је позиција на којој се налази амбивалентна.

Дубровачко друштво је одвајањем од других одређивало границе властитог идентитета. Град је, како запажа Зденка Јанековић Ремер (1993: 28), дошљацима увек пружао заклон, осим када би то могло угрозити опстанак властитог становништва. Уклапање у заједницу није нужно значило и потпуну асимилацију, па се често јавља појава дво-струког идентитета, тј. припадност новој и старој домовини.

Одвајање од странаца није нужно значило непријатељски став, већ је то пре било чување властите посебности и свести о припадању одређеној групи. Могућност интеграције је зависила од верске и политичке припадности, цивилизацијских сличности, као и од других интереса. Битно је истаћи да је потпуно прихватање вредности и норми заједнице значило апсолутну припадност, делимично прихватање повлачило је мањи или већи степен маргинализације, док је апсолутно неприхватање норми заједнице значило протеривање или физичку ликвидацију (Јанековић Römer 1993: 37–38). Војновић се у својој драми опредељује за последњу опцију, будући да Нико на крају драме бива

убијен. Ипак, увођењем суда добрих људи ова опција је додатно проблематизована.

Проблематизација Никове етичке позиције је пре свега видљива у делимичном оправдавању прилагођавања новонасталим околности-ма. Нико је дубровачки трговац који своју слободу осваја новцем, не видећи у томе ништа штетно по заједницу:

NIKO [...] Ja trgujem, kako i ti: Ti ne davaš dinara dokle si živ, a meni služi domaćica i brez tvoga zlata. Je li tako? – Nego spomeni se da ću i ja u starosti imat boles' ostalih Dubrovčana: žudnju da počinem usred ovijeh maslina i da sadim kupus, kako su činili i svi ostali od pamtivijeka. Dakle?! Ako ti umreš prije mene – kako je naturalo – ja hoću da dođem na spravno, bez notara, brez tribunala, brez procesa s tvojom braćom (Vojnović 1941: 168).

Суд добрих људи у драми сутерише институционалност, тј. колективно доношење одлука као карактеристику политичке културе старог Дубровника. Овај суд наступа као чувар вредности Града, не дозвољавајући било ком појединцу истицање и приватизацију моћи. Ипак, пољуљана равнотежа у драми не бива пресудом поновно успостављена.

Еквиноцијо као временска непогода реминисценција је на *locus horridus* – природа прати емоционална стања јунака; рушење поретка вредности изазива несклад космичких размера:

Mišljaše, jadan, da je tamo mir! – Ekvinocijo! Ekvinocijo! – Krajnji tren titanskijeh borba izmegu prirode koja neće da umre i brutalne, slijepe sile, što svemirom vlada.

Nije li to ljudski život? Nijesu li takovi i smrtni časovi izmučenijeh čovečijih duša, koje udes gazi i lama, da ih pak preporodi – ili uništi (Vojnović 1917: 91).

Један систем је разорен, али за новим системом вредности се још увек трага. Отуда и неуверљивост Војновићевог завршетка драме. Стабилност и кохерентност модернистичког схватања појма идентитета је видљива, при чему се нарушавање овог концепта поима на трагичан начин. Коначног идентитета заправо и нема. Идентитет је подложен променама и једино као променљив добија пуни смисао.

3. Проблем етике у Еквиноцију

Етика Војновићевог *Еквиноција* на страни је „малог” човека дубровачког света. Уметнички поступак којим је она изведена ипак није у свим деловима драме подједнако успешан. Последњи чин, а нарочито *суд добрих људи*, у критици се најчешће посматра као неоргански „привезак”, додат драми како би је аутор на неки начин завршио.

У *Еквиноцију* је дата слика живота средњег сталежа, радника, помораца и осталих људи који својим рукама зарађују хлеб. У таквој средини штрче само они који су се обогатили на рачун туђег поштеног рада. Насупрот Иву, који живи за своју мајку, аутор је поставио богаташа Ника Мариновића. Иако мало зна о империјализму, како запажа

Мухоберац (1957: 34), он је дат као уметнички реална личност, коју гуши устаљена и мртва атмосфера средине, будући да је навикао да се свим снагама бори за успех, савлађујући највеће препреке. Приказујући Ника као човека без морала и скрупула, који уопште не мари за друге, Војновић му изриче осуду, упућујући и читаоца на једнако вредновање. Међутим, из текста је јасно да друштво за Ника није меродавни судија, те да је он Јелину жељу да је ожени и тиме рехабилитује у социјалном погледу могао дочекати једино подсмехом.

Ругајући се манирима старе властеле, аутор даје напомену да нови богаташи купују палате старих. Племство по крви смењује племство по новцу, показујући нужност једног друштвеног развика и последицу чежње за бољим, човека достојним животом. Јелина драма данас се перципира као *временски омеђена драма*, као драмски случај без актуелног критичког набоја према друштвеним конвенцијама, каквог је имала у времену првог извођења дела (Perković 2009: 67). До овога долази јер су данашња Јеле и њено дете у правном, па и моралном смислу, изједначени са удатим женама и децом рођеном у браку.

Поступање Јеле у *Еквиноцију* подразумева освету. По Левинасовој теорији, такво понашање није етичко, будући да подразумева реципроцитет насупрот апсолутној одговорности према другоме. Наша обавеза према другоме не би требало да има ичег заједничког с његовим понашањем према нама. Међутим, Јелине реплике у *Еквиноцију* упућују на свесни чин освете због претрпљене животне неправде:

JELE (*u neobuzdanome, skoro nečovječnome veselju*): Smijem se!... smijem!... i još tebi u facu!... Ha! ha! ha!... Promisli samo! – Vas život u strahu, u tuzi, u jadu – pa sve te sramote, siromaštva, plač – bez kraja i konca! – A sad?... O! ne!... ti ne znaš što je lijepa, što je zdrava, što je velika ova rados' siromaha, koja ti se smije – koja se ruga tebi i tvojiem gnusnijem, lupeškiem milijunima (Voynović 1941: 204).

Војновић је назива *анђелом освете*, при чему првим чланом синтагме упућује на праведност и чистоту њеног чина. Међутим, сам опис чина убиства не одаје анђеоску природу Јелиног лика:

JELE (*podigla opet motiku, pa ostala nad njime kako anđeo osvete. A najednom baci je daleko od sebe i prigne se do njega, pa bijesno*): Tako!... tako!... umri! (*Slijedi s požudnim, groznim zadovoljstvom zadnje trzaje Nika*.) A!... i ti se, dakle, mučiš!... (*Ustajući naglo*): Oh! – i pravедно је! (Voynović 1941: 205).

Увођењем колективног лика народа, тј. суда добрих људи, Војновић је на механички начин покушао да разреши етичност Јелиног лика. Народ је „силовито и узбуњено” проглашава Јудитом, а убијеног крвником. Оваквој пресуди доприноси реторички потенцијал Јелиног обраћања. Она говори сама усред света, клечећи. Пољубивши земљу, она апострофира бога и окупљену гомилу, називајући их „људима добре воље”. Поред ове, Јеле има још једну публику – читаоце *Екви-*

ноција. Ипак, од *добре воље* и интерпретације треће публике, тј. гледалаца представе, на крају и зависи вредновање њеног чина.

4. Закључак

Над интимним светом Војновићевих ликова влада мит о Граду и његовим обичајима, који им не допушта доношење личних етичких одлука. Ликови зато своју индивидуалност ретко актуелизују, јер је свака њихова одлука већ унапред одређена утврђеним положајем у аристократском систему. Неодрживост тог система показује се и кроз немогућност да се у њега укључи и актуелизује индивидуална етичка одговорност.

Дајући јасну слику неодрживости аристократског система, пре свега кроз приказ његове апсолутне доминације, која, искључивањем индивидуалности, не допушта довођење своје моћи у питање, Војновић је одговорност за новонасталу ситуацију одсуства слободе у великој мери приписао управо таквом систему.

Ликови мајки код Ива Војновића израстају у главне носиоце етичког гласа. Хришћанска реторика главно је средство подривања моћи. Она је глас унутрашњег наговарања којим се, преко мотива страдања, јача етика Војновићевог драмског текста.

У измењеним околностима дубровачке историје, јунак драме постаје мигрант, на путу разградње и изградње властитог идентитета и смисла.

Литература

- Banac, Ivo. 1981. Struktura konzervativne utopije braće Vojnovića, u: Čale, Frano. *O djelu Iva Vojnovića. Radovi međunarodnog simpozijuma*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Razred za suvremenu književnost. 19-49.
- Vojnović, Ivo. 1917. *Akordi*. Zagreb: Nakladni zavod Jyгocлaвиje.
- Vojnović, Ivo. 1941. *Sabrana djela*. knjiga treća. Beograd: Izdavačko i knjižarsko preduzeće Geca Kon.
- Ivanišin, Nikola. 1984. *Grada Dubrovnika pjesnik: Ivo Vojnović*. Zagreb: Školska knjiga.
- Janeković-Römer, Zdenka. 1993. Stranac u srednjovjekovnom Dubrovniku: između prihvaćenosti i odbačenosti. *Radovi: Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta sveučilišta u Zagrebu*, 26(1), 27-38. Dostupno na: <http://hrcak.srce.hr/50063> [20.11.2016.]
- Јовановић, Рашко. 1974. *Иво Војновић: Живот и дело*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Muhoberac, Fani. 1957. Vojnovićev Dubrovnik. *Dubrovnik*, 27-43.
- Nail, Thomas. 2015. *The figure of the migrant*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Perković, Vlatko. 2009. Vremenska i estetska razmeđa Vojnovićeva *Ekvinocija*. *Dubrovnik. Časopis za književnost i znanost*. Nova serija, godište XX, br. 4, 62-77.
- Foretić, Miljenko. 2008. *Kazalište u Dubrovniku*, Zagreb: Hrvatski centar
- Haler, Albert. 1944. *Novija dubrovačka književnost*. Zagreb: Hrvatski izdavačko-bibliografski zavod.

Biljana Ćirić

Faculty for Contemporary Arts, Belgrade

ETHICAL AND POLITICAL ASPECTS OF MIGRATION IN *EQUINOX* BY IVO VOJNOVIĆ

Summary. *One of the central themes that the play Equinox tackles is the capitalist exploitation of workers. Pointing to the immigrant death rate, which is quite high, Vojinović, through the character of Niko, a rich man from America, introduces a social engagement in drama. Parting from the methodological basis of cultural materialism and the ethical postulates of Emmanuel Levinas, the purpose of this paper is to illuminate the ethical and political aspects of emigration, and the impact of this phenomenon on the characters' fate. The analysis shows that this drama introduces the necessity of a social development as a result of man's yearning for a better and decent life.*

Key words: *emigration, ethics, capitalism, exploitation, nobility.*

ЕМИГРАЦИЈА КАО МОТИВ У КАНАДСКОЈ ТЕТРАЛОГИЈИ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Сажетак. У романима *Снежни човек*, *Мамац*, *Мрак* и *Светски путник* Давида Албахарија приповеда се о емигрантском искуству, тако да ови романи чине посебно тематско језгро унутар ауторовог књижевног опуса, тзв. Канадску тетралогију. У раду истражујемо транспозицију мотива емиграције (од модернистичке обраде ка постмодернистичкој), као и корелацију овог мотива са другим, сродним мотивима који се у овим романима јављају (историја, рат, политика, језик, уметност итд.), као и значај овог мотива за конструкцију наративног идентитета јунака наведених Албахаријевих романа.

Кључне речи: емиграција, имиграција, егзил, Други, акултурализација.

1. Канадска тетралогија

Три романа Давида Албахарија, *Снежни човек*, *Мамац* и *Мрак*, настала су након што је овај писац 1994. године имигрирао у Канаду. У српској књижевној критици постоји тенденција да се, зарад тематско-формалне сличности и контекстуалних околности, ова три романа посматрају обједињено, под називом *Канадска трилогија*¹. У самом

¹ Албахаријев књижевни опус је доста богат. Поред великог броја објављених збирки кратких прича, овај аутор готово сваке године, након одласка у Канаду, објављује по један роман. То је један од разлога зашто је унутар његовог опуса могуће уочити већи број различитих тематских циклуса, тако да постоји и више могућих класификација романа овог аутора. Александар Јерков као посебан циклус унутар Албахаријевог књижевног опуса издваја *Избеглички циклус*, сматрајући да њега чине романи *Кратка књига*, *Снежни човек* и *Мамац* (в. Јерков 2010). Овом циклусу романа често се придружује и роман *Светски путник*. С друге стране, у приказима Албахаријевих књига у Канади и Америци обично се говори о Албахаријевим *Канадским романима* (в. нпр. Albahari 2014a) и при том се пре свега мисли на романе *Снежни човек*, *Мамац* и *Светски путник*. Могуће је издвојити и друге тематске циклусе у Албахаријевој прози, па би тако романи *Мамац* и *Цинк*

називу ове одреднице уочава се битни кохезиони принцип на основу кога се ова три романа доводе у везу, а то је простор, специфични канадски географски, историјски и културни простор у коме ова дела настају и који тематизују. Простор се овде јавља као важан маркациони и идентификациони принцип којим се три различита Албахаријева романа доводе у међусобну везу.

Имајући на уму целокупни романескни опус овог аутора настао у Канади, сматрамо да овом низу од три романа треба придружити и роман *Светски путник*, у коме се такође тематизује канадски простор, с том разликом што природно окружење, а не култивисан и друштвено-политички простор Канаде, овде постаје важан елемент из кога происходи идентитет протагониста романа. По нашем мишљењу, зато би пре требало говорити о канадској тетралогији, а не канадској трилогији, без обзира на то што роман *Светски путник* не настаје хронолошки одмах након романа *Мрак*, већ ће Албахари пре овог романа објавити роман *Геџ и Мајер*, који, мислимо, припада другом тематском кругу Албахаријеве прозе.

2. Снежни човек

Роман *Снежни човек*, објављен 1996. године, представља канадски првенац Давида Албахарија. Роман је одмах по објављивању добио бројне позитивне критике, како код нас, тако и у свету. Преведен је на неколико језика, а међу њима су и француски и енглески језик. Док су страни критичари говорећи о овом роману обично издвајали мотив самоће и егзила, указујући на то да је *Снежни човек* „најлакша тешка књига коју можете прочитати”², дотле се код нас посебна пажња поклањала мотивима историје и политике, који чине позадинску причу романа. Овај роман се у књижевном стваралаштву Давида Албахарија сматра прекретницом, у смислу да се ту први пут историја јавља као једна од његових приповедачких тема. Сваким следећим романом

могли бити сматрани породичним циклусом, романи *Пијавице* и *Геџ и Мајер* јеврејским циклусом, итд. За потребе наше анализе користићемо следећу класификацију: романе *Снежни човек*, *Мамац*, *Мрак* и *Светски путник*, будући да се у њима као основна тема јавља тема емиграције, а као основни простор простор Канаде, можемо сматрати посебним циклусом, који би могао бити назван *Канадска тетралогија*, по аналогiji према, у нашој књижевној критици већ устаљеном, називу *Канадска трилогија*; романи *Геџ и Мајер* и *Пијавице*, будући да се и у једном и у другом роману говори о антисемитизму, чинили би *Јеврејски циклус*; романе *Лудвиг* и *Ћерка* повезује у једну целину заједничка тема о академском ривалству; романе *Животињско царство* и *Контролни пункт* повезује чињеница да је радња и једног и другог романа смештена у војничку средину, у касарну, односно на контролни пункт, и да су протагонисти ових романа војна лица. Преостала два романа, *Марке* и *Брат*, није могуће сврстати ни у један циклус, али се да приметити да је централна тема обају дела идентитет.

² В. сајт Давида Албахарија <https://www.davidalbahari.com/main.html>:

Албахари ће се историји још више приближавати, тако да данас можемо да кажемо да породица и породични живот, интимна историја једне фамилије, и општа историја као неминовност, нешто из чега нема излаза, чине два најчешћа тематска језгра његове прозе.

Приповедач романа долази у нову средину, одлазећи из сопствене државе у потрази „за одразом, за утеклим сопством” (90)³. Он одлучује да напусти своју домовину онога тренутка када је осетио да простор око њега почиње да се смањује, да зидови прете да га угуше и да више у свакодневним активностима не препознаје себе. У новој средини он је поново упућен на сопствену земљу и њену судбину. Иако мења место боравка, он не може да побегне од историје, актуелне политике земље из које долази, будући да је његова домовина део његовог идентитета, али може да том променом места боравка, том историјском и просторном дислокацијом, оствари нови увид како у свој претходни живот, тако и у политичку ситуацију земље његовог порекла.

Једна од „великих тема” која је заступљена у овом делу је, дакле, тема историје. Наратор је у роману представљен као писац постмодерног сензибилитета, а постмодернисти су обично негативно настројени према свим метанарацијама, великим причама каква је историја. Став приповедача према историји у овом делу је амбивалентан, она је по њему и стихија и нужност. Пошто је посмодернистички писац, у његовим делима насталим у домовини нема историје, што наводи једног писца кога је упознао у ресторану да прокоментарише како је дирљиво то „што неко ко долази са дна пакла не пише о ватри” (101). Међутим, у новој средини, он полако схвата да је преварен, да је понео „погрешне књиге и погрешне забелешке” и да ће „записати потпуно другачију причу” (80) од оне коју је замислио.

Док пролази ходницима универзитета, облепљеним плакатима који позивају на разговор о „политичкој коректности феминизма”, и среће се са студентима који размањују „бомбасте фразе о крају историје”, што су све манифестације посмодернизма, али постмодернизма који ушавши у академске зидине постаје још једна од академских доктрина, систем без изненађења, угаси постмодернизам, он осећа да му се земља коју је напустио и историја од које покушава да побегне поново враћају. Амбиваленција према историји одсликава амбиваленцију према постмодернизму. Историја на делу, а не историја као тумачење, нешто је од чега не може да се побегне, и приповедач јој се током романа све више приклања, схватајући да је она, иако теоријски „мртва”, у стварности и те како „жива”, о чему сведоче бројна немила дешавања у његовој земљи.

Све ове велике теме, као што су историја, политика, границе и академизам, у роману су чврсто повезане са темом идентитета и трагања за истим. Губитак државе је губитак једног дела сопствене лично-

³ Сви цитати из овог романа дати су према следећем издању: Albahari, D. 2007. *Snežni čovek*. Beograd: Stubovi kulture.

сти. Промена средине доноси са собом изражену носталгију, болест од које пате сви емигранти, као и потребу новог прилагођавања, што такође води промени идентитета. Идентитет приповедача је вишеструко угрожен. У његовом свету више нема константи. Једна од ретких преосталих, чаша сока од наранџе, одлика сваког дана, на крају ће му склизнути из руке, остављајући само лепљиви траг. У новој средини он мора да се изграђује готово из темеља и да у свој лични и уметнички идентитет полако уграђује историју као једну од битних компоненти.

На крају романа приповедач одлази у мрак и снег, што можемо тумачити као пораз и као немогућност да се угрожено ја поново осмисли, али исто тако можемо са Тасићем закључити да „Снежни човек није нестао у снегу” и да „када читалац одложи књигу, Снежни човек устаје, отреса пахуље са перјане јакне и полази кући, како би се суочио са оном другом белином, белином хартије” (Тасић 2009: 64). На такав закључак наводи и деперсонализована последња реченица романа, која, чини се, као да представља глас једне нове приче. Два начина да се превари историја и да се побегне од ње јесу прича и смрт.

У овом роману наративна структура дела остварује се комбинацијом дискурса егзила, који повлачи за собом дискурс носталгије и дискурс историје, са дискурсом постмодернизма и академизма који се могу сматрати карактеристичним манифестацијама глобализма. Идентитетско јединство протагонисте је вишеструко угрожено самим чином одласка и историјским губитком некадашње домовине (што значи да се као основно идентитетско упориште у овом роману јавља простор, али не природан или географски простор, већ пре свега социјално-политички простор). Његов губитак је апсолутан, он нема домовину о којој може макар да сања и машта о повратку.

Историјски хаос и сурову стварност земље из које протагониста долази симболично представља олуја, и то је једино лично сећање и једини траг који се односи на претходни живот овог јунака пре слетања на ново тло. То што се протагониста у авиону буди „усред олује” може да означава да је точак историје толиком силином и брзином хрлио ка грађанском рату и хаосу, да су многи од нас схватили где су тек када је већ било касно, онда када су се нашли усред олује. Њему остаје једино да иде напред и гради сопствени идентитет на новим темељима, прихватајући, са једне стране, историјску нужност, а са друге културну стварност новог простора.

Простор некадашње домовине у овом роману добија значење утопије у смислу који овом термину даје Мишел Фуко. То је простор који реално не постоји, али који утиче на структурирање реалног простора. За протагонисту романа *Снежни човек* овај простор постаје идентитетска карика и нужност, нешто што утиче на обликовање, односно структурирање и могућност прихватања новог идентитета. За постмодернистичку емигрантску књижевност карактеристична је глобификација већег броја могућности које се отварају губитком порекла,

а не носталгија и жал за изгубљеним (в. Аијаз). Албахари и у овом сегменту одступа од стратегија постмодернизма.

Иако протагониста романа временом одступа од свог уверења изреченог студентима током предавања, да је сваки човек своја земља и да самим тим нема намеру да мења начине свога писања (62), мотив емиграције и егзила овде још увек не добија своју потпуну постмодернистичку трансформацију. Прави модел за ту постмодернистичку слављеничку оријентацију ка могућем представљају речи професора политичких наука који, износећи разлике између Европе и Новог света, истиче:

Ово је Нови свет... овде нико нема разумевања за оклевање. У Европи, рекао је, ваздух се дише, овде се ваздух једе. У Европи, рекао је, живи се један живот, а овде се свако мења и свако, за време једног живота, проживи најмање четири. Када се Европа распада, рекао је, људи ходају као муве без главе, а овде, ако се нешто икада распадне, само промени маску. У Европи, рекао је, самоћа је облик изгнанства, а овде је начин живота. (62)

Основна интенција Албахарија као аутора није била да јунаку свог романа пружи могућност прихватања новог идентитета, могућност промене маске. Штавише, свог јунака на крају романа он симболично шаље у смрт. Однос протагонисте овог романа према новој средини је однос отпора и неприхватања. „Други” су у роману представљени углавном негативно, као индиферентни и без жеље да разумеју јунакову личну и националну трагедију. Као најмаркантнији у овом значењу издваја се лик професора политичких наука. Једини тренутак када је протагониста осетио блискост са њим био је након што му је овај дао *Историјски атлас Средње и Источне Европе*. Свој поклон професор предаје уз речи да „уколико у природи постоји нешто што је хаос, онда се то овде налази. Нигде другде. И шири се као зараза, као неизчева болест.” (76). Могућност „историјске заразе” плаши професора политичких наука, и то је један од ретких тренутака када се он јавља без маске прагматизма. То је тренутак у коме је протагониста овог романа пожелео да спусти своју руку на раме професора, будући да је овај захваћен страхом и мржњом „[...] потпуно клонуо. Висио је у столици као крпени лутак, само му је леви доњи капак подрхтавао и трзао се као да га вуче невидљиви конач” (77).

Док професор прича, протагониста помишља на речи „језеро” и „огледало”, што симболично може да означава могућност да историјска стварност земље главног протагонисте романа представља нешто попут одраза у огледалу будуће стварности државе професора политичких наука, односно да нико није заштићен од историјске хировитости и стихијности, док језеро може да се доведе у везу са могућношћу цикличног ширења концентричних кругова који се јављају

на мирној површини воде када неко у њу баци каменчић⁴. Историја се у роману јавља као сила коју је тешко предвидети и мотивисати, односно, како то протагониста овог романа саопштава, „историја је ишчашеност, искакање из уобичајеног, нешто попут изгребане грамофонске плоче, стално понављање, често бесмислено, понекад јасно, прецизно, попут предказања” (89)⁵.

3. Мамац

Својим следећим романом насталим у Канади, Албахари дискурсу емиграције и егила придружује дискурс сећања. У овом роману присутна је и својеврсна транспозиција мотива емиграције који полако добија свој постмодернистички облик. Приповедно ткиво романа *Мамац* образује се на релацији овде и тамо, некад и сад. Као референтна тачка за кретање напред–назад кроз простор и време јавља се ресторан на речној обали у коме наратор, емигрант и писац који то тек треба да постане, седи са својим канадским пријатељем Доналдом, задубљен над картом света, размишљајући и разговарајући о границама и историјским менама. Тиме наративна структура овог романа постаје итеративна⁶.

Општим рефлексијама о историјском усуду овде се придружује и лично сећање и приватна историја једне породице, чиме се мотив породице, тако карактеристичан за рано Албахаријево приповедање, поново јавља. Гласовима главних протагониста романа придружује се глас мртве мајке наратора, који он слуша са магнетофонске траке. Ти-

⁴ Не би било први пут да се наша земља јавља као центар тог историјског вртлога који полако захвата све – довољно је сетити се Првог светског рата.

⁵ Албахаријево сагледавање историје из угла прекида, а не континуитета, умногоме одговара преокрету који је са структурализмом дошао у односу према историји и о коме је говорио Мишел Фуко у делу *Археологија знања*. Како Фуко истиче, пажња ранијих истраживача која је била усмерена ка великим, широким јединицама „које су описиване као 'раздобља' или 'векови'“ биће усмерена према „феноменима прекида” (Фуко 1998: 8), односно „више се не поставља проблем традиције и трага, него пресека и границе; не поставља се више проблем темеља који траје, него проблем преображаја који важе као утемељење и обнова утемељења” (10).

⁶ Понављање и учестало јављање одређених мотива, као и стално укрштање времена садашњег и времена прошлог, што води учесталој промени приповедачког фокуса, јесте једна од карактеристика Албахаријевог приповедања, присутна како у овом, тако и у другим Албахаријевим романима, на пример у роману *Мрак*. Ми смо овакав начин приповедања назвали итеративним, док Зоран Милутиновић, који такође потцртава учестало понављање које се јавља и као мотив и као наративна карактеристика дела, такав начин приповедања назива спиралним, закључујући да „the narration of Bait consistently follows a spiral structure in which the voices of the mother, the narrator, and Donald interrupt and compete with one another: a word in someone’s speech recalls from the background the other character, who is already waiting to be flooded with light from a reflector in the narrator’s hands” (Milutinović 2005: 19).

ме се остварује полифонична структура романа у којој се међусобно различите перцепције света, истине и историје укрштају и стапају. У роману *Снежни човек* протагониста је био суочен са готово апсолутном дезинтеграцијом идентитета. На плану приповедања ту идентитетску кризу и прекид прати линеарно приповедање. У роману *Мамац* напушта се линеарно приповедање зарад слободног кретања по вертикали времена. Тим напуштањем линеарног представљања радње времену је враћена пуноћа, коегзистенција оног некад и сада која би требало да се нађе у основи сваког идентитета. Протагониста романа *Мамац*, иако и даље остаје неименован, има потребу за поновним сагледавањем сопственог идентитета и за могућим покушајем изградње новог, у чему му помаже, с једне стране, магнетофонски запис гласа мајке, која након смрти оца приповеда своју животну причу, а, с друге, у новој земљи стечен пријатељ, који некадашње истине релативизује и излаже новом и другачијем погледу.

Роман *Мамац* се разликује од романа *Снежни човек* пре свега у односу према „другима“, у отварању према другима, самим тим и у прихватању нових околности живота. Такође, разлика лежи и у обради мотива емиграције и егила, који овде добија своју пуну постмодернистичку трансформацију. Зашто жалити за прошлим, за оним „ја“ из прошлости, када пред собом имамо велики број могућности. Треба хрлити ка новом и могућем „ја“ – порука је дела, о чему на најбољи начин сведочи одломак из завршнице романа, у коме наратор износи свој непосреднички однос према стварима након мајчине смрти и спремност да се мења:

Ствари ми нису више ништа значиле, што ми је задавало додатне муке у раду са избеглим људима, јер су они причали готово једино о стварима, као да се цео живот може свести на збир поседа и разлику губитака, и тог часа, када сам то увидео, знао сам да сам почео да се приближавам нечем другом. Нисам, додуше, био сигуран шта је то, као што нисам знао правац којим треба да идем и чему треба да се приближим, али када више не постоји место од кога се човек удаљава и према којем одређује свој положај у свемиру, онда је сваки смер подједнако добар (181).

Дакле, домовина, и читав прошли живот повезан са њом, престаје да буде утопија, у Фукоовом значењу речи. Нестанком домовине и чином одласка нестала је и та упоришна тачка која структурира нечији положај у свету. Човек је слободан да иде и буде шта жели, и то је управо чињеница која се потцртава и глорификује у постмодернизму. На крају романа то своје ново искуство наратор резимира речима: „Мајка се, наравно, не може заменити, али земља и језик, зашто да не?” (182). Послушавши Доналдов савет да, ако хоће причу, онда мора прво да заборави на језик (146), наратор уз помоћ речника на енглеском језику започиње своју причу о песнику који је одлучио да пише приче, али не успева да се ослободи сажимања

које је сматрао неопходним за састављање стихова, и посвети се разлагањима која, како је веровао, чине основу прозног говора. Њему је и даље свака реченица била стих, као што је свака прича била песма, јер форма, увиђао је, уопште није важна. Свет се око њега распадао, водио се рат, умрла му је мајка, и осетио је, упркос свих прозних сажимања, како повест његовог живота постаје у њему стварна, како га увлачи у себе и приморава да одигра одавно утврђену улогу (152).

Прича се завршава сусретом са девојком „којој у дугом монологу саопштава да је љубав последње упориште, и да, уколико га изгубимо, живот постаје бескрајно тоњење” (152). Горњи цитат може се сматрати аутопоетичким исказом који умногоме објашњава Албахаријев однос према форми и према поетици сажимања. Оно што нам се чини овде посебно индикативним јесте вера у љубав, која се јавља као једино упориште захваљујући коме остајемо на површини историје, не утапајући се у њу.

4. *Мрак*

Роман *Мрак* објављен је 1997. године. Протагониста романа, који је уједно и наратор, представља нам се на почетку романа као неко ко постаје писац иако никада није веровао да ће написати књигу. Основни хронотоп романа је хотел поред језера које се налази у подножју глечера у Канади. Приповедање је већим делом ретроспективно.

У роману *Мрак* наратор, који се може сматрати политичким егзилантом, приступа писању с намером да објасни, да представи себи, у узрочно-последичном реду, хаотичне догађаје који су условили његову емиграцију. Међутим, приповедање ништа не објашњава, будући да прави предмет приповедања није покушај реконструкције прошлости и свога прошлог ја, већ пре свега представља наставак конструкције садашњег идентитета. Самим тим, приповедање постаје лавиринт, симбол који истовремено добија значење јединог правог одраза стварности⁷.

Романом *Мрак* Албахари се приближио актуелној стварности Србије с краја двадесетог века. Основна тема романа јесте приказ односа појединца и друштва, индивидуе и историје. Из тако конципиране теме происходи основно питање које се поставља у роману и које се односи на сагледавање места и положаја појединца у савременом и ратним хаосом захваћеном друштву или, како то сажето наратор износи, треба одговорити на питања: „Где је ту Бог? Где су нежност и лепота света? Где је обичан човек?” (91–92). Постављање оваквих питања, која се тичу сврсисходности људске акције у свету и места појединца у друштву,

⁷ Симбол лавиринта којим се одређује чин и облик писања може се сматрати и алузијом на Хорхеа Луиса Борхеса, аргентинског писца кога многи сматрају родоначелником постмодернизма у књижевности, а који је свакако један од аутора који су утицали на Албахаријево приповедање.

може се сматрати имплицитном полемиком са постмодернизмом и посмодернистичким концепцијама које исказују уверење да је појединачно заробљено у општем, да је индивидуа уласком у језик, у тај симболички надсистем, постала продукт истог.

Индивидуални отпор у једној ратним хаосом захваћеној земљи нема велики значај, будући да се супротставља силама већим од себе: историјској нужности, тајним службама и теоријама завере, политици и растућем национализму... Чак и *уметност* у таквом друштву не представља отпор, захваћена ужасом стварности и она сама постаје застрашујући одраз исте. Емиграција, такође, не доноси мир. Не може се отићи довољно далеко. Човек је свуда окружен претећим ликовима. Самим тим, основни тон романа делује крајње песимистично. Међутим, мотив сачуваног рукописа на крају, односно мотив настојања да се рукопис по сваку цену сачува, представља наду да је можда могуће нешто променити, да је можда могуће уметношћу утицати на стварност, иако је став наратора према уметности у сталној осцилацији између уверења да је уметност попут флуоресцентних трака које означавају смер којим се излази из мрака и уверења да је писање „заваравање, и сваки покушај да се од тога умакне унапред је осуђен на неуспех” (113).

Немогућност да се изађе из прошлости у роману је представљена сталним укрштањем временских димензија. Деиксама сада-онда и овде-тамо остварује се у највећој мери текстуална кохезија романа. Што се тиче форме приповедања, романом *Мрак* Албахари напушта блок приповедање и враћа се приповедању у коме су јасно графички издвојени наративни делови. Сам роман подељен је на дванаест поглавља, а свако поглавље је са своје стране подељено на одељке и под-одељке. Тиме су елементи који чине такозвану спољашњу структуру прозног текста јасно истакнути, али не и акцентовани сами по себи. Можемо их сматрати акцентованим једино ако их упоредимо са ранијим наративним поступцима Давида Албахарија. Није баш најјасније које значење би могло да се припише овом одступању. Можда бисмо могли да претпоставимо да је улога имплицитног аутора⁸ у овом делу препуштена наратору, будући да роман *Мрак* треба да представља

⁸ У теорију књижевности појам *имплицитног аутора* уводи Вејн Бут у својој књизи *Реторика прозе* (Бут 1976). Имплицитни аутор не представља стварног аутора неког текста, већ је то аутор који се може апстраховати из самог текста. У *Наратолошком речнику* Џералда Принса под одредницом *имплицитни аутор* имећу осталог стоји да је то аутор за кога се „подразумева да стоји иза сцене и одговоран је за укупан облик, вредности и културне норме којих се придржава” (Принс 2011: 72–75). Даље, Принс наводи да треба правити јасну разлику између приповедача и имплицитног аутора, јер имплицитни аутор „не приповеда ситуације и догађаје (већ се рачуна да је одговоран за њихов избор, дистрибуцију и комбиновање)”, односно да је имплицитни аутор „изведен из текста” и није у њега „уписан као казивач” (74). Међутим, у случају романа *Мрак* ова два различита наративна елемента су несумњиво повезана.

књигу коју наратор пише и која настаје као резултат његовог одабира, распоређивања и интервенције.

Још једна, условно речено, графичка карактеристика која се јавља у Албахаријевој прози може се сматрати значајном, будући да је њено јављање доследно. У Албахаријевим текстовима на делу је одсуство запете испред супротних везника, што тешко да може бити сматрано случајношћу. За разлику од Црњанског, чији стил донекле карактерише изузетно честа употреба запете (што за циљ има да омогући да различити синтаксички, често удаљени делови реченице буду доведени у међусобну семантичку везу), код Албахарија запета изостаје, али само испред супротних везника. Бинаризам, веровање у постојање јасних граница и чврсто оцртаних супротности, у постојање чисте разлике из које произилази значење сваког од елемената бинарног низа, карактеристика је структурализма. Постструктуралисти, с друге стране, не признају постојање јасних разлика, самим тим и значење које произилази из разлике никада није чисто, већ је увек подложно константном реструктурирању и проклизавању.

Тиме што не уписује запете између делова сложене реченице који имају супротно значење, Албахари дозвољава да сама реченица добија семантички неодређиво значење и набој. Тиме је, такође, на графичком нивоу, одсликана једна од основних карактеристика, како формална, тако и тематска, Албахаријеве прозе⁹. У Албахаријевим романима насталим након емиграције очито је присуство супротности, различитих елемената који се у прози доводе у међусобну везу упоредним позиционирањем: Стари и Нови свет, Исток и Запад, некад и сад, овде и тамо, итд. Из односа ових елемената управо и извире наративни идентитет Албахаријеве прозе као неуписано треће, као нешто што има хибридни карактер, што настаје из процеса разликовања који никада не може бити прекинут.

5. Светски путник и Тетралогија

Међу романима *Снежни човек*, *Мамац* и *Мрак* несумњиво постоји тематска па и формална сродност, због које се ови романи често повезују под заједничком одредницом *Канадска трилогија*. Ми, као што смо већ истакли, сматрамо да је овом циклусу од три романа пожељно придружити и роман *Светски путник*, објављен 2001. године, који са претходним романима дели неколико заједничких тематско-формалних карактеристика¹⁰. Пре свега, једна од основних тема и овог романа

⁹ Ово присуство истих карактеристика на нивоу реченице и на нивоу самог текста готово би могло да нас наведе да закључимо да проза Давида Албахарија има фракталну структуру.

¹⁰ Елена Елиас-Бурсаћ, канадски преводилац Албахаријевих романа на енглески језик, која је за свој превод Албахаријевог романа *Гец* и *Мајер* добила Национално признање за преводиоце Америчке асоцијације књижевних преводилаца (ALTA's

је тема емиграције, којој се придружује тема историје. И за овај роман карактеристично је приповедање у првом лицу, где наратор романа уједно има и улогу протагонисте, као и присуство такозваног блок приповедања, односно приповедања у једном једином мегапасусу, које се код Албахарија по први пут јавља у роману *Снежни човек*, и које од тада постаје, с изузетком романа *Мрак* и романа *Марке*, једна од константи Албахаријевог приповедања.

У свим овим романима, такође, простор Канаде постаје основни, референтни простор из кога се врши приповедање, које се затим слободно креће кроз време и простор. Управо због уочених сличности међу овим романима, сматрамо да је оправданије говорити о *Канадској тетралогiji* Давида Алабахарија, јер и роман *Светски путник* несумњиво припада истом тематском језгру коме припадају и романи *Снежни човек*, *Мамац* и *Мрак*. Штавише, међу овим романима могуће је уочити постојање једног градацијског мотивског низа који их додатно повезује. Ту пре свега мислимо на присуство и обраду мотива Другог.

Као што смо већ истакли, у роману *Снежни човек* позиција Другог је посредно представљена кроз лик професора политичких наука, који делује иритантно и одбојно. У роману *Мамац* позицију Другог представља Доналд, канадски писац и нараторов пријатељ, што говори о својеврсном приближавању и вишем степену акултурације, будући да несумњиве културолошке разлике које постоје између наратора романа, човека Старог света, и Доналда, човека Новог света, не представљају препреку њиховом пријатељству. Роман *Мрак* представља донекле искорак, будући да је једна од основних тема овог романа сликање начина на који Исти полако постају Други, односно представљање једног обрнутог процеса постепеног удаљавања, менталног и културолошког, а касније и просторног, од својих дојучерашњих сународника.

Роман *Светски путник* представља корак напред на путу акултурације и прихватања новог идентитета, имајући на уму чињеницу да је управо написан из позиција Другог¹¹. Иако је основна тема и овог

National Translation Award), у једном разговору са Албахаријем (в. Албахари 2014) износи мишљење да се Албахаријева *Канадска трилогија* заправо састоји из романа *Снежни човек*, *Мамац* и *Светски путник*. Роман *Мрак* је изостављен из овог низа. И заиста, по многим својим карактеристикама овај роман се разликује од романа *Снежни човек*, *Мамац* и *Светски путник*. Иако је и у роману *Мрак* канадски простор главни простор из кога се врши приповедање, радња романа је већим делом везана за простор некадашње Југославије и Европе. Овај роман се разликује од осталих канадских Албахаријевих романа и по начину на који је у роману обрађен и присутан мотив Другог. Исто тако, тема емиграције и акултурације остаје позадинска у односу на политичку и историјску тему. По неким својим карактеристикама, пре свега по описивању непосредних личних и политичких узрока који су водили емиграцији, овај роман је сличнији роману *Пијавице*.

¹¹ Ту идентитетску трансформацију која води прихватању позиција Другог на најбољи начин илуструје чињеница да сок од наранџе у роману *Светски путник* сада пије Канађанин, сликар, који има улогу наратора. Видели смо да у роману

романа тема емиграције, наратор романа више није емигрант, већ Канађанин. Тиме се „старим” темама, темама рата, историје, емиграције, распада некадашње Југославије, које се јављају и у овом роману, приступа на нови начин, кроз својеврсну идентификацију са Другим, што води промени фокализације.

Централни конфликт романа представља немогућност двојице јунака романа који су пореклом из некадашње Југославије да изађу из историје, као и немогућност Канађанина да схвати њихову „опседнутост” историјом. Поред овог централног конфликта, у роману су присутни и други конфликти који израстају, на пример, из односа представника друге генерације досељеника према земљи из које су емигрирали, који се тичу употребе матерњег језика и односа према њему у туђини, или пак настају као последица емиграције или као последица потцртавања разлике између културе и природе.

Тема емиграције са собом носи потребу за сагледавањем идентитетских позиција јунака Албахаријевих романа. Донекле упрошћено речено и у грубим цртама представљено, четири романа који чине Албахаријеву *Канадску тетралогију* илуструју четири различита покушаја успостављања идентитетског упоришта и превазилажења идентитетске кризе. У првом роману насталом у Канади идентитет главног јунака углавном се везује за идентитет земље из које долази. Будући да та земља престаје да постоји, протагониста овог романа постаје само сенка сене, химера и авет која ће исто тако на крају романа ишчезнути. У роману *Мамац* спољашња идентификација бива замењена унутрашњом. Како би прихватио нове животне околности и отворио себе према могућности прихватања и грађења новог идентитета, јунак романа је присиљен да се окрене прошлости сопствене породице и да у односу према породичној историји, пре свега према животу своје мајке, гради своје идентитетско упориште које би му омогућило даљи развој. У роману *Мрак* основна тема тиче се отпора. Овде се емиграција доживљава као начин да се сачува сопствени идентитет, који у земљи порекла бива угрожен услед промене политичке и идеолошке ситуације у њој. У роману *Светски путник* идентитет израста, пре свега, из садејства историје и географије, језика и приче.

Снежни човек овај мотив има улогу објективног корелатива и да симболички представља идентитетску константу и упориште. Сцена у којој се чаша са соком од наранџе разбија, остављајући само лепљиви траг на рукама наратора, упућује на разбијање идентитета самог наратора. Интересантно је да је и самом Албахарију сок од наранџе једно од омиљених пића и да се често може видети како у руци држи управо овај сок.

Литература

- Албахари, Д. 1997. *Мрак*. Београд: Народна књига – Алфа.
Albahari, D. 2001. *Svetski putnik*. Beograd: Stubovi kulture.
Albahari, D. 2007. *Snežni čovek*. Beograd: Stubovi kulture.
Albahari, D. 2008. *Dijaspورا i druge stvari*. Beograd: Akademska knjiga.
Албахари, Д. 2011. *Мамац*. Београд: Стубови културе.
Albahari, D. 2014. "A Conversation with David Albahari". Interviewer: Ellen Elias-Bursac. Available at: <http://blog.yalebooks.com/2014/12/04/conversation-david-albahari/> (1. 8. 2016.)
Бут, В. 1976.. *Реторика прозе*. Београд: Полит.
Milutinovic, Z. 2005. "The Demoniatism of History and Promise of Aesthetic Redemption in David Albahari's *Bait*". In: *Serbian Studies*, Vol. 19, no. 1, 15-24.
Принс, Џ. 2011: *Наратолошки речник*. Београд: Службени гласник.
Тасић, В. 2009. „Снежни човек и паралакса”. *Ударање телевизора: колебање посткултуре*. Нови Сад: Адреса.
Фуко, М. 1998. *Археологија знања*. Плато, Београд: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
Фуко, М. 2005. „Друга места”. У *Мишел Фуко 1926-1984-2004: хрестоматија*. Прир. П. Миленковић, Д. Маринковић. Нови Сад: Војвођанска социолошка асоцијација.

Danijela Petrović

Gymnasium "Bora Stanković", Niš

EMIGRATION AS A MOTIF IN THE CANADIAN TETRALOGY BY DAVID ALBAHARI

Summary. *The novels Snow Man, Bait, Darkness, and Globetrotter by David Albahari portray the experience of exile. As such, they represent a specific thematic set in the author's canon, commonly referred to as the Canadian tetralogy. This paper examines the transposition of the motif of emigration (from the modernist to the postmodernist approach) and how it is correlated with other similar recurrent motifs in these novels (history, war, politics, language, art, etc.). We will also emphasize the importance of these motifs to the construction of the protagonists' narrative identity in the novels under in question.*

Key words: *emigration, immigration, exile, the Other, acculturation.*

Сања Михајловиќ-Костадиновска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, С. Македонија

Филолошки факултет „Блаже Конески“

sanja.flf@gmail.com

ДЕКОНСТРУКЦИЈА НА ПРОСТОРОТ НА ДОМОТ ВО СОВРЕМЕНАТА ЖЕНСКА МИГРАЦИСКА КНИЖЕВНОСТ НА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК

Апстракт. *Целта на овој труд е да ја анализираме категоријата простор, конкретно просторот на домот во два современи македонски романи „Скриена камера“ од Лидија Димковска и „Снегот во Казабланка“ од Кица Б. Колбе. Овие романи би можеле да се подведат под таканаречената миграциска книжевност чишито чести теми се откорнатоста и невдоменоста на ликовите, и нашата задача ќе биде да укажеме на различните начини на кои двата текста ја создаваат дифузната претстава за домот и како тој повеќе не е сигурна поткрепа за националниот идентитет, ниту е исклучиво женски простор.*

Клучни зборови: *простор, дом, миграција, женско писмо.*

1. За поимот миграциска книжевност

За миграциската книжевност, како и за многу други книжевни феномени, постојат бројни обиди таа да се дефинира, класифицира, етикетира. Но, фактот дека се измолкнува од многу рамки говори за тоа дека станува збор за еден вид камелеонска културна појава за која можеме да определиме можеби неколку основни карактеристики, а таа потоа се прелева, претопува и поприма индивидуални обележја од самиот автор/ка, од културата од која тој/таа произлегува и од текстот во кој твори. Од оние константи по кои можеме да ја препознаеме миграциската книжевност би ги издвоиле:

1) авторот/ката твори надвор од земјата од која потекнува (независно дали на мајчиниот јазик, странскиот јазик или на некаква хибридна варијанта);

2) текстот ги тематизира откорнатоста, дислокацијата, разнишаноста на идентитетот, средбата со Другиот.

Според ова, по однос на првата точка, во миграциска книжевност не би спаѓала книжевноста на автохтони автори кои пишуваат за миграцијата како феномен во нивното општество, ниту на оние што се чувствуваат како странци во сопствената земја („прогонство на нулти степен“ (Шелева 2005: 170)), туку појдовна точка секогаш е дислокацијата на самиот автор/ка, па оттаму и речиси неизбежното сместување на миграциска книжевност во еден вид граничен жанр помеѓу автобиографската и фикциската литература (Ѓурчинова 2013: 15). Ваквиот критериум не ја зема предвид причината што довела до дислокација на авторот, и иако некои автори зборуваат за „интелектуален номадизам“ наспроти „мигрантски или дијаспоричен номадизам“ (Ѓурчинова 2013: 11), каде што првиот не е условен од политички околности (егзил) и/или економски околности (имиграција), сметаме дека оправданост за ваквото поедноставување во нашите критериуми наоѓаме во неможноста секогаш да се повлече јасна граници меѓу доброволното и присилното заминување. Тоа би значело дека самата дислокација на авторот е доволна сама по себе како услов, а со неразграничувањето меѓу една веќе класична поделба на литература на егзилот и литература на миграцијата сакаме да го избегнеме она што Антонио Тељо го нарекува „класистичка хиерархизација на причините“ (Tello 1997: 115, преводот е наш) според која на политичките причини им се дава поголемо значење отколку на економските или другите причини кои може да доведат до раселување на авторот. Иако можеби „миграциска книжевност“ е една „некомотна“ етикета (Gnisci 2010: 7) што поаѓа од во последно време експлоатираниот и натопен со негативни конотации збор „мигрант“, и иако постојат и други термини кои се стремат да бидат понеутрални или поопшти, како „литература без постојана адреса“ (Ingenschay 2010), „литература на дислокациите“ (Ingenschay 2010), „атериторијална литература“ (Ruiz Sánchez 2005), сепак ќе се сложиме со Армандо Њиши кој вели дека миграцијата е една „примордијална и трансчовечка активност“ (2010: 4) и дека етикетите што ѝ се придаваат на литературата се само привремени пред неизбежната креолизација на културите.

Што се однесува до втората карактеристика што ја издвоиме, односно тематиката на овој тип литература, ќе се сложиме со Шелева (2005: 28) која вели дека миграциската книжевност ја враќа на мала врата големата тема на модерната за отуѓеноста на човекот, меѓутоа од друга страна, миграциска книжевност е и еден од главните бастиони на постмодерната од каде се деконструира концептот за национална култура, западниот книжевен канон, евроцентризмот, фалогоцентризмот. Токму за ова и ќе стане збор во нашиот труд, односно преку анализата на романите на македонски писателки Лидија Димковска и Кица Б. Колбе, ќе зборуваме за жената-номад чиј космополитски дух го деконструира поимот татковина, но исто така го деконструира и поимот на домот како исклучиво женски простор или на домот како наследен, еднаш засекогаш зададен, лесно препознатлив простор.

2. Дом – место, простор, време?

Со оглед дека во миграциската книжевност најчесто се зборува за преместеноста на ликот и се сопоставуваат барем два простора (два хронотопа) – имагинарни или реални – анализата на овие книжевни дела преку призмата на просторната категорија се чини повеќе од оправдана. Во овој труд нема да се задржуваме на исцрпните студии кои, особено од осумдесеттите години на минатиот век наваму, го свртеа вниманието кон оваа запоставена семиотичка категорија, но на кратко би сакале да укажеме на двојството за кое зборуваат многу автори, односно на термините место (*place*) и простор (*space*).¹ Според многумина, местото укажува на стабилност, припадност, пауза при движењето, а просторот е тој што се врзува со движењето, отвореноста, социјалната интеракција. Местото (паузата при движењето) е тоа што овозможува средба, а „средбата е противтежа на скитањето“ (Кристева 2005: 247). Секако, ова двојство не значи и постоење на рески граници меѓу двата термина бидејќи и двата подразбираат некаков *субјект* кој ќе го „актуализира“ просторот преку движењето (Certeau [1980] 2000: 111) или ќе го „окупира“ местото (Casey во Parker 2012/2014: 77, 78), односно токму тој субјект ќе овозможи некој простор да стане место (Casey во Parker 2012/2014: 78). Сепак, иако според досега споменатото ќе се чини пооправдано да зборуваме за домот што е предмет на наша анализа како за место, а не за простор, се одлучивме да зборуваме за домот како простор не само затоа што зборот простор е семантички поширок термин, туку и затоа што претставата за домот во двата романи за кои ќе зборуваме повеќе одговара на идејата за дифузност, хаотичност и метеж на која асоцира просторот.

Пред да преминеме на категоријата дом во романите на македонските писателки, Димковска и Колбе, само накусо и за она што претставува домот, домовноста, домувањето. Што е домот? Куката во која сме пораснале? Градот каде што сме се родиле? Станот каде што живееме под кирија? Татковината каде што сме го стекнале јазикот, навиките, претставата за светот? Или домот може да биде секое место каде што се чувствуваме пријатно, прифатено, во „своја кожа“?

Башлар ја нарекува куката, односно домот, „нашиот прв универзум“ (Bachelard 1983: 34). Според него, тоа е нашето интимно катче што ги содржи нашите спомени, каде што времето е „компресирано“ (Bachelard 1983: 38), место што е физички впишано во нас (45). Шелева (2005) зборува за домот од филозофски аспект како „најопшта, онтолошка категорија“ (23), и од социо-психолошки аспект како место што претставува заштита, засолниште, место каде што започнува формирањето на нашиот идентитет и личност (23). Таа се прашува дали домовноста значи и негово јасно мапирање во просторот, па декарто-

¹ Го упатуваме читателот на опсежниот труд на Јошуа Паркер (Joshua Parker) поместен во нашата библиографија каде што може да се најдат и бројни референци.

вата мисла „мислам, значи постојам“, ја преформулира во „имам адреса, значи постојам“ (29). Шелева исто така го наведува читателот да размислува дали домот е сингулар или плурал и не заборава да нагласи за тешкотијата да се дефинира домовноста во современиот контекст, па така зборува за различни видови на вдоменост: „кондиционална вдоменост“ (12), „превдоменост“ (24), „егзистенцијална бездомност“ (178), „мултитопична вдоменост“ (186). Башлар исто така не пропушта да го забележи губењето на интимноста и на „космичноста“ на куќата односно на домот, особено во големите градови, а ние би додале уште повеќе во мегалополисите на етничкиот, културниот и расниот *метисаж*.

Според досега изложеното, се наоѓаме пред една тешка задача да зборуваме за домот како романескен простор бидејќи неговата раслоеност и амбивалентност како поим не се карактеристични само за миграциската книжевност, туку домот како концепт во глобалната ера на релативизирање на растојанијата и масовизирање на движењето се соочува и со своевидна онтолошка криза. Сите на некој начин сме потенцијални номади, внатрешно раселени, глобално вмрежени, дијаспорични во однос на засекогаш изгубениот центар. Во романите што ги одбравме за анализа *Скриена камера* од Лидија Димковска и *Снегот во Казабланка* од Кица Барџиева Колбе, ќе се осврнеме токму на плуралната претстава за домот, на неворенетоста и на замената на домот со еден фикциски конструкт што постои повеќе во времето отколку во просторот.

3. Плуралноста на физичкиот простор и внатрешниот дом како прибежиште

Двата романи за кои станува збор во овој труд се објавени со временска дистанца од само една година и дејството е сместено во современото доба каде што се третира темата на преселништвото од женски аспект, наспроти традиционална „машка“ тема на печалбарството во македонската книжевност (*cfr.* Баковска 2013: 46). Во *Скриена камера* има една наративна рамка, а тоа е престојот на протагонистката Лила како *writer in residence* во Виена каде што ќе живее со уште двајца уметници и ќе има задача да напише книга. Деловите од романот што се напишани во курзив и во прво лице соодветствуваат на тоа металитературно ниво, односно на таканаречениот “а-фикциски дневник” што таа го пишува благодарение на стипендијата од Фондацијата, но најголемиот дел од книгата отпаѓа на еден друг наратор, наратор-сведок, а тоа е скриената камера во ножниот палец на Лила која регистрира сè што било и што е, со цел да биде „патоказ за домот, за идентитетот, за животот“ (Димковска 2014: 203). Оттаму, книгата практично и да нема некоја јасна фабула, туку претставува еден колаж од нехронолошки подредени спомени од сите места каде што Лила била како дете, како студент или, благодарение на својата професија,

како писателка. Во *Снегот во Казабланка* иако авторката Кица Колбе исто така се служи со чести ретроспективи и, на места, дури се добива впечаток на коегзистирање на повеќе простори и времиња, сепак наративната нишка е многу појасно издвоена отколку кај Димковска, односно се работи за протагонистката Дина Аспрова, која по долги години „странствување“ низ земјите на западна Европа, се враќа во Македонија за да се погрижи за празниот стан на нејзините родители во Скопје, но поради обилните снегови не може да се врати повторно во Фиренца каде што работи како кустос во музеј, па така одолговлекувањето на престојот ќе ѝ овозможи повторно да ѝ се вкрстат патиштата со некои стари пријатели, стари љубови и нејзиниот престој во Скопје ќе се продолжи на неодредено време, а враќањето во Италија ќе стане неизвесно.

Ако се навратиме на првиот дел од нашиот труд, односно на карактеристиките што ги ја дефинираат миграциската книжевност – дислокацијата на самиот автор и тематиката на романите – наоѓаме потврда дека се наоѓаме пред ваков книжевен феномен, бидејќи и двете романсиерки живеат и творат надвор од Македонија и голем дел од местата, а веројатно и настаните што ги опишуваат, се автобиографски. Мотивите за напуштањето на родната земја, кои стојат во позадина на двата главни лика во романите, Лила и Дина, алтер-ега на двете авторки, независно од тоа што се работи пред сè за мотиви од лична природа (интелектуални и естетски), неизбежно го доведуваат ликот во една состојба на невдоменост или во потрага по загубениот дом.² Меѓутоа, потребно е да појасниме, како што споменавме и погоре, дека причините што доведуваат до миграција никогаш не се едностранни, туку најчесто многу комплексни и политичко-општествено условени, па така, иако Лила решава да остане во Словенија, а Дина во Скопје, заради љубов, далеку сме од некаква стереотипна претстава за некаква женска, мелодраматична книжевност што само ја има сменето адресата и се затскрива зад етикетата миграциска книжевност, туку за едно типично женско писмо кое тргнува од субјективното, но не ги занемарува и „големите“, „машки“ теми како политиката. Впрочем, кај Димковска не изостануваат референците за воениот конфликт во Македонија во 2001 година, за распаѓањето на Југославија, за спорното официјално име на Македонија, што Колбе во својот роман и подлабоко ги разработува, па Југославија станува поим за едно минато во рушевини и се преименува во Атлантида, конфликтот во 2001 година синоним за едно балканско чувство на страв и немир што постојано тлее, а неможноста да ја именува земјата со името Македонија и чувството дека е „сегашен граѓанин на поранешна република на непо-

² Можеби, како што вели Розмари Маранголи Џорџ (1996: II), и секоја фикција е потрага, копнеж по дом, по татковина, еден вид бездомништво: “all fiction is homesickness”.

стоечка држава“ (Колбе 2007: 76) на авторката ѝ дава за право во фикцијата да ја именува како сака, па ја нарекува Казабланка, „последно пристаниште да се избега во белиот свет од грозотиите на сите балкански војни [...] крстосница на сите светски патишта, споменик на сите неуспешни европски стратегии.[...] пристаниште без море, Казабланка на копно“ (Колбе 2007: 74). Според ова, првичните мотиви поради кои двете хероини навидум доброволно заминуваат некаде за лично да се остварат или професионално да се доизградат, не може да се погледнат изолирано од политичко-економскиот контекст од кој произлегле, ниту од глобалниот каде што и двете хероини постојано, каде и да одат, доаѓаат во контакт со други дијаспорични ликови од блиски и далечни култури, ниту од историскиот (алузијата на егзодусот на Егејците за време на граѓанската војна во Грција во *Снегот на Казабланка* се толкува како еден вид фамилијарно проклетство: „еднаш бегалец, секогаш бегалец“ (Колбе 2007: 27)). Навидум сладникавиот мотив на љубовта што во некоја мера ќе биде пресуден за одлуките на двете протагонистки во однос на тоа каде да се „укотват“ е деконструиран и во двата романи така што кај Димковска отсуствува секако толкување на машкиот лик, кој е речиси отсутен од текстот, како спасител на женскиот лик, а кај Колбе повторната средба со „недољубената љубов“ (Колбе 2007: 192) од младоста претставува еден вид метафизичка средба со Бог, преку солидарноста, преку дијалогот, преку ослободување од наметнатите слики за себе, како дома, така и на Западот.

Пред да преминеме на подетална анализа на различните простори на домот во двата романи, накусо и за претставата во нив за една поширока категорија како што е земјата или татковината како дом. Во *Скриена камера* забележуваме еден вид ризоматска структура во која се испреплетуваат многу географски ширини и се замаглува секаков обид да се издвои некаков центар наспроти периферија, па според тоа и јасни центрипетални или центрифугални движења. Во *Снегот во Казабланка* дистинкцијата меѓу два макропростори, Западот (претставен пред сè преку просторот на градот Фиренца) и Балканот (Македонија) е поизразена и, за разлика од *Скриена камера* каде што доминира една слатко-горчлива, амбивалентна слика за речиси сите простори каде што ликот патува, во *Снегот во Казабланка* сликата, ако се поедностави, повеќе наликува на една дихотомна претстава типична за егзилантската книжевност (Mandolessi 2008: 74), во која доминира една тегобна атмосфера на отуѓеност, маргинализаност, неприпаѓање во просторот на Другиот. Ова не значи дека Димковска е сосема имуна на двојната имаголошка претстава за Балканот и Западот³ или дека кај

³ Честопати во романот се сопоставуваат сликите за Западот како добротвор, преку бројните стипендии на кои таа е корисник, со онаа на други ликови од бившите југословенски или балкански простори, и патријархалниот Балкан: „Жена-Балканка не би оставила маж да си вари сам кафе“ (16), „секогаш кога со

Колбе се наметнува една идеализирана слика на враќањето во родното место како единствена можност за вдомување на сметка на некакво апостериорно негирање на номадизмот. И во двата романи врската со татковината и родното место е многу дифузна, па така ликот на Димковска вели дека „цел свет е како дом“ (Димковска 2014: 120), „јас сум А-национална“ (139), а и кај Колбе ја констатираме истата космополитска визија на светот како дом како еден вид ублажувачки ефект поради неможноста за вкоренетост: „само една татковина, светската култура“ (Колбе 2007: 41), „татковината никогаш не е реален поим, таа е проекција на нашите желби“ (77). Односно, и во двата романи отсуствува еден вид таканаречен локал-патриотизам и физичката раселеност не се користи толку како потрага по физички загубениот дом, туку како потрага по еден дом што постои во времето и во сеќавањата, и што може единствено да се реконструира преку фикцијата.

Во однос на поединечните простори на домот за којшто во вториот дел од овој труд зборувавме како за едно онтолошко место кое неизбежно се врзува со нашиот идентитет, веќе наспоменавме дека во овие два романи плуралноста на домот служи како поткрепа токму за еден разнишан идентитет, секогаш во спрега меѓу она што бил, она што не е, она што може да биде.

Во романот *Скриена камера* просторите на она што може да се наречен дом или барем привремено пребивалиште би можеле да ги групираме во: домовите што му припаѓаат на минатото (домот во Љубљана, домот во Скопје, домот во Шлегово, студентскиот дом и гарсонирата во Романија) и домот во кој протагонистката Лила се наоѓа кога почнува да пишува дневникот – станот за уметници во Виена, односно последниот простор за домување од аспект на фабулата. Мапата на места каде што главниот женски лик во овој роман престојува, не се сведува само на овие четири земји: Македонија, Романија, Словенија, Австрија, туку се спомнуваат и многу други земји како САД, Литванија, Франција, Шведска, Холандија, но таму ликот се задржува кратко време или само спорадично се спомнуваат, и иако придонесуваат за мозаичката слика за домот, на нив нема да се задржиме. Домот во Виена, односно станот што Лила го дели со фотографка Албанка и музичар Пакистанец е просторот што на некој начин ги содржи сите други бидејќи оттука Лила го пишува дневникот и ги оживува фрагментите од нејзиното минато. Меѓутоа, овој простор ни оддалеку не е доминантен во романот, поопиплив некаде до деветнаесеттата секвенца (од вкупно четириесет и пет во романот), а по заминувањето на едниот од уметниците, Албанката Едлира, а набргу потоа и на Пакистанецот Џозеф, станот станува место на самотија за младата писателка и место што

Лила патувавме со воз од Љубљана до Скопје и назад, околу Ниш и сè до Скопје жените во купето ги даваат [ги ветуваат за идни сопружници] малите сопатници за некои свои внуци и внуки или деца во соседството“ (55).

почнува да ја губи својата физичката подлога и да станува колаж од хаотични спомени од различни места и времиња. Овој стан во Виена е само уште еден привремен дом што совршено е отсликан во стерилната атмосфера што Лила ја затекнува кога првпат доаѓа таму и го забележува остриот мирис на средството за чистење, недостатокот на чаршави за спиење, празните полици. Просторот не би можеле да го окарактеризираме ниту како позитивен ниту како негативен бидејќи иако на почетокот станот е простор кој Лила треба да научи да го дели со уште двајца странци, тој потоа прераснува во место што ги зближува и ги запознава еден со друг, за набргу потоа, поради болеста на Едлира, и да ги раздели и да се претвори во една речиси невидлива точка од која Лила продолжува да води дијалог со минатото и со Едлира сè до нејзината смрт. Ваквата амбивалентност не е карактеристична само за овој простор бидејќи речиси сите места низ кои минува и на кои се сеќава не се ниту потполно идеализирани ниту во целост негативни места. Па така, со навидум единственото среќно место, куќата во селото Шлегово каде што минува дел од детството, се врзува и реченицата „насилството секогаш се случува внатре, во топлината на домот“ (Димковска 2014: 48); во Букурешт зборува за непријатните искуства во домот за странци, но овој град ја врзува и со убавите спомени со идниот сопруг; во Словенија се наоѓа човекот што трпеливо ја чека во единственото место што е можна дестинација по престојот во Виена, но во Словенија таа честопати се чувствува туѓа, во постојана потрага по работа и без цврсто убедување дали во формуларите што треба да ги потполнува, тамошната адреса да ја смета за постојана или привремена.

Односно, може да заклучиме дека раслоеноста на домот во романот кај Димковска се постигнува на два начина: преку губењето на унитарната претстава за домот што понекогаш се обидува да биде збир од сите простори: „во „дома“ ја претворам секоја земја што ќе ја посетам на 3-4 дена“ (Димковска 2014: 27), „варијантите на Домот каде што ќе престојува или живее“ (39), „[Во Њујорк] сум домче како во Шлегово“ (146); и преку „извлекувањето“ на материјалноста од домот кој повеќе не се врзува со ниеден простор, нема адреса, дури ни минато: „Дома си таму кај што си здрав“ (98), „можеби е најдобро да се нема огниште, а да се има оган“ (176). Така, како единственото прибежиште за идентитетот кој избегнува да се смести во одредени национални рамки, се наметнува дијалогот со другиот и дијалогот со себе самиот, односно јазикот како Дом.

Во романот на Кица Колбе, *Снегот во Казабланка*, веќе споменавме дека би можело да се издвои една дихотомна претстава што ги сопоставува просторите на богатиот и културно супериорен Запад наспроти Балканот, односно Македонија, секогаш втурнат во некаква политичка и економска нестабилност. Односно, и покрај тоа што хероината Дина Аспрова зборува за мноштво градови и земји каде што живеела кај своите „родини по дух“ (Колбе 2007: 10), како „вечен сти-

пендист“ (Колбе 2007: 48): Париз, Рим, Брисел, Женева, Прага, Фиренца, (се споменува и одреден период во Канада), сепак постапката на дефрагментација на домот со која се служеше Димковска овде се постигнува не толку преку умножувањето на домот на различни локации во светот, туку повеќе преку бришењето на границите меѓу отворените и затворените простори. Во делот што соодветствува на престојот на Дина во Фиренца каде што работи како кустос во Галеријата Уфици (некаде до педесеттата страна во романот или речиси само една шестина од романот што се протега на 350 страници) доминираат затворените простори: салата во музејот каде што таа станува „совршен посматрач на туѓите животи“ (Колбе 2007: 7), поткровјето каде што живее за кое речиси и да немаме податоци, освен дека таму не наоѓа инспирација да ја напише својата книга и процесот на „пиши-бриши“ е доведен до секојдневен ритуален чин. Но, ако не се земат предвид референците за другите градови низ кои поминала, сликата за еден вистинскиот талкач не ја гледаме во овој прв дел од романот, туку кога Дина ќе се врати во Скопје на молба на нејзините родители кои живеат во Канада, за да се погрижи за празниот стан. Во Скопје, токму празниот стан кој за Дина изгубил секаква емоционална вредност „Сама во празниот стан на моите родители“ (Колбе 2007: 61, курзивот е наш), во кој повеќе се чувствува како гостинка во хотелска соба, ќе биде причина минатото што ѝ се наметнува таа повеќе да го воскресне не преку овој дом со којшто врската е речиси засекогаш прекината, туку преку талкањата низ родниот град, во кој „Сè е исто и ништо не е исто“ (Колбе 2007: 65). На овој начин, како што вели Стојменска-Елзесер (2009) се деконструира модернистичката слика за *flâneur* како исклучиво машка фигура и Дина Аспрова станува еден современ женски талкач низ градот што ќе ја соочи со едно изгубено време и место со кое повеќе не се идентификува. Ова талкање ќе трае сè додека градот не го затрупа „столетниот“ снег⁴ што и ќе го оневозможи нејзиниот враќање во Фиренца, и ќе ја пресели главната протагонистка повторно во затворениот простор, но, овој пат, тоа не е во празниот стан на нејзините родители, туку во станот на нејзината пријателка Нора, на професорот Огенов, во сеќавањата за куќите на нејзините баби и тетки, и конечно во мистериозната кука од нејзиното детство, куќата на Давид, нејзината љубов од младешките години. Домот се мултиплицира, можеби во обид да се избегне просторот на самотијата и она што Дина некогаш била и повеќе не е, и само навидум се вгнездува и конечно се вкоренува во куќата на Давид, во припаѓањето „на едно место. На еден дом. На еден човек“ (Колбе 2007: 264). Велиме навидум, бидејќи романот не наметнува некаква стереотипна, идилична брачна слика, впрочем воопшто не станува збор за тоа, туку Дина Аспрова доаѓа во куќата

⁴ Кај Башлар, снегот ги брише сите траги, бои, патишта и претставува контрапункт на домот. Космосот на снегот е „не-дом“ (Bachelard 1983: 72–73).

на Давид за да му помогне околу неговата мајка, болна до Алцхајмерова болест. Давид и воопшто не се сеќава дека Дина е истата девојка од неговата младост. Препознавањето ќе се случи дури подоцна, откако и двајцата ќе се ослободат од наметната маска на номадизмот, од потребата да се бараат себеси другаде, а не во себе. Припаѓањето кон тој дом всушност значи солидарност, безусловна помош на другиот, повлекување во спокојството. Припаѓањето на еден човек значи припаѓање на човечното. Овој дом за неа ќе значи менување на перспективата, односно ќе може да ја погледне однатре куќата што како дете ја гледала од улицата и на некој мистериозен начин отсекогаш ја привлекувала. Ќе значи нова можност да го погледне своето минато, но не од гледна точка на „цивилизираната“ Европа ниту преку градот низ кој талкаше, туку од својата интима, од љубовта како татковина (за разлика од *Скриена камера* каде што и „љубовта е егзил“ (Димковска 2014: 25)). Ова само по себе не значи и дека себството останува зададено еднаш засекогаш, туку Дина, исто како и Лила од *Скриена камера* се самопронаоѓа во одржувањето на постојан дијалогот со другиот. И таа, како „Лила [со] илјадници лица“ (Димковска 2014: 44) во секојдневната грижа за мајката на Давид, успева да ги спои минатото и сегашноста, да се одржува преку постојана метаморфоза:

Ја милувам детската рака. Таа е на баба ми. Таа е мојата. Јас бев старо дете. Покривка на љубовта. Ја покривам со грижливоста на мајка. Сакам низ невидливиот допир на моите очи, кои трагаат по нејзиното лице, да почувствува дека сум ѝ навистина сестра. Дека сум ѝ мајка. Дека таа ми е мајка. Сонувана. Од времето кога овде растеа соништа по дрвјата (Колбе 2007: 245).

Слично како и кај Димковска, и во *Снегот на Казабланка* протагонистката го наоѓа својот дом кога ја наоѓа и можноста да пишува. Односно со вдумувањето во фикцијата, во писмата што секојдневно му ги остава на Давид, таа успева да ги спаси од заборавот сите загубени, избришани, периферни простори на жените од нејзиното детство, куќата на тетка ѝ во Велес, куќата на баба ѝ од крајот на градот, нејзините крденци⁵, нејзините миризми. На овој начин *Снегот во Казабланка* предлага еден типичен женски принцип на домовноста, погледнат однатре, од утробата, возобновувајќи ја папочната врска со нејзините женски предци. Враќањето во затворениот простор на домот не значи и (повторно) затворање на жената во некаков патријархален конструкт, туку враќање кон есенцијалното, кон сопственото јас, соголено од туѓите и сопствените очекувања.

⁵ Башлар зборува за крденците, фиоките, ковчезите со кои избилува не само овој роман, туку и романот на Димковска, како за апсолутни места на нашата интимност, „вистински органи на тајниот психолошки живот“ (Bachelard 1983: 83, преводот е наш).

4. Заклучок

Иако целта на овој труд не беше да покажеме дали постои машка и женска невдоменост, сепак, истото прашање го поставува и Шелева (2005: 16), како што можеби феминистичките теоретичарки на почетоките се запрашувале што го карактеризира женското писмо наспроти машкото. Анализата на овие два романи не е доволна за да даде одговор на тоа дали во рамките на миграциската книжевност би можеле да зборуваме за одредени специфики на женска миграциска книжевност, но, сепак, преку овој труд начнавме неколку теми, кои во иднина би можеле да се продлабочат. Зборувавме во дијакрониска смисла за замена на класичниот субјект, маж-печалбар со жената-номад која од едно интелектуално стојалиште умее да зборува и за една топла, секојдневна страна на животот. Зборувавме и за татковината што и во двата романи е повеќе некакво виртуелно создание, отколку земја со јасни граници. Но, пред сè, зборувавме за просторот на домот, за неговата неповратно загубена унитарност и физички јасна лоцираност. Ова, секако, не важи ниту само за миграциската книжевност, ниту само за онаа напишана од жени, но сепак, начинот на кој и двете авторки говорат од својата телесност, од својата интима, од своите катчиња од домот, ни остава простор да размислуваме и за една женска бездомност која прво ќе треба да го проветри домот од фалогоцентричниот дискурс, за да почне, прво преку јазикот, а потоа и физички, да го издигне својот нов Дом.

Литература

- Bachelard, G. [1957]1983. *La poética del espacio*. [Trad. Ernestina Champourcin]. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Certeau, Michel de [1980]2000. *Invenición de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. [Trad. Alejandro Pescador]. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Gnisci, A. 2010. Escrituras migrantes. In *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 5. Universitat de València. Последен пристап: http://www.uv.es/extravio/pdf5/a_gnisci.pdf [20.03.17]
- Ingenschay, D. 2010. Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija. In *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, núm. 1. Последен пристап: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/articulos02.htm> [20.03.17]
- Mandolessi, S. 2010. Sobre exiliados, migrantes y extranjeros : hacia una definición terminológica. In *América : Cahiers du CRICCAL*, vol. 39, núm. 1. Последен пристап: http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2010_num_39_1_1871 [20.03.17]
- Marangoly George, R. 1996. *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-century Fiction*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Parker J. 2012/2014. Conceptions of Place, Space and Narrative: Past, Present and Future. In *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, N°7-8. Последен пристап: <http://cf.hum.uva.nl/narratology/issue/7/index.html> [20.03.17]
- Ruiz Sánchez, A. 2005. Desterritorialización y literatura. Literaturas de exilio y migración en la era de la globalización. In *Migraciones y Exilios* 6, 101-112.

- Последен пристап: http://www.aemic.org/assets/articulos/122/original/Ana_Ruiz_S%C3%A1nchez_Migraciones_Exilios_6_2005.pdf?1273254101 [20.03.17]
- Tello A. 1997. *Extraños en el paraíso. Inmigrantes, desterrados y otras gentes de extranjera condición*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones.
- Баковска, Е. 2014. Како жена, јас немам татковина: националните и историските дискурси во романите Куклите на Росица од Оливера Николова и Снеговите на Казабланка од Киц. У *Спектар* бр. 63, 43-60. Скопје: Институт за македонска литература.
- Димковска, Л. (2004)2014. *Скриена камера*. Скопје: Или-Или.
- Гурчинова, А. 2013. *Медитерански синестезии*. Скопје: Магор.
- Кица, К. Б. (2005)2007. *Снегот во Казабланка*. Скопје: Магор.
- Кристева, Ј. 2005. *Токати и фуги на другоста*. Скопје: Темплум.
- Стојменска – Елзесер, С. 2009. Во контекст на дискусијата на тема центар-периферија. У *Мираж* бр. 22. Последен пристап: <http://mirage.com.mk/index.php/mk/mirage/323-mirage-no-22/literary-hermenutics/148-2013-04-23-09-16-19> [29.03.17]
- Шелева, Е. 2005. *Дом/идентитет*. Скопје: Магор.

Sanja Mihajlovikj-Kostadinovska

Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, N. Macedonia
“Blaže Koneski” Faculty of Philology

**THE DECONSTRUCTION OF THE HOME SPACE
IN CONTEMPORARY WOMEN’S MIGRANT LITERATURE
IN THE MACEDONIAN LANGUAGE**

Summary. *The purpose of this paper is to analyze the category of space, specifically the space of the home in two contemporary Macedonian novels – Hidden Camera by Lidija Dimokovska and Snow in Casablanca by Kica B. Kolbe. These novels could be classified as pieces of the so-called ‘migrant literature’ since they both share the protagonists’ uprooting and the displacement as their common theme. Our task will be to exemplify a variety of ways in which these texts create a diffuse notion of the home space as it is no longer a strong reference for the national identity nor exclusively a female space.*

Key words: space, home, migration, women’s writing.

Биљана Рајчинова-Николова

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, Северна Македонија

Институтот за македонска литература

b_rajcinova@yahoo.com

**ЕГЗИЛОТ НА МАКЕДОНЦИТЕ ОД ЕГЕЈСКИОТ ДЕЛ
НА МАКЕДОНИЈА/ЕГЕЈЦИТЕ КАКО ТРАЈНА ТРАУМА
И ИМАГОЛОГИЈАТА НА ГРАНИЦАТА
(ПРЕКУ ПРИЗМА НА ДЕЛОТО *ЕГЕЈЦИ*
ОД КИЦА БАРЏИЕВА-КОЛБЕ)**

Апстракт. *Миграцијата, како појава настанува кога народот се преместува од една на друга територија. Во себе го содржи граничното искуство, кое го обусловува човековиот идентитет. Егзилот, како дел од миграцијата денотира прогонство, напуштање на татковината, која останува отаде границата. Хипотезата е: границата е конкретно зададен географски феномен, кој фатално ја предначначува егзистенцијалната и историската драматика на една заедница или индивидуа. Целта е да се истражи улогата и функцијата на границата врз де/реконструирањето на идентитетот (при принуден егзил) и менувањето на неговата содржина и значење. Можност за реализација на целта е реинтерпретација на делото „Егејци“ од Кица Барџиева-Колбе, од аспект на постколонијалната теорија.*

Клучни зборови: *миграција, егзил, граница, Егејци, идентитет.*

1. Постколонијална теорија (нерамноправни светови: миграција, егзил, субалтерност и дисеминација)

Постколонијалната теорија манипулира со поимите: центар (означува ред и стабилност), периферија (извор на неред, нестабилност, закана), моќ, потчинетост. Поими, кои во системот на империјалната поделба не се едностранни, туку им припаѓаат и на владеечката перспектива и на колонизираната. Моќниот центар ја воспоставува периферијата, и за да му биде потчинета, и да го идеализира незадоволството. Потчинетоста и незадоволството на периферијата се потврдуваат преку егзистирање на страдалниот менталитет на (егзилантската)

жртва. Имено, потчинетоста и идеализацијата на незадоволството, од една страна како доброволна себе – колонизација, а од друга како принудна колонизација, ја создаваат погубната личност (човек – жртва на егзилот). Оттука, поимите со кои оперира постколонијалната теорија (центар, периферија, моќ, потчинетост), не само што се врзуваат за т. н. погубна личност (човек – жртва на егзилот), туку овозможуваат и да се проследат поимите, кои како судбина одсекогаш биле присутни во историјата на човековиот род: миграција, егзил, субалтерност, дисемиНација и граница, како егзистенцијално втемелени поими.

Миграцијата, настанува кога народот се преместува од една на друга територија, и во себе го содржи граничното искуство, кое го обусловува човековиот идентитет. Ја поддржува концепцијата за детериторијализација на културата, ги ревидира корените на припадноста, отвара живот на граничните линии на историјата и јазикот, а за Армандо Њиши е „најмоќниот и најинтересен планетарен феномен во рамките на нашиот род и ја означува нашата припадност во светското историско време“ (2005/6: 54). Неминовно се случуваат промени во индивидуалниот и културниот идентитет на личноста/мигрантите, приморани се да се соочат со еден нов живот: расцепен, помеѓу татковината од која што доаѓаат, и татковината што ги примила, да учат други јазици, говори, кодови и длабоко во себе да се трујат со чувството дека идентитетот им е загрозен. „Токму тие се првата жртва на племенската концепција на идентитетот“ (Малуф 2001: 41). Вистинското прашање кое може да се роди од тука е: зошто во историјата на човечкиот род многу често се отфрлаат новото, доброто, модерното и ретко на нив се гледа како на напредок како добредојдена еволуција-адаптација, револуција-трансформација, бидејќи Њиши велеше: „да се биде мигрант, да се биде во движење, во превод и во другост е состојба на една поетика, етика и политика, состојба на трансформација на себеси отаде 'западниот канон' и не е професија на талкање или на 'номадски' снобизам“ (Њиши 2005/6: 144).

Егзиланството/егзилот е дел од миграцијата и по дефиниција е принудно заминување од домот (грамот, државата) без можност за повторно соединување со родокрајното. Во егзилот, како да одекнува интернализираниот прекор од родината, поставена во улога на симболичен родител по однос на престапничката рожба. Во ваква констелација овој поим од една страна во себе асимилира одреден институциски чин на моќта, наредба, принуда, закон за напуштање на одредено место (родно место) и облигација за извршување на тој закон, а од друга во себе секогаш го содржи граничното искуство. Имено, егзилот, на прв план денотира прогонување, протерување, принудно заминување на индивидуи/семејства од домот (родината) кои во новата татковина, како дисеминирани прогнаници, се луѓе од втор ред. Минувајќи го животот како жртви на границата, егзилантите во себе, секогаш го носат граничното искуство, носталгијата, реминисценцијата,

свртеноста кон минатото, траумата, тагата и раната, предизвикани од расцепот помеѓу родината и животот на поединецот, означени со губење на нешто што секогаш останало зад него.

Потврда за ова е животниот фатум (судбина) на егејските Македонци – несреќни избраници на крутата монархофашистичка идеологија, која врши прогонство, протерување од родокрајното. Станува збор за егзодус на еден цел народ, кој збунет, распамен, исплашен, себеси се дистрибуира во непознати простори низ светот. Отсечени од корените, земјата, историјата/миналото, традицијата, „живеат во егзил“ – празна плочка на која треба сами (?) да ја издлабат новата, сопствена приказна, одново да ги конституираат своите распарчени животи. Егејските Македонци се парадигма за принуден „политички“ егзил, а според Дејвис „на поимот принуден ‘политички’ егзил му припаѓаат индивидуи/семејства кои биле дел од политичката борба во нивната татковина, а нивниот идентитет и натаму е насочен кон татковината, со цел да се вратат во оној момент кога ќе се промени политичката ситуација во нивната ‘матична земја’“ (Јувал Дејвис 2001: 34).

Егзилот како аксиом на радикална апатридноост е голем чин на самување и дисконтинуирана состојба на постоење, која продуцира бројни емоции и живот како сè наоколу да е привремено и го буди чувството на недостојност (како граѓанин од втор и трет ред). Постколонијалната теорија тоа чувство го идентификува како субалтерност, која „означува состојбата на несослушаност од моќниците и исклученост од социо-економските ресурси, и се врзува за историското искуство на долготрајно угнетените, поробени или колонизирани држави, народи и заедници“ (Шелева 2005: 145). Својствена е токму на оние народи и култури кои имале помалку моќна или помалку среќна историска судбина. „Субалтерноста не е онтолошка категорија, туку таа упатува на односите на моќта, на некои форми на субалтерната партикуларност, а бидејќи односите на моќта имаат и просторен карактер некаков вид на територијалност, проблемот на потчинетоста може да се формулира и просторно, што значи геополитички“, заклучува Крамарик (2010: 77). Субалтерноста се распознава и како гранично постоење, живеење на самата граница во меѓу-просторот, меѓу два (или повеќе) ривалски идентитети, на граница на два или повеќе „дома“, а домот за субалтерните е ‘метафора за копнежот’, за сите оние кои биле плен на дисеминацијата.

Дисеминацијата на прв план денотира расејување на народот, кон различни страни/места на светот, а во модерната ера доведе огромниот агрегат на човештвото да талка во вид на бегалци и раселени, расејани лица, кои се отсечени од своите корени, од својата земја, од своето минато, немаат држави, туку често се во потрага по нив и имаат потреба одново да ги конституираат своите распарчени веќе половични животи, што значи и радикално менување на нивната егзистенцијална рамка на самоидентификација. Дисеминацијата све-

дочи за тоа дека човек половина па и повеќе од животот може да го минува како жртва и роб на границите, трајна пресметка со границите. Имено, Терминот дисемиНација (лансиран од Дерида), преземен е од Хоми Баба, со значење расфрлани, расеани луѓе, во еден бесконечен процес на (не)разбирање низ светот, каква што всушност е и судбината на егејските Македонци (откорнатици и прогнаници од своите огништа, и дисеминирани во некој за нив непознат простор. Дисеминираниот народ, својата сопствена припадност ја наоѓа некаде помеѓу дестинациите што ги познава и што не ги познава, или како што вели Баба „се втурнува секогаш – веќе помеѓу зоните на силата и желбата, кохезијата и дисперзијата“ (Баба 2004). ДисемиНацијата во себе ја содржи политиката, политичката моќ, која согласно дијалектиката Ние/Тие: дијалектика која не е многу за восхит, знае да биде крајно радикална – соголдување на човечноста од некоја друга култура, друг народ, друга географска област. Географијата има посебно значење во постколонијалната критика. Со нејзина помош се дефинираат бројни термини од оваа област, како што се територија, простор, граница, граничност, дотот... па во делот што следува ќе се задржам токму на географијата, територијата и границите како определувач на целината на еден простор/држава.

2. Имагологија на границата (позитивна и негативна)

Само неколку луѓе кои живеат на неколку акри земја ќе постават граници меѓу нивната земја и непосредното соседство, т. е. територијата што се протега надвор од неа (која тие ја нарекуваат „земја на варварите“). Оваа универзална практика со која (во човековиот ум) се означува познатиот простор како „наш“ и непознатиот како „нивен“ е начин според кој се создаваат „географски дистинкции“, кои може да бидат сосем произволни, бидејќи (имагинативната) географијата од типот „наша земја/нивна (варварска) земја“, не бара од нив (варварите) да ја признаат таа дистинкција и следствено „тие“ (варварите) заедно со својата територија и својот менталитет се означени како различни од „нас“. Кога се работи за големи простори и бројки разликите помеѓу „ние“ и „тие“ постојат, ама тие не мора нужно да се втемелат врз географијата, може да надвлее селективниот пристап кон историјата – при што минатото да се чита од битно стеснета политичка/идеолошка перспектива. Таквата обликувана идеологија/„идеологија на надзор над територијата“ го генерира насилството и го мобилизира народот заради одбрана на територијата за што сè е дозволено и размена на населението и негово протерување. Тие што ќе решат да останат ќе бидат изложени на „доброволна“ асимилација (токму тоа се случи со Егејските Македонци, дел беа протерани, а тие што останаа беа изложени на асимилација). Духовните, политичките и моралните параметри, односно

субјективните (идеолошки) фактори на конструирање на просторот, стануваат особено важни, секогаш кога физичката географија престанува да дава еднозначни одговори за границите на некој простор, т. е. кога границите независно од самите географски откритија и растежот на знаењето, се покажуваат како историски менливи.

„Начелно земено, говориме за границата во *денотативна* смисла како за поим – рабна линија, која исцртува и определува една геометриска или територијална државно-правна целост и сувереност; но тогаш кога расправаме за моралните граници, за етичките граници, за психолошките граници, за естетски граници, за творечки граници, за предрасудата како граница или пак за постмодерната „маргина“ како привилигиран концепт – се говори за границата во *конотативна* смисла, како за фигура (тропа),“ констатира Шелева (2005: 63). Определена на ваков начин (во зависност од позицијата, гледната точка, ставовите, погледите на толкувачот), границата може да се сфати како референцијален или поливалентен поим но и метафора за толкување и трасирање на определени (културни) вредности.

Толкувањето на границата е прашање на позиција, гледна точка, партикуларна определба. Во теоретската литература можат типолошки да се разлачат две начелни позиции и определби на границата: негативна имагологија – „границата може да се толкува како лимит, бариера, сид, и позитивна имагологија – границата може да се толкува како зона на контакт, средба, вкрстување со другоста и инаквоста, место на вмрежување...“ (Шелева 2005: 63, 65). Доколку, од една страна се појде од (помалку застапените) претпоставки на една „позитивна географија“/позитивната имагологија, тогаш границата може да се изучува како нов хеуристички предизвик, како можност за добредојдено освежување и проветрување на помалку застоениот академизам во науката за литература. Денес, постколонијална струја со посебно внимание го истакнува епистемолошкото значење што го има позитивната имагологија на границата, граничноста (граничната положба) во стимулирањето на важната меѓу-културна комуникација и интерференција. Хоми Баба заговара рехабилитација на границата, како место на почеток, како вовед, како иницијација, или ако границите го означуваат крајот на еден свет, но и почеток на друг, тогаш „границата станува место од кое нешто/некој го започнува своето присуство во едно движење (Баба 2004: 15). 'Преминувањето' „од онаа страна“ на границата, значи просторна оддалеченост, напредок, одење кон нешто ново, нешто кое е различно од она од кое доаѓаме, а вклучува и одлука, решителност дека нема да се поткликне пред препреката, подготвеност да се мине прагот, да се направи промена. Додека пак „да 'живееш' „од онаа страна“, значи да бидеш дел од ревизионистичкото време, враќање во сегашноста, за повторно да се опише нашата културна современост, човечкото, обично заедништво – значи да се допре иднината од оваа страна“ (Баба 2004: 15). Според Баба, токму граничните и по-

граничните услови, кудливите културни преместувања, трансгресијата на границите, преселбите и прогонствата се виталниот и актуелниот еписмилошки двигател на новата светска литература. „Во минатото, главна тема на светската литература било пренесувањето на националната традиција, но сега можеме да сугерираме дека домен на светската литература, треба да бидат транснационалните истории на мигрантите, колонизираниите, политички бегалци“ (Baba 2004: 45). Во сличен дух се интонирани и определбите на Едвард Саид: „Субјекти на историјата сега стануваат мигрантите, бегалците, азилантите, гастербајтерите, урбаните бездомници и воопшто прогонетите енергии.“ (Saïd 2012: 5)

Од друга страна пак доколку се појде од негативната имагологија на границата, следува дека границата како конкретно зададен, социо-културен феномен, определувач на целовитоста на еден простор (или времен обележувач на еден простор), неретко знае во многу случаи фатално да ја предназначи сета егзистенција, историска драматика и тетоважа на една заедница или индивидуа. „Границата (на француски: *frontiere*), како што укажува Дерида, едновременно означува заштита, но и изложеност, етимолошки поврзана е со латинското *frons* (што значи чело, глава), а како таква, ко-екстензивна со фронтот – со потенцијалниот судир, конфликт и тензија.“ (Дерида, цитиран според Шелева 2005: 63) Оттука, често се говори за гранична нелагода и анксиозност, состојба која конститутивно и фантомски го следи хронотопот на границата, бидејќи и границата е хронотоп, просторно-временски обусловена, привремена, растеглива и еластична категорија. Привременоста (и условеноста) на границата, нејзиниот парадоксален, траен кондиционал – од границата прави место на наталожени немири, нулта точка на припадноста, идентитетот и конфликтот. Повлекувањето (исцртувањето) на границите не е нималку невин гест – тоа е помалку или повеќе суптилен метод на контрола и жигосување (негативно означување на другиот).

Ваквата определба и толкување на границата е показ за тоа дека поимот граница еволуира: од обележувач на своината и разделувач, израснува во обединувач, место на кое се соочуваме со различниот културен код, поинаквиот од оној што го носиме и препознаваме како наш, со Другоста како посакуван ентитет, и не сфатена како закана или проклетија.

Во заклучокот на овие рефлексии за имагологијата на границата, потребно е едно 'ново конструктивно стојалиште за границите' (согласно позитивната имагологија) за кое понагласено говорат оние автори, чие потекло не е европоцентрично, туку мешовито, раслоено и самото „ориентализирано“ како: Хоми Баба, Едвард Саид, Глорија Анзалдуа.¹ Во тоа

¹ Чикана, тексашка од долината на Рио Гранде, реката што го дели Мексико од Тексас, местото населено со Мексиканци, уште пред припојувањето на Тексас кон САД.

стојалиште е вграден продуктивниот бунт и неопходното делимитирање на границите, за кое говорат токму стиховите на Анзалдуа, која врз основа на своето автентично жителство на границата, вели: „за да преживееш во гранична земја, ти мораш да живееш *sin fronteras*, да бидеш крстопат.“ (Анзалдуа, цитирана според Шелева 2005: 75) Според нејзе, границата треба да се подразбере како место – симбол на сврзувањето, на доближувањето, виртуелно место кое би требало да раздели две земји и кое може во контра дискурсот на отпорот на *mestizos* субјектите отворени кон плурализмот, да стане трето место.

3. Делото *Егејци* – парадигма за негативната имагологија на границата

„Политичкиот егзил“, за кој причината најчесто е политичка, и согласно негативната имагологија на границата, границата е непрооден феномен за прогнаниците (парадигма се Егејските Македонци, кои се одлучуваат на егзил поради актуелната ситуација – Граѓанската војна во Грција) го провоцира прашањето: во која и во каква релација се наоѓаат принудно прогнатиот/дисеминираниот субјект (кој е во принуден егзил) поради историски несопирливиот процес на прогон и дисеминација и феноменот граница кој пак го произведува чувството на субалтерност? За одговор на прашањето, односно за артикулациите на границата, како и за да се објасни чувството на субалтерност како резултат на принудниот/политичкиот егзил, сметаме дека ќе биде провокативно делото *Егејци* на Кица Барџиева-Колбе да се реинтерпретира од постколонијален аспект.

Македонската литература и култура, како интегрален дел од балканскиот контекст, неминовно содржи голем број социо-историски околности кои во пресудна мерка, влијаеле на осознавање на фаталниот учинок и трајната трауматологија на Македонците со неизлечивиот синдром на границите. Македонскиот менталитет просто е осуден на хроничната „болест“ на границите, а Македонецот речиси и не може да замисли таква реалност, во која би отсутствувал фантомскиот здив на граничната анксиозност. Меѓу нашите писатели се застапени повеќе примери на граничната топика, од потресните исповедни сведоштва во реалистичен манир, преку психолошките анализи на ликовите и нивните семејни несполуки, предизвикани од бегалството, миграцијата, па сè до најновите алегориски обележани обиди за скенирање на пограничната неизвесност и изолација. Во рамките на овој прилог, меѓутоа би сакале да му посветиме поголем дел од нашето внимание на едно извонредно, во критичката јавност не многу забележано, остварување, кое и самото допира и проникнува неколку жанровски граници – за да остане хибрид од есеизирана, документарна, семејна исповед. Станува збор за делото *Егејци* од Кица Барџиева-Колбе, објавено во 1999 година. Филозоф според својата професионална вокација

и автентичен сведок, според својот егзистенцијален опит на удвоена туѓинка – во својата необична, исповедно обоена, луцидна објава, таа согласно негативната имагологија го тематизира токму бруталниот факт и учинокот на границата, врз конкретен пример од животот и страдањата на егејската заедница.

Според многу показатели, уникатното искуство на Егејците, Барциева го образложува низ призмата на една парадигматична феноменологија на бегалството. Инаку, во контекстот на нашата тема, важно е да се подвлече дека бегалците всушност претставуваат радикална варијанта на животот на маргината (границата). Појдовната одлика на (егејското) бегалство и неговата базична траума не се содржи во постоењето на некоја конкретна лична вина (што потоа барем би го ублажила осмислувањето на претрпената казна), туку во надличниот факт на потеклото, родниот крај, географскиот простор. Втората суштествена одлика на бегалството е уште порадикална од првата и се состои во непостоењето, во немањето (друг) избор. „Тие не можат, дури и кога би сакале, да изберат поинаков начин на егзистенција“ (Барциева-Колбе 1999: 37). На тој начин се промовира посебно предназначениот идентитет на бегалецот, со неговиот индикативен став кон потеклото, времето и просторот. Од една страна, со оглед на фактот што минатото е неговата единствена одредница, сиот свој живот бегалецот (не по своја желба) е принуден да го носи, неприпрактичниот товар на потеклото. Од друга страна, бегалецот е трајно располовен меѓу минатото и сегашноста, меѓу актуелниот и автентичниот простор на своето домување. „Егејците немаа навистина друга можност, освен како сите бегалци, да живеат во два света“ (Барциева-Колбе 1999: 47). Бегалецот останува постојано привремено, расцепкано, недовршено, дводомно битие.

Од друга страна, бегалецот е плен на абјектноста, одбивноста и сомнежот, што под влијание на трајниот зазор од околината и сопствената искосена положба и самиот започнува да ја чувствува спрема себеси. Тоа е nelaгода, срам во врска со апартноста на сопствената тага и невоља. Имајќи го предвид токму комплексниот карактер, што го манифестира сликата на другиот како туѓинец, Дерида констатира дека „туѓинецот е битие доведено под прашање“ и воедно „битие кое го оспорува авторитетот на другиот“ (2001: 34). Би заклучиле дека бегалецот кој станува туѓинец е битие на двојната nelaгода и зазор. Такви меѓу другите се Егејците, дури и во мигот на нивната непредвидена трансплантација од другата страна на границата, присилно преминувајќи од Егејска во рамките на Вардарска Македонија.

Оваа кај нас безмалку премолчана книга, со неверојатна прецизност и продлабоченост, ја претставува сета слоевитост на граничното домување, домувањето и живеењето истовремено во два света и две реалности (едната актуелна, другата – виртуелна), кое трае со децении, доживотно и не по свој избор. Искуството на прогонот и трајната раздоменост на Егејците, заедно со нивната премолчаност од

страна на европскиот културен и уште повеќе политички центар, предочуваат речит пример и потврда на субалтерност, обезгласеност и јурисдикциска изземеност на една заедница, внатре самата, наводно имуна на тоа Европа. Таа субалтерност се распознава токму како гранично постоење, живеење на самата граница во меѓу просторот, меѓу два ривалски идентитети. Но записите на Барџиева сведочат за една автентична херменевтика на неможноста за трајно запечатување (замолчување) на минатото во нешто, што би се нарекло (привремена или еднократна) бегалска нарација. Тоа произлегува оттаму што во овој и ваков свет, еднаш распознаено, потеклото (како локација) и понатаму продолжува да ја живее сопствената апсолутизација, што само ги преточува од еден во друг облик (или степен), рамништата на туѓоста. Странецот според Најра Јувал Дејвис, странецот како жив показател на делотворноста на митот за заедничкото потекло, секогаш минува и низ процесот на една дополнителна идеолошка преработка и конструкција – кога истиот и се преиначува во закана.

Самата субалтерност (договорената премолчаност и запоставеност на Егејците), од друга страна, станува пример за уникатниот парадокс на границата, што токму на своја кожа го доживуваат луѓето од Егејска Македонија, откако ќе ги снајде судбината на номадски распрснат ентитет. Но, не е претерано ниту да се каже дека тие се поставени во улога на двојна жртва на европската историја – првпат како прого-нети,² вторпат како (конзензуално) премолчани. Апсурдот на оваа специфично егејска граничност се состои во фактот што: „најдалечните граници не беа непристапни за Егејците. Недостапна за нив е само онаа граница која им е најблиска, до која можеше да се стигне и пеш“ (Барџиева-Колбе 1999: 114). Што значи да се живее (домува) на граница(та), и токму таа (граница) да се има како свој дом? Тогаш кога самата таа граница престанува да биде само произволна и пречекорлива, условно зацртана просторна координата, претворајќи се во неумолов фантазматски сид, во морбидна забрана, која сиот преостанат живот го подложува и сведува на отплаќање на една потполно нејасна, незаслужна казна? „Границата во егејскиот живот има посебно значење, свој самостоен живот. Зборот граница значеше најнапред секогаш границата со Грција. Таа го содржеше волшебното и чудесното, но истовремено и застрашувачко значење и добиваше размери на големо чудовиште, стихија, страотен, непрегледен сид“ (Барџиева-Колбе 1999: 95). Со тоа трајно се заокружува фетишизмот на една граница, најбли-

² Карактеристична особина на жртвата, што воедно и го олеснува нејзиниот ритуален (но и неказнив) прогон, како што луцино укажува Рене Жирар, е токму парадоксот на нејзината двојна припадност – таа е и дел од една дадена заедница, но и туѓинец, по однос на истата. Во случајот со Егејците, оваа двојна обележаност (следствено на тоа и квалификуваност за статусот на жртва) се потврдува барем два пати – како во нивната матична (грчка заедница од онаа страна на Границата, така и во нивната новостекната (македонска) заедница од оваа страна на Границата.

ската граница, една од инаку кривките балкански граници, но при тоа доволно привилигирана за самата да се претвори во супституционална константа и автономна закана. Границата се отцепува од сопствената содржина, станува правен означител, или попрво означител на самата себе. Суровата автореференцијалност и апсолутизација на означителот, како таков што се востолчува и се означува исклучиво себеси и само по однос на партикуларните Егејци – хипер-границата виртуелно бабри и автогено се клонира себеси.

Херменевтиката на бегалството, прогонот, раселеноста, туѓинството, како што може да се наасети од потресното, филозофски пречистено сведоштво на Барџиева-Колбе, останува доживотна и непремостлива. Нејзе ја обележува копнежот за Дома, но тоа дома повеќе не може да се ре-конструира и реституира, освен евентуално во незадоволителните сеќавања, мечти и соништа. Цената што за својот егзодус ја плаќа бегалецот е повеќекратно обременета со високите каматни стапки на копнежот, носталгијата, неприпадноста, расколот – што го обезвреднуваат или барем го разводнуваат подоцна стекнатиот животен капитал. Експатријацијата е состојба на повеќекратни резони и потреси – покрај изворниот губиток на јазикот, тука се надоврзува губитокот и на прегледниот семеен, како и личен континуитет. Егејците на сопствена кожа и не само еднакратно со сета сила, ќе ја почувствуваат егзистенцијалната тетоважа и пеколниот раскол на границата, поточно само на една, но за нив пресудно важна граница со Грција, која е нивниот роден крај. Оттука, станува појасно зашто и како приказните за потеклото јакнат и се умножуваат токму во оние моменти, кога самиот идентитет запаѓа или веќе се наоѓа во перманентна криза, оспорување, сомнеж, преиспитување. Еден од тие парадигматични моменти на криза на идентитетот секако е состојбата на егзил – и самата плен на тоа искушение, Дубравка Угрешиќ сведочи дека самиот егзил подразбира непрестатајно споредување на световите, додека писателите се наоѓаат во позиција на двоен егзил – еднаш како егзиланти, а вторпат како коментатори на сопствената состојба. Отаму, како што заклучува Угрешиќ, „егзилот не е само една од големите книжевни теми, туку и своиден книжевен стил, проникнат од фрагментираниот, раскршен, помалку, можеби, романтизиран живот“ (Угрешиќ 2011: 87).

Така, и самата авторка на оваа книга Барџиева-Колбе, овојпат доброволно станува плен на степенуваното странствување.³ Таа, решава, по сопствен избор и на своја кожа (одново) да го превозмогне фатумот

³ На ова место повторно треба да се потсетиме на Жирар и неговото толкување на туѓинецот – со својот губитник на одредена способност (во случајов, заедничкото потекло и јазик со заедницата), странецот, имено, се доживува и како (заканувачка) загуба на обликот. Така, туѓинецот (дојденецот) прераснува во апатрид (човек без татковина, без потекло), кој е принуден на еден транслационен идентитет и на имитирање на сите разлики, бидејќи самиот нема ниту една. Според Жирар, одново се потврдува транс-културалноста на критериумите за избор на жртва.

на границите (впишан во нејзината семејна меморија) и својот натамошен живот да го продолжи во Германија. Потфатот на оваа книга, меѓу другото, многу и се должи на таа голема храброст (на селидбата), на можноста за сосема коренито претолкување (пресадување) на себеси како туѓинка, или дојденка во сосема поинаква (јазична и културна) средина. Овојпат, границата не е непроменлив топос со константна содржина и непремостива бариера. Како што покажува делото *Егејци*, проблемот настанува тогаш кога по нечија политичка воља и патолошки диктат, границата се претвора во фантазам со кој царува длабоко ирационалната погубна ксенофилија.

Заклучок

Во заклучокот на овие рефлексии за имагологијата на границата, мора да се потсетиме на предупредувањето, упатено од Џоан Копјец, кое се однесува токму на проектот што му претстои секому од нас, проектот на ослободување од ропството кон себеси (своето потекло, минато, незадоволство). Знаејќи за фактот дека Балканот често умее да потпадне под такво погубно ропство кон себеси, на крајот од овој прилог, би сакала да се изјаснам во прилог на едно поинакво, конструктивно стојалиште, што би ја опфатило и нашата тема за границите. Во тоа стојалиште е вграден продуктивниот бунт и неопходното делимитирање на границите, за кое говорат и стиховите на Анзалдуа, врз основа на нејзиното автентично жителство на границата – „за да преживееш во граничната земја, ти мораш да живееш *sin fronteras* да бидеш крстопат“ (1998/9). И на крај ѝ допуштам на Шелева да ни појасни дека границите треба да се разберат како опомена, во иднина да *не ни се случи* уште едно фатално повторување и опредметнување на некој нов и суров синдром, како *егејскиот Егзодус* (Шелева 2005:75, курзив, Б.Р.).

Литература

- Anderson, Benedikt. 1983. *Nacija, zamisljena zaednica*. Zagreb: Skolska knjiga.
 Anderson, Malcolm. 1996. *Frontiers: Territory and state Formation in the Modern World Polity*. Oxford.
 Anzaldua, Gloria. 1998/9. La Frontera/Borderlands. In *Literary Theory: an Anthology*, Julie Rifkin, M. Ryan, eds. Oxford: Blackwell Publishers.
 Arendt, Hana. 1976. *The origins of totalitarizam*, San Diego, New York, London: Harvest Book&Harcourt.
 Baba, Homi K. 2004. *Smeštanje kulture*. Beograd: Beogradski krug.
 Gellner, Ernest. 1997. *Nacije i nacionalizam*. Novi Sad: Matica Srpska.
 Grosz, Elizabeth. 2001. *Architecture from the outside: essays on virtual and real space*. Cambridge: Mass MIT Press.
 Hall, Stuart. 1990. Cultural Identity and Diaspora. In *Identity: Community, Culture, Difference*, Jonathan Ruthford, ed. London. Available: <http://www.rlwclarke.net/theory/primarysources/hallculturalidentityanddiaspora.pdf>
 Hall, Stuart. 2006. Kome treba identitet. U *Politika teorije*, ur. D. Duda. Zagreb: Disput.

- Kristeva, Julia. 1988. *Etrangers á nous mē; mes*. Paris: Gallimard.
- Prosev-Oliver, Borjana. 2010. *Egzil u makedonskoj književnosti*. Zagreb: Denona.
- Said, Edvard W. 2002. *Kultura i imperijalizam*. Beograd: Beogradski krug.
- Smith, Antoni. 1998. *Nacionalni identitet*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Taylor, Ch. 1994. The politics of Recognition. In *Multiculturalism*, A. Gutman, ed. Princeton.
- Wallerstein, Immanuel. 2001. Cultures in conflict. *Identities*. Skopje.
- Žižek, Slavoj. 1996. *Metastaze označavanja*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Žižek, Slavoj. 2009. *Violence*. London: Profile books.
- Бановиќ-Марковска, Ангелина. 2012. *Политика. Култура. Идентитет (интеркултурален дијалог)*. Скопје: Магор.
- Бановиќ-Марковска, Ангелина. 2007. *Групен портрет (културолошки и литературно-теориски есеи)*. Скопје: Магор.
- Барџиева-Колбе, Кица. 1999. *Егејци*. Скопје: Култура.
- Барџиева-Колбе, Кица. 2008. Егејското прашање. *Глобус*, 52. Скопје: Глобус. Доступно на: <http://www.globusmagazin.com.mk/?ItemID=FE39849EFC57B141BBC9F841900E66D9>
- Браун, К. 2010. *Минатото под прашање. Модерна Македонија и неизвесностите на нацијата*. Скопје: Едисија Крстопати, ЕвроБалкан Пресс.
- Дерида, Жак. 2001. *Другиот правец*. Скопје: Темплум.
- Еко, Умберто. 2001. *Миграции, толеранција*. Скопје: Маргина 43.
- Јувал Дејвис, Најра. 2001. *Родот и нацијата*. Скопје: Сигмапрес.
- Копјец, Џоан. 2002. *Фројд за расите и историјата*. Скопје: Идентитети 2.
- Крамарик, Златко. 2012. *Политика. Култура. Идентитет (интеркултурален дијалог)*. Скопје Магор,
- Крамарик, Златко. 2010. *Идентитет, текст, нација*, Скопје: Табернакул.
- Крамарик, Златко. 2009. „За името и за идентитетот“, предавање одржано на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, Скопје. Доступно на: <http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=1253>
- Малуф, Амин. 2001. *Погубни идентитети*. Скопје: Матица македонска.
- Рикер, Пол. 2004. *Сопство као други*. Београд Филозофска библиотека: Јасен.
- Тодорова, Марија. 2001. *Замисливајќи го Балканот*. Скопје: Магор.
- Кулавакова, Катица. 2006. *Херменевтика на идентитети*. Скопје: Култура.
- Кулавакова, Катица. 2001. „Балкански Хронотоп“, *Мала книжевна теорија*. Скопје: Три.
- Кулавакова, Катица. 2007. *Насилството и цивилизацијата*. Спектар, бр. 50, Скопје: Институт за македонска литература.
- Угрешиќ, Дубравка. 2011. *Култура на лагата*. Скопје: Сигмапрес.
- Угрешиќ, Дубравка. 2002. *Писателот во егзил. Забрането читање*. Скопје: Сигмапрес.
- Чакраворти Спивак, Гајатри. 2003. *Постколонијална критика*. Скопје: Темплум.
- Шелева, Елизабета. 2005. *Дом / Идентитет*. Скопје: Магор.
- Шелева, Елизабета. 2008. *Домот на писмото*. Скопје: Магор.
- Шелева, Елизабета. 2000. *Ах, тие, Балканци. Културолошки есеи*. Скопје: Магор.

Biljana Rajčinova-Nikolova

Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, North Macedonia

Institute of Macedonian Literature

**THE EXILE OF THE MACEDONIANS FROM THE AEGEAN
PART OF MACEDONIA /THE AEGEANS AS A PERMANENT
TRAUMA AND THE IMAGOLGY OF THE BORDER
(THROUGH THE PRISM OF THE NOVEL *EGEJCI* (AEGEANS)
BY KICA-BARDZIEVA-KOLBE)**

Summary. *Migration as a phenomenon occurs when a nation/the people moves from one territory to another. Migration in itself contains the border experience that conditions man's identity. As part of migration, exile denotes persecution, departure from home (country of origin), which remains beyond the national borders. The hypothesis is the following: the border is a specifically given geographical phenomenon that fatally determines the existential and the historical dramatics of a community or the individual. The purpose of the research is to explore the role and the function of the border in the identity de/reconstruction (in forced exile) and in a change of its content and meaning. For that matter, we will reinterpret Kica Bardzieva-Kolbe's novel Egejci (Aegeans) from the point of view of postcolonial theory.*

Key words: migration, exile, border, Aegeans, identity.

ETIČKI ASPEKTI EMPATIJE U KONTEKSTU UMETNIČKIH MIGRACIJA

Sažetak. *U radu se temi pristupa sa etičkog aspekta. Analizom osobenosti etike brižnosti, navodi se argumentacija u prilog tezi da je to najprimereniji teorijsko-normativni okvir za primenu na kontekst umetnika u migraciji. Kao ključan se izdvaja fenomen empatije koji u filozofskoj tradiciji ima svoje estetičke i etičke aspekte. Upravo je kontekst umetnika u migraciji prostor prožimanja ova dva aspekta, a ujedno i egzistencijalna granična situacija iz koje se izlazi stvaralaštvom, što društvo u koje umetnik migrira treba da prepozna i podrži.*

Ključne reči: *etika brižnosti, brižnost, empatija, umetnik, migracije.*

1. Uvod

Etika, kao teorija o moralu, jeste filozofska disciplina koja, jednim svojim delom, ispituje šta je i zašto dozvoljeno, zabranjeno ili se zahteva u svekolikom ljudskom ponašanju. Sve češće etika za svoj predmet ima posebne oblasti ljudske prakse. Tako su u novije vreme nastale npr. kompjuterska etika ili ekološka etika. Kako je istorija ljudskih migracija duga koliko i samo čovečanstvo, i danas se govori o milionima ljudi koji su svakodnevno u migracijama, a među njima su i umetnici, te bi možda bilo opravdano razmišljati o potrebi za posebnom oblasti migracione etike. U međuvremenu bi trebalo, među postojećim normativnim etičkim teorijama, pronaći onu koja svojim načelima najviše odgovara zahtevima ljudi koji su se našli u prostorima izmeštenim od postojbine, na putu ka svojoj slobodi, sreći, stvaralaštvu, budućnosti ili prema svome krah.

U radu se, dakle, kontekst umetničkih migracija posmatra sa etičkog aspekta, odnosno sa aspekta moralno poželjnih relacija između ljudi u čije zajednice umetnici migriraju i samih umetnika. Teorijski okvir je etika brižnosti, savremena normativna teorija nastala u okviru feminističkog pokreta, koja je prerasla rodni karakter i postala alternativa akademski utvrđenim deontološkim i utilitarističkim pristupima. Formulisana je na vre-

dnostima koje je ustanovila egzistencijalistička filozofija, ali je našla svoj put i u oblastima primenjene etike, naročito u zdravstvu, obrazovanju, ekologiji.

U prvom delu rada analiziraju se odlike etike brižnosti, kako bi se naveli argumenti u prilog tezi da je etika brižnosti svojim normativnim načelima prihvatljiva za primenu u oblasti umetničkih migracija. Potom se analiza okreće pojmu i fenomenu empatije, a u završnom delu pojašnjava povezanost empatije, umetnika u migraciji, tumačenja njegovog dela i etike brižnosti. Takođe se naglašava da kontekst umetnika u migraciji upravo sintetise stari i novi smisao fenomena empatije i tako ujedinjuje estetički i etički aspekt njegovog tumačenja.

2. Osnovne karakteristike etike brižnosti

Ethics of care, teorija za koju se u radu koristi naziv *etika brižnosti*¹, nastaje 80-ih godina 20. veka i nadovezuje se na tzv. drugi talas feminističkog pokreta, u kojem je borba žena za ravnopravnost dobila i svoju teorijsku zasnovanost. Bazičnom teorijom ove etičke orijentacije smatra se teorija Nel Nodings (Nel Noddings). U svojim delima ona razrađuje ideje koje je neposredno pre nje postavila Giligan (Gilligan), a u širem kontekstu Anskomb (Anscombe). Dok je Anskomb najavila radikalno drugačije puteve filozofije morala zapažanjem da su tradicionalni etički pojmovi zastareli i nerazumljivi savremenom čoveku, Giligan ih je okarakterisala kao „govor naših očeva” (Gilligan 1982) i otvoreno mu se suprotstavila. Za nju, a kasnije i druge feminističke teoretičarke, taj govor je okarakterisan kao previše apstraktan i racionalan, usmeren na univerzalnost, principe, dedukciju, dužnosti i obaveze. U težnji za korenitim menjanjem etike, prostor za drugačiji pristup se ukazao u ponovnom akcentovanju ljudske emocionalnosti kao moralnog pokretača i kriterijuma. Autorke u tome pristupu prepoznaju najčešću moralnu motivaciju akterki ženskog roda i zalažu se da ovaj emocionalni pristup bude i etički adekvatno vrednovan. Ne obazirući se na racionalno ustanovljene principe, žene spontano, majčinski deluju, ali se to njihovo krajnje humano i altruističko ponašanje retko procenjuje u etičkim teorijama kao vredno i dostojno uzora. Etika brižnosti je tome stala na put, postavivši brižnost kao ne samo jednaku i moralno legitimnu osnovu, već i kao jedino ispravnu osnovu moralnog postupanja.

Nodings smatra da etika treba da odgovori na pitanje: „Šta znači biti moralan?” (2013: 27). Za nju se ovo pitanje svodi na traganje za načinom na koji treba moralno dočekati druge ljude. Moralno delovanje je relacija dve jednako vredne strane u moralnom odnosu: one koja je brižna i onoga koji se zbrinjava. Moralni susret je prvenstveno emotivni susret *Ja* i *Ti*. Ali,

¹ O razlozima za naziv videti: Grujić, S. (2015). „Etika brižnosti ili zahtev za preimenovanjem”. Lopičić, V. Mišić Ilić, B.(ur.) *Jezik, književnost, diskurs*, zbornik radova: 163–175, Niš: Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet.

brižnost sem emocija sadrži i energiju moralno motivisanog subjekta. Ona se usmerava ka drugom čoveku i deli sa njim, u težnji da se podredi njegovim potrebama, stanju i ciljevima. Prototip moralnog odnosa brižnosti je odnos majke prema detetu. Stav očeva opisuje se kao onaj u kojem postoji spremnost žrtvovanja sopstvene dece radi ispunjenja određenih principa, dok će majke žrtvovati svaki princip radi zaštite svoje dece. *Ona-koja-je-brižna* prema *Drugome* svoju moralnost nalazi u prirodnim resursima spontaniteta odnosa među ljudima, a oni su zasnovani na primarnom odnosu majke i deteta. Cilj moralnog delovanja je prepoznavanje potreba drugog čoveka, a to se postiže emotivnim izmeštanjem *One-koja-je-brižna* i pronicanjem u poziciju *Drugog*. Ukoliko *prirodna brižnost* zataji, što je moguće, Nodings tvrdi da na njeno mesto stupa *etička brižnost*. To je razumom isposredovana brižnost kojom se potrebe *Drugog* opažaju, čini se ono što treba, ali kojoj nedostaje spontanitet ostvarenja željenog bez kognitivnog naloga. Etička brižnost ostavlja mogućnost da se moralno ponašanje uči, kao i da se u kontekstu šire, društveno zasnovane odgovornosti, institucionalizuje.

Iako je u početnoj fazi razvoja svoje teorije Nodings smatrala da su žene sposobnije za ovakvu moralnost, kasnije je tvrdila da *ženski pristup* nije karakteristika samo ženskog roda, već svakoga ko prihvata da svoju moralnost izjednači sa spontanim, brižnim i humanim odnosom prema ljudima u okolini. Iz tog razloga je u najnovijem izdanju svojeg dela (u kojem je postavila temelje etici brižnosti) promenila i njegov naslov u: *Brižnost, relaciji pristup etici i moralnom obrazovanju*, zamenivši predašnji epitet *ženski* sa *relacioni*. *Relacioni pristup* podrazumeva uzajamnost delovanja *onoga-ko-zbrinjava* i *z-brinutog*, čime se moralni akter udvostručava, oba podjednako učestvuju u moralnom susretanju. To je alternativni etički pristup, jer se ne oslanja na opšte principe kao što to čine akademski priznate etičke tradicije; podrazumeva praktično delovanje; oslanja se na spontanitet i želju za brižnošću, jer niko ne može da putem imperativa očekuje brižnost, kao ni ljubav; oslanja se na empatski doživljaj. Navedene karakteristike mogu da se grupišu u sledeća teorijska načela:

- 1) usmerenost na pojedinca i neposredni susret sa njim, a ne na čitavo društvo;
- 2) težnja ka konkretnim potrebama individue i načinu da se na njih odgovori, a ne ka opštim interesima;
- 3) upućenost na sopstvene emocije kao kriterijum moralnog delovanja, a ne na opšte principe;
- 4) naglašavanje uzajamnosti moralnog delovanja na osnovu doživljene empatije.

Prvo načelo, usmerenost na pojedinca, etiku brižnosti potvrđuje kao krajnje humanističku i zasnovanu na onim moralnim tradicijama koje visoko vrednuju samu individuu i ne podređuju je opštim interesima zajednice. Pod frazom opštih interesa vrlo često mogu da budu zamaskirane imaginarne, ideološki akcentovane težnje uskih interesnih grupa. U takvim sistemi-

ma pojedinac postaje nebitni deo, čija vrednost postoji jedino ukoliko participira u deklarativno postavljenom opštem interesu i time ga potvrđuje. Poznato je da je Hegel upravo tako shvatao ulogu i vrednost pojedinaca, pa i čitavih naroda, ulogu sredstva u ostvarenju apstraktnog i subjektivno postavljenog metafizičkog cilja. Danski filozof Seren Kjerkegor (Søren Kierkegaard), kao vesnik savremene egzistencijalističke filozofije, hrabro se suprotstavio ovoj perspektivi opšteg, još u vreme kada je Hegelova misao bila na vrhuncu popularnosti.

Kjerkegor je ukazao na to da su svi filozofski problemi zapravo problemi individue, jer: „[...] pojedinac je viši od opšteg” (Kjerkegor 1975:99). Hegelova filozofija možda odgovara na pitanja istorije i otkrovenja, ali postaje potpuno bespomoćna pri suočenju sa problemima realnog čoveka. Paradigmu neshvatanja individue Kjerkegor vidi u biblijskom Avramu. Opšti teorijski sistemi ne mogu da postignu uvid u „[...] neizmerni paradoks koji predstavlja sadržaj Avramovog života...”, već nailaze na nepremostiv zid (Kjerkegor, 1975:64). „Velike ideje” se mimoilaze sa problemima pojedinaca.

Nodings je na više mesta u svojim radovima isticala teorijsku povezanost sa egzistencijalizmom. Od Kjerkegorovog poziva za razumevanje pojedinačne egzistencije, preko Žan-Pol Sartrove (Jean-Paul Sartre) teze o egzistencijalizmu kao humanizmu i slobodi kao moralnoj odgovornosti, do Martin Buberovog (Martin Buber) postuliranja *Ja–Ti* susreta kao esencijalnog, jer se na njega može redukovati svaka međuljudska relacija, Nodings jasno pokazuje da sledi one vrednosti koje je egzistencijalistička misao utemeljila i razvija ih dalje, konkretizujući ih na posebna područja praktične primene.

Drugo načelo podrazumeva jasno razlikovanje *potreba* i *interesa*. Nodings kaže da moralnim postupanjem treba da izađemo u susret potrebama drugih, a primarna potreba svakog pojedinca je da bude zaštićen od nepravde (Noddings 2002: 34). U većini država je zakonom regulisano da se o ovu primarnu potrebu čoveka drugi ne oglašuju. Potreba za zaštitom od trpljenja nepravde je, time, postala legalna. Ali, nijedna zemlja nije usvojila zakone koji obavezuju građane da pomognu drugima kada su u nevolji, pri čemu svaki čovek ima potrebu i da bude zbrinut. To znači da je ljudski altruizam ostao izvan pravne regulative i da je i dalje domen isključivo moralnih normi. Upravo zato moral, kao normativna oblast koja podstiče uzajamnu brigu ljudi jednih prema drugima, treba da ima, kao svoje polazište i svoj cilj, potrebe konkretnog čoveka.

Etika brižnosti, takođe traži, daleko šire, da identifikuje i odgovori na potrebe. U dominantnim savremenim društvenim teorijama, nepravednost prema drugima je onemogućena vladavinom prava. Ovaj zaokret je načinjen najčešće bez razmatranja, čak i bez pominjanja potreba. Etika brižnosti ne odbacuje pojam prava, ali logično je da se prava formulišu kao nešto nastalo na temelju potreba (Noddings 2002: 53).

Identifikovanje potreba je težak zadatak za moralnog aktera i često je neophodno da pribavlja dodatne informacije o poreklu, strahovima, težnja-

ma onoga sa kim se susreće, kao i o spoljašnjim uslovima za njihovo ispu-
njenje. Pominjanje potreba se najčešće izjednačava sa osnovnim biološkim
potrebama. Ali, velika je greška, tvrdi Nodings, smatrati da je neophodno
prvo odgovoriti na njih. Potreba za pripadnošću (afilijacijom) ili potreba za
samopotvrđivanjem mogu da budu urgentnije od osnovnih bioloških potre-
ba. Kompleksnost identifikovanja potreba ogleda se i u tome što pokazane i
doživljavane potrebe ne moraju da se poklapaju. Moralni akter koji namera-
va da odgovori na potrebe, pored svega navedenog, ima i ograničenja uslov-
ljena sopstvenom perspektivom, kulturom, statusom, obrazovanjem i dru-
štvenom moći. Postoji mogućnost da se nađe u ulozi onog ko propisuje po-
trebe *Drugome*, jer zna šta je u njegovom *interesu*. Pojam interesa ovde re-
ferira na neka opšta stremljenja grupe, često materijalnog karaktera. Mo-
gućnost da interes određuje onaj ko ima društvenu moć, a obično je *z-bri-
nuti* nema, ostavlja prostor za paternalizam. Nametnute potrebe i njihova
rešenja se od strane *z-brinutog* često i prisvajaju kao autentične, čime se
iskrene, prave potrebe, težnje i želje potiskuju. Ovo pogrešno procenjivanje
potreba koje treba zbrinuti od strane onog ko je u poziciji da to čini i nji-
hovo projektovanje na *Drugog*, Nodings naziva „patetična greška”.

Treće načelo upravo treba da reši navedene teškoće u identifikovanju
potreba drugih. Etika brižnosti nalaže da kao glavno oruđe u ovom procesu
upotrebljavamo sopstvene emocije. Ovaj introspektivni metod, kojim se ko-
gnitivno osvešćujemo o neposredno doživljenim osećanjima pri susretu sa
konkretnim pojedincem, poslužiće kao nepogrešivo uputstvo za prepozna-
vanje njegovih stvarnih potreba. Ostali podaci samo dopunjavaju utisak koji
je prvenstveno obojen emotivnim doživljajem.

Etičke teorije koje se u procenjivanju morala oslanjaju na osećanja i
druge emotivne i čulne procese se najčešće označavaju kao *sentimentalističke*.
U modernoj filozofiji se nastanak teorije vezuje za 18. vek, a naziv pravca se
prvi put pojavljuje kod britanskog izdavača Selbi Biga (Selby-Bigge, 1897), koji
je, komentarišući etička učenja na tlu Velike Britanije, napravio razliku između
sentimentalne i *intelektualne škole*. Namera mu je bila da naglasi empirijske
polazne osnove teorija prve škole, njihov induktivni metod i pretežno psiho-
loški karakter, nasuprot metafizičkom karakteru druge. U sentimentalnu školu
je ubrojio: Šaftsberija (Shaftesbury), Hačesona (Hutcheson), Batlera (Joseph
Butler), Hjuma (David Hume) i Smita (Adam Smith). Osnovu imena ove škole
čini pojam „sentimenti”, čiji domen obuhvata afekte, osećanja, moralna osećanja i
druge procese za koje je zaduženo *moralno čulo*. Kako je reč „sentiment” u to
vreme imala širok dijapazon značenja, ne bi je trebalo prevoditi, da se ne bi
izgubio njen prvobitno zamišljeni smisao. Pod uticajem Kantove teorije
sentimentalizam je izgubio na popularnosti. Oživljavanje je u poslednjim de-
cenijama evidentno, kako u normativnim, tako i u metaetičkim teorijama, a
delimično je podstaknuto i rezultatima novijih empirijskih, psiholoških i ne-
urobioloških istraživanja, koja su moralnost povezala sa emocionalnošću.

Etika brižnosti, kao savremena sentimentalistička normativna teorija, odbija da usvoji opšte moralne principe iz kojih se dedukuju rešenja za konkretne moralne situacije. Nodings navodi sledeće razloge za odbacivanje:

[...] u prepoznavanju ženskog pristupa pri susretanju sa drugima na moralan način – našem insistiranju na brižnosti prema drugima – želela bih da zaštitim jedinstvenost ljudskog sastajanja. Pošto toliko mnogo toga zavisi od subjektivnog doživljaja upletenog u ovo etičko sastajanje, uslovi su retko ‘dovoljno slični’ da bih mogla da proglasim da ti moraš da činiš ono isto što ja moram da činim (Noddings 2013:5).

Njen metod je metod autentičnog emotivnog doživljaja ljudi pri susretanju, jer samo tananost emotivnog iskustva pri tom sastajanju može da odluči kakvo će moralno rešenje situacije da sledi. Nema unapred spremljenih rešenja. Zato ovaj metod zahteva veliko angažovanje moralnih aktera.

Emotivnost se zapravo oslanja na doživljenu empatiju tokom susretanja, što je četvrto načelo etike brižnosti. Pod empatijom se obično podrazumeva proces deljenja i razumevanja osećanja drugih ljudi, mada su teorijske nijanse određenja u psihologiji i filozofiji vrlo raznovrsne. Nodings je najpre imala krajnje kritički stav prema ovom pojmu, jer je on, onako kako ga definiše britanska tradicija i leksikografija, usmeren na projektovanje sopstvenih doživljaja u druge. To je upravo ono što je Nodings kritikovala, jer je ideja etike brižnosti da se autentična osećanja drugih prime i prepoznaju, a ne da se sopstvena projektuju i nameću drugima. Zato je smatrala da je za njenu teoriju adekvatniji izraz *simpatija-za*. Vremenom je, kroz dijalog sa drugim etičarima brižnosti, dozvolila da i pojam *empatije* bude prihvaćen.

3. Empatija kao osnova za brižnost

Potencirajući analogiju sa majčinskim odnosom, Nodings primećuje da će majka, pre nego što počne da razmišlja o uzroku zbog kojeg njeno dete plače, najpre zaštitnički da odgovori na njegov emotivni poziv. Zato bi i prvi korak u moralnoj brižnosti bila poruka da je neko opazio, podelio i prihvatio osećanja drugog čoveka, poruka da nije sam. Osnovna težnja svakog čoveka je da oseti da je *z-brinut*. Empatija može da pokaže kako da se to ostvari.

3.1. Estetičko-etička osnova pojma empatije

Fenomen empatije je danas pretežno predmet izučavanja psiholoških nauka, što je jedan od razloga da se previdi njegovo filozofsko poreklo. Poznato je da je pojam prvi koristio nemački filozof Teodor Lips (Theodor Lipps) 1905; on je koristio termin *Einfühlung* da u estetici označi različite emocionalne procese u posmatraču–konzumentu umetničkog dela, koji nastaju pri težnji da se delo bolje razume i shvati. U našoj estetičkoj literaturi izraz je preveden kao *uosećavanje*. Termin je na engleski jezik kao *empathy* preveo Edvard Tičener (Edward Titchener) 1909, uzevši za osnovu

starogrčke reči *év* – u i *πάθος* – osećanje. Izraz preuzima psihologija, a u filozofska razmatranja se vraća u drugoj polovini dvadesetog veka. Danas je on više predmet istraživanja etike, odnosno moralne psihologije kao meta-etičke orijentacije, nego estetike.

Međutim, pre nego što je izražen kao *empatija*, fenomen se u filozofiji i to u etičkim sentimentalističkim teorijama 18. veka, javlja pod nazivom *simpatija*. Hjum je smatrao da smo mi uvek motivisani svojim strastima, čak i u moralnom postupanju. Time je proces moralnog vrednovanja identifikovao kao naš afektivni odgovor na spoljašnji svet, što je značilo negiranje mogućnosti objektivnih, od čoveka nezavisnih vrednosti u tom svetu. Prijatnost i neprijatnosti diferenciraju vrlinu od poroka, a time i postavljaju standarde za moralno prosuđivanje. Simpatija se zasniva na bliskosti i sličnosti sa opaženim ljudima, pa se adekvatan emotivni odgovor javlja i u posmatraču.

Adam Smit je iz čovekove osobine da je po prirodi društveno biće izveo i njegovu moralnost. Prirodna usmerenost na druge ljude omogućava pojedincu da prepozna i doživljava ono što drugi osećaju, tj. ima simpatiju za njih. Više puta ponavljano delovanje na osnovu simpatije daje iskustvo koje postepeno prerasta u nepristrasno posmatranje, normama formulisano ponašanje i, na kraju, moral. Postavljanje simpatije u vremensku dimenziju omogućava da i individualni moralni razvoj i sazrevanje, kao i istorijski i društveni napredak ka društvu uređenom po moralnim normama, budu sagledani iz empatske perspektive.

3.2. Psihološka tumačenja fenomena empatije

U psihologiji je danas aktualno više opšteprihvaćenih teorija o empatiji. Najpoznatija su istraživanja Martina Hofmana (Hoffman). Za njega je empatija „emotivna reakcija koja je u većoj meri odgovarajuća za situaciju u kojoj se nalazi druga osoba nego za vlastitu” (Hofman 2003:13).

Cilj njegovih istraživanja je da istakne ulogu empatije u socijalnom i moralnom ponašanju i razvoju, a implikacije bi trebalo da se odraze na principe pravednosti i brižnosti. Određenje empatije Danijela Batsona (Batson) je proisteklo iz njegovog proučavanja prosocijalnog ponašanja. On empatiju vidi kao ključni razlog za altruizam. Empatija je isposredovano osećanje koje jeste kongruentno, ali nije i nužno identično sa osećanjima osobe koja se posmatra (Batson 2010). Njegova empatsko-altruistička hipoteza tvrdi da, u skladu sa motivacijom izazvanom empatijom, cilj delovanja prestaje da bude interes posmatrača, već moralno dobro modela, tj. osobe čije se emocije dele. Lična dobrobit ostaje u drugom planu. Po Marku Dejvisu (Davis 1983), istraživači su u interpretiranju empatije podeljeni na one koji je posmatraju kao kognitivnu, tj. podrazumevaju svesno zauzimanje uloge modela, i one koji je smatraju afektivnom reakcijom na model. Njegovo određenje je sintetišuće i empatiju definiše kao fenomen različitih aktivnosti koje se dešavaju u različitim momentima vremena i međusobno su povezani uzročno-posledničnim odnosima. Ona je kognitivna svesnost o unutrašnjim (mentalnim) stanjima druge osobe:

mislima, osećanjima, opažanjima i namerama. Njegov model empatije, tako, podrazumeva i obuhvata i afektivne i kognitivne individualne različitosti i međusobne odnose. Prema Vilijamu Ajksu (Ickes 2001), empatija je sposobnost kojom možemo tačno da odredimo sadržaj tuđih misli i osećanja, dok po Džonu Deju (Deigh 1995) njome otkrivamo i više, čitavu ličnost modela. Empatskim iskustvom suočavamo se i sa vrednostima, posvećenostima i životnim ciljevima ljudi iz našeg okruženja.

3.3. Teorijski modeli za objašnjenje nastajanja empatije

Dejvid Hjum i Adam Smit su se međusobno razilazili u načinu tumačenja fenomena simpatije, odnosno empatije. Njihovi različiti pristupi danas predstavljaju osnovu za dva teorijska modela na koje mogu da se svedu objašnjavanja o nastajanju empatije. Prvi je tzv. *model zaraze*, baziran na Hjumovom shvatanju simpatije, dok je drugi proistekao iz Smitovih objašnjenja i poznat je pod nekoliko naziva: *model simulacije*, *model projekcije* ili *model zauzimanja perspektive*.

Hjum nije potpuno dosledan u upotrebi izraza *simpatija*, pa je brižljivom analizom moguće zapaziti da ga u svojim tekstovima upotrebljava bar u četiri značenja: kao sposobnost komunikacije osećanjima, kao emocionalnu zarazu, moć sugestije emocijama i kao elemenat dobrobiti. Pri tumačenju njegovih tekstova preovlađuje interpretacija simpatije kao emotivne zaraze, čime su postavljene osnove prvog modela za tumačenje ovog fenomena. Hjum opisuje kako emotivna uznemirenost prelazi sa jedne osobe na drugu putem opaženog glasa i gestikulacije, pri čemu se i u posmatraču formiraju vrlo žive ideje i doživljaj te strasti, iako ona nije ničim drugim uzrokovana. Uopšte, kada posmatramo nešto što sigurno izaziva pojavu emocija, naša svest je već istog momenta predvidela efekte i preplavljena je sličnom emocijom, tvrdi Hjum (Hjum 1975.) On je ovim opisima anticipirao savremene biološke teorije kao i psihološke mehanizme za nastanak empatije: mimi-kriju, imitaciju i fidbek. Mimikrijom telesnim pokretima podražavamo stanja osoba koje posmatramo, imitacijom usvajamo emotivne reakcije drugih, a fidbek ukazuje da ove telesne podražavajuće aktivnosti utiču na pojavu adekvatnih emocija i kod osobe koja ih podražava.

Smitovo tumačenje je postalo paradigma za drugi, tzv. *model projekcije*, kasnije nazvan *modelom simulacije*. Emotivne interakcije među ljudima su u Smitovoj teoriji izuzetno visoko vrednovane. Putem njih se individue potvrđuju kao deo društva koje nije samo puki zbir pojedinaca, već kohezivni entitet koji unutar sebe deli osećanja, verovanja i stavove. Neprestanom težnjom da se prilagodi situaciji i osećanjima drugih, pojedinac zamišlja sebe u tim ulogama, dakle projektuje se i doživljava emotivna stanja slična stanjima posmatranih ljudi. To Smit naziva simpatijom. Intenzitet i kvalitet tih emocija nikada ne mogu da budu identični originalnim, ali je sam proces izuzetno značajan, jer uzajamna emotivna prilagođavanja vode izgrađivanju najpre moralnih pravila, a onda i vrlina. Dostizanje vrline

podrazumeva da je bogato empatsko iskustvo formiralo posmatrača kao karakternu ličnost, pa mu više nisu potrebna spoljašnja društvena pravila da bi se moralno ponašao, već se slobodno oslanja na svoje unutrašnje snage. Smitov simulacioni model empatije ima određenih nedostataka. On podrazumeva mogućnost preuzimanja perspektive posmatrane osobe i kada posmatrač to ne želi i projektovanja u situacije i osećanja koja posmatrač ne odobrava. Time oduzima posmatraču mogućnost slobodnog delovanja na osnovu moralne procene i odbijanja simpatije sa onim što ostaje ispod praga moralno prihvatljivog (Smit 2008).

U psihologiji se danas govori o *preuzimanju uloga*. Fenomen podrazumeva direktno usmeravanje ka osobi koja se posmatra i zamišljanje kako se ona oseća. Utisak se pojačava bliskim susretom, dodatnim informacijama o životnim uslovima i karakteru osobe. Smatra se da ovaj model može da dovede do pojačanja empatskog doživljaja, ali i do „egoističkog preokreta”, tj. vraćanja pažnje posmatrača ka samome sebi iz strepnje da mu se ne desi neka neprijatna situacija slična opaženoj.

Razlike između ova dva modela mogu da se svedu na sledeće. U modelu zaraze emocije se prenose poput mehaničkog talasa i uspešnost prenosa zavisi isključivo od senzibiliteta posmatrača. On je svestan da poreklo emocija nije u njemu i da je moguće da ih uklopi u svoja ostala osećanja i iskustva. Model simulacije podrazumeva samo posmatračeve emocije. On ih prenosi na posmatranu osobu, ali one nisu izazvane emocijama posmatranog, već pre situacijom u kojoj se on nalazi. Pri tome je moguće da emocije posmatranog budu sasvim drugačije nego što to posmatrač misli i oseća.

Hjumov model zaraze se do skoro posmatrao kao prevaziđena i ne-naučna teorija. Činilo se da simulacija bolje objašnjava empatske procese, jer uključuje kognitivne procene posmatrača, kao i želje da pomogne ili podeli stanje u kome sa posmatrani nalaze. Model zaraze se odbacivao između ostalog i zbog toga što nije bilo objašnjivo čime se to emocije prenose sa jedne osobe na drugu. Današnja neuronauka ima pouzdana saznanja o postojanju tzv. *neurona ogledanja (mirroring neurons)*, čija je uloga da formiraju takvu unutrašnju strukturu kojom se podražavaju strukture neurona osoba u blizini i izazivaju adekvatna podražavajuća osećanja. Njihova evolutivna funkcija je verovatno u prilagođavanju jedinke zajednici u kojoj se nalazi. Nodings je i pre ovih neuronaučnih rezultata svojom relacijom i receptivnom zamisli empatskog procesa bila opredeljena za hjumovski model. Umesto projektovanja, brižnost je zamislila kao receptivitet utisaka i emocija.

Opisani modeli jasno ukazuju da su ljudi zainteresovani za ono šta drugi oko njih osećaju, veruju, misle, a, da bi pronikli u tu naizgled nedokučivu sferu, posežu bilo za telesnom ili verbalnom imitacijom, bilo za projektovanjem sebe u tuđe situacije. Cilj ovakvog ponašanja je zapravo izazivanje empatije kojom bi se zadovoljila prirodna altruistička naklonjenost i radoznalost.

4. Empatski procesi i umetnici u migraciji

U kontekstu umetnika u migraciji moguće je empatske procese posmatrati bar u dvojakom smislu. Jedan se odnosi na neophodnost empatskog uživanja radi prihvatanja i razumevanja njihovih dela, dok se drugi odnosi na egzistencijalni nivo njih samih, jer se migracija može tumačiti kao jedna od graničnih situacija. Po Karlu Jaspersu (Jaspers), granične situacije su momenti stradanja koji vode na put saznanja bića. One otvaraju istinske emocije, a u traganju za spasenjem umetnik put traži u stvaranju. Nije slučajno što su mnoga vredna umetnička dela nastala upravo iz težnje za spasom iz graničnih situacija.

4.1. Empatija u estetičkoj funkciji razumevanja umetnikovog dela

Kao što je umetnik u migracionom traženju otisnut u nepoznato, tako je i njegovo delo „bačeno” na nemilost nepoznatoj duhovnosti i kulturi. Ponekad se ova dela prepoznaju kao egzotični egzemplari i na njih se gleda kao na pronađene stare artefakte čija suština ili upotrebna vrednost ne mogu da se dokuče, ali koji su samim svojim postojanjem zanimljivi i vredni, jer svedoče o nekom zaboravljenom i drugačijem prostoru i vremenu. Ali, najčešće ostaju nezapažena i nerazumljiva, jer zahtevaju od publike dodatni emotivni i mentalni napor da bi bila prihvaćena, odnosno, zahtevaju empatiju. Empatiju, koja se u ovom procesu vraća svojim estetičkim korenima. Umetnikova osećajnost, ideja, ličnost i strasti matrijalizovani su u njegovom delu i na konzumentu je da ih ponovo oživi i primi. Njegova empatija je isposredovana matrijalnom formom, ali delo je zapravo sredstvo kojim se emotivna zaraza prenosi sa umetnika na primaoca.

Proces tumačenja umetnikovog dela je time zasnovan na fenomenu empatije. Neposredni susret sa delom, baš kao i autentični ljudski susret, jesu neprocenjivo iskustvo i doživljaj. Samo i jedino u tom susretu prijemčivog duha² sa tanano materijalizovanim duhom umetnika u umetnikovom delu moguće je zaista proniknuti u njegovu suštinu. Empatija time postaje izvor i sredstvo epistemološkog uvida u delo i ličnost njegovog autora. Takođe, postaje i kriterijum za vrednovanje umetnikovog dela, jer omogućava dobijanje perspektive drugačije od one koju konzument ima, konkretno, perspektive umetnika u migraciji.

² Termin *duh* se u radu upotrebljava u značenju sveobuhvatnosti mentalnih aktivnosti čoveka: svesnosti, intelektualnih sposobnosti i kapaciteta, voljnog i emotivnog aspekta pojedinca, a ne u nekom mističnom značenju; značenje odgovara značenju engleskog *mind*.

4.2. Empatija u funkciji etičke brižnosti prema umetniku u migraciji

Etika brižnosti, kao teorija koja postulira autentični ljudski susret, a ne opšte principe i pravila postupanja, sigurno ne može da previdi činjenicu da se brižnost najčešće ispoljava prema bliskim ljudima. Potreba za brižnošću prema onima koji se ne susreću, ne poznaju i za koje se čak ne zna ni da li postoje, svakako ne može da bude istog intenziteta kao prema članovima porodice, prijateljima i ljudima koji se svakodnevno viđaju. Dobija se utisak da etika brižnosti može da bude primenljiva samo u malim zajednicama u kojima se ljudi međusobno poznaju i u kojima samim tim vlada određena bliskost. Sa druge strane, očekuje se da bi društvo u kome se migracije dešavaju trebalo da ima spontanu sposobnost empatije. Empatija bi trebalo da vodi do brižnosti, a brižnost do rešenja problema i odgovora na potrebe. Ipak, ljudi koji migriraju ne pripadaju krugu bliskih.

U ovakvim slučajevima je potrebno primeniti mogućnosti etičke, umesto prirodne brižnosti. Nodings je predvidela mogućnost učenja i institucionalizovanja brižnosti, tj. mogućnost primene etike brižnosti putem delovanja ustanova koje će kao svoje teorijske i vrednosne postavke imati načela etike brižnosti i primenjivati ih u praksi. Postupanje u skladu sa načelima etike brižnosti se uči, a primena u oblasti obrazovanja ili nekim oblastima psiho-socijalnog rada je već dala vidne rezultate. Spontanitet neposrednog ljudskog susreta može da bude dopunjen suplementom, institucijom koja postupa po istim načelima. Kako takve institucije već u nekim državama postoje i rade, bilo bi sasvim izvodljivo da se i institucije kulture, odnosno *Art World*³, pridruže tome.

Umetnikova migracija ispunjava sve uslove da bude kvalifikovana kao egzistencijalna granična situacija. Jer, potreba čoveka, pa i umetnika, nije da bude zatvoren u sebe, da bude sam sa sobom, već da bude deo ljudskog svemira, da bude u interakciji sa drugima, da bude *z-brinut*. Ako su drugi naša granica, važno je da se ne nađemo zazidani svuda oko sebe. I drugi ljudi zapadaju u granične situacije, ali je osobenost umetnika da put ka izlazu pronalazi svojim delom. Svoj egzistencijalni strah od neshvaćenosti, samoće i patnje umetnik prevazilazi stvaralaštvom. U tom smislu je migracija ona egzistencijalna situacija u kojoj se umetnik direktno suočava sa mogućnošću sopstvenog kraja, ali i sa grčevitom težnjom za spasom u stvaralaštvu.

5. Zaključak

Kontekst umetnika u migraciji je u radu prepoznat kao jedan od retkih prostora u kojem etički aspekt empatije može da bude praćen estetičkim aspektom istog fenomena. Uslov za ovu empatsku sintezu je opredeljenje za etiku brižnosti. Površnim sagledavanjem, ona može da bude okarakterisana

³ *Art World* je izraz koji se koristi da označi sve koji su uključeni u procese stvaranja, predstavljanja, očuvanja, unapređenja, ispitivanja, kritike i prodaje umetničkih dela.

kao sentimentalistička teorija inferiorna i nepodesna za praćenje međuljudskih relacija današnjeg društva. Ljudske egzistencijalne potrebe su, međutim, iste na svim prostorima i u svim vremenima, kao i granične situacije sa kojima čovek može da se susretne. Ono što je u društvima različito jeste kulturom, običajima i moralom ustanovljen nivo ravnodušnosti ili nivo brizičnosti prema članovima zajednice.

Opređenost da etika brizičnosti postane primenjena etička teorija trebalo bi da bude pokazatelj zrelosti društva koje je stalo na put dehumanizaciji i degradaciji vrednosti čoveka. Ona pruža mogućnost institucionalizacije svojih načela, čime osigurava kontinuitet postupanja bez opadanja kvaliteta ljudskih relacija. Primena u oblasti institucionalne brige o umetnicima u migraciji, i umetnicima uopšte, pokazatelj je da to društvo razume vrednost umetničkog stvaralaštva kao nečega što prevazilazi uske granice prostornog i vremenskog pripadanja.

Literatura

- Batson, C. D. 2010. Empathy-induced altruistic motivation. *Prosocial motives, emotions, and behavior: The better angels of our nature* In M. Mikulincer & P. R. Shaver (Eds.) (pp. 15–34). Washington, DC, US: APA.
- Davis, M. H. 1983. Measuring individual differences in empathy: Evidence for a multidimensional approach. *Journal of Personality and Social Psychology*, 44(1), 113–126. Washington, DC, US: APA.
- Deigh, J. 1995. Empathy and universalizability. *Ethics*, 105(4), pp.743–763. Chicago: The University of Chicago.
- Gilligan, C. 1982. *In a Different Voice*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hofman, M. L., Šešum, T. 2003. *Empatija i moralni razvoj: značaj za brigu i pravdu*. Beograd: Dereta.
- Hume, D. 1975. *Enquiries Concerning the Human Understanding and Concerning the Principles of Morals*. Oxford: Clarendon Press.
- Ickes, W. 2001. Measuring empathic accuracy. In *The LEA series in personality and clinical psychology. Interpersonal sensitivity: Theory and measurement*, J. A. Hall & F. J. Bernieri (eds.) (pp. 219–241). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Kjerkegor, S. 1975. *Strah i drhtanje*. Beograd: BIGZ.
- Noddings, N. 2013. *Caring, A Relational Approach to Ethics and Moral Education*. Los Angeles: University of California Press.
- Noddings, N. 2002. *Starting at Home, Caring and Social Policy*. Los Angeles: University of California Press.
- Selby-Bigge, L.A. 1897. *Moralists British*. Oxford: The Clarendon Press.
- Smit, A. 2008. *Teorija moralnih osećanja*. Podgorica: CID.

Snežana Grujić

University of Belgrade

Faculty of Philosophy

ETHICAL ASPECTS OF EMPATHY IN THE CONTEXT OF ARTISTIC MIGRATIONS

Summary. *This paper discusses the most proper ethical approach towards artists in migration which is in accordance with the ethics of care. The goal is to clarify the phenomenon of empathy and then explain its implementation in such cases. In the context of artistic migrations, both aesthetic and ethic aspects of empathy are united. The migration is one of the existential border situations from which the artist comes out by creativity; the society ought to recognize and support it.*

Key words: *ethics of care, caring, empathy, artist, migration.*

**УМЕТНОСТ И КОНТЕКСТ 4:
ПРИРОДА**

**ART IN CONTEXT 4:
NATURE**

PHYSIS – AISTHESIS – TA META TA PHYSICA

1. Четврти научни симпозијум из серије *Уметност и контекст*, који је окупио млађе научне истраживаче у области теорије и историје уметности и књижевности, био је посвећен „вечној” теми природе у уметничким делима, дакако, из перспективе савременог стања и неизвесних изгледа „природе” у хипертехнолошкој цивилизацији будућности. Разуме се, и таква тема, тема „свих времена”, била је обрађивана са различитих теоријско-методолошких позиција, али и из различитих културно-историјских ситуација, које, дакако, битно утичу на постављање питања (о природи, цивилизацији, култури, технологији...), на тражење одговора, на њихово уметничко транспоновање у стваралачкоме акту и њихово доживљавање и разумевање у акту рецептивне конкретизације.

2. Овогодишњи средишњи појам нашег симпозијума један је од најобимнијих и садржајно најпрегнантнијих појмова људског мишљења.

Природа! То може бити „свет” – живи и неживи, „васељена”, оно „све”, апсолут, материја, бивствовање, са својом датошћу, тј. створеношћу или еволуцијом, са хаосом или законитостима, бесциљношћу или телеологијом... Дакле, може бити „природа” изван човека (премда је и он део природе), као предмет његовог делања и обделавања, рада, слободе и стваралаштва – као темељ и материјал „културе”, односно човекове „друге природе”. Или, природа као „човекова природа”, тј. суштина, добра или „вучја”; или као суштина неког феномена, ствари и бића.

3. Категоријом „природе” бавиће се космологија, философија природе, од Јоњана, преко Аристотела, до савремених теоријских трагања за општим законитостима и структуром јестаства. Но, данас је бављење мета-физиком, онтологијом, немогуће без познавања резултата савремених „природних” наука – физике, хемије, геологије, биологије, кибернетике итд., а, по некима, и математике.

У друштвено-хуманистичкој области, током повести, отворено је много великих тема у вези са „природом”. Ту су нпр. стара и велика тема „повратка природи”, стара и велика област „природног права”, па новија и велика област екологије. И тако даље.

4. Нас би посебно могла занимати „естетика природе”, која се бави естетским димензијама, естетским квалитетима, естетским својствима не само различитих бића, предмета и збивања „природе”, него

апсолутом као уметничким делом, васељеном чији је „органон и документ” управо уметност (Шелинг). Стога ћемо у уметности наћи и теизам, и деизам, и пантеизам и атеизам... У уметности ћемо наћи и природу у свакидашњем, непосредованом виду, чак у органицистичко-еволюционистичком смислу – у разним варијантама натурализма; затим, природу у односу према индустријској технологији и њеним последицама, дакле у социјалном смислу – у разним формама реализма; истовремено и природу у односу према високим технологијама, такође у социјалном смислу – у фантастици. Око нас су стално и теме о природи и култури, русоизам и „повратак природи”, ескапизам и Х. Д. Торо, пасторале и идиле, али и сурова природа као „срце таме” (Џ. Конрад), побеснела природа, у катастрофичном хорору, и еколошка брига за природу – у разним видовима друштвенога активизма али и „екокритике”.

Уобичајена питања у естетици природе јесу, између осталог, следећа: Постоји ли лепота природе, природно лепо, или је она само одблесак духовних квалитета, тј. лепоте уметничких дела и верзираног, образованог посматрања и доживљавања (страног рођеним мештанима) или бар само културом формираног укуса? Да ли је природно лепо субјективно или објективно? Да ли је кључна категорија естетике природе „лепо” или пак „узвишено”? Шта је са „љупким”? А шта са „ружним”? Које је пејзаж – пејзаж, па још и леп? Индустријска цивилизација и потрошачко друштво отворили су и друге теме: аутентичност, туризам, егзотика – кич! А у философији још увек трају кантовска питања: Да ли је природно лепо и даље симбол морално доброга, а човек који има смисао за природно лепо и даље показује расположивост за моралност? Ту су и питања естетскога искуства, доживљаја... Па посебно естетички и поетички проблеми натуралистичкога, реалистичкога, стилизованог, деформирајућег итд. поступка – подражавање, мимезис, верност, слобода уобличења...

А када погледамо дружине, мале духовне заједнице, кружоке који се бави темом природе, природе и уметности, па у свакоме најћемо не само на многоврсно већ и на сасвим неочекивано тематизовање природе у књижевности и уметности, онда схватимо да је упутно склопити и овај каталог тема и мотива „естетике природе” и места природе у уметностима – пред бескрајним богатством и инвентивношћу природом подстакнуте маште. До даљег.

5. Но, не без једне важне напомене: „Природа”, како год је схватили, дакле, у најширем значењу, φύσις, побеђена или победничка и осветничка, сама по себи нема неки белодани смисао. И зато постоји метафизика, τὰ μετὰ τὰ φυσικά. А уметност управо ради на томе пољу – на метафизичкоме физичкога, формирајући твар, обликујући грађу, стварајући констелације и композиције мотива и тема, тј. елемената природе (и повести), чиме у естетскоме (αἰσθησις), очулотворујући естетске

идеје, наговештава, јер се појмовно не може ухватити – **смисао** (λόγος; νόημα). Како то непоновљиво каже грчки нобеловац Јорго Сефери у познатој песми *Старац на обали реке*:

Ако је бол људски, ми нисмо људска бића да само трпимо бол;
стога ја толико, ових дана, мислим о великој реци,
о томе смислу (τὸ νόημα) што иде напред кроз растиње и кроз траву,
крај животиња на испашаи и појилу, крај људи који сеју и жању,
крај великих гробова и крај малих станишта мртвих.

(Превод са грчког: др Ксенија Марицки-Гађански)

6. И на овоме симпозијуму учесници су могли да отворе само нека питања из непрегледнога поља мотива „природе”, онако како се тај мотив прелама у другој моћној пољу – пољу уметности, и то пре свега књижевности.

Марија Панић се бави симболиком птица у француској дидактичкој књижевности 13. века (у тексту и у илустрацијама), испитујући традиционална значења и њихове промене, однос симболичког или алегоричког (па и фантастичког) и реалистичког приказа, управо у време када су мотиви природе почели да губе симболичку димензију под утицајем доступних арапских научних орнитолошких сазнања. Зооморфна симболика, испрва хришћанско-моралистичка, битно је обележила читаву средњовековну књижевност, а не само матични жанр бестијаријума и енциклопедија, али бисмо могли рећи да је симболички мотив птице и те како присутан и у савременој књижевности, па и у савременим прејизима традиционалних веровања.

Николина Тутуш пише о симболици биља у религиозним еповима српског предромантизма, тј. истражује „поетски хербаријум” у еповима Викентија Ракића и Константина Маринковића: корен, семе, плод, жито (клас, сноп, житница, плева), винова лоза (грожђе, вино, виноград), љиљан, јабука, чемпрес, љубичица – испитујући њихово библијско, традиционално и актуално значење, њихов пребогати симболички потенцијал и функцију, и то пре свега у погледу флорално-симболички интендираних вредности односно не-вредности.

Наташа Трнавац свој рад усредсређује на проблем књижевног места простора и, у томе реду, природе, у *Травничкој хроници* Иве Андрића, како у реалистичкој представљању поднебља, тако и у метафоричкој функцији природе у битном, митолошком слоју Андрићеве романескне повести човека. Ауторка има тезу да ће природа (у контрапунктној вези са културом) у Андрићевом роману „бити много више од пуког оквира за слику човека, како се Андрић аутопоетички изјаснио”, што се пре свега односи на воду, на дрво, на травничку долину итд.

Ивана Рогар је свој рад посветила проблему функције спацијалности, како урбане тако и природе, како реалистичке тако и симболичке, у роману Пола Остера *Месечева палата*, где, између осталог, уочава деконструисање бинарне опозиције култура-природа, и брани

тезу о значајном утицају аутентичних америчких места, посебно пограничја – у форми физичких и метафоричких, унутрашњих путовања – на душевна и духовна стања и персонални, а не стереотипни амерички, идентитет Остерових романескних ликова. Остер свесно користи стварне америчке просторе (посебно простор Запада) који су током повести стекли знатан симболички потенцијал.

Два рада баве се проблемима еокритике.

Мирослав Ђурчић пише о еокритичкој теорији Тимоти Мортона, у којој се одбацује концепт идеализоване природе, разматра место природе – као друштвене, идеолошке конструкције – у култури, филозофији, уметности и књижевности, и заговара схватање да је заправо све природа, да уметност деконструише идеолошки појам природе, из чега се онда конструише својеврсна естетика окружења (са равноправном коегзистенцијом свих бића) и одговарајући еокритички поступак тумачења уметничких дела, тачније места „природе” у уметничким делима.

Сава Стаменковић анализира три „канонска” циклуса тзв. високе или епске фантастике (Џона Толкина, Џорџа Мартина и Урсуле Легвин), које одређује као еко-наративе, будући да природа као таква, али и као могућност еколошких катастрофа, игра изванредно значајну улогу у њима. Та дела јесу ескапистички усредсређена на прединдустријско друштво – друштво још увек неугрожене природе, па отуда и ауторово опредељење за еокритички аналитичко-интерпретативни приступ, јер овај, напосто, препознаје дела која природу не узимају само као пуку сцену и сценографију романескне радње и ресурс њених актера, већ проблематизују њену „историју” и „судбину”, а своју „онтичку” хијерархију граде на основу блискости и саживљености појединих врста бића са природом.

Најзад, један рад посвећен је проблему места природе и мотива очувања природе у настави књижевности. Наиме, **Биљана Солеша** се позабавила функцијом и значајем књижевности, и наставе књижевности, у подизању нивоа еколошке свести ученика средњих школа, известила о савременом моделу интеракцијске пројектне наставе (стратегија самосталног, кооперативног решавања проблема конципирањем и реализацијом пројекта) и предложила пројект *Природа и човек у књижевности*. Писала је, потом, о истраживачким задацима и очекиваним исходима интерпретације одговарајућих књижевних дела, о предностима такве наставе и изнела јаку тезу о сазнајној и васпитној функцији књижевности и оптимистичку претпоставку да добро конципирана настава књижевности може значајно утицати на стицање компетенције „одговоран однос према околини” и тиме на промену нашега односа према природном окружењу.

На крају, објављујемо и прилог **Лоре Митић**, која пише о коришћењу природе – као мотива, грађе, медија, пре свега, стваралачког простора односно места акције – у радовима водећих алтернативних

група југословенских „нових уметничких пракси”, шездесетих и седамдесетих година двадесетог века, створеним или извођеним у циљу критиковања како институционализоване уметности социјализма (етаблиране између умереног модернизма и социјалистичког естетизма), тако и самога југословенског социјализма онога доба.

Потпуно свесни дубине и сложености проблема „природе”, као и непрегледности теоријскога мотива „природе” у уметничким делима, усуђујемо се да овај симпозијум и ово неколико објављених радова сматрамо бар подстицајнима за промишљање једне трансисторијске теме у вазда друштвено-историјски посредованим приступима. Без илузије да смо се овим незнатним прилогом приближили искупљењу за сву против-природност цивилизације којој припадамо, али са крхком надом да то ипак није немогуће – бар у уметности.

ПРИРОДА У ФРАНЦУСКОЈ ДИДАКТИЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ XIII ВЕКА: ПРИМЕР ПТИЦА

Сажетак. У овој раду истражујемо како су у француској дидактичкој књижевности XIII века приказиване птице, у периоду у коме су списи о природи почели да губе симболичку димензију. Компаративном методом анализирамо приказ птица које потичу из „Физиолога“, односно оних чија је симболика била позната средњовековном читаоцу, и оних које нису биле у „Физиологу“, те представљају бестијарни материјал настао у XIII веку. Поредимо и приказ симбола из „Физиолога“ у традиционалним делима, као и у онима у којима се јављају иновације. Настојимо да добијемо одговор на неколико питања: Има ли промене у приказу традиционалних зооморфних симбола средњег века? У којој мери су аутори XIII века желели да реално прикажу околини свет, и у којој мери су додавали симболичка тумачења на нове зоолошке описе птица?

Кључне речи: Физиолог, животиња, бестијаријуми, француска књижевност средњег века, алегорија.

1. Увод

Средњовековна таксономија била је потпуно различита од данашње и заснивала се на античкој и библијској подели живих бића према дану стварања, према средини у којој живе и у којој се крећу (подсетимо да је бинарну номенклатуру, којом се служи савремена биологија, установио Карл Лине у делу *Systema Naturae* из 1735. године). У средњовековним дидактичким списима животиње су се углавном делиле на четири велике скупине: на четвороношце, птице, рибе и црве. У скупину риба убрајани су и морски сисари; делфин се, на пример, сматрао краљем риба у средњем веку, те је често приказиван са круном. У црве су убрајани и рептили, јер је појам *црви* означавао све животиње које се крећу гмизањем. Птице су тако, према средњове-

ковним зоолошким знањима, биле скуп животиња које живе у ваздуху, које се крећу летењем и које су, према *Библији*, створене петог дана. Уколико се осврнемо на податке до којих је дошла зооисторија (на пример, Oduen-Ruzo 2016), рећи ћемо да су птице биле значајан део екосистема средњовековне Европе и да су људи тога времена скоро свакодневно виђали велики број разних врста птица. И поред тога, опис птица у средњовековним дидактичким списима, а неретко и њихов приказ на илуминацијама¹, увелико се разликовао од искуствене стварности. Средњовековном човеку, наиме, није било значајно да веродостојно прикаже околну природу, већ да пружи што упечатљивији зоолошки опис, како би имао што бољи повод за морализацију. Из тих разлога су се у дидактичкој књижевности приказивале како стварне, тако и фантастичне птице, а упоредо са веродостојним приказима постојећих животиња описиване су и невероватне особине које су им приписиване.

2. Зооморфна симбола у средњем веку

Шире посматрано, зоолошка симболика је несумњиво обојила књижевност и уметност средњег века. Бројна дела из различитих жанрова француске књижевности тог периода не могу се ни тумачити без осврта на симболику животиња. Такви су, на пример, *Песма о Роланду* као пример јуначке епике (*chansons de geste*), витешки романи Кретјена де Троа, какав је *Ивен или Витез са лавом*, леови Марије Француске, потом трубадурска и грађанска лирика, животињска епопеја *Роман о Лисцу* као представник грађанске књижевности, и бројни други. Не може се такорећи ни замислити неко дело средњовековне књижевности у коме зооморфна симболика нема значајну улогу. О овоме најбоље сведоче следеће речи француског медијеалисте Мишела Зенка:

Списи о рату и о лову пуни су коња, соколова и паса; списи о љубави испуњени су птичјим појем; бајковите животиње помаљају се из магле Бретање или из приказа чудеса са Истока; лажи овога света отелотворене су у Ренару или Фовелу; божје истине објављиване су преко описа понашања животиња. Књижевност средњег века обилује животињама. Оне се у њој тискају у толико великом броју и у тако разноликим околностима да настојање да се све оне обухвате мрежом неке кратке синтезе представља велики изазов. Да би се то остварило, мора се бити веома лукав ловац² (Zink 1984: 47).

У француској дидактичкој књижевности, као једном од најзначајнијих књижевних жанрова средњег века, коме је био циљ да читаоца подучи како знањима о природи тако и верским истинама, присутна је симболика животиња, и то на два начина: у тексту и у илустра-

¹ О томе сведоче репродукције бројних минијатура, нпр. у Pastoureau 2011.

² У случају када то није другачије наведено, преводи у овом чланку су наши.

цијама. Минијатуре и иницијали били су украшени разним, стварним или фантастичним животињама. Но у оба случаја – и у тексту и у илустрацијама – зоолошки подаци постоје како би пренели неку моралну поуку у складу са хришћанским учењем. На пример, паун је био симбол опреза. У дидактичкој књижевности средњег века он је описиван као птица која на репу има шаре које подсећају на очи; аналогично, као једним од најзначајнијих модуса средњовековне мисли (Pasturo 2016: 58–60), може се објаснити да су украси на репу који подсећају на очи довољна потврда да је паун увек будан и обазрив. Лав је био сматран достојанственим краљем животиња; плаховит и неустрашив једнорог симболом Христа; сирена је била алегорија опасне женске заводљивости, сладострашћа и греха уопште, и тако даље.

Управо, повезивање зоолошких података са симболиком проистиче из средњовековног схватања света као *Књиге природе*. Према овом схватању, које потиче још од Августина, природа се схватала као скуп примера који човека могу да подуче. Према Августину, онако како се учени човек може подучавати читањем *Светог писма* (*Liber scripturae*), неучи човек се може подучавати посматрањем природе (*Liber naturae*), која пружа мноштво примера. Кристофер Ликен (Lucken 1994; Lucken 1996) подвлачи да је средњовековни жанр бестијаријума служио томе да, приказујући природу као *твар*, као створени свет, слави Бога као њеног Творца и да читаоца подучи истовремено *Светим писмом* (из кога потичу бројни цитати) и *Књигом природе*.

Мишел Пастуро, француски медијевалиста и проучаваалац зооморфне симболике, подвучи да су у средњем веку животиње биле повољне као полазиште за моралну поуку, јер су неподељено сматране бићима инфериорним у односу на човека, те су могле лако да отелотворују и човекове мане (Pastoureau 2004: 30–31). Франческо Замбон истиче, у своме чланку *Теологија бестијаријума*, да се заступљеност животиња у симболици средњег века може објаснити утицајем Јохана Скота Ериугене и његовог дела *Небеска хијерархија*, којим је на европски Запад увео мисао Псеудо-Дионисија Ареопагите. Псеудо-Дионисије, наиме, разликује сличне и несличне симболе. Слични симболи су узвишени симболи, они који достојно подсећају на анђеле и на небеску хијерархију. Неслични симболи су они који су страшни, ружни, а којима је додељено високо вредновано значење, на пример, тетраморф као симбол Бога. Јохан Скот Ериугена укључује ружно и нечасно у хришћанску симболику и такве симболе сматра надмоћним, јер „они својим ругобним загонеткама јамче неприкосновеност божанских тајни и бране приступ ка њима лаицима и неупућенима” (Замбон 1986–7: 129). Управо из ових разлога животиње су, и поред тога што су сматране бићем нижим од човека, имале значајно место у дидактичкој књижевности и добијале разна симболичка значења, међу којима су била и она која су високо вреднована.

Читав један жанр средњовековне дидактичке књижевности посвећен је симболици животиња. Реч је о бестијаријумима (фр. *bestiaire*, лат. *bestiarium*), рукописним књигама у којима су се поједине, стварне или фантастичне животиње, описивале и симболички тумачиле како би подучиле читаоца. Ова дела су и прва дела преводне књижевности на француском језику: прво дело преведено са латинског на француски јесте *Бестијаријум* Филипа де Таона, настао у трећој деценији XII века. Бестијари који садрже неколико десетина поглавља, састављени су из два дела. У првом делу поглавља (који се назива *природа*, фр. *nature*, лат. *natura*) укратко се приказују поједине зоолошке карактеристике стварних или фантастичних животиња. Ове природњачке особине се у другом делу бестијарних поглавља (који се назива *тумачење*, фр. *senefiance*) експлицитно тумаче као алегорија Бога, човека или ђавола, и даје се поука читаоцу како треба да се понаша у складу са правилима вере. Оба дела поглавља садрже библијске цитате или парафразе.

Бестијаријуми се убрајају у најзаступљенија дела средњовековне књижевности. Њихови преписи били су обавезни део библиотека манастира и дворова великаша. Овај жанр је врхунац достигао у XII и XIII веку, када се повећало интересовање за проучавање природе.

Жанр бестијара припада традицији *Физиолога*, списка насталог на грчком језику у периоду између II и IV века, највероватније у Александрији. Рано је преведен са грчког на друге језике, између осталог и на латински (у IV веку) и оставио је значајан траг на средњовековну књижевност на различитим језицима. Латински *Физиолог* настао је као превод текстова из прве редакције грчког *Физиолога*. Словенске редакције настале су углавном на основи друге редакције грчког *Физиолога*³. Разлика између *Физиолога* и средњовековних бестијара није велика. Термин *бестијаријум* користи се за дела настала од XII века, у којима су тексту *Физиолога* додати одломци из природњачких или енциклопедијских дела (из Солиновог *Полихистора*, из Плинијевог *Познавања природе*, из енциклопедије *Етимологије* Исидора Севилског), као и бројне илуминације, те се овај жанр, и поред експлицитне морализације, одликовао ведрим тоном и веселим приказивањем природе и њених чудеса. Како истиче швајцарски медијевалиста Курт Рингер, дистинктивна одлика бестијара као жанра је управо спој природњачких описа створеног света, са једне стране, и симболичког тумачења ових описа, са друге стране (Ringger 1988). У бестијарима се ова два аспекта експли-

³ Српски списи настали на основу *Физиолога* имају трагове свих редакција грчког *Физиолога*. На савремени српски језик преведени су: препис из прве четвртине XV века, под сигнатуром 22 из грчког манастира Пантелејмон (ово дело је издао руски славист А. Александров 1893. године, а преводиоци су Милорад Лазић у издању из 1989. године и Томислав Јовановић из 2000. године). Други преведени српски спис јесте *Слово о ходићим и летећим створењима*, из XVI века. Текст је издао Стојан Новаковић 1879. године, а превео је Ђорђе Трифуновић 1973. године.

цитно раздвајају, у виду два дела бестијарних поглавља, *природе* и *тумачења*. Ова тумачења (стфр. *senefiances*) већим делом нису настала у средњем веку, већ потичу из позноантичког списка *Физиолог*.

Ова дуга традиција симболичког приказивања животиња у средњовековној књижевности почела је да се мења у једном периоду средњег века. Током XIII века дошло је до значајних промена у заступљености алегорије у дидактичкој књижевности. Наиме, у дидактичким списима, алегорија и симболичко тумачење заузимају све мање места, а природњачки описи се проширују, и то је тенденција која ће се неповратно наставити надаље. Како истиче француски медијевалиста Клод Томасе, први дидактички спис у коме се природа приказивала без експлицитног алегоријског тумачења јесте *Compendium Philosophiae* из XIV века. Преурањено би било рећи да је у питању модернизација науке. Наиме, први зоолошки спис који се може сматрати модерним јесте дело *Historia animalium* Конрада Геснера, настало тек 1551. године. У дидактичкој књижевности XIII века и даље је остало пуно фантастичних животиња, какве су једнорог, феникс и друге, као и симболичко тумачење ових животиња како би се читаоцу дала поука. Шта се, дакле, догодило током XIII века те се смањила димензија алегоријског тумачења зоолошких приказа?

Одговор почива у утицају арапских учених списа, који су већ крајем XII века почели да се преводе на латински језик. Арапи су, наиме, преводили, проучавали и коментарисали текстове Аристотела, Еуклида, и бројних других грчких учењака. Ови грчки списи су европском Западу били дуго недоступни. Аристотеловски природњачки списи, на пример, у којима су се животиње класификовале на основу морфологије и функције органа, нису били познати на европском Западу током већег периода средњег века. Једини антички природњачки списи који су били познати на европском Западу били су компилаторски псеудонаучни, фантастични списи, какво је Плинијево *Познавање природе* и Солинов *Полихистор*. За разлику од Европе, Арапи су изучавали и тумачили грчке учене списе. Кључна разлика је у томе што у арапској науци није постојало симболичко тумачење.

Током XIII века са арапског на латински језик превођени су списи из алгебре, оптике, медицине, зоологије и других наука. Француски историчар Жак Ле Гоф, у свом делу *Интелектуалци у средњем веку*, истиче значај ових превода и обим и разноврсност преведене материје (Le Goff 2000: 19-24). Међу осталим текстовима, у XIII веку преведени су и Аристотелови списи о животињама: *О кретању животиња*, *О размножавању животиња*, *О деловима животиња*, *Историја животиња*. У овим текстовима, који су привукли велику пажњу учених људи на Западу, животиње су се приказивале без икакве симболичке интерпретације. Ова „дубока промена мисли”, како је назива француски медијевалиста Клод Томасе (Thomasset 1982: 5), оставила је великог

трага на дидактичку књижевност. Наравно, ове промене су се споро и постепено уводиле, али су ипак биле осетне у XIII веку.

3. Птице у бестијаријумима и енциклопедијама

У француским бестијарима и енциклопедијама на народном језику описано је доста птица. То су: јаребица, орао, харадриос, феникс, пеликан, голуб, грлица, пупавац, ибис, лиска, ноћна врана, гавран, ној, кос, суп, звиждовка, ждрал, паун, ластва, детлић, рода, јастреб, сврака, славуј, алерион, папагај, грифон, лабуд, ћук, сеница, луња, орфанеј, шева, сова, чапља. Међу њима запажамо оне које су вековима биле познате као симболи, будући да су приказане у *Физиологу*, какви су орао, харадриос, јаребица и друге, које су у средњем веку имале значајну симболику у ликовној уметности, архитектури, беседама, хералдици и многим областима човековог постојања.

У традиционалним бестијаријумима Жервеза (Meyer 1872), Пјера де Бовеа (Mermier 1977) и *Божанском бестијаријуму* Гијома Нормандијског (Nireau 1852) паралелно се јављају зоолошки описи и морализација и у њима нема значајнијих иновација, пошто су ова дела верни преводи својих латинских изворника; овде се може прикључити и *Бестијаријум* Псеудо-Пјера де Бовеа (Baker 2010), настао мало касније методом компилације, због тога што чува традиционалне одлике жанра. Међутим, у неким се бестијаријумима из средине XIII века, какви су *Љубавни бестијаријум* Ришара де Фурнивала (Bianciotto 2009), *Бестијаријум* Псеудо-Пјера де Бовеа (Baker 2010) и *Камбрејски бестијаријум* (Ham 1939), јавља нови приступ, који се огледа у обимнијем зоолошком материјалу и у смањењу значаја симболичке димензије. У њима се јављају, као нови бестијарни материјал, птице из свакодневног окружења средњовековног човека, какви су славуј, сеница и друге, као и неке фантастичне животиње: орфанеј и алерион. Уношење нове бестијарне материје у складу је са тенденцијама тога времена да се стварају компилације знања. Напоменимо да је Ришар де Фурнивал био под утицајем новог натурализма XIII века и одушевљено, као и многи учени људи свога времена, прихватио нови начин сликања природе, без традиционалног симболичког објашњења; штавише, његов *Љубавни бестијаријум* је иконокластичан, пошто зооморфне симболе није користио у сврху проповедања и славе Бога, већ га је, са куртоазном или еротском поруком, упутио вољеној жени (Beer 1988). Ришар де Фурнивал је, дакле, међу првима изменио симболичко тумачење зоологије.

Камбрејски бестијаријум (Ham 1939), настао око 1260. године под утицајем овога дела Ришара де Фурнивала, изоставља експлицитну интерпретацију симболике зоолошких описа. Насупрот њима, *Бестијаријум* Псеудо-Пјера де Бовеа, најобимније француско дело овога жанра, са двоструко више описаних животиња него што је то

случај у другим француским бестијаријумима, иза сваког описа животиње даје дугу и исцрпну морализацију. Крег Бејкер, приређивач издања овога бестијаријума, објашњава да је овај непознати аутор из средине XIII века желео да нову зоолошку материју укључи у традицију *Физиолога* и да је протумачи у складу са традиционалним делима овог жанра (Baker 2010: 31–54). Ова дела настала средином XIII века, дакле, нису веран превод латинских оригинала, већ самостална дела, која излазе из оквира свога жанра и зоолошке податке прилагођавају својим циљевима.

Од старијих бестијарних симбола анализирали смо приказе две птице, ждрала и феникса, од којих је једна стварна, а једна фантастична. Обе ове птице су у бестијарима приказане исто као у *Физиологу*, као симболи који воде дубљој морализацији. У том смислу, нема значајне разлике у њиховом статусу, иако је из данашње перспективе јасно да је феникс фантастична птица, док је ждрал стварна животиња коју је средњовековни аутор могао да види у свом непосредном окружењу. У традиционалним француским бестијарима из XIII века – у делима чији су аутори Гијом Нормандијски, Жервез, Пјер де Бове и Псеудо-Пјер де Бове – приказане су легенде о обе ове птице. Феникс је описан као птица која живи на Истоку, у Египту или у Индији, код које постоји само један примерак у врсти и која се обнавља самоспаљујући се на ломачи од миомирисног биља. Поглавље о фениксу је обично дуже од других и садржи разне детаље, које сада нисмо у могућности да подробније анализирамо. У сваком случају, овај природњачки опис феникса потиче из позноантичке природњачке литературе и у бестијарима садржи и морализацију. Тумачен је као алегорија Христа, који је разапет и васкрсао.

Природњачки подаци о ждралу садрже следећу причу: Док јато ждралова спава, један ждрал бди и чува стражу; како не би заспао, у нози држи каменчић. Тумачен је као алегорија обазривости. Извори за ове природњачке описе су антички и позноантички списи компилаторске природе, какви су Плинијево *Познавање природе* (*Historia naturalis*) и Солинова збирка *Collectanea rerum memorabilium*.

У *Љубавном бестијару* Ришара де Фурнивала, аутор, познавалац природе и ерудита, прибегава љубавној казуистици, те симбол ждрала користи како би указао на значај опреза у игри удварања (Bianciotto 2009: 206–208). Феникса, као традиционални христолики симбол, аутор није користио у овоме делу, иако је користио друге амблеме како би илустровао истрајност у игри удварања. У *Камбрејском бестијаријуму* ждрал је приказан као птица која бди држећи каменчић у нози зато што је опрезан (Ham 1939: 234). Док у зоолошком опису традиционалних бестијарних симбола у делима овог периода нема значајнијих иновација (приказане су фантастичне животиње, као и стварне и нестварне особине постојећих животиња), у симболици су оне очигледне и представљају значајан отклон према традицији жанра.

Бројни нови зоолошки симболи се јављају у делима из овога времена. Ови описи потичу из разних средњовековних дела, а нарочито из латинских или француских енциклопедија XIII века. *Бестијаријум* Псеудо-Пјера де Бовеа, на пример, има седамдесет два поглавља, те је двоструко обимнији од других француских бестијара. У новом бестијарном материјалу има како стварних, тако и фантастичних птица. Међу птицама које су се јављале у свакодневном окружењу средњовековног човека приказани су, на пример, сеница, славуј и кос у бестијару Псеудо-Пјера де Бовеа (Baker 2010: 162–163, 210–212, 237–238). Славуј је описан као птица која живи у шумама и парковима и која пева у великом заносу целе ноћи, те ујутро умало гине од исцрпљености. О косу је дат опис који одговара реалности: приказан је као црна птица са жутим кљуном, која лепо пева током два месеца у години, у априлу и мају. О сеници је, поред реалистичног описа, дат и начин на који се може уловити: потребно је свиралом oponaшати зов сенице и мртву сеницу користити као мамац. Крег Бејкер, приређивач издања *Бестијара* Псеудо-Пјера де Бовеа, износи изворе ових природњачких описа: опис славуја потиче из мистичног и поучног списа *Беседа о палми* (*Le sermon du palmier*), а за поглавље о сеници и косу није познат непосредан извор. У другом делу ових бестијарних поглавља, у *тумачењима*, сеница се приказује као пример нас самих, док је ловац алегорија ђавола који може ухватити човекову душу у замку греха. Славуј је алегорија човека чисте душе која се усрдно моли. Кос, као птица која није лепа, али која величанствено пева, представља алегорију људи који имају неки телесни недостатак, али који нису одбачени од стране Бога.

Код Ришара де Фурнивала, међутим, у приказу коса (Bianciotto 2009: 189) овакве морализације нема. Овај зооморфни симбол укључен је у идеју на којој почива читав овај бестијаријум, а то је да се посредством чула долази до сазнања и до љубави. Кос, као птица неугледног изгледа, али са дивном песмом, представља слику удварача који настоји да књижевним делом освоји вољену жену која га је одбила.

У *Камбрејском бестијаријуму* кос је приказан као птица која пева током само два месеца у години (Ham 1939: 234). Паун је описан као опрезан, јер има реп са шарама у облику очију (Ham 1939: 234). Експлицитне морализације у овом бестијару нема, тако да се и ово дело укључује у нову традицију приказивања зоолошких одлика животиња без симболичких тумачења.

Осим стварних, у новом бестијарном материјалу из овога времена јављају се и фантастичне животиње. Као пример можемо навести две птице, алериона и орфанеја, приказане у *Бестијаријуму* Псеудо-Пјера де Бовеа (Baker 2010: 166–167, 242–245). Оба поглавља су обимна. Алерсион је птица фантастичног изгледа која живи у пару, влада над свим птицама, а када добије потомство, бежи и дави се у мору. Орфанеј је приказан као птица која своја јаја смешта на површину воде; уколико ће се из њега развити добар птић, јаје ће остати на површини воде, а

уколико не, оно тоне на дно мора. Псеудо-Пјер де Бове даје развијену морализацију: у поглављу о алериону упозорава на опасност од богатства, а у поглављу о орфанеју на грех. Према Бејкеру, податке о овим фантастичним животињама Псеудо-Пјер де Бове је нашао у *Писму презвитера Јована*, тада популарном спису о Индији, мада има и зоолошких података пореклом из неког још неоткривеног писаног извора.

Бестијаријуми из средине XIII века, дакле, имају слободнији приступ симболици него што је то случај код традиционалних бестијаријума, који су настали преводом. Када је реч о птицама које су део нових поглавља, оне су приказане или реалистично или фантастично, што је у складу са традицијом овога жанра.

Када је реч о средњовековним енциклопедијама, и оне су имале за циљ да приказују свет као *твар* и да славе Бога као Творца кроз свеобухватан приказ створеног света. Средином XIII века Госуен из Меца написао је веома заступљено дело *Слика света* (*L'Image du monde*), прву енциклопедију која није превод са латинског језика, већ је настала на народном језику. Ово дело компилаторске природе сачувано је у великом броју преписа у прозној и стихованој верзији и било је један од најпопуларнијих дидактичких списа у наредним вековима.

У *Слици света* птице су набројане и описане. Њихови описи се не разликују пуно од традиције *Физиолога*. Реч је о животињама које су стварне или фантастичне, а и у овој енциклопедији стварне животиње су приказане са фантастичним детаљима. Иновација Госуена из Меца утемељена је у његовом настојању да што прецизније класификује животиње: наиме, описе животиња разврстао је према месту у коме расту. Зоолошке описе је сместио у делове енциклопедије који се баве приказом три тада позната континента: Европе, Азије и Африке. Ослањајући се на писане изворе, Госуен из Меца ова три континента приказује доста систематично, тако што описује различите области ових континената, потом народе и животиње који у њима живе, биљке које у њима расту, те неке особености ових крајева. Феникс је, на пример, приказан као животиња која станује у области Феникија, те отуда и потиче његово име. Дат је и његов опис: приказан је као лепа, разнобојна животиња са крестом сличном пауновој. Постоји само један примерак у врсти, који се обнавља самоспаљивањем (Prior 1913: 121–122). Славуј је наведен међу птицама које настајују Европу и Азију. Његова особина је да веома лепо пева и да често умире певајући (Prior 1913: 137).

У овом делу зоолошки описи, истоветни онима из *Физиолога* и бестијара, не садрже симболичко тумачење. Иако су често фантастични и не одговарају стварности, чак ни када је реч о познатим птицама, описи животиња у овом делу се одвајају од традиције, јер су класификовани према јасном критеријуму и не прибагавају морализацији.

4. Закључак

На основу приказа птица у француској дидактичкој књижевности XIII века, закључили бисмо да се природа и даље углавном приказивала у складу са претходним периодима, најчешће уз симболичку интерпретацију, и ослањајући се на писане изворе из ранијих периода. Основне научне методе, посматрање и експеримент, нису биле примењиване. Анализирани примери показују да постоји приметна тенденција да се смањи обим и значај симболичке димензије. Закључујемо, дакле, да се у XIII веку приказивање природе у дидактичкој књижевности – претечи савремене науке – у одређеној мери осамостаљује у односу на тадашњу устаљену идеолошку матрицу.

Извори

- Baker, Craig Alexander (éd.). 2010. *Le Bestiaire, Version longue attribuée à Pierre de Beauvais*. Paris: Honoré Champion.
- Bianciotto, Gabriel (éd.). 2009. *Richard de Fournival, Le Bestiaire d'amour et la Response du Bestiaire*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Gabriel Bianciotto. Paris: Honoré Champion.
- Ham, Edward B. (éd.) 1939. The Cambray Bestiary. *Modern Philology*, 36/3, 225–237.
- Hippeau, Célestin (éd.). 1852. *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie, trouvère du XIII^e siècle, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale, avec une introduction sur les bestiaires, volucraires et lapidaires du Moyen Âge, considérés dans leurs rapports avec la symbolique chrétienne*. Caen: A. Hardel.
- Mermier, Guy (éd.). 1977. *Le Bestiaire de Pierre de Beauvais (Version courte), édition critique avec notes et glossaire*. Paris: A. G. Nizet.
- Meyer, Paul (éd.). 1872. *Le Bestiaire de Gervaise*. *Romania*, 1, 420–443.
- Prior, Oscar H. (éd.) 1913. *L'Image du monde du maître Gossouin : rédaction en prose*. Lausanne: Librairie Payot et Cie.

Литература

- Beer, Jeanette. 1988. The New Naturalism of *Le Bestiaire d'amour*. *Reinardus*, 1, 16–21.
- Замбон, Франческо. 1986–7. Теологија бестијаријума (прев. Александра Манчић Милић). *Градац*, 73–75, 121–134.
- Le Goff, Jacques. 2000. *Les intellectuels du Moyen Âge*. Paris : Seuil.
- Lucken, Christopher. 1994. Les Hyéroglyphes de Dieu: la *demonstrance* des *Bestiaires* au regard de la *senefiance* des animaux selon l'exégèse de saint Augustin, *Compar(a)ison*, 1994/1, 33–70.
- Lucken, Christopher. 1996. Écriture et vocation des bestiaires, *Compar(a)ison*, 1996/1, 185–202.
- Oduen-Ruzo, Frederika. 2016. Životinja (prev. Marija Panić). *Polja*, 498, 46–47.
- Pastoureau, Michel. 2004. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris: Seuil.
- Pastoureau, Michel. 2011. *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris: Seuil.
- Pasturo, Mišel. 2016. Simbol (prev. Marija Panić). *Polja*, 498, 57–68.

- Ringger, Kurt. 1988. Bestiaires et lapidaires: un genre littéraire? In *Actes du XVIII^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes, Université de Trèves 1986*, éd. Dieter Kremer, tome VI, 136–148. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Thomasset, Claude. 1982. *Commentaire du dialogue de Placides et Timéo: une vision du monde à la fin du XIII^e siècle*. Genève: Librairie Droz.
- Zink, Michel. 1984: Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge. Dostupno na: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/shmes_1261-9078_1985_act_15_1_1436 [15.2.2012].

Marija Panić

Université de Kragujevac
Faculté des Lettres et des Arts

LA NATURE DANS LA LITTÉRATURE DIDACTIQUE FRANÇAISE DU XIII^E SIÈCLE : L'EXEMPLE DES OISEAUX

Résumé. Dans plusieurs genres de la littérature française médiévale, les oiseaux étaient représentés de manières variées et dotés de valeur symbolique. Quant à la littérature didactique (bestiaires, encyclopédies), les animaux y étaient figurés de manière à instruire le lecteur; la description zoologique était dans la plupart des cas fantaisiste, et le côté symbolique avait une importance primordiale. Au XIII^e siècle cependant, sous influence des traductions de textes scientifiques arabes, le symbolisme commençait à disparaître des descriptions zoologiques dans la littérature didactique. En analysant la représentation de quelques oiseaux réels ou fantastiques, tels que le phénix, la grue, le rossignol, la mésange, le merle, l'alérion, l'orphanay dans les bestiaires traditionnels (celui de Gervaise, de Guillaume de Normandie, de Pierre de Beauvais, du Pseudo-Pierre de Beauvais) et dans les bestiaires novateurs (*Le Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival et *le Bestiaire de Cambrai*), ainsi que dans l'encyclopédie *l'Image du monde* de Gossouin de Metz, nous concluons que l'on peut observer la diminution de la dimension symbolique des descriptions zoologiques dans ces ouvrages datant du XIII^e siècle; par contre, le côté fantastique des descriptions zoologiques subsistait encore.

Mots-clés: Physiologus, animal, bestiaire, littérature française médiévale, allégorie.

УДК 821.163.41.09 Ракић Б.
821.163.41.09 Маринковић К.

Николина Тутуш

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
nina.tutus@gmail.com

СИМБОЛИКА БИЉА У РЕЛИГИОЗНИМ ЕПОВИМА СРПСКОГ ПРЕДРОМАНТИЗМА – ВИКЕНТИЈЕ РАКИЋ И КОНСТАНТИН МАРИНКОВИЋ*

Сажетак. Главни задатак овог рада односи се на издвајање, систематизацију и одређење значења и функција симбола биљака у религиозним еповима Викентија Ракића и Константина Маринковића. Приликом њиховог сагледавања, посебна пажња се обраћа на порекло одређеног биљног симбола, његову припадност ранијој књижевној традицији и његово учеиће у изградњи оних поетских одлика по којима се религиозни епови српског предромантизма истичу. Закључак до кога се долази осветљава флоралне симболе као представе значајних моралних и хришћанских вредности, када је реч о добрим, корисним биљкама, или као представе зла, када је реч о њиховом одсуству или када је реч о штетним биљкама, и потврђује њихово учеиће у изградњи препознатљивих карактеристика религиозног епа српског предромантизма.

Кључне речи: симболика биља, религиозни еп, српски предромантизам, Викентије Ракић, Константин Маринковић.

Религиозни епови српског предромантизма били су веома читани и актуелни током периода од последње деценије 18. до пете деценије 19. века – незанемарљив број писаца (Викентије Ракић, Милован Видаковић, Константин Маринковић, Михајло Владисављевић, Гаврило Ковачевић, Јован Милошевић, Арсеније Векецки, Петар Вучковић),

* Рад је настао у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (178005) који се реализује на Филозофском факултету у Новом Саду уз финансијску подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

самих дела (двадесет епских остварења) и претплатника наводе на закључак да се религиозни епови могу одредити као *најпопуларнији поетски ток у српској предромантичкој књижевности* (Ераковић 2008: 7, 10). Њихова уметничка вредност и значај у развоју српске књижевности различито су оцењивани – старија генерација књижевних тумача заузимала је или негативан или уздржан став према религиозним еповима (Јован Скерлић, Павле Поповић и др.) (Ераковић 2008: 9), док се у светлу савремених истраживања и тумачења религиозни епови српског предромантизма откривају као веома значајан поетски ток у оквиру српске књижевности 19. века који завређује пажњу тумача (Милорад Павић, Сава Дамјанов, Радослав Ераковић). Посебно се истиче однос према природи, породици и карактеризацији женских ликова, као и присутност и начин грађења и функције фантастике у овим делима, као пољима на којима се уочавају битне иновативности, при чему се сагледавају и утицаји старе српске књижевности и народне књижевности на њихово обликовање.

С обзиром на знатан број флоралних симбола који су у делима овог типа заступљени, наведеним областима истраживања може се додати и сагледавање симболике биља. У том смислу, као главни задатак поставља се одређење значења флоралних симбола, њихове функције и присутности/неприсутности у изградњи оних поетских одлика по којима су религиозни епови српског предромантизма препознатљиви, а то су управо култ природе, представљање и вредновање породице, креирање женских карактера и обликовање фантастике, при чему се посебна пажња мора посветити и предлошку на основу ког је религиозни еп настао (библијској причи или апокрифу, или житију одређеног хришћанског светитеља), подударањима или одступањима у односу на богату флоралну симболику *Светог писма* (постојање или непостојање одређених симбола биља у религиозном епу и књижевном предлошку, истоветност или различитост у њиховим значењима и додељеним функцијама). Овом приликом предмет истраживања обухватиће религиозне епове двојице српских предромантичара – Викентија Ракића и Константина Маринковића, тј. следећа дела: *Жртва Аврамова* (1799), *Историја от Сосане* (1803), *Житије светог великомученика Јевстатија Плакиде* (1803), *Житије светог Спиридона чудотворца* (1803), *Житије свјатаго и праведнаго Јосифа прекраснаго* (1804), *Житије иже во свјатих отца нашего Василија Великаго* (1808) и *Житије преподобнаго Стефана Првовенчанаго краља сербскаго, нареченог в монасех Симон* (1814) Викентија Ракића и *Плач Рахили* (1808) Константина Маринковића.

1. Поетски хербаријум религиозних епова Викентија Ракића и Константина Маринковића

У религиозним еповима Викентија Ракића проналазе се бројни флорални мотиви симболичког значења, с тим да поједини од њих истовремено учествују и у приказивању реалног пејзажа. На основу тога у коликој мери ближе или даље доносе информацију о одређеној биљној врсти, могу се поделити на три групе: у првој групи флорална симболика се остварује употребом појмова којима се означавају делови биљке (*корен, семе, плод, лишће, стабло, цвет, клас, сноп*) или појмова којима се именују одређене биљне врсте (*липа, храст, жито, лоза, грожђе, пшеница*), или појмова који представљају уопштене називе за биљни свет (*воће, трава, плева*); у другој групи флорална симболика се остварује употребом појмова који се везују за представљање пејзажа (*гора, брег, башта, сад, луг, река, студенац, поток, њива, земља, пустиња, пештера, житница, виноград*); у трећој групи флорална симболика се остварује употребом појмова којима се означавају процеси биљне вегетације у представљању људских особина и стања (*цветушчеј младости, цветати, венути*).

Флорални симболи епског остварења Константина Маринковића такође се према истом критеријуму могу поделити у три групе: првој припадају следећи симболи – *семе, лилија, јабука, кипрес, виола, ливан, смирна, дрво, воће*, као и *венац*, иако примарно није биљка, али може бити исплетен од разног цвећа; другој – *вертогради, пештера, поља, долине, пустиња, горе, мора, земља*; трећој – *искоренити, трунути, венути*; с тим да се може додати још једна група у којој се писац посебно окреће проматрању односа између природе и Бога.

Овом приликом разматраће се само симболи који припадају првој групи, као најзаступљенији и најразвијенији.

Корен. Симбол корена јавља се свега три пута и то искључиво у делима Викентија Ракића – у *Житију свјатаго и праведнаго Јосифа прекраснаго и Житију преподобнаго Стефана Првовенчанаго краља сербскога, нареченог в монасех Симон*. У првом делу корен се атрибуира као Аврамов, у другом као славни или благи Немањин корен:

„Чисто семе од свјата колена,
Патријарха Аврама корена.”
(Ракић 2014: 122)

„Симон монах от свјата колена,
Син Немање благога корена.”
(Ракић 2014: 171)

„Четир’ роди свјатиј Симон сина,
Немањина славнога корена.”
(Ракић 2014: 172)

У свим наведеним примерима семантичко одређење корена је увек позитивно и истоветно – симболом корена посредује се податак о потомству, тј. о славним прецима славних потомака, и у световном и у духовном смислу. Њиме се у везу доводи Јосиф, Јаковљев син, са Аврамом, и Свети Симон са Стефаном Немањом, тј. његови синови са родоначелником прве српске владарске династије. Приметно је да је симбол корена везан искључиво за представљање владарских породица, што није случајно, имајући у виду да је Христов родослов у *Светом писму* симболички представљен стаблом које започиње кореном – тзв. Јесејевим стаблом (Ћић 1979: 299).

У *Светом писму* симбол корена доводи се у везу са дрветом плодовитим и дрветом неплодним, симболима праведника и грешника. Главна мисао која произлази из ових спрегова јесте да добро дрво не може рађати рђаве плодове, нити зло добре (Мт. 7: 16–1) – не могу дела праведника Богу сметати, нити дела грешника годити. Стога се, поред значења порекла, корену може приписати и симболичка представа одређеног система вредности који се продужавањем тог корена, његовим изданком или граном, наслеђује. Као што биљка преко свог корена узима из земље оно што јој је потребно за живот, тако и потомак благочастивог корена, наследивши од својих предака вредносни критеријум, куша од дрвета живота духовну храну хришћанског учења и приноси добар плод.

Прича о Јосифу и његовој браћи припада *Старом завету* (*Прва књига Мојсијева* 37, 39–50). У библијском предлошку овог религиозног епа за Јосифа се не везује симбол корена,¹ на основу чега се може закључити да представљање породичних предака, тј. племенитог порекла, Викентије Ракић остварује симболом корена по угледу на српску средњовековну књижевну традицију у којој је, и када је реч о црквеном песништву и када је реч о житијној књижевности, веома често појам корена искоришћен управо на овај начин и у ове сврхе.

Књижевни предлогач за настајање религиозног епа о Стефану Првовенчаном, тј. о монаху Симону, могло је бити његово житије или посвећена му служба. У *Синаксарском житију светог Симона* патријарха Пајсија нема симбола корена, док се у *Служби светом Симону*, такође патријарха Пајсија, симбол корена јавља, али са другачијим значењем и функцијом него што је то у Ракићевом делу – код патријарха Пајсија стиховима *јер страстима чупајући корење/ и бесова устремљења,/ успротиви се мушки* (Патријарх Пајсије 1993: 39) посредује се Стефанова борба са искушењима на путу стицања врлине, а не његови преци.

¹ У *Првој књизи Мојсијевој* (глава 50) Јосиф се назива родном граном: *Јосиф је родна грана, родна грана крај извора, којој се огранци раширише сврх зида*. Симбол родне гране односи се на велико и познато потомство, а с обзиром на то да те речи изговара Јаков, Јосифов отац, потомак Аврама и Исака, њиме се на одређен начин имплицира и симбол корена као нечега што грани неизоставно претходи.

Семе. Символ семена јавља се шест пута, од тога четири пута у религиозним еповима Викентија Ракића, *Жртви Аврамовој* и *Житију свјатаго и праведнаго Јосифа Прекраснаго*, и два пута у *Плачу Рахили* Константина Маринковића. Атрибуира се као *чисто*, *Давидово*, *незлобиво*. Њиме се увек посредује потомство, тј. пород одређене старозаветне личности, било да је оно већ остварено или се прориче. Символ семена увек је носилац позитивног значења, њиме се представља потомство, али уједно и порекло, јер се потомство, на основу тога чије је, јавља и као носилац одређених врлина духовне и етичке природе које наслеђује од својих предака. У делу Викентија Ракића у свим случајевима реч је о породу Аврамовом, док се у делу Константина Маринковића симбол семена, поред потомства Аврамовог, односи и на потомство Давидово, тј. на Богомладенца, Исуса Христа:

„Где је љубов и твоје вештање,
И велико она обештање,
Семе њему да ћеш умножити,
И у свету да ћеш прославити.”
(Ракић 2014: 71)

„Колико видиш ти на небу звезда,
Семе твоје умножиће свуда.”
(Ракић 2014: 73)

„Да ће њему семе умножити,
И да ће нас овди возвисити.”
(Ракић 2014: 116)

„Чисто семе од свјата колена,
Патријарха Аврама корена.”
(Ракић 2014: 122)

„В лоно прими младенце праведниј Авраме,
Нек се слави твоје незлобиво семе.”
(Маринковић 2015: 72)

„Него владаш Јудејом на време,
Док проникне от Давида семе.”
(Маринковић 2015: 25)

У старозаветној причи о Авраму и Исаку (*Прва књига Мојсијева* 17, 21, 22), тј. о жртви Аврамовој, која се узима као књижевни предлог првонаведеног Ракићевог епа, такође се јавља симбол семена истог значења као што је у остварењу именованог писца – он је носилац значења потомства, одређеније, Аврамовог потомства, као што је случај и са књижевним предлошком другонаведеног религиозног епа, старозаветном причом о Јосифу (*Прва књига Мојсијева* 37, 39–50), где се симболом семена посредује Јаковљево потомство. Књижевни предлог *Плача Рахили* Константина Маринковића, новозаветна прича о Рахили (*Јеванђеље по Матеју*, 2: 18), не садржи симбол семена, на

основу чега се његово присуство у наведеном религиозном епу може сматрати последицом српске књижевне традиције, било да је реч о средњовековној или самој предромантичарској, која је претходила његовом настанку, а могла му бити узор.

Плод. Символ плода јавља се само у религиозним еповима Викентија Ракића – у *Историји от Сосане и Житију свјатаго и праведнаго Јосифа прекраснаго*. У првом религиозном епу појам плода учествује у изградњи слике реалног пејзажа, али границе његове функције у делу нису тиме омеђене – њему се додељује и симболичка вредност Раја, простора блаженства и духовне чистоте, *locus*-а *atopis*-а, врта за уживање:

„Та је башта весма красна била,
Красотом се Рају подобила,
Насађена различни садови,
Са различни прекрасни плодови,
Међу воћем простране су стазе,
Шетајући по њима пролазе.
Ту Зефири тихо прохлађују,
Шум весели лишћу узрокују.
И студенац на сред баште стоји,
Све по башти залива и поји.“
(Ракић 2014: 81)

Присуство плода означава богатство природе, а оно је, када је реч о текстовима *Светог писма*, увек повезано са деловањем човека, тј. са његовом богоугодношћу – праведнику, ономе ко воли и поштује Бога и живи по његовим законима, увек ће полазити за руком све што ради и природа ће му бити наклоњена, нарочито када је реч о њеним плодовима као извору хране и могућности опстанка, као својеврстан вид Божије милости и награде за добра дела која чини и врлине које негује у свом духу; тако се плод може симболички одредити и као духовна и морална врлина коју поседује онај ко у врту богатом плодовима пребива или коме он припада. Библијско значење овог симбола односи се на спасоносне плодове дрвета живота, храну бесмртности, као и на добра дела праведника. У овом случају, реч је о Сузани, верној супрузи чије се деловање везује за описани врт, а чију част и поштење желе да укаљају они који јој завиде. Њена духовна чистота, моралност и поштење на одређен начин посредовани су самим описом врта, дакле, и симболом плода.

У књижевном предлошку овог дела наводи се да је Сузанин муж, Јоаким, поред своје куће имао и врт свакојаким дрветима засађен (Атанацковић 1857: 270), али се у њему не јавља и симбол плода.

У *Житију свјатаго и праведнаго Јосифа прекраснаго* под плодом се пре свега подразумева жито као основна намирница која служи за исхрану људи. Међутим, с обзиром на повезаност људске и Божије делатности, имање или немање хране доводи се у везу са постојањем или непостајањем греха, тј. плод, у зависности од тога да ли га има у

изобиљу или у оскудици, симболички представља људску врлину или грех, тј. казну за грех:²

„Седам лета земља ће родити,
Бит ће плода свака до ситости.
А седам ће пак бити неплодни,
И бесплодни и премного гладни.
Многи беху умират од глада,
Тако хоће то Божија правда.
То ти царе прими за истину,
И судбину Бога непремјену.”
(Ракић 2014: 127)

У овом случају симбол плода учествује у изградњи тзв. ониричке фантастике, чија се функција, када је реч о типовима фантастике у нашој књижевности предромантизма, одређује као филозофско-религиозна (Дамјанов 1988: 44–63). Ониричка фантастика, као посебан тип предромантичарске фантастике, честа је управо у религиозним еповима ове књижевне епохе, *с тим што је овде њен најприсутнији облик онај који се заснива на пророчком/профетском сну* (Дамјанов 1988: 148). Овде је флорална симболика појачана и симболиком бројева – број седам сматра се магичним бројем, бројем свеукупности, бројем чуда, њиме се *simbolizuje dovršenost sveta i potpunost vremena* (Gerbran, Ševalije 2009: 818). Пророчки сан проналазимо и у библијској причи о Јосифу и његовој браћи, где управо Јосифова мудрост, оличена у способности тумачења снова као речи Божије упућене човеку како би се праведници припремили за оно што долази, омогућава самом Јосифу прво спасење из тамнице, а потом и угледан положај и на крају могућност поновног сједињења са својом породицом (*Прва књига Мојсијева*, 37–50) – исто као и у делу Викентија Ракића. На основу тога јасно је порекло како самог симбола плода, тако и додељене му функције.

Клас, сноп (жита), жито, пшеница, житница, плева; винова лоза, грожђе, вино, виноград. Симболи класа, снопа жита, жита, пшенице и житнице, као места сабирања жита, тј. заслуга за добра дела, потом винове лозе, грожђа и вина представљају, у суштини, одређеније значење симбола плода и јављају се само у религиозним еповима Викентија Ракића – у *Житију свјатаго и праведнаго Јосифа прекраснаго* (жито, сноп жита, клас, пшеница, житница, винова лоза, грожђе, вино, виноград) и *Житију преподобнаго Стефана Првовенчанаго краља сербског, нареченог в монасех Симон* (пшеница, плева), док се у *Житију светаго Спиридона чудотворца* жито јавља као средство над којим светитељ има манипулативну моћ (Ракић

² Иако је реч о старозаветној причи, битно је истаћи да у *Новом завету* плод, одређеније жито, пшеница, као плод од којег се прави хлеб, добија највишу симболичку вредност тела Христовог, које верницима омогућава улазак у царство небеско и вечни живот у врту блаженства.

2014: 101, 102). Сви наведени симболи, осим симбола плеве, носиоци су позитивног значења, тј. њихово присуство означава позитивно (присутност врлине и Божије благодати), а одсуство негативно (огрезлост у грех и казну за грех), док је симбол плеве носилац искључиво негативног значења.

У *Житију свјатаго и праведнаго Јосифа Прекраснаго* симболи жита, класа, снопа и пшенице имају два основна значења и две основне функције. Једна од њих јесте присутност жита/класа/снопа у представљању пророчког сна, и у тим случајевима њихова функција везује се за изградњу ониричке фантастике у делу, која је филозофско-религиозног карактера, с тим да се тој групи симбола придодају и симболи винове лозе/грожђа/вина/винограда. У епу се за Јосифа везује неколико пророчких снова, а главни носиоци симболичког значења у њима јесу управо сноп, жито и клас, то јест, винова лоза, грожђе и вино. У првом пророчком сну, у ком Јосиф себе види као сноп на који се сви остали снопови ослањају и клањају му се, а који предочава њега као владара свог народа ком ће бити подршка и потпора, симболика снопа појачава се његовим локусним одређењем – средином као централним местом, центром света,³ које није у складу са његовим правом по старешинству, с обзиром на то да његов отац има синове који су рођени пре њега:

„Сви смо, рече, ми на њиви били,
Руковеће у снопе везали.
Сноп мој стаде управо на среду,
Ваши му се клањају по реду.”
(Ракић 2014: 114)

Други пророчки сан везује се за време боравка у тамници, где Јосиф тумачи снове настојнику жита и приставнику вина. У овој епизоди епа симбол жита замењен је симболом хлеба – његово одсуство (птице које једу поједу хлеб из корпи – Ракић 2014: 125) предсказује смрт, при чему је потребно нагласити да у овом примеру симболика хлеба/жита бива појачана и бројем три, који у тумачењу сна одговара времену његовог остваривања:⁴

„Три су корпе на глави ми биле,
Пуне хлеба јесу се видиле.
Птице лете и хлебове једу.
Тако мени у сну ми се виду.

³ Центар је свето место, место кроз које пролази axis mundi, он је тачка спајања неба, земље и подземног света, у њему се диже и дрво живота (Gerbran, Ševalije 2009: 101), на основу чега се сноп, тј. Јосиф, може одредити као онај који успоставља везу између људи и Бога, а остали се на њега ослањају и указују му поштовање и покорност.

⁴ Симболика броја три као времена еманације чуда, као и довршености, опште је позната (Gerbran, Ševalije 2009: 982).

Јосиф њему овако говори:
До три дана што ће да се створи:
Цар ће тебе дати обесити,
И птице ће твоје тјело јести.”
(Ракић 2014: 125)

Сан настојника вина заснива се на симболици грожђа, које се опет може сматрати својеврсном врстом плода, винове лозе и винограда, а посредно и вина, при чему се грожђе атрибуира као *зрело*, због чега је и могуће његово цеђење, тј. претварање у вино, а у његовом значењу поново је активирана и симболика броја три:

„Вид’о себе ја у винограду,
И три лозе истом се угледу.
И од часа те грожђем родише,
Зрело грожђе оне представише.
Грожђе оно ја таки узбравши,
И исцеди[х] у царевој чаши.
Чашу дадо[х] цару Фараону,
И из руке узе ми цар ону.
Јосиф њему на то одговара:
Чест ћеш имат исту ти од цара.
До три дана тебе ће пустити,
Ти ћеш за ме цару споменути.”
(Ракић 2014: 125)

Винова лоза и њен плод, грожђе, као и вино које се од њега добија, носиоци су веома значајног и богатог симболичког значења у *Светом писму*, нарочито у *Новом завету*.⁵ Када је реч о *Старом завету*, битно је Нојево сађење винограда након завршетка потопа, чиме се виновој лози додељује посебан статус међу биљним светом (Пост. 9: 20). Виноград се у наведеном религиозном епу, на основу тумачења сна, одређује као место позитивног предзнака, као место у коме се ужива милост и добра срећа.

Трећи пророчки сан у коме је флорална симболика носилац значења јесте сан самог фараона, а у чијој улози тумача се поново јавља Јосиф. Овог пута реч је о симболици класа, који се атрибуира као *весео, танак, худ, увео, витак, добар*, удруженог са симболиком краве, која се везује за плодност земље, мајке хранитељке, и са симболиком броја седам:

„Цар се види код реке стојати,
Седам крава из ње исходити.
Сите оне и дебеле бише,
И на брегу ту траву пасоше.

⁵ Лоза је библијски симбол богатог значења – њоме се означава небески посланик, Христ и његова Црква, као и однос између Бога и његовог изабраног народа, то јест хришћана, као и икупитељска крв Христова.

А за њима седам други иде,
 Мршаве се оне телом виде.
 Те мршаве попасоше траве,
 Поједоше и дебеле краве.
 Нит се од тог оне наједоше,
 Нити штогод оне боље бише.
 [...]
 Једно стабло седам класа даде,
 И весели класови се виде.
 Други седам израстише танки,
 Весма худи увели и витки.
 Пак изеду они седам добри,
 Они седам што су изувели.”
 (Ракић 2014: 126)

Универзална симболика класа односи се на раст и родност, зрно које клас садржи умире да нахрани или да проклија, због чега је он истовремено и храна и семе; представља дозревање у сваком погледу и ново рођење (Gerbran, Ševalije 2009: 368, 754).⁶ У наведеном одломку уочљиво је семантичко подударање симбола краве и симбола класа – њихово количинско одређење, и једних и других је седам, као и атрибутирање (*дебеле/мршаве* спрам *весели, добри, витки/танки, худи, увели*) ставља их у исту равн, тако да они, у зависности од тога да ли уз њих стоје атрибути позитивног или негативног значења, представљају седам родних или седам неродних година које долазе.⁷

Друга функција симбола жита/класа/пшенице везује се за Јосифово деловање и његову улогу у спасавању свог народа. Наиме, прича о Јосифу, од његовог испаштања и невоља које су му браћа из зависти приредила, па и пре тога, од његовог сна где себе види као сноп жита коме се остали снопови клањају, преко недужног тамновања, до угледа и положаја које стиче у фараоновој земљи, Јосифа непрестано везује за мотив жита, а као крајњи циљ његовог страдања и странствовања показује се његова предодређеност да свој народ, народ свог оца и своје браће, спасе од глади и смрти и доведе у земљу коју им је Господ наменио. У том смислу, жито/пшеница, поред тога што представља реалан ентитет, храну неопходну за живот, представља на својеврстан начин и духовну храну, храну која дарује милост Божију и његову наклоност, без које нема ни истинског физичког постојања, јер, не треба заборавити, Јосиф је оличење врлине, мудрости и правде, и тамо где је он

⁶ Његов новозаветни узор доноси значење васкрсења људског тела (Јн. 12, 24) (Тодоровић 1970: 414) и евхаристијског хлеба (Јовановић 2009: 34), као и значење духовног богатства, побожности и хришћанске врлине (Лк. 3: 17; Мт. 3: 12).

⁷ Занимљиво је да се фараон, који је уснио сан, лоцира крај реке, која се симболички схвата као граница између овог и оног света, људског и Божијег, онога што јесте и онога што човеку још није спознатљиво, а самим тим и сан, као простор бивствовања између овог и оног света, одговара симболици реке.

физички присутан, присутан је и напредак, живот у сваком смислу, а симбол тог живота, духовног, а у вези са њим и физичког, најнепосредније је означен житом и житницом, као његовим извором и, уједно, местом сабирања врлине и благодати. У том случају, функција симбола жита/пшенице везује се за приказивање деловања Божијег праведника.

У књижевном предлошку овог религиозног епа такође се јављају симболи снопља и жита који су им истоветни, и по значењу и по функцији (*Прва књига Мојсијева* 41; 42).

Житије преподобнаго Стефана Првовенчанаго краља сербскога, нареченог в монасех Симон специфично је, када је о флоралној симболици реч, због тога што се једино у њему уз симбол пшенице јавља симбол плевеве, као отпатка при вршидби жита, непотребног и некорисног, штетног:

„Отечество он храбро брањаше,
На душмане крепко војеваше.
Када свјатиј јереси протера,
Из пшенице плевели истера.”
(Ракић 2014: 171)

Симболика пшенице и плевеве у овим стиховима је јасна, међу њима се успоставља однос потпуне супротности – пшеница носи значење племенитог, корисног, позитивног, а посредује православне вернике, док плева има значење некорисног отпатка, нечега штетног што може да поквари добро и племенито, њом се посредује јерес против које су се први владари династије Немањића борили и настојали да је уклоне са простора своје државе. У овом религиозном епу симболика биља ближа је флоралној симболици *Новог завета*, где се племените биљке, попут пшенице, везују за следбенике Христовог учења, а оне штетне, дивље, некорисне, за јереси или грешнике који се супротстављају хришћанима или представљају препреке и тешкоће при достизању хришћанске врлине. Овим стиховима Стефану Првовенчаном, потоњем монаху Симону, додељује се улога чувара чистоте Христове вере, штавише, на својствен начин, он се поистовећује и са самим Исусом Христом као оним који раздваја праведника од грешника, пшеницу од плевеве. У вези са тим, приметна је сличност између наведених стихова Викентија Ракића и следећих стихова *Јеванђеља по Матеју*: *Њему је лопата у руци његовој, па ће отријебити гумно своје, и скупиће пшеницу своју у житницу, а пљеву ће сажећи огњем вјечнијем* (Мт. 3: 12).

Када је реч о делима српске средњовековне књижевности која се могу одредити као књижевни предлошци овог религиозног епа Викентија Ракића, битно је напоменути да се и у *Служби Светом Симону* и у *Житију Светом Симеону* патријарха Пајсија велича Стефанова борба против јереси, с тим да се у *Служби* у ту сврху не користе симболи пшенице или плевеве (Патријарх Пајсије 1993: 33–59), док се у *Житију Светог Симона* (Патријарх Пајсије 1993: 77–82), као део би-

блијског, старозаветног цитата, јавља симбол пшенице у истом значењу и функцији као и у епу, с тим да се уместо симбола плеве, али истог значења као и он, јавља симбол кукоља:

„Сиротим беше отац, а према иноплеменицима ратник непобедив, прогонећи их из својих предела, најпре оне који не желеше да верују у истиниту веру хришћанску. А колико год иметка имаху, све им узимаше и из предела својих одгоњаше, јер се сагласаваше са светитељем који говораше: *Да не расте кукољ усред пшенице* (Јов 31, 40).” (Патријарх Пајсије 1993: 77)⁸

Лилија, јабука, кипрес, виола. Наведени флорални симболи јављају се само у *Плачу Рахили* Константина Маринковића. Од свих наведених свакако је најзанимљивији симбол лилије, тј. љиљана, крина, који се везује за приповедање о Благовестима, празнику када је архангел Гаврило саопштио Девици Марији да ће родити сина Божијег:

„Ено оде великиј архангел,
Безплотних сил на небесех Гаврил,
Ко безмужној девици Марији,
Возвештајет глас весма радостниј,
Велегласно он виче: Радужсја,
Благодатнаја ти возрадујсја.
Господ будет во чрев с тобоју,
И дав јој јошт цвеће лилију,
Клања с' пред њом као пред богињом,
Осењава својим златним крилом.”
(Маринковић 2015: 16)

Крину се приписује сложена симболичка вредност чистоте, невиности и девичанства, као и небеске чистоте (Gerbran, Ševalije 2009: 519). Крин се у *Светом писму* доводи у везу са Богородицом, било да је реч о *Старом* или *Новом завету* – теолошка интерпретација стиховима *Пјесме над пјесмама* симбол крина доводи у везу са Девом Маријом – крин се одређује као њена симболичка представа, као и сим-

⁸ Библијски цитат у наведеном одломку житија патријарха Пајсија прилично је измењен и подешен за контекст у који се смешта, а у својој целини он гласи: *Мјесто пшенице нека ми рађа трње, и мјесто јечма кукољ. Свршише се речи Јовове* (Јов 31, 40), и заправо се односи на феномен Јовове кривице и недужности, тј. казне уколико се заиста огрешио о људе и Бога.

Међутим, занимљиво је да се у *Служби Светом Симеону* Теодосија Хиландарца јавља симбол плеве у истом значењу одвајања правоверних од јереси; њима се, као и када је реч о Стефану Првовенчаном, монаху Симону, велича борба владара, световног, Стефана Немање, и духовног, Светог Саве, против јеретика, као препреке и тешкоће у достизању врлина и добра, и њихов заштитнички став према православној вери и цркви: *јер плеву злочашћа ишчупавши,/ благочашћем одгајише људе своје,/ и наплодише правоверјем* (Србљак I: 161).

бол телесне и духовне чистоте, непорочности и девствености (Половина 2014: 55), док се новозаветним симболом крина, поред рођења Спаситеља, најављује и закон сиромаштва (Мт. 6: 28; Лк. 12: 27) (Половина 2014: 55) – њиме се означава Божија воља и препуштање њој (Gerbran, Ševalije 2009: 519).

У наведеним Маринковићевим стиховима јасно је да се крин везује за Богородицу, да се јавља као симбол Божије воље и радосних вести, да се њиме посредује Богородичина предодређеност која, у складу са хришћанском етиком, подразумева духовну и телесну чистоту.

Мотив лилије ће се јавити још једном, заједно са мотивима виоле и кипреса, где се одсуством ових флоралних мотива наговештава и наслућује одсуство Бога, то јест, непостојање благостања у природи, означено непостојањем наведених биљака, одражава постојање зла које прети човеку и праведницима (Маринковић 2015: 72).

Симбол јабуке јавља се само једном и њиме се, у зависности од тога да ли се атрибуира као слатка или горка, означавају живот или смрт (Маринковић 2015: 71).

2. Закључак

На основу свега може се закључити да су флорални симболи у наведеним религиозним еповима Викентија Ракића и Константина Маринковића значајни носиоци значења – њима се сликовито посредују порекло, потомство, затим хришћанска врлина, морална стаменост, духовна богатства, добра дела, духовна и телесна чистота, живот и смрт, рајски и демонски простор (присуство и одсуство лепоте природе), грех и казна за грех, Божији праведници. Функција флоралних симбола такође је разнолика – учествују у грађењу култа породице, условно речено у карактеризацији женских ликова (Сузана и њен обилем обдарен врт), у грађењу фантастике. На основу упоређивања значења и функције одређеног флоралног симбола религиозних епова са њиховим књижевним предлошком може се рећи да аутори у неким случајевима преузимају и биљни симбол и његово значење и функцију, али да их понекад мењају или да уводе нове флоралне симболе на местима где их у предлошку нема, при томе негујући вредности раније књижевне традиције, у којој идеални пејзаж одговара пределу блаженства (о коренима идеалног пејзажа у књижевној традицији видети: Курцијус 1996: 305–333), а несклад у природи наговештају зла која прете. Све речено доводи до закључка да су и српски предромантичари у природи, у цвећу и биљу, препознали велики симболички потенцијал и искористили га за своје дело, где се симболика биља показала као веома плодно тло за исказивање свих врста садржаја.

Скраћенице:

Јн. – Свето јеванђеље по Јовану
Јов. – Књига о Јову
Лк. – Свето јеванђеље по Луки
Мт. – Свето јеванђеље по Матеју
Пост. – Прва књига Мојсијева (Постање)

Литература

- Атанацковић, Платон 1857. *Училиштна и домаћња Библија: Стари Завет*. Приредио епископ Платон Атанацковић. Беч: Типографија Братства Мехитаристов.
- Библија или Свето писмо Старога и Новог завјета* 1967. Превео Стари завјет Ђура Даничић, Нови завјет превео Вук Стеф. Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво.
- Gerbran, Ševalije 2009. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos.
- Grgić, Marijan 1979. Ljiljan. U *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. A. Badurina, 387–388. Zagreb: Sveučilišna naklada liber.
- Дамјанов, Сава 1988. *Корени модерне српске фантастике*. Нови Сад: Матица српска.
- Ераковић, Радослав 2008. *Религиозни еп српског предромантизма*. Нови Сад: Матица српска.
- Маринковић, Константин 2015. *Плач Рахили*. Приредили Сава Дамјанов и Радослав Ераковић. Нови Сад: Матица српска.
- Ракић, Викентије 2014. *Изабрана дела*. Приредили Сава Дамјанов и Радослав Ераковић. Нови Сад: Матица српска.
- Јовановић, Зоран М. 2009. *Кроз двери ка светлости: лексикон литургике, симболике, иконографије и градителства православне цркве*. Београд: Пирг.
- Курцијус, Ернст Роберт 1996. *Европска књижевност и латински средњи век*. Превео Ј. Бабић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Патријарх Пајсије 1993. *Сабрани списи*. Превели Димитрије Богдановић и Томислав Јовановић. Приредио Томислав Јовановић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Половина, Наташа 2014. Симболика крина у српској средњовековној књижевности. *Биље у традиционалној култури Срба: приручник фолклорне ботанике*, 2, 51–61.
- Србљак I. Службе, канони, акатисти* 1970. Превео Д. Богдановић. Београд: СКЗ.
- Тодоровић, Младомир 1970. Речник појмова, личности и навода из Светог писма. У *О Србљаку. Студије*, ур. Д. Богдановић, С. Петковић, Ђ. Трифуновић, 376–444. Београд: Српска књижевна задруга.
- Fučić, Branko 1979. Jeseovo stablo. U *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. A. Badurina, 299. Zagreb: Sveučilišna naklada liber.

Nikolina Tutuš

University of Novi Sad

Faculty of Philosophy

SYMBOLIC MEANINGS OF PLANTS IN RELIGIOUS EPIC POETRY OF SERBIAN PREROMANTICISM – VIKENTIJE RAKIC AND KONSTANTIN MARINKOVIC

Summary. *The purpose of this paper is to separate, systematize and determine the meanings and symbolical plant function in the religious epic poetry of Vikentije Rakic and Konstantin Marinkovic. When inspecting them, special attention is paid to the genesis of a particular plant symbol, its belonging to the earlier literary tradition, and to its participation in the construction of those poetic features that characterise the religious epic poetry of Serbian preromanticism. The conclusion reveals floral symbols as representations of significant moral and Christian values, when it comes to good, useful plants, or as representation of evil, when it comes to their absence or when we speak about harmful plants. This confirms their participation in the construction of noticeable characteristics of the religious epic poetry of Serbian preromanticism.*

Key words: *symbolic meaning of plants, religious epic poetry, Serbian preromanticism, Vikentije Rakic, Konstantin Marinkovic.*

УДК 821.163.41-31.09 Андрић И.
821.112.2.09:821.163.41.09 Андрић И.

Наташа Трнавац Ђалдовић

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
natasatrnovac@gmail.com

КУЛТУРА–ПРИРОДА, РЕД–НЕРЕД У СЕМАНТИЦИ ПРОСТОРА АНДРИЋЕВЕ ТРАВНИЧКЕ ХРОНИКЕ

Сажетак. *Иако остварена као историјски роман, Травничка хроника доследно промишља простор и односе који су у њега уписани, што је одваја од времена у ком је настала и чини изазовном за савремена читања. Мада инсистирањем на поднебљу (терен, клима, географски положај, воде, флора и фауна) причу позитивистички мотивише, Андрић активира и митске матрице, исписујући схватање мита као праве историје човекове. У њему ће природа имати наглашено место као метафора природе јунака, али и њихове судбине. Значења репрезентованог простора рад испитује најпре у психолошком, првенствено архетипском кључу, што даље води према антрополошким и социолошким концептима, као и испитивању интертекстуалних веза са Томасом Маном.*

Кључне речи: *оријентализам, мит, космичко дрво, хетеротопија, полифони роман, звуколик, мехур, Томас Ман, Фуко, Соца.*

1. Несвесно, *de profundis*

1.1. Опис: из средишта ствари

Од Томаса Мана и Достојевског Андрић је, према сопственом признању, баштинио крајње рационалан, штедљив однос према дескрипцији. Несклон нарочито пејзажу, јер заводи писца на субјективне изливе, а верујући да је природа само „оквир у који треба да смести човека и његову мисао” (Андрић према: Ђукић Перишић 2011: 60), наш нобеловац се опредељује за „смела скраћења”, за говор „из средишта ствари које се описују” (Андрић према: Тартаља 1997: 299–307), али чувајући надређеност стваралачке свести. Разумљиво, природи је у

Травничкој хроници дато мало простора, и сваки пут у вези са културом као људском интервенцијом над њом (нпр. *реку* Лашву кроз уски процеп котлине прати *пут*, нареду и дисконтинуитету *терена* одговара хаотичност и испретураност травничких *махала*, а дивљој и суровој *природи* одговара иста таква ђуд становника: и природа и људи су криви за беспутност Босне – путеве које гради страна власт уништавају кише и мразеви, али и људи, уверени да им тим путевима долази само зло). Ипак, природа ће у роману бити много више од пуког оквира за слику човека, како се Андрић аутопоетички изјаснио.

1.2. Уписивање у књигу

Додељујући панорами травничке котлине и саме вароши сразмерно велики простор, као и истакнуту, иницијалну позицију у структури романа, Андрић их је учинио значајним и значења пуним. Штавише, после уводног разматрања о *наму* – гордости свих становника *везирског града*, без обзира на њихову верску и класну припадност – то „основно осећање да су они однекуд друкчији него остали свет, створени и позвани за нешто боље и више”, писац везује непосредно за њихово родно *тло*: за *ваздух* који дишу („хладан ветар са Влашића”), за *воду* коју пију („реска вода из Шумећа”), за *хлеб* који једу („`слатко` жито присојних њива око Травника”). Тим осећањем изузетности себе и својих овај влажни и мрачни простор готово је физички натопљен и затрован: оно неизбежно „улази у свако људско биће” и нема везе са „утврђеним телесним и душевним особинама” које се наслеђују; оно се, видећемо касније, доживљава као нежељено „тешко наслеђе и мучна обавеза према себи, својој породици и вароши” (1981: 13).

Осећање посебности приповедач недвосмислено уписује у простор: оно је „важило и за саму њихову варош у чијем је положају и распореду било нечег нарочитог, особеног и поноситог” (13). Овом реченицом заправо се најављује мајсторски вођено спуштање погледа – са шире панораме околних планина, Виленице и Влашића, преко „стрмих окрајака” и „одвојених предграђа” по којима живи „раја од све три вере”, „растурена” или „сабијена” но пуна травничког *нама* – на сам град, у коме живе „Турци” и у коме је осећање гордости најјаче. Пошто неодређеном придевском заменицом појача читалачку пажњу и ишчекивање објашњења тог „*нечег нарочитог*”, приповедач најпре приказује *положај* Травника, а потом његов *распоред*.

Варош је смештена у „тесној и дубокој раселини” у чијем опису доминирају мотиви *тескобе* и *претње*; град је заправо „један утврђен *пролаз*”, наглашава приповедач курзивом, процеп који као да није ни био намењен да се у њему људи настане:

Са обе стране руше се брда и стрмо састају под оштрим углом у долини у којој једва има места за танку реку и друм поред ње. Тако све личи на

напола расклопљену књигу на чијим су страницама, с једне и друге стране, као насликани, баште, сокаци, куће, њиве, гробља и џамије (13).

Друм који прати реку прво је људско *уписивање* у простор: он је права потврда да су то чинили „прилагођавајући кроз столећа себе њему и њега себи”, претварајући непријатељски природни процеп у пролаз, па у људско станиште. Како ће опис касније бити настављен у реалистичком кључу, при чему ће бити поновљени мотиви *стрмине* и *непотпуности*, поређење са *књигом* за тренутак изгледа редувантно; ипак, оно наглашава *артифицијелност* призора: он јесте хуманизован *уписивањем* људских грађевина у простор, али оне изгледају као да су насликане, лепо али нестварно; напола отворене странице дочаравају косину травничких брда, али њихов оштар угао прети затварањем књиге¹ и нестанком људског света изниклог на неместу. Распоред–неред² турске вароши допуњава претходну исту такву слику раје раштркане по падинама у крајеве овог простора („окрајци”) или сабијене у одвојеним предграђима: „Све је стрмо и неуједначено, изукрштано и испреплетано, повезано или испрекидано приватним путевима, оградама, чикмама, баштама и капицицима, гробљима или богомољама” (14). Осим *хаотичности* и претходно нагавештеног *опирања* немилосним природним условима, у простор је уписана *изолација*, *одвојеност*, *затварање*, *удаљавање* – осим тога, ништа више; то, дакле, приповедач представља као „поноситост”.

Иако повезана са чињеницом да је Травник град из кога се управља Босном, напуштањем реалистичких процедура и отварањем ка симболици модернизма самосвест Травничана се представља као старија од везира и османлијског столовања у Босни. Није реч о уобичајеној престоничкој уображености становника отворених, космополитских главних градова, подигнутих на питомим, доступним и прометним местима; ова травничка се доводи у везу са: стрмином терена („готово нигде нема права пута ни равна места, колико да човек ногу метне слободно и безбрижно”); бујношћу вода („врела, јазова и потока”) које као да све са њега спирају и односе у Лашву што тече „по дну”; тамом – одсуством живодајног Сунца које се овде „доцније рађа и раније залази него у ма којој од босанских многобројних вароши и варошица”; хладноћом – влагом, промајом, и влашићким ветром (13–15).

¹ Зоран Милутиновић сматра да оно што важи за Травник-књигу, важи и за књигу о Травник-књизи (Милутиновић 2009: 5): и у њој је све „стрмо и неуједначено, изукрштано и испреплетано, повезано или испрекидано”: реч је о различитим гласовима полифоног романа, без привилегованог значења; стога је разумљиво што је „као ниједан други роман на српскохрватском *Травничка хроника* пружила [...] повод мноштву тумачења, до те мере опречних да је понекад тешко поверовати да се односе на исти текст” (3).

² Однос ред – неред је, према Иву Тартаљи, значајан мотивски комплекс за Андрићево дело у целини, те би му, сматра он, требало посветити пажњу (Тартаља 1979).

Беспутност и дивљину Босне – „тишину једног новог света” – млади намештеник француског конзулата Дефосе слуги још на каменом превоју изнад Клиса, напуштајући Далмацију; суровост али и скривену лепоту ове земље упознаће кад, после изненадне међаве на Купрешком пољу, доживи „видик испран и дубок” и чистоту плавог неба обасјаног „посредном, необичном светлошћу” (101).

1.3. *Ту, на води*

Један елемент ипак доминира травничким пејзажом: „Ту, на води, тајанственој, несталној и моћној стихији, рађају се и умиру нараштаји Травничана” (14). Окидач митске матрице је атрибут *тајанствености* приписан води, у истој реченици која веже појмове *рађања* и *смрти*. У позадини *два велика преласка*, вода и сама симболише *прелазак*, *тајну* почетка и краја *живота*:

Ту они расту, слабуњави и бледолики, али отпорни и свему дорасли; ту живе, са везирским Конаком пред очима, горди, танковијасте, гиздави, пробирачи и мудрице; [...] сви уздржљиви и опрезни, не знају за гласан смех, али умеју да се подсмехну, мало говоре, али воле да шапатом оговарају; и ту се сахрањују, кад им дође време, сваки по својој вери и својим обичајима, у подводна гробља, правећи места новом, сличном нараштају (14).

Вода је дата као *примордијални медијум*, елемент ван људске контроле и моћи поимања, *стихија* која прети да сатре оскудни али пробрани живот који је првобитно подржала, и да избрише сваки његов траг; амбивалентна симболика воде активирана митским обрасцем обухвата моменат *прочишћења*, као и вечиту игру *стварања* и *разарања*; вода је и симбол сталне *промене*.

И на плану митског ствара се преовлађујућа слика *угрожене егзистенције* која се бори за трајање, и везује за дубину времена и дубину подсвести. После колективног психо-портрета Травничана, који обухвата црте невеселости и заједљивости, утишаности и затворености, суздржаности и опреза, отпорности и способности (касније ће им се придружити и лукавост, отпор према променама, лажна равнодушност и глумљена неосетљивост), архетипом се осећање посебности везује за колективно несвесно и за доба пре људског искуства. Мада се изолација уписана у мапу града понавља и у архитектури гробаља одвојених различитим погребним верским обредима, матријархални принцип воде успоставља заједнички, колективни идентитет Травничана у подземном, предачком свету наслеђа, у несвесном. Плавећи њихова гробља, дивља а материнска вода их повезује без разлике, пре и после индивидуалних живота и идентитета.

Деконструкцију гордости као „друге природе” становника Травника, којој је темељ у осећању угрожености од искона, приповедач до-

вршава објашњавајући је као лажну слику о сопственој величини и вредности, „гордој и недостижној представи о себи самима и о својој вароши”. Будући ирационалан, понос је веома снажан – „жива сила која их кроз цео живот прати и покреће”; сав је „унутрашњи” и нема ничег са хвалисавошћу и надменошћу „обогаћених сељака и ситних касабалија”; као и свако служење идолима, он не доноси задовољство него муку и патњу, затварајући их у круг дефинисан тим идолом као центром: у себе, у своју породицу, у своју варош. Тако их предодређује за интровертност, нетолеранцију, мржњу и ксенофобију, за одбрамбени став, страх од сваке промене, назадњаштво и патништво.

1.4. У Лутвиној кахви: стара липа

Не почиње хроника *конзулских времена* широком сликом града на Лашви; напротив, њен почетак, као и крај, дати су у, да се помогнемо термином филмске уметности, *крупном кадру*. Оквирна прича, омиљени Андрићев приповедни образац, нарацији обезбеђује заокруженост, почињући и завршавајући се на истом месту – „испод хладовитог и хучног извора Шумећа”, на крају чаршије, у „Лутвиној кахви”, која постоји од памтивека: „Тога првог сопственика кафане, Лутве, не сећају се ни најстарији људи; [...] али његово се име памти и изговара тамо где су заборављена имена толиких султана, везира и бегова” (9). Пошто уведе у приповедање мотивски пар памћење/заборав, тј. трајање/пролазност, ову бинарну опозицију прича разрешава у корист идентитета који свакако није исто што и полазни; једноставно речено: Лутва траје у памћењу травничког „света” јер је уписан у простор („кахве”), али то што траје заправо и није он ни сећање на њега, јер се уистину и не памти ко је он био; памћење заједнице везано је за простор и његову намену, сврху коју он има за заједницу.

Приповедање се фокусира на једну истакнуту али скрајнуту тачку травничког простора, која је сва у прожимању пејзажа и екстеријера, природе и културе: „У башти те кафанице, под самом стеном, у подножју брега, има једно одвојено, хладовито и мало узвишено место на коме расте стара липа”. Она је окружена клупама неправилног облика, искривљеним дугогодишњом употребом, које су „потпуно срасле и постале једно са дрветом, земљом и каменом око њих” – метонимијски се ставља знак једнакости између оних који седе на клупама и природне средине са којом су се клупе стопиле. Опис иде у правцу активирања митске матрице, у којој је „стара липа” на „хладовитом *узвишењу*” олтарски центар култног места; она доноси идеју *укорењавања*.

Култура, као и култ, етимолошки (*cultura*, lat. – обрађивање, земљорадња) чува значење корена, тј. стабилног и дуготрајног трајања заједнице на одређеном месту. У појму културе постоји имплицитна склоност везивању за тле, склоност *укорењавању*, а не путовању, тврди антрополог Џејмс Клифорд (Clifford према: Ѓаро, Gulin Žrinić 2011: 20).

Људи доживљавају везу с простором који насељавају као *природну и свету* (Malkki и Eliade, према: Ђаро, Gulin Zrinić 2011: 20); стога полажу право на њега, бране га у случају агресије, а повезаност с њим доживљавају конститутивном за свој идентитет:

Метафоре којима се изражава везаност људи и култура уз мјеста су ботаничке. Везаност уз тло поимамо као укоријењеност у простору, она носи конотације дрвета с јаким коријењем. Људи и нације су као стабла на земљи; у мјестима која наставају пустили су коријење у земљи; припадници националне заједнице су – метафоричким језиком речено – браћа и сестре коријењем учвршћена за одређени териториј. Симболика националног дрвета – нпр. храста, јавора итд. – сугерира да је цијели народ једно велико разгранато генеалошко стабло, крвна заједница, укоријењено у тлу које га храни. Стога неријетко одређено дрво постаје амблем читавога народа (Ђаро, Gulin Zrinić 2011: 20–21).

Иако је топоним Лутвина *кахва* турски, првотни идентитет заједнице везане за њега недвосмислено је опредељен моћним архетипом: свето дрво у Андрићевом опису – стара липа – амблем је словенства (Недељковић 2014), свесловенска верзија Космичког дрвета. Да је реч о митској парадигми потврдиће најважнији елементи обреда: ритуално понављање, веза са календаром и вегетативним циклусом, као и ексклузивност. Наиме, од првих дана лета, крајем маја, па до почетка јесени, крајем октобра, сваког поподнева око ићиндије (поподневне муслиманске молитве), окупљали су се овде травнички бегови и најугледнији људи њима „припуштени”; у то доба дана нико се други „не би усудио да седне и пије кафу на тој узвисини”. Приповедач неће пропустити да каже да се то одвија „по давнашњој традицији”; сагледана у оквиру митског обрасца, она је, свакако, старија и од ићиндије и од кафе.

Универзум је схваћен као организам који треба да се обнавља периодично, сваке године. „Апсолутна реалност”, подмлађивање, бесмртност, доступни су неколицини повлашћених, у виду неког плода, или неког извора покрај неког дрвета. Сматрало се да је Космичко дрво у Средишту света, и да обједињује сва три подручје космоса, јер његово корење урања у Доњи свет, а његов врх додирује Небо (Eliade 1991: 41).

Забрањено место на коме се одвија то привилеговано и ритуално испијање кафе представља, речено речником савремене популарне политичке културе, *владу у сенци*: „јер што је на Софи речено, претресено и закључено, то је било готово исто толико колико да је решено међу ајанима, на Дивану код везира” (10). Моћ овог алтернативног центра уписана је у језику: *софа* је реч арапског порекла која означава исто што и *диван*, реч пореклом из персијског – турски комад намештаја намењен седењу. Овим двама центрима моћи ускоро ће се придружити још два, на супротним странама чаршије.

2. Хетеротопија травничке думаче

2.1. Центар маргине

У *Прологу* бегови на Софи разматрају крупну вест: у Травник ће ускоро доћи ненадани и нежељени гости, и то државни, *девет-мусафири*: Бунапартин конзул, па аустријски, можда чак и руски. Недоумице и страховања (јер француска војска је већ годину у Далмацији, а у Србији је буна) пресеца најстарији од њих, Хамди-бег Тескерџић: „Ми смо овдје на своме, а сваки други који дође на туђем је и нема му дуга станка” (12). *Епилог* је потврда ових речи: после седам година и Наполеоновог слома, све је спремно за одлазак француског и аустријског конзула, „...па ће се и они заборавити ко да никад нису ни били” (516); окупљени бегови уживају у овом Хамди-беговом свођењу рачуна, пуше и уживају „у доброј, победничкој тишини” која се поново склапа над Травником.

Између *Пролога* и *Епилога* сталe су, дакле, Наполеонове године буке, које ће многи *мусафир* из бела света доживљавати управо као неподношљиву тишину.

Никаких крупних догађаја нема, и најужбудљивији су тек „бура у чаши воде” (112), изазвана конзулским међусобним смицалицама; а ако се у том конзулском обарању руку, уз везирско контролисано одсуство контроле, деси и нека смрт, она не прелази оквире личне трагедије; чак ни кад се „чаршија затвори”, све силне недужне смрти српских сељака, иако са мученичким ореолом, неће имати никакву важност ван самог Травника. У томе је суштинска трагика овог места: оно је ван свих људских мапа, далеко од свих центара моћи, својим географским положајем осуђено да буде маргина, и то – двострука.

И у односу на Париз, и у односу на Беч, али и на сам Истанбул, Травник је „друго место”, *хетеротопија одступања*, друштвени „против-распоред” који „настањују појединци чије понашање одступа од уобичајеног просека или прописане нормe” (Фуко 2005: 30–33), било да су то прописи Истока, било Запада. Садиста Али-паша ће говорити о земљи која се све до Стамбола прочула „својим нередом”, „неред и нечистоћа” су не само манијакална опсесија Ана Марије Митерер, већ и истина о „оријенталној варошици” из визуре њеног мужа и француског конзула, који „без друштва и пријатности [...] међу дивљим планинама и суровим светом” морају „да се боре са неповерењем, нетачношћу, нечистоћом, болестима и недаћама сваке врсте” (113); око „урођене злоће” Босанаца сложиће се Давил и везир Мехмед-паша, а о „оријенталном отрову” који нагриза физичке и душевне стране западњака биће речи из визуре Давне, Дефосеа, Давила.

2.2. Цивилизација–природа: јунакиње

Метафоре природе Андрић ће употребити стварајући женске ликове *Хронике*: младу Јелку, која ће се заљубљеном Дефосеу најпре ukazати као вегетативно божанство ове дивље а дивне земље, да би је спремношћу на жртву привела цивилизацији; госпођу Митерер, коју ће до у детаљ обликовати на митској парадигми античке богиње Дијане, заштитнице животиња; госпођу Давил, која ће своју борбу против босанског нереда водити и стварањем свог малог вештачког раја, култивисаног делића природе – тј. уређивањем свог врта.

Млади конзул ће, открићем одавно слућене, скривене лепоте и раскоши „ове убоге, штуре и запуштене земље“, која се за њега током кратког и бујног травничког лета објављује лепотом Јелке из Доца и обећањем њене љубави, потврдити да његова брига за Босну и бољи живот њених житеља нису без ограничења. Дефосеов доживљај Јелке као вегетативног божанства ове земље заправо је оријенталистички – он ће јој прићи као домороткињи. У једној од најбоље написаних сцена романа (Богдановић 1999: 99), Јелкино љубавно предавање па отпор Дефосеу доноси непријатно отрежњење; „на чудесан начин прешла из `вегеталног света` [...] у неки посве други свет, подмукло побегла под заштиту неке јаче воље“, она је од *примитивне жртве*³ постала *хришћанска жртва* са католичких моралистичких слика; док у молитвеној пози клечи крај њега склопљених руку „као светица“, он сам личи на „паганског императора“. Имаголошке студије наглашавају да евроцентрични поглед на *другост* представља препознавање примитивног у самом себи, што је Дефосе интуитивно осетио: „Све је било одједном и на неразумљив начин измењено“ (220). Тек кад је, сузбијајући своју младићку повређеност због љубавног пораза, прихватио Јелкино одбијање и одбранио је од себе самог, Дефосе је себе потврдио као цивилизованог, а њу као себи равну.

Дефосе ће одклон од оријенталног изразити акустички: као неподношљиву, смртоносну босанску тишину; није ту реч о реалној тишини, јер је бука Лашве, Шумећа и других потока често заглушујућа; она је одсуство човечности у простору – изостанак општења међу људима. Дефосе је препознаје свуда: у архитектури, одећи, у ћутању, штуром начину говора, суровости и наглости у поступцима, у говору погледима – као различитим облицима „страха од правог израза“; тај страх од комуникације и откривања ма чега личног одаје и њихово певање (као лелек између две тишине), и њихов језик („као нехатно гукање које се губи у тишини“); одатле младићево интересовање за њихов прави, унутрашњи живот, испод овог стварног и умртвљеног.

³ Елијаде пише о жртвеној, сакралној женској сексуалности, која „сликама и метафорама преузетим из биљне драме миленијумима храни поезију и филозофско мишљење, а остала је истинита и за савременог човека“ (Eliade 1991: 36).

На другом нивоу, доживљај тишине, која тако јасно прети амбициозном младићу да ће га сломити као што је Босанце („...начинићу од тебе горку биљку, на ветровиту месту, у камениту тлу”), могуће је довести у везу са маргиналношћу Босне, која је далеко од престоничке буке и могућности личног остварења у међуљудским контактима. *Звуколик*⁴ Босне субјективан је и објективан једновременно.

Соџа говори о „личним зонама дистанцирања”, „мехурима” који усмеравају и обликују интеракцију личности са осталим појединцима (Soja 1971: 1). Лични простор госпође Давил је кућа у којој је конзулат; осим њега, то су још и манастир у Гучој Гори и, ретко, Аустријски конзулат. Њени „мехури” наглашено су родно дефинисани, али имају тенденцију ширења. Ова вредна жена, којој се „ништа није отело”, од свог доласка у Травник прави дом за своју породицу; сналаживошћу, инвентивношћу и упорношћу кућу прилагођава француском начину живота. Тек кад она стигне и остави траг свог присуства у простору, и конзул ће моћи да осети како га простор не одбацује: кораци више неће непријатно одзвањати, хаотична архитектура Травника, док јаше преко Купила „правим путем испод високих брестова”, почиње коначно да му се слаже „у разумљиву шару”.

Његова жена је објавила рат нереду, штети, хладноћи травничке зиме, смрти; кад јој умре синчић, она ће, природно, упражњени простор испунити новим рађањима; и њена туга и радост ће изазвати емпатију Травничана. Своју зону постепено шири и на башту, у којој лепоту цвећа подређује корисности поврћа. Док је као „јакобинску” конзуловку избегавају католичке девојке, кад се постепено свет увери у њену умешност вођења домаћинства и вештину израде ручних радова, код Давилових ће радити по неколико девојака и *учити* од ње. Женски ограничена на простор свог дома, она шири зону свог утицаја тако што Травник (осим гучегорских фратара) долази њој; у његов простор се уписује уносећи промене у приватност њихових домова, обликујући њихове обичаје и навике: њена *моћ* се, тако, у Фукоовом кључу, преко њеног личног *простора*, успоставља кроз *знање*.

Њој контрастирана Ана Марија Митерер постоји једино у фантастичном мехуру своје музичке собе, у вештачком простору врта („новог Шенбруна”), у врту госпође Давил у ком, егзалтирана, надева помпезна имена цвећу (у част „царског брака” Наполеона и аустријске принцезе). Осим у наступима хистерије, Ана Марија није биће куће. Њена широка лична зона обухвата читаву травничку околину, али је њено уписивање у простор незнатно, јер нема интеракција са другим људима (она бежи из вароши и труди се да са високог коња не гледа

⁴ Димензија доживљаја и искуства места кроз сензорне односе који нису доминантни у западном свету – препознавање околине према сензорно-звучном доживљају, означава се као „звуколик” (енгл. – *soundscape*). (Čapo, Gulin Zrinić 2011 : 29-30). Звуколик Травника обележен је, пре свега, тишином.

непосредно око себе); то је симболички садржај фантазмагоричне сцене у којој она, попут трагичне хероине напушта Травник, док њен *зелени* вео лепрша на ветру: фон Паулић, који ју је освојио потпуном равнодушношћу, уопште не види то „лепршање”.

Чини се да њен карактер има своју архетипску подлогу у девичанској богињи Дијани: конзулова супруга је снажна лепотица девојачких груди, која се често виђа на вранцу по травничким шумама; одвратна јој је „брачна љубав”, а покушаји бројних удварача да јој се телесно приближе изазивају у њој гнев, гађење и доводе је до нервне кризе, иако их је, попут богиње Месеца, навела да снаге; свира харфу и воли поезију (Аполон, Дијанин брат близанац, заштитник је музике и поезије); опседнута је чистоћом, лоша је мајка и супруга; у једној гротескној епизоди, која кулминира сценом са преоптерећеним воловима, каже се како се јунакиња вратила својој старој страсти, под заштиту узевши све животиње у Травнику (Дијана је заштитница животиња).

2.3. Чаробни брег: инверзија

Сви странци, без разлике, у Босну су дошли због интереса држава које представљају, и сви они, у немогућности да, да тако кажемо, иживе Кантов императив, тј. да се према Другом односе као према сврси а не средству за остварење тих циљева, на Босну гледају веома слично: као на убогу и дивљу, беспутну и забачену, „ђавољу” земљу. За Давила, „...и овај Травник и на сто миља око њега, све вам је то блатна пустиња настањена бедницима од две врсте: мучитељима и мученицима” (141). За источњаке, суочене са немилосрдном травничком зимом и „смртносном најездом влаге” што становнике касабе још више затвара у куће, ово је „пасји завичај” – „да медведи проплачу” (139).

Ана Марија фон Митерер и „илирски доктор” Марио Колоња, лепотица и „Хронос” који јој је тако одвратан, два су јунака који се, на први поглед, разликују толико колико се људи уопште могу разликовати; ипак, уздрманих темеља својим мешовитим пореклом, психолошки обележени склоношћу ка манији, уметности и екстази, у тренуцима луцидности Травник ће назвати „думачом”.

„Од свих модерних аутора, најтрајније је Андрићеву пажњу привлачио Томас Ман.” (Милутиновић 2011: 22). Сматрамо да визија Травника као паклене провалије на крају света има везе са, како би то Иво Тартаља рекао, „траговима” Томаса Мана, баш као и централна сижејна позиција предсмртног говора доктора Колоње, мотивација екстатичног стила тог говора управо овом одсудном ситуацијом (Милутиновић 2011), архетипски образац по ком се врши митска идентификација Колоње (Тартаља 1987), али и схватање мита као праве историје (које је Андрић изразио у *Разговору са Гојом*) и архетипско ураћање у свест, као и у претходном читању љубавне сцене између Дефосеа и

Јелке⁵. Мишљења смо да је топос Травника креиран у интертекстуалној вези са местом радње романа немачког нобеловца: као антипод, а повремено и аналогон „чаробног брега”.

Прва разлика је географска: Манова *хетеротопија кризе* (лечилиште) јесте брег, а Андрићева *хетеротопија одступања* је котлина, обе у планинском крају са оштром климом, и одвојене од света; с тим у вези је и осунчаност првог и мрак другог места. Док се у околини спрема Први светски рат, Бергхоф је повлашћено место на коме се његови посетиоци осећају толико пријатно да не желе да га напусте; у Травнику се странци осећају као кажњеници, што неки од њих заиста и јесу, а ратови који се воде у окружењу Босне у Травник допиру само као далеки рефлекси, одређујући стварно само односе између два конзулата. Обе хетеротопије постају стедиште правог Вавилона језика, нација, раса – свет у малом.

Магијска формулативност назива *Der Zauberberg*, која почива на асонанци и алитерацији (ер-бер-бер), сачувана је донекле на звуковном плану чак и у преводима (*Чаробни брег*, *The Magic Mountain*). У српском језику топоним Травник могуће је срећно довести у везу са етимологијом израза *затрављен*, *зачаран*; то интуитивно спознаје надарени полиглота Дефосе: „ – Травник! Травник! – Понављао је ту реч полугласно, сам себи, као име неке тајанствене болести, као магичну формулу која се тешко памти и лако заборавља” (157).

Оба места су дијаболична: швајцарско је вештачки, „ђавољи рај”, у коме пријатност боравка одузима животни елан, а живот протиче у сенци смрти; босанско такође цеди снагу из странаца, а слика пандемонијума бива потпуна кад се „чаршија затвори” – врхунац је опис стравичног мучења и вешања двојице српских сељака.

Туберкулози швајцарског лечилишта пандан је травнички „оријентални отров” који слаби физичке и духовне снаге човека са Запада. Утицај духа Истока на дух Запада тематизује се и у Мановом роману, у партијама у којима хуманиста Сетембрини негодује због „азијатског” утицаја Рускиње мадам Шоша на дух његовог васпитаника.

Такође, неки Давилови коментари босанског певања, које му звучи као „лелек са дна неких вода”, „пасје завијање”, „беснило дивљака који су изгубили невиност”, као и фон Митереров доживљај Ана Маријиног певања и свирања харфе, подсећају на Сетембринијев став о музици као о амбивалентном и политички сумњивом елементу. Дефосе певање Мусе Пјевача доживљава као „дуг јецај који прекида смртоносну травничку тишину”, а фон Митерер га назива „исконским, древним јадом”; Дефосеу је певање у долачкој цркви сасвим страно: најпре га чује као „сложно блејање бескрајног стада оваца”, а потом као „хуја-

⁵ Додајмо да је уметничка природа Мановог Тонија Крегера, нпр., мотивисана рођењем у мешовитом браку, а да неки Манови јунаци имају своју архетипску подлогу – баш као Андрићева Ана Марија Митерер.

ње ветра у црним шумама”. Сви ови искази о музици јунака *Травничке хронике* сведоче, с једне стране, о звуку као о битном елементу спацијалности, а с друге, о вези музике са најдубљим слојевима човекове психе. Шубертова обрада народне песме – *Der Lindenbaum* (*Липа* – да ли је ово право порекло Андрићеве словенске липе из *Пролога*?) доноси у Манову нарацију визију смрти и најаву самоубиства. Смртна опасност у којој се нашао Дефосе током међаве на купрешком пољу подсећа на ситуацију у којој се нашао Ханс Касторп, опчињен лепотом снежног пејзажа у Алпима, која је брзо показала своју опаку страну. Могло би се закључити да оба аутора природи, без обзира на њену лепоту, дају негативан предзнак.

Неке од тема су сличне – тражење „правог пута” у егзистенцији појединца и човечанства, однос између европског хуманизма и конзервативизма, евалуација европских вредности, однос Европе и Истока, тема рата; слична је и њихова артикулација у расправама (између Дефосеа и Давила, Дефосеа и фра-Јулијана), разговорима (између Дефосеа и Колоње, Давила и везира) – оне личе на расправе Сетембринија и Нафте, и на разговоре Касторпа и Сетембринија, Касторпа и Радаманта итд.

Док је идентично време трајања радње коинциденција – Наполеоновии ратови су заиста трајали седам година – дотле сама тема времена, можда, није.

Травник као есенција Босне сублимира сва њена историјска оптерећења; типично за Андрићев модернистички поступак, универзализују се све теме, нарација се одваја од историјског времена и „антропо-географска одређења једног локалитета се уздижу до симбола свих људских грцања и искиданости” (Тартаља 1979: 188); ми бисмо рекли: до симбола свих људских затрапљености и затрављености.

Литература

- Андрић, Иво. 1981. *Травничка хроника*. Сабрана дела Иве Андрића, књ. II. Београд/Загреб/Сарајево/Љубљана/Скопље: Удружени издавачи (Просвета, Младост, Свјетлост, СЗС, Мисла, Побједа).
- Богдановић, Милан. 1999. Иво Андрић: *Травничка хроника*. У: Зборник о Андрићу, прир. Р. Вучковић. Београд: СКЗ, 1946, 1999, стр. 93–102.
- Ђукић Перишић, Жанета. 2012. *Писац и прича: стваралачка биографија Иве Андрића*. Нови Сад: Академска књига.
- Elijade, Mirča. 1991. *Istoriја verovanja i religijskih ideја: Od kamenog doba do Eleusinskih misterija*, I том, Beograd: Prosveta.
- Милутиновић, Зоран 2009. Неспоразум је правило, разумевање је изузетак и чудо. У *Травничка хроника* Иве Андрића, *Свеске задужбине Иве Андрића*, год. XXVIII, св. 26, Београд, стр. 119–159. https://www.academia.edu/6283272/Nesporazum_je_pravilo_razumevanje_je_izuzetak_i_%C4%8Dudo_Travni%C4%8Dka_hronika_Ive_Andri%C4%87a. [23. 7. 2018.]
- Недељковић, Саша. 2015. *Соколи и сађење словенске луне*. <http://www.rastko.rs/rastko/delo/15141>. [1. 8. 2018.]

- Soja, Edward W. 1989. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. New York: Verso.
- Тартаља, Иво. 1977. *Приповедачева естетика: прилог познавању Андрићеве поетике*. Београд: Нолит.
- Фуко, Мишел. 2005. *Друга места*. Списи. У: *Хрестоматија*. Војвођанска социолошка асоцијација, Нови Сад.
- Čapo, Jasna. Gulin Zrnić, Valentina. 2011. Oprostornjavanje antropološkog diskursa. U: *Mjesto, nemjesto: interdisciplinarna promišljanja prostora i culture*. Zagreb/Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku/Inštitut za antropološke in prostorske študije, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, str. 9–65.

Nataša Trnavac Čaldović

University of Niš
Faculty of Philosophy

CULTURE-NATURE, ORDER-DISORDER IN THE SEMANTICS OF SPACE IN *TRAVNIK CHRONICLE* BY IVO ANDRIĆ

Summary. *Although accomplished as a historical novel, the Travnik Chronicle consistently contemplates the space and relationships that have been encrypted into it, which separates it from the time it was created and makes it challenging for contemporary readings. Although insisting on the environment (terrain, climate, geography, water, flora and fauna) motivates the story in the positivism manner, Andrić activates the mythological matrix, writing the perception of myth as a true history of man. Nature will have a significant place in it as a metaphor for the nature of heroes, but also their fate. The meanings of a represented space the paper examines firstly in a psychological, primarily an archetypal key, which further leads to anthropological and sociological concepts, as well as examining intertextual connections with Thomas Mann.*

Key words: *Orientalism, myth, cosmic tree, heterotopia, polyphony novel, soundscape, bubble, Thomas Mann, Foucault, Soja.*

Ivana Rogar

Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska

Filozofski fakultet

ivana.rogar@gmail.com

PROSTOR U MJESEČEVOJ PALAČI PAULA AUSTERA

Sažetak. Američki suvremeni pisac Paul Auster poznat je po tome što romane smješta u tipično američko okruženje i po tome što ono postaje važan dio narativa. Premda je specijalnost izražena u svim njegovim djelima, *Mjesečeva palača* je roman u kojem prostor dolazi najviše do izražaja i na realističkoj i na simboličkoj razini. Osim zornih i autentičnih geografskih opisa koji dominiraju romanom, tekst stvara protagoniste koji ostvaruju najsnažniju povezanost s američkim urbanim i prirodnim krajolikom. Analizom uporabe etosa pograničnog područja, kroz koju pripovjedač preispituje američke nacionalne vrijednosti, dekonstrukcijom binarne opreke kultura/priroda kroz supostavljanje Central Parka u New Yorku i grada oko njega te uporabom Foucaultova koncepta heterotopije i teorijskog oruđa naratologije, pokazujem da autentična američka mjesta u romanu sudjeluju u duhovnom razvoju likova. Fizičko putovanje likova kroz američki krajolik, urbani i ruralni, pokazuje se kao moćno sredstvo za dočaravanja raznih stanja uma, od anksioznosti i osjećaja gubitka do ispunjenja i pronalaska samog sebe. Spomenuti teorijski koncepti pokazuju da se ovaj Bildungsroman koristi fizičkim putovanjem kroz američki krajolik kao metaforom za psihološko putovanje i potragu za identitetom.

Ključne riječi: *specijalnost, prirodni prostor, heterotopija, opreka kultura/priroda, mit o pograničnom području, putovanje.*

1. Isticanje Mjesečeve palače unutar autorova opusa

Način prikazivanja, važnost i značenje prostora u književnom djelu razlikuje se, dakako, od teksta do teksta. Ako i zaključimo da svaki autor ima vlastiti stil, ipak ostaje neporecivo da on nije homogena tvorevina te da se tekstovi stilski razlikuju i unutar opusa jednog autora. Stoga se i sastavnice pripovijedanja ne mogu kod istog autora bez rezerve svesti na zajednički nazivnik. Američki pripovjedač Paul Auster poznat je, između ostalog, po tome što radnje smješta na prepoznatljivo američko tlo, najčešće u New

York, u imenovane ulice i parkove, zgrade i institucije. Njegov čitatelj gotovo u svakom trenutku zna u kojem se dijelu grada likovi nalaze. To je stvaran prostor mreže ulica i parkova. No unatoč prepoznatljivoj usidrenosti romana *The Brooklyn Follies* u Brooklyn, *The New York Trilogy* i *Oracle Night* u New York općenito, nedvosmislenoj prostornoj razbacanosti *The Book of Illusions* diljem Sjedinjenih Država, Austerov roman u kojem prostor najviše dolazi do izražaja, na realističkoj i simboličkoj razini, i u kojem protagonisti s prostorom ostvaruju najizraženiju emotivnu vezu, jest *Moon Palace* [Mjesečeva palača]. Za razliku od ostalih romana, u kojima prostori proizvode određene osjećaje i uvjetuju određena ponašanja likova, ali ne idu dalje od toga, u *Mjesečevoj palači* Auster se koristi prostorima kao autentičnim mjestima koja sudjeluju u duhovnom razvoju likova. Pritom valja dodati da je riječ o prirodnim prostorima naspram urbanih. Priroda se u ovom romanu uspostavlja kao svojevrsan antipod gradu, kao mjesto na kojem pojedinac dolazi do identitarnih spoznaja.

2. Urbani prostor: heterogenost i heterotopija

Radnja *Mjesečeve palače* može se sažeti na pripovjedačeva prisjećanja na godine koje su izvršile prekretnicu u njegovu životu. Marco Stanley Fogg je siročić koji je odraslo bez oca i kojemu majka stradava u prometnoj nesreći kad ima deset godina. S osamnaest iz Chicaga dolazi u New York, gdje se upisuje na sveučilište Columbia. Usred treće studijske godine zatekne ga smrt ujaka koji se bio brinuo za njega nakon majčine smrti. Fogg se tad iznenada nađe sasvim ogoljen, bez obitelji, usred praznine u kojoj više ne zna tko je. Zbog nestanka posljednjeg uporišta, ujaka, sve više tone duhom, a kad se naposljetku suoči s tim da će novac za studij uskoro potrošiti, odluči u inat svemu ne raditi ništa, nego čekati da vidi kamo će ga odvesti sudbina. Odbija tražiti posao i stipendiju te se sve više prepušta razmišljanjima. Naposljetku više vremena provodi unutar svojeg uma, nego izvan njega. Kako objašnjava kasnije, učinio je to zbog toga što je „mislio da će mi, prepuštivši se kaosu svijeta, svijet možda naposljetku otkriti neki tajni sklad, nekakav obrazac koji će mi pomoći da prodrem u sebe” (Auster 2004: 78)¹. Kad ga izbace iz stana zbog neplaćanja stanarine, Fogg mora pronaći mjesto na kojem će spavati. Nakon cjelodnevnog lutanja gradom odabire Central Park. Fogg kaže da je odabrao Central Park „samo zbog toga što je previše iscrpljen da se sjeti čega drugog” (53). No njegova odluka nije narativno arbitrarna, nego će se pokazati ključnom za razvoj priče. Umjesto da preispava na ulici, u zatvoru ili u ulazu u kakvu zgradu, Fogg odabire mjesto koje je na određen način sasvim suprotno od ostatka grada. Ondje nije samo „meko tlo” (54) na kojem će moći spavati, nego „utočište unutarnjeg svijeta od ugnjetavačkih zahtjeva ulica” (55). Ulice su pune ljudi u pokretu, one

¹ Svi prijevodi Austera su moji.

diktiraju određen kodeks ophođenja. Dok izgled, odjeća i frizura prolaznika nisu važni, njihovo ponašanje jest:

Bilo kakvi neobični pokreti automatski se tumače kao prijetnja. Glasan razgovor sa samim sobom, češanje po tijelu, gledanje drugog ravno u oči: ta zastranjenja mogu potaknuti neprijateljske, a ponekad i nasilne reakcije drugih. Ne smiješ teturati ni gubiti svijest, ne smiješ se hvatati za zidove, ne smiješ pjevati jer svi će oblici spontanog i nehotičnog ponašanja sigurno izmamiti poglede, zajedljive opaske, a povremeno čak bubotak ili udarac u cjevanicu (Auster 2004: 55).

Za razliku od ulica, Central Park je prepun travnatih površina i stabala te mjesto slobode; ljudi se ondje mogu ponašati kako žele: mogu pjevati, vikati, svirati, ležati ili spavati na travi, a da im zbog toga nitko ne prigovori. Fogg kaže da mu je park pružio privatnost: 3,4 km² kojima je mogao lutati među drvećem, grmljem i drugim rastinjem, dali su mu, za razliku od vanjskog prostora, punog zgrada i tornjeva, priliku da se odvoji od ostatka svijeta i prepusti mislima. Uz to, na ulicama je bio svjestan svojeg beznadnog položaja te je imao dojam da su ga svjesni i drugi, dok se u parku mogao pretvarati da je poput ostalih ljudi. Pripovjedač zaključuje: „To je bio New York, ali nije imao nikakve veze s New Yorkom koji sam poznavao. Bio je lišen asocijacija, mjesto koje je moglo biti bilo gdje” (54). Kao takav, Central Park postaje ono što Michel Foucault naziva heterotopijom, prostor koji je

[...] na neki način povezan sa svima ostalima, a ipak u opreci s njima... stvarni, efektivni prostor, čiji se obris nazire u svakoj ustanovi društva, ali koji predstavlja neku vrstu obrnutog rasporeda u odnosu na istinski ostvarenu utopiju i u kojem su svi stvarni rasporedi, ili svi drugi rasporedi koji se mogu naći u društvu, istovremeno predstavljeni, osporeni i preokrenuti: mjesto koje se nalazi izvan svakog mjesta, a položaj kojega se ipak može odrediti (Foucault 2008: 40).

Central Park ispisan u *Mjesečevoj palači* zadovoljava svih šest načela heterotopičnosti:

1. Svaka kultura ima heterotopije, a one koje su posebno učestale u današnjem svijetu jesu „heterotopije odstupanja”, mjesta koja zauzimaju pojedinci čije ponašanje odstupa od uobičajenog prosjeka ili norme. Central Park u romanu postaje jedna takva heterotopija: osim što se posjetitelji parka ondje smiju ponašati kako ih je volja, za razliku od ljudi na ulicama, Fogg je utjelovljenje pojedinca koji odstupa od norme: nema posao, nema stan, a sve što posjeduje, nosi u ruksaku. Time postaje jedan od onih koji se ne uklapaju u normu ponašanja koja određuje da svi ljudi rade, žive u stanu ili kući i zarađenim novcem plaćaju stanarinu.

2. Park ima jasnu i točno određenu ulogu u društvu: „...većina ljudi koja je dolazila onamo ponašala se kao da je na odmoru” (Auster 2004: 56). On služi za razonodu i opuštanje; u njemu se nalazi zooški vrt, teren za *softball* i brojne livade na kojima izletnici organiziraju piknike.

3. Central Park na jednom stvarnom mjestu postavlja u usporedan odnos različite prostore i lokacije koje su inače međusobno nespojive:

Bila je to, takoreći, unaprijeđena priroda, a nudila je razna mjesta i predjele koje priroda rijetko pruža na tako zbijenom području. Bilo je ondje humaka i poljana, stijena što su izbijale iz zemlje i prašuma od lišća, ravnih livada i guste mreže spilja. Volio sam lutati među tim različitim zonama jer sam mogao zamišljati da prevaljujem velike udaljenosti premda sam ostajao unutar granica svojeg sićušnog svijeta (Auster 2004: 61).

4. Park je „heterotopija vremena”: on doista obavlja svoju funkciju tek onda kad se ljudi nađu u prekidu svojeg tradicionalnog vremena, odnosno, kad prekinu životnu rutinu i obaveze te se dođu odmarati i razonoditi na utakmicama, koncertima ili kazališnim predstavama. Park kao takav postaje ovisan o vremenu u koje će ljudi pohrliti onamo da sudjeluju u nekom javnom događaju.

5. Institucija parka pretpostavlja čisto otvaranje koje u sebi krije isključenje: premda je park za Fogga mjesto slobode, kamo može ući kad god želi i raditi što želi, on ondje ne bi smio spavati noću zbog gradskih propisa. Fogg je ondje kod kuće, ali zapravo to nije. Ulaskom u park Fogg ne postaje njegov dio, nego pokazatelj vlastitog budućeg isključenja.

6. Park ima zadaću stvoriti prostor privida koji otkriva da je stvarni prostor izvan njega još mnogo veći privid. S druge strane, on treba stvoriti još jedan stvaran prostor onoliko savršen, besprijekoran koliko je stvarni svijet nedostatan, loše zamišljen i neuredan. Fogg sâm napominje da je park bio prostor privida: „... omogućio mi je da se pretvaram da mi nije toliko loše kao što mi je doista bilo” (Auster 2004: 56). Park razotkriva lažno lice slobode na ulicama, koje naoko omogućuju ljudima da budu kakvi žele biti, dopuštajući im da se odijevaju u najluđe moguće kreacije, ali zapravo vrše represiju ograničavajući njihovo ponašanje. S druge strane, park je i stvaran prostor koji Foggu pruža onoliko privatnosti i mira koliko na ulicama nikad ne bi dobio.

Kao heterotopija, Central Park predstavlja, osporava i preokreće porredak koji se nalazi na ulicama. Povezan je s ulicama na svim stranama, no s njima je u opreci jer dopušta ono što ulice ne dopuštaju; jer, za razliku od napučenih ulica, daje privatnost i omogućuje samoću; jer pruža prostor za unutarnji život, dok ulice zahtijevaju od Fogga da se bavi svojim tjelesnim izgledom. Park je u Austerovu romanu pojam Drugog: on je radikalno drukčiji od prostora izvan sebe, ali ga svojim postojanjem potvrđuje. Upravo svojom drugošću on čini Foggu mnoga dobra. Dok je Fogg na ulicama osjećao da ljudi znaju kakav je, u parku kojim je vladala priroda mogao je proći za izletnika; dok su ulice bile pune ljudi, u parku je „mogao biti sam, odvojiti se od ostatka svijeta” (Auster 2004: 55). Stoga se onamo mogao vratiti onome što mu je u tom trenutku ponajviše trebalo: svojem unutarnjem svijetu, razmišljanju o sebi, o identitetu koji gubi: „Dok su me ulice silile da se vidim onako kako su me drugi vidjeli, park mi je pružio priliku da se vratim unutarnjem životu, da se držim isključivo onoga što se događa unutar mene” (56).

Isto zasićenje ljudima i stvarima koje stvara boravak na ulicama pojavljuje se kod Daniela Quinna, protagonista prvog dijela romana *The New York Trilogy* (1985). Quinn je kao i Fogg izgubljen i luta gradom gotovo svakog dana otkad su mu u nesreći poginuli supruga i sin:

Putovanja gradom podučila su ga o povezanosti unutarnjeg i vanjskog. Koristeći se besciljnim kretanjem kao metodom preokretanja, za najboljih je dana mogao pounutriti vanjsko i tako prigrabiti vlast nad suverenim područjem nutrine. Preplavljujući se vanjskim pojedinostima [...] uspio je svoje napade očaja malko dovesti pod kontrolu (Auster 1999: 61).

No, zbog različitih duhovnih potreba likova, isti učinak ulica navodi jednog da njima luta svakog dana, a drugog da od njih bježi: Quinn traži način da što manje boravi u svojem unutarnjem svijetu pa pozdravlja takav učinak ulica, mnoštva stvari i ljudi, jer mu pomaže da ne misli na vlastitu situaciju. Fogg, s druge strane, želi što više vremena provoditi prepušten mislima, pa njega ulice iscrpljuju i uznemiruju, a priroda ga približava odgovorima. Za Austera ulice su nedvojbeno vanjski svijet, mjesto na kojem je nemoguće biti prepušten sebi unatoč tobožnjoj ravnodušnosti prolaznika.

2.1. Lažno Drugo

Premda se čini kao idealno mjesto za samospoznaju, park ipak ne uspijeva poslužiti toj svrsi. Fogg je park prepoznao kao mjesto na kojem vlada prirodni poredak, na kojem će boraviti neko vrijeme da bi se mogao vratiti civilizaciji, no koliko god park bio Drugi, to ipak nije ta drugost koja je Foggu potrebna da nađe svoje mjesto u civilizaciji. Park je ipak prostor privida, nije prava priroda niti divljina, jer se za njegovo uređenje i održavanje brinu zaposlenici, i Foggu omogućuje samo pretvaranje, a ne stvarno putovanje. Stoga je i prava potraga za identitetom ondje nemoguća. Živeći tjednima pod vedrim nebom, Fogg se naposljetku razboli i dobije groznicu, a od smrti ga spašavaju prijatelji. Park, dakle, ne može poslužiti kao samospoznajno mjesto jer Fogg mora još učiti: mora još razmišljati da bi našao odgovor na pitanje tko je. Njegovo učenje i mentalno putovanje manifestirat će se u obliku fizičkog putovanja na američki Zapad, koje je nagoviješteno Foggovim halucinacijama pred kraj boravka u parku: „Odjednom, bez ikakva osjećaja da ću zaspati, počeo sam sanjati Indijance. Našao sam se u razdoblju od prije 350 godina i vidio sebe kako slijedim skupinu polugolih ljudi kroz šume Manhattana” (Auster 2004: 68). Autohtoni Amerikanci dalje će se pojavljivati u romanu kao aluzija na Divlji zapad, kao na mistično mjesto na kojem se rješavaju unutarnje dvojbe.

Central Park u romanu stoga više služi za osporavanje prostora ulica, za razotkrivanje njihove nedostatnosti, nego za vlastitu afirmaciju. Njegova heterotopičnost pokazuje da se s ulica treba maknuti jer je sloboda koju pružaju samo privid, a u takvom rasporedu nije moguće doći do istine za kojom protagonist traga. No, istovremeno, park nije prostor pravog rješava-

nja problema, **nije priroda per se**, pa Fogg kasnije shvaća da je boravak u Central Parku bio pogrešan put: „Što je vrijeme išlo dalje, postajalo mi je sve teže naći neki smisao u nesreći koju sam napravio. Bio sam mislio da se ponašam hrabro, no pokazalo se da je to bio samo najbjedniji oblik kuka-vičluka” (Auster 2004: 71).

3. Prirodni prostor: sredstvo transformacije

Nakon oporavka Fogg se zapošljava kod slijepog i nepokretnog starca Thomasa Effinga, kojem će sljedećih mjeseci čitati knjige, voditi ga u šetnje i pisati njegovu biografiju. Pripovijedajući svoju životnu priču, Effing otkriva da je proživio otuđenje slično Foggovu. Kao mladi slikar imenom Julian Barber otišao je iz rodnog Long Islanda kako bi svojim očima vidio pustinje američkog Zapada i osjetio njegova golema prostranstva koja će mu pospješiti slikarsko umijeće. I uz sva očekivanja Zapad se pokazuje kao nešto nezamislivo:

[...] onda smo zašli u Great Salt Desert. Nije ličila ni na što što sam dotad vidio. Najravnije, najpustije mjesto na planeti; groblje zaborava. Putuješ dan za danom i ne vidiš nijednu vražju stvar. Ni stablo ni grm, nijednu jedinu vlat trave. Ništa osim bjeline, raspucale zemlje koja se proteže u daljinu na svim stranama. Zemlja ima okus soli, a daleko na rubu obzor je obrubljen planinama, golemim planinskim prstenom koji oscilira na svjetlu... (Auster 2004: 150).

Prostranstva Zapada i njihova tišina takva su da zbog njih čovjek gubi osjećaj za proporcije i orijentaciju. Za razliku od grada, u kojem je sve određeno ljudima, na tom prirodnom prostoru čovjek više nije mjerilo stvari i ondje shvaća koliko je beznačajan:

Zemlja je ondje prevelika i nakon nekog vremena počne te gutati. Dosegao sam stupanj kad je više nisam mogao upijati. Sva ta prokleta tišina i praznina. Pokušavaš otkriti svoj zemljopisni položaj, ali sve je preveliko, dimenzije su strahovite i naposljetku [...] jednostavno više ničega nema. Nema svijeta, nema zemlje, ničega. Na kraju sve postaje izmišljotina. Jedino mjesto u kojem postojiš jest tvoja glava (Auster 2004: 152).

Effing prikazuje pustinju Zapada kao groblje, mjesto na kojem se umire: „To je mrtav svijet, a jedino čemu se približavaš jest još istog ništavila” (150), no njegov opis sadrži i nagovještaj: to je mjesto na kojem se umire da bi se rodilo nešto drugo. Effing se spašava pronasavši spilju s hranom i preuzima identitet pustinjaka čije tijelo nalazi u njoj. Godina dana koju proveđe u spilji jest razdoblje tijekom kojeg se transformira u drugu osobu. Isprva ne želi više promatrati golemi krajolik i drži se neposredne blizine spilje. Potom ga obuzima užasna usamljenost i tjeskoba. Naposljetku se smiruje i odlučuje organizirati život u spilji tako da mu namirnice potraju što dulje. Odmah po toj odluci osjeti poriv za slikanjem koji ga ne pušta sljedeća dva i pol mjeseca. U tim mjesecima Effing napokon nalazi mir i zaključuje da je to najljepše razdoblje u njegovu životu. Tad se prestaje bojati pra-

znine oko sebe i postaje sam sebi dovoljan. To doba, koje će godinama kasnije nazvati svojim „razvojnim razdobljem”, jest ono u kojem umire Julian Barber, a rađa se nova osoba, Thomas Effing: „U tom je trenutku Julian Barber nestao: u pustinji, okružen stijenama i jarkim svjetlom, jednostavno se izbrisao” (161). Po povratku u civilizaciju Effing kaže da je spilja njegov „osobni spomenik, grobnica u koju je zakopao prošlost...” (178), no ista spilja istovremeno je i maternica koja ga je rodila.

3.1. Etos Divljeg zapada u službi transformacije

Kako bi opisao krizu koju prolaze protagonisti, Auster se u dijelu koji govori o Effingovu boravku u pustinji koristi američkim mitom pograničnog područja: idejom da putovanjem i istraživanjem nepoznatih zapadnih krajeva čovjek gradi svoje kvalitete. Zapad u romanu ima ulogu mjesta preporoda, ne samo za Effinga, nego i za njegova sina Barbera te samog Fogga, koji se onamo upućuju kako bi pronašli spilju u kojoj je Effing proveo svoje razvojne godine. No Auster ne perpetuira ustaljenu predaju da osvajanje i civiliziranje nepoznatih područja pridonosi stvaranju tzv. nacionalnih vrijednosti demokratičnosti i individualizma prema kojima se američki narod razlikuje od ostalih, a koje je njihov najpoznatiji proponent, povjesničar Frederick Jackson Turner, predstavio u eseju *The Significance of the Frontier in American History*. Turnerovu tezu mnogi su povjesničari od njezina nastanka kritizirali, pogotovo Richard Slotkin, koji je isticao da je američki identitet izgrađen na nasilju (Slotkin 2000). Auster također izvrće mit i prikazuje prirodu kao subjekt koji vrši promjenu, a čovjeka kao objekt nad kojim se ona vrši; umjesto da čovjek pripitomljava divljinu, divljina je ta koja mijenja njega: Effing se naposljetku potpuno prilagođuje divljini i tako postaje druga osoba.

Mitska svojstva prirodnog prostora u romanu osnažena su uporabom etosa Divljeg zapada: Effing sebe naziva „žutokljuncem”, dok je njegov vodič Scoresby, prekaljeni bivši pripadnik konjice, tipični stanovnik Divljeg zapada. Prije no što napusti pustinju, Effing ulazi u vatreni okršaj s razbojnicima koji se vraćaju iz pljačke. Obračun je upravo onakav kakav se može vidjeti u vesternima ili pročitati u jeftinim romanima s tematikom Divljeg zapada.

3.2. Metafora fizičkog putovanja

Po Effingovoj smrti Fogg upoznaje njegova sina Solomona Barbera, kojeg Effing nikad nije vidio. Sprijateljuje se s njim i doznaje da je život proveo predavajući povijest po raznim sveučilištima američkog Zapada; potom čita njegov rani roman koji svjedoči o nedostatku što je osjećao kao mladić zbog nepoznavanja oca. Fogg naposljetku s Barberom kreće na Zapad u potragu za spiljom koja je bila toliko važna u Effingovu životu. I Barber i Fogg odrasli su bez oca i to je na svakog od njih ostavilo traga: Barbera nepoznavanje oca proganja cijeli život, a iz istog razloga Fogg nema osjećaj pri-

padnosti i identiteta. Oni stoga putuju na Zapad u potrazi za spiljom kao svojim ishodištem, mjestom svojeg počela, mjestom gdje se rodio Thomas Effing. Putem Fogg doznaje da mu je Barber otac, a Barber pogiba u nesreći. Postavši siroče još jedanput, jedino što Fogg može napraviti jest nastaviti put. Naposljetku dolazi na područje na kojem bi trebala biti spilja, ali je ne nalazi jer je ondje sad umjetno jezero. Fogg odlučuje ići dalje na zapad. Kad mu ukradu automobil, nastavlja pješice i tri mjeseca hoda bez prestanka. Spava u poljima, spiljama, jarcima pokraj ceste da bi, došavši na kraju do oceana, našao sebe:

[...] hodao sam bez prekida, idući prema Pacifiku, nošen sve većim osjećajem sreće. Osjećao sam da će se riješiti neko važno pitanje kad stignem na kraj kontinenta. Nisam imao pojma koje je to pitanje, ali odgovor se već bio oblikovao u mojim koracima i valjalo je samo nastaviti hodati kako bih znao da sam sebe ostavio za sobom, da više nisam ista osoba (Auster 2004: 297).

Kad Fogg naposljetku stigne na cilj, vrlo ga znakovito opisuje kao kraj iza kojeg se dalje ne može, mjesto prekida na kojem postaje netko drugi: „Došao sam na kraj svijeta, a iza njega nije bilo ničeg osim zraka i valova, praznine koja se prostirala do obala Kine. Ovdje počinjem, rekao sam si, ovdje počinje moj život” (298).

4. Opreka grad/priroda: dekonstrukcija

Ispisivanjem prostora u romanu Auster dekonstruira binarnu opreku kultura/priroda koja, prema zapadnoj metafizici, diktira premoć kulture nad prirodom u formiranju individualne svijesti. Divljina, koju su generacije pionira pripitomljavale i od nje stvarale civilizaciju, ono je čemu se sva tri lika, djed, otac i sin, vraćaju da bi izgradili svoj identitet. Da bi doznao tko si, moraš se vratiti na svoj početak. U tom smislu pustinja Ute uporišni je prostor romana, epicentar iz kojeg je sve počelo da bi se dalje širilo kontinentom. Međutim, građenje identiteta neće se postići pripitomljavanjem divljine, nego prilagođavajući joj se, a pustinja i Zapad za Austera nisu mjesta građenja općenitih odlika sveameričkog identiteta, nego mjesta rješavanja unutarnjih dilema. Naime, iz onog što Effing, a poslije i Fogg doživljavaju na Zapadu vidljivo je da Auster zauzima nostalgičan odnos spram predodžbe o njegovoj arkadijskoj prošlosti, koja Zapad prikazuje kao mistično mjesto na kojem su Indijanci živjeli u skladu s prirodom i svemirom dok nisu došli bijelci i oteli im zemlju. Jer da bi Effing izdržao u pustinji i ondje se preporodio, mora se prilagoditi prostoru oko sebe i živjeti u skladu s njim. Dok slika u pustinji, Effing se prilagođava prirodi: „Odbacio je pravila koja je bio naučio, vjerujući krajoliku kao ravnopravnu partneru. Svojevoljno je napustio svoje namjere u korist navale slučajnosti, spontanosti, radi naleta surovih pojedinosti. Više se nije bojaio praznine oko sebe” (Auster 2004: 166).

Nostalgija prema američkoj Arkadiji opaža se i u Austerovu tumačenju slike Ralpa Blakelocka koju Fogg promatra u Brooklynskom muzeju:

Unatoč njihovoj sićušnosti u odnosu na krajolik, Indijanci nisu odavali ni strah ni tjeskobu. Sjedili su lagodno u svojem okruženju, pomireni sa sobom i svijetom... Pitao sam se nije li Blakelock naslikao nebo zeleno kako bi naglasio taj sklad, kako bi pokazao povezanost neba i zemlje. Ako ljudi mogu živjeti neopterećeno u svojem okruženju... ako nauče osjećati se kao dio okoline, možda tad život na zemlji postaje prožet osjećajem svetosti... Palo mi je na pamet da je Blakelock prikazao američku idilu, svijet koji su Indijanci nastanili prije nego što su došli bijelci i uništili ga (Auster 2004: 135).

Blakelockova je slika toliko važna za razumijevanje Zapada i divljine, da Effing ne želi početi pričati svoju životnu priču prije nego što je Fogg dobro promotri. Fogg, dakle, mora shvatiti kako valja živjeti u prirodi da bi mogao razumjeti promjenu osobnosti kroz koju je prošao Effing. Arkadijsko viđenje prošlosti američkog Zapada ovdje igra važnu narativnu ulogu u duhovnom razvoju pojedinca. Bez njega Zapad ne bi posjedovao ozračje čarobnog mjesta koje ima moć duhovne obnove.

4.1. Kronotop pronalaska identiteta

Središnja radnja, koja prati Foggove događaje i koja nam se svojom neposrednošću nameće kao sadašnja, smještena je u New York, a sporedne radnje (Effingov boravak u pustinji, Barberova predavanja na sveučilištima, Barberov roman), koje se događaju prije središnje, na Zapad. Odnos prostora i vremena uspostavljen je obrascem: sadašnjost je u New Yorku, a prošlost na Zapadu. Radnja tako skače iz sadašnjosti New Yorka u prošlost Zapada i natrag. Sadašnjost i Zapad naposljetku se stapaju u jednu narativnu crtu time što Fogg odlazi na Zapad u potrazi za svojim početkom. U tom smislu putovanje na Zapad predstavlja svojevršno putovanje kroz vrijeme unatrag: što zapadnije Fogg ode, to će biti bliže svojem početku. Stoga nije čudno što naposljetku dolazi na sam kraj kontinenta i ondje osjeća da je postao nova osoba.

5. Važnost američkog prostora prirode

Iskustvo koje prenosi *Mjesečeva palača* duboko je ukorijenjeno u američku kulturu. Naime, tu nije riječ o običnom smještanju radnje na američke lokalitete jer se Auster koristi simboličkim i kulturološkim značajkama koje su ti lokaliteti poprimili kroz povijest. Central Park najpoznatiji je američki urbani park. Prema enciklopediji *Britannici*, na godinu ga posjeti 25 milijuna ljudi, populariziran je brojnim filmovima te se ondje odvijaju razne manifestacije poput koncerata i kazališnih predstava. Golemi prostor služi za razonodu i odmor brojnih izletnika; ondje se održavaju piknici, igre *softballa*, koncerti i prosvjedi. Park je također iznimno poznat zbog toga što noću postaje opasno mjesto: nebrojeno je mnogo puta bio poprište pljački, silovanja i tučnjava. Fogg je za mjesto gdje će se predati unutarnjem životu mogao odabrati bilo koji od stotina njujororških parkova, međutim odabrao je onaj

koji je najprisutniji u svijesti Amerikanaca, simbol New Yorka. Zapad također ima važno mjesto u američkoj svijesti. Premda Auster ne perpetuira klasični mit o američkom Zapadu, on zadržava njegovu simboličku vrijednost mjesta na kojem se pojedinac mijenja, koje je odigralo ključnu ulogu u izgrađivanju njegova današnjeg identiteta.

Američkost iskustva određena je i samim okvirom teksta. Epigraf koji prethodi tekstu romana glasi: „Ništa ne može zaprepastiti Amerikanca.” S obzirom na to da je citat uzet iz romana Julesa Vernea *Od Zemlje do Mjeseca*, on dvostruko definira *Mjesečevu palaču* kao lokus američkog iskustva, jer potvrđuje njezinu narativnu preokupaciju Mjesecom koja je najavljena u naslovu. Mjesec, odnosno, slijetanje na njega, jest, dakako, još jedna od važnih sastavnica američkog kulturnog i povijesnog identiteta. Ono u američkoj svijesti simbolizira pomicanje posljednje granice, posljednje junačko osvajanje i ponovni dokaz američkih nacionalnih vrijednosti o kojima je prije toga svjedočilo pomicanje zemaljskih granica. Ono je mitski nastavak osvajanja američkog Zapada, povijesna prekretnica duboko usađena u svijest Amerikanaca.

Osim rubnih zona teksta, poput naslova, epigrafa i žanrovskih klauzula, ono što određuje tekst i usmjerava ga jest njegov početak i kraj. Zbog toga je važno napomenuti da Austerov roman počinje rečenicom koja nastavlja niz započet naslovom: „Bilo je to onog ljeta kad su ljudi prvi put hodali Mjesecom” (Auster 2004: 1). Rečenice koje slijede neposredno nakon prve potvrđuju da je Mjesec simbol borbenosti američkog duha i njegove neutažive žeđi za istraživanjem: „Tad sam bio vrlo mlad, ali nisam vjerovao da će postojati budućnost. Želio sam živjeti opasno, probijati se dokle god mogu i onda vidjeti što će mi se dogoditi kad stignem onamo” (Auster 2004: 1). Na završetku prvog poglavlja pripovjedač se vraća slijetanju na Mjesec, podsjećajući čitatelja da je 1969. godina. Time prvo poglavlje dobiva značajke uvida u tekst o istraživanju nepoznatih područja. Na drugom strateški važnom mjestu, završetku romana, također se spominje Mjesec, naizgled samo zato da upotpuni ugođaj: „Zatim je Mjesec izišao iza brda. Bio je pun, okrugao i žut poput gorućeg kamena. Gledao sam ga dok se dizao na noćnom nebu, ne okrećući se sve dok nije našao svoje mjesto u tami” (Auster 2004: 298). Premda prethodne rečenice izravno ne spominju slijetanje i istraživanje Mjeseca, on ovdje funkcionira tako da omeđuje narativni sklop i njime upravlja. Jer, kako će se pokazati, Mjesec je lajtmotiv ovog romana. Foggov ujak svira za sastav koji se zove *Moonlight Moods*, a kasnije svira za *Moon Men*; restoran čiji znak Fogg vidi sa svojeg prozora zove se *Moon Palace*; policajac koji mu javlja da mu je ujak preminuo zove se Neil Armstrong; Fogg poznanicima prepričava put na Mjesec Cyrana de Bergeraca i prati slijetanje na Mjesec na televiziji; Blakelockova slika zove se *Moonlight*. Fogg priča kako je svako malo promatrao znak restorana s prozora i kako ga je njegov naziv počeo proganjati; glavu naziva palačom snova i pita se kako to da američki Zapad toliko nalikuje Mjesečevu krajoliku. Mjesec stoga nema samo funkciju da ukazuje na američki kvalitet iskustva koje prenosi roman, nego postaje metaforom nesvjesnog: „blistava Dijana, slika sveg mračnog u nama”

(30), po kojem Fogg kopa ne bi li doznao tko je. Putovanje na Mjesec stoga je, poput ostalih putovanja u romanu, metafora za unutarnje putovanje i potragu za samim sobom.

Uporabom fizičkog putovanja kao metafore za potragu za identitetom Auster pomaže čitatelju da u vanjskom prostoru promatra ono što se događa u Foggovoj glavi. Zbog toga je (američka) prostornost u romanu vrlo važna: onoliko koliko čitatelj uspije doživjeti fizičko putovanje likova, toliko će razumjeti njihovu tjeskobu i izgubljenost.

Literatura

- Auster, Paul. 2004. *Moon Palace*. London: Faber and Faber.
 Auster, Paul. 2004. *Oracle Night*. London: Faber and Faber.
 Auster, Paul. 2003. *The Book of Illusions*. London: Faber and Faber.
 Auster, Paul. 2006. *The Brooklyn Follies*. London: Faber and Faber.
 Auster, Paul. 1999. *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber.
 Central Park. 2017. In *Encyclopaedia Britannica*, dostupno na: <https://www.britannica.com/place/Central-Park-New-York-City> [2018, January 14]
 Foucault, Michel. 2008. O drugim prostorima. *Odjek*, 2, 39–43. Prev. Mario Kopic.
 Jackson Turner, Frederick. 1893. The Significance of the Frontier in American History. On University of Virginia official web page, dostupno na: <http://xroads.virginia.edu/~Hyper/TURNER/> [2018, January 10]
 Slotkin, Richard. 2000. *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600–1860*. Norman: University of Oklahoma Press.
 Verne, Jules. 1977. *Od Zemlje do Mjeseca*. Zagreb: Alfa.

Ivana Rogar

University of Zagreb, Croatia
 Faculty of Philosophy

THE SPACE IN PAUL AUSTER'S MOON PALACE

Summary. American contemporary writer Paul Auster is well known for setting his novels in a typical American surrounding, and for making space and toponyms important parts of narration. Although spatiality is strongly expressed in all of his works, from *The New York Trilogy*, where the City attains its own identity and individuality, to *The Book of Illusions*, where the protagonist makes traveling a mode of living, *Moon Palace* is Auster's novel in which space figures most prominently, both on the realistic and symbolic levels. Besides the vivid and authentic geographical descriptions, which are dominant throughout the novel, the text creates protagonists who achieve most striking and solid relations to American urban and natural landscapes, from the city of New York to

the desert of Utah. Analyzing the use of the frontier ethos, through which the narrator questions American national values, deconstructing the binary opposition of culture/nature through Auster's juxtaposition of New York City's Central Park and the city around it, and using Michel Foucault's concept of heterotopia and theoretical tools of narratology, I show that authentic American places in the novel partake in the spiritual development of the characters. I explain that physical journey of the characters through American landscape, both urban and rural, proves to be a powerful tool for conveying a wide variety of states of mind, from anxiety and sense of loss at the beginning to the fulfillment and finding one's self at the end. The mentioned theoretical concepts and tools show that the novel, which is a kind of Bildungsroman, uses physical travels through American landscape as a metaphor for psychological travel and therefore search of one's identity.

Key words: *spatiality, natural space, heterotopia, nature/culture opposition, frontier myth, travel.*

Miroslav Ćurčić

University of Kragujevac

Faculty of Philology and Arts

Miroslavcurcic84@gmail.com

THERE IS NO NATURE AND WE ARE ITS PROPHETS: TIMOTHY MORTON'S ECOCRITICAL POETICS

Abstract. *This paper analyses ecological thinking in the theoretical works of Timothy Morton with relation to nature and its representation in the ecological writings/theory. The paper will revolve around the Morton's idea that 'nature does not exist', while looking into Morton's rhetorical devices for literary interpretation, as well as the notions of object-oriented ontology and its approach to poetry. By questioning the notions of deep ecology, environmentalism, and nature writing, Morton proposes a myriad of authenticating devices for interpreting works of art gathered around a complex ideological network of beliefs of what is thought as the natural world. The paper will, therefore, trace Morton's most prominent ideas on Nature in culture, philosophy, arts, and literature and the suggestion on how to act upon the new aesthetics of ecology.*

Key words: *dark ecology, anthropocene, ambience, ecocriticism.*

1. Introduction:

Žižek and Morton on the rejection of Nature

There is no nature (Žižek 2009: 159) announced Slavoj Žižek in a famous video interview held on a garbage dump in 2009. The video (and the ensuing printed text) had a sentiment of a relatively new ecological concept that was based on the ideas that ecology is the new opium for the masses (Žižek 2009: 158), and that nature does not exist! This means that 'Nature', too, is a social/ideological construct, and that the fluidity of what is defined as nature has been somewhat problematic. As humans, we observe the surrounding vegetation, animals, other beings and objects that we traditionally refer to as parts of nature or the environment, but the whole concept of nature seems to be ideologically determined and established at a certain historical point. The issue here lies in the fact that the concept of Nature prevents humans as intelligent, sentient beings, to act towards a new ecology which would encompass both its aesthetics and its

praxis that could help preserve the surrounding world with actual environmental problems.

The author who inspired Slavoj Žižek to question the concept of Nature is an ecocriticist theorist/philosopher, Timothy Morton. In more than a decade of prolific work on ecocriticism¹, Morton produced a series of works that have dealt with the concept of Nature as harmful for practical ecology, and proposed a set of rhetorical devices to interpret the uncanny of what we consider as nature in the works of art and nature writings. As we delve deeper into the ecological criticism of Timothy Morton, we are met with more obscure, radical theoretical approach of the *object-oriented ontologists*, a disparate group of contemporary philosophical thinkers (for instance, Graham Harman, Bruno Latour) who not only de-center the human from the hierarchy of the ontological pyramid, but provide a philosophical framework for the object-object consciousness/ontology, a certain egalitarian vision of all existing objects and concepts. While deconstructing the concept of Nature, Morton offers theoretical and practical devices for interpreting literary art, especially the one with the topics one would associate with nature or ecology. Thus, the paper will introduce these devices and concepts that contribute to the theoretical concepts of nature and ecological interdisciplinary literary criticism.

2. The nature of defining ‘Nature’

Timothy Morton’s *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, argues that the very idea of ‘nature’ which so many hold dear will have to wither away in an ‘ecological’ state of human society (Morton 2007: 1). Morton implies that thinking about ecology and its representations in literature, arts, sociology, culture and/or philosophy, will have to do away with nature in order to develop a progressive/practical thought, showing that we are not ‘surrounded’ by ‘nature’, and that ‘nature’ is not out there, but that everything (living and non-living objects) is connected, related, and dependent. Everything shares particles and, therefore, all objects are established in undividable causality.

According to Morton, ecological writing keeps insisting that we are ‘embedded’ in nature. Nature is a surrounding medium that sustains our being. Due to the properties of the rhetoric that evokes the idea of the surrounding medium, ecological writing can never properly establish that this is nature and thus provide a compelling and consisting aesthetic basis for the new worldview that is meant to change society (Morton, 2007: 4/5). In order to become truly ecological, art must deconstruct the very idea of nature, since admiring it as a deity would only objectify it and distance it from the position of some legitimate and effective action.

¹ Ecocriticism is an interdisciplinary theory that deals with nature, environment, ecology, and the works of art.

For Timothy Morton, Nature [...] stands at the end of a potentially infinite series of other terms that collapse into it, otherwise known as a metonymic list: fish, grass, mountain air, chimpanzees, love, soda water, freedom of choice, heterosexuality, free markets ... Nature (Morton 2007: 14), meaning that a countless series of metonymic expressions compile a highly inconsistent notion of what Nature constitutes. Morton is able to structure at least three notions in the symbolic language: as an empty placeholder for a host of other concepts [...], a force of law [or a normative standard according which normalcy is defined, and] a potentially infinite series of disparate fantasy objects [or] nature as fantasy (Morton 2007: 14). The notion of *nature as fantasy* deals with 'nature' as the omnipresence between God and matter (appearance and essence, for instance) – that inexplicable and evading essence we cannot quite comprehend directly – as an all-encompassing thing of spiritual matter, or as John Locke would call it – *ether* (Morton 2007: 15). The strangeness of nature as Morton describes it, this unclear space between the subject and the object is – *ambience*.

3. Ambient poetics authenticating devices – 'Nature' in texts

The notion of *ambience* represents the subtle, non-palpable surrounding environment, both visible and invisible to the human eye, at the same time physical and the undefined, experiential 'thing' that we, as humans, immerse in. In *Ecology without Nature*, Morton introduces a set of devices under the poetics of *ambience*², an ecomimesis³ which scrutinizes the strangeness of the environment, by closely analyzing music, sculpture, performance art [or] writing (Morton 2007: 34). What is Morton's rationale behind the need for such ecomimetic framework? As Morton endeavors to reject the idea of the nature as a transcendent totality, the praised idealist and utopian Other, the untouched wilderness of the Romanticist dream, he accepts the non-human agency in the interpretation of nature. Essentially,

Morton analyzes how rhetorical figures transport readers to nature and nature to readers within the canons of nature writing without any due consideration of the disjuncture between semiotics and actual natural entities. For Morton, it is not nature as such that demands rethinking, but the aestheticization of nature as something that exists at a remove from humans" (Holmes 2012: 57/58).

² Morton here opts for *ambience* instead of *environment*, as the latter designates a particular ideological viewpoint.

³ According to Morton, *strong* ecomimesis purports to evoke the here and now of writing [...] the reader glimpses the environment rather than the person [...] Ecomimesis is an authenticating device. *Weak* ecomimesis operates whenever writer evokes the environment [...] Ecomimesis is a pressure point, crystalizing a vast and complex ideological network of beliefs, practices and processes in and around the idea of the natural world (Morton 2007: 32/33)

In order to evaluate such ambient features of Nature in arts, Morton suggests six vague and overlapping elements, Derridean-style rhetorical devices: *rendering*, the *medial*, the *timbral*, the *Aeolian*, the *tone*, and the *re-mark*. Different art mediums are defined as having the following qualities: film (*rendering*), music (*Aeolian*, the *timbral*, *tone*), poetry (*Aeolian*), painting (*re-mark*), and writing (*tone*) (Morton 2007: 34). All of these devices are supposed to correspond to a certain immediacy of experience, a more comprehensive aesthetics of the environment that would include the uncanny, the things we might not recognize as signifiers in our ideological apparatus. Morton borrows the term *rendering* from the visual/sound production of movies, in which the atmosphere is leveled and balanced to produce the atmosphere of a 'sunny day in California'. We understand that atmosphere in the movie is simulated, yet decide to suspend our disbelief. The same is true of writing, which is prone to having been rendered in the sense of immediacy, and fails to directly represent feelings. This device thus looks for the cracks in the ecomimetic illusion of immediacy (Morton 2007: 36).

The *medial* as a device deals with the medium of the art piece, for example, the 'violin-ness' of the sound (Morton 2007: 38) (the timber is the medium), or the writer's 'as I write' moment, in which the illusion of the reader and the writer inhabiting the same space is created (Morton 2007: 38). The *medial* helps interrupt the sequence of narrative events, thus making us aware of the atmosphere 'around' the action of the environment in which, or about which the philosopher is writing (Morton 2007: 37/38).

The ecomimetic uncanny of the *timbral* deals with the sound resonance, the quality of the sounds, and the surroundings that affect the quality of it. According to Derrida, the voice does not edit its material embodiment (Morton 2007: 40), so it is impossible to extricate the purity of the message by excluding the resonant box. The sound is never perceived as pure since it carries the trace of the very objects that produce it.

Morton borrows the *Aeolian* from the movie voice-overs, acousmatic sound (Morton 2007: 42) from the experimental music, etc. The Aeolian provokes anxiety because it is built in the hesitation between the obscure source and no source at all (Morton 2007: 43). Having a source reminds us of the underlying transcendence of 'nature' that lies hidden, assuming that there is no source at all, no subject, nor the author. The truly ecomimetic text would have the qualities of experimental music, the source of which is unknown. Morton later uses the concept of the *Aeolian harp*⁴ to further these concepts in his object-oriented reading of poetry, which will be discussed in the following segments.

The *tone* resembles what we know as the atmosphere of the text or an art piece. When interpreting a poem, we can aspire to the absence of sound and rhythm. If we 'listen' to John Cage's famous 3'44", a composition of

⁴ Aeolian harp is made of pipes and strings so that it can produce melody as the wind passes through its resonance box, thus producing the melody and sound on its own.

silence in which the orchestra does not play any music for several minutes, we may notice that the piece is generated only by the surrounding sounds, the cough, the movement, the wiggling, etc. According to Morton, a negative quantity, the absence of something 'there', evokes a sense of sheer space (Morton 2007: 46). This pause in the text can give the sense of staying-in-place endowed with its own intensity (Morton 2007: 46).

The final device Morton introduces is the *re-mark*, a Derridean term for interpreting a piece of art. When does a brush stroke become art? How do we distinguish between letters and smudges? The re-mark deals with the background medium (noise), whereas the *timbral* is in the foreground (music). The re-mark serves to make us aware that we are in the presence of the symbolic, significant marks (Morton 2007: 48). The background medium of the art piece is like the pile of artist's cans and brushes that are left behind. It is not uncommon for janitors in art galleries to remove conceptual art installations after confusing them with waste. Morton's poetics connects the notions of the presence of waste with the question of where that waste ends up. Waste has always been a part of nature, a part of us, and the awareness of its existence while embracing it as the Other could cater a new ecology and aesthetics. This is also what Žižek has in mind when chooses a garbage dump for an interview on the ideology of Nature.

4. Nature as Hubris, Nature as Capitalism

Žižek's call for accepting trash means accepting our hatred of trash (Žižek 2009: 180), reconciling with our hubris, finding a political solution to the problems with nature. Morton's poetics departs from the usual lamentations on the destruction of nature, dangers of technology, and the allure of the return to wilderness as a solution to the world's environmental problems. A *deep ecology* critic would say that we are inherently guilty for alienating ourselves from nature, for degrading it and destroying it, and some ecology theorists even propose establishing communes to live in a hunter-gatherer-type societies. The intentions of these radical streams of Luddite ecologists are sincere, but technological paradigm will not disappear, so it might be more fruitful to employ technology in preserving the environment.

Žižek claims that nature is often interpreted as some kind of harmonious balance, which is then disturbed and derailed through human hubris, through excessive human desire to exploit nature, to dominate nature (Žižek 2009: 180) which resembles the story of the Fall, and the God's punishment for people's mistakes. Neither Morton nor Žižek claim that the problems the Earth is facing are not real, but issue is that the constant admiration of the term 'Nature' in ecological thought will always keep nature at a distance, and the problems themselves are mystified. The technological era is not expected to regress, something has to be done, while retaining the technological apparatus. Morton does not encourage polluting the environment when he talks of the acceptance of trash. Accepting the 'slime' means opening ecology to new

aesthetics of garbage; once we accept that it is there, once we know where it comes from and where it goes, that it is not hidden underneath the carpet, but a part of us, a new, more humane ecological thought can come into practice. Humans are responsible for saving nature and for taking action against global warming, as Morton claims (even if they are not the cause of it), and it is the responsibility of humans to do something about it – to employ the most recent technological advances to act, to modify the environment in order to save it.

The problem of the concept of the 'nature over yonder' is the distance in which there is always something out there to be saved, to be adorned, to be placed on the pedestal of appreciation, and thus will always remain the evasive Other. There is always this sense of alienation from Nature, the need to return to the source, the time before the fall, the feeling that we can never actually touch it and belong to it (Morton 2010a: 5). The ghost of Nature, as Morton notes, a brand new entity dressed up like a relic from a past age, haunted the modernity in which it was born (Morton 2010a: 5), implying that 'Nature' projected the ideal unreachable image of pristine wilderness. However, Morton finds the appeal of wilderness to be a remnant of Romanticist ideology, and the world view according to which Nature opposed the industrialization and the poverty and the entropy of the city. Morton calls this school of critics – Romanticist ecocritics, who resort to poetry as agency opposed to capitalist consumerism and industrialization. According to Morton, capitalism moved from its colonial to its imperialist phase in the Romantic period. Intense war, plunder, and slavery spread over the earth [as] poetry caught wind with the coordination of imperialism and ecological destruction (Morton 2007: 92/93). The Romantic period was also defined by fencing the fields and pasture meadows, in an industrial campaign of massive scale obliterating feudal and communal relationships with Earth (Morton 2007: 94). The underlying issue with the Romanticist view lies in the yearning for the bygone life of feudal hierarchy by longing for the connection with the environment, not realizing that most people never had much of a relationship with their land under a feudal hierarchy (Morton 2007: 94).

Wilderness, therefore, is the fusion of utopian puritanism about the immanence of God in newly settled America and the lineage of pantheism running through such writers as Wordsworth and Emerson (Morton 2007: 114). Both Romanticism, and environmentalism are, in a way, consumerist ideologies, that fall in line with capitalist exploitation of labor/natural resources. There is always an aesthetic distance between us and the wilderness, as it appears behind the shop window, and it can only exist as a reserve of unexploited capital (Morton 2007: 113). Even when the person is situated in wilderness, the wilderness is perceived from an aesthetic distance, a Kantian distance essential for maintaining the sublime object (Morton 2007: 113), which is what Morton endeavors to avoid in his ecomimetical poetics.

The concept of Nature should, therefore, be abandoned since it serves the interests of the capitalist ideology, and thus will always be in the service of the consumerist economy that might subordinate genuine ecological

concerns to the careless destruction of resources. The Nature, therefore is an ideological construct (Morton 2010: 47), a regressive tool, a fantasy of some reified thing that's always 'over there' in the wild blue yonder (Morton 2010: 47). According to this view, the free market liberal capitalism considers Nature as something not intrinsically connected to human beings, but an organism that self-regulates itself in its 'natural' processes. In the same way, libertarianism and individualism exclude the collective spirit, and leave nature to take its course and repair itself from the processes that humans might have inflicted on it, for example, global warming, climate change, etc.

The concept of defining nature is not problematized only within this framework; as the science finds the undeniable interconnectedness of the DNA of all sentient beings and living organisms, even in bacteria and viruses, the division between 'here' and 'over there' disappears, so *nature* becomes everything and nothing at the same time. For instance, the gas we use is a millions of years old composite of dinosaur remains, iron is mostly the product of bacterial metabolism. So is oxygen. You could argue that [the] entire atmosphere is the phenotypical expression of various life forms' genomes (Morton 2010: 48).

Morton goes even further in rejecting Nature as an ideological construct, not only as far the first agricultural crops were planted during the Mesopotamian agricultural revolution. Ever since the Earth entered a geological period called Holocene, people have been cultivating crops and predicting cycles of climate and weather – and this is what Morton calls *agrilogistics*. In his view, the ideological view of seasons, fluctuations, and relative stability over this period of Holocene is what constituted the ideological image of Nature, which is best imagined as feudal societies imagined it, a pleasingly harmonious periodic cycling embodied in the cycle of the seasons, enabling regular anxiety-free prediction of the future (Morton 2016: 58). Nature, however, is random and coincidental. Nature is unstable and arbitrary in the long run. The concept of Nature isn't only untrue; it's responsible for global warming (Morton 2016: 58), especially because of the belief in the harmonious-seeming cycle (Morton 2016: 58) that existed for 12000 years until the global warming appeared. Nature, therefore, is both a geological and social construct. As Morton claims, we Mesopotamians took this coincidence to be a fact about our world and called it Nature. The smooth predictability allowed us to sustain the illusion. We need to realize that "the Anthropocene⁵ doesn't destroy Nature. *The Anthropocene is Nature* in its toxic nightmare form. Nature is the latent form of the Anthropocene waiting to emerge as catastrophe (Morton 2016: 59).

Why is rejection of Nature as a concept relevant for ecology? Morton believes that ecology means coexistence, and within this notion, Morton includes all the objects that we do and do not know of, the intricate mesh of

⁵ *Anthropocene* is defined as a geological period that started when humans started significantly altering the Earth (possibly around the times fossil fuels were first used).

DNA interconnectedness of everything. This *mesh* is decentralized since there is no natural hierarchy, nor the center point of objects. *Mesh* is a network of interconnectedness of animate (and inanimate) objects, and it tends to collapse fixed categorisations and firm boundaries. This inability to comprehend the objects happens as we discover more about the objects themselves. At a certain point, the binaries begin to dissolve, and we are met with *strange strangers* – objects that escape the totality of our comprehension.

The term ‘animal’ is also problematic, if we include the viruses, bacteria, and the RNA molecules (Morton 2010b: 55) that constitute the non-living things. The point that animals are not really ‘natural’ (if we abandon the concept of Nature) should not prevent us from trying to look after them. This is precisely the very reason why we should take care about all sentient and non-sentient beings, for the very reason that they’re not natural (Morton 2010b: 54).

Morton here proposes the idea that simply because humans are sentient beings they are responsible to act, they should embrace all the strange strangers, and open oneself to the uncanniness of coexistence. This calls for the radical new societies, not in the way of the ideological notion of sustainability, as these would only preserve the established capitalist paradigm. On the other hand, the Luddite, Gaian notions against technology would seem overly idealist in the times in which technology can be used to, in fact, deal with the problems the planet is undeniably facing. Accepting the *mesh* and the *strange stranger* would work hand in hand with accepting the radical change in the future of our ecological reality.

5. An Ecocritical Move towards Non-Sentient Objects

What do we do with rocks, air, radioactive materials, and objects that have no intelligence? Are they still supposed to be instrumentalized for human needs and wants? Morton’s works relate to a seemingly radical post-Heideggerian phenomenological philosophy called *object-oriented ontology*. In *Dark Ecology*, Morton tackles the OOO theory, arguing that it developed from a deep consideration of the implication of Martin Heidegger’s version of modern Kantian correlationism (Morton 2016: 16). Ontology, in Morton’s view, does not tell you exactly what exists, but *how* things exist [...] object-oriented ontology holds that things exist in a profoundly ‘withdrawn’ way: they cannot be splayed open and totally grasped by anything whatsoever, including themselves (Morton 2016: 16).

The basic notion of OOO’s hermeneutics is the idea that ontology privileges the human being over the existence of the non-sentient objects. The Kantian ontology discusses the finitude of human knowledge of objects, the knowledge of which is always characterized by the spatial/temporal relations of the philosopher. Namely, the phenomenological process favors the observer, the conscious mind, which gives functional meaning and creates the reality of the objects (i.e. a stone, the wind, a cloud, a poem, etc.). The radical pivot from

the accepted metaphysical standpoint would make non-sentient objects equal to human beings and animals. This would not, however, mean that the objects have consciousness, at least not in the way humans do. As Morton explains, the emerging school of object-oriented ontology takes Heidegger's argument one step further, applying the dark side of things not only to human-thing relationships, but also to the way things encounter one another. Object-oriented ontology calls these encounters 'translations', as the essence of objects is always perceived through a medium; for instance, the breeze of the wind from the chimney does not reveal us the essence of wind.

The OOO belongs to a wider term of related philosophical ideas that coincide, or are a part of, speculative realism (and what some might regard as obscure mysticism). Speculative realism focuses on the things-in-themselves and the reevaluation of how they are thought in the correlation with the human and the world. As Graham Harman explains, whether the things themselves remained inaccessible to direct access as in Kantian and Heideggerian philosophy, or whether they could be the object of direct mathematical insight as for Alain Badiou and his circle (Harman: 2011: 171), the crucial point of departure between speculative realism and OOO is whether reality is directly accessible to humans or not (Harman 2011: 171). Speculative realists deem so, whereas the OOO would disagree. While the OOO agrees with the Kantian inability to fully comprehend the things-in-themselves, speculative materialism deems of it as existence apart from human involvement. However, the latter retains human at the center of the philosophical thought, whereas OOO decenters the human subject, providing a sense of equality in this mysterious finitude in both human/object relations and object/object relations.

Since the beginnings of Western philosophical thought, objects were always thought to have the underlying essence, the reality hidden from the human, in which case the material, observable reality of objects would be underprivileged. This thought is even evident in quantum physics, with particles and waves of energy being the essence of the tangible objects. This is what Harman calls *undermining*, a concept according to which the objects are too shallow to be the truth, as opposed to the *overmining*, where the objects are too deep to be the truth (Harman 2011: 172). For the OOO, the phenomenology of Husserl and Heidegger represents the turning point in the ontological thought. Husserl's intentional objects (what Harman labels as sensual objects) are the objects lying before our mind (Harman 2011: 173), and all our judgments and feelings represent the feelings of some object. Moreover, there is a fracture between these intentional qualities and the actual quality of the objects displaying themselves in countless distinctions in different occurrences. According to OOO, there is a problem with relationality of comprehending the objects, in the way that it is limited. For Morton, the OOO believes that reality is mysterious and magical, because beings withdraw and because beings influence each other aesthetically, which is to say, at a distance (Morton 2016: 17).

6. Object-oriented Ontology and the Interpretation of Poetry

In a literary essay named *Object-oriented Defense of Poetry*, Morton endeavors to introduce OOO into the field of literary criticism. In *A Defense of Poetry*, Percy Shelley argues that perhaps humans [and all sentient beings] are like wind harps (Aeolian harps) (Morton 2012: 205). Aeolian harps produce music when wind passes by its strings without the human actually playing it, thus leaving out human agency. An Aeolian harp makes music solely by passing the breeze through its resonance box and strings, thus creating melody and sound and the changing of the tones as the flow of the wind increases. This metaphor leaves the human activity out of the equation. Shelley's criticism seemingly transcends anthropomorphism, suggesting that all beings have vibrations, patterns of energy that interconnect the human and the non-human entities (Morton 2012: 205). Morton inverts Shelley's insight on harps, making a bold claim that wind harps are like sentient beings (Morton 2012: 205), tracing his thought to that of an OOO and the notion of non-human sentience. As causality is always in front of objects, the objects are always translated, and as Heidegger articulates, we never hear the wind in itself (Morton 2012: 206); instead, we hear its breeze through the window, or the music it makes passing through the box and strings of the Aeolian harp. The objects, of course, are not claimed to have consciousness as humans do, but the causality of one object translating the other, might not be that different from what a human being does when it translates an object. Hence, Morton proposes an interesting claim about anthropocentrism. According to the more mainstream ecocriticism, the problem of anthropocentrism lies in the human hubris of making functional tools of objects and the surrounding environment. The stance of the OOO is that the non-sentient objects, too, are doing the same thing – instrumentalizing other non-sentient objects. Furthermore, OOO rejects the reductionism of the claim that some objects might be more real than others, and that the objects are prior to their relations (Morton 2012: 208). Objects, apparently, cannot have one translation, and there are no top, bottom, or middle objects that would give meaning and reality to others (Morton 2012: 209), thus removing the privileged categories.

And this reality for the OOO lies in the rift between the appearance and essence, as the aestheticism of objects seems to be misleading. For Morton, time, space, and causality float 'in front of' objects: they are ways in which an object appears. And the paperweight 'times' just as Dasein 'times.' Nonhumans are fundamentally no different from humans (Morton 2012: 214). A poem is not simply a representation, but rather a nonhuman agent (Morton 2012: 215). It is not only the icing on a cake of the reality as a pure aesthetic phenomenon, not because it gives us the meaning, but because it tampers directly with causality (Morton 2012: 216).

Morton ends his challenging essay on the OOO theory of poetry with thoughts on causality. The space of the poem invites the reader to coexist

with many other features of spatial relations, even with the ink, the paper, and the Derridean inclusiveness/exclusiveness of language. Morton's essence of the object-oriented theory of poetry claims that:

To write poetry is to perform a nonviolent political act, to coexist with other beings. This coexistence happens not in some eternal now, or in a now-point, however expansive or constrained. The "nowness" of a poem, its "spaciousness," is the disquieting asymmetry between appearance and essence, past and future. With remorseless gentleness, a poem forces us to acknowledge that we coexist with uncanny beings in a groundless yet vivid reality without a beyond. This is what it means to compose an object-oriented defense of poetry (Morton 2012: 222).

Timothy Morton's poetics of ecology proposes a new framework for ecological thought that is *dark* (as opposed to *deep*), trying to deal with burdening eco-ideologies that create the sense of 'Nature' as the hidden and unreachable Other. By exposing the contradictions of various ecological thoughts, he proposes a set of devices for creating/interpreting the works of art (especially poetry) that would uncover not only the aesthetics, but the essence of the uncanny outside of the language. By doing so, the ecology will, hopefully, establish a new praxis of acceptance of the interconnectedness of sentient and non-sentient beings that constitute what we once perceived as 'Nature'.

References

- Harman, Graham. 2011. The Road to Objects. *Continent*, 3.1, 171–179.
- Holmes, S. K. 2012. Wither Ecocriticism in the Era of the Hyperobject? A Review of Timothy Morton's *Ecology without Nature* and *The Ecological Thought*. *Journal of Ecocriticism*, 4.1, 57–61.
- Morton, T. 2010b. Ecology after Capitalism. *Polygraph*, 22, 47–59.
- Morton, T. 2012. An Object-Oriented Defense of Poetry. *New Literary History*, 43, 205–224.
- Morton, Timothy. 2007. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press.
- Morton, Timothy. 2010a. *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- Morton, Timothy. 2016. *Dark Ecology*. New York: Columbia University Press.
- Žižek, S. and A. Taylor, et al. 2009. *Examined Life: Excursions with Contemporary Thinkers*. New York: New Press.

Miroslav Ćurčić

Univerzitet u Kragujevcu
Filološko-umetnički fakultet

PRIRODA NE POSTOJI I MI SMO NJENI PROROCI: EKOKRITIČKA POETIKA TIMOTIJA MORTONA

Rezime. Cilj ovog rada je da definiše koncept prirode u ekokritičkoj poetici Timotija Mortona. Savremena ekokritička teorija Mortona predlaže odbacivanje koncepta prirode kao ideološkog konstrukta koji prirodu posmatra kao utopijski koncept pastoralne divljine koja je uvek negde tamo, izvan našeg iskustva, posredovana predstavama ideala netaknute prirode od koje se čovek otuđio. Mortonova poetika nastoji da ukaže da postoji opšta povezanost živih i neživih bića, da smo mi priroda, da je sve priroda, te da samim tim priroda, kao i svi njeni produkti, kao i smeće, ne smeju biti skriveni od nas, jer se time produbljuju problemi ekologije. Kroz ontolgoiju orijentisanu prema objektu, ukazuje se na probleme u hijerarhijskom odnosu čovek/priroda, da bi se i neživa bića uključila u egalitaran odnos u kome i ta bića percipiraju-utiču na druga živa i neživa bića u jednom povezanom odnosu. Morton stoga predlaže niz retoričkih postupaka analize umetničkog dela u kome se estetika prirode tumači na direktniji način, bliži onom neuhvatljivom, izvan jezika, onom suptilnom osećaju okruženja i prostora. U tom smislu, i poezija se javlja kao objekat, koji služi novoj ekološkoj estetici i praksi.

Ključne reči: mračna ekologija, antropocen, ekokritika.

UDK 821.111(73)(02.053.2)-312.9.09 Le Guin U.K.
821.111-312.9.09 Tolkien J. R. R.
821.111(73)-312.9.09 Martin G.R.R.

Sava Stamenković

VTU „Sveti Ćirilo i Metodije“, Veliko Trnovo, Bugarska
UG „Litera“, Niš
savastamenkovic@gmail.com

EKOKRITIKA I VISOKA FANTASTIKA: LEGVIN, TOLKIN, MARTIN

Sažetak. *U radu iz ekokritičke perspektive analiziramo tri najpoznatija ciklusa podžanra visoke, tj. epske fantastike – Sagu o Srednjoj zemlji Dž. R. R. Tolкина, Pesmu leda i vatre Dž. R. R. Martina i Zemljomorje Ursule Legvin. Zbog samih svojstava ovog podžanra fantastike, sva dela koja nose tu genološku odrednicu moguće je odrediti kao eko narative. Priroda u navedenim ciklusima igra važnu ulogu i po stepenu bliskosti sa njom pravi se hijerarhija vrsta u datim fikcionalnim svetovima. Kriza koja se javlja u tim svetovima uvek podrazumeva i pretnju ekološke katastrofe. U smislu ekološke angažovanosti dela, najdalje je otišla Legvin, te poslednji deo rada predstavlja određivanje specifičnosti njenog ciklusa, među kojima se posebno izdvaja oštro preoblikovanje fikcionalnog sveta na pola ciklusa, a između ostalog i pod uticajem ekološkog pokreta.*

Ključne reči: *eko narativ, ekokritika, ekofeminizam, visoka fantastika, epska fantastika, Zemljomorje, Ursula Legvin, Dž. R. R. Tolkien, Dž. R. R. Martin.*

1. Eko narativi

Visoka, tj. epska fantastika¹ podžanr je fantastike koji samim svojim postavkama pripada ekokritičkom domenu. Naime, fikcionalni svetovi dela ovog podžanra podrazumevaju predindustrijsko društvo slično evropskom društvu ranog srednjeg veka, što automatski znači očuvanju prirodu i jako malu stopu zagađenja. Ako je visoka fantastika često posmatrana kao eskapizam, ona može i u ovom pogledu to biti. Ulazak u fikcionalni svet sa bogatom prirodom da se tumačiti kao beg iz realnog sveta u kome priroda možda

¹ U angloameričkoj teoriji prevladava termin *high fantasy*, dok se *epic fantasy* retko upotrebljava.

više nije ni priroda, tj. sveta u kome je ona, kako kaže američki književni teoretičar Fredrik Džejmison, postala nešto drugo što tek treba identifikovati:

Danas bi se, međutim, sve to moglo misliti drugačije, u trenutku radikalnog sumraka same Prirode: Heideggerov „poljski put” je nakon svega nepopravljivo i neopozivo uništen kasnim kapitalom, zelenom revolucijom, neokolonijalizmom i megalopolisom, koji poteže svoje superautoputeve preko starih polja i praznih parcela, i preokreće Heideggerovu „kuću bitka” u stambene zgrade, ako ne i u najbjednije negrijane oronule kućerine što vrve štakorima. Ono drugo našeg društva u tom smislu uopće više nije Priroda, kako je to bilo u pretkapitalističkim društvima, već nešto drugo što sada moramo identificirati (Džejmison 2013: 26).

Svet visoke fantastike, dakle, nudi ono što nam je u realnosti ukradeno – prirodu. Kako sama Ursula Legvin kaže u jednom eseju, „zeleni zemlja fantastike se kod čitalaca najlakše i sa zadovoljstvom prihvata, i čini se da ona deluje bliska čak i deci koja nikad nisu napuštala gradske ulice” (Le Guin 2007: 86). I zaista, kada se kaže visoka fantastika i priroda, prvo što dolazi u misli su dugi opisi šume kod Tolkina, divlje reke, vilenjaci skoro pa stopljeni sa prirodom. No, druga asocijacija može biti i pustoš Mordora, Sarumanovo uništavanje drveća i sl. Često se te slike tumače (a tome u prilog idu i neki Tolkinovi eseji) kao metafora za industrijsko društvo koje preti da potpuno uništi prirodu. Visoka fantastika nam, stoga, ne nudi samo nekakvu pastoralnu idilu, izgubljeni raj, već i nagoveštaje njegovog pada, tj. strah od uništenja prirode, tu anksioznost koja verovatno muči svakog čoveka XXI veka, koji od ove godine živi na „planeti koja je u ekološkom dugu”.²

U ekokritici se tekst koji ne koristi prirodu kao prosti okvir za radnju ili ogledalo psihološkog stanja likova naziva ekološki tekst, ekološki narativ, tj. ekonarativ (*eco-narrative* ili *nature writing*). U pitanju je, dakle, kako se često definiše, tekst koji posvećuje dužnu pažnju prirodi. Lorens Bjul (Lawrence Buell) u knjizi *The Environmental Imagination* daje četiri kriterijuma po kojima jedno delo možemo priznati za ekološki tekst:

1. Neljudska sredina je u tekstu prisutna ne samo kao okvir, ona ima veći značaj i ukazuje da je ljudska istorija povezana sa istorijom prirode.
2. Ljudski interes i potrebe nisu jedini legitimni u tekstu.
3. Ljudska odgovornost za prirodu je deo etičke orijentacije teksta.
4. U tekstu mora bar implicitno postojati svest o prirodi kao procesu, a ne konstanti ili nečemu datom (Buell 1996: 7, 8).

Dela visoke fantastike uglavnom zadovoljavaju sva četiri kriterijuma, i to samim svojim žanrovskim odlikama. Predindustrijska društva koja nam ova dela nude podrazumevaju očuvanju prirodu, ali i veću vezanost za nju i manju kontrolu nad njom. Čovek bez mašina i drugih pomagala imaće svakako veće poštovanje za prirodu i njene zakone. On može, kao i čovek real-

² 29. jula 2019. Zemlja je ušla u tzv. ekološki dug. Naime, naučnici su proračunali da je potrošeno više prirodnih resursa nego što ih Zemlja može obnoviti za godinu dana (v. BBC na srpskom 2019).

nog, savremenog sveta, pokušati da uspostavi nekakvu kontrolu nad njom, ali su ti pokušaji slabiji i rezultati najčešće porazni. Neki će autori to prikazati eksplicitno (npr. Ursula Legvin), nekima će to biti tek usputni motiv, ali činjenica ostaje da u fikcionalnim natprirodnim svetovima visoke fantastike priroda ima važnu ulogu i istorija ljudi povezana je sa njom. Lisa Tatl podseća da je tako i u fantastici generalno:

Pejzaž u naučnoj fantastici i fantastici mnogo je više od prostora za radnju: on igra ulogu jednaku glavnim likovima. Prostor može odrediti zaplet, ili može biti određen zapletom – u svakom slučaju, bez njega nema fantastične ili naučnofantastične priče (Tuttle 2005: 35).

Visoka ili epska fantastika nudi imaginarne svetove, koji podrazumevaju i druge vrste, pored ljudske. Tu su najčešće vilenjaci i patuljci, koje mnogi autori uključuju u svoje imaginarne svetove, bez sumnje pod snažnim uticajem Tolкина, alfe i omega ovog podžanra. Pored takvih bića koja su ljudima bliska (po govoru, razumu i sl.), ove imaginarne svetove često naseljavaju i fantastične životinje, čiji je raspon veliki, od ogromnih, opasnih i lukavih zmajeva do npr. sitnih otaka u delu Ursule Legvin. „Uključiti životinju kao protagonistu jednakog sa čovekom, to je pisanje fantastike; uključiti bilo šta na istoj ravni sa čovekom, dati mu istu važnost, to je napuštanje realizma” (Le Guin 2007: 87). Sva ta ravnopravna bića imaju svoje interese i namere, a oni su često u sukobu sa ljudskim, ali i potpuno legitimni – ovime je i drugi Bjulov uslov zadovoljen.

Endrju Rejment, u studiji *Fantasy, Politics, Postmodernity*, deli fikcionalni fantastični svet na Pragmatikos i Allos (Rayment 2014: 16), svrstavajući u alos sve ono što bi za stvarni svet bilo nemoguće. Čini se da ekološka svest visoke fantastike leži upravo u tom delu. Fantastična bića uvek su bliže vezana za prirodu, a u nekim delima, npr. u *Zemljomorju* U. Legvin, oni su njeni branioci. Zmajevi Zemljomorja³ su oni koji ne žele ništa sem slobode i prirode, slobode u prirodi. Zahvaljujući njima, ispravlja se davna greška nareta prirodi od strane čoveka. Rana koju su čarobnjaci (ljudi magije, ali opet ljudi) naneli prirodi stvaranjem Suve zemlje zaceljuje njenim rušenjem, koje počinje pobunom zmajeva i završava se zajedničkim uništavanjem jednog stranog tela u Zemljomorju, jedne veštačke, neprirodne tvorevine.

Na početku dela visoke fantastike, svet u kome se radnja dešava je u krizi. Sama fabula je zapravo rešavanje te krize. Treba primetiti da je bujanje sila zla u sekundarnim svetovima ovog podžanra uvek povezano sa prirodom. Ono je istovremeno i pretnja ekološke katastrofe. Kod Tolкина se budi Sauron i svetu preta tama. Prostori u kojima obitavaju Sauron i njegovi saveznici prostori su u kojima priroda odumire. Setimo se samo Sarumanovog uništavanja drveća i sl. U *Pesmi leda i vatre* Dž. R. R. Martina sa severa stiže pretnja večne zime. I u prvom romanu *Hronika Narnije* K. S. Luisa, Bela kraljica je okovala svet u sneg i led...

³ Fikcionalni svet ciklusa romana i sam ciklus nose isti naziv.

Rešavanje krize je i preuzimanje etičke odgovornosti za prirodu – dakle, ispunjen je i treći Bjulov uslov. Žal koji se u ovim delima oseća, žal za zlatnim dobom je i žal za nestalom prirodom i za jedinstvom sa njom. Priroda se, dakle, menja, kao i odnos ljudi prema njoj. Ona nije ista sve vreme. Menja se polako, doduše, ali se ipak menja. Na čoveku je da joj se prilagodi. Svest o promeni prirode je četvrti i poslednji uslov koji ova dela zadovoljavaju, te sa sigurnošću možemo reći da su dela visoke/epske fantastike eko narativi.

Visoka fantastika je među najprodavanijim i najčitanim delima savremene književnosti, možda i među najpisanijim. Postavlja se pitanja kako društvo proizvodi ovakva dela, šta ona govore o nama? Možda je i ta izgubljena priroda jedan od uzroka što toliko čitalaca poseže za epskom fantastikom. Ako je neki vide kao beg od realnosti, možda se ona može posmatrati i kao beg u bolju prošlost, u ono vreme kada je priroda bila jača, a ljudi njoj bliži. Možda je u pitanju ono što Hajdi Hutner (Heidi Hutner) naziva eko-tugom (eco-grief, v. Hutner 2014) – tuga, ali i jasni odraz želje za povratkom prirodi i prirodnom svetu.

2. Priroda i hijerarhija u fikcionalnim svetovima visoke fantastike

Posmatrajući bića u tzv. klasicima visoke fantastike, nameće se utisak da su bića „poređana“ po bliskosti sa prirodom, tj. postoji neka (ne uvek eksplicitno izrečena) hijerarhija vrednosti među vrstama određena po stepenu bliskosti sa prirodom. Kod Tolkina, u *Sagi o Srednjoj zemlji*, vilenjaci su očigledno na vrhu. Njihov izgled, poreklo, stanište, jezik – sve je praktično povezano sa prirodom. Oni žive sa rekom, šumom, pa imaju sposobnost i da ih delimično kontrolišu. Tako od prvog napada Utvara Prstenova (treba primetiti da su to nekadašnji kraljevi ljudi, koji su poneti prstenovima moći postali neprirodne utvare) Froda spasava vilenjački gospodar Rivendala, Elrond:

‘Who made the flood?’ asked Frodo.

‘Elrond commanded it,’ answered Gandalf. ‘The river of this valley is under his power, and it will rise in anger when he has great need to bar the Ford. As soon as the captain of the Ringwraiths rode into the water the flood was released... For a moment I was afraid that we had let loose too fierce a wrath, and the flood would get out of hand and wash you all away. There is great vigour in the waters that come down from the snows of the Misty Mountains’ (Tolkien 2009: 224).⁴

⁴ „Ko je načinio tu poplavu?” zapita Frodo.

„Elrond je to zapovedio”, odgovori Gandalf. „Reka ove doline pod njegovom je vlašću i diže se u gnev kad on ima veliku potrebu da zapreči gaz. Čim je zapovednik Utvara Prstenova ujahao u vodu, bujica je puštena... Za trenutak sam se uplašio da je raspušten suviše divalj bes i da će nam bujica izmaći iz ruku i odvući vas sve daleko. Velika je snaga u vodama što silaze iz snegova Maglenih planina” (Tolkin 2010: 221).

Bitno je primetiti i da postoji opasnost da reka odnese sve, tj. ona je živa i uprkos komandama Elronda ima i svoju svest, može i drugačije da se ponaša. Ovo kontrolisanje prirodnih elemenata bitno je i za kraj romana – Aragorn, koga krunišu za kralja svih ljudi, ženi se Elrondovom ćerkom Aru-enom, što je simbolički i brak sa prirodom, tj. bez pomirenja čoveka i prirode nema ni nade za svetlu budućnost.

Ispod vilenjaka bi bili hobiti, koji su bliski prirodi u smislu da su većinom poljoprivrednici. Kerolin Sigler govori o tri pristupa prirodi. Prvi je model dominacije, „antropocentrički pogled, dominacija nad prirodom”, drugi model nege, „koji je i dalje antropocentrični i stavlja ljude u položaj onog koji neguje i održava prirodu”, i treći, biocentrični model, „koji odbacuje antropocentrizam i potencira povezanost svega, živih i neživih stvari u prirodi” (Sigler 1994: 148). Hobiti jasno pripadaju drugom modelu, a vilenjaci trećem. Ljudi i patuljci (kopaju duboke rudnike, što se može tumačiti kao vid povređivanja prirode) pripadaju prvom modelu. Patuljke, za razliku od ljudi i vilenjaka, nije stvorio Eru Iluvator, vrhunsko božanstvo Tolkinovog univerzuma, već jedan od valara. Van svakih podela su vrste koje su opredmećena priroda, poput Enta, drevnog hodajućeg drveća.

Martina je malo teže analizirati u ovom smislu jer je u pitanju nezavršeni ciklus (pojavice se bar još dva romana koji prate glavnu liniju događaja) i jer je Martin prodao autorska prava, te se i drugi autori uključuju u pisanje priča i romana smeštenih u isti fiktionalni svet. No, ono što znamo, što se tiče hijerarhije, jeste da su pre pojave ljudi postojali džinovi i vrsta zvana *deca*. Evo kako ih u *Svetu leda i vatre*, svojevrsnom vodiču kroz svoj imaginarni svet, Martin opisuje:

They lived in a manner we might call crude today... They worked no metal... They wove no cloths but were skilled in making garments of leaves and bark. They learned to make bows of weirwood and to construct flying snares of grass, and both of the sexes hunted with these... The gods the children worshipped were the nameless ones that would one day become the gods of the First Men – the innumerable gods of the streams and forests and stones (Martin etc. 2014: 20).⁵

Dakle, oni nisu upotrebljavali metal, što bi značilo da nisu ni rudarili, a sve što im je bilo potrebno, pravili su od prirodnih materijala. Zanimljivo, *deca* su imala i ravnopravnost polova⁶, što govori o postignutoj sveopštoj ravnoteži, koja ljudima manjka. I najbitnije – njihovi bogovi su priroda. Ta vezanost za prirodu daje im i neke specijalne moći (posebno nekima od

⁵ Živela su na način koji bismo mi možda danas zvali prostim... Nisu obrađivala metal... Nisu tkali, ali su bili vešti u šivenju odeće od lišća i kore. Naučili su da izrađuju lukove od stražarike i prave klopke od trave... *Deca* su se klanjala onim bezimenim bogovima koje će kasnije prihvatiti Prvi ljudi – bezbrojnim bogovima potoka, šuma i kamenja (Martin i dr. 2015: 5, 6).

⁶ Iz nekog razloga, Nikola Pajvančić, prevodilac svojevrsnog vodiča kroz Martinov fiktionalni svet, deo rečenice koji govori o ravnopravnosti polova kod *dece* uopšte nije preveo.

njih, tzv. zelenvidima). Ipak, ljudi ih potiskuju na sever, a po jednoj teoriji, pojava *tuđina*, čudovišne vrste koja vaskrsava mrtve i kontroliše ih, može biti pobuna same prirode.

Zid koji ljudi dižu prema severu štiti ih od Divljana, divljih plemena Severa, *tuđina* i dece (koji su u nekom trenutku među stanovnicima Vesterosa zaboravljeni, tj. postali su legenda), ali simbolički, taj zid označava i odvajanje čoveka od prirode. I sama podela među ljudima ima veze sa bliskošću sa prirodom. Targarjeni dolaze na vlast upravo jer mogu da razgovaraju sa zmajevima, bićima najbližim prirodi. I Deneris Targarjen, centralni lik *Pesme Leda i Vatre* je „zmajevska krv”. Ona nije u stanju samo da razgovara sa zmajevima, već i da obnovi tu gotovo istrebljenu vrstu – ona unosi tri jajeta u vatru i izlazi kao majka triju zmajeva. Ta bliskost prirodi daje joj i pravo da vlada ljudima.

Usmerena na to da što bolje potcrta neke ideje i napiše savremene romane (čija je odlika, između ostalih, i sažetost), Ursula Legvin nije za svoje *Zemljomorje* smišljala mnoge vrste. Svela ih je, praktično, na dve. Dve, ako govorimo o svesnim, razumnim vrstama. To su ljudi i zmajevi. I dok nam prva trilogija govori o nikad nezaustavljenom sukobu dveju vrsta, druga nam donosi pravu istinu, tj. Legvin odlučuje da redefiniše Zemljomorje – čitalac tako saznaje da su zmajevi i ljudi bili jedna vrsta sve do verdunana, velike podele, kada se jedna grupa opredeljuje za bogatstvo i moć i transformiše se u ljude, a druga grupa bira divljinu i slobodu i tako nastaju zmajevi (Le Guin 2001b: 107). Zmajevi su, dakle, ona bića koja su izabrala prirodu.

Zmajeve ne zanima blago, već let, sloboda. Govore najstarijim jezikom, jezikom stvaranja. Dok ga čarobnjaci uče, njima je on prirodan, rađaju se sa znanjem tog jezika, tj. „zmaj i zmajev govor su ista stvar” (Le Guin 2001a: 375). Najstarije biće na svetu je Kalesin, zmaj, koji po jednoj teoriji može biti i Segoj, tvorac sveta, onaj koji je razdvojio kopno od mora. Zmajevi su fizički moćniji od ljudi, ali, suprotno evropskim, a u skladu sa dalekoistočnim mitovima, i po mudrosti su iznad njih. Nema rešenja problema bez njih, mada zbog svoje divlje prirode, probleme često i sami izazivaju. Dakle, poput prirode, mogu imati dve strane, tačnije, kao i priroda, i oni su „iznad dobra i zla” (Le Guin 2001b: 129), tj. ljudskog shvatanja morala. Da su u hijerarhiji iznad ljudi, tj. da su prvi, simbolički svedoče i nazivi za prvorodeno dete u porodici na Kargu i u Oskilu, nazivi koji imaju koren u reči zmaj (Le Guin 2001a: 375).

Interesantno je da Legvin i druga bića stavlja ispred ljudi. Ljudi se udaljavaju od prirode, pokušavaju da je kontrolišu i često je rizičnim eksperimentisanjem ugrožavaju. Zemlja je brzo po usponu civilizacije zaboravljena, pa su tako u „civilizovanom” Arhipelagu (ali ne i u „divljem” Kargu, Oskilu i Palnu) stara mesta obožavanja Prastarih sila koje su postojale i pre uzdizanja kopna iz mora (pretpostavlja se i da je Segoj jedna od Prastarih sila) postala smetlišta. Ali, ovakvim odvajanjem od prirode čovek je ugrozio i samog sebe. Stari magovi su veštački stvorili Suvu zemlju (vid podzemnog sveta, zemlje mrtvih) kako bi obezbedili večni život (ljubomorni na zmajeve koji ga u nekom

smislu imaju), ali su zapravo izbacili Arhipelađane (Kargi tu ne spadaju – poštuju prirodu i toga su pošteđeni) iz ciklusa reinkarnacije, smrti i ponovnog rađanja.

Dok se ne razori Suva zemlja, oni su zarobljeni u tami. Ali, zanimljivo – životinje nisu. Jedno od pitanja koje Ged postavlja u pismu ćerki Tehanu i koje razrešava sve nedoumice oko pravog ustrojstva sveta je: „Ko odlazi u Suvu zemlju kad umre?” (Le Guin 2001b: 122). Odgovor je da oni koji su bili u Suvoj zemlji tamo nisu videli ni jednu jedinu životinju, niti su videli da tamo neka biljka raste – dakle, životinje ne podležu magijskoj kletvi, u tom smislu su moćnije od njih. I to pokazuje da je Suva zemlja neprirodna, veštački stvorena. I Gedova lekcija Arenu u *Najdaljoj obali* o tome da ljudi moraju da uče „da čine kao što čine list, i kit, i vetar po svojoj prirodi” (Le Guin 1993: 361; Legvin 2002: 55) moćna je poruka o neophodnosti da se ljudi upodobe prirodi, a ne obratno.

3. Ekološka katastrofa

Lorens Bjul tvrdi da je „apokalipsa najsnažnija moguća metafora koju savremena ekološka imaginacija ima u svom registru” (Buell 1996: 285). On tvrdi da pisanje o apokalipsi može najlakše da natera ljude da razmišljaju o krizi u kojoj trenutno živimo, tj. o presudnosti trenutka kada se rešava da li će priroda preživeti ili ne. Stoga Bjul smatra da je ključno ne osmišljavanje strategija opstanka, već osvešćivanje ljudi da kriza postoji i da je ogromna. Tu značajnu ulogu može da ima visoka fantastika, koja se takođe koristi metaforom apokalipse.

Kriza Srednje zemlje u *Gospodaru prstenova* predstavlja ponovno uzdizanje Saurona, zlog ajnura. Tamo gde on vlada, a to je Mordor, priroda kao da je umrla. Nema zelenila, nema života. Čarobnjak Saruman, koji mu se priključuje, krči hiljadugodišnje šume kako bi tamo gde je bilo korenje tog drveća pravio moćne ratnike za Saurona. Svi se boje da će svet potonuti u tamu i smrt, tj. da će priroda umreti. Taj strah su mnogi tumačili kao strah samog autora, Tolkina, od industijalizacije. Njegov najzanimljiviji junak, Tom Bombadil, jedini na koga prsten nema nikakvog uticaja, zamišljen je u početku kao duh engleske prirode koja nestaje.

Kod Martina kriza nije samo borba oko gvozdenog prestola, već i Duga zima koja nadolazi. Godišnja doba u Martinovom fikcionalnom svetu nepravilna su i zima traje i po nekoliko godina, možda i desetine. Dolazak velike zime može značiti i smrt ljudi, posebno zato što sa njom dolaze i Tuđini, Beli šetači, sa namerom da ubiju sve živo i potom ga vaskrsnu, ali u vidu besvesnog tela koje će im služiti.

Ekološka katastrofa najbolje je u *Zemljomorju* pokazana u romanu *Najdalja obala*. Zbog rupe koju je čarobnjak Kob napravio u Suvoj zemlji kako bi mogao da se šeta između svetova, celo Zemljomorje počinje da se kreće ka smrti. Nestaje životne radosti, magija se zaboravlja, ali i sam život polako curi, pa stari i mudri zmaj Orm Embar oseća kao da „će celo more

iscureti i ostati samo suvi pesak” (Legvin 2002: 119). Ta slika zemlje bez biljaka, bez vode, daje romanu i elemente apokalipse. Slike Suve zemlje kroz koju Ged i Aren jure Koba pokazuje isto – suvu, beživotnu pustinju, u koju se može pretvoriti celo Zemljomorje ukoliko se ne zaustavi onaj koji eksperimentiše sa magijom ne misleći na posledice.

Neki kritičari su ovde videli magiju kao metaforu tehnologije – i naše eksperimentisanje sa tehnologijom može dovesti do smrti prirode. Nikols i Klut smatraju da magija u svetu Zemljomorja prati tako stroga pravila i tako je strogo određena (zakon akcije i reakcije, zakon održanja energije i sl.) da taj ciklus treba svrstati u naučnu fantastiku, ne fantastiku (Nicholls, Clute 1999: 405). Fen Cai Šu, sa Šangajskog univerziteta, upoređuje magiju kod Legvin sa naukom:

Čitalac lako prepoznaje da je magova posvećenost pronalaženju pravih imena sa ciljem kontrole njihovih nosilaca slična upornom istraživanju nekog savremenog naučnika. Nije greška što je obrazovanje čarobnjaka tako smišljeno da se može porediti sa modernim korpusima znanja (Shu 2003: 149).

Kao što se nauka može zloupotребiti, može se zloupotребiti i magija. Nuklearna bomba nastala je kao produkt nauke, a razvijenom magijom je npr. potopljena Solea ili izgrađena Suva zemlja... Magija je dovela i do promene u geografiji Zemljomorja. Legende kažu da je Neprijatelj Moredov (zli mag čije je ime izbrisano), besan jer ga je najlepša i najmudrija žena Zemljomorja, Elfaran (takođe čarobnica), odbila i udala se za Moreda, potopio ostrvo Soleu i sa njim i Elfaran (Le Guin 2001a: 387). Ovo potapanje ostrva asocira na potapanje Atlantide, posebno što se i Solea opisuje kao magično ostrvo, plodno kao nijedno u Zemljomorju. Platon u *Timaju* i *Kritiji* opisuje Atlantidu kao ostrvo koje je imalo dve žetve godišnje.

Svakako je jedna od glavnih promena nastala zloupotребom tehnologije, tj. magije, izgradnja Suve zemlje. Po podeli na zmajeve i ljude, zmajevi su dobili mali broj ostrva na kojima su mogli da ležu jaja (samo zato su im i bila potrebna, većinu vremena oni provode u vazduhu), a ljudi ostatak Zemljomorja. Po dogovoru, trebalo je da ljudi zaborave prastari jezik i posvete se onome čemu su težili – materijalnom sticanju. No, čarobnjaci su smislili pismo i tako sačuvali deo prastarog jezika, a želeći da kao zmajevi dostignu večni život, uzeli su deo zmajevskih ostrva i od njih napravili zemlju u koju će ići duše Arhipelađana posle smrti.

Podizanje zida i stvaranje izlovanog prostora za duše umrlih može se tumačiti kao ekocid⁷. Jedan prostor je ljudskom glupošću opustošen i nači-

⁷ Ekocid je termin nastao u spoju starogrčke imenice *oikos*, u značenju kuća, i latinskog glagola *cedere*, oterati, i podrazumeva delovanje čiji je rezultat devastirajuća promena prirodne sredine nekog područja, u smislu ogromnog pogoršanja uslova za život – izumiranje biljaka i životinja ili njihovo iseljavanje i sl. Termin je neologizam, pojavio se sedamdesetih godina XX veka i brzo je postao popularan među eko aktivistima, prvenstveno zbog njegove ozbiljnosti, tj. asocijativne veze sa terminom genocid. Aktivisti rade

njen nepogodnim za život. Zemlja reaguje na ovo pregrađivanje tako što na tom mestu zaustavlja more i reke, te biljni i životinjski svet sa druge strane zida umire. Umesto raja, načinjen je pakao, apokalipsa. Suva zemlja otežava zmajevima razmnožavanje, ali i odlazak „na Zapad posle Zapada“, tj. odlazak „na drugi vetar“, neku vrstu prostora gde vreme ne postoji i gde svi zmajevi u jednom trenutku polaze⁸. Tek se razaranjem veštačke tvorevine Suve zemlje ljudi vraćaju u normalni ciklus rađanja, umiranja i ponovnog rađanja. Kroz to rušenje ujedinjuje se čitav svet – različite kulture (Arhipelažani, Kargi, Palnci), različite magije (ženska, muška, pelnska, gontska, „klasična“, tj. arhipelaška), različitih polova/rodova (žena i muškaraca, ili žena, muškaraca i čarobnjaka – ako se kao tačna prihvati teza da su čarobnjaci kvir) i različitih vrsta (ljudi i zmajeva).

Rušenje zida i ponovno oslobađanje jednog područja da se u njega vrati život, tj. da ponovo poteče reka, pravi jasni kontrast između kamena i vode kao simbola smrti i života. Aiki Hiroši uočava da je ta opozicija prisutna još i ranije – „kamen je deo Zida, ali i Lavirinta na Atuanu u kom je Ged zarobljen, a šire gledano to je opozicija kopna i mora” (Hiroshi 2007: 27). Nama se čini da to može biti i opozicija prirodno-stvoreno, tj. ono što je dato nasuprot onome što je napravljeno. U širem smislu, to je čuvena (taoistička) opozicija o kojoj se govori u celom ciklusu – suprotnost između delanja i postojanja, između reakcije i prihvatanja.

Interesantno je da zemlju živih i zemlju mrtvih deli zid. Zid je podignut da se zaštiti duša, ali je zapravo on zarobljava. I kod Martina je zid snažan eko-simbol. Zid su podigli ljudi kao odbranu od Severa. On vrši podelu na „nas” i „njih”. Deca su skoro istrebljena i proterana s druge strane Zida. Tamo su i Divljani. Kao da se sve drugačije zatvorilo u rezervat. To je pokušaj da se kontroliše priroda, koja se potom, dugo pritisnuta, vraća degenerisana i spremna da kazni, u vidu tuđina. Scenaristi TV-serije rešili su da baš tuđini, i to uz pomoć mrtvog zmaja (zmaja kao simbola života) sruše Zid. Biće zanimljivo kako će taj problem rešiti sam Martin, budući da knjige nisu dotle stigle, a on sam najavio da se ono što piše razlikuje od onoga što je napisano za televiziju.

4. Šuma

Ekokritičari često ističu šumu kao najvažnije „ogledalo” kulture. Robert Pog Harison (Robert Pogue Harrison), autor studije *Šume: senka civilizacije* (Forests: The Shadow of Civilisation, 1992), smatra da se ljudska kultura počela da razvija unutar šume, ali na prostoru proplanka, ogoljenog dela,

na tome da se i ekocid tretira kao genocid, tj. da u međunarodno krivično pravo uđe kao zločin protiv mira.

⁸ Nameće se paralela sa Tolkinovim vilenjacima, koji u nekom trenutku moraju poći u Valinor, Neumiruću zemlju. Tolkin svojoj, a Legvin svojoj vrsti najbližoj prirodi, obezbeđuju tako besmrtnost i oslobađanje od primarnog sveta (pragmatikosa) i njegovih problema.

bez drveća. Tako je postavljena granica između prirode i civilizacije i ona se ne može poništiti. Ljudske kulture i nema bez nje, granica je uneta u nju kao osnova. No, iako racionalno traži brisan prostor, naša psiha traži i šumu. Tako se šuma javlja ne samo kao biološki bitan prostor, već i psihološki (v. Harrison 2012).

Šuma je vrlo važna i kod fantastičara. Setimo se kod Tolkina zlatne prošlosti Srednje zemlje i Javaninog drveća. Dva drveta koja je ova vala stvorila, zlatno i srebrno, donela su svetlo Valinoru, a kad ih je Melkior uništio, od njih su nastali Sunce i Mesec. Potom je tu, u sadašnjosti *Hobita* i *Gospodara prstenova*, Stara šuma – živa šuma, sa drvećem koje gleda, pokreće se, zarobljava. Tu je i Starac Vrba, praktično oživljeno ogromno, mrzovoljno stablo vrbe koje samo Tom Bombadil i žena mu Zlatka/Zlatozrna uspevaju da smire. Tu su i šumski vilenjaci i njihovi dvorovi u krošnjama drveća. Naravno, kako zaboraviti one duge opise šuma. Moć prirode i sva njena lepota najbolje se vide u šumama.

Kod Martina je šuma izuzetno negativna. Ukleta šuma, severno od Zida, krije mnoge tajne i za ljude opasnosti. Tamo je i drveće sa licem. U pitanju su idoli dece. Deca su im urezala lica, ali se čini da se ta lica pokreću, ponekad i otvaraju oči, pa je moguće da su živa.

Legvin je govorila za sebe da je „najšumskiji pisac koji postoji”. I zaista, šuma se kao motiv ili tema javlja u brojnim njenim delima. Prvo na pamet pada, naravno, naučnofantastični roman *Svet se kaže šuma* iz 1972, o domorodačkom narodu koji živi u šumi i bori se za svoj svet protiv civilizovanih okupatora. Ovaj roman, u kome su mnogi čitali kritiku Vijetnamskog rata, po nekim kritičarima je zapravo u osnovi blokbastera *Avatar* Džejmsa Kamerona. U priči *Šira od carstva i sporija* iz 1971. istraživači sa Tere sleću na planetu 4470, koja je cela pod šumama, bez drugog oblika života. Ispostavlja se da je cela šuma jedan organizam (slično planeti Solaris iz istoimenog romana Stanislava Lema), uplašen od ljudskih došljaka.

U *Zemljomorju* prvo mesto koje je izašlo iz mora kad je Segoj pravio Eju je Gaj suštine na Ostrvu mudrih, na Rouku. Tamo je i škola za čarobnjake, što je manje bitno, uzimajući u obzir prevrednovanje te škole u drugoj trilogiji. Važnije je da je to šuma u kojoj je drveće živo i takođe, onome koji sluša, šapuće baš ono što treba da zna. Azveru, Majstoru ustrojstva, je tako najavila dolazak mlade Irijan, žene-zmaja koja će zauvek promeniti Rouk, kao i proročanstvo o ženi iz Gonta na čelu Rouka, što je verovatno Tehanu. Irijan baš u Gaju suštine uništava mrtvaca/utvaru Toriona, mada je moguće tvrditi da ga je sam Gaj, tj. brdo, vrh u Gaju uništio jer „u njemu je sve onakvo kakvo je zaista”.

Šuma je i mesto u koje se mudraci povlače. Majstor Ustrojstva, koji je prvi zaštitnik Ravnotežja, živi u Gaju. Gedov učitelj, mudri Ogion, luta šumama Gonta. Prve lekcije koje Ged, jedan od najvećih čarobnjaka svih vremena Zemljomorja, dobija tiču se prirode i dešavaju se u prirodi. Treba se setiti i Dulsea, Ogionovog učitelja. On je sprečio veliki zemljotres koji bi razorio Gont činom krajnjeg samožrtvovanja, ali i najvišeg rasta kao bića – on

se, naime, stopio sa planinom, postao je njen oslonac, onaj deo koji bi joj falio kad zemljotres udari. Ovi čarobnjaci svojom vezanošću za prirodu podsećaju na druide, keltske sveštenike, čija je ideja vodilja bila „ljubav prema zemlji, moru i nebu – ljubav ka Zemlji kao jedinom domu” (Cunliffe 2010: 128)⁹. I Gedu je šuma privlačna. U *Najdaljoj obali*, kada predvidi da će izgubiti moći, mašta o dugim šetnjama kroz gontsku šumu. Očigledno je da je šuma kod Ursule Legvin simbol prirode, njena najlepša emanacija.

5. Neke specifičnosti Zemljomorja kao eko teksta

U pitanju je jedna anti-antropocentrična herojska saga, posebno vredna zbog uključivanja orijentalne filozofije i savremene eko etike u zapadnu književnu tradiciju. Ciklus *Zemljomorje* mora se ceniti kao uspešni pionirski pokušaj stvaranja ekološkog mita i uspešno otkriće alternativnog pripovednog modela za romantičnu herojsku sagu, koji nam je očajnički potreban u ovo doba velike ekološke krize (Shu 2003: 143),

Iz ekokritičke perspektive i sa stanovišta ekološke etike, moramo konstatovati da je *Zemljomorje* od svih dela visoke fantastike otišlo najdalje. Naime, ceo ovaj svet je u jednom trenutku preoblikovan, i fizički. I to, čini nam se, svesno i pod uticajem feminizma (što je često isticano), ali isto toliko i pod uticajem eko aktivizma. Poništena je u drugoj trilogiji ciklusa jedna velika laž i veštačka tvorevina i vraćena priroda i normalno cirkulisanje života, tj. ako gledamo kulturološki, zapadni, judeohrišćanski, linearno ustrojen svet pre-tvoren je u istočni, taoistički, kružno koncipiran svet, svet ravnoteže.

Ketrin Buz, sa Univerziteta u Kembridžu, dovodi u vezu ciklus *Zemljomorje* Ursule Legvin sa knjigom *Tiho proleće* Rejčel Karson¹⁰, koja se smatra najzanačajnijom knjigom američkog ekološkog pokreta. Buz čak smatra da je ona možda i direktno uticala na stvaranje *Zemljomorja*, uzimajući u obzir angažovanost Ursule Legvin u američkim eko-pokretima (Buse 2013:

⁹ Ima i drugih sličnosti, npr. u delokrugu rada druida. Oni su, baš kao i čarobnjaci i magovi Zemljomorja, bili i savetnici vladarskoj klasi, a radili su i kao lekari.

¹⁰ Rejčel Karson (Rachel Carson, 1907–1964), američka je biološkinja, najpoznatija po knjizi *Tiho proleće* (*Silent Spring*) iz 1962. Studirala je engleski jezik i biologiju, a nakon studija bila angažovana na radiju, tj. pisala je scenarija za emisije koje su za cilj imale približavanje biologije široj javnosti. Iako zaslužno za osnivanje jakog ekološkog pokreta u SAD i svetu, *Tiho proleće* i danas izaziva kontroverze. U pitanju je spoj književnosti i nauke – pored poglavlja o istraživanjima o pesticidima, delo sadrži i priču o gradu u budućnosti koji se pretvorio u distopiju, a uzrok je upravo upotreba pesticida. Baš je taj spoj dao efekta i uticao na široku javnost, te je DDT (dihlor-difenil-trihloretan), do tada poznati i često korišćeni insekticid, 1972. zabranjen. Tiho proleće je dobilo veliki broj nagrada, hvaljeno je kao jedna od najboljih naučnih knjiga na svetu, a 1994. je ponovo izdato, sa predgovorom američkog potpredsednika i kandidata za predsednika, Ala Gora. S druge strane, brojna su osporavanja naučne strane knjige. Mnogi biolozi istakli su da istraživanja nisu jasno pokazala uticaj DDT na zdravlje ljudi, te da je delo Rejčel Karson izazvalo smrt miliona ljudi, s obzirom na to da se zabrana proširila na gotovo ceo svet, te su zemlje trećeg sveta ostale bez glavnog oružja u borbi protiv malarije i tifusa.

265). Posebnu bliskost ovih dela Buz vidi u slučaju trećeg romana ciklusa, *Najdalje obale*, romana koji se javlja 1972, iste godine kada Agencija za zaštitu životne sredine SAD, posle istrage pokrenute baš zbog dela Rejčel Karson, zabranjuje upotrebu pesticida DDT.

Oslobađanje zarobljene prirode u *Drugom vetru*, poslednjem romanu ciklusa, prati i oslobađanje žena. Veštice čija je magija prezirana sada počinju da budu poštovane jer je njihova magija vezana za Prastare sile, tj. za prirodu. To vezuje ideje Ursule Legvin u prvom redu za ekofeminizam. Tom Kinsi primećuje da je „priroda Zemljomorja feminizirana” (Kinsey 2007: 17), povezujući to sa uticajem keltske mitologije na delo U. Legvin. Mi bismo, ipak, pre tvrdili da je to uticaj ekofeminističkog pokreta. Osim što se zalagala za prava žena, Legvin je često govorila i o ugroženosti prirode i često spominjala ekofeminizam.

Treba istaći i da je sam naziv ciklusa i fikcionalnog sveta duboko ekološki. Zemljomorje je spajanje dva prirodna elementa, slavljenje ravnoteže i prirode. Potom, svi praznici koji se slave imaju veze sa događajima u prirodi. Npr. slavi se letnja dugodnevica¹¹ i tada se širom Zemljomorja igra Dugački ples. Pesme koje se pevaju takođe su prikaz kulture jako vezane za prirodu. Tu su i imena stanovnika Zemljomorja, koja su najčešće nazivi za biljke i životinje – poznati junaci *Zemljomorja* su Jastreb, Ruža, Jasika, Bršljanka...

Već smo spomenuli značaj životinja. Dodajmo da i one imaju veliku ulogu i u samoj fabuli – mali otak vraća Geda iz mrtvih, a mače sprečava duše umrlih da uvuku čarobnjaka Aldera u Suvu zemlju. I, naravno, tretiranje zmajeva je kod Ursule Legvin originalno i jedinstveno. Oni jesu životinje, ali ne negativne, kako ih vidi zapadna, evropska kultura, već pozitivne i plemenite, znanjem i moralom iznad ljudi. Oni nisu, dakle, ni kao Tolkinov Šmaug (skuplja blago, a u *Zemljomorju* to rade ljudi), a ne liče ni na Martinov zmajeve, divlje i nasilne, koji su često samo oruđe/oružje u ruci prinčeve Deneris.

I glavna ideja *Zemljomorja*, ravnoteža, duboko je ekološka. Šu vidi tri vida metaforičkog izražavanja Ravnotežja u ciklusu: 1. mit o Gaju suštine, 2. legenda o prastarom zmaju i 3. poetsko predstavljanje scena iz prirode, naglašavajući posebno treći, jer je tako „Zemljomorje predstavljeno kao idilični svet u kome između ljudske civilizacije i prirode i dalje postoji harmonija” (Shu 2003: 153). Iako očigledno piše po sećanju, pa pravi faktografske greške¹², Šu pravilno zaključuje da se ovaj ciklus može, iz ekološke perspektive gledano na podžanr, odrediti i kao antiherojski, a ne herojski (168, 169). Dok je klasični zapadni heroj visoke fantastike „mahom” okrenut ljudskom, heroj, tj. heroína *Zemljomorja* ima širu sliku i traži opšte dobro.

¹¹ Naše su prevoditeljke izabrale da midsummer umesto kao dugodnevicu, prevedu kao Ivandan. To dovodi delo u vezu sa hrišćanstvom, što je jedna od stvari koje je Legvin pokušavala da izbegne.

¹² Navodi da pobunu mrtvih iz Suve zemlje podstiče mag Torion praveći rupu u Suvoj zemlji, Irijan ga prijavljuje kralju, koji sa zmajevima odlazi da sruši Suvu zemlju i porazi Toriona, tj. meša, stapa tri različita dela u jedno.

Bitno je i da je Legvin u drugoj trilogiji fokus prebacila na svakodnevni život i na potenciranje neophodnosti mira. Šu to povezuje sa istorijom književnosti, tj. sa osnovnim parom tragedija-komedija. Ep je u osnovi tragedija, herojstvo i ratovanje lika koji na kraju obično strada, dok je komedija insistiranje na miru i svakodnevnom, te ismevanje herojskih činova i rata¹³. Legvinova zapravo svoj ep, sasvim neočekivano i jedinstveno, okreće ka komediji (Shu 2003: 170). Upravo u svojevrsnom mešanju tih dvaju osnovnih žanrova, Legvin je napravila pomak u visokoj/epskoj fantastici.

Istovremeno je time svoje delo dodatno približila savremenom svetu. Sama autorka je govorila da se njena dela uvek mogu čitati kao alegorije i da je u njima na neki način uvek naš svet. U tom smislu, preoblikovanje Zemljomorja je možda i poziv na menjanje našeg sveta, posebno u području položaja žene i položaja prirode, za koje je Ursula Legvin u poslednjoj fazi svoga rada bila posebno zabrinuta.

Citirana literatura

- BBC na srpskom, *Ekološki dug: Za život nam nije dovoljna jedna Zemlja*. U: Danas, 29. 7. 2019. Dostupno na: <https://www.danas.rs/drustvo/ekoloski-dug-za-zivot-nam-nije-dovoljna-jedna-zemlja-trenutno-nam-treba-175-planete/> (29. 7. 2019)
- Buell, Lawrence. 1996. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Belknap Press.
- Buse, Katherine. 2013. *Genre, utopia, and ecological crisis: worldmultiplication in Le Guin's fantasy*. In: Green Letters: Studies in Ecocriticism, Nb. 17.3, Pp. 264-280.
- Cunliffe, Barry. 2010. *Druids: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Džejmson, Frederik. 2013. *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*. Preveo Srđan Dvornik. Dostupno na: <https://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/fredrik-d-zejmson-postmodernizam-ili-kulturna-logika-kasnog-kapitalizma.pdf> (1. 6. 2016.)
- Harrison, Robert Pogue. 2012. *Deforestation in a Civilized World*. Interview: Ross Andersen. <https://lareviewofbooks.org/article/deforestation-in-a-civilized-world/> (1. 2. 2016)
- Hiroshi, Aiki. 2007. *The Impossible Equilibrium: A Study of Le Guin's Earthsea Cycle*. Available at: http://www.tufs.ac.jp/common/fs_pg/portal/18yushuronbun/sogobunka1801.pdf (1. 9. 2014)
- Hutner, Heidi. 2015. *Eco-Grief and Ecofeminism*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=t6FuKhjfvK8> (1. 2. 2016)
- Kinsey, Tom. 2007. *The Failure of the Heroine in Ursula K. Le Guin's The Tombs of Atuan*. New York: The College at Brockport.
- Le Guin, Ursula K. 1993. *The Earthsea Quartet*. New York: Penguin Books Ltd.
- Le Guin, Ursula K. 2001a. *Tales from Earthsea*. San Diego: Harcourt.
- Le Guin, Ursula K. 2001b. *The Other Wind*. Boston: HMH Books for Young Readers.
- Le Guin, Ursula. 2007. *The Critics, the Monsters, and the Fantasists*. In: The Wordsworth Circle Vol. 38, No. 1/2, Winter/Spring, 2007. Pp. 83-87.
- Legvin, Ursula. 2002. *Najdalja obala*. Prevele Sonja Jankovski i Mirjana Živković. Beograd: Familet.

¹³ Ovo je, naravno, krajnje uprošćeno i generalizovano. *Odiseja* je npr. ep i ne uklapa se u tu šemu – pre ćemo je ubrojiti u komediju, nego u tragediju.

- Martin, George R.R., Elio Garcia Jr. and Linda Antonsson. 2014. *The World of Ice & Fire: the Untold History of Westeros and the Game of Thrones*. New York: Bantam Books.
- Martin, Džordž R. R., Elio M. Garsija mlađi i Linda Antonson. 2015. *Svet leda i vatre: neispričana povest Vesterosa i Igre prestola*. Preveo Nikola Pajvančić. Beograd: Laguna.
- Nichols, Peter and John Clute. 1999. *The Encyclopedia of Science Fiction*. London: Orbit Books.
- Rayment, Andrew. 2014. *Fantasy, Politics, Postmodernity: Pratchett, Pullman, Miéville and Stories of the Eye*. Amsterdam: Rodopi.
- Shu, Fen Tsai. 2003. *Le Guin's Earthsea Cycle: An Ecological Fable of "Healing the Wounds"*. In: *Concentric: Studies in English Literature and Linguistics* Nb. 29.1 (January 2003). Pp. 143-74.
- Sigler, Carolyn. 1994. *Wonderland to Wasteland: Toward Historicizing Environmental Activism in Children's Literature*. In: *Children's Literature Association Quarterly*, Vol. 19, Nb. 4, Winter 1994. Pp. 148-153.
- Tolkien, J.R.R. 2009. *The Lord of the Rings*. London: HarperCollins.
- Tolkin, DŽ. R. R. 2010. *Družina prstenova*. Preveo Zoran Stojanović. Beograd: StylosArt.
- Tuttle, Lisa. 2005. *Writing Fantasy & Science Fiction*. London: A&C Black.

Sava Stamenković

"St. Cyril and St. Methodius" University of Veliko Tarnovo, Bulgaria
Organization "Litera", Niš

ECOCRITICISM AND HIGH FANTASY: LE GUIN, TOLKIEN, MARTIN

Summary. *We analyze the three most famous cycles of the high (epic) fantasy sub-genre – Middle Earth Saga by J. R. R. Tolkien, A Song of Ice and Fire by G. R. R. Martin and Ursula Le Guin's Earthsea – from the perspective of ecocriticism. Due to the characteristics of this subgenre of fiction, all works that carry this genealogical designation can be defined as eco-narratives. Nature in these cycles plays an important role and by the degree of closeness to nature hierarchy of species is created in given fictional worlds. The crisis that occurs in these worlds always implies the threat of ecological catastrophe. Le Guin and her Earthsea have a special significance in terms of the environmental engagement of the high fantasy. The last part of the paper aims to determine the specifics of her cycle. The sharp transformation of the fictional world halfway through the cycle appears to be, at least partly, influenced by the ecological movement.*

Key words: *eco-narrative, ecocriticism, ecofeminism, high fantasy, epic fantasy, Earthsea, Ursula K. Le Guin, J. R. R. Tolkien, G. R. R. Martin*

ЕКОЛОШКЕ ТЕМЕ И МОТИВИ У КЊИЖЕВНОСТИ

Сажетак. У раду се истражује значај књижевности за подизање еколошке свести ученика. Један од задатака наставе књижевности јесте оспособљавање ученика да у уметничким световима откривају и усавршавају позитивне ставове о природном окружењу. Интерпретација књижевних дела у настави обухвата и тематску и мотивску анализу односа човека и природе, која може успешним методичким приступом имати снажну васпитну улогу у обликовању позитивног односа према природи. Полазећи од наставних садржаја средњошколске наставе књижевности, у раду се даје модел пројектне наставе која може обухватити и друге наставне предмете. Уводни део рада се односи на опште особине пројектне наставе. У средишњем делу се наводе истраживачки задаци и очекивани исходи интерпретације одговарајућих садржаја у одабраним делима. Ослањамо се на дела Толстоја, Шолохова, Чехова и поетска остварења српских песника. У завршном делу истичу се предности оваквог вида наставе. Циљ рада јесте указивање на могућности сагледавања еколошких проблема и смерница за њихово превазилажење из перспективе књижевности у наставној пракси.

Кључне речи: књижевност, настава, васпитни циљеви, еколошка свест, природа.

1. Уводна разматрања

Предмет истраживања овог рада јесу еколошке теме и мотиви у настави књижевности. Опредељење за истраживање улоге наставе књижевности у осветљавању присутности и функције природе у књижевним делима произилази из нашег уверења да ваљани концепт наставе књижевности може умногоме допринети ефикасном прихватању и ширењу идеја о вишеструкој неопходности промене односа савременог човека према природном окружењу. Са друге стране, одговарајући концепт наставе доприноси и решавању проблема опште непопуларности и смање-

ног друштвеног угледа књижевности и уметности уопште. Тематика књижевне уметности захвата сва подручја људског живота. Свет књижевне уметности јесте богати извор сазнања о човеку и друштву. Тако су естетички оквири уметничке књижевности прожети разним сазнањима применљивим у практичном животу.

Пошто садржаји наставе књижевности прате све видове човековог испољавања, то настави омогућава васпитну улогу, која се најпре односи на хуманизацију и социјализацију личности. Интерпретацијом уметничких текстова у настави могу се развијати многе врлине код ученика, па и пробудити, подизати и ширити еколошка свест и љубав према природном окружењу. Сваки уметнички исказ учествује у испољавању одређене идеје, преко које делује на творбу низа других порука. Ако се у делу уочава само једна (главна) идеја, онда се запоставља његово стварно идејно богатство. У нашем истраживању покушаћемо да укажемо на могућности усмеравања ученичке пажње према оним садржајима у текстовима у којима се препознаје човеков однос према природи. Њиховом се интерпретацијом употпуњава идејни слој дела, с обзиром на то да идеје које произилазе из овог аспекта нису водеће у одабраним делима.

Разлог више за осветљавање улоге наставе књижевности у подизању еколошке свести и позитивног става према природном окружењу јесте и чињеница да савремени концепт образовања подразумева стицање и развој ученичких компетенција. Осим уже стручних, ученици стичу и међупредметне компетенције,¹ које се развијају у оквиру сваког предмета. У нашем образовном систему тренутно су издвојене следеће међупредметне компетенције, као најрелевантније за одговарајућу припрему ученика за активну партиципацију у друштву и целоживотно учење: компетенција за целоживотно учење, комуникативна компетенција, рад са подацима и информацијама, дигитална компетенција, решавање проблема, сарадња, одговорно учешће у демократском друштву, одговоран однос према здрављу, одговоран однос према околини, естетичка компетенција, предузимљивост и оријентација ка предузетништву.²

Тема природе и човеков однос према њој јесте присутна у готово свим књижевним формацијама. Човек је саставни део природе и одувек се прилагођавао њеним изненађењима и каприцима. Научио је како да њене благодети максимално користи, научио је како да јој се диви, да у њој ужива. Научио је да о њој пева. Да је кротки и савладава. Са друге стране, човек је, али и уметник, одавно научио да рачуна на њена изненађења. Како наводи Славица Дејановић у осврту на литераризацију природне катастрофе у приповеци *Град* Јанка Веселиновића, ен-

¹ Све међупредметне компетенције су прецизно дефинисане у *Просветном гласнику* 7/2011, 12–13.

² Детаљније о међупредметним компетенцијама у: *Стандарди општих међупредметних компетенција за крај средњег образовања* (2013).

тузијазам људи 19, а поготово 20. века и њихово велико поверење (а уједно и заблуда) у моћ науке и технике, резултирали су општеприхваћеним ставом да је човек готово победио природу и подредио је себи. Ипак, то се није десило. Природне катастрофе изненађују и човека 21. века, те људи и данас страдају у њима, упркос научно-технолошким достигнућима. Оно што се у међувремену десило јесте да се савремени човек умногоме удаљио од природе и да континуирано губи везу са њом (Дејановић 2006: 167).

У овом раду ћемо размотрити могућности утицаја наставе књижевности на развој компетенције „одговоран однос према околини”, као и на усавршавање позитивних ставова о одрживом развоју. Одрживи развој је стратегија будућег друштвеног развоја, која се односи на успостављање равнотеже између потрошње и обнављања постојећих ресурса, и која је усклађена са потребама очувања животне средине и потребама унапређења човековог квалитетнијег живота.

2. Дескриптивни текстови и антејски мотив у настави књижевности

Наведене компетенције се у настави књижевности могу развијати истраживањем присуства антејског мотива у књижевним делима предвиђеним школском лектиром. Израз антејски мотив и антејска снага се везује за грчког јунака Антеја, сина бога мора Посејдона и богиње земље Геје. Џиновског раста и изузетне снаге, све је странце приморавао да се рву с њим и увек их је побеђивао, јер је био јачи од сваког смртника. Снагу је добијао у дотицају са мајком Земљом, пошто је био њен син. Кад год би му у борби понестало снаге, он би дотакао тло (земљу) и добијао још већу моћ. Зато је био непобедив. Само онај ко би га успео одвојити од земље могао га је победити, што је на крају успело најславнијем грчком јунаку свих времена, Зевсовом сину Хераклу. У легенди и језику остао је израз *антејска снага* – моћ коју осећа човек у додиру са својом земљом и својим народом. Такву снагу добијају велики песници, који стваралачке моћи црпу из свога родног тла, из народа коме припадају (Шипка 2009: 25–27). У репрезентативним делима светске и српске књижевности тематизација човекове везаности за родну земљу као и антејски мотив често су присутни. Овај мотив се може ваљано истраживати у оквиру наставних садржаја из књижевности у делима Лава Толстоја, Михаила Шолохова, али и наших аутора Јанка Веселиновића, Милована Глишића, Петра Кочића, Вељка Петровића, Исидоре Секулић.³

Истраживање овог мотива нас природно упућује на лирику и прозне текстове у којима доминира дескрипција као облик изражавања и које, нажалост, данашњи ученици слабије прихватају. Зато је, чи-

³ Мисли се првенствено на ауторе и дела која су предвиђена школском лектиром.

ни се, најтежи почетни мотивациони корак с обзиром на одсуство занимања ученика за ову врсту текстова. Када је у питању лирика, Драгутин Росандић наводи да се у складу са доживљајно-спознајним могућностима ученика одређују нивои рецепције, описа и интерпретације лирске песме. Рецепција претходи опису и интерпретацији. Опис обухвата одређивање наслова, врсте текста, тематско-мотивског слоја, композиције, језика. Опис на вишем нивоу обухвата стилско одређење текста, књижевнотеоријске и књижевноисторијске одреднице (време настанка, положај у ауторовом опусу, припадност стилској формацији, књижевноме смеру и одређеној поетици/песничкој школи). Интерпретација укључује опис као исходиште за развијање сазнања о тексту. На лествици приступа тексту кровни положај заузима естетско вредновање. Односно, полазимо од рецепције, па преко описа и интерпретације долазимо до естетског вредновања (Rosandić 2005: 292).

Посебну пажњу наставној интерпретацији дескриптивних текстова посветио је Милија Николић, имајући у виду да се овакви текстови читају, али не дочитају, или се у најгорем случају такви одломци (текстови) прескачу. Задатак наставника је да ученике оспособи за њихову рецепцију. Емоционалном припремом за доживљајно прихватање текста, истраживачким задацима и афирмативним проблемским ситуацијама ученици се могу успешно подстицати да на личном искуству осете и схвате да су уметничке речи само изазов за даље читалачко стваралаштво. Да би неки опис могао емитовати потенцијалну поетску атмосферу (угођај), основни је услов да га доживимо што сличније ликовном делу, дакле, без оне диктатуре коју на наша чула и уобразиљу може вршити сукцесија језичких знакова. Стваралачко изазивање (актуелизовање) песничких слика и њихово истодобно здруживање у монолитном поетском простору може се код ученика успешно подстицати помоћу умесних упутстава за истраживачко читање. Упутства ће знатно појачати и усмерити ученичку пажњу ако су конкретна, прилагођена посебном тексту и сведена на добро одмерене задатке (Николић 1992: 247–249).

Оспособљавање ученика за истраживачко читање подразумева примену иновативних наставних метода и поступака, јер данашњи ученици не показују само одбојни став према књижевној уметности, дескриптивним текстовима, дугим епским формама, делима предвиђеним школском лектиром, већ и према свим видовима традиционалне наставе. Проблем, разумљиво, произилази из убрзаног напретка информатичке технологије и неадекватне динамике реформи образовних система. Зато се овом приликом опредељујемо за пројектну наставу, иновативну наставну стратегију, још увек недовољно популарну у нашем образовном систему, која, пре свега, подразумева максимално самостално ангажовање ученика и обавезну јавну презентацију на крају. Применљива је нарочито код интердисциплинарних тема и садржаја, у ваннаставним активностима, у раду са надареним ученицима.

3. Пројектна настава

Образовање у 21. веку од ученика захтева савладавање вештина сарадње, надограђивања знања, саморегулативе, решавања реалних проблема и иновација, коришћења информационих технологија у учењу и способност комуникације. Захтеви традиционалне наставе се најчешће односе на репродукцију информација које се дају, те не омогућавају ученицима развој неопходног критичког мишљења и моћи расуђивања. Једна од најважнијих ученичких компетенција јесте способност решавања проблема. Развоју ове компетенције веома доприносе проблемска и пројектна настава. Пројектна настава је метода решавања проблема заснована на самосталној активности ученика, која садржи и остале наставне методе, а о којој имамо писане трагове (Вилотијевић 2016: 138). Пројекат у настави подразумева планирање дугорочних циљева и начина њиховог остваривања, поступак усмерен ка остваривању циља, као и начин (средства) постизања циља, те је примереније појмовно одређење оваквог вида наставе „наставна стратегија” у односу на изворно одређење „метода” (Matijević 2008: 194). Овај сложени поступак полази од одређеног плана и усмерен је ка остваривању и образовних, и васпитних, и функционалних циљева (Matijević 2008: 196). Многи методичари предности пројектне наставе виде у томе што она подстиче радозналост, учење са разумевањем, развој истраживачких, организацијских, комуникацијских и критичких способности, усвајање интердисциплинарног и научно-истраживачког рада, подразумева потпуну оријентацију наставника ка ученику, што је и императив наставе 21. века. Она негује тимски рад и партнерски однос свих учесника у пројекту. Њена структура је веома комплексна, јер захтева од ученика да постави истраживање, спроведе и реши проблем, утврди исход и јавно га презентује. Учење је сарадничко, партнерско, тимско. Остварују је мање или веће групе учесника. Веома је захвална за остваривање оних васпитних циљева за које „вербална педагогија” често није довољна, као што су ученичка сарадња и толеранција, самосталност и упорност, креативно истраживање, васпитање основних људских вредности као што су истина, љубав, мир, ненасилно решавање сукоба, солидарност, патриотизам, еколошка свест.

Постоји седам критеријума за избор пројектне наставе: 1) задовољавање потреба: интереси и потребе ученика морају одговарати одабраној теми; 2) условљеност ситуацијом: пројекат се односи на реалну, за ученике искуствену, актуелну ситуацију; 3) интердисциплинарност: сложена структура пројектне теме треба да буде обрађена са различитих страна, уз учешће наставника различитих предмета; 4) самоорганизација процеса учења и поучавања као и процењивање резултата од стране ученика; 5) усмереност производу: пројекат је усмерен на неко дело, нпр. на сценско извођење, изложбу и сл; 6) колективно остварење: сви учесници пројекта подједнако деле одговорност за успешност;

7) друштвени значај: пројекат треба усмерити неком актуелном догађају, појави, он није сам себи сврха, већ треба нечему да служи (Матијевић 2008: 194).

Приликом формулисања циља пројектне наставе треба водити рачуна о следећем: шта се жели постићи, на који ће се начин жељени циљ остварити, која је корелација са наставним садржајима, који су применљиви облици рада, које ћемо изворе информисања користити, које је време предвиђено за реализацију пројекта. У оквиру организације пројектне наставе важно је испоштовати основне пројектне фазе, а то су: иницијатива за пројекат, проналажење теме за пројекат, формулисање циља пројекта, планирање пројекта, разрада пројекта, извођење пројекта, представљање пројекта, рефлексција о пројекту.

У пројектној настави наставник поставља циљеве и задатке везане за одабрану тему, подстиче ученике на стваралачко истраживање, помаже ученицима у изради пројекта, води процес планирања, предлаже савремене и актуелне садржаје и методе, подстиче социјализацију ученика и заједно са њима критички вреднује резултате. Код наставника ова настава подстиче професионализам, креативност, способност мотивације, снажљивост, сарадњу и тимски рад. Ученици у пројектној настави дају иницијативу за рад, сходно њиховом интересу и способностима. Активно планирају све етапе и ток рада, трагају за решењем проблема и учествују у самооцењивању и вредновању резултата. Ученицима ова настава вишеструко користи, јер доприноси бољој примени стеченог знања, бољем разумевању и решавању проблема, развијању способности рада у групи, критичком односу према свом и туђем раду, самосталном проналажењу информација (Вилотијевић 2016: 140). Ученици тако науче како да уче, како да траже и селекују информације, да користе методе и теорије, да стичу социјалне, практичне и предузетничке вештине и да развијају позитивну слику о себи. Осим ученика и наставника, пројектна настава подразумева и учешће других лица, помагача, јер се наставни пројекти не ограничавају на оквире разреда и школе. Неки од могућих сарадника јесу: вођа пројекта (нпр. директор школе) који би координирао сарадњу са институцијама и појединцима изван школе, затим педагог, психолог, библиотекар, други наставници, техничко особље школе, родитељи, стручњаци изван школе. Тако се пројектном наставом сједињавају знања, вештине и умећа из различитих области и ствара се умрежена заједница људи различитог узраста, образовања, способности и интересовања, ставова, вредносних судова, чиме се младим људима показује да је овај комплексни свет у коме живимо веома изазован и вредан истраживања.

Пројектна настава има своје видове. Наводимо класификацију Милана Матијевића. На основу броја учесника, пројекти могу бити индивидуални, у пару, групни, разредни, школски. На основу подручја развоја, пројекти се могу односити на сазнајни, емоционални и моторички развој. С обзиром на тело или установу која их покреће и реали-

зује, могу бити: разредни, школски, градски, окружни, државни и међународни. У односу на циљеве, пројекти се деле на: истраживачке, хуманитарне, еколошке, сарадничке, практичне, уметничке. С обзиром на наставни предмет, пројекти се деле на историјске, физичке, хемијске, биолошке, техничке, музичке, језичке или мултидисциплинарне. У односу на време трајања, они могу бити полудневни, целодневни, недељни, месечни, полугодишњи, годишњи, вишегодишњи (Matijević 2008: 200). Повезаност пројекта са наставом пројекте класификује у наставне, ваннаставне и ваншколске пројекте. У сваком случају, могућа је комбинација свих наведених врста пројеката.

У овом раду дајемо предлог наставног пројекта *Природа и човек у књижевности*.⁴ Определили смо се за тему чијом се реализацијом више инсистира на остваривању васпитних задатака. Интереси и потребе ученика за овом темом јесу одговарајући. Пројекат је условљен актуелном, друштвено значајном, реалном и за ученике искуственом ситуацијом. Пројекат би се реализовао на нивоу школе. Иако је основа овог наставног пројекта предмет Српски језик и књижевност, он је у својој суштини мултидисциплинарни, јер осим интерпретације књижевних текстова подразумева и информатичку обраду података, креирање анкете и реализацију анкетања, јавну презентацију резултата, дакле примену знања и из других наставних предмета (првенствено информатике и психологије).

4. Природа и човек у књижевности – наставни пројекат

Почетна идеја за организовање и могућу реализацију наставног пројекта *Природа и човек у књижевности* је инспирисана Чеховљевом драмом *Ујка Вања*. Обликујући психолошки профил др Астрова, аутор само назначавачу тему о потреби заштите човекове средине, чија се актуелност не губи ни данас. Наводимо кључне цитате:

Михаил Љвович сваке године сади нове шуме. И већ је награђен бронзаном медаљом и дипломом. Он се залаже да се не уништава стара шума. Ако га слушате, потпуно ћете се сложити с њим. Он каже да шуме красе земљу, уче човека да схвати лепоту и буде у њему узвишена осећања. Шума ублажава оштру климу. У земљама благе климе мање се снаге троши на борбу са природом, и зато је тамо човек питомији и нежнији; тамо су људи лепо и витки, емотивни, говор им је музикалан, покрети грациозни. Код њих цветају наука и уметност, њихова филозофија није песимистичка, односи са женом су пуни суптилности и племе-

⁴ О могућностима организације и реализације пројектне наставе у средњој школи, са посебим освртом на остваривање васпитних циљева и јачање међупредметних компетенција у оквиру предмета Српски језик и књижевност, опширније у „Српски језик и књижевност у пројектној настави” (Солеша 2017: 94–108).

нитости. [...] Шума је све мање и мање, реке пресушују, дивљач је нестала, клима се квари и сваким даном земља постаје све ружнија и сиромашнија. Кад пролазим поред сеоских шума које сам спасао од сече, или када чујем како шумори моја млада шума, коју сам засадио својим рукама, ја схватам да је клима мало и у мојој власти и, ако човек после хиљаду година буде срећан, зато сам мало заслужан и ја (Чехов 1990: 263).

Циљ и сврха пројекта *Природа и човек у књижевности* је оспособљавање ученика да у уметничким световима откривају и усвајају позитивне ставове о природном окружењу. Одговарајућом интерпретацијом књижевних текстова у којима се појављују теме и мотиви односа човека и природе васпитно би се утицало на снажење еколошке свести. Са друге стране, како се ове теме и мотиви природно односе на дескриптивне текстове, уједно би се ученици оспособљавали за њихову ваљану интерпретацију и рецепцију. Методичким поступцима ученици се упућују на истраживачко и стваралачко читање, које доприноси афирмацији дескриптивних текстова и књижевности уопште. Овим пројектом би се унапредиле компетенције: одговоран однос према околини, одговоран однос према здрављу, решавање проблема, сарадња, рад са подацима и информацијама, комуникација, естетичка компетенција.

Планирано време учења је осам месеци. Ученицима се дају истраживачки задаци са прецизним упутствима. Како је за читање великих прозних дела потребно више времена, отуда и планирано време учења од осам месеци. Дакле, пројектни час (или дан) би се реализовао након обраде већине наставних садржаја (нпр. у мају месецу).

Пројекат обухвата предмет Српски језик и књижевност у другом и трећем разреду средње школе. Поред метода излагања и дискусије, користиће се и методе засноване на самосталном истраживачком раду појединаца и група. Наставници креирају истраживачке задатке и формирају групе на нивоу разреда. Ученици се у складу са својим афинитетима и могућностима опредељују за понуђене задатке. Што се тиче материјала, извора, помагала и опреме, користе се књижевна дела, уџбеници, стручни текстови, интернет, писмене анализе одгледаних филмова, нпр. Могуће је предвидети и израду паноа, изложби и сл. Јавна презентација резултата је обавезна.

Улога и задаци наставника се односе најпре на креирање истраживачких задатака, што подразумева обавезну процену ученичких способности, као и могућност реализације, коју, осим ваљане мотивације, условљавају и спољашњи чиниоци као што су услови рада, спремност родитеља на сарадњу, подршка руководећих органа школе и сл. У нашем случају задатке смо поделили на седам група.

Прва група задатака се односи на израду анкете и анкетирање ученика. У питању су две врсте анкетних упитника. Првим анкетним упитником се истражује ученичка рецепција дескриптивних текстова, а другим однос ученика према природном окружењу. Ученици се анкетирају два пута: пре почетка рада на пројекту и након завршеног про-

јекта. Овим упитницима би се осим увида у рецепцију текстова и ниво еколошке свести ученика, истражили резултати, ефекти, односно, исходи пројекта. Садржаје анкета креирају наставници и ученици. Важно је напоменути да се овим видом наставе пре свега омогућава ученицима да изнесу своје идеје, креирају и реализују активности. Дакле, наставник јесте покретач, модератор, ментор, онај који усмерава активности и води их ка успешној реализацији.

Друга група задатака се односи на ученике другог разреда и истраживање природе у поезији српских романтичара⁵. Осим што ученици истражују теме и мотиве природе у поезији Бранка Радичевића, Јована Јовановића Змаја, Ђуре Јакшића, Лазе Костића, њихов задатак је и да одаберу одломке који ће се на пројектном часу рецитовати, као и најбоље рецитаторе.

Трећа група (други разред) истражује присуство природе у поезији Војислава Илића, одабира песме (или стихове) које ће се рецитовати, као и најбоље рецитаторе.

Четврту групу такође чине ученици другог разреда, чији је задатак истраживање пејзажних слика, антејског мотива и портрета Константина Љевина у роману Лава Николајевича Толстоја *Ана Каренина*.

Пета група намењена је ученицима трећег разреда, чији је задатак истраживање антејске снаге у колективном портрету донских козака и функције пејзажних слика у роману Михаила Шолохова *Тихи Дон*.

Ученици четврте и пете групе се у оквиру својих група опредељују за појединачне задатке, што значи да мање групе ученика истражују или пејзажне слике, или антејски мотив. Такође се одабирају најуспелије дескриптивне слике и одломци који ће се читати.

Ученици шесте групе, полазећи од драме Антона Павловича Чехова *Ујка Вања*, обрађују у писменом облику тему „Суштина и сврха лепоте као највеличанственије појавности живота”. Најбољи састави се читају на пројектном часу, остали могу бити доступни у целини или одломцима, нпр. на сајту школе.

Седма група ученика трећег разреда истражује природу у поезији српских модерниста (Алекса Шантић, Јован Дучић, Милан Ракић, Сима Падуровић).

Осим наведених задатака, могући су и допунски задаци, које могу предложити наставници или ученици. Могући задаци су, на пример: израда паноа или ликовних радова, организација њихове изложбе, затим поређење дескриптивних текстова и филмске обраде датих дела, израда презентација, интерпретативно рецитовање стихова, интерпретативно читање одломака, избор музике која прати казивање стихова, израда презентације за сајт школе и сл.

Ученици реализују конкретне задатке тако што, истражујући лирске текстове, прате заступљеност тема и мотива о природи. Прате

⁵ Имамо у виду да се романтизам обрађује у другом разреду.

динамику и композицију песничких слика, откривају шта се збива у природи, а шта се даље са тим запажањима дешава у песничкој и читаочевој машти, наводе осећања која изазивају песме. Размишљају о томе шта је потребно да човек доживи радост и усхићење, а шта тугу и разочарања. Покушавају да одговоре на питање каква је при томе улога наших чула и маште. Покушавају да на основу личног доживљаја песама открију њене поруке. Откривају пристуво стилских фигура. Своја запажања бележе, издвајају песме или стихове које ће рецитовати, бирају најбољег рецитатора. Бирају најлепше стихове за пано, израђују пано, праве презентацију или изложбу ученичких ликовних радова.

У епским текстовима ученици откривају присуство антејског мотива (моћ коју осећа човек у додиру са својом земљом и својим народом) и доказују своје тврдње примерима из текста. Анализирају ставове главних јунака о природи те их пореде са својим ставовима. Своја запажања бележе, израђују писмене саставе на тему односа човека и природе у наведеним делима, бирају најквалитетнији писмени састав. Издвајају одломке за читање, које излажу на паноу и сајту школе, израђују презентацију и ликовне радове. Бирају најталентованије рецитаторе, односно, интерпретаторе прозних текстова.

Ученици (и сви заинтересовани присутни) усмено, у виду расправе, на пројектном часу посебно тумаче следећи став Чеховљевог јунака: „Човек је обдарен разумом и стваралачком моћи да би увећавао оно што му је дато, али до сада он није стварао, само је рушио” (Ујка Вања).

Ученицима се даје могућност организације часа (или наставног дана). Веома је важно током читавог пројекта уважавати идеје ученика, мотивисати их за што шире учешће, те пратити ток њихових интересовања. То значи да се почетне идеје могу кориговати, дорађивати, преуређивати.

Закључци пројекта би требало да пруже увиде у могућности утицаја књижевних текстова на развијање позитивног односа према природном окружењу и подизање еколошке свести ученика. Осим тога, откривају се и квалитет рецепције књижевних текстова са датом тематиком, као и читалачке навике и интересовања ученика. На основу постигнутих резултата предвиђају се даље активности. Како се пројектна настава не ограничава на поједине разреде или само једну школу, резултати рада, пројектни час или дан могу бити презентовани на различите начине. Важно је омогућити учешће, осим ученицима и наставницима, и родитељима, ученицима из других школа и свим заинтересованим особама. Могуће је и родитеље анкетирати упитником, који се за њих може посебно предвидети, или им омогућити активно учешће у одговарајућим задацима. Резултати могу бити представљени, осим на пројектном часу, и у другим школама, на сајту школе, путем локалних медија и слично.

У пројектној настави оцењивање је обавезна завршна етапа. Наставници процењују ученичка постигнућа, а ученици самопроцењују

своје резултате путем евалуационих листова. Током реализације и након завршеног пројекта врши се рефлексија и процена са указивањем на вредности и недостатке.

5. Закључак

Књижевност (природа и човек у књижевним делима) може бити и једна од етапа у другим врстама наставних пројеката. Тако, на пример, задаци које смо навели могу бити део ширег свеобухватнијег еколошког, мултидисциплинарног пројекта, чију би основу чинили наставни предмети биологија и хемија. Циљ оваквог пројекта би био осветљавање еколошких проблема савременог друштва са аспекта природних наука и подразумевано подизање еколошке свести становништва. Улога наставе књижевности у оваквом пројекту би била секундарна, али би допринела свеукупном остварењу васпитних циљева. У сарадњи са локалном самоуправом, еколошки пројекти би се могли обогатити активностима које би ученике укључиле у акције пошумљавања, односно, озелењавања одређених површина. Такође су могуће и акције чишћења околине, фотографисање дивљих депонија, интензивирање предавања са еколошким садржајима, организовање литерарних конкурса, те манифестација са пригодним културно-уметничким програмом. Имплементација одабраних садржаја из књижевне уметности би осигурала позитивне ефекте.

Током овако организоване наставе ученици савладавају разне технике учења, самостално или у тиму, увежбавају комуникацијске вештине, као и вештине презентовања. Остале предности су: подстицање радозналости и учења са разумевањем, развијање истраживачких, организацијских, комуникацијских и критичких способности, усвајање техника интердисциплинарног и научно-истраживачког рада. Јавно презентовање резултата истраживања може бити подстицајно за даља истраживања.

Позитивни ставови о природном окружењу, љубав према природи, потреба да је негујемо и чувамо, неће само одјекнути у свести ученика који су директни учесници, већ ће се проширити и на све који буду пратили њихов рад. Интерпретативно казивање стихова или одломака може мотивисати оне који лако одустају од читања да се без страха упусте у читалачку авантуру, јер никако и никада неће бити на губитку.

Литература

- Дејановић, С. 2006. Допринос Јанка Веслиновића српској психолошкој приповеци. *Књижевна историја*, бр. 128/129. стр. 155–170.
- Вилотијевић, М. и Н. Вилотијевић. 2016. *Модел развјајуће наставе*. Београд: Учитељски факултет.

- Matijević, M. 2008. *Projektno učenje*, Znamen: Nastavnički suputnik 2008/09. Доступно на: http://bib.irb.hr/datoteka/409015.Projektno_ucenje_Matijevic.pdf
- Николић, М. 1992. *Методика наставе српског језика и књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Правилник о наставном програму за гимназију. 2011. *Службени гласник РС – Просветни гласник РС*. бр. 7/2011. 12–13.
- Rosandić, D. 2005. *Metodika književnoga odgoja*. Zagreb: Školska kniga.
- Стандарди општих међупредметних компетенција за крај средњег образовања*. 2013. Београд: Завод за вредновање квалитета образовања и васпитања.
- Солеша, Б. 2017. Српски језик и књижевност у пројектној настави. *Школски час*. бр.3–4. стр. 94–108.
- Čehov, A. P. 1990. Ujka Vanja. *Sabrana dela*. knj. 10. Jugoslavija publik/Zrinski. Beograd/Čakovac.
- Шипка, М. 2009. *Зашто се каже?* Прометеј: Нови Сад.

Biljana Soleša

University of Niš
Faculty of Philosophy š

ECOLOGICAL TOPICS AND MOTIFS IN LITERATURE

Summary. *The paper investigates the importance of literature for raising the ecological awareness of students. One of the main tasks of literature teaching is to empower students by means of fictional worlds to find and develop positive attitudes about the natural environment. Interpretation of a literary work in teaching also includes a thematic and motivational analysis of the relationship between a human and nature, which can have a strong educational role in shaping a positive attitude towards the natural environment by a successful methodical approach. Starting from the context of teaching literature at a high school level, the work offers a model of project teaching, which can include other teaching subjects. The introductory part deals with the general characteristics of project teaching. The central section lists the research tasks and the expected outcomes of interpreting the responsive content in selected works. We rely on the works of Tolstoy, Sholokhov, Chekhov and the works of Serbian poets. The final part emphasizes the advantages of this kind of teaching. The aim of the paper is to point out the possibilities of perceiving ecological problems and the guidelines for their overcoming from the perspective of literature in teaching practice.*

Key words: *literature, teaching, educational goals, ecological awareness, nature.*

MESTO PRIRODE U STVARALAČKOM NOMADIZMU PRIPADNIKA NOVE UMETNIČKE PRAKSE U JUGOSLOVENSKOM KULTURNOM PROSTORU

Sažetak. Rad ima za cilj da ukaže na aktivnosti jugoslovenskih umetnika koji su svoj konceptualni rad šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka bazirali na posebnom shvatanju prirode kao vancivilizacijskog prostora za ostvarivanje svojevrsnog aktivizma uperenog protiv akademizma, tradicionalizma i elitizma u umetnosti, kao i protiv aktuelnih društveno-političkih stanja u sredinama u kojima su bili aktivni, a u cilju deinstitucionalizacije i demokratizacije same umetnosti. U tom smislu, pokušavamo da utvrdimo mesto prirode kao svojevrsnog repozitorijuma u pojedinim radovima slovenačke grupe OHO, subotičke grupe Bosch+Bosch i novosadske grupe Kod.

Glavne reči: nova umetnička praksa, konceptualna umetnost, land art, priroda, život u prirodi, komuna.

1. Nova umetnička praksa

Sedma decenija XX veka donela je mnogobrojne i turbulentne promene u umetničkim tokovima u svetu i kod nas. U toj deceniji dolazi do pojave koju su teoretičari umetnosti kod nas nazvali *nova umetnička praksa* ili *nova umetnost*.¹ Ova sintagma odnosila se na sve one pojave u umetnosti koje su nastale kao suprotnost tadašnjoj zvaničnoj, oficijalnoj ili prihvaćenoj umetnosti u Jugoslaviji, a koja se definisala na liniji između umerenog modernizma i socijalističkog estetizma. Nasuprot ovom zatečenom stanju, javljaju se potrebe kod pretežno mladih umetnika u većim gradovima bivše države za izrazom koji će

¹ *Nova umetnička praksa* je termin koji je prvi put upotrebio istoričar umetnosti Jerko Denegri 1978. u propratnom tekstu u katalogu izložbe *Nova umetnička praksa 1966–1978*, održane u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu. Termin je zapravo preuzet od Ketrin Milet (Catherine Millet), iz njenog teksta „Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti”, objavljenog u novosadskom časopisu *Polja*, br. 156, februara 1972.

biti oslobođen stega zatečenih umetničkih formula, kao i samog sistema umetnosti.

Nezadovoljni onim što se nudilo na aktuelnim umetničkim scenama, uglavnom u većim gradovima, a podstaknuti umnogome intrigantnim društvenim promenama uoči i nakon 1968. godine, ovi mladi ljudi, u želji da stvore autentičan umetnički odgovor na izazov stvarnosti koja ih je okruživala i čiji su aktivni činioci bili, istupa u polje izvojevanih sloboda umetničkog izraza. A ti izrazi se u istoriji umetnosti nalaze u rasponu od fluksusa (Fluxus), hepeninga (happening), bodi-arta (body art), lend-arta (land art), intervencija u prostoru, mejl-arta (mail art), proces-arta (process art) itd.

Želja da se preispitaju postojeći vrednosni sistemi došla je kao normalna posledica velikih promena oko 1968. godine – otud i odrednica „šezdesetosmaški duh“, koja se često može sresti u literaturi o ovom periodu. Nastala je i klima velikog odbijanja, u čijem središtu je izrazito nepoverenje prema aktuelnom društvenom poretku, pa tako i prema umetnosti, njenim principima, standardima, kao i prema institucijama u kojima i pomoću kojih se održava umetnost kao takva. Kod nekolicine mladih aktera, i to skoro u istom periodu, dolazi do želje da se preispitaju postavke celokupnog sistema umetnosti.

Osim simptoma velikog nepoverenja i nezadovoljstva postojećim načinom funkcionisanja umetnosti, javlja se jaka želja za udruživanjem, za zajedničkim delanjem, za dugim raspravama, pa čak i za zajedničkim životom (za umetnost i u umetnosti). Dolazi do formiranja grupa koje su sastavljene od istomišljenika i čiji je cilj zajednička aktivnost, ali, kako će vreme pokazati, još jedna bitna karakteristika ovih grupa jeste njihov kratak vek. Ovo je bilo vreme masovnih pokreta, kontrakulture, studentskih nemira, pop i rok muzike. U jugoslovenskom društvu, koje se nakon Drugog svetskog rata otvaralo ka Zapadu, sedma decenija donela je umetničku generaciju koja je baš u takvom, socijalističkom društvu stasavala na masovnim medijima, te bila otvorena za sve novine.

Postavilo se pitanje kako stvarati s obzirom na iskazanu skepsu prema sistemu umetnosti i njegovim zakonitostima, kao i prema samoj umetnosti. Rešenja su se tražila u neumetničkim načinima i u izvaninstitucionalnim okruženjima. Iako su bili međusobno različiti, ove umetnike spajala je jedinstvena želja za dezinstitutionalizacijom i demokratizacijom umetnosti.² U tom smislu, njihov jezik postaje raznolik a njihova umetnost dobija epitet *nomadske*, jer se akteri u toku svog rada oprobavaju u mnogim, različitim načinima stvaranja.³ Osim toga, oni napuštaju klasičan okvir u koji je kroz

² Mirko Radojčić, autor poglavlja o grupi *Kod* u katalogu *Nova umjetnička praksa*, inače član grupe *Kod*, jasno definiše cilj grupe: „Aktivnost od osnivanja grupe do kraja 1970. odlikuje širina rada, sintetički pristup umetnosti i težnja za njenom autonomijom u odnosu na ideologiju, a njeno približavanje životu, težnja da se umetnost demokratizuje i dezinstitutionalizuje” (Susovski 1978: 36).

³ Pojam *umetničkog nomadizma* koristi J. Denegri, izjednačavajući ga sa *proširenim pojmom umetnosti*, kako bi opisao prolazak umetnika kroz različite vidove nove umetnosti: „Oba pojma zapravo podrazumevaju da umetnik bez ograda i briga o jedinstvu

tradicionalne izlagačke sisteme umetnost bila predstavljana posmatraču. Često je razlog tome i nemogućnost da dobiju priliku da se predstave publici, a pre svega njihov bunt prema ustaljenom. Tako oni najčešće izlaze na ulicu, u prirodu, a pojavljuju se u svega par alternativnih kulturnih institucija.⁴

Priroda se u okviru njihovog nomadizma javlja kao mesto za nesmetanu akciju, kao zamena za tradicionalni izlagački prostor i njegov suštinski opozit, kao inspirativni krajolik koji svojim elementima često i sam učestvuje u radu. Ideja o prirodi kao izvancivilizacijskom, izvankulturnom, izvandruštenom lokusu, koju pojedini pripadnici u nekim segmentima svog delovanja uvode u rad, ima svoju predistoriju (od romantičarskog snevanja o slobodi do anarhističkih pokušaja zamene društva prirodom), ali u periodu koji posmatramo ova ideja sinhrona je pojavama u svetu koje su karakteristika šezdesetih godina XX veka. U širem društvenom kontekstu, to su pojave poput hipi pokreta (komunarnstvo, život u prirodi van društvenih normi itd.), u umetnosti je to pojava lend-arta i konceptualne umetnosti, u okviru kojih se razvija svest o potrebi da se deluje na neumetnički način u smislu ranijih pojava u umetnosti.

Želeli bismo da u radu ukažemo na pojavu ovakvih ideja i umetničkih fenomena kod nas, tj. u bivšem jugoslovenskom kulturnom i umetničkom prostoru⁵, ali ćemo se, zbog ograničenosti datog prostora, fokusirati na razmatranje mesta prirode u radu grupa *OHO*, *Bosch+Bosch* i *Kod*.

2. *OHO* i prvi iskoraci u lend-art

Nastala u Ljubljani 1966. godine, *OHO* je prva grupa koja je osnovana u Jugoslaviji, a koja je nosilac nove umetnosti. Činili su je Marko Pogačnik, David Nez, Andraž Šalamun i Milenko Matanović.⁶ U njihovom delovanju priroda zauzima posebno mesto. I druge umetničke grupe su takođe ispoljavale interes prema kapacitetima prirodnih okruženja kao stvaralačkog prostora, ali se može reći da je priroda bila najprisutnija u radu grupe *OHO*. Iz tog razloga njima ćemo posvetiti i najviše prostora u ovom radu.

Stvaralaštvo pripadnika grupe *OHO* kretalo se od reizma u ranom periodu, koji je bio inspirisan idejama pesnika Istoka Geinstera Plamena, Francija Zagoričnika, Matjaža Hanžeka, preko arte povera⁷, tj. siromašne umetnosti,

jezika i tehnika prelazi i prerasta disciplinarne granice s ciljem da što jače ispolji sopstvenu ličnost, da provodi u delo 'govor u prvom licu'" (Denegri 1996: 47).

⁴ Tribina Mladih u Novom Sadu, Galerija Studentskog kulturnog centra u Beogradu, itd.

⁵ *Jugoslovenski kulturni i jugoslovenski umetnički prostor* su pojmovi koje koristi J. Denegri da bi označio koherentnost, zaokruženost, jedinstvenost i složenost kulturnih i umetničkih dešavanja sedamdesetih godina u Jugoslaviji, koja su umnogome bila određena i društveno-političkim kontekstom (v. Denegri 1996: 19).

⁶ Kroz grupu su od njenog osnivanja pa do formiranja *Obitelji* u *Sempasu* prošli mnogi pojedinci. Ovde su navedena imena onih koji su činili jezgro grupe od početka do kraja. Uz Andraža Šalamuna, značajna je i aktivnost Tomaža Šalamuna, koji je delovao neko vreme unutar grupe, kao i Draga Dellabernardina i Naška Križnara.

⁷ U literaturi se kao prevod ovog izraza javlja i „umetnost povera”.

lend-arta do transcendentalnog konceptualizma, koji ih dalje vodi i u specifičan vid egzistencije – odlazak iz grada u prirodu. Značaj *OHO* grupe nije samo u činjenici da je to prva umetnička grupa na polju nove umetnosti u Jugoslaviji, već i u tome što su njihove aktivnosti pionirski primeri hepeninga, bodi-arta i arte povere, kao i prvi primer komune u našoj bivšoj državi. Kompletni opus grupe *OHO* obiman je i podrazumeva objekte, instalacije, prostorne intervencije, performans, filmove, zajednički život, a njihov rad će uticati na mnoge druge umetnike i grupe kasnije u Jugoslaviji. U tom smislu, uloga grupe *OHO* u daljem razvoju alternativne umetničke scene je višestruka.

OHO grupa je od svog početka podrazumevala kretanje u širokom spektru aktivnosti, no ovde ćemo pokušati da posmatramo onaj segment njihovog opusa koji se tiče prirode, a ona se u njihovom stvaralaštvu javlja:

- 1) kao element (drvo, kamen, voda, zemlja, itd.) koji je konstituent rada kao primera arte povere;
- 2) kao izvangradski, neurbani, izvankulturni, vandruštveni prostor za umetničku intervenciju, pa tako i kao primer lend-arta;
- 3) kao niz odnosa, fizičkih zakona (npr. gravitacija), na koje se ukazuje, koji se pokazuju, koji se posmatraju kao primeri procesualne umetnosti;
- 4) kao mesto koje dolazi kroz izbor egzistencijalnog modela, kao zamena za civilizaciju – komunarski život, *Obitelj u Šempasu*.

Posebno su zanimljive aktivnosti grupe od proleća 1969. do 1971, kada se i trajno izmeštaju u prirodni ambijent i osnivaju komunu. Najraniji primer lend-arta je jednostavna trouglasta konstrukcija Milenka Matanovića od drvenih štapova, postavljena kod rimskog zida u predgrađu Ljubljane. Kasnije će te iste štapove povezane kanapom spustiti u reku Ljubljanicu, koja protiče gradom, i taj rad nazvati *Zmija*. Takođe će poći dalje izvan grada, u šumu kod Kranja, i tamo, zamenjujući galerijski ili gradski prostor konkretnim prirodnim, šumskim prostorom, instalirati opet drvene štapove između drveća. Na taj način iskoračiće dublje u lend-art poetiku, prepuštajući okruženju i njegovom ritmu da bude jedan od učesnika u samom radu.

Sledeći primeri ranog land-arta očiti su u umetničkim delima Davida Neza. *Nevidljiva skulptura* je naziv intervencije koju je izveo na starom zamku u Ljubljani. Trakom od 400 metara Nez je obmotao zamak, ali je i deo trake poslao pismom na više različitih adresa, što će reći da ovaj rad sadrži i karakteristiku mejl-arta. Veoma značajna su njegova eksperimentisanja sa ogledalima. Najpoznatiji ovakav rad su ogledala zabodena u zemlju i prepuštena igrama refleksije. U ovom radu Nez dolazi do maksimalnih potencijala elemenata koji čine njegov rad primerom lend-arta – intervencija je minimalna, a učinak je maksimalan. Ogledala kao objekti iz ljudske svakodnevice jednostavnim potezom su uneta u prirodni sastav šume i prepuštena interakciji koja je višeznačna. Sve se tu ogleda u svemu – zvukovi vetra u pokretima grana, svetlosni snopovi u menjanju senki, prostor umetnosti je vibrantni deo prostora šume, tj. prirodnog krajolika i obrnuto.

Naredno važno delo jeste rad Milenka Matanovića *Kanap i pšenica*. Jednostavnim gestom umetnika koji je izašao u polje visoke pšenice i sa pomoćnikom razvukao dugačak kanap i, u spontanom ritmu koji odgovara kretanjama u prirodnom okruženju, pomerao kanapom vrhove biljaka, ostvaren je dalji korak na putu ka apsolutnom izjednačavanju prirodnog okruženja i okruženja u kome umetnost kao akt nastaje. Oba prostora se stapaju kroz tihi i suptilnu intervenciju umetnika, priroda odgovara svojom reakcijom, umetničko delo dospeva do stanja svoje dematerijalizacije, okolina i akter se stapaju u jedno, brisanjem granice između umetnosti i života.

Ovom Matanovićevom radu prethodio je jedan takođe spomena vredan rad, izveden u toku zime iste godine, pod nazivom *Hodanje po istoj liniji 1000 puta*. Umetnik je izabrao jednu određenu liniju u travi i hodao je po njoj 1000 puta dok posledica njegovog hodanja nije postala vidljiva u smislu utabane staze. I ovaj rad se može shvatati na nivou pomeranja ka gubljenju granice između života i umetnosti.

Zanimljivi su i radovi Marka Pogačnika – *Programirana šuma* i *Zemlja-Zemlja*. U prvom radu umetnik odlazi u šumu iznad Kranja i u skladu sa svojom sklonošću ka mapiranju, pravljenju shema, numeričkom i simboličkom karakteru rada/aktivnosti, aluminijumskim trakama obeležava 365 (broj dana u godini) stabala u šumi, ali bira stabla koja mogu biti vidljiva sa puta kojim prolaze vozila. Na ovaj način kao da radom želi da pomeri pažnju eventualnih prolaznika na šumu koju programira markirajući vreme u njenoj uslovnoj konstantnosti. Rad *Zemlja-Zemlja* tipičan je primer istraživanja u domenu land art-a, u kome se zemlja koristi kao medij. Umetnik ocrta krug na zemlji, zatim vadi busen i za njim ostaju tragovi ove intervencije.

Ubrzo će se Pogačnik posvetiti jednoj temi koja će postati dominantna njegovog budućeg stvaralaštva, a to je proučavanje četiri osnovna prirodna elementa – vode, zemlje, vazduha i vatre. Krenuvši iz reističke posvećenosti objektu i tendencije da se on ogoli u svojoj pojavnosti i vrati u realnost kao takav kroz akt umetnika, Pogačnik će vremenom usmeriti svoju pažnju ka suštinskim postavkama u prirodi, koje se ogledaju u konstantnom sučeljavanju ova četiri elementa. Tomaž Brajc smatra da je podsticaj za ovakvo usmeravanje pogleda Pogačnik našao u starim učenjima o prirodi, poput Empedoklovog (v. Susovski 1978: 18). Razvoj njegovog izraza može se pratiti od izložbe *Porodica pozicije, težine i mere*, kojom se potrudio da ukaže ne na same objekte, predmete, već na relacije/tenzije među njima, izazivajući na taj način fizičke zakone na dejstvo, do *Porodice vode, zemlje, vazduha i vatre*, gde se konkretno bavi elementima i, stavljajući ih u određene odnose, ukazuje na njihovu dispartatnost, ali i jedinstvo. U toku leta Pogačnik je na raznim mestima (reka Kokra, Jadransko more, ostrvo Srakane) izveo radove sa elementima, suprostavljajući na specifičan način elemente Voda, Vazduh, Vatra, kroz dva odnosa – statičan i dinamičan.⁸

⁸ *Voda-Vazduh Dinamika* – plastične vreće napunjene pola vodom, pola vazduhom, spustio je u reku Kokricu; *Voda-Vazduh Statika* – napunio je vreće vazduhom i okačio

U tom periodu ostali članovi će takođe ići putem svojih interesovanja. Andraž Šalamun, kod koga će čulni aspekt biti prisutan od početka stvaralaštva, u toku letnjih aktivnosti grupe ostvariće radove pod nazivom *Kama Sutra*, sa svojom partnerkom na ostrvu Srakane kod Malog Lošinja, izvedeći razne poze u prirodnom okruženju. Rad je zabeležen na fotografijama koje su članovima grupe *OHO* često služile kao sredstvo dokumentacije. Ovaj rad je bitan i kao direktni pokazatelj ideološkog podteksta koji je postojao u stvaralaštvu grupe. Premda međusobno različiti, članovi su pripadali jednom duhu vremena, a to su bile pozne šezdesete i rane sedamdesete godine, kada je revolucija '68. donela i zahteve za seksualnim slobodama, kao i okrenutost duhovnosti koja je dolazila sa Istoka. Odatle, sasvim očekivano, i motiv starog indijskog spisa kao inspiracija za rad umetnika koji svoj pogled sve više odvaja od društva, jer je u njemu isuvuše zagušljivo, i usmerava ga ka prirodi, tražeći zapravo u njoj opravdanja i ekvivalentnost za zahteve koje stavlja pred samo društvo.

Za inspiraciju Istokom i indijskom kulturom i duhovnošću, koja se kao jedna od struja javila u šezdesetim godinama, a poslužila je mladim generacijama u njihovom ostvarenju kontrakturnih projekata, zaslužni su i oni umovi koji su Zapadu približili religije i duhovnost Istoka, poput D. T. Suzukija, Alana Votsa (Alan Watts), čiji je uticaj bio veliki, a pojava zanimljiva.⁹ Posebnu okrenutost indijskim religijama nalazimo kod Davida Neza (1969, *Kosmologija*, primer body arta, Galerija Atelje 69 u Ljubljani), koja se kasnije i kruniše njegovim odlaskom i boravkom u Indiji.¹⁰ U poznoj fazi zajedničkog rada, a pogotovo zajedničkog života u Šempasu, kroz praktikovanje transcendentale meditacije i uopšte izmenjen način percipiranja realnosti i delovanja unutar realnosti (zbog koje je istoričar grupe Tomaž Brejc i nazvao ovu fazu njihovog delovanja transcendentanim konceptualizmom), jasna je njihova veza sa indijskom spiritualnošću, čime je dat i rani primer njene reupotrebe u umetnosti u jugoslovenskom umetničkom prostoru.

Sedamdeseta godina donosi velike promene u radu i daljem razvoju grupe *OHO* i u smislu njihovog sazrevanja i produbljivanja interesovanja, kao i u smislu njihovog kretanja u „svetu umetnosti”. Naime, zahvaljujući inostranim kontaktima istoričarke umetnosti Taje Vidmar, grupa *OHO* biva

tegove i spustio ih je u more kod Malog Lošinja; *Voda-Vatra Dinamika* – plastičnu vreću napunjenu vodom zapalio je, voda se pretvorila u paru, a plastika se istopila, te su se kao rezultat javili vazduh i pepeo.

⁹ D. T. Suzuki (1870–1966), budistički učitelj i filozof religije, prevodilac, zaslužan za širenje zen budizma na Zapadu. Najvažnija dela: *Studies in Zen Buddhism* (1927–1934) i *Zen Buddhism and Its Influence on Japanese Culture* (1938). Alan Watts (1915–1973), filozof, sveštenik, predavač, pisac, zaslužan za približavanje istočnjačkih religija zapadnoj publici. Njegova predavanja su imala jak uticaj na aktere kontrakture. Najpoznatija su: *The Spirit of Zen* (1936), *The Legacy of Asia and Western Man* (1937), *The Meaning of Happiness* (1940), *Way to Zen* (1957).

¹⁰ M. Šuvaković navodi pismo Mirka Radojčića u kome mu ovaj opisuje susret sa Davidom Nezom pre i posle njegovog boravka u Indiji. Šuvaković, M. 2007. *Konceptualna umetnost*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, str. 383.

pozvana da učestvuje na izložbi *Information* u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku. Matanović i Nez odlaze u Njujork, dok Pogačnik i Šalamun ostaju u Ljubljani. Iz te privremene razdvojenosti članova grupe, koji u ovom periodu prolaze kroz intenzivno jačanje međusobne povezanosti kroz zajedničko praktikovanje transcendentale meditacije i zajednički rad, proisteći će i njihove telepatske vežbe/akcije nazvane *Interkontinentalni grupni projekat*. Izložba u Njujorku, osim što je bitna kao pojavljivanje u svetski najznačajnijem umetničkom centru tog doba, urodila je i poznanstvom sa poznatim lend-art umetnikom Valterom de Mariom (Walter de Maria), koji će kasnije biti i njihov gost u Sloveniji i sa kojim će ostvariti zanimljivu saradnju (*Noćni projekti*).

Ono po čemu se *OHO* kao grupa izdvaja i u jednom širem kontekstu, kontekstu konceptualne produkcije, jeste činjenica da je konceptualni rad pripadnika grupe počivao na neprestanim mentalnim traženjima načina da se kroz rad i radne koncepte dokuče osnovni kosmološki principi i tokovi. Oni su se služili rečnikom i strategijama i siromašne umetnosti i lend-arta, da bi vremenom razvili jedan specifičan vid konceptualizma – transcendentelni ili ezoterični konceptualizam.¹¹ Ovaj period trajao je kod grupe *OHO* u toku 1970. i 1971. godine i odlikuje ga jačanje međusobne povezanosti, insistiranje na mentalnim vezama, na zajedničkim meditacijama, povlačenje u sebe, ali ostajanje u kontaktu sa članovima grupe, povratak sebi, okretanje onim izvorima iz društvenih nauka, religije, filozofije i psihologije koji su delovali podsticajno na članove (od Empedokla, preko interesovanja za Kelte, do indijske filozofije, misticizma, ezoterije i psihologije).

Razvoj ka ovom posebnom vidu konceptualne umetnosti može se pratiti i kroz promene odnosa prema materijalima. Na izložbi *Pradedovi* u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, koja se u literaturi označava kao Prva izložba arte povera u Jugoslaviji (Susovski 1978: 15), publici se nude ambijenti, instalacije od kišobrana i vune, poliuretan, gvozdene vune, krovni crep. Na izložbi u Modernoj galeriji u Ljubljani koristi se biljni i životinjski svet, minerali, ali i civilizacijski otpad. Na ovim dvema izložbama još uvek preovladava snaga materijala–predmeta u svoj njegovoj jednostavnosti, ali i slojevitosti značenja i simboličnim potencijalima. Izložba u Novom Sadu donosi pak pomak sa materijala i predmeta kao takvih ka akcentovanju interakcije među njima. Između ovih izložbi stoje letnji projekti nastali u duhu lend-arta.¹²

¹¹ Tomaž Brejc, istoričar grupe *OHO*, ukazavši na poteškoće u susretu sa specifičnom vrstom konceptualne umetnosti grupe, uvodi termin transcendentalni da bi opisao aktivnosti grupe 1970–71, stavljajući akcenat na značaj transcendentalnog u njihovom radu, da bi Igor Zabel u katalogu retrospektivne izložbe u Modernoj galeriji u Ljubljani, održane 1994, ovaj pojam pretvorio u ezoterični (Šuvaković 2007: 337).

¹² T. Brejc letnje projekte D. Neza i M. Matanovića direktno povezuje sa umetnošću lend-art umetnika Voltera de Marije, Denisa Openhajma (Dennis Openhheim), Roberta Smitsona (Robert Smithson), Ričarda Longa (Richard Long) i drugih (v. Susovski 1978: 17).

Iz podjednakovog interesovanja za različite prirodne materijale i mogućnosti njihove interakcije javljaju se, u fazi nakon letnjeg eksperimentisanja u prirodnom krajoliku, radovi u kojima je glavna preokupacija, moglo bi se sasvim slobodno reći, nevidljive sile među materijalima/predmetima, gravitacija, pitanja različitih težina/mera, odnosi među materijalima, procesualnost kao način za ukazivanje na ove nevidljive komponente radova. Radovi ovakvog tipa predstavljeni su na izložbi novembra 1969. u Novom Sadu. Ovu problematiku dalje su „ohovci” elaborirali iste godine u Beogradu, u Domu omladine, na tzv. Festivalu *OHO*. U osnovi ovih radova takođe su odnosi među materijalima (gips – staklo – metal), kao i osećaj težine i gravitacije.

Nakon pomaka unutar galerijskog prostora, ovakve ideje odvele su ih još jednom u prirodni krajolik, u dolinu Zarice kod Save, blizu Kranja. U tom istorijskim naslagama bogatom krajoliku (neolitsko naselje, keltske humke, slovensko groblje, srednjovekovna gotička katedrala) oni su postavili svoje radove koji su se služili prirodnim elementima, kao što su sunce, svetlo, vatra, kamenje, voda, a sve u cilju uspostavljanja apsolutnog kontakta sa prošlošću i sa prirodom, tj. kosmosom. U takvom značenjima opterećenom prostoru pripadnici grupe *OHO* našli su sasvim odgovarajući teren za svoje projekte. Tu, u dolini i u prisustvu reke Save, dakle, veoma energetski određenom prostoru, uz memoriju samog mesta, ovi projekti, koji su imali svaki na svoj način za cilj ispitivanje odnosa vremena-prostora, dobili su i svoju krajnju punoću.

Pored svega ovoga, njihova posvećenost meditaciji, kao i interesovanje za kosmološke zakonitosti, nagnala ih je na finalni iskorak u prirodu, ali ne samo radi kraćih boravaka i radova, već radi života. U proleće 1971. David Nez, Milenko Matanović, Marko i Marika Pogačnik i njihove čerke, Zvozne i Andraž Šalamun, Marjan Juvanc, Irena Majcen i Samo Simčić odlaze u Šempas, naseljuju napuštenu kuću i tako osnivaju prvu komunu. Prvi period boravka u komuni ispunjen je prilagođavanjem na nove uslove života, na obradu zemlje i uspostavljanje sistema opstanka, u smislu obezbeđivanja osnovnih sredstava za život, da bi se kasnije delatnosti umnožile – prave lončarsku i kovačku radionicu, bave se tkanjem, pokreću crtačku školu. U Šempasu njihove težnje prisutne prethodnih godina dobijaju svoj finalni oblik, a njihova umetnička stremljenja završavaju konačno u samom životu.

3. *Bosch+Bosch*

Grupa *Bosch+Bosch* je u Srbiji bila najmlađa grupa koja je nosilac novih tendencija. Osnovana je 1969. u Subotici i činili su je Slavko Matković, Bálint Sombati (Balint Szombathy), Laslo Salma (Laszlo Szalma), kojima se u periodu 1971–73. pridružuju i Katalin Ladlik, Laslo Kerekeš (Laszlo Kerekes) i Atila Černik (Attila Czernik). Specifična je pojava ove grupe u gradu na severu Vojvodine koji je geografski, ali i kulturno, gravitirao ka Mađarskoj. Otud i činjenica da su pripadnici grupe osećali povezanost sa umetnicima te sredine i imali kontakte sa njima. Aktivnosti grupe *Bosch+Bosch*, koja nije

imala precizno određen program i čiji se sastav vremenom menjao, mogu se morfološki odrediti na polju novih pojava u svetskoj umetnosti – arte povera, procesualne umetnosti, bodi-arta, vizuelne poezije, mejl-arta, lend-arta. U tom smislu, na teritoriji Srbije, unutar složenog jugoslovenskog kulturnog prostora, akteri *Bosch+Bosch* grupe učinili su prve iskorake ka novim umetničkim izrazima.

U dodir sa ostalim akterima nove umetničke scene, koji su se u međuvremenu pojavili u drugim gradovima, dolaze 1970. na Tribini mladih u Novom Sadu. Do neke bitnije saradnje sa ostalim grupama nije došlo, premda ni unutar same grupe nije bilo ostvarenih zajedničkih projekata, što ukazuje na njihov način funkcionisanja. Ova je grupa možda ponajviše među ostalim grupama tadašnje nove scene bila skup individualaca koji su, svako u svom ritmu, razvijali svoju umetnost. Godine 1976. grupa se konačno raspada, a njeni glavni protagonisti, B. Sombati, L. Kerekeš i S. Matković, nastavili su sa individualnim karijerama. Priroda kao element i lend-art kao umetnički jezik javljaju se u nekoliko radova Matkovića, Sombatija i Kerekeša i to kao, rekli bismo, jedna od stanica u njihovom stvaralačkom nomadizmu, a ne trajno rešenje izraza, jer su oni iza sebe ostavili radove u kojima se dotiču i drugih oblasti nove umetnosti (arte povera, mejl-art, vizuelna i konkretna poezija, slikarstvo).

U okviru opusa Slavka Matkovića, koji je započet vizuelnom i konkretnom poezijom, izdvaja se rad *Intervencije u slobodnom prostoru, Mobilna skulptura, Ludoško jezero* iz 1971, koji je u duhu lend-arta, a do koga dolazi nakon odluke autora da realni prostor, bio to gradski ili prirodni, kao što je slučaj u ovom radu, bude zamena za papir na kome je pisao poeziju. Tako autor izlazi u prirodni krajolik i tamo razvlači dugački papir, stvarajući na neki način svojevrsni zapis u prirodi. Kod Matkovića lend-art je samo još jedna mogućnost za poseban vid brisanja granica između teksta i predstave.

Za razliku od njega, Balint Sombati će, u skladu sa svojim sklonostima ka manipulisanju fotografijom, provesti suprotni postupak. Umesto da ode u prirodu i tamo načini rad, intervenciju, projekat, on će fotografije arheoloških lokaliteta, koje nalazi u arhivi Gradskog muzeja u Subotici i koje su ga podsetile na intervencije umetnika u prirodi, iskoristiti kao elemente za montiranje lend-art situacije, kroz oduzimanje primarne namene ovim fotografijama, kroz dokumentarnost u naučne svrhe, pretvarajući ih u svojevrsni sistem krcat znakovima koji postoje kao deo rada.

Treći „bošovac” kod koga se javlja lend-art, i to u najtemeljnijem svom vidu, jeste Laslo Kerekeš, koji se bavio i fotografijom, vizuelnom poezijom, kserografijom, bodi-artom, a kasnije i neoekspresionističkim slikarstvom. Intervencije na isušenom dnu Paličkog jezera 1972. i u Milni na Braču, u jednoj napuštenoj krečani, jesu veoma uspešni rezultati njegovog oprobavanja u land-artu. U pitanju su razne jednostavne intervencije u prirodnom okruženju, kod kojih je istaknuta temporalnost, prolaznost, tj. podložnost promenama usled delovanja prirodnih procesa.

4. Kod

Za razliku od subotičke grupe *Bosch+Bosch*, grupa *Kod*, nastala u Novom Sadu 1970, okupila je pojedince koji su na prvom mestu stasavali na polju jezika i književnosti, a ne na polju likovnih umetnosti. Ovo će umnogome odrediti i usmeriti njihov zajednički, a potom i individualni rad. Gruppu su činili Slobodan Tišma, Mirko Radojčić, Slavko Bogdanović, Janez Kocjančič, Miroslav Mandić, Branko Andrić i Peđa Vranešević. Bez obzira na kratko trajanje, od svega godinu dana (od aprila 1970. do marta 1971), grupu je odlikovala jaka međusobna povezanost, želja za zajedničkim delovanjem i radom i međusobno usaglašavanje, što je rezultovalo veoma specifičnim radovima, koji se definišu od poezije fluksusa i performansa, preko proces-arta i lend-arta, do filma i teatra.

Radovi koji uključuju element prirodnog okruženja su realizovani 1970. u okviru događaja *Mladost Sutjeske '70* na Tjentištu, i *Javni čas umetnosti* u Novom Sadu. Na Tjentištu grupa *Kod* se predstavila morfološki različitim radovima. U pitanju su proces-art, projekti-pesme, tautološki radovi Miroslava Mandića i Slobodana Tišme, objekti (Mandić, Bogdanović i Radojčić izložili su sebe), radovi bliski lend-artu (osmišljeni ranije, a izvedeni pred otvaranje na obali Sutjeske: S. Bogdanović, *Kaskade*; S. Bogdanović, M. Radojčić, *Apoteoza Džeksonu Poloku*; Janez Kocjančič, *Serijska Phila 19104*). Pre same izložbe Slavko Bogdanović je uradio *Crnu vrpцу* na fasadi omladinskog centra u Tjentištu. Jedan projekat, koji se takođe može sagledati kao primer lend-arta, nije izveden i ostao je zabeležen samo kao ideja – veliku stenu Dragoš sedla koja dominira tamošnjim krajolikom obojiti u žuto.

Zajednička karakteristika ovih, uslovno rečeno, lend-art primera, jeste manipulisanje bojama i korišćenje zemlje/trave/vode/kamena kao osnove za rad. U *Kaskadama* Bogdanović kopa u zemlji tri rupe različite dubine i povezuje ih kanalima, tako da boje kojima su posuta njihova dna mogu da se slivaju. Namera je jasna: belo, sivo i plavo omogućiti pomoću jednostavnih prirodnih zakona slobodno kretanje, koje nije lišeno simboličnog značenja. U *Apoteozi Džeksonu Poloku*, boja kao nosilac značenja i njen potencijal dominantnog konstituenta umetničkog rada još je više naglašena. Bogdanović i Radojčić kvadratni metar trave polivaju crvenim, žutim i plavim emajl durlin lakom, kvadrat stiropor ploče umaću u bojenu travu, izlažu te dve bojene površine a zatim stiropor ploču spuštaju u Sutjesku.

Upotreba boje je bila zastupljena i u jednom od radova koji su bili grupno nazvani *Serijska Phila 19104*, koje je izveo Janez Kocjančič. O *Seriji*, osim autorovog opisa, nisu preostali nikakvi drugi tragovi, u smislu dokumentacije ili fotografija. Ovaj rad sam umetnik nazvao je *Phila 1: Ekosistem*, a on se sastojao od izlivanja crvenog pigmenta u reku. Akt je imao simboličko značenje jer je trebalo da podseti na žrtve stradale u bici na Sutjesci. Dakle, Kocjančič se nije zadržao samo na eksperimentisanju sa zadatim okruženjem (reka) radi jezičke igre, već je memoriju mesta uključio u segment serije. A cilj ovih radova objasniće i sam umetnik:

Seriya Fila je niz nekoliko disparatnih nastojanja – environment, ekološka umetnost, akcije u prostoru i konkretpoezija su više pokušaj da se jednom ovakvom susretu prezentuju neke nove mogućnosti izraza, s neizbežnim elementima improvizacije, nego nešto zaista čvrsto i trajno. Trenutna umetnost! Što prolaznija! I što više desakralizirajuća (Susovski 1978: 39).

U jesen, u Novom Sadu, „kodovci” će izvesti niz radova u okviru *Javnog časa umetnosti*. Njima će se pridružiti i Goran Trbuljak, Boško i Vladimir Mandić. Miroslav Mandić izvodi tautološke radove *Trava* i *Dunav*, gde reči „trava” postavlja na travnjak, a reč „Dunav” spušta uz reku. Tišma na pločniku kod reke iscrtava svoj obris, a Bogdanović i Radojčić nastavljaju svoje lend-art radove sa Tjentišta (*Kaskada* i *Apoteoza*), s tim što Radojčić daje još dva nova rada vredna spomena. Prvi je nalik *Phili 1* Kocjančiča, ali je oslobođen alegorijske težine. Naime, u pitanju je opet bojenje vode, tj. sipanje boje niz nasip kod Dunava. Drugi, *Dva kvadrata*, jeste igra tipična za lend-art. Na travnjaku je, u obliku kvadrata, skinuta trava, i na zemlju je nanet pigment boje trave, dok je na drugi kvadrat na travi nanet pigment boje zemlje. Radovi grupe koji se dotiču pojma lend-arta, kao uostalom i drugi njihovi radovi, posledica su želje za oprobavanjem u različitim novim umetničkim postupcima.

Zanimljiva je činjenica da se i u okviru ove grupe rodila ideja o životu u komuni, ali nije trajno ostvarena. No, jedan od poštovalaca grupe *Kod*, Božidar Mandić, brat Miroslava Mandića, 1977. godine je osnovao komunu, napustivši grad i počevši život u selu Brezovica na Rudniku, sa svojom porodicom. S druge strane, Miroslav Mandić će početkom devedesetih godina započeti projekat *Ruža lutanja*, koji je podrazumevao čin hodanja. U tom smislu, može se svrstati u red onih umetnika koji su ovaj čin smatrali umetničkim. Najpoznatiji među njima je svakako škotski umetnik Hejmiš Fulton.¹³

Mesto prirode u radovima predstavnika nove umetničke prakse, kao što smo videli, jeste ono utopijsko mesto dosegnute slobode delovanja kome su težili pojedini predstavnici u svojim nomadskim šetnjama unutar širokog pojma dematerijalizacije umetnosti. Priroda se javlja kao element koji se unosi u galerijski prostor, kao vaninstitucionalni okvir u kome se stvaraju umetnička dela, te kao antipod kulturi/društvu/civilizaciji u kojem se nalazi egzistencijalni zbeg. U tim trima vidovima ostvarivali su se u svetu i kod nas razni projekti umetnosti koji se na Zapadu određuju kao land-art ili earthworks. Kod umetnika koji su u ovim tendencijama bili najistrajniji, kroz komunarstvo kao egzistencijalni i kreativni model koji se odvija u prirodi, tj. „van”

¹³ Ovako lend-art umetnik Hejmiša Fultona (Hamish Fulton) definiše idejnu srž svog umetničkog rada: „Moja umetnička forma je kratko putovanje ostvareno hodanjem u pejzažu” (prema: Šuvaković 1999: 167).

društva, dosegnut je onaj krajnji cilj nove umetnosti, a to je stapanje života i umetnosti. U tom smislu, velike su zasluge grupe *OHO*. Upravo je kroz njihove aktivnosti ideja o prirodi dosegla svoje najbolje oblike u vidu ostvarenih land-art projekata, ali i života u prirodi. Publikovanje ostvarenja ove grupe u važnoj studiji Lusi Lipard (Lucy Lippard) pod nazivom *Six Years: The dematerialisation of the art object from 1966 to 1972*, izdatoj 1973. u Londonu, govori u prilog tome, ali, važno je dodati na kraju, kako primećuje Denegri (1974: 20), svedoči i o sinhronosti pojava u svetu i kod nas.

Literatura

- Denegri, J. 1974. „Prišećanje na rad grupe OHO”, *Polja*, br. 190, Novi Sad, 1974, 15–24.
- Denegri, J. 1996. *Sedamdesete: teme srpske umetnosti nove prakse: (1970–1980)*, Novi Sad: Svetovi.
- Denegri, J., Vinterhalter, J., Tijardović J., Stanivuk, Lj. 1983. *Nova umetnost u Srbiji: 1970–1980. Pojedinci, grupe, pojave*, Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Susovski, M. (ur.). 1978. *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Zagreb: Galerija savremene umjetnosti.
- Šuvaković, M. 2007. *Konceptualna umetnost*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Šuvaković, M. 1999. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd: SANU, Novi Sad: Prometej.

Lora Mitić

University of Belgrade
Faculty of Philosophy

NATURE IN THE CREATIVE NOMADISM OF MEMBERS OF THE NEW ART PRACTICE IN YUGOSLAV CULTURAL SPACE

Summary. *The paper examines the work of the groups of Yugoslav artists active in 1960s and 70s. Their conceptual art, based on the perception of nature as occupying a civilization free space, represented an activist tool of opposition to academism, traditionalism, and elitism in art, as well as against a sociopolitical reality that surrounded them. Their fundamental aim was deinstitutionalization and democratization of art itself. In this regard, we seek to discuss nature as a kind of a repository, found in the works of the Slovenian group OHO, the Subotica group Bosch+Bosch and the Novi Sad group Kod.*

Key words: *The New Art Practice, conceptual art, land art, nature, life in nature, commune*

