

Јелена Р. Пенезић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад

ПОЕТИКА ДИСТОПИЈСКИХ ХРОНОТОПА У РОМАНУ *СТАЛНО СЕ ВРАЋАЈУЋИ КУЋИ* УРСУЛЕ К. ЛЕГВИН²

Роман *Стално се враћајући кући* Урсуле К. Легвин обично се маркира као својеврстан жанровски искорак у домену научно-фантастичне књижевности у коме ауторка генерише литерарно оваплоћење феминистичког утопизма. Насупрот оваквим увреженим критичким ставовима, у раду ћемо испитивати потенцијалне дистопијске хронотопе који се у роману објављују у поезији народа Кеш. Као жижа рада поставља се својеврсна хронотополошка поетика: почевши од спољашњег, географског окружења, преко структуре домицилних грађевина, дошавши, напоследку, до оног унутрашњег, психолошког простора како појединца тако и заједнице, рад ће се ослањати на ониричке башларовске концепте представљене у *Поезији просјора*, као и на Јунгову теорију о колективном несвесном. Настојаћемо да докажемо да је дистопијски (хроно)топ(ос) у роману у тесној вези са психолошким просторствима литерарног субјекта и његовог колектива, где се постапокалиптична, наизглед утопијска заједница Кеша ипак не успева одупрети цивилизацијском деструктивном колу. Штавише, бежећи од „грехова својих предака“, Кеши се „стално враћају кући“ као следећа генерација заточеника неумитне ентропичне матрице.

Кључне речи: дистопија, хронотоп, колективно несвесно, кућа, унутрашње море, *Стално се враћајући кући*

1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Роман *Стално се враћајући кући* Урсуле К. Легвин критичари превасходно сврставају у категорију антрополошких (научнофантастичних) романа, те издвајају специфичност жанровског мешања поетског и романескног жанра, као и идеолошки предлог феминистичког утопизма на коме ауторка гради своју приповест (Фитинг 1987, Франко 1989, Фортунати 2013, Медликот 2020). Као полазиште наведених анализа махом се узима сама форма овог романа, изведена у виду бриколажне колекције антрополошких студија народа Кеш, а која обухвата

1 jelena.vilotijevic@filum.kg.ac.rs

2 Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-47/2023-01/ 200198).

и сабране бајалице, пословице, песме, народне приповетке и житија. Радња романа одвија се у далекој будућности у тренутку када климатске промене проузрокују тектонске промене, како у географским карактеристикама планете, тако и у самој структури људске цивилизације. Заправо, цивилизација какву ми данас познајемо у потпуности је ишчезла, остављајући за собом тек бледе трагове у виду потпољених градова. Још један кључни артефакт давно-прошлог технократског друштва јесте и кибернетички конструкт вештачке интелигенције чије се присуство у самом наративу тек наслућује, утолико што је машинска цивилизација какву нам представља Легвинова усмерила своје делање ка простору изван граница Земље, а ка савладавању последње фронтитијере – самог свемира.

Ако подробније осмотримо постапокалиптично друштво Кеша приказано у роману, доима се да се обистинило древно библијско предвиђање: „[Б]лажени кротки, јер ће наследити Земљу”. Специфичности кешког друштва у снажном су контрасту са (за нас) данашњим (а за њих некадашњим) друштвеним матрицама: формално друштвено уређење као такво не постоји, као ни религијска догма, индустрија, или научно-технолошки напредак. Кеши су дубоко посвећени неговању холистичког онтолошког ланца у коме су биљке, животиње, стамбене зграде, чак и земља сама – „народи”; што ће рећи, хумани субјект налази се на истој онтолошкој равни као и не-хумани ентитети. Оваква метафизичка, шаманистичка концепција реалности осликава се у кешкој културној традицији, уметности, као и у просторној структури. Централни мотив кешке „филозофије живота” јесте хејија-иф, графички замишљена као двострука спирала чије се ручице окрећу око централног „празног простора”, односно Шарке. Хејија-иф симболише покрет, флуks, као и иманентну повезаност живог и неживог света. Међутим, Кеши одлазе корак даље и измештају хејију-иф из стриктно симболичког поретка у стварносни хронотоп, дајући јој просторну реализацију на тај начин што за тлоцрт својих насеобина користе управо овај симбол – и ложе, и куће, и хејиме граде се на основу замишљених обриса хејије-иф. Међутим, град као такав не постоји у кешком друштву које је примарно васпостављено на пасторалним пољанама; најсложенија урбанистичка целина присутна у овој заједници била би варошица (town). У роману се спомињу само два (функционална) града – Град Човека (у коме су настањени ратоборни Кондори) и Град Ума (заједнички именитељ за свеобухватну мрежу вештачке интелигенције која људску цивилизацију сматра својим далеким, закржљалим претком).

Легвинова читаоца директно урања у свој врли нови свет дајући детаљан приказ култоролошке парадигме народа који је онеобичен *in extremis*. Сходно томе, и стандардни кешки поетски израз поседује одређене карактеристике које га чине ако не јединственим, а оно пак зачудним. Наиме, иако је роман написан на енглеском, Кеши овим језиком не говоре – песме записане у роману, превела је и забележила

Пандора, археолог чије име оставља траг још једне древне цивилизације – античке Грчке. Потом, кешка поезија се ретко налази у писаној форми, већ се углавном рецитије наглас, што симболички функционише као пригодно средство за изградњу заједништва. И напослетку, када се ради о интерпункцији и правопису, Кеши не пишу великим словом нити користе интерпункцијске знакове као што је запета или тачка, па су стога све правописне промене тог типа заправо последица Пандориног учешћа сопствених културних матрица.

Кешка поезија у роману представљена је у четири циклуса: у првом је забележена усмена народна поезија, која је импровизирана или певана. Овај циклус песама обилује пасторалним мотивима који величају лепоту и потентност природе, као и повезаност човека са природним поретком. Наредни циклус песама окупља песме које су „дате” хејимама, ложама, то јест, Кућама, које код Кеша носе посебну симболичку вредност: „[Ч]овек је припадао својој Кући, својој кући, свом граду и народу” (Леџвин 2013: 119). Роман посебно истиче диференцијацију Куће и куће:

„у долинашком граду, свако је имао две куће: кућа у којој станујеш, твоје боравиште, налази се у Левој Руци града који има облик двојне спирале; а у Десној Руци је твоја Кућа, то су твоје хејиме. У домаћинству живиш са онима који су твоји сродници, по крви или по основу брака; у хејимама се срећеш са својом широм и трајнијом породицом” (Леџвин 2013: 56).

Приметићемо да се знак „кућа” у роману *Стално се враћајући кући* двоструко уписује у кешке социјалне парадигме: прво, као простор колективног делања и остваривања социјалне кохезије, и потом, као простор интимног, породичног живота. Амбивалентност и дискурзивна отвореност знака „кућа” директно се транспонују из кешке филозофије и начина живота у конкретне социјалне и спацијалне структуре. Кућа јесте центар, жила куцавица кроз коју се каналише како кешка култура, тако и башларовска топофилија. Наиме, према Башларовој (2005: 28) феноменолошкој топо-анализи, сваки стамбени простор „у себи носи суштину појма куће”. Кућа је простор инфантилне среће, не-бачености-у-свет, простор сигурности и тоpline који се конституише (опет) двојачко: као вертикално и као концентрисано биће. Вертикалност куће осликава се у бинарној опозицији таван-подрум, где се таван изједначава са *ratio*-м, а подрум се дефинише као „*мрачно биће куће*” (Башлар 2005: 39). Сходно томе, простор куће фигурира као кључна тачка остварења хуманитета и идентитета. С друге стране, Башлар (2005: 8) ће посматрати поетску слику као „самосвојно биће” које „припада једној директној онтологији” и ресорбује „сонорност бића”, а посебно истиче лимиални карактер песника који „говори на прагу бића”. Напослетку, аутор изводи закључак да управо „посредством песама, можда више него посредством сећања, долазимо до поетичне суштине простора куће” (Башлар 2005: 29). На овај начин, поезија и слика куће се

откривају као два суштински нераздвојива појма која међусобно условљавају и објављују један другог – поезија, дакле, јесте родна кућа Бића.

Дијалектика поезије и просторности куће додатно се усложњава увођењем категорије времена, где „време у историјском смислу битно одређује животну супстанцу сваког простора” (Алексић 2019: 47), што даље резултира формирањем поетичких хронотопа. Хронотоп као књижевно-теоријски термин увео је Михаил Бахтин, који се, пак, ослањао на Кантова промишљања о условљености доживљаја искуства просторно-временским детерминантама. Према Бахтину (1989: 192), наративни догађај је увек просторно-временски одређен, а литерарни хронотопи израстају из стварносних хронотопа са којима увек изнова ступају у дијалог. Бахтин (1989: 194) даље сматра да се наратија заснива на темпоралној категорији која комуницира са наративом и директно обликује простор света који је представљен у одређеном литерарном делу:

„Време се овде згушњава, стеже, постаје уметнички видљиво; простор се напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа, историје. Обележја времена разоткривају се у простору, а простор се осмишљава и мери временом. Уметнички хронотоп одликује се тим пресецањем низова и сливањем обележја”.

Уколико знак „кућа”, који у поезији народа Кеш представља један од централних поетских слика, сагледамо у светлу башларовске и бахтиновске онирично-хронотопичне мисли, открићемо да време и простор имплодирају у садашњости разоткривајући мрачне дубине (колективног) бића. Како простор не може постојати ван временске равни, а Кешки укидају темпоралитет услед страха од давно-прошлог Другог, кућа, као пројекција *communitas*-а, суштински је одређена једним граничним међу-бивством. Овакав лимиални статус куће у анализи кешке поезије интерпретираћемо као елемент „меке научне фантастике”³ (*soft science fiction*: в. Драут 2006: 7–8), те ћемо настојати да разиграмо и његов дистопијски потенцијал будући да песничка репрезентација знака „кућа” објављује статус кешког друштва у процесу историјско-онтолошке транзиције ка цивилизацијском слому. Анализа кешке поезије, дакле, оголиће темеље кешког друштва опасаног међу-простором и међу-временом, односно међу-хронотопима који попримају обресе дистопијских ентропичних сила.

3 Ова поткатегорија научно-фантастичног жанра превасходно се бави социо-антрополошким темама, утопијским и дистопијским потенцијалом, као и психолошким лагумима својих ликова, где се пович не генерише путем успостављања зачудности научно-технолошких постигнућа интерпланетарне цивилизације, већ се може остварити овде, на планети Земљи.

2. SING, O MUSE...

Како смо већ напоменули, песме забележене у роману подељене су у четири засебна одељка, односно циклуса. Па тако, „Песма Плаве стене”⁴ (Легвин 2013: 119) припада циклусу песама које су посвећене, односно *gaiše*, кућама, а сам наслов песме имплицира да ју је управо Плава стена и испевала, односно да је аутор песме сама кућа. Овде се да приметити *differentia specifica* кешке културе – неживи ентитети, као што су земља, камен, и кућа, сматрају се народима који су у потпуности онтолошки целовити и аутономни, па стога не постоји разлог зашто једна кућа не би могла да испева песму. Овај јединствени антрополошки моменат даље је потврђен чињеницом да је песма непотписана, односно, да се ауторство не може приписати хуманом субјекту. Централна стилска фигура у овој песми била би, стога, персонификација.

Структура песме сачињена је од четири декларативне реченице с једним опорачењем између последња два стиха. Лирски субјект, у овом случају кућа, проговара у првом лицу једине и каже: „Ја сам целовито биће, тајанствено и стамено”⁵. Преводна интерпретација енглеске речи „coherent” може се извести и као „складна”, пре него „целовито биће”, што указује и на то да се кућа (ауто)дефинише кроз усклађеност својих компоненти, пре него као једноћелијско, аутохтоно биће. Импликација би била следећа: целовитост бића успоставља се кроз баланс башларовског подрума и тавана, а не као аксиолошка датост. Наредни стих је нарочито значењски бременит, утолико што одређује кућу не само тополошки, већ и онтолошки: „Седим на земљи, на сунцу, између живих храстова”⁶, где се предлог „између” навешћује као кључни симбол песме, утолико што је Плава стена двоструко одређена овим међупостојањем: она се налази између сунца и земље, а потом и између „живих храстова”. Утисак међу-месности интензификује се већ у наредном стиху: „Једном бејаш сунце, опет бићу тама”⁷, где се доима да онај коме је ова песма *gaiša*⁸ затиче Плаву стену у моменту трансформативног идентитетског путовања. Кућа, како наводи песма је „била сунце”, што је редак пример употребе перфекта у кешкој поезији која се превасходно користи садашњим временом. Сунце, као симбол живота око кога су формиране прве религије и митологије, језичким, поетским процесом преиначава се у *domicil*, место заједништва, сигурности и заштите. Међутим, дијахронијски гледано, Плава стена није „поникла” из животодавне сунчеве светлости, већ из таме, утолико што ће опет поста-ти тама. Указује нам се нови интерпретативни хоризонт: иницијално

4 “The Blue Rock’s Song”

5 “I am coherent, mysterious, and solid”.

6 “I sit on dirt in sunlight between the live oaks”.

7 “Once I was a Sun, again I will be dark”.

8 У роману се наглашава да се поезија не може поседовати, већ се може искључиво *gaiši* слушаоцу.

успостављен осећај сигурности у песми подрива моменат неизбежног повратка у мрак, у смрт. Бити кућом, стиче се утисак, јесте бивствовање обележено граничним идентитетом који се гради у међу-простору и међу-времену, а своју географску реализацију остварује у простору Долине: „Сад сам, привремено, између тих великих ствари, са осталим народом, овде у Долини”⁹. Хронотопска лиминалност куће улива се и у онтолошку лиминалност кешког народа, а посебно је значајно приметити тон којим је ова песма испевана, а који упућује на скривене мрачне ходнике како колективног несвесног, тако и историјског. Управо на овим сабласним лагумима потиснуте прошлости која се стихијски испољава кроз спацијално-поетске слике градићемо и нашу анализу кешког друштва као дистопијског.

Симболички прегнантан знак „кућа” у кешкој поезији конституише се као тополошко-онтолошка одредница, утолико што, посредством уметничког, поетског поступка, долази до сливања простора интимног, породичног живота са хуманим субјектом. Темељи овакве хибридне куће који почивају на примордијалној дијалектици светлост – тама, а које нам представља „Песма Плаве стене”, у „Песми Шесте куће”¹⁰ (Легвин 2013: 268) преиначени су у поетску слику куће која „пада, њени зидови се руше, теку надоле у потоке, силазе до жилица”¹¹, а својеврсна *топографија урушавања*¹² објављује се као анамнеза стварносног хронотопа. Песма описује процес „силажења, падања”¹³, губитка сигурности коју пружају зидови куће, где су хумани субјекти суочени са равнодушношћу природе која руинирано људско друштво ресорбује у себе. Оно што је посебно карактеристично за ову песму јесте употреба садашњег трајног времена, које је упућује на то да се кућа-цивилизација урушава у тренутку у ком је песма испевана. Лирски субјект суочава реципијента са својеврсном еколошки обојеном пост-постапокалипсом, али открива и могућност опоравка: „Врба крај бунара диже се падајући, отпала кајсија на Синшан Чуки подигла једну грану цветну”¹⁴. Врба која је расла поред бунара, као симбол природе која обитава на маргинама људског неимарског, градитељског трудбовања, сада се „диже падајући” – у уништењу људске цивилизације, Природа се измиче са маргине и постаје центар, нови почетак, камен темељац једне нове парадигме.

Премда је песма испевана у садашњем времену, може се интерпретирати и кроз двоструку историјско-профетичку визуру. Наиме,

9 “Now I am between those great things for a while along with other people, here in the Valley”.

10 “A Sixth’s House Song”

11 “This house is falling, its walls keep coming down into creeks running downward, into roots going downward”.

12 Синтагма „топографија урушавања” преузета је из дела Андреја Мирчева у коме аутор детектује заједничке мотиве уништених простора у прози Данила Киша, Бруна Шульца и Гезе Цсатх (види: Мирчев 2009).

13 “coming down, going down”.

14 “The willow y the well rises falling, the fallen apricot on Sinshan Knoll lifts one branch in flower”.

преци кешког народа, Наопакоглавци (односно, савремени човек) изазвали су еколошку катастрофу глобалних размера која је за резултат имала уништење цивилизације. У настојању да не понове грешке својих предака, кешки трансцендентални натурализам препокриће хипериндустријализовани друштвени поредак на позицији културно-друштвене доминанте. На тај начин, стих „отпала кајсија на Синшан Чуки подигла једну грану цветну” назначава суштински препород коме Кеши теже а који је проузрокован историјским и социолошким преокретом. Међутим, иако је, формалистички гледано, ова песма испевана у садашњем времену, она се може посматрати и кроз призму једног будућег времена које тек треба да уследи. Ако је песник, како тврди Хајдегер, сведок оскудног времена а чији је задатак да сеже у темеље Бића и човека усмери ка божанском, онда овај кешки песник сежући у темеље колективне прошлости свог друштва наговештава да је историја суштински обележена цикличном репетицијом. Уништење и препород, артифицијелно људско (које означава кућа) и трансцендентално Природно, сукцесивно се смењују наговештавајући једну општу тематску окосницу кешке поезије, а напослетку, и кешког друштва.

Повратак, корачање уназад, сезање ка прапочетку, јесте централна тема и песме „Бодрења и упозорења из Друге и Треће Куће Земље”¹⁵ (Легвин 2013: 82–83). Сам почетак песме јесте вокативан и позива слушаоце на акцију¹⁶. Битно је подсетити се да у кешкој поезији скоро и да нема читалаца, већ је реципијент претежно присутни слушалац. Већ наредни стихови упућују на супротстављене слике „издашних добробити” али и опасности¹⁷: котрљајући глас /p/ који у оригиналну алитерира у речима „arts”, „admirable”, „generous”, „increase” и напослетку, „dangerous” подсећа на звук потмуле грмљавине која се приближава, слутећи опасност која прети да уништи мукотрпни рад земљорадника. Већ у следећим стиховима звук /c/ алитерира у речима “among the tasseled corn the man says, this is my plowing, my sowing, this is my land”, евоцирајући звук шуштања житних поља. Дакле, већ на самом почетку песме успоставља се дихотомија између неукротиве силе природе и људских аграрних творевина, што даље условљава и тон и тему саме песме, што ће бити сукоб натуралистичког начина битисања и цивилизацијских производа.

Уколико знамо да је у кешком друштву немогуће поседовати¹⁸, у наредним стиховима ове песме увиђамо да лирски субјект детектује субверзивна осећања власништва код земљорадника: „[3]емља је ово

15 “An Exhortation from the Second and Third Houses of the Earth”

16 “Listen, you people of the Adobes, you people of the Obsidian! Listen, you gardeners and farmers, orcharders and vintners, shepherds and drovers!”

17 “Your arts are admirable and generous, arts of plenty and increase, and they are dangerous.”

18 Кеши не поседују ни земљиште које обрађују, ни куће у којима станују, а „у граматичи народа Кеш не постоји начин да се изразе односи власништва између живих бића” (Легвин 2013: 50).

моја, моје орање и сејање¹⁹ и сточара: „[О]вце су ово моје, ово је моје гајење и неговање”²⁰ и упућује на антистетичне слике бразди из којих клија глад, крава које теле страх, а житнице, које су иницијални симбол обиља, преиначују се у симбол сиромаштва²¹. Поетске слике упечатљиво указују на изневерена очекивања – пољопривреда и сточарство, делатности које су, историјски гледано, допринеле стабилизацији људских насеобина, означавају почетак седелачког начина живота, а потом се устројавају и као осовинске делатности цивилизације као такве, у овој песми представљене су као извориште несреће, пропасти, и, напослетку, смрти, где је „плод маслине рат”²². Лирски субјект, стога, предлаже друштвено-производни преокрет²³ и позива своје слушаоце да се окрену природи и натуралистичком начину живота. Суочен са апоријом непомирљивости кешке културе и цивилизацијског *Zeitgeist*-а који се испољава у виду прогресивне, линеарне вучне силе, говорник одбацује друштвени модел означен сукцесионим развојем друштва, већ предлаже својеврстан друштвено-онтолошки *корак уназад*: „приђите мало и дивљини, не остајте стално на обделини, живот само на обрађеном – вашој пропасти је брат”²⁴. Намеће се питање: зашто лирски субјект детектује опасност и обриси деструкције у самом току технолошко-друштвеног прогреса?

Сагледајмо на тренутак социолошку парадигму народа Кеш. Њихов свет је наслеђен, утолико што су они потомци цивилизације која је нестала, потомци Наопакоглаваца:

„Житељи Долине нису могли појмити да су она људска дејства која су они итекао примећивали и чије су последице веома осећали у свом свету – трајна опустошеност огромних простора испуштањем радиоактивних или отворних твари, трајна генетска обогањеност чије су најнепосредније последице код овог народа јаловост, мртворађање и последне болести – биле хотимичне. Долинско поимање ствари било је да људи не чине ништа случајно. Несрећа се може десити људима, али оно што људи ураде, за то су сами одговорни. Према томе, оно што су та ранија људска бића урадила свету морало је бити намерно, морао је то бити свестан чин зла, стављен у службу погрешног разумевања, страха и похлепе. Ко је починио та недела, хотимице је чинио оно што је наопако. Дакле, главе су им биле погрешно намештене” (Легвин 2013: 170).

19 “This is my plowing and sowing, this is my land”.

20 “These are my breeding and caring, these are my sheep”.

21 “In the furrow the seed sprouts hunger. In the fenced pasture, the cow calves fear. The granary is heaped full with poverty”.

22 “The fruit of the olive is war”.

23 Што се може означити и Џејмсоновим (1984: 113) термином ‘културна револуција’, која настаје услед смене ‘начина производње’: „тренутак у којем истовремено постојање разних начина производње постаје видљиво антагонистичко, тако да њихове противречности долазе у само средиште политичког, друштвеног и историјског живота”.

24 “Come over onto the wild side, don't stay all the time on the farming side; it's dangerous to live there”.

Кован (2000: 3), француски археолог, тврдио је да је историјски период трансформације људске насобине (првобитно успостављене у форми пољопривредне, сеоске заједнице) у урбану целину (која ће своју кулминацију доживети у облику првих индустријских друштава) изразито кратак²⁵. Ако кешко друштво сагледамо у контексту ове тезе, уочићемо да се Кеши налазе на прагу, или, пак, на ивици да се сурвају у урбанизацију утолико што се пољопривреда гради као основна производна делатност. Можемо тврдити, дакле, да управо ова песма осликава ту подсвесну зебњу од Повратка, али не натуралистичком битисању. Кеши подсвесно страхују од нехотичног репродуковања првобитног друштвеног поретка својих предака који су изазвали уништење сопствене цивилизације.

И управо је тај подсвесни страх од ресорбовања прошлости и Историје демаркациона линија која раздваја утопију од дистопије: „Утопија прича о прекрасном друштву и човеку будућности, величајући стваралаштво и борбу за бољи живот. Машта се о друштву срећних, да би се, у ствари, дошло до сазнања да је срећа у стварању таквог друштва, а не у његовом остварењу” (Јакуповић 1970: 14). С друге стране, Макс Вебер је сматрао да су утопије илузије и да златно доба никада није ни постојало, нити ће постојати (в. Пери 2000: 447). Претеча Веберове мисли може се наћи у делу *Метода историје* (1566) Жана Бодена, који одбацује идеју о златном добу човечанства тврдећи да је заснована на заблуди о добрим, старим временима: „И ето, дакле, тог чувеног златног и сребрног доба! Људи су у њему живели раштркани по пољима и шумама као праве дивље животиње и имали су у власништву само оно што су могли да сачувају силом и злоделом” (в. Делимо 1986: 180). Штавише, Боден се позива и на античку теорију цикличног кретања, на основу које закључује да, с обзиром на то да није постојало у прошлости, златно доба се неће никада успоставити ни у будућности, где је природа „подвргнута закону вечног повратка, где је свака ствар предмет кружног кретања” (в. Делимо 1986: 181). Теза о цикличности временског тока вуче своје корене још из античке Грчке: „Античка култура је однеговала свој начин идентификовања времена кроз циклични модел времена. Она догађаје смјешта у прстен који имплицира 'вјечно враћање'” (Лаушевић 2003: 292). А као и древни Грци, и Кеши се „стално враћају кући”. Покушавајући да реализују утопију, кешко друштво неумитно проклизава ка дистопији утолико што, како каже наслов наредне песме, „Никада није било заиста другачије”²⁶ (Легвин 2013: 122).

Песма „Никада није било заиста другачије” дата је Црвеној Тугли од Ваквахе, односно, Кући. Узевши у обзир да у кешкој култури кућа симболише постојаност, припадање и сопство, али, како смо показали, скрива и трагове опасности, таме и смрти, ову песму можемо посма-

25 “On the timescale of the history of our species, very little time in fact separates the first village farming communities from the first urban civilisations, and then from the first industrial societies.”

26 “It was never really different”

трати и као интимну контемплацију једног народа који покушава да се спозна у садашњем времену, а спреам своје бурне прошлости и неизвесне будућности. Песма се отвара декларативном реченицом, скоро па аксиомом: „[Н]икада није било заиста другачије”²⁷, којом лирски субјект отпочиње дијалог између свог садашњег друштвеног, културног, стварносног поретка са историјским, давно прошлим прапочетком света; укратко, песма од првог стиха успоставља дијалошку структуру садашњости и прошлости као такве. Потом, говорник прави неочекивани уступак од свог почетног става: „[М]ожда је требало више уређивати, можда је почетак био онда када је више ствари било потребно”²⁸, где је тренутак формирања „почетка” (претпостављамо, заједнице Кеша) дубоко обележен *недосташиком*. Уколико узмемо у обзир да је народ Кеш настао у освит постапокалиптичног света, постаје јасно зашто је „више ствари било потребно”, а коренска бит кешке заједнице успоставља се као иницијално закинута, мањкава, недостатна.

Наредни стихови указују и на специфичну каузалност космичких дешавања: „Али ко зна, можда је пре почетка нека жена плеснула муву израслу из црвића у мишјој цигерици коју је нека лисица оставила поред потока, под жбуњем?”²⁹ Занимљиво је приметити да су овај и наредни стихови формулисани као питање које остаје без одговора, предато публици на даље размишљање и одгонетање. Стихови указују на постојање онтолошког ланца између људи и животиња, али, битније, и на условљеност живота смрћу – јер, на почетку не беше Бог, не беше реч, на почетку Кеша беше цигерица мртвог миша. Овај отклон од религијске догме пређашње цивилизације упућује нас на јединствену структуру кешке културе која не познаје религију као такву: „Они нису имали ни бога, ни богове, ни веру. Оно што су, чини се, имали, била је метафора која дејствује” (Легвин 2013: 57). Па тако, ако се целокупна кешка перцепција света сводила на медијацију значења кроз метафоре, не значи ли то онда да се Лаканово Имагинарно ефективно прелило у Симболичко, индиректно трансформишући и Реално? Сливањем имагинације, језика, и стварности отвара се питање немогућности спознаје будућности, али и прошлости, што је посебно занимљива инстанца утолико што, како је тврдио Џорџ Сантајана³⁰: „Они који не памте своју прошлост осуђени су да је понављају”³¹.

Песничка слика узбурканог мора смењује се сликом говорника који демонстрира стварање звука језичним бубњем, позивајући своје слушаоце да суделују у његовом настанку тако што ће тај звук *чуши*: „Када лупим по бубњу овако, мислим да је тај звук био присутан пре

27 “It was never really different”.

28 “Maybe it needed more arranging. Maybe the beginning was when more things were needed”.

29 “Before the beginning, however, who knows but what some woman swatted a fly grown from a maggot in a mouse spleen some fox left by a creek, under the bushes?”

30 <https://www.gutenberg.org/files/15000/15000-h/15000-h.htm>

31 “Those who cannot remember the past are condemned to repeat it”.

почетка и онда је све послужило, све, само да би он настао”³². И на-
 послетку, песма кулминира у једноставној декларативној реченици која
 врши преврат над песмом каква нам се до тог тренутка објављивала: „Е,
 после њега је све другачије”³³. Примећујемо наглу промену у употреби
 глаголских времена – песма је до последњег стиха испевана у перфекту,
 а на самом крају се појављује презент. Песма као таква обитава између
 перфекта и презента, између прошлости и садашњости, те се доима да
 је у поезију као такву, као и у хронотоп куће као основни конституент
 заједнице, уписан и један „међу-простор”, постојање „између” опреч-
 них сила рађања и умирања које делују у „међу-времену”. Од посебног
 значаја за даљу анализу кешке поезије биће симбол узбурканог мора
 које се први пут јавља у овој песми и који даље деконструише илузију
 утопијске заједнице, а представљен је следећим стиховима: „Да ли је
 море због таласа другачије?”³⁴. Ова тополошка слика усталасалог мора
 формулисана је као гешталтно питање о целини као нечему вишем од
 скупа својих делова. На овај начин, *topos* мора отвара се психоанали-
 тичкој интерпретацији где се „море” може изједначити са унутрашњим
 просторима на којима обитава колективно несвесно.

У тексту „О песми 'Унутрашње море' Урсуле К. Ле Гвин”, Не-
 дељковић (2004) нуди једну од првих критичких анализа ове песме на
 српском језику. Чињеница да је аутор текста уједно и превео роман са
 енглеског на српски омогућила му је својеврсну двоструку визуру, од-
 носно, могућност сагледавања песме и као препева, и у изворном обли-
 ку. У поменутом тексту, аутор се фокусира на постављање географских
 координата мора из наслова, а потом прелази на анализу која је по-
 дељена на две секције: приказ формалистичких карактеристика песме
 (версификација, синтакса) и кратак коментар о самој садржини песме.
Toros мора из наслова може се тумачити двојако: прво, као географски,
 природно формиран локалитет настао услед тектонских померања
 континенталних плоча, што је изазвало потонуће одређеног дела аме-
 ричког тла, а потом и као место остварења унутрашњег, психолошког
 простора, на шта нас упућује и Недељковић (2004: 107): „[К]од Урсу-
 ле, те речи, у другим њеним делима, сугеришу још нешто, наиме, оно
 што је унутрашње у нама, психу, море наше душе”. Посебно је значајно
 приметити импликацију да је просторна одредница – тј. знак „море” – у
 тесној вези са унутрашњим просторима психе, не само на индивидуал-
 ном већ и на колективном плану. Ова теза неумитно нас даље води ка
 Јунговом колективном несвесном, а које Јунг (2003: 53) дефинише на
 следећи начин:

32 “When I hit the drum like this, I think the sound was there before the beginning, and everything
 has gone to make that sound”.

33 “and after it, everything is different”.

34 “Because of waves, is the sea different?”

„Колективно несвесно је један део психе, који се од индивидуално несвесног може разликовати утолико што оно за своју егзистенцију не треба да захвали индивидуалном несвесном и отуда не представља никакву личну тековину. Док се индивидуално несвесно суштински садржи из садржаја, који су у једном тренутку били свесни, али који су из свести ишчезли док су били или заборављени или потиснути, дотле садржаји колективно несвесног нису никада свесни, према томе никада нису били стечени индивидуално, већ своје присуство захваљују искључиво наслеђивању”.

Колективно несвесно, дакле, устројава се као недељиви сегмент људске психе који почива на генетско-историјским тековинама људске цивилизације. Садржаји колективног несвесног не припадају рационалном, просветљеном уму, напротив – они су скривени густим измаглицама несвесног, Лакановог Реалног, које се никада не може директно објавити. Стога, неопходно је ове садржаје опосредовати, ојезикотворити, отворити пукотине у колективном знању и меморији. Неопходно је отворити се уметности, односно поезији.

Па тако, песма „Унутрашње море” (Легвин 2013: 417) отпочиње инверзијом, синтаксичком структуром која песми даје тон архаичности, монументалности, и евоцира на епску поезију: „Свуда тамо испод те слане воде градови су, градови стари”³⁵. Овакав почетак је и више него одговарајући, будући да песма пева о древној, ишчезлој цивилизацији Наопакоглаваца. Већ у наредној поетској слици суочени смо са остацима некадашње цивилизације, где лирски субјект сужава простор наративног делања: од мора, преко града, улица, до кућа, тј. стамбеног простора најмање социјалне јединице – породице. Макропростор света и морског пространства фокусира се на микропростор куће, односно, како Недељковић преводи: „Свуда тамо испод тог мора станови су, и мртви станари. Костури су њихови у мраку, на дну, испод блата. Њихове куће, књиге, зидови, прозори и врата”³⁶. Песнички мотиви мртвих станара, костура, и потопљених градова уводе елемент готске страве, што је посебно интересантно ако се има у виду да је песма коришћена „као наставно градиво у хејимама Серпентине” (Легвин 2013: 417). Дакле, страх, зазор од непознатог, односно, смрти као ултимативног Другог, транспонује се у дидактичко, едукативно средство. Такође, како Недељковић (2004: 112) примећује, помоћни глагол *биџи* употребљен је у овој песми не као копула (где би се значење глагола *биџи* могло разумети као *налазе се, заузимају одређену позицију у њројтору*), већ као глагол са пуним значењем – дакле, књиге и кости су ентитети који *њостоје*, што потенцијално упућује на то да поседују одређену егзистенцијалну аутономију, утолико што њихово постојање није од овог света, већ је онострано, заумно. Ефекат страве постиже се и описом простора у коме

35 “All there under the water are cities, old cities”.

36 “All the bottom of the sea there is roads and houses, streets and houses. Under the mud in the dark of the sea, there books are, bones are. All those old souls are under the sea there, books are, bones are”.

почива ова древна цивилизација, која се из вртоглавих висина небодера сурвала у бласто и мрак, у амбис.

Песник нас потом опомиње: „Превише тамо има мртвих душа. Ко изађе на жало тог мора, или по њему заплочи, нека се причува, можда га лови нека душа”³⁷. Стихови овде потврђују раније детектовани мотив страха – душе мртвих су овде представљене као опасни предатори који „у води изгледају као хладне искре, ти стари духови”³⁸ и вребају наивне Кеше „у потрази за ма каквим, ма чијим телом”³⁹. Готски жанр песме у овим стиховима доживљава свој врхунац формирањем упечатљиве песничке слике злодухова који, условно речено, *ошимају* Кеше – јер, духовима су неопходна људска тела како би напустили своје место немирног починка, што имплицира и одређену паразитску зависност од хуманог субјекта. Ова слика поседује и иманентну идеолошку потку, уколико се вратимо на то да је песма ипак спевана као *ицидог* песма за потребе институције, односно школе, која настоји да, изазивајући осећање страве, дисциплинује и упозори.

Напоследку, из песме израња редак моменат приповедања у прошлом времену: „Њихови животи били су као таласи давних океана”⁴⁰. Преводилац је овде дао себи уметничку слободу да синтагму „sea-waves” преведе као „давни океани”, где би прецизнији, мање поетски преводни еквивалент био једноставно – „морски таласи”. Међутим, упливом прошлости (што директном употребом перфекта, што преводилачким наглашавањем да су океани давни), знак „море” се раскрива као место скривања историје, скривања прошлости, скривања оних Других који су својим (не)делањем допринели разобличењу планете и, последично, уништењу сопствене цивилизације. Ако смо у песми „Никада није било заиста другачије” хронотоп мора одредили као кућу колективног несвесног, кроз интерпретацију ове песме ту кућу надограђујемо детектовањем свеprisутног осећања зазора од историје коју Кеша не могу променити, али ни прихватити као део целине свог колективитета. Метафизичко-логички детерминизам, према коме прошлост конституише само један могући облик будућности, у потпуној је супротности са кешком филозофијом свеprisутног покрета, флука, промене, и за Кешу је можда и заумнији концепт чак и од саме смрти. Па опет, уколико је „спознаја Другог у себи управо основни предуслов Сопства” (Борковић 2013: 211), Кеша изрицањем поезије о мртвим прецима утиру пут ка самоспознаји и воде дијалог са сопственим Бићем које се, пак, формира на темељима претходне матрице самоуништења.

Укорењено у садашњем тренутку, кешко колективно несвесно антагонистички се поставља према наслеђеним, ресорбованим деструк-

37 “There are too many souls there. Look out if you go by the edge of the sea, if you go on a boat on the Inland sea, over the old cities”.

38 “You can see the souls of the old dead like cold fire in the water”.

39 “They will take any body [...], anybody they can get”.

40 “Their lives were the sea-waves”.

тивним инстинктима Наопакоглаваца, премда их препознаје као инкодирани у људској природи, као талас сопственог унутрашњег мора. Посебно место страве јесте спознаја да грехови њихових предака не мирују на дну мора у тмини, већ активно теже препороду и поновном успостављању деструктивног кола. Кеши у песничком дијалогу са мртвима слуте своју будућност, слуте неумитност ентропијске матрице која се може уочити и у последњем стиху: „Сад су ту, и нису ту, а ти млада, припази мало”⁴¹. Ту-бивство истовремено препокривено не-ту-бивством означава лиминално међу-постојање (које није *постојање*) у међу-простору (који није *простор*). Кеши, заједно са својим прецима, усидрени су у не-простору и не-времену својеврсног онтолошко-историјског чистиштва које се гради не у вакууму, већ као последица антагонизма између наслеђених, психолошко-генетских матрица и колективно несвесног које од њих страхује.

3. ЗАКЉУЧАК

Доима се да Кеши систематски, интенционално анулирају везе између својих предака и своје „нове” цивилизације, што се у кешкој поезији најпре огледа у употреби садашњег глаголског времена (које је и само међу-време: између прошлости и будућности), а потом и у одбацавању урбанитета и индустријског напретка услед блиске семантичке повезаности са друштвеним поретком претходне цивилизације. За Кеше, „напредак” је својеврсни знаковни палимпсест који истовремено садржи „опасност”, „уништење” и „крај”. Међутим, стиче се утисак да је историјска цикличност, у роману опосредована путем уметничког, поетског израза, ипак иманентна, утолико што Кеши активно бришу своју историју, те су самим тим чином осуђени на понављање деструктивних образаца својих предака – круг, као антитеза симбола Шарке, означава затвореност и статичност: „Морамо учити колико год можемо, али и пазити да наше знање не затвори круг, да не спречи приступ празнини, јер бисмо онда заборавили да оно што не знамо остаје безгранично, без међа или дна” (Легвин 2013: 36). Иронија је што је управо циклично кретање историје оваплоћено у поетским хронотопима централно обележје кешког дистопијског импулса.

Дистопија у роману *Шално се враћајући кући* не успоставља се кроз режимске системе контроле друштва, Фукоов паноптикон или институционализацију моћи. Међутим, анализом хронотопа куће и мора дошли смо до закључка да је дистопијски импулс у роману у тесној вези са психолошким просторствима литерарног субјекта и његовог колектива где се наизглед утопијска заједница Кеша ипак не успева одупрети цивилизацијском деструктивном колу. Роман, стога, приповеда о једном друштву у процесу прелаза – Кеши се налазе у „међу-простору” и

41 “Their souls are the sea-foam, foam lines on brown sand, there and not there”.

живе у „међу-времену” а њихово друштво се налази на утабаној стази ка томе да „прогута сопствену децу” и суноврати се у аисторично и контра-еволутивно. Шарка јесте адекватан симбол Кеша – симбол флукса, у чијем средишту је „не-простор”, чије ручице не успостављају икакву међусобну повезаност. Бежећи од грехова својих предака, Кеши се „стално враћају кући” као следећа генерација заточеника неумитне ентропичне матрице.

Извори

Легвин 2013: У. К. Легвин, *Стално се враћајући кући*, прев. Александар Б. Недељковић, Зрењанин: Зардоз.

Литература

Алексић 2019: С. Алексић, Хронотоп у теорији приповести и приповедања, у: *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*, 49(2), Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 43–58.

Бахтин 1989: М. Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит.

Башлар 2005: Г. Башлар: *Поеџика џросџора*, прев. Фрида Филиповић, Београд: Б. Кукић; Чачак: Градац.

Борковић 2013: Б. Борковић, Сопство и Други у *Исџрајној Љубави* Ијана Макјуана, *Наслеђе*, 10(25), Крагујевац, 211–223. <<http://35.189.211.7/index.php/nasledje/article/view/561>>. 05.06.2022.

Делимо 1986: Ж. Делимо, *Грех и сџрах. Сџварање осећања кривице на Заџаду од XIV до XVIII века*, Нови Сад: Дневник и Књижевна заједница Новог Сада.

Драут, 2006: М. Drout, *From Here to Infinity: An Exploration of Science Fiction Literature*, Recorded Books, LLC. <https://www.academia.edu/30918275/From_Here_to_Infinity_An_Exploration_of_Science_Fiction_Literature>. 01.06.2022.

Јакуповић 1970: Е. Јакуповић, Свет научне фантастике, *Космоџлов: маџазин за космонауџику и научну фанџиасџику*, 2(15), Београд: Дуга.

Јунг 2003: К. Г. Јунг, *Археџиџови и колекџивно несвесно*, Београд: Атос.

Кован 2000: J. Cauvin, *The Birth of the Gods and the Origins of Agriculture*, Cambridge: Cambridge University Press.

Лаушевић 2003: С. Лаушевић, Вријеме и историја, у: Д. Лековић (уред.), *Вријеме и џроџрес: Црна Гора на размеђу миленијума: радови са научног скуџа*, Подгорица: Црногорска академија наука и уметности, 291–298.

Медликот 2020: S. Medicott, Conceiving an Ecofeminist Utopia: Genre, Gender, and Ecology, in: Ursula K. Le Guin's *Always Coming Home* у *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Oxford: Oxford University Press. <<https://doi.org/10.1093/isle/isaa177>>. 01.06.2022.

Мирчев 2009: А. Мирчев, *Искушавање џросџора*, Осиејек/Загреб: Уметничка Академија у Осиејку/Leykam International d.o.o.

Недељковић 2004: А. Б. Недељковић, О песми 'Унутрашње море' Урсуле К. Ле Гвин, *Наслеђе*, 1(1), Крагујевац, 105–113. <<http://www.nasledje.kg.ac.rs/index.php/nasledje/article/view/16>>. 10.06.2022.

Пери 2000: М. Пери, *Интелектуална историја Европе*, прев. Ђорђе Кривокапић, Београд: Клио.

Фитинг 1987: Р. Fitting, The Decline of the Feminist Utopian Novel, *Border/Lines*. 7(8), 17–19.

⟨<https://journals.lib.unb.ca/index.php/bl/article/view/24732>⟩. 01.06.2022.

Фортуна 2013: V. Fortunati, Why Dystopia Matters, in: *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 27–36.

Франко 1989: С. Franko, Self-Conscious Narration as the Complex Representation of Hope in: Le Guin's *Always Coming Home* у *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, 15(3), 57–60. ⟨<https://dc.swosu.edu/mythlore/vol15/iss3/8>⟩. 01.06.2022.

Џејмсон 1984: F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge.

Jelena R. Penezić / THE POETICS OF DYSTOPIAN CHRONOTOPES IN URSULA K. LE GUIN'S NOVEL *ALWAYS COMING HOME*

Summary / Ursula K. Le Guin's novel *Always Coming Home* is typically considered a peculiar step forward within the science fiction genre, as the author creates her literary vision of feminist utopianism. As opposed to these generally accepted critical standpoints, this paper will analyze potential dystopian chronotopes as presented in Kesh poetry. The focal point of the paper will be what we will refer to as the poetics of chronotopes: starting from the outer, geographical surroundings, analyzing the structure of a domicile, and, ultimately, examining inner, psychological spaces – both individual and communal – the paper will draw from Bachelard's oneiric concepts as presented in *The Poetics of Space*, as well as from Jung's theory of the collective unconscious. We will aim to prove that the novel's dystopian (chrono)top(os) is correlated to psychological landscapes of both literary subject as well as their community, where a post-apocalyptic, seemingly utopian community of the Kesh fails to defend itself against destructive forces of their ancestor's civilization. Furthermore, by endeavoring to escape the sins of their fathers, the Kesh are “always coming home” as the next generation imprisoned in a vicious, entropic cycle.

Key words: dystopia, chronotope, collective unconscious, house, *Always coming home*.

Примљен: 20. фебруара 2023.

Прихваћен за штампу маја 2023.