



ПРЕОКРЕТАЊА МИТА – ЕВОЛУЦИЈА МОТИВА СЕНКЕ

Писац романа научне фантастике традиционално има ограничења у погледу доминације амбијента над карактеризацијом. У овом типу прозе, писац ништа не сме да узима као дато. Он или она не може да се ослони на заједничка искуства на нивоу свакодневнице коју дели са читаоцима, пошто читалац прилази делу спреман да привремено поништи своја веровања. Аутор, заузврат, мора да уложи непропорционално више енергије да би спољашњи свет својих јунака учинио веродостојним – сва та преклапања црвених мора са жутиим небом и живим стенама, или било шта друго. У исто време, то *месџо* је наглашено у толикој мери да постајемо преплављени њима, тако да нас аутор оставља са дрвеним јунацима од којих се не очекује рафинираност ни у мишљењу, ни у понашању. Тако остајемо споља, као посматрачи оригиналног тродимензионалног ефекта, једва дотакнути једним од основних порива озбиљне књижевности: да се оно што је обично учини чудесним. У већем делу фантастичне књижевности, нагласак је искључиво на егзотичном.

Урсула К. Ле Гвин је озбиљан писац, једна од неколицине која је проширила жанр научне фантастике, са карактеризацијом која је истанчана и сложена као и у било којем мејнстрим роману. Она заиста ствара егзотичне светове и страна бића, али на такав начин да ти светови и та бића појачавају и додатно истичу наше добро познате предрасуде према било чему страном. Смештајући своје бајке изван земаљског окружења, она заобилази цензора у ксенофобичном уму читаоца. Уместо да нам понуди само клишетизовани ескапизам и егзотику, Ле Гвинова је заокупљена ширим импликацијама преко којих добра књижевност шири свет искуства читаоца. Ипак, она није првенствено писац алегија. Другим речима, иако је њено дело армирано митовима и симболима, она се не бави оживљавањем датих митских концепција. Прецизније речено, продирањем до митопоетског импулса, она је створила нову митологију, при том често радикално мењајући симболе из старе митологије. Кроз мит, она настоји да направи мост између своје проживљене, имагинативне стварности и читалачке аутоматске отуђености стварањем извесне врсте емпатије или узајамног разумевања које су најбољи писци одувек будили у читаоцима – у мери да та иста проживљена стварност постаје део искуства читаоца. Ле Гвинова се суочила са ограничењима алегијске школе, променивши статички симболизам алегије у динамичке симболе сна на јави митологије и премештајући тиме расцеп између својих фантастичних светова и читалачке скепсе. Иако можда не присваја заједничку област свакодневног искуства, она несумњиво присваја једну од реакција на основне митске симболе.

У прилог уметничкој вештини Ле Гвинове сведочи то што она често узима познате симболе и изокреће њихове традиционалне вредности. Таква је њена употреба познатог

дуализма светлости и таме. Полажући поверење у читаоце да ће се позабавити емотивном тежином ове симболике, она ствара лиценцу веродостојности захваљујући којој може да одгаји читав низ симпатичних карактеризација. Прихватање симболичког конструкта отвара нам пут да прихватимо њене карактеризације. Када Ле Гвинова пробије читаочев емотивни гард, она узима познати симбол и преображава га, јер нам тај симбол не служи само за поједностављене поларизације доброг и лошег, него и да се можда поиграмо на пола пута између таме и светлости, у подручју сенке. Док поделе црно/бело и тама/светлост указују на космичку поларизацију великих размера, сенка упућује на микрокосмос, или на поларизацију као лично бреме које носи појединац. У целини, сенка сачињава област сумрака, која укључује егзистенцијални избор који прати стопе свечовека.¹ У делу Ле Гвинове, њен атрибут је „име“ или поље извесности, у погледу идентитета.

Од озбиљног писца очекујемо доследност – кохезију слика које можемо пратити из једне књиге у другу. Такође очекујемо и метафизичку комплексност, исказану и појачану мотивима слика. Оно што проналазимо у делу Ле Гвинове јесте палимпсест таквих мотива који се све раскошније и гушће понављају у наредним књигама. Део овог палимпсеста је слика сенке која се, када се хронолошки прати кроз њено стваралаштво, уочава као спектар значења која њену холистичку метафизику инспирисану таоизмом преводe у партикуларно. На једном крају овог спектра, сенка је слика микрокосмоса и означава индивидуални хаос из којег се рачвају две стазе, једна која носи негативну конотацију хаоса у смислу губитка идентитета, обмане и смрти, док се на другој стази сенка и крупнија космичка тама виде као хаос из којег потенцијално може да се роди живот. У ову плодносну област појединац стиже тражећи реч (која даје облик контекстуалној, *сџољашњој* конфузији) и име (које уобличава идентитет, *унуџрашњу* конфузију). На средини спектра је јунговски изведено суочавање са сенком као потиснутим сопством, као другошћу или – понекад још објективније и наизглед непопустљивије фиксираном – фигуром ванземаљца. На другом крају спектра, сенка представља или стапање супротности (светла и таме) које је често везано за дрвеће или шуме, или се истиче нужност раздвајања светла и таме, раздвајање из којег се рађа најдинамичнија интеракција. Обично се то везује за симбол јина и јанга. Органска интеракција крајности упућује на таоистичку целовитост и сачињава баланс или стање динамичке равнотеже које се слави, рецимо, у *Књиџама о Земљоморју* и новели *Свеџ се каже шума*² (*The Word for World is Forest*).

Почињемо од негативног краја спектра: сенка и хаос као антиживот и губитак идентитета. Роман у којем се у том смислу најдоследније употребљава мотив сенке (сенка као губитак сопства) јесте *Граг оџсена* (*City of Illusions*). Он почиње тамо:

¹ Иако сам са занимањем прочитала Douglas Barbour, "Wholeness and Balance in the Hainish Novels of Ursula K. Le Guin," *Science Fiction Studies*, ур. Mullen & Suvin (Boston: Gregg Press, 1976), стр. 146–54, слажем се да су слике таме/светлости оно што спаја различите књиге, али и даље стојим иза властите дистинкције да се ове слике односе на макрокосмос, док сенка упућује на микрокосмос и индивидуално.

² В. Alan Watts, *Тао: The Watercourse Way* (New York: Pantheon, 1975), стр. 20, 26.

*Замислиће џаму. У џами коју њледамо око сунца њробудио се неми дух. По џиуно у џи-
љен у хаос, није знао ни за какав образац. Није имао језик, није знао да је џама ноћ... Кроз
џамну шуму сџвари ћућке је џумарао док ја није заусџавила ноћ, јача сила. (С1, 1)*

Протагониста Фалк непрестано бива заслепљен, што је симбол његове неспособности да одреди и прихвати креативне поларитете и, самим тим, властити идентитет унутар њих. Његова конфузија једнака је оној коју има поремећени ум. Он се делимично опоравља у благотворном окружењу шуме, месту „сенке и сложености“. Постепено, његово психичко слепило излази на видело, што омогућава да се одигра плодносна интеракција после које ће развити потпуну свест о властитом идентитету.³ Али тај заматак у роману периодично тоне у искључиву и непријатељску таму. На једном месту, Фалк упада у потпуно мрачну собу, у којој се на пробу ставља његов стрпљиво изграђени идентитет враћањем у слепило и хаос. Али овога пута научио је да нађе светло унутар таме (парадокс којем се Ле Гвинова често враћа у свом делу).⁴ Када га пусте, он лута, он је „сива сенка што клизне на запад кроз хладну дивљину“. А то слуги на зло, јер је запад традиционално симболични правац смрти и Фалк ће дословно бити заслепљен пре него што стигне до краја своје потраге. Но, он ће се поново спасити, само да би опет потонуо у дубоко физичко слепило, у страшни, варљиви лавиринт света сенки Шинга. Тек је у овом делу романа слика сенке у најдоследнијој вези са фрагментацијом идентитета, у прозачним собама у којима Фалк среће бројне сенке, али никада материју, тако да и он губи из вида од чега је саздан.⁵ Фалк се од тих химера спасава тако што постаје свестан свог двоструког идентитета помоћу холистичког света, таоистичког канона који постаје сила што из хаоса обликује свет.

У књизи написаној неколико година касније, *Небески сџпуј* (*The Lathe of Heaven*), поново се користи сенка како би се указало на ум који тоне у лудило. Уместо да буде потрага за свешћу о идентитету, као у мноштву других прича, Ле Гвинова се овде више бави индивидуалном одговорношћу према космичкој равнотежи кроз властите поступке.⁶ Овде је макрокосмос представљен као хаос; на микрокосмос и индивидуално се указује тек повремено, стога се и сенка појављује само једном. Колико год незнатан, то је истовремено и снажан уљез, пошто упућује на ескалацију индивидуалног лудила у универзално, у које се екстернализује ноћна мора суперпсихијатра Хабера, отеловљујући се као стварност која нас окружује. Као негативна конотација фрагментарности индивидуе, сенка најављује безобличје хаоса, празнину макрокосмоса и разарање средишта, како у индивидуалном, тако и у универзалном смислу.

³ У делу Ле Гвинове, светло је често повезано са учењем или знањем у научном смислу, чега је пример слика свеће. Али то заслужује посебан, подробнији чланак. Обратити пажњу на приповетку „Звезде под нама“ (“The Stars Below”) из књиге *Дванаесџ чеџврџи веџра* (*The Wind’s Twelve Quarters*).

⁴ Упоредити ово са Гедовим заточењем у *Гробницама Аџуана* (*The Tombs of Atuan*) или са призором деце која се играју у затворима у *Човеку џразних руку* (*The Dispossessed*).

⁵ Упоредити овај поступак са сенком лудила у поглављу „Краљ зиме“ (“Winter’s King”) из *Дванаесџ чеџврџи веџра*.

⁶ Импликације једног чина у фаустовском смислу тема је која се нашироко испитује у *Књигама о Земљоморју*.

Иако је губитак идентитета облик смрти, мотив сенке се, посебно у раним романима, користи да предскаже стварну смрт. У том погледу, употреба овог мотива код Ле Гвинове подудар се са традиционалним, симболичким значењем. За Халдру у *Роканоновом свеџу* (*Rocannon's World*), огрлица – „око мора” – јесте „бреме и сенка” (RW, III) јер симболично предсказује смрт њеног сина. Када луталице направе камп, сенка уз ивицу њихове логорске ватре, иако наговештава мудрост „Становника пећине” („Dweller in the Cave”), такође је и гласоноша смрти за Могијена. Пошто је он изливен према калупу нордијског јунака, Могијенов фатализам га тера да је прихвати. Нужно – и не увек пуко фаталистичко – прихватање смрти велика је тема из *Књиџа о Земљо-морју*, о чему ће се касније подробно расправљати. У наредном роману, *Планетиџа из-џнансиџа* (*Planet of Exile*), сенка се такође користи да би се сугерисала смрт, посебно смрт из заседе. У том контексту употребљена је само једном, у *Граду ојсена*, пошто после њега, у потоњим романима, мотив сенке постаје сложенији (подвргавајући се променама мора). Предња страна слике сенке, као наговештај смрти, јесте смрт која се дешава при стерилности пуног светла без сенки (о чему ће се касније расправљати).

Сенка и хаос и тама, у доброћудном смислу у којем се представљају као легло потенцијалног живота, свесно се користе у *Левој руци џаме* (*The Left Hand of Darkness*), мада су и пре те књиџе постојали наговештаји. Поступање с овим мотивом може се сагледати као аналогно ауторкином креативном, митопоетском процесу, њеним световима пре него што им речи дају облик:

*Анђели земље џредака у сенци
Још ненасликаној, без миџа,
Враиџиџе се, и без лејџџа крила џоџониџе
Међу веџрове чијим сиџе сиџујама џловили... (Wild Angels, стр. 7)*

У *Роканоновом свеџу*, на пример, Фија тка необичан плес сенки:

*Плесачи се раздвојише, њихове сенке џреџрчаше брзо џреко зида, расџлеџена коса
једне од њих на џрен се зањиха и засвеџлуца. Заврши се неми џлес, а џлесачи, џиџо џоуџи
свеџлосџи и сенке ни имена нису имали, сиџаџаше мирно. (RW, VII)*

Овде сенка указује на њихов корпоративни расни идентитет.

Управо је у споју са именом мотив сенке најбогатији са конотацијама микрокосмоса као супротстављеног макрокосмосу. У *Граду ојсена*, тама и сенка су „простор између речи”, одајући тако утисак плодносно, динамичне напетости. Речи – силе обликовања унутар хаоса, чиновни свесне креације – касније проналазе свој најпотентнији израз у „имену”, тајном талисману појединачног ентитета који стоји насупрот првобитног хаоса. Развој имена и његово претварање у камен темељац филозофије микрокосмоса, индивидуалног, кулминира у концепту *џифреџора* (*shifgrethor*) из књиџе *Лева рука џаме*. И опет, темељ је ударен у претходним књиџама. Баш као у плесу безимених сенки из *Рокановој свеџи*, Роканон и Кио расправљају о важности имена. У одговору на мит морске сирене о Семлијевом кратком, али спектакуларном појављивању пред Роканоном у музеју који, по својој природи, противречи миту, Роканон одлази

на страну планету да оживи мит. Тамо открива своје ново име и ново савезништво у имену Олхора (Луталице), чија је судбина управо та потрага. У *Грагу ојсена*, Оријево позивање Фалка његовим бившим именом, Рамерен, у извесној мери буди тај идентитет као сенку сопства. Али управо се у имену Књига о Земљоморју најдоследније испитује моћ имена у споју са сенком.

У првој књизи из циклуса о Земљоморју, *Чаробњак Земљоморја* (*A Wizard of Earthsea*), много тога се износи о процесу давања имена; њиме се установљава тајно или право име као нека врста талисмана који штити истински позив и, самим тим, прави идентитет. Протагониста Гед је добио име по чаробњаку, своме учитељу, током „ритуала одрастања“ који указује на улазак у извесност идентитета. Чуvari чаробњака из Земљоморја одржавају равнотежу у свом свету спознавањем и чувањем правих имена свих ствари:

Рука Учишлеља ѿоледа у драуљ који се пресијавао на Гедовом глану, блисѿав ѿоууѿи наираде из змајеве ризнице. Сѿвари Учишлељ ѿромрмља једну реч: 'Толк' и ѿред њима се сѿвори камичак, никакав драуљ, већ одломљени сиви комад камена. Учишлељ ѿа узе, сѿави на глан и исѿружи. 'Ово је камен; толк на Језику Исишине', рече и блаѿо ѿоледа Гега. 'Комадић сѿене од које је саздано осѿрво Рок, комадић неѿлодне земље на којој живе људи. Оно је ѿо шѿо јесѿе. Део свеѿа. Променом-Илузије можеш учиниѿи да изѿледа као дијаманѿи – или свеѿи, или мува, или око, или ѿламен...' Камен је шреѿерио и прелазео из облика у облик док их је он набрајао, враѿивши се на крају у облик камена. 'Али шѿако је само наизѿлег. Илузија вара чула ѿосмаѿрача; шѿера ѿа да види и чује и осеѿи да се сѿвар мења. Али она не може да ѿромени сѿвар. Да би прешворила овај камен у драуљ, морала би да ѿромени њеѿово ѿраво име. А да би шѿо учинила, синко, чак и у овом комадићу свеѿа, мора да ѿромени чиѿав свеѿи. То је изводљиво. Сѿварно је изводљиво. То је вешѿина Учишлеља Промена, научићеш ѿо и шѿи, када будеш сѿреман. Али не смеш ѿромениѿи ниједну сѿвар, ниједан каменчић или зрно ѿеска, док не сазнаш какво ће добро и зло ѿрозиѿи из ѿоѿ чина. Свеѿи је у равнѿежи, у Еквилибријуму. Чаробњакова моћ да Промени и Изазове може да ѿоремеѿи равнѿежу свеѿа. Оѿасна је шѿа моћ. Најѿоѿибељнија од свих. Она мора да ѿраѿи знање и служи ѿошреби. Уѿалиѿи свећу значи баѿиѿи сенку...' (WE, III)

Када се равнотежа поремети у *Најгаљој обали* (*The Farthest Shore*), трећој књизи циклуса, наступа губитак имена из Језика Истине. Та пошаст се исказује не само кроз неспособност да се изговоре имена ствари, него и тајна имена појединаца којих се то тиче, што је још важније. Другим речима, избрисале су се границе извесности које су биле подразумеване именом; тај покрет се илуструје сликом светла (или извесности) које се кроз рупу цеди у таму (или неизвесност). Једном приликом, Гед оживљава погођену жену дајући јој ново, тајно име како би обновио језгро њеног идентитета. Та имена су обично повезана са тотемским биљкама или животињама или владајућим демонима оваплоћеним у облицима биљака или животиња. Могуће је да ово указује на сродност између људског и нељудског, што је додатно наглашено у Гедовом случају, пошто он током шегртовања носи са собом духа у облику пацова. Ова очигледна неподударност са Гедовим именом које означава јастреба бива разрешена када дух пацова, својом лојалношћу и приврженошћу, успе да га поврати из мртвих. У овој епизоди Гед показује способност да у другима побуди лојалност и оданост, што се коси са површним поносом и необузданом храброшћу коју Гед показује у младости

(коју представља јастреб). И његово право име Гед и надимак Јастреб указују на напетост у њему између примене моћи и глади да се она стекне. Именима се тако кришом указује на потенцијал његовог карактера.

Све док јунак не стекне интегритет, или идентификацију са својим истинским сопством (синтеза која представља конфронтацију са сенком сопства), он често гаји нелагодна осећања према имену којим га сви ословљавају. Принц Арен, чије име означава мач, не уме спретно да барата мачем предака све док се не научи одговорности које носи његово старатељство, а то подразумева и хватање укоштац са властитим идентитетом, који је репрезентован тајним именом, Лебанен (оскоруша). Под оскорушом поред извора, на главном двору Куће Рока, он се суочава са својом судбином и започиње потрагу на чијем крају ће постати последњи краљ Земљоморја. На том путовању Арен мора да иде кроз области у којима право име није тајна амајлија, него пасош који огољује његову душу пред светом. Сличним искушењима подвргава се и јунакиња друге књиге, *Гробнице Аџуана*. У овом роману улазимо у свет сенки Земљоморја, у Атуан, којим управљају хтонска божанства сугестивно названа „Безимени“. Наглашавам *сујесџивно*, јер она нису повезана са укупном, неуравнотеженом тамом. Јунакиња Арха, висока свештеница, носи име које означава некога ко је „поједен“, пошто је још у детињству морала да се одрекне свог идентитета да би ушла у високе кругове свештенства. Касније, уз Гедов труд, Арха враћа своје истинско име (пошто се пре тога суочи са сенком свог сопства), али не може некажњено да му се врати док не побегне из вечите таме и ропства Безимених. У циклусу о Земљоморју, Атуан представља неизвесност и губитак идентитета.

Док у Ле Гвиновом свету Земљоморја процес именовања представља хегемонију у адамитском смислу, старатељство које подразумева одржавање равнотеже и хармоније, дело или чин је препуно фаустовских импликација – оно прети равнотежи. Када име – индивидуални ентитет – својим индивидуалним чином моћи делује на окружење, на макрокосмос, угрожена је органска, космичка равнотежа. Отуда је угрожено и име, или идентитет, јер се све враћа у хаос и неравнотежу. При крају циклуса, видимо да тајно, истинско име означава појединца и његова дела, те да појединац мора да прихвати пуну одговорност за своје поступке.

У *Левој руци ѿаме*, слика сенке се поново користи да би се фокусирао на идентитет, али је нагласак сада понешто измењен. Уместо да, као у циклусу о Земљоморју, буде област неизвесног идентитета која носи могућност избора (утолико што позива на деловање или на одговорност за учињено), он постаје поље личног интегритета. У Кархајду, сиромашном краљевству, иза мушкараца иду њихове властите сенке, док у декадентном, социјалистичком Оргорејну „...свакоме од њих је недостајао неки квалитет, нека димензија бића; и нису успевали да убеде. Нису имали чврстине. Као да иза њих, чинило ми се, није остајала сенка“ (LHD, X). (Упоредити ово са нетелесношћу и двострукошћу Шинга у *Грагу ојсена*). Најзначајније стапање сенке са интегритетом је у региону *шифџиретор*:

„Нешџо сам ѿојрешо у ѿределу шифгретора. Извини; не моју да учим. Никада нисам сасвим разумео значење ѿе речи.“

„Шифгретор? Поџиче од сџаре речи за сенку.“ (LHD, XVIII)

Иако *шифреџор* има разнолика значења, у њему као да је садржан и ренесансни концепт *virtu* и келтски *geas*, као и нека врста оријенталног чувања образа. Другим речима, он обухвата идентитет преко кога човек жели да буде препознат од стране вршњака. Један аспект концепта *шифреџора* открива се када емисар са друге планете, Генли Ај, почиње да у чопору Орготана разазнаје сеновито присуство прогнаног Естравена који се, попут духа Шекспировог Банка из *Maibeia*, појављује у Ајевој свести и отвара му очи пред опасношћу по његов интегритет коју представља варка Орготана. Генли Ај касније то усваја и иде до крајњих граница како би опрао добро име свога пријатеља – укратко, да би му постхумно обновио сенку. У напору да поништи Естравеново прогонство, Ај се супротставља лудом краљу Аргавену, угрожавајући тако властиту мисију; али је касније принуђен да се потчини захтевима ширег плана савезништва него што је пријатељство између два појединца.

У једном од новијих дела, метафори сенке Ле Гвинова прикључује и метафору шуме, у смислу потенцијала, са именом или признатим идентитетом. Шума је добро позната метафора за подсвест: „Сви ми у уму имамо шуме. Шуме неистраженог, шуме бескрајног. Свако од нас се изгуби у шуми, сваке ноћи, сâм” (WTQ, „Vaster”). Зато што представља нешто неструктурисано, сложени склоп потенцијалних сила спремних за дејство унутар једног појединца, шума може бити опасна зона. Међутим, нужно је да појединац закорачи у њу, да крене у тај поход, у потрази за својом фрагментисаном личношћу. То је било препознато чак и у препсихолошким текстовима (у модерном смислу). У *Алиси у земљи чуда*, Алиса каже: „Ово мора да је шума... у којој ствари немају име. Питам се шта ће се десити с мојим именом када одем у њу? Уопште не бих волела да га изгубим.”⁷

За Алису, шума је доброћудно место у којем среће лане и са којим се шета. Животиња је се не плаши све док не изађе из шуме, када се оно присети њихових имена и предрасуда које су повезане с њим. Слично томе, у *Грагу ојсена*, Фалк проналази помоћ у шуми, која је екстернализација његове подсвести. У шуми, он сања и лоцира саосећајног „Слушаоца”, који се подудара са јунговским архетипом мудрог старца, ментора. Слушалац је пријемчив за све људске умове у околини, стога је и потражио уточиште у шуми да би се склонио од човечанства. Заузврат, он преноси проста упутства кроз хаос подсвести, еталон вредности у позадини речи и имена. У „Излету у главу”, необичној, фрагментарној приповеци написаној неколико година касније, Ле Гвинова концептуализује, или апстрахује, имажинистичко спајање шуме, сенке и имена на начин који се може протумачити као свесна, пародична егзегеза наведеног цитата из дела Луиса Керола, или можда као пародија свог властитог метода:

Сенка је ушла у очи док се Земља окрећала око осе. Сенка је клизнула на исџок и навише у очима грујих.

„Мислим”, ојрезно рече ћорак, „да би џребало да изађемо из сенке овој, овде.” Показао је на џредметџ џоред њих, нешџо крујно, од доле мрачно, од џоре раскошно зелено, чијеј се имена више није сећао. Пиџао се да ли свако има своје име, или све зову исџим именом. А шџа је са њим и осџалима, да ли они деле исџо име, или свако од њих има своје? „Имам осећај да ћу се сеџиџи ако се удаљим од њих, шџо даље”, рече. (WTQ, „Trip”)

⁷ Lewis Carroll, *The Annotated Alice* (Harmondsworth, Hearts: Penguin, 1972), ур. Martin Gardner, стр. 225–27.

У једној новијој приповеци, „Нова Атлантида“ („The New Atlantis“), Ле Гвинова користи слику мора да изрази те повезане сложености.⁸ Метафора шуме у познијим делима еволуира у пуни таоистички симбол, што даје замаха читавом свету из романа *Свеј се каже шума*, о чему ће се расправљати касније у контексту холистичке конструкције.

Из сенке и таме као хаоса, било као антиживота, антиоблика или заметка из кога се рађају сви облици, премештамо се у средиште спектра и мотиве сенке и таме по-сматрамо у вези са препознавањем другости, странаго. Они потпадају у две категорије, јунговске и таоистичке. Сенка је у јунговској категорији концепт подсвесног, потиснутог сопства. Такође је повезана и са поларизацијом анимус/анима унутар сваког појединца, што је заузврат повезано са интеракцијом јина и јанга која је у ближој вези са таоизмом. По Јунгу, сенка је тајно сопство:

Сенка није целина подсвесне личности. Она представља нејознања или слабо јознања својства и квалитетне еја – аспектје који углавном припадају личној сфери и који би истако иако могли бити и свесни... Посебно се у контакту са људима истој пола човек сајлиће и преко властитије сенке и преко сенки других људи.⁹

У *Роканоновом свеју*, „сенке“ расе Фиџа, у колективном смислу, јесте раса Клејфолк. Обе групе су ослабљене тиме што не признају једни друге. Иако су Фиџа, деца светла, повезана са шумом излечења, они су и даље деца; Клејфолк су, са друге стране, строги трудбеници из подземља (слично Морлоцима и Елојима из *Времеилова* Х. Џ. Велса) који слабо цене нематеријални свет. Пре него што постане комплетна индивидуа и прерасте у мудраца, Кио (Роканонов пратилац из расе Фиџа) мора научити да пати, да помеша светло са својом тамом или сенком. У првим књигама Ле Гвинове, јунговска фигура сенке се понекад оваплоћава у јукстапозицији Каина и Авеља. На пример, у *Планети изнансјева*, ванземаљцу Агату се супротставља плавокоса варварска сиротиња: „Стајали су на тренутак на светлости ватре као дан и ноћ. Агат, таман, сеновит, потиштен. Умаксуман, плавокос, плавоок, блистав“ (PE, IV). Умаксуман касније убија свога сродника, Уквета, из лојалности према установљеној повезаности, узјамног признања и прихватања другога. „Кутија таме“ („Darkness Box“), једна од првих прича која се бави сличним конфликтом, оним који се завршава у таму смрти и искључењем, уместо окрепљујућим признањем и толеранцијом. У *Граду ојсена*, Фалков алтер его – или чак Рамаренов его – мора научити да коегзистира са свешћу свог другог сопства:

Али није било интјерисања нији уравнојјежавања два ума и личности која деле исту лобању, још не; он мора да балансира између њих, да збој једној зајречава друјо, и онда јошом да се враћа и чини сујројно. Једва је мојао да се јомера, мучиле су ја халуцинације да има два јела, да се физички састјоји из два различитја човека. Није се усуживао да засји, иако је био исирјљен; јревише се јлашио буђења. (CI, IX)

⁸ Robert Silverberg, *yp.*, *The New Atlantis* (New York: Hawthorn Books, 1975), стр. 71.

⁹ C. G. Jung, *yp.*, *Man and His Symbols* (London: Aldus Books, 1974), стр. 168–9.

Када коначно заспи, Рамарен доживљава Фалкове снове, „попут сенки и одјека у његовом уму“. Роман *Град ојсена* на изванредан начин истражује конфронтацију сенке и сопства у најекстремнијим облицима, од којих је најтрауматичније призивање у свест из лавиринта минотаура скривеног сопства. Можемо осетити да та борба никада неће бити разрешена до краја:

*Није ми се њридружио, још не,
чкиљи у мене из неоћледала.
Лобања је моја, за сада*

*он је друћа,
смеје се очима њријаћешља,
њринц њразних кућа
и изјубљених њоседа за мном,
и изјубљених њоседа за мном.*

*Он је браћ
и њринц и сћранац
издалека долази
да ме срећне; али још се нисмо срели.
Па се њлашим да је ѡама њојућ гећешља.*

(Дивљи Анђели (*Wild Angels*), стр. 25)

Ова песма открива како се мотив сенке, у смислу микрокосмоса, понавља у делима Ле Гвинове.

Тестирање имена или идентитета у Земљоморју потиче из нихилистичке таме чији гласник – сенка као ловац, као активни непријатељ – поприма облик супротстављен датом плену. У циклусу о Земљоморју, сенка је оваплоћена као чудовиште у лову. То је фаустовски, смели чин који ослобађа сенку, покушај да се властити идентитет наметне окружењу пре него што се испитају границе тог идентитета. У Земљоморју, сенка сопства је синонимна са немогућношћу да се прихвати како појединачна, тако и космичка смртност.

На почетку *Чаробњака Земљоморја*, у незрелом покушају да освоји моћ и као одговор на повређени понос, Гед је на ивици да пусти своју сенку из Подземља. Пошто га је избавио учитељ, он одлази бродом по имену *Сенка*, у потрази за славом и вољом да делује. Коначно, сенка почиње да му шапуће. Упоредо са стицањем знања у школи за чаробњаке, расте му и жеђ, која га на крају наведе да прекрши баријеру између света смрти и живота и пусти властиту сенку да хода светом Земљоморја:

*И онда бледојући овал међу Гедовим рукама заблисља. И рашири се, расцеји у ѡама
између земље и ноћи, и расћори ѡкиво свейља. Кроз њеја засија сћрашно свейло. И кроз
сјајну деформисану ѡкојину ѡкоуља нешљо зјрушано, ѡојући црне сенке, брзо и јрозно,
и скочи ѡраво на Гедово лице. (WE, IV)*

У *Чаробњаку Земљоморја*, Гедова потрага има за циљ да прати у стопу сенку и именује је (односно, да је призна) и тиме је ослободи из свог незнања. Гедова потрага је,

попут већине њих, обострана; сенка почиње да прати Геда, а прекретница је када се Гед окреће према свом прогонитељу и коначно открива да он трага за кључем властитог идентитета. Гед именује сенку – која носи њејово име – и тако јој одузима моћ. То име једним делом указује на Гедов хибрис и понос, а другим, шире гледано, представља прихватање властите смртности, с којом се коначно може упоредити и сâм идентитет:

И он ђоче да види истину, да Гед није ни изубио, ни добио, нејо да је именујући сенку своје смрти власитиим именом учинио себе целовитим – човек, који је сјознао своје целовито истинско сјсство и не може ја искористити или зајосесити ниједна друга сила осим њеја самој, и чији је животи ђрошекао ради животија самој, а не у служби унишћења или бола, или мржње, или шаме. (WE, IX)

У Гробницама Аџуана, тама је свепрожимајућа, космичка сила која се протеже кроз подземни лавиринт Безимених, лавиринт који се традиционално повезује са губитком идентитета. Тама није само смрт, него продужена смрт која искључује ново рађање, пошто божанства „једу“ душе својих жртава. У макрокосмичком смислу, Атуан је заиста сенка сопства Земљоморја. Рођење и живот су наизглед изједначени са светлом, посебно кроз карактер Геда, који је постао Архимаг и носилац светла, или разумевања. Иако је Арха невољна свештеница сфере која пориче живот, она се плаши светла као чаролије која ће подрити беспоговорну послушност господарима. Када постане способна да у трену сагледа блиставу раскош лавиринта који осветљава Гед, пуца шкољка таме која окружује њен идентитет:

Тама јој је ђојити ђовеза ђришискала очи. Збунило ју је шито може да види Подјробницу; била је ђренеражена. Раније је за њу шито само био ђредео одређен оним шито може да чује, додирне руком, осетити као сјтрују хладној ваздуха у шами; као нешито ојромно; мисџерија, која се никада неће видети. Она ју је видела, и мисџерија је усџујила месџо не ужасу, нејо лејошито, још дубљој мисџерији од мисџерије шаме. (ТА, „Light“)

Парадоксално, сенка њеног сопства оваплоћена је у светлости. Када се изложи светлости, уместо да постане мртвачки покров, тама се претвара у чауру која предсказује ново рађање. Уједињујући се са светлошћу, њена тама се мења од свепрожимајуће зловоље до креативне доброћудности:

Пробудила се. Ушита јој беху зајтворена ђлином. Лежала је у каменој ђробници, ђод земљом. Ноје и руке јој беху умошане у ђокров, није мојла ни да се ђомера, ни да ђовори. Очај јој беше шитолики да су јој ђруди екситодирале и ђојити ђламене ђшитоце разбиле камен и сину дан – све шито дана, бледуњаво у соби без ђрозора... Није мнојо ђрошло од изласка сунца, беше ведар зимски дан. Небо беше жуџкасито, веома ђрозирно. Горе високо, шитолики високо да се од ње одбијала сунчева свејлостити и ђорела ђојити злашита, кружила је ђшитоца, соко или ђусџињски орао. „Зовем се Тенар“, рече она, нимало ђласно, и сјиресе се од хладноће и сјтраха и усхићења, ђод сунцем окујитим небом. „Врашито ми се име. Зовем се Тенар!“ (ТА, „Names“)

Важно је приметити да при крају књиге нема више просте супротстављености светла и таме, или миркокосмоса и макрокосмоса, него пре мешања или стапања супротности

(помоћу прстена Ерет-Акбеа). У читавом роману Гед је суптилно приказан као носилац светла „тамног лица“, али Арха/Тенар која је у потрази за идентитетом увек је одевена у црно и пориче светлост, све до врхунца одлуке. Када коначно донесе одлуку, иако и даље одевена у црно, она се сада повезује са лампом (уместо са крчком и двосмисленом свећом) и у наставку преузима улогу Беле Даме Гонта. Тако и у Геду и у Тенар бивају уграђени и светло и тама; свако мора да се избори са сенком свог сопства.

У *Најдаљој обали*, додатно се појачава тема сенке сопства, као аналогна прихватању смрти. Још је израженији раздор између Геда и његова – уопштено речено – два алтер ега: црне мушке фигуре Коба (који отвара врата између живота и смрти, али то чини углавном из страха од властите смрти) и младог обраћеника, принца Арена. (Гед повлачи паралелу између властитих дела и Кобових. Такође треба запазити да оба имена носе значење *рибе*.) Овде је бреме трагања за знањем пребачено на Арена, будућег привременог краља Земљоморја, који мора да пронађе властити идентитет. Он се мора суочити са својом сенком пре него што буде могао да постане отелотворење хармоније Земљоморја. Насупрот њему, Гед је стручњак који разуме извесност, али такође мора да се подвргне прочишћавању духа:

Рођен си да имаш моћ, Арене, ѿоуић мене; моћ над људима, над људским душама; а шћиа ли је ѿо нећо моћ над живоћом и смрћу? Млад си, сћојш на јраницама моућносћи, на земљи у сенци, у краљевсћиву снова, и чујеш јлас који ћи каже дођи. Али ја, који сам осћарио, и радио оно шћо сам морао, који сћојим на свећлосћи дана и јледам у своју смрћ, у крај свих моућносћи, знам да ѿосћоји само једна моћ која је сћварна и коју вреди имати. А ѿо је моћ која се не узима, нећо се јрима. (FS, „Orm Embar“)

Гед признаје границе идентитета и прихвата одговорност за своја дела, да би стекао свој положај у уравнотеженој целини.

Страх од смрти много је непосреднији код јунака као што су Арен и Коб. Због тог страха, Арен је у искушењу да прекрши заклетву коју је дао Геду:

Сћрашна језа јрође Арену кроз шело. Сећао се својих снова: шресесћишћиа, јонора, лишћица, свећлосћи у сумрак. Била је ѿо смрћ; био је ѿо сћрах од смрћи. Од смрћи мора да умакне, мора јронаћи јућ. А на доврајку је сћјајала фиура крунисана сенком, јружајући мајушну свећлосћ, не већу од бисера, јројламсај бесмрћној живоћи. (FS, „Madman“)

Та сенка је Аренова и овде је приказана опаснијом јер она садржи лажно светло – или лажни живот. Гед заправо користи Аренов страх као мамац да га доведе до извора зла. Истовремено с тим, Арен се мора суочити са озбиљним последицама:

Зној је избијао јо Ареновом лицу и морао је да јодоине јлас, али није јосусћјао. „Бојао сам шће се, бојао сам се смрћи. Толико сам шће се бојао да нисам моћао да шће јоједам јер можда умреш. Ни на шћиа нисам моћао да мислим, осим да је ѿо био – да је ѿо био начин да се не умре за мене, да сам моћао да ја наћем. Али живоћ је све време исћицао, као из велике ране – какву си шћи имао. Али ово је било у свему. И ја нисам нишћиа радио, нишћиа, осим шћо сам јокушавао да се сакријем од ужаса смрћи...“ Сада је он знао зашћо му је сћокојан живоћ на мору и сунчевој свећлосћи на сћлавовима изједоо несћварно, као

групи живої или сан. Заїо шїо је у себи знао да је сїварносї била їразна: без живоїа или їоїлоїе, боје или звука: без значења... їра илузија у їлићаку їразнине. (FS, „Children“)

Једном приликом, Гед је истим тим страхом понизио Коба, извора зла, а опсесија која је из тога произашла родила је у њему жељу да уклони баријеру између живота и смрти; отуда осмотско упијање светла од стране таме. Кобов чин, међутим, уместо да створи вечни живот, рађа пустош у којој се замагљује и губи сваки идентитет у некој врсти живота-у-смрти:

„...морају се їењаїи їреко камених зидова када их замолим, све душе, їлемеїи, чаробњаци и їоносне жене; из живоїа у смрїи и обраїно, на моју заїовесї. Све мора доћи мени, и живо и мрїиво, мени који сам умро и живим!“

„Где їи они долазе, Кобе? Где їи обїшаваш?“

„Између свеїшова.“

„Али їо није ни живої, ни смрїи. Шїа је живої, Кобе?“

„Моћ.“

„Шїа је љубав?“

„Моћ“, їешко їонови слеїац, слеїнувши раменима.

„Шїа је свеїло?“

„Тама!“

„Које је ївоје име?“

„Немам їа.“ (FS, „Dry Land“)

Продужавање привида живота-у-смрти повезано је са смрћу-у-животу у Атуану. У оба случаја, неуравнотежено обожавање, било живота или смрти, јесте травестија у којој вену и појединачно и хармонија природног циклуса. У збуњености, Гедова наредба, да се одржава идентитет који је нађен сједињавањем живота и смрти, освељава пут:

Рекао је Ареново їраво име, које никада їре није изїоворио: Лебанен. Поново їа је рекао: Лебанен, ово је. И, їи јеси. Нема сїјурносїи, и нема краја. Реч мора да се чује у їишини; мора їосїојаїи їама да би се виделе звезде. Плес се увек одвија над їразним месїом, над језивим амбисом. (FS, „Children“)

Тако се, иако уз нешто глаткији прелаз него у *Гробницама Аїїуана*, конотација таме поново преместила са нихилистичке зловоље осујеђеног поноса и људске неодговорности (Коб) на доброћудност циклуса живота и смрти. Идентитет се обнавља или стиче премештањем са конфликтних искушења земље сенки, у којој у изолацији влада сопство сенке, на ново потврђивање границе живота и смрти, таме и светла.

У завршетку романа, Коб потпуно умире, док Арен, попут Геда пре њега, учи да прихвата своју смртност. Гед на крају мора да потроши сву моћ око које се толико трудио да је увећа, како би затворио расцеп, прототип онога који је отворио у својој младости. Тај завршни чин одговорности врши се из тачке гледишта извесности идентитета. Док се Гед враћа своме завичају и контемплативном животу, аутократија сенке се упија у сопство. Кроз трилогију, сенка – која даје подстрека Гедовој потрази за

извесношћу идентитета – непријатељ је једино ако је изолована од сопства у непризнавању.

У контексту дихотомије јина и јанга, сопство сенке има нешто другачији нагласак од конотације прихватања властите смртности коју носи у циклусу о Земљоморју. Овде је признавање тајног сопства наглашено сексуалним разликама. *Не раги се о њризнавању сојсџва као сџраној, нејо о сџраном као сојсџву.* У извесној мери, Генли Ај и Естравен су најбољи примери ове интеракције; али они не представљају норму у потпуности пошто је, у својој самодовољности, Естравен на неки начин фузија јина и јанга унутар самог себе. То је његово бреме. Оно му заклања дуалистичку перспективу коју има његов пријатељ. Метафизички речено, фузија мушког и женског најпре се дешава у *Планеџи изјнансџва* када Ролери упознаје мушког ванземаљца, Агата: „Склопивши десну шаку, учинило јој се да јој је длан остао пун таме, на месту где јој га је додирнио.” (РЕ; I) Иако је необичност наглашена речју *џама*, она је потенцијално негирана придевом *јун*; тај потенцијал је, заправо, испуњен. Баш као што је планета Зима предсказала Гетену у *Левој руци џама*, тако су и Ролери и Агата наговештај пара из *Планеџе изјнансџва*. Тама касније сакрива њихове љубавне састанке и они коначно, попут Генли Аја и Естравена, успевају у говору ума (телепатском комуницирању):

Она, сџранац, сџране крви и ума, није делила њејову моћ или свесџ о знању или њејово јројонсџво. Ниџџа није имала заједничко с њим, али ја је ујознала и јридружила му се у јојџуносџи и одмах је јрекочачила јаз џџо их је раздвјајао; као да им је управо та разлика, та другост, омогућила да се сретну, да се удруже, да се ослободе. (РЕ, IX; истицање моје)

У *Граду ојсена*, постоји интересантна варијанта лажне супротности – Естрел од Шинга, „сиви облик сивила”, чији сеновити привид предсказује нетелесност и двострукост њене расе. (Ово је слично ранијем опису Фалка, психолошки фрагментисаног, који иде ка западу). Естрел је лажна сенка сопства – или, у јунговском смислу, лажна анима, отуда се она мора избегавати када се препозна шта она стварно јесте. Фалка су током његове потраге упозоравали на Естрел; али он не може да пази на та упозорења јер мора за себе препознати њену лажност.

Иако не садржи слику сенке (осим у споменутом примеру), у књизи *Небески сџруј* употребљен је мотив јина и јанга у Оровој потрази за Хедер кроз различите светове снова.

Испитивање обрасца јина и јанга најбоље је поткрепљено у *Левој руци џама*, у окружењу које је супротстављено животу (као што је био случај са Агатом и Ролери и са Гедом и Архом). Овде Генли Ај и Естравен препознају сенку у себи и једно у другом:

...Нацрџао сам двосџруку кривуљу унуџар круја и обојио црним јоловину круја која оличава јин, и јојџом је јоказео своме јрајџиоцу.

„Прејознајеш ли овај знак?”

Дујо ја је јосмаџрао с необичним изразом лица, али је на крају рекао: „Не.”

„Нашли су ја на Земљи, и у Хаин-Давенанџу. Ово је јин и јанј. Светло је лева рука таме... како џо иде? Свејџло, џама. Сџрах, храбросџ. Хладноћа, џојџлина. Женско, мушко. То си џи, Тереме. Оба и једно. Сенка на снеју.” (LHD, XIX)

Генли Ај покушава да убеди Естравена да је његова раса „опседнута целовитошћу као што смо ми опседнути дуализмом“, али открива да Естравен препознаје истински ентитет као мешавину сопства и другог, до чега Генли Ај мора мукотрпно да стигне (LHD, XVI). Потрага се не окончава све док Генли Ај не посети Естравенов дом после смрти свог пријатеља и не открије да се супротставља не само ванземаљској сексуалности, него и инцесту. У уму Генлија Аја, ова тама је постала тама у којој расте семе духа његовог пријатеља. Као и код Ролери и Агата, међусобна страност се претвара у заједничку основу. Роман представља доследно, усавршено изокретање мотива сенке који аутоматски сугерише негативне конотације смрти или нематеријалности. Заједно са концептом *шифреџора*, такав митски преокрет обезбеђен је мотивом јина и јанга.

Крајњи производ оваквог изокретања је, међутим, преношење акцента на таоистичку органску целину. У делу Ле Гвинове, ова динамична интеракција супротности јесте кулминација мотива сенке. То је слављенички, други крај спектра сенка/тама који смо истраживали у овом поглављу. Без сенке, нема живота. За најбољу илустрацију ове аналогије, морамо се вратити *Левој руци Шаме*. Генли Ај и Естравен путују кроз регион „несенке“, зону сумрака негостољубиву за живот:

Свака лойџа је била изненађење, кај или шрзај. Без сенки. Уједначена, бела, бешумна сфера – ходали смо кроз ојромну залеђену сџаклену лойџу. Ничеја није било у лойџи, ничеја изван ње. Али било је џукојина на сџаклу... „Сџрах је веома корисџан. Појџи Шаме; џојџи сенке... Сулудо је шџо нам дневно свеџло није довољно. Потребне су нам сенке да бисмо ходали.“ (LHD, XIX; истицање моје)

Као и у Земљоморју, где сенка укључује и смрт, та је мешавина неопходна да би са чињавала животворне тензије органске целине. Опет, и у претходним књигама постоје наговештаји овог посебног значења сенке – место несенке као синоним за смрт. У „Кутији таме“, град без сенке и принчева соба без сенке означавају стање зачараности, вечног конфликта између браће у тренутку вечности који се протеже да би се прилагодио том конфликту. Када сенке буду пуштене из кутије таме, конфликт постаје коначан, док се истовремено принцу коначно додељује индивидуалност. У *Роканоновом свеџу*, први наговештај града као грозног, паразитског анђела описује се као „чиста геометријска перспектива у незасенченој јасноћи зоре“, сугеришући тако од самог почетка његову стерилност. Упоредити ово са причом написаном касније, „Нова Атлантида“, у којој се израстање града и стварање обновљеног, првобитног живота – Атлантида која се рађа из мора Лете – описује следећим речима: „Равни и анђели се појавише... без сенки и прозачни у равномерној, блиставој, плавозеленој светлости.“¹⁰ Када се приближе површини и животу, појављује се и сенка.

У књигама о Земљоморју, Ле Гвинова покушава да објасни идеју равнотеже користећи идеју макрокосмичких поларитета интеракције таме и светла, док је сенка у вези са микрокосмичким преплитањима унутар појединца, посебно у погледу прихватања индивидуалне смртности. Однос ове равнотеже према индивидуалном чину моћи биће објашњен Геду када почне да шегртује код чаробњака. Мењање било чега

¹⁰ Silverberg, *New Atlantis*, стр. 83.

ремети равнотежу и има одјека у космосу као целини. У *Гробницама Аџуана*, Гед настоји да упије сопство сенке Земљоморја, Атуан; другим речима, трага за микрокосмичким балансом. Али овај ефекат се поново отелотворује кроз појединце, посебно кроз Тенар. Када Тенар/Арха научи да прихвати светлост, она ће персонификовати овладавање Земљоморјем и њеним светом сенки, и равнотежа се тако поново обнавља. Слично томе, у *Најгаљој обали* равнотежа се обнавља у још већој сразмери, мерено људским мерилима Геда, Арена и Коба – она је индивидуални чин и сукобљавање са одговорношћу за чин који сачињава промену и претњу. С тим се уклапа и то што лекција о свести о равнотежи долази управо од Геда, чија се мудрост у књигама о Земљоморју раширила толико да досегне до те истине:

Сага мај шихо рече: „Видиш ли, Арене, да један чин није, као шћо млади мисле, йоуућ камена који узмеш и бациш, йа или йојодиш или йромашиш, и шћо је све. Када се камен йодиине, земља је лакша; рука која йа носи је йежа. Када се баци, крујови звезда одјоворе, а шћамо йде йојоди нешћо или йадне, свемир се йромени. Од свакој чина зависи равнотјежа целине. Вејрови и мора, снаја воде и земље и свејла, све шћо они чине и све шћо звери и зеленило чини, добро је учињено и йраведно. Све је шћо унушар Равнотјеже. Од урајана и йсме великих кишова до йада осушеној лисћа и лејта мушице, све шћо они раде јесће унушар равнотјеже целине. Али ми, докле йод имамо моћ над свејом и једни над друјима, морамо научити да радимо оно шћо лисћ и вејар раде својом йприродом. Морамо научити да држимо равнотјежу. Пошћо смо иншелиеншци, не смемо да деламо у незнању. Пошћо имамо избора, не смемо да деламо без одјоворностии. Ко сам ја – иако имам шћакве моћи – да наирађујем и кажњавам, да се йоиравам са судбинама људи?... Ради само оно шћо мораш, и оно шћо не можеш да урадиш ни на који друји начин.“ (FS, „Magelight“)

Арена избора, као што је то представљено шегрту, чини интересантно поређење са одломком наведеним из *Чаробњака Земљоморја*. Верујем да овде има још грађе, у чвршћој контроли над уравнотежавањем поруке и појединачног гласа говорника. Присутан је и траг духовитости у гласу старца, што одаје његову свест о нестрпљивости младог човека. Хумор лежи у његовом избору слика, од екстравагантне слике кита до подједнако екстравагантне мушице. У *Најгаљој обали*, дијалог се помера од експозиције до комуникације, укључујући и узајамно препознавање.

У *Рокановом свеју*, слика испреплетаног светла и таме, која указује на мудрост, отелотворена је у „Становнику пећине“ („Dweller in the Cave“), мудрацу у коме су спожене особине Фија и Клејфолка, две крајње супротстављене расе у том свету и, самим тим, нужно повезане. У *Граду ојсена*, принц – који даје Фалку таоистички канон који му омогућује да коначно буде у равнотежи између своја два сопства – описан је да поседује два „строга, сеновита лица“. Мешање таме и светла у сенци овде још једном указује на мудрост. (Петарде бачене на Шингове ваздухомобиле такође упућују на постојање свести о потреби да се светло супротстави тамом. „У сенци потпуне пропасти, зашто не бисмо бацали петарде?“ – CI, V)

У *Левој руци шћаме*, преплитање светла и таме је основа свега у томе свету. Наслов који симболички наглашава таму (пошто светлост носи конотацију стигме нелегитимности) указује на могућу централну слабост романа, присутну трунку прозелитизма. Понекад се чини да је књига памфлет митског иконоклазма, прихватање таме и сенке

као доброћудних слика, односно њихова рехабилитација. То се посебно односи на расправу између секти Хандара и Јомеша на Гетену. Уз помоћ Ткача, секта Хандара је стекла мистичне увиде синтетизујући хистеричну енергију из интеракције групе неприлагођених и ненормалних. Њихов циљ је прихватање себе и властитог окружења. То је лекција слична оној која се мора научити у Земљоморју:

„Изгледа, Генри, да још увек не схватајте зашто смо усавршили и практиковали Проковање?“

„Не...“

„Да бисмо показали колико је пошитоу бескорисно знаћи одговоре на појешна питања... Јер животи почива на неизнатом... неизреказаном, недоказаном. Незнање је шемељ мисли. Недоказано је основа за сваки поштујак. Ако би се доказало да горе нема Боја, не би било ни религије. Ни Хандара, ни Јомеша, ни бојова оишита, ничеја. Али ишито шако, и да се докаже да поштоји Бој, не би било религије... Кажу ми, Генри, шта је што шито се зна? Шта је што сигурно, предвидљиво, неизбежно – једино извесно шито се шиче швоје и моје будућности?“

„Да ћемо умреши.“

„Да. Поштоји само једно питање на које се може одговорити, Генри, и одговор већ знамо... Једино шито животи чини мошћим јесте сшална, неизодношљива неизвесности – што шито не знамо шта је следеће шито ће се десити.“ (LHD, V)

Ово излагање је у виду објашњавања, уместо да буде драматизовано као у књигама о Земљоморју. У контрасту с овим (што би можда требало да послужи као неугодни подсетник на хришћански принцип светлости), ривалска секта Јомешија живот сагледава не као прошлост, садашњост и будућност, које долазе из таме и враћају се у њу, него као пуки тренутак садашњости, осветљен Мешеовом свешћу која је аналогна са Сунцем по томе што је она чиста светлост и тиме је неуравнотежена у космичком смислу. Теоретски посматрано, суочени смо са вековном борбом између космологија патријархата и матријархата, при чему ова друга можда више одговара андрогиним Гетењанина, који стичу предност. Тама постаје материца живота или, као што каже Естравен, „хвалите стога таму и недовршено Стварање“ (LHD, XVIII). Као читаочев људски пандан у књизи, Генли Ај је образован да саосећа са културом ванземаљаца и са ванземаљцем у себи редефинисањем појмова „сенке“ и „таме“ на сваком нивоу. Али то образовање се веродостојно приказује управо кроз његову интеракцију са другима, уместо одломцима са објашњењима.

У „Пољу визије“ („The Field of Vision“), Ле Гвинова је развила идеју светлости која је сама по себи превише поразна за људско разумевање. Два космонаута имају визију раја, или Бога, као чисте светлости, те стога не могу да живе својим нормалним чулима у свету. Овде Човек стоји као препрека испред визије; нарушеност макрокосмоса поново се описује сенком: „Мрља. Сенка. Невршеност, патрљак, препрека. Нешто потпуно неважно. Разумеш, никакве вајге нема од тога што си добар човек, чак и ако...“ (WTQ, „Field“). Коначна цена тога је самоубиство.

Равнотежа лежи управо у размени, истицању граница и свачијих ограничења; тако да у делу Ле Гвинове непрестано добијамо тумачење, узајамну подршку, светла и таме. Истовремено, постоји тачка компромиса својствена хибридно људском (или његовим

аналозима); управо то је подручје сенке. Иако је у ранијим књигама сенка била микрокосмос спајања уоквирен крупнијим макрокосмичким поларитетима, тачка компромиса се у каснијим делима издиже на ниво макрокосмоса. То се дешава када је сенка повезана са сликом шуме, те у том случају мотив сенке укључује нужну интеракцију поларитета. На овом месту посебно мислим на новелу *Свет се каже шума*. Свет из овог њеног дела једно је од најдоследнијих величања холистичког света таоизма кроз своју органску симбиозу. Људска бића у овој причи су паразити, уљези који ремете равнотежу, док су Атшеани продужеци расе Фија; они су сами себи довољни у интуитивној интеракцији са шумом. Попут Фија, и они морају да науче да се суоче са својом колективном сенком – другошћу – коју, у интересантном преокрету, представљају људи. Страно сопство отелотворено је истовремено и у Дејвидсону, убици и лудаку, и у Љубову, антропологу који кроз ум Селвера благонаклоно оперише као сенка, у јунговском аспекту. Упившу сенку покојног Љубова, Селвер није више добродошао у својој раси и бива од ње одсечен. То је, међутим, нужан корак ка индивидуалности, што значи да ће Селвер научити да буде одговоран за своје поступке. Пред кризом претећег геноцида, Атшеанима је потребан вођа и Селвер ће управо то постати. Он стиче мудрост (као и Кјо у *Роканоновом свету*), али по цену нарушавања равнотеже:

Лейенон положи своју гују руку на Селверову, иако брзо и нежно да је Селвер примио додир као да није поштирао од странеца. Зеленозлајне сенке лишћа јасена шрејереле су изнад њих.

„Али ви не смеће да се прећварате да имате разлога да се поубијате. Убиство нема разлога”, рече Лейенон, а на лицу су му биле странеца и шуга, као у Љубова.

„Ошћи ћемо. За два дана нас неће бити. Никоја од нас. Заувек. Онда ће шуме Аише поново поштити као што су некада биле.”

Љубов изађе из сенке Селверовој ума и рече: „Ја ћу бити овде.”

„Љубов ће бити овде”, рече Селвер. „И Дејвидсон ће бити овде. Обојица. Када умрем, можда ће људи поново бити као што су били пре моје рођења, и пре него што си ти дошао. Али мислим да се то ипак неће десити.” (WW, VIII)

Равнотежа овога света је промењена, најпре, Дејвидсоновим почетним неодговорним поступцима који одјекују у духовној и далекосежнијој равни у расином прихватању чина убиства када је угрожен опстанак. Селверово признавање Љубова представља чин нужног прихватања другог од стране његове расе. Шума пуна сенки слика је симбиотичке целине, али она није нерањива и није неподложна промени.

Користећи сенку да би представила вишесмисленост лекција и моралним и психичким апсолутима које појединац мора да упије током своје јунговске индивидуације или таоистичке потраге за мудрошћу, као и у пратећим сликама светла и таме и кроз сложеност шуме, Ле Гвинова у својим делима приказује еволуцију своје уметничке надарености и митопоетике. Њена све већа уверљивост у истраживању тих традиционалних слика, уз властите самосвојне метафоричке импликације, значи да је она све више прочишћавала своју уметност од раних нескладних наноса прозелитизма. Сада се она с већом рафинираношћу и лакоћом креће између слика произашлих из окошталих чаура застарелих симбола и њихова преображена сопства нам изгледају познатије.

Спектар вредности који се приписује мотиву сенке показује на који начин модерни аутор фантастике може традиционалној слици подарити ново значење сједињујући је са новим сликама рођеним у „сну на јави“ освешћеног митопоетског уметника, ослобођеног крутости натурализма.

Изворник: Sneja Gunew, „Mythic Reversals: The Evolution of the Shadow Motif“, у: *Ursula K. Le Guin*, ур. Joseph D. Olander и Martin Harry Greenberg, Taplinger Publishing Company, New York, 1979, стр. 178–199.

(С енглеској превео **Предрај Шайоња**)