



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



Сава В. Стаменковић

***ЗЕМЉОМОРЈЕ УРСУЛЕ ЛЕГВИН
У КОНТЕКСТУ ПОДЖАНРА
ВИСОКЕ (ЕПСКЕ) ФАНТАСТИКЕ***

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ниш, 2018.



UNIVERSITY OF NIŠ
FACULTY OF PHILOSOPHY



Sava V. Stamenković

**URSULA LE GUIN'S *EARTHSEA*
IN THE CONTEXT
OF HIGH (EPIC) FANTASY SUBGENRE**

DOCTORAL DISSERTATION

Niš, 2018.

Подаци о докторској дисертацији

Ментор: др Дејан Милутиновић, ванредни професор, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, Департман за српску и компаративну књижевност

Наслов: *Земљоморје* Урсуне Легвин у контексту поджанра високе (епске) фантастике

Резиме: *Земљоморје*, прозни циклус који се састоји од пет романа, осам прича и једног описа истоименог фикционалног света, настајао је од 1964. до 2014. године. За тих педесет година много тога се променило у схватањима и писању ауторке, америчке списатељице Урсуне Легвин (1929-2018), па се тако мењао и фикционални натприродни свет који је дала у овом циклусу. *Земљоморје* је у раду истражено у контексту поджанра високе, тј. епске фантастике, тј. сагледано је колико се ово дело уклопило у „калупе“ класичне високе фантастике, коју одређује Џ. Р. Р. Толкин својом *Сагом о Средњој земљи*, а колико је иновација унело у поджанр и тако проширило његове границе. У првом поглављу осврћемо се на целокупни опус недавно преминуле ауторке, у другом покушавамо да теоријски одредимо споменути поджанр (кроз његове главне особине – стварање посебног фикционалног света, присуства магије у свету, борбу добра и зла, путовање хероја), претходно се осврнувши на сам појам и важност жанра. Треће поглавље даје специфичности света *Земљоморја* истражујући и по чему се разликују прва и друга трилогија, како се обично овај циклус дели. Критичари сагледавају прву трилогију као толкиновску, а другу као модерну, али ми и у првом трилогији налазимо одступања од толкиновског модела високе фантастике, првенствено у интернализовању добра и зла (оба су у самом човеку, не ван њега), већем присуству женских ликова, нетипичним херојима и херојинама, другачијем третирању магије и самим погледом на свет, који је више далекоисточни (у првом реду таоистички), него западни. Посебна вредност друге трилогије је увођење тема нетипичних за овај поджанр – теме силовања, положаја жене, заштите природе и мултикултурализма. Пут двојице главних хероја и трију главних хероина испитујемо у четвртом поглављу, док се пето и шесто тичу „женског питања“ циклуса и његовог екокритичког сагледавања, у смислу одређивања циклуса као еко наратива. Завршно поглавље тиче се аниме екранизације јапанског аутора Гороа Мијазакија као посебног читања *Земљоморја*.

Научна област: Филолошке науке
Научна дисциплина: Историја и теорија књижевности

Кључне речи:

Урсула Легвин, Земљоморје, висока фантастика, епска фантастика, жанр, омладинска књижевност, пут хероја, феминизам, екокритика, екранизација

УДК:

821.111(73)09.091

CERIF
класификација:

H 390

Тип лиценце
Креативне
заједнице:

CC BY-NC-ND

Data on Doctoral Dissertation

Doctoral
Supervisor:

Dr. Dejan Milutinović, Associate professor, University of Niš, Faculty of Philosophy, Department for Serbian and Comparative Literature

Title:

Ursula Le Guin's *Earthsea* in the Context of High (Epic) Fantasy Subgenre

Abstract:

Earthsea, a series which comprises five fantasy novels, eight short stories and a description of the eponymous fictional universe, was published between 1964 and 2014. Over the span of fifty years, the idiolect and the perspective of the author, the American novelist Ursula K. Le Guin (1929-2018), had underwent considerable change, and with it evolved the fictional world depicted in her work. We examine *Earthsea* in the context of the subgenre of high/epic fantasy. How does this work conform to the “patterns” of traditional high fantasy, as determined by J. R. R. Tolkien in his *Middle-Earth Saga* and what are the new elements by means of which the author contributes to the evolution of the subgenre?

Chapter one gives an overview of the recently deceased author’s corpus. Chapter two deals with the theoretical features of high (epic) fantasy subgenre – the creation of a specific fictional universe, the role of magic, the conflict between good and evil, and the heroes’ journey – preceded by general theoretical considerations of genre.

A detailed analysis of the distinctive elements of the *Earthsea*’s universe will be tackled in chapter three focusing primarily on the differences between the first and the second trilogy, generally said to make up the book series. Many critics regard the first trilogy as *Tolkienian*, whereas the second trilogy is commonly perceived as modern. However, this research identifies a consistent trend of deviations from Tolkien’s model of high fantasy, evident in the internalization of good and evil (both reside within man and not outside), a larger number of female characters, unconventional heroes and heroines, revised treatments of magic and an alternative world view – less western and more far-eastern oriented (primarily Taoistic perspective). The second trilogy introduces the themes that go beyond the conventional characteristics of the subgenre – rape, status of women, environmental protection and multiculturalism. The journey of two main male and three female protagonists will receive critical attention in chapter four, while chapters five and six deal with “the woman question” and ecocriticism in terms of approaching the *Earthsea* series as an eco-narrative. The concluding chapter concerns the anime adaptation by the Japanese author Goro Miyazaki, revealing his personal interpretative reading of *Earthsea*.

Scientific
Field:
Scientific

Philological Sciences

History and theory of literature

Discipline: |

Key Words:

UDC:

CERIF
Classification:

Creative
Commons
License Type:

Садржај

I УКРАТКО О ЦИКЛУСУ <i>ЗЕМЉОМОРЈЕ</i> , МЕТОДОЛОГИЈИ И СТРУКТУРИ	
ТЕЗЕ.....	10
II ДЕЛО УРСУЛЕ ЛЕГВИН.....	20
III ЖАНРОВСКА КЊИЖЕВНОСТ, ЖАНР ФАНТАСТИКЕ И ВИСОКА/ЕПСКА ФАНТАСТИКА.....	27
3.1. Укратко о жанру и његовој (не)важности.....	28
3.1.1. Жанр као термин.....	28
3.1.2. Схватање жанра кроз историју.....	32
3.1.3. Значај жанра у проучавању књижевности.....	37
3.1.4. Жанровска књижевност.....	40
3.2. Немогућности одређења фантастике као жанра.....	46
3.2.1. Проблеми са терминологијом.....	46
3.2.2. Шта подразумевамо под спекулативном фантастиком?.....	49
3.2.3. Шта подразумевамо под фантастиком?.....	51
3.3. Одбрана (високе) фантастике – есеји Џ. Р. Р. Толкина и Урсуле Легвин.....	60
3.3.1. Недоступност и маргинализација фантастике.....	60
3.3.2. Шта је фантастика?.....	65
3.3.3. Предности фантастике.....	67
3.4. Висока/епска фантастика.....	73
3.4.1. Висока фантастика – настанак термина и основне поставке.....	73
3.4.2. Даље дефинисање поджанра високе фантастике.....	77
3.4.3. Висока/епска фантастика према другим поджанровима.....	81
3.4.4. Секундарни / алтернативни / фикционални натприродни свет као основно обележје високе фантастике.....	83
3.4.5. Алетички обдарени хероји и фантастична бића.....	87
3.4.6. Конвенције и субверзивност.....	89
3.4.7. Зашто нема историје високе фантастике?.....	91
3.4.8. Висока фантастика и књижевност за младе.....	94
3.4.9. Висока или епска фантастика.....	101
IV <i>ЗЕМЉОМОРЈЕ</i> И СКЛАД РАЗЛИЧИТОСТИ.....	104
4.1. Легвин и терет Толкиновог наслеђа.....	105
4.2. Легвин против Легвин или рађање модерне високе фантастике.....	108
4.3. Географија Земљоморја.....	112
4.3.1. Равнотежа земље и мора.....	112
4.3.2. Политичке мапе, сукоб и помирење људских култура.....	119
4.4. Магија Земљоморја.....	127
4.5. Религија/митологија Земљоморја.....	130
4.5.1. Религија и висока фантастика.....	130
4.5.2. Постање света и мистериозни Сегој.....	131
4.5.3. Људи и змајеви.....	134
4.5.4. Загробни живот.....	140
4.5.5. Магови и чаробњаци.....	143
4.5.6. Свештеници и свештенице Карга.....	145

4.5.7. Плућајући народ и анимизам.....	148
4.5.8. Још понешто о таоизму.....	149
V ПУТ МЛАДОГ ХЕРОЈА И ХЕРОИНЕ.....	152
5.1. Од Данија до Геда.....	153
5.1.1. Гед или мали отклон од класичног хероја.....	153
5.1.2. Напуштање свакодневног.....	155
5.1.3. <i>Nomen est omen</i>	160
5.1.4. Споредни сукоби.....	166
5.1.5. Сенка или: најтежа је борба са самим собом.....	172
5.1.6. Шта после највеће битке?.....	183
5.2. Лебанен – од младог принца до краља Архипелага.....	188
5.2.1. Млади племић у свету магије.....	188
5.2.2. Млади принц упознаје свет.....	193
5.2.3. Лекције ментора.....	194
5.2.4. Одлазак дечака, повратак мушкарца.....	200
5.2.5. Модерни или антимодерни херој?.....	202
5.2.6. Квир веза Геда и Арена.....	203
5.3. Тенар и пут странкиње.....	213
5.3.1. Траума и одрастање.....	213
5.3.2. Тенар и модални систем неприродног фикционалног света.....	216
5.3.3. Тенар и пут хероине.....	218
5.3.4. Разлике између хероја и хероине, Геда и Тенар.....	221
5.4. Техану и Иријан или пут змаја.....	224
5.4.1. Техану и траума силовања.....	224
5.4.2. Иријан и родне улоге.....	234
VI ПРЕМАЛО ЖЕНСКИ И ПРЕВИШЕ ЖЕНСКИ РОМАН.....	247
6.1. <i>Гробница Аџуана</i> – недовољно женски роман.....	248
6.1.1. Тумачења.....	248
6.1.2. Тенар, матријархат Места и патријархат Каргског краљевства.....	248
6.1.3. <i>Гробнице Аџуана</i> као феминистичка утопија.....	250
6.1.4. Манастири Атуана, пропаст матријархалног друштва и превласт патријархата.....	254
6.1.5. Чија је прича?.....	260
6.1.6. Неуспели феминизам и успели женски ликови.....	263
6.1.7. Поверење, сарадња и равнотежа као главне теме романа.....	265
6.2. <i>Техану</i> и „женско питање“.....	269
6.2.1. <i>Техану</i> и преокрет.....	269
6.2.2. Обична жена у архипелашком друштву.....	272
6.2.3. Појава моћне жене.....	281
6.2.4. Мушкарци који не чују.....	285
6.2.5. Кучка и медуза.....	287
6.2.6. Мајчинство и нова породица.....	291
VII ПРИРОДА И ЗЕМЉОМОРЈЕ.....	299
7.1. Екокритика као покрет и теоријски приступ.....	300
7.1.1. Забринутост за природу.....	300
7.1.2. Настанак екокритике.....	301

7.1.3. Подврсте еокритике и приступ књижевном делу.....	303
7.2. Урсула Легвин и еокритика.....	307
7.3. Природа у <i>Земљоморју</i>	313
7.3.1. Дела високе фантастике као еконаративи.....	313
7.3.2. Природа и хијерархија у фикционалним световима високе фантастике	316
7.3.3. Еколошка катастрофа.....	321
7.3.4. Шума.....	324
7.3.5. Специфичности <i>Земљоморја</i> као еко текста.....	326
VIII <i>ЗЕМЉОМОРЈЕ</i> КАО АНИМЕ.....	330
8.1. Адаптације <i>Земљоморја</i>	331
8.2. Аниме, Студио Џибли и Горо Мијазаки.....	333
8.3. Проблеми у приступу адаптацији.....	336
8.4. Увођење у свет <i>Земљоморја</i> и изношење основне идеје дела.....	337
8.5. Спајање наративних линија.....	339
8.6. Стапање ликова.....	345
8.7. Неразјашњена места и преузете сцене.....	348
8.8. Пејзажи и музика.....	350
8.9. Тип адаптације <i>Прича из Земљоморја</i>	354
IX ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА.....	356
X ЛИТЕРАТУРА.....	367
Примарна литература.....	368
Секундарна литература.....	372
БИОГРАФИЈА АУТОРА.....	391

**I УКРАТКО О ЦИКЛУСУ *ЗЕМЉОМОРЈЕ*, МЕТОДОЛОГИЈИ И
СТРУКТУРИ ТЕЗЕ**

Циклус *Земљоморје* писан је од 1964. до 2014, можда чак и 2018.¹ године и обухвата пет романа и девет прича. Урсула Легвин (1929-2018) је циклус започела двома кратким причама. *The Word of Unbinding* (код нас преведена као *Реч ослобађања*) и *The Rule of Names* (*Правило имена*) објављене су у часопису *Fantastic*. 1967. Херман Шајн, уредник у малој издавачкој кући Parnassus Press, наручује од Легвин² роман за младе (омладински роман) који би се жанровски уклапао у фантастику какву су писали Толкин и К. С. Луис. 1968. тако излази *A Wizard of Earthsea* (*Чаробњак Земљоморја*), роман у ком ауторка комбинује билдунгсроман и ону врсту фантастике која ће се касније одређивати као висока (high

1 Издање *Земљоморја* које ће обухватити све романе и приче изаћи ће крајем октобра 2018. године. Најављено је половином 2017. и тада се говорило о пет романа и осам приповедака. О причи *The Daughter of Odren* из 2014. писано је као о „последњој причи *Земљоморја*“. Јуна месеца ове године, пет месеци након смрти ауторке, најављено је да ће у ово издање ући и приповетка *Firelight*. Део ове приповетке објављен је јуна 2018. у часопису *The Paris Review*. Није јасно када је приповетка написана. Радња се дешава након романа *Other wind*, дакле, написана је вероватно 2001. или касније. Није јасно ни да ли је у питању недовршена прича или прича нађена у заоставштини ауторке. Ауторка о њој за живота није говорила и вероватно није планирала њено објављивање. У сваком случају, овај циклус ће официјално бити завршен октобра 2018. године. Неофицијално, завршен је 2014. или, у смислу дешавања које захватају цео фикционални свет, још 2001. године.

2 Наши лингвисти нису се усагласили око облика тзв. женских презимена. Једни, назовимо их традиционалистима, сматрају да је правилно на „мушко“ презиме додати наставак када се говори о жени, мада и ту сагласности нема, будући да неки сматрају да увек треба ставити наставак -ова, тј. -ева, док други праве разлику између жена које још увек носе очево презиме, којима треба додати наставак -ка, и удатиих жена, чијим презименима треба додати наставак -ова, тј. ева. С друге стране, модернија струја у нашој лингвистици сматра да ови наставци носе ознаку припадности и да су у савременом друштву вишак, те да презимена, и кад се говори о особама женског пола, морају остати у истом облику. Копља се посебно ломе када су у питању страна презимена. У медијима је долазило и до комичних ситуација, посебно у коментарима из спорта, када се због наставка -ова нпр. није могло разазнати да ли се ради о тенисерки из источне Европе или тенисерки из западне Европе или Северне Америке којој је додат тај чувени наставак. Из тог разлога, тј. потребе да текст буде јасан, али и зато што је овај рад у добром делу феминистички, опредељујемо се за други модел, тј. презиме Легвин и друга презимена ауторки у овом раду остављамо тако, тј. не додајемо им наставке.

Такође напомињемо да употребљавамо презиме у оном облику у ком је преко превода ушло у наш језик. Дакле, Легвин, не Ле Гвин, како се јавља у неким новијим текстовима. Можда је облик Ле Гвин исправнији, али нам се чини да је сада, после толико издатих књига које носе први облик презимена, таква промена беспотребна.

fantasy) или епска фантастика (epic fantasy). Трилогије су још једна конвенција овог жанра, па се тако 1971. у штампи појављује други роман циклуса, *The Tombs of Atuan* (*Гробнице Атуана*), а 1972. излази и трећи, *The Farthest Shore* (*Најдаља обала*).

Оно што је сматрано заокруженим циклусом, изненада је 1990. године добило наставак романом *Tehanu* (*Техану*). За тих осамнаест година паузе, како је сама ауторка изјављивала, „дело је сазрело“, тј. научила је како да створи „прави женски лик у фантастици“. Но, промене се нису тичале само феминизма и јачања женских ликова у циклусу, оне су подразумевале и радикално преобликовање створеног фикционалног света. Измене су се наставиле и у причама *Dragonfly* (*Вилин коњиц*) из 1998. и *Darkrose and Diamond* из 1999. године, које су објављене и 2001. у збирци *Tales from Earthsea*, заједно са причама *The Bones of the Earth*, *The Finder* и *On The High Marsh* и својеврсним водичем кроз свет Земљоморја, под насловом *A Description of Earthsea*. Исте године излази и последњи роман циклуса, *The Other Wind*, као завршни чин деконструкције „старог“ Земљоморја.

Прича из 2014. године, *The Daughter of Odren*, претпоследње дело циклуса, појавила се више као прослава педесет година од почетка циклуса, и то само као електронско издање и није донела нове промене. У питању је „интимна прича“ која нема утицаја на фикционални свет *Земљоморја*, али понавља тему о разликама између мушкараца и жена, која је присутна у циклусу још од 1990. године, ако не и раније. *Firelight*, прича чији је већи део изашао јуна 2018. године, а у потпуности ће бити штампана у октобру, истог је карактера. Главни јунаци циклуса, Гед и Тенар, већ остарели, пошто су сва кључна дешавања у *Земљоморју* прошла, пошто су све промене и револуције завршене, проводе мирно вече код куће. И ова је прича потврда измена које је Легвин спровела у другом делу циклуса – Гед се сећа прошлости и каје због старих ставова о женама и магији, размишља о једнакости полова и сл.

И публика и критика су позитивно реаговали на циклус, посебно на тзв. прву трилогију (која није трилогија у правом смислу – обухвата сва дела писана до 1972). Сви романи су награђени, први је ушао и у школску лектуру, а писани су и критички радови о њима, посебно они који су их сагледавали у контексту књижевности за младе. Но, треба приметити да је и око прве трилогије, па и тог првог романа, било другачијих мишљења. Поједини критичари су сматрали да су теме ових дела превише озбиљне за младу публику. Већ са другом трилогијом (опет, напомињемо, није у питању права трилогија, већ део

циклуса који обухвата све писано од 1990. године) таквих дилема није било – теме женских права, силовања, друштвене равноправности и њихово специфично третирање јасно је одвојило ова дела из поља омладинске литературе. Та промена је, с друге стране, одвојила неке читаоце од циклуса, који су очекивали „класичну“ високу фантастику. Критичари су се на ова дела освртали, природно, највише из перспективе феминизма.

Кажемо освртали зато што су у питању краћи радови. И даље нема целовите, дуже и озбиљније студије о *Земљоморју*, иако критика овај циклус, уз Толкиновог *Господара прстенова* и Луисову *Нарнију*, сматра кључним делом високе/епске фантастике и фантастике уопште. Уочено је и да је оно, иако не толико популарно као претходници и утемељивачи поджанра, имало утицаја и на потоња дела. Критичари су тако истицали сличности између школе магије у *Земљоморју* и у *Хари Потеру* Џ. К. Роулинг, а Мартинова *Песма леда и ватре* уноси доста реалистичког у дело, што је прва чинила Легвин деведесетих, мењајући радикално свој фикционални свет.

Овај рад је управо замишљен као монографија о *Земљоморју*, студија која би осветлила циклус са што више страна и утврдила у чему се састоји његов значај за поджанр високе/епске фантастике и фантастичну књижевност уопште. Кратак преглед настанка циклуса и реаговања критике на њега указују јасно како циклусу треба приступити. У првом реду, ако је настао (бар његов први део) по наруџбини, и то по јасном жанровском опредељењу, он се мора сагледати из генолошке перспективе. Но, како ни данас нема сагласности шта је заправо жанр, треће поглавље (друго сасвим кратко доноси преглед целокупног дела Урсуле Легвин – оба се могу сматрати уводним) посвећујемо том проблему.

Схватања жанра иду од оног традиционалног који жанр ставља испод подврсте (род → врста → подврста → жанр) и одређује га најчешће по теми, до оног америчког, по коме је све жанр. Посебно питање којим се бавимо у том поглављу је и статус жанровске књижевности, тј. да ли уопште треба задржати тај термин и у ком значењу. Такво одређивање неки писци одбацују, а неки јавно прихватају. Неки због профита (жанровска књижевност се данас боље продаје он мејнстрима, тј. књижевности главног тока), а неки, као што је то случај са У. Легвин, због поноса и неке врсте пркоса. У значењу ниске уметничке вредности ову одредницу свакако не треба прихватати, али у смислу посебних правила за писање дела можда је не би требало отписивати.

Каква су та правила по којима је Легвин писала испитујемо у другом делу трећег поглавља. Пошто се кратко позабавимо жанром фантастике, који схватамо најшире могуће, те размотримо како су га Урсула Легвин и Џ. Р. Р. Толкин посматрали (и бранили) кроз своје есеје, покушавамо да што прецизније објаснимо оба назива (висока и епска, high и epic) за поджанр, одредимо његове особине и омеђимо га у односу на сродне поджанрове фантастике. Термин епска, и даље популарнији код нас, јавио се још педесетих година у америчким палп магазинима и везује овај поджанр за старогрчке епове (понајвише због дужине), у првом реду за *Илијаду*. Дерек Букер као услов да дело буде епска фантастика наводи следеће: у питању је трилогија или циклус више књига који покрива временски период од бар годину дана, а код читаоца оставља утисак да је упознао тек делић историје приказаног света.

Амерички писац Лојд Александер први пише о високој фантастици, термину који је у англоамеричкој критици готово потиснуо термин епска. Посебно су га популаризовали критичари Бојер и Захорски, омеђивши овај у односу на друге поджанрове фантастике. Користимо се и приручницима за креативно писање фантастике који, осим што имају велики утицај на млађе писце, додатно потцртавају разлике између фантастичних и научнофантастичних поджанрова, те између самих фантастичних поджанрова. Помоћу (доста ретких) теоријских радова, приручника за писање, критичких приказа и самих поставки дела која се сврставају у овај поджанр (Толкинова су ту, наравно, најважнија, будући да он слови за оца високе фантастике), дефинишемо његове основне постулате – фикционални натприродни свет (често се употребљава и термин секундарни свет), одвојен од примарног (оног који подсећа на реални) и јасно дефинисан, са сопственим законима; магија као саставни и „природни“ део тог света; фантастична бића; сукоб добра и зла који утиче на целокупни фикционални свет и (најчешће млади) хероји који улазе у борбу за спас света и у тој борби сазревају.

Оно што следи у наредним поглављима је испитивање „повиновања“ Урсуле Легвин тим правилима. Њено писање у оквиру овог поджанра заправо је константно испитивање граница жанровских постулата. Одатле и оцена критичара да је Легвин увек на граници да напусти тај поджанр, па и мишљења (додуше, ретка) да га је можда романом *Техану* и напустила. У сваком случају, стоје оцене да је Земљоморје проширило границе поджанра. Прва трилогија циклуса обично се у критици одређује као „класична“ или „толкиновска“, а друга као „модерна“, негде и „феминистичка“ висока фантастика. Ипак, пажљивијим

читањем може се утврдити да је још у првој трилогији Легвин почела да уноси промене у овај поджанр, док су оне само кулминирале у другој.

Четврто поглавље бави се конкретно Земљоморјем као фикционалним светом. Како су управо фантастични светови који дела овог поджанра нуде били главни разлог за њихово ниподаштавање, сматрамо да од њих треба поћи у истраживању. Ова дела се никако не могу оцењивати поређењем њихових фикционалних светова са реалним, тј. мимезис овде није добро полазиште за анализу. Теорија могућих светова долази у помоћ, будући да она као немогуће светове одређује само оне светове који крше сопствене законе, тј. унутрашњу логику. Дакле, колико год фантастичан био свет осликан у једном делу високе/епске фантастике, он је могућ догод функционише у оквирима унапред датих закона. Земљоморје, тј. приказани свет у истоименом циклусу, можемо, по овој теорији, одредити као двоструки натприродни фикционални свет. Свету људи супротстављен је свет змајева, свету живих земља мртвих, цивилизованим Архипелађанима дивљи Карги итд. Овакав дуалитет одудара од претходних дела високе фантастике.

У описивању фикционалног света Земљоморја користимо се и књижевном географијом, посматрајући простор кроз пет нивоа која даје ова теорија – у питању су место, зона радње, пројектовани простор, маркер и рута. „Цртамо“ и политичке карте, тј. истражујемо поларизованост света на белачки, заостали, племенски део (Каргска острва) и развијенији, цивилизовани део (Архипелаг) који настањују људи тамније боје коже³. Културолошку поделу посматрамо и кроз основне поставке имагологије, тј. утврђујемо како функционише аутоимагинирање (формирање ставова о својој групи) и хетероимагинирање (формирање ставова о другима) код народа Земљоморја. Оваква подела се у делу циклуса писаном после 1990. превазилази, неке „чињенице“ показују се као предрасуде, а свет се спасава само кроз сарадњу култура, тј. будућност Земљоморја, имплицира се, биће мултикултуралност (прожимање и суживот више култура) и мултикултурализам (јавна политика која подстиче знање о другим културама и њихово међусобно поштовање).

3 Питање расе такође је један од проблема којим се бавимо у раду. Храброст Урсуле Легвин да за главне јунаке одреди ликове који нису беле расе, те да белу расу представи као заосталију, неупитна је. У есејима и аутопоетичким текстовима ове ауторке, сазнајемо да је то чињено и као одговор расизму у претходним делима високе фантастике, где се у првом реду мисли на *Нарнију* К. С. Луиса, али и Средњу земљу Џ. Р. Р. Толкина.

И фантастични свет *Земљоморја* одудара од претходних дела високе/епске фантастике. Фантастична бића су ретка, практично се све своди на опозицију људи-змајеви. Ендрју Рејмент дели светове високе фантастике на Pragmatikos и Allos, при чему је први ниво све оно што чини фикционални свет, а други онај део фикционалног света који би у стварном свету био немогућ. Управо је питање уклопљености алоса у прагматикос кључно питање високе фантастике, а код Урсуле Легвин судбина света лежи у том помирењу, у помирењу људског и нељудског дела *Земљоморја*. У „квантитативном“ смислу, тј. у смислу броја фантастичних врста, овај циклус је слабији од претходних, али квалитативно, идејно, много је богатији. У том смислу истражујемо и идејне изворе за стварање оваквог света и налазимо их (што је случај са већином дела У. Легвин) у таоизму, али и у митологији различитих народа, па и у класицима светске књижевности, посебно када је у питању осмишљавање Суве земље, тј. подземног света Земљоморја. Зачуђујуће, извори за креирање оваквог света и посебно за функционисање магије у њему налазе се и у науци – принцип „реч је ствар“, тј. предмет/појава/биће и његов назив су једно, подсећају на Сапир-Ворфову хипотезу о пресудном утицају језика на формирање свести о стварности.

Подела на добро и зло у високој фантастици је обично врло оштра, а зло долази од неких виших, спољних сила. Тако је код Толкина, али и код савременијих аутора високе фантастике, као што је тренутно најпопуларнији Џорџ Мартин⁴. И ту је Легвин у односу на претходнике, али и млађе ауторе, модернија. Зло у њеном циклусу долази изнутра. Људи су главни извор зла, а зло (које је истовремено опасност за цео свет) се често рађа и у главним јунацима дела. Борба против зла је борба са самим собом, помирење јина и јанга, светла и таме, тј. у крајњој линији, сазревање.

Но, само су одређени људи способни да произведу велику зло, а још ређи да себи признају да зло постоји у њима и да га прихвате као свој део, тј. да прихвате обе стране своје личности, и светлу и тамну, и држе их у равнотежи, баш као што Земљоморје, сазнајемо још у *Песми о стварању Еје* (Еја је Земљоморје) која је дата као мото првог романа и целог циклуса, зависи од равнотеже свега што га сачињава. Какви су главни јунаци овог циклуса испитујемо у петом поглављу. Они имају посебне моћи (хипернормална алетичка

4 Компаративно сагледавање *Земљоморја* у односу на дела Толкина, Мартина, али и неких других аутора, присутно је у готово свим поглављима тезе и такође је једна од теоријских претпоставки овог рада.

обдареност), увек су на путу спознавања себе (епистемичка потрага) и често крше наметнута правила и границе (деонтичка ограничења) и праве контакт између одвојених светова (транссветовна путовања).

Тај контакт је посебно важан, будући да јунаци тако спајају подељени свет, те се тако „почетно“ Земљоморје, једна подељена, западњачка конструкција универзума, на крају циклуса јасно трансформише у хармонични, обједињени, таоистички концепт свемира. Осим теорије могућих светова, тачније теорије Лубомила Долежела о модалним ограничењима у погледу ликова, користимо се у петом поглављу и теоријом о путу хероја Цозефа Кембела, али и савременијом теоријом Морин Мурдок о путу хероине, будући да је Кембел сматрао да хероине немају свој пут, тј. да су оне само циљ пута. Истражујемо да ли се пут чаробњака (касније и архимага) Геда и пут принца (касније краља) Лебанена може уклопити у Кембелове три етапе (сепарација – иницијација – повратак) и бројне подетапе, те колико се пут хероина (некадашње каргске свештенице Тенар, детета-змаја Техану и жене-змаја Иријан), сагледан кроз једанаест фаза Морин Мурдок, разликује од пута хероја. Осврћемо се и на могућност тумачења везе Геда и Лебанена као хомосексуалне или хомоеротске везе, као и на посебан пут младе Техану, који подразумева како мирење двеју природа (људске и змајевске), тако и превазилажење трауме силовања.

„Женско питање“ циклуса разматрамо у шестом поглављу које се бави, по оценама неких критичара, „недовољно женским“ *Гробницама Атуана* из прве трилогије и „превише женским“ романом *Техану* друге трилогије. Феминисткиње су замерале Урсули Легвин да 1971. није знала да створи прави женски лик, тј. да је главној јунакињи, Тенар, одузела сву моћ коју је ова на почетку приче имала и пустила је да учествује у разарању матријархата у манастирском комплексу каргског острва Атуан и утопи се у патријархални свет Архипелага. Но, дубљом анализом показујемо да монашко друштво на острву Атуан није матријархат у правом смислу те речи, те да Тенар губи моћ коју је имала (која је већим делом лажна), али проналази себе, сазрева, од индоктриниране девојчице постаје самосвесна жена. Главна тема овог романа је заправо поверење. Главна јунакиња се ослобађа кроз сарадњу са Гедом, тј. свет напредује кроз заједничко деловање мушког и женског принципа, што је и основна идеја циклуса – склад различитости.

Техану је, с друге стране, управо од стране феминисткиња слављен. Оне су величале причу о сада средовечној Тенар, правом, развијеном, моћном женском лику. Заговорници

„класичне“ високе/епске фантастике, с друге стране, сматрали су пак да је овим романом *Земљоморје* претворено у „феминистичку пропаганду“, а да су основни постулати поджанра томе жртвовани. Заиста, у четвртом роману циклуса неочекивано у причу улазе теме попут односа мушкарца и жене, положаја жене у друштву, женској моћи, али и контроверзније теме, попут силовања. Управо је та тема натерала нашег⁵ теоретичара Зорана Кравара да узвикне како „чак ни орци нису силовали“ и да је невероватно да се таква тема нађе у делу високе фантастике. Но, баш таквим темама је Легвин и ширила границе жанра. Тај су модел преузели и други (нпр. Мартин), али нису те теме преузете из реалности трепирали на исти начин. *Техану* се јавља као одраз ауторкиног упознавања са феминизмом (посебно су присутне идеје другог таласа феминизма) и управо то покушавамо да у другом делу шестог поглавља покажемо. *Техану* треба повезати и са потоњим делима циклуса будући да је историја Земљоморја у доброј мери историја поновног освајања слобода за жене.

Главни проблем савременог света, а све више и савремене књижевности, јесте уништење природе, па зато у седмом поглављу покушавамо да прочитамо *Земљоморје* као еко наратив. Прво се бавимо екокритичким есејима саме Урсуле Легвин. Она себе сматра екофеминисткињом, а Шерил Глотфелти и Харолд Фром уврстили су један њен есеј у чувени зборник *The Ecocritical Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Одређујемо потом овај фантастични циклус као еко наратив, тј. показујемо како се он уклапа у четири услова по којима текст постаје еко текст, а које је дао амерички теоретичар Лоренс Бјул, да бисмо онда посебну пажњу посветили двома темама у екокритици посебно важним – приказу еколошке катастрофе и статусу шума у делу. Легвин је за себе говорила да је списатељица са „најшумскијим“ причама, а то се види и у овом циклусу.

Екранизације фантастике су са напретком технологије постале честе (што је за саму фантастику имало како поитивне, тако и негативне последица), те је занимљиво видети како висока фантастика функционише у другом медију, тј. како се наратив мења. *Земљоморје* је имало четири адаптације – радио, позоришну, филмску и аниме екранизацију. Како се радио-адаптација мање-више своди на читање дела, њоме се не бавимо. Исто важи и за позоришну адаптацију, будући да немамо могућности да се са њом упознамо. Филмској, рађеној на

⁵ Под “нашима” подразумевамо све оне који су писали на једном од четири стандарда нашег језика.

каналу SciFi, такође не посвећујемо пажњу будући да је толико сведена на клишее да нема никакву уметничку вредност.

Зато се у последњем поглављу (не рачунајући сумирање рада у Закључку) бавимо аниме екранизацијом циклуса коју је 2006. урадио јапански редитељ Горо Мијазаки из чувеног Студија Џибли, син вероватно најбољег редитеља анимеа свих времена, Хијаоа Мијазакија. Зашто је ова екранизација довела до свађе оца и сина, скандала у Јапану и оцене Урсуне Легвин да је „у питању добар филм, али без много веза са Земљоморјем“, испитујемо фокусирајући се на промене у наративу настале адаптацијом оригиналног дела. Две приповедне линије, једна из романа *Најдаља обала*, друга из романа *Техану* (делимично и из *Другог ветра*) нису највештије спојене у једну, што код гледаоца изазива збуњеност, посебно код оних претходно непознатих са делом У. Легвин. С друге стране, додатни елементи, везани за овај медиј, доста су успели да обогате причу (и слику) о Земљоморју као фикционалном свету. Визуелно представљање *Земљоморја* оцењено је као одлично, као и музика писана за филм. Филм је и „књижевно“ допринео, будући да две додате песме одлично осликавају неке основне идеје *Земљоморја*, које се, дакле, у екранизацији ипак нису изгубиле.

II ДЕЛО УРСУЛЕ ЛЕГВИН

Ursula Kroeber Le Guin рођена је 1929. године, у породици познатог антрополога Алфреда Кробера и списатељице, психолошкиње и антрополошкиње Теодоре Кракау Кробер. Антропологија ће имати велики утицај и на њено писање, којим је почела да се бави још у осмој години живота, да би у једанаестој послала прву причу часопису *Astounding Stories*. Прича је одбијена, али је она наставила да пише, а са објављивањем је почела 60-их година. 1952. магистрирала је француску ренесансну књижевност на Универзитету у Колумбији. Одлази на постдипломске студије у Париз и ту упознаје историчара Чарлса Легвина, за кога се удаје 1953. После Париза, пар се сели у Орегон, где је Урсула Легвин живела све до смрти, 2018. године.

Прву причу је објавила 1959. У питању је прича *Народна песма из провинције Монтајна*, која припада Орсинијанском циклусу. Орсинија је измишљена држава (име је ауторка извукла из свог; Урсула и Орсинија у корену имају латинску реч, *ursa* – медведица) негде у централној Европи и овај циклус прати њен развој, од периода када је била под Аустроугарском, преко периода совјетске доминације до ослобођења 1989. У питању је алегорија за Чешку, Мађарску и друге централноевропске државе и овај се циклус не може убројити у фантастику. Фантастиком се Урсула Легвин на почетку свог стварања није ни бавила. Разочарана стањем у часописима посвећеним жанру, она се бавила „реалнијим“ стварима и поезијом. Поезију је писала до краја живота. Објавила је 12 збирки песама. Прва, *Wild Angels*, је изашла 1974, последња, *Out Here*, 2010.

Прву научнофантастичну причу објавила је 1964. Њене научнофантастичне романе и приче деле се обично у две групе. У прву групу спадају дела која се тичу тзв. Хаинског циклуса, а у другу дела која стоје независно, сама за себе. Хаински циклус се састоји од седам романа, писаних од 1966. до 2000., и већег броја кратких прича. Заједничко овим делима је то што се сва одигравају у време формирања савеза међу познатим планетама. Све су их некада давно населили Хаинци, а са падом Хаина веза се међу њима изгубила. Ови романи и приче прате поновно успостављање тих веза, које се одиграва у две фазе. Прво се формира Лига светова, која обухвата до тада познатих девет светова, а после дуго времена формира се Екумен од 83 позната насељена света. Први роман, *Роканонов свет*

(1966), представља занимљиву комбинацију високе и научне фантастике, док је трећи роман, *Град илузија* (1967) пример постапокалиптичног поджанра научне фантастике.

Најпознатија и најуспелија дела овог циклуса су ипак *Лева рука тама* (1969), *Причање* (2000) и *Човек празних шака* (1974). Изасланик Екумена долази на планету Гетен у *Левој руци таме*, планету двополних бића, који на њега гледају као на „сексуалну наказу и перверзњака“. Разматрање теме љубави, различитости и пола одлике су овог романа. Иако је дело за оно време било револуционарно, замерано је Легвин што њени хермафродити ипак више подсећају на мушкарце те што је користила за све заменицу мушког рода. У *Причању* Сати, изасланик Екумена, посматра на планети Ака покушаје Корпорације да уништи стару веру, познату под називом *Причање*.

Познато дело хаинског циклуса и можда најобрађиваније у критици је *Човек празних шака* из 1974. године. Пишући свој девети роман, Урсула Легвин вероватно није замишљала да ће *Човек празних шака* постати једно од најбољих научнофантастичних дела, најинтригантније дело утопијског жанра и дело које ће се спомињати кад год се говори о анархизму и будућим моделима друштвеног уређења. Главни јунак, физичар Шевек, креће на Урас не би ли довршио своју велику темпоралну теорију, која ће објединити теорију следа и теорију истовремености и можда ујединити универзум. Једна приповедна линија прати Шевека од детињства до зрелог доба на Анаресу, друга прати његов боравак на Урасу.

Описујући Анарес, планету на којој су анархистичко друштво подигли одоњани, бегунци са Ураса, и Урас, на коме и даље царују архисти (тј. капиталисти, социјалисти и ко зна ко већ влада у покрајини Бенбили), ауторка не пропушта прилику да нам на сваком кораку покаже да има позитивних ствари и у капиталистичком Урасу и негативних појава на праведном Анаресу. О одонизму, филозофији на којој је засновано анарешко друштво (створила ју је једна философкиња, Одо), у роману се често говори као о анархизму, и тиме ауторка директно открива највећи утицај за стварање овог дела. Осим анархизма, Урсула Легвин се у градњи ових ванземаљских светова, користила и таоизмом и

феминизмом, те филозофијом, социолошким и психолошким истраживањима 60-их и 70-их година XX века. Под сличним утицајима, са сличним идејама (на крају без оштре опозиције између различитих светова, јединство различитости, солидарност и сл.) Легвин ће писати и *Земљоморје*.

Познати романи из друге, „независне“ групе су *Небески струг* из 1971. и *Стално се враћајући кући* из 1985. године. У првом младог човека по имену Џорџ Ор (игра речима, Џорџ Орвел, само без *well* – добро), који има моћ да својим сновима мења реалност, жели да искористи његов психијатар, који у покушају да створи бољи свет, изазива катастрофу. Наслов је узет из једног стиха Лао Цеа: „Не покушавати да се разуме оно што је изнад разумевања велика је вештина. Ко је нема, биће уништен на небеском стругу“. Ово је уједно и једино дело Урсуле Легвин које је (по мишљењу ауторке и критике) успешно екранизовано. ТВ филм су 1972. снимили Фред Барзајк и Дејвид Локстон. *Стално се враћајући кући* је комбинација романа и антрополошког есеја. Мањи део књиге је прича о жени Каменгаталици из племена Кеш, а у већем, приповедач, Пандора, преноси обичаје племена Кеш, које ће живети у далекој будућности у Калифорнији, после катаклизме која ће задесити Земљу. Роман садржи песме, ритуале, рецепте, а уз нека издања ишле су и аудио-касете са музиком племена Кеш. Право постмодерно дело.

Дела Урсуле Легвин припадају тзв. мекој и друштвеној научној фантастици, (псеудо)научна достигнућа на којима се темеље се своде на три – НАФАЛ бродове (Not As Fast As Light или Near As Fast As Light), ансамбл, уређај за брзо комуницирање са било којих тачака у универзуму, и телепатију. Не оптерећујући се замишљањем будућних научних достигнућа, Урсула Легвин се фокусира на човека. Њена дела преиспитују идентитет савременог човека, односе мушкарца и жене, родне и сексуалне идентитете, човеков погубни утицај на природу. То преиспитивање је дубоко, прожето утицајима разних филозофија, понајвише таоизма, анархизма и феминизма, а њена дела укључују и истраживања из психологије, социологије, антропологије и етнографије.

Њени светови су повезани ансамблом, многи од њих никада неће ни доћи у физички додир једни с другима, али веза постоји и заједничко друштво се прави,

tj. није битно путовање, већ комуникација. Овај принцип (као и ансамбл) преузеће од Урсуле Легвин већи број млађих писаца научне фантастике.

Друга битна карактеристика њеног рада је да је реални, садашњи свет увек присутан. Нека дела су готово алегорије, нпр. уништење домородачке културе у роману *Свет се каже шума* може се читати као алегорија Вијетнамског рата, а Корпорација која прогони следбенике причања у *Причању* може бити Кина која у културној револуцији покушава да искорени таоизам. То се слаже са ауторкиним ставовима да научна фантастика треба да говори „о реалним стварима на мало другачији начин“.

Осим што се бавила писањем, Легвин се успешно бавила и техникама креативног писања, критиком и теоријом књижевности, а у књизи есеја *The Language of the Night* из 1979. износи занимљиву теорију да је фантастика изнад свих других жанрова јер „дира“ дубље него било који други жанр књижевности. „Мушка“ научна фантастика доживела је промену појавом Урсуле Легвин, која не само да је донела новине у жанр, већ се и наметнула као најталентованији писац овог жанра, уздижући га на исти ниво са „озбиљном“, нежанровском књижевношћу.

Сличну улогу имала је и кад је у питању жанр фантастике. Чисто дечје штиво је циклус фантастичних романа, *The Catwings Collection. Catwings* (1988), *Catwings Return* (1989), *Wonderful Alexander and the Catwings* (1994) и *Jane on Her Own* (1999) који говоре о крилатим мачкама и њиховим авантурама, намењени су деци узраста од 7 до 10 година. Циклус *Анали Западне обале*⁶ (*Дарови*, 2004, *Гласови*, 2006. и *Моћи* 2007. године) прати борбу тинејџера са измишљене Западне обале против ропства, са поруком да насиље неће бити побеђено насиљем, већ учењем, знањем. Овај циклус је Урсула Легвин одредила као *young-adult fiction* (амерички теоретичари дају различита објашњења ове категорије, по једнима обухвата дела за узраст од 12 до 18 година, по другима дела за узраст од 12 до 25 година – у српској књижевној терминологији, то би била омладинска књижевност), али је последњи роман из циклуса 2009. добио награду Небула, која

6 У нешто измењеном виду, део о *Аналима Западне обале* објављен је у четвртном броју *Књижевне фантастике* (в. Стаменковић 2017).

се не додељује делима омладинске књижевности или књижевности за децу, што говори да је то дело превазишло ограничења, па макар му их и сама ауторка наметала.

Мајк Каден, амерички критичар, добро је приметио да ништа из научнофантастичног опуса Урсуле Легвин не носи одредницу књижевности за младе, док је све написано у жанру фантастике увек са том одредницом. Сама ауторка је у интервјуима истицала да су јој у писању фантастични свет и свет деце неодвојиви, мада сматра да ова дела добро прихватају и одрасли. Занимљиво је такође да Легвин отворено заговара дидактичност књижевности за децу. Дидактика у оваквим делима мора постојати, али не сме бити нападна и пренаглашена, сматра ова ауторка, и додаје да је због тога и због неких ограничења која подразумева, писање за децу тежи посао од писања „обичне“ књижевности.

И ова трилогија, дакле, носи младим читаоцима извесне поуке. У *Даровима* (*Gifts*, 2004), првој књизи циклуса, у ратничким Брдима, чини се да младић Орек развија опасну магијску моћ *разарања*, поништења (*unmaking*). Он одлучује да повезом преко очију блокира своју моћ, а његов даљи пут и суочавање са својом мрачном страном подсећа на Геда и његову Сенку у првој књизи Земљоморја. Ораков бунт, одбијање да следи очеву страну, рат и разарање, и одлука да се усмери ка мајчиној страни, описмењавању и *стварању* прича и песама снажна је порука младим читаоцима. У *Гласовима* (*Voices*, 2006) млада Мемер у окупираном Ансулу проналази наду у ономе што је ратничко племе Алда забранило – у књигама. И кроз познанство са сада старијим Ореком и његовом женом Грај (ово двоје ликова је главна наративна веза између три романа), она схвата значај очувања традиције и културе, писане речи и саме приче. Управо ће њено читање у забрањеном Пророчишту спречити даље сукобе и донети мир Ансулу. Критика је хвалила ауторку и због тога што главна јунакиња дела није белкиња, али овога пута похвалу је добио и издавач – иако је било и других књига Урсуле Легвин са главним јунацима који нису беле расе, тек са овом књигом је то постало видљиво и на корицама.

И трећа књига Анала Западне обале, *Моћи* (Powers), за приповедача и главног јунака има адолесцента. У питању је Гавир који расте као роб у граду-држави Етри. Он свој положај роба не сматра страшним, будући да детињство проводи као и деца господара – учећи и играјући се. Интересантно, он схвата сав ужас свог положаја размишљајући о судбини жене, која, чак и када није роб, није равноправна са мушкарцем. Тек када млади господар силује и убије његову сестру (због овога многи критичари књигу не убрајају у књижевност за децу – исто је и са *Техану* из циклуса *Земљоморје*), он одлучује да напусти Етру. Гавирово „буђење“ У. Легвин одлично дочарава. Младић који схвата да је украден од родитеља, да не зна своје порекло и да је, упркос свом образовању и дару (има фотографско памћење и пророчке способности) само роб у јединој држави коју познаје, путујући кроз различите земље (и друштва), схвата да је другачији живот могућ.

Мисао Орека Каспра (у трећој књизи већ познатог песника и филозофа) понавља се у сва три дела трилогије и може послужити као њен мото: *Поверовати у лаж значи живети лаж*. Ту мисао идеално допуњују и речи Барне, бившег роба који Гавиру нуди своју дефиницију слободе: *Слобода је снага ума да научи оно што му треба и да каже оно што жели*. Ова три билдунгсромана (као уосталом и све што је Урсула Легвин написала) прожета су филозофијом и размишљањима о злоупотреби моћи, положају појединца у друштву, снази образовања и културе, снази саме приче, и свакако у области жанра фантастике стоје раме уз раме са њеним *Земљоморјем*, као и другим, усуђујемо се рећи, класицима овог жанра.

**III ЖАНРОВСКА КЊИЖЕВНОСТ, ЖАНР
ФАНТАСТИКЕ И ВИСОКА/ЕПСКА ФАНТАСТИКА**

3.1. Укратко о жанру и његовој (не)важности

3.1.1. Жанр као термин

Жанр је реч која је у све светске језике ушла из француског. Реч жанр, тј. *genre*, има порекло у старогрчком *γένος*, тј. латинском *genus* и може се превести као род, врста, тип или класа. Руски формалисти су овај термин преузели од француских критичара, а затим се преко њих ширио даље. И даље нема јединственог схватања и употребе овог термина. Издавачи и читаоци⁷ га најчешће употребљавају у значењу подврсте, а српска Википедија и други сајтови непотписаних аутора који нуде кратке дефиниције жанра чак тврде да су подврста и жанр синоними.

У разним анкетама о читању у Србији, публика се најчешће изјашњава да воли „љубавни жанр“ или „крими жанр“, што значи да већина читалаца жанр доживљава као подврсту, те да жанр одређује по тематици и садржини дела. Да се претпоставити да је велики утицај на овакво поимање термина имао филм, тј. одређење филмских жанрова. Ако обратимо пажњу на сајт Делфија, највећег ланца књижара у Србији (у власништву Лагуне, опет највећег српског издавача), у секцији Жанрови налазимо и роман, и драму, али и трилер, и епску фантастику, па чак и религију, књижевност за децу, тинејџ литературу. Овакво схватање жанра блиско је оном најслободнијем англоамеричком – све је жанр.

Што се тиче књижевних критичара, и ту нема сагласности. Узмимо за пример недавни догађај на нашој књижевној сцени – доделу Нинове награде Ивани Димић. Велика расправа се развила око тога да ли је награђено дело, *Арзамас*, уопште роман. Жири је истакао да је у питању „роман неухватљивог жанра“ (Ћук 2017), а у реакцијама је истицано и да је „у питању и роман, и драма,

⁷ Поджанр којим се у ово раду бавимо није дала теорија књижевности, него баш издавачи и читаоци, зато правимо осврт и на доминантне ставове по питању жанра код издавача и публике. Сем тога, савремене теорије жанра начиниле су преокрет управо у „напуштању жанра каквог га дају критичари и окретању ка жанру каквим га дефинишу његови корисници“ (Devitt 2004: 3).

тј. дело нејасног жанра“ (КИМ 2017). У питању су два различита схватања жанра – у првом случају он је подврста, у другом врста.

Тања Поповић у свом *Речнику књижевних термина* сматра да жанр одговара подврсти („жанр је ужи појам од књижевних родова и врста“ – RKT II: 794), али и признаје да се он „одређује врло различито“ (RKT II: 794). Иво Тартаља у Нолитовом Речнику књижевних термина два пута поистовећује жанр са родом, врстом и подврстом. Кад је употреба овог термина у питању, „обично се не прави разлика да ли је у питању књижевни род или књижевна врста, тј. подврста“ (RKT 1986: 894), тј. „уз извесно колебање терминологије, књижевни родови и врсте називају се још и жанрови“ (RKT 1986: 344).

Нови замајац употреби термина род и врста код нас може дати и скоро преведени *Речник књижевних родова и врста* пољских аутора, који покушава да „обухвати историју светске књижевности од њених почетака до модерних времена и представи родове и врсте, приказујући њихову генезу, историју и генолошку специфичност“ (в. PKRV 2015: 11). Но, треба имати на уму да је у питању допуњен необјављени речник из педесетих година (в. RKRV 2015: 7), а приметно је и да нема одређења самих термина род и врста, од чега се, по речима уредника, одустало јер би то захтевало дужу расправу (в. RKRV 2015: 13). Уочено је и да жанрови фале. Нпр. нема фантастике или одређења еротске поезије (Kalin 2016: 27).

Што се тиче англоамеричке⁸ критике и теорије, ни ту нема јединственог одређења термина. Професор енглеске књижевности, Брет Пулен (Brett Pullen), покретач је сајта genresofliterature.com, на коме прво целокупну књижевност дели на фикцију и нефикцију⁹. Нефикцију он даље дели на: наративну нефикцију, есеј, биографију, аутобиографију, говор; а фикцију на: драму, поезију, фантастику, хумор, басну, бајку, научну фантастику, кратку причу, реалистичну прозу, народну књижевност, историјску фикцију, хорор, tall tale¹⁰, легенду, мистерију, митологију

⁸ Англоамеричку теорију и критику спомињемо јер су генолошка проучавања код њих најразвијенија и јер је поджанр којим се у раду бавимо настао на енглеском говорном подручју, те је на њему и даље најзаступљенији. Сем тога, дела којима се у раду бавимо су дела енглеске и америчке књижевности.

и наративну поезију.¹¹ Оваква подела свакако не спада у најбоље (споменимо само најочигледније недостатке: хумор се чешће и правилније одређује као *mode*, а не *genre*¹²; кратка прича се наводи као жанр, а роман не – с друге стране, у дефиницији наративне поезије спомиње се баш роман¹³), али показује да у англоамеричкој критици и теорији постоји тенденција да је жанр све и да може заменити друге генолошке термине. Интересантна је и позиција књижевности за децу, о којој се некад говори као о жанру¹⁴, а некада просто као о категорији (category).

Роџер Фаулер и Питер Чајлдс (Roger Fowler, Peter Childs) у Рутлицовом речнику књижевних термина одмах признају да правог одређења термина жанр нема: „Нема договореног еквивалента овој речи у англоамеричкој критици. Род, врста, тип, форма – речи су које се различито употребљавају и та чињеница показује само део конфузије која прати теорију жанра.“ (Childs, Fowler 2006: 97)

Теоретичар Едвард Квин (Edward Quinn) даје широку дефиницију жанра:

9 Nonfiction се код нас ретко преводи и као факција. Но, ми бирамо нефикцију јер се термин факција чешће јавља у значењу споја историјских и измишљених догађаја и/или ликова у уметничком делу (нпр. в. РКТ II), што није оно на шта Пулен мисли. Нефикцију као донекле синоним факцији употребљава и Горан Радоњић у студији *Фикција, мейџафикција, нефикција* (в. Radonjić 2016).

10 Енглеском *tall tale* не налазимо прави превод у српском језику. У питању су комичне приче које у првом реду карактерише хипербола кад су у питању догађаји или ликови о којима се приповеда. Руси употребљавају термине *небылица* и *небывальщина*. Можда је у српском најближи термин нонсенс-проза (мада се свакако ове приче могу одредити и као поджанр нонсенс прозе), који налазимо код Тијане Тропин (в. Обрадовић 2006: 569).

11 На енглеском: narrative nonfiction, essays, biography, autobiography, speech, тј.: drama, poetry, fantasy, humor, fable, fairy tales, science fiction, short story, realistic fiction, folklore, historical fiction, horror, tall tale, legend, mystery, mythology, fiction in verse.

12 Пулен ипак даје опаску уз хумор – „овај жанр се може наћи и у свим другим жанровима“ (Pullen 2016).

13 “Fiction in Verse is full-length novels with plot, subplots, themes, with major and minor characters.” (Pullen 2016)

14 Ово додатно усложњава питање неких (под)жанрова, нпр. високе/епске фантастике. Ако је књижевност за децу посебан жанр, да ли онда треба јасно разликовати високу фантастику за децу и високу фантастику за одрасле?

„Врста књижевности или филма. Осим што се односи на основне генеричке врсте, поезију, драму и прозу¹⁵, термин такође означава и облике настале даљим поделама, нпр. трагедију, комедију, романсу, еп, или у филму вестерн и детективски филм.“ (Quinn 2006: 179) Џон Кадн (John Cuddon) даје сличну дефиницију, напомињући да се жанрови дефинишу по различитим критеријумима, нарочито по форми, садржају или модусу¹⁶ (mode) дела (Cuddon 2013: 298, 299), с напоменом да се често модус и жанр поистовећују (Cuddon 2013: 441). Модус се односи на стил, манир, метод писања, који умногоме одређују дело, па и у жанровском смислу.

Жанр схваћен као подврста тешко се уклапа у систем. Ако нпр. фантастику (у смислу англоамеричког *fantasy*) одредимо као жанр, она би могла бити подврста романа, кратке приче, поеме и др. врста. Одатле и идеја да је подела на жанрове посебна у односу на поделу на родове и врсте, те да се прва тиче форме, а друга садржаја дела. Но, многи жанрови тичу се и форме, као што и многе врсте нису одређене само формом дела које обухватају. Стога, може се само констатовати да постоје два мишљења о жанру, али и приметити да је у генологији¹⁷, али и уопште у савременој науци о књижевности, раширенији став да је жанр заправо заменио термине род, врста, подврста.

Интересантно је да се термин поджанр (*subgenre*), као ужа категорија, дуго пробијао. Аластер Фаулер (Alastair Fowler) у својој студији из 1984, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, употребљава овај термин, који пак рецензент издваја као чудан, необичан (Levin 1984: 259), додајући да ипак „може бити од користи“. Неки теоретичари избегавају термин поджанр јер он, као ужа категорија, подразумева неку врсту хијерархије и

15 Fiction се може превести и као фикција, али је у овом случају тачнији превод проза.

16 *Mode* се и у англоамеричкој критици различито употребљава. Као што смо показали код Пулена, и као жанр. Иначе, налазимо различите преводе за *mode*. Гига Грачан користи термин модус у преводу књиге *Анаџомија криџике: чеџири есеја Норџироџа Фраја* (нпр. „модус романсе“ – Frye 1979). Зоран Живковић употребљава термин атмосфера, одређујући тако хорор не као жанр, већ као атмосферу у делу (в. Živković 1995). Други могући преводи су: тон, аспект, начин.

17 За науку о жанровима користи се код нас и назив генеологија (нпр. Тања Поповић – в. РКТ II), теорија (или теорије) жанра и студије жанра.

класификације, која се обично избегава јер ју је немогуће извести до краја. Осим тога, ако жанр замењује род, врсту и подврсту, поставља се питање зар не може он покрити и још ниже категорије, тј. можда је непотребно уводити додатне термине и поделе. Ипак, у пракси се овај термин често користи, а у употреби је и категорија трећег нивоа, *subsubgenre*, посебно кад се говори о жанровима које је лако даље делити на јасне категорије. Из потребе да се више сличних жанрова обухвати једном категоријом, јавља се и термин наджанр, као нека врста кровног термина.

3.1.2. Схватање жанра кроз историју

Треба приметити, без обзира на ставове о значају жанра у проучавању уметничких дела, да су прва позната изучавања књижевности заправо и прве њене поделе на неке категорије. Платон је тако књижевност делио према приповедачу – тамо где је он очигледан у питању је једноставно приповедање, а тамо где говоре само ликови подражавање. Ове две категорије, дијегеза и мимеза, могу да се комбинују, нпр. у епу. Као пример једноставног приповедања Платон спомиње дитирамб, а као пример подражавања трагедију и комедију. Ово можемо тумачити и као поделу на жанрове и поджанрове. Прва подела књижевности је истовремено и успостављање хијерархије међу жанровима.¹⁸ Платон с етичке стране осуђује уметност уопште, ту сенку сенке¹⁹, али посебно подражавање, тј. драму²⁰.

18 Или се пак то хијерархизовање може тумачити као друга Платонова подела књижевности – док је прва изведена на основу присуства приповедача у делу, друга је етичка или утилитаристичка – постоје добра и лоша дела, тј. корисна и штетна, или модерније речено, она која су у складу са владајућом нормом и она која је подривају.

19 Уметност је одраз света ствари, а свет ствари је, пак, само одраз света идеја.

20 Данијела Петковић уочава да се код Платона истовремено са размишљањем о могућој подели књижевности и њеној природи и дејству, заправо истовремено јавља и прва осуда фантастике (Петковић 2008: 15), док Дејан Милутиновић ту види прву клицу осуде популарне књижевности, тј. популарних жанрова: „Uzimajući Homerove epove kao osnovu kritike i ukazujući na njihov štetni karakter u pogledu vaspitanja mladih, Platon je prvi posredno formulisao pojam popularnosti. S jedne

Аристотел подражавање схвата шире и примењује га приликом поделе целокупне књижевности, тј. он одређује жанрове на основу предмета подражавања (узвишени и ниски карактери) и начина подражавања (драмски или приповедачки), али говори и о утицају дела на публику (катарза) и разликује уметничке од неуметничких дела (разликовање књижевности и историје). Платонова и посебно Аристотелова подела касније су дорађиване.

Средњовековна генологија облике је делила по функцији. Наравно, религиозној. Гледало се и колико се дела поклапају са библијским каноном, те (кад је у питању западна Европа) да ли су на латинском или народном језику. Ренесанса је пратила антику и њене принципе поделе, али је додавала и нове жанрове, као што је витешки еп. Класицизам је посебно инсистирао на жанровској подели и поштовању прописаних жанровских правила. У XVIII веку успоставља се велика подела на три рода уласком лирике у систем.²¹ Два века касније у поделу се укључују и дела која нису у потпуности потпадала под оно што се назива лепом књижевношћу, тзв. прелазне врсте, а од седамдесетих година двадесетог века говори се и о факцији, мешавини фикције и реалних догађаја/личности, па се као једна од главних подела књижевности данас јавља и подела на фикцију и нефикцију.

Иако се у романтизму истицала индивидуалност и жанр схватао као оптерећење, овај период је донео дијахрони приступ жанру. XX век су обележили различити приступи. Чикашка школа се враћала Аристотелу, као и структуралисти Жерар Женет и Цветан Тодоров, док су Емил Штајгер и Кате Хамбургер инспирисани романтизмом. Нортроп Фрај је предложио нову поделу, засновану на архетипу. Жанр почиње да се схвата и као когнитивна категорија, чиме генологија превазилази границе науке о књижевности.

strane, njime se podrazumeva da književni tekstovi pobuđuju veliko interesovanje kod publike, ali i da je, s druge strane, njihov uticaj na čitaoce negativan. Tako će zahvaljujući Platonu biti stvorena predrasuda da ono što je popularno obavezno podrazumeva i negativnu konotaciju, odnosno da upravo popularnost kod širokog kruga publike isključuje takve tekstove iz korpusa „prave” književnosti (umetnosti).“ (Milutinović 2012: 19, 20)

21 Платон и Аристотел се нису посебно бавили лириком. Александријска школа јесте, али само музичким аспектима поезије. Слично је било и у ренесанси.

Током историје науке о књижевности, јављају се различите жанровске поделе, а неке од њих, попут чувене тројне поделе²², опстају и данас. Оно што је очигледно је и да се није дошло до јединственог критеријума за поделу на жанрове. Ако се узме критеријум документарности, опет се јавља факција као прелазни облик између фикције и нефикције. Ако се узме критеријум реално-фантастично, јављају се жанрови попут хорора који могу бити сврстани под оба жанра, у зависности од конкретног уметничког дела.

Neke su književne vrste određene nasleđivanjem metričkih i kompozicionih shema (npr, sonet, roman u pismima), druge motivima i sižeima književnih dela (kao ljubavna pesma ili istorijski roman), neke, opet, na osnovu duhovnog stava (kao satira, ispovesti) ili duševnog stanja (kao elegija, tragikomedija). Glavna odlika nekih žanrova je veća ili manja obimnost (npr. u slučaju skeča, jednočinke, trilogije). A ima i takvih koji se zasnivaju na karakteru odnosa izvedenog dela prema određenom originalu (kao parodija, pozorišna obrada, prevod). Iako su sve ponaosob više ili manje opravdane sa stanovišta potrebe za određenom klasifikacijom, različite se podele izgleda ne daju uskladiti jednim sveobuhvatnim načelom. (RKT 1986: 347)

Дејан Милутиновић види три фазе у развоју генолошких подела књижевности, а одређује их према моделу промена научних парадигми коју је поставио амерички филозоф и историчар Томас Кун.

Centar književne vasionе ptolomejske paradigme jeste knjiga u njenom iskonskom značenju biblije, pri čemu se žanrovi shvataju kao transcendenti i esencijalistički fenomeni. Galilejsku fazu genoloških istraživanja određuje delo, odnosno akcidenција i organistički koncept, dok je u relativističkom razdoblju

22 Епика је у неким поделама (у првом реду, англоамеричким) уступила место прози, али тројна подела на снази је и данас. Чак и оне поделе које као први ступањ класификације дају дихотомију фикција-нефикција, настављају са поделом фикције на три главна рода/жанра.

centar doveden u pitanje preko pojma tekstualnosti i određivanja žanra kao funkcionalne i kognitivne kategorije. (Milutinović 2009: 14)

Прва фаза траје од средњег века до половине XVIII века и карактерише је схватање жанрова као метафоре Библије и канонизовани, догматични смисао. Од друге половине XVIII века у жижу интересовања долази индивидуалност и историја, те се мења и схватање жанра. Они се пореде међусобно, али се дагледавају и у односу према окружењу и времену. Посебно важна у овом периоду је Хегелова естетика и уклапање трију родова са дијалектичким тројством тезе, антитезе и синтезе, али и са тројством симболичне, класичне и романтичне уметности. Док је Хегел сматрао да жанрови произилазе један из другог, Андреј Веселовски је проучавао психолошку, тј. песничку индивидуалност, књижевну традицију и друштвени моменат. Он је одбацио статичан приступ књижевном жанру и заправо наговестио схватање жанра релативистичке парадигме (Milutinović 2009: 18).

Трећа фаза наступа почетком XX века, са руским формализмом и структурализмом. Формалисти су показали да се жанрови не мењају само дијахронијски, већ и синхронијски, а тумачећи књижевност само као један од низова културе, отворили су могућност и за њено шире проучавање, не само стилско. Суштину нове форме видели су у новој конструкцији грађе, па је тако Јуриј Тињанов закључио да жанрове треба дефинисати по функцијама, никако по споредним карактеристикама, као што је дужина дела²³. Структуралисти и семиотичари су направили прелаз са концепта дела на концепт текстуалности и наглашавали да жанр превасходно зависи од међусобних односа текстова, а не самих особина текстова. Јуриј Лотман је говорио и о естетици истоветности и естетици супротности, тј. о стварној структури дела и структури коју читалац очекује, што се свакако лепо примењује на теорију жанра.

23 Треба приметити да овај принцип ни данас није до краја остварен. Многи критичари роман и даље одређују по дужини (најчешће 100.000 знакова), а проблем додатно усложњавају не опште признате одреднице кратки роман и повест. Једна од жанровских одредница којом се детаљније бавимо у овом раду јесте епска фантастика, коју опет многи одређују и дужином – само серија књига (три или више) може бити епска фантастика.

Савремени приступ жанру, дакле, не везује се више за систем класификације, већ за жанровске процесе везане за писца и читаоца. Интертекстуалност, термин Јулије Кристеве, такође се користи како би се објаснио жанр, тј. обухватили његови синтаксички, семантички и прагматични нивои. Ако се узима да је све текст, и да се жанрови налазе и ван уметности, онда се сам појам жанра мора шире сагледати и објаснити. У то објашњење укључује се целокупна култура, не само уметност, али и сви фактори који учествују у формирању жанра - не само писац и читалац, већ и издавач, критичар, новинар итд.

Жанр почиње да се доживљава и као когнитивна категорија.

Žanr predstavlja kognitivnu kategoriju, u isto vreme i produkt i proces, koja omogućava razumevanje, osećanje, spremnost i želju za stvaranje/prihvatanje/povezivanje tekstova, upućuje na način na koji se stvarnost doživljava i predstavlja, i određen je prepoznatljivim sintaksičkim, semantičkim i pragmatičnim svojstvima. (Milutinović 2009: 29, 30)

Концепција жанра као когнитивне категорије утиче и на одређење почетака неког жанра, тј. сада се посматра и да ли је неко дело које се обично узима за почетак уопште доживљавано у оквирима датог жанра. У том смислу неки теоретичари разликују дело које је инспирисало или покренуло жанр и дела која се свесно стварају у оквирима жанра.

Наведена савремена генолошка становишта ставила су тачку на схватање жанра као закона, унапред дате форме и уопште било какве фиксиране категорије. Жанр је жива категорија, склона променама, и то не само у смислу популарности и вредновања, већ њеног суштинског доживљаја. Поглед на нпр. хорор или високу фантастику мењао се током времена, а сасвим је сигурно да ће се те промене наставити. Мења се тумачење жанра, али се и сам жанр изнутра мења. Тачније, он се мења на синтаксичком, семантичком и прагматичном нивоу, а опет, његова интерпретација зависи од дискурзивних пракси, што значи да нема ни коначног и јединог истинског погледа на жанр – „Interpretator kao zatočenik diskurzivne prakse nikada ne može da predvidi šta će biti sa žanrovskim osobinama u budućnosti: svaka

teorija je krajnje relativna i važeća samo za kontekst u kome se pojavljuje.“ (Milutinović 2009: 35).

3.1.3. Значај жанра у проучавању књижевности

Интересантно је да се на важност жанра током историје различито гледало. У средњем веку се инсистирало на поставкама жанрова, али су они, како смо већ напоменули, одређивани према религиозној функцији и подударању са библијским каноном. Ренесанса је даље развијала античку генологију, све време инсистирајући на приближавању старим узорима, али, како Едвард Квин примећује (Quinn 2006: 186), тада се јавља и прво подсмевање жанру. У Шекспировом Хамлету, кроз Полонијеву реплику, исмева се компликована жанровска подела књижевности:

Полоније: То су најбољи глумци на свету, за трагедију, комедију, историју, пасторалу, пасторалну комедију, историјску пасторалу, или трагично-комично-историјско-пасторалну представу, за драму с јединством места и драму без јединстава... (Шекспир 2016: 35)

На чистоти жанра посебно се инсистирало у класицизму. Романтизам је захтев за слободом пренео и на подручје жанра, па се жанр почео схватати као ограничење, препрека коју треба савладати. У XX веку се често говори о тзв. хибридном жанровима и уопште о кризи жанрова, посебно наративних. Наравно, јављају се и позиви за укидање подела на жанрове. Најпознатији заговорник тог става је Бенедето Кроче, мада Дејан Милутиновић сматра да је Кроче само критиковао идеју да се дела морају саобразити унапред датим категоријама, не негирајући идеју о подели на жанрове уопште (Milutinović 2012: 15). Упркос свим нападима на жанр, од којих је најекстремније схватање жанра као редувантности, сувишног елемента који евентуално служи да се нешто препозна, али је потпуно

небитно у приступу тексту, жанровско поимање књижевности ни у једном тренутку није потпуно сишло са сцене.

Ma koliko zasnovani biii izvesni stvaralački otpori protiv postojećih žanrova kao definitivno utvrđenih okvira inspiracije, istorija književnosti svedoči o njihovoj realnosti i postojanosti. U strukturi književnog dela oni su elemenat tradicije, bez koje bi stvaralački proces bio teško zamisliv, Pa i ako se pođe sa stanovišta da je tradicija za stvaralaštvo nešto bezvredno ili čak štetno, opterećenje umetničkog dela konvencijama, poznavanje žanrova se ipak nameće ne samo kao neminovnost i pretpostavka valjanog kritičkog rasuđivanja, koje mora da raspoznaje originalnost dostignuća razlučujući ga od onih stilskih elemenata koji su primljeni s uslovima žanra, nego i kao potrebe samih književnika za intencionalno oformljenje svoga dela. (RKT 1986: 894)

Генологија као полазиште за проучавање конкретног дела или групе дела имала је успоне и падове, али се крајем XX века вратила на велика врата, ширећи појам жанра и ван књижевности. Ако је све текст, онда се све и да сагледати кроз жанрове. Туристичка брошура, реклама, предавање, виц, обично ћаскање, лаж – све су то жанрови.

Жанр у потпуности прожима живот човека. Сваки дан, кроз интеракцију са другим људима, покушавајући да се снађе, човек користи жанрове како би себи олакшао пут, како би испунио очекивања, како би уштедео време. Људи препознају жанрове, али најчешће не и њихову моћ (Devitt 2004: 1) .

Жанр у књижевности схваћен „старински“, као средство да се именује оно што је писац створио, да се опишу најчешће његове формалне карактеристике и евентуално упореди најчешће са другим писцима потпуно другачије поетике, али чија су дела формално слична, заиста је лош концепт, непрактичан и непотребан. Но, ново схватање жанра, оно које га види као реторички и динамични концепт,

које описује и форму и садржину обухваћених дела²⁴, које обухвата уметничко дело као продукт, али и процес, те подразумева и индивидуалност и шире, друштвене и културне оквире, заиста је корисно оруђе у приступу књижевном делу.

Жанрови у књижевности играју велику улогу, тачније они прожимају целокупни књижевни процес, од стварања до рецепције књижевног дела.

Autori izborom žanra nastoje obezbedeti određeni tip publike i njihov potencijalni odgovor; istovremeno oni smeštaju svoja ostvarenja među poznatim delima i diskursima da bi istakli glavna tematska, stilska i ideološka obeležja svog pisanja. Za čitaoce, identifikacija žanrovskog profila određenog teksta i njihovo poznavanje postojećeg žanrovskog repertoara utiče pri izboru datog teksta i načina na koji će ga čitati. Tokom procesa čitanja, žanr funkcioniše kao medijator koji povezuje podatke koji se unose sa postojećim, zapamćenim shemama, što pomaže čitaocu da novu informaciju „obradi“ kognitivno.

U poređenju sa čitaocima, kritičari prepoznaju žanr i preko postupaka predstavljanja i potvrđivanja vrednosti publici, na primer, kada govore o apriornim skalama visokih i niskih žanrova. Medijatori teksta – urednici, izdavači i sl. – koriste žanrovske osobine da bi obezbedili svojim kućama simbolični i finansijski kapital: oni odlučuju koji je žanr profitabilan, obraćaju se određenoj grupi publike, obezbeđuju prestiž i sl. Na kraju, nisu zanemarljivi ni bibliotekari koji moraju rasporediti knjige po grupama da bi olakšali potragu za specifičnim tipom informacija. (Milutinović 2009: 26)

Жанр, дакле, одређује цео процес, иако ће он, наравно, у неким случајевима играти већу, у неким мање значајну улогу, што зависи од самог писца, конкретног читаоца, али и издавача, критичара, времена и осталих фактора књижевног живота. Значај жанра варира и у зависности од типа књижевности, па

24 Ово је био захтев још Велека и Ворена, који су тражили да жанр обухвати и унутрашњу и спољашњу форму – једна у дефинисању жанра може да претегне, али се друга не сме никада потпуно изгубити из вида

ће свакако играти огромну улогу у ономе што се назива жанровском књижевношћу.

3.1.4. Жанровска књижевност

Када говоримо о класификацији књижевности, треба се сетити још једне поделе, која можда није „званична“ и која је последње две или три деценије знатно ослабљена, али се и даље држи, посебно у (домаћој) критици. У питању је подела на високу и, логички је закључити, ниску књижевност²⁵. Ниска књижевност везује се за популарну културу, често јој се негира уметничка вредност (одатле и други назив – тривијална књижевност) и ретко је (била) предмет разматрања науке о књижевности. Она се обраћа широкој публици (масовна књижевност, популарна књижевност) и рачуна на велику читаност, тј. продају (комерцијална књижевност). Сматра се да су у питању неоптерећујућа штива (лака књижевност) чија је главна улога да орасположи читаоца и учини да заборави свакодневне проблеме (забавна књижевност, ескапистичка књижевност). Да би се одредио положај ових дела, користи се понекад и термин маргинална књижевност, насупротив које стоји књижевност главног тока, тј. мејнстрим књижевност. Ако се таква дела везују за неку супкултуру, називају се и супкултурна књижевност²⁶, а ако им је уметничка вредност изузетно ниска, сврставају се и у кич или шунд²⁷.

25 Интересантно је и да у фантастици постоји дихотомија висока-ниска фантастика (high-low fantasy) и да је онима који се први пут срећу са овом одредницом прва асоцијација да је у питању подела по књижевној вредности, што може бити и аналогија са поделом на високу и ниску књижевност. Наравно, у питању је удео фантастичног, тамо где се радња дешава у потпуности у фикционалном, фантастичном свету (тзв. секундарном свету), у питању је висока фантастика, тамо где само неки фантастични елементи улазе у тзв. примарни свет (свет сличан реалном), у питању је ниска фантастика.

26 Ако је дата супкултура оштрораспротстављена главној, онда говоримо и о контракултурној књижевности.

27 Док неки аутори поистовећују популарну уметност и кич и шунд, други кич, тј. шунд дефинишу као посебно лошу комерцијалну уметност, ону која подилази најнижем укусу. Још једна специфичност кича и шунда јесте веза управо са високом културом. „Кич и шунд своју снагу црпе

У овакав вид књижевности убрајају се тзв. популарни жанрови – научна фантастика, фантастика, хорор, вестерни, крими љубавни жанр... Сматра се да је популарна књижевност настала у XVIII веку, са ширењем тржишта, тј. новим и лакшим видом штампе и великим повећањем броја читалаца. У питању су дела писана за нову публику – она која не пледирају да буду висока уметност, већ да се добро продају. Зато она рачунају на забаву, било у виду изазивања смеха, страха или саблажњавања. Тако је роман *Pamela; or, Virtue Rewarded*²⁸ енглеског штампара Самјуела Ричардсона (Samuel Richardson), који многи узимају за први роман популарне књижевности²⁹, оцењиван као ласциван и опсцен. Овај роман у сваком случају има одлике популарне културе, будући да је изазвао и производњу других дела – осим што су писани незванични наставци романа, као и сатире и пародије, појавиле су се и статуе Памеле, лепезе са мотивима из романа, карте за играње...

У датирању почетака масовне књижевности јавља се контрадикција, с обзиром на то да већина горе побројаних жанрова има много старију историју. Намеће се закључак да су се поједини жанрови у XVIII веку окренули тржишту, упростили и комерцијализовали. Но, у питању ће пре бити оно што и дефинише популарну/масовну културу уопште – с једне стране отварање за све друштвене слојеве, с друге стране, одступање од елитизма и донекле упрошћавање, у садржају, форми, идејама...

Masovna kultura podrazumeva zahtev da se kulturne tekovine i kulturna dostignuća učine dostupnim širokim društvenim slojevima i većini stanovništva из традиционалне и елитне културе, испиришући се њоме и уподобљавајући њене вредности и продукте савременим потребама, најчешће имитацијом, копирањем дела познатих и признатих уметника итд.“ (Базић, Пешић 2012: 343) Нема слагања ни око термина кич и шунд. Док их једни изједначују, други термин кич користе за ликовне и визуелне уметности, а шунд „за сумњиве вредности у музици и литератури“ (Шиљаковић 2008: 206)

28 Код нас у преводу (на хрватски стандард) Берислава Гргића као *Памела*.

29 Занимљиво је и да је аутор првог дела тзв. популарне књижевности баш био штампар, али и да своје дело није потписао, већ се оно појавило анонимно, и упркос моралним и књижевнокритичким осудама постало врло популарно и утицало на потоње сентименталне романе..

Takvo izvorno značenje masovne kulture podrazumeva njenu otvorenost prema svim slojevima društva, za razliku od elitističke kulture koja je zatvorena u uzak krug korisnika, obično povlaštenih (na osnovu znanja ili bogatstva). Da bi se kultura približila masama, masovnom društvu, potrebno je da se njeni sadržaji tumače jednostavno, jezikom i simbolima koji su dostupni i razumljivi „običnom“ čoveku. To se postiže kroz sredstva masovne komunikacije (štampa, radio, televizija, a danas i Internet) koja pojednostavljeno prikazuju sadržaje pojedinih kulturnih dostignuća. Ovde postoji opasnost da se masovna kultura pretvori u negativnu društvenu pojavu, da se nude manje vredne kulturne tvorevine i kulturni sadržaji, koji se sredstvima reklame i promocije (propagande) nameću ljudima i time masovna kultura ostvaruje negativni, „antikulturni“ uticaj u društvu. (Šiljaković 2008: 205, 206)

Иако поједностављивање (форме, сижеа, образаца) карактерише нека дела ових жанрова, осуду или игнорисање су трпела сва дела обележена одредницом популарна књижевност. Ситуација се делимично променила шездесетих година, када пажња полако почиње да се обраћа и оваквим књижевним делима. У првом реду, проучава се научна фантастика и установљава да научнофантастични романи могу садржати озбиљну критику савременог друштва, те да ни у ком случају нису ескапизам. Што се тиче уметничке вредности, писац научне фантастике, Теодор Стерцен, најбоље је разрешио тај проблем, рекавши да је истина да је 90% научне фантастике безвредно ђубре, али да је с друге стране 90% свега написаног такође ђубре³⁰.

Дела сматрана популарним анализирају се углавном у поређењу са оним што се сматра каноном високе књижевности, те ширим сагледавањем, најчешће у оквиру културних студија и применом других савремених приступа књижевном тексту. Са деконструкцијом, окретањем текстуалности и Фукоовим дискурским праксама, све постаје текст и све постаје легитимно поље за анализу. Но, треба приметити да се оно што се назива(ло) популарном књижевношћу и даље у науци

30 Ова је мисао касније постала позната као Стерценов закон (в. Gunn 1995).

о књижевности више проучава као феномен, у првом реду социолошки, а мање као уметнички текст.

Овакво „ослобађање“ довело је, по неким књижевним истраживачима, до хаоса. Подела на високу и ниску књижевност, тј. у крајњој линији на књижевност и паракњижевност носила је одређење вредности. Оно што је из нових студија нестало управо је то одређење, тј. сада није најјасније по чему се вреднују дела, припадала она елитној или масовној уметности:

Чини ми се заправо да питање како читати тривијалну литературу треба да се преведе на једно друго питање да бисмо се њиме могли адекватно бавити, а то је питање како се бавити популарном културом и како се бавити, и да ли се уопште можемо бавити, питањима вредности у литератури. Они који се баве књижевношћу добро знају да је питање вредности она осетљива тачка, оно неуралгично место, које избегавамо. Ми се не усуђујемо у овом тренутку да то питање вредности озбиљно отворимо. Ми смо доведени у позицију из које не можемо да дефинишемо шта то јесте литература. (Лукић 2004: 4)

Питање вредности није наивно питање. Један проблем је то да ми њега тешко у овом часу теоријски мислимо, а други је становиште да тиме проблем вредности није нестао. То је питање можда померено на страну, али је свакако релевантно. (Лукић 2004: 36)

Неки сматрају да је под плаштом демократизације књижевности и ослобађања потиснуте литературе дошло до агресивног наметања (од стране издавача и медија) лаке литературе. Говори се и о утицају таквог наметања и на когнитивне способности читалаца. Даша Дрндић, хрватска списатељица и критичарка, међу онима је који сматрају да је нова ситуација променила данашњег читаоца, тј. да је „мали број читалаца данас који су уопште способни да приступе комплекснијој и озбиљнијој литератури“ (Дрндић 2017).

Хаос који је донела слобода посебно је велик на српској књижевној сцени, тврди Јасмина Лукић, и као показатељ тог „губљења компаса“ види укључивање

неких ауторки уметнички ниско вредних дела у последње издање Деретићеве Историје српске књижевности. Деретић је свакако игнорисао многе вредне савремене ауторе, али треба приметити да је тамо где је споменуо Љиљану Хабјановић Ђуровић ипак у истој реченици додао и одредницу „нискожанровски карактер“ (Деретић 2002: 1208). Осим тога, сама Ј. Лукић закључује да је оваква „демократизација“ књижевности и погледа на књижевност била неминовна и позитивна, а размишљајући о Ековој теорији о отвореном делу, да се од мерила за уметничку вредност дела једно и даље држи, а то је комплексност, без обзира ком жанру дело припадало (Лукић 2004: 23, 24).

И терминолошки су одреднице популарна, забавна, лака књижевност и сл. оборене. Неприкладност термина популарна књижевност уочава се у чињеници да по истој логици можемо рећи да су Хомер и Шекспир у своје време били популарна књижевност, те у чињеници да популарност, посебно у савремено добра, брзо пролази, тј. различити феномени се смењују по популарности.³¹ Каже се да је оваква књижевност тривијална јер понавља исте обрасце, али сличне обрасце користи и тзв. висока књижевност. Ако се иде даље том логиком, може се и читава књижевност свести на понављање архетипских матрица, а сем тога, романтичарка концепција по којој се уметничка вредност дела мери искључиво његовом иновативношћу није одржива (Milutinović 2013: 821).

Многа дела нпр. научнофантастичног жанра изазвала су читаве расправе – о положају жене, о анархизму, о нуклеарном наоружању – те се не могу никако одредити као лака литература. Многа од тих дела предвиђају туробну будућност, па је и одредница забавна књижевност тешко примењива. И радови писани о делима који се тако категоризују показују да се не може говорити о високој и ниској књижевности, нити о високим/добрим и ниским/лошим жанровима, већ само о добрим/успелим и лошим/неуспелим делима.

Жанровска књижевност (у англоамеричкој теорији *genre fiction*, насупротив *literary fiction*) пак, као одредница, може бити од користи. Прво, без обзира у којој мери је жанр битан за књижевност уопштено, са сигурношћу можемо рећи да је

31 Рецимо, данас се висока/епска књижевност јавља као најпопуларнији жанр, али то није била седамдесетих и осамдесетих, када је најпопуларнија била научна фантастика.

он од огромне важности у овом њеном делу, тј. типу. Мирјана Ђурђевић ће свакако писати са више пажње посвећене жанру у односу на, рецимо, Давида Албахарија. Урсула Легвин ће на уму ипак све време имати жанр, док ће рецимо Тони Морисон бити у том смислу слободнија. Исто се односи и на њихове издаваче и публику. Многи нови „жанровски“ аутори пишу по уџбеницима креативног писања уже усмерених на одређене жанрове.

Оваква дела могу у некој мери одступати од жанра, играти се његовим конвенцијама, али остаје чињеница да они настају у односу на претходно утврђене жанровске оквире, те да издавачи и публика (који јесу и творци појединих термина кад су жанрови у питању) имају извесна очекивања од нових дела – очекивања управо заснована на поетици датог жанра.

То не подразумева ништа негативно или уметнички мање вредно. И жанровска књижевност може, као нежанровска, дати велика уметничка дела, с тим што ће их остварити у мало ужим оквирима, а чак се проналажење слободе у тим оквирима, тј. слабљење наметнутих ограничења може посматрати као посебна вештина. Ако жанр „истовремено подстиче стандардизацију и омогућава варијације, истовремено ограничава и омогућава индивидуалну креативност“ (Devitt 2004: 4), онда се оваква дела најбоље дају сагледати управо из жанровске перспективе, а то је и циљ овог рада – сагледати како је Урсула Легвин створила једно вредно уметничко дело у оквиру задатих жанровских правила и како је истовремено та правила својим делом мењала.

Још је један разлог зашто се залажемо за „опстанак“ одреднице жанровска књижевност, наравно, ослобођене пежоративног контекста – сами писци оваквих дела се изјашњавају као аутори жанровске књижевности. Неки се тако опредељују, наравно, и због комерцијалних разлога - такво опредељење је јасан сигнал оном (већинском?) делу публике који је опредељен за конкретни жанр.

Иако има и оних који се боре да са себе скину такву одредницу (нпр. Маргарет Атвуд), други се ње не одричу. Може се рећи да је такав став нпр. и део аутопоетике Урсуле Легвин (о чему говоримо у другом потпоглављу), те се и са те стране опредељујемо за жанр као полазиште у анализи њеног дела.

3.2. Немогућности одређења фантастике као жанра

3.2.1. Проблеми са терминологијом

Висока или епска фантастика одређује се као поджанр онога што се на енглеском назива *fantasy*, а са сродним жанровима удружује се у наджанр под називом *speculative fiction*. Термин *fantasy* је из англоамеричког говорног подручја различито прихватан у другим језицима. Неки француски теоретичари говоре о *fantasy*, други о *fantasie*, а у Немачкој се углавном користи англоамерички термин. Шпанци у речницима и теоријама књижевности употребљавају *género fantástico*, а Португалци *fantasia*.

На подручју словенских језика ситуација је различита. Западнорловенски језици преузимају оригинални назив, мада и ту има противљења. На руском говорном подручју већина теоретичара користи термин фэнтеси, тј. фэнтези (расправљајући да ли он у руском треба да буде средњег или женског рода), али се део и даље држи термина фантастика. Бугарски језик има термин фентъзи, мада није опште прихваћен, а остали јужнорловенски језици се држе термина фантастика. Оваква ситуација говори о пресудном утицају англоамеричке књижевности, али и англоамеричке теорије и критике, која се у почетку и једина бавила овим жанром. Но, овакво дословно прихватање термина говори и о томе да се теорија и критика наведених земаља мало интересује за дела фантастике, посебно за њихово читање у жанровском кључу.³²

На простору бивше Југославије старији теоретичари овог и сродних жанрова (Влада Урошевић, Зоран Живковић, Зоран Кравар: в. Урошевић 1988,

³² Ваља напоменути одмах на почетку да генолошке одреднице којима се у овом раду бавимо углавном потичу од читалаца, издавача и писаца, не од критичара и теоретичара књижевности, који се тек касније укључују у процес, одобравајући или оспоравајући већ дата жанровска одређења. У том смислу, не треба чудити што ћемо се често позивати на мишљења писаца, издавача, па чак и читалаца-блогера, будући да су они оригинални креатори ових термина и будући да се књижевна критика и теорија њима релативно мало бавила.

Урошевић 1991, Živković 1990: 193, Kravar 2010) употребљавају термин фантастика, а ретко се среће термин фантазија (Дејан Милутиновић, в. Milutinović 2012: 8, 11) или фантазијска проза (Младен Јаковљевић, в. Јаковљевић 2016). Каткад се говори и о фантастици у ужем смислу, чиме се упућује да се ради о фантастици као жанру, не фантастици у ширем смислу или фантастици као модусу.

Проблем потиче и од превода речи *fiction* и *fantasy*. Оно што је у енглеском *fiction*, то је у нашем језику проза, али кад је у питању синтагма *science fiction*, ту је *fiction* преведена као фантастика. *Science fiction* је научна фантастика, а *fantasy* само фантастика. Они који се не слажу са тим инсистирају на раздвајању термина и у преводима, па траже употребу како термина фантазија, тако и термина фикција. Јављају се и комбинације ова два става. Тако Тања Поповић у Речнику књижевних термина говори о фантастици као о врсти, али и као о жанру (РКТ II: 211), али говори и о „фантазији, која обухвата неколико књижевних жанрова (нпр. бајка, романа, научна фантастика) који подразумевају измишљени свет где је све прихватљиво“³³ (РКТ II: 213).

Ми се залажемо за термин фантастика. Осим што је у нашој науци о књижевности (колико год се она мало бавила овим жанром) и код читалаца устаљен, он је и нашем језику примеренији. Фантастика и фантазија јесу блиски термини, али како нас речници упућују, прво значење речи фантазија је способност замишљања или измишљања („способност сликовитог представљања, дочаравања ствари и гогађаја, појава у мислима независно, односно мимо опажања у стварности, машта, имагинација, уобразиља“ – РМС: 1401), а прво значење речи фантастика управо „оно што је створено фантазијом“, уз упућивање на фантастику као књижевни и уметнички појам („фантастика у народним приповеткама, фантастика у књижевности, фантастика у иконографији“ – РМС: 1401).³⁴

33 Иначе, против овакве дефиниције негодују многи писци и теоретичари фантастике, будући да имагинарни свет који она читаоцу нуди има своја правила, те у њима никако није „све прихватљиво“, но о томе у потпоглављу о високој фантастици.

34 Једино где бисмо прихватили фантазију као генолошко одређење је у преводу термина *science fantasy*. Овај хибридни жанр, који представља мешавину фантастике и научне фантастике, не

Овај термин на језичком плану одражава и јаку везу са жанром научне фантастике, која је евидентна – осим што у основи имају измаштане светове и често су критика реалног, већина писаца научне фантастике пишу и фантастику, а удружења и награде за ова два жанра су обједињена (у англоамеричкој тоерији и књижевној критици чак се користи скраћеница³⁵ SFF – science fiction and fantasy). Прихватањем фантастике као термина избегава се и везаност за термин *fantasy* и све компликације око њене употребе.

Fantasy се, наиме, код многих теоретичара односи само на тзв. жанровску фантастику, не и на тзв. књижевну фантастику, тј. фантастику главног тока. Термин фантазија би на домаћем терену додатно дао ветар у леђа таквим дистинкцијама. Највећа компликација ипак се огледа у мешању термина за жанр и поджанр. Иако већина оних који пишу о *fantasy* под њом подразумевају широки жанр, има и оних који под *fantasy* заправо мисле на поджанр високе фантастике (*high fantasy*). Како Зоран Кравар (Kravar 2010: 7) примећује, то је посебно заступљено на англоамеричком језичком простору. Углавном су у питању радови који дела којима се баве не испитују са жанровског становишта, већ узимају *fantasy* узгредно као жанровску ознаку.

Иако ови термини нису до краја одређени, тј. општеприхваћени, те се свако може држати система ког жели, долази и до неких недопустивих комбинација. Тако Ана Опхајм у студији о елементима народних бајки у фантастици каже: „Напомињем да када говорим о фантастици у уводном поглављу, мислим на фантастику генерално, а када спомињем фантастику у трећем, четвртном и петом поглављу, мислим на високу фантастику“ (Orheim 2010: 11).

Speculative fiction као назив за наджанр, или што би се на енглеском рекло, *umbrella term*, такође је проблематичан. Код нас налазимо на превод спекулативна фантастика, али и спекулативна фикција³⁶. Ако по основном одређењу овог

можемо другачије превести.

35 Или је можда у питању термин?

36 Тако нпр. Чарна Поповић преводи термин као спекулативна фантастика (в. Atvud 2014), а хрватска списатељица научне фантастике Милена Бенини користи термин спекулативна фикција (в. Benini, Bertek 2015).

термина он означава дела која имају натприродне или футуристичке елементе, и овде бисмо се пре определили за фантастику, не фикцију.

Но, и у енглеском језику овај термин није општеприхваћен у истом значењу. Термином се покушало побећи од оптужби за ескапизам и залудна сањарења, која одувек прате фантастичне жанрове – спекулација је тежња за сазнањем које превазилази искуство, тј. за сазнањем које настаје у сарадњи фантазије и интуиције. Писац Роберт Хајнлајн га је први употребио, 1947, и то да би одредио научну фантастику и сродне жанрове, али је касније наглашавао да под тим наджанром никако не подразумева и фантастику. Маргарет Атвуд пак не употребљава овај термин као обједињујући наджанр, већ под њим подразумева жанр сличан жанру алтернативних светова, тј. само она научнофантастична дела која говоре о нашем свету, односно о ономе шта би се у њима могло десити у будућности:

Ono na šta mislim pod „naučnom fantastikom“ su knjige proistekle iz H. G. Velsovog *Rata svijetova*, koje govore o invaziji marsovskih krvopija sa pipcima, ispaljenih na Zemlju u metalnim kanisterima – o stvarima koje se ne mogu nikako dogoditi – dok, za mene, „spekulativna fantastika“ znači tok radnje koji proističe iz knjiga Žila Verna o podmornicama i putovanju balonom i tome slično – o stvarima koje se odista mogu dogoditi, samo što se nisu baš potpuno dogodile u trenutku kada ih autor opisuje. Svoje knjige bih postavila u ovu drugu kategoriju: bez Marsovaca. Ne zato što ja ne volim Marsovce, moram odmah pojasniti: oni jednostavno ne potpadaju pod moj skup vještina. Ma koji Marsovac koga bih ozbiljno osmislila bi bio vrlo trapav Marsovac. (Atvud 2014)

3.2.2. Шта подразумевамо под спекулативном фантастиком?

Упркос различитим употребама термина спекулативна фантастика, средином деведесетих значење које му већина критичара, писаца и читалаца придаје постаје оно наджанровско – у питању је појам којим обједињујемо

жанрове који имају натприродне или футуристичке елементе. За утврђивање овакве употребе појма од посебног је значаја покретање сајта isfdb.org. Група писаца и читалаца спекулативне фантастике основала је 1995. сајт Internet Speculative Fiction Database, са циљем да се направи библиографија свих дела која би потпадала под ову категорију³⁷. Сајт је убрзо почео да функционише по принципима Википедије, па и данас сваки посетилац може да додаје нове и уређује постојеће чланке. Сајт данас важи за најбогатији извор података о делима спекулативне фикције, а посебно кад је у питању научна фантастика.

Милена Бенини³⁸ је дала најпростију и можда самим тим најбољу дефиницију спекулативне фантастике:

Spekulativna fikcija, dakle znanstvena fantastika, fantasy i nadnaravni horror, okupljaju se oko pitanja Što ako? i onda na njega odgovaraju na različite načine: što ako je moguće živjeti na Marsu? Što ako su zmajevi ili zombiji stvarni? Ali na kraju balade, sve su te priče uvijek i prvenstveno priče o ljudima, inače nam ne bi bile zanimljive. (Benini, Bertek 2015)

Но, иако та дефиниција добро одређује суштину спекулативне фантастике, она можда „шкрипи“ када су у питању жанрови. Наиме, иако се често као три основна жанра спекулативне фантастике наводе фантастика, научна фантастика и хорор³⁹, постоје и шире дефиниције. Тако се на сајту Фондације за спекулативну

37 Узор је, наравно, био imdb, тј. најшири попис филмова доступан на интернету.

38 Милена Бенини (Загреб, 1966) је хрватска књижевница и преводитељка. Понајвише пише научнофантастичне приче, а прву је објавила са 14 година у тадашњем часопису *Sirius* (излазио од 1976. до 1989 године). Написала је и два романа (1999. за роман *Каос* добила некада најважнију југословенску жанровску награду SFERA), а коауторка је и двају уџбеника креативног писања фантастике и науке фантастике, издатих на енглеском језику.

39 Ваљало би, можда, ипак у побројавањима жанрова спекулативне фантастике пре користити термин хорор фантастика, будући да није свако хорор дело фантастично. Дејан Огњановић дефинише хорор преко естетичке намере (Kunstwollen – бољи превод би био естетска намера, пошто се естетичко тиче естетике као науке), термина који су користили и Велек и Ворен, тј. он тврди да је за хорор жанр одређујуће изазивање страве (Огњановић 2008: 131), а то се може постићи и са и без фантастичних елемената.

књижевност, основане да помогне писце који стварају у оквиру овог наджанра, каже да је

Спекулативна књижевност свеобухватни термин чији је циљ да укључи широк спектар фантастичне књижевности: од тврде научне фантастике, преко епске фантастике, прича о духовима, хорора, народне и уметничке бајке, слипстрима⁴⁰, магијског реализма до модерне митске фантастике и других жанрова. Свако књижевно дело које садржи фантастичне или спекулативне елементе предмет је нашег интересовања. (Mohanraj 2003)

Код генолога се наилази на различите пописе жанрова, а узрок томе је најчешће неслагање у томе шта је поджанр, а шта жанр. Тако неко, нпр. издваја утопију и апокалипсу као посебне жанрове, други их тумаче као поджанрове научне фантастике и сл. У таква питања овде нећемо улазити, већ ћемо се посветити жанру фантастике.

3.2.3. Шта подразумевамо под фантастиком?

Чини нам се да је најлогичније фантастику дефинисати као жанр који обухвата сва она уметничка дела у којима је су елементи фантастике квантитативно или квалитативно доминантни. У том смислу, фантастика би обухватила све оне поджанрове који се тичу „нереалног“, од народних бајки, митова и легенди до савремене високе фантастике, тј. дела од *Епа о Гилгамешу* до *Песме леда и ватре*. Ту се обично искључује научна фантастика као посебан жанр

40 Треба објаснити термин слипстрим (*slipstream*). Познати писац киберпанка (поджанр научне фантастике чије су одлике постојање глобалне рачунарске мреже, напредни рачунари, виртуелна стварност и биолошка и технолошка усавршавања човека), Брус Стерлинг (Bruce Sterling, 1954), овом је речју означавао дела која су на граници између фантастике, научне фантастике и књижевности главног тока. Термин није нарочито популаран, посебно због тенденције ка укидању граница између „популарне“ и „озбиљне“ књижевности.

који је увео „оправдање“ фантастичног путем (псеудо)науке, а често и магијски реализам, као жанр који стоји између фантастике и онога што можемо назвати реалистичком књижевношћу.

Када смо код научне фантастике, чињеница је да се фантастика дуго подводила под научну фантастику, а и данас је то случај у неким издавачким предузећима и библиотекама. Дистинкцију међу овим жанровима теоретичари праве ослањајући се на различито сликање светова у делима и различита објашњења тих светова. Оба жанра праве фикционалне или секундарне светове, али док научна фантастика постиже вероватност света (псеудо)научним објашњењима, епска фантастика то чини позивајући се на магију. Наравно, овакво објашњење није увек довољно, а јавља се и хибридни жанр, који је у *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction* назван *science fantasy* (Mann 2001: 506). Дobar пример хибридног жанра је *Роканонов свет* Урсуле Легвин из 1966. године.

Познати теоретичар научне фантастике, Дарко Сувин, тако тврди: „Fantasy је napredovala od parazita na svojoj popularnijoj rođaci, SF do nesumnjivog komercijalnog – a dodao bih i ideološkog – pobjednika nad SF“ (Suvин 2009: 273). Неки теоретичари пак научну фантастику дефинишу као фантастику спојену са науком, као жанр који је произашао из жанра фантастике под утицајем индустријске револуције. Дакле, фантастика би могла бити најстарији жанр. Неки иду тако далеко да тврде да су заправо сви жанрови произашли из фантастике, те да је прво дело овог жанра *Еп о Гилгамешу*. Други сматрају да је у питању ипак модернији, тј. реалтивно новији жанр.

За прво дело овог жанра⁴¹ обично се узима роман *Краљ Златне реке* (*The King of the Golden River*) Џона Раскина (John Ruskin, 1819-1900) из 1851. Но, како се у роману спомиње Аустрија и има много елемената реалног света, неки аутори за прво дело овог жанра (или за прво дело модерне фантастике) ипак предлажу роман *Phantastes* шкотског писца Џорџа Мекдоналда. Мекдоналд је написао и први есеј о фантастици, *The Fantastic Imagination*, 1893. и имао пресудни утицај на највећег ствараоца у жанру фантастике, Толкина. Наравно, на Толкиново дело утицали су и Вилијам Морис, Лорд Дансани и други. Крајем XIX и почетком XX

41 Код неких аутора, у питању је прво *модерно* дело жанра.

века бројна су и популарна дела дечије фантастике (Керолова *Алиса у земљи чуда*, Баријев *Петар Пан*, Баумов *Чаробњак из Оза*), а ваља приметити и да се, вероватно под утицајем тих дела, и читав жанр сврставао у књижевност за децу.

Од друге деценије XX века до II светског рата већи део фантастике „обитава“, заједно са хорором и научном фантастиком, у петпарачким часописима, од којих је фантастици посебно био посвећен амерички магазин *Weird Tales*, у којем је своја најпознатија дела објавио чувени аутор овог жанра, Роберт Хауард. Значај (и популарност) овог писца види се из чињенице да је његову сагу о Конану Варварину наставило да пише чак четрнаесторо писаца.

С друге стране океана, у Британији, јавља се Џон Роналд Руел Толкин, најзначајније име поджанра високе фантастике, али и целог жанра фантастике. *Хобит* (1937) и трилогија *Господар прстенова* (1954-1955) привукли су пажњу књижевне критике (која дотад није марила за овај жанр), достигли за оно време невероватан тираж и извршили снажан утицај на све потоње писце овог жанра.

Као што смо напоменули, фантастика је дуго третирана као дегенерисана научна фантастика или као проста обрада народне бајке или мита, па јој је и са те стране негирана уметничка вредност и није представљала корпус којим би се књижевни критичари и теоретичари бавили. Замерана јој је и њена масовност и популарност, али је занимљиво, да је опет та популарност, када је већ досегла невероватне размере, посебно после великих филмских и телевизијских екранизација дела фантастике, на неки начин натерала и академске критичаре да на њу обрате пажњу.

Неких проучавања фантастике је, наравно, било и раније, но она су се више тичала фантастичног у књижевности, не фантастике као жанра, или пак њених поджанрова, тј. како Том Шипи примећује: „Фантастично, како су га академци схватили и проучавали није исти феномен као популарни жанр фантастике, који се може наћи у свакој књижари“ (Shiprey 1995: xii). Неки проучаваоци фантастике избегавају њено јасно жанровско одређење, већ се кроз њу крећу по принципу по ком је Гете замишљао светску књижевност – као скуп најбољих, најрепрезентативнијих писаца. Фантастика су, дакле, она дела и писци који су већ јасно одређени (од раније критике, издавача или читалаца) као фантастика.

Дефинисање фантастике је за теоретичаре, дакле, био и остао тежак посао. Чини се да су сви досадашњи покушаји били непотпуни. Први који се озбиљно позабавио фантастиком је свакако француски (и бугарски) теоретичар Цветан Тодоров. У чувеној студији *Увод у фантастичну књижевност* из 1970. он овај жанр одређује према ефекту фантастичног који се јавља код читаоца:

Posmatrač događaja se mora odlučiti za jedno od dva moguća rešenja: ili je reč o zabludi čula, proizvodu mašte, te zakoni sveta ostaju onakvi kakvi su, ili se to doista zbilo, događaj je sastavni deo stvarnosti, ali tada ovim svetom upravljaju zakoni koji su nama nepoznati... Fantastično zauzima vreme te neizvesnosti; u trenutku kad izaberemo jedan ili drugi odgovor, napuštamo fantastično kako bismo stupili u jedan od dva njemu bliska žanra, čudno ili čudesno. Fantastično, to je neodlučnost što je oseća biće koje zna samo za zakone prirode kada se nađe pred na izgled natprirodnim događajem. (Todorov 1987: 29)

Дакле, фантастична дела говоре о догађајима која читалац не може јасно одредити ни као уобичајена, рационална, ни као натприродна. Под жанром чудног Тодоров подразумева дела која представљају необичне/неуобичајене догађаје који имају рационално објашњење, док се жанр чудесног везује за догађаје који су недвосмислено натприродни. Тодоров говори и о фантастично-чудесном, које можемо тумачити као хибридни жанр, иако га сам Тодоров терминолошки тако не одређује. У питању су дела која описују догађаје према којима се до пред сам крај читаоци не могу јасно одредити, али на крају се они разјашњавају као натприродни.

Чудесно има и два поджанра (опет, Тодоров их не одређује тим термином), чисто чудесно и извињено чудесно. Извињено (оправдано, несавршено) чудесно има неколико врста: хиперболично (појаве неприродне само по својим размерама), егзотично (натприродна збивања која се не представљају као таква), инструментално (чудесни инструменти попут летећег ћилима или чаробног напитка) и научно чудесно (научна фантастика). Чисто чудесно пак не пружа никаква објашњења или оправдања натприродног, оно је просто ту, постоји.

Postoji, najzad, i "čisto čudesno"... gde natprirodni činioci ne izazivaju nikakvu posebnu reakciju, ni kod junaka, ni kod podrazumevanog čitaoca. Čudesno nije odlika odnosa prema ispričanim događajima, već svojstvo same prirode tih događaja. (Todorov 1987: 58)

Оно о чему се данас говори као о жанру фантастике, по Тодорову, дакле, није фантастично, већ жанр чудесног. Посебно би ту потпала дела високе фантастике, будући да Тодоров, у реченици која претходи горенаведеном цитату о фантастичном каже: "У свету који је одиста наш, у свету који познајемо", а основна одлика високе фантастике је секундарни свет, тј. фикционални натприродни свет у коме се дешава радња. Још нешто ваља приметити код Тодорова. Он уочава да "чудесно нема тачно утврђене границе" (58), што се понавља у студијама о фантастици до дана данашњег. Она просто измиче јасним одређењима и доследном жанровском омеђавању.

Жанром фантастике су се у почетку бавили историчари (тражили су сличности са периодом средњег века), психолози (тражили су архетипове) и евентуално фолклористи (тражили су прераде митова и мотиве из народне књижевности). Структуралисти су први од теоретичара почели да се академски интересују за фантастику. Већ споменути *Увод у фантастичну књижевност* Цветана Тодорова био је, да тако кажемо, мач с две оштрице. С једне стране, с њим је почело озбиљније бављење фантастичним, с друге, његова, у најмању руку, необична одређења фантастичне литературе дала су замаха даљим осудама фантастике (и сродних жанрова).

Док је Тодоров фантастично смештао између чудног и чудесног, Ерик Рабкин (*The Fantastic In Literature*, 1976) га види у „преокретању основних правила наратива“, док га Вилијем Роберт Ирвин (*The game of the impossible: a rhetoric of fantasy*, 1976) види као „било које уметање антиреалног у приповест“, негирајући га као жанр. Прва озбиљна студија о конкретним делима фантастике појавила се у Британији 1975 – у књизи *Modern Fantasy: Five Studies* Колин Николас Манлов се бавио делима Кингслија, Мекдоналда, Луиса, Толкина и Пика.

Ипак, он је ту сувише инсистирао на биографијама аутора, филолошком приступу, те повезаности са њиховим другим нефантастичним делима, те је у једном тренутку устврдио да је Толкинова фантастика неуспела јер није до краја испратила идеје из есеја *О вилинским причама*.

Осамдесетих година се јављају и теоретичарке које негују психоаналитички приступ фантастици – Роузмери Џексон 1981. пише *Fantasy: The Literature of Subversion*, у којој тврди да је фантастика посебан вид књижевности који најбоље изражава несвесно, а Кетрин Хјум 1984. објављује *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, у којој говори о нераскидивој вези мимезиса (који је главна одлика „реалистичне“ књижевности) и фантазије (главна одлика фантастике као жанра), који једино заједно творе књижевност.

Новији проучаваоци признају да је фантастику тешко одредити. Мајкл Драут, професор средњевековне књижевности, фантастике и научне фантастике са Витон колеџа у Масачусетсу, одређење фантастике упоредио је са одређењем опцености коју је дао судија Стјуарт Потер на Врховном суду САД: “I know what it is when I see it.”⁴² Драут и наглашава да је положај фантастике и даље споран:

Фантастика је жанр или категорија. Термин се употребљава или дескриптивно, или пежоративно – када неки књижевни критичари говоре о жанру фантастике они то чине да би нагласили да се не ради о озбиљној књижевности или да су у питању дела која треба посматрати као примере популарне културе. (Drout 2006: 01-02)

42 Ово суђење битно је за уметност јер је на неки начин отворило простор за веће уметничке слободе и укидање цензуре у САД. Нико Јакобелис, менаџер биоскопа у градићу Кливеланд Хајтс кажњен је на Основном суду јер је његов биоскоп приказивао француски филм *Љубавници* (*Les Amants*, 1958) редитеља Луја Мала. Врховни суд државе Охајо је 1961. потврдио казну, али ју је 1964. Врховни суд САД поништио. У образложењу је судија Стјуарт Потер рекао да је врло тешко дефинисати шта је опценост, тачније порнографија, али да је препозна чим је види. У *Љубавницима* је није препознао, те је у питању уметничко дело.

Брајан Атебери у студији под називом *Strategies of Fantasy* из 1992. згодно дефинише фантастику као „фази скуп“⁴³, скуп који се не дефинише својим границама, већ својим центром... с тим да не мора постојати једна особина која везује цео скуп“ (Attebery 1992: 12). Тај центар би, наравно, био Толкин.

Има и млађих теоретичара који одбацују све претходне хипотезе. Тако Ендрју Рејмент на почетку своје студије одбацује претходна истраживања, посебно оно Роузмери Цексон, замерајући им да говоре о свему осим о фантастици, тј. узимају за пример нека гранична дела, а не она дела која су већини људи прва асоцијација када се каже фантастика. Он о фантастици говори као о уметности слободе:

Физичке, психолошке и друштвено-политичке границе за фантастику не значе апсолутно ништа. У питању је књижевност која нема никакву обавезу да поштује "нормалне" границе нашег тела, ума или друштва. Било шта од тога може бити савијено, искривљено, деконструисано, увећано или поново измишљено - једино ограничење је, заправо, машта аутора фантастичног дела, тачније капацитет аутора да експериментира са нормама. (Rayment 2014: 111)

Рејмент сматра да фантастику треба одређивати према четири принципа. Први је синхронијско посматрање фантастике, тј. фантастика је оно што је фантастика сада, не оно што је била. Не треба пратити њен могући настанак и могући развој, већ се усредседити на конкретна дела која фигурирају данас као фантастика. Други принцип, тј. особина по којој препознајемо фантастику, је постојање секундарних светова (посебни фикционални светови који су различити и одвојени од реалног, примарног).

43 Младен Јаковљевић *fuzzy set* преводи као „расплинути систем“, што је можда боље у смислу описа, али се нама чини да се тако губи веза са математичким појмом који је Атербери употребио. Амерички професор азербејџанског порекла Лотфи Задех смислио је назив фази скуп 1965. године, а он се употребљава и код нас, на студијама и у уџбеницима. Најпростија дефиниција фази скупа одговара Атерберијевој дефиницији фантастике: „Fazi skup predstavlja skup elemenata sa sličnim (a ne neophodno istim) svojstvima“ (Morena 2013).

Трећи принцип каже да су секундарни светови фантастике увек подељени на два дела, на Прагматикос и Алос:

Ови секундарни светови састоје се од онога што се може најбоље одвојити као фантастични Pragmatikos и фантастични Allos. Први је дијегетичка реалност секундарног света - места и народи, створења и бића, друштвене структуре и језици, храна и пиће, технологије и занатске робе, и материјала и супстанци. То је метафизичка конзистентност која означава да је секундарни свет фундаментално структуриран као стваран. С друге стране, Алос је сав састављен од фантастичних елемената, измаштаних елемената, елемената који нису и не могу бити део света нашег искуства, али који су у фантастичном свету реални као део Прагматикоса. (Rayment 2014: 16)

Као четврту кључну особину фантастике наводи и „њен поглед уназад“, тј. она представља свет који је технолошки иза света XX века, али одмах напомиње да та „очигледна носталгија не значи нужно и фундаментални конзервативизам“ (Rayment 2014: 17). Ова занимљива теорија ипак, чини нам се, као да говори о високој, тј. епској фантастици, а не о фантастици уопштено. Особине које Рејмент наводи особине су које се готово увек наводе кад се говори о високој фантастици. Чак и принцип по ком он предлаже да се фантастика оцењује („по конзистенцији своје метафизике и имагинативној моћи аутора“ – Rayment 2014: 239) личе на типичан начин процене успешности дела високе/епске фантастике.

Интересантно је да овај теоретичар види Прагматикос као „простор у коме се елементи реалног света могу активно, на нови начин трансформисати, и то под окриљем Алоса, тако да их видимо као сасвим нове“ (Rayment 2014: 20), што би значило да (висока) фантастика може имати и ангажовану улогу. Ово је битно јер је висока фантастика, цела фантастика, заправо, дуго била оптуживана да је прости ескапизам из реалности, безвредна игра и разонода.

Ту долазимо опет до приче о уметничкој вредности фантастике. Жанр којим се бавимо дуго је међу критичарима и теоретичарима књижевности занемариван. Прво је аутоматски сврставан у подручје књижевности за децу. Осим

што је врло тешко тачно одредити шта је то књижевност за децу, треба приметити да је из неког разлога тај део литературе дуго сматран мање вредним у односу на „књижевност за одрасле“, те потпуно неинтересантним за проучавање. Критичари (не само књижевни) су, како смо већ напоменули, најчешће одређивали фантастику (и то је други начин негирања њене вредности) као ескапизам. Дела фантастике су бег од стварности. Стварност негира писац и свакако читаоци дела. Одатле и став да је то превасходно литература за децу, јер одрасли човек нема потребу да бежи од стварности.

Фантастику су од оваквих схватања најбоље одбранили њени аутори, есејима, у првом реду Толкин (*О вилинским причама*) и Урсула Легвин (*Зашто се Американци плаше змајева, Од Елфланда до Покипсија*), тврдећи да кроз фантастику читалац лакше долази до себе и успева да боље разуме свет око себе, управо на кратко бежећи од њега. Став Ендрјуа Рејмента о „могућности новог погледа на свакодневицу“ подсећа на то. Сматрамо да су есеји Џ. Р. Р. Толкина и Урсуле Легвин од изузетног значаја за ближе објашњење жанра фантастике (и поджанра високе фантастике) и доказивање уметничке вредности дела овог жанра, те ћемо се на наредним страницама посветити анализи тих есеја.

3.3. Одбрана (високе) фантастике – есеји Џ. Р. Р. Толкина и Урсуле Легвин

3.3.1. Недоступност и маргинализација фантастике

Пре десетак година била сам у дечијем одељењу једне градске библиотеке и тражила сам Хобита. Библиотекарка ми је одговорила: „Ох, то држимо само на одељењу за одрасле, сматрамо да ескапизам није добар за децу!“ (Le Guin 1992a: 39)⁴⁴

Најтежа казна за једно књижевно дело је да не буде доступно читаоцима. У једном периоду, читав један корпус књижевних дела је био недоступан. Како каже Урсула Легвин, за фантастиком се трагало по антикварницама, „између секција 'Окултно' и 'Дечије‘“ (Le Guin 1992a: 84). Појава издавачких кућа специјализованих за фантастику седамдесетих година ублажила је овај проблем. Класици фантастике поново су штампани, а објављивани су и нови аутори. Ипак, књиге највећи број читалаца налази у библиотеци. Први проблем са фантастиком је био што је аутоматски сврставана под књижевност за децу, а онда се, у једном налету пуританизма, почела избацивати и из дечијих библиотека.

Почетак есеја Урсуле Легвин *Зашто се Американци плаше змајева*, из 1972., који смо на почетку цитирали, говори исто оно што је 1947. (или још 1939. ако узмемо у обзир да се већи део есеја *О вилинским причама* појавио још тада) Толкин говорио спомињући да „на срећу, још има понеког ко има довољно памети да вилинске приче не сматра штетним“. (Толкин 1993: 41). Чини се да је цензура фантастике долазила у таласима. Данас, каже Легвин, ситуација је много боља, али то не решава питање зашто је фантастика само у дечијим библиотекама –

⁴⁴ Превод свих цитата есеја Урсуле Легвин: Сава Стаменковић.

„чињеница да су дечије библиотеке постале оазе у пустињи, не значи да више нема пустиње“. (Le Guin 1992a: 39)

Иначе, о вези фантастике и књижевности за децу се дуго расправљало. Толкин сматра да природна веза између вилинских прича⁴⁵ и деце не постоји, већ да су оне као стари намештај који се пребаци у дечију собу, па се деца њиме играју – није нам битно како и за шта се користи тај намештај сад кад нам није потребан. Најпростије објашњење које заговорници тезе да је фантастика књижевност за децу је да деца у њу верују, тј. да верују да је оно о чему дела фантастике говоре истина. „Деца су, наравно, способна да поверују књижевном делу, када је писац довољно вешт да такву веру код њих пробуди“ (Толкин 1993: 43), али, како потенцира Толкин, деца знају да се ради о другом свету, не овом. Деца пре питају да ли је нешто истинито да би била сигурна да су на безбедном, не да би се уверила да змајеви стварно постоје – они постоје у другом свету, секундарном, у књизи, то деца знају, тј. како У. Легвин каже: „Деца добро знају да једнорози нису стварни, али да књиге о једнорозима, ако су добро написане, јесу.“ (Le Guin 1992a: 44)

У основи овога жанра који је деци (повремено) дозвољен, а одраслима није, је фантазија, сумњива и непотребна активност.

Многим се Фантазија, ова уметност субкреације која се чудно поиграва светом и свим што је у њему, комбинујући именице и прерасподељујући придеве, чини сумњива, ако не и незаконита. Некима изгледа макар као дечије лудирање, као нешто чиме се народи или појединци баве само у својој младости. (Толкин 1993: 62)

Идући овим трагом, Легвин говори о читавим националним књижевностима које искључују фантастику. Има неколико националних књижевности, поред америчке,

45 Када говори о вилинским причама, Толкин заправо говори о фантастици, што се види и из његове дефиниције вилинских прича, али и из чињенице да је и своја дела сврставао у ову категорију.

које за последњих неколико стотина година немају традицију фантастике за одрасле. Француска, нпр.

Перспектива из које је говорила та библиотекарка и данас постоји. Она је само рефлектовала нешто што је дубоко у америчком карактеру: морална осуда фантастике, осуда толико интензивна и често толико агресивна, да не могу а да не закључим да она произилази првенствено из страха... При том не мислим да су само Американци уплашени од фантастике. Сумњам да су све високо-технолошки развијене нације антифантасти. (Le Guin 1992a: 39, 40)

Она сматра да је та осуда толико јака да прелази границе фантастике и преноси се и на сва дела фикције. Наводећи најтипичније изговоре за нечитање („Моја жена чита романе, ја немам времена.', 'Читао сам те научнофантастичне ствари кад сам био тинејџер, данас то, наравно, не радим', 'Те приче о вилама су за децу. Ја живим у стварном свету.'“), закључује да су четири разлога за такво стање – амерички (и не само амерички) пуританизам, радна етика, усмереност на профит и сексуални назори.

Читати *Рат и мир* или *Господара прстенова* једноставно није 'посао' – то чините из задовољства. И, ако се не може оправдати као 'образовање' или 'самоусавршавање', онда, по пуританском вредносном систему, то само може бити самоповлађивање или ескапизам. Јер, Пуританцима, задовољство није вредност; напротив, то је грех. (Le Guin 1992a: 40)

Бизнисменски начин размишљања, с друге стране такође не воли фикцију јер је неисплатива. Једини разлог за читање белетристике имали би, из такве перспективе, само професори књижевности. Наравно, каже Урсула Легвин, бизнисмен може себи дозволити да повремено прочита неки бестселер, али не зато што је у питању добра књига, већ зато што је у питању бестселер, тј. успех,

тј. новац – „Читајући га, и он делимично учествује у његовој снази и успеху. Узгред, ако то није магија, ја не знам шта је.“ (Le Guin 1992a: 41)

По Урсули Легвин, антификцијски став је првенствено мушки. „Амерички дечак или човек обично је приморан да своју мушкост дефинише одбацујући извесне особине, дарове и потенцијале које наша култура сматра 'женским' или 'детињастим'.“ (Le Guin 1992a: 41) И по питању образовања међу половима има разлике. Док се код дечака „фантазирање“ што раније гуши, код девојчица се не дира, али се и не, како Легвин каже, „тренира“. Одатле по њој и склоност одраслих људи ка неким јефтиним видовима забаве.

И Толкин и Урсула Легвин консултују речнике пре но што ће дати своје дефиниције имагинације, по њима најважније људске особине која се од детињства мора неговати. Имагинација је по У. Легвин слободна игра ума:

Под 'имагинацијом', дакле, ја лично подразумевам слободну игру ума, и интелектуалну и чулну. Под 'игром' мислим на рекреацију, ре-креацију, рекомбинацију онога што је познато у нешто ново. Под 'слободном' подразумевам да је игра играна без неког непосредног објекта профита – спонтано. То, наравно, не значи да не може постојати сврха иза слободне игре ума, циљ, циљ који може бити озбиљан предмет... (Le Guin 1992a: 41)

Дете које се не игра неће постати зрео човек, а *Ram и мир* и теорију релативности могао је да смисли само зрео човек који се и даље игра. Ум мора да буде слободан и да се игра, на било ком ступњу развоја човека, само се тако човек, а са њим и друштво, развија. Толкин се противи везивању имагинације искључиво за логику:

У последње време се чини покушај да се Имагинација ограничи, рекао бих погрешно примењује, на 'моћ дешавања унутрашње логичке повезаности стварног ономе што је замишљено'... Ментална способност стварања слике једна је ствар или аспект и требало би да се одговарајуће зове Имагинација. Опажање слике, схватање њених импликација, контрола, неопходних за

успешно изражавање, могу да варирају у сликовитости и снази; али то је разлика у степену Имагинације, а не разлика у врсти. (Толкин 1993: 55)

Потом имагинацију повезује са уметношћу: „Остварење израза, које даје (или се тако бар чини) 'унутрашњу логичку повезаност стварног', свакако је нешто друго, или други аспект, коме је потребно другачије име: Уметност, оперативна веза између Имагинације и коначног резултата, Субкреација.“ (Толкин 1993: 55)

Имагинација је, каже Толкин, природна људска делатност. „Она сигурно не уништава, чак и не повређује Разум; а такође не отупљује жеђ за научном истином, и не смета њеном опажању. Напротив.“ (Толкин 1993: 63) Што је разум бистрији и здравији, то ће бољу имагинацију имати. Уметност и наука и по Легвин не могу без имагинације, но та имагинација мора бити дисциплинована. Тако она имагинацији као слободној игри ума додаје и дисциплину и тренинг, наравно уз ограду да није у питању пуританско схватање дисциплине: „Рекла бих да је дисциплина имагинације кључна ствар и у науци и у уметности. Дисциплиновати нешто у правом значењу те речи, не значи гушити, већ тренирати – подстаћи на раст, деловање, плодност, било да је у питању дрво трешње или људски ум.“ (Le Guin 1992a: 41)

Имагинација се по Легвин не може сузбити, али ће се она због тог сузбијања јавити дивља и деформисана. На подручју уметности то изгледа овако: девојчице код којих имагинација није тренирана, кад одрасту воле љубавне и болничке романе, дечаци код којих је имагинација гушена кад одрасту највише гледају кржаве детективске серије, читају комерцијалне вестерне и спортске приче, порнографију. Све се то, занимљиво, правда изговором да је то „реалистично“. Ту Легвин налази прави ескапизам:

То што су ови жанрови стерилни, безнадежно стерилни, Американцу је пре утеха, него дефект. Да су стварно реалистични, стварно маштовити и стварно замишљени, он би се њих плашио. *Лажни реализам је ескапистичка литература нашег времена.* (Le Guin 1992a: 42)

Иако се ситуација данас донекле променила (фантастика се много више штампа и чита, постоје озбиљније студије о њој и сл), једно је остало исто – фантастика се, баш као и свака „жанровска“ литература сматра мање вредном. У есеју/причи из 2008. *О озбиљној литератури* Урсула Легвин цитира критичарку Рут Френклин која за Мајкла Шејбона и његов роман *Јидиш полицајац* каже да је њиме покушао да из подрума извуче жанр зомбија ког су озбиљни писци ту сместили да иструли. На основу овог мота, Легвинова развија причу о осуђеном жанру који се подиже полутруо из подрума и пузи ка соби списатељице озбиљне литературе. Она запрепашћено гледа у њега, криптонит који му виси из тела (научна фантастика) и прстена који му је у шасти (фантастика). Није у стању да се одбрани романом Филипа Рота који јој стоји на ноћном сточићу, па леш жанра успева да је зарази. Она закључује: „Боље да сам мртва. Сад нема шансе да ме штампају у неком озбиљном часопису.“ (Le Guin: 2008)

3.3.2. Шта је фантастика?

*Благословени били бајкотворци и њихова рима
О стварима којих нема откад памћења има.*

(Толкин, *Митонеја*)

Фантастика, каже Толкин, зна да су ствари онакве какве изгледају испод сунца, али не пристаје да робује тој чињеници. Писац фантастике признаће да живи у стварном свету, али га то неће спречити да створи нови. Овде Толкин уводи најважнији појам за објашњење овог жанра – секундарни свет.

Оно што се заиста дешава јесте то да се писац показује као успешни „субкреатор“. Он ствара један Секундарни Свет у који ваш ум може да уђе. Оно на шта у њему наиђе „истинито“ је: у складу са законима тог света. Тако да верујете, док сте, тако рећи, у њему. Онога тренутка кад се појави неверица, нестаје чаролија; магија, или пре уметност, није била успешно.

Онда сте поново напољу у Примарном Свету, одакле споља посматрате мали неуспели Секундарни Свет. (Толкин 1993: 43, 44)

Читалац, дакле, пристаје да поверује у тај секундарни свет, али на писцу је да законе тог света, који сам поставља, не изневери. Оваква књижевност никако није мање вредна од „реалистичне“, потцртава Толкин – „Ја не пристајем на потцењивачки тон. То што представља слике ствари које не постоје у примарном свету (ако је то уопште могуће), врлина је, а не мана. Није у питању нижа, већ виша форма Уметности, заправо је најприближнија чистој форми, па тако (када се досегне) и најснажнија.“ (Толкин 1993: 56)

На око предност фантастике, та привлачна чудноватост у нашој се култури, по Толкиновом мишљењу, врло брзо претвара у ману. Многи људи не пристају на механизам по коме фантастика функционише и често је повезују са сасвим другим појавама: „Многи људи не воле да буду 'опчињени'... Они је глупо, чак злонамерно, мешају са Сновима, у којима нема Уметности, и са психичким поремећајима који су још и неконтролисани: с привиђењима и халуцинацијама.“ (Толкин 1993: 57)

Урсула Легвин ће у есеју *Од Елфленда до Покиссија* фантастику опет повезати са игром. „Шта је фантастика? С једне стране, наравно, то је игра: чисто претварање без икаквог прикривеног мотива. Једно дете каже другом детету: 'Хајде да будемо змајеви' и онда су на сат или два змајеви. То је ескапизам за дивљење – игра због игре.“ (Le Guin 1992a: 84) Но, фантастика може бити и игра са циљем, планирана активност:

С друге стране, то је и даље игра, али игра са великим улозима. Ако је посматрамо као уметност, не као спонтану игру, она је повезана не са сањарењем, већ са сном. То је другачији приступ стварности, алтернативна техника за разумевање и суочавање са стварношћу. Она није антирационална, већ парарационална; не реалистична, већ надреалистична, суперреалистична, појачавање реалности. (Le Guin 1992a: 84)

Овде Легвин већ у дефиницији фантастике, за разлику од Толкина, указује на везу између фантастике и стварности. То није бег од стварности, већ нови поглед на стварност. Она се ту позива на психолошка тумачења фантастике:

Фројдовском терминологијом, она се користи примарним, не секундарним процесом размишљања. Користи се архетиповима, а они су, како нас је Јунг упозоравао, опасне ствари. Змајеви су опаснији и много уобичајенији него медведи. Фантастика је ближа поезији, мистицизму и лудилу него што је то натуралистичка фикција. То је права дивљина, и они који тамо ступе не треба да се превише опусте. И њихови водичи, писци фантастике, треба да своје обавезе схвате озбиљно. (Le Guin 1992a: 84)

3.3.3. Предности фантастике

Читамо фантастику да поново пронађемо боје. Да окусимо јаке зачине и чујемо песме сирена. Постоји нешто старо и истинито у фантастици што се обраћа нечему што је дубоко у нама, детету које је сањало да једног дана лови у шумама ноћи, да буде на гозби испод шупљих брда и нађе љубав која ће вечно трајати, негде јужно од Оза и северно од Шангри-Ла.

(Џорџ Р. Р. Мартин, *О фантастици*)

Просечан Американац ће, каже Урсула Легвин, на сва ова објашњења о фантастици просто упитати каква је корист од тога. Могу му се дати два одговора.

Често ће вас неко агресивним и презривим тоном питати: „Чему то? Змајеви и хобити, и мали зелени људи – какву корист имамо од тога?“

Најистинитији одговор, на жалост, он неће ни да саслуша. Неће га чути. Најистинитији одговор је: „Корист од тога је што нам даје задовољство и ужитак.“ (Le Guin 1992a: 42)

Задовољство ради задовољства биће, због горе описаног пуританства, одбачено. Сем тога, ако поразмислимо, постоје много бржи начини да се до задовољства дође. Треба понудити и други одговор, који ће, по У. Легвин, највероватније проћи као и први. „Корист имагинативне фикције је продубљивање разумевања нашег света, нашег ближњег, наших сопствених осећања, наше судбине.“ (Le Guin 1992a: 42) То је највећа корист фантастике. Измештајући се у други, једноставнији, чистији, прегледнији, лакше сагледавамо и свој свет.

Фантастика, дакле, не носи само књижевну вредност, већ и животну. Овде Легвин има сличан поглед на фантастику као Роузмери Цексон и други психоаналитички тумачи књижевности. Ако би нас тај просечни Американац вратио на материјалну корист, јер обично само ту прихвата, треба му изложити тзв. Закон Урсуле Легвин:

Ствари које научите читајући о проблемима хобита који покушава да баци магични прстен у измишљени вулкан имају мало везе са вашим друштвеним статусом, материјалним успехом, примањима. У ствари, ако и има неке везе, она је негативна. Постоји обрнута пропорција између фантастике и новца. То је закон, познат економистима као Легвинин Закон. (Le Guin 1992a: 43)

Као пример она наводи аутостопере који имају само гитару и осмех, читали су *Господара прстенова* и смеју се, а на супрот њима су милионери Оазис и Гети, који су на фотографијама увек намрштени, „као да су нечега гладни, као да су нешто изгубили – можда је то детињство“.

И то је коначна одбрана фантастике (али „и бајке, легенде, научне фантастике и осталих лудачких маргина“). Фантастика постоји како бисмо имали

што бољи живот. Сан одређује јаву, машта побољшава стварност. Зато је имагинација у одрастању тако битна:

Верујем да зрелост није прерастање, већ одрастање: да одрасли човек није мртво дете, већ дете које је преживело. Верујем да све најбоље особине одраслог човека постоје у детету, и да, ако ове особине поспешујемо код њих у младости оне ће их служити добро и паметно кад одрасту, а ако их гушимо и негирамо, деца ће одрасти у закржљале и обogaљене одрасле. И на крају, верујем да је најдубља људска, и нејплеменитија од ових особина моћ имагинације: па је тако наша угодна дужност, као библиотекара, учитеља, родитеља, писача, или просто одраслих, да охрабрујемо ту особину имагинације код деце, да их охрабримо да је развијају слободно, да расте као зелено дрво, дајући јој најбољу и најчистију храну коју може упити. И никад је не смемо, ни под којим околностима, сузбијати, или јој се подсмевати, или рећи да је дечја, или немужевна, или неистинита.

(Le Guin 1992a: 44)

Фантастика и истина су врло блиске, наглашава Легвин и ту налази одговор на питање зашто се Американци плаше змајева. „Фантастика није чињенична, али је истинита. Деца то знају. И одрасли то знају, управо је се због тога плаше. Знају да њена истина изазива, чак прети свему што је лажно, фолирантско, непотребно, тривијално у животу, животу у који су дозволили себи да упадну. Плаше се змајева јер се плаше слободе.“ (Le Guin 1992a: 44) Уместо да беже од фантастике, људи би требало да је пригрле, да је искористе како би нашли себе и истину о свету. „Управо изјавама као што су 'Једном давно живео је змај' или 'У једној рупи у земљи живео је хобит' – управо таквим неистинитостима ми фантастични људи можемо доћи, на свој посебан начин, до истине.“ (Le Guin 1992a: 45)

Толкин говори нешто слично. Он прво спомиње књижевну вредност („вредност коју, као литература, они деле с осталим литерарним формама“), а затим излаже четири вредности фантастике. То су, по његовом мишљењу,

фантазија, освешћење, бекство и утеха – оне ствари за које се обично мисли да су лоше, за кога год биле.

О фантазији, њеној моћи и томе да не иде против разума већ смо говорили. Друга највећа предност фантастике је по Толкину освешћење. Често падамо у стање да нам све изгледа познато и увек исто, фантастика нас уверава да није тако и пружа нам нови поглед на свет. Под тим Толкин подразумева виђење ствари онаквим какве јесу, независно од нас, тј. укидање осећања да их поседујемо: „Треба, у сваком случају, да оперемо своје прозоре, тако да ствари, јасно виђене, могу да се ослободе жућкасте замагљености стереотипног или познатог – изгледа који изазива поседнички однос према њима.“ (Толкин 1993: 66) Делећи своје искуство, Толкин још једном потцртава да нас фантастика враћа правом облику света, или како би Урсула Легвин то рекла, истини:

А заправо се вилинске приче баве увелико, или (оне боље) углавном, једноставним или фундаменталним стварима, нетакнутим Фантазијом, но те једноставне ствари њихов оквир чине тим сјајнијим... Баш у вилинским причама наслутио сам први пут снагу речи и чудесност ствари, као што су камен и дрво и гвожђе; дрво и трава; кућа и ватра; хлеб и вино.

(Толкин 1993: 68)

Посебно је занимљив проблем ескапизма. Док се Урсула Легвин бори да нас убеди да фантастика није никакав ескапизам, Толкин баш то представља као предност фантастике. Бекство по Толкину добија искривљено значење тек кад се примени на фантастику. Нешто што би било позитивно у реалном свету, овде је лоше. Нпр. ако невино затворени човек бежи из затвора, то је добро, али бекство у фантастику није добро, јер се оно више сагледава као бекство дезертера, него као бекство из окова. По Толкину, један замак који излази из цинове торбе (галска бајка) лепши је него роботизована фабрика. Толкин осуђује технологију и технолошки напредак и види фантастику, између осталог, и као легитимни вид одклона од таквог света, као сећање на лепши, нестали свет...

Он говори, не потпуно отворено, и о изопачености човечанства у ХХ веку. „Део суштинске бољке данашњег доба је изазивање жеље да се побегне, не од самог живота, већ од садашњег времена и беде коју смо сами створили – да смо заправо свесни и ружноће својих дела и зла које носе у себи.“ (Толкин 1993: 74) Ту су, наравно, и ствари од којих од постанка света покушавамо да побегнемо – глад, жеђ, сиромаштво, бол, туга, неправда, смрт.“, али и оне необичне, каже Толкин, сасвим разумљиве жеље – да се сиђе на дно мора, да се лети као птица, да се прича са животињама... „На крају, постоји најстарија и најдубља жеља: Велико Бекство, Бекство од Смрти. Вилинске приче дају многе примере и видове овог духа, који се може звати правим *ескапистичким*, или (рекао бих) *одметничким* духом.“ (Толкин 1993: 76)

Када говори о утеху, као најважнију он истиче Утеху Срећног Завршетка, смишљајући и један неологизам – еукатастрофу, као најважнију функцију фантастике. Упрошћено, еукатастрофа је драматични срећни преокрет у радњи.

Трагедија је она права форма Дrame, њена најузвишенија функција, док за бајку важи супротно. Пошто изгледа да немамо реч која означава ту супротност – ја ћу је звати Еукатастрофа. Еукатастрофична прича јесте права форма бајке и њена најузвишенија функција. (Толкин 1993: 75)

Такав крај (бајке и других фантастичних врста) по Толкину не подразумева само ескапизам и одметништво, већ и „радост неочекиване милости“. Он не пориче постојање дискатастрофе, јер могућност њеног постојања је оно што омогућава радост спасења, јеванђеље⁴⁶. „Тај повратак (на срећу) подразумева јеванђеље, допуштајући да се за тренутак спозна Радост, Радост ван зидова овог света, што љуто тишти попут туге.“ (Толкин 1993: 78) Овај свет тишти, суров је, неправедан. Фантастика нас води у други, праведнији и бољи, а тај свет, опет, може бити назнака оног света, Раја. „Али у 'еукатастрофи' на тренутак увиђамо да

46 Овде (а посебно касније, када говори о рођењу Христовом као еукатастрофи Човекове историје, Васкрснућу као еукатастрофи приче о Инкарнацији) приметно је Толкиново религиозно васпитање, које се повремено промаља у његовим текстовима. Код Урсуле Легвин би паралела било њено идеолошко опредељење – анархизам.

одговор може да буде значајнији – да то својство 'радости' може да буде далеки одсјај или ехо јеванђеља у стварном животу.“ (Толкин 1993: 79)

Особина добре фантастичне приче, баш због те функције утехе, јесте обрт. После свих подвига, невоља и патњи, обрт који се дешава доводи читаоца/слушаоца до катарзе. „Детету или човеку који је слуша, када дође до 'обрта', застане дах, јаче залупа срце, скоро (или заиста) крену сузе, једнако снажно као и због ма које форме литерарне уметности, а ипак онако како је то својствено само вилинској причи.“ (Толкин 1993: 78) Та радост која нас обузима приликом обрта кида ткиво приче и допушта њеном сјају да дође до нас, каже Толкин наводећи крај (тј. обрт) своје омиљене бајке.⁴⁷

47 У питању је Црни бик од Норвешке, мање позната бајка која заиста служи као добра илустрација Толкинове теорије о обрту као најкарактеристичнијем елементу бајке. Крај бајке гласи:

*„Седам дугих година служих због тебе
На ледену планину попех се због тебе,
Крваву кошуљу цедих због тебе,
Нећеш ли се пробудити, погледати мене?
Он је ово чуо и погледао ју је.“*

3.4. Висока/епска фантастика

3.4.1. Висока фантастика – настанак термина и основне поставке

Амерички писац Лојд Александер (Lloyd Alexander) први је употребио термин висока фантастика (high fantasy), и то 1969. у излагању на Округлом столу библиотекара Нове Енглеске, да би излагање 1971. објавио као есеј под насловом *High Fantasy and Heroic Romance* у *Horn Book Magazine*, часопису намењеном књижевности за децу и младе. Треба приметити да су у то време отворени за овакав вид литературе и размишљања о њој били углавном часописи за младе, те да није у питању „обичан“ есеј једног писца, већ текст у коме се Лојд Александер позива на познате и тада нове теоретичаре, те спомиње и разна, од стране критике проказана дела. Због велике важности овог есеја за сам поджанр високе фантастике, позабавићемо се њиме опширније.

Већ у првом пасусу овог занимљивог есеја, Александер духовито брани жанровску књижевност, тврдећи да савремени свет треба да схвати да има материјалну корист од машина, али и културну корист од *Љубавне машине* Жаклин Сузан⁴⁸, романа који је доживео до тада невиђене тираже, а од стране критике био проглашаван „симболом суноврата америчке културе“.

48 Jacqueline Susann (код нас Жаклин Сузан и Џеклин Сјузан, 1918-1974), америчка глумица која се шездесетих посветила писању романа. У питању су тзв. романи са кључем. Сузан је као ликове користила стварне личности, мењајући им имена и, наравно, додатно богатећи заплет. *Долина лутака* (Valley of the Dolls) из 1966. године продата је до 1974. у 17 милиона примерака (до 2016. у 30) и исте године ушла у Гинисову књигу рекорда као најпродаванија књига белетристике на свету. Роман *Љубавна машина* (The Love Machine, 1971) ушао је у историју као књига са најскупљим правима за екранизацију – Холивуд је платио чак милион и по долара за њу. Сличну популарност доживео је и роман *Једном ко ниједном* (Once Is Not Enough, 1974), али је као и претходни оцењен као петпарачко и безвредно дело. Деведесетих година, са реиздањима ових дела и постхумним објављивањем других књига (међу којима је и један научнофантастични роман), Жаклин Сузан добија и нова читања, посебно у феминистичком и квир кључу.

Александер тврди, ослањајући се на Леви-Строса, да се сва литература и филм да свести на архетипске, митске матрице⁴⁹ (о чему смо говорили и у поглављу о жанру), а да се по ослањању на мит, „најстарију форму књижевности“, издваја херојска романса⁵⁰, коју одређује позивајући се на *Образовану имагинацију* (*The Educated Imagination*) Нортропа Фраја.

У савременој књижевности, форма која се највише ослања на митологију, и то ради свесно и намерно, јесте херојска романса, која је форма високе фантастике. Свет херојске романсе је, речима професора Нортропа Фраја којима он описује целокупну књижевност, „свет хероја, богова и титана, свет моћи и страсти, и момената екстазе снажнијим од било чега што се може наћи ван имагинације“. (Alexander 1971)

Проблем овде представља термин форма (form), који се користи и као синоним жанру. Претпостављамо да Александер мисли да је херојска романса један вид (или поджанр⁵¹) високе фантастике. Романса иначе често фигурира у неким хипотезама и као претеча свих популарних жанрова.

Дакле, Лојд Александер као главну карактеристику високе фантастике наводи *везу са митологијом*. Он подсећа на Толкинов израз „лонац супе“, тј. „крчаг прича“ (Pot of Soup, Cauldron of Story – Толкин их користи у есеју *О вилинским причама*), под којима подразумева све митове, легенде, али и друге жанрове народне књижевности, скупљене и спремне да их писац користи. Но, наравно, питање је како ће се ти наслеђени мотиви и теме најстаријег облика књижевности користити. Александер њихово непрерађено, непромишљено и неусклађено (са другим елементима новог текста) уношење пореди са оним што се

49 Колико храбрости Лојд Александер има сведочи и пример који даје да би доказао теорију о архетипским матрицама свих књижевних дела – он, наиме, пореди Аристофанову *Лизистрату* и *Радознала сам* – филм у *жутом* шведског редитеља Вилгота Сјомана (Vilgot Sjöman), филм из 1967. који је због експлицитног приказа секса био забрањен за приказивање у САД.

50 Иако овај термин није толико присутан у нашој науци о књижевности, тј. он се употребљава да одреди епсколирску врсту, блиску балади, не налазимо бољи превод за романсе.

51 Тј. подподжанр поджанра високе/епске фантастике.

у информатици назива GIGO (garbage in, garbage out) – ако се у компјутер унесу погрешне информације или информације погрешно поређане, и резултат који компјутер избаци биће погрешан. Дакле, аутор који без размишљања уноси елементе из „крчага прича“ неће написати уметнички вредно дело. Усклађивање о коме прича Александер, уклапање, заправо је оно што се од писца високе фантастике и највише тражи – **конзистентност и уверљивост створеног фикцијског света**, тј. како га Толкин назива, секундарног света.

Лојд Александер наводи два примера. У келтским легендама нашао је у само једној реченици спомен створења под именом Gworgi, „одвратног сивог човека-пса“. На основу Гуоргија из фолклора Александер ствара лик Гергија (Gurgi), получовека, полуживотињу. Додајући му способност говора, али и стилизујући тај говор (Герги користи архаичне речи или сам прави нове, користи риму, а о себи увек говори у трећем лицу – у чему многи виде сличност са Толкиновим голумом), ствара незаборавни лик Придајнских летописа: “‘Hasten, yes, yes, with hurryings and scurryings!’ cried Gurgi. ‘Fearsome shadows fall, and bold but cautious Gurgi does not know what hurtful things hide in them!’” (Alexander 2006: V)⁵² Герги је допринео и да се Александерово дело приближи жанровски књижевности за децу.

У велшким легендама овај аутор је наишао на причу о котлу који погинуле јунаке може вратити у живот, али неме. Како би у свој фикцијски свет (у роману *Црни котло*, *The Black Cauldron*) уклопио овај мотив, он га мења – котло оживљава мртве јунаке, али је њихов ум заробљен, тј. сада су под туђом контролом. Треба овде приметити једну опаску дату онако узгред:

Они су, заправо, лишени људскости: то је судбина, по мом мишљењу, много гора од смрти. Ризик од дехуманизације – третирања појединца као објекта, а не људског бића – нажалост, није ограничен на домен фантастике. (Alexander 1971)

⁵² У преводу Дубравке Срећковић Дивковић, стил аутора је делимично изгубљен: „’Похитајмо, да, да, са журавањима и журавањима!’, викну Герги. ‘Страшне се сенке спуштају, а храбри али опрезни Герги не зна какви се шкодљиви створови у њима крију!’“ (Aleksander 2007: 52)

Овим се, заправо, каже да висока фантастика може бити друштвена критика, а то је особина која јој је увек негирана⁵³. Висока фантастика третирана је као ескапизам, те је свака могућност везе са савременим друштвом одбацивана. Овде видимо да је један писац високе фантастике баш због промишљања о људским правима и слободи у савременом свету мењао свој фикцијски, фантастични свет.

Осим повезивања са реалним светом, Александер наглашава да *фикцијски свет који нуди фантастика* није некакав нонсенс, већ свет који *лежи на неким законима и правилима*, тј. да је опет у његовој основи рационално:

Фантастика се може посматрати као бег из комплексне реалности у једноставнији свет, као жудња за прошлошћу која никад није постојала, или као средство регресије. Колико год овакви одговори били неким привлачни, фантастика не нуди такво бекство од живота. Она свакако може пружити неку врсту освежења, уживања; може донети нови поглед; може натерати читаоца на плач или смех. Но, ниједна од тих могућности није бег или порицање онога што већина нас схвати већ као дете – живети је тежак посао.

Можда је у питању ипак нешто суптилније. Чак и у најмаштовитијим делима фантастике постоји једна подземна струја рационалности. По сопственим законима и у свом властитом окружењу, фантазијски свет има одређени смисао. Ако и постоје двосмислености, оне су препознате као такве. (Alexander 1971)

Оно што разликује високу фантастику од других жанрова савремене књижевности по Александеру су и ликови. У високој фантастици нема антијунака, тј. онога што он дефинише термином антијунак – „антихерој, тј. главни јунак као потпуни глупак, отелотворење досаде или егзистенцијалистички губитник“. *Јунак*

53 С друге стране, научна фантастика је често разматрана и величана управо као друштвена критика.

високе фантастике је активан, делује, спреман је да се супротстави злу и бори. Негативни јунаци могу да буду „крајњи бедници и непорециво зли, али никада нису неуротици, нити могу да делују ирационално, каприциозно, из обичног хира“. Јунак је херој у правом смислу те речи. Он је високоморалан и саосећајан, тј. њега херојем чине људски квалитети.⁵⁴ *Узбудљивост радње*⁵⁵, *јаке емоције, моменти тријумфа или пораза*, такође су карактеристични за високу фантастику и чине је популарном, посебно код деце.

Оно што Лојд Александер овде напада јесте, јасно је, савремена проза главног тока. Тачније, он је не напада, наглашавајући да сваки тип/жанр књижевности има своје предности, већ тврди да је публици потребна и висока фантастика, тј. публика је жељна и приче онакве „каква је некад била“, тј. приче која црпи из митова и легенди и настоји да у основи, својом суштином, буде као стари митови и легенде. И сама веза са њима, тј. како каже Александер, употреба примордијалних слика⁵⁶, чини високу фантастику *преносиоцем онога што је универзално и вечно*, те је и то чини привлачном читаоцу.

3.4.2. Даље дефинисање поджанра високе фантастике

Већи замајак коришћењу термина висока фантастика дали су амерички критичари Роберт Бојер (Robert Boyer) и Кенет Захорски (Kenneth Zahorski). У кратком предговору другој књизи антологије *The Fantastic Imagination: An Anthology of High Fantasy* из 1978, у којој су обухватили краће текстове (кратке приче и одломке романа) двадесет и пет аутора фантастике, они високу фантастику одређују као *поджанр који се заснива на детаљно изграђеном*

54 Ипак, за новија дела високе фантастике, нпр. *Песму леда и ватре* Џорџа Мартина то није до краја тачно.

55 И ово је делимично нестало из савремене високе фантастике, тј. није више пресудни услов за сврставање дела у овај поджанр. Дела која су, да тако кажемо, филозофскије усмерена, не стављају толико акценат на узбудљивост радње. *Земљоморје* је добар пример.

56 Овде се Л. А. позива на Јунга, мада је термин примордијалне слике Јунг преузео од Јакоба Буркхарта и користио га релативно кратко, заменивши га брзо термином архетипови.

секундарном свету који обавезно има фантастичне елементе, с тим што из оквира високе фантастике искључују хумористичку фантастику, фантастичну прозу о животињама, митску фантастику (тј. како они то називају, рециклирање митова), бајке, готску фантастику, научну фантастику и поджанр мача и магије (Boyer, Zahorski 1978: 9).

Антиципирајући питање шта стоји насупрот високе фантастике, тј. ако постоји висока, постоји ли и ниска фантастика, они дају дефиницију и за *low fantasy* – у питању су дела смештена у примарни свет, са фантастичним елементима који продиру у њега. Замерке овој подели односе се на недовољно прецизно разграничење у односу на горенаведене жанрове, те немогућност уклапања такозване портал-фантастике у поделу (Stableford 2009: 198). Нпр. Нарнија К. С. Луиса је фикционални свет, одељен, у који јунаци ипак долазе из примарног, реалног. Чувени орман служи као портал. Да ли су *Хронике Нарније* висока фантастика или ниска због те везе? Наравно да су висока, да одговоримо ми, будући да је Нарнија, иако тесним пролазом повезана са нашим светом, од њега независна, другачија и конзистентна.

Стејблфорд не сматра високу фантастику добрим термином и чини се да подршку даје теоретичарки млађе генерације, Фари Менделсон (в. Mendlesohn 2002), која је говорила о интрузивној и имерзивној фантастици, што је, чини се, само преименована Бојер-Захорски подела. Интрузивна фантастика је она која подразумева упад фантастичних елемената у свет који изгледа као наш, реални, док је имерзивна фантастика она која читаоца „урања“ у секундарни свет, свет који је посебан, другачији у односу на наш. Но, Менделсон издваја још две категорије – портал-фантастику и фантастику очуђења (*estranged*) фантастику:

У суштини постоје четири категорије у оквиру фантастике: интрузивна, отуђена, портал фантастика и фантастика очуђења. Ове категорије су одређене начином на који фантастика улази у наративни свет. У интрузивној фантастици фантастично улази у фикционални свет, у фантастици очуђења магија титра негде у углу нашег ока, портал-

фантастика нас мами кроз пролаз у фантастично, док нам имерзивна фантастика не пружа никакву могућност бега. (Mendlesohn 2002: 171)

Овде је занимљива та фантастика очуђења. Менделсон каже да се она ретко јавља и да је у питању фантастика која неки фантастични елемент или догађај у визури јунака приче представља као нешто нормално, али код читаоца изазива чуђење. Као пример, она наводи причу енглеске ауторке, Џоан Ејкен (Joan Aiken) под насловом *Али, данас је уторак* у којој породица Армитаж налази једног јутра у свом дворишту једнороге, али то прихвата сасвим нормално, „пошто је уторак“.

Треба приметити да Менделсон покушава да класификује целокупну фантастику, тј. да је подели на четири поджанра. Бојер и Захорски нису то покушавали, па се и критике њима упућене чине беспредметним. Њихов термин и термин Лојда Александера прихваћен је не као једна од двеју великих категорија фантастике, већ као одредница само једног поджанра у мору поджанрова фантастике.

Њихов концепт даље је развијан, па се данас може говорити о мање-више заокруженом и прихваћеном концепту поджанра високе фантастике. Пјотр Новик издваја тако шест или седам карактеристика високе фантастике: секундарни свет, борба између сила добра и сила зла, тема велике потраге или путовања, тема одрастања или елементи Билдунгсромана у високој фантастици, присуство магије и чаробњаштва, присуство типских фигура, као што су велики чаробњак, велики ратник, као и „неземаљских“ бића попут патуљака, вилењака или тролова (Nowik 2006: 26). Обично се овоме додаје и да је типично друштво дела високе фантастике преиндустријско, тј. да подсећа на европски рани средњи век.

Дон Д'Амаса тако дефинише високу фантастику као „фантастички роман смештен у другу реалност, која може бити повезана са нашом, и где најчешће магија функционише. Друштво обично представљају племићи и ратници, краљеви и принцезе, дворци и потраге.“ (D'Amassa 2006: 401) Ники Гембл и Сали Јејтс сматрају да високу фантастику, што се тиче наратије, карактерише потрага или путовање организовано трасом „напуштање куће – упознавање света – повратак

кући“, а што се тиче ликова, то су најчешће „особе племенитог порекла често сакривене под маском обичности“ (Gamble, Yates 2002: 103).

Што се тиче језика, оне примећују да је обично у питању имитација високог стила, а што се тиче тема, то је најчешће сукоб добра и зла (104, 105). Оне наглашавају и да је то највећа замерка високој фантастици – превише оштра подела на добро и лоше. Но, оне наводе и Урсулу Легвин као пример списатељице која је такву поделу срушила и дала комплекснију визију света и живота. Приметићемо овде да је Легвин ревидирала и претходно наведене црте високе фантастике – њени јунаци су најчешће скромног порекла, а племенитост доказују не пореклом, већ делима; док је језик „обичан“, тј. њена дела нису реконструкције мита, псеудоепови, већ модерни романи.

Гембл и Јејтс разликују и три типа високе фантастике према начину уласка ликова из примарног у алтернативни свет, како оне називају секундарни свет у високој фантастици:

1. примарни свет не постоји, читалац је већ од самог почетка дела у алтернативном свету – примери су Толкин, Легвин итд.;
2. у алтернативни свет се улази кроз портал – што додатно наводи читаоца да пореди та два света; најбољи пример су *Хронике Нарније* К. С. Луиса;
3. алтернативни свет је свет у свету, тј. он је скривени примарног света – најбољи пример је *Хари Потер* Џ. К. Роулинг. (Gamble, Yates 2002: 102, 103)

Џон Гаст сматра да је овај поджанр (кога назива високом, епском или херојском фантастиком – узима оове термине као синонине), најпопуларнији од свих фантастичних поджанрова, понајвише обележен „чињеницом да је судбина читавог света у рукама једног хероја, племенитог или скромног порекла“, који креће на епско путовање, праћен ментором и помоћницима, како би се изборио са злом. Његово поновно освајање свог краљевства је и спасавање света, али оно подразумева, каже Гаст, и унутрашњу борбу – херој мора наћи снагу да донесе праву одлуку, која често подразумева и дозу саможртвовања (Gust 2007: 11). Чини

нам се да је ово можда најбољи опис поджанра високе фантастике, дат свега на једној страни у иначе широј студији фантастике.

3.4.3. Висока/епска фантастика према другим поджанровима

Лиса Татл, ауторка уџбеника креативног писања фантастике, готово да поистовећује високу/епску фантастику са херојском, тј. фантастиком мача и магије, под којом подразумева поход јунака (или јунакиње) који мора да испуни одређене задатке или нађе нешто/неког. Као пример наводи *Конана Варварина* Роберта Хаурда. Она сматра да је висока/епска фантастика слична херојској, али налази ипак две битне разлике: 1. акценат код високе фантастике није на једном лику-хероју, већ прича прати више ликова, 2. главни лик приче није типични херој, већ се ради о „обичном човеку“, кога други (испрва) не препознају као хероја (Tuttle 2005: 11).

Треба рећи да је данас доминантно поистовећење херојске фантастике и фантастике мача и магије, али да није увек било тако. Већ смо говорили о Џону Гасту који сматра да су висока и херојска фантастика синоними, а треба додати да је сличног мишљења била и Урсула Легвин, пошто је често говорила „о својој херојској фантастици“. Било је покушаја да се направи разлика између ових поджанрова и по принципу уметничке вредности, тј. поједини критичари су тврдили да је фантастика мача и магије пука забава, док је висока фантастика прожета неком филозофијом и племенитошћу, те да само ова друга има уметничку вредност.⁵⁷ Овакви ставови су, наравно, данас превазиђени.

Осим разлике које Татл наводи, ови поджанрови се могу разликовати и у степену представљене борбе добра и зла – у високој фантастици борба главног јунака постаје и борба целог света за опстанак, док је у фантастици мача и магије та борба на nižем ниву, чак може бити и поход јунака из себичних побуда, нпр. због славе, новца и сл., будући да јунаци фантастике мача и магије (ето четврте

⁵⁷ Парадоксално, по истом принципу је и мејнстрим књижевност дискриминисала фантастику – фантастика је ескапизам и забава, а “реалистичка” књижевност носи “прави” живот и поуку.

разлике) често нису племенити чаробњаци или принчеви какве срећемо у другом поджанру. Ипак, савремена висока фантастика узима елементе и других поджанрова, па тако многи *Песму леда и ватре* одређују као хибридни поджанр, нешто између високе и фантастике мача и магије.

Интересантно је да Лиса Татл *Песму леда и ватре* Џорџа Мартина класификује као династичку фантастику (*dynastic fantasies*), одређење које другде не налазимо:

Серије романа чија се радња дешава током дугог временског раздобља, а прати потомке неког оригиналног хероја који се боре за власт или се пак боре против непријатеља који покушава да разори све оно што је оригинални херој изградио. (Tuttle 2005: 12)

Осим херојске, високе и династичке фантастике, она као поджанрове фантастике наводи и романтичну фантастику, комичну фантастику, временску фантастику (*time-slip fantasies*) и, јако занимљиво, магијски реализам. Комичну фантастику не убрајамо у високу због онога што би неки теоретичари назвали тоном дела. Временска фантастика подразумева путовање кроз време као централну тему дела. Романтична фантастика у центру има љубавну причу, па се тако разликује од високе, мада Кравар примећује да се и даље код неких критичара висока фантастика назива романтичном (Kravar 2010: 7).

Висока фантастика се често меша и са историјском фантастиком. Ако неко дело има елементе магије, али као лик узима неку историјску личност, аутоматски искорачујемо из домена овог поджанра. Можда се радња познатог циклуса К. С. Луиса дешава у време Другог светског рата, можда тамо негде Черчил држи говор, али Черчил неће проћи кроз орман са Луси, он не може ући у Нарнију. Висока, тј. епска фантастика као први постулат поставља креирање посебног фикционалног света, независног у односу на наш, јасно одвојеног, а то подразумева одвојеност и од наших историјских личности.

3.4.4. Секундарни / алтернативни / фикционални натприродни свет као основно обележје високе фантастике

Фантастични секундарни свет основно је обележје високе фантастике, али је то и основни разлог зашто неки критичари и читаоци одбацују овај поджанр. Везани за књижевност главног тока, која је углавном „реалистичка“ књижевност, они одбацују дела која нуде „немогуће светове“. Тај поглед на књижевност оптерећен принципом мимезиса дуго је држао фантастику (и научну фантастику, и хорор) на маргини, али је и гушио науку о књижевности. Она се изборила за нови приступ ослањајући се на друге дисциплине, у првом реду на логику.

Говоримо о теорији могућих светова. Семантика могућих светова омогућила је да се фикционални свет, тј. свет приче не посматра кроз релацију са стварним светом, већ као посебан систем. Дакле, свет књижевног дела, фантастичког књижевног дела може бити физички немогућ у односу на реални свет, али по својим законима он је логичан и могућ. Чешки теоретичар Лубомир Долежел то овако објашњава:

Fikcionalni svetovi koji narušavaju zakone stvarnog sveta su fizički nemogući, natprirodni svetovi. Njihov glavni formativni princip je redistribucija modalnih operatora; ono što je u prirodnom svetu nemoguće, u njegovom natprirodnom parnjaku postaje moguće. Hitam da predupredim jedno pogrešno tumačenje, koje nastaje kada se previdi razlika između fizičkih i logičkih (ne)mogućnosti... Drugim rečima, fizički nemogući svetovi su logički mogući. Samo oni svetovi koji sadrže ili impliciraju protivrečnosti su logički nemogući. (Doležel 2008: 126, 127)

Последња реченица је кључна за одређење високе фантастике, па и успешности дела високе фантастике. Секундарни свет, како га назива Толкин, тј. алтернативни свет, како га зову Гембл и Јејтс, тј. по Долежеловом термину фикционални натприродни свет мора бити без противречности. Лиса Татл у свом

уџбенику се такође осврће на неопходност да се фикционални свет структурира логично и прати своје законе:

Како фантастика не мора да се држи закона реалног света, може се помислити да ту све пролази. Прича без икаквих ограничења била би хаотична и мистериозна као снови, ближа надреализму но ономе што већина људи под фантастиком подразумева. Магија има правила, само што та правила нису иста као правила логике. Можда највећа слобода фантастике је могућност да сами (као писци) креирате правила. Али, једном кад их утврдите, морате даље играти поштено: немојте да их мењате, или игноришете, или ће читаоци брзо изгубити веру у ваше дело. (Tuttle 2005: 29)

Дејвид Церолд, аутор још једног уџбеника о писању у поджанру високе фантастике, такође истиче као основно правило за писце да је свет који се креира фантастичан, магијски, али и даље мора бити логичан:

Фантастика није укидање логике. Фантастика је њено поновно откривање. Уверљива фантастика подразумева креирање алтернативне логичке структуре. Фантастику не чине само ствари које измислите. Она захтева једну основну структуру која ће објединити све ваше идеје. Баш као наука, фантастика представља конзистентну шему знања – разлика је у томе што мапа фантастике није дизајнирана да одсликава реални свет. (Gerrold 2001: 25)

Реченица Лисе Татл да једном постављена правила не смеју да се игноришу или мењају је занимљива јер је прва асоцијација на њу управо *Земљоморје* Урсуле Легвин којим се у овом раду бавимо. Она је у другој трилогији циклуса нпр. укинула подземни свет, тј. један хришћански конципиран свет је трансформисала у таоистички и будистички концепт реинкарнација. То је, јасно, огромна промена, али је она изведена вешто, тј. добро је „оправдана“. Наиме, читалац сазнаје да су

стари магови у жељи да вечно живе створили Суву земљу где одлазе духови људи после смрти. И како је откривена, уз помоћ знања змајева, мудрије расе у односу на људе, ова истина и како се сама природа буни против те у суштини вештачке творевине, њено рушење и повратак природном циклусу рађања, умирања и поновног рађања је сасвим у складу са унутрашњом логиком Земљоморја. И ето показатеља вештог писца – свака промена савршено се уклапа у већ направљени свет.

Ен Свинфен (Ann Swinfen) у студији *In Defence of Fantasy: A Study of the Genre in English and American Literature Since 1945* наводи пет правила у формирању фикционалног натприродног света високе фантастике, тј. секундарног света:

1. Физички закони секундарног света морају бити јасни и логични,
2. Историја света мора бити везана за географију тог света (често су присутне и мапе) кроз „чињенице“ и приче,
3. Радња се мора дешавати у одређеном периоду културног развоја света, који често кореспондира са периодом у развоју примарног света,
4. Језик и књижевност секундарног света често су објашњени детаљно,
5. Дата су и веровања становника секундарног света – њихова религија, филозофија, вредносни системи. (Swinfen 1984, према MacRae 1998: 13)

Треће правило се тиче периода у развоју датог друштва у делу. Најчешће је у високој фантастици то период који личи на европски рани средњи век. Дакле, углавном се економија заснива на пољопривреди и лаким занатима, тј. присутна је некаква обрада метала, али не и, нпр. пушке или било шта што би се везало за савремено доба. Може бити у питању и неки ранији период, али је то ређа појава у овом поджанру. И код Урсуле Легвин заправо пратимо различите периоде, не у смислу историје, већ у смислу развоја народа Земљоморја. Нпр., степен развоја Хавнора, централног острва, јесте тај европски средњи век, али зато су Деца Отвореног мора, племе које живи на сплавовима, на северу, на неком нижем

ступњу развоја – не обрађују метал (и немају га), њихова религија је нека врста анимизма и сл.

Пети услов се тиче детаљног описа народа који насељава секундарни свет, четврти услов се односи на његову културу. Иначе, Лиса Татл сматра да је фантастичној причи/роману, онда када уводи обичне ликове у фантастични свет прикладнији „обичан“ стил, тј. природније је јасно приповедање, без посебних „експеримената“ у језику, али да, када су у питању дела у потпуности постављена у секундарни свет, употреба архаичног стила и језика може допринети додатном очућењу тог света и читаоца још дубље увести у њега (Tuttle 2005: 88, 89). Додали бисмо да је то мач са две оштрице. Језик неких дела високе фантастике зна да буде превише „зачудан“ и тежак за праћење, тј. и ту се ваља наћи нека мера.

Код Легвин је, нпр., језик савремен, али се у говору змајева, обично на почетку њиховог обраћања, користе архаизми, што потцртава њихове године, старост и мудрост, а не оптерећује текст. Толкин је смислио посебне језике, са посебним речником, граматиком, словима и сл. Савремени аутори пак немају такав „филолошки занос“ и уносе само неке „стране“ речи, како би читаоцу додатно приближили културу народа датог секундарног света. Како Легвин у есеју *From Elfland to Poughkeepsie* примећује, не сме се ићи у екстрем. Лорд Дансани је, каже она, користио језик Библије краља Џејмса и ритмику ирског говора, али његови бројни имитатори су баш ту пали – у питању је материјал који они не познају, а чак и мала грешка у таквом стилу може да га потпуно сруши. Зато у основи висока фантастика тражи „обичан језик, једноставан и јасан“ (Le Guin 1973: 16)

Мапе готово увек прате дела високе фантастике, по њима су и препознатљива. „Многим људима су оне посебно занимљиве, а читаоци фантастике их просто у књизи очекују. Издавачи су ми говорили како су им читаоци за неке књиге рекли да им баш мапе недостају како би биле најбоље.“ (Tuttle 2005: 50) Осим мапа, јављају се и тзв. водичи кроз секундарни свет, посебни текстови који појашњавају најчешће историју, али и веровања и обичаје народа. Некад су дужи (Толкин има посебну књигу), некада краћи (Легвин има текст који је дала као својеврстан поговор *Причама из Земљоморја*).

Но, и ту се може претерати, па су тако многи критичари замерали Толкину што је давао толико текстова и не само текстова који објашњавају основно дело, сматрајући да га је тиме само оптеретио. Лиса Татл, нпр., не препоручује гомилање „додатног материјала“ и сматра да га код Толкина има превише, тј. да многи додаци (хронологије, календари, породична стабла и сл.), а посебно чести описи пејзажа у самом тексту одбијају читаоце, те да је контрапродуктивно у делу савремене високе фантастике (и савремене књижевности уопште) ићи толико у детаље (Tuttle 2005: 51, 52).

3.4.5 Алетички обдарени хероји и фантастична бића

Говорећи о фикционалним натприродним световима, Долежел утврђује њихове три основне карактеристике:

- a) Natprirodni svet nastanjuju fizički nemoguća bića: bogovi, čudovišta i tome slično. Oni su obdareni svojstvima i sposobnostima koje su uskraćene žiteljima prirodnog sveta,
- b) Odabrani pojedinci prirodnog sveta obdareni su svojstvima i sposobnostima koje ne poseduju njegovi obični žitelji; mogu postati nevidljivi, leteti na ćilimu i tako redom. Ovim postupkom stvaraju se hibridne osobe (junaci mitova, bajki i legendi) koje su sposobne da vrše natprirodne radnje, iako u pogledu osnovnih svojstava ostaju prirodne (prevashodno u pogledu smrtnosti),
- c) Neživi objekti bivaju personifikovani u natprirodnom svetu; dodeljuje im se mentalni život i intencionalnost... Kao intermedijalna kategorija fikcionalne semantike, životinje su u tom pogledu osobito plastične. (Doležel 2008: 127)

Иако се висока и херојска фантастика разликују, хероји играју врло важну улогу у овом поджанру. Борба између добра и зла одиграва се на нивоу хероја. Њихова борба је пресудна за свет, а истовремено их води сазревању (што у херојској, тј. фантастици мача и магије није случај). Ови су јунаци обично,

Долежеловим термином речено, алетички обдарени. Он разликује нормална особе (просечан становник света), хипонормалне (особе са неким недостатком) , хипернормалне особе („њена обдареност не трансцендира алетичка ограничења природног света, а при том надилази просек“) и алетичког странца - „fiktionalnu osobu čija aletička obdarenost bitno odstupa od standarda tog sveta“ (Doležel 2008: 129, 130).

Главни јунаци високе фантастике су најчешће алетички странци или барем хипернормалне особе. Леголас је вилењак, нпр. Но, ако је он споредни лик, а главни су нпр. Билбо у *Хобиту* и Фродо у *Господару прстенова*, ипак нису обични хобити – њихова „туковска крв“ тера их у истраживање, путовање, авантуру. Мартинова Денерис у себи има змајевске крви и ватра је не може повредити. Код Легвин Гед је моћни чаробњак, а Техану и Иријан жене-змајеви. Чак и кад писци високе фантастике узимају „обичне људе“, они нису баш обични – они су храбрији од других, издржљивији, паметнији...

И пут хероја (он је често и физичко путовање, али је увек путовање у смислу сазревања), који је најбоље објаснио Џозеф Кембел (њиме ћемо се позабавити у посебном поглављу), може се тумачити преко Долежелових модалних система. Четири су модална система – алетички, са операторима могуће, немогуће и нужно; деонтички (дозвољено, забрањено, обавезно), аксиолошки (добро, лоше, индиферентно) и епистемички (познато, непознато, уверење). Пут хероја високе фантастике везан је, наравно, за алетички модел због њихове обдарености, али најчешће и за епистемички модел. Наиме, увек постоји нека тајна који они морају открити, било да је то тајна како поразити зло или како усавршити, открити себе и своју моћ. У неким делима, нпр. у *Чаробњаку Земљоморја* присутан је и деонтички модел. Јунак чини неки преступ, крши табу и то изазива катастрофалне последице, те је његов пут пут исправљања почињеног.

Што се тиче фантастичних бића, тј. имагинаријума писаца високе фантастике, и ту има разлика. Генеричка фантастика, како је назива Легвин, тј. комерцијална, имитаторска, по правилу нуди две нељудске расе – вилењаке и патуљке. Неки писци су намерно избегавали укључивање тих раса, тј. врста, како би што мање личили на Толкина, тј. како не би ризиковали имитирање. Осим тих

рационалних, људима сличних врста, јављају се и врсте које личе на демоне или анђеле (нпр. зли и добри валари код Толкина), као и фантастичне животиње. И ту има одклона од Толкина. Нпр. Легвин је у првој причи циклуса имала трола, али се касније они не спомињу, тј. тврди се да су истребљени. Она нуди друге фантастичне животиње – отака, малу дивљу животињу сличну мачки, и харекија, минијатурног змаја који живи у шупљем дрвећу и храни се инсектима.

Змајеви су, наравно, посебна прича. Највећа измишљена животиња готово увек у високој фантастици је зла и носи разарање. Такође гомила благо. Такав је Шмауг код Толкина. Други аутори су ублажавали такав став, а Легвин га је нпр. потпуно преокренула. Код ње змајеви нису животиње, већ свесна, разумна раса, мудрија од људи. У другој трилогији она чак уводи и легенду о заједничком пореклу људи и змајева. Инале, фантастична бића се јављају као непријатељ човека или његов помоћник – и ту је Легвин модернија и оригиналнија, будући да су њени змајеви, посебно жене-змајеви јунаци за себе, не помоћници.

3.4.6. Конвенције и субверзивност

Лиса Татл полазнике свог курса такође подсећа да „се чак и најинвентивнија и најоригиналнија фантастика на неки начин везује за ранију епску традицију или за оно што се сматра вечним истинама“ (Tuttle 2005: 25, 26). Она заправо препоручује коришћење архетипова, као што су мудра старица, вештица, божанско дете, млади јунак (или јунакиња) послат у некакву потрагу, животиње помагачи, ограђени замак, пустош, умирући краљ, метаморфи и трикстери, змајеви, једнорози...

Жанр прати матрицу, подсећа Татл, тј. он „представља понављање неколико основних конвенција у ограниченом низу варијација“. Оваква предвидљивост је оно што је чини „привлачном“ одређеној публици – али и оно што је ограничава као књижевну форму. Најбоље је наћи средњи пут:

Да бисте били успешни као писци, ваша жанровска фантастика требало би да буде довољно позната да би задовољила очекивања, али и довољно различита да би била изненађујућа и препознатљива. (Tuttle 2005: 27)

У овом смислу, већи део романа и прича високе, тј. епске фантастике може се одредити и као тзв. комерцијална, комодификована фантастика (commodified fantasy), а Брајан Стејблфорд чак тврди да се на исти начин може сагледати и Толкиново дело. Посебно то важи за дела која настају од деведесетих, будући да је добар део њих, каже овај аутор, настало и настаје по наруџбини издавача, искључиво у комерцијалне сврхе. Ипак, увек има дела која „искачу“ из наметнутих оквира, клишеа и ниског уметничког квалитета.

Иначе, сам термин комодификована фантастика потиче баш од Урсуле Легвин. Она је о њој говорила у предговору *Причама из Земљоморја*, али није била тако строга кад је у питању одређење комодификоване фантастике, тј. у њеном одређењу термина свакако не бисмо препознали Толкина:

Commodified fantasy takes no risks: it invents nothing, but imitates and trivializes. It proceeds by depriving the old stories of their intellectual and ethical complexity, turning their action to violence, their actors to dolls, and their truth-telling to sentimental platitude. Heroes brandish their swords, lasers, wands, as mechanically as combine harvesters, reaping profits. Profoundly disturbing moral choices are sanitized, made cute, made safe. The passionately conceived ideas of the great story-tellers are copied, stereotyped, sold, broken, junked, replaceable, interchangeable. (Le Guin 2001a: 9)⁵⁸

58 Комодификована фантастика не преузима никакве ризике: не смишља ништа ново, али имитира и тривијализује. Почиње тако што узима старе приче и лишава их интелектуалне и етичке комплексности, претварајући њихову радњу у насиље, њихове актере у обичне лутке, а њихову истинитост у плитку сентименталност. Хероји потежу своје мачеве, ласере, чаробне штапиће, механички као комбајни спремни да пожању профит. Дубоко узнемиравајући морални избори су сретилисани, учињени слатким, сигурним. Страсно замишљене идеје великих приповедача копиране су, стереотипизирани, продате, сломљене, начињене безвредним, променљивим, замењивим.

Фантастика такође може бити субверзивна, али Татл не препоручује будућим писцима да све сведу на метафоре или алегорију, тј. потцртава да се првенствено мора пазити на причу јер „најбоља дела фантастике се просто не могу превести уобичајеним, реалистичким терминима – она функционишу по својим правилима (Tuttle 2005: 28). Дакле, фантастика у високој фантастици мора бити управо то – фантастика. Она може пренети неке поруке, бити ангажована (Легвин је посебно добар пример за то), али секундарни свет мора имати и своје вредности, то мора бити свет за себе, мора пружити и то задовољство читаоцу. Дело високе фантастике се не сме свести на алегорију и тако потпуно везати за примарни свет.

Што се тиче критике савременог друштва из перспективе високе фантастике, она није толико заступљена, тј. није толико очигледна. Толкин се нпр. да тумачити као реакција на све већу индустријализацију света, или се може код њега читати страх од Другог светског рата. Но, у самом тексту тога нема. У савременијим делима овог поджанра ситуација се ипак мења. Легвин отворено говори о разлици између мушкараца и жена, о положају жене у друштву, отвара шкакљиве теме, нетипичне за фантастику, као што је нпр. силовање. Ту већ везе са реалним светом нису само ствар интерпретације.

3.4.7. Зашто нема историје високе фантастике?

У бројним уџбеницима креативног писања који се тичу високе/епске фантастике често се спомиње Толкин, не само као отац овог поджанра, већ и као доносилац слободе писцима фантастике:

Пре Толкина, писци су се трудили да некако оправдају свој имагинарни свет одређујући га у односу на наш, реални: ликови могу доћи до њега тако што ће пасти у зечју рупу, или одлетети на другу планету, или отпутовати до неке далеке, још неоткривене долине. Фантастични свет се оправдавао и

као сан, или као нешто што се десило давно, давно. Међутим, од појаве *Господара прстенова* писци фантастике су добили слободу да смишљају приче смештене у имагинарне светове, без да те светове оправдавају или се због њих извињавају. (Tuttle 2005: 11)⁵⁹

Толкин, заправо, не само да је засновао један нови поджанр фантастике, вратио популарност фантастици, он је и донео слободу свим књижевницима да слободно маштају и пишу. Ако му се даје овакав статус, статус ослободиоца уметности, није ни чудо што се у свим разматрањима високе фантастике, њена историја сведе на „пресудни утицај Џ. Р. Р. Толкина“. Не може се направити историја поджанра јер, како Кравар закључује,

као мало која књижевна врста, висока фантастика је сва у сјени једнога јединог djела: *Tolkienova Gospodara prstenova*. Апстрактна обилежја његове тематике и композиције до данас су се умножила, и још се умнажају, у мноштву фантастичних приповијести, с чиме су стекла статус врстовних закона. (Kravar 2010: 7)

Било је дела и пре овог која би се донекле „уклопила у шаблон“, али чињеница је да се тај шаблон проширио са Толкином. Чак и његови претходници се сагледавају у односу на њега, а камоли они који су у овом поджанру стварали после њега.

Оно што додатно отежава стварање било какве историје високе фантастике јесте њена масовност. То су, уз љубавне, најписанији видови романа. Озбиљан би посао био проћи кроз сву ту шуму, видети која су дрвета здрава, а која трула, која су просек, а која се висином издвајају изнад других – посао за који, осећамо, у овом тренутку нисмо кадри. Но, можемо споменути нека имена која критичари често издвајају. К. С. Луис (C.S. Lewis, 1898-1969) био је Толкинов пријатељ и сматра се да су један на другог утицали, те је он више Толкинов савременик и

⁵⁹ Приметимо овде да је и сам Толкин у једном тренутку имао идеју да свој фикционални свет „оправда“ тако што ће га одредити као давну прошлост Земље. Међутим, на срећу, од те је идеје касније одустао.

сарадник, а мање настављач. Његови *Летописи Нарније* такође су утицале на друге писце, у првом реду на фантастику за децу. Драут (Drouot 2016) као настављаче Толкина, у смислу имитатора, наводи Терија Брукса (Terry Brooks, 1944), посебно његове *Хронике Шанаре* (садрже три расе и многе друге подударности са *Сагом о Средњој земљи*), и Стивена Доналдсона (Stephen Donaldson, 1947), тј. *Хронике Томаса Ковенанта*.

Драут као „вредне наследнике“ Толкина наводи Роберта Холдстока (Robert Holdstock, 1948-2009), чији су романи, иако фантастични, често смештени у реални простор и тематизују прошлост реалних народа (Келта, Гота, Пикта), те је питање може ли се он уопште укључити у овај поджанр, и, наравно, Урсулу Легвин, за коју каже да је кад је толкиновска фантастика (дакле, висока фантастика) у питању, најдаље отишла и дала најоригиналнија дела.

Као могући претходник Толкинов наводи се често енглески писац Вилијам Морис (William Morris, 1834-1896). Он је последњих година живот писао такве романе за које је сматрао да су обнова средњевековних романи. Његови романи, *Шума изван света* (*The Wood Beyond the World*, 1894) и *Бунар на крају света* (*The Well at the World's End*, 1896) смештени су у други свет, потпуно одвојен од реалног, тј. историјски код њега се први пут јавља фантастика смештена у секундарни свет. Но, друге одлике високе фантастике недостају, те се дело Вилијама Мориса пре може сврстати у неку врсту предисторије овог поджанра.

Исто важи и за Ерика Едисона (Eric Rücker Eddison, 1882-1945). Његов роман *The Worm Ouroboros* (1922) и трилогија *Zimiamvian Trilogy* (1935–1958) можда би се пре дали одредити као херојска фантастика. Лорд Дансани (Lord Dunsany, 1878-1957) и његови *Богови Пегане* из 1905. такође може бити претходница Толкина. Њега је и Урсула Легвин истицала као квалитетног писца ране фантастике. Ипак, све одлике поджанра налазимо тек код Толкина, тј. прави оснивач и и даље најпознатији писац високе фантастике је Толкин.

3.4.8. Висока фантастика и књижевност за младе

3.4.8.1. Одређење књижевности за младе

Од самог настанка књижевности за децу у XVIII веку⁶⁰ „када је друштво схватило да је детињство посебан период у животу човека, те да деца имају своје посебне потребе“ (Nikolaјева 1995: ix), тешко ју је било прецизно одредити. Многа дела писана за одрасле (нпр. *Доживљаји Хаклбери Фина* Марка Твена или *Гуливерова путовања* Џонатана Свифта) постала су омиљена дечија литература, а било је и обрнутих случајева (Толкинов *Хобит* или *Хари Потер* Џ. К. Роулинг читанији су код одрасле публике). Неки истраживачи ове области су просто дигли руке од дефиниција, па Пери Ноделман тако закључује: „Као што је популарна књижевност све оно што је популарно, тако је и књижевност за децу све оно што је писано за децу.“ (Nodelman 2008: 4) Но, и таква дефиниција није довољно широка. Немачки теоретичар, Ханс-Хајно Еверс, дефинише ову област истовремено као оно што се пише за децу и као оно што деца читају, а те две области се, како истиче, само делимично преклапају (према Тропин 2005: 12).

Још већи проблем настаје при покушају дефинисања књижевности за младе. Гранична зона између књижевности за децу и књижевности за одрасле ни по ком елементу није лака за одређење. Ако узмемо старост публике којој су оваква дела намењена, и ту има опречних мишљења. Амерички теоретичари користе термин *young adult fiction*, а публика оваквих дела је по њима стара од 12 до 21 године, тј. горња граница је пунолетство (у САД-у). Неки новији радови с англоамеричког подручја пак границу постављају на 30 година, укључујући у циљану публику и студенте и генерално младе. Руски теоретичари горњу границу постављају на 17 или 18 година. Неки руски теоретичари чак англоамерички термин користе у другом значењу – *подростковая литература* би била за узраст од 12 до 16, а *young adult fiction* за узраст од 17 до 21 године. Занимљиво је да се у неким поделама разликују чак три нивоа књижевности за децу и младе. Тако нпр. бугарски теоретичари сматрају да се разликује *детска литература* (до 12 година),

⁶⁰ Настанка у смислу јасног одвајања од остале, опште књижевности, књижевности за одрасле.

юношка (12-16 или 17 година) и *младежка литература*, која се по годинама не одређује прецизно, али по неким мишљењима њена горња граница би могла да се постави на 30, баш као што то чине амерички теоретичари.

У екс-југословенској научној јавности се књижевност за младе најчешће и не издваја као посебна категорија, већ се посматра као део књижевности за децу. Теоретичари који су се ипак бавили овим проблемом дали су различита одређења. За литературу намењену деци од 11 до 17 година најчешће се користи термин књижевност за младе, али је било и других предлога. Милан Црнковић је предложио термин естовачка књижевност, по завршетку бројева од 11 до 19, али га је убрзо и сам напустио, замењујући га термином *књижевност за младе одрасле* (према Зима 2008), који је врло близак англоамеричком термину *young adult literature*. Неки користе и термин тинејџерска књижевност. Данило Киш и Бранко Миљковић говорили су о *књижевности за осетљиве*, а Милован Данојлић о *наивним песмама*. Ново Вуковић и Петар Пијановић писали су о *граничној књижевности*, тј. „књижевности на граници, оној која се обраћа и младима и одраслима, која подразумева дела на граници књижевности за децу и књижевности за одрасле“ (Пијановић 2014: 10) Често се среће и термин из социјалистичког доба – омладинска књижевност.

„Врста књижевности која подразумева широк круг дела поезије и прозе у којима су обрађена у уметничкој форми питања занимљива за омладину“ (РКТ I: 505) – тако Слободан Ж. Марковић у Речнику књижевних термина дефинише омладинску књижевност. Омладинска књижевност је све оно што је младима интересантно и што прихватају као своје. Иако звучи прилично банално, то је најбоља дефиниција која се може дати. У питању је књижевност која на неки начин тематизира положај и живот младих, а укључује и неке елементе несвојствене књижевности за децу (озбиљнији садржај, вулгарни речник, мотиве сексуалних односа, трудноће и сл). Одлике и границе омладинске књижевности су врло релативне и променљиве – оне зависе од узраста, развијености и образовања младога човека, као и од друштвених услова у којима се формира, каже Ж. Марковић, да би потом ову врсту књижевности поделио на три круга: дела за

адолесценте (претпубертетско доба), дела за омладину у пубертетској фази развоја и дела за пунолетне младиће и девојке.

Старији омладинци, у данима пунолетства, радо прихватају литерарна остварења која су претежно окренута изналажењу човековог места у друштву, расветљавању друштвених појава, успостављању равнотеже између интересовања за људску интиму и општечовечанских питања, са нешто изразитијим философским ставом и односом према животу. (РКТ 1986: 505)

3.4.8.2. Висока фантастика као књижевност за младе

Лиса Татл напомиње да се у почетку сва висока фантастика сврставала под књижевност за децу. (Tuttle 2005: 131) Чешће је то, чини нам се, књижевност за младе. То може бити зато што добар део високе фантастике има младе као главне ликове, а неке теме, попуст одрастања или напуштања родитељског дома, присутне су и у овом поджанру. Када је у питању дефинисање књижевности за младе, и Татл примећује да је и даље у питању „катеорија која се појавила шездесетих година XX века и коју је немогуће прецизно дефинисати, те се само може рећи да она стоји између књижевности за децу и књижевности за одрасле“ (Tuttle 2005: 135).

Главни лик фантастике за младе је тинејџер, али и одрасла особа која се сећа свог младалачког доба. (Tuttle 2005: 135) Додали бисмо, или главни лик који је на почетку дела дете или младић/девојка, а на крају одрасла особа, што је вероватно и најчешћи случај у високој фантастици. Ликови из *Летописа Нарније* на крају одрастају, Толкинов Билбо и Фродо су такође на крају дела сазрели, одрасли. Деца Неда Старка, као и други млади ликови, током *Песме леда и ватре* такође сазревају и постају људи. Исто се, наравно, може рећи и за Геда, Тенар, Арена и Техану у *Земљоморју*.

Многа испитивања показала су да је међу младима управо висока фантастика најпопуларнија⁶¹, што се подудару са мишљењем психолога да у овом, „прелазном“ периоду, бајку најлакше замењује фантастична прича. Дијана Тиксиер Хералд (Diana Tixier Herald) спровела је широко истраживање међу младима који читају фантастику и утврдила да готово сви имају специфичан укус, тј. јасно су опредељени за одређене поджанрове фантастике, али и да већина не прави разлику између фантастике за децу, фантастике за младе и фантастике намењене одраслој публици (Tixier Herald, према MacRae 1988: xv, xvi).

У том смислу се и готово сва дела високе фантастике различито одређују. *Хобит* је писан као дело за децу, али су га прихватили и одрасли. *Господар прстенова* писан је за одраслу публику, али га данас читају и деца. Дела прве трилогије циклуса *Земљоморје* Урсуле Легвин различито су прихватана – има оних који сматрају да су у питању дела за децу, не младе, док други сматрају да ова дела не спадају ни у књижевност за децу, ни у књижевност за младе, тј. да је *Земљоморје* од самог почетка намењено одраслој публици. Све то заправо сведочи о комплексности овог циклуса.

Кети Ден Мекреј је својим анкетама утврдила да млади читаоци (не деца, већ млади – анкетирани су ученици средњих школа) највише у фантастици воле секундарне светове. Чак 81% њих то наводи (MacRae 1988: xvi). Секундарни свет је основна карактеристика поджанра високе фантастике, те се може и на основу овога поново закључити да је управо овај поджанр најпопуларнији код младих.

Зашто је то тако? Америчка ауторка Тамора Пирс (Tamora Pierce) у чланку *Fantasy: Why kids read it, why kids need it* анализира зашто је младима висока фантастика толико привлачна и примећује да управо висока фантастика нуди „свет у коме се могу остварити идеали којима су као деца учени“ и наводи особине овог жанра које су посебно пријемчиве за младу популацију:

1. Подстицај да се мења дато стање,

61 Но, треба свакако приметити да истраживања показују да је и код одраслих тренутно висока фантастика на првом месту по читаности.

2. Стварање свог света или места у свету где би се имао осећај припадности,
3. Оснаживање – колико год неко био низак, дебео, ружан, слаб, у облацима, необразован, може наћи свет у коме се те стране негирају снагом,
4. Обични људи и често млади људи постају хероји,
5. Магија се јавља као одлично средство за постизање равнотеже између моћних и немоћних,
5. Нада и оптимизам. (Pierce 1993, према MacRae 1998: 2)

Треба споменути и да се нека дела високе фантастике искључују из области омладинске књижевности на основу тога што третирају неке за овај узраст табу теме. Мало је ствари које су данас забрањене, али се у фантастици за младе данас врло опрезно третирају теме секса, смрти, насиља и религије. Псовке су такође ретке, а табу је данас, каже Татл, и превише блиско пријатељство деце и одраслих. Она примећује да управо због имагинарног света, висока фантастика можда има и више слободе кад је у питању књижевност за децу и одрасле у односу на друге жанрове:

Секс, употреба дроге, насиље, смрт, тј. теме које се у књижевности за децу избегавају, у омладинској књижевности се слободно третирају. Стил, језик, приповедање... не морају се посебно упрошћавати и наликују књижевности за одрасле. (Tuttle 2005: 135)

Но, како је постајала популарнијом, тако је и третирање тема у високој фантастици постало опрезније, или су се просто неке књиге избацивале из омладинске књижевности. Поједина дела су јасно ван те категорије. *Песму леда и ватре* нико ко је при чистој свести неће одредити као књижевност за младе. Са Урсулом Легвин је ситуација компликованија. Због спомињања силовања (спомињања, не описивања), *Техану* није добила етикету омладинског дела.

И време утиче на тумачења, тј. додељивање ових одредница. Татл је споменула блискост деце (или младих) и одраслих. Чаробњак Гед у својим четрдесетим, педесетим и Арен, седамнаестогодишњи принц чудно су блиски у роману *Најдаља обала*. 1972, када се роман појавио, о томе се није говорило, „чудноватост“ те везе се није примећивала, а данас, када се говори о квір вези њих двојице, стижу и предлози да се ово дело не препоручује младима. Други разлози за „избацивање“ овог романа из тог корпуса је и третирање теме смрти и генерално тамни тон дела.

3.4.8.3. Како млади читају високу фантастику – пример читања *Земљоморја*

Аустралијска критичарка, коју смо већ цитирали, Кети МекРе, радила је са групом деце радионицу фантастике, тј. они су заједнички читали позната дела фантастике која су одређена као дела за младе и потом су о њима разговарали.

Када сам пред групом хвалила *Чаробњака Земљоморја* Урсуле Легвин као дело које је класик фантастике и то за све узрасте, шеснаестогодишњи Дилан Барнс је негодовао. Дело које му је било обавезна лектира у шестом разреду, није га тада посебно импресионирао. Но, на мој наговор, поново је прочитао роман и на следећем састанку дуго објашњавао зашто мисли да је *Земљоморје* најбоље дело фантастике икад написано. (MacRae 1988: xv)

Питање је да ли је разлог одбијања овог дечака наведеног романа у основној школи то што га у том узрасту није могао схватити или зато што је дело до њега дошло као лектира, као нешто наметнуто. Вероватно су у питању оба разлога. Овај случај нам сведочи и да се висока фантастика може различито доживљавати у различитим узрастима.

Мекреј је анкетирала читалачку групу средњошколаца и студената млађих година (најстарија испитаница имала је тада 20 година), пошто су прочитали прве четири књиге циклуса *Земљоморја*. Занимљиво је да су анкетирани приметили да

ове књиге, кад су их први пут читали, нису доживели на прави начин. Читали су их као деца, и то после Толкина. „У оно време“, каже један од анкетираних, „мислио сам да оне не могу да се пореде са Толкиновом величином, али сада, када сам прочитао *Чаробњака из Земљоморја* морам да кажем да је ту све савршено: стил писања, описи пловидбе, начин на који је Легвин описала Гедово очајање, како је учинила да његово путовање изгледа вечно, па велики климакс на крају и ипак оптимистични крај“. Друга испитаница каже да се одушевила „како су једноставним језиком изречене дубоке идеје и слике, толико другачије од аутора богатијег речника који заправо много мање кажу“. (MacRae 1998: 48).

Шта из овога можемо закључити? Да на нижем узрасту, дете одушевљава величина Толкиновог дела, богат свет који оно нуди, више раса, догађаја, али да већ у периоду адолесценције почиње да цени друге ствари – компликованије садржаје, а сада и форму, не само садржину дела. Дакле, висока фантастика пружа различите квалитете узрасно различитој публици.

Што се тиче другог романа из циклуса, *Гробница Атуана*, једна испитаница изјављује да јој је пријала књига са женским херојем, те да је могла да се поистовети са њом. Сама, као јунакиња, има жељу да упозна свет, а не буде везана за само једно место, а слаже се и са моралним начелом јунакиње, тј. њеним виђењем света – „на свету постоје и силе зла и деструкције, али човек им не сме служити, већ треба славити живот“ (MacRae 1998: 48). Осим поистовећивања по родној основи (а хероине су у световима високе фантастике ипак реткост), ово дело је, дакле, блиско младим читаоцима и по истицању жеље за слободом и истраживањем.

Приметно је и да прихватање света као простора на коме постоји и добро, али и зло, упућује на сазревање и излазак из идеализованог виђења света у детињству. И на том нивоу *Гробнице Атуана* се повезују са младом публиком. Младим испитаницима је *Техану* била изненађење, нешто што се у контексту поджанра високе фантастике није очекивало. Посебно издвајају фокусирање на хероје који то више нису – Тенар више није висока свештеница, или хероина Архиелага, већ обична жена, а Гед је изгубио сву моћ, више није чаробњак. Но, они то не доживљавају као пораз, већ као нови почетак. Навикавање на реални,

свакодневни живот, уживање у малим стварима, стварање породице – оно је што једна испитаница издваја као најбоље делове књиге. (MacRae 1998: 49) И то се може посматрати у контексту одрастања. Реални свет и реална будућност сваког од тих младих читалаца успешно је спојена са фантастиком, тј. обе „реалности“ егзистирају у *Техану*.

3.4.9. Висока или епска фантастика

Неки теоретичари говоре о високој фантастици (high fantasy), неки о епској фантастици (epic fantasy), али оно што је приметно је да и једни и други говоре о истим делима. Зато су ови термини у већини речника фантастике и у већини радова о овом поджанру, изједначени. Они који су говорили посебно о епској фантастици, издвајали су њену особину коју заговорници термина висока нису – дужину дела. Тако Брајан Стејблфорд, напоменувши прво да је тај термин доста лабав, те да се може одредити и само као обични рекламни слоган, даје следећу дефиницију епске фантастике:

Под епском фантастиком се подразумевају дела из више књига (која су углавном имерзивна фантастика, иако су нека прављена и по концепту портала) која су најчешће дужа од трилогије и полако, како циклус напредује, све детаљније представљају историју и географију секундарног света у оквиру кога се одиграва разрађена прича о хероју. (Stableford 2005: 131)

Видимо да се ово подударе са свим оним о чему смо досад писали, тј. та дефиниција садржи све одлике које се приписују високој фантастици. „Штрчи“ само одредница о дужини дела. Но, како смо већ навели у поглављу о жанру, одавно је примећено да је дужина дела лош критеријум за жанровско одређење. Шта би се десило да је К. С. Луис написао само *Лава, вештицу и орман*, тј. само први роман из онога што је данас циклус? Избацили бисмо га из домена епске

фантастике? Сетимо се и Толкиновог *Господара прстенова* – он сам је дело замислио као једну књигу, издавачи су га поделили на три дела, па су касније због тога и завладале трилогије као обележје епске фантастике.

Дужина дела долази из саме дефиниције епа: „Епска или јуначка песма је дугачка паративна песма о озбиљном предмету, изнесена у узвишеном стилу, и организована око herojske figure od његовог деловања зависи судбина нације или расе“ (наведено у Поповић-Sрдановић 1998: 3). Колико је лако поистоветити епску фантастику и еп говори и чињеница да „su se tokom poslednja tri veka teoretičari usaglasili oko dva kriterijuma za ep, a to su sledeći: ep mora biti dugačak i mora biti parativan“ (Поповић-Sрдановић 1998: 5). Зато неки критичари виде епску фантастику као наставак епа, као модерни еп. Чак се код неких критичара о Толкиновим делима говори као о епу. Већ цитирани Брајан Стејблфорд у одредници „Епска фантастика“ прво даје дефиницију епа, да би одмах у следећој реченици утврдио да се већ први епови могу сматрати делима жанра фантастике. Што се тиче епске фантастике, Стејблфорд тврди да су већина дела овог поджанра стари епови нека врста изворног текста, приче од које се креће (130), која се даље развија.

Јавила се и теорија да су епска фантастика и фантастика мача и магије директни наследници старогрчких епова – епска иде од *Илијаде*, а мач и магија од *Одисеје*. Некад се ова два епа схватају и као извор целокупне књижевности. То чешће тврде књижевници. Нпр. босански књижевник Бахим Сејрановић каже:

Ja, zapravo, mislim da se sva književnost može podijeliti na *Ilijadu* i *Odiseju*, to su neka dva izvora. *Ilijada* je borba, žrtva, pobjeda, da ne kažem državotvorna književnost. A *Odiseja* je priča o nekim zgubidanima, lutalicama, tu spada i Isus Hrist koji je išao kao lutalica i pripovijedao, do *Don Kihota*, Džeјmsa Džoјsa. (Seјranović 2017)

Овакве тврдње звуче лепо, али представљају превелику симплификацију књижевности. Колико год се епска фантастика везивала за еп, користила неке његове мотиве, па чак га имитирала и дужином (заиста је већина дела високе фантастике дата као дуги, наративни циклус), сматрамо да је ова теорија

претеривање. Оба фантастична поджанра су дела новијег датума и пре се може рећи да један потиче од Хауарда и *Конана Варварина*, други од Толкина и *Господара прстенова*.

Вратимо се сада самој терминологији. Ова два термина су синоними, односе се на иста дела, само је питање одредити се за један од њих. На англоамеричком подручју термин *high fantasy* је превладао, док се *epic fantasy* полако губи. Код нас се, у реткој критици која о овом поджанру уопште пише, јављају оба термина, с тим што и ту, чини се превладава термин висока фантастика. Зоран Кравар, који је, чини нам се, најбоље код нас писао о овом поджанру, у Загребу је на факултету држао курс под називом Епска фантастика, да би две године касније објавио студију „о високој фантастици“. То је добар доказ синонимности ова два термина. Ми бисмо дали предност високој фантастици (боље слика неке карактеристике поджанра, а тако се избегава то незгодно поистовећивање са епом), али и констатујемо да су код нас оба термина у релативно равноправној употреби, те смо их зато оба и ставили у наслов.

IV ЗЕМЉОМОРЈЕ И СКЛАД РАЗЛИЧИТОСТИ

4.1. Легвин и терет Толкиновог наслеђа

Од 1964. када је у часопису *Fantastic* изашла *The Word of Unbinding* (*Реч ослобађања*), прва прича из циклуса, до 2001. када се појавио последњи роман циклуса, *Other Wind* (*Други ветар*), *Земљоморје* је претрпело знатне промене. Те су промене биле толике да неки читаоци, или боље рећи обожаваоци, одбацују све што се појавило после *Најдаље обале*, трећег романа циклуса. Шта је посредни? Ако су кризе секундарног света један од постулата високе/епске фантастике, онда овде можемо рећи да је у питању криза аутора. Наиме, од 1972, када се појавила *Најдаља обала*, Урсела Легвин почиње све више да се занима за феминизам, еколошки покрет и заједно са филозофијом таоизма и анархизма, чији је поклоник била и раније, њени погледи на свет и књижевност се мењају.

Логично, мења се и поглед на оно што је написала, тј. оно што јој је некада деловало нормално и просто само собом дато почиње да преиспитује и као резултат тог преиспитивања осамнаест година после *Најдаље обале* почиње да излази из штампе друга трилогија, нека врста деконструкције оног првобитног *Земљоморја*. И прва није била „чиста“, „класична“ висока фантастика, и она представља преиспитивање и отклон од Толкина, а друга трилогија је пак, колико год то чудно звучало, преиспитивање тог преиспитивања. Кери Ен ле Лиевре, која сматра да се висока фантастика примарно бави етичким одговорима хероја на дилеме које му свет намеће овако посматра однос Легвин и Толкина:

У оригиналној трилогији, Легвин узима и даље разрађује Толкинову структуру, користећи неколико мотива карактеристичних за еп и романсу како би направила сопствену конструкцију... Но, она не понавља Толкиново решење проблема трансцендентног присуства у секундарном свету. Она заправо кроз своју структуру секундарног света полемисе са Толкином и гради сопствену теорију о томе како се етичка транзиција може постићи. У наредним књигама (другој трилогији), она полемисе са властитом употребом Толкиновог модела у првој трилогији, напушта мотиве епа и романсе и доноси нове закључке. (Le Lievre 2003: 171)

И сама ауторка писала је о свом односу према Толкину, првенствено према *Господару прстенова*. У есеју *Staring Eye* из 1974. године, она открива да је, срећом, Толкина прочитала прилично касно, у 25. години, тако да он није могао да од ње направи епигона. „Да сам га читала раније, питање је да ли бих се усудила да пишем. А писала сам фантастику од девете године. Од дванаесте без узора и имитација.“ (Le Guin 1992a: 175) Иако признаје Толкинову имагинацију за највећу у фантастици и пореди га чак са *Беовулфом* и *Одисејом*, она тврди да је у време кад се сусрела са њим већ „била дуго и марљиво радила на свом занату, тако да је никаква књига, колико год добра била, није могла уклонити са сопственог пута“ (175). Ипак, критичари закључују да је она „најоригиналнији и најубедљивији писац толкиновске традиције“ (Mathews 2002: 23), са чим нисмо склони да се сложимо, посебно имајући у виду другу трилогију – осим ако не одредимо све писце високе фантастике као припаднике толкиновске традиције, будући да ју је он и утемељио. Пјотр Новик пак види „неку врсту едиповске борбе између Легвин и Толкина, њен покушај да се ослободи конвенција, иако је и за њу Толкин симбол успешне фантастике“ (Nowik 2006: 24).

Иако неких сличности са Толкином има (лик мудрог мага, сазревање младог јунака и сл.), оне су ипак развијене другачије код Урсуле Легвин. Узмимо нпр. борбу добра и зла. Код Толкина је у питању неко зло ван човека, друга врста бића, демон који жели да покори свет. Код Легвин је зло у човеку, он је тај који својим заблудама и сагрешењем води свет у пропаст. У првом роману циклуса то зло је у истом телу као добро – главни јунак, чаробњак Гед, заправо се бори сам против себе, тј. бори се са својом Сенком, мрачном, негираном страном своје личности и спознавши је и признавши њено постојање, и спасава свет и сазрева.

Други роман, *Гробнице Атуана*, прича је о сазревању девојке у детињству отете и васпитаване у строгом религијском духу како би постала свештеница. Тога свакако нема код Толкина (код Толкина жена готово да нема), а нема ни тематизовања Света мртвих и смрти уопште, онако како је дато у *Најдаљој обали*, трећем роману циклуса. Ни веза између младог принца и старијег чаробњака, која се може тумачити и као хомосексуална, или барем квир веза, такође није типична

за класичну високу фантастику. Цео циклус је и прожет филозофијом таоизма, супротној оној у Толкиновом делу, које је ипак хришћанска. Код Толкина су јунаци бели, код Легвин већина тамнопути. Толкин је усмерен више ка детаљном описивању свог богатог света, док је Легвин више усмерена на то да објасни како би један такав свет функционисао. Одатле он делује много уверљивије, па и ближе реалном. Утицај научне фантастике, која јој је ипак била примарни жанр, такође је видна – све је јасно објашњено, а магију је Легвин чак засновала на једној научној хипотези.

Реални живот посебно на велика врата улази са другом трилогијом, тј. већ са романом *Техану* из 1990. године. У првом реду, реалност жене, тема њеног положаја у друштву. У предавању које је одржала на Оксфорду 1993, осврнувши се на овај роман, сама ауторка каже да „историја више није прича о успешним мушкарцима“ (Le Guin 1992b: 13). Наш⁶² Зоран Кравар примећује „да је и у првој трилогији било помака у односу на врстовну традицију“ (Kravar 2010: 157), али за *Техану* каже да су промене отишле толико далеко да је питање да ли је то и даље висока фантастика. „Изазов коректности“ (157), тако он одређује роман. *Земљоморје* још од првог романа има више карактеристика модерног романа, него елемената епског, а четвртим романом то је сасвим очигледно.

Ауторка у њему нуди читаоцима реалне проблеме обичних људи, своди свог великог мага на обичног пастира, а фантастични елементи се јављају тек при крају дела, па су многим личили на *deus ex machina* разрешење. Легвин је хтела да покаже да сем херојских дела и великих борби, један свет чини и свакодневица и живот обичних људи. Мередит Такс каже да овим романом „Легвин као да хоће да нас пита ко је прао сво оно суђе са силних гозби код Толкина и како било ко од нас, жена и мушкараца који раде кућне послове, може да буде херој кад толико времена проводи бринући се о деци и кући?“ (Meredith Tax, 'Fantasy island,' *The Village Voice*, 34(44), page 75, према Hunt, Lenz 2003: 69). Но, показује се да су борбе „малих људи“, тј. обичног света, можда и страшније и чак за свет битније од оних епских, херојских, „високих“.

62 Када у раду говоримо о *нашим* ауторима, мислимо на ауторе који су писали на било ком од четири стандарда српскохрватског (БХЦС) језика. У истом смислу говоримо и о *нашим* преводима.

4.2. Легвин против Легвин или рађање модерне високе фантастике

Паралелама између Толкина и Легвин бавићемо се и у другим поглављима рада, али овде је интересантније сагледати другу фазу писања Земљоморја, тј. како је осамнаест година после последње књиге прве, „старе“ трилогије, Легвин деконструисала секундарни свет који је створила. То незадовољство написаним, та ауторска криза, како бисмо је назвали, као и свака криза у високој фантастици води на крају ка бољем, срећнијем свету. Наравно, тај пут зна бити дуг. У високој фантастици и у животу. У већ споменутом предавању, Легвин се осврће на изведене промене у *Земљоморју* (и најављује нове):

Моја књижевна каријера развија се у време револуције, велике револуције која још увек траје. Када се свет преокрене, измени, не можете размишљати наопако. Оно што је било невиност није и неодговорност. Визије морају бити ревидиране. (Le Guin 1992b 12)

И управо под овим геслом (које ипак много боље звучи на енглеском – *Visions must be revisioned*), Легвин пише другу трилогију. Промене су биле велике и вршене су сукцесивно. Као да је ауторка додавала нова дела циклусу незадовољна опсегом промена које је увела у претходним делима. Тако је четврти роман циклуса назвала (у првом издању) *Техану – последња књига Земљоморја*. Но, деконструкција ипак није била до краја завршена, па се незадовољни аутор јавља новим причама 1998, 1999. и 2001. 2001. пише и нови роман, *Други ветар*, који ће коначно заокружити историју (старог-новог) Земљоморја.

Но, иако је историја овог света завршена 2001, ауторка је 2014. у причи *Ћерка Одрена* дала једну личну историју, која је, чини нам се, осим што се појавила да прослави 50 година од изласка прве приче циклуса, имала за циљ да потцрта и превласт женског принципа у овом циклусу. Млади чаробњак долази на двор Одрена и заводи господарицу док је њен муж у рату против гусара. Истог дана када се врати, он га заробљава у каменом кипу. Ћерка господара Одрена

узима свог млађег брата и бежи. Одбија мајчине позиве да се врати у двор и удаје се за обичног фармера. Мења име (дели га са мајком) и од Љиљана постаје Коров. Брата шаље у свет како би учио и вратио се са знањем да ослободи оца и заведену мајку. Он је њена главна нада („My ship, my sword, my brother“ – Le Guin 2014: 22), али он се враћа као чаробњак спреман да „уништи вештицу“, тј. мајку јер чаробњак, мушкарац „не може бити крив“, она га је завела. Такође очекује од старије сестре да „буде послушна“ (29). Он не успева да заиста ослободи оца, а пошто она убије чаробњака, оставља брату двор и имање и враћа се фармеру и усвојеној кћери, свом једноставном животу. И ту опет потцртава Легвин значај породице (праве, функционалне, била она биолошка или не), али и супериорност жене која сагледава свет какав је, док је права слика мушкарцу опијеном жељом за моћи замагљена.

Ако би неко прочитао први и још увек најпопуларнији роман циклуса, *Чаробњак из Земљоморја*, а потом ову, последњу причу, нашао би се у чуду и запитао да ли је заиста у истом фикционалном свету. Наиме, у првом роману, и генерално у првој трилогији чаробњаци су непогрешиви. Они живе у целибату, пример су врхунске мудрости, помажу другима. Тако Гед, главни лик прве трилогије, спасава људе од змаја, саставља изгубљену руну миру, спасава свет од злог чаробњака који хоће да га уништи итд. Чаробњаци који се јављају у последњој причи су сушта супротност – Ash (Јасен или Пепео, име је двозначно) гладан је моћи и уживања, заводи племкињу, убија њеног мужа, а Глина, брат главне јунакиње је горд, уображен, жељан моћи, титуле, имања.

Једна жена је пак у тој причи симбол мудрости, стрпљивости, смирености, а у првом роману циклуса читалац може наићи на пословице „слаб као женске чини“ и „зао као женске чини“ (Le Guin 1993: 16, Legvin 2002a: 4) и упознати се са женским ликовима који се или петљају у нешто чему нису дорасле (тетка која образује Геда) или су гладне моћи и опет неспособне да је узму (лик чаробнице Серет) или су просто лепе жене, без икаквих других особина (Госпа са острва О или чак и приче о митској краљици Елфаран). Иако има неких назнака промене у другом и трећем роману, жене ће Легвин „ослободити“ тек у другој трилогији, тј.

тек тада се читалац може упознати са правим женским ликовима, а не мушким пројекцијама.

Са тим ослобађањем жена и померањем фокуса на њих, мења се, тј. „открива“ се права историја Земљоморја. Скривене „чињенице“ Легвин даје првенствено кроз приче. У причи *The Finder* открива се да су оснивачи школе за чаробњаке на острву Роуку, најјаче институције до доласка краља на престо, биле и жене, а да су касније прогнане са острва. Искључиво мушка школа некада је била отворена за све, а после приче *Вилин коњиц*, када једна жена „ослободи“ Роук од главног заговорника патријархата, она ће то бити поново јер под деконструкцијом *Земљоморја* Легвин није подразумевала само „разоткривање“ лажи утканих у историју, већ и праведну промену света. Роук ће се отворити за жене, а можда ће и једна жена (тако пророчанство каже, а она се код Легвин испуњавају), Техану, постати архимаг. Превредновање историје иде још даље у прошлост – митска Елфаран, открива нам се у *Опису Земљоморја*, својеврсном водичу кроз овај фикционални свет, није била само лепа жена краља Морета, већ и моћна чаробница, равна Мореду.

Друге промене циклуса тичу се самог устројства секундарног света. Прва трилогија, иако прожета таоистичком идејом о равнотежи као основном принципу, ипак је нудила један хришћански конципиран свет, са светом живих и светом мртвих, са чаробњацима у целибату као монасима који се брину о добробити „верника“. И такво је устројство лаж, стара превара првих чаробњака који су желели да победе смрт. Подземни свет, тј. Сува земља, разара се (и то чине у првом реду жене и змајеви), а свет се враћа у оно што Легвин представља као природно стање, а то је далекоисточни принцип реинкарнације. Душа човека и његово име неће бити после смрти заробљени у мрачној и сувој земљи, већ ће се поново рађати. То је уједно и снажна еколошка порука, којом ћемо се више позабавити у посебном поглављу.

Промену је претрпео и Алос, тј. фантастични део Земљоморја. Змајеви, који су у првој трилогији више зли но добри (европска концепција змаја), већ при крају прве трилогије постају стара и мудра створења, високо изнад људи (далекоисточно виђење змаја). Такође, открива се да то змајевско, то Друго

човеково, и није толико далеко од њега – Легвин уводи причу о заједничком пореклу човека и змаја. Некада једна раса поделила се на два дела – они који су хтели материјално, постали су људи, они који су хтели слободу, постали су змајеви. Повремено се роди неко ко је заправо остатак старе расе – човек-змај, тачније жена-змај јер су овакве особе код Легвин увек жене (Жена из Камеја, Иријан, Техану). Управо такви лиминални ликови постају копча која повезује две врсте, а паралелно са њима су и лиминални ликови који спајају две људске културе – такви су нпр. Тенар и Азвер (спој каргске и архипелашке културе). Милисент Ленц у њима види и најбољу повезаност Земљоморја и реалног света – „нашем свету су најпотребнији медијатори културног разумевања, који би као лиминалне фигуре У. Легвин превладавали разлике међу људима, било да су оне друштвене, политичке или родне“ (Hunt, Lenz 2003: 73).

Све су те промене, колико год оне сметале обожаваоцима „оригиналне“ трилогије (међу њима је, занимљиво, Џорџ Мартин, аутор *Песме Леда и Ватре*), извукле *Земљоморје* из „класичне“, толкиновске, патријархалне фантастике и дале јој посебан значај. Неке дотад табу теме улазе у високу фантастику и она се од Легвин не може сматрати „књижевношћу ескапизма“, а начин на који је ове теме увела помогле су и да се висока фантастика не третира као паралитература, већ жанр као и било који други, који ипак, показала је Урсула Легвин, нема тако строге границе и даје писцу добру дозу слободе и могућност да створи уметнички заиста вредна дела.

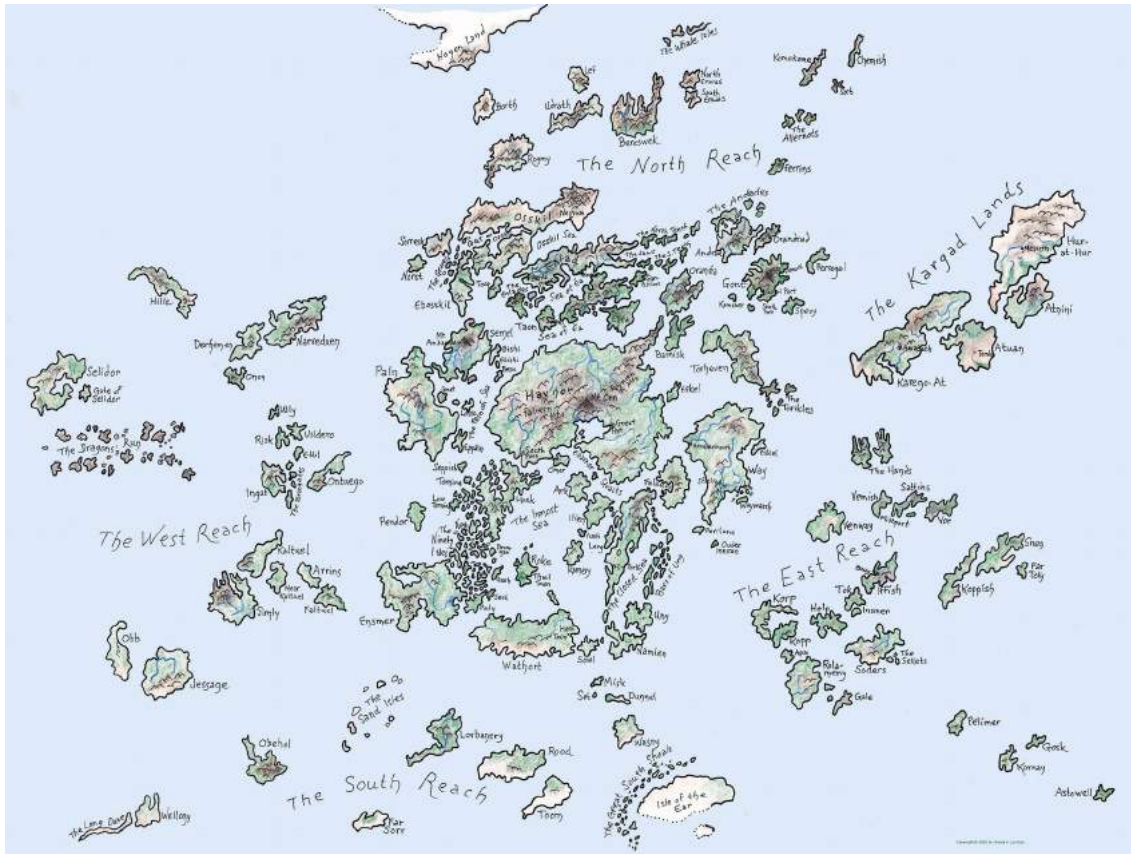
Позабавићемо се сада неким карактеристикама Земљоморја, фикционалног натприродног света датог у истоименом циклусу, посебно се фокусирајући на промене које су поједини његови елементи претрпели, на могућ утицај на њихово формирање и њихову класичност, тј. модерност у смислу односа према класичној високој књижевности.

4.3. Географија Земљоморја

4.3.1. Равнотежа земље и мора

Пођимо од основне ствари, од изгледа фикционалног натприродног света Урсуле Легвин. Као што му име говори, у питању је свет подељен водом, тј. Земљоморје је архипелаг, чине га бројна острва. И ту видимо разлику у односу на оца високе фантастике, Толкина. Његов свет је поприлично копнен (и само му име то каже – *Middle Earth*, *Средња земља*), док је свет Земљоморја, опет се враћамо наслову, равнотежа мора и копна. Како примећује Пјотр Новик, „море и језера су на мапама код Толкина просто зато што и она морају бити део било ког света“, те да се у тексту спомиње „Велико море и Андуин, Велика река, али нема ниједне ситуације или авантуре која се на њима одвија“ (Nowik 2006: 32). Код Легвин је море јако битно. Пре настанка света, све је било море. Сви јунаци путују, путовање је готово увек преко мора. Море се јавља и као симбол живота у трећем роману циклуса, када велики змај Орм Ембар каже да се боји да ће све море истећи и оставити свет сувим. Једно племе Земљоморја живи на мору, тј. на великим сплавовима, не на копну.

Географија је битна у високој/епској фантастици јер уз ова дела увек иду мапе. И Легвин нам на почетку циклуса нуди мапу Земљоморја, да би касније, на почетку сваког романа читаоцу давала мапе одређеног дела Земљоморја на коме се радња датог романа дешава – на почетку романа *Гробнице Атуана*, то су мапе манастирског комплекса на Атуану и лавиринта испод њега, на почетку *Најдаље обале* то је мапа Западног пространства, на почетку романа *Техану* то је мапа острва Гонт. У неким издањима *Другог ветра* и *Прича из Земљоморја* опет се даје мапа целог Земљоморја, али овога пута, њен аутор је сама Урсула Легвин.



Слика 1. Мапа Земљоморја, 2002, аутор: Урсула Легвин.
http://www.ursulakleguin.com/EarthseaMaps/map_3736x2823.jpg

Књижевна географија, нова дисциплина у науци о књижевности, тежи да уз помоћ географије да нови поглед на књижевна дела. У првом реду, наравно, посматра се простор. Швајцарска теоретичарка Барбара Пјати (Barbara Piatti, 1973) је једна од најпознатијих представница ове школе. Са тимом теоретичара књижевности и картографа, она од 2010. ради на изради Књижевног атласа Европе, који би мапирао простор дат у делима европских писаца, али не у смислу простог бележења споменутих места, већ у смислу израде сасвим нових мапа, оних који би показали на који начин се одређени простори јављају у делу и коју функцију у њему имају. Пјати тврди да се у приступу делу простор мора истражити у најширем смислу, тј. мора се испитати пет нивоа географије у тексту:

1. место – где се радња дешава (нпр. кућа или село),
2. зона радње – комбинација више места (нпр. цели град, регион),

3. пројектовани простор – ликови ту нису присутни, али сањају, сећају се, жуде за одређеним местом,
 4. маркер – место које се помиње, али није део горенаведених категорија; маркери указују на географски опсег и хоризонт простора фикције,
 5. рута – траса дуж које се ликови крећу: пешице, возом, коњем итд.
- (Piatti et al.: 185)

Земљоморје се (географски и политички) дели на Каргска острва и Архипелаг, а Архипелаг на унутрашња (централна) острва и четири пространстава – северно, јужно, источно и западно. Легвин тако гради циклус да читаоца упознаје са свим странама Земљоморја, али, наравно, острва су бројна, не могу се сва проћи и остају многа као могућност даљег наставка приче. Но, приметно је да сваки роман доноси и географско упознавање новог дела овог фикционалног света. Главни јунак циклуса, Гед, стално путује, па је тако и решено питање упознавања читаоца са пространством Земљоморја.

Како функционише пет категорија које је дала Пјати када је *Земљоморје* у питању? У првом роману село Девет Јова, у коме се рађа Гед, било би место. То је и Ре Алби, у коме се школује. Шира зона радње је, дакле, острво Гонт, на коме се налазе оба места. Потом Гед одлази на даље школовање на Роук, па на чаробњачку службу у Доњи Торнинг. Сва већ наведена места могу бити сцене, а зона радње би се онда одредила као централни Архипелаг, тј. острва која гравитирају око Роука, чаробњачког центра, и у будућности око Хавнора, седишта краља. У борбу са змајем одлази на острво Пендор. Гонећи Сенку, одлази на Оскил.

То је већ удаљавање од „центра света“. Оскил има сопствену школу магије, насеља га друга раса људи, док Пендор припада змајевима. Гедова траса наставља на исток: после малог острва где живе само старац и старица, прогнани још као деца из Карга, он наставља на исток, свраћа на острва-близанце, назване Руке, па пролази Вемиш, Исмеј, Ифиш, а потом на последња острва југоистока, Пелимер, Корнеј и Атовел, да би коначну борбу са непријатељем (заправо са собом) имао на пешчаном спруду на Отвореном мору. Тај део пута, од Руку до

спруда је Источном пространству, то је зона радње. Зона радње целог пута је, наравно, Архипелаг.

Карего-Ат, једно од Каргских острва, види се из чамца којим Гед путује. Централно острво Хавнор он не посећује, али говори о њему. Ова два места су, дакле, маркери. Главни маркер је свакако мапа и то је оно што разликује високу/епску фантастику од других поджанрова фантастике, тј. рекли бисмо, од свих других поджанрова и жанрова књижевности уопште. Мапа је ту да читалац види куда се јунак креће, али и да види како је дати фикционални свет омеђен, које су његове границе, где се све простире. Но, мапа има и трећу функцију – она потцртава још једну особину дела овог поджанра. Читалац има утисак да је кроз циклус упознао само један део фикционалног света и да остаје још много неиспричаних прича, још много делова историје и географије тог света који остају непознати. Што се тиче текстуалних маркера, они су некад сконцентрисани у само једном пасусу:

“I wish I could have seen all the cities of the Archipelago,” Ged said... “Havnor at the world’s heart, and Ea where the myths were born, and Shelleth of the Fountains on Way; all the cities and the great lands. And the small lands, the strange lands of the Outer Reaches, them too. To sail right down the Dragons’ Run, away in the west. Or to sail north into the ice-floes, clear to Hogen Land. Some say that is a land greater than all the Archipelago, and others say it is mere reefs and rocks with ice between. No one knows. I should like to see the whales in the northern seas...” (Le Guin 1993: 154)⁶³

Осим што овај пасус даје просторне маркере фикционалног света и поручује читаоцу да је свет пред њим велик и не може се до краја упознати, он је и

63 "Voleo bih da mogu da posetim sve gradove Arhipelaga", nastavi Ged... "Hevnor, u središtu sveta, i Eju, gde su se rodili naši mitovi, i Šelijet sa čuvenim fontanama na ostrvu Vej; sve gradove velikih zemalja. A i male zemlje, takođe one čudne zemlje iz Spoljnih Prostranstava. Da preplovim celu Stazu Zmajeva, daleko na zapadu. Ili da otplovim na sever, kroz sante, pravo do zemlje Hogen. Neki kažu da je ta zamlja veća od celog Arhipelaga, a drugi, opet, vele da su to samo grebeni i stene sa ledom između. Niko ne zna. Voleo bih da vidim kitove u severnim morima..." (Legvin 2002a: 127)

антиципација следећих делова циклуса, тј. простора којим ће се јунаци у будућности кретати. Такође има и четврту функцију – ту је да ослика Гедов карактер, тј. радозналост као једну од његових главних црта. Гед је путник и кроз његова путовања не упознаје се само читалац са разним крајевима Земљоморја, већ она имају јасну функцију у самој причи – кроз њих се упознају и спајају раздвојени делови овог фикционалног света.

Интересантно је и да село/градић Ре Алби и острво Роук функционишу и као реални и као пројектовани простор. То су места на којима Гед борави, али и места којима се у мислима и сновима враћа јер су у питању места сигурности, једина места на којима његов непријатељ, Сенка, не може да га нападне. Чак и када се претвори у сокола како би побегао са Оскила и када лети несвестан, он доспева до Ре Албија, до свог старог учитеља. Подсвест бира трасу и циљ јер је то место безбедности и место на коме обитава учитељ Огион, који га може вратити назад у људско обличје.

Слично функционишу неки простори и у следећим романима. У *Гробницама Атуана*, роману чија се радња највећим делом дешава на Атуану, једном од каргских острва (дакле, Каргско царство, тј. североисток Земљоморја је зона радње), Гед се на различите начине сећа Роука и Ре Албија. У *Најдаљој обали*, трећем роману, простор је опет, као у првом, шири, тј. Гед опет путује, заједно са младим принцем Ареном. Њихово путовање „покрива“ југ и запад Земљоморја⁶⁴, а обојица јунака имају пројектоване просторе. Насупрот Сувој земљи, подземном свету, који их све време вуче ка себи, сећања на Гај суштине и двориште са фонтаном на Роуку пружа утеху и мир. За Арена је то и Енлад, родно острво и стара престоница архипелашких краљева. У *Техану*, Тенар, бивша каргска свештеница, сећа се Лавиринта на Атуану (и овде видимо да пројектовани простор не мора увек бити позитивно маркиран – њена сећања доносе и бол).

У *Другом ветру* сви јунаци, суочени са могућим крајем света, имају свој сневани простор као уточиште. Занимљив је и лик Иријан, која у причи *Вилин*
⁶⁴ Овим путовањем покривене су донекле све стране света Земљоморја, али, треба опет нагласити, постоји много острва (само један мали део западно од Роука и Хавнора назива се Деведесет острва) за откривање, Хоген (нека врста Северног пола) није истражен, није јасно ни шта је Запад иза Запада итд.

коњиц има родно острво Веј као реални простор (место и зона радње) који мрзи, а касније, када га напушта, увиђа његове лепше стране и он се претвара у позитивни пројектовани простор. Слично је за њу и Гај суштине, али у роману и мистериозни змајевски Запад иза Запада, „простор ван простора и време ван времена“. Интересантно би било видети како би књижевни географи тај (не)простор уцртали на мапи.

Пјати говори и о додатним информацијама које књижевни географ треба да прикупи ради потпуне анализе дела. Ради се о четири додатна нивоа информација:

1. Топонимија: Када је у питању ознака места у тексту, могу се разликовати савремени и историјски називи, преименоване и измишљене локације, парафразирани називи и безимене локације.
2. Прецизност просторног одређења: текст у различитој мери даје податке о простору, тако да место може бити одређено прецизно, зонално или може бити неодређено.
3. Функција простора: Ова категорија испитује да ли место испуњава и одређену функцију која превазилази улогу прости позадине, кулиса за радњу. Ово укључује функцију тематске позадине, али и могућу улогу места као протагонисте, било да је то у физичком (лавине, клизишта, таласи који носе потоп) или у поетолошком смислу (нпр. урбано подручје плаши ликове, делује им као лавиринт или замка).
4. Посебне особине простора: Ова категорија односи се на постојање трагова митског или алегоричког/симболичког слоја значења. (Piatti et al.: 191, 192)

Простор се у Земљоморју даје јасно, што је такође одлика високе/епске фантастике. Јасно је куда се јунаци крећу, који је то простор на мапи, но, имена нису увек дата. На пример, острвце на којем Гед налази потомске каргских краљева из прве династије се не именује, али касније, пошто је у знак захвалности Гед магијом даровао старцима извор питке воде, оно постаје Острво са извором. Карги и Архипелађани говоре различитим језиком, па су им и називи за поједина

места различити. Исто је и са Оскилцима. Њихов дијалект хардијског (архипелашког) прилично се разликује од „нормираног“ (говор Хавнора је узет за заједнички, иако официјалне норме нема), па су и неки називи различити. Но, треба приметити да је добар део назива и заједнички, што сведочи о заједничком пореклу људи Земљоморја.

Када су у питању измишљене локације, то је, када је висока фантастика посебан проблем. Некако се чини да је у духу овог поджанра да су митови који се јављају у фикционалном свету истинити, или истинити у бар неком степену. На пример, све расе људи, па и змајеви, слажу се да је копно (и сав живот) настао тако што га је Сегој уздигао из мора. Имплицира се да је то истина. С друге стране, митови о Мореду и Елфаран нису познати нпр. Деци Отвореног мора, племену које живи на сплавовима. С друге стране, Гед у првом роману призива дух Елфаран и она се појављује, што би значило да је постојала.

У том смислу, и највећа географска промена Земљоморја, потонуће острва Солеа, на којем је столовала краљица Елфаран, може бити историјска чињеница, а њена локација, северно од Хавнора и јужно од Енлада, може бити тачна. Потонуће Солее има паралелу у старогрчком миту о Атлантиди. Управо је и читалац *Земљоморја* у позицији старог Грка који слуша приче о Атлантиди. Висока фантастика лишава императива рационалног и потребе за доказима – на читаоцу је да одлучи да ли ће поверовати у причу или не.

Солеа сама по себи носи „митски слој“ о коме говори Пјати, али и симболичко значење – Солеа је изгубљено богатство, лепота која је ишчезла. Симболичко значење носи и Хавнор, као симбол центра и богатства; Роук, седиште магова, као симбол мудрости; Пендор и Селидор као симболи змајева и дивљине... Простор у *Земљоморју* може бити тематска позадина (трећи ниво информација које носи простор), нпр. песак и камен су симболи смрти на путу Гедовом и Ареновом ка подземном свету и сл. Простор може бити и протагониста. Иако чаробњаци могу контролисати природу, та моћ има ограничења, а природа је непредвидива. И највећи чаробњак Гед је понекад не може контролисати.

На крају циклуса видимо да се природа коначно буну против подјармљивања. Сува земља, подземни свет, показује се као вештачка творевина

старих магова и природа се буни, покушава да је разруши. Уз сарадњу готово свих раса људи и змајева (и оба пола, то је такође битно) тај је вештачки свет срушен. Што се тиче деловања простора у свести ликова, она је у Земљоморју додатно занимљива јер нпр. слика лавиринта и јесте лавиринт у *Гробницама Атуана*. Физички лавиринт кроз који мора проћи млада Тенар одговара оном животном лавиринту кроз који мора проћи на путу сазревања.

4.3.2. Политичке мапе, сукоб и помирење људских култура

Ако се погледа мапа, видећемо да су највећа острва у центру. Највеће и централно међу њима је Хавнор, острво на коме столује краљ Земљоморја (кога у првој трилогији још нема, но то је историја, не географија). Што су острва ближа Хавнору, она су цивилизованија. Најближе на северу је Енлад, првобитно главно острво и седиште краља. Јужно од Хавнора лежи Роук, острво магова, које у време када нема краља на престолу, преузима на неки начин улогу централне власти. Радња се углавном одвија на Хавнору и на Хавнору блиским острвима – Гед је са Гонга, североисточно од Хавнора, тамо касније живе и Тенар и Техану, Иријан је са Веја, првог острва западно од Хавнора итд.

Острва више удаљена од Хавнора груписана су у четири пространства – западно, источно, северно и јужно. И опет, степен удаљености од Хавнора одређује и друштвени положај датог острва. Крајња острва на Западу, углавном неплодна, у првом реду Селидор, дата су змајевима и људима је тамо приступ забрањен (забрана важи и обрнуто – змајеви углавном не иду на исток). Нека острва на крајњим рубовима су и непозната – јунаци, када путују тамо, установљавају да домороци не знају шта се дешава у свету, не познају оно што се чини општепознатим легендама и историјским причама (историја и легенде су у Земљоморју често смешане). На ова удаљена острва путују јунаци на свом путу сазревања (Гед иде на Ифиш на истоку и на острва на Западу, са Ареном иде на Лорбанери на југу, Селидор на западу и сл.), али се увек враћају центру.

На северозападу стоје четири острва, Хур ат Хур, Атнини, Карего Ат и Атуан⁶⁵, потпуно изолована од других острва (сва друга заједно се често називају Архипелаг). Ту се развија култура дијаметрално супротна од оне на свим другим острвима. Једино ту постоји неки облик организоване религије, а магија је забрањена. Забрањено је и писмо, које се сматра видом магије. Тамошњи краљеви (у току историје и поглавице) не признају „централног“ краља у Земљоморју, а генерално ова острва су на нижем ступњу развоја и други их сматрају дивљим и нецивилизованим. И, занимљиво, и сасвим сигурно субверзивно у односу на „класичну“ виоку фантастику, Легвин је одлучила да ова острва насели белцима. Дакле, тамнопуте расе су цивилизоване, а бела дивља. На југу и западу људи су готово црне боје коже, на централним острвима црвенкасте, попут Индијанаца. Острва ка северу, нпр. Оскил, насељена су људима „нешто блеђег тена“, тј. у питању је неки прелаз ка белим Каргима. И њихов степен цивилизованости је прелаз – њихови магови користе прастаре силе, које се у остатку Архипелага (не и на Каргу) доживљавају као зле, а неки делови (као Карги) имају и робове, али опет имају трговачке и друге везе са централним Архипелагом.

О дивљим Каргима сазнајемо из прича Архипелађана, а о „полуделим и безбожним“ Архипелађанима из прича Карга. У оба случаја своје се представља као боље и напредније у односу на *друго*. То подсећа на основне поставке имагологије, тј. на опажања о међусобном односу различитих култура:

Изгледа да је подразумевана вредност контакта са различитим културама етноцентричност, тј. све оно што одступа од сопствених образаца на које смо навикнути обележава се као „Друго“, као нешто чудно, аномалија, настраност. Таква етноцентрична читања културолошких разлика имају тенденцију да произведу и идеју да, као и особе, сваки народ има своје специфичне особености и „карактер“. (Leerssen 2007: 1)

65 Интересантно је како их Урсула Легвин и језички чини „дивљима“. И у слоју звучања има нечег оштрог и опорог. То се види и у именима Карга (принцеца је тако Sesarakh, где се и к и х изговарају) и именима њихових богова (Вулах и Атвах су божански близанци). Но, она која бежи са ових острва у првој трилогији има „нормално“ име – Тенар.

Карактер се одређује на два начина – кроз аутоимагинирање, тј. формирање ставова о својој групи, и хетероимагинирање, формирање ставова о другима. То имагинирање често се пребацује у стереотипизирање (нпр. Zacharasiewicz 2010: 12), будући да имаголози углавном одбацују национални идентитет, посматрају га као обичну конструкцију и чешће говоре о идентификацији, а не о идентитету.

Како, дакле, Архипелажани и Карги виде себе? У првом реду, њихово аутоимагинирање их поставља на врх, тј. изнад других народа. Архипелажани су слободни, не служе никаквој религији и слободни су да се баве магијом, да уче, развијају се, путују. Карги себе виде као једини народ који има бога за краља (владајући краљ је истовремено и Богокраљ), који није подлегао демонским радњама (не практикују магију) и који је остао чист и на својој земљи (Карги не путују осим ако не иду у освајање, а на своју земљу не примају странце). Карги потенцирају као предност и то што су белопути.

Хетероимагинирање се креће у смеру демонизације другог народа. Приметно је да се у првој трилогији Карги сликају доста негативно, док је у другој трилогији и то ревидирано. Вероватно је Легвин понела идеја да направи обрт у високој фантастици, тј. да белци буду дивљи и негативци, али је деведесетих, одлучна да доведе до таоистичког концепта света и уједињења супротности, одлучила да ублажи те осуде. Већ у првом роману циклуса видимо како Архипелажани посматрају Карге: “They are a savage people, white-skinned, yellowhaired, and fierce, liking the sight of blood and the smell of burning towns.” (Le Guin 1993: 18)⁶⁶ У другом роману, Легвин се бави и погледом Карга на Архипелажане.

Парадоксално, иако већина Карга никад није видела Архипелажанина, сви су уверени да су они лоши. Тако конзервативна свештеница Косил изговара реченицу: “They are black and vile. I have never seen one.” (Le Guin 1993: 219)⁶⁷ Карги, такође, суседе виде као „опасне, лукаве и преваранте, намазане свим мастима“

66 Овде је српски превод лош, ублажава осуду Карга: „divljaci, bele puti i plave kose, koji vole da vide krv i osete miris grada“ (Legvin 2002a: 5). Мирис спаљеног града воле да осете, не мирис града.

67 "Crni su i zli. Nikada nisam videla nijednog od njih." (Legvin 2002b: 39)

(Legvin 2002b: 38)⁶⁸ Генерализација се јавља као главни вид стереотипизирања другог – Карги сваког Архипелажанина виде као чаробњака, тј. некога ко практикује магију. И како су неки чаробњаци покушали да украду⁶⁹ из подземне ризнице храма на Атуану половину прстена чаробњака Ерет Акбеа Карги сматрају све Архипелажанине лоповима.

И сама легенда (или историјски догађај – као што смо већ споменули, у делима високе фантастике та је дистинкција готово непостојећа) о борби мага Ерет Акбеа и свештеника Интатина. Архипелашке легенде говоре како је Ерет Акбе отишао у Карг да склопи трајни мир са краљем, али га је главни свештеник изазвао на двобој и преваром надвладао (одвео га је у простор у коме његова магија не функционише), а потом сломио његов прстен, убио краља и сам завладао Каргом. Карги причају како су богови и свештеник Интатин били јачи од демонске магије Ерет Акбеа и како су га натерали у бег, сломивши његову амајлију моћи. Касније се један од свештеника из Интатинове лозе проглашава Богокраљем и одатле креће владавина његове лозе, тј. друга каргска династија.

У другој трилогији све је благо ревидирано. Наиме, свет не би био спасен и лажни Свет мртвих не би био разорен да ту нису помогли и Карги и њихово историјско памћење и филозофија. Дакле, и тај „дивљи Карг“ има своје предности, а обе културе се на крају међусобно признају кроз брак новог краља Архипелага, Арена, и каргске принцезе, Сесеракх. Но, и томе су претходиле неке промене. Сесеракх је ћерка Тхола, вође племена са Хур-ат-Хура, најсиромашнијег каргског острва, који је свргнуо Богокраља и прогласио се племенитим, тј. узвишеним краљем. И паралела је јасна – у Архипелагу се уздиже краљ који уједињује сва острва, укида ропство, гуши пиратство, уводи демократију (равноправност жена, поштовање других), а у Каргу се спроводи нека врста револуције, тј. сиромашно племе долази на власт, религија (обожавање краља као

68 Вероватно „премазани свим бојама“: „dangerous, subtle with trickery, slippery as eels“ (Le Guin 1993: 218)

69 Интересантно је да се и овде јавља парадокс. Прстен је украден (Ерет Акбе је чаробњак из Архипелага) он не припада Каргима, те чаробњаци, заправо, покушавају не да краду, већ да поврате украдено.

бога) се укида или барем позитивно мења.⁷⁰ Тек са темељном променом обају друштава долази и до рушења предрасуда и стереотипа међу њима и успостављања нормалних веза.

Показује се да је то на личном плану најтеже. Тхол шаље своју ћерку Арену са поруком:

“Let the daughter of Thol the High King, who sits upon the Throne of Thoreg and whose ancestor was Wuluah, wear the Ring of Peace upon her arm, as Queen Elfarran of Solea wore it, and this will be the sign of everlasting peace between the Western and the Eastern Isles.” (Le Guin 2001b: 62)⁷¹

Понуду брака Арен не види као понуду другог народа за успостављање веза, већ као притисак и наметање својих решења, као ултиматум. „Прстен на њеној руци омача је око мог врата“ (Le Guin 2001b: 63), размишља он, а будућу младу види као затуцану, неинтелигентну и необразовану. Тако је види и двор на који је послата. Њен физички изглед одудара у смислу да је обучена по обичајима Хур-ат-Хура, који су строги чак и за остатак Карга. Наиме, она је увек покривена од главе до пете дугачким, црвеним веловима и дворани, па чак и краљ, често је називају „црвеним стубом“ или „димњаком“. Изненађује да критика није приметила шта је овде у питању. Јасна је паралела са женама из строгих муслиманских земаља. И даље траје расправа на Западу да ли бурке треба забранити и да ли оне деградирају жену. Покривање, само по себи, наравно, не

70 Размотримо још једну паралелу. Тхол се позива на своје порекло, тј. Повезаност крву са Вулуахом, једним од Божанске браће. Иако га не назива богом, он инсистира на крвој вези са првом династијом. Исто је и са Ареном – он је потомак Морета, првог великог краља Архипелага. Дакле, они спроводе реформе, што је одлика модернизма, али власт базирају и на пореклу, што води Зорана Кравара до закључка да је и ово дело високе фантастике антимодернистичко (Kragar 2010: 167), али о томе више у поглављу о херојима.

71 „Нека ћерка Тола, Племенитог Краља, који седи на трону Торега, а чији је предак био Вулуах, носи Прстен мира на руци, као што га је носила краљица Елфاران са Солее, а то ће бити знак вечног мира између Западних и Источних острва.“

чини жену необразованом и неинтелигентном, али јесте одраз једне патријархалне културе.

Жена се сама мора ослободити притиска патријархата, сматра Легвин. Сесеракх прво долази у Авабат, престоницу Карга, где први пут види „курве голог лица“, тј. први пут када види непокривену жену мисли да су у питању проститутке, толико је дубоко урођена у обичаје Хур-ат-Хура. Хетероимагинација говори да је непокривена жена лоша жена. Но, и у Архипелагу, на Хавнору, она види да чак ни „жене црне као ноћ“ нису покривене. Такође сматра да људи у Хавнору намерно лоше говоре каргски како би јој се ругали, не дозвољавајући ни могућност да постоји други језик. У сталном је страху да ће јој будући муж открити име и тако јој узети душу.

И она пролази врсту школовања – учи језик од Тенар, која је такође из Карга, али је већи део живота провела у Архипелагу, и поред ње гради једну реалнију слику света; у разговорима са Иријан, женом-змајем, учи да жена нема шта да крије, да је њена моћ једнака, да су њена права једнака мушкарчевим и да се као странкиња (и Тенар и Иријан су странкиње) не треба осећати мање вредном. У једном тренутку, она скида вео како би разговарала са Ареном „као краљ са краљем“ (Le Guin 2001b: 138). То заузимање позиције која јој припада, недозвољавање да је неко понизи или потцени, чини је „храбром“ и „величанственом“, како је Тенар и Арен касније називају. У току пута на Роук она скида дуге велове и остаје само у танком, прозирном, који јој покрива лице. Такође мења хаљину за панталоне. На Роуку већ одлучује да у потпуности склони вео, али својом, не туђом вољом. То скидање вела симболички је и сагледавање реалности, способност да се заиста види Други и одбацивање стереотипа о Другом.

И Арен пролази врсту школовања, и њему је учитељ Тенар. Она је разочарана јер човек који је ослободио Земљоморје од ропства, који је упознао даека острва Архипелага и кога је волела као сина, не уме да се стави у перспективу другог, већ гледа ригидно само из своје. Њена размишљања су заправо размишљања некога ко познаје обе културе, ко је лиминална фигура, тј. може да буде посредник између њих:

She resented Lebannen's⁷² failure or inability to take the girl's point of view. Couldn't he imagine what it was like for her? Brought up in the women's quarters of a warlord's fortress in a remote desert land, where she probably had never seen any man but her father and uncles and some priests; suddenly carried off from that changeless poverty and rigidity of life, by strangers, on a long and frightening sea voyage; abandoned among people whom she knew of only as irreligious and bloodthirsty monsters who dwelt on the far edge of the world, not truly human at all because they were wizards who could turn into animals and birds—And she was to marry one of them! (Le Guin 2001b: 74)⁷³

Тек кад Арен постане свестан перспективе Сесеракх и храбрости која јој је требала да превлада страх и дође у Хавнор, касније и на Роук, он може да је цени и да јој се приближи као себи равној, тј. тек када се отвори за право друго, а не искривљену слику другог, он се са њом може и ујединити. Иначе, тај последњи роман циклуса, *Други ветар*, доноси не само уједињење Архипелага и Карга, жена и мушкараца, већ и уједињење других различитости. Тако су, кад је магија у питању, уједињене магија Роука и магија Пална, острва које лежи северозападно од Хавнора. Пелнски чаробњаци, наиме, не школују се у (централној) школи магије на Роуку, већ имају посебну школу. Њихова магија подразумева и Старе силе, које школа на Роуку забрањује, мада не негира. Један од краљевих саветника и један од дружине која спасава свет је и маг Сепел са Пална, те су тако у овом подухвату и на двору младог краља уједињене две школе. Наравно, долази и до

72 Лебанен је право име краља Арена.

73 Презирала је Лебаненово одбијање или неспособност да схвати девојчину перспективу. Зар није могао да замисли како је њој? Васпитавана је у женским одајама у тврђави ратног поглавице, у удаљеној пустињи, где вероватно никада није видела ниједног човека осим оца и ујака и неких свештеника; изненада је померена из тог стања непроменљивог сиромаштва и ригидног живота, од стране странаца, кренула на дуг и застрашујући поморски пут; нашла се напуштеном међу људима које је познавала само из прича о безбожним и крволочним чудовиштима који су живели на далекој ивици света, који у суштини и нису људи, већ чаробњаци који се претварају у животиње и птице – и она још треба да се уда за једног од њих!

рушења лажне слике о змајевима и до својеврсног помирења са њима, али о томе у наредним поглављима.

4.4. Магија Земљоморја

Једна од основних одлика високе, тј. епске фантастике је присуство магије у фикционалним световима дела овог поджанра фантастике. Они га, поред фантастичних бића и алетички обдарених јунака, и чине фантастиком. Магија је нешто што код становника ових светова може изазвати чуђење и дивљење, али је ипак прихваћена, део је света, не одбацује се као нешто фантастично и немогуће. Зато је било говора (углавном на интернету, међу читаоцима) да *Песма леда и ватре* није висока фантастика јер у њој нема довољно магије, тј. она је становницима датог света непознаница, сумњају у њу. Ипак, како је циклус напредовао, и елементи магије су све више јачали, а и није баш тачно да грађани Вестероса и других земаља овог фикционалног света у њу сумњају.

Магија у *Земљоморју* разликује се битно од оне у другим делима високе фантастике. Наиме, присуство магије се ретко у високој фантастици објашњава. Она просто постоји и управља светом. Код Легвин није тако. Читалац зна како магија функционише, и то зна тако прецизно да се чак магија може изједначити са науком. Николс и Клут тако запажају да је „Легвин у Земљоморју комбиновала научну фантастику и фантастику тако што је смислила магију која почива на тако ригорозним правилима да се може посматрати и као измишљена наука“ (Nicholls, Clute 1999: 405).

Како, дакле, функционише та магија? Она изједначава реч са предметом/бићем на коју се та реч односи, тј. реч јесте ствар. Знати право име бића или прави назив ствари значи имати моћ над њом – моћ призивања, контролисања или чак претварања. Мајкл Драут (Drout 2006: 11-04) сматра да је то изједначење Сосировог означитеља и означеног, али то није до краја тачно. Означитељ јесте акустичка слика, али означено је појам, а код Легвин се прави веза директно са предметом. Он такође, по нашем мишљењу опет погрешно, повезује овај закон магије са хришћанством – „реч може променити ствари, тај

закон долази из средњевековног хришћанства, то је исто као кад католички свештеник каже: ‘Ово је моје тело, ово је моја крв’⁷⁴ и то се и добија“ (11-04).

Легвин је сама решила ово питање рекавши да ју је повукла Сапир-Ворфова хипотеза (в. Le Guin 2013). Дакле, идеја је потекла из науке, не религије, што је и логично, будући да је, када је почела писање свог првог циклуса високе фантастике, Легвин била већ познати писац научне фантастике. Тај уплив научне фантастике, логично, рационално размишљање и објашњење неких појава, учинило је, између осталог, њену високу фантастику толико оригиналном.

Хипотеза америчких лингвиста Едварда Сапира и Бенцамина Ворфа (Edward Sapir, Benjamin Whorf) говори о пресудном утицају језика на формирање свести о стварности, тј. наш језик одређује како ми стварност видимо. У питању је, дакле, „lingvistički relativizam – samo ono za što postoji izraz, može postojati i u stvarnosti, a ono što se ne može izreći, ne može ni postojati“ (Rodinger 2008: 1). Ворф је проучавао језик и живот Хопи индијанаца те закључио да због специфичних глаголских времена ови људи и само време доживљавају на други начин, другачије од западне цивилизације (тј. западних језика). Навођени су као пример често и Ескимима, који имају више речи за више врста снега, Астеци, чији је језик садржао једну реч за лед, снег и хладноћу и сл. Стварани су и вештачки језици како би се ова теорија доказала, а често се, занимљиво, и клингонски језик, створен за потребе научнофантастичног филмског и ТВ серијала (и циклуса романа) *Звездане стазе*, наводи у прилог теорији.

Иако савремена лингвистика већим делом одбацује ову хипотезу, интересантно је видети како ју је Легвин уградила у своје дело и одржала до краја. Драут лепо примећује да се прва трилогија заснива на том принципу магије (Drouot 2006: 11-05). У *Чаробњаку из Земљоморја* гебет или Сенка прети свету јер нико не зна њено име, а не може постојати нешто без имена, а кад се утврди да се зове Гед, мора се спојити са правим Гедом јер не могу постојати две особе са истим именом. У *Гробницама Атуана* у (под)свести младе свештенице постоје два имена – Арха и Тенар, име које јој је дато у храму и име које јој је дато у породици, на

74 Свештеник ипак говори о Христовом телу и крви. Мисли се на причешће и на хостију и вино које свештеник даје верницима као симболички тело и крв Христову.

рођењу, пре киднаповања, име које је заборавила. Када га освести, мораће да бира, јер како јој Гед каже: „Мораш бити Арха или Тенар, не можеш бити обе.“ (Legvin 2002b: 86). У *Најдаљој обали* зли чаробњак Коб прави рупу у свету мртвих и магија почиње да цури, а са тим и имена губе своју моћ и значење.

Но, исти принцип влада и у потоњим делима, иако не толико очигледно. Девојчица Теру (опечена, изгорена на каргском) мора сазнати и прихватити своје право име, Техану (звезда на старом језику), како би открила и своју праву природу – она је и човек и змај. Исто је и са Иријан у причи *Вилин коњиц* – она је некомплетна јер њено име има само половину, ону људску, а фали јој змајевска. У *Другом ветру* мртви се не одазивају на своја „стара“ имена, а између осталог и због тога постаје јасно да је свет у кризи и да се Сува земља као вештачка творевина некадашњих магова мора срушити.

Ипак, магија не мора бити само знање имена на старом језику. У питању је, наравно, ревидирање у другој трилогији. Женска магија, у првој трилогији омаловажавана и исмевана, у другој се показује као равна мушкој, можда и супериорнија – она не зависи од назива предмета и бића, већ од везе са земљом, са природом, са прастарим силама. Иако су прастаре силе (оне које су постојале још пре него што је копно изашло из мора) у првом делу циклуса сликане негативно, у другом се показује да оне могу бити и позитивне, а да је магија повезана са њима (практикују је жене вештице, чаробњаци са Пална, али заправо и Мајстор устројства на Роуку јер Гај суштине је веза са прастарим силама) стабилнија од оне „образоване“, учене.

Клут и Николс су уочили још једну „научну“ црту земљоморске енергије. То је закон о одржању енергије (Nicholls, Clute 1999: 405). Магија се мора користити опрезно, тј. кад другог избора нема – то је основно начело магијске школе на Роуку. Све мора бити у равнотежи и злоупотреба магије, тј. њено непотребно коришћење имаће последицу, тј. реакцију природе. Чаробњак предуго претворен у сокола може до краја живота остати заробљен у том телу, а трансформација зрна песка у нпр. дијамант може изазвати неравнотежу која ће уништити цели свет. Ово је научни карактер магије, али и далекоисточни, тачније таоистички принцип у формирању основних начела света *Земљоморја*.

4.5. Религија/митологија Земљоморја⁷⁵

4.5.1. Религија и висока фантастика

У различитим приручницима креативног писања⁷⁶ који се посебно баве високом фантастиком, као нарочито важан елемент у стварању секундарног света наводи се смишљање религије и митологије тог света. Под тим се подразумевају и религија бића која насељавају свет, али и космогонијски митови. Разматрање религије у световима дела високе фантастике заиста је посебан проблем. Магија као обавезан елемент ових дела чини религиозност ликова необичном. Богови су ту обожавана бића која се могу јавити у виду демона (*Конан варварин* Роберта Хауарда), нових богова који потискују старе (Црвени Бог против Седморице у *Песми леда и ватре* Ц. Р. Мартина), или просто као бића која су створила свет и повукла се из њега (Толкинов *Господар прстенова*). Само креирање религије у делу често је инспирисано хришћанством (Толкинов *Господар прстенова*) или се чак јасно позива на хришћанство (ускрсли Аслан у Луисовој *Нарнији* каже младим јунацима да ће га препознати у свом, реалном свету под другим именом), а чести су и утицаји скандинавске (Толкин) и блискоисточне митологије (Хауард).

Земљоморје Урсуле Легвин је, пак, додатно компликовано у овом погледу јер је у питању свет грађен под утицајем више митологија и филозофских система – препознајемо у њему хришћанске елементе, блискоисточне, али и елементе митологија индијанских племена⁷⁷ и у првом реду елементе култура Далеког

75 О овоме смо, у измењеном и скраћеном виду, писали у раду под насловом *Религија „Земљоморја“ Урсуле Легвин* (в. Стаменковић 2016).

76 Зашто наводимо и уџбенике креативног писања? Три су разлога. Прво, теоријска, строго научна литература о фантастичним поджанровима прилично је ретка; друго, овакви приручници имају велики утицај на писце млађе генерације; и треће, они се базирају, тј. извлаче закључке о поджанру на основу најпознатијих и најуспелијих дела која му припадају, те су свакако релевантни.

77 Отац Урсуле Легвин, Алфред Луис Кробер (1876-1960) је био један од најпознатијих америчких културних антрополога. Проучавао је индијанска племена западне Калифорније, а посебно су значајни његови радови о племену Јахи, које је испитивао преко Ишија, последњег живог припадника овог племена. Мајка Урсуле Легвин, Теодора Кракау Кробер, такође списатељица и

Истока. Но, сви ти елементи нису донели комплекснију религију јер религије у делу, како Урсула Легвин у неколико интервјуа каже – нема. Но, то би био случај ако бисмо под религијом подразумевали само њен институционализовани облик. Чак и у том случају, један мањи део Земљоморја (изолована и дивља Каргска острва) има неки облик институционализоване религије, са храмовима и свештеницама. Остатак Земљоморја, иако не верује у бога или неку вишу силу, има заједнички мит о стварању света, мит о загробном животу и традицију магова и чаробњака, што су све елементи религије, схваћене у ширем смислу.

4.5.2. Постање света и мистериозни Сегој

Only in silence the word,
Only in dark the light,
Only in dying life:
Bright the hawk's flight
on the empty sky.

-The Creation of Ea
(Le Guin 1993: 12)⁷⁸

Песма којом циклус о Земљоморју почиње говори о стварању света. Еја је у језику Земљоморја свет, слично као код Толкина (само је акценат различит, код Толкина је то *Eä*, код У. Легвин *Éa*⁷⁹). Свет, сазнајемо већ из прве књиге, створио је

антрополошкиња, написала је две књиге о Ишију. Све ово утицало је и на дело У. Легвин, тј. на обликовање секундарног света у њеним делима.

78 Само у тишини је реч

Само у тами светлости сјај,

Само у смрти живот.

Муњевић сокола лет

преко пустих небеса.

Стварање Еје (Легвин 2002а: Увод)

⁷⁹ Треба напоменути да је Еја српски превод оригиналног *Éa*. То није тачан изговор (правилније би

Сегој, подигавши копно из мора, и то изговоривши праву реч, Еја. У основи света који је смислила Урсула Легвин, реч је све, тј. име је све. Знати право име нечега значи имати моћ говора са њим, моћ мењања, моћ излечења, па и моћ стварања. Име изражава суштину бића или предмета, али право име, на старом, првобитном језику. Језик који су касније створили људи нема ту моћ.

Сегој до краја циклуса остаје загонетна фигура. У неком тренутку се јавља у обличју змаја, у другом се о њему говори као о старој раси, из које су настали и људи и змајеви. Опет, ако је уздигао копно из воде, он је и створио сва бића. Могуће је да је он у равни са тзв. Старим силама којима Тенар (јунакиња другог романа циклуса *Земљоморје*) служи на Каргским острвима. Тако нас прича о Сегоју подсећа и на грчку митологију. Постоје стари и нови богови. Сегој подсећа и на Прометеја, који се оглушује о вољу осталих богова и помаже људима, тј. у овом случају – ствара их.

Чињеница да Сегој свет издиже из воде подсећа и на Светог Духа и библијско стварање света: „Дух Божији дизаше се над водом“ (1 Мој 1,2). Вода као првобитна материја јавља се и у другим космогонијама. Индијска говори о Пракрити, води која је била све, а таоистичке књиге о „пространим водама које нису имале обала“. Неке таоистичке књиге пак говоре о води као првобитној нераздвојености. Копно се одваја од воде, али мора бити у равнотежи са њим, одатле и у песми о стварању Еје спомињање равнотеже.

Свет ће се одржати уколико се одржи и равнотежа – између воде и копна, духа и материје, човека и природе... Осврнемо ли се на *Нови завет*, уочићемо ту паралелу и између Сегоја и Исуса. У Јеванђељу по Јовану, Исус се Фотини Самарићанки представља као „господар живе воде“ (Јов 4, 10) Јеванђеље по Јовану има сличности са Земљоморјем, наравно, и у наглашавању важности речи: „У почетку бјеше ријеч, и ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше ријеч.“ (Јов 1, 1).

Након стварања, Сегој просто нестаје. Легенде и песме Земљоморја га више не спомињу. По томе подсећа на богове или хероје из келтских митова, који рађају прву равницу, планину или реку и потом нестају. Митологија

било Еа – в. Le Guin 2018) и удаљује реч од Толкина, а верујемо да је Легвин намерно правила фонетску везу између двају светова.

северноамеричких Индијанаца такође говоре о духу који ствара свет, а потом се из њега повлачи. Астеци, пак, говоре о Кецалкоатлу, Белом Богу, који убрзо по стварању људи одлази барком „тамо где се сунце рађа“, са обећањем да ће се једног дана вратити (Spasić 2006: 140).

У четвртом роману циклуса постоји једна не до краја јасна сцена у којој се спомиње Сегој. Гед, чаробњак, главни јунак циклуса, и Тенар, жена из Карга у смртној су опасности. Њих спасава девојчица Техану, дозвавши речима старог језика змаја Калесина.

He laughed. “Now I know who called thee, Eldest!” he said.

“I did,” the child said. “I did not know what else to do, Segoy.”

She still looked at the dragon, and she spoke in the language of the dragons, the words of the Making.

“It was well, child,” the dragon said. (Le Guin 1993: 688, 689)⁸⁰

Три су тумачења ове сцене. По првом, Сегој, стваралац Земљоморја, указује се како би највећег хероја овог света, спасао. Он представља божанство које се не меша у оно што се у створеном свету дешава, осим у изузетним приликама. С обзиром да је пре тога Гед спасао свет од апокалипсе (уз малу помоћ Калесина, тј. Сегоја), логично је да се божанство појави како би му се одужило барем спасавајући му живот. То би и било у складу са разним митологијама, посебно грчком, где се божанство појављује, указујући тако признање неком посебном хероју. Друго тумачење је да ту Сегоја, створитеља света, заправо нема, а да Калесина девојчица назива Сегојем јер први пут у животу види змаја, па му зато придаје атрибут Прастарог, Најстаријег. Ово је мало вероватно, с обзиром на то да је и она полузмај, а нејасно је и зашто би Гед Калесина назвао Најстарији, а већ га познаје.

80 „Гед се насмеја. 'Сада знам ко те је позвао, Најстарији!', рече он.

'Ја сам га позвала', узврати дете. 'Нисам знала шта да радим, Сегоје.'

И даље је гледала змаја, говорила је језиком змајева, употребљавала је речи Стварања.

'Добро си учинила, дете', рече змај.“ (Легвин 2002б: 163)

Треће, најневероватније тумачење дао је Ричард Метјуз у чланцима 70-их година, а поновио га је и у књизи *Fantasy – The Liberation of Imagination* из 1997. Метјуз, потпуно игноришући Гедове реплике, обрће ствари – Техану се заправо обраћа Геду. Гед је заправо Бог Земљоморја, а то му и име говори:

Његово право име је Гед [Ged]. Ово је једно од паметних решења Урсуле Легвин, то је ехо речи Бог [God], али се због измене вокала исто тако лако може изговорити и као Цед. Легвин је одлучно негирала везу између Геда и Бога, али шта уопште уметници знају о свом делу? (Mathews 2002: 139)

Интересантан је дијалог између Метјуза као критичара и У. Легвин као ауторке дела. Урсула Легвин је негирала Метјузову теорију, тврдећи да јој је, пошто је прочитала његов чланак, дошло да промени име јунака (Le Guin 1992a: 52) јер ни у једном тренутку Геда није замишљала као божанство, а дала му је такво име да подсећа на глагол *get*, добити, због великих амбиција које има у првом роману циклуса. У. Легвин се овде осврће на теорију о Геду, али не говори ништа о Сегоју. Уопште, њега никад није коментарисала. Стиче се утисак да је ауторка Сегоја у *Земљоморје* намерно укључила тако да на неки начин он остане мистерија, слично као што је Толкин осмислио свог Тома Бомбадила.

4.5.3. Људи и змајеви

Како смо већ у претходном поглављу споменули, Ендрју Рајмент дели фикционални натприродни свет неког дела (високе) фантастике на Прагматикос и Алос, сматрајући да елементи реалног света могу на подлози Алоса, фантастичног дела фикционалног света, бити виђени на нов начин или бити трансформисани у нешто ново. Шта је Алас у Земљоморју, тј. шта је Друго човеку, осим што су људски народи међусобно једни другима друго? То су, у првом реду, змајеви. Тек са прихватањем змајева као себи равних и као свесних бића која имају своја права и своју земљу, људи почињу да напредују.

Позабавимо се прво пореклом двеју врста. Према легенди народа Земљоморја, људе је створио додир копна и ваздуха. Човек је дакле створен, као у Библији, од земаљскога праха и даха Господњег. Наравно, паралеле иду и даље јер је од најстаријих, сумерских митова, постање човека замишљано на исти начин, са разликом да ли му душу божанство даје дахом или пљувачком. Земља је увек симбол материјализације, ваздух спиритуализације. Земља је пасивни принцип, ваздух активни, земља женски, ваздух мушки. Кинески *Ју Ђинг* представља земљу хексаграмом Кун, ☷, и описује је као савршенство, али пасивно савршенство. Ваздух, Ксун, ☱, као активни принцип, буди је и она бива способна да рађа. Човек, као и свет, рађа се из равнотеже супротстављених принципа.

Ревидирање у другој трилогији подразумевало је и промену у смислу откривања правога порекла људске врсте. Огион, мудри учитељ Геда и Тенар, открива Тенар како је на Камеју срео жену која је истовремено била змај. Она му је отпевала песму која сведочи о другачијој прошлости људи:

When Segoy raised the islands of the world from the sea in the beginning of time, the dragons were the first born of the land and the wind blowing over the land. So the Song of the Creation tells. But her song told also that then, in the beginning, dragon and human were all one. They were all one people, one race, winged, and speaking the True Language. (Le Guin 1993: 491, 492)⁸¹

Оно што је посебно оригинално код Урсуне Легвин је управо то заједничко порекло човека и змаја. Наравно, и сами змајеви *Земљоморја* су јединствени у високој фантастици. За разлику од Толкина, чији је једини змај, Шмауг, оличење дивљег, зла, похлепе, суровости, змајеви код Легвин су комплексна створења, способна и за добро и за лоше. Елизабет Каминс примећује да су „змајеви код Легвин више ствар Оријента, него Окцидента, они су као архетипови сила природе које су моћне и мудре, али нити зле, нити благонаклоне према

81 Kada je Segoj na početku vremena iz mora izdigao ostrva sveta, kopno i vetar koji je duvao preko kopna prvo su iznedrili zmajeve. Tako nam kazuje Pisma Stvaranja. Ali ta pesma takođe govori o tome da, u početku, između zmajeva i ljudi nije bilo razlike. Svi su oni bili jedan narod, jedna rasa, imali su krila i govorili Pravim Jezikom. (Legvin 2002d: 8, 9)

човечанству.“ (Cummins 1993: 36) Толкин, дакле, змаја преузима из европске традиције, Легвин надограђује слику преузету са Далеког истока.

Змајеви су на неки начин изнад добра и зла, тј. они се не повинују људским моралним мерилима и начелима. Тако Гед учи младог Арена о змајевима:

The dragons! The dragons are avaricious, insatiable, treacherous; without pity, without remorse. But are they evil? Who am I, to judge the acts of dragons?... They are wiser than men are. It is with them as with dreams, Arren. We men dream dreams, we work magic, we do good, we do evil. The dragons do not dream. They are dreams. They do not work magic: it is their substance, their being. They do not do; they are. (Le Guin 1993: 334, 335)⁸²

Змајеви, дакле, имају позицију вишег бића, узвишене мудрости, недокучивости. Како примећује Пјотр Новик, змајеви код Легвин „добијају сакралну димензију“ (Nowik 2006: 45) и „најјаснији су пример одвајања Легвин од Толкина“ (46). Мистериозност најстаријег змаја, Калесина, посебно је интригантна. Чини се да зна све о свему, а одговара само кад то пожели. И осговор и ћутање прати готово подругљив смешак. Када Гед у заустављању злог чаробњака Коба, тј. у спасавању света изгуби сву моћ и Калесин га носи са Роука где је столовао као архимаг на Ре Алби, у природу, где ће опет бити обичан човек – онима који га посматрају чини се као да се подругљиво смешка. То је једно од највећих признања које Легвин даје једном људском лику у *Земљоморју* – упоређујући га са змајем, она га сврстава у ред бесмртника.

Змај се јавља у скоро свим митологијама света, али без тог елемента заједничког порекла са људима. Европске митологије му дају негативни карактер, посебно са доласком хришћанства. Аждаха коју Свети Ђорђе убија, змајеви које убијају енглески витезови, па и змај који отима Царицу Милицу у нашој народној

82 "Zmajevi su pohlepni, nezastitni, izdajice; nikog ne sazaljevaju, prema nikom nemaju milosti. Ali da li su oni zli? Ko sam ja da sudim o delima zmajeva?... Mudriji su od ljudi. S njima stvari stoje kao i sa snovima, Arene. Mi ljudi sanjamo, bavimo se magijom, činimo dobro, činimo zlo. Zmajevi ne sanjaju. Oni sami su snovi. Oni se ne bave magijom; ona je njihova suština, njihovo biće. Oni ništa ne čine; oni jesu." (Legvin 2002c: 28)

песми – све су то примери змаја као негативног принципа. Он је персонификација зла, беса, похлепе и похоте. У митологијама азијских народа он може бити и негативни, али је чешће позитивни принцип, посебно у кинеској митологији. То је више биће које помаже људима у невољи и спасава свет од уништења. У астечкој митологији змај пак може бити и бог. Кеџалкоатл се често слика као перната, крилата змија. Код У. Легвин Сегој се у једном тренутку појављује као змај Калесин. Коначно, змај је у Кини симбол искуства и мудрости. Конфучије је ученицима, пошто се упознао са Лао Цеом, говорио да је имао сусрет са змајем.

Погледајмо како су се из првобитних бића издвојили змајеви и људи:

So among the dragon-people some became more and more in love with flight and wildness, and would have less and less to do with the works of making, or with study and learning, or with houses and cities. They wanted only to fly farther and farther, hunting and eating their kill... seeking more freedom and more.

Others of the dragon-people came to care little for flight, but gathered up treasure, wealth, things made, things learned. They built houses, strongholds to keep their treasures in, so they could pass all they gained to their children, ever seeking more increase and more.(Le Guin 1993: 492)⁸³

Они који су постали људи, у страху од оних који су постали змајеви, одлазе на исток и насељавају Архипелаг и Каргска острва, змајеви остају у Западном пространству. Интересантно је овде још једно окретање Урсуне Легвин европске митологије. Бића која скупљају благо и једина брига им је да га сачувају овде нису

83 Поједини змајеви-људи су све више и више бивали заљубљени у летење и дивљину, и све су се мање и мање занимали за послове стварања, учење и подучавање, за куће и градове. Једина им је жеља била да одлете што даље, да лове и поједу плен... све време су само трагали за што већом слободом.

Остали од рода змајева-људи престали су готово да се занимају за летење и почели су да скупљају благо, вредне ствари, рукотворине, да уче све што се могло научити. Градили су куће, утврђења у којима ће њихово благо бити безбедно, како би све што су стекли могли оставити својој деци, не престајући да га увећавају и увећавају. (Legvin 2002d: 9)

змајеви (Шмауг из Толкиновог *Хобита* нпр. стваран је по тим узорима) – то су људи. Они траже сигурност у материјалном, у земљи. Змајеви бирају ваздух, слободу. Повремено долази до сукоба између змајева и људи и опет се као решење намеће равнотежа – ваздуха и земље, јанга и јина, змајева и људи.

Ворен Рошел, анализирајући однос људи и змајева у Земљоморју, долази до закључка да су људи изабрали да буду део природе, а змајеви да буду природа (Rochelle 2006: 417). Но, људи су и изабрали да мењају природу, што свет чини константно нестабилним. Место отето од змајева и претворено у станиште духова иде против природе, а коначну стабилизацију света донеће рушење тог места, тј. враћање острва змајевима.

Песма Стварања, коју Огион, Гедов (и Тенарин) учитељ слуша од жене из Кемаја говори да и даље постоји трећа врста, она која је остала иста, тј. одбила да бира, да се дели⁸⁴:

But also, the song said, there are those among us who know they once were dragons, and among the dragons there are some who know their kinship with us. And these say that when the one people were becoming two, some of them, still both human and dragon, still winged, went not east but west, on over the Open Sea, till they came to the other side of the world. There they live in peace, great winged beings both wild and wise, with human mind and dragon heart. And so she sang,

Farther west than west

beyond the land

my people are dancing

on the other wind. (Le Guin 1993: 493)⁸⁵

84 И овде се теза да људи Земљоморја не верују у нешто, већ знају да нешто постоји (па самим тим и нема религије) показује нетачном. Сви, осим оних који су чули песму жене-змаја из Кемаја, верују само у постојање људи и змајева, а за трећу врсту не знају, као ни за појаву Калесина на Гонту. Догађаји у делу показују да ти ставови нису (до краја) тачни, што их чини веровањем, а не чињеницама или историјом.

85 Али песма је такође говорила о томе да међу нама постоје они који знају да су некада били змајеви, а међу змајевима да има и таквих којима је познато сродство са нама. А ти кажу да су неки

Људи-змајеви не лете, већ играју, плешу. Као у митологијама Камбоце и Вијетнама где змајеви плесом доносе људима кишу или сунце, у зависности од тога што им је потребно. Трећа врста живи, дакле, западније од Западног пространства и непозната је и људима и змајевима. Али, неки од те врсте повремено живе и међу људима и међу змајевима, тј. могу да узму облик и једне и друге врсте. Калесин нуди Техану да је поведе на Запад, пошто је она жена-змај, баш као што је то и жена из Камаја коју среће чаробњак Огион. Мистерија постојања ових бића слична је оној везаној за Сегоја:

Then Ogion said to her, 'When I first saw you I saw your true being. This woman who sits across the hearth from me is no more than the dress she wears.'
But she shook her head and laughed, and all she would say was, 'If only it were that simple!' (Le Guin 1993: 493)⁸⁶

Бића која имају способност метаморфозе универзална су за све светске културе. Нема митологије, од аборицинске до ескимске, која не говори о бићима способним да мењају облик. Сматра се да је то најстарији концепт магичних бића и јавља се још у најпримитивнијим формама тотемизма и шаманизма. Ова бића обично имају велике моћи и врло су важни заједници. Људи-змајеви су блиски и

од њих, у време када се један народ делио на два, када су још поседовали особине и људи и змајева, и имали крила, отишли не на исток него на запад, преко Отвореног Мора, и да су се зауставили тек када су стигли на другу страну света. Тамо живе у миру, та велика крилата створења која су остала и дивља и мудра, задржала људски ум и змајевско срце. И зато се у песми вели:

Даље на запад од запада

са друге стране копна

мој народ игра

на неком другом ветру.“ (Legvin 2002d: 9, 10)

86 Онда је Огион њој казао: 'Када сам те угледао, видео сам твоје право биће. Ова жена која седи преко пута мене, с друге стране огњишта, није ништа више од хаљине коју носи.'

Али она је одмахнула главом, насмејала се, и само рекла: 'Када би све било тако једноставно!' (Legvin 2002d: 11)

тзв. трикстерима⁸⁷ (Хермес, Локи, Којот) јер и они одступају од уобичајених норми и правила живота.

Техану и Иријан, жене-змајеви, играће главну улогу у помирењу људи и змајева и враћању равнотеже у свет јер су и саме, као биће, пример равнотеже, спој јина и јанга, таоистички идеал. Опис станишта ових бића такође одговара таоистичкој религији. Таоисти верују да Бесмртници, виша бића, они који су нашли Пут, живе на пет планина на западу, од којих се посебно итиче Западна планина К'ун Лун, где се Бесмртници „ослобађају свих конвенција, друштвених и лингвистичких, и преиначују своју свест како би је очистили од свих стечених навика и обавеза“ (Елијаде 1996: 283).

4.5.4. Загробни живот

У *Најдаљој обали*, трећем роману циклуса, свету прети уништење јер је чаробњак Коб створио везу између света живих и света мртвих. Живи могу да осете свет мртвих, који их привлачи јер нуди вечност и нестанак страха од смрти. Узимајући дрогу хазију они у трансу посећују тај свет. Истовремено, магија полако нестаје из света. Свет мртвих је физичко место, налази се у Западном пространству и зове Сува земља. Мрачан је, ни у једном тренутку га не обасјава сунце. Са једне стране је ограђен Великим зидом, са друге стране га ограничава Планина бола. У центру Суве земље је пресушена река. Има неколико великих, мртвих градова.

They came then into the streets of one of the cities that are there, and Arren saw the houses with windows that are never lit, and in certain doorways standing, with quiet faces and empty hands, the dead. The marketplaces were all empty.

87 Трикстер је термин којим се означавају митолошка бића, антропоморфизоване животиње или богови које краси изузетна интелигенција коју користе како би избегли наметнута правила. Њихово понашање може да буде и негативно (Локи у скандинавској митологији), али углавном на крају приче имају позитивну улогу и на страни су добра.

There was no buying and selling there, no gaining and spending. Nothing was used; nothing was made. (Le Guin 1993: 456)⁸⁸

Свет мртвих као изграђени град без светлости, у вечном мраку и сивилу јавља се у митологији Маја и Инка. Душе које бораве у овом свету такође су у некој врсти одузетости и статичног стања. Они су излечени болести од којих су умирали, али су и замрзнути, одузети, чини се без сећања на време кад су били живи и без наде да ће се нешто променити:

None of them bore wounds, as had the semblance of Erreth-Akbe summoned into daylight at the place of his death. No marks of illness were on them. They were whole and healed. They were healed of pain and of life. They were not loathsome as Arren had feared they would be, not frightening in the way he had thought they would be. Quiet were their faces, freed from anger and desire, and there was in their shadowed eyes no hope. (Le Guin 1993: 456)⁸⁹

Душе које лелујају подсећају на описе подземног света из Хомерове *Одисеје*, а стање у ком су мртви (статични, као да подносе прописану казну) подсећа на Дантеов *Пакао*. И сама Урсула Легвин каже да су то били највећи утицаји за стварање Суве земље – „грчко-римска идеја Хада, неке слике из дела Дантеа Алигијерија, али и нека места из Рилкеових елeгија⁹⁰“ (Le Guin 2004)

88 Онда избише на улицу једног од тамошњих градова и Арен виде куће са прозорима које никада не обасјава светлост и мртве како непомичних лица и празних шака стоје у појединим улазима. Сви тргови били су празни. Овде се ништа није ни продавало ни куповало, нико није зарађивао, нити је ико трошио. Ништа се није користило, ништа се није правило. (Legvin 2002c: 134)

89 На њима није било ни трагова болести. Били су цели и излечени. Били су излечени од болести и живота. Лица су им била спокојна, ослобођена беса и жеље, а у њиховим очима које је прекривала сенка није се могла назрети нада. Видео је мајку и дете који су умрли заједно, па су и у овој земљи таме били заједно; само ово дете није трчало, нити је плакало, а мајка га није држала у наручју, нити би га икада погледала. Чак и они који су умирали због љубави, пролазили су једни поред других на улици као да се не примећују. (Legvin 2002c: 134)

90 Овде У. Легвин највероватније мисли на песму „Орфеј, Еуридика, Хермес“.

Само чаробњаци могу, уз велики ризик, да оду у ту земљу и врате се. И то само на кратко. Но, Гед, и његов штићеник, будући крањ Лебанен, успевају да пређу целу Суву земљу и успну се на Планину бола, да поразе Коба и затворе процеп између света живих и света мртвих. У једној реченици из Лебаненовог описа овог места скривена је и порука књиге. Размишљајући о мртвима које су срели, он ће рећи: „Излечени од болести и живота“. Живот и болест су на истој страни. Добро не постоји без лоших ствари. Живот није ништа без смрти. Вечни живот који себи Коб осигурава заправо је вечна смрт. Његово кајање, као и крик „Живот!“ пре него што нестане, потцртавају ту поенту.

Гедов и Лебаненов улазак у подземни свет и излазак из њега имају паралелу у грчкој митологији, где Одисеј и Орфеј улазе и излазе из Хада, те у египатској митологији, где Озирис успева да изађе из света мртвих и оживи. Озирис не само да успева да оживи, већ постаје и владалац Доњег света и мења га. Слично се дешава и у *Земљоморју*. У петом роману циклуса, *На другом ветру*, Лебанен⁹¹, сада краљ, заједно са Техану и Иријан успева да сруши Велики зид и затвори Суву земљу, претходно сазнавши да је она вештачка творевина, покушај првих магова да стекну бесмртност, а да је сама земља отета од змајева, чиме је прекршен Вердунан, уговор о миру између људи и змајева.

Ово дело, закључно у циклусу, доноси, у смислу филозофске концепције дела, коначну превагу источњачке филозофије. Ту се може читати и промена става ауторке. Од прве приче из циклуса о Земљоморју из 1964. до последњег романа циклуса 2001. много тога се променило. По затварању (вештачки створене) Суве земље, душе су ослобођене и слободне да уђу у (природни) циклус живота и смрти. Европски концепт Пакла, подземног света, система земље између Раја и Пакла, проглашава се за лаж, руши се и успоставља се таоистичка равнотежа живота и смрти, тј. будистички природни след рађања, смрти и поновног рађања. Реинкарнација побеђује хришћанску замисао о животу после смрти.

91 Гед у овом походу не учествује јер је изгубио све своје моћи када је затворио процеп између Суве земље и остатка света. Његово жртвовање за свет доводи га у везу са оним бићима из митологија које немачки антрополог Адолф Јенсен назива дема-божанствима – митска бића која се жртвују не би ли помогла људима.

4.5.5. Магови и чаробњаци

Магија је, као и у сваком делу високе фантастике, свакодневна ствар. У Земљоморју се њоме баве чаробњаци, који служе како у градовима и селима, тако и на бродовима. Они су лекари, проналазачи изгубљених особа и предмета, а неки могу и да управљају временом. У питању су људи природно обдарени, али и школовани. Посебно обдарени и школовани чаробњаци називају се маговима. Магови могу имати своје ученике, шегрте, а они најбољи шаљу се на острво Роук, које важи за средиште магије и на коме најталентованије чаробњаке подучава девет магова и десети, архимаг.

Архимаг на острву Роук је за чаробњаке оно што је краљ из Хевнора за све „обичне“ људе Архипелага. Краљ ће се често саветовати са архимагом, а владар неке области са магом тог краја. Овакво устројство нагнало је неке проучаваоце *Земљоморја* да у чаробњацима виде свештенике, и то понајпре католичке, у острву Роук Ватикан, а у архимагу папу. Магови који саветују архимага пак могу бити Синод бискупа. Мајкл Драут ову идеју понавља и у заједничком раду са Лауром Комолети:

Најзначајније је да чаробњаци и свештеници могу да говором мењају не само друштвену стварност, већ и физички свет. Користећи се речима, чаробњак може да камен претвори у дијамант или човека у птицу; користећи се речима, свештеник може да претвори хлеб и вино у тело и крв Христову. (Comoletti, Drout 2001: 113)

Њихова магија заснива се на познавању старог језика, Сегојевог језика. Змајеви и даље говоре тим језиком, а од људи га користе само чаробњаци, преносећи га с колена на колена и записујући га рунама у књиге. Поред племића и понеког занатлије, чаробњаци, тј. свештеници су једини писмени слој становништва. Слично је било и у раном средњем веку, те зато Драут у трећем раду који спомиње Урсулу Легвин, износи тврдњу да она директно „преузима“ из европског средњег века (Drout 2004: 8).

Слично католичким свештеницима, чаробњаци живе у целибату. Њихова снага лежи у томе. Онај ко се бави магијом, везан је за њу. Додир са женом би одузео чаробњаку моћ. И мада на примеру Огиона, Геда и других чаробњака видимо да то није уздржавање и напор јер магија сама одбија мушкарца од жене, у причи *Darkrose and Diamond* (1999) млади шегрт чаробњака одриче се магије како би био са девојком коју воли. То је ревизија коју доноси друга трилогија. У њу спадају и љубав Алдера и Роуз у *Другом ветру*, која је и доказ да целибар није нужно услов магије, будући да Алдер постаје бољи чаробњак у браку са Роуз. У истом роману и причи *Вилин Коњиц*, чини се да постоји и љубав између жене-змаја Иријан и мајстора устројства, Азвера.

Ако су неки елементи, попут организације, хијерархије, код чаробњака из Земљоморја и католичких свештеника исти, суштина није. Чаробњаци нису међу људима да би пропагирали веру или вршили било какав утицај, тј. старали се за њихову „благодат на оном свету“, они су ту да пруже практичну помоћ, тј. да пруже помоћ на овом свету. Ако дуго нема кише, они ће је дозвати, ако је море немирно, смириће таласе, ако је неко болестан, излечиће га.

Можда је паметније поредити чаробњаке Земљоморја са монасима. У том смислу, Роук би личио на колективно братство, али постоје и магови који живе сами, обично на неком дивљем месту, што асоцира и на монашке ћелије. Један од оваквих „магова монаха“ је Огион, Гедов учитељ, који живи сам у кући усред шуме. Повремено има друштво у виду ученика који му долазе, али је већи део времена сам. Његова аскеза, тиховање (ретко говори) заиста подсећају на ранохришћанске испоснике. Но, треба приметити да његова напуштања куће и лутања по шуми имају и сезонски карактер, попут кретања таоистичких монаха. Сем тога, његово игнорисање локалних владара, ексцентричност, разговор са дрвећем и уопште пажња готово потпуно усмерена на природу, као и одбијање да се користи моћ која се има указују да је пре у питању монаштво кинеског типа (Meng-hu).

И на овом нивоу током циклуса настаје велика промена. Чаробњаци су дуго времена у Земљоморју само мушкарци. Жене могу бити само врачаре, које се не школују, могу да лече од лакших болести и бацају љубавне чини, а њихова моћ не

потиче из целибата. На њих се гледа са презиром и увек живе на ободу села и градова. Како се Урсула Легвин упознавала са феминизмом, тако се и устројство света Земљоморја мењало. Ревизија устројства Земљоморја, како ју је сама назвала, извршена је у другој трилогији циклуса, која се назива и женском трилогијом.

Легенда о жени која је црпла снагу од старих сила те је морала бити убијена како би се постигла равнотежа у свету, легенда о магији која се везује искључиво за мушкарце које се преносе међу становницима Земљоморја, показују се у *Причама из Земљоморја* (посебно у причи *The Finder*) као лаж. Тако се сазнаје да су некада и жене биле магови, али су у једном тренутку, када се архимаг, мушкарац, осетио угроженим, избачене са острва. Са доласком Тенар, свештенице из Карга, која једно време проводи као Огионова ученица, и касније са доласком Техану, девојчице-змаја, која ће, по свему судећи, постати архимаг и тиме испунити пророчанство о „жени са Гонта на трону архимага“, успоставља се равнотежа и између моћи жене и мушкарца – то су моћи различитог порекла, али исте вредности.

4.5.6. Свештеници и свештенице Карга

Земљоморје је архипелаг. Највеће острво, Хавнор, и најближа острва око њега називају се Архипелаг, док су остала острва подељена у пет група – Источну, Западну, Северну и Јужну обалу и Каргска острва. И док сва острва између себе тргују и сарађују, Каргска острва остају изолована. У Каргу је магија строго забрањена. Сматра се преваром, а свако код кога се примети природни дар за магију бива убијен или протеран. Једино на овим острвима постоји институционализовани облик религије. На острву Карего-Ат влада Бого-краљ (у првој трилогији), а острво Атуан је посвећено вери.

На њему је храм Бого-краља, храм Божанске браће и најважнији, храм Безимених. Бого-краљеви су, како каже Урсула Легвин у *Опису Земљоморја* (Legvin 2001: 405-408) постали од свештеника Божанске браће, који су ојачавши

цркву преотели власт од краљева и себе прогласили и краљевима и боговима. Њихова црква подржавала је ропство, прописала бројне обреде и правила. На Атуану отада постоје само свештенице. Сваки од храмова има главну свештеницу, а њих три су најважније особе на острву. Обавеза им је да бројним ритуалима умилостиве богове. Живе у целибату, а служе их евнуси. Једини „прави“ мушкарац са којим могу да дођу у контакт је Бого-краљ, када долази у посету острву.

Иако подсећа на сестринства у хришћанским црквама, оваква организација више личи на организацију свештеница Инка. Монахиње Инка су обожавале Сунце, а такође су живеле у целибату. Једини коме су биле подређене био је цар, који је пак истовремено био и главни свештеник и бог (в. Елијаде 2006: 274). Паралеле има и у изгледу храмова – зидови и дубоки лавиринти описани у Гробницама Атуана, другом роману циклуса, подсећају на напуштене храмове Инка. Жртвовања су такође слична. Део храмова није био отворен за посетиоце. Залутали мушкарци (или они који су дошли с намером да краду) били би жртвовани богу храма који су својим уласком опоганили. Такви закони важе и на Атуану, али их Тенар због Геда (и себе – тим чином стиче слободу) крши и спасава га.

Од свештеница се захтевало да се одрекну свог претходног живота, ако су га уопште памтиле, јер су од родитеља одвајане у раном детињству. Јунакиња *Гробница Атуана*, Тенар, постаје главна свештеница храма Безимених, Арха. По смрти старе Архе, њена замена постаје женско дете рођено у Каргу истог дана, без знакова неке болести. Већ са пет година она је у посебној церемонији изгубила име и постала Арха, тј. прогутана. Прастаре силе којима је служила захтевају да буде њихова, њихово оруђе, те с тога она не може имати име:

“O let the Nameless Ones behold the girl given to them, who is verily the one born ever nameless. Let them accept her life and the years of her life until her death, which is also theirs. Let them find her acceptable. Let her be eaten!”

Other voices, shrill and harsh as trumpets, replied: "She is eaten! She is eaten!"
(Le Guin 1993: 178)⁹²

Одрицање од световног имена и прихватање црквеног хришћанска је традиција, но овде значи много више. Прогутана постаје оруђе воље прастарих сила, њихов гласник. Прастаре силе, Безимени, нису као Бого-краљ и Божанска браћа (који су по веровању синови Безимених) друштвени конструкт, оне су стварна сила. Гед се сусреће са њима у првом роману циклуса, док га у другом заробљавају уз помоћ своје свештенице, Архе. Безимени представљају силе које су постојале и пре Сегојевог стварања копна, а по описима су блиске шинтоистичком концепту камија. Ками су природне силе, настале из споја првобитног божанског пара, Изанагија и Изанами. Често су негативне и зловољне, па се поштовањем кроз обреде морају умирити. Наравно, могу бити и позитивне силе. Те две крајности виде се у главном пару камија – Аматерасу је ками Сунца и позитивни принцип, а њен брат Суса-но-о⁹³, ками неопрезности, необузданости, негиативан принцип (Елијаде 2006: 262).

Слично је и у циклусу о Земљоморју, али су овде и Безимене силе прошле кроз „транзицију“ коју је Легвин извела са својим фикционалним светом. У првој трилогији они су негативни – Безимени држе Тенар као слушкињу, једна од Старих сила у Оскилу користи се против Геда и сл. У другој трилогији пак јављају се и као позитивне силе. У причи о моћној жени магу која је у првобитној школи на Роуку црпла снагу управо из прастарих сила постоји позитивна конотација. Чаробњаци са Пелна сасвим легитимно своју магију заснивају на сарадњи са Старим силама, а у неким тренуцима се чини да се Старе силе и природа поистовећују. Оне су посредно изједначене са мајком земљом, а женска магија је

92 „О, нека Безимени погледају ову девојчицу која им је дата, и која је одистински једна од оних што се рађају заувек неименовани. Нека приме њен живот и све године њеног живота до смрти, која им такође припада. Нека је прихвате! Нека је прогутају!“

Остали гласови, продорни и оштри као трубе, одговорише: „Прогутана је!“ (Legvin 2002b: 4)

93 У другим књигама транскрипција је нпр. Сусано (в. нпр. Димић 2006: 225)

управо специфична по интуитивном, природном повезивању са земљом, насупрот мушкој, која се заснива на рационалном, на учењу и знању правих имена.

Питање Старих сила није, чини нам се, до краја разјашњено у циклусу, тј. утисак је да су они као камији – и позитивни и негативни, не богови (ками се често у западној литератури преводи као бог, али то је погрешно, камији су просто есенције које настајују природу – в. Пејаков 2017), већ силе које просто постоје на свету. Како Гед каже, не треба их негирати, али ни уздизати на ниво богова. Иначе, паралела са концептом камија види се и у томе што, већ смо споменули, са њима комуницирају најчешће жене. Са камијима у Јапану у додир ступају шамани, који су најчешће жене – од 50 регистрованих шинто култова, у преко 30 су врховни свештеници жене, а преко 80% свих свештеника су жене. Сматра се да је њихова енергија пријемчивија за камије, те да им је лакше да остваре везу са њима, тј. „оне имају посебну хармонију“ (Елијаде 2006: 265)

Арха, када уз помоћ заробљеног Геда сазна своје право име (између осталог то је један од задатака чаробњака – да људима помогну у налажењу свог правог имена, имена на старом језику), ослобађа се утицаја Безимених. Спознавши себе кроз своје име, постаје Тенар, постаје особа и бива ослобођена. Напушта са Гедом подземне лавиринте храма, а храм се иза ње урушава, услед беса старих сила. Спознаја себе и ослобађање од свих негативних утицаја још једна је веза са таоистичком, али и будистичком религијом и филозофијом.

4.5.7. Плуताјући народ и анимизам

Трећа скупина људи често се у анализама *Земљоморја* игнорише. То је народ које Лебанен и Гед срећу на мору, док путују ка Западном пространству у књизи *Најдаља обала*. Они ретко када иду на копно, живе на великим сплавовима, а њихова религија се може упоредити са религијом Океаније, са анимизмом и тотемизмом. Они се клањају и киповима делфина и сл. Њихова сељења повезана су са сељењем китова, са променом годишњих доба и сл., тј. они живе уклопљени у природу. И овде се показује широко интересовање за светску митологију Урсуле

Легвин. И не само митологију, већ и начин живота, обичаје – можемо рећи, антрополошко интересовање за друге, чак и оне мале и мање познате културе. То је нешто што код других писаца високе/епске фантастике просто не налазимо.

Са осталим људима Земљоморја Деца отвореног мора деле мит о стварању Еје, а у нешто измењеном облику (уз бубњеве, што додатно асоцира на племена Океаније) и Дуги плес. Дуги плес се игра у време промене годишњих доба, тј. доласка пролећа, уз рецитовање песме Стварања, а у част природе и Сегоја. Плес има и друштвену улогу јер једном годишње повезује све чланове заједнице. Део о плутајућем народу, тј. о Деци Отвореног мора, о народу који живи готово потпуно изоловано од осталих становника Земљоморја, а опет са њима дели веровања и обичаје, показује и повезаност свих људи Земљоморја, али и доказује истинитост легенде о Сегоју и стварању света.

4.5.8. Још понешто о таоизму

Као и на свако њено дело, таоизам има пресудни утицај и на овај циклус романа и прича Урселе Легвин. Она је, важно је напоменути, урадила један од превода *Тао Те Чинга*, главне књиге таоизма, на енглески. Идеја о равнотежи којом започиње овај циклус провлачи се кроз свако његово дело. Налажење Пута је главна порука циклуса. Пут се по таоистима састоји како од акције, тако и од неакције. Човек мора схватити када је потребно да не делује, говори се у Тао Те Чингу, а експлицитно неколико пута и у *Замљоморју*.

Тако Гед саветује Арена, тј. будућег краља Лебанена, да је некад потребно стати, да је акција увек лакши пут од мировања, али да постоје случајеви када је неакција племенитији (а некад и једини исправни) пут. Сам Гед, пошто губи моћи, долази до стања неакције, када је по Мајстору Чувару Капије, „завршио са радом и нашао мир“. Деца Отвореног мора избегавају да се мешају у сукобе, па макар се радило о спасу свих људи. Како каже њихов поглавица: „Ми не тежимо да их спасемо, као што не тежимо ни да их изгубимо“.

Повратак на почетак такође је један од концепата таоизма. Сви велики магови циклуса, и Огион, и Дулсе, и Гед, сви се враћају колиби из које су и кренули у свет. Везаност за природу и праћење њеног ритма, промена, такође је битан елемент таоизма. Урсула Легвин лепоту и вредност природе, као и везаност Гедову и Тенарину за природу, често наглашава.

Свет се не може добити ни поседовати, нити се може њиме управљати, каже Лао Це у *Тао Те Чингу*:

Srediti svijet silom,
iskustvo pokazuje, ne uspijeva.
Svijet je vođen prirodnim zakonima
kojima ne može sila upravljati.
Prisilno sređivanje vodi u nered,
prisilno zadržavanje vodi u gubitak
jer svaka akcija uzrokuje reakciju. (Lao Ce 2013: 29)

Погледајмо сад превод Урсуле Легвин са кинеског:

Those who think to win the world
by doing something to it,
I see them come to grief.
For the world is a sacred object.
Nothing is to be done to it.
To do anything to it is to damage it.
To seize it is to lose it. (Lao Tzu 2011: 29)

Стих *Свет је вођен природним законима* Урсула Легвин је превела као *Свет је свети објекат* и тиме додатно нагласила потребу његовог очувања и поштовања. Природом се не може управљати. Тако је и са змајевима, па Гед каже да се њима не може управљати, већ се са њима може само разговарати. Свет је нешто свето, слободно и неуништиво. Свет овде схватамо као природу, све оно

што нас окружује, а под природним законима законе живота и смрти, раста, умирања, обнављања. Коб (и други негативци циклуса) је покушао да разори свет како би постигао вечни живот. На крају је нестао, а свет се вратио у стање равнотеже.

Урсула Легвин стално у овом циклусу наглашава равнотежу, потребу да се постигне равнотежа. Да човек буде у равнотежи, да људи и змајеви буду у равнотежи, да свет буде у равнотежи.

The winds and seas, the powers of water and earth and light, all that these do, and all that the beasts and green things do, is well done, and rightly done. All these act within the Equilibrium. From the hurricane and the great whale's sounding to the fall of a dry leaf and the gnat's flight, all they do is done within the balance of the whole. (Le Guin 1993: 361)⁹⁴

Стално говорећи о равнотежи, илуструјући је бројним примерима, налазећи за то инспирацију у разним религијама и митологијама, Урсула Легвин је створила дело које је другачије од осталих представника високе фантастике. У питању је потпуно нови концепт и помак у односу на старија дела високе фантастике. Претходна дела овог поджанра истичу сукоб борба и зла, борбу светла против таме, крвну освету, повратак на престо и сл. Нема оваквих источњачких идеја. *Земљоморје* је, дакле, дело и богатије, и занимљивије, и по поруци и уметничкој вредности озбиљније од својих претходника у овом поджанру.

94 Ветрови и мора, моћи воде, земље и светлости, све што оне чине, и све што чине звери и зеленило, добро јест, и праведно је. Све се то одвија унутар Равнотежја. Од оркана и гласања великог кита до пада сасушеног листа и лета мушице, све што они чине одвија се унутар равнотеже целине. (Leguin 2002с: 51)

V ПУТ МЛАДОГ ХЕРОЈА И ХЕРОИНЕ

5.1. Од Данија до Геда

5.1.1. Гед или мали отклон од класичног хероја

Гед, тј. Јастреб, један је од највољенијих ликова целокупне прозе Урсуне Легвин. Генерације су одрастале уз причу о њему, будући да је први роман циклуса, *Чаробњак Земљоморја*, у Америци ушао у школску лектуру. И ван школске лектуре био је и остао популаран и код младих и одраслих читалаца. То је истовремено и разлог што четврти роман циклуса, *Техану*, није тако добро примљен код публике – наиме, у њему читаоци сазнају да је моћни чаробњак Гед, кога су пратили од раног детињства, кроз све његове авантуре, остао у потпуности без моћи и да је сада обичан козар.

Такав пут лика ретко се приказује у високој фантастици, тј. ретко је да се главни и најпозитивнији лик дела изведе из магије, из моћи. Но, о томе у другом поглављу, овде ћемо се фокусирати на младог Геда. И ту има оригиналности јер је, по речима саме ауторке, овај роман покушао да прикаже оно чега у другим делима нема – шта су и какви били велики чаробњаци пре него што су постали велики. Роман и почиње таквом најавом. Приповедач спомиње да је Гонт острво које је дало доста чаробњака, али се један издваја:

Of these some say the greatest, and surely the greatest voyager, was the man called Sparrowhawk, who in his day became both dragonlord and Archmage. His life is told of in the Deed of Ged and in many songs, but this is a tale of the time before his fame, before the songs were made. (Le Guin 1993:13)⁹⁵

95 Najveći među njima – кажу неки; али, svakako najveći putnik – слажу се сви – био је човек звани Јастреб, који је својевремено успио да постане и Господар Змајева и Архимак. О његовом животу говори еп *Подвизи Геда* и још много мањих песама, али ово је прича о њему из времена кад још није постао славан, када још не беже ушао у песму. (Legvin 2002a: 1)

Ово тачно позиционирање јунака у фикционални свет већ на почетку дела, одређивање његовог значаја и славе, елемент је по ком се дело може одредити као еп, тврди Мајк Каден. Други елемент је и део из песме о *Стварању Еје* (тј. Земљоморја) као мото романа, која даје по Кадену ритуалистички, обредни почетак књизи. Давање контекста књизи одређивањем да се она бави Гедовом младошћу, такође је одлика епског приповедања (Cadden 2005: 86-88) С друге стране, Гедова младост, тј. његово васпитање, образовање и сазревање везује роман и за жанр билдунгсромана.

Сазревање младог Геда заправо је пут од питања *Шта све могу?* до питања *Шта све смем?*, тј. од простог доказивања пред другима и исказивања своје моћи до свести да свака акција има своју реакцију, те да сваки поступак носи неке последице. То је прича о томе како је можда најмоћнији чаробњак Земљоморја у пракси научио основни закон света у коме живи, а то је закон равнотеже. На ширем плану, то је прича о сазревању, тј. пут од дечака до човека.

Ако применимо Долежелов систем, прича је заснована на алетичком, али и деонтичком, аксиолошком и епистемичком моделу. Гед је хипернормална особа, обдарен је невероватним потенцијалом за магију, а прича прати његово експериментисање са тим талентом. У једном тренутку он ће превише користити тај таленат, без потребе, у другом ће готово престати да се бави магијом. Његово поносно прихватање алетичке обдарености и покушаји да је додатно појача, после првог пада замењују покушаји регресије, повратка на „нормалност“, одбијање да се магија користи, да би на крају увидео да његово спасење, сазревање и пут зависе од контролисаног коришћења исте. Све су то фазе у развоју младог чаробњака.

Деонтички, прича се заснива и на „моделу пада, тј. систему нарушавања норме – казна“ (Doležel 2008: 131). Гед се огрешава о прописане норме о коришћењу магије и тако ослобађа Сенку, која га кажњава, све док не увиди своје грешке и не спозна себе.

Део романа је заснован и по моделу аксиолошке потраге. Гед се ослобађа страха од Сенке и креће у потрагу за њом, а та је потрага, испоставиће се, потрага за собом. „Епистемичка неравнотежа производи основну епистемичку приповест,

причу с тајном, *mystery story*“ (Doležel 2008: 136), тј. Гед може победити Сенку само ако јој открије име (и исправи огрешење о основни закон Земљоморја – нешто постоји само ако има право име, реч и оно њоме означено су једно), те је његова борба истовремено и потрага за тим именом, потрага за решењем мистерије. Наравно, кључ је јунговски – Сенка носи име онога који је и прави, тј. њено име је Гед. Када се човек и сенка уједине, настаје целовита, сазрела особа.

5.1.2. Напуштање свакодневног

Џозеф Кембел (Joseph Campbell, 1904-1987), амерички митолог, објавио је 1949. студију *Херој са хиљаду лица. (The Hero with a Thousand Faces)*. Анализирајући различите митове, он је покушао да нађе етапе пута које су заједничке за све хероје, тј. универзалне су. Његова шема од седамнаест корака, коју је сам звао монимит⁹⁶, а касније је постала позната просто као путовање хероја (hero's journey) и оспоравана је и критикована⁹⁷, али и често примењивана.

96 Термин монимит Кембел је позајмио од Џејмса Џојса, кога је такође проучавао (дипломирао је англистику).

97 Кембелу су често пребацивали нестручност и недовољно познавање митова и обичаја о којима је говорио, упрошћавање и генерализација по потреби, те ригидни став да јунаци митова и савремени човек пролазе психолошки исти пут. Посебно је Кембел у каснијим делима отишао предалеко, у захтевима да државе укину социјална давања (држава која социјално брине о грађанима ствара инфантилне мушкарце – Kemberl 2002: 45), у мизогинији (нпр. он тврди да жене погрешно мисле да могу да буду пословно успешне, тј. да су оне „заведене активном улогом“, а заправо је та улога мушка, а женска природна улога је „да просто постоји“ – Kemberl 2002: 56) и хомофобији (хомосексуализам, тврди он, представља „неуспели покушај да се оствари сопствена мушкост, страх да се начини корак у том правцу, неуспели покушај да се проживи живот“ – Kemberl 2002: 59). Упркос оваквим „застрањењима“, његова шема може бити корисна у проучавању пута јунака високе/епске фантастике, како због везе овог поджанра и мита, легенди, старих епова, тако и због тога што су неки писци и сценаристи свесно ту шему примењивали у грађењу својих дела. Урсула Легвин свакако не спада у ту групу, али је ипак занимљиво видети колико је пут њених јунака близак путу јунака из митова и колико се заправо одвојила од клишеа (под)жанра...

Џорџ Лукас је само један од писаца⁹⁸ који је признао да је своје дело базирао на мономиту Џозефа Кембела. Његов Лук Скајвокер заправо прати све „прописане“ кораке на путу хероја.

Треба напоменути да Кембел није био први који је уочио заједничке обрасце код различитих хероја. Едвард Барнет Тејлор (Edward Burnett Tylor, 1832-1917), зачетник културне антропологије, указивао је на њих у студији *Примитивна култура* (Primitive Culture) 1871. Глажни Фројдов сарадник, Ото Ранк (1884-1939), у студији *Мит о рођењу јунака* (Der Mythos von der Geburt des Helden) из 1909. уочава дванаест заједничких црта на путу хероја. Његово дело на неки начин допуњује британски племић и антрополог аматер, Фицрој Сомерсет, познатији као Лорд Раглан (1788–1855). У књизи *Херој: истраживање традиције, мита и драме* (The Hero, A Study in Tradition, Myth and Drama) из 1936. он издваја двадесет и две заједничке црте путовања хероја.

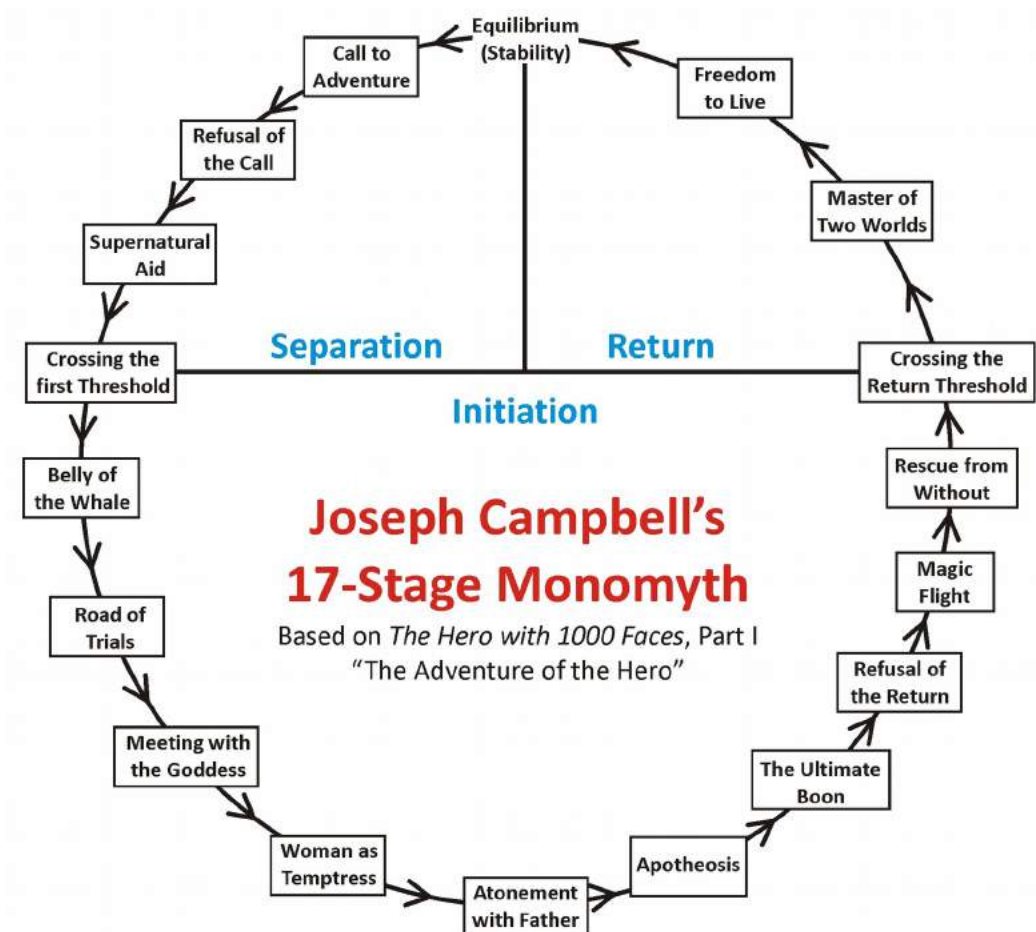
Кембелов систем свакако подсећа и на 31 функцију бајке коју је дао Владимир Пропп 1928. Највећи утицај је свакако Јунг и његова теорија о архетиповима, иако је Кембел негирао да је јунговац. Јунгова и Кембелова разматрања хероја понајвише се разликују у крају путовања хероја – Кембел, за разлику од Јунга, тврди да је он увек победоносан. Кембелова теорија и данас је најутицајнија. О Томе сведоче и њене бројне варијанте, од којих се издвајају прераде Дејвида Лиминга и Фила Козиноа (обојица су седамнаест Кембелових етапа свели на по осам) и посебно она Кристофера Воглера, холивудског сценаристе и предавача креативног писања. Он је 1992. објавио књигу која се и самим насловом ослања на Кембела – *Пут писца: Митска структура за приповедаче и сценаристе* (The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters⁹⁹). Он издваја дванаест фаза, а таква, прерађена Кембелова шема, данас је најкоришћенија.

У потпоглављу *Херој и Бог*, Кембел пут хероја везује директно за тзв. ритуале преласка и дели га на три главне етапе: сепарација – иницијација – повратак.

98 И сценаристе овде убрајамо у писце.

99 У издању из 1998. наслов је промењен у *The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers*.

Јунак напушта обични, свакодневни свет и улази у подручје чудесног. Тамо се сусреће са невероватним снагама против којих се бори и побеђује. Херој се потом враћа из ове мистериозне авантуре, али с могућношћу да донесе неке благодети својим ближњима. (Campbell 2004: 28)



Слика 2. Илустрација Кембеловог Пута хероја (Harris 2017)

Наравно, од седамнаест подетапа нису све, каже Кембел, обавезне. Постоји више варијација пута хероја. Прва етапа, сепарација, тј. јунаков одлазак од куће и из свакодневног обично има пет подетапа, пет корака:

1. позив у авантуру – то може бити неки догађај спољни, али и унутрашњи подстицај за промену;
2. одбијање позива – херој осећа страх пред непознатим или је превише везан за свакодневни свет, за познато, можда се и боји откривања својих скривених страна;
3. натприродна помоћ – херој ипак, после преомишљања, креће у авантуру, а добија помоћ и од неког заштитника, који такође спада у подручје фантастичног;
4. прелазак првог прага – херој „полаже“ први тест и сусреће се (буквално или метафорички) са чуварем уласка у фантастични свет. Сукоб са њим често изискује неку жртву, а може да буде фаталан и за самог хероја;
5. у китовом трбуху или прича о Јони – „херој, уместо да освоји или се помири с моћи везаном за пређени праг, прогутан је, пао је у непознато, и изгледа чак као да је умро.“ (Campbell 2004: 83) Китов стомак, материца, па и гроб симболи су уласка у други свет. Херој је ту привидно заустављен, а он се заправо спрема за прелаз, за метаморфозу.

Нисмо у свом истраживању наишли на примену Кембеловог метода на *Земљоморје*, вероватно зато што је ауторка и свесно покушавала да избегне све доступне шеме и клишее, а можда и зато што су се просто наметали други приступи, као што је јунговско читање (јунак се сукобљања са Сенком) или кроз ритуале преласка (јунак добија „право“ име, напушта дом и сл.). Покушаћемо да применимо Кембелов модел на причу о Геду, с тим што сматрамо да тај модел покрива и његова даља путовања, не само оно које се односи на његову младост, дато у роману *Чаробњак из Земљоморја*.

Како применити мономит на Гедов пут? Почетак романа показује нам седмогодишњег Данија који је, чувши тетку, сеоску вештицу, како изговара неке чудне речи којима дозива козе, решио да и он то проба. И успева му. Магија Земљоморја тако и функционише, тј. почива на два принципа – 1. мора се знати право име ствари или бића и 2. да би се право име употребило, мора се имати и магијска обдареност. Мали Дани сазнаје да има дара за магију прихвативши овај

позив у авантуру. Но, козе су се прибиле уз њега и све више га притискају, а он не зна како да их отера. То изазива у њему велики страх и привремено одустајање од магије. Колебање између учења магије, живота као вештичиног шегрта и „нормалног“ живота, учења заната, козарства, на шта га тера отац све време, присутно је и оно се може тумачити као Кембелова друга подетапа.

Но, тетка се појављује као натприродна заштитница која Данија ипак усмерава ка фантастичном. Интересантно је да Кембел каже да је фантастични заштитник „обично мала, смежурана старица или старац“ (Campbell 2004: 63), а Данијева тетка се управо тако и описује. Његов каснији учитељ, Огион, такође је старац. Но, касније ће имати и друге помоћнике. Помоћник Геду је свакако и његов најбољи пријатељ из школе магије на Роуку, Веч, који му једини прилази када га Сенка први пут напада и касније једини са њим полази у лов на Сенку. То је и мала, фантастична животињица отак, која ће га, када буде прешао у Суву земљу, земљу мртвих, у жељи да спаси живот једног дечака, лизањем, купањем, како то животиње чине, вратити у живот.

Прелазак прага за Данија је сукоб са Каргима. Ратничко племе Карга долази да заузме Гонт. Ненавикнути на борбу, становници Гонта пружају слаб отпор. Но, Дани скупља сву снагу коју има, прави маглу око свог села и скрива сељане од Карга, које кроз маглу води до литице у погибију.

Ако су чувари прага у класичним митовима змајеви или чудовишта, овде су то Карги, дивље племе са североистока Земљоморја. Треба поновити – Карги су „дивљаци, беле пути и плаве косе, који воле да виде крв“ (Legvin 2009: 5). Једини су народ Земљоморја са храмовима и развијеном религијом, и то мушким пантеоном – док нападају и убијају, узвикују „имена два бела божанска брата од Атуана: 'Вулуах, Атвах!'“ (8). С друге стране Гед, као и сви са Гонта и других острва Архипелага, тј. цивилизованог дела земљоморја – тамније су коже, већина црвенкасте (као Индијанци), мањи део црне. Дакле, већ са првом књигом циклуса Легвин прави огромну промену у дотада белој, готово расистичкој високој фантастици.¹⁰⁰

100 Обично се велича друга трилогија циклуса, њена модерност, прогресивност, па се заборавља да је Легвин и у првој трилогији (колико год она изгледала „класично“ у односу на другу)

Пошто су Карги побегли са острва, Дани не може да учествује у слављу – исцрпљен¹⁰¹, он пада у неку врсту коме. Дакле, тачно када треба да „овлада прагом“, да тријумфално пређе у фантастични свет, свет магије и авантуре, он се симболички зауставља, затвара. „Овај широко распрострањени мотив наглашава да је пролаз прага облик самопоништења. Уместо да иде ван, изван граница видљивог света, херој иде унутра, да се поново роди.“ (Campbell 2004: 84) Тек кроз ову етапу мировања и привидне смрти (он сељанима делује као мртав), Дани може коначно прећи праг и стварно се посветити магији, тј. од неодлучног дечака Данија постати млади Гед, који креће на пут постајања чаробњаком и једног дана, магом.

5.1.3. *Nomen est omen*

Метаморфоза о којој говоримо одвија се симболички и буквално кроз чин давања правога имена. Прво ће га Огион, стари и искусни маг са острва Ре Алби, извући из коме, а онда му, у специјалном ритуалу, дати право име. Интересантно је да се овај ритуал изводи у реци, што га везује за старе обреде крштења, али и хришћанство. Постојање правога и лажнога имена повезује причу, како примећује Арзумањан (Арзуманян 2006: 2), и са обичајима старих Египћана – право име знао је само онај ко га добија, свештеник који му га даје и његови родитељи, а у контакту са другима употребљавано је друго име.

Слично је, заиста, и у Земљоморју. Право име је тајна и најчешће га знају само човек који га добија и чаробњак/вештица који га даје.¹⁰² Река симболички треба да однесе име које су родитељи наденули детету, тј. оно „свакодневно“, а направила озбиљне промене у овом поджанру.

101 Када је, пишући касније трећи роман циклуса, Легвин одлучивала о судбини Гедовој, повезала ју је са овом сценом. Као што је привремено изгубио моћ спасавајући своје острво од Карга, тако је заувек изгубио моћ када је у Сувој земљи спасио цео свет.

102 Тај процес учвршћује везу између човека/жене и чаробњака/вештице. Дешава се и да у том процесу и вештица/чаробњак открију своје право име. Најупечатљивији пример је „крштење“ Иријан у истоименој причи и њена веза са вештицом Роуз.

ветар ће чаробњаку (или вештици) донети „право“ име. Стицањем, тачније откривањем свог правог имена, дете постаје човек и уклапа се у свет Земљоморја, тј. подлеже његовом основном закону – реч је једнака ономе што означава.

Две су ствари необичне у случају Данијевог стицања имена. У ритуалу учествују и вештица и чаробњак. Са једне стране обале стоји вештица и „узима“ му име које користи, а с друге стране га чека чаробњак Огион са правим именом. У контексту целог циклуса ове две обале се могу и другачије читати. Символички, Дани (сада Гед) одваја се од свакодневног, нормалног и прелази у натприродни свет, али физичко удаљавање од вештице може симболизовати и напуштање женског принципа, па и сексуалности – бити чаробњак, а Гед се одлучује на тај пут, значи живети у целибату. Треба приметити и да вештица нема име, о њој се говори као о Гедовој тетки или вештици из села Девет Јова. И ту се види уклапање Легвин у канон мушке високе фантастике, у раним делима. Жена је и код ње, посебно у првом роману циклуса, на маргини.

Друга занимљива ствар око ритуала је птица која се у тренутку давања правог имена појављује изнад Данијеве главе. То је јастреб, па Гед одлучује да му „употребно“ име (право се мора чувати јер га други могу злоупотребити) буде Јастреб. Но, кад се касније претвара у птицу, претвара се у сокола. И овде се лепо види амбивалентна природа младог Геда, тј. пут којим он мора проћи како би уравнотежио своју тамну и светлу страну. Иако неки радови (па и речници симбола – в. Cirlot : 303) наводе да јастреб носи позитивну симболику, заправо обе птице могу бити и позитивни и негативни симболи. Обе су везане за сунце (посебно у египатској религији и митологији), светлост, врлину, али и за тамне стране личности. Тако је соко и симбол снаге, продуховљености, племенитости, краљевски знак, али истовремено и симбол „злог ума грешника“, док је јастреб симбол јасне визије, снажног ратника, али и љубоморе (Oldert 2012: 106, 188).

Љубомора и покреће Геда и води га у хибрис. Он стално покушава да се докаже, и то у негативном контексту, оном који је за Земљоморје неприродан – такмичарском. Девојчици са Ре Албија жели да докаже да је велики маг, Цасперу на Роуку жели да покаже да је талентованији, моћнији од њега... Сокола је Легвин изабрала и за главни мото *Чаробњака са Земљоморја*, па и читавог циклуса. У

Песми о стварању Еје (в. стр. 133) каже се да је у тишини реч, у тами светло, у умирању живот, а у тим контрастима се нашао и соко на небу, соко који читаоца првенствено асоцира на слободу, али и на опречну симболику ове птице, па и на самог Геда.

Стивен Олдер такође указује да је соко у таоизму (а он је свакако снажан утицај имао на дело У. Легвин) симбол „ослобођења од света и уздизања у свет Бесмртних“ (Olderr 2012: 83). Дакле, соко може бити у *Земљоморју* и симбол духовног раста, а што се тиче Геда симбол сазревања, али и назнака да је Геду суђено да постане један од највећих магова Земљоморја. У таоизму је соко симбол Чунг-ли Чуана, једног од осморице Бесмртних. Паралела се да повући и ту – на острву Роук столује девет магова и десети, архимаг, а на острву у Бохајском мору живи осам Бесмртника¹⁰³. Најмоћнији међу њима је управо Чунг-ли Чуан¹⁰⁴. Својом магичном лезом он је у стању да оживи мртве, али само када је то неопходно, тј. када је неко ко је преминуо неопходан целом свету. Овде се види да Легвин пажљиво гради своје дело, те да ни имена ни симболи нису случајни – и Гед призива духове мртвих, док не схвати да је то погрешно и да то може да ради само у изузетним, по свет претећим ситуацијама.¹⁰⁵

Чунг-ли Чуан и млади Гед по понашању не могу бити различитији – док је Гед фокусиран на стицање моћи, у неком смислу дисциплинован, Чунг-ли је приказан раздрљене кошуље, голих прса и стомака, често са вином у руци. Но, та опуштеност везана је и за стрпљивост. Тако Јошикава Тадао подсећа да је Чунг-ли

103 Паралелу није могуће повући до краја, бар не у првој трилогији. Осморица Бесмртних у таоизму представљају управо оно чему Легвин *Земљоморјем* тежи – општу хармонију, јер су међу њима млади и стари, сиромашни и богати, обичан народ и племство, жене и мушкарци. Магови са Роука нису толико разнолики. Евентуално са пророчанством о Техану као будућем архимагу (*Техану*) и отварањем школе и за жене (*Иријан*), они могу бити на путу да се приближе том идеалу.

104 Или Жонг Кван, зависи од транскрипције.

105 Свако призивање мртвих или чак оживљавање (у *Најдаљој обали* Гед враћа дух Ториона, мајстора призивања, из Суве земље назад у његово тело, а у причи *Иријан* жена-змај мора да уништи управо Ториона јер он постаје извор зла на Роуку) представља грешку. Једино када је то допуштено је када Алдер (и други) у *Другом ветру* призива своју покојну жену Роуз – свет мртвих се комеша и треба утврдити шта се догађа. Тако се и сазнаје да је Сува земља вештачка творевина и да је треба срушити – што мења и читав концепт Земљоморја.

за петсто година успео само једну особу да „ослободи“, тј. успео је само научника и песника Лју Дунгбиа да уведе у ред бесмртних, те закључио да је „јакo тешко довести људе до слободе“ (Pregadio 2008: 1284). Та спознаја и то стрпљење мањкају Геду и управо је ту кључ његовог одрастања.

Умешност Урсуне Легвин у сликању ове мане огледа се у пасажима који су праве мале таоистичке параболе, са језгровитом поуком на крају сваке. Огион тако у току шетње (а лекције увек држи шетајући, што буди додатне асоцијације, на старогрчку перипатетичку школу и сл.) пита Геда како се зове нека биљка. Геда пак интересује чему она служи – Огионов одговор је да не зна и да то није битно:

“When you know the fourfoil in all its seasons root and leaf and flower, by sight and scent and seed, then you may learn its true name, knowing its being: which is more than its use. What, after all, is the use of you? or of myself? Is Gont Mountain useful, or the Open Sea?” Ogion went on a halfmile or so, and said at last, “To hear, one must be silent.” (Le Guin 1993: 26)^{106 107}

Не може се све на свету свести на просту употребљивост, у супротном би неко могао да упита и чему корист од Геда. Свет не постоји како би га Гед или био

106 Моје подвлачење. "Kad budeš poznao četvorolist u svim godišnjim dobima, i to koren, list i cvet, izgled, miris i seme, tek tada možeš da mu saznaš istinsko ime, pošto si prethodno upoznao njegovo biće: a to je više od onoga čemu služi. Na kraju krajeva, čemu ti služiš? Ili, ja? Da li planina Gont služi nečemu, ili Otvoreno more?" Ogion nastavi da hoda još oko pola milje, pre nego što završi svoju misao. "Da bi mogao čuti, moraš ćutati." (Legvin 2002a: 13) Превод овде звучи превише грубо. Поента није у ћутању, већ у послушвању, смиривању свог ега и отварању за друго – Да би могао да чујеш, мораш бити тих.

107 На ову се мисао лепо надовезује мисао о „мушкарцима који не чују“ коју изговара Тенар у роману *Техану*, мислећи на магове са Роука. Најмудрији у Земљоморју дозволиће себи да их родне предрасуде заглуше. Треба овде и приметити да ће управо Огион узети Тенар за ученицу, иако је жена, те да ће управо он видети у Техану моћ преображаја целог света, иако је жена. Он је заправо маг, раван је маговима на Роуку, али је одбио да остане на Роуку и повукао се на Гонт, да практикује своју магију и „разговара са дрвећем и планином“. Можда, рекли бисмо опрезно, и у првом, „мушком“ роману прве, „мушке“ трилогије има назнака критике класичног, мушког принципа високе фантастике.

ко други искористио. Треба времена да се свет упозна, а са њим да човек и себе упозна. Стрпљивост је кључна у свему. Наравно, млади јунак је нема и на сваку овакву причу реагује љутњом, те после извесног времена и напушта свој учитеља и прелази на Роук, да усвоји „конкретна знања“. Но, у другом делу књиге, по повратку из једне смртне опасности (у коју сам упада), признаће да је учитељ био у праву.

Најупечатљивија Огионова мудрост, која лепо осликава идеју целог романа, можда и целог циклуса, садржана је у одговору на прву Гедову побуну против учитеља:

“When will my apprenticeship begin, Sir?”

“It has begun,” said Ogion.

There was a silence, as if Ged was keeping back something he had to say.

Then he said it: “But I haven’t learned anything yet!”

“Because you haven’t found out what I am teaching,” replied the mage.

(Le Guin 1993: 25)¹⁰⁸

У малом пасусу садржана је велика мудрост. Има таквих пасуса, наравно, и код Толкина и Мартина, да споменемо утемељивача и тренутно најпопуларнијег писца високе фантастике, али не ове снаге и не овако сажети, и не овако добро уклопљени у идеју дела. Ако читаоци код Толкина највише воле богато, детаљно измаштани натприродни фикционални свет, код Мартина обрте и брзину којом се догађаји смењују, код Урсуне Легвин не могу да не воле оваква места бескрајне мудрости и вештину којом су она уклопљена у радњу.

Иначе, горе пренета сцена, која говори о стрпљењу, али и васпитању (што нас опет води у домен ненаметљиве дидактике), Арзумањан види као „готово дословно пренету таоистичку причу о ученику који сумња у учитељево знање, а

108 "Kada će moje šegrtovanje početi, gospodine?"

"Već je počelo", odgovori mu Ogion.

Nastade tišina, kao da se Ged uzdržava da ne kaže nešto što mu je bilo na umu.

Ali, onda, ipak reče: "Ali, još ništa nisam naučio!"

"Zato što još nisi otkrio čemu te podučavam", odvrati mag. (Legvin 2002a: 12)

овај му одговара да га још учи споредним стварима, да није до суштине дошао, па о лекцијама и вештини учитеља не може да суди“ (Арзуманян 2006: 3). Морамо да признамо да ту причу нисмо пронашли (Арзумањан не даје извор), али да нам се чини да је претерано рећи да је у питању дословно преношење, те сматрамо да је дијалог који даје У. Легвин далеко ефектнији.

Нама у мисли заправо долази једна друга позната прича, различита од Огионове, али њој ипак блиска. У питању је парабола са Далеког истока, али њен извор није таоизам, већ зен будизам¹⁰⁹. Ученик пита учитеља колико ће му времена требати да савлада вештину. Учитељ одговара – десет година. Ученик пита а шта ако марљиво ради – одговор је двадесет година. А ако ради и више него што може – тридесет година. Збуњеном ученику учитељ даје појашњење: „Ако једним оком већ гледаш циљ, значи да пут гледаш само једним оком.“ (Mathieson 2015: 278)

Позабавимо се мало и Данијевим правим именом. Подсетимо, име Гед је изазвало занимљиву расправу између Ричарда Метјуза и Урсуне Легвин. Он је тврдио, анализирајући каснији роман *Техану*, да се млада Техану, када каже *Најстарији!* заправо обраћа не змају Калесину, већ самом Геду, те да је ауторка „вешто изабрала име Гед јер оно асоцира и на именицу Бог (*God*)“ (Mathews 2002: 139). Легвин је, пак, тврдила да та теорија нема основа, те да је смислила име Гед како би асоцирало на глагол *get* – добити, узети, присвојити (Легвин 1979: 52). И заиста, то је оно што је у сржи Гедовог пада – жеља да се добије што више у што краћем року. Наравно, његова жеља није жеља за материјалним, већ за магијским моћима.

Њу прати и жеља да се буде изнад других. Ауторка те жеље потцртава све време, што се да читати и као елемент дидактичности – сама је тврдила да свесно уграђује и дидактику у дела за младе, али ону ненаметљиву и неоптерећујућу. Већ на почетку романа, Дани, уплашен због догађаја са козама, брзо се ослобађа страха кад му тетка обећа да ће га научити стварима које не сме откривати другој деци, а он радостан прихвата „јер ионако није имао жеље да открије тајну својим друговима, пошто му се допало што ће знати и умети нешто што они не знају и не

109 Зен будизам се и развио као својеврсни спој махајана будизма, конфучијанизма и таоизма, те можда и не треба искључити утицај таоизма и на ову причу.

могу¹¹⁰ (Legvin 2002a: 3). Но, већи проблеми настају кад пожели да узме и оно што му нико не нуди.

5.1.4. Споредни сукоби

Главни део приче о хероју, каже Кембел, јесте средишњи део, тј. иницијација. У питању је део када је херој у натприродном свету. Херој мора проћи кроз разне тестове и борбе не би ли се доказао као херој и не би ли добио неку врсту награде за своје херојство. У овој етапи издваја се шест подетапа:

1. пут искушења – херој ће проћи кроз различите борбе, против моћних непријатеља, али ће и све време имати помоћ других сила, било у облику „савета, талисмана или натприродних заштитника“ (Campbell 2004: 89),
2. сусрет са богињом – након што је прошао тешке тестове, херој улази у мистични брак са, како каже Кембел, богињом-краљицом универзума. То може да буде било који (добар, позитиван) женски лик из приче. Жена представља целовитост, пуноћу и радост живота. Ово је део у коме херој стиче неке предмете или неко знање које ће му помоћи у будућности;
3. сусрет са заводницом – херој се среће са женом која га скреће са пута. Често то у причама буде вештица, али заправо може бити било које биће или сила које хероја управља ка материјалном, путеном. То је искушење које херој мора да одбаци како би наставио пут ка просветљењу;
4. помирење са оцем – херој у овој подетапи треба да се суочи са ониме који/што има највећу моћ у његовом животу. То је често фигура оца, али наравно, не мора да буде. Нешто што је до ове етапе представљало и претњу, сада на неки начин постаје део хероја;
5. апотеоза – херој се уздиже у смислу да долази до једног новог виђења света и себе. У неким причама он постиже бесмртност, уздиже се међу

110 “‘Good’, said the boy, for he had no wish to tell the secret to his playmates, liking to know and do what they knew not and could not.” (Le Guin 1993: 15)

богове, али кључна је нова перспектива и нови поглед на живот, што је уједно и припрема за највећи подухват;

б. крајња награда – херој долази до онога због чега је и пошао на пут, тј. остварује своју мисију. То може да буде еликсир већног живота, најлепша жена, неки предмет моћи, ново знање – било шта то је желео и са чим може да се врати у заједницу и буде јој од користи. У овој фази херој коначно сазрева и трансформише се.

Овде је већ мало теже уклопити причу о Геду у Кембелову шему. Она прво не иде оваквим редоследом, а друго, у питању је прича која по самој својој основи излази из клишеа. Како је прича усмерена на превазилажење негативних страна Гедове личности, он ће заправо у сукобима из подетапе 1 излазити као губитник. У жељи да се докаже као супериорнији, као моћнији од других, он сам себи прави невоље. Његов сукоб је заправо сукоб са самим собом, то су тестови које он не успева да савлада. У изазивању девојчице Серет са Ре Албија или Цаспера, ученика са Роука, да би победио, Гед треба да каже не – али, он то није у стању.

У време учења код Огиона, подстакнут изазивањем Серет, ћерке локалног племића и чаробнице¹¹¹, Гед чита забрањене магијске књиге и тиме привлачи таму, која се да тумачити и као први, рани облик Сенке, највећег Гедовог непријатеља. Интересантно је да са првим правим сагрешењем почиње да се назире Сенка. Ту таму, најаву Сенке, отклања Огион, који се опет јавља као Гедов натприродни заштитник. На Роуку, у покушају да надмаши другог ученика, Цаспера, Гед ради нешто забрањено – призива духове мртвих, тачније давно умрле краљице Елфаран и тиме ствара Сенку. Ипак, тест који му касније, као одрасла, даје Серет, положиће, тј. одбиће помоћ прастаре силе заробљене у камену Теранону. Серет му нуди и да заједно владају светом, додирујући га за руку, што је јасно ставља у подетапу 3.

111 Занимљиво је да је Легвин не одређује као вештицу (witch), већ баш као чаробницу (enchantress). Изгледа да се на неком подсвесном нивоу ауторка и у почетку циклуса опирала сопственој строгој подели на лоше и неке вештице и племените и образоване чаробњаке, коју ће другом трилогијом циклуса укинути.

Но, и без тог додира она улази у категорију изазивача, баш као и Џаспер и змај Јевод. Она нуди искоришћавање магије за стицање власти. Џаспер тражи коришћење магије ради такмичења, ради простог показивања моћи. Обе ствари су, наравно, противне филозофији и самој природи чаробњака Земљоморја. Њихова је дужност да чувају свет, не да владају њиме, да се брину о равнотежи, основном постулату Земљоморја, а да магију користе само онда када је она заиста неопходна. Ако се вратимо именима, уочљиво је да једина два лика у роману који немају, да тако кажемо, фантастична имена, јесу Џаспер и Геншер, нови архимаг, постављен након што је стари, Немерле, подлегао повредама пошто је одбранио Геда од Сенке. Немерле, Серет, Веч, Курремкармеррук... све су то необична имена, смишљена за овај фикционални свет. Насупрот њима стоје Џаспер и Геншер, имена/презимена из реалног света, света ван света приче. Зашто их Легвин овде користи?

Џаспер, тј. *Jasper* у оригиналу, као реч може имати три значења – то је верзија имена једног од трију мудраца, трију краљева који долазе да одају почаст Христу; такође *jasper* означава јаспис, драги камен; и на крају, у америчком сленгу, *jasper* означава обичног човека, момка, али и неотесанца, провинцијалца. Ако Урсула Легвин пажљиво бира имена својих ликова, што је сама говорила, а и критичари тврдили, онда су прва два значења свакако узета иронично. Џаспер не доноси благослов као мудрац или краљ Каспар (Џаспер, Гаспар) малом Христу, већ га управо омаловажава, као обичног козара са Гонга, без знања, без културе. Џаспер је, наиме, син племића, Гед син ковача, без мајке. Јаспис, пак, симболизира мир, срећу, целовитост, чак „равнотежу свих енергија, савршени спој јина и јанга“ (Lucas 2015), тј. оно чему тежи, а Џаспер га одводи са те стазе.

Биће да је Џаспер ту првенствено у оном трећем значењу – обичан момак, неко ко припада свакодневици. То је онај свакодневни свет који вуче Геда из фантастичног света, тј. кембеловски гледано, покушава да га врати назад пре него што је он завршио своју мисију. Томе иде у прилог и чињеница да Џаспер не успева да добије чаробњачки штап, ту врсту дипломе, и одлази на двор племкиње са острва О, гошће Роука. И Геншер, немачко презиме, превише је упадљиво међу свим другим необичном именима. Геншер није толико наклоњен Геду као

претходни архимаг Немерле. Он га саветује да дисциплиновано учи на Роуку, да узме све знање које може, али да онда и напусти школу и острву. Онда када Гед, уплашен од Сенке, покушава да се врати на острво, Геншер шаље ветар који не дозвољава броду који носи Геда да се уопште приближи Роуку.

Када Гед побеђује, тј. одолева искушењима? После догађаја са Сенком, када неко због њега губи и живот, он је опрезан са магијом, тј. готово да не жели да се њоме бави. То је покушај да се, по Долежелу, из алетички хипернормалне особе претвори у хипонормалну. Но, уколико бисмо, по истом систему, његове прекршаје закона магије, могли одредити као импулсивно деловање, подстакнуто незрелошћу и неким комплексима („под притиском нагона, знатно је умањена контрола особе над властитим понашањем“ – Doležel 2008: 83), ово бисмо одредили као једну од специјалних категорија делања, покушај („недовршена радња; актер из неког разлога прекида њено извођење пре него што је постигао намеравани исход“ – Doležel 2008: 73). Гед после неког времена добија посао, задатак, намештење, како би се већ то могло одредити. Он постаје чаробњак једног од најудаљенијих острва у Земљоморју и као сваки чаробњак, мораће да употреби магију, како ону „свакодневну“ (за боље усеве, блаже падавине, заштиту, лечење), тако и ону „високу“ када затреба.

Због учесталих напада змајева на блиска острва, Гед мора да користи и магију претварања, тј. он се као змај суочава са девет младих змајева и убија их.¹¹² У сусрету са главним змајем, оцем (или мајком, пол код змајева је тешко одредити), Гед успева да се суочи са њим јер му тачно погађа име. Прочитао је разне књиге на Роуку, разне легенде и праве извештаје са путовања чаробњака и тачно претпоставио да змај на том острву може бити само Јевод. Овде је још

112 Када се читалац, пошто је прочитао цео циклус, врати на прави роман, тј. *Чаробњака Земљоморја*, ово је део који ће га највише зачудити, тј. део који просто искаче и не чини се логичним. Змајеви су толико слављени у другој трилогији, представљени као виша и мудра бића, да се чини немогућим да тако просто нападају и убијају људе, а делује и немогуће да их један чаробњак тек тако убија. Ту се види да се ревизија није могла до краја савршено извести. Но, наравно, оправдања има – у питању су млади змајеви, још увек несвесни света, бесни. Негде се да повући паралела између њих и Геда.

једном потцртана корист образовања и пример је ненаметљиве дидактике коју Легвин негује.

Ако знаш име змаја, можеш га и контролисати или пре можеш говорити са њим. И ето још једног искушења – ако ме пустиш, каже змај, открићу ти име Сенке. Но, Гед одбија и бира да заштити људе и земље које су му поверене на чување. Ако се змај закуне да неће летети на острва људи, Гед ће га поштедети. То име би Геду решило све проблеме, али он ипак каже не. У овој бризи за друге, а не за себе, види се његово сазревање. Исто тако ће одбити и сада одраслу Серет и помоћ камена Теранона јер зна да рад са прастарим силама, са Безименима¹¹³, чаробњацима није дозвољен. Како примећује Џејмс Мајкл Куртис, сусрет са змајем, сусрет са Серет¹¹⁴, путовање на Оскил (Гед прихвата да буде обичан веслач, пошто га као чаробњака одбијају, умирује свој понос) и прихватање одбијање Роука да га прими назад (без беса) показују да је Гедова индивидуација почела: „Текст нам показује не само да се Гед одмакао од наивности дечачког доба, већ и да је у највећој могућој мерили смањио свој штетни, егоцентрични понос.“ (Curtis 2016: 195)

Где би се огледала подетапа 4, тј. помирење са оцем? У поновном сусрету са Огионом. Гед заправо има биолошког оца, са којим се као мали овај није слагао. Очеви покушаји да га одвоји од магије, да га дисциплинује (често и физички – када Гед чаролијом прави маглу која штити село од Карга, отац не разуме шта ради и јако га удара по глави јер „будала мрмља и не усме ни да се склони“) додатно га одвајају од њега, зато и Куртис тврди да је Гед, полу сироче, психолошки заправо потпуно сироче (Curtis 2016: 179). Дакле, ако ће од неког

113 Опасности контакта са прастарим силама посебно су осликане у другом роману циклуса, *Гробницама Атуана*, да би у другој трилогији тај став био ублажен – женска магија долази из земље, а могуће је да су њен део и прастаре силе; чаробњаци са Пална, који се не школују на Роуку, такође користе магију прастарих сила...

114 Овај аутор прави грешку, тј. говори о сусрету Геда са Леди О (Curtis 2016: 196) на Оскилу – у питању је Серет, коју је као дечак упознао на Гонту. Серет гине у сукобу са мужем, пошто јој не успева да приволи Геда на „мрачну страну“, док Госпу са острва О коју је Гед упознао на Роуку и која је позитивни лик, читалац среће опет у последњем роману циклуса, као једну од чланица Краљевског савета краља Лебанена.

тражити помирење, тражиће га од „стеченог“ оца, оног магијског, а то је свакако Огион. Куртис није ишао у анализу других ликова, али треба приметити да су четири од пет главних ликова циклуса *Земљоморје* сирочад – Гед нема мајку, а као да нема ни оца, Иријан је у истој ситуацији, Тенар и Техану су без родитеља, тј. Тенар је од њих отргнута, а Техану су одбацили¹¹⁵. И сва четири лика имају „заменског“ родитеља.

Када Гед бежи од слуга Теранона, камена везаног за прастару силу, претвара се у сокола, како смо већ напоменули. Као соко пада на Ре Алби и тамо га налази нико други до Огион, онај који зна да препозна да соко „није глас, већ гласник“. Ово је врло важно јер је Гед предуго био у телу сокола, те да није помоћи мага, остао би заувек соко. То је још једно упозорење колико је опасно играње магијом. Куртис ово види као „хиперболичну репрезентацију Ериксновог петог стадијума у развоју личности“ (Curtis 2016: 197). Наиме, Ерик Ериксон (1902-1994), немачки и амерички психолог, развио је теорију о осам стадијума психосоцијалног развоја, а у петом, која се код нас преводи као „идентитет – конфузија идентитета“ (а могло би се превести и као „идентитет – збуњеност улогом“) и траје од 12. до 18. године (адолесцентска фаза), млади човек може бити заробљен у некој од улога коју „игра“, тј. не постићи оно чему ова фаза служи, а то је „изградња поузданог и стабилног осећаја идентитета“ (Senić 2011).

То формирање идентитета опет ће подржати Огион. Када се пробуди, као човек, Гед признаје учитељу: “I have come back to you as I left: a fool.” (Le Guin 1993: 118)¹¹⁶ Та је реченица и помирење са оцем, и признање да проблем постоји и жеља да се стварно учи и промени. Ако је Огион подетапа 4, помирење са оцем, он је, колико год то чудно звучало, и подетапа 2 – сусрет са богињом. Ако размислимо о концепту чаробњака и магова, они нису као обични мушкарци. Гед

115 Пети би, наравно, био Арен, тј. Лебанен, краљ Земљоморја. Он има и оца и мајку, али опет му треба Гед као „додатни“ отац (мада је врло дискутабилно како он види Геда) и касније Тенар као додатна мајка. Иначе, и у другим романима (нпр. лик Шевека у научно-фантастичном, утопијском роману *Човек празних шака*) неки ликови су сирочад или полу сирочад. Можда би се могла наћи склоност Урсуле Легвин да у својим делима са елементом билдунгс романа ликовима даје такву полазну потешкоћу.

116 "Vratio sam ti se kakav sam i otišao - obična budala." (Legvin 2002a: 95)

је у целибату, нема могућности за сусрет са женом, а у целибату је и Огион, као и сви чаробњаци. Дакле, на неки начин, Огион је бесполно биће. Тако у другом роману циклуса Гед улази у Лавиринт Безимених (тамо могу ући само жене и евнуси), а тако и главна јунакиња последњег дела *Земљоморја*, приповетке *Кћи Одрена*, види чаробњаке: “I could never look on a sorcerer as handsome, myself. They’re not men at all in my eyes.” (Le Guin 2014: 9, 10)¹¹⁷

Како Кембел примећује, „лик оца и мајке рефлектују једно друго, тј. у суштини ствари, они су једно“ (Campbell 2004: 120), а овде су и буквално уједињени у једној особи. Као што богиња хероју даје предмет или савет којим ће у својој мисији тријумфовати, тако и Огион даје савет младом Геду – од ловине постани ловац. Дакле, уместо да бежи од Сенке, нека она сада бежи од ње. Символички, наш херој мора да престане да се одупире путу и да храбро закорачи напред, у сусрет тријумфу или паду, а у сваком случају у сусрет себи.

5.1.5. Сенка или: најтежа је борба са самим собом

Позабавимо се сада Сенком, кључном идејом *Чаробњака Земљоморја*. Она је фантастично смишљена и често се сцена у којој се она рађа истиче као једна од најстрашнијих и најбоље написаних сцена високе фантастике, па бар један њен део треба цитирати:

The words of the enchantment hissed and mumbled on Ged’s lips, and then he cried out aloud and clearly, “Elfarran!”

Again he cried the name, “Elfarran!”

The shapeless mass of darkness he had lifted split apart. It sundered, and a pale spindle of light gleamed between his opened arms, a faint oval reaching from the ground up to the height of his raised hands. In the oval of light for a moment

117 „Никад не бих могла за чаробњака да кажем да је згодан. Они по мени уопште нису мушкарци.“

there moved a form, a human shape: a tall woman looking back over her shoulder. Her face was beautiful, and sorrowful, and full of fear.

Only for a moment did the spirit glimmer there. Then the shallow oval between Ged's arms grew bright. It widened and spread, a rent in the darkness of the earth and night, a ripping open of the fabric of the world. Through it blazed a terrible brightness. And through that bright misshapen breach clambered something like a clot of black shadow, quick and hideous, and it leaped straight out at Ged's face...

Ged fell, struggling and writhing, while the bright rip in the world's darkness above him widened and stretched... Shadow clung to Ged, tearing at his flesh. It was like a black beast, the size of a young child, though it seemed to swell and shrink; and it had no head or face, only the four taloned paws with which it gripped and tore. (Le Guin 1993: 63, 64)¹¹⁸

Легвин мајсторски гради ову сцену, али и припрема читаоца за њу. Сукоб двојице дечака достиже претходно врхунац и напушта простор вербалних дискусија. Гед жели да конкретно, физички докаже своју надмоћ тако што ће призвати дух неког покојника и бира баш да призове Елфاران, митску краљицу, по 118 Reči magijske formule probijale su se između Gedovih usana, uz siktanje i mrmljanje, a onda on glasno povika: "Elfaran!"

I opet viknu to ime. "Elfaran!"

Bezoblična, crna masa koju beše podigao raspuče se nadvoje. Polovine popadaše, a neki vretenasti zračak zasja mu između raširenih ruku - tinjava, obla svetlost koja se uzdizala od tla do visine njegovih uzdignutih ruku. U toj ovalnoj svetlosti za trenutak se pokrenu nekakav obris – ljudska prilika; neka visoka žena, okrenuta leđima, koja je gledala u njih preko ramena. Lice joj je bilo divno i tužno, i puno straha.

Samo za tren beše zablistao taj duh. A onda mutni oval između Gedovih ruku postade sjajni. Počeo je da se širi i rasprostire, kao neki otvor u mračnoj zemlji i noći, kao da se takanje sveta odjednom rascepilo. I kroz njega zablista strhoviti sjaj. I kroz taj sjajni, iskidani prorez, izmiglji se nešto nalik na grudvu mraka, nešto hitro i jezivo, i baci se Gedu pravo u lice...

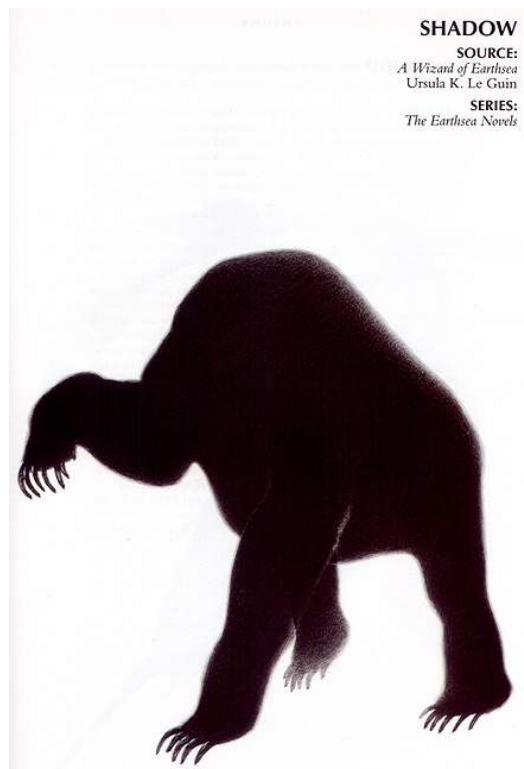
Ged se sruči na zemlju, boreći se i kopcajući se, dok se svetleći procep u tami ovoga sveta širio i dalje iznad njega... Senka beše poput grudve koja se pripijala uz Geda, razdirući mu telo. Bila je nalik na crnu zver, veličine malog deteta, iako se sve vreme nadimala i splašnjavala; i nije imala ni glave ni lica, već samo četiri šape sa kandžama, kojima je grebala i razdirala. (Legvin 2002a: 45, 46)

легенди најлепшу жену Земљоморја^{119 120}. Напетост расте на три нивоа – ученици се окупљају, Џаспер негира саму могућност призивања Елфаран (негира моћ Геда да призива мртве, али негира и постојање Елфаран), Гед је одлучно два пута призива.

А потом следи оно што се у првом моменту чини као тријумф – појављује се краљица Елфаран у свој својој лепоти. Но, обрт је брз – врхунска лепота краљице Елфаран у трену је замењена нечим ружним, ужасним, изобличеним, незамисливим. Напетости доприносе и реакције других ликова – Џаспер пада и крије лице, Веч једини притрчава Геду (ту се наглашава снага пријатељства), остали дечаци беже, а отак, „животињица без гласа, сада испушта крик“. Сцену „разрешава“ архимаг Немерле, тј. спасава Геда (вероватно и свет – наговештава се да би Сенка, ако би преузела Геда, могла да угрози цео свет), али тако што у том процесу сам умире.

119 Елфаран припада тзв. златном добу Земљоморја. Њен супруг, Моред, племић и маг, постаје „краљ свих острва“, а од тренутка када је сео на престо рачуна се и време у Земљоморју. Моред упознаје Елфаран, владарку острва Солеа, и као знак верности и понуду брака кује наруквицу за њу (касније позната као прстен Ерет Акбе) са руном мира на њој – Гед ће у другом роману циклуса ту изгубљену и поломљену наруквицу наћи и спојити (уз помоћ Тенар) и тако вратити могућност општег мира Земљоморју. Мрачни маг кога је Моред победио (име му је изгубљено, па се памти само као Непријатељ Моред) из освете је потопио Солеу, а са њом је нестала и Елфаран.

120 Намеће се питање зашто Гед бира да призове баш дух Елфаран. Зашто призива жену? То призивање прати коментар упућен Џасперу: “‘Don’t be afraid,’ he said, smiling. ‘I’ll call a woman’s spirit. You need not fear a woman.’” (Le Guin 1993: 62 – интересно је да су наше преводитељке ову „проблематичну“ реченицу просто избациле; „‘Ne бој се’, геће он, смећећи се. ‘Призваћу дух једне жене.’” – Legvin 2002a: 45), што би упућивало на узраст дечака. Они су у пубертету, жена им је нешто и привлачно и страшно. Жена је и нешто на шта у току школовања морају да забораве – чаробњак црпи између осталог моћ и из свог целибата. Но, ова реченица може бити и део општег омаловажавања жена у првом роману циклуса – жена је слаба, не мораш да се плашиш жене, чак иако је у питању дух. Трећа могућност је јунговско читање. Сенка се ослобађа по призивању једне жене – сенка, дакле, може бити Гедова анима, те је његово стапање са њом заправо помирење анимуса и аниме. Четврта могућност је потврђивање истинитости земљоморских легенди – Џаспер није у праву – ако се Елфаран да призвати, значи да је постојала и да је историја Земљоморја истинита. Пето, овај догађај повезује Геда са старим временима и наглашава његову величину и значај.



Слика 3. Илустрација Сенке Вејна Барлоа (Barlowe, Duskis 1996)

Изглед Сенке је занимљив – она подсећа на дивљу животињу, али и на дете. Нема главу и има четири канце са оштрим канцама. Касније она поприма и друге језиве облике – појављује се само као сенка у огртачу, или преузима тела других људи, али се притом у неком трену лице губи, нестаје и сл. Ипак, најстрашније је то прво обличје. Интересантно је да неки аутори, када говоре о њему, спомињу и илустрацију Вејна Барлоа. Барлоу је у својој популарној књизи *Barlowe's Guide to Fantasy* сликао бића из најпознатијих дела фантастике, од старогрчких митова, преко *Беовулфа* до савремене фантастике. Ту се издваја слика Сенке или гебета, како се другачије у роману назива. Она никад није званично постала део романа, није ушла ни у једно издање *Чаробњака Земљоморја*, али је обожаваоци циклуса везују за њега, уз приче по форумима да није узета као илустрација јер је превише страшна, а овај се и даље негде води као књижевност за младе или чак као роман за децу. Пре ће бити да се она не уклапа у концепт Урсуле Легвин – њене књиге започињу мапама, свако поглавље има изнад наслова малу црно-белу слику која

подсећа на средњовековне гравуре, а илустрацијама ту никад није било места. Но, Беалоуво дело остаје као сјајна допуна романа.

Како се све да тумачити Сенка? Арзумањана (Арзуманян 2006: 4) је Сенка подсетила на истраживања чувеног шкотског антрополога Џејмса Џорџа Фрејзера (1854-1941). Заиста, у својој капиталној студији *Златна грана*, у делу „Опасности по душу“, он говори како се у примитивним друштвима „сенка сматра ако не равном души, а оно бар битним делом човека или животиње, тако да повреду нанету сенци човек и животиња осећају као да је нанета њиховим телима“ (Frejzer 2003: 198). У неким племенима требало је чувати своју сенку од повреда, те је члан племена пазио да му одређени људи не згазе на сенку јер би то довело до несреће, али и да његова сенка не падне на одређене предмете или људе. У неким тренуцима у роману заиста делује као да је Сенка из романа стопљена са правом сенком Геда, тј. као да је његова сенка жива. Нпр. када долази у школу на Роуку, сенка не пада онако како би по положају сунца требало да пада, те као да га прати: „Yet it seemed to him that though the light was behind him, a shadow followed him in at his heels.“ (Le Guin 1993. 40)¹²¹

Фрејзер напомиње и да је „сенка тако блиско везана са човечијим животом да њен губитак води слабости или смрти, па се на смањивање сенке гледа са бригом и страхом, јер се мисли да то представља одговарајуће смањење сопственикове животне снаге“. (Frejzer 2003: 198) И заиста, када се Сенка одвоји од Геда он по први пут у животу осећа страх и по први пут се осећа слабо – физички (данима је у бунилу), али и психички (уплашенији је, опрезнији, жели да се склони, повуче). Његовао коначно суочење са Сенком је заправо стапање са њом, те му се тако враћа и снага и он постаје (видимо у следећим романима, али и у најави са почетка првог романа) један од највећих магова у историји Земљоморја.

Најчешће, што је и најлогичније, Сенка у роману се објашњава преко јунгијанске¹²² психологије. Сама Урсула Легвин тврдила је да није била упозната

121 Ипак му се учини, иако је иза њега сјала светлост, да га нека сенка прати у стопу и да је ушла заједно с њим. (Legvin 2002a: 25)

122 Код Жарка Требјешанина и Владете Јеротића термин је јунгијанска, ретко се јавља термин јунговска психологија, мада би он грамички био правилнији.

са делом Карла Густава Јунга у тренутку писања *Чаробњака Земљоморја*. На први поглед то делује чудно, но, обоје су црпили са истог врела, тј. и Јунг и Легвин су проучавали митове и примитивне културе, па је сасвим могуће да дођу до истог концепта – наравно, он до концепта за психу човека уопште, а она за књижевни лик, али, рекли бисмо, и за сазревање. Гед јесте један лик у роману високе фантастике, али његов пут се лако може протумачити као алегорија за сазревање било ког младића, или девојке.

Сенка (нем. Schatten) је по Јунгу онај део личности кога се човек одриче, тј. онај део који свесно „ја“ негира. Све што не желимо да будемо, све што презиремо постаје део Сенке.¹²³ Често се каже да је то негативни део личности и иако би нам такво виђење више користило у анализи лика Геда, мора се рећи да је оно ипак претерано поједностављивање Јунговог концепта. Како и његови следбеници истичу, „мрак Сенке није само једноставна супротност свесног ега – баш као што его садржи неповољне и деструктивне ставове, тако се и сенка одликује добрим особинама – нормалним нагонима и стваралачким подстицајима“ (Хендерсон 1996: 129). Људи са различитим комплексима могу негирати и своје позитивне особине, па су и оне део Сенке. Јунг је увек истицао да је Сенка извор креативности, те она никако не може бити одређена строго као негативна. Ипак, у фикционалном свету Земљоморја, који је фикционални натприродни свет она јесте у потпуности негативна – сви њени поступци су усмерени на уништење других. Она заиста можда и крије креативне потенцијале за Геда, будући да у тренутку кад ју ослободи, одвоји од себе, Гед размишља да се више не бави магијом и да се повуче из света.

Психоаналитичари обично кажу да се сопствена Сенка препознаје у другом, тј. у другој особи која нас посебно иритира. Управо те особине које нас иритирају део су наше Сенке. Геда посебно иритира Цаспер, који је повремено

¹²³ Јунг је, иначе, говорио о личној и колективној Сенци, а његове анализе колективне Сенке изазивале су разне контроверзе. Но, интересантно је и да се развој Земљоморја може посматрати преко процеса прихватања Сенке. Ако је Архипелађанима Сенка Карг, а Каргима Сенка Архипелаг, сарадња на крају циклуса може означавати и друштвено сазревање. Исто важи и за стари Архипелаг који, под вођством патријархалних магова, негира три ствари – смрт, жену и змаја. И ту до краја циклуса долази до помирења, тј. признавања Сенке.

прави хвалисавац и сноб, али Гед заправо и сам уме да буде такав. Он се плаши тих својих особина и негира их. Нервира га и Огионова повученост, сталоженост, промишљање света, ретка употреба магије, а управо ће у другим деловима циклуса (дакле, после суочења са Сенком) такав постати. Но, Гедове негирање појединих својих црта, а понајвише те неопрезности у употреби магије, гордости и небриге за остале, толико је велико да он заправо своју Сенку издваја као посебну особу, ствара од ње гебета, зло биће без имена.

Јунг је у *Психологији и религији* говорио и да „Сенка није неко апсолутно зло, већ само нешто ниско, примитивно, неприлагођено и нелагодно“ (према Требјеџанин 2008: 377), но овде је у питању натприродни фикционални свет, па је и Гедова Сенка прилично близу апсолутног зла. Он негира било какву негативну страну код себе и све их преноси на њу. Како је алетички обдарен, и то толико да то изазива чуђење и код магова/професора са Роука, и Сенка је прилично јака и она би заиста, ако би успела да надвлада Геда, била озбиљна опасност за Земљоморје. Један архимаг, дакле, најмоћнији маг света, умире покушавајући да је отклони. Но, оног тренутка кад престане да је негира, кад прихвати да је та негативност дошла из њега, да је последица непризнавања и неконтролисања сопствене мрачне стране, она губи моћ.

По Јунгу, целовита личност може постојати само у споју, тачније у међусобном признавању Персоне, тј. јавнога „ја“, и Сенке, скривеног „ја“. Како Дејвид Харт каже, „признање сопствене Сенке је *sine qua non* индивидуације“ (Hart 2008: 98). Управо тако и Гед постаје зрела и целовита личност када схвати и прихвати Сенку као своју другу страну, своје друго „ја“:

Aloud and clearly, breaking that old silence, Ged spoke the shadow's name and in the same moment the shadow spoke without lips or tongue, saying the same word: "Ged." And the two voices were one voice.

Ged reached out his hands, dropping his staff, and took hold of his shadow, of the black self that reached out to him. Light and darkness met, and joined, and were one. (Le Guin 1993: 164)¹²⁴

Џејмс Мајкл Куртис види у овом чину завршетак Гедове индивидуације, тј. „иако Гед видно сазрева током романа, тек у овом климаксу он постиже пуну индивидуацију јер без тог коначног сусрета не би могао да формира кохерентну слику о себи, будући да би из ње изоставио кључне аспекте своје личности“ (Curtis 2016: 199). На ово упућује и реченица из завршнице романа; “Ged had neither lost nor won but, naming the shadow of his death with his own name, had made himself whole: a man... knowing *his whole true self*“ (Le Guin 1993: 166)¹²⁵. Додајмо овоме и наставак исте реченице – “a man who cannot be used or possessed by any power other than himself, and whose life therefore is lived for life’s sake and never in the service of ruin, or pain, or hatred, or the dark“ (1993: 166)¹²⁶.

Спој Персоне и Сенке је толико редак да самим тим чином Гед постаје можда и најмоћнија индивидуа Земљоморја. Њега нико не може контролисати, то је јако битан податак, будући да је тако нешто, по законима магије Земљоморја, врло лако када се сазна нечије право име. Таоистички принцип равнотеже између јина и јанга, светлости и таме, као основни принцип циклуса потцртан је још једном – ауторка понавља мото романа („Само у тишини је реч/ Само у тами светлости сјај...“), тако што ту песму пева Веч, Гедов најбољи пријатељ, док се

124 Glasno i zvonko, сепажући тај прастари мук, Ged izgovori ime senke i istovremeno i senka progovori bez usana i jezika, izgovarajući samo jednu reč: "Ged". I ta dva glasa se slišе i postadoše jedno.

Ged ispruži ruke, ispustivši štap, i zgrabi svoju senku, njegovo mračno ja, koje je takođe grabilo njega. Svetlost i tama se sretoše, spojiše se i postadoše jedno.“ (Legvin 2002a: 136) Осим граматичке грешке (његово уместо своје, сопствено), треба приметити и да се *self* овде може превести и као сопство, што је опет кључни термин код Јунга и означава спој свесног и несвесног, тј. „јединство и целокупност комплетне личности“ (Trebješanin 2008: 384).

125 Курзив Куртисов. „Ged nije ni izgubio ni pobedio, već da je, nazvavši senku svoje smrti svojim vlastitim imenom, i sam postao potpun.“ (Legvin 2002a: 137)

126 „čovек koga više neće моћи da iskoristi ili opsedne bilo koja druga моћ sem njega samog, i čiji će život od tada proći u službi života, a nikada u službi uništenja, bola, mržnje i mračnih sila.“ (Legvin 2002a: 137)

победоносно враћају из „лова на сенку“. Осим што је потцртан основни принцип, он је и јасно везан за Геда, који остаје главни јунак циклуса, чак иако у другој трилогији није толико „на сцени“.

Споменимо да се Сенка може тумачити и кроз две теме посебно популарне у фантастици, а то су тема двојника и тема злог близанца. Иако се некада поистовећују, прави се и разлика – зли близанац је физички исти човеку, али је морално потпуно другачији. Код двојника то не мора бити случај, а он се често јавља и као дух. Двојник (бројни језици, енглески, француски, руски и др., усвојили су немачки термин *Doppelgänger*: *Doppel* – дупло, *Gänger* – ходач), често се истиче, појављује се као најава смрти или као билокација, тј. астрална пројекција човека (Guiley 2007: 131). Дакле, он може бити знамење или некакав наставак човека. Но, може бити и производ злих сила, или доћи из другог света (нпр. у научнофантастичним делима из паралелног универзума). Овај мотив се појављује у нашој цивилизацији одувек, од *ка*, која представља двојника човекове душе и којој се чак прави посебни гроб (Cheung 2010: 500) па до Гољаткина млађег у *Двојнику* Фјодора Достојевског.

Сенка заиста у једном тренутку и узима физички лик Геда, те лута острвима издајући се за њега – о томе сведочи Гедов пријатељ Веч. Дакле, Сенка се може тумачити као Гедов двојник. Нека племена су веровала да се двојник може од „оригинала“ разликовати тако што ће се уочити његова лелујавост, провидност, тј. неке особине духа (Guiley 2007: 131). Тако се и Сенка, када је Гед удари магичним штапом, враћа у форму духа, тј. губи физичка својства. Раздвојеност на доброг Геда и злу Сенку асоцира и на познати двојац, Доктора Цекила и Господина Хајда. Но, док се Цекил намерно претвара у Хајда како би несметано уживао у пороцима, Гед несвесно одваја Сенку од себе. И крај је различит. У роману Роберта Луиса Стивенсона на крају све више превладава Хајд, негативни принцип, те Цекил одлучује да изврши самоубиство, а у *Чаробњаку Земљоморја* позитивни Гед признаје Сенку и апсорбује је, постаје целовита личност – дакле, и сама концепција двојника је другачија, Стивенсонова подразумева превласт доброг или лошег, док је Легвин замислила спајање двеју страна човекове психе.

Многа дела у историји књижевности садрже мотив злог близанца. Ако се сетимо епова као далеке претходнице епске фантастике, такав је староенглески еп *Беовулф*. Александер Брус открива да је цело дело конципирано тако да су непријатељи Беовулфа његови зли близанци (нпр. Беовулф има снагу тридесеторице у руци, Грендел може да порази тридесеторицу одједном, Беовулф влада педесет година, а Гренделова мајка је у истој јазбини педесет година, а змај је дуг педесет стопа и сл. – в. Вгисе 2007). Гед и Сенка нису тако у детаље грађени као супротности, али је јасно да је Сенка скоро исто моћна као Гед, само окренута злу. Интересантно је да се зли близанци у књижевности, на филму и серијама обично разликује по неком физичком детаљу (то је временом прерасло у клише) – по брковима, бради, ожилку. Овде је супротно – Гед има ожилјак, а не Сенка. Гед је ожилјак добио управо кад је ослободио Сенку и она има дубље значење – ту је да увек подсећа Геда какво зло може да изазове, ако скрене с правог пута¹²⁷.

Гледано „долежеловски“, шта представља Гедов „загрљај“ са Сенком? Епистемичка прича с тајном, тајном коју представља име створења које Гед доноси на свет „с оне стране“ решава се тако што му Гед открива име откривањем себе. Спознајом да у њему постоји и добро и лоше, те да се лоше не може негирати, већ га треба контролисати, Гед испуњава своју мисију и ослобађа свет гебета, тј. самосталне и независне Сенке. Он такође схвата да решење не лежи у негирању, нити у претераном форсирању своје алетичке обдарености, већ у њеном контролисаном коришћењу, тј. он заправо прихвата деонтичка ограничења, норме које су чаробњаци поставили када је у питању употреба магије, тј. Гед се заправо интегрише у систем¹²⁸.

Вратимо се сада Кембелу, кога смо скоро запоставили. Ако је уједињење са Сенком шеста подетапа, тј. крајња награда, шта је онда пета подетапа, апотеоза?

127 Легвин је одлично употребила Гедов ожилјак и у следећим романима. Девојчица Техану, у истоименом роману, осећа блискост са Гедом јер он као и она има ожилјак. Тако је физички изглед, тј. физичка ознака патње први подстицај за приближавање Геду, који јој до краја циклуса постаје отац, тј. њих двоје и Тенар чине породицу, која, иако није крвно, биолошки заснована, јесте јача од других веза у роману и у контексту дела Урсуле Легвин представља велику оду породици.

128 Насупрот хероинама циклуса, посебно Тенар и Иријан, чије је сазревање заправо напуштање и чак рушење деонтичких ограничења, тј. наметнутог система.

Када је Гед схватио да је Сенка његово друго „ја“, када је променио перспективу и на целу ствар почео да гледа другачије? Прва искра је свакако разговор са Огионом који га саветује да обрне улоге, тј. од ловине постане ловац, али који га и подстиче да поразмисли о томе како је то Сенка знала његово право име (у једном тренутку Сенка је блокирала Гедове магијске способности назвавши га правим именом), те му говори да не постоји на свету ништа што нема име (понављајући тиме закон Земљоморја). Идеја о Сенки као двојнику или другом „ја“ могла се материјализовати у Гедовом уму и пред крај романа, на острву Ифиш, у Вечовом дому.

Наиме, тамо се Гед упознаје и са Вечовим млађим братом. Међу њима се да повући јасна паралела и могу се посматрати као двојници, што, колико нам је познато, критика није уочила. Маро (Murre) има исто година као Гед, али нема магијских моћи и није прошао Гедов пут. И ето чуда – обојица су истих година, а један је и даље дечак, други изгледа (и осећа се) много старије.

Ged watched him with wonder and some envy, and exactly so he watched Ged: to each it seemed very queer that the other, so different, yet was his own age, nineteen years. Ged marvelled how one who had lived nineteen years could be so carefree. Admiring Murre's comely, cheerful face he felt himself to be all lank and harsh... (Le Guin 1993: 149)^{129 130}

Ако је могуће да постоји неко ко је исти као он, а различит у смислу да је много наивнији и невинији, онда је сасвим могуће да постоји и неко ко је исти као

129 Ged ga je posmatrao sa čuđenjem i donekle sa zavišću, a tačno je tako dečak posmatrao Geda: svakome od njih dvojice činilo se veoma neobičnim da onaj drugi, tako različit od njega, ima iste godine, devetnaest. Ged se čudio kako neko ko je proživeo devetnaest godina može još da bude tako bezbrižan. Diveći se Marovom lepuškastom, veselom licu, njegovo vlastito mu se činilo ispijenim i grubim. (Legvin 2002a: 122)

130 Имајући на уму читав циклус, овај се део може тумачити и као Гедова жал за „нормалним“ животом, оним без магије, за коју у истом делу каже да је и благослов, али и проклетство. Прилику за нормалан живот добиће у другој трилогији, по губитку свих магијских моћи. У том смислу и тај губитак може бити проклетство, али и благослов. Очигледно све у фикционалном свету Урсуле Легвин има две стране.

он, а различит у другом смеру, у смеру зла, тј. да је Сенка заправо Гед и да је оно Огионово „да био чуо, мораш бити тих“ примењиво у пракси – занемео је када га је Сенка назвала Гедом, није ли у томе кључ, не би ли требало да и сам тако учини? Ова спознаја у подетапи пет одводи га директно до решења и подетапе 6, тј. коначне победе и испуњења мисије.

5.1.6. Шта после највеће битке?

Кембелова трећа етапа, агрегација, говори о повратку хероја из фантастичног у свакодневни свет, где ће оно што је стекао у фантастичном свету искористити како би побољшао живот заједнице којој припада. Ова етапа може имати шест подетапа:

1. херој одбија повратак – хероју је у стању екстазе, неописиве среће и не жели да напусти свет, тј. стање у коме је;
2. магични лет – ако је херој стекао предмете моћи или знање по некој вишој промисли, његов повратак ће бити лак, али ако је нешто украо или без дозволе узео, на путу од натприродног до обичног света чека га још авантура;
3. спас од споља – као што је херој имао помоћнике на путу до фантастичног света, тако може имати и помоћнике при изласку из њега. Та помоћ може бити и одбијена, ако херој не жели да се врати, сходно томе тај повратак може бити и насилан – херој је гурнут назад у обични свет;
4. прелазак преко прага повратка – херој треба да се врати у обични свет тако да задржи знање или предмете стечене у фантастичном, те да их примени, употреби. Ова подетапа се такође односи и на поновно прилагођавање хероја свакодневном свету, који му, после лепоте и испуњености фантастичног, делује у почетку банално и бесмислено;
5. господар обају светова – херој стиче способност да лако прелази из једног света у други, а да при том не утиче негативно ни на један, ни на

други. Осим физичког преласка, ова подетапа може бити и симбол баланса материјалног и духовног.

6. слобода живљења – херој није оптерећен будућношћу, ни прошлошћу, већ живи у садашњем тренутку. Не боји се смрти јер је постао свестан да ништа не нестаје, већ се само мења. Овде Кембел цитира Овидијеве *Метаморфозе*: „Ништа не може задржати исту форму јер Природа, велики иноватор, стално прави нове од старих форми. Будимо сигурни да у целом универзуму ништа не нестаје, само варира и обнавља своју форму.“ (Campbell 2004: 225)

Да бисмо ову етапу уклопили у пут Геда, морамо бити врло креативни. Наиме, основни проблем је што свет Земљоморја, бар кад су људи, тј. антропоморфна бића у питању, није тако строго подељено. Нема поделе на небо где обитавају обични људи и небо, где су богови. Магови и чаробњаци имају дар за магију, развијају га у школи на Роуку, а потом примењују бринући о устројству света и помажући обичним људима. Они су заправо превише увезани да бисмо их могли поделити на два света. Ако пак гледамо цели циклус, можда бисмо могли закључити да је Гедов магични лет (друга подетапа) заправо губљење моћи – на крају *Најдаље обале* он је затворио пукотину у Сувој земљи, спасио свет, али тиме престао да буде маг.

Змај Калесин ће га исцрпљеног однети из Земље мртвих (можда Суву земљу ту можемо тумачити као натприродни свет) на родни Гонт, што би могла бити трећа фаза, помоћ од споља, а Калесин један од натприродних заштитника. Након почетне муке (можда подетапа један, одбијање повратка), он уз помоћ Тенар и Техану открива радост „обичног“ живота и почиње да живи у тренутку, неоптерећен (шеста подетапа). Иако без магијских моћи, он ће саветима (тачније питањима, загонеткама које шаље Техану која је код краља и решава нову кризу Земљоморја) помоћи поново у спасавању света, а уз његову уклопљеност прво у магијски, потом у реални живот можемо рећи и да је у неком смислу господар двају светова (пета подетапа).

Но, у чему се огледа четврта, најважнија фаза – примена поклона? У свему што Гед ради после првог романа. Поклон који Гед добија „на другој страни“ је заправо целовити Гед, Гед као можда и најјачи маг свих времена у Земљоморју. Ту моћ, тј. себе, употребиће у другом роману да помогне првосвештеници Безимених, Архи, да и она спозна себе, да (поново) постане Тенар и у истом процесу да састави прстен Ерет Акбе, који доноси мир Земљоморју. У трећем роману помоћи ће младом принцу Арену да сазри и постане краљ целог Архипелага, а у процесу ће затворити рупу кроз коју отиче живот и магија у Суву земљу. Када остаје без магије, употребиће своје искуство, у већ споменутим саветима за Техану. И, обавезно треба додати, он је неко ко је спреман да се мења. Од представника патријархата, неког ко прихвата предрасуде о женама и женској магији, он се, под утицајем Тенар, мења у, слободно можемо рећи, човека модерних схватања. И укључује се у борбу да се старе грешке исправе. Дакле, и као маг и као „обични“ човек, Гед је једна од највећих вредности Земљоморја, што говори о успешности његове херојске мисије.

И додајмо још једну вредност Геда – његова путовања. На страну магија, откривање чаробних предмета, помагање краљевима и сл., сам његов немирни дух и путовања доприносе Земљоморју. Како? Кроз повезивање. Становници Земљоморја, наиме, слабо путују и зато од оних ретких који се крећу зависи међусобно повезивање. Да Гед није путовао, Архипелађани не би знали ништа о каргским храмовима, не би знали ништа о племену Деце отвореног мора, не би знали где је Стаза змајева, које је острво последње на Западу и сл.

Некоме ко је читао и друга дела Урсуле Легвин, размишљајући о путовањима Гедовим, не може, а да не дође на ум књига *Стално се враћајући кући* (Always Coming Home) из 1985. У питању је и роман, и псеудоетнолошка студија, и разни други жанрови стопљени у једну књигу која се бави племеном Кеш, које ће можда постојати у далекој будућности, после слома наше цивилизације. Готово нико из овог народа не путује, они живе у својој долини и не напуштају је, и зато су им толико битни они који се усуђују да путују. Ода њима у контексту целокупног дела Урсуле Легвин као да је ода самом Геду. Како се наводи често да

је у питању можда и најбоља песма ове ауторке, нека нам буде дозвољено да је цитирамо у целисти:

Molim te, donesi nešto čudno.
Molim te, vrati se donoseći nove stvari.
Neka u tvoje ruke dođu dragocene starine.
Neka prizori novi ne dolaze pred oči tvoje uzaludno.
Neka svodovi stopala tvojih budu planine
i neka hode bezbedno, u svetlosti dana.
Neka stazice na vrhovima tvojih prstiju budu tvoje karte,
a putevi kojima prođeš nek ti budu linije dlana.
Neka u tvom udisanju bude duboki sneg,
a u tvom izlaznom dahu neka blista led.
Valjda će tvoja usta ovladati oblikom čudne reči neke.
Valjda ćeš namirisati kako se neka nova vrsta hrane sprema.
Valjda će tvoj pupak biti izvor tuđinske reke.
Valjda će tvoja duša biti kod kuće tamo gde nijedne kuće nema.
Hodaj pažljivo, naš voljeni/naša voljena.
Hodaj umno, naš voljeni/naša voljena.
Hodaj odvažno, naš voljeni/naša voljena,
stalno se vraćajući, stalno se vraćajući, stalno se vraćajući kući.
(Legvin 1992: 316)

Било да је у питању драгоцен старина (нпр. прстен Ерет Акбе), нова реч (а ако је нешто битно у Земљоморју то су речи – знати име неке ствари значи поседовати и још важније, познавати ту ствар¹³¹), или просто прича (а Земљоморје почива на причама и њиховом преношењу) – Геду Архипелађани дугују

131 Речи, тј. писмо које Гед на крају циклуса шаље својој усвојеној ћерки Техану помоћи ће јој да схвати шта треба урадити, како треба преуредити и спасити свет, тако да Гедове речи остају моћне чак и када их не прати магија.

захвалност. Он је херој који је Земљоморје не само сачувао, већ и унапредио, било као маг, било као обичан човек.

5.2. Лебанен – од младог принца до краља Архипелага

5.2.1. Млади племић у свету магије

Младић Арен (право име му је Лебанен) главни је лик *Најдаље обале*, трећег романа циклуса. Као и у случају другог романа и Тенар, има оних (в. нпр. Le Lievte 2003) који тврде да је ово заправо Гедова прича, те да је Арен споредни лик који је ту да помогне Гедов херојски подвиг, а свој нема. Са таквим мишљењем не бисмо могли да се сложимо. Прво, наратија се највише тиче Арена и углавном је он фокализатор. Друго, централна прича је његово сазревање (и овај роман има елементе билдунгсромана) и треће, провучемо ли причу кроз било коју од постојећих „мапа“ путовања хероја, Арен се у њу може уклопити. И гледано уопштено из перспективе поджанра, Арен/Лебанен и Јастреб/Гед су овде класични пар високе фантастике – херој и његов ментор. Коначно, сам Гед каже: „Mislio sam da imam sledbenika, ali ja sam sledio tebe, momče!“ (Legvin 2002c: 49) Замерке да на крају злог чаробњака побеђује Гед, а не Арен, не стоје. Они то успевају само у сарадњи, а чак и да је Гед урадио кључни део посла, Арен је направио оно што се од њега очекивало – испунио је пророчанство и уз то спасао свет којим ће владати.

Он је наследник престола на острву Енлада. Зна се да су племићи (највиша титула коју имају је кнез) са Енладе биолошки наследници Махариона, последњег великог краља, тј. последњег краља који је владао целим Архипелагом (тј. целом територијом Земљоморја, осим каргским острвима). Пре него што је погинуо, Махарион је дао пророчанство, тј. рекао је да ће његов престо бити дуго упражњен¹³² све док на њега не заседне онај који је прешао Суву земљу (земљу мртвих) и вратио се жив. Будући да то могу магови, и то само неки међу њима, а

132 Ако се погледају године, Махарион гине 452. године по земљоморском календару (време се рачуна од ступања на престо Морета, првог краља Архипелага – Махарион је из исте династије), Арен се рађа 1034, а на престо ступа 1151, што је око седамсто година без централне власти и уједињеног Архипелага. За то време, ред одржавају локални племићи, али заправо центар и моћ представља острво Роук, тј. Савет магова и архимаг (први архимаг је проглашен 750. године), тј. пире гледано – црквена власт.

магови не желе да буду краљеви, сви сматрају да се то још дуго неће десити, ако се уопште и деси. Но, испуњење претходног услова (повратак прстена Ерет Акбе у Хавнор, други роман циклуса) као да захтева да се хавнорски престо попуни. Аренов пут је, дакле, пут доказивања да је тај будући краљ Архипелага управо он, али и пут упознавања себе, тј. доказивања себи да је бити краљ управо оно што жели, упркос свим потешкоћама које та позиција/дужност/част са собом носи.

Арен представља изузетак у односу на друге хероје овог циклуса. Гед је моћни чаробњак, Тенар Безимене силе прихватају (а и змајеви говоре са њом), Техану и Иријан су жене-змајеви – Арен је обичан младић. Дакле, за разлику од осталих главних јунака, он није алетички обдарен, иако ће имати натприродну помоћ на свом путу, у виду сапутника Геда или чаробног мача. Он чак није ни типичан херој високе фантастике у смислу да није сироче, његова полазна позиција није на неки начин узађена. Но, он је потомак старих, великих краљева, предодређен да обнови династију, што се јавља често у високој фантастици.

Као и Гедов пут, и Аренова прича заснована је на епистемичком моделу приче са тајном. Наиме, почетна премиса романа је да из Земљоморја полако почиње да нестаје магија, а чини се и радост живота, можда и сам живот. Открити шта то изазива (и зауставити даље пропадање света¹³³) примарна је мисија младог принца Арена. Наравно, и овај роман има карактеристике билдунгсромана, па ће на путу млади принц сазрети у зрелог краља, тј. схватити шта је краљу дозвољено, шта не (деонтички модел), шта представља добро, а шта зло (аксиолошки модел). Разуме се, и алетички модел је присутан, у виду присуства Геда као алетички хипернормалне особе, али и Аренове жеље да то буде, тј. крајњег прихватања своје алетичке нормалности.

Како Арен није типични херој, и етапе/подетапе у његовом путу нису типичне, али оне главне он ипак пролази. Користићемо се сада скраћеним Кембеловим системом. Рег Харис сматра да је од седамнаест етапа Кембеловог

133 Интересантно је да Легвин као један од показатеља пропадања света наводи и све чешће коришћење хазије, дроге, што може бити још један начин повезивања са реалношћу, али и дидактичка порука младим читаоцима о штетности дроге.

модела заправо само седам фундаменталних, те даје свој систем седам етапа путовања хероја:

1. позив у авантуру,
2. прелазак првог прага,
3. пут искушења,
4. сусрет са богињом,
5. помирење са оцем,
6. апотеоза,
7. прелазак преко прага повратка. (Harris 2017)

Арена на Роук шаље отац, кнез Енладе. На удаљеним острвима (али полако и на Енлади) магија као да нестаје, чаробњаци заборављају прастари језик и више се не баве магијом, а и обични људи занемарују било какав рад и постају безвољни и незаинтересовани за било шта. Арен је ту да затражи помоћ магова Роука. Дакле, криза секундарног света, једна од основних одлика високе (епске) фантастике, почетни је позив у авантуру младом Арену. Други део тог позива је предлог Геда, сада архимага, да заједно крену на пут (не пут хероја, но прави, физички пут) и открију шта се збива. Нема оне подфазе одбијање позива (мада је она и код Геда краткотрајна), будући да је Арен задивљен алетичком обдареношћу архимага Јастреба и већ му при првом сусрету (можда и додиру, али о томе касније) нуди „своју службу“.

Прелазак прага је у случају овог хероја двострук. Како до путовања на Роук није напуштао Енладу, долазак у Школу магије је његов први контакт са „другим“, тј. са правим светом магије и маговима који се искључиво њоме баве. То није магија која се практикује у целом Архипелагу. Његов отац, кнез, такође је чаробњак, али се јасно каже да он „ретко користи ту своју вештину, пошто је заокупљен владавином и управљањем својом кнежевином, заповедништвом у градовима и трговином“ (Legvin 2002c: 3)¹³⁴ Ово је битно из двају разлога –

134 “...he seldom uses his arts, being concerned with the ruling and ordering of his realm, the governance of cities and matters of trade“ (Le Guin 1993: 305)

сведочи о томе да Арен није био толико у додиру са магијом, па му је долазак на Роук ипак прелазак прага, али сведочи и о све оштријем раздвајању световне и духовне власти. Испуњење мисије ће од Арена направити краља, што значи и политичку промену – краљ је изнад архимага, тј. центар моћи ће са Роука прећи у Хавнор, у руке „обичних“ људи. Ово такође није карактеристично за високу фантастику.

Други, озбиљнији праг који ће Арен прећи је улаз у Суву земљу, подземни свет. „Истрага“ коју води са Гедом одвешће их до чаробњака Коба који је успео да у свету мртвих направи излаз и да се по вољи шета између света живих и света мртвих. Његово деловање води људе ка смрти, тј. чаробњаке и вештице он вуче себи уз обећање о вечном животу, али кроз тај прорез истиче и, како истиче једна вештица, „све речи и сва светлост“ (Legvin 2002с: 69), али и како каже стари змај, Орм Ембар, „сва вода“ (Legvin 2002с: 119). Свет ће остати сув, у тами и нем. Коб, или како се још назива Растворитељ (Unmaker, супротност Сегоју који је раздвојио земљу и море, који се назива и Maker) крије се у Сувој земљи, те Арен и Гед морају тамо. У самом том процесу, испуњава се и пророчанство о краљу који је прешао земљу мртвих и вратио се жив.

Требало би да се ипак позовемо и на Кембела и његову подетапу о натприродној помоћи. Како Арен није алетички обдарен, а бори се против чаробњака, потребна му је помоћ алетички хипернормалних особа, као што је Гед. Ако се вратимо на први роман циклуса и Гедов сукоб са својом мрачном страном, својом Сенком, могли бисмо и овде тумачити Коба као Гедову Сенку. Гед је већ једном поразио Коба и казнио га тако што га је одвео на тренутак до земље мртвих (Коб је за новац призивао духове умрлих што се сматра неприродним, опасним и нечасним), а управо тад је Коб одлучио да учини све како не би умро. Дакле, Растворитеља Коба је на неки начин створио сам Гед, као што је у првом роману створио Сенку. Коб се често назива и Краљем Сенки, па се и на језичком плану може приметити та паралела. Чаробница са Лорбанерија чак меша Геда и Коба:

“Then you are not – not the Great One in the darkness,” she said, frowning, and looking at him a little askance, with less fear. “But you are a Great One. Are there two? What is your name?” (Le Guin 1993: 377)¹³⁵

Он се може посматрати и као двојник или зли близанац Геда. Они су по магијској моћи готово једнаки, али док је Гед усмерен на одржавање Равнотеже и света, Коб ради на јачању сопствену моћи, побеђивању смрти и поробљавању читавог Земљоморја.

Осим правих помоћника, Арен у роману има и лажне водиче. Такав је нпр. Сопли, син чаробнице Акарен са Лорбанерија, и сам чаробњак, нуди Геду и Арену да их води до извора проблема (у том тренутку они још увек не знају да је то Коб). Но, заправо, он покушава да их, вероватно по наредби Коба, одведе на острво где ће их домороци убити. Сопли је заведен од стране Коба, тј. њега носи обећање вечног живота и делује као лудак, свест му је помућена. Заједно путују Гед, он и Арен. Арен је све време на опрезу мислећи да Сопли планира да их изда и можда убије. Овај део путовања снажно асоцира на путовање Фрода и Сема са Голумом до Мордора. Као што Сем све време сумња у искреност Голума, тако и Арен мотри на Соплија. Фродове речи: „Има неке промене у њему... не смтрам да има разлога за страх“ (Tolkien 2010b: 210) одсликавају веру у могућност промене, као што је то случај и кад Гед каже за Соплија: „Тај човек ипак има добру душу!“ (Legvin 2002c: 76). Наравно, у оба случаја долази до издаје и хероји једва преживљавају – Фрода хвата гигантска паучица Шелоба, а Гед бива рањен копљем.

Осим ове паралеле, могуће је посматрати Арена и Геда као Арагорна и Гандалфа. Управо Гандалф ради на томе да се Арагорн, наследник старих краљева људи, врати на престо. И Гандалф и Гед су магови и могу се одредити као архетип мудрог старца, иако се Гед јасно нигде не описује физички као старац. Кери ле Ливре види пак Геда и Арена као типичан епски двојац у коме један мора страдати како би други наставио, наводећи као пример Ахилеја и Патрокла из *Илијаде* (Le

135 „Znači ti nisi... nisi Veliki iz Tame“, реће она, намрštивши се и гледајући га мало поstrance, s мање straha. "Ali ипак si ti neki Veliki. Zar postoje dvojica? Kako se zoveš?“ (Legvin 2002c: 66)

Lievre 2003: 185). Иако Гед не гине, он губи све своје моћи и престаје да буде маг, што јесте врста смрти и пораза, али и залог опстанка будућег краља, а заправо и целог света – да Гед није „излио“ сву своју моћ у затварање рупе кроз коју је цурио живот у свет мртвих, сав свет би нестао.

5.2.2. Млади принц упознаје свет

Пут искушења Аренов представљају разне борбе, али и упознавање са различитим деловима Земљоморја, земље којом ће касније, кад прође пут одрастања, владати. Осим што ће са Гедом упознати неколико већих острва и обичаје и менталитет тамошњих људи (а свако се острво разликује), он је и један од ретких Архипелађана који ће видети Децу отвореног мора, народ који живи на северу, искључиво на сплавовима и који су дотад у Архипелагу важили за легенду, измишљотину. То је народ који има сличности са Архипелађанима (певају о Сегоју, играју Дуги плес), али их од њих деле и огромне разлике – имају богове, тј. идоле (фигуре птице, делфина и сл.), рано улазе у брак, жене и мушкарци су једнаки, деца су заједничка и цело племе их чува, на копно се одлази само једном годишње ради набавке дрвета за сплавове и сл.

Један је од ретких људских бића који ће проћи Стазом змајева на крајњем западу и упознати змајеве, говорити са једним. Осим што ова путовања предузимају ради потраге за узроком кризе, ради разрешења епистемичке тајне, она служе и да Арен схвати да свет није Енлада и свет није Роук. Има других обичаја, има других начина размишљања и живота. Можда су нека лошија, а нека боља од оних које је већ знао, али сва се морају поштовати, тј. будући краљ ће морати све да их зна и подједнако цени. На неки начин, Гед путник, пренеће и ту своју особину на Арена. Краљ мора познавати своје краљевство – зато и у следећим романима видимо Арена како стално путује Архипелагом.

Велики сукоб који Арен има (пре оног главног, са Кобом) јесте сукоб са трговцима робљем. Он пружа достојан отпор, али је један од оних који га заробљавају чаробњак, те је на крају ипак савладан и онесвешћен. Буди се на

броду, у ланцима. До јуче слободан и моћан (као кнежевић, он је друга особа по моћи на Енлади), сада је везан и понижен. Робови на галији, наине, имају везане ноге и струк за под, али су и сви међусобно везани, те „могу да пузе или седну, али не и да стоје; сувише збијени једни уз друге да нису могли да легну“ (Legvin 2002c: 44). Он замишља своју даљу судбину:

Arren tried to imagine these places, Showl, the Market of Amrun. They sold slaves there. They stood them out in front of the buyers, no doubt, like oxen or rams for sale in Berila Marketplace. He would stand there wearing chains. Somebody would buy him and lead him home and they would give him an order; and he would refuse to obey. Or obey and try to escape. And he would be killed, one way or the other. (Le Guin 1993: 354)¹³⁶

Кнез може постати роб или како је то рекао наш Иван Гундулић, коло од среће уколико вртећи се не пристаје: тко би гори, ето је доли, а тко доли гори устаје. Но, то није једина лекција будућем краљу. Он мора да схвати да Енлада, његово острво, јесте у Земљоморју изузетак. Уређено друштво, једнакост, слобода – у добром делу Земљоморја не постоје. Човек може бити третиран као во или ован, као ниже биће, које се посматра само у контексту употребљивости. То је свет дубоко неправедан, а онај који претендује да њиме влада мораће да преузме одговорност и бар покуша да га побољша, или чак потпуно деконструише.

5.2.3. Лекције ментора

Ипак, главни сукоб на путу искушења, Аррен, баш као Гед у *Чаробњаку Земљоморја*, имаће сам са собом. Као што је згрожен ропством, исто тако је Аррен

¹³⁶ Aren pokuša da zamisli ta mesta, Šoul, tržnicu u Amrenu. Tamo su prodavali robove. Verovatno bi ih postrojili pred kupcima kao što izlažu volove i ovnove na tržnici u Berili. Stajaće tamo okovan. Neko će ga kupiti, povesti kuć i izdati mu naredenja; a on će odbiti da ga izvrši. Ili će ga, pak, izvršiti i pokušati da pobegne. Ubiće ga, na ovaj ili onaj način. (Legvin 2002c: 45)

и уплашен смрти. Како Лиевре примећује, „Арен је константно приморан да се суочи са људском смртношћу – кроз отмицу од стране трговаца робљем, самоубиство Соплија, Гедово рањавање и болест на Обехолу, сопствену немоћ да спаси себе и Геда на отвореном мору и на крају, кроз пут кроз саму Земљу мртвих“ (Le Lievre 2003: 187) Ни Арен није имун на „шапутања у сну, шапутања у тами“ чаробњака Коба који нуди укидање смрти, вечан живот. А наспрам тога све је безвредно, па и магија, и сви су слаби и безвредни, достојни презира. Тако и Арен полако улази у психозу у којој је већ добар део Архипелађана. То се најјасније види у његовом односу према Геду.

На почетку, задивљен његовом снагом и мудрошћу, Арен је сав спетљан, а једина жеља коју има је да служи Геду: “And I shall do as you bid me.” (Le Guin 1993: 307), “Arren scrambled up from sitting and knelt down formally on both knees, all in haste. ‘My lord,’ he said stammering, ‘let me serve you!’” (308); “And if I can serve you I will account it the greatest chance and honor of my life, and there is nothing I would rather do.” (326)¹³⁷ Но, како време одмиче, а Арен се све више окреће (лажном) обећању и Кобу, његово дивљење и верност замењује мржња. Слободни неуправни дискурс овде се повремено прекида Ареновим током свести и ја-формом, да би се опет вратило на треће лице, али опет из Аренове перспективе. Овом игром у приповедању Легвин вешто читаоцу приближава борбу која се у младом јунаку води:

I could have been at home by now, at home in the Hall in Berila, in my room with the carven walls and the red rugs on the floor and a fire in the hearth... Why did I come with him?... This is mere folly. He is mad himself... (Le Guin 1993: 387); Arren saw now what a fool he had been to entrust himself body and soul to this restless and secretive man, who let impulse move him and made no effort to control his life, nor even to save it... He dared not face his own failure – the failure of wizardry as a great power among men... There was nothing in

137 "Učiniću kako mi naredite." (Legvin 2002c: 5); Aren nespretno ustade, te kleknu na oba kolena, i to sve izvede nekako na brzinu. "Gospodaru", počeo on zamuckujući, "dozvolite da vam služim!" (5); "I ako mi se ukaže prilika da vam služim smatraću to najvećom prilikom i čašću u svom životu, i nema ničega što bih radije činio." (20).

magery that gave a man true power over men; nor was it any use against death.
(390)¹³⁸

Мајкл Кајден истиче значај слободног неуправног дискурса који Легвин употребљава у причи о Арену, али и у потоњој причи о Тенар и претходној о Геду. Џералд Принс дефинише слободни неуправни дискурс (тј. слободни неуправни говор, како се код нас чешће каже) као:

'tip diskursa kojim se predstavljaju iskazi ili misli lika. Slobodni neupravni diskurs (pripovedani monolog, predstavljani govor i mišljenje, style indirect libre, erlebte rede, supstituitivno pripovedanje) ima gramatičke crte "normalnog" neupravnog diskursa, ali ne podrazumeva i rečenicu kojom se on označava, konferansu ("ona reče", "mislio je") i koja uvodi i kvalifikuje predstavljene iskaze i misli. (Prins 2011: 184)

Оваква наративна стратегија чини да читаоцу постане блиска адолесцентска свест, посебно у деловима кад му се треба представити сва наивност младог човека (Cadden 2005: 92).

Вратимо се сада Ареновом путу. Он скоро да упада у замку чаробњака Коба, тј. тај га глас сви више и више привлачи, а све је спремнији да одбаци Геда. Но, окрепљен на сплавовима Деце отвореног мора, забринут за рањеног Геда и подстакнут лекцијама које од њега прима, Арен ће се вратити нормалној линији живота. Тачније, гледано кроз Кембел-Харис систем, Арен ће проћи и фазу помирења са оцем. Гед му је свакако очинска фигура, у духовном смислу. Он је

138 Do sada sam već mogao da stignem kući, kući na berilski dvor, da budem u svojoj sobi sa izrezbarenim zidovima, crvenim tepisima na podu i vatrom u ognjištu... Zašto sam pošao s njim?... Ovo je prava ludost. I on je lud. (Legvin 2002c: 74); Арен је сада shvatio kakva je budala bio kada se telom i dušom predao tom nemirnom i tajanstvenom čoveku koji je dozvoljavao da ga pokreću nagoni i koji se uopšte nije trudio da upravlja svojim životom, pa čak ni da ga sačuva... On se nije usuđivao da se suoči sa vlastitim neuspehom... neuspehom čarobnjaštva kao velike sile... U čarobnjaštvu nije bilo ničega što je čoveku davalo pravu moć nad ljudima; niti je ono imalo ma kakvu moć nad smrću. (76, 77)

његов ментор и заштитник, исто оно што је њему био Огион.¹³⁹ Ово помирење се огледа и у откривању правога имена – Арен за Јастреба постаје Лебанен, Јастреб за Арена Гед. Но, Гед је у овом систему и Богиња, будући да се он овде појављује као главни заговорник и заштитник природе, која је ипак домен женског.

Коб, као антагонист и Арену и Геду (Арену, будућем краљу, и језички – назива се и антикраљем), крши законе не само магије, већ природе саме. Његов страх од смрти је толики да ће он ићи и против саме природе. Он и експлицитно каже: “I said to myself: I have seen death now, and I will not accept it. Let all *stupid nature* go its stupid course, but I am a man, *better than nature, above nature*.”¹⁴⁰ С друге стране, Гед је заговорник безгрешности, савршености природе – смрт постоји како би постојао живот, једно без другог не може постојати. Осим тога, управо смртност дефинише човека, чињеница смрти га чини личношћу:

To refuse death is to refuse life. Listen to me, Arren. You will die. You will not live forever. Nor will any man nor any thing. Nothing is immortal. But only to us is it given to know that we must die. And that is a great gift: the gift of selfhood. For we have only what we know we must lose, what we are willing to lose... (Le Guin 1993: 410)¹⁴¹

139 И овде је могуће повући паралелу са Толкиновим ликовима – мудри Огион у *Чаробњаку из Земљоморја* и мудри Гед из *Најдаље обале* (никако онај Гед из *Чаробњака из Земљоморја*) подсећају на Гандалфа. Наравно, има и бројних разлика, међу којима је главна она да је Гандалф од почетка до краја Толкиновог дела исти, тј. „остаје затворен у свој архетипски модел“ (Nowik 2006: 37), док Гед напредује од младог козара до архимага, тј. како каже Пјотр Новик, „скоро да је у питању прича о америчком сну“ (Nowik 2006: 36), сазрева и мења се, и на крају, оно што је у дотадашњој високој фантастици, посебно код Толкина било немогуће, губи своју моћ и постаје обичан човек.

140 Мој курзив. „Rekoh sebi: sada sam video šta je to smrt i neću se nikad pomiriti s njom. Neka sva *glupava priroda* ide svojim glupim putem, ali ja sam човек, *bolji sam od prirode, ja sam iznad prirode*.“ (Legvin 2002c: 138)

141 „Odbiti smrt znači odbiti život... Čuj me, Arene. Umrećeš. Nećeš večno živeti. Kao što neće nijedan човек niti stvar. Ništa nije besmrtno. To je veliki dar: dar ličnosti. Jer posedujemo samo ono što znamo da moramo izgubiti, ono što smo voljni da izgubimo...“ (Legvin 2002c: 94)

Гед ће и Кобу предочити да човек, када умре, не иде заправо у Суву земљу. Тамо, како каже, иду само име и његова сенка, а човек се заправо враћа у живот – „tamo je on zemlja i sunčeva svetlost, lišće drveća, let orla – živ je, i svi koji su ikada umrli, žive, ponovo se rađaju do u beskraj, a tom beskraju nikad neće doći kraj“ (Legvin 2002c: 139)¹⁴².¹⁴³ Гедов говор о смрти враћа Арена на основну премису Земљоморја (и таоизма) – свет је равнотежа двају супротних принципа, једино је то природно: “The word must be heard in silence; there must be darkness to see the stars. The dance is always danced above the hollow place, above the terrible abyss.” (Le Guin 1993: 410)¹⁴⁴ Осим што ове кратке, поетичке Гедове лекције везују основну идеју романа са целим циклусом и мотом који је отворио циклус („Само у тишини је реч“), оне га и везују за Огиона, тј. показују колики пут је прешао (и дошао до крајње тачке – од ученика постао је учитељ) и какав ће пут Арен прећи.

Милисент Ленц (Hunt, Lenz 2003: 62) сматра да је Гед Лебанену дао четири основне лекције. Поред већ споменуте лекције о смрти као основном одређењу човека, он му је показао моћ поверења и таквог односа (Арен заиста све време сумња у себе, а Гед понавља изнова и изнова како свим срцем верује у њега), те му показао да у сваком човеку живи антикраљ (што је видно из самог иницијалног Ареновог приближавања Кобу и његовом обећању вечног живота, а Гед каже Арену да је глас који га из ноћи зове и Кобов и његов сопствени). Последња лекција је о принципима Равнотежја и неделовања.

Говорећи о равнотежи света која се мора неговати, Гед говори Арену да се човек од биљака и животиња разликује по интелигенцији, али баш зато не сме

142 “he is the earth and sunlight, the leaves of trees, the eagle’s flight. He is alive. And all who ever died, live; they are reborn and have no end, nor will there ever be an end.” (Le Guin 1993: 462)

143 Занимљиво је да са оваквим Гедовим ставом (рекли бисмо да је у питању концепт реинкарнације) већ полако почиње промена хришћански заснованог Земљоморја у првој трилогији циклуса. У другој трилогији циклуса, у последњем роману, открива се да је Сува земља заправо вештачка творевина и уједињени, сви (живи и мртви, људи и змајеви, мушкарци и жене, Карги и Архипелађани) заједно разарају Суву земљу и враћају свет његовом природном концепту – реинкарнацији. Но, за тим не би ни било потребе да је Гед у праву, тј. да је истина да су у Сувој земљи само име и сенка, тј. ни Гед није свезнајући, како делује у првој трилогији.

144 „Reč se mora saslušati u tišini; da bi se videle zvezde mora pasti tama. Ples se uvek pleše iznad šupljine, iznad užasne provalije.“ (Legvin 2002c: 94)

„деловати у незнању“, и по могућности избора, али баш зато он не сме „бирати без одговорности“ (Le Guin 1993: 361; Legvin 2002c: 55). Човек се зато треба учити (сам себе) „да чини као што чине лист, и кит, и ветар по својој природи“¹⁴⁵ (Исто). Гед полази од себе и открива Арену да је као врхунски закон природе спознао да је *being* боље него *doing*, тј. само постојање (или прихватање, како се јавља у нашем преводу) надређено је деловању, тј. „postoji samo jedna stvarna моћ vredna posedovanja, a то је моћ приhvatanja, а не uzimanja“ (Legvin 2002c: 106), моћ давања, а не поседовања¹⁴⁶.

Гед ће живети овај принцип до краја јер ће на крају овог путовања изгубити моћ и постати обичан човек, тј. како најмудрији маг Роука, Мајстор Капије, закључује: “He has done with doing. He goes home.” (Le Guin 1993: 477)¹⁴⁷ А кућа је ништа друго до шума. Као што се његов учитељ Огион посветио шуми, нестајући у њој и месецима, тако и Гед планира да се утопи у њу. Онај који следи природу планира да се после највеће борбе њој врати, да се са њом стопи.¹⁴⁸ Ово, уз упозорење змаја Орм Ембара да ће се свет претворити у Суву земљу, да ће вода отећи, говори о јакој еколошкој обојености, ангажованости романа. Ту је, наравно, и карј романа, тј. један од двеју алтернативних крајева које у виду легенди Легвин нуди читаоцима. У једној од њих Лебанен одлази да тражи на Гонту Геда, али њега нема. Слуге нуде да крену у потрагу за њим, али Лебанен одговара: „Он валада већим краљевством од мене“ (Legvin 2002c: 152) – природа је, дакле, изнад свих, а онај који јој се до краја посветио, њен је краљ.

Деловати треба само кад је то баш нужно. Одатле и Гедов став да не треба кажњавати. Он трговце робљем на галији, када спасава Арена, не кажњава, али све

145 Овде одступамо од српског издања *Најдаље обале*, сматрајући да је „оно што чине лист, кит, ветар *са својом природом*“ нелогичан превод.

146 Преводиоци су из оригинала испустили део реченице: “there is only one power that is real and worth the having, and that is the power, not to take, but to accept, *not to have, but to give*.” (Le Guin 1993: 424)

147 И овде превод разочарава: „Он је своје одradio. Отишао је кући.“ (Legvin 2002c: 152). У питању је испуњење таоистичког принципа, а не „одрађивање“ неког посла.

148 То се неће десити, тј. Гед неће постати усамљеник у шуми, већ ће у следећим делима са Тенар и Техану формирати породицу, али живот у старој Огионовој кући на врху планине, гајење животиња и биљака, чини га ипак блиским природи.

робове ослобађа, па ће даље они видети шта ће са трговцима¹⁴⁹. Овај таоистички принцип основна је лекција Арену као будућем краљу, а тако му се Гед и обраћа:

“But if there were a king over us all again and he sought counsel of a mage, as in the days of old, and I were that mage, I would say to him: My lord, do nothing because it is righteous or praiseworthy or noble to do so; do nothing because it seems good to do so; do only that which you must do and which you cannot do in any other way.” (Le Guin 1993: 361, 362)¹⁵⁰

5.2.4. Одлазак дечака, повратак мушкарца

Кери ле Ливре сматра да „физички и емоционално тешко путовање преко Планина Бола и назад у свет живих представља завршетак Ареновог пута одрастања“ (Le Lievre 2003: 189). Заправо је тај последњи део, повратак међу живе, доказ Аренове одраслости и новопронађене снаге. Наиме, иако Арен удара чаробним, древним мачем Коба, то не чини ништа – Коб се једноставно опет враћа у живот. Гед га убија (и истовремено ослобађа) дајући му ново име¹⁵¹, а рупу коју је направио затвара улажући у то сву моћ коју има. И тада на сцену ступа Лебанен. Гед више није маг (потрошио је сву своју моћ), а физички је повређен и исцрпљен,

149 И у овом се случају релација учитељ-ученик пресликава на друге романе. Као што је Гед ослободио робове на галији, тако ће Арен у будућности ослободити све робове у Архипелагу, укинувши/забринивши ропство.

150 Ali kada bi[smo] ponovo dobili kralja koji bi nama vladao, i ako bi on potražio savet maga, kao u davna vremena, a ja bio taj mag, rekao bih mu: Gospodaru, nemojete ništa činiti zato što je pravo, hvale vredno ili plemenito; ne činite nešto zato što vam izgleda da tako treba; činite samo ono što morate i ono što ne možete učiniti nikako drugačije." (Legvin 2002c: 51)

151 Ово се нигде не каже експлицитно, али та је сцена (шапутање у ухо Кобу, смирење Коба и сл.) паралелна са давањем новог имена полуделој чаробници Акарен на Лорбанерију, одатле и наш закључак о истоветности поступка. Овако Легвин одлично и слика равнотежу – Гед је чаробници дао ново име како би могла да настави да живи нормално, а Кобу како би постао оно што је по смрти и требало да буде – сенка у Сувој земљи, не монструм који тамничи и једну и другу земљу.

те Лебанен мора и себе и њега сам извући из Земље мртвих. И сам Гед му то најављује: „Na kariji smrti postaćeš muškarac!“ (Legvin 2002c: 127). Преласком другог прага (седма етапа Кембел-Харис система), тј. повратком из света мртвих у свет живих, дечак постаје човек, а по пророчанству, и принц Енладе постаје краљ Архипелага.

Овом налажењу снаге претходило је дуго сумњање у себе. Као што смо већ напоменули, Арен није алетички обдарен. Но, он чезне за тим, чак мисли да га је Гед позвао на путовање јер је у њему осетио неку сакривену моћ. Његов отац је и чаробњак, неки од његових предака били су чаробњаци – он је разочаран јер тог талента нема. Коначно, његов идол, Гед, чаробњак је. Но, и то је Гедова лекција – свако треба да препозна своју снагу. И на крају то Арен и схвата – Гед га је повео не зато што је у њему скривени маг, већ зато што има другу врсту снаге. Није га повео зато што су исти, већ зато што су различити и могу на путу опасности да допуне и подрже један другог. Арен би без Геда пао на пола пута, али би и Гед без Арена остао у Земљи мртвих, а можда би умро и раније (Арен у првој етапи путовања, на Хорту, трговце робљем мами ка себи и тако спасава Гедов живот – овај је у трансу, прати дух чаробњака Зеца и несвестан је шта се око њега дешава).

Друго битно самосазнање (шеста етапа Кембел-Харис система) Ареново је да се његова снага огледа у храбрости и упорности, тј. да је његова природа везана за рационално, за разлику од Гедове, која је везана за магично и мистично. Он је тип хероја које захтева нови период Земљоморја. Као што је син Морета, великог краља и мага, био Сериад, „краљ мира“, „добри краљ“, тј. не маг, већ човек рација и преговора, тако и владавину магова и Роука (симболички, владавину Геда) замењује владавина краљева и Хавнора (тј. Арена/Лебанена). Ту моћ признаје и Гед. Задивљен снагом Ареновом, он га назива једнаким себи. Романи и приче које чине другу трилогију, тј. све оно што ће зрели Арен урадити (укинуће ропство, изједначиће жене и мупкарце, помоћи ће у рушењу лажног Подземног света), сведоче томе. Крунисање Лебанена на Роуку, којим се завршава роман (и који је последњи чин Геда као архимага) симболичко је признање зрелости Лебаненове и најаву светле будућности Земљоморја.

5.2.5. Модерни или антимодерни херој?

Ле Ливре примећује да Легвин завршава своју прву трилогију исто као што Толкин завршава Господара прстенова – крунисањем, тј. повратком краља, што је симбол тријумфа реда над хаосом, тријумфа легитимне моћи, владавине права и сл. (Le Lievre 2003: 190) Но, управо због оваквог краја, Зоран Кравар проглашава *Земљоморје* Урсуле Легвин антимодерним. Он наводи друге елементе циклуса који су у својој суштини модерни, али то крунисање враћа га антимодерности (Kravar 2010: 167). „Мистика крвне везе“, како каже Кравар, поништава оно прогресивно.

На шта он под мистиком крвне везе мисли? На порекло Ареново, наравно. Често се наглашава у роману да је династија кнежева острва Енладе којој он припада последња династија која је крвно везана са Моредом, првим великим краљем Архипелага. Вековима је место краља упражњено и Гед у младом Арену види одличног кандидата за ту позицију. Но, треба напоменути да пророчанство Махариона, последњег краља Архипелага, како га Легвин даје касније у *Опису Земљоморја* гласи: “He shall inherit my throne who has crossed the dark land living and come to the far shores of the day.” (Le Guin 2001a : 400)¹⁵² Дакле, не стоји нигде да тај неко мора бити наследник Морета или крвно везан за њега, већ да мора учинити нешто готово немогуће – отићи у подземни свет и вратити се жив из њега.

И управо је то квалификовало Арена за краља. Он је неко ко нема магијску снагу за такав пут, али јој је нашао замену – духовну снагу. Снагом свог духа, прошао је кроз Суву земљу и још успео да рањеног чаробњака извуче из ње. На путу кроз и до Суве земље научио је много, тј. није га само та храброст квалификовала за краља, већ и знање које прима од архимага, који де јуре није краљ Земљоморја, али де факто јесте. Заправо је то пут предавања моћи – стари краљ је предаје новом, али претходно предаје и знање.

Постоје и друге ствари које Арена разликују од „типичног“ краља. Он није мачо, описује се као феминизиран младић. Кравар такође игнорише његову

¹⁵² Мој ће престо наследити онај који је жив прешао мрачну земљу и дошао до далеких обала дана.

могућу хомосексуалну везу са Гедом, што свакако није одлика „класичног краља у high fantasy“. Можда су и он и Арагорн крвно везани за своје претке, али је разлика међу њима огромна.

Оно што чине после крунисања је такође другачије. Узмимо на пример венчања која следе после крунисања. Арагорн се жени Аруеном, вилинском принцезом, тј. уједињује се са пријатељском расом, која се може схватити и као „виша раса“. Арен ће, видимо у *Другом ветру*, ступити у брак са Сесеракх, каргском принцезом, а Карги су сматрани за дивље племе, ниже, нецивилизовано.

И генерално оно што следи после крунисања у *Земљоморју* јесте велико скретање ка реалности и бављење неким реалним стварима, као што су слобода свих људи (Арен укида робовласништво, тј. побеђује робовласнике и ослобађа острва која су они држали), једнакост полова (жене су у његовом Савету, некој врсти владе, посебно моћне), односи са суседима (кроз брак постиже трајни мир са Каргима, а можда и уједињење; преговара и са змајевима) и, колико год тај термин звучео неподесан за високу фантастику, суочавање са прошлошћу (већи део званичне историје Земљоморја показује се као лаж и Арен са савезницима креће у потрагу за истином и реконструкцијом света – нпр. кроз рушење Суве земље). Све су то примери модерног и новог и никако не могу бити део сетног погледа у прошлост и жала за старим, простијим временима. Ако нешто Арен чини, то је покретање Земљоморја унапред, а кроз Арена и друге ликове, посебно женске, то чини и Урсула Легвин са високом фантастиком.

5.2.6. Квир веза Геда и Арена

Осим недељања, одржавања Равнотеже, прихватања смртности, једна од лекција коју Гед има за Арена је поверење и заснивање веза са људима на основу поверења. Но, Гед говори и о љубави, а и сам Арен помиње љубав као прави извор вечног живота. Има критичара који су баш због тога у вези између Геда и Арена видели много више од везе учитеља и ученика, оца и сина или пријатеља. Оне озбиљније, дуже студије „прескачу“ ово питање, тачније, само два критичара

спомињу овај проблем¹⁵³, али се зато међу читаоцима, на интернет форумима, расправа распламсала. Легвин сама није много говорила о томе – прво, зато што је у интервјуима то нико није питао, друго, вероватно зато што је у другој трилогији одлучила да крене другим смером кад су у питању Гед и Арен.¹⁵⁴ Иако је, хајде да кажемо, модерно да се *квир* учитава свуда, пажљивим читањем романа може се закључити да таква размишљања ипак нису просто учитавање, тј. да Легвин константно (и намерно, рекли бисмо) даје назнаке једне такве везе, тј. сам текст даје могућност таквог читања.

Легвин је имала у свом целокупном делу само неколико геј ликова. Као и кад су жене у питању (у почетку су сви главни ликови у њеним делима били мушкарци), прилазила им је и развијала их опрезно. Не из неких предрасуда, већ зато што је полако уносила промене у своје дело, тј. како су се мењали њени погледи на свет, мењао се и приступ књижевности и темама у књижевности. Прва назнака промена је свакако био роман *Лева рука таме* из 1969. године, у коме се бавила Гетењанима, ванземаљском расом хермафродита. Но, неки критичари сматрају да је та двополност остала на нивоу идеје, тј. да Гетењани више делују као мушкарци. Они се стално и ословљавају заменицом *he*, он. Легвин је тврдила да је заменицу мушког рода схватала и користила као неутралну, не желећи да прави посебну заменицу за „трећи“ пол, али је и признала да је тада знала мало о датом проблему и да није све довољно промислила.

153 И сами роман *Најдаља обала* слабо је обрађиван у критици. Њиме Легвин прави мали отклон од књижевности за децу и младе, због теме смрти и генерално тамног тона романа, па је можда оним критичарима који су у време објављивања прве трилогије *Земљоморја* баш сагледавали у кључу књижевности за младе био мање занимљив. Он такође говори о Сувој земљи и чаробњацима, а у другој трилогији поглед на њих је драстично различит, па је критичарима деведесетих било тешко довести их у везу. Интересантно је ипак да ни проблем необичне везе Геда и Арена није обрађен, будући да се новија критика управо фокусира на новине које Легвин доноси у поджанр – равноправност жена, феминизам, модернизовано друштво, генерално оно што бисмо одредили као модерно или ново.

154 Но, тај други смер (мислимо на Гедов брак са Тенар и Аренов брак са Сесеракх, каргсом принцезом), ипак не негирају њихову међусобну везу. Она никад није била хомосексуална у оном ужем значењу те речи, нити су они били одређени као хомосексуалци.

Јунакиња из романа *Стално се враћајући кући* из 1985. може бити лезбејка. Од деведесетих година Легвин даје јасније геј ликове. У причи *Quoits* из 1991. средовечна жена покушава да преболи смрт своје партнерке. У научнофантастичној причи *Mountains Ways* из 1996. лезбејски пар на планети О покушава да нађе одговарајући пар како би склопиле *седорету*, брак који укључује четири особе и основна је јединица тамошњег друштва. Ипак, овакви ликови су малобројни, а мушки хомосексуалци готово да се ни не спомињу. Тиме је случај Геда и Лебанена додатно занимљив.

Већ смо споменули да, када говори о Геду, Арен говори о љубави. Интересантно је да наше преводитељке, Соња Јанковски и Мирјана Живковић, нису знале тачно шта са тим да чине, па су неке реченице драстично мењале. Није редак случај, транслатологија се тиме првенствено и бави, да преводилац мења свесно или подсвесно оригинал, уносећи у њега начела (и предрасуде) свог времена и друштва, али и своје личне. Претпостављамо да је овде главни разлог што је роман посматран као књига за младе, па је ова тема сматрана неподобном за тај узраст. Или је у питању просто време. 1988, када је изашло прво издање овог романа код нас, хомосексуалност и хомосексуалне везе сматране су неприродним – иако се често истиче да је СФРЈ била прилично либерална по овом питању.

Арен већ на почетку зна (или приповедач зна, а Арен наслућује) да је у питању љубав, и то, занимљиво, пошто га Гед додирне, и каже:

”Go on,” and he pushed Arren lightly between the shoulder blades, a familiarity no one had ever taken before, and which the young prince would have resented from anyone else; but he felt the Archmage’s touch as a thrill of glory. For Arren *had fallen in love*. (Le Guin 1993: 308)¹⁵⁵

Наш превод ублажава та осећања и уместо љубави, Арен осећа наклоност¹⁵⁶:

155 Курзив у оригиналу и српском преводу је мој.

156 Вероватно зато (англо)амерички читаоци лако прихватају могућност љубавне (у ширем значењу те речи) везе између Геда и Арена, а српски је одмах одбацују.

"Pođi", i on blago pogura Arena, dodirnuvši ga između lopatica, tako prisno kako to niko pre njega nije učinio; da je bilo ko drugi bio u pitanju mladi princ ne bi otrpeo takvo ponašanje; ali on je Arhimagov dodir doživeo kao titraj slave. Jer Aren je prema njemu *počeo da oseća veliku naklonost*. (Legvin 2002c: 6)

И не остаје само на томе. Одмах после додира Гедовог и после освешћивања чињенице да је заљубљен у Геда, приповедач нам „открива“ да је баш ту Арен прешао праг. Дакле, сем преласка првог прага (улазак у свет магије, у фантастични свет) и другог (улазак у подземни свет), можемо говорити и о трећем прагу, прагу који означава љубавну, вероватно и сексуалну промену, сазревање: “So the first step out of childhood is made all at once, without looking before or behind, without caution, and nothing held in reserve.” (Le Guin 1993: 309)¹⁵⁷

И даље током романа Арен наставља да размишља о љубави и приповедач нам преноси његове утиске – ”this did not weaken the love the boy felt for him” (Le Guin 1993: 332), ”he was worth all the love Arren had for him” (360), ”and Arren looked at him with love” (362)¹⁵⁸ итд. Та љубав се и мења, расте, јача, тј. не остаје на обичној младалачкој заљубљености. Да је у питању заслепљеност, дивљење моћном чаробњаку, Арен би се повукао на први знак његове слабости. Али, управо када Гед покаже очајање (пошто је видео шта Кобова магија ради, како је упропастила некада моћну чаробницу Акарен), Арен осећа да ће га пратити до краја и говори о „љубави која има самилости“, „љубави прекаљеној, целовитој и трајној“, тј. схвата да више није у питању само „онај романтични жар и обожавање“, већ „нераскидива веза“ (Legvin 2002c: 67)¹⁵⁹.

157 „I tako je on iznenada iskoračio iz detinjstva, ne pogledavši ni ispred sebe, niti se osvrnuvši, neoprezno, ništa ne sačuvavši u rezervi.“ (Legvin 2002c: 6)

158 „to nije moglo da oslabi ljubav koj je dečak osećao prema njemu“ (Legvin 2002c: 26), „bio je vredan ljubavi koju je Aren gajio prema njemu“ (50), „i Aren ga pogleda s ljubavlju“ (51).

159 „... not now with that first romantic ardor and adoration, but painfully, as if a link were drawn forth from the very inmost of it and forged into an unbreaking bond. For in this love he now felt there was compassion: without which love is untempered, and is not whole, and does not last.“ (Le Guin 1993: 379)

Осећања према Геду су, чини се, највећа мотивација Арену за делање, а на овом примеру се показује тачном Долежелова тврдња да је „еротика сама срж интеракције“ (Doležel 2008: 116), с тим што би овде пресудан био, наравно, „емоционални конституент“, а не „фактор сексуалног нагона“. Осим борбе у Сувој земљи са Кобом, Аренов највећи изазов је да одбије оно што мами све друге људе, тј. Кобову понуду вечног живота. Он ту успева да пружи отпор, да каже не управо због Геда, тачније због својих осећања према Геду. У следећем пасусу, проф. Мајкл Драут види „један од најлепших пасажа фантастике, праву поезију“, али и „саму срж, основну идеју *Земљоморја*“ (Drout 2006: 11-07):

But Arren thought of that first hour in the Fountain Court, of the man who had knelt by the running water of the fountain; and joy, as clear as that remembered water, welled up in him. He looked at his companion and said, “I have given my love to what is worthy of love. Is that not the kingdom and the unperishing spring?” (Le Guin 1993: 449)¹⁶⁰

Треба наћи оно је вредно вољења и волети – то је једина мудрост живота. Оба процеса су само наизглед лака. Тешко је утврдити шта је вредно љубави и тешко је пружити љубав. Колико је само требало Геду у првом роману да схвати да не треба да одбаци себе, колико је требало само Иријан у истоименој причи да прихвати и своју људску и своју змајевску природу. Колико је било потребно Тенар да прихвати себе као индивидуу, а не слугу виших сила. Колико им је свима требало да нађу „другу половину“, тј. да пусте неког другог у свој живот. Но, чини се да је млађима то много лакше. Зато се и Арен тако лако отвара ка Геду и у том отварању, у тој љубави види и коначни тријумф и спас света.

Ни Гед није равнодушан према Арену. Већ при првом сусрету он размишља како Арен доноси лоше вести, али је ошет „пријатан гласник“, касније га гледа док

160 Aren se priseti prvog časa koji je proveo u Dvorištu sa fontanom, čoveka koji je klečao pored vode što je žuborila u fontani; i radost, bistra poput te vode koje se sećao, uzavre u njemu. On pogleda svog saputnika i reče: "Ja sam svoju ljubav podario onome što je vredno ljubavi. Zar to nije kraljevstvo i nepresušni izvor?" (Legvin 2002c: 128)

спава и закључује да му је лице, и после борбе и силне муке, лепо. Када су на отвореном мору, обојица пливају, али се онда Гед зауставља како би посматрао Арена. При крају путовања, када Гед предосећа да ће након те авантуре свако поћи својим, различитим путем, јасно је да јако пати због тога. Штавише, може се стећи утисак да га то више боли од губитка моћи. Гед и иначе долази из друштва које није хомосексуално, али је хомосоцијално¹⁶¹. Чаробњаци и магови (у првој трилогији) имају поприличан отклон од жена и склони су да комуницирају само са мушкарцима, што посебно важи за Школу на Роуку, која не прима жене.

З. Ф. Кристофер указује и на то да роман умногоме подсећа на романсу (Christopher 2015). Иако је то можда превелико упрошћавање, „улоге“ као да су стварно тако прављене. Гед се описује као снажни мушкарац, грубих црта лица, храбар, Арен као млад, не претерано развијен, мршав, гипког тела, „женскасти момчић“ (Legvin 2002c: 62)¹⁶² Арен бива заробљен, Гед упада на лађу где га држе и ослобађа га, што помало подсећа на клише даме у невољи. Арен је и генерално демаскулинизиран. Парадоксално, Арен на дијалекту Енлада значи мач, а он носи мач, чаробни и стари мач из давнина који никада није био извучен из корица. Интересантно, треба додати, тај чаробни мач који носилац може употребити само када му је живот заиста у опасности, Арен ће искористити, али не да заштити свој, већ Гедов живот – нема већег доказа љубави.

Ни Гед, ни Арен не развијају ни у овом, ни у каснијим романима оно што би се назвало хомосексуалним идентитетом, али као што показује Анамари Џагос (в. Jagose 1996: 10-16), аустралијска и новозеландска квир теоретичарка, хомосексуални идентитет је појава новијег датума (19. век), тј. и пре тога је постојала таква пракса, али она није значајније одређивала идентитет. То се може применити и на овај случај. У питању је однос у који улазе Гед и Арен, вероватно платонски, без додатних одређења тог односа и себе у односу на њега, тачније у односу на род оног другог¹⁶³. У том смислу, њих бисмо најсигурније могли одредити као квир. Иако се често каже да је то „реч нејасног значења, па се не зна

161 Хомосоцијалност је термин у социологији и подразумева склоност ка ступању у несексуалне везе са припадницима истог пола. Хомосоцијалношћу се посебно бавила квир теоретичарка Ив Сеџвик (Eve Sedgwick), испитујући њене везе са хомосексуалношћу и хомофобијом.

162 “girlish lad“ (Le Guin 1993: 373)

чак је ли то придев, именица или глагол“ (Morland, Willox 2005: 1), она се најчешће употребљава у широком значењу, тј. она обухвата "сва она понашања која су на културној маргини" (Jagose 1996: 1), тј. све оне који нису обухваћени строгим хетеронормативним или цисцендер¹⁶⁴ критеријумима.

Овакви јунаци, и оваква веза, такође одвајају дело Урсуле Легвин од клишеа високе (епске) фантастике. Модел снажног, мушког ратника превазиђен је, а необични чаробњак и феминизирани младић, који су још можда и у хомосексуалној вези, уносе промене у овај мушки мачо поджанр. Додатна субверзија класичне високе фантастике огледа се и у томе што они нису ни „прави“ хомосексуалци, већ квир особе, особе које се не могу увреженим категоријама до краја објаснити.

У том смислу, они су модернији од, рецимо, краља Ренлија Баратиона или витеза Лоренса Тајрела у *Игри престола* – при том мислимо на ТВ-серију, јер у Мартиновим романима геј ликова и веза и нема, тј. они су само у неким прилично нејасним назнакама. Мартин је то правдао писањем из перспективе главних јунака који су сви хетеросексуални, па и не примећују такве ствари, те је изјављивао да неће унети геј ликове у роман „само да би их било, без икакве функције“ (в. Duffy 2014). С друге стране, сексуални односи стрејт парова (али и лезбејски секс) често су представљени детаљно, и то, објективно гледано, без икакве функције. У сваком случају, можемо закључити да је Легвин супериорна и кад је у питању сексуалност ликова, те да је за време кад је роман издат (1972) била прилично храбра у изношењу оваквих тема, а опет их је третирала на оригиналан и уметнички успео начин.

Има, наравно, и супротних мишљења кад је у питању однос Геда и Арена. Пери Ноделман тако тврди да је прва трилогија јунгијанска прича о развоју психе, те ту нема хомосексуалности, тј. Арен је једна од фаза сазревања Геда. Он је и симбол невиности – и његова титула на правом језику, *agni*, асоцира на *agnus dei*, јагње Божије, тј. Исуса, који симболизује невиност и безгрешност (Nodelman

163 Наравно да однос са Гедом утиче на Арена, он је можда и пресудан, али не тај сексуални или љубавни део и не чињеница да је онај у кога је заљубљен мушкарац.

164 Цисцендер је термин који се користи да означи људе чији је пол и род једнак, тј. чије сексуално и друго понашање кореспондира са оним што се обично од датог пола очекује.

1995: 198). Но, овакво тумачење, уз све примере које смо навели не делује вероватно, а и свести један развијени лик као што је Арен скоро па на просту метафору не чини нам се смисленим.

Дона Минковиц податак из апендикса *Причама из Земљоморја* о томе да су последњи велики краљ Махарион и последњи велики маг Ерет Акбе били „heart-brothers“ тумачи као геј везу (Minkowitz 2001). Заиста, Махарион није имао ни жену, ни љубавницу, а и Ерет Акбе је све време био сам. Та веза, веза између великог мага (архимага, можемо рећи, иако та титула није тада постојала) и краља Архипелага може бити паралела вези између Геда и Арена. И сам Арен каже у једном тренутку да се од свих легендарних хероја прошлости Земљоморја највише диви Ерет Акбеу, оном који је могао да има све и буде краљ, а изабрао је да то не буде (Le Guin 1993: 368, Legvin 2002c: 57). И Гед би лако могао себе да постави за краља, али то не чини већ помаже ономе ко ће постати краљ – као што је радио Ерет Акбе за Махариона.

Треба се сетити и да је Ерет Акбеа на двор довела краљица Херу (Le Guin 2001a: 394), мајка Махарионова, да буде тугор њеном сину. И Гед је тугор Арену. Заправо, њихова веза личи доста на педерастичку. Притом не мислимо на педерастичку онако како се она често у речницима даје, као синоним педофили, већ мислимо на старогрчку педерастичку, везу старијег и млађег мушкарца, која је у већем делу Старе Грчке била прихваћена као друштвено нормална. Наравно, оваквих веза је било и у другим друштвима – египатском, персијском, етрурском, келтском и римском, кинеском и јапанском, код америчких Индијанаца (подсећамо да их је Легвин посебно проучавала), а што се тиче новијег датума, она је забележена у неким и даље дивљим племенима у Амазонији и другим крајевима. Неки истраживачи чак сматрају да је она постојала и у палеолиту, старијем Каменом добу (Greenberg 1988: 33).

Педерастичка је подразумевала везу између старијег мушкарца званог *erastes* (код нас превођено најчешће као љубавник) и млађег мушкарца или адолесцента званог *eromenos* (код нас превођено као љубљени или љубимац). Те везе су ретко биле сексуалне, будући да је грчко друштво сматрало онога у кога се пенетрира слабим и мање вредним, а орални секс се сматрао особином сатира или демона.

Таква пракса постојала је између слободних Грка и робова или мушких проститутки, али они не би еромонеса, другог слободног Грка тако понизили (Haggerty 2000: 646). То су најчешће биле везе које су или укључивале интеркурални секс (међусобна мастурбација уз додиривање пениса са бутинама партнера) или су најчешће биле чисто платонске. Платонска је највероватније и веза Геда и Арена. Прво, Гед је чаробњак, а они су у целибату јер се верује да им је управо целибат један од извора магије. Друго, нигде се експлицитно не говори о сексуалном односу, већ само о додиру. Једна реченица се чини проблематичном. Арен размишља како је погрешно што се Геду „предао телом и душом“ (Legvin 2002с: 76)¹⁶⁵. Но, Арен ту вероватно мисли на опасност од физичке смрти у борби и опасности од повреда – Гед га је повео у ту неизвесну авантуру, па је и одговоран за њега.

Педерастичка је подразумевала везу зрелог мушкарца са адолесцентом или постадолесцентом (тако се и правила разлика између педерастичке и педофилије, тј. педофилија је била дефинисана као болесна сексуална склоност ка препубертетској деци – Haggerty 2000: 1035), тј. у зависности од краја Грчке, еромонеси су били старости од 12 до 20 година, или су чак били нешто старији. У сваком случају, еромонес је био у неком виду не потпуно зрео мушкарац. Гед, када упознаје Арена, према неким подацима из других дела, не може имати више од педесет година, док се за Арена јасно каже да има седамнаест година. Такође се често истиче снага Гедовог тела, мушке, оштре црте лица и феминизираност Аренова, што би значило да још увек није зрео мушкарац.

Ерастес би бринуо о свом еромонесу и радио на његовом сазревању и што бољем уклапању у друштво (што је подразумевало нпр. и одабир супруге), а касније би у животу еромонес преузимао улогу ерастеса. Ерастес уводи еромонеса у друштво, дакле, педерастичка је била „део старогрчке педагошке традиције“ (Haggerty 2000: 1037), тачније, „била је фундаментална за класични грчки образовни систем, важна друштвена институција“ (Pollini 1999: 27). Она није

165 “Arren saw now what a fool he had been to entrust himself body and soul to this restless and secretive man...” (Le Guin 1993: 390)

институција у Земљоморју (колико се то да видети из датих дела)¹⁶⁶, али игра велику улогу у образовању младог Арена – кроз везу са Гедом он ће научити шта чини доброг краља, како треба владати и поступати, тј. њихова веза оваплоћује и ту едукативну страну старогрчке педерастичке везе.

Наш је став да јесте у питању хомосексуална веза. Мислимо да је и овде Урсула Легвин субверзивна. Као што је опрезно, готово скривено, увела Геда као јунака тамне боје коже и увела Тенар као до тада ретку хероину високе фантастике, тако је, сматрамо, увела опрезно и хомосексуалну везу у овај поджанр. Наравно, касније, када је одлучила да продужи циклус, Арен узима за жену принцезу из Карга, али опет пита Тенар за Геда, чезне за њим. Сем тога, веза Геда и Арена може бити баш као веза старијег и млађег мушкарца карактеристична за античку Грчку – веза која не спречава ни једног ни другог да улазе у бракове и заснивају породице, али опет кључно одређује и једног и другог.

¹⁶⁶ У траговима је свакако има у сваком образовању младог чаробњака. И млади Гед живео је на Ре Албију са старијим Огионом за време учења, млади Огион пре тога са својим учитељем и сл.

5.3. Тенар и пут странкиње

5.3.1. Траума и одрастање

У првој трилогији циклуса Земљоморје релативно је мало женских ликова. При том мислимо и на главне и на споредне ликове. Други роман циклуса, *Гробнице Атуана*, донео је чак расправе да ли је Тенар, којој гледајући присутност у тексту, припада роман, заиста главни лик или само споредни, који је ту да боље ослика пут главни, мушки лик, тј. Геда. Друга трилогија доноси потпуну измену. Четврти роман говори мање о девојчици Техану, иако по њој носи име, а више о сада зрелој жени, Тенар. У новијим причама, па и у последњој, изашлој само у електронској верзији, *Терка Одрена*, у главним улогама су жене. Последњи роман, *На другом ветру*, окупља све јунаке, али опет главну улогу имају Тенар, Техану и Ириан, такође главна јунакиња истоимене, најдуже приповетке из циклуса *Земљоморје*.

Пажњу ћемо првенствено посветити Тенар, будући да њен лик има кључну улогу у преображењу циклуса. Прича о њеном одрастању, дата у *Гробницама Атуана*, супротна је од Гедове по много чему. Док он напушта свет у коме је провео детињство, „природни“ свет, трагајући за авантурама и већим знањем, Тенар из таквог света бива истргнута. Наиме, свештенице са Атуана сматрају да је она реинкарнација Једине Свештенице, Првосвештенице, Архе, и када буде имала пет година, она бива одвојена од породице и одведена у манастирски комплекс на острву Атуан.

Као реинкарнација главне свештенице је „откривена“ по рођењу, али је одведена тек са пет година, што нарочито пада тешко мајци. Посебно потресна је сцена када мајка дете маже соком од купина, како би свештенице помислиле да је дете болесно (реинкарнација Првосвештенице не може бити болесна) и не би га узеле, али првосвештеница Богокраља открива превару.

То насилно одвајање од породице, у првом реду од мајке, оставља трауму код девојчице. Посебно како сећања буду бледела и остаје јој само једно – сећање

на мајку која шири руке и дозива је да се врати. Додатно притиска то што је у ритуалу лажног обезглављивања девојчици одузето име, тј. она је Прогутана. Одузет јој је идентитет који је имала, а оно што јој је (бар по веровању Карга¹⁶⁷) враћено је сећање на претходне животе, претходне реинкарнације, али ту се мисли на делове живота проведене у Храму Безимених, не на дечије године, када је девојчица имала нормалан живот.

Управо те руке које Тенар сања, додир, физички контакт, оно је што јој у одрастању недостаје. Она је Изабрана, па чак иако није прошла кроз све ритуале и постала главна свештеница, нико не сме да превише времена проводи са њом, камоли да је додирује.

“Were you punished?”

“I can’t be punished.”

“No... That’s so...”

“They can’t punish me. They don’t dare.”

“They can’t touch me. I am Arha,” she said in a shrill, fierce voice, and burst into tears. (Le Guin 1993: 193)

Жеља за додиром, па чак и оним насилним кроз казну, постоји у Тенар. Али, њега нема. Једини додир који има је са својим заштитником, евнухом Мананом. Ипак, и ти додири завршавају одбијањем:

167 Вештина приповедања Урсуле Легвин огледа се и у неразрешавању неких мистерија. У једном тренутку се Тенар чини да је „већ ходала тим ходницима“ и да је „на неки начин знала куда сваки води“, али нигде се конкретно не потврђује да је веровање у реинкарнацију Архе тачно. Чак се ни у наредним делима циклуса то не разрешава, па се тако и сама Тенар као стара жена пита да ли је то веровање истина или не. Постоје и друге, сличне „тајне“, које се остављају читаоцу да их реши. Једна од главних, која изазива толике расправе међу обожаваоцима циклуса, је и питање љубави између Теанар и Геда – да ли се она јавила још у гробницама Атуана, или тек касније. Реченица “She watched him, and never could she have said what was in her heart as she watched him, in the firelight, in the mountain dusk.” (Le Guin 1993: 287, „Ona га је посматрала и никако није могла да одреди шта јој је то у srcu dok га тако посматра, у svetlosti vatre, у planinskom sumraku.“ – Legvin 2002b: 99) не говори много, као да је намерно тако гурнута у текст да изненади читаоца и натера га на размишљање.

The big, waiting hands came up and drew her to him, held her gently, smoothed her braided hair. "There, there. Little honeycomb, little girl..." She heard the husky murmur in the deep hollow of his chest, and clung to him. Her tears stopped soon, but she held onto Manan as if she could not stand up.

"Poor little one," he whispered, and picking the child up carried her to the doorway of the house where she slept alone. He set her down.

"All right now, little one?"

She nodded, turned from him, and entered the dark house. (Le Guin 1993: 193)¹⁶⁸

Манан, нека врста очинске фигуре, после сваког тешења Тенар, односи је у Малу кућу, место посебно изграђено за Арху, место које је заправо изолује од осталих свештеница и евнуха, тј. од свих живих бића на Атуану. Она треба у потпуности бити посвећена старим безименим силама.

Њени контакти са другим младим свештеницама (тј. искушеницама, оне се спремају да постану свештенице) ометан је спољним факторима (не би требало проводити превише времена са Архом, не би се требало трошити време на дружење уопште, већ на ритуале и посао), али и унутрашњим – Тенар повремено показује гордост што је Арха и тражи да јој се призна да је прва и главна. Том страном она подсећа на младог Геда из *Чаробњака из Земљоморја*. Та гордост, која често у фантастици функционише као хибрис, нпр. код Толкина (гордост Торина Храстоштита у *Хобиту* или Боромира у *Господару прстенова*), па делимично и у *Чаробњаку из Земљоморја*, који води јунаке у страдање, овде је само једна дечија

168 Огромне, spremne šake se podigoše i privukoše je, nežno je pridržavajući, gladeći je po upletenoj kosi. "Hajde, hajde. Medenko mali, curice moja..." Čula je kako u dubokoj šupljini njegovih grudi nešto prozuklo mrmrlja i ona se grčevito pripi uz njega. Suze joj ubrzo presušiše, ali se i dalje držala Manona, kao da ne može da stane na noge.

"Sirota mala", prošapta on, i podigavši dete ponese je do ulaza u kuću u kojoj je sama spavala. Tu je spusti na prag.

"Je li ti sad dobro, malecka?"

Ona klimnu glavom, odvoji se od njega i uđe u mračnu kuću. (Legvin 2002b: 17)

особина, посебно појачана код детета отргнутог од родитеља и баченог у једно круто, прилично конфликтно друштво.

То се види и у контактима са старијим свештеницама. Док ће са Тар, главном свештеницом храма Божанске Браће, главном учитељицом, развити добар однос (Тар је на неки начин мајчинска фигура), са Косил, главном свештеницом храма Богокраља, увек ће бити у сукобу (архетип маћехе). Чак и у тренуцима када се добро слажу, а то је када Тенар дословно прати наредбе Косил (Косил као главна свештеница Богокраља, владара Карга, оног који има реалну моћ, жели да промени хијерархију и истисне свештеницу Безимених са трона), то поверење и добри односи се убрзо показују лажним. Сем тога, баш на наговор Косил, Тенар одлучује да се политички затвореници послати из престонице убију и тако себи ствара још једну трауму. Све до краја романа прати је грижа савести због тог чина.

Када дође у прилику да поново убије, и то оног који је, по догмама којима је учена, начинио највеће светогрђе ушавши у Лавиринт Безимених (мушкарац не сме ући у храм Безимених, сем као жртва), она оклева. Не жели да понови злочин, упркос свему чему је учена, упркос томе што је то убиство њена дужност. Временом стекавши поверење у Геда, она остварује са њим, уљезом и странцем, људски контакт, оно што није успела са другима на Атуану. И тај контакт је заправо пут њене трансформације и одрастања, чији се врхунац огледа у напуштању Атуана са Гедом. Лавиринт се за њима руши, што може бити симбол краја детињства, али и остављања трауме за собом.

5.3.2. Тенар и модални систем неприродног фикционалног света

Погледајмо како би се пут одрастања младе Тенар могао одредити кроз различите класификације јунака у фатастици. Вратимо се прво Долежелу. И лик Тенар је заснован по алетичком систему. Ако не знамо да ли је каргско веровање о реинкарнацији тачно, знамо да су Безимени прихватили Тенар као своју свештеницу – она се слободно креће њиховим храмом и лавиринтом, без последица. То је алетичка обдареност, Тенар је по Долежеловој класификацији

хипернормална фикционална особа, тј. њена „обдареност не транцендира алетичка ограничења природног света, а при том надилази просек“ (Doležel 2008: 129).

Њен развој условљен је утицајем алетички нормалних фикционалних особа (Косил која нема никаквих моћи, већ само жељу и амбицију да влада) и друштва које тежи да алетичку обдареност инхибира и уништи (систем који намеће Богокраљ, који притиска и све више сужава моћ свештенице Безимених), али и друге хипернормалне фикционалне особе – Геда. Гед је тзв. алетички странац („fikcionalna osoba čija aletička obdarenost bitno odstupa od standarda tog sveta“ – Doležel 2008: 130). Наиме, свет у *Гробницама Атуана* је модално двоструки свет.

Место дешавања је Каргско царство, а Архипелаг, тј. остатак Земљоморја, представљен је кроз уљеза, Геда. Та два света се разликују и алетички, и деонтички, и аксиолошки, и епистемички. Магија је у Архипелагу слављена, а религије нема. Код Карга је супротно, магија је забрањена, а постоји институционализована религија. У Архипелагу чаробњаци и племство знају писмо, код Карга је оно забрањено, што доводи и до заосталости у знању овог дела Земљоморја. Положај жена је другачији, постоје робови и сл., те можемо рећи да су и разлике у вредностима различите.

У сукобу та два модална система побеђује Гедов, и то тако што Тенар прелази у његов свет. О томе какав је то свет ћемо накнадно, али овде је битно приметити да Тенар пристаје на магију, на нова учења (Гед јој говори како мора научити језик, како ће учити руне код његовог старог учијеља и сл.) и генерално на други систем, што подразумева напуштање старог.

Пут Тенар је заправо пут до деонтичког, аксиолошког и епистемичког странца. Она одбацује проскриптивне и прескриптивне норме наметнуте од стране каргског друштва. Прво, одбија да убије када се то по друштвеним конвенцијама од ње очекује, потом се повезује са странцем друге расе и културе (Гед је Архипелађанин тамне коже, Карги су белци), тј. погледе каргског друштва на Архипелађане (и чаробњаке) одбацује као предрасуде. Она постаје аксиолошки бунтовник („ono što je u okviru kodeksa vredno, u buntovnikovom svetu postaje

bezvredno“ – Doležel 2008: 135), тј. бира да размишља својом главом и сама схвати логично шта је вредно, шта рђаво, шта је добро, шта лоше.

Долежел наводи пример госпођице Квестед из романа *Пут до Индије* Е. М. Форстера, закључујући да је она „одбацивши обрасце властите друштвене групе, постала епистемички странац“ (Doležel 2008: 138) – потпуно исто је учинила и Тенар. Питање је, наравно, зашто. Шта јој тај други свет нуди? Нуди јој бар симболички повратак кући, што илуструје последња реченица романа: “Gravelly she walked beside him up the white streets of Havnor, holding his hand, like a child coming home.” (Le Guin 1993: 300)¹⁶⁹

Оно мајчино „Врати се!“ симболично је испуњено. Она се не враћа мајци и родном дому, пошто је то немогуће (не сећа се одакле је тачно, питање је да ли је мајка и даље жива, у Каргском царству је сада непријатељ), али одлази у свет у коме је могуће оно што је у детињству имала – нормалан живот, прави људски контакт, повезаност, испуњеност. У питању је свет који заправо (поред свих својих мана) означава живот, док је служба Безименима у мрачном Лавиринту представљала смрт. Због живота и света који пружа могућност правог живота, вреди одрећи се и алетичке обдарености, што Тенар заправо чини (Лавиринт се руши, Безимени су љути, сама Тенар закључује да више није Арха), тј. од хипернормалне постаје нормална фикционална особа¹⁷⁰.

5.3.3. Тенар и пут хероине

Геда смо размотрили и кроз пут типичног хероја фантастике – пробајмо да слично учинимо и са ликом Тенар. Но, Тенар је хероина, не херој. Морин Мурдок, америчка психолошкиња, иначе студенткиња професора Џозефа Кембела, творца

169 „Ozbiljna lica, koračala je pored njega uz bele ulice Havnora, držeći ga za ruku, kao dete koje se vraća kući.“ (Legvin 2002b: 111)

170 Ово и не мора бити до краја тачно. Она губи везу са Безименима, али ипак у *Техану* успева инстинктивно да одбије клетву једног чаробњака, говори са змајем гледајући га у очи, што обични људи не могу, па је могуће тврдити да је Тенар и даље алетички обдарена особа. Ипак, своје улоге (и моћи) Првосвештенице се свакако одрекла.

пута хероја, питала га је једном зашто стално говори о путу хероја, а не спомиње пут хероине. Његов одговор је био да је „хероина предмет херојевог путовања“, тј. да она „не иде никуда, већ представља оно ка чему херој путује“. Мурдок је на то преврнула очима (Anderson 2013), посветила године истраживању и 1990. објавила књигу *Пут хероине: Женска потрага за целовитишћу* (The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness). Она сматра да типична хероина у фантастици пролази пут сазревања различит од оног којим иде херој. Тај пут се може поделити на 11 фаза:

1. хероина се одваја од женског принципа,
2. хероина се приклања мушком принципу,
3. хероина окупља савезнике,
4. хероина доживљава различите тестове,
5. хероина доживљава привидни успех,
6. у хероини се јавља осећај празнине и неиспуњености,
7. иницијација хероине и контакт са Богињом,
8. жудња хероине да се поново повеже са женским принципом,
9. исцељење раздвојености мајке/ћерке,
10. исцељење мушког принципа,
11. уједињење женског и мушког принципа, коначно испуњење.

(Murdock 1990)

Пробајмо да уклопимо Тенар у овај систем. Иако критичарке често истичу да је управо подземни лавиринт храма Безимених симбол женског принципа, будући да само жене могу ући у њега, ми бисмо ипак рекли да је Тенар тамо затворена вољом мушког, патријархалног друштва, а женски принцип бисмо пре тражили у „нормалном“ животу, који симболише слобода, природа, слављење живота, повезивање са другима. Из таквог живота је Тенар отргнута (1. фаза) и бачена у монашки живот.

Она учи ритуале храма вољно (2. фаза), успостаља какву-такву везу са Тар и Косил (3. фаза) и пролази кроз тестове у смислу учења и испитивања Лавиринта.

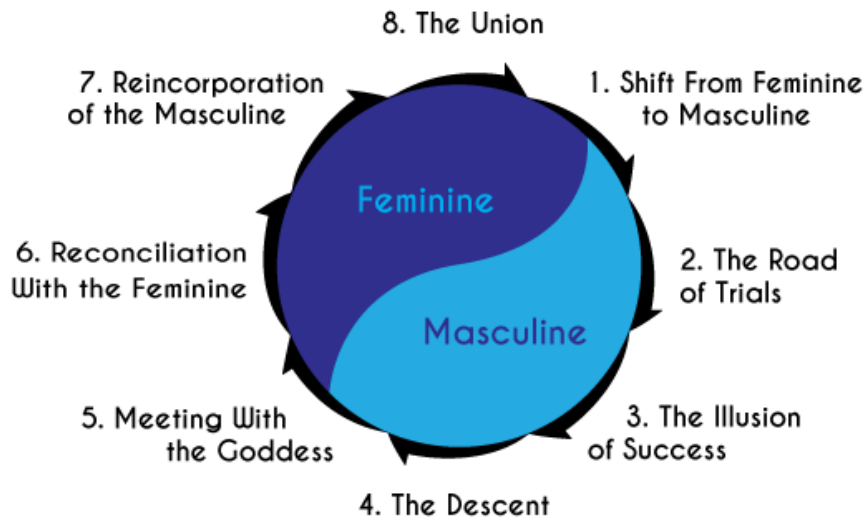
Под утицајем Косил (привидни савезник), она одлучује да се политички затвореници које шаље Богокраљ оставе да умру од глади и жеђи, што би заправо представљало кулминацију свега чему је у манастиру учена, тј. ту се она показала као права Арха, Једина Свештеница (привидни успех – фаза 5).

Но, убрзо се код ње јавља грижа савести, осећај незадовољства и депресије (фаза 6). Снови о томе како некоме у тами носи воду заправо симболишу повратак женском принципу – вода је женски симбол, симбол даривања и обнове живота. То је њена иницијација и контакт са Богињом, тј. фаза 7. Кроз контакт са Гедом, кроз разговоре са њим, а не кроз прибегавање убиству, огледа се њена жудња за поновним повезивањем са женским принципом (фаза 8).

Сазнавши од Геда своје право, заборављено име, она се сећа и детињства, па је на неки начин и ту дошло до поништавања јазе између мајке и ћерке, у смислу буквалног присећања мајке, поновног формирања слике мајке у свести (фаза 9). Наравно, Мурдок је пре мислила на помирење двеју улога које се архетипски жени додељују, тј. помирење старог и новог, бунта и одговорности и уопште супротстављених женских принципа. И тога овде има. Пркосна Тенар, жељна моћи, мири се са Тенар, спаситељком Геда, спаситељком Земљоморја (помаже Геду да састави две половине Прстена Ерет Акбе, тј. покидане руне мира, која ће целом свету донети престанак рата и еру мира).

Но, на тренутак Тенар запада у пасивност, из које се, под утицајем Геда, извлачи и почиње активно да делује на бегу из Лавиринта и са Атуана. Та активност је исцељење и мушког принципа (фаза 10) и заправо помирење мушког и женског (фаза 11). То помирење се читава и споља – само кроз сарадњу Геда и Тенар, мушкарца и жене, саставља се прстен Ерет Акбе, само кроз њихову сарадњу обоје бивају слободни. Шире гледано, из перспективе целог циклуса, ово помирење мушког и женског код Тенар је посебно очигледно у следећим романима, у којима Тенар преузима и улогу мајке, и улогу краљеве саветнице, и улогу једног од актера у уништењу лажног Подземног света, тј. наступа као целовита личност.

Maureen Murdock's
The Heroine's Journey



Слика 4. Пут хероине – упрошћени систем Морин Мурдок, по Крис Винкл (Winkle 2014)

Фазе од 1 до 5 припадају мушкој страни личности, фазе од 6 до 9 женској, док су 10. и 11. фаза заправо њихово уједињење. Ово је, шире гледано, у самој сржи *Земљоморја* – уједињење женског и мушког, таме и светла, људи и змајева. У складу са филозофијом таоизма, која је понајвише утицала на формирање овог секундарног света, Тенар у себи формира пуни знак, тј. помирује јин и јанг. Тако се може читати уопште и пут хероине, који је дала Мурдок. Крис Винкл, која је 11 фаза редуковала на 8, то најбоље показује својим дијаграмом пута хероине (Слика х.х.).

5.3.4. Разлике између хероја и хероине, Геда и Тенар

О самим разликама између пута хероја и хероине у фантастици заправо и није пуно писано. Успутно се примећује да на путу хероине нема толико авантура, нема толико „епских победа“ и сл. Алис Мејчи Ли (Alice Meichi Li), кинеска и америчка уметница, иначе позната илустраторка књига фантастике, истраживала

је ову разлику читајући дела која је добила за илустрацију, а у питању су поред савремених, и класична дела фантастике.

Она тврди да је главна разлика између ових путева у томе што херој тежи да постане господар, а хероина тежи једнакости и нормалном животу.

Хероина се увек јавља у некаквом поремећеном свету, полуделом. Све је померено, све је изокренуто наопачке, и хероине покушавају да нађу пут кући, осећајући се као да су једине остале нормалне у таквом свету.
(Li 2014)

Ли примећује да је тај повратак кући понекад буквални повратак кући. Док мушки хероји на крају свог пута имају славу и можда даље авантуре или одлазак у неки други простор, женски хероји се најчешће враћају кући. То може бити и последица мизогиног (свесног или подсвесног) става аутора, али треба приметити да је то некад и сасвим оправдано и мотивисано самим карактером јунакиње или суштином дела. Мислимо, наравно, на *Земљоморје. Гробнице Атуана*, како смо већ истакли, почињу отмицом Тенар из породичног дома и узвиком мајке: „Врати се, Тенар, врати се!“, док се Тенар, на крају романа, кад путује са Гедом ка Хавнору, чини „да се враћа кући“.

Она се физички не може вратити кући, будући да је персону нон грата у Каргском царству, те да је и скоро немогуће да нађе своју породицу, али излазак из једног неприродног система, лишеног емоција и правог контакта, и одлазак у свет где ће се моћи са другим људима остварити неки контакт, неке везе, јесте на неки начин повратак кући, повратак нормалном животу.

Ли сматра да је путовање хероине у различитим делима формирано под јаким утицајем патријархата, а то се нпр. посебно види у сукобима хероине са другим женама, који су у овим делима неизбежни. Ли издваја и следеће разлике између пута хероја и пута хероине:

1. хероји на путу имају помоћнике, помагаче, хероине имају особе које на неки начин увек покушавају да манипулишу њима, а често се сукобљавају

и са, како их Ли зове, антибогињама, тј. другим женама изузетне моћи које су редовно против хероине,

2. херој на овај или онај начин познаје свет, у систему је, а полазну тачку хероине увек карактерише неки недостатак. Хероји су често и на неки начин привилеговани, хероине не.

3. херој има сву самосталност на путу, хероини се често додељује мушка фигура да је води или спаси у пресудним тренуцима, што је такође директан утицај патријархата. (Li 2014)

Занимљиво је да Ли сматра да је могуће и да мушки лик иде путем хероине и обрнуто, те сматра да ће хероине добити прави на „једнако путовање“ како се наше друштво буде даље развијало, а то се буде рефлектовало и на књижевност. Погледајмо сада Тенар из ове перспективе. Она је заиста истргнута из нормалног породичног живота још као дете и бачена у монашки ред строгих ритуала и међусобне нетрпељивости свештеница, што заиста делује као поремећени свет. И она има недостатак на почетку свог пута, будући да јој је идентитет одузет, а сећања које је као четворогодишња девојчица имала прилично су бледа, тј. она нормални живот и свет не познаје.

Улази у сукоб са Косил, моћном свештеницом храма Богокраља, која се у том смислу и може посматрати као антибогиња. И Тенар је на путу ка ослобођењу и формирању сопственог идентитета дата помоћ мушкарца, Геда, што се може тумачити несвесним утицајем патријархата као друштва и патријархалних догми високе фантастике на Урсулу Легвин, али се исто тако може и правдати просто структуром циклуса (Гед је главна копча која повезује романе) и главном темом овог романа, која је, по нашем мишљењу, поверење и сарадња.

5.4. Техану и Иријан или пут змаја

5.4.1. Техану и траума силовања

Техану (у почетку називана и Теру) је, иако један роман носи њено име, посвећено релативно мало пажње. Она је дете силовано, претучено, и бачено поред реке да умре. Тенар је налази, негује и пази као своју ћерку. Кроз ту везу се заправо обе развијају, али је фокус романа *Техану* ипак на Тенар. Лик Техану и њена судбина су оно што је изазвало шок код публике и критике. Тако нешто се није јављало у претходним делима високе фантастике. Зоран Кравар чак иде тако далеко да се пита да ли је *Техану* уопште дело високе фантастике:

Tematika koja s tim sudbinama ulazi u pripovijest ne samo što zakriva njezin korektan nacrt, nego i dovodi u pitanje njezinu vrstovnu definiciju. Za zlodjela poput onih što ih je mala Tehanu pretrpjela u svojoj obitelji ima, nažalost, potvrda u današnjim medijima, ali u *fantasy* takvo što ne rade ni orci. (Kravar 2010: 165)

И заиста, у овом роману је више стварног него фантастичног. Тај уплив реалности показује жељу ауторке да даље проширује границе високе фантастике, да сруши неке њене догме и да јој и ангажовани карактер. Истовремено, то је и почетак преобликовања фикционалног света који је креирала од 1964. године. Најтежи део реалности унет у *Земљоморје* је силовање. Силоване је, заиста, тешка тема, те се можда зато и сматра да циклус *Земљоморје* од четвртог романа, тј. од *Техану* више не може да се убраја у књижевност за младе.

Сексуално насиље над децом је и у наше време широко заступљено. Неке земље га игноришу, као нпр. Тајланд у коме је дечија проституција широко раширена. У неким арапским земљама још увек постоје тзв. девојчице-невесте, некад не старије од шест година. Трговина децом учесталија је него раније у источној Европи, а у јужној Африци се у просеку месечно пријави чак сто случајева сексуалног злостављања деце. Како Мери Блок примећује, проблем је и

што је у неким земљама законска граница узраста кад је секс дозвољен спуштена, те сензационалистичко третирање теме силовања деце у медијима (Smith 2004: 40, 41).

Сабин Силке примећује да популарна култура често неадекватно третира силовање и умањује његову тежину (Smith 2004: 150), док је у светској књижевности наратив о силовању изузетно важан „будући да је био једна од главних снага за културно конструисање сексуалности, рода, расе, класе, па чак и националног идентитета“ (Smith 2004: 117). Тема силовања се јавила у каснијим делима високе фантастике, додуше, опет ретко и, рекли бисмо, баш под утицајем овог романа. Неки критичари нпр. сматрају да је ту тему Мартин укључио у *Песму Леда и Ватре* управо под утицајем *Земљоморја*, мада је он сам изјављивао да му је драга само прва трилогија, тј. да *Техану* као читалац није волео.

Интересантно је поредити третирање проблема силовања код ових аутора. Код Легвин сазнајемо да је девојчица силована, то се не описује, а онда нам ауторка показује колико велике трауме је оставио тај насилни чин на Техану. Она је алетички обдарено биће (жена-змај), али се упорно скрива, негира ту своју другу, моћну страну, и дуго времена покушава да буде што тиша, што неприметнија, што сакривенија. Њен пут је пут лечења трауме и ми га кроз роман пратимо.

С друге стране, у *Песми леда и ватре* најпознатије силовање, пошто их има више, тј. силовање Денерис Таргеријан, приказано је другачије. Сцене секса и силовања се нашироко описују, али се преко последица (ако их уопште има) претрчава. Наравно, у питању је комерцијалност и привлачење читалаца ониме што се другачије не може назвати, но јефтиним триковима. Упркос свој слободи интерпретације, јасно је да кал Дрого силује младу Денерис:

Yet every night, some time before the dawn, Drogo would come to her tent and wake her in the dark, to ride her as relentlessly as he rode his stallion. He always took her from behind, Dothraki fashion, for which Dany was grateful; that way her lord husband could not see the tears that wet her face, and she could use her pillow to muffle her cries of pain. When he was done, he would close his eyes

and begin to snore softly and Dany would lie beside him, her body bruised and sore, hurting too much for sleep.

Day followed day, and night followed night, until Dany knew she could not endure a moment longer. She would kill herself rather than go on, she decided one night... (Martin 2014: 479, 480)¹⁷¹

Проблем је у томе што већ у следећем поглављу сазнајемо да је силована Денерис заљубљена у Дрога, свог силоватеља. Она је „месец његовог живота“, он је „сунце и звезде њеног живота“ – у питању је, јелте, велика, да не кажемо епска љубав. Денерис сања да са својим силоватељем осваја гвоздени престо и влада свим краљевствима – превише невероватан развој догађаја и превише мушки снови, какав је заправо и цео Мартинов циклус. Иако су женски ликови у њему бројни, питање је има ли ту правих жена или су то мушке пројекције...

Вратимо се сада на Техану. На почетку романа сазнајемо да је повређена, али се касније спомиње и силовање, и то у два момента. Тенар то открива краљу који им указује привремену помоћ на свом броду. “They raped her and beat her and burned her; these things happen, my lord. These things happen to children.” (Le Guin 1993: 603)¹⁷² Ово је битно јер је истовремено у питању и политичка изјава. Тенар обавештава краља да се у његовом краљевству деца силују и осакаћују. Упркос прстену Ерет Акбе и руни мира коју су саставили она и Гед, упркос испуњењу пророчанства о повратку краља, Земљоморје није мирно, већ је у хаосу. Да би се постигао мир и просперитет требаће корените промене и залагање свих – баш као у стварном свету.

171 Ali svake noći pred zoru Drogo je dolazio u njen šator, budio je u tami i jahao je nemilosrdno kao i svog pastuva. Uvek ju je uzimao otpozadi, na dotrački način, i Deni mu je na tome bila zahvalna; tako njen gospodar muž nije mogao da vidi suze koje su joj kupale lice, i mogla je da upotrebi jastuk da priguši bolne krike. Kada bi sve bilo okončano, sklopio bi oči i zahrkao tiho, a Deni bi ležala kraj njega, tela izubijanog i bolnog, previše bolnog za san. Dani i noći su se nizali, sve dok Deni nije pomislila da ne može da podnese ni tren duže. Radije će se ubiti nego da nastavi, prelomila je jedne noći... (Martin 2003a: 169)

172 „Silovali su je, pretukli i bacili u vatru; takve stvari se dešavaju, gospodaru moj. Te stvari se dešavaju deci.“ (Legvin 2002d: 96)

Друго спомињање силовања тиче се саме Тенар. Она се пита да ли и сама зазира од Техану управо јер је девојчица силована:

Ogion had asked nothing about the child, but he had said, "They will fear her." And Tenar had replied, "They do," and truly. Maybe she herself feared the child, as she feared cruelty, and rape, and fire. (Le Guin 1993: 512, 513)¹⁷³

Тенар техану стално подсећа на то силовање и на окрутност генерално, посебно зато што је девојчица приликом силовања (и покушаја убиства) задобила тешке деформитете лица и тела. Њен физички изглед јасно сведочи о огромној трауми које се Тенар као жена плаши. Ово је битан моменат романа који тера читаоца да се запита какав је његов однос према особама са деформитетом, тј. да ли се и он несвесно дистанцира од њих, без обзира на то колико се на свесном нивоу залаже за њихову једнакост и право да им буде пружена свака могућа помоћ.

Сам лик Техану, као осакаћене девојчице која на крају романа ипак тријумфује, успева да се избори за себе, па и за свет јер је она на неки начин обећање боље будућности света, такође снажно делује на читаоце, посебно млађе¹⁷⁴. Милисент Ленц сматра да се кроз овај лик младима шаље порука о нади, тј. могућности да се особа неправедно оштећена самоисцели и самоафирмише, закључујући да „у савременом добу које посебно обележава тако површно схватање појма 'лепота', које детету као идеале намеће Барби и Кена, Урсула Легвин нуди деци једну нешто другачије, дубоку мудрост.“ (Hunt, Lenz 2003: 76)

Тенар осећање зазирања од Техану превладава, тј. схвата да је Техану она сада мајка, као што је то њој била Тар на Атуану, или као што јој је отац био маг Огион, тј. „мајка више од биолошке мајке“. Но, други људи Техану гледају са страхом, или се чак претварају да није ту. Као што смо рекли, Техану је, сем што је

173 Ogion je nije ništa pitao o detetu, ali je kazao: "Plašiće je se." A Tenar je odvrtila: "I sada je se plaše", što je bilo tačno. Možda je i ona sama zazirala od tog deteta, kao što je ono zaziralo od okrutnosti, silovanja i vatre. (Legvin 2002d: 25)

174 Техану се (нарочито у САД) младима не препоручује, због озбиљности теме које обрађује. Но, већина младих читалаца после трећег романа, жели да прочита и остатак циклуса, те можемо претпоставити да ће се упознати и са *Техану*.

силована (и то, како сазнајемо, и од стране оца), и унакажена – у ватри у којој је држана изгубила је десно око, преко целе десне стране лица има ожиљак, а десна рука је изгорела до костију, па „више личи на некакву канџу, него на руку“. Сузан Бернардо и Грејем Марфи уочавају три става која Архипелађани имају кад виде Техану:

Има оних који се питају шта је урадила па је у таквом стању (Искра, Тенарин син, овако мисли), што је јасан случај кривљења жртве за злочин; има оних који избегавају да је гледају како би избегли да се суоче са тим да у друштву у коме живе има и таквих људи који би тако страшне ствари учинили детету; и има оних који избегавају да је гледају просто јер не желе да гледају у деформитет. Тако се формира доживљај Теру као невидљиве особе. (Bernardo Murphy 2006: 129)

Друштво не жели да призна какво је и на неки начин не види Техану. С друге стране, она је уплашена (често се описује како се крије иза Тенар, како се стално склања, како је тиха и неприметна), па и сама чини све како би била што невидљивија. Техану је и пре силовања била другачија, тј. свако може да осети да она није у потпуности човек, тј. да није само човек. Управо зато је и кажњена. У том смислу она подсећа на *pharmakos*, невину жртву у култури античке Грчке. Наиме, када би град или село захватила каква недаћа, један члан полиса био би убијен или протеран, што би била жртва како би се умилостивили богови. Обично је та особа била са неким инвалидитетом. Једна од таквих невиних жртава био је по неким записима и Езоп, чувени писац басни, који је, како кажу старогрчки хроничари, имао разне деформитете тела. Можда је и Техану пребијена, силована и умало убијена јер је била другачија, и то у свету који је захватила велика криза.

Треба приметити и да је Техану изгорена десна страна лица и тела, а посебно је видљив деформитет десне руке. По таоизму, десна рука симболизује делатност, док је лева симбол мудрости и неделовања (Ševalije, Gerbran 2004: 792), па је у складу са тим Техану тиха, повучена, ненаметљива, неделатна. Чак и при крају књиге, када треба спасити оца и мајку, она позива другог змаја да то

учини, не претворивши се сама у змаја. А управо би то био врхунац сазревања Техану. Код ње се не требају ујединити мушки и женски принцип као код Тенар, већ се морају ујединити човек и змај. То се дешава тек на крају циклуса, у *Другом ветру*.

Зашто је сазревање Техану тако дуго? Зато што је и лечење њене трауме дуг процес. Физичка траума се, чини се, лечи њеним преображајем у змаја. Као змај, Техану не показује знаке деформитета¹⁷⁵. Психичку, пак, трауму, није тако једноставно поправити. За почетак, у терапији трауме од силовања, пацијенту треба обезбедити стабилну, безбедну средину, а свакако је треба заштитити од даљих напада силоватеља. То Техану није добила. Спретни, један од силоватеља, враћа се са намером да је отме од Тенар и убије.

Ако овај лик сагледамо из теорије могућих светова Лубомира Долежела, видећемо да је Техану формирана по свим моделима о којима он говори, те да се условно може рећи да је алетички доминантан. И ту се види колико овај роман одскаче од класичног романа високе фантастике. Алетички модел треба бити доминантан, али он је до самог краја некако у сенци. Наиме, Техану се боји да покаже своју алетичку обдареност. Она саму себе ограничава, прво деонтички, прихватајући прескриптивне и проскриптивне норме света у коме живи, тачније она се понаша онако како се и очекује да се силована и деформисана жена, девојчица понаша – покушава да буде невидљива, да се свима склања с пута и погледа.

Она себи не дозвољава преображај јер је и то у шта би се преобразила, змај, у свету у коме је нешто негативно. И ту вредност она прихвата. Аксиолошки се ограничава јер себе посматра као нешто рђаво, било да је рђава због змајске крви, било да је рђава јер је силована и обogaљена. На крају, и епистемички се ограничава. Ако је, како је речено већ у првом роману циклуса, змају прастари језик природан, тј. „змај и језик су исто“, и језик и знање о себи и својој врсти,

¹⁷⁵ У аниме екранизацији Гороа Мијазакија, Техану се, када се преобрази назад у човека, показује опет без икаквих деформитета. У књизи то није експлицитно речено, те се у овоме може читати још један страх од деформитета. Сем тога, то се види и по непреображеној Техану – лик у анимеу има мало заједничког са страшно деформисаном Техану из књига. Више делује као лепа девојка која је део лица офарбала у браон боју.

Техану би природно морала да има. Но, чини се да га она блокира. Читав тај механизам ношења са траумом – повлачење у себе и скривање, изолација од света, преузимање кривице за насилни чин на себе, обезвређивање себе, укоченост и блокирање даљег развоја – типичан је за жртве силовања.

Процес лечења трауме траје дуго јер и формирање основе за њено превладавање дуготрајан процес. Техану је требало времена да прихвати да има породицу, тј. да прихвати Тенар и Геда као оца и мајку. Вештачки створена породица омогућиће јој потребну базу за индивидуацију, тј. сазревање. Та породица је вештачка у смислу да није биолошка, тј. њени чланови нису биолошки, крвно повезани, али је у сваком другом смислу природна, тј. права. Тенар у улози мајке и касније Гед у улози оца омогућавају оно што је и улога родитеља – сазревање детета у човека.

Значај ове заједнице види се и у завршетку романа. Техану је призвала змаја Калесина да спаси Геда и Тенар из смртне опасности. На понуду Калесина да је поведе са собом (јачко је битно што је он назива кћерком – они крвно јесу род), Техану реагује одбијањем, тј. она још увек није спремна за даљи пут, и даље су јој потребни отац и мајка. Она прихвата своје право име које јој даје, тј. открива Калесин и од Теру, како ју је назвала Тенар, што значи ватра, али и изгорена, постаје Техану, што је име једне од најсјајнијих звезда Земљоморја. Лара Сагвисаг тврди да је то кључни моменат, да нису у праву они који тврде да је појава змаја лош крај и разрешење ситуације, обичан *deus ex machina* – Теру, Изгорена, храбро узима своје право име Тенар, Звезда, а појава змаја је симбол револуције која предстоји, и за Техану, и за жене Земљоморја (Saguisag 2010: 86) То уздизање Техану и узимање свог имена подсећа на излазак Денерис из ватре на крају првог романа Мартиновог циклуса. Обе поново откривају себе и своју моћ, па се и ту види паралела између двају ликова.

Техану заиста делимично открива себе као другачије, не у потпуности људско биће, као алетички обдарено биће, и самом чињеницом да је проговорила прастарим, „правим“ језиком, али ипак и даље није спремна да покаже своје моћи – она позива другог (Калесина) да реагује. Не полеће, не трансформише се. Још увек није одрасла.

Интересантно је да се два родитељства, биолошко и створено међусобно не негирају, тј. међусобно се признају и поштују:

“I will come back for thee,” Kalessin said, “in time.” And, to Ged and Tenar, “I give you my child, as you will give me yours.

“In time,” Tenar said. (Le Guin 1993: 689)¹⁷⁶

У питању је и потврда идентитета Техану – она је полу човек, полу змај, те су јој зато потребне и обе породице, тј. обе форме васпитања и образовања.

Кад смо код васпитања и образовања, и оно је код Техану другачије. Када на самрти велики чаробњак Огион, на неки начин и учитељ и отац Геда и Тенар, каже, гледајући у Техану: “Teach her, Tenar, teach her all!” (Le Guin 1993: 500, “Podući je, Tenar, nauči je svemu!” – Legvin 2002d: 16), Тенар је збуњена. Огион је додатно саветује да дете не води на Роук, јер ће је се тамо само плашити¹⁷⁷. Дакле, једино преостаје да је учи сама Тенар. Но, она не зна како да се постави као учитељ. Чему учити то чудно биће? Први импулс, да се Техану пружи учење руна и старог језика, пропада – Техану није у стању да разговетно изговара речи, а како видимо на крају, заправо их она већ зна, као змају то јој је природан језик. Лара Сагвисаг уочава да би ту Тенар наступала као учитељи са Роука, као мушкарац чаробњак, тј. она је покушала да пружи усвојеној кћери „рационално учење и јасно значење, које је карактеристика мушког принципа“ (Saguisag 2010: 80), али сама ученица је то одбила. Зато јој је Тенар пружила нормалан породични живот, и то у природи. Тако и Техану њен „природни“, змајевски језик, долази природно.

Тенар јој је пружила још нешто – приче. Осим што је ту научила „нешто што је особина женског принципа, а то је слушање, насупрот говорења, које припада мушком спектру“ (Saguisag 2010: 83), у Техану се кроз приче, оне

176 "Vratiću se po tebe", obeća Kalesin, "kad dođe vreme." A Gedu i Tenar reče: "Dajem vam moje dete, kao što ćete mi vi dati svoje."

"Kada dođe vreme", odvrati Tenar. (Legvin 2002d: 163)

177 Да је Огион правилно размишљао, види се у причи *Вилин коњиц*, насталој касније, која између осталог говори и о одласку Иријан, друге жене-змаја на острво Роук. Већина је дочекује са мржњом и страхом.

званичне, широко распотраћене (о настанку Земљоморја, о храбрим подвизима његових хероја), али и оне готово непознате (Тенар нпр. преноси за Техану важну Огионову причу о Жени из Камеја, која је била и жена и змај, и сањала о „западу даће од Запада, на коме плеше њен народ“), развија идеја о себи, тј. зачињу се прве могућности индивидуације.

Истовремено је у питању нека врста оде ауторке причи, значају причања и моћи прича. Урсула Легвин је и у самим делима (нпр. у књизи Стално се враћајући кучи, у разговору Библиотекара и Пандоре) и у интервјуима (в. нпр. Le Guin 2013) да текст није информација, већ веза. Тако и Техану успоставља кроз ту фолклорну причу везу са Женом из Камеја, тј. са бићем које је исте врсте као и она. То је веза индивидуе и индивидуе, али и веза индивидуе са читавом врстом – Техану није изузетак или чак грешка природе, већ припадница једне посебне врсте и заједнице.

Погледајмо када се Техану отвара као алетички обдарено биће. Увек у тренуцима када су други у опасности. Говори правим језиком и призива најстаријег змаја како би спасила оца и мајку. У роману *Други ветар* она то чини јер је цео људски род у опасности – мора проговорити правим језиком како би бесне змајеве умолила да пошаљу свог представника на преговоре са људима. Када треба спасити цео свет јер вештачки (од стране људи) створена Земља мртвих опасно прети свим живим бићима, Техану коначно делује. Први камен у Зиду који ограђује вештачки створени свет одломиће управо она.

И ово је још један показатељ одрастања. Како је приметила још Ана Фројд, процес психолошког сазревања детета је „развој од дететовог егоцентричног погледа на свет и друга људска бића до емпатије, узајамности и заједништва са људима око себе“ (Freud 1989: 64). Удружена са краљем, чаробњацима, људима, другим змајевима, она ће донети тако дуго очекивани мир свету. Дакле, кроз спасавање других, Техану се развија, коначно сазрева.

Први, болни процес у том сазревању је и одвајање од мајке. У мисији зацељивања света она се од мајке одваја због мисија са краљем, на кратко, да би на крају схватила да мора доћи и до дужег одвајања не би ли извесно време провела са змајевима и открила своју другу страну. Изузетно кратка сцена, састављена

само од дијалога, осим дирљивог опраштања између Тенар и Техану доноси и признање усвојене породице као праве породице – Техану Тенар назива мајком:

“Before long, I think, mother...”

“I know.”

“I don’t want to leave you.”

“You have to leave me.”

“I know.” (Le Guin 2001b: 195, 196)¹⁷⁸

Дакле, по први пут без мајчине помоћи, Техану делује. По извршеном задатку спасавања света, она се коначно преображава у змаја. И то кроз ватру. Као што јој и име говори, она посматрачима са земље изгледа као сјајна звезда:

She reached up her arms. Fire ran along her hands, her arms, into her hair, into her face and body, flamed up into great wings above her head, and lifted her into the air, a creature all fire, blazing, beautiful. She cried out aloud, a clear, wordless cry. She flew high, headlong, fast, up into the sky. (Le Guin 2001b: 202)¹⁷⁹

Силована и унакажена девојчица се као феникс поново рађа из ватре. Сада је змај, без икаквих повреда, који слободно лети. Као што је свет на крају циклуса (буквално) поправљен, тако је и Техану спојила у хармонију своје две природе и тако се ослободила терета прошлости, тј. Трауме која ју је притискала. Она се

178 – Ускоро ћемо, чини ми се, мајко...

– Знаш.

– Не желим да те напустим.

– Мораш да ме напустиш.

– Знаш.

179 Раширила је руке. Ватра је кренула низ њене шаке, преко руку, до њене косе, лица и целог тела, да би се претворила у огромна крила изнад њене главе, која су је понела у ваздух, њу, створење од ватре, заслепљујуће, прелепо. Гласно је заплакала, јасним плачем без речи. Винула се брзо и високо у небо.

описује и као змај златне боје, што симболично додатно потцртава њен успех и тријумф. То је тријумф невине жртве која се упркос свим тешкоћама и суровом свету изборила за свој живот и своју слободу.

5.4.2. Иријан и родне улоге

Младу девојку, Вилин коњиц (Dragonfly), читалац упознаје у истоименој причи¹⁸⁰ из 1997. године, али се она јавља и у последњем роману циклуса, *Другом ветру*, 2001. Прича се појавила као својеврсни наставак догађаја из *Техану*, те је требало да појасни неке идеје из романа и покаже каква је будућност фикционалног света описаног у овом циклусу. Та се будућност, наравно, највише тичала положаја жене и промена у смислу слабљења мушке (жене активно обликују, деконструишу свет), али уопште и људске доминације (змајеви се такође укључују у обликовање света).

Вилин Коњиц се описује као девојка необично висока и лепа „као дрво у цвету“. Посебно се истиче њена висина, али и крупне шаке, стопала... Када се на путу до луке претвара да је мушкарац, нико у то не сумња. У прилог јој иде и готово невероватна физичка снага. Јасно је да је у питању хероина која физички више припада мушком моделу, а такав је заправо и њен пут. Када смо говорили о разлици између пута хероја и хероине, указали смо да се хероина најчешће враћа кући, док херој на неки начин наставља даље, те да се хероина бори за нормализовање, хармонизовање света, док је херој концентрисан на себе. Пут ове хероине је заправо комбинација та два модела. Она је, попут Техану, жена-змај¹⁸¹ и пут којим иде је пут откривања своје друге, змајевске стране. Но, пут личног развоја и борбе је и пут исправљања нарушених односа у свету – односа између мушкараца и жена, односа између људи и змајева.

¹⁸⁰ Негде се одређује и као кратки роман.

¹⁸¹ Њена природа види се и у самом имену, но *Nomen est omen* принцип губи се у преводу. Dragonfly лепо антиципира крај приче – змај који лети је крајња тачка развоја младе Иријан.

По систему архетипова пута хероине које даје Валери Естел Франкел (в. Frankel 2017), Иријан је свакако архетип ратнице. Франкел наводи да ратница има мушког ментора (Вилином Коњицу је то Азвер, а делом и Ајвори и Чувар Капије) и мушког непријатеља (маг Торион). Она се често облачи као мушкарац (до острва Роук наша јуналиња путује прерушена у мушкараца) и храбро ступа у рат (Вилин Коњиц улази у сукоб са најмоћнијим људима Земљоморја, због себе и због Земљоморја). Занимљиво је да Франкел сматра да је веза ратнице и ратника осуђена у митовима и причама на пропаст, те да ратница може постати целовита особа само кроз везу са тзв. осећајним мушкарцем. И заиста, Азвер је тип осећајног мушкараца, више посвећен контемплацији и саветовању, него борби. Поставши блиска са њим, Вилин Коњиц се отвара и за спознају своје праве природе.

И овде је у конструисању лика доминантан алетички модел, ради се о змајевској природи, посебној обдарености. Но, и епистемички модел је присутан, будући да Иријан на почетку свог пута ништа не зна о својој природи. Ту је и разлика у односу на Техану. Код Техану не знамо тачно да ли је у неком тренутку схватила да је змај или је то све време знала и крила, док код Иријан знамо да она није свесна свог дара. Тачније, свесна је (као и сви око ње, у првом реду сеоска врачара и млади чаробњак) да је другачија, али не зна тачно по чему. Њен пут проналажења себе је пут из незнања у знање, тј. по Долежелу, у питању је епистемичка потрага. Њој одговара и друга могућа жанровска одредница текста *Вилин коњиц*.

Struktura epistemičke potrage nalazi se i u srži obrazovnog romana (*Bildungsroman*). Naime, obrazovnom romanu svojstven je znatno širi tematski opseg: to je priповest o *Werden* individualnog junaka, o njegovom ili njenom sazreванju. Међутим, стичање вештина и ширење знања представља главну нит у том процесу. (Doležel 2008: 137)

Вилин Коњиц ће до тог (са)знања доћи тако што ће проћи кроз три фазе, тј. три суочења. Та суочења одговарају трима великим поглављима приче која

претходе кратком, завршном поглављу у коме Иријан схвата шта је и трансформише се у змаја. Прво суочење је са оцем и вештицом Роуз¹⁸², тј. мушком и женском страном своје људске стране личности. Њен отац је један од господара острва Ирије, али прилично осиромашен и смањених поседа. Такође је алкохоличар, пргав и насилан. Живот му пролази у пићу, неуспелим тужбама против рођака, других племића на острву, константном жаљењу на ово и оно и патњом за „старим, златним добом Ирије“. Вилин Коњиц посебно презире његову гордост и стално истицање свог племенитог порекла и крвне везаности за Ирију. С друге стране, рано је изгубила мајку, те јој мајчинску фигуру представља сеоска вештица Роуз, са којом успоставља близак однос. Роуз је та која пристаје да јој да име, упркос забрани њеног оца (не жели да господарици Ирије име да обична вештица, а опет не жели ни да позове чаробњака на свој посед јер овај ради за другу племићку кућу).

Управо се у току ритуала именовања, крштења, сукобљавају две стране у Вилином Коњицу. Роуз, дакле женска страна, помаже јој пристајући да јој да право име. У једном смислу, она је у женском савезу са Роуз, код ње доминира женски принцип. И сами ритуал именовања одвија се у води, што је женски симбол. Но, Роуз у ритуалу открива да је право име Вилиног Коњица – Иријан. Оно што одбацује, отац и његова везаност за Ирију, враћа јој се. Њено право име би се дало превести као ћерка Ирије, жена са Ирије, а управо од Ирије (тј. оца) она жели да побегне. И у том тренутку, она реагује као мушкарац:

It isn't right. It isn't my true name! I thought my name would make me be me. But this makes it worse. You got it wrong. You're only a witch. You did it wrong. It's his name. He can have it. He's so proud of it, his stupid domain, his stupid grandfather. I don't want it. I won't have it. It isn't me. I still don't know who I am. I'm not Irian! (Le Guin 2001a: 283)¹⁸³

182 У не нарочито добром преводу Горана Скробоње, нека имена (Вилин Коњиц, нпр.) се преводe, нека остају у оригиналу (Роуз, Ајвори). Будући да је у питању тренутно једини постојећи превод ове приче на српски језик, остављамо имена како су тамо наведена. Превод у фуснотама је такође Скробоњин.

Мржња према оцу тера је да бар на тренутак постане отац. „Ти си само обична вештица“, каже она практично својој мајци – то су очеве речи, то су речи мушкарца. Но, Роуз ту љутњу и мржњу прекида оштро, и то на најризицијнији начин по себе – откривајући Иријан своје право име. У Иријан се мире оба принципа. Загрљај старије жене и сада, после обреда, не више девојчице већ младе жене, у ноћи, после ритуала изведеног у тајности, да за то не сазна отац, насилни мушкарац, носи снажну поруку.

The wind had come up again. They were both shivering, their teeth chattering. They stood face to face in the black lane, hardly able to see where the other was. Dragonfly put out her groping hand and met the witch's hand. They put their arms round each other in a fierce, long embrace. (Le Guin 2001a: 284)¹⁸⁴

Оно што је у Земљоморју присутно, а тако је ретко у другим делима високе фантастике, управо је женско заједништво. Обично су жене у сукобу, посебно кад узму улогу представнице или заштитнице неког мушкарца или његовог права. Песма леда и ватре је добар пример – ту нема добрих међусобних женских односа. Чак су и рођене сестре, Арија и Санса, често на супротним странама. Једна је усмерена на оца, на јачање породичне лозе, касније на освету због његове смрти. Друга је усмерена на будућег мужа, а касније на моћ и власт.

У *Земљоморју* пак има прегршт примера женског заједништва које мења свет на боље. Тенар и Тар у *Гробницама Атуана*, Тенар и Техану, Тенар и Бршљанка у *Техану*, Иријан и Роуз овде, Иријан и Техану у *Другом ветру* и други примери¹⁸⁵ говоре о женским савезима који су за преобликовање света кључни. Да није Тар, не би било ни овакве Тенар. Да нема Тенар, Техану не би одрасла, можда

183 „То није у redu. Није то моје право име! Мislila sam da će mi име omogućiti da budem то што jesam. Ali ovo je još gore. Pogrešila si. Ti si obična veštica. Izvela si то како не треба. То је његово име. Neka mu ga. Toliko se ponosi njim, svojim glupavim posedom, svojim glupavim dedom. Ne želim ga. Neću ga. То nisam ja. I dalje ne znam ko sam. Ja nisam Irijan!“ (Legvin 2009: 303, 304) Моје подвлачење.

184 „Vetar je nanovo ojačao. Obe su drhtale i zubi su im cvokotali. Stajale su licem u lice na crnoj stazi, jedva u stanju da vide jedna drugu. Vilin Konjic zapipa rukom i pronađe veštčinu šaku. Uhvatiše se u dugi, žestoki zagrljaj.“ (Legvin 2009: 304)

ни преживела. Да нема Роуз, Иријан не би могла да настави свој пут и даље се развија – а њен развој истовремено је и промена целог света.

Друго суочење млада Иријан има са чаробњаком Ајворијем. Он је, испоставиће се, лажни чаробњак, тј. истеран је из школе на острву Роук пре завршетка обуке. Његова вештина своди се на стварање илузија, али манипулацијом успева да убеди богатије господаре Ирије да је чаробњак. Пун је себе и претенциозан, што говори и његово име. Слоновача (Ivory) може бити симбол моћне магије, јаког либида (Walker 1988: 373) и мудрости (Cirlot 2001: 96), али је овде то окренуто наопачке. Ајвори и нема праву магију, сексуално није успешан код Иријан, а све време се понаша прилично неразумно. Иначе, Ајвори се све време осећа мање вредно, па чак и физички слабије у поређењу са Иријан (“She was kneeling at the horse's leg, looking up at Ivory who was looking down at her from horseback; yet he felt short, he felt small.” – Le Guin 2001a: 289¹⁸⁶).

Иријан, заправо, што личи на једну фазу из пута хероине Морин Мурдок (иако се њен пут не уклапа у ту шему), све време стиче савезнике, али и непријатеље. Понекад су у једној личности обе улоге. Ајвори тако помаже Иријан да оде до Роука, али све време планира како да је потчини. Његова намера је да на било који начин надвлада Иријан, да докаже своју моћ, а касније му се јавља идеја и да је искористи за освету онима који су га отерали са Роука. Ако успе да је на превару уведе у искључиво мушку школу на Роуку, магови ће бити исмејани. Истовремено, под изговором да му је потребно за прављење илузије којом ће је замаскирати у мушкарца, тражиће да му Иријан да своје право име. Тиме ће моћи да је контролише и примора на сексуални однос¹⁸⁷. Дакле, он сматра да ће кроз

185 Једино женско непријатељство јавља се у *Гробницама Атуана*, између Тенар и Косил, али треба имати на уму да је у питању прва трилогија која је, како је ауторка сама говорила, стварана под несвесним, али јаким утицајем патријархалних догми, као и да је Косил представница Богокраља, тј. мушког принципа.

186 „Klečala je kraj kobiline noge i gledala odozdo u Ajvoriја, koji je gledao u nju odozgo, sa konjskih leđa; a opet se osećao nisko, malo.“ (Legvin 2009: 307)

187 Иријан претходно није реаговала на његове љубавне чини потчињавања, што га је додатно изиритирало, али и показало му да Иријан није обична девојка, тј. није обично људско биће.

сексуални чин, и то насилан (могло би се рећи да је то што је замислио практично силовање), доказати, или успоставити доминацију над Иријан.

Но, иако се из савезника претвара у непријатеља, испоставља се да је Ајвори непријатељ без икакве снаге, слаба претња. Иријан заправо и не крије своје име, а секс јој не смета. Не интересује је, али не сматра га битном ствари, нити своју невиност посматра као нешто што треба штитити. Она не прихвата наметнуте родне стереотипе, те је у ствари Ајворијев план пропао – чин сексуалног односа за њу не би био понижење. Он не успева ни да је контролише преко имена јер кад га сазна, име Иријан му се у свести јавља као ватра, као нешто сувише снажно да би се контролисало.

Штавише, ситуација се представља као потпуно обрнута на Роуку. Магови сажаљиво кажу Иријан да је Ајвори покушао да је искористи за освету, али она одговара да га је заправо све време она користила – како би дошла до Роука и сазнала како се пролази улазна капија. Чини се да је отпочетка имала план, тј. да је Ајвори, планирајући замку, заправо све време био у њеној замци.

Оно што је занимљиво и важно је чињеница да се њих двоје ипак растају као пријатељи. Ајвори признаје своје грешке, можда обасјан светлошћу њеног имена, и они се растају загрљајем, баш како се Иријан мирила са Роуз. И ту је разлика између пута типичног хероја и ове хероине – док ће типични јунак високе фантастике имати јасне непријатеље и још правити нове на свом путу, Иријан ће и са непријатељима градити мир. Нема оштре поделе на добре и зле, на наше и туђе – баш као и цео циклус, Иријан је усмерена ка постизању хармоније, хармоније у себи (у смислу балансирања својих двеју природа), али и хармоније са другима. У томе је и изузетност и оригиналност дела Урсуле Легвин.

Са једним се мушкарцем Иријан ипак неће измирити. Тај изузетак је треће суочење и маг Торион, мајстор призивања са острва Роук. Она га практично убија, али не треба заборавити да је он већ мртав. Он је мртвац који се два пута враћао назад у своје тело. Први пут га је из Суве земље, тј. подземног света, вратио Гед (у роману *Најдаља обала*), други пут је то учинио сам. Поразивши га, Иријан му заправо помаже – враћа га у нормални круг живота, природе. Осим што је само његово постојање неприродно, он је и представник старог система који мора да

падне. Патријархални систем у коме је жена ниже биће и нема никаква права деконструуше се другом трилогијом *Земљоморја*. Уништењем његовог главног представника, симболички се уништава и сам патријархат.

Улазак Иријан у школу за чаробњаке на Роуку изазива поделу међу маговима. Већина подржава Ториона који тражи да је истерају, а мањи део је за то да јој се дозволи останак. Њен први савезник на Роуку је Чувар капије. Он је један од најважнијих магова јер штити школу, тј. без његове дозволе се у њу не може ући. Он сматра да Иријан има право да ту буде, иако сви закони магова забрањују улазак жена у школу¹⁸⁸. Баш као и вештица Роуз, он примећује да Вилин Коњиц има право име Иријан, али да то вероватно није њено цело име, тј. да један део фали. Такође препознаје моћ скривену у њој.

Један од магова из супротног табора се позива управо на те круте, „мушке“ законе. Говорећи о томе како све мора бити на свом месту, Мајстор Поезије пореди свет са музиком – „отпевани тон, колико год добро отпеван, поквари мелодију чији део није“ (Legvin 2009: 328)¹⁸⁹. Но, питање је ко може рећи где је чему или коме место. Стари закони се полако показују као лаж. На сцени је сукоб старих и младих, што и сам маг признаје, бранећи „вечне“ законе:

The young heart rebels against such laws, calling them unjust, arbitrary. But they are true laws, founded not on what we want, but on what is. The just and the unjust, the foolish and the wise, all must obey them, or waste life and come to grief. (Le Guin 2001a: 284)

Интересантно да је овај цитат коришћен да се покаже да Урсула Легвин није увек „револуционарна“, већ зна да буде и конзервативна (Di Filippo 2016). Две се грешке ту чине. Прво, поистовећују се речи лика из фиктивне приче са ставом писца. Друго, један пасус се извлачи из контекста. Цела прича је усмерена ка

188 У другим романима има спомињања гостовања жена на Роуку. У питању су племкиње, жене господара појединих острва, али оне су увек у тзв. спољним просторијама, никада у самој школи.

189 „Mlado srce se buni protiv takvih zakona, naziva ih nepravednim, proizvoljnim. Ali to su pravi zakoni, zasnovani ne na onome što želimo, već na onome što jeste. Pravedni i nepravedni, budalasti i mudri, svi im se moraju povinovati, ili će protraćiti život i upasti u nevolje.“ (Legvin 2009: 328)

показивању да је та изјава, то уверење мага, једна обична заблуда, тј. да свет почива на лажи и да је у кризи јер ту лаж треба разоткрити као лаж и деконструисати Земљоморје. Како уочавају Сузан Бернардо и Грејем Марфи, у тој је изјави приказана сва нелогичност традиције – све мора бити тако како је јер је одувек тако било, тј. слика идеалног универзума по Магу Поезије је универзум који се никад не мења (Bernardo, Murphy 2006: 162)

Противници Иријан, они који је се на Роуку плаше, такође су заштитници старог политичког система. Торион жели да га изабере за архимага (иако је Гед још увек жив, иако је Гај суштине кроз пророчанство за архимага најавио „жену са Гонта“), а краља Лебанена не признаје за краља док му се овај не поклони и не узме га за саветника. Ако упростимо ствари, то је црквена власт која не жели да моћ препусти световној власти. И то је, наравно, мушка власт која не жели ни промене кад су женска права у питању.

Иријан на Роуку стално подсећају да је жена. И они финији, културнији магови подсећају је да „жене треба да подучавају жене, вештице треба да уче од других вештица, не од чаробњака“ (Legvin 2009: 328), те да је „оно чему се уче студенти на Роуку на језику који није за женске језике“¹⁹⁰ (in a language not for women's tongues). Они дрскији, насилнији, говориће директно, са увредама. Сав јад и бес сублимиран је у крику Мајстора ветроумећа: „Научи где ти је место, жено!“ (Legvin 2009: 348)

Где је жени место размишљала је нашироко Тенар у *Техану*, док се Иријан није толико оптерећивала тиме. Баш као што је као жена могла да одржава фарму и земљу, да ради и тешке физичке послове, тако је уверена и да жене могу да живе у целибату, тј. да жене са магијом нису аутоматски раскалашне вештице, те да жене могу да уче на Роуку баш као мушкарци.

Ако је роман *Техану* Урсула Легвин писала под утицајем феминисткиња другог таласа, истичући различитост женске у односу на мушку природу, овде је Легвин јасно под утицајем родних студија. Студије рода су проблематизовале ¹⁹⁰ Овде одступамо од Скробоњиног превода јер он у потпуности избацује *језик* из ове реченице. А управо је он кључан. Мушкарци уче прастари језик, језик стварања, мушкарци уче руне како би га записали, а женама је заправо забрањен језик и писмо, оне се намерно држе у стању неписмености.

одређеност положаја жене у друштву њеним полом. Већина теоретичара овог покрета сматра да та одређеност није природна, већ да је наметнути друштвени конструкт. Управо то изобличава Иријан заузимањем позиција које су дотада биле резервисане само за мушкарце.

Родне студије довеле су до разликовања пола, као биолошке датости, и рода, као друштвеног конструкта, тј. друштвено наметнутог схватања пола (користи се понегде и термини биолошки пол и друштвенокултурни пол). Расправе у оквиру студија сводиле су се (тј. своде се, још увек трају) на то какву и колико значајну улогу у формирању идентитета имају пол и род. Ана Буржујска сматра да се у оквиру родних студија јављају три основне струје:

1. esencijalistička (biološka ili naturalistička) – i dalje je biološki pol smatran apsolutno neotuđivom osnovom odlučujućom za razliku među ljudima;
2. kompromisna – biološki pol je doista primaran, ali da isto tako i kulturni pol vrši veoma važnu ulogu u procesu konstituisanja identiteta;
3. radikalno konstruktivistička – potpuno se odustaje od koncepcija bioloških uslovljenosti i prihvata se da jedino gender, koji se formira tokom društvenih interakcija, igra konstitutivnu ulogu u nastanku subjektivnog identiteta. (Markovski, Bužinjska 2009: 491)

Легвин је наклоњенија другој струји. Филозофија *Земљоморја* је, посебно друге трилогије, да се жене природно разликују од мушкараца, тј. да се полови суштински разликују. Но, женама у Земљоморју је наметнуто једно „читање“ тог пола, тј. мушко тумачење женског пола, које је резултовало стриктним одређењем шта жена сме, шта не. Тако погледи магова мушкараца са Роука одређују шта је то жена и шта она може. Дакле, и род је битан. Жене прихватају тумачење свог пола које моћни мушкарци намећу и у складу са њим формирају свој идентитет.

Тај конструкт треба надвладати и ослободити се, тј. жене морају саме да одговоре на чувено питање *Шта је жена?* и слободно заузимају друштвене позиције које им одговарају. То је циљ родних студија, посебно оних ангажованих, а то је и пут и заслуга Иријан у Земљоморју. Видимо већ у *Другом ветру*, који се

бави временом после победе Иријан на Роуку, како су жене преузеле активну улогу у друштву и заузимају позиције које су им пре ње биле забрањене, тј. биле су у потпуности мушке. Тријумф жене симболички се огледа и у крајњој сцени борбе са Торионом – он клечи пред њом, која стоји усправно, на врху Брда „где је све истина, где је све онако какво је заиста“.

Бернардо и Марфи уочавају посебан начин изражавања сукоба мушког и женског у најави те коначне битке (Bernardo, Murphy 2006: 162, 163). Наиме, када Мајстор Ветроумећа долази до Гаја Суштине да по Ториономом налогу избаци Иријан, он долази са бројном групом ученика. Мушкарци воле да покажу моћ бројношћу. Мајстор Ветроумећа хоће да покаже да су мушкарци моћнији. С друге стране, тројица магова који су уз Иријан, праве круг око ње, раздвајају је од групе, штите је. Њен излазак из тог круга и директно супротстављање Мајстору Ветроумећа показује њену храброст, али и симболички означавају активирање, буђење жена Земљоморја.

„Моје је место на Брду, тамо где све јесте оно што јесте“ (Legvin 2009: 348), одговара она магу који јој поручује да се сети где јој је место. Брдо се налази у средишту Роука, то је узвишење у Гају суштине, шуми која се стално мења, која шаље поруке онима које одабере и представља вечни живот. Управо у том Гају суштине, омиљеном Гедовом месту на Роуку, Иријан ће спознати себе. У Гају је и Мајстор Устројства чуо да лишће говори: „Иријан“, много пре њеног доласка на Роук. Ако је Гај суштине место где сама природа проговара, онда је тиме величина Иријан већа. Гај суштине је пре тога „говорио“ и о Техану, другој жени-змају, као будућем архимагу.

У Гај суштине Иријан одводи Азвер, Мајстор устројства. Устројство је најважнија вештина чаробњака јер покрива само ткиво света и пази да га ништа не повреди. Азвер је главни савезник Иријан, али можда и нешто више. У тренутку када је Торион гледа голу у потоку поред Гаја суштине и вероватно баца чини на њу те она први пут у животу осећа хладноћу (змајева крв је топла, па им никад није хладно), топлину јој даје Азвер – опет кроз загрљај.

His hands were warm, and she felt so mortally cold that she came close up against him for the warmth of his body. They stood so for a while, her face turned from him but their hands joined and their bodies pressed close. (Le Guin 2001a: 348)¹⁹¹

Та топлина није само савезништво и пријатељство, то је буђење сексуалности. Иријан никад није могла о Ајворију да размишља као о мушкарцу, али примећује да је Азвер леп и zgodан. Када долази код ње, она црвени, губи дах. „What do I want? she asked herself, and the answer came not in words but throughout her whole body and soul: the fire, a greater fire than that, the flight, the flight burning.“ (Le Guin 2001a: 339)¹⁹² Визија која јој је дошла када је у Гају суштине Азвер сео поред ње најаву је откривања змајевске природе, али та ватра која јој прожима и тело и душу је и љубав и сексуална пожуда.

Дакле, Иријан и сексуално сазрева, тј. успева да превлада трауму коју има због покушаја оца да је силује и да се даље развија. Тај покушај силовања¹⁹³ се открива у две реченице, некако узгредно. Читалац може просто и да прелети преко те информације, што су учинили и неки критичари. Легвин намерно овај мотив тако уводи. Он се појављује и одмах завршава) јер је тако представљен и у свести јунакиње. Као да је тај догађај и сама Иријан крила од себе, потиснула. Но, Гај суштине јој враћа то сећање, како би могла да га истински превазиђе:

Her mind flinched away from remembering her father, but the motion of the leaves and shadows drew it on. She saw him drunk, shouting. She felt his

191 „Šake su mu bile tople, a njoj je bilo toliko samrtnički hladno da se pribila uz njega tražeći toplotu njegovog tela. Stajali su tako neko vreme, lice je okrenula od njega, ali držali su se za ruke i tela su im bila stisnuta jedno uz drugo.“ (Legvin 2009: 339)

192 „Šta želim?“ upitala se i odgovor joj nije došao rečima, već kroz čitavo telo i dušu: vatru, veću vatru od toga, let, plameni beg...“ (Legvin 2009: 334)

193 Овај мотив везује ликове Техану и Иријан. Обе жене-змајеви имају трауме због силовања, с тим што је код Иријан то био покушај, а код Техану чин који ју је и физички оставио повређеном – одатле и разлике у дужини лечења трауме. Техану је требало много дуже, а треба приметити и да до краја циклуса није нашла партнера или барем симпатију, тј. као да је та страна код ње и даље блокирана.

prying, tremulous hands on her. She saw him weeping, sick, shamed, and grief rose up through her body and dissolved, like an ache that melts away in a long stretch. He was less to her than the mother she had not known. (Le Guin 2001a: 338)¹⁹⁴

Сећање изазива бол, али он брзо нестаје и она схвата да јој отац више не значи ништа, да нити он, нити тај догађај више немају психичку моћ (физичку одавно није имао јер је физички била јача од њега) над њом. Траума је излечена.

Иријан се везује за Азвера (иако се то не каже конкретно), а тиме и за земљу, за људе. Када се на Брду трансформише у змаја и побеђује Ториона, пре полетања, једино Азверу даје да јој приђе. Додирује му руку и, сазнајемо из романа *Други ветар*, оставља му ожилјак. На неки начин, она га обележава као свог. Такође му обећава да ће доћи са „Запада иза запада, где живи њен народ“, ако је он позове. Љубав јој је омогућила да спозна своју змајевску природу, али и да преко ње остане у вези са својом људском страном.

Треба приметити и сличност између Азвера и Иријан. Она је по својој природи странкиња, а посебно је то као жена на Роуку. Он је такође странац – Карг је, једини белац на Роуку. Преко њега она се заправо отвара за *друго*. У почетку зазире од њега, сећајући се свих прича о Каргима као дивљацима, освајачима и убицама. Но, постепено схвата да нема чега да се плаши. Он јој такође открива да се не треба плашити ни Прастарих сила – опет нечега што је у Архипелагу демонизовано. Отварајући се ка другом, необичном, ка ономе што би модерније родне студије назвале *queer*, она се отвара и за своју другу страну, тј. прихвата себе и као људско биће и као змаја.

Тако започиње њен лет ка Западу иза запада где ће наћи свој народ који ће јој „сада не у води, већ у ватри“ дати име, тј. допунити њено право име. Вода ће бити допуњена ватром, тј. јин и јанг ће се спојити у хармоничну целину. Допуна њеног имена, сазнаје се у *Другом ветру*, је Орм. Орм је име прастарог змаја који је ¹⁹⁴ „Um joj se ustezao od prisećanja na oca, ali kretanje lišća i senki vraćalo ju je na to. Videla ga je pijanog, kako viče. Osetila njegove nametljive, drhtave ruke na sebi. Videla ga kako plače, zgađen, posramljen, i jad joj se razlio telom i rastvorio, kao bol koji se istopi kada dugo traje. Značio joj je manje od majke koju nikada nije upoznala.“ (Legvin 2009: 334)

смртно ранио Ерет-Акбеа, највећег чаробњака свих времена Земљоморја, али је у истој бици и сам смртно рањен. Кроз рађање, именовање Орм Иријан спајају се старо и ново, ватра и вода, мушки и женски принцип, змај и човек, тј. она сама је залог и симбол новог, хармоничног Земљоморја. Почетак те, као и сваке промене је отварање. Зато се и прича симболично завршава отварањем врата Роука. Најмоћнија институција Земљоморја одлучује, због Иријан, да се трансформише и отвори према свима. Значајно је и што те речи (“I think we should go to our House, and open its doors.” – Le Guin 2001a: 369¹⁹⁵) изговара можда најстарији маг на Роуку – старија генерација је прихватила млађу и спремна је на промене, мудрост старости уједињена је са жаром младости, магија магова прихватила је магију змајева, мушкарац је прихватио помоћ жене, а једино је тако будућност Земљоморја сигурна и светла.

195 „Treba da odemo svojoj Kući i otvorimo njena vrata.“ (Legvin 2009: 351)

**VI ПРЕМАЛО ЖЕНСКИ И ПРЕВИШЕ ЖЕНСКИ
РОМАН**

6.1. Гробница Атуана – недовољно женски роман

6.1.1. Тумачења

The Tombs of Atuan, штампан у часопису *Worlds of Fantasy* 1969, а 1970. као посебан роман, прва је књига Урсуле Легвин која има главну јунакињу, а не јунака, и то прва књига уопште, не први роман само у домену високе фантастике. Ауторка је на питања зашто углавном узима мушке јунаке за своја дела давала духовит одговор – највише је писала научну фантастику, а писати о мушкарцима за њу као жену је било као писати о ванземаљцима. Шалу на страну, чињеница да се ова ауторка релативно касно и релативно ретко опредељивала за женске главне ликове, сведочи о доминацији мушког и у домену ликова и приче у оба жанра, у фантастици и научној фантастици.

У време појављивања роман је хваљен као нова победа за жене у жанровској књижевности, али је касније почео да се сагледава у светлу феминизма Урсуле Легвин и у паралели са другом трилогијом *Земљоморја*. Тако се од похвала прешло на осуде. Главна јунакиња, Тенар, не делује тако моћно као у потоњим делима циклуса, а критичарима се чини да је на крају подређена Геду, тј. да губи сваку моћ коју је над њим имала. Сами наслови оваквих радова говоре о ставу према делу. Тако Том Кинси пише о *Неуспеху хероине* у „Гробницама Атуана“ (в. Kinsey 2007), други аутори о „неуспелом феминистичком пројекту“, „пропалом феминизму“ и сл. Често се у овим и сл. радовима доказује и потцртава да никако не може бити у питању феминистички текст, не наводећи зашто би роман то уопште морао/требало да буде.

6.1.2. Тенар, матријархат Места и патријархат Каргског краљевства

Прво ћемо се позабавити положајем Тенар пре доласка (тада већ архимага) Геда на каргско острво и у Гробнице, тј. пре увођења „страног елемента“ у дати

систем. Може се, заправо, говорити о два система, систему прошлости Места и систему садашњости. Наиме, знамо да је у прошлости Место било од посебног значаја, да су свештенице биле врло уважаване. Оне су биле директна веза са Безименима, те су сами каргски краљеви долазили да траже савете од њих, тј. најважније одлуке доносили су после консултација са свештеницама. Место насељавале су само свештеници и као слуге, евнуси. Евнуси¹⁹⁶ нису сматрани мушкарцима, те самим тим нису могли „упрљати свето место“¹⁹⁷.

Служило се тада првенствено Безименим силама, а то су могле само жене. Евнух Манан тако говори о потрази за новом реинкарнацијом првосвештенице, пошто је стара умрла. Евнуси и свештенице прегледају новрођену децу, али одбацују дечаке: "But nobody in those cities had a baby girl born to them on the third day of the moon a month before; there were some had boys, but boys won't do." (Le Guin 1993: 183)¹⁹⁸ Дечаци нису за то, само девојчице, само жене могу успоставити контакт са оностраним силама. Храм Безимених сила, дакле, на неки начин је повезан са женским принципом. У питању је био строго женски ред, једно организовано женско друштво, дакле, један јак матријархат, који можда није владао целим Каргом, али јесте у Месту.

С друге стране, ситуација у којој Тенар постаје првосвештеница Храма Безимених сасвим је другачија. Већ на почетку романа даје се слика прашњавог престола за краља:

The three highest steps directly before the throne, above the step on which she had knelt, had never been climbed by mortal feet. They were so thick with dust

196 Интересантна је паралела између светих места Карга и Архипелађана, тј. Места и острва Роук. На једном су жене и евнуси. На другом жена нема, али чаробњаци на острву су у строгом целибату, тако да су технички и они бесполни. Оба места подразумевају неку рестрикцију сексуалности и искључење једног пола, што је опет кршење основног принципа устројства Земљоморја, принцип равнотеже. То је сигнал да ће се оба места морати у неком тренутку мењати.

197 Супротност у односу на главне религије стварног света овде је очигледна. Мушкарци су ти који су прљави и који могу обешчастити светињу, док су жене те које је чувају

198 „Ali, niko u ta dva grada nije imao devojčicu koja se rodila trećega mesečevog dana mesec dana ranije; neki su imali mušku decu, ali dečaci nisu za to...“ (Legvin 2002b: 8)

that they looked like one slant of gray soil, the planes of the red-veined marble wholly hidden by the unstirred, untrodden siftings of how many years, how many centuries. (Le Guin 1993: 179)¹⁹⁹

Не годинама, већ столећима краљеви не посећују храмове. Место је, дакле, изгубило готово сву важност. С друге стране, свештеница Безимених сила (некада најпоштованијих) и свештеница Богокраља у сталној су свађи. Иако Тенар, као првосвештеница Безимених треба да буде прва међу свима, тј. свима надређена, Косил јој се супротставља, сматрајући да је њен Бог ипак изнад свега, па и прастарих сила, оних које су постојале и пре него што је Сегој раздвојио земљу, воду и небо и тиме створио свет. То уверење потиче из његове моћи и изгледа, чињенице да је он он, тј. мушкарац. Ово показује да је матријархат и у Месту под знаком питања, тј. да га је патријархат давно угушио. Погледајмо како је то у критици тумачено.

6.1.3. Гробнице Атуана као феминистичка утопија

У прилично контрадикторном чланку²⁰⁰ “The Feminist Utoian Matriarchal Society in *The Tombs of Atuan*”, Фелипе Реал износи тврдњу да је женски монашки ред приказан у овом роману заправо феминистичко утопијско матријархално друштво, а то доказује позивајући се на рад *Women’s Fantasies and Feminist Utopias* ауторке Керол Пирсон. Пирсон сматра да су замишљене женске утопије засноване на три основна принципа:

1. нема ниског статуса и нижих плата за посао који обављају жене,

¹⁹⁹ „Preko ona tri najviša stepenika odmah ispod prestola, iznad onoga na kome je ona klečala, nikada ne behu prešla stopala smrtnika. Prekrivao ih je tako debeli sloj prašine da su ličili na nagnutu sivu ravan tla, a stepenice od memrera sa crvenim žilama bile su potpuno sakrivene ispod netaknutih nanosa na koje nije kročila ljudska noga - već koliko godina? Koliko stoleća?“ (Legvin 2002b: 5)

²⁰⁰ Рад у уводном и главном делу слави утопијско друштво у храмовима на Атуану, да би у закључку аутор закључио да је то друштво разорено јер је „неуравнотежено“ (в. Real 2007).

2. нема страха од силовања или било каквог напада на жене,
3. овакво друштво лишено је „мушког насиља“,
4. карактеристике особе се не процењују на основу пола, нити се на основу пола одређују радни и други задаци. (Pearson 1977: 50, 51)

Иако је у праву када каже да је већи део високе фантастике у основи шовинистички и да прва трилогија Земљоморја приказује крајње неравноправан однос између чаробњака и вештица, Реал греши када у Атуану види некакву супротност свему томе. Иако је у питању женски ред, који за слуге има мушкарце евнухе (Реал наглашава да је у питању систем на који евнуси пристају, а није наметнут), оно у основи зависи од помоћи каргског краља, а правог сестринства нема, будући да је присутна борба између старих и нових „богова“, Безимених сила и Божанске браће и Богокраља, па самим тим и између њихових свештеница.

При томе, Безименим силама, које се заиста могу повезати са женским принципом, заправо служи само једна свештеница, тако да су мушки богови доминантни, а Косил, првосвештеница у храму Богокраља, истиче краља као мушкарца који господари над свиме, па чак и Безименим силама, за које се зна да су постојале и пре раздвајања земље од воде – толика је понизност жене пред моћним мушкарцем. Сукоб Косил и Тенар је једна од најснажнијих сцена романа и најбоље показује сукоб старог и новог, промена које су заправо тријумф конкретне моћи, снаге, мушког принципа и заправо рушење и привида матријархата у храму:

“All that happens here is my concern, mistress. All that happens in his realm is the concern of the Godking, the Man Immortal, whose servant I am. Even into the places underground and into the hearts of men does he search and look, and none shall forbid him entrance!”

“I shall. Into the Tombs no one comes if the Nameless Ones forbid it. They were before your Godking and they will be after him. Speak softly of them, priestess. Do not call their vengeance on you. They will come into your dreams, they will enter the dark places in your mind, and you will go mad.”

"They are old," Kossil's voice said, not loud, a whistling thread of sound out of the depths of the cowl. "They are old. Their worship is forgotten, save in this one place. Their power is gone. They are only shadows. They have no power any more. Do not try to frighten me, Eaten One. You are the First Priestess; does that not mean also that you are the last?" (Le Guin 1993: 259, 260)²⁰¹

Једино што Тенар успева на ово да одговори је клетва, која, колико год имала значаја у једној религиозној средини, ипак остаје бледа пред конкретном и опипљивом моћи мушкарца, коју представља Косил. Њено окретање леђа Тенар, обраћање без титулисања и на крају одлазак у храм, тј. пролаз кроз врата храма Богокраља симболички показују тријумф мушкараца. Клетва на Косил неће деловати јер она у њу просто не верује. И то је јако занимљиво решење које даје Легвин. У женски религиозни ред патријархат уноси једна неверница. Тенар у једном моменту схвата да је Косил заправо атеиста:

Kossil had no true worship in her heart of the Nameless Ones or of the gods. She held nothing sacred but power. The Emperor of the Kargad Lands now held the power, and therefore he was indeed a godking in her eyes, and she would serve him well. But to her the temples were mere show, the Tombstones were rocks, the Tombs of Atuan were dark holes in the ground, terrible but empty. She would do away with the worship of the Empty Throne, if she could. She would do away with the First Priestess, if she dared. (Le Guin 1993: 220)²⁰²

201 "Mene se tiče sve što se događa ovde, gospodarice. Sve što se dešava u njegovom kraljevstvu tiče se Bogokralja, Besmrtnog Čoveka, kome ja služim. Čak i u podzemlje, čak i u srca ljudi on ima pravo da zađe i da ih pretrese, i niko mu ne sme zabraniti ulaz!"

"Ja smem. U Grobnice niko ne ulazi ako to Bezimeni zabrane. Oni su postojali pre tvog Bogokralja i postojaće i onda kad njega više ne bude. Pazi kako govoriš o njima, sveštenice. Nemoj iz izazivati, da ti se ne osvete. Ući će ti u snove, ući će u mračna područja tvoga uma i poludećeš."

"Oni su stari", reče Kosilin glas, tiho, tek kao nagoveštaj šištavog zvuka iz dubine kapuljače. "Stari su. Njihovo se obožavanje izobličilo, izuzev na ovom jednom mestu. Moć im je iščilela. Oni su sad još samo seni. Više nemaju nikakve moći. Nemoj pokušavati da me zastrašiš, Progutana. Ti si Prva sveštenica; zar to ne znači da si i poslednja?" (Legvin 2002b: 75, 76) Моје подвлачење.

Обичаји, традиција, веровања, духовност – све је то неважно у односу на моћ. Моћ је бог и сем ње нема других богова. Кроз лик Косил пропада и Реалово позивање на трећу премису Пирсонове – мушко насиље, тј. опсесивна жеља да се завлада над другим више је него очигледна код Косил. Треба приметити да кроз Косил проговара и отворени расизам, тако она за Архипелађане каже да су „црни и зли“ (Le Guin 1993: 219, Legvin 2002b: 39). Чини се да се ни четврта премиса не држи – евнуси ипак немају исту улогу као жене у храмовима, а жене се, опет, као што смо већ показали, деле на оне које су репрезенти мушког владара и оне које то нису.

Када се говори о насиљу, тј. другој премиси Пирсонове, слободе од силовања и напада, и ту ситуација није у потпуности чиста. Осим што мушкарац владалац делује насилно кроз свог намесника, Косил насиље над женама не схвата се као нешто необично. Интересантно је да ниједна критика није приметила и дала на значају разговору између мале Тенар и њеног чувара, евнуха Манана, који јој описује како је узета од своје породице и при том без икакве ограде и осуде говори како је том приликом Тенарин отац претукао њену мајку. Једна реченица, тачније део реченице (“So, her husband beat her“ – Le Guin 1993: 184²⁰³), сведочи да је и у свести жена у друштву мање оптерећеном патријархатом насиље мушкараца над женама ипак нешто уобичајено.

Реал сматра даље да је монашки ред на Атуану саздан као матријархистичка породица, тј. да свештенице поделом на степене монашког реда стварају међусобно однос који подсећа на однос мајки/тетки, баки и унука, а да се знање, тј. закони, не преносе класично, преко мушке ауторитивне фигуре, већ

202 Od kada je Arha saznala (od uvek nežne Pent) da postoji i bezbožništvo, i prihvatila ga kao činjenicu iako joj je ulivao strah, stekla je sposobnost da daleko mirnije gleda na Kosil i d shvati kakva je. U Kosilinom srcu nije bilo istinskog poštovanja ni prema Bezimenim, ni prema bogovima. Ništa joj nije bilo sveto, osim moći. Pošto je Car svih zemalja Kargada sada imao moć, i stoga zaista u njenim očima bio božanski kralj, ona ga je verno služila. Ali u njenim očima hramovi su bili samo pozorišta, Kamenovi samo obično stenje, Grobnice Atuana crne pećine u podzemlju, zastrašujuće, ali prazne. Da je mogla, ukinula bi i obožavanje Praznog Prestola. Ubila bi i Prvosveštenicu, samo da je mogla. (Legvin 2002b: 40, 41)

203 „I tako ju je njen muž istukao“ – Legvin 2002b: 9.

усмено, преко мајчинске фигуре. Иако првосвештеница храма Божанске браће, Тар, подсећа на мајчинску фигуру, она брзо умире и нестаје са сцене, док је Косил све само не мајчинска фигура. Однос између свештеница, посебно првосвештеница, далеко је од породичног, осим ако није у питању нека крајње дисфункционална породица.

Оно у чему бисмо се сложили са Реалом је да Легвин овим романом показује потребу да се превазиђе дулистички начин размишљања – мушки и женски принцип морају бити у равнотежи, тј. само сарадњом и сједињењем двеју страна света може се доћи до хармоничног и нормалног света. Тенар спасава Геда у Лавиринту, Гед Тенар враћа име и спасава је из Лавиринта, њиховим заједничким радом саставља се прстен Ерет-Агбе и руна мира која гарантује Земљоморју бољу будућност.

Но, управо у том уједињењу мушког и женског и доношење мира свету други критичари виде неуспех романа, тј. они сматрају да је све то остало само на нивоу идеје и да нема сједињења, већ само поновне победе мушког и пораза женског принципа.

6.1.4. Манастири Атуана, пропаст матријархалног друштва и превласт патријархата

Том Кинси у раду “The Failure of the Heroine in *The Tombs of Atuan*“ износи идеју да је Атуан, тј. манастирски комплекс на Атуану, некада био матријархат, али да се временом урушио, тј. претворио у хетеротопију, да би на крају и она била уништена, а агент уништења је Тенар, неуспела феминистичка хероина, како је Кинси види.

Кинси се позива на дефиницију матријархата коју је дала немачка феминисткиња Хајде Гетнер-Абендрот (Heide Göttner-Abendroth), професорка Универзитета у Минхену и зачетница тзв. модерних матријархалних студија²⁰⁴.

204 Матријархалне студије почеле су седамдесетих година, у време другог таласа феминизма, а посебан замањ су добиле са књигом историчарке уметности Мерилин Стоун, *Кад је Бог био жена*

Она дефинише матријархат на четири нивоа – економском, друштвеном, политичком и културном. Матријархат је обично пољопривредно-сточарско друштво у коме жене имају контролу над средствима производње. Иако Кинси тврди да у роману није јасно каква су та средства производње (Kinsey : 40), уводна поглавља говоре и о гајењу јабука, риболову и сл. активностима у које су укључене младе свештенице. Но, он тачно уочава да је у претходним раздобљима каргског друштва Атуан имао већу улогу, саветодавну, и да су свештенице, тада готово у функцији првог саветника краљевима и поглавицама, од њих добијале скупочене поклоне, те је и цео монашки ред боље економски стајао.

На друштвеном нивоу, заједница је уређена по женској линији, тј. друштвене позиције, титуле и сл. добијају се и преносе женском линијом. Свештеничка заједница на Атуану, јасно, баш тако функционише. Позиције моћи заузимају искључиво свештенице, а међусобно имају дефинисане односе, тј. постоји систем и хијерархија. Политички ниво матријархата, по Гетнер-Абендрот, карактерише укљученост свих у одлучивање. То се може рећи за „златно доба“ храмова на Атуану, али не и на време које се у роману описује. У прошлости су практично уз краљеве одлучивале и свештенице, али то касније, са доласком на власт једног краља и његовим заузимањем свих каргских острва, то није случај. Краљ не посећује Атун, нити тражи савете.

Културни ниво говори о религиозној структури матријархата. Религија није култ плодности²⁰⁵, већ је у питању комплексан религијски ситем у чијој је основи веровање у поновно рођење, тј. реинкарнацију. Циклус рођења, развоја, смрти и поновног рођења (у истом клану) одликује матријархална друштва. Исто је и у целом Каргу (у Архипелагу не), а посебно је та вера јака када је реч о Архи, првосвештеници храма Безимених. Арха, тј. Тенар, има привилегију да се увек

(Merlin Stone, When God Was a Woman) из 1976. Гетнер Абендрот има другачији поглед на матријархат. Она не полази од претпоставки како је изгледало некадашњи матријархат (ако је уопште и постојао), већ од проучавања реалних примитивних, матријархалних заједница, закључујући да су увек у питању кланови који се повезују по мајчинској линији, а да матријархално друштво заправо дефинише не доминација жена, већ потпуно једнака дистрибуција моћи између жена и мушкараца и друштво мира, ослобођено сукоба.

205 Ето разлике између „старих“ и модерних матријархалних студија.

рађа као првосвештеница Безимених. Слабљење моћи и значаја положаја Архе означава и слабљење и нестајање матријархалног друштва.

По сва четири основа, сматра Кинси, оно није више матријархат, већ се претворило у хетеротопију. У предавању под насловом „Друга места“, које је одржао у Тунису, Мишел Фуко уводи концепт хетеротопија.²⁰⁶ То су места и простори који не функционишу хегемонски, простори другости који су истовремено и физички и ментални. Он посебно истиче тзв. хетеротопије одступања које дефинише као „просторе које настањују појединци чије понашање одступа од уобичајеног просека или прописане норме“ (Фуко 2005: 33). Као примере он наводи прихватилишта, старачке домове, затворе и – психијатријске клинике. Фуко говори и о тзв. хетеротопији кризе – „то су повлашћена, света или забрањена места намењена појединцима који се налазе у стању кризе гледе друштва или околине у којој живе; она омогућавају да се криза очита, спроведе 'другде', ван друштва.“ (Фуко 2005: 32). Кинси види Атуан као хетеротопију брода, која је по Фукоу једна од најважнијих хетеротопија, „без које снови усахњују, шпијунажа смењује авантуру, а полиција ступа наместо гусара“. У питању је „врело маште, простор који плута и може да долази и одлази до/од других простора и од њих узима најбоље“ (Фуко 2005: 36).

Чини се да би храмове Атуана ипак било боље одредити као хетеротопију одступања, а не брода, будући да није тако флексибилно, да не може да узима најбоље од околних друштава и да на крају нестаје. Но, Кинси се мање бави врстом хетеротопије, а више доказима да је у питању хетеротопија, примењујући Фукоове принципе по којима она функционише, тачније први, други и пети принцип. Први принцип дефинише хетеротопију као место које рефлектује сва друга места дате културе, тј. хетеротопија та места репрезентује, оспорава и изврће. Храмове Атуана, примећује Кинси, истовремено рефлектују матријархалну прошлост, али је и изврћу и на крају уништавају.

206 О Фукоовом концепту хетеротопија писали смо у раду о драмама Душана Ковачевића и Христа Бојчева, тј. раду о овим драмама и филму Христа Бојчева (в. Стаменковић 2017а, Стаменковић 2017б).

Слично је и са петим принципом који говори о могућности уласка у хетеротопију – у њу се улази принудно, или кроз ритуале и неку врсту прочишћења. Тенар је заправо ушла принудно у те храмове, практично је отета као девојчица, док други долазе својом вољом, те (као и Тенар), уче ритуале. Ипак, најважније је, по Кинсију, приметити да је Гед ушао у Подземље Храма Безимених ни принудно, ни кроз ритуале. У простор у који може ући само Арха и њени евнуси²⁰⁷, он улази својом вољом, а то је опет најава пропасте ове хетеротопије.

Други принцип је можда најважнији. Он говори да хетеротопија, са протоком времена, може функционисати на различите начине. Од матријархата, преко неког стања у коме се мушки и женски принцип боре, до тријумфа патријархата и разарања Храма Безимених.

Иако је Место хетеротопија која рефлектује друштво из прошлости које је некада високо вредновало жене као извор знања, мудрости, као вође и саветнике, оно не рефлектује тренутно доминантно друштво. Опасна претња потонућа и деструкције на крају романа је и реализована када физички храм тоне и прекрију га стене и блато. Свеукупно, патријархат се промаља кроз све аспекте текста, доминирајући над хетеротопијом матријархата, припремајући све за његову пропаст. (Kinsey : 43, 44)

Можемо рећи да заправо патријархат све време влада, тј. како каже Светлана Слапшак, „патријархат је чиста импровизација, бриколаж, он се прилагођава било чему“ (Слапшак 2015). И у време кад су свештенице биле главне саветнице краљева, поглавица и других владара, оне су биле моћне – али на острву Атуан, и то вероватно не на целом острву, већ у манастирском комплексу. Мушкарци владари долазе по савет, али свештенице не напуштају острво. Дакле,

207 Треба овде приметити да је Гед чаробњак, маг, дакле, у целибату је. На неки начин, он јесте евнух, тачније он није „упрљан женом“. Тек у четвртом роману, у *Техану*, он са губљењем моћи губи и статус бесполог бића. С друге стране, у роману *Други ветар* један од магова је заљубљен у Ириан, жену-змаја, а опет задржава своје моћи, што би имплицирало да и целибат као нужни предуслов за моћ чаробњака може бити само лажна конструкција. У сваком случају, Тенар, тј. Арха, доживљава улазак Геда у Лавиринт као бласфемiju, најгоре кршење догме.

патријархат дозвољава моћне жене, али опет су оне моћне у једном изолованом делу иначе патријархалног света.

И патријархат увек притиска и шири се. Жене су прво биле уважене саветнице, али са ступањем прво двојице браће на престо (нема више других краљева, бројних поглавица, вођа²⁰⁸), који постају Божанска браћа, а потом доласком једног краља на престо Карга, једног мушкарца, који, логично, постаје Богокраљ, оне ту улогу практично губе. Њима моћ бива двоструко ограничена – утицај имају сада само на острво, не на целу државу, и њихова моћ се сада огледа само у упражњавању тајних ритуала, који у принципу не представљају ништа. Следећа етапа „гушења“ женске моћи је јачање храма Богокраља, а слабљење важности храма Безимених. То се види, како смо већ споменули, и на физичком плану. Погледајмо детаљно опис манастирског комплекса:

Even from away off on the eastern plains, looking up one might see the gold roof of the Temple of the Twin Gods wink and glitter beneath the mountains, like a speck of mica in a shelf of rock... Showier, and centuries newer, was the Temple of the God-king a little below it, with a high portico and a row of thick white columns with painted capitals – each one a solid log of cedar, brought on shipboard from Hur-atHur where there are forests, and dragged by the straining of twenty slaves across the barren plains to the Place.

Only after a traveler approaching from the east had seen the gold roof and the bright columns would he see, higher up on the Hill of the Place, above them all, tawny and ruinous as the desert itself, the oldest of the temples of his race: the huge, low Hall of the Throne, with patched walls and flattish, crumbling dome.

Behind the Hall and encircling the whole crest of the hill ran a massive wall of rock, laid without mortar and half fallen down in many places.

208 Док је у ревидирању историје Архипелага у другој трилогији циклуса, Легвин као лаж „разоткрила“ део историје који говори да су мушкарци у почетку владали Архипелагом, да су мушкарци направили школу на Роуку и сл., о Каргу у том смислу није говорила, али се можемо заитати да ли су онда у почетној фази историје Карга, пре освајања власти од стране Божанске браће, а потом и Богокраља, жене можда биле и владарке, а не само саветнице владара.

(Le Guin 1993: 187)²⁰⁹

Дакле, храмови посвећени мушкарцима се виде из даљине, имају златну куполу и огромне беле стубове, што је сасвим јасна фалусна симболика. Храм Безимених, који су везани за женски пол, који не дозвољавају улаз мушкараца у свој домен (осим ако не улазе као жртва), је једва видљив, пропао, упоредив са пустињом, дакле са смрћу. Погледајмо и њихов положај. Храмови посвећени мушкарцима су ближи мору, воћњак је поред њих, ближи су животу, „женски“ храм је на ледини, у камену, близак смрти. И још занимљивије, тај једини преостали простор где је жена главна је ограђен зидом. Тај зид се урушава, што симболички каже да је и тај простор толико ослабљен да патријархат не налази за сходно да обнови ту „линију одбране“ од женске моћи.

„Тврди патријархат дозвољава одређене нише у којима жене могу имати моћ“, каже Слапшак. Та ниша може бити острво, тачније манастири на острву, али можемо их одређивати не само по физичком домену те моћи. Говорећи о балканским друштвима, Слапшак закључује да су „мушкарци женама препуштали области свог страха, а то су природа, магија и смрт“, што је апсолутно примењиво и на каргско друштво. Магија је заправо забрањена у Каргу, а једино место где је она донекле могућа (у виду ритуала, контакта са Безименима и сл.) јесу женски манастири Атуана. Треба водити рачуна јер је ипак у питању један фикционални фантастични свет, али и у домену фантастике се ова теорија потврђује – краљ се

209 Чак и са велике удаљености, из istočnih равница, ако се pogleda malo naviše, mogao se videti zlatni krov hrama Božanske braće kako treperi i svetluca ispod planinskih padina, nalik na komadić liskuna u steni... Raskošniji, i stolicima mladi, bio je hram Bogokralja nešto malo ispred njega, sa visokim tremom na stubovima debelim i belim, sa šareno obojenim kapitelima, od kojih je svaki bio jedno ogromno kedrovo stablo, uglučano i doneto brodom sa Hur-at-Hura, gde ima šuma, i dovučeno na mišicama dvadeset robova preko gole ravnice do Mesta.

I tek što bi putnik koji prilazi sa istoka dobro osmotrio zlatni krov i bele stubove, uspeo bi da uoči gore na Brdu, iznad Mesta, iznad svega toga, mrke boje i načet zubom vremena kao i sama pustinja, najstariji od svih hramova svoga naroda: ogromnu, nisku Prestonu Dvoranu, sa zidovima prekrivenim mrljama buđi i zaravnjenom, urušenom kupolom.

Iza Dvorane i u krug oko brda protezao se zid od kamena, izgrađen bez maltera i napola srušen na mnogo mesta. (Legvin 2002b: 11)

боји те магије, те је препушта жени, али ту жену и троструко ограђује, острвом, манастиром, зидом.

Но, да направимо мали екскурс, у остатку Земљоморја је ситуација и гора. Тамо где магија није забрањивана, већ подстицана – она је скоро па искључиво у рукама мушкараца. Вештице имају приступ „слабој“ магији, лечењу шуге, љубавним напицима и сл. Мушкарци, тј. патријархат, су преузели и смрт. Загробни свет, испоставиће се у другој трилогији циклуса, створили су мушкарци чаробњаци, који су желели да контролишу све, чак и циклус рађања и умирања. Испоставиће се, наравно, да су и школу магије на Роуку, том светлу Архипелага, основале и жене, али да су касније биле протеране са њега и избрисане из његове историје. Но, како човек не може контролисати природу, тако ни ту нишу женску нису успели да контролишу и заправо редефинисање целог света, целог Земљоморја, долази из природе, из „природне“ магије, она која је суштинска, а не тиче се школовања, тј. из женског домена.

6.1.5. Чија је прича?

Гробнице Атуана су један од ретких романа у коме је фокализатор (у највећем делу) женски лик. Посебно је то био случај 1969, када се роман појавио. Но, понукани потоњим романима, критичари обично овај роман из циклуса виде као недовољно женски. Он јесте дат из перспективе младе Тенар, али радњу заправо покреће Гед, тј. тек се са његовом акцијом јавља реакција Тенар.

У оваквим тумачењима иде се толико далеко да се тврди да је Тенар потпуно небитна у оригиналној трилогији, те да су сва три романа заправо прича усмерена на Геда. Пери Ноделман тако у јунговском кључу посматра прву трилогију:

У питању је прича у наставцима, али једна, јединствена прича о интеграцији психе, коју представља Гед... У *Чаробњааку из Земљоморја* он се суочава са својом Сенком, тј. оним аспектима сопства које је његов

свесни ум одбацио и сада мора да их призна и освети, а онда се у *Гробницама Атуана* спушта у своје несвесно, које представљају подземне гробнице Атуана, и суочава се својом анимом, Тенар, те је интегрише у себе стављајући прстен Ерет Акбе на њену руку; у *Најдаљој обали*, на крају, анима Арха замењена је Ареном. (Nodelman 1995: 183)

Има и других аутора, попут канадске ауторке Гејл Сајдони Сабат (Gail Sidonie Sobat), који сматрају да је ипак главни лик романа Тенар и истражују њен пут као пут хероине. Други, попут Кинсија, сматрају да такви приступи игноришу Гедов пут хероја. У сваком случају, у питању су различити путеви. Док Гед сазрева уклапајући се у систем, чак јачајући га, Тенар одраста упркос систему, тј. рушећи га. Њена потрага за идентитетом је супротстављање религијском (и уопште узев, каргском) систему. Гед има различите помоћнике на свом путу (тетку која је вештица, отака, Огиона и друге чаробњаке-менторе), Тенар је сама. Или, ако бисмо овом линијом кренули даље – можда је управо Гед помоћник Тенар? Ако је једна од карактеристика високе/епске фантастике да херој, као у бајкама, има помоћника, зар не бисмо могли закључити да је овде Тенар херој, а Гед помоћник?

Тенар на почетку романа, још као мала девојчица, губи идентитет, тачније кроз посебни ритуал лажног обезглављивања она губи име и постаје Арха, Прогутана, првосвештеница Безимених. Ипак, у сновима она повремено види мајку, али не чује своје име. Управо јој га Гед враћа, што је заправо и један од задатака чаробњака – откривање правог имена људима. Она, кажу критичари, не би могла да поврати свој идентитет без Геда, тј. како Кинси каже, без њега она не би постала самостална и одрасла жена:

Тенар се креће ка позицији самосталне жене све брже како роман одмиче. Али, да би Тенар постала самостална жена у свету *Земљоморја* Урсуле Легвин, потребна јој је помоћ мушкарца. Њена обука за свештеницу, симболисана ритуалима и губитком сопственог идентитета, не дозвољавају јој да сама постане самостална жена. Њена самосталност, парадоксално, зависи од Гедовог уласка у Подземље и у њен живот. (Kinsey : 21)

Но, и то је прилично климаво становиште. Ако би се снови и визије појачали, можда би и успела сама. С друге стране, без њене помоћи Гед не би успео да нађе другу половину прстена Ерет Акбе, што му је и била мисија. Штавише, Гед не би остао жив. Тврдња да и њу Гед спасава приликом изласка из Лавиринта који се руши је тачна – али, Лавиринт се заправо због њега и руши. Да није њега, Тенар не би ни била у таквој опасности.

Може се тврдити и да Гед покреће радњу, но опет је Тенар најбитнији лик те радње. Осим тог, радња романа почиње од детињства Тенар, а Гед улази у причу тек у петом поглављу. Нема га ни у Прологу, што је посебно важно јер он поставља тему дела. Анализирају се ова два лика и из перспективе моћи, па се каже да је моћну првосвештеницу Арху чаробњак Гед претворио у „обичну“ Тенар. Треба опет посматрати то као етапе. У Лавиринту Гед губи готово све моћи, тако да је у једном делу романа и он „обичан“. С друге стране, Тенар је имала моћ, али по цену да не буде Тенар, да нема никакав идентитет, а на крају романа, у Хавнор не долази као „обична“ жена, већ као White Lady, Бела Госпа, носитељка прстена Ерет Акбе. Треба приметити и значај који сам Гед даје Тенар:

I'll take you to Havnor and say to the princes of Earthsea, 'Look! In the place of darkness I found the light, her spirit. By her an old evil was brought to nothing. By her I was brought out of the grave. By her the broken was made whole, and where there was hatred there will be peace.'²¹⁰

Он, који је кренуо у херојску мисију да поврати прстен Ерет Акбе, прстен који враћа мир целом Земљоморју, титулу хероја даје њој, описујући је као светло у тами и као некога ко саставља сломљено и прави целину, што је имплицитно признање важности женског принципа.

210 Odvešću te u Hevnor i reći vladarima Zemljomorja: Pogledajte! U carstvu mraka našao sam svetlost, dušu svetlosti. Ona je učinila da jedno prastaro zlo bude uništeno. Ona me je vratila iz groba. Ona je učinila da ono što je slomljeno bude opet celo, i tamo gde je vladala mržnja sada će vladati mir." (Legvin 2002b: 110)

6.1.6. Неуспели феминизам и успели женски ликови

Критичари углавном тумаче *Гробнице Атуана* у односу на потоње романе из циклуса, чак и када то експлицитно не кажу. Тако се закључује да је у питању неуспели феминистички роман, те лоше замишљена феминистичка хероина, иако је сама ауторка у интервјуима говорила да је њено упознавање са феминизмом ишло јако споро, те да 1969. никако није могла писати феминистички роман.

Овај роман заправо треба гледати као некакв прелаз, експериментисање са новим темама, покушајем да и женски ликови у високој фантастици добију право место. То је заправо вредност овог романа – отварају се нове теме које ће у потоњим романима бити додатно развијане и разматране, а којих до тада у високој фантастици није било, а и данас су ретке. Да ли можемо овакву тему отворити кад говоримо о Толкину? Не. Или да, али да, на силу.

Код Толкина су прво, женски ликови ретки, а и када их има, прилично су „мушки“, тј. стварани по мушким узусима. Два се женска лика издвајају у саги о Средњој земљи (мисли се на главна дела). У питању су вилењакиње Аруена и Галадријела. Аруена се практично жртвује за Арагорна, остајући са њим док њен народ, тј. њена врста, одлази заувек на Запад, да би после његове смрти, „тужна лутала као сена“. Галадријела је можда најмоћнија вилењакиња, али јој Толкин даје неке по предрасудама типичне женске особине као што је таштина. Ако се сетимо сцене када Галадријела пролази тест, тј. одолева жељи да узме чувени прстен моћи:

And now at last it comes. You will give me the Ring freely! In place of the Dark Lord you will set up a Queen. And I shall not be dark, but beautiful and terrible as the Morning and the Night! Fair as the Sea and the Sun and the Snow upon the Mountain! Dreadful as the Storm and the Lightning! Stronger than the foundations of the earth. All shall love me and despair!’ (Tolkien 2005: 365, 366)²¹¹

211 „А сада то коначно долazi. Ти хоћеš да ми даš тај Прстен од своје волје! На место Мрачног Господара хоћеš да поставиш једну господарicu. А ја нећу бити мрачна, него лепа и страшна као Јутро и

Шта нам о жени говори ова, у роману (и посебно у филму) Дружина прстена ефектна сцена? Она је лепа, можда и најлепша жена Средње земље, али би искористила највећу моћ познату свету да би била још лепша, а жели да буде тако лепа да би мушкарци очајавали за њом. Клише. Дотле се и развијају женски ликови код Толкина, ако о некаквом развоју ту уопште може бити речи. Има код Толкина и жена као представница старог, моћног зла. Шелоб, паук који скоро убија Фрода, је женка²¹².

Њен положај је занимљив – живи у Мордору, али Саурон нема апсолутно никакав утицај на њу. Имуна је на све, прстен јој не значи ништа. Старија је од Сарумана, последње је дете Унголијанта, некаквог злог духа, чије порекло није познато, али је опет у питању женски дух. Оваква мистерија постоји у свету Толкиновом још само за Тома Бомбадила и краљицу Берутијел и њене мачке. Шелоб плете мреже и живи у некој врси лавиринта, увек у тами – ту се види паралела са Безименима код Урсуле Легвин. Интересантно је да Толкин баш таквом мистериозном и старом злу додељује женски пол. Слично је и међу расом људи описана краљица Берутијел, господарица Гондора. Крајње зла и покварена, бива протерана на острво са ког је и дошла – које опет остаје мистерија.

С друге стране, Мартинова *Песма леда и ватре* богата је женским ликовима, и то женским ликовима који имају велику моћ. Но, у питању је својеврсна превара јер ту заправо нема правих женских хероина. Све су оне прилагођене мушкој перспективи, било да су проститутке, принцезе и краљице, свештенице или ратнице. Све су мотивисане жељом за освајањем што више моћи или осветом, све су дубоко урођене у патријархат. То посебно важи за главне јунакиње, попут Арије, Серсеј или Денерис. Ту је и низ споредних женских ликова који су укључени само ради сцена секса или сличних делова смишљених да

Noć! Užasna kao Oluja i Munja! Snažnija od temelja zemlje. Svi će me voleti i očajavati!“ (Tolkin 2010a: 357)

212 Интересантно је да у стандардном српском практично немамо женски род именице паук. Паучица звучи чудно, па је и чувени роман аргентинског књижевника Мануела Пуига, *El beso de la mujer araña*, преведен као *Пољубац жене паука*. И у већини језика је тако, тако је и са изразом паукова мрежа, што је посебно занимљиво јер заправо само женке паука плету мреже.

изненаде или саблазне читаоца. Заправо у свету који је створио Мартин нема кутка који би био упориште против патријархата, тј. „у питању је дискурс усмерен само у породицу, крв, насиље, наследство, дивљи секс, дивље убијање“ (Слапшак 2015).

Ту је разлика између фантастике коју пише Урсула Легвин и главног тока високе фантастике. Чак и у овом роману, колико год он био оцењиван као неуспели феминизам, види се прави женски ликови и бар се наслућује женски концепт света, који би, за разлику од патријархалног, био сарадња и мир, обнављање и раст, насупротив сукобу и рату, разарању и смрти. Ово је, заправо, како једна критичарка лепо примећује, „роман о поверењу“ (в. De Gennaro 2015). Поверење које Гед и Тенар, мушкарац и жена, имају једно у друго, и њихова сарадња доводи их обоје до слободе, а на макро плану, и до нове наде за цео свет.

6.1.7. Поверење, сарадња и равнотежа као главне теме романа

Каже се често у анализама овог романа да хероина предаје сву своју моћ мушкарцу, тј. она која га је држала у шапи, одлучивала о његовом животу или смрти, одриче се и те и све друге моћи и препушта њему све одлуке. Погледајмо прво какву моћ заправо Арха има. Она је прва свештеница у манастирском комплексу Атуана, али као што већ показали, под сталним притиском патријархата, превласт полако преузима главна свештеница храма Богокраља.

Даље, Арха једина има права да улази у подземне одаје храма Безимених и да испитује његове мрачне одаје са благом. Но, боравак у мраку не звучи као посебно занимљив живот за једну девојку. По веровању Карга, она има и моћ да се вечно рађа као свештеница Безимених, што заправо ситуацију чини још гором – њој очигледно не прија такав живот (досађује се, сама је, изолована, нема правог додира са другим свештеницама или становницима острва), а излаза нема: осуђена је да из живота у живот, вечно тако проводи дане. Каква је онда то моћ?

Што се тиче плана конкретне моћи, оне о којој критичари најчешће и говоре, она се заиста у неким тренуцима тиче живота или смрти других људи. Но,

и то је лажна моћ. Краљ шаље људе који су на неки начин оспоравали његову моћ у Атуан да умру. Арха их одводи у подземне просторије где ће они умрети од глади и жеђи (више под утицајем и по упутству Косил, свештенице Богокраља), али чак и да то одбије, они ће свакако умрети, зато су и послати ту. Због тог догађаја њу гризе савест. Има кошмаре, сања људе који умиру од жеђи или себе како носи крчаг воде.

Тај ће крчаг однети следећом приликом – када зароби Геда у Лавиринту. Да, она има моћ да га убије, али зашто би то чинила? Он је њена прилика за искупљење и промену живота какав не жели да живи – сасвим је логично да ту прилику искористи, па макар то значило „губитак свих моћи које је дотад имала“. Спасавањем Геда, она пролази кроз врсту прочишћења и постаје спремна за нови живот.

Но, и простије, сам његов долазак је битан јер је у питању догађај, било какав догађај у иначе досадном животу, у коме су сви дани исти, испуњени истим ритуалима и ничим другим. Још на почетку, када је Арха верна слушкиња Безимених, решена да казни онога који је светлом обасјао мрак (јасна симболика) храма и тиме увредио старе богове, у њој се јавља и други осећај:

“Forgive me that I have seen Your darkness broken,” she said, not speaking the words aloud. “Forgive me that I have seen Your tombs violated. You will be avenged. O my Masters, death will deliver him to you, and he will never be reborn!”

Yet even as she prayed, in her mind’s eye she saw the quivering radiance of the lighted cavern, life in the place of death; and instead of terror at the sacrilege and rage against the thief, she thought only how strange it was, how strange...

(Le Guin 1993: 127)²¹³

213 "Oprostite mi što sam videla probijenu vašu tamu", reče ona, ne izgovarajući reči glasno. "Oprostite mi što sam videla vaše grobnice oksnavljene. Bićete osvećeni. O, Gospodari moji, smrt će vam ga predati, i on se nikada više neće roditi ponovo!" Ali, dok se još molila u sećanju je videla treperavi sjaj osvetljene pećine, život u obitavalištu smrti; i umesto da se uplaši bogohuljenja i razbesni se na lopova, mislila je samo da je to čudno, vemoa čudno... (Legvin 2002b: 46)

То је све чудно, толико чудно – и толико узбудљиво. Тенар, иако би требало да буде ужаснута тим догађајима, посебно пошто схвати зашто је тај мушкарац ту, заправо се смеје: “‘He is a sorcerer, a wizard of the Inner Lands, seeking the amulet of Erreth-Akbe.’ And there was such an outrageous glamor in this, that she grew warm all over, even in that icy wind, and laughed out loud.” (Le Guin 2002b: 228)²¹⁴. Коначно нека авантура, неко таласање мртвог мора, неки мали знак промене.

Њихов потоњи сусрет у тамници Лавиринта није само сусрет мушког и женског, већ и сусрет, у почетку, заправо, судар двеју култура. Тенар тако упознаје другу расу (Архипелађани су тамне боје коже, Карги су белци), другу културу (Архипелађани имају магију, али не и богове, Карги супротно) и други начин размишљања и схватања живота, у коме је на првом месту слобода и потрага за собом, а то су две ствари које Тенар, тј. Арха нема. Њена слобода је слобода да се лута мрачним, прашњавим подземним ходницима, а сопства нема јер јој је одузето име и идентитет, она је Прогутана. И Гед упознаје културу Карга и чак се извињава што је не познаје боље.

Како се приближавају Гед и Тенар, тј. како стичу поверење једно у друго? Кроз приче. И то је један игра Урсуне Легвин. Арха/Тенар је жељна прича, жељна је да чује о спољном свету, жељна је да учи, да сазна нове ствари, а ко је подобнији за то од највећег мага Земљоморја.

Гед је дошао по прстен Ерет Акбе, сетимо се његове мисије. Прстен, тј. његову другу половину не би добио без Тенар. Без Тенар би и живот изгубио. Но, и она би изгубила свој живот да није Геда – у тренутку после побуне кад јој Безимени муте разум, управо је он спасава. Интересантно је и да се испоставља да је прстен Ерет Акбе заправо женска наруквица. Она се спаја кад два њена дела приближе Гед и Тенар. Сарадња и поверење између једног мушкарца, једног Архипелажанина и једне жене, Каргиње, доноси спас из Лавиринта, али и спас целом свету, обећање мира. Иако многи критичари тврде да је спој мушког и женског као идеја остала овде нерелаизована, чини нам се да је то опет позивање

214 „’Tako je. On je veštac, čarobnjak sa Unutrašnjeg kopna, koji traži amajliju Eret-Akbe.’ I u tome je bilo tako neočekivanog i raskošnog uzbuđenja, da je svu obuze neka toplina, čak i na onom ledenom vetru, i ona stade da se smeje iz sveg glasa.“ (Legvin 2002b: 47)

на друге романе. Да је се овде завршио циклус, читалац би имао утисак да је дошло до равнотеже. Тенар одлази у Хавнор као Бела Госпа, постаје ученица код највећег мага и сл. То делује као обећање равноправности и бољег света.

6.2. Техану и „женско питање“²¹⁵

6.2.1. Техану и преокрет

Роман *Техану* Урсула Легвин написала је и објавила 1990. године, као четврти роман циклуса *Земљоморје*. Занимљиво је да је између трећег романа, *Најдаље обале*, и овог протекло осамнаест година, а за то време, како сама каже у есеју *Earthsea Revisited*, ауторка се ближе упознала са феминистичким теоријама и одредила своје становиште по питању положаја и природе жене. Тако се након *Чаробњака из Земљоморја* (1968) и *Гробница Атуана* (1971), романа о сазревању и *Најдаље обале* (1977), романа о смрти, Урсула Легвин јавља романом о жени.

Иако је у поднаслову овај роман одредила као „последњу књигу Земљоморја“, циклус је употпунила романом *Други ветар* (2001) и збирком *Приче из Земљоморја* (2001), који настављају већ споменути деконструкцију датог фикционалног света. Осим промене у самом устројству и физичком изгледу света (руши се Сува земља, земља мртвих, која је, „открива се“, вештачка творевина), повратка природи, помирења људи и змајева, Архипелађана и Карга, битна „револуција“ настаје и по питању женских права. Тако у последњем роману видимо жене као краљеве саветнице, краљицу као равноправног владара, једну жену као будућег архимага и сл.

Иако се и у претходним делима дотичала „женских“ питања (питање пола у *Левој руци таме* 1969, питање положаја жене у анархистичком друштву у *Човеку празних шака* 1974. године), Легвин тврди да је феминизма постала свесна тек пишући *Око чапље* 1977:

Постепено сам схватила да ми сопствена фикција поручује да не могу више да игноришем женски принцип. Док сам писала *Око чапље* 1977, мој јунак је инсистирао да себе уништи пре средине књиге. 'Хеј', рекла сам, "Не можеш то да урадиш, ти си јунак! Где је моја књига?" Престала сам да

215 У нешто скраћеном облику о овоме смо писали у раду *Положај жене и породица у "Техану" Урсуле Легвин*. (в. Стаменковић 2013)

пишем. Књига је имала женски лик у себи, али ја нисам знала како да пишем о женама. Лутала сам неко време и онда нашла неке смернице у феминистичкој теорији. Била сам узбуђена када сам открила да је феминистичка књижевна критика нешто што сам могла да читам и уживам у томе... Научила сам да више не морам да пишем као мушкарац, да могу да пишем као жена и осећала сам се ослобођено. (Le Guin 1994)

Што се самог *Земљоморја* тиче, и у првој трилогији је било дела са главном јунакињом, не јунаком. У питању је роман *Гробнице Атуана*, у ком читалац прати младу Тенар, исту ону Тенар коју ће као средовечну жену пратити у роману *Техану*. Но, критичари су сматрали да тај роман није довољно женски, а са тим се сложила и ауторка, тврдећи да у то време није знала да пише као жена, нити да створи прави женски лик. У том смислу, *Техану* је последица дугог учења и сазревања:

Укратко, десило се то да је за тих седамнаест, осамнаест година између *Најдаље обале* и *Техану* феминизам поново оживео, а ја сам била седамнаест година старија и у међувремену сам доста научила. Једна од тих ствари које сам научила је да пишем као жена, не као "почасни" мушкарац или имитација мушкарца. (Le Guin 2004)

Техану се јавља као нови поглед на Земљоморје. Архипелаг (радња се у овом роману дешава у том делу света), сагледан из перспективе оних који су на маргини, не изгледа више тако сјајно. Посебно кад се узме у обзир да је херој првих трију романа сада обични старац, лишен сваке моћи, магијске и друштвене:

Из женске перспективе Земљоморје је изгледало прилично другачије него из мушке. Све што је требало да урадим је да га прикажемо из перспективе немоћних и обесправљених – дакле, из перспективе жене, детета, чаробњака који је истрошио свој дар и сад мора живети као „обичан“ човек. Исто место, а изгледа толико различито! Неки читаоци баш због

тога мрзе ову књигу. Посебно ме нападају јер сам, кажу, казнила Геда. А ја мислим да сам га заправо наградила. (Le Guin 2004)

О каквој то награди говори Легвин, ако је херој остао без моћи, чаробњак без магије? Гед, кембеловским речником говорећи, овде прелази праг. Но, не на начин митова и класичне високе фантастике. Оно што се у овом роману догађа до тада је било незамисливо за овај поджанр. Из света магије Гед се враћа у свет обичних људи, са Роука се сели на родни Гонт, из једне привилеговане класе прелази у класу сељака, фармера. То би, гледано из перспективе класичне високе фантастике, деловало као трагедија, али се у овом делу заиста може сагледати као награђивање јунака. Јер од *Техану* надаље *Земљоморје* је више усмерено ка личном, а не колективном плану, ка свакодневном животу, а не епским борбама добра и зла. У таквом свету јунак мора имати награду и на личном плану, а она стиже у виду ненаданом формирању породице.

Гед је, подсећамо, још као дечак изгубио контакт са породицом (или је изгубио породицу, може се и тако рећи), напустивши је због школе магије на Роуку. Нема података да је чаробњак, маг, касније и архимаг Гед икада контактирао своју породицу. Заузет великим проблемима, невољама света, он није имао времена за лично (стару ородицу није контактирао, а нову није могао засновати јер су чаробњаци у целибату), а човек (јер друга трилогија сагледава ове ликове као људе, не као хероје) без личног живота, то је већ (опет из перспективе друге трилогије) права трагедија. Оно што се дешава Геду је готово чудо. У већ позним годинама њему се буди сексуалност (целибат чаробњака подразумева и потискивање сексуалне жеље), поново се повезује са женом коју је некада давно упознао (можда и заволео) и чак добија дете на неки начин усвајајући девојчицу Техану.

Но, главни фокус овог романа је ипак на жени. *Техану* се може посматрати као врхунац, стабилизација феминистичке мисли Урсуле Легвин. Књига не само да за главни лик (и фокализатора у највећем делу романа) има жену, него је њен већи део размишљање те жене о полу, разликама између мушкараца и жена и притиску које мушко друштво намеће жени. Дотадашња висока фантастика строго

се држала мушке перспективе, тј. жене су у њој имале само споредну улогу. „Жене су могле да буду добре и храбре, али са ретким изузецима, оне нису биле хероји. Оне су помоћници. Жена је посматрана у односу на хероја: као мајка, супруга, заводница, драгана, жртва или дама коју треба спасити“ (Le Guin 1999: 163)

Промена коју је Легвин донела овим романом битна је, дакле, не само за циклус *Земљоморје*, већ и за цео жанр високе фантастике. У високу (или епску) фантастику коначно је ушла женска перспектива, жене као главни ликови и условно речено, „озбиљна“ тематика, као што је однос жене и мушкарца и друштвена условљеност тог односа. Промену је Легвин свесно направила, пратећи промене у друштву. „У време кад сам завршила трећи роман *Земљоморја*, традиционалне дефиниције мушкости и женскости и њихово вредновање доведене су у питање... Сада, уместо коришћења псеудо безродног мушког становишта херојске традиције, свет видимо кроз женине очи.“ (Le Guin 1999: 186)

6.2.2. Обична жена у архипелашком друштву

Жена кроз чије очи посматрамо свет је Тенар. Она је фокализатор у роману. То је лик чије је одрастање Урсула Легвин приказала у другом роману циклуса, а сада јој се враћа као зрелој жени. Овај се роман од претходних не разликује само по томе, Док су се прва три романа бавила спашавањем света, *Техану* је фокусиран на истраживање друштвеног уређења *Земљоморја* и личног, породичног живота његових становника. Фантастика је овде смештена на маргину, у оквир, она је ту да би отворила простор за разматрање тзв. женског питања. Легвинова нам прво Тенар приказује као обичну жену, да би касније о њој проговорила као о „жени од моћи“. Поента је приказати да патријархално друштво све жене, без разлике, третира као нижа бића, тј. негира и саму могућност постојања моћне жене.

Догађај који отвара роман је проналажење силоване и запаљене девојчице. И ту се одмах види однос земљоморског друштва према женском полу. Не организује се никаква потера за злочинцима, не испитује се мушкарац који је злочин пријавио, иако постоји оправдана сумња да је и он учествовао у силовању. Напротив, већа се да ли да се девојчица остави да умре или не. Она је дете, женско

дете, самим тим небитна. Тенар, главни лик романа, удовица, одводи је на своју фарму и даје јој име Теру, што на њеном матерњем каргијском значи ватра.

Но, проблеми ту не престају. Село девојчицу не прихвата. Једна страна девојчициног лица је у ожиљцима, а једна рука јој је унакажена и без два прста. Сељани или склањају поглед, претварају се да је не виде, или изговарају бајалице како би уклонили зло од себе. Она је или невидљиво биће (невидљивост је једна од особина жене у патријархалном друштву), њено постојање се не признаје, или је непријатељ. Овакве реакције сељана подстиче мржња према другачијем, али и страх – девојчица која је све то доживела одбија да умре и покушава да живи као и сви други, а за то је потребна велика храброст и снага.

Реакција Тенариног сина, Искре, најбоље слика расположење и схватања села: „Šta је učinila, kada tako izgleda?“ (Legvin 2002d: 151)²¹⁶ За такво стање сама је крива, нешто је урадила да би такав злочин изазвала – жена је крива у сваком случају. Овде се може читати и библијски мотив првобитног греха. Ева је крива за прогон из раја, њена женска непромишљеност и радозналост и утицај на Адама, на мушкарца. Свака жена носи део тог греха, самим тим и кривицу. Дешава јој се оно што је и заслужила, зато је не треба жалити.

Једине особе које помажу Тенар су њена пријатељица Шева и сеоска врачаца, Бршљанка. Када на позив свог старог учитеља, Тенар из свог Храстовог имања путује на планину поред града Ре Албија, око Теру јој помажу малоумна слушкиња Вреска и тамошња врачаца Маховина. У овом потенцирању женског заједништва (и чињеници да у књизи нема негативних женских ликова) читамо још један утицај феминизма. Лик Вреске, иако споредан, носи вредну поруку. Она је као малоумна девојка избегла друштвене норме, она их просто не разуме и невинно посматра свет. Прихвата Теру (и остале) једнако, понаша се исто према свима. Њој ни пол, ни физички изглед нису важни. Били то сељаци који долазе код врачаре по лек или љубавни напитац, био то Гед, мушкарац, некадашњи архимаг, била то Тенар, белкиња на острву људи тамне коже, била то Теру, девојчица без левог ока, са „канцом уместо леве руке“ – она са свима разговара исто. Зашто нам Легвин то показује? Циљ је њен овде да покаже да је различит положај жена и

216 What did she do, to look like that? (Le Guin 1993: 674)

мушкараца друштвени конструкт, не нешто природно. Вреска која није у стању да прихвати друштвено наметнуте стереотипе о подели људи по полу, пореклу, физичком изгледу, заправо показује какав би тај однос природно требало да изгледа.

По смрти Огиона, најмоћнијег и најпоштованијег чаробњака Гонта, приликом договора о сахрани, видимо да је и Тенар невидљива. Особа коју је пред смрт позвао је управо Тенар. Он, по обичајима Земљоморја, открива своје право име особи коју бира да га испрати на онај свет. Чаробњаци који долазе због смрти Огиона не верују да је он открио своје име једној жени, па макар она била његова бивша штићеница. Тенар је принуђена да то име двапут понови (што није обичај) јер нико на њу не обраћа пажњу. Не само да се на њу не обраћа никаква пажња, не само да се претпоставља да један тако важан човек као што је Огион не би своје право име открио једној жени, већ се сумња и у њену моћ да пренесе његову поруку, а ускраћује јој се и право да га ожали како жели. Иако је била штићеница и ученица једног тако важног човека, она је ипак жена и њој нема места на друштвеној лествици.

Женама нема места на позицијама моћи, оне до ње могу доћи евентуално као супруге моћних мушкараца, али и ту им је моћ доста ограничена. Жене оних који нису високо на друштвеној лествици су, наравно, у много горем положају. Живот Тенар, удовице, донекле је лакши. Она нема господара, али то ипак не значи да је она господар. Њена привремена и релативна слобода на имању није дуго трајала. Жена не може бити власница имања, она га само чува за сина (док он не сазри или се не врати са пута) или за првог мужевљевог рођака који ће по њеној смрти преузети имање. Повратак Тенариног сина, Искре, враћа Тенар у реалност. Рођени син је може у сваком тренутку отерати са имања:

“So who’s been running the farm?” he asked.

“What’s that to you, son?” she asked him, gently but drily.

“It’s mine,” he said, in a rather similar tone.

After a minute Tenar got up and cleared his dishes away. “So it is.”

“You can stay, o’ course,” he said, very awkwardly, perhaps attempting to joke; but he was not a joking man. (Le Guin 1993: 671, 672)²¹⁷

Жена Земљоморја увек мора бити на опрезу и увек мора одмеравати своје понашање, јер, како каже врачара Маховина, углед је једино што жена има. Тако она саветује да је за Тенар боље да не проводи превише времена са Гедом, другим учеником старог Огиона, бившим архимагом, кога повређеног Тенар негује у Огионовој кући:

“So as I said, it’s maybe just as well he’s on his way and out o’ the way, lest people in the town begin to talk.” “To talk?”

“You’re a respectable woman, dearie, and her reputation is a woman’s wealth.”

“Her wealth,” Tenar repeated in the same blank way; then she said it again: “Her wealth. Her treasure. Her hoard. Her value. She stood up, unable to sit still, stretching her back and arms. “Like the dragons who found caves, who built fortresses for their treasure, for their hoard, to be safe, to sleep on their treasure, to be their treasure. Take in, take in, and never give out!”

“You’ll know the value of a good reputation,” Moss said drily, “when you’ve lost it. ‘Tisn’t everything. But it’s hard to fill the place of.” (Le Guin 1993: 573)²¹⁸

217 „Ko onda vodi imanje?“, upita on.

„Otkad to tebe zanima, sine?“ upita ga ona, nežno ali suvo.

„Moje je“, odvrati on, sličnim glasom.

Posle jednog minuta Tenar ustade i pospremi sudove. „Tako je.“

„Ti, razume se, možeš ostati“, dodade on, veoma čudnim glasom, možda pokušavši da se našali; ali on nije spadao u ljude koji umeju da se šale.“ (Legvin 2002d: 149) Моје подвлачење.

218 „Dobro je što je otišao, što se sklonio s puta, inače bi ljudi u mestu počeli da pričaju.“

„Pričaju?“

„Ti si, draga moja, ugledna žena, a ugled je ženino bogatstvo.“

„Njeno bogatstvo“, ponovi Tenar istim bezbojnim glasom, a onda te reči izgovori još jednom: „Njeno bogatstvo. Njeno blago. Njena zaliha. Njena vrednost...“

Ona ustade, jer više nije mogla nepomično da sedi, portegnu leđa i ruke.

Углед ће удовица, ако жели да уђе у нову везу, очувати ако добије одобрење села. Када се са Гедом састане на свом имању и започиње везу, она обавештава село:

There were formalities to be got through. The chief of them was to tell Clearbrook and the other tenants of Oak Farm that she had replaced “the old master” with a hired hand...

She feared they might resent her lack of fidelity to Flint, whom they had after all known longer than she had. To her relief they made no objections at all...

Besides, it was only good sense in a woman to want a man in the house to protect her. If she took him into her bed, well, the appetites of widows were proverbial. And, after all, she was a foreigner.

The attitude of the villagers was much the same. A bit of whispering and sniggering, but little more. It seemed that being respectable was easier than Moss thought; or perhaps it was that used goods had little value.

(Le Guin 1993: 658)²¹⁹

У тој последњој реченици видимо још једну особину патријархалног друштва. Што је жена старија, „ислуженија“, то је њена вредност мања, самим тим њен положај је тежи. Одлуку Тенар село поздравља јер је протумачена као

„Poput zmajeva koji pronalaze pećine, koji grade tvrđave za svoja blaga, za svoje zalihe, kako bi ih smestili na sigurno, kako bi spavali na svom blagu, kako bi postali svoje blago. Gomilaj, gomilaj i nikada više ne daj!“

„Saznaćeš vrednost dobrog ugleda“, оштро одврџи Маховина, „kada ga izgubiš. On nije sve. Ali teško je ispuniti mesto koje za njim ostane prazno.“ (Legvin 2002d: 73) Моје подвлачење.

219 Trebalo je obaviti izvesne formalnosti. Glavna se sastojala u tome da obavesti Bistrootoka i ostale stanovnike Hrastovog imanja da je „starog gospodara“ zamenila najamnikom...

Ona se plašila da će joj zameriti što nije ostala verna Kremenku, koga su oni, uostalom, poznavali duže od nje same. Na njeno olakšanje, nisu izrekli ni reč primedbe...

Konačno, pokazala je da je razborita što želi uz sebe u kući muškarca koji će moći da je zaštiti. Ako ga primi i u krevet, e pa, apetiti udovica ionako su poslovični. Konačno, ona je bila strankinja...

Stav ostalih seljana bio je uglavnom isti. Malo šaputanja i kikotanja, ali to je uglavnom bilo sve. Izgleda da je mnogo lakše bilo očuvati ugled nego što je Mahovina to mislila; ili možda islužene stvari nisu bile na tako velikoj ceni. (Legvin 2002d: 138, 139)

признање слабости. Она је жена и не може без мушкарца, он је потребан како би је заштитио (јер то сама није у стању да учини) и како би је задовољио (уклапање у стереотип раскалашне удовице). Сем тога, она више није девојка и никога посебно и не занима шта ради. Архипелађани²²⁰, дакле, посматрају жену крајње патријархално – жена није целовито биће и несамостална је, потребна јој је допуна, потребан јој је ослонац.

Тенар покушава да се повинује обичајима заједнице, али бес се у њој, као и приликом сахране Огиона и разговора са Маховином, гомила. Када је тражила одобрење села за своју везу са Гедом, „осећала се заблаћено и понижено услед тог њиховог прихватања, исто као што би се осећала да је наишла на њихово неодобравање“ (Legvin 2002d: 139)²²¹. У разговору са сином, који своје одговоре своди на можда, она схвата сву трагичност живота жене. “So Flint had answered her questions for twenty years, denying her right to ask them by never answering yes or no, maintaining a freedom based on her ignorance; a poor, narrow sort of freedom, she thought.” (Le Guin 1993: 672)²²²

Њене мисли су све више окупиране проблемом положаја жене. Она у Маховини налази правог саговорника и са њом води дуге разговоре о разлици између мушкарца и жене. Маховина мушкарца упоређује са орахом:

“A man's in his skin, see, like a nut in its shell.” She held up her long, bent, wet fingers as if holding a walnut. “It’s hard and strong, that shell, and it’s all full of him. Full of grand man-meat, manself. And that’s all. That’s all there is. It’s all him and nothing else, inside...”

220 Кажемо Архипелађани јер се овај роман тиче тог дела Земљоморја. Из других романа се види да је ситуација слична и у Каргу, на неким острвима можда и гора (обавезно покривање лица жена и сл.).

221 She felt as soiled and diminished by their acceptance as she would have by their disapproval. Le Guin 1993: 658)

222 Tako je Kremenko odgovarao na njena pitanja dvadeset godina, uskraćujući joj pravo da ih postavlja tako što nikada ne bi odgovorio potvrdno ili odrično, zadržavajući slobodu koja se zasnivala na njenom neznanju; jadna, skućena sloboda, pomisli ona. (Legvin 2002d: 149).

And that's all. When his power goes, he's gone. Empty." She cracked the unseen walnut and tossed the shells away. "Nothing." (Le Guin 1993: 528)²²³

Жена је, пак, по њој нешто сасвим другачије и недокучиво:

"Oh, well, dearie, a woman's a different thing entirely. Who knows where a woman begins and ends? Listen, mistress, I have roots, I have roots deeper than this island. Deeper than the sea, older than the raising of the lands. I go back into the dark." Moss's eyes shone with a weird brightness in their red rims and her voice sang like an instrument. "I go back into the dark! Before the moon I was. No one knows, no one knows, no one can say what I am, what a woman is, a woman of power, a woman's power, deeper than the roots of trees, deeper than the roots of islands, older than the Making, older than the moon. Who dares ask questions of the dark? Who'll ask the dark its name?" (Le Guin 1993: 528)²²⁴

Корени женске моћи, а ту се мисли и на женску магију (толико нападану и исмевану у првом роману циклуса) и на уопште природу жене, сежу даље од Стварања. Дакле, жена се повезује са нечим што је постојало и пре него што је Сегој раздвојио копно од мора и створио људе и змајеве. Ово кореспондира са Старим силама (негативно представљеним у *Гробницама Атуана*, а позитивно у

223 „Čovek u svojoj koži je, znaš, poput oraha u ljusci.“ Podigla je dugačke, povijene, mokre prste kao da drži orah. „Ta ti je ljuska jaka i čvrsta i on je celu ispunjava. Ispunjava je svojim veličajnim muškim mesom, muškošću. I to ti je sve. Unutra ti je samo to. Samo on i ništa više... I to je sve. Kada ostane bez te moći, onda ni njega nema više. Praznina.“ Ona stisnu nevidljivi orah i odbaci ljusku. „Ne ostaje ništa.“ (Legvin 2002d: 38) – подвучена је реч *man* јер ју је Мирјана Живковић превела као *човек*. Сматрамо да је то грешка и да је логичан превод овде мушкарац.

224 „Oh, draga moja, sa ženom ti stvari stoje sasvim drugačije. Ko zna gde žena počinje, a gde završava? Čuj me, gospodarice, ja imam korenje, moje je korenje dublje od ovog ostrva. Dublje od mora, starije od izdizanja kopna. Ja sežem čak do tame.“ Mahovinine oči sijale su nekim čudnim sjajem oivičene crvenilom, a glas joj je odzvanjao poput kakvog instrumenta. „Ja sežem čak do tame! Postojala sam još dok meseca nije bilo. Niko ne zna, niko ne zna, niko ne može reći šta sam ja, šta je žena, žena od moći, ženina moć, dublja od korenja drveća, dublja od korenja ostrvlja, starija od Stvaranja, starija od meseca. Ko se usuđuje da pita šta je to tama? Ko će zapitati tamu kako joj je ime?“ (Legvin 2002d: 38)

причама и романима друге трилогије), тј. са њиховом повезаношћу са женама. Подсећамо, само жена може бити свештеница Храма Безимених, а управо су жене магови прогнане са острва Роук јер су своје моћи црпле из старих сила (прича *The Finder*). Женска моћ је, дакле, повезана са природом, а мушка са знањем (учење правих имена, бајалица и слично). Женска је моћ (и природа) мистична и несхватљива, мушка је рационална и јасна.

У крајњој линији, дакле, мушкарци и жене су суштински различити, али у друштву морају бити једнаки. Ставови о суштинској разлици мушкарца и жене изнети у овом роману (као и у другим романима Урсуле Легвин) и данас не деле све феминисткиње, мада су оне које тврде да су апсолутно све разлике само друштвени конструкт у мањини. Легвин је, видимо, јасно опредељена за други талас феминизма, чије ставове (првенствено тај о есенцијалној разлици између мушкарца и жене) је инкорпорирала у ово дело, али о њему је говорила и у есејима и интервјуима. Тако је указивала да и списатељице, не само теоретичарке, нису сагласне око тврдње о природној разлици између мушкараца и жена:

Невероватно повећање броја списатељица и песникиња у осамдесетим годинама је знак да су жене почеле да проналазе сопствене гласове. Оне почињу да говоре о својим искуствима без коришћења мушког речника и без потребе да испуне мушка очекивања. То је тешко, јер језик је толико мушки усмерен да искључује већи део женског искуства. Секс се, на пример, увек описује са мушке тачке гледишта, као продор, осемењавање итд. Многе жене још увек поричу да је њихово искуство другачије од мушког. Оне то раде управо зато што је страшно кад схватите да немате праве речи да опишете своје право искуство. (Le Guin 1994)

Осим што немају право да буду власници имања, жене Земљоморја немају права ни на образовање. Оне могу да буду шегрти код неких занатлија, али не и да се обучавају за „фине послове“, посебно не за бављење магијом. Ипак, поред уважених магова и чаробњака, магију практикују и врачаре. Логично би било да врачаре буду цењене у друштву, али није тако. Најчешћа поређења, изреке, у

Земљоморју (а које неки јунаци стално понављају) су „Слабо као женина магија“ и „Искварено као женина магија“. Врачаре су, дакле, у првом реду жене, самим тим не вреде много. Оне се баве скупљањем лековитих трава, лечењем блажих обољења, љубавним враџбинама – такозваном ниском магијом.

Образовање које магови добијају на острву Роук, а чаробњаци од магова, женама није доступно. Жене нису способне да уче, сматра се у Земљоморју. Оне постоје просто јер нема довољно чаробњака, па су селима неопходне. Али, оне нису део села, нису део друштва. Маховина живи на крају села, њена кућа је изолована, прашњава, она сама је у ритамима и смрди. Сама њена појава одбија људе. Истовремено, она је жива, разборита и страствена особа. За разлику од магова и чаробњака, врачаре нису у целибату. Сазнајемо тако да је Маховина дошла у село из луке Гонт где је имала проблема због љубавне везе са неким богаташем. У селу је такође имала љубавних веза. За разлику од чаробњака, она не сматра да јој секс одузима моћ.

“A man gives out, dearie. A woman takes in. [...] Ours is only a little power, seems like, next to theirs,” Moss said. “But it goes down deep. It’s all roots. It’s like an old blackberry thicket. And a wizard’s power’s like a fir tree, maybe, great and tall and grand, but it’ll blow right down in a storm. Nothing kills a blackberry bramble.” (Le Guin 1993: 572)²²⁵

Маховина, дакле, нема жељу да се уклапа у мушке стандарде, нема жељу да буде део патријархалног друштва, задовољна је слободом коју маргина пружа. У лику Маховине откривамо архетип вештице, тј. онај лик вештице присутан у европским (посебно словенским) бајкама. Вештица прокужена, изолована, сама са својим напицима и враџбинама у забаченој кућици у шуми, далеко од људи који је се и грозе и плаше, спремна да помогне или одмогне принцу или каквом другом

225 „Мушкарac испушта из себе, draga. Žena prima u себе... U poređenju sa njihovom, naša je моć ništavna“, реће Mahovina. „Ali seže duboko. Sva je u korenima. Liči na stari žbun kupine. A моć čarobnjaka podseća, moglo bi se reći, na jelu, veliku, visoku i veličajnu, ali nju oluja može lako оборити. Ali nema toga što može уништити kupinjak.“ (Legvin 2002d: 72)

јунаку у племенитој мисији, истовремено је и смешна и страшна, и драга и одбојна, у додиру са друштвом, али не и његов део, баш као Маховина у Ре Албију.

Тенарина размишљања о односу мушкарца и жене иду даље. Слобода мушкарца може представљати неслободу жене и обрнуто. Да би свет био у хармонији, мора се постићи равнотежа.

“Will you be about the house?” she asked him, across some distance. “Therru’s asleep. I want to walk a little.”

“Yes. Go on,” he said, and she went on, pondering the indifference of a man towards the exigencies that ruled a woman: that someone must be not far from a sleeping child, that one’s freedom meant another’s unfreedom, unless some ever-changing, moving balance were reached, like the balance of a body moving forward, as she did now, on two legs, first one then the other, in the practice of that remarkable art, walking... (Le Guin 1993: 543)²²⁶

6.2.3. Појава моћне жене

Техану говори и о моћи. Осим трикова и травки врачара, сматра се у Земљоморју да жена нема праву моћ, тј. да моћна жена не постоји. Тенар ипак није као свака жена. Њу прво одваја боја коже. Бела је, у свету где су сви тамнопути. Странкиња је (њен положај је донекле сличан Медејином). Читаоци имају информацију из претходног романа да је Тенар дошла у Архипелаг из Карга (део Земљоморја ког цивилизовани Архипелађани посматрају као варварско место), где је као девојчица била одвојена од мајке, у ритуалном чину „прогутана“, 226 „Hoćeš li biti u blizini kuće?“ upitala ga je kada se dovoljno približio da ju je mogao čuti. „Teru spava, pošla bih u šetnju.“

„Hoću. Samo idi“, odvrati on i ona ode, razmišljajući o nezainteresovanosti muškaraca za nužnosti koje upravljaju ženama: da neko mora biti u blizini usnulog deteta, da sloboda jednoga predstavlja neslobodu za drugoga, osim ako se ne postigne izvesna stalno promenljiva, pokretna ravnoteža, nalik na ravnotežu tela koje se kreće napred, kao što se ona sada kretala, na dve noge, prvo jedna pa druga, vežbajući tu izuzetnu veštinu, hodanje... (Legvin 2002d: 50)

тј. лишена имена и постављена за Арху, врховну свештеницу старих сила, сила мрака. Помогла је Геду, тада младом чаробњаку, да из гробница Атуана украде/поврати наруквицу Ерет Акбе која ће омогућити обнову престола и повратак краља Земљоморја. У Земљоморју је постала позната као Госпа од Атуана, а најмудрији маг, Огион, узео ју је за ученицу.

Но, сазнајемо у овом роману, роману који деконструише „старо“ Земљоморје, да је она у неком тренутку одустала од учења магије и удала се за фармера Кременка, који јој је, занимљиво, дао име Гоха, што значи беличасти паук. Ипак, она је сама све време користила своје право име, Тенар, које јој је још у Атуану вратио Гед. Јасно је да оваква жена није обична жена и да је, како би уопште прешла такав пут, морала имати некакву моћ. Њено напуштање Огиона, удаја за фармера, поштовање обичаја света у који је дошла, њен је покушај постизања хармоније са светом. Но, показује се да је то заправо било и унижење себе, сопствене природе. То се види из свега што јој се дешава (непоштовање од стране чаробњака, неразумевање са сином, напуштање имања), али и из самих њених размишљања – унутрашњи монолози се овде често преокрећу у дијалог Архе, Гохе и Тенар, јер све живе у њој и све се боре за своје место.

Њен повратак себи, откривање свог правог ја долази због Теру и промене у магији Земљоморја. Тачније, и једна и друга ствар изазивају све већи отклон Тенар од друштва, тј. све веће осуде друштва. Теру, унакажена и силована девојчица од које зазиру сељани, слободно се понаша само са Тенар. Касније се испоставља да је Теру заправо жена-змај, трећа раса, моћно биће, што опет сведочи о снази Тенар (само је она умела да се са њом споразуме). Док она покушава да за Теру обезбеди будућност, нађе јој неки занат (шваља или врачара, то јој у почетку предвиђа), тј. уклопи и њу у патријархални систем, сеоска врачара Бршљанка открива јој истину:

“I mean I don't know what she is. I mean when she looks at me with that one eye seeing and one eye blind I don't know what she sees. I see you go about with her like she was any child, and I think, What are they? What's the strength of that woman, for she's not a fool, to hold a fire by the hand, to spin thread with

the whirlwind? They say, mistress, that you lived as a child yourself with the Old Ones, the Dark Ones, the Ones Underfoot, and that you were queen and servant of those powers. Maybe that's why you're not afraid of this one. What power she is, I don't know, I don't say. But it's beyond my teaching, I know that-or Beech's, or any witch or wizard I ever knew! I'll give you my advice, mistress, free and feeless. It's this: Beware. Beware her, the day she finds her strength! That's all. (Le Guin 1993: 632)²²⁷

Колико год моћна била Теру/Техану, Тенар је моћна јер може да држи под контролом ту моћ, или боље је рећи, може да разговара са том моћи, чак да је открива, развија, негује. Сходно томе и сама је моћна жена. Чини се да моћ Тенар сви виде, колико год она сама покушавала да је негира и сузбије. Мушкарци су различити, они се такмиче, они су индивидуалци, док су све жене исте, раде исто, понашају се исто, желе исто – у такву замку патријархата она упада. Она жели дом, мир, мужа и породицу – „као и све жене“. Тенар покушава да буде просечна, да се не истиче, све време сумњајући у себе и своју снагу, снагу да мења свет око себе, да мења оно лоше у њему, а не да му се прилагођава.

Ипак, сам живот ће је натерати да се из те обамрлости пробуди, да нађе свој језик. Када је змај Калесин, после велике битке, донео повређеног Геда, он се обраћа управо Тенар (змајеви се ретко обраћају људима, а када то чине, бирају само најмудрије и најмоћније мељу њима) и та чињеница је нешто што је упркос свим сумњама уверава да некакву моћ поседује.

227 „Htela sam da kažem da ne znam šta je ona. To jest, kada me gleda onim svojim jednim okom na koje vidi i onim drugim slepim, ne znam šta vidi. Vidim te kako ideš s njom unaokolo kao da je obično dete, i mislim, šta su one? Kakvu snagu poseduje ta žena, jer nije ona budala, kada drži vatru za ruku i prede niti sa vihorom? Kažu, gospodarice, da si kao dete živela i sama sa Starima, Onima iz Mraka, Onima Ispod Tla, i da si bila kraljica i sluga tih sila. Možda se zato ne plašiš ove. Kakva je ona sila, ja to ne znam, ne mogu da kažem. Ali znam da prevazilazi moje znanje... ili Bukvino, kao i znanje svih vračeva i čarobnjaka koje sam ikada upoznala! Daću ti savet, gospodarice, sasvim besplatno. Sastoji se u ovome: čuvaj se. Čuvaj se nje, doći će dan kada će otkriti svoju snagu! To je sve.“ (Legvin 2002d: 118)

And what power had she now? What had she ever had? As a girl, a priestess, she had been a vessel: the power of the dark places had run through her, used her, left her empty, untouched. As a young woman she had been taught a powerful knowledge by a powerful man and had laid it aside, turned away from it, not touched it. As a woman she had chosen and had the powers of a woman, in their time, and the time was past; her wiving and mothering was done. There was nothing in her, no power, for anybody to recognize.

But a dragon had spoken to her. "I am Kalessin," it had said, and she had answered, "I am Tenar."...

So she was a woman dragons would talk to. Was that the new thing, the folded knowledge, the light seed, that she felt in herself, waking beneath the small window that looked west? (Le Guin 1993: 537, 538)²²⁸

Треба приметити да осим што разговара са Калесином, она га и гледа у очи. Још у првом роману циклуса речено је да се змај не сме гледати у очи јер он тако успоставља контролу над човеком. Чак и најмоћнији чаробњаци то не чине. Не чини то ни Гед. А опет, Тенар гледа Калесина²²⁹ директно у очи: "She had been told that men must not look into a dragon's eyes, but that was nothing to her. It gazed straight at her from yellow eyes under armored canopies wide-set above the narrow

228 A kakvu je moć ona sada imala? Šta je ona ikada imala? Kao devojčica, sveštenica, bila je posuda; moć mračnih mesta proticala je kroz nju, iskorišćavala je, ostavljala je praznom, nedodirnutom. Kada je izrasla u mladu ženu, jedan moćan čovek podučavao ju je moćnim stvarima, ali ona je to ostavila, okrenula mu leđa, ne dodirnuvši ono što joj je nudio. Kada je postala žena, napravila je izbor – posedovala je moći žene, izvesno vreme, a to je vreme sada bilo prošlo; obavila je svoj zadatak kao žena i majka. U njoj nije ostalo više ništa, nikakva moć, koju bi bilo ko mogao prepoznati.

Ali zmaj joj se obratio. „Ja sam Kalesin“, rekao je, a ona je odvratila, „Ja sam Tenar.“...

Znači, ona je bila žena s kojom zmajevi pristaju da razgovaraju. Da li je to bilo nešto novo, uvijeno znanje, seme svetlosti, što je osećala u sebi, probudivši se ispod malog prozora koji je gledao prema zapadu? (Legvin 2002: 45)

229 Треба додати и да Калесин није обичан змај. Он носи и титулу Најстарији, а Техану га на крају романа назива Сегојем. Сегој је биће које је одвојило копно од мора, створило људе и змајеве, божанска фигура.

nose and flaring, fuming nostrils. And her small, soft face and dank eyes gazed straight at it.” (Le Guin 1993: 516)²³⁰

Интересантно је и да обоје, Калесин и Тенар, приликом овог сусрета испуштају једно „Ха!“ Да ли је можда Тенар нешто више од обичне жене? Да ли је и Тенар можда делом змај? Тој тези, на коју у критици нисмо наишли, у прилог иду и речи мале Техану, за коју сигурно знамо да је делом змај. Када је Тенар у шали пита да ли је црвена у лицу јер се разбеснела, Техану одговара: “You are a red dragon.” (Le Guin 1993: 582)²³¹ Тенар тако постаје енигматична фигура, као сам Калесин, или Толкинов Том Бомбадил.

6.2.4. Мушкарци који не чују

Други талас феминизма као један од главних узрока проблема у односима између мушкараца и жена види лошу комуникацију. Мушкарци не слушају оно што жене имају да кажу, конструишу нешто друго, тј. они заправо разговарају са представом коју имају о жени, разговарају сами са собом. Већ смо говорили о чаробњацима на Огионовој сахрани који не примећују Тенар. У разговору са магом ветроумећа са Роука на броду краља Лебанена Тенар примећују, али је не чују. Наиме, пошто се укрцала на краљев брод, бежећи од мага из Ре Албија и његових слугу, Теру се упознаје са овим магом и пророчанством који је дао други, маг устројства (устројство се сматра најважнијом вештином).

Наиме, пошто је Гед изгубио своје моћи у бици (све их је дао како би затворио процеп између света живих и света мртвих), Земљоморје више нема архимага. Нови се не појављује. Пророчанство гласи: „Жена са Гонта“. Ипак, нико

230 Govorili su joj da ljudi ne smeju gledati zmaju u oči, ali njoj to ništa nije značilo. On je zurio pravo u nju svojim žutim očima ispod oklopljenih štitnika široko smeštenih iznad uskog nosa i nozdrva iz kojih je suklljao plamen i koje su se pušile. Njeno sićušno, blago lice i tamne oči bili su upravljani pravo u njega. (Legvin 2002d: 28)

231 Овде се показује колико може бити опасно када се преводилац не удуби у текст који преводи и колико је важно за анализу читати дело у оригиналу. Српски превод гласи: „Crvena si poput zmaja“, чиме се потпуно губи двозначност те реченице.

од мушкараца ни у једном тренутку не помишља да би жена могла бити архимаг, то је за њихову свест немогуће, они то пророчанство просто читају као „Жена са Гонта ће вам показати пут до новог архимага“.

“So, you see, it seemed we should come to Gont. But for what? Seeking whom? ‘A woman’ – not much to go on! Evidently this woman is to guide us, show us the way, somehow, to our archmage...

But I am charged by the Council of Roke to ask you if you know of any woman on this isle who might be the one we seek – sister or mother to a man of power...” (Le Guin 1993: 612)²³²

Жена, сестра или мајка хероја, неко ко ће довести до хероја, увек је у споредној улози. Маг полако губи стрпљење, а Тенар није у стању да му одговори. “And she wondered why it was she could not tell him. His deafness silenced her. She could not even tell him he was deaf. [...] It was no use; he could not hear her.” (Le Guin 1993: 613)²³³

И сам Гед не верује у ту могућност. Он тврди да су у прошлости нпр. постојале краљице, али да су оне владале не зато што су жене, већ упркос томе што су жене, тј. оне су добијале моћ од мушкараца. Позиција архимага долази природно, а природа женске моћи, коју он признаје, ипак не одговара тој позицији. Оно што буди наду јесте да новопостављени краљ, Лебанен, иако с резервом, прихвата Тенарину идеју. “He listened. He was not deaf. But he frowned, intent, as if trying to understand a foreign language. And he said only, under his breath, ‘It may be.’” (Le Guin 1993: 616)²³⁴ Лебанен/Арен се тако јавља као први феминиста

232 „I tako, vidite, morali smo doći na Gont. Ali zbog čega? Koga mi to tražimo? ‘Ženu’... nije baš neki početak! Očigledno, ta žena treba na neki način da nas povede, da nam ukaže na put koji će nas odvesti do našeg Arhimaga... Мене је Веће Rouka задужило да вас питам знате ли неку ženu на овом ostrvu која би могла бити та коју траžимо... sestra ili majka nekog čoveka koji poseduje moć...“ (Legvin 2002d: 103) Моје подвлачење.

233 „A ona se pitala zbog čega ne može da mu kaže. Ućutkala ju je njegova gluvoća. Nije čak mogla ni da mu kaže da je gluv. [...] Nije bilo pomoći; nikako nije mogao da je čuje.“ (Legvin 2002d: 104, 105)

234 Saslušao ju je. On nije bio gluv. Ipak se namrštió, sav se napeo, kao da pokušava da razume neki

Земљоморја, а то ће постати очигледно у петом роману циклуса, када га читалац среће окруженог саветницама, како сасвим природно тражи помоћ од моћних жена – Техану, жене-змаја Иријан и, наравно, Тенар.

6.2.5. Кучка и медуза

Техану прати Тенарин пут самоприхватања. То прихватање долази кроз стрмоглави пад и разарање свега онога што је, прилагођавајући се нормама, Тенар градила. Када се чини да је одлазак са фарме због синовљевог понашања крајња тачка, дешава се нешто још горе. Чаробњак из дворца Ре Албија, Јасика, који је мрзи просто зато што је жена, баца клетву на њу. Његова мржња је мржња према жени.

She did not know whether he had known or had just now learned that she was Tenar of the Ring. It did not matter. He could not hate her more. To be a woman was her fault. Nothing could worsen or amend it, in his eyes; no punishment was enough. (Le Guin 1993: 588)²³⁵

Клетва је бачена и на сада безмоћног Геда, паралише их, а као врхунац понижења, њој ставља узицу око врата, назива је кучком и тера је да пузи, док је Гед води наоколо. Он њу мучи, а Геду се обраћа. По његовом мишљењу, она као жена није способна за говор. Назива је врачаром, а једино жали што није ухватио Теру, која је за њега чудовиште: “All I can do to witches and monsters is cleanse the world of them. But to you, who used at one time to be a man, I can talk; you are capable of rational speech, at least. (Le Guin 1993: 682)”²³⁶

strani jezik. Samo je rekao, i to jedva čujno: „Možda.“ (Legvin 2002d: 106)

235 Nije bila načisto da li je znao da je ona bila Tenar od Prstena. To i nije bilo važno. Već ju je ionako dovoljno mrzeo, više nije mogao. Njen nedostatak bio je to što je žena. Ništa nije moglo ni pogoršati niti popraviti mišljenje koje je imao o njoj; nema te kazne koju bi on smatrao dovoljnom. (Legvin 2002d: 84)

Он је, занимљиво, за разлику од магова са Роука, који би требало да буду и мудри и добронамерни, правилно схватио пророчанство – и устао против њега: “And to see your meddling king make a fool of himself, with his mincing lords and stupid wizards, looking for a woman! A woman to rule us!” (Le Guin 1993: 682)²³⁷

Опис мучења достиже кулминацију. Тенарин ум је потпуно помрачен (не може више да се сети имена свог мучитеља, почиње опет да размишља на матерњем, каргијском, није јој јасно где је ни ко је тачно она), а Јасика се надноси над њом и наставља да се смеје. Ова сцена је симболичка. Најекстремнији представник патријархата, мизогиније, стоји над женом која се усудила да се побуни и сада је утамничена, понижена, сведена на ниво животиње.

Inside the house it was dark. With the darkness came a darkness into Tenar’s mind, so that she understood less and less of what was said. Only some words and voices came to her clearly. What Ged said she understood, and when he spoke she thought of his name, and clung to it in her mind. But he spoke very seldom, and only to answer the one whose name was not Tuaho. That one spoke to her now and then, calling her Bitch. “This is my new pet,” he said to other men, several of them that were there in the darkness where candles made shadows. “See how well trained she is? Roll over, Bitch!” She rolled over, and the men laughed.

“She had a whelp,” he said, “that I planned to finish punishing, since it was left half-burned...” (Le Guin 1993: 683, 684)²³⁸

236 „Једино што могу учинити када је реč о врачарама и чудовиштима јесте да свет оџистим од њих. Али са тобом, који си некада био човек, могу да разговарам; ти си способан бар да разумно говориш.“ (Legvin 2002d: 157)

237 „I да видиш свог краља који забата нос тамо где му није место како прави будалу од себе, са тим својим нагизданим господарима и глупим чаробњацима који трагају за неком женом! Женом која ће нама владати!“ (Legvin 2002d: 157)

238 У зданју је било мрачно. Са том тамом увукла се и тама у Тенарин ум, тако да је све мање разумела оно што се говорило. До ње су јасно допирале само поједине речи и поједини гласови. Разумела је оно што је Ged говорио и када би проговорио мислила је на његово име, за које би се чврсто ухватила у свом уму. Али он је проговарао веома ретко, и то само када је одговарао ономе чије име није било

Интересантан је Јасикин избор увреде. Он Тенар назива кучком. Тај термин у себи садржи и мржњу, увреду, али и признање извесне моћи, интелигенције. Јасика је, као што смо већ напоменули, правилно схватио пророчанство, зато и мрзи жене, тј. боји се моћне жене. Називајући је кучком он заправо чини оно што други, „племенити“ магови нису – признаје Тенарину моћ. Многе феминисткиње и феминисти прихватају овај израз и траже да се његова пежоративна употреба потпуно преиначи у похвалу одлучној жени. Енди Зајслер у књизи *B word* каже:

Кучка је реч која се у нашој култури користи за описивање било које жене која је јака, љута, бескомпромисна и, често, незаинтересована да задовољи мушкарце. Користимо тај термин за жену на улици који не реагује на добацивања мушкараца или се не осмехује када јој они кажу: 'Разведри се, душо, не може бити тако лоше!' Користимо га за жену која има бољи посао него што га имају мушкарци и не извињава се због тога. Користимо га за жену која се не плаши сукоба. (Zeisler 2007)

Јасика одлучује да Геда/Јастреба и Тенар баци са куле. И тада се догађа нешто необично. Тенар се смеје и дозива Калесина.

“Now, Sparrowhawk will give her a push,” he said. “But first, maybe she wants to say something. She has so much to say. Women always do. Isn’t there anything you’d like to say to us, Lady Tenar?”

She could not speak, but she pointed to the sky above the sea.

“Albatross,” he said.

She laughed aloud.

Tuaho. Taj se i njoj tu i tamo obraćao, nazivajući je Kučkom. „Ovo je moj novi mezimac“, rekao je ostalima, nekolicini koja se nalazila u toj tami u kojoj su sveće stvarale senke. „Vidite kako je dobro uvežbana? Prevrni se, Kučko!“ Prevrnula se, a muškarci su se smejali.

„Ima ona i mladunče“, reče on, „nameravao sam da sprovedem kaznu nad njim do kraja, jer je ostalo napola pečeno...“ (Legvin 2002d: 157)

In the gulfs of light, from the doorway of the sky, the dragon flew, fire trailing behind the coiling, mailed body. Tenar spoke then.

“Kalessin!” she cried, and then turned, seizing Ged’s arm, pulling him down to the rock, as the roar of fire went over them, the rattle of mail and the hiss of wind in upraised wings, the clash of the talons like scytheblades on the rock.²³⁹

(Le Guin 1993: 687, 688)

Три су ствари овде важне. Прва је да се Тенар делимично ослободила Јасикине контроле – она проговара, а говор јој је он претходно одузео. Символички, жена у Земљоморју добија глас, тачније, жена у Земљоморју се изборила за свој глас. Друго, она једина осећа да долази змај Калесин, а чини се и да тачно зна шта ће он урадити, зато и гура Геда иза стене, како би га заштитила од ватре којом ће Калесин спржити Јасику и његове помоћнике. Веза Тенар са змајевима се опет истиче. Трећа ствар је пркосни смех Тенар.

Бернардо и Марфи тај смех повезују са Елен Сиксу и њеним превредновањем мита о медузи (Bernardo, Murphy 2006: 141). Медуза није смртоносна, то је мушко виђење, каже Сиксу, она се смеје, а смех је гест пркоса и гест целости. „Dovoljno je gledati Meduzu u lice kako bi se videlo da ona nije smrtonosna. Lera je i smeje se.“ (Siksu 2010) Тенар је пронашла себе, свој језик и своју моћ. Она је сада цела, потпуна, пркоси нормама, мења правила и руши табуе. И ту видимо коначни тријумф жене, тј. револуционарну промену у циклусу. Неке негативне критике, тумачења како крај романа враћа све на патријархално

239 „Sada će je Jastreb gurnuti“, реће онај. „Ali prvo, možda bi želela nešto da nam kaže. Ima toliko toga da nam kaže. Žene uvek imaju. Zar nam ništa ne želite reći, gospo Tenar?“

Nije mogla da govori, ali je pokazala put neba iznad mora.

„Albatros“, primeti on.

Glasno se nasmejala.

U strujama svetlosti, kroz vrata neba, doleteo je zmaj; za svojim zavojitim, oklopljenim telom ostavljao je plameni trag. Tada je Tenar progovorila.

„Kalesine!“ povikala je, okrenula se, šćepala Geda za ruku i povukla ga na stenovito tle, u trenutku kada je vatrena grmljavina protutnjala iznad njih, zveket oklopa i šuštanje vetra u raširenim krilima, udar kandži nalik na sečiva kose po steni. (Legvin 2002: 162)

утврђене норме (в. нпр. Hedberg 2008) могу се оборити и само на основу тог Тенариног смеха. Тенар се није уклапила у систем, већ га је променила. Њен смех на крају је победнички смех, смех тријумфа над заосталим друштвом, чин издизања изнад њега.

6.2.6. Мајчинство и нова породица

Шта је допринело тој промени и тријумфу? Какав је праг прешла Тенар, у којој је она етапи, гледајући Кембелову или шему Морин Мурдок? Она је у финалној фази – спајању женског и мушког принципа. Управо ју је такав спој спасио у *Гробницама Атуана*, али је он тамо био спој са другим – Гед је био извор мушког принципа. Овде су оба принципа обједињена у њој самој. Она се активно бори против датог, лошег стања у друштву. Она је херој, борац, ратник, иноватор. Али, с друге стране, зашто се она толико труди да промени свет? Због свог детета. Дакле, ратничко се спаја са мајчинским и формира се целовита и моћна Тенар, која ће, иако увек изгледа да је на маргини (по моћи или учествовању у догађајима) бити кључна за коначну трансформацију Земљоморја у *Техану* и потоњим делима циклуса.

Не бори се Тенар само за своје (ново, усвојено) дете, већ и за свог (новог, поново рођеног) мужа, тј. за своју породицу. Значај породице Легвин је потенцирала и у другим романима²⁴⁰. Породица, у каквом год да је виду, неопходна је како за функционисање друштва, тако и за функционисање појединца. Природна је тежња појединца ка заједништву, као што је природна потреба жене за децом, став је ове ауторке.

Са тим ставом креће и главна јунакиња овог романа, Тенар, но чини се да њен први покушај није био претерано успешан. Њен први муж, Кременко, био је типичан мушкарац Земљоморја. Као што сама каже, „њено незнање чинило је

240 У *Човеку празних шака* тако је нпр. потенциран значај породице за научника Шевака. И када је привремено напустио своју (анархистичку) планету Анарес и отпутовао на (капиталистички) Урас, мисли о жени и ћеркама су оно што га спасава...

његову крхку, јадну слободу“. Није се односио према њој као према некоме једнаком себи и није се отворио. Да се закључити из неких Тенариних монолога да је Каменко њен први удварач и да је просто искористила прилику да „побегне“ од Огиона, уплашена да се неће остварити као жена и мајка. Деца произашла из овог брака су Јабука и Искра. Док са ћерком Јабуком има сјајне односе (то се види кроз бројне посете које јој чини, кроз разговоре и посебно кроз дирљив сусрет мајке и ћерке у луци када је краљев брод довезао Тенар у Гонт), однос са сином је готово као однос са потпуним странцем.

Његово одбијање да помогне у кући или да поспреми за собом („То су женски послови“), да прихвати Теру као сестру (или да је уопште прихвати као људско биће), немогућност да са мајком говори шире од Да и Не, увредљиви поступци (после петнаест година се враћа кући, одмах се представља као газда имања и доноси одлуке у вези са њим, не питајући мајку ни за савет) говоре да он понавља улогу свог оца, ако је и не поштрава. Породица заснована насилно, да тако кажемо, заснована „јер тако треба“, јер тако каже друштво, неуспели је пројекат²⁴¹.

Tenar became miserable in the house. Only outdoors, at the farmwork, did she have relief from the anger, the shame that Spark's presence brought her.

“My turn,” she said to Ged, bitterly, in the starlit darkness of their room. “My turn to lose what I was proudest of.”

“What have you lost?”

241 Иако се у следећем роману имплицира да је Тенар изгладила односе са сином – Гед чаробњаку Алдеру нуди вино које производи Искра.

“My son. The son I did not bring up to be a man. I failed. I failed him.”²⁴² (Le Guin 1993: 674)

“It’s too late,” she said, turning back to the kitchen. “Failed, failed.” She could feel the lines in her face, stiff, beside the mouth, between the eyes. “You can water a stone,” she said, “but it won’t grow.” (Le Guin 1993: 675)²⁴³

Ипак, Тенарин одлазак са имања не значи напуштање старе породице и сина. Она схвата да њих двоје просто не могу да живе под истим кровом и бира да оде, али он остаје њено дете.

He looked a little frightened.

“Just go off like that?...

When are you coming back?” Spark asked, and the tone of his voice made Tenar think of the restless, frail child he had been. But she said only, “I don’t know, my dear. If you need me, I’ll come.” (Le Guin 1993: 677, 678)²⁴⁴

242 Tenar je počela da se oseća bedno u kući. Jedino napolju, dok je radila, uspevala je da se oslobodi besa, srama koje joj je donelo Iskrino prisustvo.

„Na mene je red“, rekla je Gedu, ogorčeno, u zvezdama osvetljenoj tami njihove sobe.

„Na mene je red da izgubim ono čime sam se najviše ponosila.“

„Šta si to izgubila?“

„Sina. Sina koga nisam odgojila kako treba, koji nije postao muškarac. Izneverila sam. Izneverila sam njega.“ (Legvin 2002d: 151)

243 „Suviše je kasno“, reče ona, vrativši se u kuhinju. „Izneverila, izneverila.“ Osećala je krute tragove na licu, oko usta, između očiju. „Možeš zalivati kamen koliko hoćeš, ali on neće porasti.“ (Legvin 2002d: 152)

244 Izgledao je nekako uplašen.

„Odlazite tek tako?...

Kada ćete se vratiti?“ upita Iskra, a boja njenog glasa podseti Tenar na nemirno, slabašno dete kakvo je nekada bio. Međutim samo je rekla: „Ne znam, mili. Ako ti budem potrebna, doći ću.“ (Legvin 2002d: 154)

Други модел је потпуно другачији. Друга породица која се формира у роману је нека врста савеза одбачених. Мајка, Тенар, странкиња је, бивша свештеница Гробница, бивша ученица великог мага Огиона, бивша газдарица Храстовог имања, чудна жена нејасне моћи. Оца представља Гед, бивши архимаг, сада без икакве моћи, коме се по свој прилици смеши само каријера козара. Дете, Тери, силовано и унакажено и, по свој прилици, не у потпуности људско биће. Ове три необичне особе створиће чврсту заједницу, породицу, која ће на крају овога и у следећим деловима *Земљоморја* утицати на промену целокупног друштва и устројства Земљоморја.

У питању је заједница створена спонтано, из љубави. Њих троје су заједно јер је свакоме од њих била потребна подршка. Свако сваком помаже, а све троје деле идеју слободног живота и избора. И све троје су једнаки, без обзира на пол, године или моћ.

Наравно, кључну улогу овде игра Тенар. Стуб породице није мушкарац, отац, већ жена, мајка. Гед, који је изгубио сву своју пређашњу моћ мага, пита се има ли разлога да настави да живи. Како смо већ споменули, са губитком моћи, прекида се и чвор коју је она стављала на његову сексуалност. У педесетој години он је дечак у пубертету. До тог тренутка Гед је, као и сви магови Земљоморја, практично бесполно биће. Он никада није осећао сексуалну жељу, нити љубав према жени. Може се чак повући извесна паралела између њега и евнуха који су у Гробницама помагали и служили Тенар. „Кастриран, лишен свог целибатског чаробњаштва, он је сада инициран од стране Тенар у мушкост, сексуалност и љубав“ (Hollindale 2003: 186) Она му је дала нови смисао, нови разлог да живи, зато је он пред крај романа и назива „Животодавко“.

Свакако је сексуални чин битан за рађање новог Геда. Кроз тај чин и уопште формирање заједнице са Тенар, он се трансформише у целовиту особу, тј., како Тенар каже, више није „располућен“. Њен поглед на чаробњаке и магове је такав – у питању су људи моћи који због те моћи жртвују лични део свог живота и тако, за разлику од вештица које не улазе у целибат, остају непотпуни. Но, треба и приметити да се веза између Тенар и Геда не може баш одредити као романтична.

На памет нам овде пада рад психолога Роберта Планка под називом *Ursula*

K. Le Guin and the Decline of Romantic Love. Он, анализирајући научнофантастична дела ове ауторке, долази до закључка да у њима "преовладава став о колапсу идеалне романтичне љубави, уместо које се нуди бисексуалност, која би требало бити озакоњена и тиме лишена било какве кривице и сукоба" (Plank 1976). Не важи ли ово и за *Земљоморје*? Нити је веза Геда и Тенар нарочито романтична, нити је то веза краља Лебанена и краљице Сесеракх. Подсећамо и да смо писали о квир вези између Геда и Лебанена, која заправо делује романтичније од потоњих. Каква је онда веза Геда и Тенар? То је веза заснована на међусобном поверењу (основа која је успостављена још у прошлости, у Лавиринту Безимених), блискости у ставовима, међусобном помагању и, наравно, одговорности за заједничко, усвојено дете. Породица коју Тенар ствара, дакле, није типична хетеросексуална породица, иако би се неопрезном читаоцу то на први поглед учинило. То је нешто сасвим другачије и модерно за типично друштво које се среће у делима високе фантастике, али и за наше, реално, савремено.

Какав је однос Тенар према другом члану породице, према Техану? Стварање друге породице за Тенар је почело баш узимањем Техану у заштиту. Она је одмах доживљава као своје дете, иако није за њу везана биолошки, и тако је и представља Јабуци, Искри и Геду – "Not my daughter, nor my granddaughter. But my child." (Le Guin 1993: 541)²⁴⁵ Једина која може да допре до тог необичног бића званог Теру/Техану, Тенар и сама бива прихваћена. Техану прихвата и Геда за оца. То се најбоље показује у тренутку кризе, када су Гед и Тенар заробљени.

The child turned left and went some way before she looked back, letting the blossoming hedgerow hide her.

The one called Aspen, whose name was Erisen, and whom she saw as a forked and writhing darkness, had bound her mother and father...

(Le Guin 1993: 685)²⁴⁶

245 „Nije moja ćerka, ni moja unuka, ali je moje dete.“ (Legvin 2002d: 48)

246 Dete je skrenulo levo i već je prešlo izvestan komad puta pre no što se osvrnulo, pustivši da ga zakloni živica u cvatu.

Onaj koga su zvali Jasika, čije je ime bilo Erisen i koga je videla kao račvastu i uskovitlanu tamu, vezao je njenu majku i njenog oca... (Legvin 2002d: 160) Моје подвлачење.

Овде је фокализатор Теру, не више Тенар. Тај прелаз није случајан. Кроз Териине очи видимо шта се заправо десило. Тама је ухватила „њену мајку и њеног оца“ – и у том критичном моменту она је коначно доживела Тенар и Геда као родитеље. И кренула да их спасе. Тако је за Теру формирана чврста, права породица, породица направљена по сопственом избору.

Колико је важна породица види се и по томе што је по киднаповању мајке и оца, дете, Теру схватило да је оно заправо трећа раса, најстарија, човек-змај, тачније, жена-змај. Она се, узбуђена због нестанка мајке и оца, сећа старог, правог језика и дозива змаја Калесина у помоћ. Када је он који је можда и свет створио²⁴⁷ назива својим дететом (змајевска крв) и нуди јој да пође са њим у земљу људи-змајева, она одбија, желећи да остане са породицом, оном коју је сама формирала.

“I did not know what else to do, Segoy.”

She still looked at the dragon, and she spoke in the language of the dragons, the words of the Making.

“It was well, child,” the dragon said. “I have sought thee long.”

“Shall we go there now?” the child asked. “Where the others are, on the other wind?”

“Would you leave these?”

“No,” said the child. “Can they not come?”

“They cannot come. Their life is here.”

“I will stay with them,” she said, with a little catch of breath.

Kalessin turned aside to give that immense furnace-blast of laughter or contempt or delight or anger – “Hah!” Then, looking again at the child, “It is well. Thou hast work to do here.”

“I know,” the child said.

“I will come back for thee,” Kalessin said, “in time.” (Le Guin 1993: 689)²⁴⁸

247 Техану назива Калесина Сегојем, ствараоцем света.

248 „Nisam znala šta da radim, Segoje.“

I dalje je gledala zmaja, govorila je jezikom zmajeva, upotrebljavala je reči Stvaranja.

Тако будући архимаг Земљоморја (у последњем роману циклуса наговештено је да ће Теру постати архимаг, она је заправо Гедов наследник кога магови у овом делу траже), жена-змај, остаје са безмоћним козаром Гедом и удовицом сељака, варварком Тенар, јер је код њих нашла слободу да покаже своју праву природу и јер је у њима нашла своју породицу. Ова, вероватно најлепша сцена романа (истовремено на граници патетике, као и све сцене у романима Урсуне Легвин које наглашавају значај породице) која слави слободу, индивидуалност и наравно, породицу, завршава се признањем Калесина Геду и Тенар да је Теру њихово дете, колико и његово:

And, to Ged and Tenar, "I give you my child, as you will give me yours.

"In time," Tenar said.²⁴⁹ (Le Guin 1993: 689)

Крај романа нас враћа фантастици²⁵⁰, како би се додатно потцртала победа Тенар и значај породице – нешто тако огромно, старо, мудро и моћно као што је

„Dobro si učinila, dete“, реће змај. „Dugo sam te tražio.“

„Hoćemo li sada tamo poći?“ upita dete. „Tamo gde su ostali, na drugom vetru?“

„Da li bi ostavila ove?“

„Ne“, odvrati dete. „Zar ne mogu i oni poći?“

„Oni ne mogu poći. Njihov život je ovde.“

„Ostaću sa njima“, реће она, на тренутак задржавши vazduh.

Kalesin se okrenu u stranu da bi nesmetano ispustio onaj gromki, vatreni mlaz smeha, zadovoljstva, oduševljenja ili besa... „Ha!“ Zatim je ponovo pogledao dete:

„Dobro je. Ovde imaš još posla.“

„Znam“, odgovori dete. „Vратићу се по тебе“, обећа Kalesin, „kad dođe vreme.“ (Legvin 2002d: 163)

249 A Gedu i Tenar реће: „Dajem vam moje dete, kao što ćete mi vi dati svoje.“

„Kada dođe vreme“, odvrati Tenar. (Legvin 2002: 163)

250 Овакав крај је такође био предмет критика. Некима се учинило да је један реалистички роман смештен у средњевековно друштво изненада прекинуо фантастични *deus ex machina*. Такве тврдње, мислимо, не стоје. Иако реалистично превладава, у роману све време има фантастичног – међу ликовима су и чаробњаци, магови, врачаре, бацају се на главне јунаке клетве и сл. Осим тога, појава змаја на крају у складу је са хипотезом о змајевској природи мале Техану, дате још на почетку дела, те са пророчанством о њеној предодређености за велика (фантастична) дела.

змај одаје почаст једној малој жени и њеној породици. Самоспознаја Тенар, тј. њено спајање својих трију имена/лица (Тенар, Арха, Гоха²⁵¹) у једно, уједињење мушког и женског принципа, борба за боље друштво и формирање алтернативног савеза/заједнице/породице са такође одбаченим и маргинализованим особама најаву је револуције у Земљоморју која следи у наредним делима, а Тенар је њен предуслов и њен активни учесник, било као саветница краља Арена, било као мајка можда најмоћнијег бића у Земљоморју.

У лику и причи Тенар, додајмо то на крају, може се читати и „прича“ њене ауторке. Сазревање Тенар и борба за сопствени глас кореспондира са сазревањем Легвин као списатељице и њеном борбом за „прави женски лик“ и „праву женску високу фантастику“. Између осталог и зато лик Тенар и роман *Техану* представљају најзначајније елементе циклуса *Земљоморје*.

251 Током целог романа, Тенар се сећа свог живота и периода у којима је била свештеница (Арха), жена сељака (Гоха), доносилац Прстена Ерет Акбеа и ученица мага (Тенар). Све те три личности и даље живе у њој (Гоха се јавља у свакодневним пословима, Арха кад треба одбити клетву Легвин у есеју погрешно као годину издања наводи 1975. чаробњака, Тенар, ученица Огиона, кад треба подучити Техану и сл.), само их је требало хармонизовати и извући најбоље од њих.

VII ПРИРОДА И ЗЕМЉОМОРЈЕ

7.1. Екокритика као покрет и теоријски приступ

7.1.1. Забринутост за природу

Како је о екокритици код нас писано врло мало, сматрамо да је важно да прво нешто кратко кажемо о овом (релативно) новом приступу књижевном делу. Француски филозоф Мишел Сер (Michel Serres, 1930) 1990. објављује књигу *Природни договор* и намерно већ насловом прави асоцијацију на класични филозофски и политички концепт друштвеног уговора. „Друштвени договор“, каже Сер, заправо је игнорисао свет. У покушају да се дође до опште друштвене сагласности, да се на консензусу направи власт и друштво, природа је изостављена из њега, тј. на њен рачун се тај договор и одржавао. Он говори и о Декларацији о правима човека и грађанина из 1789.

Баш као друштвени договор, Декларација о правима човека и грађанина игнорише свет, о њему само ћути. Ми више не познајемо свет јер смо га покорили. Ко поштује жртве? Споменута Декларација проглашена је у име људске природе, природе човека и у корист потлачених и понижених, оних који су изопштени живели напољу, остављени на ветру и киши, оних чији је живот био везан за временске услове. Проглашена је у име оних који нису имали никаква права, губитника свих могућих ратова, оних који нису поседовали ништа.

Монополизован науком и технологијом везаном за право својине, људски разум освојио је природу у рату који траје још од праисторије, али који се невероватно захуктао са индустријском револуцијом, готово у исто време кад наступа револуција коју данас славимо – дакле, са револуцијом технолошком и политичком. Али, данас, опет морамо пресудити у корист губитника, доносећи законе који ће штитити права бића која никаква права тренутно немају. (Serres 1995: 35)

Сер сада, насупрот друштвеном, предлаже природни договор, тј. узимање у заштиту и нељудских ентитета и саме природе. Овај вапај за заштиту природе сели се, како то обично и бива, из филозофије у науку о књижевности и полако се рађа екокритика. Но, екологија је кључна реч целог савременог друштва. Еко покрет је све присутнији и теорије и концепти произашли из њега су све заступљенији. Говори се да живимо у периоду антропоцена, тј. у периоду када је утицај људске врсте на планету толики да је и физички мења. Јављају се и термини еколошка правда, еколошка етика, као и они конотативно јачи, нпр. људски шовинизам (*human chauvinism*, Val Plamvud) и антро-патријархат (*anthroparchy*, Erica Cudworth). То говори колико је природа и очување исте у наше доба битно. Битно је у свим областима, па и у нашој, у уметности али и у теорији и критици уметности.

7.1.2. Настанак екокритике

Велика промена у свету, тј. убрзано пропадање природе и промена климе, морала се неминовно, каже британски теоретичар Џонатан Бејт, одразити и на промену у науци о књижевности:

Верујем да смо сада у периоду Кунове промене парадигми. У питању је промена коју можемо описати на различите начине. Можда као нови географизам који замењује нови историзам. Или, ако гледамо шири контекст: хладноратовска критика умире, а критика глобалног загревања се рађа. (Bate 1996: 436)

Као посебна књижевнотеоријска школа, екокритика је почела да се издваја деведесетих година у Сједињеним Америчким Државама, али њени представници истичу да је сама идеја еколошког погледа на књижевност знатно старија. Она има заговорнике од седамдесетих година, али њени представници,

за разлику од 'блиских рођака' (борци за људска права и женски покрети шездесетих и седамдесетих) нису се организовали у препознатљиву групу, те њихов рад није препознат као посебна критичка школа или покрет, већ је одређиван различитим ознакама: Америчке студије, регионализам, пасторализам, студије границе, хумана екологија, наука и књижевност, предео у књижевности.²⁵² (Glotfelty 1996: xvii)

Утицај удружења ASLE (Association for the Study of Literature and Environment) и њиховог часописа ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and Environment) почео је да се шири и ван граница Америке и већ друга конференција коју су организовали, 1996, била је интернационалног карактера. Исте године изашла је и најбитнија књига ове школе – зборник *The Ecocritical Reader: Landmarks in Literary Ecology*, чији су уредници били Шерил Глотфелти (Cheryll Glotfelty) и Харолд Фром (Harold Fromm). Глотфелти је и одговорна за оживљавање термина еокритика (ecocriticism), који је у есеју *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* сковао Вилијем Рикер (William Rueckert).

Сам термин еокритика је, како примећује Јелица Тошић, неологизам.

Еко је скраћеница од екологија, која се бави везом између живих организама у њиховој животној средини, као и њиховом везом са том средином. По аналогiji, еокритика се бави везом између литературе и средине, тј. проучава како је однос између човека и његовог физичког окружења пренет у књижевност. (Тошић 2006: 44)

Угроженост животне средине крајем двадесетог века постала је неоспорна, готово све државе света крећу у борбу за њено очување, те не чуди да се управо у тој деценији јавља ова теоријска школа, спој природних наука и науке о књижевности, која може бити названа и покретом, с обзиром на то да неки од њених представника траже од писаца и критичара да заузму активну, делатну

252 На енглеском: American Studies, regionalism, pastoralism, the frontier, human ecology, science and literature, nature in literature, landscape in literature.

улогу у очувању природе, тј. како је екологија шездесетих година из описивања прешла у активизам, у заштиту, тако је и екокритика истовремено начин да се дело опише, да се да нови поглед на уметност, и начин борбе за промену свести о природи и очување исте. Вилијам Хаурт тако дефинише екокритичара као „особу која просуђује о предностима и манама текстова који описују утицаје културе на природу, са циљем да слави природу, критикује оне који је уништавају, те умањује штету коју они праве и то кроз политичко деловање“ (Howarth 1996: 69)

У питању је примена екологије на књижевно дело и често се та примена јавља у виду проучавања сукоба културе и природе, но оно што је већ у раним екокритичким радовима постало јасно је да је однос културе и природе врло комплексан, а посебно на плану књижевности.

Како екологија проучава компликоване односе између врста и станишта, тако и екокритика мора имати у виду комплексност онога што напада. И писци и критичари имају посла са језиком, и иако посматрамо природу и културу као опозите, у ствари се оне константно преплићу, као вода и земља у бујици. (Howarth 1996: 69)

Екокритика и даље нема прецизан и општеприхваћен научни апарат, а Шерон Глофелт види три фазе у њеном развоју:

1. студије приказа природе у канонским делима,
2. откривање маргиналних, неканонских дела са другачијим приказом природе,
3. развијање чврсте екокритичке теорије.

Други додају и: 4. примену те нове теорије.

7.1.3. Подврсте екокритике и приступ књижевном делу

Једна од првих критика која се може сврстати под екокритику је рад већ споменутог Донатана Бејта, *Живети са временом*, у зборнику *Green Romanticism*.

Он анализира Бајронову песму из 1816. године (*Тама, Darkness*) о нестанку сунца. Сунце је нечиме блокирано, не допиру до Земље његови зраци и Бајрон размишља шта ће се десити са живим светом, али и са људским друштвом, моралом и сл. Бејт узима први стих (*I had a dream, which was not all a dream / The bright sun was extinguish'd*) буквално, тј. тумачи га буквално, као реалност, а не сан. И овај радикални приступ се показује тачним – Бејт налази метеоролошке извештаје из 1816. и налази да је лето заиста било без сунца због пепела који се над Европом надвио после ерупције вулкана Тамбора у Индонезији 1815. До тада то никоме није пало на памет да ради, а касније је тако посматран и *Франкеништајн* Мери Шели јер Шелијеви и Бајрон су заједно летовали те године на Женевском језеру. Ово је један од простијих екокритичких приступа тексту – текст се повезује са реалним климатским, природним условима.

Екокритика се јавља из забринутости за опстанак света, тј. природе, те се логично као први задатак ове теорије јавља утврђивање односа према природи у одређеном књижевном делу. Потом, од велике је важности однос људи према нељудским елементима фиктивног света представљеног дела, у првом реду према животињама. Дакле, самим темама које обрађује природно је блиска и зоокритици и анималним студијама. Такође се често испитује да ли се сами људи међусобно деле, те какав је однос међу подељеним групама. Испитује се и статус представљених култура, језика и сл. Јављају се термини попут токсичног дискурса, језичког загађења и сл. Хауртово предвиђање из 1996. да „временом, екокритика може донети и критику расе и нације, у смислу новог погледа на то како се ове друштвене конструкције односе према широј историји употребе и злоупотребе природе“ (81) заправо је већим делом остварено. У том смислу, екокритика се приближава постколонијализму и културолошким студијама.

Веза између екокритике и феминизма, тј. студија рода, такође је јака, с тим што су екокритичари често замерали феминисткињама што се превише ослањају на психологију, а премало на биогенетику и еволуциону биологију. Но, веза између феминизма и екокритике очита је у екофеминизму²⁵³, који многи

253 Термин је дала француска радикална феминисткиња Франсоаз Д'Абон (Françoise d'Eaubonne, 1920-2005) у књизи звучног имена Феминизам или смрт (*Le féminisme ou la mort*) 1974. године.

теоретичари сматрају струјом екокритике, мада би исправније било посматрати га као смер у феминизму. Екофеминизам се наине јавља и одређује пре екокритике, већ седамдесетих година. Произашао из другог таласа феминизма и покрета зелених, екофеминизам види везу између доминације човека над природом и експлоатације жене. Повлачећи паралелу између жене и природе, екофеминисткиње проучавају како се јаз између природе и културе (узрок тог јаза виде у патријархату, а неки представници ове школе и у капитализму) одражава на положај жене и не-људских ентитета. Као покрет, екофеминизам се залаже за укидање свих врста дискриминације, не само дискриминације жена. Тако британска социолошкиња Ен Оукли (Ann Oakley) истиче да је "неопходно да се схвати да проблем у патријархату није само стална родна неравноправност, већ и доминација индивидуалног и корпоративног маскулиног насиља на планети, упереног према женама, деци, животињама, природи и другим мушкарцима" (наведено према Cudworth 2005: 71).

Осим екофеминизма, постоји још много „подврста“ екокритике. Екосоцијализам (који не треба мешати са социјалном екологијом, која је други правац) проучава друштвену равн књижевног дела, тј. њен однос са представљеном природом. Екосемиотика тражи тзв. еко-знаке у делу. Посебно јака је школа дубоке екологије (deep ecology), често супротстављана екофеминизму, која промовише једноставан живот, с минималним утицајем на природу, очување биодиверзитета и дивљине, али и контролу људске популације – пети принцип платформе дубоке екологије коју су написали норвешки филозоф Арне Наес (Arne Naess) и амерички еколог, Џорџ Сешнс (George Sessions) гласи: „Процват људског живота и културе директно зависи од радикалног смањења људске популације. Процват нељудског живота захтева такво смањење.“ (Naess, Sessions 1984) Оваква разноврсност у оквирима једне теоријске школе има узрока у повезивању са другим теоријским моделима, али и у необједињености у почетној фази развоја екокритике – „рани екокритичари нису цитирали једни друге, тачније нису знали једни за друге, тј. у тој фази сваки је критичар у врсти изолације стварао свој еколошки приступ књижевности“ (Glottfelty 1996: xvii).

Дакле, примењују се различите методе. Лоренс Бјул тако поставља критеријуме по којима су уметничка дела и еколошки текстови (екокритика је и врло активистичка, по томе се често дела и вреднују), Грег Жарард анализира дела кроз 6 симбола/тема: загађење, дивљина, апокалипса, живот у станишту, животиње, Земља (Gerrard 2004). Други анализирају поједине природне елементе у уметничким делима, нпр. шуму (Роберт Пог Харисон).

С друге стране, екокритичари баратају мање-више истим терминима. У питању су термини из биологије, попут животне средине, станишта, предела, места, региона, загађења, екоцида, урбаног, руралног итд., којима екокритичари дају и додатна значења, али и термини које је сама екокритика донела – нпр. еко-наратив, или већ споменути токсични дискурс и језичко загађење. Заједничко свим правцима у екокритици је посматрање положаја природе у уметничком делу у односу на јунака, човека. Они сматрају да је већина дела антропоцентрична, а залажу се за биоцентричну књижевност. Човек није господар природе, већ њен део. Керолин Сиглер (Carolyn Sigler) издваја на основу овога три модела – *модел доминације*, у којем човек господари природом, што подразумева и пасторалне теме и тему територијалне експанзије, *модел неге*, у ком се човек брине за природу, он је одржава, и *биоцентрични модел*, који подразумева укидање било каквог антропоцентризма и повезаност свих живих и неживих ствари (наведено према: Miskec 2015).

Треба приметити да се под антропоцентричним делом о ком говоре сви екокритичари сматра доминација над природом, али и њена сентиментализација, тј. природа као одраз човека/јунака и његових осећања. Такође се проучавају стереотипизације природе. Природа се тако често у уметности јавља као Еденски врт, Аркадија, девичански предео, отровна мочвара, окрутна дивљина и сл. Сличан однос се може имати и према нељудском животу, првенствено према животињама – оне могу бити посебни ентитети, али и метафора неке људске особине или слика његовог расположења.

Наравно, сваки период у развоју књижевности, као и свака врста/жанр има свој однос према природи (и фактор индивидуалности увек игра битну улогу), а тиме ћемо се позабавити у наредним поглављима.

7.2. Урсула Легвин и екокритика

Урсулу Легвин често одређују као екофеминисткињу. Свакако је очито да у њеним делима природа увек игра значајну улогу. О изражености еколошке свести код Урсуле Легвин говори и став Џејмса Бургмена са Монаш универзитета да је њена прича, *Нова Атлантида*, заправо прво дело поджанра климатске фантастике (cli-fi)²⁵⁴.

Посматрање климатских промена и пораста нивоа мора као тема вредних приповедања овако рано, представља заправо почетни експеримент у жанру који је Ден Блум назвао Cli-Fi. *Нова Атлантида* се заиста јавља пре *Врелине* Артура Херцога (1977) или *Мора и лета* Џорџа Тарнера (1987). (Burgmann 2016: 45, 46)

Бургмен налази неке елементе (у смислу истог доживљаја природе и погледа на климатску будућност земље) ове приче У. Легвин у скоријим, популарним деловима овог поджанра научне фантастике, као што су *Атлас облака* Дејвида Мичела или филм *Међузвездани* Кристофера Нолана. Ипак, треба приметити да ће пре, идући Бургменовом линијом, прво дело овог поджанра бити збирка прича Џејмса Баларда (James Graham "J. G." Ballard, 1930-2009) из 1964. под насловом *Горући свет* (1965. проширен и штампан под називом *Суша*). У овом роману за климатске промене је крив човек, тј. индустријско загађење, што је по неким теоретичарима предуслов да дело уђе у овај поджанр.²⁵⁵

254 Cli-fi је термин који је 2007. увео Ден Блум, новинар и писац. Термин је, наравно, смишљен по узору на sci-fi, скраћеницу која је међу писцима и теоретичарима научне фантастике изазвала доста расправе. Популаризацији назива допринела је и Маргарет Атвуд, прихвативши га 2012. као одредницу за нека своја дела. Под термином cli-fi неки аутори подразумевају и проучавање климе и промена климе у фиктивним световима књижевних дела, тј. cli-fi може бити и поджанр научне фантастике и правац у оквиру екокритике, који се јавља и под називом климатске студије. Курсеви климатске фантастике последњих година почели су да се покрећу на универзитетима у САД и врло су популарни (в. Fernandes 2016)

255 Но, има и оних који сматрају да је битно само да дело говори о погубним климатским променама. Тако гледано, могло би се ићи и дље у прошлост, те за прво дело поджанра узети нпр.

Осим ове приче, критичари истичу и значај *Леве руке таме* (1969) и *Човека празних шака* (1974) – „романа који су значајни екофеминистички дијалози, али и романа који су допринели јачању и ширењу екофеминизма“ (Messer 2007: 1) Но, што се екокритике као теорије тиче, ту је У. Легвин дала највећи допринос својим есејима. Шерил Глотфелти и Харолд Фром су *Екокритички водич* замислили као основу за ширење екокритике као теоријске школе и као први извор у примени тог теоријског метода, што говори о значају есеја Урсуле Легвин из 1986. године, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, који је ушао у зборник као један од три текста у одељку *Екокритичка разматрања прозе и драме*. Овај текст заправо на кратак и ефектан начин износи основну идеју еко покрета – прекид са насиљем у сваком виду, првенствено насиљем против природе, те основну идеју екокритике – окренути се проучавању природе, усмерити поглед и ка ономе што јунака окружује, тј. посматрати човека и његов идентитет у ширем контексту, видети га као део екосистема.

Легвин на почетку есеја подсећа да је наука утврдила да је исхрана праисторијских људи углавном била биљна, тј. биљке су чиниле осамдесет процената хране. Само су на крајњем северу јели више меса. Дакле, првобитна друштва су била сакупљачка. Друга истраживања показују да им је недељно требало око 15 сати за сакупљање потребне хране – остатак времена био је слободан. Неки то време, каже Легвин, троше стварајући нешто, размишљајући, певајући, а неки одлучују да оду даље од насеља, у лов. И враћају се са месом, кљовама и причом.

It wasn't the meat that made the difference. It was the story... That story not only has Action, it has a Hero. Heroes are powerful. Before you know it, the men and women in the wild-oat patch and their kids and the skills of the makers and the thoughts of the thoughtful and the songs of the singers are all part of it, have all been pressed into service in the tale of the Hero. But it isn't their story. It's his. (Le Guin 1996: 150).²⁵⁶

роман Жила Верна, *Куповина Северног пола* из 1889. године.

Такву причу, која све друго ставља у своју службу, Легвин назива *причом убице (the killer story)*. Како примећује, према њој се формира и наше схватање развоја човека. Она се овде изјашњава као присталица теорије Елизабет Фишер²⁵⁷, која је 1979.²⁵⁸ у својој студији *Women's Creation: Sexual Evolution and the Shaping of Society* негирала владајући став да је први изум људске културе нож, тврдећи да је тако нешто нелогично, те да је први изум свакако торба или корпа у којој се храна скупљала и преносила. Легвин се пребацује на филм *2001: Одисеја у свемиру* Стенлија Кјубрика и Артура Кларка. Сцена у којој човекови преци, мајмуни, показују први знак еволуције тако што схватају да кост могу да употребе као оружје одувек јој је изгледала лажно, а опет, уметност је таквих сцена

256 Није месо оно што је било важно. Прича је била важна. Та је прича имала не само Акцију, већ и Хероја. Хероји су моћни. И убрзо су мушкарци и жене који су скупљали дивљи овас, и њихова деца, и вештине мајстора, и мисли мудрих, и песме певача, сви су прешли у службу приче о Хероју. Само, то није била њихова прича. Била је његова.

257 Елизабет Фишер (Elizabeth Fisher, 1924-1982), америчка списатељица и уредница. Покренула је први и најдуговечнији часопис другог таласа феминизма у САД, *Aphra*. Њена гореспоменута студија нуди тзв. *теорију сакупљачке торбе (the Carrier Bag Theory)* и одговор је на *xunomezu o ловцу* палеоантрополога Роберта Ардрија (Robert Ardrey, 1908-1980). У књизи *The Hunting Hypothesis: A Personal Conclusion Concerning the Evolutionary Nature of Man*, објављеној 1976, он тврди да је пресудну улогу у еволуцији човека имао управо лов. Теорија је критикована, посебно тврдње о урођеној агресивности раног човека, али је критикована и књига Е. Фишер, којој је замерано превише црно-бело сликање полова у праисторијској људској заједници, тј. идеализовање положаја жене у најранијим данима човековог развоја. Фишер се ослањала на књигу познате светске археолошкиње Марије Гимбутас (Marija Gimbutas, 1921–1994), *The Gods and Goddesses of Old Europe, 7000 to 3500 BC: Myths, Legends and Cult Images*, која је донела теорију о раној европској култури као гиноцентричном, матријархалном друштву, друштву окренутом природи, друштву мира и једнакости међу половима, које у Бронзаном добу уништава долазак Индоевропљана и њихова дивља, ратничка, разарајућа, патријархална култура. Књиге ових двеју ауторки, као и дело *The Once and Future Goddess: A Symbol for Our Time* (у овом делу се као код Урсуне Легвин користи термин *the killer story*, у значењу мита који се уграђује у индоевропску, самим тим и светску културу и пресудно је одређује) из 1989. године, америчке културолошкиње Елинор Гадон (Elinor Gadon, 1925), најутицајнији су „заговарачи“ теорије о Великој Богињи, тј. теорије да је у историји цивилизације, пре појаве политеизма (по овој теорији јавља се у Бронзаном добу), постојала монотеистичка религија, тј. обожавање једног, женског божанства.

258 Легвин у есеју погрешно као годину издања наводи 1975.

препуна, а баш таква сцена јесте објашњење развоја културе, по неким антрополозима.

Таква култура пак искључује жену. То је култура мушкарца и култура насиља према другом. Овде се заправо види да је екокритика у случају У. Легвин екофеминистичког типа. Она повезује жену и природу.

So long as culture was explained as originating from and elaborating upon the use long, hard objects for sticking, bashing, and killing, I never thought that I had, or wanted, any particular share in it. But, wanting to be human too, I sought for evidence that I was; but if that's what it took, to make a weapon and kill with it, then evidently I was either extremely defective as a human being, or not human at all. That's right, they said. What you are is a woman. Possibly not human at all, certainly defective. Now be quiet while we go on telling the Story of the Ascent of Man the Hero. (151)²⁵⁹

Ауторка сматра да је дошло време када ће такве приче утихнути и тражи да се почне са новим причама, тј. да се „хитно потражи природа, тема, речи другачије приче, неиспричане приче, приче о животу“ (151). Дакле, насупрот насилној причи, причи смрти, она истиче причу о животу, а та прича неизоставно укључује природу. Тврдећи да је та прича заправо све време ту, само у сенци приче о убици, Легвин издваја следеће књижевне врсте које чувају животну причу: мит (о настанку и трансформацији), причу о трикстерима, бајку, виц и роман. Занимљиво, она као погодну форму посебно истиче роман. Иако су роману наметане, како каже, особине стреле или копља (1. мора да има јасан почетак и да

259 Докле год је култура објашњавана као да потиче од и заснива се на употреби дугих, тврдих предмета за бодење, ударање и убијање, никада нисам мислила да имам, или да желим да имам било шта са тим. Али, желећи да будем човек, тражила сам доказе да то јесам; али ако је то подразумевало прављење оружја и убијање, било је очигледно да сам или изузетно дефектно људско биће, или уопште нисам људско биће. Тако је, рекли су ми. Оно што си ти је жена. Вероватно чак ниси човек, а сасвим је сигурно да си дефектна. А сад буди тиха док причамо Причу о успону мушкарца хероја.

иде јасно и равно ка циљу, 2. мора да садржи конфликт, 3. мора да има хероја), оне му нису инхерентне, тј. у питању је форма која је у својој суштини нехеројска.

The natural, proper, fitting shape of the novel might be that of a sack, a bag. A book holds words. Words hold things. They bear meanings. A novel is a medicine bundle, holding things in a particular, powerful relation to one another and to us... One relationship among elements in the novel may well be that of conflict, but the reduction of narrative to conflict is absurd... Finally, it's clear that the Hero does not look well in this bag. He needs a stage or a pedestal or a pinnacle. (152, 153)²⁶⁰

Легвин закључује да воли романе баш зато што не садрже Хероје, већ људе (153). Она се залаже за природну књижевност²⁶¹, тј. књижевност која ће сликати све аспекте људског живота, тј. приказати човека у целости, и оно што је посебно важно – приказати његово право место у универзуму. Дакле, у питању је основна идеја екопокрета – човек је део света, никако његов господар. Таква књижевност је бескрајна, није модел који ће се потрошити.

Science fiction properly conceived, like all serious fiction, however funny, is a way of trying to describe what is in fact going on, what people actually do and feel, how people relate to everything else in this vast sack, this belly of the universe, this womb of things to be and tomb of things that were, this unending story. In it, as in all fiction, there is room enough to keep even Man where he belongs, in his place in the scheme of things; there is time enough to gather plenty of wild oats and sow them too, and sing to little Oom, and listen to Ool's

260 Природни, прави, одговарајући облик романа је врећа, торба. Књига садржи речи. Речи се везују за ствари. Носе начење. Роман је медицинска торба, садржи ствари које су у посебним односима једна према другој и према нама... Један однос међу елементима романа може да буде конфликт, али редукција наратива само на конфликт је апсурдна... На крају, јасно је да Херој не изгледа добро у врећи.

261 Конкретно спомиње научну фантастику, али јасно је да говори о књижевности генерално, ту је и опаска „као и сва озбиљна књижевност“.

joke, and watch newts, and still the story isn't over. Still there are seeds to be gathered, and room in the bag of stars. (154)^{262 263}

Треба приметити да се текст завршава управо сликама природе, те наглашавањем повезаности свих елемената у свету. Завршница овог есеја има програмски карактер (и то можда не само за стваралаштво У. Легвин) и најављује њен одлучни заокрет у писању, па и ревизију прве трилогије *Земљоморја*, у екофеминистичком кључу. Како је тачно та деконструкција/реконструкција извршена показаћемо у следећем поглављу.

262 Правилно смишљена научна фантастика, као и сва озбиљна проза, била она и извор смеха, начин је да се опише шта се заправо у свету дешава, шта људи стварно раде и осећају, како су повезани са свиме у овој великој врећи, стомаку универзума, материци онога што ће бити, гробници онога што је било, у овој бескрајној причи. У њој је, као и у свој прози, довољно места да се чак и Човек постави тамо где треба да буде, на месту које природно заузима у устројству света; и довољно времена да се скупи довољно дивљег овса, и да се он посеје, и да се пева малом Уму, и да се слушају Улове шале, да се гледају даждевњаци и да још остане места и времена. Још остаје семења за скупљање, још места у врећи звезда.

263 Легвин овде не користи именицу *human ili human being*, већ *man* – дакле, овакав избор носи двоструко значење, тј. изражава две стране екофеминизма: треба на право место поставити човека и/или треба на право место поставити мушкарца.

7.3. Природа у Земљоморју

7.3.1. Дела високе фантастике као еконаративи

Висока, тј. епска фантастика је поджанр фантастике који самим својим поставкама припада екокритичком домену. Наиме, фикционални светови дела овог поджанра подразумевају прединдустријско друштво слично европском друштву раног средњег века, што аутоматски значи очуванију природу и јако малу стопу загађења. Ако је висока фантастика посматрана често као ескапизам, она може и у овом погледу то бити. Улазак у фикционални свет са богатом природом да се тумачити као бег из реалног света у коме природа можда више није ни природа, тј. света у коме је она, како каже амерички књижевни теоретичар Фредерик Џејмсон, постала нешто друго што тек треба идентификовати:

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 superautopute 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. (Džejmson 2013: 26)

Свет високе фантастике, дакле, нуди оно што нам је у реалности украдено – природу. Како сама Урсула Легвин каже у једном есеју, „зелена земља фантастике се код читалаца најлакше и са задовољством прихвата, и чини се да она делује блиска чак и деци која никад нису напуштала градске улице“ (Le Guin 2007: 86). И заиста, када се каже висока фантастика и природа, прво што долази у мисли су они дуги описи шуме код Толкина, дивље реке, вилењаке скоро па

стопљене са природом. Но, друга асоцијација може бити и пустош Мордора, Саруманово уништавање дрвећа и сл. Често се те слике тумаче (а томе у прилогу иду и неки Толкинови есеји) као метафора за индустријско друштво које прети да потпуно уништи природу. Висока фантастика нам, с тога, не нуди само некакву пасторалну идилу, изгубљени рај, већ и наговештаје његовог пада, тј. страх од уништења природе, ту анксиозност која вероватно мучи сваког човека XX и посебно XXI века.

У екокритици се текст који не користи природу као прости оквир за радњу или огледало психолошког стања ликова назива еколошки текст, еколошки наратив, тј. еконаратив (*eco-narrative* или *nature writing*). У питању је, дакле, како се често дефинише, текст који посвећује дужну пажњу природи. Лоренс Бјул (Lawrence Buell) у књизи *The Environmental Imagination* даје четири критеријума по којима једно дело можемо признати за еколошки текст:

1. Нељудска средина је у тексту присутна не само као оквир, она има већи значај и указује да је људска историја повезана са историјом природе.
2. Људски интерес и потребе нису једини легитимни у тексту.
3. Људска одговорност за природу је део етичке оријентације текста.
4. У тексту мора бар имплицитно постојати свест о природи као процесу, а не константи или нечему датом. (Buell 1996: 7, 8)

Дела високе фантастике углавном задовољавају сва четири критеријума, и то самим својим жанровским одликама. Преиндустријска друштва која нам ова дела нуде подразумевају очуванију природу, али и већу везаност за њу и свакако мању контролу над њом. Човек без машина и других помагала имаће свакако веће поштовање за природу и њене законе. Он може, као и човек реалног, савременог света, покушати да успостави некакву контролу над њом, али су ти покушаји слабији и резултати најчешће поразни. Неки ће аутори то приказати експлицитно (нпр. Урсула Легвин), некима ће то бити тек успутни мотив, али чиљеница остаје да у фикционалним натприродним световима високе фантастике природа има

важну улогу и историја људи повезана је са њом. Лиса Татл подсећа да је тако и у фантастици генерално:

Пејзаж у научној фантастици и фантастици много је више од простора за радњу: он игра улогу једнаку главним ликовима. Простор може одредити заплет, или може бити одређен заплетом - у сваком случају, без њега нема фантастичне или научнофантастичне приче. (Tuttle 2005: 35)

Висока или епска фантастика нуди нам имагинарне светове, који подразумевају и друге врсте, поред људске. Ту су најчешће вилењаци и патуљци, које многи аутори укључују у своје имагинарне светове, без сумње под снажним утицајем Толкина, алфе и омеге овог поджанра. Поред таквих бића која су људима блиска (по говору, разуму и сл.), ове имагинарне светове често насељавају и фантастичне животиње, чији је распон велики, од огромних, опасних и лукавих змајева до нпр. ситних отака у делу Урсуне Легвин. „Укључити животињу као протагонисту једнаког са човеком, то је писање фантастике; укључити било шта на истој равни са човеком, дати му исту важност, то је напуштање реализма." (Le Guin 2007: 87) Сва та равноправна бића имају своје интересе и намере, а они су често у сукобу са људским, али и потпуно легитимни – овиме је и други Бјуелов услов задовољен.

Ендрју Рејмент у студији *Fantasy, Politics, Postmodernity* дели фикционални фантастични свет на Pragmatikos и Allos (Rayment 2014: 16), сврставајући у анос све оно што би за стварни свет било немогуће. Чини се да еколошка свест високе фантастике лежи управо у том делу. Фантастична бића увек су ближе везана за природу, а у неким делима, нпр. у Земљоморју они су њени браниоци. Змајеви Земљоморја су они који не желе ништа сем слободе и природе, слободе у природи. Захваљујући њима, исправља се давна грешка нанета природи од стране човека. Рана коју су чаробњаци (људи магије, али опет људи) нанели природи стварањем Суве земље зацељује њеним рушењем, које почиње побуном змајева и завршава се заједничким уништавањем једног страног тела Земљоморја, вештачке, неприродне творевине.

На почетку дела високе фантастике, свет у коме се радња дешава је у кризи. Сама фабула је заправо решавање те кризе. Треба приметити да је бујање сила зла у секундарним световима овог поджанра увек повезано са природом. Оно је истовремено и претња еколошке катастрофе. Код Толкина се буди Саурон и свету прети тама. Простори у којима обитавају Саурон и његови савезници простори су у којима природа одумире. Већ смо споменули уништавање дрвећа и сл. Код Мартина са севера стиже претња вечне зиме. И у првом роману Хроника Нарније К. С. Луиса, Бела краљица је оковала свет у снег и лед...

Решавање кризе је и преузимање етичке одговорности за природу – дакле, испуњен је и трећи Бјуелов услов. Жал који се у овим делима осећа, жал за златним добом је и жал за несталом природом и за јединством са њом. Природа се, дакле, мења, као и однос људи према њој. Она није иста све време. Додуше, мења се полако, али се ипак мења. На човеку је да јој се прилагоди. Свест о промени природе је четврти и последњи услов који ова дела задовољавају, те са сигурношћу можемо рећи да су дела високе/епске фантастике еко наративи.

Висока фантастика је међу најпродаванијим и најчитанијим делима савремене књижевности, можда и међу најписанијим. Поставља се питања какво друштво производи оваква дела, шта она говоре о нама? Можда и та изгубљена природа игра улогу у томе што толико читалаца посеже за епском фантастиком. Ако је неки виде као бег од реалности, можда се она може посматрати и као бег у бољу прошлост, када је природа била јача, а људи њој ближи. Можда је у питању оно што Хајди Хутнер (Heidi Hutner) назива еко-тугом (eco-grief, в. Hutner 2014) – туга, али и јасни одраз жеље за повратком природи и природном свету.

7.3.2. Природа и хијерархија у фикционалним световима високе фантастике

Посматрајући бића у тзв. класицима високе фантастике, намеће се утисак да су бића „поређана“ по блискости са природом, тј. постоји нека (не увек експлицитно изречена) хијерархија вредности међу врстама одређена по степену блискости са природом. Код Толкина, у *Саги о Средњој земљи*, вилењаци су

очигледно на врху. Њихов изглед, порекло, станиште, језик – све је практично повезано са природом. Они живе са реком, шумом, па имају способност и да их делимично контролишу. Тако од првог напада Утвара Прстенова (треба приметити да су то некадашњи краљеви људи, који су понети прстеновима моћи постали неприродне утваре) Фрода спасава вилењачки господар Ривендала, Елронд:

‘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)²⁶⁴

Битно је приметити и да постоји опасност да река однесе све, тј. она је жива и упркос командама Елронда има и своју свест, може и другачије да се понаша. Ово контролисање природних елемената битно је и за крај романа – Арагорн, кога крунишу за краља свих људи, жени се Елрондовом ћерком Аруеном, што је симболички и брак са природом, тј. без помирења човека и природе нема ни наде за светлу будућност.

Испод вилењака би били хобити који су блиски природи у смислу да су већином пољопривредници. Керолин Сиглер говори о три приступа природи. Први је модел доминације, „антропоцентрички поглед, доминација над природом“, други модел неге, „који је и даље антропоцентрични и ставља људе у положај оног који негује и одржава природу“, и трећи биоцентрични модел „који одбацује антропоцентризам и потенцира повезаност свега, живих и неживих

264 »Ко је начинio tu poplavu?« zapita Frodo.

»Elrond je to zapovedio«, odgovori Gandalf. »Reka ove doline pod njegovom je vlašću i diže se u gnevu 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 2010a: 221)

ствари у природи“ (Sigler 1994:148). Хобити би припадали другом моделу, а вилењаци трећем. Људи и патуљци (копају дубоке руднике, што јесте вид повређивања природе) припадају првом моделу. Патуљке, за разлику од људи и вилењака, није створио Еру Илуватор, врхунско божанство Толкиновог универзума, већ један од валара. Ван сваких подела су врсте које су опредмећена природа, попут Ента, древног ходајућег дрвећа.

Мартина је мало теже анализирати у овом смислу јер је у питању незавршени циклус (појавиће се бар још три романа који прате главну линију догађаја) и јер је Мартин продао права, те се и други аутори укључују у писање прича и романа смештених у исти фикционални свет. Но, оно што знамо, што се тиче хијерархије, јесте да су пре појаве људи постојали џинови и врста звана *деца*. Ево како их у Свету леда и ватре, својеврсном водичу кроз свој имагинарни свет, Мартин описује:

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)²⁶⁵

Дакле, они нису употребљавали метал, што би значило да нису ни рударили, а све су правили од природних материјала. Занимљиво, деца су имала и равноправност полова²⁶⁶, што говори о постигнутој свеопштој равнотежи, која људима мањка. И најбитније – њихови богови су природа. Та везаност за природу

265 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)

266 Из неког разлога, Никола Пајванчић део реченице који говори о равноправности полова код Деце уопште није превео.

даје им и неке специјалне моћи (посебно некима од њих, тзв. зеленвидима). Ипак, људи их потискују на север, а по једној теорији, појава *туђина*, чудовишне врсте која васкрсава мртве и контролише их, може бити побуна саме природе. Зид који људи дижу према северу штити их од Дивљана, дивљих племена Севера, туђина и деце (који су постали само легенда), али симболички, тај зид означава и одвајање човека од природе. И сама подела међу људима има везе са блискошћу са природом. Таргарјени долазе на власт управо јер могу да разговарају са змајевима, бићима најближим природи. И Денерис Таргарјен, централни лик *Песме Леда и Ватре* је „змајевска крв“. Она није у стању само да разговара са змајевима, већ и да обнови ту готово истребљену врсту – са три јајета она улази у ватру и излази са три змаја. Та блискост природи даје јој и право да влада људима.

Усмерена на то да што боље потцрта неке идеје и напише савремене романе (чија је одлика, између осталих, и сажетост²⁶⁷), Урсула Легвин није за своје *Земљоморје* смислила бројне врсте. Свела их је, практично, на две. Две, ако говоримо о свесним, разумним врстама. То су људи и змајеви. И док нам прва трилогија говори о никад заустављеном сукобу двеју врста, друга нам доноси праву истину, тј. Легвин одлучује да редефинише Земљоморје – читалац тако сазнаје да су змајеви и људи били једна врста све до вердунана, велике поделе, када се једна група опредељује за богатство и моћ и постају људи, а друга група бира дивљину и слободу и постају змајеви (Le Guin 2001b: 107). Змајеви су, дакле, она бића која су изабрала природу.

Змајеве не занима благо, већ лет, слобода. Говоре најстаријим језиком, језиком стварања. Док га чаробњаци уче, њима је он природан, рађају се са знањем тог језика, тј. „змај и змајев говор су иста ствар“ (Le Guin 2001a: 375). Најстарије биће на свету је Калесин, змај, који по једној теорији може бити и Сегој, творац света, онај који је раздвојио копно од мора. Змајеви су физички

267 Иако се чини да циклус *Земљоморје* има доста делова, када се сви скупе, били би величине једног Толкиновог романа. Као и у свим својим делима, Легвин је желела да на малом простору разради јасну идеју и пренесе поруке које има. И у томе се разликује у односу на друге писце високе/епске фантастике. Предност је давала квалитету, не квантитету, а њени романи јесу (насупротив Толкину који као да реконструише неки стари еп, нпр.), модерни, савремени романи, и језиком, и садржином, па и дужином.

моћнији од људи, али, супротно европским, а у складу са далекоисточним митовима, и по мудрости су изнад њих. Нема решења проблема без њих, мада због своје дивље природе, проблеме често и сами изазивају – као и природа, могу имати две стране. Као и природа, и они су „изнад добра и зла“ (Le Guin 2001b: 129), тј. људског схватања морала. Да су у хијерархији изнад људи, тј. да су први, симболички сведочи и називи за прворођено дете у породици на Каргу и у Оскилу, називи који имају корен у речи змај (Le Guin 2001a: 375).

Интересантно је да Легвин и друга бића ставља испред људи. Људи се удаљавају од природе, покушавају да је контролишу и често је ризичним експериментисањем угрожавају. Земља је брзо по успону цивилизације заборављена, па су тако у Архипелагу (не у Каргу, ни на Оскилу и Палну) стара места обожавања Прастарих сила које су постојале и пре уздизања копна из мора (претпоставља се и да је Сегој једна од Прастарих сила) постала сметлишта. Али, оваквим одвајањем од природе човек је угрозио и сам себе. Стари магови су вештачки створили Суву земљу, како би обезбедили вечни живот (љубоморни на змајеве који га у неком смислу имају), али су заправо избацили Архипелађане (Карги ту не спадају – поштују природу и тога су поштеђени) из циклуса реинкарнације, смрти и поновног рађања.

Док се не разори Сува земља, они су заробљени у тами. Али, занимљиво – животиње нису. Једно од питања које Гед поставља у писму ћерки Техану и које разрешава све недоумице око правог устројства света је: „Ко одлази у Суву земљу кад умре?“ (Le Guin 2001b: 122) Одговор је да они који су били у Сувој земљи тамо нису видели ни једну једину животињу, нити су видели да тамо нека биљка расте – дакле, животиње не подлежу магијској клетви, у том смислу су моћније од њих. И то показује да је Сува земља неприродна, вештачки створена. И Гедова лекција Арену у *Најдаљој обали* о томе да људи морају да уче „да чине као што чине лист, и кит, и ветар по својој природи“ (Le Guin 1993: 361; Legvin 2002c: 55) моћна је порука о неопходности да се људи уподобе природи, а не обратно.

7.3.3. Еколошка катастрофа

Лоренс Бјул тврди да је „апокалипса најснажнија могућа метафора коју савремена еколошка имагинација има у свом регистру“ (Buell 1996: 285). Он тврди да писање о апокалипси може најлакше да натера људе да размишљају о кризи у којој тренутно живимо, тј. о пресудности тренутка када се решава да ли ће природа преживети или не. Стога он сматра да је кључно не осмишљавање стратегија опстанка, већ освешћивање људи да криза постоји и да је огромна. Ту значајну улогу може да има висока фантастика, која се такође користи метафором апокалипсе.

Криза Средње земље у *Господару прстенова* представља поновно уздизање Саурона, злог ајнура. Тамо где он влада, а то је Мордор, природа као да је умрла. Нема зеленила, нема живота. Чаробњак Саруман који му се прикључује крчи хиљадугодишње шуме како би тамо где је било корење тог дрвећа правио моћне ратнике за Саурона. Сви се боје да ће свет потонути у таму и смрт, тј. да ће природа умрети. Тај страх су многи тумачили као страх самог аутора, Толкина, од индустријализације. Његов најзанимљивији јунак, Том Бомбадил, једини на кога прстен нема никаквог утицаја, замишљен је у почетку као дух енглеске природе која нестаје.

Код Мартина криза није само борба око гвозденог престола, већ и Дуга зима која надлази. Годишња доба у Мартиновом фикционалном свету неправилна су и зима траје и по неколико година, можда и десетине. Долазак велике зиме може значити и смрт људи, посебно зато што са њом долазе и Туђини, Бели шетачи, са намером да убију све живо и потом га васкрсну, али не да поново живи, већ као бесвесно тело које ће им служити.

Еколошка катастрофа најбоље је у *Земљоморју* показана у роману *Најдаља обала*, о коме смо писали опширније у потпоглављу о Арену. Због рупе коју је чаробњак Коб направио у Сувој земљи како би могао да се шета између светова, цело Земљоморје почиње да се креће ка смрти. Нестаје животне радости, магија се заборавља, али и сам живот полако цури, па стари и мудри змај Орм Ембар осећа као да „ће сво море исцурети и остати само суви песак“ (Legvin 2002c: 119). Та

слика земље без биљака, без воде даје роману и елементе апокалипсе. Сlike Суве земље кроз коју Гед и Арен јуре Коба показује исто, суву, беживотну пустињу, у коју се може претворити цело Земљоморје уколико се не заустави онај који експериментише са магијом не мислећи на последице.

Неки критичари су овде видели магију као метафору технологије – и наше експериментисање са технологијом може довести до смрти природе. Николс и Клут сматрају да магија у свету Земљоморја прати тако строга правила и тако је строго одређена (закон акције и реакције, закон одржања енергије и сл.) да тај циклус треба сврстати у научну фантастику, не фантастику (Nicholls, Clute 1999: 405). Фен Цаи Шу са Шангајског универзитета упоређује магију код Легвин са науком:

Читалац лако препознаје да је магова посвећеност проналажењу правих имена са циљем контроле њихових носилаца слична упорном истраживању неког савременог научника. Није грешка што је образовање чаробњака тако смишљено да се може поредити са модерних корпусима знања. (Shu 2003: 149)

Као што се наука може злоупотребити, може се злоупотребити и магија. Нуклеарна бомба настала је као продукт науке, а развијеном магијом је нпр. потопљена Солеа или изграђена Сува земља...

Магија је довела и до промене у географији Земљоморја. Легенде кажу да је Непријатељ Моредов (зли маг чије је име избрисано), бесан јер га је најлепша и најмудрија жена Земљоморја, Елфаран (такође чаробница), одбила и удала се за Мореду, потопио острво Солеу и са њим и Елфаран (Le Guin 2001a: 387). Ово потапање острва асоцира на потапање Атлантиде, посебно што се и Солеа описује као магично острво, плодно као ниједно у Земљоморју. Платон у *Тимају* и *Критији* описује Атлантиду као острво које је имало две жетве годишње.

Свакако је једна од главних промена настала злоупотребом технологије, тј. магије, изградња Суве земље. По подели на змајеве и људе, змајеви су добили мали број острва на којима су могли да лежу јаја (само зато су им и била потребна,

већину времена они проводе у ваздуху), а људи остатак Земљоморја. По договору требало је да људи забораве прастари језик и посвете се ономе чему су тежили – материјалном стицању. Но, чаробњаци су смислили писмо и тако сачували део прастарог језика, а желећи да као змајеви достигну вечни живот, узели су део змајевских острва и од њих направили земљу у коју ће ићи душе Архипелађана после смрти.

Подизање зида и стварање излованог простора за душе умрлих може се тумачити као екоцид²⁶⁸. Један простор је људском глупошћу опустошен и начињен непогодним за живот. Земља реагује на ово преграђивање тако што на том месту зауставља море и реке, те биљни и животињски свет са друге стране зида умире. Уместо раја, начињен је пакао, апокалипса. Сува земља отежава змајевима размножавање, али и одлазак „на Запад после Запада“, тј. одлазак „на други ветар“, неку врсту простора где време не постоји и где сви змајеви у једном тренутку полазе²⁶⁹. Тек се разарањем вештачке творевине Суве земље људи враћају у нормални циклус рађања, умирања и поновног рађања. Кроз то рушење уједињује се читав свет – различите културе (Архипелађани, Карги, Палнци), различите магије (женска, мушка, пелнска, гонтска, „класична“, тј. она са Роука), различитих полова/родова (жена, мушкараца, чаробњака – ако се узме да су чаробњаци квир) и различитих врста (људи и змајева).

Рушење зида и поновно и ослобађање једног подручја да се у њега врати живот, тј. да поново потече река прави јасни контраст између камена и воде као симбола смрти и живота. Аики Хироши уочава да је та опозиција присутна још и раније – „камен је део Зида, али и Лавиринта на Атуану у ком је Гед заробљен, а

268 Екоцид је термин настао у споју старогрчке именице *oikos* у значењу кућа и латинског глагола *cedere*, отерати, и подразумева деловање чији је резултат девастирајућа промена природне средине неког подручја, у смислу огромног погоршања услова за живот – изумирање биљака и животиња или њихово исељавање и сл. Термин је неологизам, појавио се седамдесетих и брзо је постао популаран међу еко активистима, првенствено због његове озбиљности, тј. асоцијативне везе са термином геноцид. Активисти раде на томе да се и екоцид третира као геноцид, тј. да у међународно кривично право уђе као злочин против мира.

269 Намеће се паралела са Толкиновим вилењацима, који у неком тренутку морају поћи у Валинор, Неумирућу земљу. Толкин својој, а Легвин својој врсти најближој природи, обезбеђују тако бесмртност и ослобађање од примарног света (прагматикоса) и његових проблема.

шире гледано то је опозиција копна и мора“ (Hiroshi 2007: 27). Нама се чини да то може бити и опозиција природно-створено, тј. оно што је дато насупрот ономе што је направљено, у ширем смислу то је чувена опозиција о којој се говори у целом циклусу – супротност између делања и постојања, између реакције и прихватања.

Интересантно је да земљу живих и земљу мртвих дели зид. Зид је подигнут да се заштити душа, али је заправо он заробљава. И код Мартина је зид снажан еко-симбол. Зид су подигли људи као одбрану од Севера. Он врши поделу на „нас“ и „њих“. Деца су скоро истребљена и протерана с друге стране Зида. Тамо су и Дивљани. Као да се све другачије затворило у резерват. То је покушај да се контролише природе, која се потом, дуго притиснута, враћа дегенерисана и спремна да казни, у виду туђина. Сценаристи ТВ-серије решили су да баш туђини, и то уз помоћ мртвог змаја (змаја као симбола живота) сруше Зид. Биће занимљиво како ће тај проблем решити сам Мартин, будући да књиге нису дотле стигле, а он сам најавио да се оно што пише разликује од онога што је написано за телевизију.

7.3.4. Шума

Екокритичари често истичу шуму као најважније „огледало“ културе. Роберт Пог Харисон (Robert Pogue Harrison), аутор студије *Шуме: Сенка цивилизације* (Forests: The Shadow of Civilisation, 1992), сматра да се људска култура почела да развија унутар шуме, али на простору пропланка, огољеног дела, без дрвећа. Тако је постављена граница између природе и цивилизације и она се не може поништити. Људске културе и нема без ње, граница је унета у њу као основа. Но, иако рационално тражи брисан простор, наша психа тражи и шуму. Тако се шума јавља не само као биолошки битан простор, већ и психолошки (в. Harrison 2012).

Шума је врло важна и код фантастичара. Сетимо се код Толкина златне прошлости Средње земље и Јаваниног дрвећа. Два дрвета која је ова вала

створила, златно и сребрно, донела су светло Валинору, а кад их је Мелкиор уништио, од њих су настали Сунце и Месец. Потом је, у садашњости *Хобита* и *Господара прстенова*, Стара шума – жива шума, са дрвећем које гледа, покреће се, заробљава. Ту је и Старац Врба, практично оживљено огромно, мрзовољно стабло врбе које само Том Бомбадил и жена му Златка/Златозрна успевају да смире. Ту су и шумски вилењаци и њихови дворови у крошњама дрвећа. Наравно, како заборавити оне дуге описе шума. Моћ природе и сва њена лепота најбоље се виде у шумама.

Код Мартина је шума изузетно негативна. Уклета шума, северно од Зиде, крије многе тајне и за људе опасности. Тамо је и дрвеће са лицем. У питању су идоли деце. Деца су им урезала лица, али се чини да се та лица покрећу понекад и отварају очи, па је могуће да су жива.

Легвин је говорила да је „најшумскији писац који постоји“. И заиста, шума се као мотив или тема јавља у бројним њеним делима. Прво на памет пада, наравно, научнофантастични роман *Свет се каже шума* из 1972. о домородачком народу који живи у шуми и бори се за свој свет против цивилизованих окупатора. Овај роман, у коме су многи читали критику Вијетнамског рата, по неким критичарима је заправо у основи блокбастера *Аватар* Џејмса Камерона. У причи *Шира од царства и спорија* из 1971. истраживачи са Тере слећу на планету 4470 која је цела под шумама, без другог облика живота. Испоставља се да је цела шума један организам (слично планети Соларис из истоименог романа Станислава Лема), уплашен од људских дошљака.

У *Земљоморју* прво место које је изашло из мора кад је Сегој правио Еју је Гај суштине на Острву мудрих, на Роуку. Тамо је и школа за чаробњаке, што је мање битно, узимајући у обзир превредновање те школе у другој трилогији. Важније је да је то шума у којој је дрвеће живо и такође, ономе који слуша, шапуће баш оно што треба да зна. Азверу, Мајстору устројства, је тако најавило доалзак младе Иријан, жене-змаја која ће заувек променити Роук, као и пророчанство о жени из Гонта на челу Роука, што је вероватно Техану. Иријан баш у Гају суштине уништава мртваца Ториона, мада је могуће тврдити да га је сам Гај, тј. брдо, врх у Гају уништило јер „у њему је све онакво какво је заиста“.

Шума је и место у које се мудраци повлаче. Мајстор Устројства, који је први заштитник Равнотежја, живи у Гају. Гедов учитељ, мудри Огион, лута шумама Гонта. Прве лекције које Гед, један од највећих чаробњака свих времена Земљоморја, добија тичу се природе и дешавају се у природи. Треба се сетити и Дулсеа, Огионовог учитеља. Он је спречио велики земљотрес који би разорио Гонт чином крајњег саможртвовања, али и највишег раста као бића – он се, наиме, стопио са планином, постао је њен ослонац, онај део који би јој фалио кад земљотрес удари. Ови чаробњаци својом везаношћу за природу подсећају на друиде, келтске свештенике, чија је идеја водиља била „љубав према земљи, мору и небу - љубав ка Земљи као једином дому“ (Cunliffe 2010: 128)²⁷⁰. И Геду је шума привлачна. У *Најдаљој обали*, када предвиди да ће изгубити моћи, машта о дугим шетњама кроз гонтску шуму. Очигледно је да је шума код Урсуне Легвин симбол природе, њена најлепша еманација.

7.3.5. Специфичности *Земљоморја* као еко текста

У питању је једна анти-антропоцентрична херојска сага, посебно вредна због укључивање оријенталне филозофије и савремене еко етике у западну књижевну традицију. Циклус *Земљоморје* мора се ценити као успешни пионирски покушај стварања еколошког мита и успешно откриће алтернативног приповедног модела за романтичну херојску сагу, који нам је очајнички потребан у ово доба велике еколошке кризе. (Shu 2003: 143)

Из екокритичке перспективе и са становишта еколошке етике, морамо констатовати да је *Земљоморје* од свих дела високе фантастике отишло најдаље. Наиме, цео овај свет је у једном тренутку преобликован, и физички. И то, чини нам се, свесно и под утицајем феминизма (што је често истицано), али исто толико и под утицајем еко активизма. Поништена је у другој трилогији циклуса једна

270 Има и других сличности, нпр. у делокругу рада друида. Они су, баш као и чаробњаци и магови Земљоморја, били и саветници владарској класи, а радили су и као лекари.

велика лаж и вештачка творевина и враћена природа и нормално циркулисање живота, тј. ако гледамо културолошки, западни, јудеохришћански, линеарно устројен свет претворен је у источни, таоистички, кружно конципиран свет, свет равнотеже.

Кетрин Буз са Универзитета у Кембриџу доводи у везу циклус *Земљоморје* Урселе Легвин са књигом *Тихо пролеће* Рејчел Карсон²⁷¹, која се сматра најзначајнијом књигом америчког еколошког покрета. Буз чак сматра да је она можда и директно утицала на стварање *Земљоморја*, узимајући у обзир ангажованост Урселе Легвин у америчким еко-покретима (Buse 2013: 265). Посебну блискост ових дела Буз види у случају трећег романа циклуса, *Најдаље обале*, романа који се јавља 1972, исте године када Агенција за заштиту животне средине САД, после истраге покренуте баш због дела Рејчел Карсон, забрањује употребу пестицида ДДТ.

Ослобађање заробљене природе у *Другом ветру*, последњем роману циклуса, прати и ослобађање жена. Вештице чија је магија презирана сада почињу да буду поштоване јер је њихова магија везана за Прастаре силе, тј. за природу. То везује идеје Урселе Легвин у првом реду за екофеминизам. Том Кинси примећује да је „природа Земљоморја феминизирана“ (Kinsey 2007: 17), повезујући то са

271 Рејчел Карсон (Rachel Carson, 1907-1964), америчка биолошкиња, најпознатија по књизи *Тихо пролеће* (*Silent Spring*) из 1962. Студирала је енглески језик и биологију, а након студија била ангажована на радију, тј. писала је сценарија за емисије које су за циљ имале приближавање биологије широј јавности. Иако заслужно за оснивање јаког еколошког покрета у САД и свету, *Тихо пролеће* и данас изазива контроверзе. У питању је спој књижевности и науке – поред поглавља о истраживањима о пестицидима, дело садржи и причу о граду у будућности који се претворио у дистопију, а узрок је управо употреба пестицида. Управо је тај спој дао ефекта и утицао на широку јавност, те је ДДТ (дихлор-дифенил-трихлоретан), до тада познати и често коришћени инсектицид, 1972. забрањен. Тихо пролеће је добило велики број награда, хваљено је као једна од најбољих научних књига на свету, а 1994. је поново издато, са предговором америчког потпредседника и кандидата за председника, Ала Гора. С друге стране, бројна су оспоравања научне стране књиге. Бројни биолози истакли су да истраживања нису јасно показала утицај ДДТ на здравље људи, те да је дело Рејчел Карсон изазвало смрт милиона људи, с обзиром на то да се забрана проширила на готово цео свет, те су земље трећег света остале без главног оружја у борби против маларије и тифуса.

утицајем келтске митологије на дело У. Легвин. Ми бисмо, ипак, пре тврдили да је то утицај екофеминистичког покрета. Осим што се залагала за права жена, Легвин је често говорила и о угрожености природе и често спомињала екофеминизам.

Треба истаћи и да је сам назив циклуса и фикционалног света дубоко еколошки. Земљоморје је спајање два природна елемента, слављење равнотеже и природе. Потом, сви празници који се славе имају везе са догађајима у природи. Нпр. слави се летња дугодневица²⁷² и тада се широм Земљоморја игра Дугачки плес. Песме које се певају такође су приказ културе јако везане за природу. Ту су и имена становника Земљоморја, која су најчешће називи за биљке и животиње – познати јунаци *Земљоморја* су Јастреб, Ружа, Јасика, Бршљанка...

Већ смо споменули значај животиња. Додајмо да и оне имају велику улогу и у самој фабули – мали отак враћа Геда из мртвих, а маче спречава душе умрлих да увуку чаробњака Алдера у Суву земљу. И, наравно, третирање змајева је код Урсуле Легвин оригинално и јединствено. Они јесу животиње, али не негативне, како их види западњачка, европска култура, већ позитивне и племените, знањем и моралом изнад људи. Они нису, дакле, ни као Толкинов Шмауг (скупља благо, а у *Земљоморју* то раде људи), а не личе ни на Мартинове змајеве, дивље и насилне, који су често само оруђе/оружје у руци принцезе Денерис.

И главна идеја *Земљоморја*, равнотежа, дубоко је еколошка. Шу види три вида метафоричког изражавања Равнотежја у циклусу: 1. мит о Гају суштине, 2. легенда о прастаром змају и 3. поетско представљање сцена из природе, наглашавајући посебно треће јер је тако „Земљоморје представљено као идилични свет у коме између људске цивилизације и природе и даље постоји хармонија“ (Shu 2003: 153). Иако очигледно пише по сећању, па прави фактографске грешке²⁷³, Шу правилно закључује да се овај циклус може из еколошке перспективе гледано на поджанр, одредити и као антихеројски, а не херојски (168,

272 Наше су преводитељке изабрале да *midsummer* уместо као дугодневицу, преведу као Ивандан. То доводи дело у везу са хришћанством, што је једна од ствари које је Легвин покушавала да избегне.

273 Наводи да побуну мртвих из Суве земље подстиче маг Торион правећи рупу у Сувој земљи, Иријан га пријављује краљу, који са змајевима одлази да сруши Суву земљу и порази Ториона, тј. меша, стапа три различита дела у једно.

169). Док је класични западни херој високе фантастике „махом“ окренут људском, херој, тј. хероина *Земљоморја* има ширу слику и тражи опште добро.

Битно је и да је Легвин у другој трилогији фокус пребацила на свакодневни живот и на потенцирање неопходности мира. Шу то повезује са историјом књижевности, тј. са основним паром трагедија-комедија. Еп је у основи трагедија, херојство и ратовање лика који на крају обично страда, док је комедија инсистирање на миру и свакодневном, те исмевање херојских чинова и рата²⁷⁴.

Легвинова заправо свој еп, сасвим неочекивано и јединствено, окреће ка комедији. (170). Управо у својеврсном мешању тих двају основних жанрова, Легвин је направила помак у високој/епској фантастици.

Истовремено, тако је своје дело додатно приближила савременом свету. Сама ауторка је говорила да се њена дела увек могу читати као алегорије и да је у њима на неки начин увек наш свет. У том смислу, преобликовање *Земљоморја* је можда и позив на мењање нашег света, посебно у подручју положаја жене и положаја природе, за које је Урсула Легвин у последњој фази свога рада била посебно забринута.

274 Ово је, наравно, крајње упрошћено и генерализовано. *Одисеја* је нпр. еп и не уклапа се у ту шему – пре ћемо је убројити у комедију, него у трагедију.

VIII ЗЕМЉОМОРЈЕ КАО АНИМЕ

8.1. Адаптације Земљоморја²⁷⁵

После сјајних екранизација Толкинових (трилогија *Господар прстенова* Питера Џексона, у мањој мери и трилогија *Хобит*) и Луисових дела (*Лав, вештица и орман* и *Принц Каспијан* Ендруа Адамсона, *Путовање намерника зоре* Мајкла Аптејда) критичари се питају шта је пошло наопако у екранизацији *Земљоморја*. Филмској верзији Роберта Либермана из 2004. замерано је безобзирно скраћивање и претерано поједностављивање књижевног предлошка, а занимљива за анализу може бити и главна замерка Урсуле Легвин – занемаривање питања расе у делу. И ако оставимо по страни занемаривање идеја изворног дела, Земљоморје рађено у продукцији канала SciFi је заиста ниске уметничке вредности, те се њиме нећемо бавити. Позната холивудска продуценткиња Џенифер Фокс откупила је крајем 2017. права за екранизацију *Земљоморја*, са планом да сними серију филмова. Будући да су у питању озбиљнија имена укључена у пројекат, наредних година се очекује боља филмска верзија овог циклуса.

Прву књигу *Земљоморја* је 1996. Берт Кулес за Би-Би-Си претворио у радио-драму, а ова адаптација добила је позитивне критике. Јако занимљиво је колико је пажње било посвећено језику, па су тако за ликове са истока Земљоморја бирани глумци из Јужног Велса и сл. Британци су уложили доста у ову продукцију, па је тако као наратор ангажована чувена Џуди Денч. Поводом 85. рођендана Урсуле Легвин, Би-Би-Си радио је урадио нову радио-адаптацију. Прва три романа циклуса адаптирала је Џудит Адамс, а режирао Саша Јевтушенко. Радио-драма је емитована у шест делова 2015. године, а посебну пажњу изазвала је и музика, коју је за ову адаптацију написао Џон Николс. Book-It Repertory Theatre из Сијетла 2008. адаптирао је *Чаробњака из Земљоморја* за сцену. У питању је занимљив пројекат усмерен на „оживљавање“ књижевних дела уз минимум сценографије, али како немамо довољно информација о томе, нећемо се овде њиме бавити.

²⁷⁵ Ово поглавље у нешто измењеном виду објавили смо 2014. у зборнику *Савремена проучавања језика и књижевности* (в. Стаменковић 2014).

Аниме екранизација јапанског цртача и редитеља Гуроа Мијазакија из 2006. године углавном се заснива на трећем и четвртном роману *Земљоморја* и дала је боље резултате у односу на филмску, иако је и ту дошло до неслагања ауторке и редитеља. Ипак, поред већином негативних приказа, има и елемената које је критика хвалила кад је у питању *Gedo Senki*²⁷⁶, а сама ауторка је изјавила да је, иако од њене књиге ту није много остало, ипак у питању добар филм (Le Guin 2006). Зато и бирамо да се бавимо баш овом адаптацијом. За њу смо се определили и јер у науци о књижевности (нашој, а и светској) има мало радова који се баве анимираном адаптацијом једног књижевног дела. Висока фантастика, којој ово дело поджанром припада, сматра се идеалном за овакве адаптације јер се аниме као специфична форма ослања управо на неке елементе које дела овог поджанра имају у себи.

У првом реду, анализираћемо оно што је за књижевност најбитније – причу, тј. како је она транспонована из једног медија у други. Наратив је овде мењан кроз стапање више приповедних линија у једну и слагање више ликова у један. Интересује нас како је то урађено и са каквим резултатима. Такође истражујемо шта је изворној причи додато, те како функционишу они елементи који су карактеристични за аниме, а у књижевности их нема. Но, прво се морамо упознати са уметничком врстом аниме и њеним карактеристикама.

276 У енглеском преводу *Tales from Earthsea*, у српском *Приче из Земљоморја*.

8.2. Аниме, Студио Џибли и Горо Мијазаки

Аниме (на јапанском анимешон, од енгл. *animation* – анимација) је стил цртане анимације пореклом из Јапана, са карактеристичном стилизацијом ликова и позадине (посебно сенчење, цртање косе у праменовима, лица која често осећања исказују „манама“ – вене искачу кад су љути, лице постаје црвено кад се стиде и сл), која га визуелно одваја од других видова анимације. Аниме се рађа шездесетих година када јапански творци филмова почињу да експериментишу са техникама анимације које су претходно биле развијене на западу. Седамдесетих се аниме све више одваја од западних узора, осамдесетих постаје мејнстрим у Јапану, а деведесетих осваја свет.

Најчешће је адаптација манге (јапански стрип посебних карактеристика, настао из споја традиционалног јапанског сликарства и савремених западних техника стрип цртања), мада постоје случајеви када се успешни аниме прерађује у мангу²⁷⁷. Честе су и адаптације анимеа у филм или ТВ серију, али и књига у аниме. Постоје хорор анимеи, ратни, борилачки, историјски, анимеи за децу, порно анимеи... Аниме продукција у Јапану је врло развијена и значајно премашује филмску.

Уметничка вредност анимеа у свету је постала призната тек са појавом филмова Џибли студија. Џибли студио формирали су 1984. године цртачи и редитељи Хајао Мијазаки и Исао Такахата и продуцент Тошио Сузуки. Џибли је јапански изговор италијанске речи *gibli*, којом се у неким деловима Италије назива летњи медитерански ветар. Узимајући овај назив, желели су да унесу нови ветар у аниме свет. И унели су га на оба плана. Њихови анимеи познати су по посебно пажљиво нацртаним пејзажима и стилизацијом људских ликова карактеристичним за старо јапанско сликарство.

Што се тиче приче, у њу уносе теме као што су однос људи и природе, пролазност лепоте, љубави и живота, сукоб старих и нових, борбу добра и зла. Иако су деца и млади углавном главни јунаци ових филмова, то нису филмови за децу. Они су идејно превише комплексни за тај узраст, а неки делови су и превише

277 Такав је случај са анимеом који је предмет овог рада. Иако оспораван од критике и дела публике, и аниме и манга су продати у рекордном броју примерака.

сурови. Награде и позитивне критике филмова овог студија долазе и са запада. Тако су неки познати књижевници и редитељи Такахатин аниме *Гробље за свице* (1988) оценили као напотресније антиратно уметничко дело. Ова ода пацифизму и апел против мржње и лудости рата упоређивана је са чувеном *Шиндлеровом листом*, а баш као и тај филм настала је по роману. У питању је адаптација истоименог аутобиографског романа Акијукија Носаке, који је роман писао као сећање на детињство и сестру, која је у време непосредно после II светског рата, када су остали без оба родитеља, умрла од глади.

Мијазакијева *Наусикаја из Долине ветрова* (1984), која се и узима за почетак рада студија, прича је о љубави према домовини, *Принцеза Мононоке* (1997) о непоходности очувања природе, а *На крилима духа* (2001) за који је Мијазаки добио и Оскара²⁷⁸ прича о породици и нераскидивим везама међу њеним члановима, проткана ликовима из старе јапанске митологије. Мана Студија Џибли по многим је то што практично има једног редитеља – филмови Хајао Мијазакија су и квантитетом и квалитетом надмашили друге редитеље ове куће. Одатле и страх да ће се са повачењем овог редитеља и студио угасити. Ту на сцену ступа Тошио Сузуки, који је достојног наследника овог уметника видео управо у његовом сину.

Горо Мијазаки (р. 1967) имао је (или има) врло чудан однос са својим оцем, коме, како каже, „за улогу оца не би дао медаљу“. Желећи да се одвоји што више од оца, студирао је пејзажну архитектуру и бавио се уређењем градских паркова. На наговор Сузукија, прихвата се посла оснивања Џибли музеја у Токију, у коме неколико година ради и као директор.²⁷⁹ Полако улази у анимацију, асистирајући неким мање познатим редитељима у Џибли студију.

2003. године, када је Урсула Легвин контактирала Хајао Мијазакија, дајући му дозволу за екранизацију њеног *Земљоморја* коју је он тражио још двадесет година пре тога, Хајао Мијазаки није био слободан. У то време он је већ започео рад на анимеу *Покретни двораци*, за који је, по речима Легвинове, тврдио да је његов последњи филм и да се повлачи из студија. Сузукијева идеја да Горо Мијазаки, који до тад није урадио ниједан филм, адаптира и режира *Земљоморје*

278 То остаје једини Оскар за анимацију додељен филму ван енглеског говорног подручја.

279 Оснивање Џибли музеја само шеснаест година по оснивању Студија Џибли говори колики значај ова уметничка компанија, назовимо је тако, има у Јапану.

наишла је на лош пријем код ауторке, али је на крају дала дозволу, пошто су је Сузуки и Мијазаки јуниор убедили да ће Хијазаки сениор све време надгледати процес рада. У ово јој није било тешко да поверује, с обзиром да је Хајао Мијазаки тврдио да је његова уметност настала добрим делом баш под утицајем *Земљоморја* и њених других дела фантастике.

Прича, међутим, каже да се отац и син нису ниједном за све време стварања филма срели. Хајао Мијазаки је филм оценио као лош (Урсула Легвин га је оценила као „релативно добар филм, али филм који нема везе са књигом по којој се тврди да је настао“), тврдећи да је све време био против тога да његов син ради ту адаптацију, да би потом одлучио да одложи пензију и сними аниме *Поњо на литици изнад мора* (2011). Горо Мијазаки, после *Прича из Земљоморја*, како је његова адаптација на западу насловљена, није радио ништа пуних седам година. 2011. снимио је други, много успешнији аниме, *Са брда макова*.

8.3. Проблеми у приступу адаптацији

Некада су адаптације сматране мање вредним уметничким делима, тј. вредност им је негирана двоструко – с једне стране, биле су мање вредне у односу на књижевно дело из ког су настале, а с друге стране, биле су мање вредне у односу на „праве“ филмове (серије, стрипове итд.), тј. оне који су настајали по оригиналним сценаријима, а не по књижевном предлошку.

Са јачањем интересовања за „нове“ уметности и појавом нових погледа на популарну културу, фокус проучавања, када су у питању екранизације, доста је промењен, као и само схватање адаптације. Филм (и други медији) престали су да се посматрају као мање вредне уметности у односу на књижевност, а екранизације само као занатска ствар, вештина да се књижевно дело што дословније пренесе у други медиј. Фокус је данас не (само) на ономе што се из књиге екранизацијом изгубило већ (више) на оно што се екранизацијом добило. И сам језик критике се променио, па више нема толико спомињања „верности оригиналу“, „скрнављења књиге“, а уместо *предлошка* данас се често говори о *извору*. Генерално говорећи, приступ адаптацији је ослобођен оне прве и највеће заблуде коју Брајан Мекфарлан назива *У књизи није тако било!* (McFarlane 2007: 3).

Адаптација у сваком случају остаје комплексна ствар, што посебно добро показује Линда Хачион у својој *Теорији адаптације*:

Адаптација је деривација која није деривативна, рад који је други, али не и секундарни, дело које је само себи палимпсест...

Адаптације представљају потребу да се иста прича поново и поново исприча, али на различите начине. Адаптација је одраз подједнаке жеље за понављањем и променом. (Hutcheon 2006: 9)

Адаптација се, дакле, треба посматрати као ново уметничко дело, али ипак везано за свој извор, те се мора сагледати и у том контексту. Управо тако ћемо посматрати и *Gedo Senki*, одређујући у којој мери је ово ново дело задржало изворну причу и идеје, а у којој мери је од њих одступило, те да ли им је додало и нешто ново.

8.4. Увођење у свет Земљоморја и изношење основне идеје дела

Горо Мијазаки започиње аниме онако како је свој циклус започела Урсула Легвин. Мото прве књиге и целог циклуса је цитат из песме о стварању света, позната свим становницима Земљоморја. Понављајући овај мото, Мијазаки сигнализира гледаоцима који имају „предзнање“, тј. онима који су читали књиге, да очекују исто. Гледаоцима који пак нису упознати са делом Легвин он даје основну идеју филма – најважније је стапање супротности, које једне без других не би ни постојале, најбитнија је равнотежа. О томе ће ово дело говорити.

Мото на екрану ускоро замењују сцене брода у олуји. Чак су само два фрејма била довољна да гледаоца уведу у овај имагинарни свет и објасне му тренутну ситуацију у њему. У првом видимо одмах да се ради о свету који споља личи на европски средњи век (што је карактеристично за дела епске фантастике), али да је у питању свет где је магија нешто уобичајено, где је чаробњаштво нека врста професије, а чаробњаци између осталог, службују и на бродовима („Проклетство! Олуја у ово доба године? Где је мој чаробњак за време?“ – Miyazaki 2006a: 00:00:54). Из другог видимо да се њихова магија базира на познавању правих имена ствари, али видимо и да нешто није у реду. („Не могу да се сетим правих имена ветра и таласа!“ – Miyazaki 2006a: 00:01:11). Нешто је нарушило равнотежу и магија се полако губи. „Сажимање радње и језгровитост слике“ (Pavlović 2010: 35), кажу и уџбеници о филму, основна је предност филмског језика у односу на књижевни, а видимо већ на почетку да се њоме Мијазаки одлично користи.

Следеће сцене допуњују тај утисак. На небу се појављују змајеви који се међусобно боре. И визуелно упечатљива ова важна сцена нам уводи ново биће у представљени свет – змаја. Из повика морнара сазнајемо да они змајеве по први пут виде. Редитељ потом радњу преноси на двор краља Енладе, коме стижу гласници и доносе вести о појави змајева, њиховој међусобној борби и смрти једног. Дворски чаробњак Корен закључује да се „Сумрак који прети сваким даном све више продубљује“, те да се „Светлост Равнотеже која одржава свет сваким даном смањује“ (Miyazaki 2006a: 00:04:08), чудећи се што се змајеви међусобно

боре и што су дошли тако далеко на исток. Напуштајући дворску салу на коме су племићи обавестили краља о болестима које нападају стоку и децу, и о исцелитељима чија магија више не делује, краљ и Корен пролазе поред слике стварања света и Корен објашњава како су људи и змајеви настали:

Некад давно, змајеви и људи су били једно. Они који су пожелели материјално изабрали су копно и море. Они који су желели слободу изабрали су ветар и ватру. Од тада, змајеви и људи осташе раздвојени. (Miyazaki 2006a: 00:04:31)

Мурал поред кога пролате је изванредан начин да се свет Земљоморја, тј. његова космогонија брзо и сликовито објасни. Но, у Кореновим речима је и прво одступање од књиге. Осим што је стварање упрошћено до краја (можда то и форма захтева), испуштен је део о томе ко је створио те људе-змајеве, како су међу људима настали чаробњаци (људи који се сећају изворног језика) и да ли су се сви поделили на те људе и змајеве (постоји група која је остала иста, није се трансформисала).

Мијазаки је скраћивањем приче изгубио могућност да на крају уведе Сегоја, створитеља света (појављује се на крају четврте романа циклуса), али и да на прави начин прикаже лик Теру/Техану, која се у књигама појављује као та споменута трећа, стара раса. Но, то још увек ништа не значи. Што се од књиге изгубило, да се неким новим материјалом надокнадити. Можемо само констатовати да је Мијазаки увод маестрално урадио.

8.5. Спајање наративних линија

Након убиства краља од стране његовог сина, Арена, и формалног прелажења из увода у главни део филма (затамњен екран и наслов филма), у радњу улази чаробњак Јастреб. Он спасава Арена од вукова и њих двојица настављају заједно пут. Јастреб, као архимаг (главни маг Земљоморја) кренуо је да испита зашто је равнотежа поремећена. Разговор њих двојице о једином створењу на земљи које може тако што да уради паметно је изабран из књиге, али није и паметно пренет:

Арен: Нешто није у реду са овим градом.

Јастреб: Не само са овим градом, момче. Усеви сељака су слабији. Њихове овце и стока су болесни. Чак је и памет људи изгубила свој пут.

Арен: Је ли то нека пошаст?

Јастреб: Не. Пошаст је начин на који се одржава Равнотежа. Али ово? Страхујем да неко покушава да уништи Равнотежу. Само је једно биће у Земљоморју способно за такво зло. Само једно. (Miyazaki 2006a: 00:20:35)

Када се открије зликовац, чаробњак Коб, гледалац се пита да ли је овде Јастреб мислио на њега (знају се одраније) или на човека као врсту. Та недоумица слаби поруку дела да је људска врста деструктивна и да мора стално саму себе контролисати (то је она веза фантастике са реалним светом и стална порука дела Урсуле Легвин, која је присутна и у већини филмова Џибли продукције). Дакле, већ ту слаби, ако не и нестаје, једна од главних идеја изворног дела. У књизи, подсећамо, таквих дилема нема:

“Can it be a kind of pestilence, a plague, that drifts from land to land, blighting the crops and the flocks and men’s spirits?”

“A pestilence is a motion of the great Balance, of the Equilibrium itself; this is different. There is the stink of evil in it. We may suffer for it when the balance of things rights itself, but we do not lose hope and forego art and forget the words

of the Making. Nature is not unnatural. This is not a righting of the balance, but an upsetting of it. There is only one creature who can do that.”

“A man?” Arren said, tentative.

“We men.”²⁸⁰ (Le Guin 1993: 333)

У граду Хорту, којим пролазе, Арен спасава девојку од трговаца робљем. Њено име је Теру. Потом сам бива ухваћен од истих трговаца. Пребијеног и измученог, спасава га Јастреб и одводи на село ван Хорта, код старе пријатељице Тенар, која је, гле чуда, усвојила девојчицу по имену Теру. О чему се овде заправо ради? Горо Мијазаки адаптира трећу и четврту књигу *Земљоморја*, и то стапајући их. Ради се о два одвојена романа и две потпуно одвојене приповедне линије. Дајемо кратак сиже двају романа како би се лакше пратиле промене које је Мијазаки спровео.

У првој (трећа књига, *Најдаља обала*) млади краљевић Енладе, Арен, стиже на Роук (послат од стране свог оца, живог и здравог), код архимага Јастреба како би му пренео да је ситуација у Енлади из дана у дан све гора. Њих двојица крећу на пут не би ли пронашли узрок поремећаја Равнотеже. Пророчанство по коме ће Архипелаг поново добити краља, и то младића који ће проћи Стазу змајева и Суву земљу (подземни свет), обистињује се, јер се са зликовцем, некрмансером Кобом, Јастреб и Арен сукобљавају баш у подземном свету. Коб, кога је Јастреб за казну што призива мртве водио да види тај свет, експериментисао је даље, умро, али и успео да отвори пролаз између света живих и мртвих. Уз помоћ Арена, Јастреб затвара пролаз и при том губи сву своју магију.

Друга приповедна линија (четврта књига, *Техану*) прати сада већ средовечну Тенар (која је као млада девојка спасила Јастреба из лавиринта у

280 „Da nije možda posredi neka pošast, kuga, koja se širi sa kopna na kopno, desetkujući useve, stada i ljudski duh?”

Pošast predstavlja kretanje velike Ravnoteže, samog Ravnotežja; ovo je nešto drugo. Zaudara na zlo. Dok se ravnoteža među stvarima ponovo uspostavlja, u stanju smo da osetimo posledice toga, ali ne gubimo nadu i ne odričemo se veština, ne zaboravljamo reči Stvaranja. Priroda nije neprirodna. Ovo nije uspostavljanje ravnoteže, već njeno narušavanje. Postoji samo jedno stvorenje sposobno za tako nešto.'

'Čovek?' upita nagađujuži Aren.

'Mi ljudi.'“ (Legvin 2002b: 27)

Гробницама Атуана и вратила у Архипелаг прстен Ерек Акбе који ће омогућити повратак краља на престо – све у другој књизи циклуса) и њену борбу са предрасудама патријархалног друшта (према њој и усвојеној јој, деформисаној ћерки Теру) и са последњим остацима зла у Земљоморју, са чаробњаком Јасиком, слугом сада већ мртвог чаробњака Коба. Појављује се у овој књизи, додуше и Јастреб, али сада без моћи, као обични козар, те на почетку и Арен, сада краљ Архипелага. Показује се на крају да је Теру припадница старе расе људи-змајева, те се, да би их спасао од Јасике, појављује и Калесин, тј. сам стваралац света, Сегој.

Стапања двеју линија романа у једну филмску је поступак којим се обично неке ствари губе како би се неке друге добиле, но чини се да се у овом случају много изгубило, а апсолутно ништа није добило. Нема Сегоја, нема треће расе, нема пророчанства. Тенар, која кроз целу четврту књигу покушава себе да дефинише (жена од моћи, обична жена, мајка, старица) овде је сведена на споредни лик без готово икакве функције. Она је мамац којим ће Коб (који је овде господар Ре Албија) довести Јастреба у свој замак. Да ствар буде још гора, улазећи у тамницу, Тенар каже: „Ово ме подсећа на време кад сам била у Гробницама“ (Miyazaki 2006a: 01:14:36) У којим Гробницама – с правом се пита гледалац. Постоји низ таквих реченица које просто „висе“ и збуњују гледаоца. На моменте филм делује као епизода неке серије, тј. као да ће поједини делови бити разјашњени у неком наставку.

Делује као да се на силу покушало што више материјала (догађаја, ликова) скупити у два сата²⁸¹ анимеа, а логичније је било фокусирати се на једну приповедну линију, одабрати ликове за њу, а за споредне не узимати ликове које су у другим приповедним линијама главни. Овако делује да су главни ликови из књига уведени чисто да би били споменути, да се (беспотребно) потцрта веза са изворним *Земљоморјем*. Чак и Јастреб, или Гед, како му је право име, готово да осим спасавања Арена и не дела у филму. Он креће за Кобом, али га Коб лако савладава и затвара. Чини се да је Гедова улога овде сведена на понављање мисли о неопходности равнотеже, о јединству супротности, које, иако пажљиво биране из књига, у једном тренутку постају досадне, одуговлаче расплет и заузимају

281 И ово је проблем кад је у питању аниме, па и савремени филм генерално. Незванично, горња граница данас је сат и по. То важи посебно за аниме куће Џибли.

превише времена. Све је то у супротности и са самим насловом дела. Гед је толико упрошћен и готово споредан лик у филму, а филм се у оригиналу зове *Gedo Senki*, што би у буквалном преводу значило „Хронике Гедових ратовања“.

Ни главни лик, млади Арен, није заокружен лик. Арена је Коб омађијао и привукао на своју страну. Зашто? Шта ће њему Арен? Нема никаквог објашњења. Арена прати Сенка, која има исто обличје као он. То је његова друга страна, помоћу које ће, ако ли је прихвати, постати целовита личност способна за деловање. Тако Арен уз помоћ Теру (Сенка јој је рекла право Ареново име – Лебанен) коначно прихвата себе и креће у борбу против Коба. Ово прихватање и своје добре и лоше стране тема је прве књиге циклуса *Земљоморје* – у њој Јастреб/Гед схвата да је Сенка коју је призвао из света мртвих заправо његов бес, амбиција, тамна страна, те је, назвавши је својим именом, побеђује, тј. прихвата као део себе.

„То је најважнија лекција коју сам у животу добио“ (Miyazaki 2006б), каже Горо Мијазаки у дневнику снимања које је водио, те не чуди што је и то хтео да укључи у филм. Али, чини се да је то превише, пренатрпао је филм, а није успео да све што је увео објасни.

Коб жели вечни живот и као изговор наводи неутаживе човекове жудње:

Коб: Мислиш да можеш контролисати Човекове жудње? То је немогуће!
Живећу вечно. Добићу постојање без краја!

Јастреб: Кобе! Без циклуса смрти и рођења, нема ни живота! То није природно!

Коб: Ја сам изнад Природе! (Miyazaki 2006а: 01:18:12)

И овде се чини ефектиније да је Мијазаки просто пренео Урсулу Легвин:

“You sought it. All of you. You sought it and could not find it, and so made wise words about acceptance and balance and the equilibrium of life and death. But they were words – lies to cover your failure – to cover your fear of death!”...

“I was in Paln,” he said to Ged, “after you, in your pride, thought you had humbled me and taught me a lesson. Oh, a lesson you taught me, indeed, but not

the one you meant to teach! There I said to myself: I have seen death now, and I will not accept it. Let all stupid nature go its stupid course, but I am a man, better than nature, above nature.” (Le Guin 1993: 460, 461)²⁸²

Арен, сада цео, пронађен, ступа на сцену. Он понавља Гедове речи, додајући да је страх од смрти заправо страх од живота, јер једно без другог не постоји – ценимо живот баш зато што он има крај. Коб је мењао овоземаљски, прави живот зарад „вечног“, али тај вечни живот је вечни боравак у сенци и таму. Ту где књига подвлачи тај закључак, где Коб схвата колико је погрешио, филм посустаје. Иако и Коб из књиге и Коб са филма једва чујно изговарају једно: „Живот“, не можемо бити сигурни да се филмски Коб покајао. Просто нас редитељ до тога није довео.

Сем тога, Коб овде убија Теру. Теру, која је из друге приче, Теру, која овде очито не припада. Теру оживљава као змај, а сунце које се јавља, као и Теруин ватрени дах, уништавају Коба. Зашто је било потребно да се Теру претвори у змаја? И зашто то није учинила раније када је била у опасности?

Филм завршава повратком четворке на Тенарино имање. Фарма, додир са земљом, који су и у ранијем току филма приказивани, ефектно сликају стање мира, хармоније са природом, модел какав нам је као иделни понудила Урсула Легвин у *Земљоморју*, али и Студио Цибли у готово сваком свом филму. Где има заједничких црта, ту, очигледно, нема промашаја. О'Конел примећује да су сцене рада на пољу, обедовања напољу после тешког рада, окупљања Геда, Арена, Тенар и Техану за вечером, право богатство овог анимеа (O'Connell 2017). И Урсула Легвин је ове сцене издвојила као омиљене и као „своје“:

282 „Večni život. Tražili ste ga. Svi vi. Tražili ste ga, ali niste mogli da ga pronađete, pa ste zato izmislili mudre reči o prihvatanju, ravnoteži, Ravnotežju života i smrti. Ali to su bile samo reči... laži kojima ste prikrivali svoj neuspeh... svoj strah od smrti!“

Kada si me odveo u zemlju mrtvih., „Bio sam u Palnu“, obrati se on Gedu, „posle onog sa tobom kada je do izražaja došao tvoj ponos, mislio si da si me ponizio i očitao mi lekciju. Oh, da, dobru si mi lekciju očitao, ali ne onu koju si nameravao! Tamo, rekoh sebi: sada sam video šta je to smrt i neću se nikad pomiriti s njom. Neka sva glupava priroda ide svojim glupim putem, ali ja sam čovek, bolji sam od prirode, ja sam iznad prirode.“ (Legvin 2002b: 138)

Веома су ми се свиделе сцене које се тичу орања, извлачења воде, бриге о животињама и сл., тј. оне сцене које филму пружају једно „уземљење“ и смиреност. У питању је мудра промена темпа, отклон од константног сукоба и „акције“. Ту сам препознала своје *Земљоморје*. (Le Guin 2006)

Под акцијом Легвин мисли на оно што се често дешава у екранизацијама високе фантастике – фокусирање на сукобе у изворном тексту. Џексону је замерану нпр. да се превише усмерио на битке између Сауранових снага и људи, вилењака и патуљака, иако они заузимају релативно мало места у Толкиновим романима. С друге стране, филм, серија, аниме, то су врсте које се у великој мери базирају на дешавањима, иако свакако има изузетака. Догађаји, па самим тим и рат, јесу костур таквог дела. Но, то не значи да се адаптација треба свести на насиље (*Gedo Senki* је ту на опасној граници) и да се други елементи, посебно када су толико важни, могу просто одбацити. Ти медитативни делови, назовимо их тако, толико важни код Легвин, размишљање о животу и смрти, хармонији са природом, равнотежи, обичном животу морају бити ту, ако је дело већ јасно одређено као екранизација *Земљоморја*. Тих основних идеја, како смо већ приметили, има у монолозима јунака, али је проблем што они нису најбоље уклопљени и повремено делују као проповеди.

8.6. Стапање ликова

Сажимање које је вршио по питању приповедних линија, Горо Мијазаки је применио и на ликове. Ликови Мијазакијевих *Прича из Земљоморја* заправо су комбинације ликова из Урсулиног *Земљоморја*. Треба рећи да у адаптацијама такви поступци нису ретки, али се они не примењују овако широко. Готово сваки лик је грађен на тај начин. Комбиновање је извршено невешто, те се чини да су ликови неуверљиви и конфузни. Ово је велика мана филма, посебно зато што је Студио Џибли познат по пажљиво грађеним и уверљивим ликовима.

Кренимо од Јастреба/Геда. Он је комбинација оригиналног Геда и Огиона, старог Гедовог учитеља (Гедово причање о лутањима и сл). Тенар лечи сеоску децу, прави еликсире²⁸³, што подсећа на лик врачаке Маховине из четвртог романа циклуса. Теру је и Теру и Жена-змај из четвртог романа. Теру је интересантна и из још једног разлога. Мијазаки је умногоме променио њен спољашњи изглед. У књизи сазнајемо да је као мала силована а онда бачена у ватру. Као резултат тога, она има огроман ожилјак преко половине главе, једно око нема, а изгубила је и део леве руке.

Тај страشان изглед, због кога је се цео Гонт плаши, у екранизацији нестаје. У питању је лепа девојка која има флеку, назовимо је тако, преко левог образа, која (као и у случају Гедовог ожилјка) делује више као некакво племенско обележје, а не резултат насиља. Ако се тврди да естетика аниме филмова захтева да све девојке буду лепе, не може се тврдити да се битан део књиге која се адаптира уклања ради естетике. Сем тога, сцене у којима андрогини чаробњак Коб мутира и постаје час старац, час мртвац, час безоблична маса на поду, свакако нису естетски добре.

283 Због врачања је се и плаше две сељанке које долазе по лек, иначе ликови који имају функцију да унесу мало хумора у филм, што не успева – овом је филму хумор преко потребан, али га нигде нема.



Слика 5. Техану у анимеу *Приче из Земљоморја*

Коб из филма је комбинација трију ликова. У њему су састављени Урсулин Коб, који отвара пролаз између земље живих и земље мртвих, Јасика, који жели да освети свог господара Коба и господар Ре Албија (у филму Коб није само чаробњак, већ и властелин, управник Ре Албија).

Арен је, како смо показали на примеру Сенке, комбинација Урсулиног Арена и Геда, но О'Конел (O'Connell 2017) примећује да је у лик Арена „уграђен“ и Алдер из *Другог ветра* (прогоне га чудни снови, мртви) и унук господара Ре Албија (у четвртом роману, уз помоћ чаробњака, стари господар Ре Албија црпе снагу из свог унука како би себи продужио живот – слично ради Коб у анимеу). Највећи проблем код лика Арена у овој екранизацији је немотивисаност. И Легвин примећује да прича о Ареновој подвојености није мотивисана, ни објашњена, те да је решење врло лако нађено у убиству Коба, који представља екстернализовано зло, а како каже, а то је основна идеја првог романа циклуса, „тама у нама самима не може се победити замахом магичног мача“ (Le Guin 2006). Гед у роману сазрева прихватајући себе, не негирајући ни своју светлу, ни своју тамну страну, док код Арена у анимеу то баш није најјасније.

Кад смо код ликова споменимо и тзв. расно питање. Наиме, у време објављивања првих књига овог циклуса, издавачи су незванично од аутора тражили да своје јунаке конципирају као белце. Урсула Легвин је ишла против

тога и успевала је да толико суптилно протури друге расе за главне јунаке да издавач ништа није приметио. Но, чини се да то није ни Мијазаки приметио. Посебно питање је био Гед, с обзиром да се он у књизи јасно слика као човек тамне боје коже. Сама ауторка није била сигурна шта да мисли, будући да се у обзир мора узети и питање друге, јапанске културе и њиховог виђења раса.

Већина мојих ликова у *Земљоморју* су „обојени“, а белци су мањина и поприлично заостали. То је била морална порука, упућена посебно младим америчким и европским читаоцима. Хероји европске фантастике традиционално су били бели, а тамна кожа је често повезивана са злом. Просто замењујући те поставке, романописац може да подрије предрасуде... Питање боје у Јапану је другачије. Речено ми је да је њихови гледаоци другачије доживљавају, да оно што Американци и Европљани виде као бело, Јапанци виде као боју своје расе, те да Геда доживљавају „тамнијим“ него што се мени чини. Мени сви ликови делују бело, мада ипак има неколико различитих нијанси међу њима. И Тенарина равна коса и плаве очи су у реду, с обзиром да је она мањина из Карга. (Le Guin 2006)

8.7. Неразјашњена места и преузете сцене

Осим наведених мана, јављају се и неке сцене, делови филма који нису објашњени. Највећи трн у оку свакако је Ареново убиство оца. Зешто би он то урадио? Да ли је он то урадио или Сенка? Да ли га је Коб контролисао и зашто би то ишло Кобу у прилог? Није ли могао то сам да уради?²⁸⁴ Пре те сцене, слушкиње прилазе краљу, забринуте јер Арена нема целе ноћи. Краљ би желео да се тиме позабави, али краљица му не дозвољава, она му говори како је битније да сада буде краљ и да нема времена за улогу оца. Ко је та жена злог лица Арену? Маћеха, мајка? Каква је њена улога, зашто је уопште ту? Додатна сцена на крају филма у којој се Арен поздравља са Тенар и Теру и, праћен Јастребом, одлази кући како би одговарао за злочин оцеубиства је такође нејасна. Зар није Арен био омађијан? Или је био подвојена личност? Зар је онда то био злочин?

Да ли је Теру/Техану одувек знала да је змај? Зашто се раније није трансформисала, нпр. кад су је трговци робљем јурили или кад су јој киднаповали мајку? Да ли сцена у којој Јастреб/Гед гледа у њене очи и каже: „Да ли је могуће да је она?“ означава да је и она тада сазнала да је змај? Да ли је то уопште Гед знао? Шта ли је уопште желео да каже?

Бројне су и немотивисане сцене у филму. Неке су директно преузете из књига, али нису објашњене и није им додељена никаква функција. Уживаоци хазије на тргу у Хорту нпр. У књизи знамо да им Коб помућује разум, нудећи им вечни живот и призивајући их к себи. Дрога хазија им служи да брже западну у стање у ком су близу Коба. У филму је нејасно зашто та сцена уопште постоји. Разговор у Хорту поред фонтане у изворном тексту, величање природе, те паралела са сценом првог сусрета Јастреба и Арена поред фонтане на магичном острву Роук, у филму је сцена у којој Арен стоји поред фонтане и не проговара. Још један део који делује немотивисано и непотребно.

Има преузимања и из других дела. Сцена у којој вукови нападају Арена је потпуно иста као сцена из једног старог анимеа из 1968. године под називом *Мали*

284 Неки јапански критичари тврде да је Ареново убиство оца заправо Гороово убиство Хајао Мијазакија, тј. да је овим чином симболички желео да оцу поручи да га је у анимацији победио и превазишао. У оваква тумачења ипак нећемо улазити.

нордијски принц. Но, тамо је сцена мотивисана. Овде је нејасно зашто Арен, ако је већ оцеубица, бесан и насилан, тако мирно, раширених руку гледа у вука чекајући смрт. И следећа сцена где Арен и Гед деле храну поред логорске ватре постоји у манги Хајао Мијазакија *Шунино путовање* из 1983. Гору Мијазаки и отворено на крају филма „признаје“ утицај те манге, која је, занимљиво, настала пошто је Урсула Легвин 1982. ускратила Хајаоу Мијазакију дозволу за екранизацију *Земљоморја*. Из ове манге, на коју је дакле можда и Урсулино *Земљоморје* утицало (пун круг утицаја) произашли су и пејзажи у филму...

8.8. Пејзажи и музика

Позабавимо се на крају некњижевним елементима овог анимеа. То су, по многим, и његови најбољи елементи. Музика Тамија Терашимае, која је недељама била најпродаванији албум у Јапану²⁸⁵, „вади“ филм. Она савршено илуструје сећање на некадашњи срећни период Архипелага и наду у повратак бољих времена. Музика такође непогрешиво осликава и расположења јунака.²⁸⁶

Осим инструменталне музике, битну улогу у филму имају и две песме, којих у књигама нема, а добар су додатак причи. У питању су, дакле, и музички (ванкњижевни), али и књижевни додаци. Ипак је у питању текст који Тери пева. На Терашимину музику текст је писао сам Горо Мијазаки. Прва песма слика Териину усамљеност:

Далеко, далеко изнад облака
према залазећем сунцу
Соко лети сам
једри на ветру
Чујем његов усамљени глас
који тако тужан је
Пловећи на неком ветру
соко лети сам
Ширећи своја крила
влада празним небом
...
Шта је у мом срцу
не може нико знати
Усамљени соко
на празном небу

285 У Јапану за аниме филмове и серије музику пишу најбољи композитори. Ова музика је толико популарна да се на телевизијама праве топ листе аниме музике.

286 Овде смо болно свесни предности електронског рада када су у питању компаративна проучавања књижевности и филмске уметности.

Ходам сама путевима
напуштене земље

...

Шта је у мом срцу
не може нико знати
Туга то је онога
ко увек је сам

(Miyazaki 2006a: 00:55:48)

Иако Териуина усамљеност није понајбоље мотивисана у филму (Зашто је усамљена? Зато што је змај? Зашто није са другим змајевима? Да ли она зна шта је? Ако има Тенар, зашто је усамљена?), та усамљеност је ипак приказана и описана на један оригиналан начин и ова песма остаје најлепши део филма.

Друга Териуина песма, она која затвара филм, веселог је тоналитета. Слабија је од прве, али не без ефекта. Териу призива сокола, тражећи да јој открије своје право име (тј. себе, по устројству Земљоморја), како би она, кад га једном више не буде, наставила причу о њему, сачувала је. То би требало да буде потцртавање основне поруке филма – вечни живот постоји, он је прича, дела човека која остају да живе и после његове физичке смрти. Читаоцима *Земљоморја* ће свакако бити занимљиво да је баш Техану пева, будући да се у циклусу каже да змајеви заправо никада не умиру, већ прелазе у неку врсту другог света.

Усамљени јастреб на небу
Бори се против ветра
Овде је само светлост и тама
Он има небо само за себе
Ти што гледаш у небо и плачеш
Ти што живиш сам
Реци ми Своје Право Име
Јер једног дана те неће бити
као што светлост ишчезава у тами
Твоја песма пролази

кроз моје срце

Дозволи да је певам за тебе

(Miyazaki 2006a: 01:49:16)

Употреба пејзажа у овом филму има посебну предисторију. Један пејзаж је насликао Хајао Мијазаки пре но што је његов син преузео рад на овом филму. У питању је панорама Хорта, која спада, по оцени критике, у визуелно најлепше делове анимеа Џибли продукције. Тај приказ, да га тако назовемо, хвалили су и обожаваоци Земљоморја Урсуне Легвин. Истицано је да је „Хорт у том тренутку оживео“, те да сцена јасно асоцира на сцену из књиге у којој млади јунак посматра са узвишења величанствени град и луку.



Слика 6. Панорама Хорта

Утицај на цртање пејзажа имала је, по речима Горао Мијазакија, и италијанска ликовна уметност и већ споменута манга његовог оца, *Шунино путовање*. Сlike разрушених градова и напуштених барки сведоче о јапанској љубави ка приказима пролазности и лепоте старења (*ваби-саби*), а меке ивице, загаситост пејзажа, утонуће ствари једних у друге, израз су јапанског концепта *југен*. То је занимљиво јер заправо овај аниме представља не само уношење Мијазакијевог стила у изворно дело, већ и друге културе.



Слика 7. Гед у пустињи у анимеу *Приче из Земљоморја*

Чак и најстрожи критичари ове екранизације признају да је Урсулин Архипелаг оживео пред њиховим очима. Хорт, његова лука, двор, села која је описивала Урсула Легвин, ту су пред нама и то остаје највећи успех и заслуга редитеља Мијазакија. Успех у визуелном аспекту анимеа уклапа се са ставом Линде Хачион да је у оваквим жанровима, када је адаптација у питању, важније приказивање у односу на приповедање²⁸⁷, те да је ослонац у адаптирању првенствено на њему.

Но, *Gedo Senki* није видео реклама за књиге Урсуле Легвин, нити неки музички спот. Са причом је редитељ много експериментисао, превише убацивао, а заборављао да повеже и објасни, а то музика и пејзаж ипак нису успели да до краја надоместе.

287 Хачион разматра адаптације у односу на три начина по којима приступамо причи. Она разликује приповедање (telling), приказивање (showing) и интеракцију (interacting), сматрајући да сваки од датих модуса бива доминантан у одређеном жанру. Но, баш је такво свођење, тј. Анализа дела одређеног жанра само на основу једног модуса (нпр. коришћење само showing у анализи неких опера) наишло на критике (в. Kinney 2003: 10).

8.9. Тип адаптације *Прича из Земљоморја*

Мајкл Клајн и Џилијан Паркер у студији *The English Novel and the Movies* разликују три врсте адаптације:

- 1) већина екранизација класичних романа покушава да остави утисак верног, тј. готово буквалног прношења књиге на екран,
 - 2) задржава се основна структура наратива, али се изворни текст у значајној мери реинтерпретира или чак деконструише,
 - 3) извор се посматра само као грађа, као повод за ново, оригинално дело.
- (Klein, Parker 1987)

Сличну поделу даје и Џефри Вагнер у књизи *The novel and the cinema*. По њему, треба разликовати три приступа адаптацији:

- 1) транспозиција је пренос из књиге у филм са што мање интервенција,
 - 2) коментар је свесно одступање од извора, често ради уношења неке нове поруке,
 - 3) аналогија је знатно удаљавање од извора, толико да га можда и не треба сматрати адаптацијом – у питању су дела изражене интертекстуалне компоненте, али која стоје јасно као нове приче.
- (Wagner 1975, према Lovrić 2016: 41)

Саша Ловрић пак сматра да оваква подела не може да покрије велики број филмова који су између транспозиције и коментара. Он ту (четврту) врсту назива *хибрид* и као пример даје филм *Случај Хармс* Слободана Пешића, који је настао као спој (и делимично мењање) Хармсових прича и биографије (Lovrić 2016: 42). Тако бисмо и ми одредили *Gedo Senki*. Горо Мијзаки је кренуо од извора, од *Земљоморја*, али је одлучио да оригиналну причу ипак промени. Приповедне линије о суочењу Геда са Сенком (*Чаробњак из Земљоморја*), путовању Геда и Арена, сукобу са Кобом и спасавању света (*Најдаља обала*), сукобу Геда и Тенара

са Јасиком, сазревању Техану и спознању своје змајевске природе (*Техану*) присутне су анимеу, али су спојене у једну, уз стапање јунака. Осим *Земљоморја*, Мијазаки је укључио у своје дело и један старији аниме (*Мали нордијски принц*) и мангу (*Шунино путовање*), као и један стари цртеж свога оца и на тај начин спојио четири различита дела у једно – ново, пето.

И оригиналне идеје (или поруке, како их назива Вагнер) су ту. Идеје о равнотежи светла и таме, о смрти и пролазности, о неопходности очувања природе, о лепоти обичног живота су присутне и у адаптацији, само су дате на други начин, често кроз песму и визуелно, што се од екранизације и очекује. Чини се да нема нових, убачених идеја, али се примећује да су неке изложене невешто и тиме ослабљене.

Приче из Земљоморја се, дакле, никако не могу одредити као обична транспозиција, али нису ни у потпуности остварен коментар, будући да доносе нове елементе у дело и рекомбинују старе, али не носе нове идеје/поруке, те их зато и одређујемо као хибрид између два типа адаптације. Иако је Урсула Легвин рекла да ту није видела свој циклус, њега има. У неком облику то јесте *Земљоморје*. Његов неуспех, не у смислу преношења извора у други медиј, већ у смислу креирања добре нове приче коришћењем старе, може бити последица неискуства редитеља, али и сведочи о комплексности изворног текста. *Земљоморје* је уметничко дело високог квалитета, садржајно и вишеслојно, отворено за многа читања, свакако оригинално, без праве паралеле у поджанру високе фантастике и књижевности уопште, те га је зато и тешко пренети или поново испричати.

IX ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Када је овај рад већ био завршен и приступило се коначном сређивању поглавља, техничком сређивању текста и сл. стигла је вест да је у својој кући у Орегону умрла Урсула Легвин. Прва мисао, као и, верујемо, сваком ко је прочитао бар једно дело ове ауторке, јесте да је светска књижевност остала без последњег класика жанра. Чак и они који не воле фантастику и научну фантастику, имали су неку врсту поштовања за Урсуну Легвин, тј. како примећује Мајкл Драут, „ако бисмо их притисли и натерали да нешто од фантастичне жанровске литературе признају, то је свакако она“ (Drout 2006: 11.02) Толики је био њен таленат (и марљивост – њена каријера је, како је сама истицала, пут исправки и учења) да је успела да своја дела, иако су јасно жанровска, извуче из тог забрана и представи их и онима који не би ни помислили да пипну такву литературу.

Наша друга помисао на ову вест је била да ће теза морати да се додатно мења. Но, када смо кренули са поновним ишчитавањем рада, схватили смо да нема потреба за изменама, посебно не у делу који се бави *Земљоморјем*. Иако је поједина дела циклуса одређивала као последња у низу (поднаслов четврте књиге, *Техану*, од шест колико их има, гласи *последња књига Земљоморја*), па додавала нова, нисмо имали потребу да закључимо да се ауторка може опет предомислити и да се може изненада појавити неки нови део овог циклуса. Он, заиста, за разлику од других циклуса високе фантастике који увек остављају простора за неке велике догађаје, изгледа довршено. Заједно са ауторком он је преживео бројне револуције, доживео бројне промене и на крају изашао као целовита творевина високе уметничке вредности.

Треба поновити да су прва три романа циклуса настала по поруцбини издавача. Списатељици је поручено да се од ње очекује 1) дело за младе и 2) дело фантастике, отприлике у облику тада популарне фантастике, што би у преводу значило толкиновске. Урсула Легвин прихвата поруцбину, али не имитира оно што је популарно и доминантно у том тренутку. Она усваја само основне постулате поджанра који формирао Толкин – гради фикционални натприродни свет, јасно одељен од реалног, нашег, са својим законима и правилима, „насељава“ га људима и фантастичним бићима, прожима магијом, даје младе ликове, хероје који ће, укључени у борбу добра и зла, на путу спасавања света и сами сазрети. И онда

креће са променама, уносећи једну по једну, испитујући границе (заправо, проширујући их) поджанра високе фантастике.

Заправо је већ са првим причама из 1964. Легвин поставила основе фикционалном свету под називом Земљоморје, основе које до краја педесетогодишњег писања циклуса, тј. до 2014. године, неће мењати. У питању су у првом реду принципи по којима функционише магија у овом фикционалном натприродном свету. Њен први закон је прерада Сапир-Ворфове хипотезе којом се тврди да структура језика којим говоримо условљава наш поглед на свет. Већина лингвиста одбацује ову теорију, али је занимљиво да ју је Легвин узела за свој фантастични свет. Претходна су дела високе/епске фантастике била базирана на митологији (углавном европској), а овде је база, видимо, наука.

На први поглед изгледа да код Легвин у овом домену нема ничег новог јер магија је одувек подразумевала познавање тајних речи. Овде је то ипак много дубље и разрађеније – реч јесте оно што именује. Чаробњакова вештина је заправо знање, учење „правог имена ствари“. Он се може у њих претворити, а може и контролисати човека, животињу, предмете, природне појаве, само ако им зна имена. Можда је боље рећи да може разговарати са њима, а не контролисати их, будући да већ у првом роману ауторка свој свет поставља на основама далекоисточне филозофије – треба тежити миру, треба тежити складу, неделовање је увек испред деловања.

Други принцип магије Земљоморја пак каже да свака употреба магије има своје последице. То има везе са самим постојањем овог фикционалног света – њега одржава равнотежа. Све мора бити у равнотежи и хармонији или ће се свет урушити. Свака употреба магије значи и утицање на равнотежу. Ако је чаробњак поремети својим деловањем, свет ће покушати да је поврати. Тако чаробњак који се стално претвара у птицу може остати у том облику, а промена камена у дијамант може изазвати земљотрес на другом крају света. Зато је и највиши облик магије који се предаје у школи магије на острву Роук магија везана за устројство света, а најважнији маг од деветорице мудрих са острва Роук је мајстор устројства. Свет се мора чувати јер свака акција има своју реакцију. И овај принцип није

толико изражен у високој фантастици пре Урсуле Легвин, посебно не као основна идеја дела.

Са *Чаробњаком из Земљоморја*, првим романом овог циклуса, ауторка даље развија свој свет. И то опет чини другачије у односу на претходнике. Она се нпр. свесно удаљава од Толкинове Средње земље. То се види и у ситним детаљима, као што је „избацивање“ тролова из фикционалног света (појављују се у причи из 1964, а у следећем делу сазнајемо да је та врста изумрла), али и на ширем плану. Толкин се понајвише користио скандинавском митологијом, Легвин се у највећој мери везује за Далеки исток, а користи се и наслеђем америчких Индијанаца, митологијом и уопште животом неких острвских народа (Земљоморје је архипелаг, скуп хиљаду острва – насупрот Толкиновој Средњој земљи која је копно, овај свет је више вода). Такође су видљиви утицаји и неких класика светске књижевности. У опису Суве земље, света мртвих у Земљоморју, препознају се Данте и Рилке.

Секундарни свет *Земљоморја* сасвим је другачији од света „класичне“ високе фантастике. Прво, као што смо показали кад је у питању магија, његови закони су много јаснији, логичнији, рекли бисмо рационалнији, што је вероватно и утицај научне фантастике, жанра у ком се ауторка претходно опробала. Друго, фантастични свет је знатно сведенији него код претходника. Алос, фантастични део фикционалног света, представљају само змајеви. Прогнани на крајњи запад Земљоморја, оштро одељени од људи, представљају метафору за покушај човека да овлада природом и покушај човека да негира своју дивљу страну.

Но, схватање змаја такође је у овом циклусу доста промењено. У причи *Правило имена* из 1964. малени и понижавани чаробњак Подбрдни бива натеран да покаже своје право обличје – обличје змаја. Змај, схвативши да нема потребе да се више крије креће „да се коначно добро наједе“. Тако нестају људи са острва Пендор. Добро и зло су силе које имају своја отеловљења и јасно су подељена, а змај се јавља у оном типичном западном виду – као зло, дивље и опасно биће. Но, већ са првим романом из 1968, а посебно са другом трилогијом писаном после 1990. ово се мења.

Зли, „европски“, „толкиновски“ змај (мада Подбрдни/Јевод и у тој причи из 1964. није то у потпуности) претвара се у узвишено, готово свето биће, налик на оно у далекоисточним митологијама. Он је ту као врхунска мудрост, друго свесно биће овог фикционалног света, биће које за разлику од човека не тежи материјалном и поседовању, већ слободи и лету. И не само то – у роману *Техану*, кроз својеврсну деконструкцију „старог“ Земљоморја читаоцу се открива да су змајеви и људи у почетку били исто, једна врста, тј. да им је порекло заједничко. Овакве идеје код других писаца фантастике нема.

Сукоб зла и добра Легвин такође мења и то тако што га интернализује. Код Толкина је крајње зло ван људи, њега представљају старе, велике силе, решене да поробе свет и убију светло. Слично је и код новијих писаца. Нпр. код Мартина у *Песми Леда и Ватре* има лоших људи, али је оно највеће зло и опасност за свет оличено у белим шетачима, другој врсти. А код Легвин, у првом и најпознатијем роману циклуса, млади чаробњак Гед схвата да је чудовишна Сенка против које се бори заправо његова Сенка, у оном јунговском смислу, као потиснути, негативни део личности. Он је признаје и прихвата и тиме побеђује – и сазрева, постаје целовита личност, спој, хармонија светла и таме, јина и јанга. Равнотежа у појединцу има паралелу у равнотежи у свету. Иако и код Толкина има унутрашње борбе у јунацима, колебања, неодлучности, тај сукоб није уздигнут на овај ниво, ниво толико високи да заправо укида присуство екстерног зла. Необично је за оно време (данас сигурно не, сетимо се само *Харија Потера*) био и млади чаробњак као главни лик – дела високе фантастике су обично за јунаке имала моћне чаробњаке у познијим годинама.

Главни јунаци *Земљоморја*, гледано из перспективе модалних ограничења Лубомира Долежела, имају посебне моћи (хипернормална алетичка обдареност – Гед, Иријан, Техану имају и праву, магијску моћ, док је моћ Арена и Тенар више изузетна храброст, способност јасног сагледавања света и друштва и интелигенција да се дато стање мења), увек су на путу спознавања себе (епистемичка потрага, од незнања ка сазнању) и често крше наметнута правила и границе (деонтичка ограничења – кршење правила може резултовати казном, нпр. Гед тако буди Сенку, али и променом света, када нпр. Тенар одбаци

догме каргске религије) и праве контакт између одвојених светова (транссветовна путовања, као што је путовање у Суву земљу или путовање на острва змајева).

Посматрање главних јунака кроз Кембелов пут хероја и кроз пут хероине Морин Мурдок такође показује њихову изузетност и вештину Урсуле Легвин да измакне клишеима. Она је свакако била упозната са Кембеловом шемом, али за разлику од Џорџа Лукаса, није ју пратила дословце, тј. пустила је да пут јунака иде у складу са њиховом природом. Зато се и ниједно од њих не може у потпуности уклопити у ове шеме. Гед пролази кроз три Кембелове етапе (иницијација – сепарација – повратак), али то важи само ако га посматрамо кроз цели циклус, и уз „прескакање“ неких подетапа. Посебно је занимљиво сагледати мушке ликове у етапи повратка. Она код Геда, парадоксално, може бити повратак „нормалном свету“, губљење моћи, а код Арена крунисање за краља, тј. излазак из света магије и другачије гледано, одвајање од Геда.

У шеми Морин Мурдок јунакиња на почетку свог пута напушта женски принцип (што се код Тенар опет да сагледати на два, попутно супротна начина, као одлазак у манастир или баш напуштање манастира – и ова двозначност сведочи о уметничкој успелости дела), а на крају обједињује у себи женски и мушки принцип (опет то може бити крај романа Техану и сарадња са Гедом, мушкарцем, или крај целог циклуса и обједињавање улоге мајке и краљеве саветнице). Пут Техану и Иријан је опет превише специфичан да би се објаснио овом шемом. Он је карактеристичан не само по помирењу змајевске са људском природом јунакиња, већ се, у случају Техану, може посматрати и као процес превладавања трауме силовања, а у случају Иријан, као процес превладавања наметнутих родних улога. Оба пута нису карактеристична за дела високе фантастике и представљају још један ауторкин допринос поджанру.

Јунаци су *Земљоморја* различити и модерни и на друге начине. Читалац ће, додуше, у кратким пасажима (слободу је Легвин освајала опрезно, по мало, скривеним деловањем, готово подривањем те класичне, „беле“ фантастике), сазнати да је главни јунак, као и већина људи овог фикционалног света, тамније боје коже. Белци су само Карги, варварско племе (само)изолирано на крајњем североистоку света. Други роман, *Гробнице Атуана*, пак доноси и друге промене што се тиче јунака, хероја – Легвин сада у центар ставља не хероја, већ хероину. У „старој“ епској фантастици правих женских ликова готово и да нема, камоли да им

је дато централно место у делу. И Тенар ће имати унутрашње сукобе и морати да бира између сигурности у нечему што је практично затвор и слободе у непознатом свету. Њен пут је пут трансформације из девојчице у жену, али и пут из негирања сопственог ја (кроз ритуал јој је одузето име) до самореализације и слободе.

Принцип имена и принцип равнотеже и овде се показују као кључни и показују ауторкину доследност у писању циклуса. Проблем равнотеже у првом роману је Сенка без имена. Све што постоји мора имати име. Равнотежа је спашена када Сенка добија име Гед, тј. стапа се са Гедом. Други роман носи сличан проблем – главна јунакиња је и Арха (првосвештеница) и Тенар (право име), што је кршење принципа света будући да једно биће или предмет може имати само једно име. Равнотежа се враћа када Тенар бира да буде само Тенар. И у следећим делима централно питање је питање имена – људи губе везу са својим именима (*Најдаља обала*), жене-змајеви морају спознати своје име (Техану, Иријан), мртви се у *Другом ветру* не одазивају на своја права имена...

Трећи роман приказује сада већ средовечног Геда и младог принца Арена. Иако су и ту присутни типични елементи билдунгсромана (Арен сазрева и постаје краљ кога Земљоморје стотинама година чека), роман је прожет и размишљањима о смрти и смртности (што није типично за омладинску високу фантастику), а главни јунаци су у некој врсти хомосексуалне везе, која умногоме подсећа на старогрчку педерастичку, што је било сасвим незамисливо за „класичну“ високу фантастику.

Урсула Легвин ипак ни таквим променама није била задовољна и од 1990. године спровела је радикалну деконструкцију свог фикционалног света. Роман *Техану* унео је толико реалистичног да су се неки критичари (међу њима је и наш Зоран Кравар) запитали да ли смо и даље у пољу поджанра високе фантастике. Јунакиња, чије име је и наслов романа, девојчица је коју је биолошка породица злостављала, силовала и запалила. Појава јунакиње чија је једна страна лица сва у ожиљцима, а једна рука толико изгорела да више личи на канцу, него на руку, био је прави шок за читаоце, будући да је стара, висока фантастика често функционисала по принципу лепо = добро, ружно = зло.

Реалистичке елементе ће у високу фантастику многи после Легвин уносити, додуше на друге начине, првенствено ради изазивања шока код публике, без неке посебне функције. Тако се да повући паралела између Техану и Денерис из *Песме леда и ватре* Џорџа Мартина. Обе јунакиње су предодређене за велика дела, обе имају „змајевску крв“ и обе су силоване. Но, док Легвин силовање третира као огромну трауму која се с муком превазилази, код Мартина је она само епизода, гротескно претворена у своју супротност – Денерис се, наиме, заљубљује у свог силоватеља. Озбиљност са којом третира неке теме такође одвајају Урсулу Легвин у овом поджанру.

Разматрање положаја жене у друштву, потенцирање разлика између мушкараца и жена и посебне природе жене (понајвише у роману *Техану*, кроз размишљања сада средовечне Тенар и сеоске врачаре Маховине) последица су упознавања ауторке са феминизмом и прихватања идеја другог таласа феминизма. Сумњали су поједини критичари да је *Техану* висока фантастика, али змајеви су у Земљоморју и даље летели, магија се и даље практиковала, стари јунаци (Гед, Тенар, Арен) и даље су били ту, само мало старији – читалац је ипак знао да је и даље у свету високе фантастике, иако је добар део страна овог романа био посвећен разматрањима природе жене и положаја жене у друштву (којем год друштву, нашем, савременом, или земљоморском, преиндустријском, магичном).

Парадоксално, ова модерна висока фантастика брани једну стару друштвену институцију – породицу. Но, јасно је да је у питању други вид породице. Тенар, Гед и Техану су заједница, породица коју не повезује крв, биологија, али је опет снажнија од било које друге. Тенар је то други брак, Гед је човек који развија сексуалност у педесетој години, а имао је пре тога неку врсту платонске везе са мушкарцем, Техану је и хендикепирано људско дете одбачено од заједнице и змај. На челу те породице није, како би се очекивало, мушкарац. Њен стуб је без сумње Тенар, жена.

Само таква, нетипична породица је способна да открије тајну о заједничком пореклу људи и змајева и направи сигурну средину за Техану да сазри, тј. открије две стране своје личности – људску/женску и змајевску. То заједничко порекло јединих двеју разумних раса Земљоморја, понављамо, једна је

од највећих промена коју је Легвин унела у циклус и једна од најоригиналнијих идеја датих у овом поджанру.

Упркос несрећном наслову који смо већ споменули, иноваторски дух Урсуле Легвин није мировао ни после *Техану*. У причама је она и даље мењала Земљоморје. Прво је ту продубила и додатно појаснила „женско питање“ – жене су биле међу оснивачима Школе магије на Роуку, до појаве краља централне институције Земљоморја, али су их у неком тренутку мушки магови прогнали и радили свесно на маргинализацији жена на свим нивоима. Док мушка магија почива на знању, учењу, женска је повезана директно са природом.

Ово повезивање жене и природе, те стално потенцирање значаја природе, утицај је другог покрета, поред феминизма, коме се Легвин посветила. У питању је еко покрет, тачније екофеминизам. Он је видљив и у „старој“ трилогији, у њеном последњем роману, у коме и Сува земља и суша која наступа широм Земљоморја фигурирају као еколошка катастрофа. Екологија је врло важна за ауторку, а посебно у овом делу. Земљомоје је свакако еконаратив, тј. текст који не користи природу само као прости оквир за радњу или огледало психичког стања јунака. Историја људи повезана је са историјом природе Земљоморја; осим људског интереса, постоји интерес и змајева и саме природе, самог света који се буну против постојања вештачке творевине као што је Сува земља; јасно је стављено до знања да су људи покушали да укроте природу и да у томе нису успели, те је показано да је природа процес, а не нешто статично – дакле, Земљоморје испуњава сва четири критеријума Лоренса Бјуела по коме се уметничко дело одређује као еконаратив. И нема дела високе фантастике које има јаснију „еколошку опредељеност“ од овог циклуса.

Најбитнија еколошка промена је свакако рушење Суве земље, подземног света, у *Другом ветру*, петом и последњем роману циклуса. Испоставља се (деконструкција претходних дела) да је Сува земља вештачка творевина коју су магови створили како би постигли вечни живот (што им не успева, већ се преокреће у посебну трагедију) – њено рушење је и коначна промена овог фикционалног света, тј. напуштање хришћанске концепције света и потпуно приклањање далекоисточном концепту света. Рушење Суве земље је заправо

рушење зида који је окружује, а интересантно је да се зид као еколошки симбол јавља и код Мартина – Зид је тај који штити људе/цивилизацију од Туђина/природе. Рушење Зида код Легвин омогућава да се људи (и сав други живи свет) рађају, умиру и опет рађају – и једино то је природно, барем по устројству фикционалног света *Земљоморја*.

Ту промену опет прати и побољшање положаја жена – у Савету краља Арена седи велики број жена, а долазак жене-змаја Иријан (прича *Вилин коњиц*, која служи и као копча између четвртог и петог романа циклуса) на Роук мења и ту патријархалну институцију. Управо у сарадњи и уједињењу лежи и највећа промена Земљоморја. Осим равноправности мушкараца и жена, долази и до помирења Архипелажана и Карга. Показује се, наиме, у „модерној“ трилогији да први нису ни толико цивилизовани, а да други нису толико дивљи и примитивни. Кроз брак краља Арена и каргске принцезе Сесеракх (али тек када се она постави у равноправан положај према Арену, како сама каже, „као краљ према краљу“) долази до уједињења људи Земљоморја.

Ту је и оно фантастично уједињење – помирење људи и змајева. Магови су својим експериментима и повређивањем природе нарушили и простор и живот змајева, зато су се и они укључили у рушење зида који чува Суву земљу. Рушењем те вештачке творевине, тог страног тела у ткиву Земљоморја, ослобођен је њихов запад, тј. њихова два запада – онај реални (реални у смислу западних острва на којима змајеви живе) и онај „Запад иза запада“, тј. ослобођен им је пут у посебну димензију, у „простор изнад простора и време изнад времена“. Наравно, тиме су и односи људи и змајева ослобођени сукоба и ратова.

То међусобно упознавање култура (које је започело још у првој трилогији, са Гедом и настављено са Ареном – обојица су, наиме, велики путници, а путници су лиминалне фигуре, они који спајају различите светове) и њихова сарадња (највише захваљујући женама – Иријан, Техану, Тенар) прави су идеал и *Земљоморја* и Урсуне Легвин. То је, савременим речником говорећи, мултикултурализам. И тако се склад различитости којима тежи човек поклапа и са складом различитости у свету, те је овај свет опет сигуран и добар, што је и основни предуслов да се један циклус високе фантастике затвори.

И када се погледа овај фикционални свет, главни догађаји и ликови овог прозног циклуса, филозофија која стоји иза њега, намеће се јасан закључак да је у питању врхунско уметничко дело, оригинално и мајсторски написано, и то не само у оквирима датог поджанра високе фантастике – јер ако се нешто за Урсулу Легвин може рећи, то је да је рушила границе. Њен приступ жанру је заправо игра са његовим границама, испитивање докле се може отићи по задатим правилима. И права је вештина са тим препрекама створити велико уметничко дело – многи писци онога што се назива „реалистичка“ књижевност то нису успели, иако су имали сву слободу, неограничени „жанровским оградама“.

Дело Урсуле Легвин тако стоји као једно од најбољих примера савремене књижевности – књижевности уопште, не само жанровске књижевности. Врхунско дело које ипак, чини се, чак и уз све хвалоспеве који се по старом, лошем обичају тек после смрти аутора јављају, није довољно цењено и испитано. Овај рад посматрамо, барем кад је у питању наша средина и наша наука о књижевности, као први корак у исправљању те грешке.

X ЛИТЕРАТУРА

Примарна литература

Le Guin 1973: Le Guin, Ursula. From Elfland to Poughkeepsie. New York: Pen Dragon Press.

Le Guin 1992a: Le Guin, Ursula K. The Language of the Night. New York: HarperPerennial.

Le Guin 1992b: Le Guin, Ursula K. Earthsea Revisioned. Cambridge: Green Bay Press.

Le Guin 1993: Le Guin, Ursula K. The Earthsea Quartet. New York: Penguin Books Ltd.

Le Guin 1994: Le Guin, Ursula. Coming Back From the Silence. Interviewer: Jonathan White. Available at:
<https://www.swarthmore.edu/Humanities/pschmid1/engl5H/leguin.interv.html> (1. 3. 2016.)

Le Guin 1996: Le Guin, Ursula K. The Carrier Bag Theory of Fiction. In: The ecocriticism reader : landmarks in literary ecology. Ed. Cheryll Glotfelty and Harold Fromm, Athens: University of Georgia Press. Pp. 149-154.

Le Guin 2001a: Le Guin, Ursula K. Tales from Earthsea. San Diego: Harcourt.

Le Guin 2001b: Le Guin, Ursula K. The Other Wind. Boston: HMH Books for Young Readers.

Le Guin 2018: Le Guin, Ursula. FAQ - Names. Available at:
<http://www.ursulakguin.com/FAQ.html#Names> (1. 4. 2018.)

Le Guin 2004: Le Guin, Ursula: Chronicles of Earthsea. Available at:
<http://www.theguardian.com/books/2004/feb/09/sciencefictionfantasyandhorror.ursulakleguin> [1. 9. 2013.]

Le Guin 2006: Le Guin, Ursula. A First Response to "Gedo Senki". Available at:
<http://www.ursulakleguin.com/GedoSenkiResponse.html> (4. 7. 2012.)

Le Guin 2007: Le Guin, Ursula. The Critics, the Monsters, and the Fantasists. In: The Wordsworth Circle Vol. 38, No. 1/2, Winter/Spring, 2007. Pp. 83-87.

Le Guin 2008: Le Guin, Ursula. On serious literature.
<http://www.ursulakleguin.com/Note-ChabonAndGenre.html> (1. 1. 2013.)

Le Guin 2009: Le Guin, Ursula. Cheek by Jowl. Seattle: Aqueduct Press.

Le Guin 2013: Avenali Chair in the Humanities – Interview with Ursula K. Le Guin. Interviewer: Professor Michael Lucey. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=ovZ6qgTy3SE> (1. 4. 2014.)

Le Guin 2014: Le Guin, Ursula K. The Daughter of Odren. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt.

Legvin 1992: Legvin, Ursula. Stalno se vraćajući kući. Preveo Aleksandar B. Nedeljković. Zemun: Metem.

Legvin 2002a: Legvin, Ursula. Čarobnjak iz Zemljomorja. Prevele Sonja Jankovski i Mirjana Živković. Beograd: Familet.

Legvin 2002b: Legvin, Ursula. Grobnice Atuana. Prevele Sonja Jankovski i Mirjana Živković. Beograd: Familet.

Legvin 2002c: Legvin, Ursula. Najdalja obala. Prevele Sonja Jankovski i Mirjana Živković. Beograd: Familet.

Legvin 2002d: Legvin, Ursula. Tehanu. Prevela Mirjana Živković. Beograd: Familet.

Legvin 2009b: Legvin, Ursula. Vilin Konjic. U: Legende. Priredio Robert Silverberg. Preveo Goran Skrobonja. Beograd: Laguna. Str. 293-351.

Martin 2003: Martin, Dž. R. R. Igra prestola. Beograd: Laguna.

Martin 2012: Martin, George R.R. A Song of Ice and Fire: Complete Collection - 5 Books in 1. New York: HarperCollins Publishers.

Martin etc. 2014: Martin, George R.R., Elio Garcia Jr. and Linda Antonsson. The World of Ice & Fire: the Untold History of Westeros and the Game of Thrones. New York: Bantam Books.

Miyazaki 2006a: Miyazaki, Gorō. Gedo Senki. Tokio: Studio Ghibli.

Miyazaki 2006b: Miyazaki, Goro. Director's Blog. Available at: <http://www.nausicaa.net/miyazaki/earthsea/blog/> (4. 7. 2012.)

Tolkien 2009: Tolkien, J.R.R. Tolkien. The Lord of the Rings. London: HarperCollins.

Tolkin 2010a: Tolkin, DŽ. R. R. Družina prstenova. Preveo Zoran Stojanović. Beograd: StylosArt.

Tolkin 2010b: Tolkin, DŽ. R. R. Dve kule. Preveo Zoran Stojanović. Beograd: StylosArt.

Tolkin 2010c: Tolkin, DŽ. R. R. Povratak kralja. Preveo Zoran Stojanović. Beograd: StylosArt.

Толкин 1993: Толкин, Џон Роналд Рејел. Дрво и Лист, укључујући и поему Митопеја. Београд: Српска књижевна задруга.

Шекспир 2016: Шекспир, Виљем. *Хамлет*. Превели Живојин Симић и Сима Пандуровић. Доступно на: <http://www.skripta.info/wp-content/uploads/2016/03/Vilijam-%C5%A0ekspir-Hamlet.pdf> (1. 7. 2016.)

Секундарна литература

Aleksander 2007: Aleksander, Lojd. Lirov zamak. Prevod: Dubravka Srećković Divković. Beograd: Laguna.

Alexander 1971: Alexander, Lloyd. High Fantasy and Heroic Romance. Available at: <https://www.hbook.com/1971/12/choosing-books/horn-book-magazine/high-fantasy-and-heroic-romance/> (1. 1. 2014.)

Alexander 2016: Alexander, Lloyd. The Castle of Llyr. (ebook) New York: Henry Holt and Co.

Anderson 2013: Anderson, Alicia King. The Heroine's Journey. Available at: <https://authorakanderson.wordpress.com/2013/05/02/heroine-journey/> (2. 11. 2015.)

Attebery 1992: Attebery, Brian. Strategies of Fantasy. Bloomington: Indiana University Press.

Atvud 2014: Atvud, Margaret. Kakva je razlika između naučne fantastike i spekulativne fikcije? Prevod: Čarna Popović. Dostupno na: <https://aquamarinepress.wordpress.com/2014/07/25/kakva-je-razlika-između-naucne-fantastike-i-spekulativne-fantastike/> (1. 2. 2016.)

Barlowe, Duskis 1996: Barlowe, Wayne Douglas (illustrations) and Neil Duskis (text). Barlowe's Guide to Fantasy. New York: HarperCollins.

Benini, Bertek 2015: Intervju Tihane Bertek sa Milenom Benini. Spekulativna fikcija je plodno tle za subverziju. Dostupno na: <https://voxfeminae.net/cunterview/kultura/item/8647-milena-benini> (1. 2. 2016.)

Bernardo, Murphy 2006: Bernardo, Susan. Murphy, Graham. Ursula K. Le Guin: A Critical Companion. Westport: Greenwood Press.

Boyer, Zahorski 1978: Boyer, Robert. Zahorski, Kenneth. (Ed.) The Fantastic Imagination: An Anthology of High Fantasy II. New York: Avon Books.

Bruce 2007: Bruce, Alexander M. Evil Twins? The Role of the Monsters in Beowulf. Available at: <http://www.sfsu.edu/~medieval/Volume6/bruce.html> (1. 2. 2014.)

Burgmann 2016: Burgmann, James. Rising Continents: An Ecocritical Reading of Ursula K. Le Guin's "The New Atlantis". In: COLLOQUY text theory critique 31 (2016). Melbourne: Monash University. Pp. 40-55.

Buell 1996: Buell, Lawrence. The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture. Cambridge: Belknap Press.

Buse 2013: Buse, Katherine. Genre, utopia, and ecological crisis: worldmultiplication in Le Guin's fantasy. In: Green Letters: Studies in Ecocriticism, Nb. 17.3, Pp. 264-280.

Cadden 2005: Cadden, Mike. Ursula K. Le Guin Beyond Genre. New York: Routledge.

Campbell 2004: Campbell, Joseph. The Hero with a Thousand Faces. Princeton: Princeton University Press.

Childs, Fowler 2006: Childs, Peter, Fowler, Roger. The Routledge Dictionary of Literary Terms. London and New York: Routledge.

Cheung 2010: Cheung, Theresa. The Element Encyclopedia of the Psychic World. London: HarperElement.

Cirlot 2001: Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge.

Christopher 2015: Christopher, Z. F. The surprising nature of Love in Ursula K. Le Guin. Available at: <http://thestake.org/2015/07/15/the-surprising-nature-of-love-in-ursula-k-le-guin/> (1. 2. 2016.)

Comoletti, Drout 2001: Comoletti, Laura B. and Michael Drout. How They Do Things with Words: Language, Power, Gender, and the Priestly Wizards of Ursula K. Le Guin's Earthsea Books, in *Children's Literature*, Vol 29, 2001, pp. 113-141.

Cuddon 2013: Cuddon, J. A. *A dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Fifth edition. Hoboken: Wiley-Blackwell.

Cudworth, Erika. *Developing Ecofeminist Theory: The Complexity of Difference*. Palgrave Macmillan: New York.

Cummins 1993: Cummins, Elizabeth. *Understanding Ursula K. Le Guin*. Columbia: University of South Carolina Press.

Cunliffe 2010: Cunliffe, Barry. *Druids: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Curtis 2016: Curtis, James Michael. In *Absentia Parentis: the Orphan Figure in Latter Twentieth Century Anglo-American Children's Fantasy*. Hattiesburg: University of Southern Mississippi.

Ćuk 2017: Ćuk, Aleksandra. Pobedio roman neuhvatljivog žanra. *Danas*. 16. 1. 2017. http://www.danas.rs/kultura.11.html?news_id=336561&title=Pobedio+roman+neuhvatljivog+%C5%BEanra (1. 6. 2017.)

D'Ammassa 2006: D'Ammassa, Don. *Encyclopedia of Fantasy and Horror Fiction*. New York: Facts On File.

De Gennaro 2015: De Gennaro, Nicole. *OWL reviews - The Tombs of Atuan*. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=_J27VwktCYc (1. 8. 2016)

Devitt 2004: Devitt, Amy. *Writing Genre*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Di Filippo 2016: Di Filippo, Paul. *Paul Di Filippo Reviews Ursula K. Le Guin*. Available at: <http://locusmag.com/2016/10/paul-di-filippo-reviews-ursula-k-le-guin/> (9. 12. 2016.)

Doležel 2008: Doležel, Lubomir. *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik.

Douglas, Byrne 2014: Douglas, Lynette and Byrne, Douglas. *Womanspace: The underground and the labyrinth in Ursula K. Le Guin's Earthsea narratives*. In: *Literator* 35(1). Pp. 1-8.

Drout 2004: Drout, Michael D.C. *The Problem of Transformation: The Use of Medieval Sources in Fantasy Literature*, in *Literature Compass* 1 (2004) ME 101, 1–22.

Drout 2006: Drout, Michael D.C. *Rings, Swords, and Monsters: Exploring Fantasy Literature*. Maryland: Recorded Books.

Duffy 2014: Duffy, Nick. *Game of Thrones author: I won't include gay characters in novels 'for the sake of it'*. Available at: <https://www.pinknews.co.uk/2014/08/12/game-of-thrones-author-i-wont-include-gay-characters-in-novels-for-the-sake-of-it/> (8. 12. 2015.)

Džejmson 2013: Džejmson, Frederik. Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma. Preveo Srđan Dvornik. Dostupno na: https://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/fredrik-d_ejmson-postmodernizam-ili-kulturna-logika-kasnog-kapitalizma.pdf (1. 6. 2016.)

Frankel 2017: Frankel, Valerie Estelle. Heroine's Journey Archetypes <http://www.frankelassociates.com/calithwain/steps/archetypes.htm> (1. 1. 2017.)

Frejzer 2003: Frejzer, Džejms Džordž. Zlatna grana: proučavanje magije i religije. Prevod: Živojin V. Simić. Beograd: Ivanišević.

Freud 1989: Freud, Anna. Normality and Pathology in Childhood: Assessments of Development. London: Karnac Books.

Frye 1979: Frye, Northrop. Anatomija kritike: Četiri eseja. Prevod: Giga Grečen. Zagreb: Naprijed.

Gamble, Yates 2002: Gamble, Nikki and Sally Yates. Exploring Children's Literature: Teaching the Language and Reading of Fiction. London: Paul Chapman Publishing.

Garrard 2004: Garrard, Greg. Ecocriticism. London: Routledge.

Gerrold 2001: Gerrold, David. Worlds of Wonder: How to Write Science Fiction and Fantasy. Cincinnati: Digest Books.

Glotfelty 1996: Glotfelty, Cheryll. Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. In: The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology. Ed. Ch. Glotfelty and H. Fromm. The University of Georgia Press: Athens and London. Pp. xv-xxxvii.

Greenberg 1988: Greenberg, David F. The Construction of Homosexuality. Chicago: The University of Chicago Press.

Guiley 2007: Guiley, Ellen Guiley. *The Encyclopedia of Ghosts and Spirits*. New York: Facts On File.

Gust 2007: Gust, John. *Adventures in Fantasy*. San Francisco: Jossey-Bass.

Gunn 1995: Gunn, James. Addendum: Sturgeon's Law. Available at: <http://www.physics.emory.edu/faculty/weeks/misc/sl原因.html> (1. 1. 2017.)

Haggerty 2000: Haggerty, George E. (Ed.). *Gay Histories and Cultures*. New York and London: Garland Publishing.

Harris 2017: Harris, Reg. *Rethinking Campbell: When Stages are not Stages*. Available at: <http://www.yourheroicjourney.com/rethinking-campbell-when-stages-are-not-stages/> (1. 8. 2017.)

Harrison 2012: Harrison, Robert Pogue. *Deforestation in a Civilized World*. Interview: Ross Andersen. <https://lareviewofbooks.org/article/deforestation-in-a-civilized-world/> (1. 2. 2016.)

Hart, David L. *The classical Jungian school*. In: *The Cambridge Companion to Jung* (Ed. Polly Young-Eisendrat and Terence Dawson). Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 95-106.

Hedberg 2008: Hedberg, Malin. *Failed Feminism?: Ursula K. Le Guin's Tehanu*. Available at: <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A5724&dswid=-5934> (30. 5. 2018.)

Hiroshi 2007: Hiroshi, Aiki. *The Impossible Equilibrium: A Study of Le Guin's Earthsea Cycle*. Available at: <http://www.tufts.ac.jp/common/fs/pg/portal/18yushuronbun/sogobunka1801.pdf> (1. 9. 2014.)

Hollindale, P. (2003). The Last Dragon of Earthsea In Children's Literature in Education 34, 183–193.

Howarth 1996: Howarth, William. Some Principles of Ecocriticism. In: The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology. Ed. Ch. Glotfelty and H. Fromm. The University of Georgia Press: Athens and London. Pp. 69-91.

Hume 1984: Hume, Kathryn. Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature. London: Methuen Publishing.

Hunt, Lenz 2003: Hunt Peter. Lenz, Millicent. Alternative Worlds in Fantasy Fiction. London, New York: Continuum.

Hutcheon 2006: Hutcheon, Linda. A Theory of Adaptation. New York: Routledge.

Hutner 2015: Hutner, Heidi. Eco-Grief and Ecofeminism. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=t6FuKhjfvK8> (1. 2. 2016.)

Irwin 1976: Irwin, William Robert. The game of the impossible: a rhetoric of fantasy. Champaign: University of Illinois Press.

Jackson 1981: Jackson, Rosemary. Fantasy: The Literature of Subversion. New York: Routledge.

Jagose 1996: Jagose, Annamarie. Queer theory: An Introduction. Melbourne: Melbourne University Press.

Kalin 2016: Kalin, Arkadiusz. Invented Genres – An Overlooked Problem in Genre Theory? In: Forum Poetics. Winter 2016. Pp. 18-31.

Kinney 2003: Kinney, Michael Evans. Linda Hutcheon's "A Theory of Adaptation" Review. In *Critical Voices: The University of Guelph Book Review Project*, Fall 2013. Pp. 7-14.

Kinsey 2007: Kinsey, Tom. *The Failure of the Heroine in Ursula K. Le Guin's The Tombs of Atuan*. New York: The College at Brockport
Le Guin 2018: Le Guin, Ursula. FAQ - Names. Available at: <http://www.ursulakleaguin.com/FAQ.html#Names> (1. 4. 2018.)

Kravar 2010: Kravar, Zoran. *Kad je svijet bio mlad*. Beograd: Službeni glasnik.

Lao Ce 2013: Lao Ce. *Tao Te Ching*. Dostupno na: http://www.duhovnaizgradnja.com/download/knjige/Tao_Te_Ching.pdf. [1. 9. 2013.]

Lao Tzu 2012: Lao Tzu. *Tao te ching: a book about the way and the power of the way / a new English version by Ursula K. Le Guin*. Boston and London: Shambala.

Le Lievre 2003: Le Lievre, Kerrie Anne. *The World is Changing: Ethics and Genre Development in Three Twentieth-Century High Fantasies*. Adelaide: University of Adelaide.

Leerssen 2007: Joep Leerssen. *Imagology: History and Method*. Available at: <http://imagologica.humanities.uva.nl/cms/UPLOAD/historymethod.pdf> (1. 1. 2015.)

Li 2014: Li, Alice Meichi. *The Hero's Journey vs. The Heroine's Journey: Rewriting Privilege*. Interviewer: Nicole Franklin. Available at: <https://goodmenproject.com/featured-content/heros-journey-vs-heroines-journey-rewriting-privilege/> (1. 9. 2015.)

MacRae 1998: MacRae, Cathi Dunn. *Presenting Young Adult Fantasy Fiction*. Broadway: Twayne Publishers.

Manlove 1975: Manlove, C.N. *Modern Fantasy: Five Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mann 2001: Mann, George. *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*. London: Robinson.

Markovski, Bužinjska 2009: Markovski, Mihal Pavel. Bužinjska, Ana. *Književne teorije XX veka*. Prevod: Ivana Đokić-Saunderson. Beograd: Službeni glasnik.

Mathews 2002: Mathews, Richard. *Fantasy – The Liberation of Imagination*, New York: Routledge.

Mathieson 2015: Mathieson, Ricky. *The Reiki Teachers Guidebook: A Guide for Reiki Teachers, Practitioners and Students*. London: Lulu.Com.

McFarlane 2007: McFarlane, Brian. *It Wasn't Like That in the Book*. In: *The Literature/Film Reader - Issues of Adaptation*. Edited by James M. Welsh and Peter Lev. Lanham: Scarecrow Press. Pp. 3-14.

Mendlesohn 2002: Mendlesohn, Farah. *Toward A Taxonomy of Fantasy*. In: *Journal of the Fantastic in the Arts*, Vol. 13, No. 2 (50) (2002). Pp. 169-183.

Meng-hu 2012: Meng-hu. *Wizards as Hermits in le guin's Earthsea Cycle*, <http://www.hermitary.com/lore/leguin.html> [1. 9. 2013.]

Messer 2007: Messer, Melissa. *Writing the World: Ursula K. Le Guin and Margaret Atwood's Literary Contributions to Ecofeminism*. http://digitalcommons.wku.edu/stu_hon_theses/114/ (1. 11. 2014.)

Milutinović 2009: Milutinović, Dejan. Žanr - pojam, istorija, teorija. U: *Philologia Mediana*, br. 1. Niš: Filozofski fakultet. Str. 11-38.

Milutinović 2012: Milutinović, Dejan. *Istorijska poetika detektivske priče*. Doktorska disertacija. Niš: Filozofski fakultet.

Minkowitz 2001: Minkowitz, Donna. *The living and the dead*. Available at: <https://www.salon.com/2001/10/04/earthsea/> (8. 12. 2015.)

Miskec 2015: Miskec, Jennifer M. *What is ecocriticism?* Longwood University. Available at: www.longwood.edu/staff/miskecjm/380ecocriticism.pptx (1. 9. 2015.)

Mohanraj 2003: Mohanraj, Mary Anne. *FAQ – What is speculative literature anyway?* Available at: <http://speculativeliterature.org/faq/#2.-What-is-speculative-literature-anyway?> (1. 3. 2015)

Morena 2013: Morena, Nikola. *Fazi logika, fazi skupovi i lingvističke promenjive*. Dostupno na: <http://nikolamorena.blogspot.bg/2013/05/fazi-logika-fazi-skupovi-i-lingvisticke.html> (9. 7. 2015)

Morland, Willox 2005: Morland, Iain and Annabelle Willox (Ed.). *Queer Theory*. New York: Palgrave Macmillan.

Murdock 1990: Murdock, Maureen. *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. Boulder: Shambhala.

Klein, Parker 1987: Klein, Michael and Gillian Parker. *Three basic types of adaptation*. Available at: http://english.fju.edu.tw/lctd/comp/novel_film/introductory_lesson.htm (30. 5. 2018.)

- Lovrić 2016: Lovrić, Saša. Filmska adaptacija književnog djela: uvod u teorijsku raspravu. Dostupno na: <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/8636/> (2. 6. 2018.)
- Naess, Sessions 1984: Naess, Arne and Sessions, George. The Deep Ecology Platform. <http://www.deepecology.org/platform.htm> (1. 9. 2015.)
- Nicholls, Clute 1999: Nichols, Peter and John Clute. The Encyclopedia of Science Fiction. London: Orbit Books.
- Nikolajeva 1995: Nikolajeva, Maria. *Aspects and issues in the history of children's literature*. Westport: Greenwood Press.
- Nodelman 1995: Nodelman, Perry. *Reinventing the Past: Gender in Ursula K. Le Guin's "Tehanu" and the Earthsea Trilogy*. In *Children's Literature* Nb. 23.1. (1995). Pp. 179-201.
- Nodelman 2008: Nodelman, Perry. *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Nowik 2006: Nowik, Piotr. Ursula Le Guin's "The Earthsea" Series as an Intertextual Critique of J. R. R. Tolkien's "The Lord of the Rings". Nantes: Université de Nantes.
- O'Connell 2017: O'Connell, Joe. Tales from Earthsea - The Power of a Name. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=-qGDqWQt4xM> (30. 5. 2018.)
- Olderr 2012: Olderr, Steven. *Symbolism – A Comprehensive Dictionary*. Jefferson, London: McFarland & Company.
- Opheim 2010: Opheim, Anna Patricia T. *Once upon in a fantasy – a study of fairy tale elements in fantasy literature (Master's Thesis)*. Stavanger: University of Stavanger.

Pavlović 2010: Pavlović, Živojin. Film u školskim klupama. Beograd: Yu film danas.

Piatti et al. 2012: Barbara Piatti, Hans Rudolf Bär, Anne-Kathrin Reuschel, Lorenz Hurni and William Cartwright. Mapping Literature: Towards a Geography of Fiction http://www.literaturatlas.eu/files/2012/01/Piatti2008_ArtAndCartography_Springer.pdf (1. 1. 2015.)

Plank 1976: Plank, Robert. Ursula K. Le Guin and the Decline of Romantic Love. Available at: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/8/plank8art.htm> (1. 6. 2018.)

Pregadio 2008: Pregadio, Fabrizio (Ed.). The Encyclopedia of Taoism. London, New York: Routledge.

Prins 2011: Prins, Džerald. Naratološki rečnik. Prevodilac: Brana Miladinov. Beograd: Službeni glasnik.

Pollini 1999: Pollini, John. The Warren Cup: Homoerotic Love and Symposial Rhetoric in Silver. In: The Art Bulletin, Vol. 81, No. 1 (Mar., 1999). New York: College Art Association. Pp. 21-52.

Popović-Srdanović 1998: Popović-Srdanović, Dubravka. Ka modernom epu : Vetrovi Sen-Džon Persa : moderna poezija i epska tradicija: interpretacija Sen-Džon Persovih Vetrova kao epskog dela. Beograd: Visnet.

Pullen 2016: Pullen, Brett. Genres of Literature. Available at: <http://genresofliterature.com/> (2. 2. 2016.)

Quinn 2006: Edward, Quinn. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. New York: Facts On File.

Rabkin 2015: Rabkin, Eric. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press.

Radonjić 2016: Radonjić, Goran. *Fikcija, metafikcija, nefikcija : modeli pripovijedanja u srpskom i američkom romanu šezdesetih i sedamdesetih godina XX vijeka*. Beograd: Službeni glasnik.

Rayment 2014: Rayment, Andrew. *Fantasy, Politics, Postmodernity: Pratchett, Pullman, Miéville and Stories of the Eye*. Amsterdam: Rodopi.

Real 2007: Real, Felipe A. *The Feminist Utopian Matriarchal Society in Le Guin's *The Tombs of Atuan**. Available at:

http://www.academia.edu/10008670/The_Feminist_Utopian_Matriarchal_Society_in_Le_Guin_s_The_Tombs_of_Atuan (1. 3. 2015.)

RKIM 2017: Redakcija Radija KIM. „Arzamas“ Ivane Dimić, roman o ismevanju smrti. 18. 5. 2016. Dostupno na: <http://www.radiokim.net/vesti/kultura/arzamas-ivane-dimic-roman-o-ismevanju-smrti.html> (1. 6. 2017)

RKRV: Rečnik književnih rodova i vrsta. Urednici: Gžegož Gazda, Slovinja Tinecka Makovska. Prevod: Ivana Đokić Saunderson. Beograd: Službeni glasnik. 2015.

RKT I: Rečnik književnih termina. Ur. Dragiša Živković. Beograd: Nolit. 1986.

RKT II: Rečnik književnih termina. Autor: Tanja Popović. Beograd: Logos Art. 2010.

Rodinger: Rodinger, Emilija. Sapir-Whorf hipoteza. Dostupno na: marul.ffst.hr/~logika/2006filozofijaznanosti/studenti/rodinger2.pdf (3. 5. 2015.)

Rochelle 2006: Rochelle, Warren G, The Emersonian Choice: Connections between Dragons and Humans in Le Guin's Earthsea Cycle. In: Extrapolation, Vol. 47, No. 3, The University of Texas at Brownsville and Texas Southmost College. Pp. 417-426.

Saguisag 2010: Saguisag, Lara Q.. Outside Authority: Reflections on Gender and Education in Tehanu. In: Journal of English Studies and Comparative Literature, v. 7, n. 1, sep. 2010. Available at: <http://ovcrd.upd.edu.ph/jescl/article/view/2533> (7. 3. 2015.)

Senić 2011: Senić, Renata. Erik Erikson – shvatanje razvoja ličnosti i razvojnih kriza. Dostupno na: <http://psihoterapijsketeme.rs/2011/erik-erikson-%E2%80%93-shvatanje-razvoja-licnosti-i-razvojnih-kriza-2/> (4. 6. 2015.)

Sejranović 2017: Sejranović, Bekim. Pisati na stranom jeziku je kao kad tumaraš po mraku i tražiš boje. Dostupno na: <https://www.danas.rs/kultura/pisati-na-stranom-jeziku-je-kao-kad-tumaras-po-mraku-i-trazis-boje/> (1. 1. 2015.)

Sejranović, Lajović 2017: Intervju Vuka Lajovića sa Bakimom Sejranovićem. Roman je hibridna forma koja u sebe uvlači sve. Vijesti. 15. 8. 2017. Dostupno na: <http://www.vijesti.me/caffe/roman-je-hibridna-forma-koja-u-sebe-uvlaci-sve-950494> (18. 8. 2017.)

Serres 1995: Serres, Michel. The Natural Contract. Translated by Elizabeth MacArthur and William Paulson. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Siksu 2010: Siksu, Elen. Meduzin smeh. Prevela Sanja Milutinović Bojanić. Dostupno na: <https://tanjaprof.wordpress.com/postlakanovske-feministicke-kriticarke/francuska-kritika/250-2/> (30. 5. 2018.)

Shippey 1995: Shippey, Tom. The Oxford Book of Fantasy Stories. Oxford: Oxford University Press.

Shu 2003: Shu, Fen Tsai. Le Guin's Earthsea Cycle: An Ecological Fable of "Healing the Wounds". In: *Concentric: Studies in English Literature and Linguistics* H6. 29.1 (January 2003). Pp. 143-74.

Sigler 1994: Sigler, Carolyn. 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.

Smith 2004: Smith, Merril D. (Editor). *Encyclopedia of Rape*. Westport: Greenwood Press.

Spasić 2006: Spasić, Aleksandar. *Predanja američkih naroda*, Beograd: Utopija.

Stableford 2005: Stableford, Brian. *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Lanham: The Scarecrow Press.

Stableford 2009: Stableford, Brian. *The A to Z of Fantasy Literature*. Lanham: The Scarecrow Press.

Suvin 2009: Suvin, Darko. *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*. Beograd: SlovoSlavia.

Ševalije, Gerbran 2004: Ševalije, Žan. Gerbran, Alen. *Rečnik simbola*. Prevod i adaptacija: Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić. Novi Sad: Stylos.

Šijaković 2008: Šijaković, Ivan. *Sociologija - uvod u razumevanje globalnog društva*. Banja Luka: Univerzitet u Banjoj Luci.

Todorov 1987: Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevod: Aleksandra Mančić-Milić. Beograd: Rad.

- Tošić 2006: Tošić, Jelica. Ecocriticism – Interdisciplinary Study of Literature and Environment. Facta Universitatis - Series: Working and Living Environmental Protection Vol. 3, No 1, 2006, pp. 43-50.
- Trebješanin 2008: Trebješanin, Žarko. Rečnik Jungovih pojmova i simbola. Beograd: HESPERIAedu.
- Turtle 2005: Turtle, Lisa. Writing Fantasy & Science Fiction. London: A&C Black.
- Walker 1988: Walker, Barbara G. The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects. New York: HarperOne.
- Winkle 2014: Winkle, Chris. Using the Heroine's Journey. Available at: <https://mythcreants.com/blog/using-the-heroines-journey/> (2. 8. 2015.)
- Zacharasiewicz 2010: Zacharasiewicz, Waldemar. Imagology Revisited. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Zeisler 2007: Zeisler, Andi. The B-Word? You Betcha. Available at: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/11/16/AR2007111601202.html>, (6. 10. 2012.)
- Zima 2008: Zima, Dubravka. Zašto se ne piše o književnosti za mladež – Adolescentski roman u hrvatskoj književnosti do početka 2000. godine. U: Kolo, br. 3, god. 2008. Dostupno na: <http://www.matica.hr/kolo/309/Adolescentski%20roman%20%20hrvatskoj%20knji%C5%BEevnosti%20do%20po%C4%8Detka%202000.%20godine/> (1. 2. 2016.)
- Živković 1990: Živković, Zoran. Enciklopedija naučne fantastike, knj. 1. Beograd: Prosveta.

Živković 1995: Živković, Zoran. *Ogledi o naučnoj fantastici*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Арзуманян 2006: Арзумян, С. Н. „Имяположение“ или тачка отсчета. Вестник Университета Российской Академии образования – Материалы четвертых Андреевских чтений. Москва: УРОА.

Базић, Пешић 2012: Базић, Јован. Пешић, Михаило. Социологија. Лепосавић: Учительски факултет у Прирену – Лепосавић.

Библија или Свето писмо Старога и Новог завета, 2001. Београд: Библијско друштво.

Деретић 2002: Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета.

Димић 2006: Димић, Милан В. *Предања азијских народа*. Београд: Утопија.

Дрндић, Ђирић 2017: Интервју Саше Ђирића са Дашом Дрндић. Емисија „Око Балкана“. Радио Београд, 5. 7. 2017. Доступно на: www.radiobeograd.rs (9. 7. 2017.)

Елијаде 2006: Елијаде, Мирча. *Водич кроз светске религије*, Београд: Народна књига.

Јаковљевић 2016: Јаковљевић, Младен. *Прошлост у савременој фантазијској прози*. У: *Жанровска укрштања српске и англофоне књижевности: преводна рецепција и књижевнотеоријска интерпретација*. Уредници: Владислава Гордић Петковић, Зоран Пауновић. Нови Сад: Матица српска. Стр. 115-130.

Лукић 2004: Лукић, Јасмина. Како читати тривијалну књижевност. Доступно на: https://www.nb.rs/view_file.php?file_id=970 (10. 4. 2017.)

Обрадовић 2006: Обрадовић, Тијана. Савремена српска дечја књижевност и жанровске традиције европске књижевности. У: Деца и библиотеке, Зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 5. до 9. октобра 2005. Ур. Александра Вранеш. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, Библиотекарско друштво Србије. Стр. 569 – 575.

Огњановић 2008: Огњановић, Дејан. Хорор као жанр, и његова естетичка намера. У: Градина, бр. 24, 2008. Стр. 122-139.

Пејаков 2017: Пејаков, Исидора. Јапанско друштво и шинтоизам. Доступно на: <https://casopiskult.com/kult/carte-diem/japansko-drustvo-i-sintoizam/> (5. 5. 2018.)

Петковић, Данијела. у фантастици за младе. Докторска дисертација. Ниш: Филолошки факултет.

Пијановић 2014: Пијановић, Петар. *Изазови граничне књижевности*. Београд: Учитељски факултет.

РМС 2011: Речник српскога језика. Група аутора. Нови Сад: Матица српска.

Слапшак 2015: Слапшак, Светлана. Интервју водила Ксенија Поповић. У: Знакови поред пута. РТВ Атлас. 7. 5. 2015. Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=iymYСхеNW6Y> (1. 9. 2016)

Стаменковић 2013: Стаменковић, Сава. Положај жене и породица у “Техану” Урсуле Легвин. У: Од науке до наставе. Ниш: Филозофски факултет. Стр. 395-404.

Стаменковић 2014: Стаменковић, Сава. Gedo Senki – (не)успела екранизација *Земљоморја* Урсуле Легвин. У: Савремена проучавања језика и књижевности V, књ. 2. Крагујевац: ФИЛУМ. Стр. 167-178.

Стаменковић 2016: Стаменковић, Сава. Религија Земљоморја Урсуле Легвин. У: Уметност и контекст: Религија у уметничким делима. Ниш: Центар за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу. Стр. 123-135.

Стаменковић 2017: Стаменковић, Сава. О „Аналима Западне обале“ Урсуле Легвин. У: *Književna fantastika 4 (2017)*. Београд: Kontrast izdavaštvo.

Тропин 2006: Тропин, Тијана. *Мотив Аркадије у дечјој књижевности*. Београд: ИКУМ.

Урошевић 1991: Урошевић, Влада, *Фантастика и научна фантастика: сродности насупротив свим разликама*. У: *Градина 7/9, 1991*, стр. 146-170.

Урошевић 1988: Урошевић, Влада, *Демони и галаксије: фантастиката и научната фантастика: сличности, разлики и области на проникнувања*. Скопје: Македонска книга.

Фуко 2005: Фуко, М. *Друга места*. У: *Фуко – хрестоматија*. Нови Сад: Војвођанска социолошка асоцијација.

Хендерсон 1996: Хендерсон, Џозеф Л. *Древни митови и савремени човек*. У: *Човек и његови симболи*. Ур. Карл Гистав Јунг. Београд: Народна књига. Стр. 113-177.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Сава Вујице Стаменковић, рођен 16.9. 1983. године у Подгорици, завршио је основну школу и гимназију у Нишу, где је и дипломирао, на Департману за српску и компаративну књижевност Филозофског факултета, са темом „(Анти)утопија у роману *Човек празних шака* Урсуле Легвин“. Ради као лектор за српски и хрватски језик, књижевност и културу на Катедри „Славистика“ Филолошког факултета у Великом Трнову.

Објавио је двадесет научних радова и четири приказа. Члан организационог одбора шест међународних научних конференција и члан уредништва шест зборника научних радова. Главне области интересовања: општа и компаративна књижевност, књижевност за децу и младе, спекулативна фантастика, настава српског и хрватског као страног језика.

Један је од оснивача и потпредседник „Литере“, удружења грађана које се бави промоцијом науке, културе и уметности.

Адреса за контакт: savastamenkovic@gmail.com

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

**ЗЕМЉОМОРЈЕ УРСУЛЕ ЛЕГВИН У КОНТЕКСТУ ПОДЖАНРА
ВИСОКЕ (ЕПСКЕ) ФАНТАСТИКЕ**

која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао/ла на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, 25. 6. 2018.

Потпис аутора дисертације:


(Сава В. Стаменковић)

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ЕЛЕКТРОНСКОГ И ШТАМПАНОГ
ОБЛИКА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Наслов дисертације:

**ЗЕМЉОМОРЈЕ УРСУЛЕ ЛЕГВИН У КОНТЕКСТУ ПОДЖАНРА
ВИСОКЕ (ЕПСКЕ) ФАНТАСТИКЕ**

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предао/ла за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**, истоветан штампаном облику.

У Нишу, 25. 6. 2018.

Потпис аутора дисертације:


(Сава В. Стаменковић)

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

ЗЕМЉОМОРЈЕ УРСУЛЕ ЛЕГВИН У КОНТЕКСТУ ПОДЖАНРА

ВИСОКЕ (ЕПСКЕ) ФАНТАСТИКЕ

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, 25. 6. 2018.

Потпис аутора дисертације:



(Сава В. Стаменковић)