

Др Милица Б. Пасула

ПРИРОДНИ И КЊИЖЕВНИ ПОТРЕСИ:
ЕКОКРИТИЧКА И КУЛТУРНОЕКОЛОШКА РАЗМИШЉАЊА
О КЛАЈСТОВОМ *ЗЕМЉОТРЕСУ У ЧИЛЕУ*

Књижевни опус Хајнриха фон Клајста више од два века представља интригантантно, али и иритантно полазиште читалачке и научне публике. Читајући Клајстов *Земљотрес у Чилеу* из екокритичког и културноеколошког угла, у раду се сагледавају различите функције природе у тексту, као и односи појединца и природе, с једне стране, и друштва и природе, с друге. Циљ рада је указивање на вишеструке могућности тумачења књижевног дела са аспекта савремених приступа, али и интерпретација до сада недовољно истражених елемената ове новеле.

Кључне речи: Хајнрих фон Клајст, земљотрес, *ecocriticism*, културна екологија.

1. Екокритички и културноеколошки поглед на књижевност. Екокритика (енг. *ecocriticism*) се, од својих почетака па до данас, дефинисала као политички усмерена теорија – њеним представницима није значајан само нови приступ читању текстова, већ и увођење културолошких промена, новог начина размишљања у погледу глобалне еколошке кризе (BÜHLER 2016: 27). Појам екокритика (енг. *ecocriticism*) увео је Вилијам Рикерт (William Rueckert) 1978. године у свом есеју *Књижевност и екологија (Literature and Ecology. An Experiment in Ecocriticism)*, објашњавајући овај термин као апликацију екологије и еколошких концепата на проучавање књижевности (RUECKERT 1996: 107). Иако су се у међувремену појавили конкурентни термини попут *ecopoetics*, *environmental literary criticism* и *green cultural studies* (GLOTFELTY 1996), којима се именује веома слична проблематика, појам екокритике опстао је и остао доминантан у ширим научним круговима.

Не постоји јединствена и свеобухватна дефиниција овог релативно новог приступа. Сматра се да је Шерил Глотфелти (Cheryll Glotfelty) у уводној речи једног од првих релевантних зборника екокритичких радова пружила

основно, генерализујуће, али уједно и усмеравајуће дефинисање задатка новог научног правца. По њеном мишљењу екокритика представља проучавање односа између књижевности и физичког окружења (GLOTFELTY 1996: xviii).¹

У англоамеричкој науци о књижевности посебно су се истакли Лоренс Бјул (Lawrence Buell) и Грег Герад (Greg Garrard), који – као аутори утицајних монографија и издавачи репрезентативних зборника радова – последњих деценија диктирају трендове у екокритичким проучавањима. Као водећа имена германистичке екокритичке сцене ван граница немачког говорног подручја издвајају се Аксел Гудбади (Axel Goodbody) у Великој Британији и Кетрин Кејт Ригби (Catherine Kate Rigby), која је након вишегодишњег академског ангажовања у родној Аустралији, а затим и у Великој Британији, од недавно запослена као директорка новог истраживачког центра при Универзитету у Келну. На немачком говорном подручју посебно су утицајна истраживања филозофа Гернота Бемеа (Gernot Böhme), као и англисте Хуберта Цапфа (Hubert Zapf). Док Бемеова теорија у својим покушајима да превазиђе проблеме везане за антропоцентризам остаје оријентисана ка субјекту, Цапф усваја системски приступ у потрази за функцијама које култура врши у друштву (GOODBODY 2014: 553–554).

Хуберт Цапф указује на постојање пет аспеката екокритике: социјално-политичку димензију, антрополошку или екопсихолошку димензију, етичку, епистемолошку и естетску димензију. Заснивајући своја теоријска размишљања на посматрању културалне екологије књижевности (енг. *cultural ecology of literature*), сматра да је управо естетска димензија кључна – она није супротстављена другим аспектима екокритике, већ их усмерава ка новим могућностима екокултуралног самопрезентовања и самоистраживања (ZAPF 2016: 135–136). Културална екологија, за разлику од екоцентричних теорија, покушава да усвоји двоструку перспективу и донекле измири антропоцентричне и екоцентричне несугласице, чинећи је спојницом двају области екологије и културе. Позивајући се на Финкеову (Peter Finke) теорију културалног екосистема, Цапф (2016: 139–141) указује на језик као културални екосистем, на карику која недостаје у ланцу културне и природне еволуције, док је књижевност симболички посредник између институционализованог реалног и аморфног имагинативног импулса.

По Цапфу (2016: 141), функционална динамика наративних текстова налази се у троструком односу, тј. књижевност је еволвирала у такву врсту дискурсне хетеротопије, која оперише и унутар и ван ширег дискурса културе. *Културно-критички мейтадискурс* деконструира владајуће идеологије

¹ Почетна екокритичка истраживања америчких научника искључиво су била посвећена тзв. *nature writing*, да би се крајем деведесетих година прошлог века проширила на целокупно књижевно стваралаштво, али и пронашла велику подршку ван граница Сједињених Америчких Држава. Интересантно је да су у европским истраживањима пионери екокритике у највећој мери били англисти или енглески филолози чије је тежиште истраживања књижевност на нематерњем језику.

и експонира устаљене и наметнуте структуре и патогене импликације доминантних система цивилизацијске моћи. *Имајнајтивни конџрадискурс* протежира и симболично оснажује културне аутсајдере и маргинализоване групе и појединце. *Реинтејративни инџердискурс* повезује цивилизацијски систем и маргинализоване, како на конфликтни тако и на трансформативни начин, и тиме доприноси сталном обнављању културног центра од стране маргина. Овај реинтејративни инџердискурс подразумева епистемички, естетски и регенеративни аспект. Први, епистемички аспект односи се на спајање дискурса и форми знања које су уобичајено засебне и одвојене. Естетски аспект као принцип сопственог креативног процеса подразумева ангажовање различитих, хетерогених домена. Последњи, регенеративни аспект односи се на поновно спајање културно раздвојених, што представља ново тле за системске самоисправке као и за потенцијалне нове почетке. Описана реинтејрација не подразумева површно хармонизовање конфликта, већ изнова покреће конфликтне процесе и граничне случајеве криза и турбуленција (ZAPP 2016: 147–149). Иако је Цапфов модел у првом реду намењен позиционирању културних појава у друштвеном систему, у раду ће се он, у адаптираној форми, користити и за анализу фигура, истицањем њиховог односа према владајућим социјалним нормама.

2. КЛАЈСТ: ПИСАЦ ИЗМЕЂУ ЕПОХА. Хајнрих фон Клајст (Heinrich von Kleist, 1777–1811), велики драмски писац, приповедач и издавач, једна је од кључних личности немачке историје књижевности. Уз Клајстово име најчешће се у истраживањима везује и приказивање његове трагичне судбине. Након ране смрти оца, одрастајући у тешким породичним условима, од самог почетка је био принуђен да се избори за своје место, у уметничком, али и у приватном животу. Његова биографија представља низ неуспелих или недовршених планова, који се могу тумачити као весници трагичног завршетка (BREUER 2009: 1). Клајст ће себи одузети живот 21. новембра 1811. године.

Књижевни опус Хајнриха фон Клајста, међутим, сведочи о дивљења вредном таленту и полету, о студиозним проучавањима историје и књижевности, о иновативности и кршењу постојећих уметничких норми и начела. Историчари књижевности изнова покушавају да у периодизацији немачке књижевности пронађу „адекватно” место за овог аутора. Прелаз из XVIII на XIX век у немачкој књижевности стоји у знаку две велике епохе: Вајмарске класике и немачког романтизма. Многобројна истраживања указала су на присуство кључних одлика обе епохе у Клајстовом стваралаштву, али се оно, упркос томе, не може тумачити као измирење две идеологије, већ пре као борба за индивидуалност и аутономију у периоду доминантних књижевних величина. Клајстова аутсајдерска позиција довела је до тога да се он, уз још два савременика – Хелдерлина (Friedrich Hölderlin) и Жана Палу (Jean Paul) – окарактерише као аутор *између* две епохе: *zwischen Klassik und Romantik*. Његово књижевно стваралаштво највећим обимом везано је драмску уметност, коју је он, поигравањем са широким спектром жанрова,

обогатио са осам комада, као и новелама (у истом том броју), али и песмама, анегдотама и „ситним” списима.

3. *ЗЕМЉОТРЕС У ЧИЛЕУ*. *Земљотрес у Чилеу* прва је публикована Клајстова новела. Под првобитним насловом *Херонимо и Хозефа (Jeronimo und Josephe. Eine Scene aus dem Erdbeben zu Chili, vom Jahr 1647)* дело је објављено 1807. године у Котиним (Johann Friedrich Cotta) новинама *Morgenblatt für gebildete Stände* у Тибингену. Године 1810. штампано је под насловом *Земљотрес у Чилеу (Das Erdbeben in Chili)*² у првом тому Клајстових приповедака.³

Радња новеле смештена је у град Сантјаго и везана је за историјски догађај – велики земљотрес који је потресао Чиле 1647. године. Као што је често случај у Клајстовој прози, у средишту радње је љубавна прича, која у овом случају представља варијацију модела грађанске трагедије (LEHMANN 2013: 94). У питању је несрећна и друштвено неприхватљива љубав између доње Хозефе, ћерке богатог и утицајног дон Енрика Астерона, и Херонима Ругере, приватног учитеља у њиховом дому. Крајње штуро, попут протокола, типично „клајстовски”, приказују се догађаји који доводе до врхунца и касније трагичне завршнице. Хозефу отац шаље у кармелићански манастир како би је у исто време и спасио и казнио, али је њен драги проналази и долази до ноћног љубавног састанка у врту манастира. Она остаје у другом стању и порађа се на степеницама катедрале на свети празник Телово (нем. Fronleichnam) пред очима јавности. Љубавни пар је кажњен због друштвено неприхватљивог понашања – младић је завршио у затвору, а Хозефа треба да буде јавно погубљена. У том тренутку, попут *deus ex machina*, свом својом

² Наслов првог издања потиче од самог аутора, док је за наслов у збирци, претпоставља се, одговоран издавач Рајмер (Georg Reimer). Поменути два издања се поред наслова разликују пре свега у спољашњој структури текста: док је прва верзија подељена у 31 пасус, у другој верзији постоје само три пасуса, што се објашњава искључиво разлозима техничке природе. Сматра се да је издавач због уштеде простора, тј. папира, одлучио да ригорозно промени изворну структуру (SEMBDNER 2008: 902; LIEBRAND 2009: 114). Интересантно је да се у историјско-критичким издањима Клајстовог дела задржава првобитна структура, док је новела остала позната под насловом друге верзије.

³ Искористићемо прилику да скренемо пажњу на могуће недоумице у вези са жанровском одредницом. Клајст је своје прозне текстове посматрао и означио као приповетке, о чему сведочи и наслов његове двотомне збирке: *Erzählungen*. Разлог за то лежи у чињеници да се у Клајстово доба још није одомаћио термин новела, те се његов одабир жанровске одреднице може тумачити као најпогоднији у датом тренутку. Тек ће са Гетеовом (Johann Wolfgang von Goethe) дефиницијом новеле („eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit“) овај појам постати прихваћен, а сам жанр интензивно негован у немачкој књижевности. Историјари књижевности се, међутим, веома се често двоуме између класификовања Клајстових прозних текстова у ове две жанровске категорије. У секундарној литератури проналазе се оба термина: приповетка, како би се испоштовао ауторов избор, али и новела, јер његова прозна дела већином поседују одлике управо овог епског жанра. Радови на енглеском језику превазишли су ову терминолошку проблематику употребом појма *story*, који нужно не прецизира књижевну врсту, већ указује на наративну као конститутивни елемент текста.

силином наступа земљотрес који, с једне стране, доноси страдања и деструкцију, док, с друге стране, спашава љубавнике од сигурне смрти. Други део новеле посвећен је окупљању преживелих надамак града и привидном разумевању и измирењу сталешких и идеолошких разлика. Под утиском тог привида, љубавници се заједно са бебом и новостеченим пријатељима враћају у град како би отишли на мису, верујући да ће нова ситуација донети срећно разрешење њихових проблема. У трећем и последњем делу, оно што ову „дружину” дочекује јесте крајње неочекивани, крвави пир у ком ће Херонио и Хозефа, као и део њихове пратње, трагично завршити од руку неконтролисаних, религиозно-фанатичне масе.

С обзиром на то да је полазиште Клајстове приче историјски заснована природна катастрофа, не чуди да се у истраживањима о новели *Земљотрес и Чилеу* знатна пажња поклања питању историјске аутентичности текста, као и изворима које је аутор користио. Вернер Хамахер указује на наративно стварање илузије историјске аутентичности у новели (НАМАШЕР⁵2007). Многобројне интерпретације, међутим, показују да се наводи из историјских извора о земљотресу у Сантјагу не подударују са описима у Клајстовој новели, већ у много већој мери подсећају на извештаје о потресу у Лисабону 1755. године (WEBER 2012: 317). Овај земљотрес за последицу је имао веома живу и плодносну интелектуалну дебату, која се у првом реду заснивала на критичком преиспитивању Лајбницева (Gottfried Wilhelm Leibniz) тврдње да је овај свет најбољи од свих могућих светова. У секундарној литератури посебна пажња посвећује се текстовима савременика који су – углавном посредно – у својим препискама и делима, сведочили о разарању у Португалији: Русоово (Jean-Jacques Rousseau) писмо Волтеру (Voltaire) од 18. августа 1756. године, као и Волтерова *Песма о каијасџирофи у Лисабону* (*Poème sur le désastre de Lisbonne*, 1756) и његов *Кандид* (*Candide*, 1759) (НАМАШЕР⁵2007: 152). Међу реакцијама на немачком говорном подручју истичу се Гетеова сећања на немили догађај у његовој аутобиографији (*Dichtung und Wahrheit*), као и три Кантова (Immanuel Kant) списа из 1756. године (WEBER 2012: 317).

Клајст у свом делу, насталом пола века касније, у много мањој мери пажњу посвећује теолошком елементу дебате, а много више питању моћи и социолошким аспектима природне катастрофе (LENMANN 2013: 95). За њега земљотрес представља метафору револуције – физичким разарањем државних и црквених институција, сломом социјалног реда, ствара се могућност окретања људи ка изворном, природном стању, које кореспондира са русоовским идеалом повратка у природу („Retour à la nature!”). Бар на кратко, попут предаха између два насилна чина у радњи, остварује се социјална једнакости, један од кључних идеала Француске револуције (*égalité*) који смислено води ка остварењу међуљудске солидарности, ка *humanité* (SCHMIDT³2011: 187):

„Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamten und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen, einander

bemitleiden, sich wechselseitig Hülfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück Alles, was ihm entronnen war, zu *einer* Familie gemacht hätte” (KLEIST ²2008: 152).

Принцип приватне својине након преживљеног земљотреса постаје упитан, а породица више не представља патријархални модел моћи, већ егалитарни социјални концепт (GAMPER ²2014: 530). Оно на шта, међутим, Шмит скреће пажњу јесте чињеница да Клајстово дело настаје након пропасти Француске револуције, те не чуди да је сцена природно-хармоничне заједнице само кратка међуигра, након које ће се убрзо изнова формирати друштвене структуре са својим предрасудама и пређашњим обрасцима понашања. Клајст на тај начин трансформише русоовску позицију, по којој је цивилизација искварила изворно природно доброг човека, у постреволуцијски песимизам (SCHMIDT ³2011: 187–188).

У филозофској терминологији је још од Лајбница присутно разликовање између природног зла (*mal physique*) у које се убрајају појаве попут земљотреса и епидемија, и моралног зла (*mal moral*) које подразумева утицај људских агенаса – ратови, тираније, страховлада. Клајст је засигурно био упознат са наведеним појмовима, те не чуди да, као и у Волтеровом *Кандиду*, након преживљеног природног зла на сцену ступа пропаст под диктатом моралног зла (GRATHOFF ²2000: 109). Највећи број интерпретација *Земљотреса у Чилеу* опредељује се за једно од следећа два правца тумачења: теолошко или филозофско. Чињеница је да постоји дијалектички однос ове две интерпретације, али и да Клајстово приповедање, иако инспирисано филозофским учењем, не нуди читаоцу било каква филозофска решења (GRATHOFF ²2000: 110). Гампер (2007: 200) с правом примећује да отворена структура Клајстових текстова изнова иритира (и изазива) и читаоце и научнике. Аутору можемо бити захвални на неограниченом броју могућности интерпретације његових дела, али и донекле разочарани као читаоци због неиспуњености наших очекивања.

4. Екокритичко и културноеколошко читање *Земљотреса у Чилеу*. Почетак приповедања, како у већини Клајстових дела, тако и у овој новели, у потпуности одговара динамичном модусу и *in medias res* концепту. Већ прва реченица указује на необичну поставку: с једне стране се, крајње непристрасно, указује на земљотрес и његове фаталне последице по више хиљада људи, док се, с друге стране, истиче и исцртава судбина појединца, Херонима Ругере.⁴ Природа, дакле, стоји насупрот једном младићу, а судбина масе насупрот судбини појединца. Опозиција друштво–појединац спроведена је са кратким интермецом кроз скоро целокупно дело. Пример

⁴ Кејт Ригби је с правом Клајстов почетак нарације окарактерисала као „exaggeratedly dispassionate style” (RIGBY 2015: 40).

за овај однос јесте и порођај Хозефе на степеницама катедрале. Овај крајње приватан и интиман догађај се, у Клајстовом делу одвија пред очима јавности, у тренутку процесације на празник Телово.⁵ Тиме се Хозефа експонира као појединка, огољена у својој биолошкој функцији, док ће казна која следи бити искључиво друштвено иницирана и конотирана.

Уништавањем кључних друштвених институција природном непогодом, урушава се и до тада владајући систем моћи. Велбери сматра да земљотрес укида важење „закона”, при чему су друштвене норме подељене на три велика домена: закон као институција („монастирски закон”), закон као ауторитет (отац, надбискуп, вицекраљ, дакле, област породице, цркве и државе), као и тежња народа ка поштовању закона, што подразумева нејасно дефинисане друштвене групе у делу. Извршење смртне казне над Хозефом представљало би у овом контексту компромисно решење, решење које повезује интересе институције, ауторитета и друштвеног фактора тежње ка закону (WELLBERRY 2007: 73). У новели се посебно истиче деструкција кључних грађевина и погибија ауторитативних личности, чему сведочи главна јунакиња Хозефа:

„Sie hatte noch wenig Schritte getan, als ihr auch schon die Leiche des Erzbischofs begegnete, die man soeben zerschmettert aus dem Schutt der Kathedrale hervorgezogen hatte. Der Palast des Vizekönigs war versunken, der Gerichtshof, in welchem ihr das Urteil gesprochen worden war, stand in Flammen, und an die Stelle, wo sich ihr väterliches Haus befunden hatte, war ein See getreten, und kochte rötliche Dämpfe aus” (KLEIST 2008: 148–149).

На тај начин природна непогода, у овом случају разорни земљотрес, постаје покретач културно-критичког метадискурса, доприноси деконструкцији владајућих начела и преиспитивању постојећих структура у доминантној култури, као и новом дефинисању појма моћи. Интересантно је да се од три споменута домена, једино последњи, дакле, тежња недефинисаних друштвених група ка поштовању „закона”, одржао, и на самом крају радње осамосталио и оснажио, преузимајући улогу судије и егзекутора. У овом случају, како Велбери (2007: 74) примећује, потреба за спектаклом извршења смртне казне само је суспендована наступањем земљотреса, али не и уклоњена. Проповед у последњем делу приче изнова ће покренути привремено утихнуле потребе масе.

Први део приче у знаку је имагинативног контрадискурса. Док су се Херонимо и Хозефа својим љубавним односом изопштили из владајућих структура мишљења, пркосећи на тај начин устаљеним нормама и начелима, њихова маргинализована позиција се у другом делу приче заборавља и на својеврстан начин долази до њихове успешне интеграције у друштво.

⁵ У делу се овом догађају посвећује свега неколико речи: „[...] als die unglückliche Josephe, bei dem Anklang der Glocken, in Mutterwehen auf den Stufen der Kathedrale niedersank” (KLEIST 2008: 144).

Реинтегративни интердискурс, којим се утврђује однос „центра” и маргине, присутан је у Клајстовом делу на два начина: конфликтно и трансформативно. У контексту трансформативне реинтеграције посебно значајну улогу игра дон Фернандо који позива љубавнике са дететом да се прикључе уском кругу његове породице. Свесно бришући све предрасуде и заборављајући на прошле догађаје, овај лик представља најодлучнијег у делу, а сам чин интеграције пропраћен је биолошким моментом: он моли Хозефу да подоји његовог сина, јер је његова супруга, доња Елвира, тешко рањена и није у могућности да се брине о новорођенчету. Хозефин несебични чин прихватања туђег детета представља истицање хуманости, а као одговор јављају се велика захвалност и пријатељска искреност на коју дотадашњи аутсајдери наилазе у кругу ове породице. Интересантно је да се ова женска фигура на кључним местима у тексту најчешће приказује у њеној биолошкој функцији: она је жена која се препушта страстима, она је мајка која тражи своје дете у рушевинама манастира. Њена подршка другима је пре свега мајчинска. Поред већ споменутог подоја доња Елвириног детета, Хозефа помаже повређеној жени превијајући јој ране и олакшавајући јој бол. Овај брижљиви гест само је потврда њеног карактера – за разлику од већине других, првенствено мушких ликова, она примат даје потребама других. Огољеност женске фигуре на искључиво биолошку функцију представља јасну поделу родних улога типичну за време настанка дела, при чему се наратор, придржавајући се актуелних образаца, превасходно благонаклоно опходи према овом лику. Клаузер (1983: 132–133) истиче да је Хозефа у првој половини приче лик који се без конкуренције истиче по Клајстовим критеријумима хероизма, фигура која одлучно и свесно ризикује свој живот због љубави. Самим тим је *Земљойрес у Чилеу* пре свега Хозефина прича (CLOUSER 1983: 137). Она је у исто време и отелотворење русоовске идеје повратка у природу, првенствено окретања ка изворним људским врлинама, несебичним и цивилизацијом неисквареним идеалима. Одлука да се, уместо бега са Херонимом и дететом, врати у заједницу, дајући другима нову прилику да преиспитају претходне одлуке, сведочи о њеној наивности, али и неспособности да сагледа потенцијалну опасност.

Конфликтна реинтеграција наступа у последњем делу новеле, одласком главних фигура у цркву. Тада долази до финалне катастрофе када се утопија из претходног дела приче замењује тражењем и таргетирањем жртвених јарчева за природну непогоду која је сравнила град. Насупрот песничком сну у средишњем делу приче, на њеном крају стоји ноћна мора у цркви. Осветничка глад масе је силовита и нема границе, пошто су све институције уништене. Ова сила има апсолутну и неконтролисану моћ спровођења наводне правде (LENMANN 2013: 97). Испоставља се да је реинтеграција могућа искључиво приношењем жртве – једини преживели из уског круга породице је мали Филип, Хозефин и Херонимов син, који опстаје захваљујући проливној крви не само његових родитеља, већ и доње Констанце и сина дона Фернанда. С обзиром на чињеницу да је друштво отуђено од природе,

оно своју мржњу према природности љубавног односа демонстрира убилачким нагоном (SCHMIDT³2011: 189). Посебно је упечатљива и интригантна последња реченица у делу: „Don Fernando und Donna Elvire nahmen hierauf den kleinen Fremdling zum Pflegesohn an; und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen” (KLEIST²2008: 159). Зашто дон Фернандо, након трагичног губитка сина, поредећи га са преживелим Филипом „скоро па да се радује”, на читаоцу је да закључи у овој недоречености. Културноеколошки посматрано, можемо ове последње речи да тумачимо као задовољење природног баланса, као регенеративни моменат стварања потенцијалне хармоније која је последица првенствено друштвеног фактора, јер природна селекција спроведена земљотресом није нужно условила смрт појединачних ликова.

Од самог почетка радње уочава се Клајстово поигравање са четири елемента природе, који имају вишеструке функције у делу. Земља је најдоминантнији елемент у новели и приказана је у различитим формама и приписују јој се често опречне улоге. Као што је већ истакнуто, земљотрес представља спас и ослобођење за љубавнике, али доноси деструкцију за друштво у целини (RIGBY 2015: 44). Последицама земљотреса посвећено је доста пажње у тексту, иако не можемо говорити о детаљним приказима, већ пре о низању асоцијација, које читаоцу допуштају слободу визуализације и самосталне реконструкције догађаја. Његов опис започиње крајње изненадно и упечатљиво, прекидајући Херонимов покушај суицида: „Eben stand er [...] an einem Wandpfeiler, und befestigte den Strick [...] als plötzlich der größte Teil der Stadt, mit einem Gekrache, als ob das Firmament einstürzte, versank, und alles, was Leben atmete, unter seinen Trümmern begrub” (KLEIST²2008: 145). Пратећи перспективу Херонима, у почетку интерно фокализовано, наратор предочава излазак младог Шпанца из затворске изолације у отворен простор, као и његове импресије о деструкцији коју је земљотрес проузроковао. Кретањем ове фигуре кроз простор града сазнајемо о размерама разарања: урушене улице и куће, пожари и поплаве.

С друге стране, управо земља представља спас за преживеле. Херонимо се осећа сигурним тек након што напусти град и попне се на брдо, а мир проналази у окриљу усамљене шуме (KLEIST²2008: 146–147). Захвалност богу за спасење он показује симболично, спуштањем чела на тло, повезујући се на тај начин управо са земљом: „Er senkte sich so tief, daß seine Stirn den Boden berührte, Gott für seine wunderbare Errettung zu danken [...]” (KLEIST²2008: 147). Херонимов однос са елементом земље можемо тумачити као русоовски повратак природи и као његов закључак да је управо земља једини добронамерни фактор у његовој несрећној судбини. И ноћни љубавни састанак након кога Хозефа остаје у другом стању одвија се такође у врту манастира, дакле, у природном окружењу, где љубавници у потпуности могу да се препусте својим страстима. Ригби (2015: 41) примећује да је проблематика ове љубавне везе троструко конотирана: она је социјално, дакле, сталешки неадекватна; природно, због немогућности одупирања страственој

привлачности, али и због неспособности усклађивања телесних порива и социјалних норми, осећања и морала.

Посебно интересантно је приказивање односа ликова са дрвећем, тј. њихова антропоцентрична функција. У овом случају природа се инструментализује као подршка фигурама или као евентуални изазов са којим оне морају да се изборе. У претходно споменутом уточишту шуме, Херонимо у исто време пати због трагедије која је снашла многе – мислећи у првом реду на Хозефу – али осећа и захвалност због тога што је преживео. Спомиње се храст као потенцијална претња његовој сигурности: „Er nahm sich fest vor, nicht zu wanken, wenn auch jetzt die Eichen entwurzelt werden, und ihre Wipfel über ihn zusammenstürzen sollten” (KLEIST ²2008: 147). Храст се као симбол у историји (немачке) књижевности првенствено посматра у контексту постојаности и борбеног пркоса, а веома често се повезује са германским, касније и немачким националним идентитетом (BUTZER/JACOV ²2012: 84–85). Из тог разлога се Херонимово указивање на храст може тумачити као одлучност и спремност да пркоси било каквим недаћама у будућности.

Дрвету нара, под чијим гранама љубавници проналазе уточиште након поновног сусрета, с разлогом је посвећена пажња у тексту: „Sie fanden einen prachtvollen Granatapfelbaum, der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete; und die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied. [... Der Baumschatten zog, mit seinen verstreuten Lichtern, über sie hinweg [...].” (KLEIST ²2008: 150). У истраживањима Клајстове новеле дрво нара се тумачи на различите начине. Либранд (2009: 117) сматра да оно упућује на иконографију средњег века, на Марију, а његов плод на Исуса, али и на грчки мит о Персефони, док Хорст (2015: 21) ове две могућности тумачења допуњује подсећањем на пасторалну поезију у којој се нар размењује као поклон између љубавника, као знак еротског интересовања. Ригби (2015: 44), с друге стране, такође полазећи од дрвета нара као симбола ослобођења ероса, ово дрво доводи у везу са богињом Афродитом. С обзиром на то да у крошњи нара у Клајстовој новели седи славуј, уочљива је интертекстуална повезаност, дакле, алузија на Шекспирову трагедију *Ромео и Јулија*, у чијем трећем чину ова птица наговештава судбину заљубљених и њихов трагични завршетак. И у *Земљопресу у Чилеу* мирисни плодови нара указују на еротику и љубав, за разлику од Шекспира и на плодност, али и предвиђају насилну смрт младе породице (BUTZER – JACOV ²2012: 161).

Елемент ватре је у делу првенствено повезан са смрћу. Ватра, односно пожари као последица земљотреса уништавају домове и терају људе на бег и тражење уточишта: „[...] hier leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln, und trieb ihn [Jeronimo] schreckenvoll in eine andere [...]” (KLEIST ²2008: 146). Интересантно је да је Хозефа иницијално била оптужена на смрт ватром, да би њена казна била преиначена на декапитацију. У овом контексту, спаљивање на ломачи представљало би „адекватну” казну за њено друштвено неприхватљиво понашање, казну која би је прочистила од почињеног телесног греха. Промена метода извршења смртне казне у

великој мери кореспондира са Клајстовим временом – у многобројним немачким државама је у другој половини 18. века, пратећи трендове просвећеног апсолутизма, уведен овај вид „хуманијег” извршења смртне казне.

Једино помињање ватре у позитивним контексту везано је за њено контролисано инструментализовање: окупљене породице након земљотреса покушавају да на ватри испеку јутарњи хлеб, а друштво ком се Херонимо и Хозефа придружују на ватри спрема доручак (KLEIST 2008: 150, 151). Централни део приче је идиличног, привремено утопијског карактера, у ком се до тада деструктивна сила преображава у корисни, људима потребни фактор.

Елемент ватре представљен је и у следећем примеру: „Niemals schlug aus einem christlichen Dom eine solche Flamme der Inbrunst gen Himmel, wie heute aus dem Dominikanerdom zu St. Jago; und keine menschliche Brust gab wärmere Glut dazu her, als Jeronimos und Josephens!” (KLEIST 2008: 155). Пламен се у овом контексту спомиње у вези са религиозном страшћу која ће се убрзо распламсати у неконтролисану фанатичност и довести до трагичног исхода.

Елемент воде такође се манифестује кроз његово деструктивно деловање. Судбине људи и животиња постају повезане у вртлогу реке Мапочо: „Hier lag ein Haufen Erschlagener, hier ächzte noch eine Stimme unter dem Schutte, hier schrieen Leute von brennenden Dächern herab, hier kämpften Menschen und Tiere mit den Wellen [...]” (KLEIST 2008: 146). Ригби уочава упечатљиву Клајстову употребу глагола „verschütten” (излити, просути) у следећем контексту: „Und in der Tat schien, mitten in diesen gräßlichen Augenblicken, in welchen alle irdischen Güter der Menschen zu Grunde gingen, und die Natur verschüttet zu werden drohte, der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn” (KLEIST 2008: 152). Ова глаголска конструкција има „водену конотацију” која у великој мери подсећа на историјске извештаје о поплавама које су уследиле након земљотреса у Лисабону и Сантјагу, али се у исто време може довести и у везу са библијским потопом (RIGBY 2015: 45), након кога је, као и у Клајстовом делу, наизглед наступио нови почетак.

Последњи елемент – ваздух – у новели је приказан пре свега као кретање, као струјање. Он доноси нови живот и наду: „Er [Jeronimo] befühlte sich Stirn und Brust, unwissend, was er aus seinem Zustande machen sollte, und ein unsägliches Wonnegefühl ergriff ihn, als ein Westwind, vom Meere her, sein wiederkehrendes Leben anwehte, und sein Auge sich nach allen Richtungen über die blühende Gegend von St. Jago hinwandte” (KLEIST 2008: 146). Ветар са запада, са мора, за Херонима представља моменат отржењења и буди у њему спремност да сагледа све могућности избављења. У потрази за Хозефом међу преживелима, посебно се истиче женска хаљина која лепрша на ветру (KLEIST 2008: 147), као знак живота и наде да је управо његова драга у близини.⁶ Ваздух, иако најмање заступљен у делу, једини је у потпуности пози-

⁶ Оно што је крајње необично и зачуђујуће, јесте чињеница да се у целом делу ни у једном контексту не проналазе речи и/или фразеологизми из семантичког поља „дисање”.

тивно, али и искључиво антропоцентрично конотиран елемент, који људским агенсима доноси дашак животног полета. С обзиром на исход радње, ваздух у исто време представља и привидну подршку ликовима, која је, како ће се испоставити, кратког даха. Људска деструкција на крају надјачава потенцијал хуманости створен факторима природе.

5. Закључак. Стваралаштво Хајнриха фон Клајста стилски и тематски стоји далеко испред његовог времена и пркоси једнозначним тумачењима и књижевноисторијским периодизацијама и категоризацијама. Новела *Земљотрес у Чилеу* само је један од многобројних доказа ванвременског карактера Клајстовог опуса, дело које због семантичке отворености, у исто време лаконског, али и комплексног језичког стила, несвакидашње тематике и запањујућег завршетка, и даље представља неисцрпни извор могућности интерпретативног сагледавања.

Културноеколошки посматрано новела је репрезентативни пример Цапфове дискурсне хетеротопије, дело у ком се приказује деконструкција проблематичних владајућих структура, у ком се протежирају маргинализовани фактори и које нуди наду у потенцијалну реинтеграцију аутсајдера у друштво. Трагични завршетак новеле сведочи о само делимичном успеху, тачније о могућности трансформативне реинтеграције у мањим социјалним круговима и групама, док конфликтна реинтеграција подразумева жртвовање главних фигура зарад стварања привидне хармоније. Земљотрес као природна катастрофа и сви његови пропратни фактори пружили су друштву прилику за преиспитивање потенцијално неисправне одлуке. Испоставља се, међутим, да је маса незрела и да је глад за осветом јача од потребе за покајањем.

Кроз призму четири елемента природе у раду су екокритички сагледани односи природа–појединац и природа–друштво. Док се на релацији природа–појединац испоставља да она у више наврата има помагачку функцију, друштво је у целини отуђено од природе и посматра је првенствено као непријатељски елемент који урушава социјални склад и уређење. Зато се сваки природни однос и природно понашање појединаца санкционишу, а на крају и крваво кажњавају. Клајстова нада у русоовски повратак природи суочава се са реалним ограничењима њеног реализовања и трансформише се у песимистичну слику немогућности просвећивања масе.

Очекивало би се да се, на пример, глагол „дисати” повезује са слободом, са тренутком када ликови схватају да су се спасили, да су преживели земљотрес, или са одређеним ситуацијама у којима би опис страсти био праћен уздисајима. Потпуни изостанак речи из овог семантичког поља можемо тумачити као ауторову интенцију да се ексклузивно ограничи на одређена поља речи. Њиховим варирањем и репетицијом постиже жељени ефекат.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BREUER, Ingo. *Leben und Werk. Biographische Skizze.* Ingo Breuer (Hg.). *Kleist-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2009, 1–4.
- BÜHLER, Benjamin. *Ecocriticism: Grundlagen – Theorien – Interpretationen.* Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2016.
- BUTZER, Günter, Joachim JACOB. *Metzler Lexikon literarischer Symbole.* Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2012.
- CLOUSER, Robin A. Heroism in Kleist's *Das Erdbeben in Chili.* *Germanic Review* 58/4 (1983): 129–140.
- GAMPER, Michael. *Masse lesen, Masse verstehen. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930.* München: W. Fink, 2007.
- GAMPER, Michael. *Menschenmasse und Erdbeben. Natur- und Bevölkerungskatastrophen im 18. Jahrhundert und bei Kleist.* Gerhard Lauer, Thorsten Unger (Hg.). *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert.* Göttingen: Wallenstein Verlag, 2014, 520–535.
- GLOTFELTY, Cheryll. Introduction. Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (Ed.). *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology.* Athens/Georgia: University of Georgia Press, 1996, xv–xxxvii.
- GOODBODY, Alex. German Ecocriticism: An Overview. Greg Garrard (Ed.). *The Oxford Handbook of Ecocriticism.* New York: Oxford University Press, 2014, 547–559.
- GRATHOFF, Dirk. *Kleist: Geschichte, Politik, Sprache: Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists.* Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000.
- HAMACHER, Werner. Das Beben der Darstellung. David E. Wellbery (Hg.). *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili.“.* München: Beck, 2007, 149–173.
- HORST, Eleanor E. The Fortuitous Arch: Reconstructing Classical and Christian Interpretations of Sexuality in Kleist's *Das Erdbeben in Chili.* *European Romantic Review* 26/1 (2015): 13–28.
- KLEIST, Heinrich von. *Das Erdbeben in Chili.* Helmut Sembdner (Hg.). *Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe.* Zweiter Band. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008, 144–159.
- LEHMANN, Johannes F. *Einführung in das Werk Heinrich von Kleists.* Darmstadt: WBG, 2013.
- LIEBRAND, Claudia. *Das Erdbeben in Chili.* Ingo Breuer (Hg.). *Kleist-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2009, 114–120.
- RIGBY, Kate. *Dancing with Disaster: Environmental Histories, Narratives and Ethics for Perilous Times.* Charlottesville/London: University of Virginia Press, 2015.
- RUECKERT, William. Literature and Ecology. An Experiment in Ecocriticism. Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (Ed.). *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology.* Athens/Georgia: University of Georgia Press, 1996, 105–123.

- SCHMIDT, Jochen. *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*. Darmstadt: WBG, ³2011.
- SEMBDNER, Helmut. Anmerkungen zu den Erzählungen und Anekdoten. Das Erdbeben in Chili. Helmut Sembdner (Hg.). *Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, ²2008, 902–904.
- WEBER, Christoph. Santiagos Untergang – Lissabons Schrecken. Heinrich von Kleists *Erdbeben in Chili* im Kontext des Katastrophendiskurses im 18. Jahrhundert. *Monatshefte* 104/3 (2012): 317–336.
- WELLBERRY, David E. Semiotische Anmerkungen zu Kleists *Das Erdbeben in Chili*. David E. Wellberry (Hg.). *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili.“*. München: Beck, ⁵2007, 69–87.
- ZAPF, Hubert. Cultural Ecology of Literature – Literature as Cultural Ecology. Hubert Zapf (Ed.). *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2016, 135–153.

Milica B. Pasula

NATUR- UND LITERATURERSCHÜTTERUNGEN: ÖKOKRITISCHE UND
KULTURÖKOLOGISCHE ÜBERLEGUNG ZU KLEISTS *ERDBEBEN IN CHILI*

ZUSAMMENFASSUNG

Heinrich von Kleists literarisches Werk stellt schon zwei Jahrhunderte lang einen zugleich inspirierenden, aber auch irritierenden Ausgangspunkt für das Lese- und Wissenschaftspublikum dar. Beim Lesen vom *Erdbeben in Chili* aus ökokritischer und kulturökologischer Sicht wurden für diesen Beitrag sowohl verschiedene Funktionen der Natur in Kleists Text als auch Verhältnisse zwischen Individuum und Natur und zwischen Natur und der Gesellschaft in Betracht gezogen. Ziel des Beitrags ist die Hervorhebung vielfacher Deutungsmöglichkeiten aus der Perspektive der modernen Zugänge, aber auch die Interpretation von bis jetzt nicht genug erforschten Elementen dieser Novelle.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за германистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
milica.pasula@ff.uns.ac.rs

Примљен: 27. јуна 2022. године
Прихваћен за штампу јануара 2023. године