

Мирјана Секулић*Филолошко-уметнички факултет,
Универзитет у Крагујевцу, Србија
mirjanamsekulic@gmail.com*

Фламенко као знак шпанског идентитета у путописима Милоша Црњанског

Апстракт: Следећи поставке имаголошких студија, у раду се преиспитује однос Милоша Црњанског, као путописца, према оним аспектима културе које он препознаје као знаке аутентичне или „праве“ Шпаније у својим путописним текстовима „У земљи тореадора и сунца“. Као једно од општих места путописних текстова о Шпанији истиче се фламенко, андалузијска музика и плес, који су опчињавали стране путнике. Стога се разматра питање настанка стереотипа о Шпанији уобличених у 19. веку, а затим и њихово опстајање или нестајање у новом друштвено-историјском контексту, будући да управљају погледом путника у првим деценијама 20. века. У раду се затим преиспитују културни, друштвени, политички и идеолошки услови у којима фламенко постаје један од знакова шпанског идентитета у путописима Црњанског. Као један од закључака намеће се да се таква представа о идентитету Шпаније изграђује у сложеним интеракцијама слике коју један народ има о себи и оне коју други о њему конструишу.

Кључне речи: Милош Црњански, Шпанија, фламенко, стереотип, идентитет

Слика Шпаније се у погледу странаца одувек конструисала око неколико стереотипа који се олако цитирају а веома мало преиспитују: Шпанија је земља кориде и фламенка, или како то Милош Црњански пише, Шпанија је земља тореадора и сунца. Исто тако, Шпанија се често изједначавала с Андалузијом, у којој су страни путници могли да пронађу остатке арапске културе и тако зађу на Оријент без изласка из Европе. Међутим, изједначити Шпанију с Андалузијом представља велико поједностављивање, ако се има у виду диверзитет локалних и регионалних култура које, поред андалужанске, постоје у Шпанији (кастиљанска, каталонска, баскијска, галисијска итд, уколико се осврнемо само на шире целине). Сама Андалузија такође представља „културу различитих култура“, будући да настаје као резултат симбиозе различитих културних тековина: арапске, кастиљанске, јеврејске, циганске итд. У таквим културним оквирима настаје фламенко

као оригинални резултат мешавина музичких пракси, техника и модела певања и плеса, како традиционалних тако и модерних, који се искристалисао као модерни уметнички жанр средином 19. века (в. Cruces Roldán 2003б, 23–24; Steingress 1999, 82). Фламенко који постоји већ неких сто педесет година, током овог периода је суштински мењао своју друштвену и идеолошку улогу (Steingress 2006, 28), но упркос томе, као знак андалужанског а последично и шпанског идентитета, задржао се као опште место књижевности и уметности.

Стога се поставља као задатак испитивање како је дошло до стварања такве слике шпанског идентитета, како она постаје прихватљива, а затим и како се она конструише у путописним текстовима Милоша Црњанског, држећи се полазишта да се идентитети друштвено конструишу и из тог разлога увек одражавају односе моћи и/или појединачне интересе. Идентитет посматрамо као историјску конструкцију у којој учествују друштвене групе које придају значење и тумачење културним предметима.

Музика у оквирима расправе о идентитету постаје не само одраз једног друштва већ и пракса која генерише стварности и придаје им одређена значења. С једне стране, она је одређена културом, један је од начина размишљања, производње смисла и друштвених односа, али и сама утиче на њихово одређење, будући да музика ствара и одражава значења (Martí i Pérez 2000; Steingress 2006). При том, имамо у виду да су музика и песма у фламенку кохерентни и не одвајају се у ономе што изражавају. Да би се разумео фламенко, треба разумети и сценски и музички и поетски аспект, али и идеологију аутора фламенка (Gelardo у Belade 1985, 21–23), јер оно што покреће кантаора, фламенко певача, није жеља за стварањем уметности већ настојање да кроз песму изрази своју маргинализованост у друштву и недаће са којима се сусреће у животу.

Фламенко, како наводи Кристина Крусес Ролдан (Cruces Roldán 2003б, 31), не може да се схвати без познавања историје Андалузије. Настанак и развој фламенка треба посматрати у конкретним друштвено-историјским оквирима ове шпанске области у 19. веку. Порекло песама Хелардо и Беладде (Gelardo у Belade 1985, 126) виде у андалузијском пролетаријату, како руралном тако и рударском, укључујући луталице, лопове, бандите, просјаке, Цигане итд. У коплама¹ се препознају свакодневни проблеми маргинализованог човека: глад, недостатак посла, љубавни јади, боравак у затвору, смрт у рудницима, итд. (Gelardo у Belade 1985, 122). Копле упућују на одређени друштвено-историјски контекст, одражавају начин живота једног друштвеног слоја, али и изражавају став: пасивност и немоћ пред друштвеним неправдама, па се често говори о повику трагичног осећања живота. Публика дели искуство изражено у музици и лако се поистовећује с истим.

¹ Копла представља краћу народну песму коју чине строфе од четири стиха.

Фламенко је модерна уметничка форма, настала на основама традиционалне културе, а повезана с променама у андалузијском друштву и новим амбијентом романтизма и национализма (Steingress 2005, 253; Steingress 1999, 80). Током 19. века и периода романтизма уметници су започели неку врсту модернизације старих облика традиционалне културе, иако с новим идеолошким намерама и уметничким концепцијама, тако да оно народно (*lo popular*) постаје предмет уметничке креативности по угледу на народну уметност (*a lo popular*). Народна култура се прилагођава новим друштвеним околностима у градској средини и стиче урбано-народни карактер (Steingress 2006, 300–303, 368).

Оживљавању старих традиција допринела је романтичарска мода путовања у Андалузију у настојању да се спознају типичне одлике Андалузије (*andalucismo*), као и циганска култура (*gitanismo*). Препознавање циганског као симбола слободног живота започело је у Француској током 18. века, а затим се претвара у типичну романтичарску визију која је искоришћена за стварање слике боема који контрастира буржоаском животу. Уметници боѐми су се поистовећивали са Циганима, иако нису припадали том друштвеном слоју и нису делили њихову маргинализацију, међутим, показивали су солидарност са њима. Ти боѐми су се средином 19. века сусрели с правим Циганима у Шпанији и тако се развија фламенко као уметничка форма коју ће преузети и неговати Цигани. Иако фламенко нису обавезно изводили цигански уметници, сам појам фламенко представљао је обичаје, начине размишљања и вредности који су се приписивали Циганима (Steingress 2006, 309–311, 346). Бирајући за протагонисте овај друштвени слој, сам феномен фламенка, а преко њега и читава Андалузија, стичу етикете егзотичног и оријенталног (Steingress 1999, 80). У истом периоду страни путници, пре свега Готје, Бајрон и Мериме, стварају мит о Шпанији као егзотичној земљи или Оријенту на тлу Европе и популаризују фламенко у својим делима. Такав романтизам у погледу на Андалузију одржава се и у каснијим путописним текстовима с почетка 20. века.

Фламенко као уметност, међутим, постаје део политике идентитета не само због погледа странаца који преко фламенка конструишу слику Шпаније, него и због самих шпанских структура које су утицале да се фламенко промовише као типичан израз андалузијских Цигана а затим и Андалузије уопште. Фламенко тако постаје знак идентитета тек уз спољну интервенцију политичког или идеолошког карактера.

То нас доводи до промишљања о „измишљеним традицијама“ до којих, према Хобсбому (Hobsbawm 2011, 142), долази у тренуцима преиспитивања националног идентитета услед великих друштвених промена у кризним моментима историје. Што се тиче историје Шпаније, може се рећи да су читав 19. век као и прве деценије 20. века обележени нестабилношћу која

се манифестовала у ратовима и честим сменама на власти, а у чијој позадини се крије питање тзв. две Шпаније, наратив који има најшири израз у сукобу традиционалне и модерне Шпаније, односно конзервативне и либералне Шпаније. Кроз овај наратив провлачило се и питање европеизације Шпаније, односно њено отварање према страним утицајима, услед чега су покретане расправе о губитку аутентичности и очувању традиција. Једно од основних питања која су се постављала јесте да ли модернизација мора бити супротстављена традицији; да ли се може окренути будућности без погледа у прошлост, односно да ли се прошлост мора заборавити ради новог почетка.

Дакле, иако је традиција фламенка заснована с одређеним циљем у 19. веку, почетком 20. века она стиче нове улоге, те је треба посматрати у односу на друштвене динамике које владају у том историјском тренутку. Фламенко се развија као реинтерпретација традиције из 19. века која у митској фигури Цигана, који се поистовећује са слободом и изгубљеном аутентичношћу, изразом чистих емоција и неукроћеним модерном рационалношћу, налази идеалну референцу за истраживање културне суштине шпанског. Фламенко стога стиче нове импулсе у модерном друштву.

Споменуто отварање Шпаније према свету подразумевало је и привлачење страних туриста који су Шпанију избегавали као заосталу и негостопримљиву земљу, као и одржавање интересовања оних туриста који су вођени романтичарским сликама тражили бекство од модерне Европе у оријенталној Шпанији. Шпанија је стога, пре других европских земаља, схватила потребу да се туристички промовише, па се почетком 20. века покрећу институције за развој туризма, међу којима се касније издваја *Национални савет за туризам* (*Patronato Nacional de Turismo*, основан 1928), које су се бавиле изградњом инфраструктуре и промоцијом туристичких потенцијала преко брошура, каталога и организованих екскурзија (Moreno Garrido 2010, 110). Истовремено су ове институције стимулисале национални понос (Storm 2013, 5), али су избором туристичких атракција показивале и посебну идеологију. У том пројекту развоја туризма, осим именоване државне институције, учествовале су и локалне власти и богати земљопоседници, како ће приметити Црњански у својим путописним текстовима из 1933. године.

Део програма конструисања националног идентитета и ширења слике истог пред страним посетиоцима било је и сервирање локалних производа, од гастрономије до обавезне традиционалне ношње радника у услужној делатности. На неки начин настојало се да се „Шпанија учини више шпанском” (Storm 2013, 5–6). Тиме је такође требало указати на регионалну разноврсност шпанске културе, међутим, како су у овом пројекту привилеговано место заузимале Андалузија и Кастиља, само се још више допринело већ постојећој идентификацији Шпаније с овим областима.

Отварање Шпаније према Европи и свету и пораст броја туриста утицали су на измену у схватању света, прошлости и садашњости. У таквим моментима, када се једна култура сусреће с другом или другима и када се један идентитет редефинише, нарочит значај стиче традиција. Постаје онда упитно који су мотиви за измишљање или истицање неке традиције не зато што је она од суштинске важности за неко друштво као одраз његових вредности, већ се та традиција јавља као суштинска у тренуцима сусрета култура. Фламенко се препознавао као сугестивни израз који нас преноси у прошлост (Rios Ruis 1997, 87–88). Популаризација ове уметности, како наводи Штајнгрес (Steingress 2005, 248) у *Социологији фламенко певања*, не може се схватити без њене идеолошке и пропагандне улоге. Према Штајнгресу, фламенко има елементе измишљене традиције јер више није ни фолклорна музика, као ни народна нити циганска, већ се ради о романтичарској конструкцији. Од изворне форме протеста, фламенко се затим комерцијализује као оруђе у туристичке сврхе, док се његов карактер отпора утишава, те га страни посетиоци и не познају. Исто тако, фламенко, који је упућивао на маргинализоване слојеве шпанског друштва и Цигане, прелази из периферног положаја у центар збивања и популарности са својом симболичком слободом, страсти и тајанствености.

У таквом контексту треба посматрати одлазак Милоша Црњанског са групом од двадесетак новинара, представника светске штампе, у Шпанију 1933. године. Треба напоменути да, док Црњански наводи да у Шпанију одлази по позиву председника шпанске владе Мануела Асање ради сведочења о стабилности Друге републике, у шпанској периодици током боравка групе новинара не наводе се политички мотиви посете већ се истиче њен доминантно туристички карактер у организацији *Националног савета за туризам*. Стога је и пропутовање Шпанијом организовано као туристички обилазак културних и историјских споменика, урбаних и руралних пејзажа, као и упознавање шпанских светковина, спектакла и обичаја. Тако и фламенко постаје једно од средстава идеолошких амбиција републиканске власти да представи мир и лепоте Шпаније.

Сусрет са страним никад не полази од нулте тачке и скоро увек је одређен или сопственим или пренесеним искуством које има израз у специфичним представама о другом. Предубеђења са којима у Шпанију одлази Црњански потврђују његове речи: „Андалузија у којој праште кастањете, витлају сукњом играчице као Кармен, где блесне нож и крв облије цвет бадема. Где жене трче за тореадорима” (Срњански 1995, 474). Црњански се профилише као један од путника у потрази за културним различитостима са романтичарским културним пртљагом Меримеове и касније Бизеове визије Андалузије. Међутим, у Севиљи долази до судара путопишчевих очекивања с анархичном и нимало поетичном свакодневицом. Стога Црњански, након

навођења већ споменутог општег места романтичарске слике Шпаније, констатује: „Једна оперска, давно нестала, илузија” (Сrnјanski 1995, 474) и тиме показује да ниједна слика није коначна, статична и трајно утврђена већ подложна променама у зависности од контекста. Следећи Пажоове (Pageaux 2007, 60–61) имаголошке смернице, стереотипе и општа места би требало посматрати критички у односу на контекст у ком су настали и контекст у коме долази до њихових ревизија или замена новим сликама, будући да представљају и израз и производ једног времена. Отуд, на пример, кастањете у тридесетим годинама 20. века налазе место у путопису Црњанског, али са новим значењем у новом времену. Уместо унутар поетичног амбијента, путописац налази кастањете у једном модернизованом пејзажу савремене Шпаније, те воз „пролази кроз подзидане, челичне ходнике и тунеле, по такту кастањета истина, али само преко скретница” (Сrnјanski 1995, 417). Такво проналажење архаичног у модернизацијом обележеном контексту Друге шпанске републике постаје типична слика у путописима „У земљи тореадора и сунца“.

У обликовању слике шпанске жене у текстовима Црњанског приметно је да око путописца посебно привлачи Шпањолка у којој се препознају укрштени атрибути Меримеове Кармен са фламенко плесачицом. Кармен овај писац тражи у обиласку фабрике цигарета у Севиљи, месту које су Мериме и Бизе овековечили својим делима, и тек после дуже безуспешне потраге налази је код учитеља плеса Реалита у младим девојкама које се окрећу плесном занату. Према сведочењу Црњанског, тек након изражене жеље страних посетилаца да виде чувену Кармен, водич их одводи у плесну академију у којој ће коначно наћи ону представу о шпанској жени са којом су и допутовали: мноштво младих Кармен. Претходна знања, претежно уметничког и књижевног карактера, образују културни пртљак са којим су ови путници стигли у Шпанију и који је условио њихова очекивања у самој шпанској свакодневици. Међутим, многа од тих често поетичних очекивања није успевала да испуни прозаична свакидашњица Шпаније која је настојала да се укључи у напредне токове западне Европе и скине са себе окове предрасуда о заосталој земљи. Упркос таквим тежњама опстаје и раније споменута жеља да се привуку путници и развије туризам што ће условити истовремено потенцирање традиционалних обичаја и указивање на знаке модерности.

У таквим околностима, у сусретима странаца и локалног становништва, услужни домаћини често прихватају очекивања путника и чине им уступке како би их испунили. Услед тога долази до измена погледа и једних и других на идентитет, те се може говорити о генерисању нове слике стварности. Сliku о Андалузији тако конструишу не само странци већ и домаће становништво које, полазећи од претпоставки о очекивањима посетилаца,

представља им управо оно што желе да виде. Друштвени поредак и стварност, како наводи Спасић (Spasić 2004, 84–85), нису унапред дати већ се стварају у конкретним ситуацијама у свакодневици, тако што учесници у међусобним интеракцијама формирају значења и тако стварају прихватљиву слику света. Из те интеракције се конструише идентитет, иако често бива изманипулисан с једне стране очекивањима, а с друге стране жељом за допадљивошћу или упечатљивошћу која би се одупрла забору путника по повратку у родну земљу.

У први план, у таквим сусретима, истиче се оно што је посебно, несвакидашње или непостојеће у другим земљама, те типично за Шпанију, одређену област или место. Представе се саображавају очекивањима: за љубитеље традиције, приказале се Шпанија кориде и фламенка, док ће се ради вредновања модерности и напретка земље представити фокстрот и Шпанија која прати светске модне токове. Црњански, који је посведочио о постојању свих ових уметничких манифестација на шпанским просторима, отвара расправу о смислу традиције и уношења елемената страних култура у шпанске обичаје. Према оценама Црњанског, приближавањем савременим токовима присутним у другим земљама Шпанија губи оригиналност која јој се приписује и не одговара идентитету који се замишља о њој. Из перспективе заговорника вредности традиционалних форми живота, међу којима се налази и Црњански, присуство страних утицаја представља хомогенизацију са страним, урушавање традиције и одрицање сопственог идентитета у корист страних елемената.

Црњански, дакле, показује да су странци били веома заинтересовани за шпанске играчице док их у свакодневици нису налазили, као и да су оне попримиле нове улоге у складу са променама у шпанском друштву. Споменути приказ из плесне школе у тексту Црњанског не задржава се на опису лепих плесачица већ се проширује на разматрање њиховог друштвеног положаја и материјалне ситуације која се крије у позадини. Уживање у лепоти и вештини младих девојака помера се из првог плана да би уступило место размишљањима о њиховој тешкој судбини. Црњански се кроз текстове представља као путник који са собом носи одређено предзнање уоквирено стереотипима о Шпанији, али га продубљује и надилази током непосредног сусрета са Другим, упркос ограничењима која усмеравају поглед странаца на Шпанију: кратак период боравка који не допушта проницање у суштину шпанског и објективно сагледавање шпанске стварности и значења перципираног; вођени су предрасудама, општим местима, интертекстуалним везама итд. (Sekulic 2014, 478–480).

Исто тако, након рекреирања познате сцене изласка радница из фабрике цигарета, из Меримеове или Бизеове *Кармен*, Црњански не остаје на плану интертекстуалности нити пуког подсећања на стереотип из периода

романтизма, већ у складу са савременим друштвеним околностима наводи да раднице по изласку из фабрике одлазе својим буржоаским пријатељима у загрљај. Како наводи Мери Неш (Nash 1983, 32) у студији о жени и породици крајем 19. и почетком 20. века у Шпанији, у тумачењу либерализације обичаја треба узети у обзир историјске чињенице, као што је неспојивост брака и еротичности. Стога је проституција сматрана институцијом паралелном с браком или алтернативом и допуном буржоаског брака заснованог на строгим моралним нормама. Модерне Кармен Црњански препознаје као љубавнице буржоаске класе које су омогућавале опстанак буржоаског брака и стога биле пожељне као такве. Тиме овај аутор поново указује на друштвено-политичку и идеолошку позадину сцена коју су привлачиле поглед страних посетилаца.

У периоду када је Црњански посетио Шпанију, фламенко плес је још увек одражавао једну друштвену категорију у хијерархији и упућивао на одређени сталеж не само оних које плешу већ и оних који одлазе у кафе да би их слушали и гледали. Како наводи Андрес Аморос (Amoros 2005, 40–43) у књизи о спектаклима у Шпанији од 1898 до 1939. године, кафеи и кафешантани у Андалузији били су не само места окупљања људи већ и позорнице мањих музичких спектакла, временом претворених у „храмове фламенка“, који су допринели популаризацији, па и комерцијализацији фламенка. Међутим, друга занимљива чињеница коју наводи исти аутор јесте да у те локале нису одлазили пристојни људи, већ неретко и прости, док су лепе играчице често биле и проститутке. И сам Црњански (Сrnjanski 1995, 461) једном је приликом, коментаришући ноћни живот у Мадриду, навео да је у једном од најелегантнијих барова присуствовао игри андалуске играчице с „опсценим покретима“. Будући да фламенко подстиче вео мистерије, плесачице се у погледу странаца удаљавају од обичне жене па с једне стране у њиховим текстовима настаје фатална жена, заводница, а опет, с друге стране, жена ниског морала, па и проститутка. Међутим, упркос оваквом константном преиспитивању владајућих стереотипа и њиховом деконструисању у шпанској свакодневици, као константа у текстовима Црњанског остаје мит о лепоти и страствености шпанске жене: „.../ шаренила играчица што се врте и тресу као цветови“ (Сrnjanski 1995, 417).

Кад је у питању пишчев доживљај шпанске музике, он неретко иде везан за утиске чула вида, тј. он повезује у један утисак физичку лепоту жене која плеше са музиком гитаре и певањем из дубине који чине фламенко спектакл. Фламенко је уметнички израз који комбинује музичке и телесне/ плесне елементе с врхунцем у екстази уметника. Својим покретима, држањем, гласом фламенко уметници одражавају један стереотип и све то заједно указује на симболичке вредности и осећања меланхолије, слободе и страсти. У фламенко песмама се препознају типична романтичарска

осећања љубави, смрти, издаје, док се највише повезује са повиком патње, разочарења и усамљености појединца у окружном свету, на шта указују драматични покрети и изрази лица плесачица (Steingress 1999, 81). Штајнгрес (Steingress 2008, 244) наводи да естетске вредности музике утичу на конструкцију значења преко непосредног соматског, чулног искуства, заснованог на ритму, хармонији, мелодији, итд. Музика и поезија, садржина текстова су нераздвојне, представљају јединство значења и осећања.

Фламенко није представљао само музику, плес, нити дубоко певање, *канте хондо*. Штавише, нарочито за стране посетиоце, означавао је један одређени амбијент, препун страсти, лепих жена и сензуалних покрета. Плесачице су плениле пажњу странаца својим покретима, ставом, грациозношћу и лепотом. Публика је осим лирске тужбалице очекивала да види разузданост и еротски магнетизам. Црњански се у опису фламенка усредсређује на осећајност Шпањолке која се открива кроз покрете и гестове током плеса. Њено превијање тела, ударце потпетицама и дрхтање груди, Црњански тумачи као чулност и ватреност: „Као борба у љубави, игра се фламенго [sic]. Као чежња за љубављу Севиљана. Кад се превијају играчице се мрште охоло, кад отворе очи смеше се. Бледи су при крају као да умиру” (Стрњански 1995, 477). Црњански пажљиво прати покрете плесачица и тумачи њихове изразе, како би докучио њихову тајну: „Изнемогла, за време интермеца, Албениза, мутним очима одавала је тајну сваке шпанске играчице. Игра је за њих што и љубав” (Стрњански 1995, 427–428). Суштину фламенка Црњански препознаје у изражавању осећања, пре свега љубави, и наш аутор при том прави разлику између фламенка, у коме препознаје борбу, и севиљске игре, у којој препознаје чежњу за љубављу. Фламенко плес у опису Црњанског онда губи основни карактер уметности и постаје средство за тумачење женске природе коју сматра типичном за Шпањолке.

Као што се види из датих примера, фламенко је спектакл који као организовани догађај има емотивни утицај који не треба занемарити (Steingress 2006, 45). Без обзира на смисао који се фламенком настоји пренети, у публици се јавља романтичарски дух препознавања некакве мистерије живота, под велом тајне, страсти плесачице: „Док је маестро Баренечеа свирао, сјајно, *Гојеске* Гранадоса, Лаура Сантелмо пресвукла се у хаљину од плавог сомота, сасвим припијену уз тело. Пребледела, ћутала је све више. Спремала се да игра. Пупиле јој се укочише, груди јој задрхташе, тихо је нагла, на лево, љупку главу. Кастањетама почела је све јаче да хвата ритам” (Стрњански 1995, 427). Из утиска који је на Црњанског оставила позната шпанска уметница, он наслућује шпански идентитет: „Први пут, наслутих да је та земља, политички сва узаврела, модерна, у бићу свом стара и дивно заостала, негде, у основама, у ватри, у чулности, у жалости за уживањем”

(Crnjanski 1995, 428). Црњански показује да је основни начин закључивања путника и путописца утисак који на њега остављају сцене из стране земље. Утисак о андалузијској плесачици и фламенко спектаклу конструише се око осећања која се препознају у њима, што се затим генерализује и постаје основа за промишљање о идентитету Шпаније уопште. Црњански посматра фламенко као одраз једног друштва и његових истакнутих осећања, иако не залази у питања значења које фламенко има у шпанском друштву. Без познавања текста песама, фламенко спектакл је фрагментиран, губи се јединство звука, речи и покрета, те страном посматрачу остаје визуелни и звучни утисак као основа разумевања његовог смисла. Упркос томе Црњанском овај приказ служи као још један аргумент у размишљању о шпанској заосталости и модерности, која је и иначе била актуелна током првих деценија 20. века у Шпанији. Саме речи Црњанског о истовременој модерности и заосталости ове земље такође се подударују с владајућом идеологијом Националног Савета за Туризам који је промовисао такву слику Шпаније међу страним посетиоцима.

У текстовима Црњанског питање се повезује са тумачењем тзв. „праве Шпаније“ која носи елементе романтичарске визије те земље, као што је позитивно вредновање често навођене шпанске заосталости. Та заосталост се поистовећивала са препознавањем духа прошлости у садашњици, односно с очувањем и континуитетом традиције у модерно време у којем се под утицајем страних токова све више губила аутентичност онога што се идентификовало као шпанска култура. Модернизација и европеизација, сматрали су многи заговорници очувања традиције, конзервативно оријентисани, а међу њима и Црњански, удаљавају Шпанију од њене суштине, од аутентичне и поетичне Шпаније, која је заостала у индустријском погледу.

Праву Шпанију, за којом је трагао Црњански на свом путовању, он тумачи, између осталог, преко истакнутих осећања и држања Шпанаца. Осим у снажним осећањима, чулности и страсти, истинска Шпанија се препознаје у размишљањима о пролазности живота, у изразитој меланхолији њених становника и трагичном осећању живота. Фламенко који изражава алијенацију човека пред хладним и немилосрдним друштвом, те постаје израз људске трагедије (Steingress 1999, 81), управо одражава то трагично осећање живота које се често повезује са Шпанијом. Слушајући фламенко и његову песму канте хондо или дубоко певање, Црњански у гласу певача, који је у потпуној спрези са смислом који настоји да пренесе публици, препознаје такву меланхолију, која га осим тога подсећа на македонско и босанско лелекање. У шпанским песмама Црњански препознаје остатке арапских елемената, што их чини сличним балканским песмама (Crnjanski 1995, 427).

Иако се у опису страног културног идентитета полази од уочавања разлика, те истицања националних различитости и оригиналности, путописац

увек креће од аналогича или контрастирања са културом из које потиче. Отуд су од значаја поређења са српским/балканским или свођење страности на елементе културе порекла. Путопис се показује као текст у коме се успостављају релације између блиског и познатог са страним, а путописац као онај који води дијалог између две културе. У том дијалогу Црњански настоји да преведе, као у споменутом случају, страно на читаоцима познато, али уз објашњење мотива за исто – арапски елементи се налазе у основи и једног и другог певања, те се указује на блискост песничких форми, али и култура које су их развиле. Подвлачењем ових сличности Црњански не само да исцртава шпански идентитет већ указује и на блискости удаљених култура и везе међу народима.

Путописни текстови Црњанског о Шпанији показују да је идентитет производ сложених интеракција погледа споља и погледа изнутра, односно, имаголошком терминологијом, резултат прожимања слике о себи (*autoimage*) и слике о другима (*heteroimage*). Идентитет се не гради само на основу слике које његови становници имају о својој земљи, будући да се у случају Шпаније током 19. века а и почетком 20. века велики значај придаје слици коју други народи имају о њој. Исто тако, слика Шпаније коју пропагирају страни путници није независна од идеја које о својој земљи пласирају Шпанци. Пут групе страних новинара по Шпанији организован је као туристички обилазак предвођен водичима који су у име Националног туристичког Савета управљали погледом ових путника. Стога су и стереотипне визије са којима су путници стигли у Шпанију могле да се потврде у стварности, на молбу путника и уз помоћ домаћина. Услед свега тога тешко је утврдити у којој мери су сами путници заслужни за слике Шпаније које су конструисали, те колико су шпански домаћини утицали на исте.

Црњански, упркос стереотипу који постаје један од структурних елемената путописа, у својим текстовима настоји да исте размотри у контексту у ком их затиче на свом путовању по Шпанији. Овај аутор полази од типичних очекивања путника и странаца, подржаних туристички организованим обиласком Шпаније, те се у његовим текстовима фламенко препознаје као један од знакова шпанског идентитета. Црњански у фламенку види чулност, страст и лепоту Шпањолке, а кроз покрете и гестове плесачице, као и кроз песму канте хондо, меланхолију и трагично осећање живота које он и иначе препознаје код Шпанаца. Ипак, он не препознаје корене истих у друштвеној маргинализацији и тешком животу Цигана. Штавише, он и не спомиње Цигане у путописима о Шпанији, па ни када описује Андалузију и њене амбијенте. Милош Црњански постепено разлаже стереотип о фламенку као идентитетском обележју Шпаније тако што га посматра у свакодневици и показује да је његов опстанак у таквом облику омогућен чињеницом да је претворен у пропагандни елемент за репродуковање одређене

идеологије шпанске аутентичности кроз стварање мита или слике о привлачности лепих Шпањолки, као и амбијента сензуалности, страсти, слободе и поноса неизмењених у модерном времену.

Литература

- Amoros, Andres. 2005. *Noći Madrida: spektakli u Španiji (1898–1939)*. Beograd: Clio.
- Cruces Roldan, Cristina. 2003. *Antropología y flamenco. Más allá de la música (II), (Identidad, género y trabajo)*. Sevilla: Signatura ediciones.
- Gelardo, José y Belade, Francine. 1985. *Sociedad y cante flamenco. El cante de las minas*. Murcia: Editora regional de Murcia.
- Hobsbawm, Eric. 2011. „Izmišljanje tradicije“. U *Izmišljanje tradicije*, ur. Erik Hobsbawm i Terens Rejndžer, 137–150. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Martí i Pérez, Josep. 2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.
- Moreno Garrido, Ana. 2010. El Patronato Nacional de Turismo (1928–1932). Balance económico de una política turística. *IHE*: 103–134.
- Nash, Mary. 1983. *Mujer, familia y trabajo en España (1875–1936)*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Pageaux, Daniel-Henri. 2007. *El corazón viajero (Doce ensayos sobre literatura comparada)*. Lleida: Pages editors.
- Ríos Ruiz, Manuel. 1997. *Ayer y hoy del cante flamenco*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Sekulic, Mirjana. 2014. „A Serbian Approach to the Spanish as ‘the Other’ in Travelogues of Milos Crnjanski“. En *Otherness in Hispanic Culture*, ed. Teresa Fernández Ulloa, 476–484. Cambridge Scholars Publishing.
- Spasić, Ivana. 2004. *Sociologije svakodnevnog života*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Steingress, Gerhard. 1999. Flamenco andaluz y rembélico griego: valor universal y leyenda de un arte subcultural mediterráneo. *Narria: Estudios de artes y costumbres populares* 85: 80–84.
- Steingress, Gerhard. 2005. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura ediciones.
- Steingress, Gerhard. 2006. „El caos creativo: fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica“. *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales* 6: 43–75.
- Steingress, Gerhard. 2008. „La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico“. *Política y sociedad* 45 (1): 237–260.
- Storm, Eric. 2013. „Una España más española. La influencia del turismo en la imagen nacional“. En *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, ed. Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas, 530–560. Barcelona: RBA. <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/25874/Storm%20turismo%20identidad%20nacional.pdf?sequence=1>. Pristupljeno 26.07.2014.
- Crnjanski, Miloš. 1995. *Putopisi I*. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, BIGZ, SKZ, L’Age d’Homme.

Mirjana Sekulić

Faculty of Art and Philology, University of Kragujevac, Serbia

*Flamenco as a sign of Spanish national identity
in travel memoirs by Miloš Crnjanski*

Following the postulates of imagology studies, the paper re-evaluates the relationship of Miloš Crnjanski as a writer of travel literature towards those aspects of culture which he recognizes as signs of authentic or “real” Spain in his travel memoirs “In the land of toreadors and sunshine”. Flamenco is highlighted as one of the common tropes of travel literature, Andalusian music and dancing, which entranced foreign travellers. Thus the formation of stereotypes about Spain, formed in the 19th century is considered, as well as their endurance or disappearance in the new socio-historical context, seeing as they directed the views of travellers in the first decades of the 20th century. The paper then re-evaluates the cultural, social, political and ideological circumstances in which flamenco became one of the signifiers of Spanish identity in Crnjanski’s travel memoirs. One of the conclusions one must come to is that this image of the identity of Spain is built through complex interactions of the image a people has of itself and that which others construct about it.

Key words: Miloš Crnjanski, Spain, flamenco, stereotype, identity

*Le flamenco comme signe de l’identité espagnole
dans les récits de voyage de Miloš Crnjanski*

En suivant les idées-forces des études imagologiques, dans cet article nous réexaminons le rapport de Miloš Crnjanski comme auteur de récits de voyage envers ceux des aspects de la culture qu’il reconnaît comme des signes de l’Espagne authentique ou « vraie » dans ses récits de voyage *Dans le pays des toréadors et du soleil*. Les lieux communs particulièrement mis en valeur dans les récits de voyage en Espagne, sont le flamenco, la musique et la danse andalouses qui envoûtaient des voyageurs étrangers. C’est pourquoi est ici examinée la question de la formation des stéréotypes sur l’Espagne, façonnés au XIX^e siècle, puis leur persistance ou disparition dans un nouveau contexte socio-historique, étant donné que ces stéréotypes guident le regard des voyageurs dans les premières décennies du XX^e siècle. Dans l’article sont ensuite réexaminées les conditions culturelles, sociales, politiques et idéologiques dans lesquelles le flamenco devient un des signes de l’identité espagnole dans les récits de voyage de Crnjanski. L’une des conclusions est qu’une telle représentation de l’identité de l’Espagne se construit nécessairement dans des interactions complexes entre l’image qu’un peuple a de soi et celle que les autres construisent de lui.

Mots clés: Miloš Crnjanski, Espagne, flamenco, stéréotype, identité

Flamenco como seña de identidad española

Siguiendo las pautas imagológicas, el trabajo propone cuestionamiento de la actitud de Milos Crnjanski como autor de relatos de viajes hacia aquellos aspectos de cultura española que él reconoce como las señas de auténtica o verdadera España. Como uno de los lugares comunes de literatura de viajes sobre España destaca flamenco, el baile y la música andaluces, que tuvo mucho éxito entre los viajeros extranjeros. Por eso en el trabajo se propone interpretar el nacimiento del estereotipo sobre España, producido en el siglo XIX y luego su permanencia o desaparición en el nuevo contexto social e histórico, dado que ejerció influencia sobre la mirada de los viajeros hasta en las primeras décadas del siglo XX. Se ponen en cuestión las condiciones culturales, sociales, políticas e ideológicas en las cuales el flamenco llega a ser una de las señas de identidad española en los relatos de viajes de Milos Crnjanski. Como una de las conclusiones se destaca que las representaciones de identidad se desarrollan en complejas interacciones de la imagen que un pueblo tiene de sí mismo y la imagen que los otros construyen de él.

Palabras clave: Milos Crnjanski, España, flamenco, estereotipo, identidad

Primljeno / Received: 21.02.2016

Prihvaćeno / Accepted: 27.08.2016