



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

**Поетичке одлике фантастичног романа  
за децу у српској књижевности на  
почетку 21. века**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Менторка:

Проф. др Љиљана Пешикан-Љуштановић

Кандидаткиња:

Мср Ивана Мијић Немец

Нови Сад, 2021. године

образец 5а

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

|   |   |
|---|---|
| Redni broj:<br>RBR                              |   |
| Identifikacioni broj:<br>IBR                    |   |
| Tip dokumentacije:<br>TD                        | Monografska dokumentacija   |
| Tip zapisa:<br>TZ                               | Tekstualni štampani materijal   |
| Vrsta rada (dipl., mag., dokt.):<br>VR          | Doktorska disertacija   |
| Ime i prezime autora:<br>AU                     | Ivana Mijić Nemet   |
| Mentor (titula, ime, prezime,<br>zvanje):<br>MN | Dr Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, redovna<br>profesorka, u penziji                         |
| Naslov rada:<br>NR                              | Poetičke odlike fantastičnog romana za decu u<br>srpskoj književnosti na početku 21. veka |
| Jezik publikacije:<br>JP                        | Srpski  |
| Jezik izvoda:<br>JI                             | srp. / eng.   |
| Zemlja publikovanja:<br>ZP                      | Srbija  |
| Uže geografsko područje:<br>UGP                 | Vojvodina, Novi Sad   |
| Godina:<br>GO                                   | 2021  |
| Izdavač:<br>IZ                                  | autorski reprint  |
| Mesto i adresa:<br>MA                           | Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2   |

|  |  |
|--|--|
| Fizički opis rada:<br>FO                 | (broj poglavlja 5/ stranica 262/ slika 0/<br>grafikona 0/ referenci 293/ priloga 0)  |
| Naučna oblast:<br>NO                     | Srpska književnost sa teorijom književnosti  |
| Naučna disciplina:<br>ND                 | Književnost za decu, srpska književnost za decu<br>21. veka  |
| Predmetna odrednica, ključne reči:<br>PO | Srpska fantastična književnost za decu 21. veka,<br>fantastični roman za decu, poetičke odlike   |
| UDK                                      | 821.163.41.09-311.9(043.3)   |
| Čuva se:<br>ČU                           | FILOZOFSKI FAKULTET, Centralna<br>Biblioteka   |
| Važna napomena:<br>VN                    |  |
| Izvod:<br>IZ                             | <p>Predmet istraživanja ove doktorske disertacije jesu najnovija kretanja u savremenom srpskom fantastičnom romanu za decu. Za korpus su odabrani romani Uroša Petrovića (<i>Aveni jazopas u Zemlji Vauka</i>, 2003, <i>Peti leptir</i>, 2007, <i>Deca Bestragije</i>, 2013, <i>Karavan čudesna</i>, 2016), Mine D. Todorović (<i>Vir svetova</i>, 2003, <i>Gamiž</i>, 2012, <i>Magma</i>, 2016) i Ivane Nešić (<i>Zelenbabini darovi</i>, 2013, <i>Tajna nemuštog jezika</i>, 2014).</p> <p>Reč je o delima samosvojnog umetničkog izraza koja su dovela do vrednosnog i recepcijskog preokreta u okviru dečje književne fantastike kod nas.</p> <p>Imajući u vidu da je u savremenoj srpskoj književnosti za decu fantastičan roman jedan od najvitalnijih i najuticajnijih žanrovskih modela, kojim se domaći istraživači, međutim, do sad nisu sistematski i detaljno (monografski) bavili, namera disertacije je da se analizom reprezentativnih dela utvrde poetičke dominante i konstante ovog žanra u srpskom kontekstu.</p> <p>Da bi se pristupilo određivanju strategija i modaliteta fantastike u srpskom romanu za decu bilo je neophodno dati opštiji pregled osnovnih teorijskih aspekata književnosti za decu i fantastike, kao i recepcije fantastične književnosti za decu u svetskim i domaćim okvirima, dok je središnji deo disertacije posvećen markiranju osnovnih poetičkih specifičnosti savremenog srpskog fantastičnog</p> |

|  |  |
|--|--|
|  | <p>romana za decu, odnosno opisivanju i analiziranju postupaka oblikovanja fantastičnog narativa, tematsko-motivskog kompleksa, likova, prostora i vremena.</p> <p>U disertaciji je primenjen pluralizam metoda (tekstualna metoda, komparativna metoda, strukturalna metoda). Iako je težište na savremenom srpskom fantastičnom romanu za decu, specifičnost predmeta uslovlila je fleksibilan, kontekstualan i komparativan pristup. Radi boljeg opšteg uvida, odabrana dela su postavljena u komparativni kontekst, koji čine pretežno dela anglofone i evropske književnosti. Poređenjem sa svetskim književnim tokovima uspostavljena je paralela između razvitka fantastičnog romana za decu u srpskoj i svetskoj književnosti i utvrđene su okolnosti njegovog nastanka.</p> <p>U celini gledano, naše istraživanje je pokazalo da savremena produkcija srpskog fantastičnog romana za decu dodiruje prepoznatljive modele i tipove fantastičnog, ali ih i prožima vlastitim poetičkim pristupima.</p> |
| Datum prihvatanja teme od strane NN veća:<br>DP  | 3. mart 2017.  |
| Datum odbrane:<br>DO   |  |
| Članovi komisije:<br>(ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status)<br>KO | predsednik:<br>član:<br>član:  |

## Key word documentation

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| Accession number:<br>ANO       |  |
| Identification number:<br>INO  |  |
| Document type:<br>DT           | Monograph documentation  |
| Type of record:<br>TR          | Textual printed material   |
| Contents code:<br>CC           | Doctoral dissertation  |
| Author:<br>AU                  | Ivana Mijić Nemet  |
| Mentor:<br>MN                  | Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, PhD                                  |
| Title:<br>TI                   | Poetic features of contemporary Serbian fantasy novel for children |
| Language of text:<br>LT        | Serbian  |
| Language of abstract:<br>LA    | eng. / srp.  |
| Country of publication:<br>CP  | Serbia   |
| Locality of publication:<br>LP | Vojvodina, Novi Sad  |
| Publication year:<br>PY        | 2021   |
| Publisher:<br>PU               | Author's reprint   |
| Publication place:<br>PP       | Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2                                      |

|                             |  |
|-----------------------------|--|
| Physical description:<br>PD | 5 chapters / 262 pages / 0 pictures / 0 charts /<br>293 references / 0 attachments   |
| Scientific field<br>SF      | Serbian literature with literary theory  |
| Scientific discipline<br>SD | Children's literature, Serbian 21 <sup>st</sup> century<br>children's literature   |
| Subject, Key words<br>SKW   | Serbian 21 <sup>st</sup> century fantasy literature for<br>children, fantasy novel for children, poetic<br>features  |
| UC                          | 821.163.41.09-311.9(043.3)   |
| Holding data:<br>HD         | University of Novi Sad, Faculty of Philosophy,<br>Central Library  |
| Note:<br>N                  |  |
| Abstract:<br>AB             | <p>This doctoral dissertation explores the latest developments in the contemporary Serbian fantasy novel for children. The novels selected for this research were written by Uroš Petrović (<i>Aven i jazopas u Zemlji Vauka</i>, 2003, <i>Peti leptir</i>, 2007, <i>Deca Bestragije</i>, 2013, <i>Karavan čudesna</i>, 2016), Mina D. Todorović (<i>Vir svetova</i>, 2003, <i>Gamiž</i>, 2012, <i>Magma</i>, 2016) and Ivana Nešić (<i>Zelenbabini darovi</i>, 2013, <i>Tajna nemuštog jezika</i>, 2014). These are works of individualistic artistic expression that have led to a value and reception turn within the framework of Serbian children's fantasy literature.</p> <p>The fantasy novel is one of the most vital and influential genres in contemporary Serbian literature for children; however, Serbian children's literature scholars have not dealt with it so far systematically and in detail (monographically). Bearing this in mind, this dissertation aims to determine the poetic characteristics of this genre in Serbian context by analyzing representative works.</p> <p>In order to establish the strategies and modalities of fantasy in the Serbian novel for children, it was first of all necessary to provide a general overview of the basic theoretical aspects of children's literature, fantasy in general and the history of reception of children's fantasy literature. The core of the dissertation is dedicated to identifying the basic</p> |

|  |   |
|--|---|
|  | <p>poetic features of modern Serbian fantasy novel for children, i.e. to describing and analyzing the processes of shaping fantasy narrative, common themes and motifs, characters, space and time.</p> <p>As for the theoretical framework, the dissertation is based on a methodological pluralism (textual analysis, comparative method, structural approach). Although the focus is on the contemporary Serbian fantasy novel for children, the particularity of the subject has allowed for a flexible, contextual and comparative approach. To offer a better general insight, the selected works are placed in a comparative context encompassing predominantly the works of Anglophone and European literature. The comparison with world literary trends has enabled to make a parallel between the development of a fantasy novel for children in Serbian and world literature, as well as to determine the circumstances of its creation.</p> <p>On the whole, our research has shown that the contemporary production of a Serbian fantasy novel for children is mostly influenced by Anglophone models and types of the fantastic, yet permeating them with its own poetic approaches.</p> |
| Accepted on Scientific Board on:<br>AS | March 3, 2017   |
| Defended:<br>DE                        |   |
| Thesis Defend Board:<br>DB             | <p>president:</p> <p>member:</p> <p>member:</p>   |

## САДРЖАЈ

|  |     |
|--|-----|
| I. УВОД.....   | 9   |
| II. ТЕОРИЈСКИ ОСНОВ.....   | 14  |
| II.1. Одређење књижевности за децу.....  | 14  |
| II.2. Одређење фантастике.....   | 23  |
| II.3. Одређење фантастичног романа за децу.....  | 46  |
| III. ФАНТАСТИКА И СВЕТ ДЕТИЊСТВА.....  | 52  |
| IV. ПОЕТИЧКЕ СПЕЦИФИЧНОСТИ.....  | 98  |
| IV.1. Моделовање света.....  | 98  |
| IV.1.1. Простор.....   | 102 |
| IV.1.2. Време.....   | 137 |
| IV.1.3. Ликови.....  | 151 |
| IV.1.3.1. Дечаци као дивља створења: прикази мушких протагониста у романима за децу Уроша Петровића..... | 152 |
| IV.1.3.2. Мотив дружине у трилогији Мине Д. Тодоровић.....   | 166 |
| IV.1.3.3. Мотив хероја–изабраника у књигама о Мики Иване Нешић.....                                      | 183 |
| IV.1.3.4. Типологија антагониста.....  | 196 |
| IV.2. Развој радње.....  | 212 |
| V. ЗАКЉУЧАК.....   | 230 |
| ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА.....   | 239 |



## I. УВОД

Предмет истраживања ове докторске дисертације јесте савремени српски фантастични роман за децу. Све до 21. века поље фантастичног приповедања у српској књижевности за децу покривале су, углавном, ауторске бајке и дела неодређене жанровске припадности, у распону од научне до епске фантастике, са примесама других жанрова. То јесу дела која садрже имагинарно, нестварно, у којима су присутни најразличитији елементи натприродног, чудесног и фантастичног, али која се, и поред тога, не могу сврстати у основне фантастичне жанрове: фантазија, научна фантастика, хорор – распрострањене, пре свега, на енглеском говорном подручју, али присутне и у свим већим западноевропским књижевностима за децу. У српској књижевности за децу реч је често била о делима ближим домену чудног (у смислу који том појму придаје Цветан Тодоров), жанру ауторске бајке, или чак о делима с наглашено васпитном тенденцијом у којима фантастично прелази у алегориско.

Разнородне приступе фантастици у српској књижевности за децу можемо пратити од 18. и 19. века у делима Доситеја Обрадовића, Бранка Радичевића, Јована Јовановића Змаја, Данице Бандић, заснованим на фолклорним основама, док се њихов замах у литератури везује уз другу половину 20. века и имена Десанке Максимовић, Бранка Ћопића, Душана Радовића, Бранка В. Радичевића, Александра Поповића, Стевана Раичковића, Владимира Стојшина, Гроздане Олујић, Владе Стојиљковића, Тиодора Росића, Светлане Велмар-Јанковић и др. Један део ових аутора усложњава жанровски образац бајке, док други експериментишу са формом и садржајем и у своје текстове уносе елементе нонсенса, хумора и постмодерне фантастике. Ни једни ни други се притом углавном не ослањају на актуелне жанровске савременике из других књижевности већ преваходно потврђују виталност домаће хибридне фантастичне традиције. Непостојање строге поделе на жанрове, осим у делима ових писаца, огледа се и у великом броју теоријских и критичких радова о фантастици у подручју истраживања дечје књижевности код нас<sup>1</sup>: стилски и структурно различити текстови у којима постоји отклон од стварности често се без оградe сврставају у бајке / бајковите приче / бајковите романи (в. Милинковић

---

<sup>1</sup> О томе су писале Душица Лукић (2000) и Тијана Тропин (2006а). Љиљана Пешикан-Љуштановић (2004) несналажење српских критичара у домену домаће фантастичне књижевности препознаје, између осталог, управо у „збуњујућим жанровским особеностима” дела српских писаца.

2000; Марковић 2003: 101–107), или се, пак, прихвата уже схватање бајке као жанра који је дистинктиван у односу на фантастичну причу (в. Јовановић 2000; Олујић 2000; Пијановић 2005). Фантастична прича је термин који се у српској средини афирмише под немачким утицајем и понекад се користи у значењу жанра, а понекад у значењу кровног појма који обухвата дуже и краће прозне форме<sup>2</sup>. Иако је термин роман за децу прихваћен на ширем југословенском простору још тридесетих година, термин фантастичан роман за децу није оперативан све до 21. века<sup>3</sup>. На енглеском говорном подручју, на којем је традиција истраживања фантастичне књижевности далеко развијенија, овај термин се, такође, све донедавно није налазио у широј употреби. Разлог је било то што је термин за краћу прозну врсту (енг. *story* или *tale*) у англофоном контексту повлашћен у односу на термин дечји роман (енг. *children's novel*).

У последње две деценије подручје српске фантастике за децу се продукцијски и жанровски шири – појавили су се нови аутори и нова дела фантастичног карактера која су образовала релевантан фантастичан корпус и сменила дужи период жанровски неиздиференциране прозе. У периоду који смо издвојили као временски оквир истраживања, на почетку 21. века, очигледан је пораст броја фантастичних романа за децу и њихова знатно шира рецепција, а промене у односу на период од пре пар деценија толике су да можемо говорити о потпуном вредносном и рецепцијском преокрету у оквиру овог вида књижевног стваралаштва. Премда се до пре двадесетак година сасвим оправдано могло тврдити да у српској књижевности за децу нема „праве”, тј. жанровски одређене фантастичне литературе (в. Тропин 2006а; 2009; Љуштановић 2012в), данас већ имамо групу угледних писаца којима је основна вокација управо жанровска фантастика. Овде бисмо, пре свега, сврстали: Уроша Петровића (*Авен и јазонас у Земљи Ваука*, 2003, *Пети лептир*, 2007, *Деца Бестрагије*, 2013, *Караван чудеса*, 2016), Мину Д. Тодоровић (*Вир светова*, 2003, *Гамиж*, 2012, *Магма*, 2016) и Ивану Нешић (*Зеленбабини дарови*, 2013, *Тајна немушког језика*, 2014), са чијим романима добијамо фантастику за децу каква се пише у свету.

---

<sup>2</sup> Фантастична прича (нем. *phantastische Geschichte*) се на немачком говорном подручју често користи као синоним за фантастику.

<sup>3</sup> Ново Вуковић (Vuković 1996: 161–162), рецимо, у свом *Уводу у књижевност за децу и омладину* прави разлику између фантастичне приче и фантастичног романа за децу, с тим да обим дела не узима као пресудан чинилац у подели фантастичне прозе – као најважније жанрове те прозе Вуковић издваја бајку и фантастичну причу, док научну фантастику сврстава у тзв. гранично подручје које обухвата оне књижевне жанрове које млади „деле” са одраслима.

Раздобље савремене књижевне производње за децу у Србији у контексту фантастичне књижевности не може се једноставно описати. Оно се у продукцији фантастичног романа за децу мора посматрати не само у литерарном већ и у издавачком контексту и контексту преводне продукције, који битно диктирају тенденције на српској фантастичној сцени и учествују у обликовању читалачких репертоара и очекивања<sup>4</sup>. Почетак 21. века у српској књижевности за децу обележен је прилагођавањем савременим глобалним токовима и све израженијом комерцијализацијом књижевног стваралаштва, што се може довести у везу са разлозима економске и политичке природе. Услед великог тржишног успеха преведене дечје фантастике, на првом месту серијала о Харију Потеру (*Harry Potter*, 1997–2007) Џ. К. Роулинг (J. K. Rowling), који се поклопио са успехом филмске адаптације серијала (2001–2011) као и филмским успехом *Господара прстенова* (*The Lord of the Rings*, 1954–1955) Џ. Р. Р. Толкина (J. R. R. Tolkien) у режији Питера Џексона (Peter Jackson) (2001–2003), долази до профилисања извесног укуса у домаћој књижевности и до формирања нове читалачке публике заинтересоване за фантастична дела намењена деци. Иако код нас, за сада, не постоји ниједно дело отворено инспирисано седмокњижјем о дечаку–чаробњаку, сведоци смо све већег броја домаћих писаца за децу који се окрећу жанровском моделу и форми серијала чији је *Хари Потер* модерни репрезент. Реч је о фантастичном роману за децу веома популарном на западу, који се на српском језику појавио најпре у облику превода дела Луиса Керола (Lewis Carroll): *Алиса у земљи чуда* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) и *Алиса у земљи иза огледала* (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871), Карла Колодија (Carlo Collodi): *Пинокио* (*Le avventure di Pinocchio*, 1883), Л. Френка Баума (L. Frank Baum): *Чаробњак из Оза* (*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900), Џ. Р. Р. Толкина: *Хобит* (*Hobbit*, 1937), Михаела Ендеа (Michael Ende): *Момо* (*Momo*, 1973) и *Бескрајна прича* (*Die unendliche Geschichte*, 1979) и др., да би напослетку добио своје представнике и међу српским писцима. Сасвим је сигурно да овај жанр на српској књижевној сцени своју популарност дугује бројним преводима, који су обликовали очекивања и захтеве читалаца, али и филмском медију, бројним екранизацијама књижевних и стриповских бестселера и

---

<sup>4</sup> Притом не треба сметнути с ума да „која ће и каква дела бити посредована, зависи од степена и облика вредности који се у датом моменту артикулишу у једном друштву” (Вучковић 2016: 14). Дobar пример представља случај К. С. Луиса (C. S. Lewis) који је „код нас донедавно мало или нимало превођен, као писац који идеолошки није био најподеснији за социјалистичко раздобље” (Тропин 2009: 11).

пропагандној машинерији која стоји иза њих. Иако нас овде превасходно занимају књижевни аспекти, не можемо занемарити социјалне и културолошке услове чија је комплексна спрега, поред осталог, довела до тога да је у српској књижевности за децу фантастични роман један од највиталнијих и најутицајнијих жанровских модела.

Имајући у виду важност овог жанра уопште, а поготово његову важност у књижевности за децу, осећа се потреба за детаљном анализом, интерпретацијом и систематизацијом његових домаћих представника. Теоријска изучавања ове теме у западној књижевној теорији и науци о књижевности бројна су, међутим, код нас се истраживачи књижевности за децу нису систематски и подробно (монографски) бавили овом тематиком, па, мада има драгоцених појединачних радова, свеобухватна студија о жанру фантастичног романа за децу и његовим поетичким одликама које би га издвајале из домена фантастичног романа „за одрасле” – не постоји. Основна намера ове дисертације јесте да се такво стање промени и да се анализом репрезентативних дела утврде поетичке доминанте и константе овог жанра у српској књижевности за децу. Иако је тежиште рада на домаћој књижевности, ради бољег општег увида, одабрани наслови биће сагледани у једној широј перспективи која би обухватила и западну књижевност, јер је њен допринос теми неоспоран. Поређењем са светским књижевним токовима покушаћемо да успоставимо паралелу између развитка фантастичног романа за децу у српској и светској књижевности, и да утврдимо време и околности његовог настанка.

Предвиђени резултати истраживања – осветљавање поступака обликовања фантастичног наратива, тематско-мотивског комплекса, ликова, простора и времена у савременом српском фантастичном роману за децу, као и његовог положаја у савременој култури – биће корисни за целовитије сагледавање најзначајнијих аспеката и пропозиција не само овог жанра већ и српске књижевне фантастике уопште. Овим би требало да се да допринос теоријском изучавању српске књижевности за децу и прецизнијем утврђивању књижевног канона у овој области, али и да се отвори увид у однос нашег стваралаштва према светским кретањима и тенденцијама у књижевности за децу.

Истраживање је организовано у неколико сегмената:

1. Увод: утврђивање предмета истраживања, објашњење полазишта и места рада и потребе за оваквом врстом истраживања.

2. Теоријски основ: одређење књижевности за децу, фантастике и фантастичног романа за децу.

3. Фантастика и свет детињства: књижевно-историјски пресек.

4. Поетичке специфичности фантастичног романа за децу у српској књижевности: осветљавање поступака обликовања фантастичног наратива, тематско-мотивског комплекса, ликова, простора и времена.

5. Закључак.

## II. ТЕОРИЈСКИ ОСНОВ

Сви кључни појмови на којима се заснива истраживање ове докторске дисертације (*књижевност за децу*, *фантастика*, *фантастични роман за децу*) су изузетно сложени за термилошко одређивање. Са једне стране, досадашње искуство књижевнотеоријске мисли показало је да успостављање стабилне и општеприхваћене везе између јасних појмова и њиховог прецизног језичког израза, по свему судећи, није извесно. „Ако описна наука хоће да каже Истину, она противречи свом разлогу постојања”, вели Цветан Тодоров (Todorov 2010: 25). Из тога произлази да „књижевнотеоретску терминологију зато не може уједначити ниједан конгрес, међународни пројекат или вишејезична енциклопедија” (Juvan 2011: 36). Са друге стране, полазећи од тога да је јасност, упркос свему, још увек „капитални квалитет теоријског мишљења” (Попов 2003: 469), без претензија да дамо коначне дефиниције, потрудићемо се да своја схватања термина који се често помињу и имају разнолике теоријске импликације формулишемо најјасније што можемо.

Намера нам је да испитамо како се у српској књижевности за децу у 21. веку конституише један прозни жанр, фантастични роман за децу, и да детаљније анализирамо нека његова појединачна, репрезентативна остварења. Стога је неопходно најпре се осврнути на проблеме одређења наизглед саморазумљивих, али недовољно теоријски дефинисаних појмова *књижевност за децу* и *фантастика*, а онда и на проблеме одређења специфичности *фантастичног романа за децу* у односу на *фантастични роман за одрасле*.

### II.1. Одређење књижевности за децу

Под претпоставком да књижевност за децу сматрамо аутономним и легитимним књижевним подручјем, које у себи садржи довољно посебности да оправда једно такво издвајање<sup>5</sup>, као полазна тачка у промишљању намеће се питање постоје ли нека универзална, трансисторијска или транскултурна обележја дечје књижевности која би

---

<sup>5</sup> Иако данас преовлађују уверења да књижевност за децу јесте саставни део књижевности (тј. уметности речи), и даље постоје мишљења да је књижевност као уметност једна и јединствена и да према томе не може бити посебне – књижевности за децу. Такав став произлази из ниподаштавања важности дечје културе, из истицања немогућности односа између одраслог и детета или, пак, из настојања да се брисањем границе између књижевности у општем смислу и књижевности за децу потоњој да већи кредибилитет. Уп. Vuković 1996: 13–18; Nodelman 2008: 138–141; Gubar 2011.

била њена *differentia specifica*? Чак и површан историјски осврт, постављено питање чини сложенијим. Од појаве првих (нефункционалних) књига за децу у 18. веку<sup>6</sup>, догађаја који се доводи у везу са развојем грађанског друштва и „открићем” детињства, књижевност за децу није било лако дефинисати. Недостатак прецизне дефиниције дао је теоретичарима поље за широко разматрање, али без значајнијег успеха у проналажењу релевантних критеријума за њено ближе одређење<sup>7</sup>. Разлоге неуспеха није тешко пронаћи: подручје књижевности за децу променљивог је опсега, шаренолико и широко, састављено од дела разноврсних по облику и садржају, која током времена могу да мењају статус<sup>8</sup> и често почивају на сасвим различитим представама о детету и детињству<sup>9</sup>.

Сва истраживања указују на то да је реч о хетерогеној појави чија су се природа, значење, статус и рецепција мењали кроз историју и која се, према томе, не може једнозначно дефинисати<sup>10</sup>. Међутим, проблему одређења књижевности за децу може се приступити и другим путевима. Преглед постојећих дефиниција и одредница можда не доноси чврсто правило, али ипак јасно маркира истакнуте тачке око којих се ова књижевност концептуализује – то су деца као циљна публика и неравнотежа моћи између стваралаца (одраслих) и рецепијената (деце).

---

<sup>6</sup> Књиге за децу са јасном утилитарном функцијом (књиге за почетну обуку у читању и писању, школски уџбеници, абецедари, верски приручници, молитвеници, текстови општих моралних начела) у Европи су присутне од самих почетака штампарства. Као почетак систематске продукције нефункционалних књига за децу узима се 1744. година када се у Великој Британији појавила књига издавача Џона Њуберија (John Newbery) *Мала лепа џепна књига (A Little Pretty Pocket-Book)* намењена „поуци и забави” (енг. *instruction with delight*) малих читалаца. Овде је важно напоменути да су границе између поучног и забавног у књижевности за децу често замућене тако да је већину наслова тешко одредити као само функционалне или само нефункционалне.

<sup>7</sup> У настојању да диференцирају и дефинишу предмет свог изучавања истраживачи и теоретичари дечје књижевности узимали су у разматрање различите критеријуме (намене, рецепијента, једноставности, језика, тематике, дечјег аспекта), међутим, сви су они испољили неке недостатке (в. Vuković 1996: 18–28).

<sup>8</sup> Мисли се на поједина дела извесних писаца која током времена прелазе из корпуса за одрасле у корпус дечје књижевности, попут романа *Робинсон Крузо (Robinson Crusoe, 1719)* Данијела Дефоа (Daniel Defoe), *Гуливерова путовања (Gulliver's Travels, 1726)* Џонатана Свифта (Jonathan Swift), али и обратно, као дела Луиса Керола, Џ. Р. Р. Толкина, Антоана де Сент-Егзиперија (Antoine de Saint-Exupéry), Филипа Пулмана (Philip Pullman), Џ. К. Роулинг.

<sup>9</sup> На пример: „Непремостива је провалија између песмице о прању зуба и *Алисе* или *Малог принца*. Проблем није само субјективан, није искључиво у равни вредности, он је и структуралан, јер на сасвим различитим конститутивним претпоставкама почива књижевност која је инструмент ‘довршавања’ детета и она која у ‘миту о детињству’ открива простор за модернистички ‘каприц’, за бекство на ‘непознату територију’ у великој цивилизацијској игри непрестаног кретања и контарпункта” (Љуштановић 2004а: 20).

<sup>10</sup> Дефиницијска неукротивост одлика је и књижевности у општем смислу (уп. Kaler 2009: 29–54). Корисни прегледи теоријских спекулација о овом проблему могу се наћи у књигама Нове Вуковића (Vuković 1996: 18–28) и Перија Ноделмана (Perry Nodelman) (Nodelman 2008: 133–244), као и у чланку Маре Губар (Marah Gubar) (Gubar 2011).

Књижевност за децу се обично одређује и издваја из књижевности у општем смислу својом циљном групом. О томе, уосталом, сведочи већ и њена термилошки истакнута усмереност на читаоца. Деца као читаоци одређују поетику ове књижевности, намећу јој поједина обележја и условљавају својим потребама, интересовањима и могућностима рецепције<sup>11</sup>. Читаоца дечје књижевности, међутим, није увек лако недвосмислено одредити о чему сведоче „разлике у узрасту, у социјалном статусу, у индивидуалним предиспозицијама” (Љуштановић 2004а: 30), као и бројни примери непоклапања ауторске намене и стварне читалачке публике<sup>12</sup>. Реч је о читаоцима који, према томе, не могу бити поједностављено представљени као хомогена антрополошка и социјална група и зато је прикладније говорити о симболичном него о универзалном детету и детињству<sup>13</sup>. Осим тога, супротно популарној перцепцији, деца нису једини читаоци књижевности за децу – одрасли су, експлицитно или имплицитно, увек присутни било као њени читаоци, проценитељи или посредници (издавачи, уредници, лектори, преводиоци, књижари, библиотекари, критичари, наставници, родитељи). Некад су и званични адресати<sup>14</sup>, но чешће су незванични, скривени, а улога им се састоји у томе да процене одговара ли текст њиховим претпоставкама о томе шта је прикладна дечја лектира.

Могло би се рећи да књиге за децу функционишу на посебан начин управо зато што им се посвећује посебна пажња. „Усмјерена на читатеље који се олако перципирају као недовољно компетентни, дјечја књижевност функционира као наглашено заштићен систем” (Нанершак – Зима 2015: 95). Дакле, она је „хиперзаштићена” тј. изложена различитим превентивним облицима цензуре, од мање или више свесне аутоцензуре коју писци спроводе над својим делима до идеолошки или педагошки мотивисаних уредничких, издавачких и преводилачких интервенција у текстове. Занимљиво је да иако

---

<sup>11</sup> То се често и паратекстуално сугерише, нпр. ознаке 5–7, школарци, 12+ и сл, које се налазе на омоту књиге, могу се сматрати паратекстуалним елементом специфичним за дечју књигу.

<sup>12</sup> Карин Лесник Оберстајн у чланку „Основе: шта је књижевност за децу? Шта је детињство?” пише о прилично мутној номинацији „за децу”: „Али да ли је дечија књига она коју пишу деца или коју неко пише за њих? И што је најбитније: шта то значи писати књигу ‘за’ децу? Ако је то књига писана ‘за’ децу, да ли је то и даље дечија књига ако је читају (само) одрасли? Шта је са књигама ‘за одрасле’ које читају и деца – да ли и оне спадају у књижевност за децу?” (2013: 27).

<sup>13</sup> Под *симболичним дететом и детињством* подразумевамо испреплетаност вредносних ставова, уверења, жеља и страхова повезаних са представом, коју имају како одрасли тако и деца, о томе шта значи бити дете у одређеном контексту.

<sup>14</sup> Нпр. у 19. веку одрасли читалац је често био експлицитно адресиран у поднасловима, предговорима, поговорима и другим паратекстуалним елементима.



је због свог маргиналног статуса у књижевном и академском пољу чешће предмет цензуре него недечја, посебно канонска књижевност, књижевност за децу се веома често, из истог тог разлога, препознаје и као заклон од цензуре<sup>15</sup>. У основи подлогања или измицања дечје књижевности цензури налазе се различите замисли о томе шта је дете и какву књижевност оно наводно жели и треба. Другим речима, „полазећи од конструкта *детета / детињства*, одрасли гради конструкт *читаоца* који треба да реципира књижевно дело и *слику детета* у самом књижевном тексту” (Опачић 2019: 68). Из ових вишеструких конструката произлазе поједине продукцијске (формално-садржинске) и дистрибуцијске одлике текстова намењених деци. Утицаје на текст који су узроковани свешћу о специфичности реципијента књижевног дела истичу Слободан Ж. Марковић<sup>16</sup> и Петар Пијановић<sup>17</sup>. Дебора Стивенсон (Deborah Stevenson) (Stevenson 2011) указује на важност дистрибуирања књига за децу посредством специфичних механизма и институција (издавачи књига за децу, књижаре за децу, дечја одељења у библиотекама). Пери Ноделман говори о увек присутном „скривеном одраслом” дечје књижевности и његовој текстуалној реализацији – имплицитно присутном „тексту из сенке”<sup>18</sup>, док Барбара Вол (Barbara Wall) пажњу усмерава на особене наративне захтеве који произлазе из свесног обраћања деци као читаоцима<sup>19</sup>.

Представе о детету и детињству несумњиво битно утичу на поетику и општи положај књижевности за децу. Но, будући да су та схватања условљена широком скалом фактора, односно да су историјски и културно варијабилна, ову књижевност не би требало посматрати као фиксирану, статичну појаву, нити као рефлексију друштвене стварности и једносмерно наметање представа и уверења одраслих деци. Уместо тога, прикладније ју је

---

<sup>15</sup> То донекле објашњава процват британске дечје фантастичне књижевности у доба реализма, као и појаву авангардних експеримената у делима за децу руских писаца из времена социјалистичког реализма.

<sup>16</sup> „Литерарна дела која су по својој садржајној и језичкој структури приступачна деци читаоцима” (S.[lobodan] Ž. M.[arković], „Књижевност за децу”, RKT 1992: 376).

<sup>17</sup> „У природи је књижевног дела да својим значењем и формом буде прилагођено читаоцу којем се обраћа. Тако је и са књижевношћу за најмлађи и млади узраст. То, још тачније, значи да у таквим делима слика живота, односно слика детињства и одрастања, треба да су примерене одређеном типу садржаја и сензибилитета, то јест могућности детета и младог читаоца уопште да свет приказан у језику разумеју и доживе” (Пијановић 2005: 5).

<sup>18</sup> „The unconscious of a text of children’s literature is the adult consciousness that makes its childlikeness meaningful and comprehensible, so children’s literature can be understood as simple literature that communicates by means of reference to a complex repertoire of unspoken but implied adult knowledge” (Nodelman 2008: 206).

<sup>19</sup> „It is not what is said, but the way it is said, and to whom it is said, which marks a book for children. My conclusions are founded on the conviction that adults, whether or not they are speaking ironically, speak differently in fiction when they are aware that they are addressing children” (Wall 1991: 2).

тумачити као живу категорију, склону променама, која истовремено одражава и генерише идеје и визије детињства и не може се одредити на темељу неког скупа заједничких обележја (претпостављени читаоци, специфична наративна структура, материјални аспекти продукције и дистрибуције и сл.). То отвара простор за разумевање књижевности за децу као сложеног и динамичног феномена који се опире једноставним и коначним дефиницијама и заузима специфично место у полисистему књижевности и културе. Стога се и новији покушаји дефинисања крећу управо у смеру флексибилних модела попут оног за који се залаже Мара Губар (Gubar 2011), а који следећи концепт „породичних сличности” Лудвига Витгенштајна (Ludwig Wittgenstein) (Vitgenštajn 1980)<sup>20</sup> омогућавају апстраховање кључних одлика књижевности за децу, мимо претензија на њихову универзалност (в. Намеђаk – Zima 2015: 40). Са становишта овог концепта, а у складу са актуелним, антиесенцијалистичким дефинисањем савремене књижевности, књижевност (па самим тим и књижевност за децу) више није појам за који би се могло тврдити да има дубљу и трајну суштину. Подривање смислености трагања за унутрашњом суштином, дубинском структуром, јединственим погледом на свет итд, међутим, не значи и потпуни изостанак занимања за генолошку проблематику – свест о жанровској припадности, узајамним сличностима и разликама, упркос свим отпорима, незаобилазан је елемент савремене књижевне теорије. Новијим се теоријским приступима имплицира да је препознавање жанровског идентитета конкретног текста данас чврсто повезано с практичним интересом. Како је то формулисао Марко Јуван:

такорећи сваки дан, догађа се разликовање међу жанровима у књижевном животу, преко пракса које индивидуални, групни и институционални актери испреплићу непосредно око конкретних текстова. То се одвија на различите начине: преко читалачких очекивања, представа о жанровима, преко ауторског или критичког обележавања текстова жанровским називима, најзад, и преко стварања, подстицања или препознавања не само породичних сличности, него и значајних разлика између текстова и једнаковредних модела из других текстова. Увођењем, указивањем, репродуковањем или препознавањем разлика међу жанровима, дакле, највише се

---

<sup>20</sup> Изразом „породичне сличности” Витгенштајн означава мрежу поклапања међу различитим елементима који иначе спадају под исти појам, али их не спаја иста заједничка особина: „Ове сличности ја не могу боље да окарактеришем него изразом ‘породичне сличности’, јер се исто тако прожимају и укрштају сличности које постоје међу члановима једне породице: стас, црте лица, боја очију, пол, темперамент итд.” (Vitgenštajn 1980: 66). По аналогији с биолошким потомством, „линија родовног потомства се обично структурише око аутора и текстова који су ретроспективно, на основу њихове канонизације, постављени у улогу утемељитеља, очева или родитељских ликова, који представљају могућност писања у репертоару одређеног рода” (Juvan 2011: 180).

баве писци и читаоци текстова, као и они који их износе пред публику или их критички представљају јавности (Juvan 2011: 166).

Когнитивно-прагматични приступ теорији жанрова има своју примену и у књижевности за децу – будући да експлицитно почива на начелу прикладности, које прожима целокупни књижевни процес, од стварања до рецепције књижевног дела, могло би се рећи да она свој идентитет потврђује управо у међуодносу текста, његовог произвођача, посредника и прималаца.

То нас доводи до питања да ли је књижевност за децу посебан књижевни жанр. Да би се на ово питање одговорило најпре се мора указати на разлике које у приступу том проблему постоје у српском и англофоном контексту. У складу са ширим и неутралнијим поимањем жанра у англоамеричкој теорији и критици, где је жанр схваћен као носећи појам класификације књижевности који може да замени друге генолошке термине (в. Frow: 2006), постоје тезе да је књижевност за децу посебан жанр, тј. скуп текстова који је специфичан у читалачком и издавачком смислу или по неким својим другим одликама (в. Nodelman 2008; Reynolds 2011: 77). О дечјој се књижевности у овом контексту понекад говори и као о жанровској књижевности што је мотивисано њеном високом жанровском сегментираношћу. Карин Вестман (Karin Westman) (Westman 2013) тако жанр сматра кључним организацијским начелом књижевности за децу, док Марија Николајева (Marija Nikolajeva) (Nikolajeva 1998; 2005: 50–51; 2016: 7) у великом броју „чистих” жанрова и строгом поштовању жанровских граница препознаје њен *sui generis*<sup>21</sup>. Уз напомену да жанровско чистунство одликује, пре свега, традиционалну књижевност за децу, док се њена савремена варијанта приближава жанровском еклектицизму књижевности „за одрасле”, Николајева разлике између дечје и недечје књижевности читава, између осталог, и у разликама које постоје у њиховим жанровским системима. Нпр. сликовница се сматра типичним дечјим жанром, затим прича о животињама је више развијена у дечјој књижевности него у недечјој, као што има и обрнутих примера (гротеска, сатира, аутобиографија), док су поједини жанрови попут романа подједнако развијени у оба

---

<sup>21</sup> Ауторка то објашњава настојањем издавача, библиотекара, учитеља и критичара да књижевност за децу промовишу у аутономно књижевно подручје: „Traditionally, strict genre barriers were established and maintained by children’s books publishers, children’s librarians, teachers, and critics who were eager to put appropriate labels on children’s books: adventure story, girl’s story, animal tale, family story, fairy tale, fantasy, nonsense. Early in the history of children’s literature, this was probably necessary to reinforce children’s literature as a specific literary system” (Nikolajeva 1998: 223).

система. За поређење истраживачких традиција на српском и енглеском говорном подручју важно је запажање Николајева, која у фокусу има англофона и западноевропска дела, да је поезија уз драму маргиналан и практично занемарљив сегмент књижевности за децу<sup>22</sup>. Ову тврдњу треба прихватити са оградом. Како примећује Ново Вуковић:

Уопште, умјетничка дјечја поезија код многих народа је далеко испод прозе. Други народи, међутим, имају богату и народну и умјетничку поезију те врсте (Енглези, Нијемци и др.). Зашто се то догађа, тешко је рећи. Један општи узрок вјероватно и не постоји, већ је сваки случај специфичан и сваки има индивидуалну историјску, етнолошку и социо-психолошку позадину (Vuković 1996: 27).

У српском контексту, где се жанр користи „или као синоним за *род* и *врсту* или у непрецизно дефинисаном хијерархијском односу према овим терминима” (Попов 2003: 457), књижевност за децу се препознаје као изразито жанровски раслојено подручје у којем нема строге поделе на жанрове, а традиција је несумњиво на страни поезије. Узроке томе, по свему судећи, треба тражити у специфичности наше терминологије – „под немачким утицајем прихваћени су термини рода и врсте, а под француским и англоамеричким термин жанра” (Попов 2003: 460), и у почецима српске дечје књижевности, тесно повезаним са књижевноисторијским процесима који су се одигравали у српској култури 18. и 19. века. Српска књижевност је у овом периоду прошла кроз барок, класицизам (просвећеност), сентиментализам, романтизам и реализам, при чему ваља имати на уму да се поменути стилски правци јављају „у њој са таквим модификацијама и у таквим чудним контаминацијама да се њихове ознаке само условно и само релативно могу уносити у историју српске књижевности” (Живковић 1994: 60–61). Осим тога, крајем 18. и у 19. веку долази до формирања модерне српске нације и борбе за културно јединство, интензивно се развија српска грађанска култура, народна књижевност постаје основица уметничке, а осетна је и оријентација према страни, пре свега, немачкој и француској продукцији у којој су књиге и часописи за децу већ тада представљали стандардни део културне понуде. Књижевност за децу развијала се у контексту назначених промена и доминантних кретања, активирајући оне родове / врсте / жанрове који су се могли уклопити у дух епохе и актуелно виђење света.

---

<sup>22</sup> „The traditional division since antiquity of literature into epic, lyric, and drama was from the beginning irrelevant to children’s literature, and with rare exceptions, even today poetry and especially drama for children are marginal phenomena (...) When we speak about children’s literature, we usually mean prose narratives, corresponding to the novel in the mainstream” (Nikolajeva 2005: 50).

Иако се текстови који се обраћају свету детињства појављују већ у другој половини 18. и на почетку 19. века (Захарије Орфелин, Лука Милованов) (в. Опачић 2018), оснивачем српске књижевности за децу у модерном смислу те речи сматра се Јован Јовановић Змај, који својим песничким делом и часописима, израслим из духа времена, с упориштем у европским књижевностима и српској фолклорној традицији, битно утиче на формирање дечје читалачке публике<sup>23</sup>. Иако Змајева проза окренута деци и детињству није за занемаривање, у корпусу његовог књижевног дела за децу и о деци „апсолутно доминира поезија која је, практично, непрегледна” (Љуштановић 2012а: 5). Нема сумње да је захваљујући управо Змају дечја поезија досегла одређени културни значај што се огледа у чињеници да се на челу великих поетичких прекретница српске књижевности за децу у 20. веку налазе управо песници. Јован Љуштановић у монографији *Брисање лава* (2009) песничким превратницима поред Јована Јовановића Змаја сматра Александра Вуча и Душана Радовића, а њих и Зорана Опачић у својој *Антологији књижевности за децу* (2018) узима за родоначелнике кључних етапа<sup>24</sup>. Поезија за децу на српском језику после Змаја, у складу са различитим условима и различитим потребама деце и одраслих, имала је своје успоне и падове, док је њена права афирмација, праћена масовношћу квалитета, уследила после Другог светског рата. Педесете, шездесете и добар део седамдесетих обележила су интензивна песничка експериментисања (Драган Лукић, Милован Данојлић, Стеван Раичковић, Љубивоје Ршумовић), док у последњим деценијама 20. века долази до стагнације ове поетичке струје и превласти поезије која тематизује свакодневни дечји и породични живот. На размеђу векова неколицина песника (Владимир Андрић, Поп Д. Ђурђевић, Дејан Алексић) обнавља модерничку линију српске поезије за децу која је у знаку игре, али и уноси низ песничких новина (в. Љуштановић 2012б; 2012в).

Проза за децу се у српској књижевности јавља у другој половини 18. века са преводима, посрбама и баснама Доситеја Обрадовића. У складу са идејама просвећености, Доситеј своје басне намењује српској омладини (сербској јуности), али у предговору истиче да их могу читати и највећи филозофи и најпростији сељани. Како показују многе

---

<sup>23</sup> Своју прву песму за децу (*Гаши*) Змај је објавио 1858. године у *Школском листу* Ђорђа Натошевића. Од непроцењивог значаја за Змајево дечје песништво је покретање листа *Невен* 1880. године.

<sup>24</sup> Зорана Опачић говори о предзмајевској, змајевској, постзмајевској и модерној (радовићевској и пострададовићевској) етапи, при чему истиче да се у постзмајевском, међуратном периоду зачињу нове поетске идеје чији је носилац Александар Вучо, док модерна књижевност за децу у ширем смислу почиње са Душаном Радовићем (2018; 2019: 24–25).

националне историје дечјих књижевности, деца и млади су у 18. и 19. веку читали исте књиге као и одрасли. Према пионирској студији Милана Шевића о српској дечјој књижевности:

Књижевност за народ обухватала је и децу, а књижевност за децу није искључивала старије, књига је била писана, као што се често онда казивало, а казује још и сад понекад, „за старо и младо” (1911: 12).

Проза изравно намењена деци, претежно моралистичке приповетке, појављује се у другој половини 19. века и везана је за рад Змајевих сарадника: Стевана В. Поповића (Чика Стева), Јована Максимовића (Браца Јова) и учитеља из Аустроугарске (Петар Деспотовић) и Србије (Милан Ђ. Милићевић, Милорад П. Шапчанин). Крајем 19. и у првој половини 20. века српској књижевности за децу се окреће неколико добрих писаца (Даница Бандић, Бранислав Нушић, Јелена Билбија, Десанка Максимовић, Бранко Ћопић), који подижу углед прозног стваралаштва за децу и, осим Нушића, који пише роман, углавном остају у домену краће прозне форме (кратка прича, приповетка, ауторска бајка). Нагли развој и жанровско раслојавање прозе, као и у случају поезије, почиње тек после Другог светског рата. У послератним годинама интензивно се развија романескна продукција и до краја 20. века роман постаје рецепцијски најатрактивнији жанр српске књижевности за децу<sup>25</sup>. Мноштво је различитих импулса (страних, домаћих, структурних, тематских) који обликују српски роман за децу у овом раздобљу: међуратни почeci и прва фаза послератне продукције обележени су реализмом, ратном тематиком и дечјим дружинама као доминантном моделативном матрицом наративне организације, а прву значајну поетичку прекретницу означио је роман Владимира Стојшина *Биоскоп у кутији шибица* (1978), који такође тематизује дечју дружину и рат, али са специфичним приступом фантастичном и елементима постмодерне поетике. Друга важна прекретница догодила се средином осамдесетих са великим рецепцијским успехом *Хајдука у Београду* (1985) Градимира Стојковића. Стојковић се не користи Стојшиновим достигнућима на плану форме већ ствара реалистични урбани проседе о животу савременог детета, и тиме иницира цео један књижевни покрет који своју виталност, не обавезно и квалитет, потврђује и у 21. веку. Деведесетих у доба кризе и преиспитивања националних и

---

<sup>25</sup> Термин роман у поље српске дечје књижевности улази тридесетих година када се на продукцијском нивоу афирмише као ознака за дужи прозни текст развијене фабуларне и наративне организације. Све до тада дужи прозни текстови не одређују се као романи, већ се за њих, као и за краће прозне форме, користе термини бајка, приповетка и прича.

културних вредности долази до великог заокрета ка матрицама историјског романа и фолклорног наслеђа, да би прелазак у 21. век донео још једну поетичку прекретницу: феномен жанровске фантастике за децу.

Прозна продукција у савременој српској књижевности за децу богата је и разноврсна, са обиљем жанровски хетерогених дела, која позивају на успостављање нове типологије. Овде бисмо подсетили на то да жанровски еклектицизам и непостојање строгих жанровских одредница домаћи теоретичари обично доводе у везу са специфичном природом дечје књижевности (уп. Марковић 2003: 81–87; Опачић 2019: 59) и другачије конституисаним тржиштем књига у којем дуго није било места за разграничавање великог броја жанрова (в. Тропин 2006а: 1; 2009: 11). Већина жанровских категорија српске књижевности за децу је током времена мењала опсег, значење и статус, што је често водило, и још увек води, различитим жанровским поделама<sup>26</sup> и произвољним жанровским одређењима<sup>27</sup>. Међутим, чини нам се да, упркос недостатку чврстих разликовних критеријума, у домаћој теорији и критици истрајава сагледавање књижевности за децу као књижевног система који укључује у себе низ поетских и прозних врста и жанрова. Зато ћемо се у овом истраживању одредити за генолошки систем који почива на триједи термина *род – врста – жанр*. Он је у складу са већ устаљеном домаћом праксом и, чини нам се, пружа најприменљивију могућност класификовања дела дечје књижевности.

## II.2. Одређење фантастике

Фантастику као појам<sup>28</sup> је тешко јасно и прецизно дефинисати, између осталог зато што се протеже на све видове уметности и садржи бројне термилошке варијанте које се разликују од једног до другог истраживачког контекста. У савременом добу, које

---

<sup>26</sup> Примера ради, дечји роман се традиционално групише према теми и основним мотивима (авантуристички, љубавни, детективски, роман дружине, роман о животињама и сл.), док Анкица Вучковић у дисертацији *Српски роман за децу на почетку 21. века у светлу књижевних награда (2001–2010)* доноси категорисање према типовима: апартан хуманистички роман, романи под утицајем медијских форми, романи инфантилне утопије, романи са елементима бајке и приче о животињама, романсиране аутобиографије, фикционална историја и савремени еклектички роман. Ауторка у закључку напомиње да су приликом груписања „биле могуће и алтернативне повезнице, као што су се извесни романи могли наћи и под окриљем других подналова” (Вучковић 2016: 286).

<sup>27</sup> Једно од отворених жанровских подручја је фантастични роман за децу који различити аутори често различито жанровски одређују. Дobar пример је *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола, која се у српском истраживачком контексту понекад назива фантастичном причом, понекад бајком, понекад романом–бајком.

<sup>28</sup> Фантастика потиче од грчке речи *φανταστικός*, тј. латинске *phantasticus* и означава „плод фантазије, оно што је створено маштом, измишљено, чудновато, нестварно” (Вујаклија 1991: 928). Уп. „оно што не постоји у стварности, оно привидно, створено уобразиљом” (В.[ојан] Ј.[овић], „Fantastika”, RKT 1992: 213).

релативизује категорије стварности и истине, чини се да се имагинарне границе овог феномена све више шире и да семантичко поље које он запоседа постаје све непрегледније. Када је реч о проблемима књижевне фантастике, последњих деценија они представљају предмет свестраних теоријских изучавања, са неретко маштовитим промишљањима и сагледавањима њених неодређених и замагљених обриса. Едвард Џејмс (Edward James) и Фара Менделсон (Farah Mendlesohn) (James – Mendlesohn 2012: 1) тако књижевну фантастику упоређују са низом кућа (енг. *terraced houses*) које деле преградне зидове и тавански простор, попут оних у К. С. Луисовом *Чаробњаковом сестрићу* (*The Magician's Nephew*, 1955), док им унутрашњи декор значајно варира. Петра Мрдуљаш Долежал (Mrduljaš Doležal 2012: 17) фантастику одређује као „протејски умјетнички облик. Ухватиш га за главу – постане хидра, ухватиш га за реп – постане шкорпион”. Сходно томе, Кетрин Хјум (Kathryn Hume) (Hume 2014: 19) наглашава да досадашњи покушаји дефинисања фантастичног у књижевности подсећају на причу о слепим људима који описују слона: свако запажање је тачно за онај део целине на који се односи, али ниједно не представља потпуни опис животиње. У сличном маниру, теоријска промишљања о фантастици као „књижевности неизрецивог и необјашњивог” Татјана Перушко (Peruško 2018: 8) види као замршени лавиринт: „Онај тко уђе у лавиринт стјече дојам да их је више: то је због замршених, густо напучених свјетова који се мјестимице преклапају премда их повезује исто име”. Овим лавиринтом теорија можемо се кретати на разне начине, али је, како сматра Перушко, улаз само један „и готово је немогуће промашити га. Обиљежио га је 1970. Цветан Тодоров својим *Уводом у фантастичну књижевност*”, студијом која „колико се год и у којем се год смјеру од ње удаљили – и даље у великој мјери одређује наше кретање по лавиринту”.

Од теоријских приступа фантастичној књижевности пре Тодорова, који доносе занимљиве и подстицајне увиде у природу овог феномена издвојили бисмо ауторе и текстове који су усредсређени на имагинацију, подсвест и психолошке услове као покретаче фантастичног (Џозеф Адисон [Joseph Addison]: *Задовољства имагинације* [*The Pleasures of the Imagination*, 1712], Семјуел Тејлор Колриџ [Samuel Taylor Coleridge]: *Литерарна биографија* [*Biographia Literaria*, 1817], Џорџ Мекдоналд [George MacDonald]: *Фантастична имагинација* [*The Fantastic Imagination*, 1890], Сигмунд Фројд [Sigmund Freud]: *Чудно* [*Das Unheimliche*, 1919], Џ. Р. Р. Толкин: *О вилинским причама* [*On Fairy-*



*Stories*, 1939]), или се баве пореклом и/или структуром бајке / мита (Владимир Пропп [Владимир Яковлевич Пропп]: *Морфологија бајке* [*Морфология сказки*, 1928] и *Историјски корени бајке* [*Исторические корни волшебной сказки*, 1946], Лорд Раглан [Lord Raglan]: *Херој: студија у традицији, миту и драми* [*The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*, 1936], Џозеф Кембел [Joseph Campbell]: *Херој са хиљаду лица* [*The Hero with a Thousand Faces*, 1949], Нортроп Фрај [Northrop Frye]: *Анатомија критике* [*Anatomy of Criticism*, 1957]). Неки од ових аутора заслужују посебну напомену с обзиром на то да се методологија овог рада ослања на одређене елементе њихових резултата.

Шкотски писац Мекдоналд своје фантастичне повести одређује као „вишеадресатске”, тј. оријентисане и на децу и на одрасле: „ја не пишем за децу, већ за детињасте особе, имале оне пет, педесет, или седамдесет пет година” (нав. према: Sandner 2004: 67)<sup>29</sup>. Мекдоналдово указивање на амбивалентан статус фантастичних текстова као оних који истовремено припадају различитим књижевним системима (и дечјем и одраслом) једна је од најранијих теоријских артикулација специфичности односа између фантастике и књижевности за децу – слободног струјања између дечјег и недечјег фантастичног корпуса. Друга важна спознаја у Мекдоналдовом есеју односи се на одбацивање алегоричке интенционалности фантастичног текста<sup>30</sup> што произлази из уверења да сваки успешан фантастичан свет мора за темељ имати добро промишљену онтологију<sup>31</sup>. Фантастика, према томе, више није нешто немогуће и неприродно, лишено логике, у шта се мора на силу веровати, већ постоји према закону, својеврсном *логосу*, стваралачком принципу.

Ове поставке, као уосталом и одређење бајке (енг. *fairy-tale*), Мекдоналд у великој мери дели са Толкином. Наиме, попут Мекдоналда, Толкин сматра да „вилинске приче”<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Сви наводи из непреведене литературе дати су у преводу ауторке.

<sup>30</sup> „A fairy tale is not an allegory. There may be allegory in it, but it is not an allegory. He must be an artist indeed who can, in any mode, produce a strict allegory that is not a weariness to the spirit” (нав. према: Sandner 2004: 67).

<sup>31</sup> „The natural world has its laws, and no man must interfere with them in the way of presentment any more than in the way of use; but they themselves may suggest laws of other kinds, and man may, if he pleases, invent a little world of his own, with its own laws; for there is that in him which delights in calling up new forms – which is the nearest, perhaps, he can come to creation. When such forms are new embodiments of old truths, we call them products of the Imagination; when they are mere inventions, however lovely, I should call them the work of the Fancy: in either case, Law has been diligently at work” (нав. према: Sandner 2004: 65).

<sup>32</sup> Под „вилинским причама” Толкин подразумева и усмене бајке и модерне фантастичне жанрове: „‘вилинска’ прича је она која се дотиче Вилинског света (*Faerie*) или га користи, ма који њен главни циљ био: сатира, авантура, моралитет, фантазија. Сама реч *Faerie* (вилински) може можда најближе да се преведе

не би требало посебно да се везују за децу” јер деца нису ни „природна” ни „посебно погодна” публика за ову врсту књижевности. Осим тога, „ако је вилинска прича као врста уопште вредна читања, онда је ваља писати и за одрасле. Они ће, наравно, више уложити и више заузврат добити него што то деца умеју” (Толкин 1993: 50, 53). Затим, из корпуса широко схваћених „вилинских прича”, чији настанак доводи у везу са „пореклом језика и ума” чији се опипљиви корени налазе у митовима, Толкин искључује дела која чудесно описују као сан<sup>33</sup> или садрже алегорију. У алегорији је фантастичан свет само маска иза које се крије профано тумачење, док вилинска прича не намеће експлицитне поруке и значења. Оно од чега Толкин ограђује своје дело (и посредно фантастичну књижевност у целини) није поука коју садржи свака прича вредна причања, већ свођење њеног значења на мимезу стварног света. При том он истиче да фантазирање и одустајање од мимезе ни у ком случају не значе окретање леђа стварности:

Вероватно сваки писац док ствара секундарни свет, фантазију, сваки субкреатор, жели у извесној мери да буде и прави створитељ, или се нада да ће му поћи за руком да се приближи стварности: нада се да то посебно својство секундарног света (ако већ не и сви детаљи) потиче из Стварности или се из ње прелива (Толкин 1993: 79–80).

Толкин, дакле, као и Мекдоналд, инсистира на онтолошкој независности вилинског света<sup>34</sup>. Истовремено, он фантастику посматра као неопходан одмак који изоштрава облике стварног света, обнавља свежину перцепције и означава гледање истих ствари на нов начин. Вредности и функције вилинских прича које Толкин апострофира, а које следе из претходног разматрања њихове природе, јесу *освеићење*, *бекство* и *утеха*. *Освеићење* подразумева повратак јасног погледа: „вилинске приче су ту да нам помогну да се освестимо” (Толкин 1993: 66) и да ствари које су постале стереотипне и свакодневне видимо из новог угла. Друга функција, *бекство*, тесно је повезана са претходном, тј. са стваралачким преобликовањем стварности, јер „ескапизам” који доносе вилинске приче није бекство од света по себи већ бекство од света који смо прогласили коначно одређеним и завршеним. Трећа функција, *утеха*, односи се на „радост срећног завршетка”

---

као Магија – али то је магија посебног расположења и моћи, крајње удаљена од вулгарних инструмената марљивог чаробњака–научника” (Толкин 1993: 18–19).

<sup>33</sup> „Такве су приче Луиса Керола о Алиси, са сном као оквиром и изговором за трансформације. Због овог (и других разлога) оне нису вилинске приче” (Толкин 1993: 23).

<sup>34</sup> У светлу овакве поставке сасвим су разумљиви додаци, мапе, генеалогije, разрађена историја, географија, биологија, лингвистика Толкиновог света. Мноштво детаља обезбеђује уверљивост секундарном свету.

и „изненадни срећни ‘преокрет’” (Толкин 1993: 77). Ову „утеху срећног завршетка” Толкин зове *еукатастрофа*, супротстављајући је трагичној катастрофи, и истиче је као особину праве вилинске приче: „*еукатастрофична* прича јесте права форма бајке и њена најузвишенија функција” (1993: 77).

Толкиново тумачење вилинске приче може се довести у везу са Проповим одређењем народне бајке – од препознавања рефлекса и обличја старих митова до *еукатастрофе* која се може препознати у финалним функцијама које Проп издваја као расплет бајке (свадба, награда, плен, спасавање од потере, уклањање невоље итд.). На основу помног проучавања руских народних бајки из зборника Афанасјева, Проп је уочио да у обиљу њихове разноврсности постоје и нека стандардна понављања, тј. уочио је да „бајке имају сасвим нарочиту структуру, која се осећа одмах и која одређује врсту, иако тога нисмо ни свесни” (Проп 1982: 13). Понављања се углавном заснивају на функцијама које јунаци бајки треба да обаве, док разноврсност произлази из великог броја ликова који се у бајкама појављују. Број функција о којима Проп говори ограничен је, има их тридесет и једна, оне логички и уметнички нужно произлазе једна из друге и њихов редослед је у свакој бајци истоветан. Управо ова постојаност структуре бајки омогућава да се да њихова дефиниција: „морфолошки, бајком се може назвати сваки развитак од наношења штете (X) или недостатка (x), преко међуфункција, ка свадби (H) или другим функцијама употребљеним као расплет” (Проп 1982: 99). Осим тога, установивши велику слободу<sup>35</sup> народног приповедача у избору номенклатуре и атрибута<sup>36</sup> ликова као променљивих величина бајке, Проп је издвојио седам типова који се у народним бајкама појављују. То су: јунак, лажни јунак, принцеза или тражено лице, пошљалац, противник или штеточина, даривалац или снабдевач и помоћник. Као што сваки лик има себи својствен делокруг, који обухвата различите функције, тако има и свој начин појављивања, односно, за сваки лик се примењују посебни поступци укључивања у радњу. Премда има варирања, ова подела се, закључује Проп, може сматрати нормом бајке.

Тежња за применом егзактних метода истраживања у хуманистичким наукама довела је у првој половини 20. века до трагања за *језиком* књижевних текстова, односно

---

<sup>35</sup> Народ се, међутим, не користи превише том слободом, као што се понављају функције понављају се и ликови. Ту се образовао својеврсни канон – змај је типична штеточина, баба Јага је типични даривалац, Иван је типични тражилац и сл. (в. Проп 1982: 123).

<sup>36</sup> Под атрибутима Проп подразумева свеукупност спољашњих особина ликова: њихов пол, узраст, положај, спољашњост, особеност тога изгледа и сл. (в. Проп 1982: 94).

њиховом дубинском структуром или *граматиком* – Проп је свој структурално-типолошки метод, уосталом, извео управо из аналогije са ботаником и зоологијом. Специфична интелектуална клима поговарала је развоју и експанзији нових научно-теоријских мисли па се у деценијама након објављивања Проповог капиталног дела појављују нова тумачења, разумевања и интерпретације граматике фантастичних текстова. Са јаким ослоном у структурализму, али и у психоаналитичким тумачењима мита (Сигмунд Фројд, Карл Густав Јунг [Carl Gustav Jung], Ото Ранк [Otto Rank]) и радовима етнолога и антрополога, какви су Џејмс Џорџ Фрејзер (James George Frazer): *Златна грана* (*The Golden Bough*, 1890), Арнолд ван Генеп (Arnold van Gennep): *Обреди прелаза* (*Les rites de passage*, 1909) – митолог Џозеф Кембел у делу *Херој са хиљаду лица* анализира митове о божанском јунаку из различитих култура, даје нацрт основних одлика митског хероја и укратко сажима и своди митолошку пустоловину на формулу која се појављује и у обредима прелаза: *одлазак – иницијација – повратак*, што се може означити као нуклеус *мономита*:

Херој се отискује из света свакодневице у подручје натприродних чуда: ту среће митске силе и извојује одлучујућу победу: херој се враћа из те тајанствене авантуре с моћи да подари нешто добро својим саплеменицима (Kembel 2004: 39).

Занимљиво је да и Проп, кога Кембел, иначе, у својој студији не спомиње, у бајкама препознаје рефлексе обреда прелаза, јер је и у усменој бајци увек реч о неком виду обредне смрти након које следи прелаз на виши ниво свести или постојања. Иако дискутабилан због селективног корпуса, пренаглашеног психологизирања и превиђања чињенице да мит у чистом облику не постоји<sup>37</sup>, Кембелов опис мономита, чије етапе, слично Проповим функцијама, налазимо у сваком поједином миту, наишао је на широку примену у радовима бројних проучавалаца (не само) фантастичне књижевности.

Архетипски критичар Нортроп Фрај у књизи *Анатомија критике*, такође, излаже теорију да књижевност има јединствену митску структуру и да, према томе, исти

---

<sup>37</sup> „Combining the structuralist analyses of Lord Raglan and Vladimir Propp with the psychoanalytical systems of both Freud and Jung, the monomyth reduces all mythic texts (including fairy tales) to a single plot. According to Campbell in *The Hero with a Thousand Faces*, every hero has a similar mysterious birth and childhood, is called to adventure, is sent across a threshold into a magical dreamlike realm, undergoes trials, confronts a monstrous opponent, and returns to the daylight world with some sort of boon for mankind. The problem with Campbell’s monomyth as an analytical tool is that it always works because it simplifies every story to the point where nothing but the monomyth is left. It ignores the many mythic stories that do not have questing heroes, and it leaves out the culturally defined values and symbols that make each tradition unique” (Attebery 2013: 108).

архетипови делују у целокупној књижевности. Истовремено, Фрај примећује да мит у чистом облику не постоји већ се као многилика праприча отеловљује у различитим књижевним облицима и прилагођава њиховим садржинским и формално-стилским моделима изражавања. То значи да исти архетипови који се у висококонвенционалној књижевности (као што је жанровска књижевност) појављују у чистом облику, делују у целокупној књижевности, само што се у сложенијим облицима (као што је реалистични роман) прилагођавају захтевима веродостојности. Тај поступак Фрај назива *премештањем* (енг. *displacement*). Према степену премештености мита, он књижевност дели на пет модуса – мит, романса, високомиметски, нискомиметски и иронијски модус – при чему разврставање врши према јунаковој моћи деловања „која може бити већа од наше, мања или отприлике једнака” (Frye 1979: 45). У првом, митском модусу јунак је божанско, бесмртно биће, надмоћно другим људима и околини *по врсти*. То је јунак класичног мита. Други модус је романса – њен јунак је надмоћан другим људима и околини *по степену*, али је ипак људско биће. То је свет бајки и њихових књижевних сродника и деривата<sup>38</sup>. Трећи модус је високомиметски – у њему је јунак надмоћан другим људима, али не и својој околини, што га чини јунаком класичне трагедије. Четврти модус је нискомиметски – у њему јунак није надмоћан ни другим људима ни својој околини, он је један од нас, типичан јунак комедије и реалистичне прозе. Пети модус је иронијски, а јунак који му припада је својом моћи или интелигенцијом слабији од других људи и своје околине. Фрај полази од тога да књижевност током историје „спушта своје гравитацијско средиште” (Frye 1979: 46) што значи да се јунаци који се у митском модусу појављују у непремештеном облику, у осталим модусима преображавају и постепено губе митску свемоћ али добијају људске карактеристике. У склоности ка опонашању, мимези реалног света овај теоретичар препознаје један од двају полова књижевности, док се на другом полу налази нешто што има потешкоћа да именује, те га доводи га у везу са Аристотеловом речи *mythos* и са устаљеним значењем мита.

Наиме, то је склоност да се казује прича која је првобитно приповијест о ликовима који могу све, а она се тек поступно приближује склоности да се исприча

---

<sup>38</sup> Овде бисмо напоменули да сматрамо да се бајка само делимично уклапа у модус романсе – наиме, свет бајке јесте чудесан, али њен јунак најчешће има одлике јунака нискомиметског модуса (обичан је човек, „један од нас”, трећи, најмлађи, најбудалестији брат, одбачена пасторка), што упућује на то да не треба insistирати на чистоћи модуса. Бајка би тако представљала мешавину романсе и нискомиметског модуса, док би, на пример, роман епске фантастике представљао мешавину романсе и високомиметског модуса.

вјеродостојна или вјеројатна прича. Митови о боговима прелазе у легенде о јунацима; легенде о јунацима прелазе у фабуле трагедија и комедија; фабуле трагедија и комедија прелазе у фабуле више или мање реалистичке књижевности (Frye 1979: 65).

Како примећује Брајан Атебери (Brian Attebery), тај други пол је заправо фантастика – фантастичан модус, који се заједно са комплементарним миметичним модусом налази у основи Фрајеве теорије и поделе целокупне књижевности (в. Attebery 1992: 2–3).

Структурална парадигма, промовисана најпре у лингвистици и антропологији, да би потом нашла своју примену и у другим хуманистичким и друштвеним наукама, дала је значајне аналитичке резултате. У домену проучавања књижевности, усредсређеност на структуру, поткрепљена развојем психоанализе и спознајама антропологије и компаративне митологије, довела је у питање мит о објективном приказу стварности, односно показала је да је „прича” оно елементарно, што се у већој или мањој мери препознаје у свим књижевним раздобљима и на свим нивоима књижевности. Поимање „приче” као дубинске структуре, апстрактног и специфично књижевног облика који сам по себи нема значење, а у чистом облику постоји у митологији и фолклору, довело је до свести о томе да се ни реалистично дело не може сматрати неструктурираном репродукцијом стварности тј. да граница између фантастичне и реалистичне књижевности није тако оштра као што се на први мах чини.

У првој фази проучавања фантастичне књижевности, која обухвата 19. и прву половину 20. века<sup>39</sup>, теоријска промишљања књижевне фантастике се углавном не баве питањем њених жанровских разграничења. У већини критичких текстова из овог периода присутна је жанровска неиздиференцираност или, пак, усредсређеност на бајку и/ли мит, што је видљиво како у Мекдоналдовом и Толкиновом есеју, тако и у студијама Пропа, Кембела и Фраја. Неке од првих назнака поимања фантастике као жанра и раздвајања чудесног и фантастичног налазимо у делима Рожеа Кајоа (Roger Caillois) *Од бајке до „научне фантастике”* (*De la féerie à la science-fiction*, 1960) и *У срцу фантастике* (*Au coeur du fantastique*, 1965). Кајоа, додуше, фантастику схвата широко, наджанровски и интермедијски, али истовремено тврди да нема фантастике тамо где је све слободно и

---

<sup>39</sup> Премда би се могло тврдити да је фантастика стара колико и човечанство, критичка свест о постојању фантастичног јавља се тек у 18. и 19. веку. Управо у том добу, које вреднује разум и доноси нову концепцију стварности, фантастика поприма облик какав данас познајемо (уп. Clute – Grant 1997; Jackson 1981; James – Mendlesohn 2012; Sandner 2004; Todorov 2010).

могуће, где је стварни свет замењен чудесним (в. Peruško 2018: 32–33). Разграничавајући бајку и фантастичну причу, Кајоа наводи да бајка, за разлику од фантастике, представља „свет чуда, свет који се везује са стварним светом, не нарушавајући у њему ничим његов унутрашњи склад и не уништавајући његову чврстину”, док је фантастика „манифестација скандала, расцепа, необично, чак несносно продирање у тај стварни свет” (Кајоа 1978: 70). Зато је, сматра Кајоа, „фантастика хронолошки каснија него бајка и долази некако на њено место. Наиме, могла је да се роди тек пошто је тријумфовала научна концепција рационалног и коначног поретка ствари” (Кајоа 1978: 71).

Иако су се теоретичари и писци и пре Цветана Тодорова бавили одређењем фантастичног<sup>40</sup>, тек је његов *Увод у фантастичну књижевност (Introduction à la littérature fantastique, 1970)* понудио прву теоријску дефиницију фантастичног жанра. Тодоров, дакле, фантастичну књижевност одређује као жанр и, одбацивши неколико постојећих приступа<sup>41</sup>, издваја три услова која дело мора да задовољи да би било уврштено у корпус фантастичних текстова:

Најпре, текст треба да примора читаоца да свет књижевних ликова посматра као свет живих људи и буде неодлучан између природног и натприродног објашњења догађаја о којима се говори. Затим, ту неодлучност исто тако може осећати неки од ликова; на тај начин је улога читаоца, да тако кажемо, поверена неком лику, а у исто време неодлучност је представљена, она постаје једна од тема дела; у случају наивног читања, стварни читалац поистовећује се са ликом. Најзад, важно је да читалац заузме одређен став према тексту: он ће једнако одбацити алегоријско тумачење као и „песничко”. Ова три захтева нису једнаке вредности. Први и трећи уистину сачињавају жанр; други и не мора да буде задовољен. Ипак, највећи број примера испуњава сва три услова (Todorov 2010: 34–35).

Формулишући ове услове, сам Тодоров закључује да је реч о неухватљивом и непостојаном жанру „који је увек у нестајању” (Todorov 2010: 43). О томе сведочи и дијаграм на којем је „чисто фантастично” представљено средишњом линијом која раздваја два суседна подручја – фантастично чудно од фантастичног чудесног:

---

<sup>40</sup> Тодоров наводи тумачења руског филозофа Владимира Соловјова (Владимир Сергеевич Соловьёв), енглеског писца Монтагјуа Роудса Џејмса (Montague Rhodes James) и француских теоретичара Луја Вакса (Louis Vax) и Рожеа Кајоа као полазишта на основу којих је извео сопствено одређење фантастичног (в. Todorov 2010: 27–28).

<sup>41</sup> Тодоров одбацује приступ одређењу фантастичног који је утемељен на препознавању натприродног у делу као и приступ утемељен на реакцији стварног читаоца (страх, ужас) или на пишевим свесним или несвесним намерама (в. Todorov 2010: 35–37).

|                |                      |                        |                  |
|----------------|----------------------|------------------------|------------------|
| чисто<br>чудно | фантастично<br>чудно | фантастично<br>чудесно | чисто<br>чудесно |
|----------------|----------------------|------------------------|------------------|

Фантастичан жанр, према Тодорову, постоји само у кратком раздобљу неизвесности када читалац, евентуално и лик, није сигуран да ли је узрок одређене појаве природан или натприродан. Две мешовите категорије (Тодоров их назива прелазним поджанровима) подразумевају дела у којима се описани догађаји дуго не могу одредити ни као свакодневни ни као натприродни, али се на крају приче читалац и лик ипак опредељују за једно или друго решење, и тиме излазе из фантастичног. Добију ли неуобичајени догађаји рационално објашњење, крећемо се у простору *чудног* (фр. *etrange*). Ако неодлучности и колебања нема или се на крају испостави да су неуобичајени догађаји недвосмислено натприродног карактера, дело припада жанру *чудесног* (фр. *merveilleux*). На крајњим половима лествице с једне стране налазе се дела у којима се догађаји могу рационално објаснити, али су ипак узнемирујући (нпр. *Пад куће Ушера* [*The Fall of the House of Usher*, 1839] Едгара Алана Поа [Edgar Allan Poe]), а с друге дела у којима се приповеда о чисто чудесним догађајима (нпр. бајке). У тако дефинисан жанр фантастичног могуће је укључити врло мали број текстова, што је један од најчешћих повода за примедбе упућене Тодоровљевој линеарној схеми чудно, фантастично, чудесно, но, како то сажима Татјана Перушко, „готово да нема критичара, односно теоретичара који је начелно није усвојио, подвргнувши је потом мањим или већим модификацијама” (Peruško 2018: 37).

Истраживања Цветана Тодорова покренула су лавину реакција које су наставиле да разрађују или оспоравају његове претпоставке, углавном полазећи од питања одређења самог појма фантастичне књижевности и проблема њеног жанровског статуса. Пре него што се упустимо у разматрање ових, у теоријској мисли о фантастичној књижевности начелних питања, неопходно је указати на разлике које у приступима књижевној фантастици постоје између европске и англофоне критичке традиције. У истраживањима у европском контексту тежиште је, са већим или мањим отклоном од Тодорова, било на жанровском приступу фантастици, док се питање односа појединих фантастичних жанрова према широј категорији фантастике најчешће занемаривало. Са друге стране, за истраживања у енглеском говорном подручју карактеристично је наджанровско поимање фантастике као модуса или импулса који обухвата различите историјске облике и



жанрове. Ови истраживачки контексти су се све до краја 20. века развијали углавном међусобно независно да би последњих деценија под великим утицајем англофоне књижевности, теорије и критике дошло и до превласти англофоних термина. Међутим, ни у енглеском језику ситуација није посве чиста, па се тако термин *fantasy* често користи равноправно са термином *fantastic*, као синоним за фантастичну књижевност, уз то означава и групу жанрова, или жанр (епска / висока фантастика), а односи се и на имагинацију уопштено. У српском контексту је устаљена употреба термина фантастика и фантастично, док фантазирање у смислу имагинацијског процеса најчешће лексички одвајамо. За неке од наведених термина немамо еквиваленте у стандардном српском језику, па се за њих користе посуђенице из енглеског језика. Нпр. за термин *fantasy* „у српској и преведеној жанровској прози као означитељи се често користе називи епска и фентези или фантази књижевност” (Јаковљевић 2016: 116). У новије време поједини истраживачи за енглески термин *fantasy* користе одредницу *фантазија / фантазијска проза / фантазијска књижевност* (в. Пешикан Љуштановић 2004; 2012а; Недељковић 2013; Перић 2014; Јаковљевић 2016; 2019).

Цветан Тодоров у свом *Уводу* даје необично уску дефиницију фантастике: под фантастичном књижевношћу подразумева ограничену историјску појаву која настаје крајем 18. века, а последње књижевно вредне текстове даје крајем 19. века. Већина његових настављача је зато осетила потребу да прошири категорију фантастике с уске и непостојане територије на категорију својства, модуса, импулса или расплинутог система (енг. *fuzzy set*). Амерички критичар Ерик Рабкин (Eric Rabkin) у делу *Фантастично у књижевности* (*The Fantastic in Literature*, 1976) примењује Тодоровљев структуралистички приступ, с тим што термилошки разликује фантастично као специфично структурално својство које се може појавити у различитим жанровима (*fantastic*), фантастику као жанр у којем су та својства доминантна (*Fantasy*) и фантазију као психолошки процес (*fantasy*). Сам појам фантастичне књижевности покушава да одреди полазећи од текста, на основу наративних правила која формирају фантастични дискурс, па тако својство или обележје фантастичности дефинише као дијаметрални обрт наше перцепције стварности, односно извртање основних правила извантекстуалног света и супротстављање доминантним перспективама. Да би дело било фантастично, то извртање мора износити 180 степени, а да би припадало фантастичном жанру, то својство

мора бити доминантно. У складу са таквим одређењем фантастичне књижевности, које захтева од читаоца да „прошири перцепцију”, Рабкин приписује фантастици едукативну и терапијску функцију – она представља ново гледање на стварност, открива наше страхове и темељни је начин људске спознаје. Полазећи од уверења да се, баш као и фантастика, свеукупна књижевност темељи на преиспитивању закона који владају у актуелном свету, Рабкин фантастику проглашава парадигмом фикционалног, а фантастично суштинским својством сваког књижевног текста.

Британска теоретичарка фантастике Роузмери Џексон (Rosemary Jackson), у књизи *Фантастика: књижевност субверзије (Fantasy: The Literature of Subversion, 1981)*, такође се ослања на Тодоровљеве резултате с тим да их допуњује увидима психоанализе и марксистичке критике који су битно одредили њен приступ проблематици. Термин *fantasy* Џексонова користи за означавање фантастике као модуса, чију дефиницију преузима од Фредерика Џејмсона (Frederic Jameson)<sup>42</sup>, али чији појмовни опсег остаје до краја нејасан. Наиме, ауторка фантастику најпре описује као свеобухватни модус из којег се развијају различити жанровски облици – романа, књижевност чудесног (бајка и научна фантастика), Тодоровљева фантастика у ужем смислу и дела која тематизују абнормална психичка стања – а потом као модус мање-више јасних граница, који се граничи се са миметичним и чудесним модусом. Категоријом модуса који обухвата више жанрова она заправо покушава да корпус фантастичних текстова прошири и на дела која Тодоров није могао да уклопи у своју уску дефиницију (креће се у распону од готског романа, преко Дикенса и викторијанске фантастике, до Достојевског, Кафке и Пинчона), а самом Тодорову највише замера то што занемарује социјалну условљеност фантастичне књижевности тј. њене политичке и идеолошке импликације. Примењујући психоаналитичко-социолошки приступ у тумачењу фантастике, коју схвата као књижевност потиснуте жеље, ова теоретичарка анализира начине на који фантастична књижевност приказује оно што доминантна култура жели да потисне, прећути или сакрије. С тог полазишта, Џексонова поједине фантастичне жанрове потискује у други

---

<sup>42</sup> „Кад говоримо о модусу, мислимо заправо на специфичан тип књижевног дискурса који није условљен историјским конвенцијама, нити је неодвојиво повезан са одређеним типом језичког артефакта, већ постоји као искушење и начин изражавања током читавог низа историјских раздобља, нудећи се, додуше с прекидима, као формална могућност која може бити оживљена и обновљена” (Jameson 1975: 142).

план (књижевност чудесног), док друге повлашћује (готски роман, приче о духовима, модерна фантастика) јер у њима субверзивност снажније долази до изражаја.

До сродних закључака у смислу поимања фантастике као наджанровске категорије долази и америчка теоретичарка Кетрин Хјум која се у студији *Фантастика и мимезис* (*Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, 1984) бави проблемима одређења фантастике насупрот мимезису. Позивајући се на Платона и Аристотела она их „оптужује” да су фаворизовањем мимезиса „направили велику рупу у западној свести” (Hume 2014: 5–6) када је реч о рецепцији и разумевању фантастике. Хјумова се не бави препознавањем и дефинисањем фантастичног жанра, већ термин *fantasy* користи у широком значењу: као ознаку свеукупне немиметичне књижевности и темељни импулс који одувек равноправно постоји уз миметични. Ауторкин став о статусу и природи фантастике је јасан: миметично и фантастично су комплементарни начини на које се текстови односе према стварности и одговарају на различите егзистенцијалне потребе – конкретно у фантастици она препознаје специфичан (чак и квалитетнији од миметичног) начин стварања смисла. На основу тих запажања Хјумова закључује да је „фантастика сваки одмак од консензусне реалности, аутохтони књижевни импулс који се исказује у безброј варијанти, од чудовишта до метафоре” (Hume 2014: 21), као и да имагинарно и фантастично суштински доминирају у вишевековној литерарној пракси: од митова и бајки до снажног антимиметичног отклона у књижевности 20. века. Апропо недостатка одговарајуће теоријске литературе и непостојања језика којим би се говорило о фантастици као једном од двају импулса који покрећу књижевно, али и свако друго уметничко стварање, Хјумова га приписује диктатури миметичне парадигме у критичкој мисли западне културе.

Према Кетрин Хјум, Роузмери Цексон, Ерику Рабкину, али и великом броју теоретичара, фантастика није ограничена само на фантастичну књижевност. Наиме,

у последњих тридесетак година превладала је у теорији спознаја да свеукупна књижевност посједује атрибуте које су проучаватељи фантастике често приписивали фантастичном жанру: ријеч је о онтолошком статусу несводиве различитости у односу на свијет збиље. Попратна појава таквог очишта је брисање ексклузивног права на статус фикционалности, што га је фантастична књижевност раније имала (Peruško 2009: 234).

У раздобљу које одликује крајња релативизација категорија стварности и истине, док сам појам хомогене жанровске свести постаје споран, а традиционалне генолошке категорије анахроне, пажња се све више усмерава на текстове и стратегије њихове градње. Притом се нуде и нова одређења фантастике и фантастичног. Амерички теоретичар Брајан Атебери у есеју *Фантастика као модус, жанр, формула (Fantasy as Mode, Genre, Formula)* из књиге *Стратегије фантастике (Strategies of Fantasy, 1992)* указује на две међусобно супротстављене дефиниције фантастичне књижевности: с једне стране, фантастика се сматра стереотипном формулом за успешан производ популарне ескапистичке литературе<sup>43</sup>, док се с друге, фантастика поима као софистицирани модус приповедања за који се може тврдити да је главни фикционални модус позног 20. века<sup>44</sup>. Будући да прву дефиницију сматра превише искључивом, јер се односи на дела епске фантастике, или још прецизније на „мач и магију”, а другу превише инклузивном, јер обухвата превелик број жанровски диспаратних текстова, Атебери разматра могућност дефинисања фантастике као жанра који би се налазио негде на средини између две понуђене дефиниције. Решење које нуди почива на специфичном поимању жанра као расплинутог система, којем неки елемент може припадати у већој или мањој мери, а исти се елемент може убројити и у више система истовремено. У средишту расплинутог система налази се парадигматски елемент са којим се упоређују остали да би се установило у којој мери му припадају. Ако је у средишту нпр. Толкин (*Хобит, Господар прстенова*), онда је реч о систему „епске фантастике”, којем припадају дела слична прототипу, као што је *Земљоморје (Earthsea, 1984)* Урсуле Легвин (Ursula Le Guin), а у мањој мери Керолова *Алиса у земљи чуда*. Дакако, Керол онда чини средиште расплинутог система „ониричка фантастика за децу”, којем припада, на пример, роман Зорана Пеневског *Сара и заборављени трг (2015)*, где сан функционише као мотивација за натприродне догађаје. Књижевне (не само фантастичне) жанрове, према томе, одређује

---

<sup>43</sup> „Fantasy is a form of popular escapist literature that combines stock characters and devices – wizards, dragons, magic swords, and the like – into a predictable plot in which the perennially understaffed forces of good triumph over a monolithic evil” (Attebery 1992: 1).

<sup>44</sup> „Fantasy is a sophisticated mode of storytelling characterized by stylistic playfulness, self-reflexiveness, and a subversive treatment of established orders of society and thought. Arguably the major fictional mode of the late twentieth century, it draws upon contemporary ideas about sign systems and the indeterminacy of meaning and at the same time recaptures the vitality and freedom of nonmimetic traditional forms such as epic, folktale, romance, and myth” (Attebery 1992: 1).

центар, а не њихове флуидне, пропустљиве границе<sup>45</sup>. Атебери се и у осталим есејима из књиге превасходно бави фантастиком као жанром (расплинутим системом), за који користи термин *fantasy*, док термин *fantastic* употребљава за означавање фантастике као модуса, „универзалног импулса” који дефинише идући трагом теорије модуса Нортропа Фраја и схватања фантастике као једног од двају основних стваралачких нагона Кетрин Хјум.

Атеберијево поимање фантастике даље разрађују аутори опсежне и слојевите *Енциклопедије фантастике* (*The Encyclopedia of Fantasy*, 1997), чије одреднице конструишу својеврсну граматику фантастичне књижевности<sup>46</sup> и представљају вредан допринос теоријској расправи о заједничком називу одређеног скупа текстова и његовом разликовању од других типова приповедања<sup>47</sup>. Под одредницом *Fantastic* објашњава се да је ова реч тридесетих и четрдесетих година 20. века употребљавана као кровни термин за научну и епску фантастику, затим јој је седамдесетих година Тодоров прилично сузио значење, да би у новије време почела да функционише као заједнички именитељ за дела која нису реалистична, укључујући научну и епску фантастику, магијски реализам, надреализам, хорор и слично. Истовремено, под одредницом *Fantasy* наводи се да се реч *fantastic* све више замењује речју *fantasy*, при чему нема критичког консензуса око прецизне дефиниције и опсега било која од два наведена термина. Из самог текста, међутим, очито је да аутор одреднице Џон Клуат (John Clute) под *fantasy*-јем мисли на фантазијску књижевност. Поред дефиниције фантазије, изграђене око категорија немогућег и нестварног, значајно је и разматрање структуре овог типа фантастичне књижевности. Полазећи од теоријских увида Толкина<sup>48</sup>, Фраја<sup>49</sup> и Атеберија<sup>50</sup>, које комбинује и модификује, Клуат закључује да се фантазија

---

<sup>45</sup> Атеберијев концепт расплинутог система може се довести у везу са концептом „породичних сличности” Лудвига Витгенштајна, а иначе је базиран на схватању концептуалне метафоре изложеном у књизи Џорџа Лакофа (George Lakoff) и Марка Џонсона (Mark Johnson) *Метафоре по којима живимо* (*Metaphors We Live By*, 1980).

<sup>46</sup> „When read together, these construct a grammar of fantasy which draws together notions of structural and thematic movement in the text, of moods, and of tropes and metaphors which have become part of the conversation” (James – Mendlesohn 2012: 2).

<sup>47</sup> Дејвид Санднер ову енциклопедију назива „неизоставним референцијалним водичем за фантастичну књижевност” (Sandner 2004: 310).

<sup>48</sup> Овде се мисли на Толкинов концепт сукатастрофе, о којем је већ било речи.

<sup>49</sup> Паралела се може повући са Фрајевим митосима, тачније са комедијом (митос пролећа) и романсом (митос лета) за које примере проналазимо у пасторалним идилама и витешким потрагама.

може описати као прича о заслуженом бекству из *заточеништва* (*bondage*) – посредством *спознаје* (*recognition*) онога што се догодило и што ће се тек догодити, а што може укључивати дубоку *трансформацију* (*metamorphosis*) протагонисте или света (или обоје) – у *еукатастрофу* (*eucatastrophe*), која може укључивати венчање, оплодњу неплодне земље или *опоравак* и *излечење* (*healing*) (Clute 1997: 338–339).

Према *Енциклопедији фантастике*, оно што фантазију издваја из целокупног фантастичног корпуса јесте темељна архетипска структура, праприча, а средишњи појмови за њено разумевање су слобода и заточеништво. У свакој причи, наводи Клуат, да би лик деловао, мора наићи на нешто што му се супротставља. Почетна ситуација подразумева стање инерције, односно отпора, који се може назвати заточеништвом, а затим почиње процес промене којој је циљ да се то стање укине. Прва фаза је, према томе, *поремећај* (енг. *wrongness*), друга је *разводњавање* (енг. *thinning*), трећа је *спознаја* (енг. *recognition*), а четврта представља *повратак* (енг. *healing / return*) претходном начину живота, при чему је кључно истицање да сретан завршетак није дарован, већ тешком муком стечен – из тог разлога се уместо о срећном крају говори о *исцељењу* (енг. *healing*).

Као што је већ речено, истраживања фантастичне књижевности последњих година пролазе кроз процес трансформације, где све више теоретичара решење за дуготрајне спорове проналази у промени логике досадашњег приступа фантастици. Тај нови приступ базира се на теоријској синтези различитих метода и аналитичком еклектицизму, при чему су истраживања вођена принципом научног прагматизма. Један од најновијих прилога теорији фантастичне књижевности, студија Фаре Менделсон *Реторика фантастике* (*Rhetorics of Fantasy*, 2008), полазиште налази управо у теоријском еклектицизму (ауторка се свесно опредељује за Атеберијев концепт расплинутог система и Клутову граматику фантастичне књижевности) и унапред се ограђује од било каквог покушаја дефинисања фантастике, као и од класификацијске ригорозности. Полазећи од „начина на који фантастично улази у приповедни свет” (Mendlesohn 2008: XIV) и односа читаоца и главног протагонисте, британска теоретичарка нуди релативно једноставан и користан модел класификације фантастичне књижевности у четири основне категорије: фантастика портала и потраге (енг. *portal-quest fantasy*), имерзивна фантастика (енг. *immersive fantasy*),

---

<sup>50</sup> Карактеристичну структуру фантазије Атебери сматра „комичном” у смислу да увек почиње неким проблемом и завршава се његовим разрешењем (в. Attebery 1992: 15).

интрузивна фантастика (енг. *intrusion fantasy*) и лиминална фантастика (енг. *liminal fantasy*).

У порталној фантастици примарни (реални) и секундарни (фантастични) свет јасно су разграничени и повезани неком врстом портала (класични примери су Керолови романи о Алиси, Баумов *Чаробњак из Оза* и *Лав, вештица и орман* (*The Lion, the Witch and the Wardrobe*, 1950) К. С. Луиса). Проласком кроз портал главни протагониста напушта уобичајену свакодневицу и улази у нов, непознат свет, чије се откривање често преплиће са мотивом потраге или задатка који треба да се испуни како би се догађаји вратили у нормалан ток. Приликом испуњавања задатка, протагониста стиче важно животно искуство и пролази кроз процес сазревања и индивидуације. Будући да портал није нужно везан за примарни свет – портална фантастика у ширем смислу означава свако напуштање познатог окружења и прелазак у непознато, које на структурном нивоу функционише као портал – Менделсонова у ову категорију сврстава и она дела која у сижејном смислу испуњавају ове услове, а у потпуности су смештена у секундарни свет, попут Толкиновог *Господара прстенова*. Услед мноштва описа, детаљних објашњења и специфичног статуса читаоца као истовремено посматрача и сапутника протагонисте, ауторка овај тип фантастике везује за прозу намењену деци и омладини.

У имерзивној или преплављујућој фантастици радња се у потпуности одвија у заокруженом фантастичном свету који функционише по сопственим правилима. У овом виду фантастичног наратива фантастика се поставља као норма, како за ликове тако и за читаоца, услед чега у приповедном тексту не постоји потреба за додатним објашњавањем њене појавности. Имерзивна фантастика читаоца смешта у један нов, туђ свет док приповеда причу фокализирану кроз припаднике тог света. Ова приповедна стратегија очекује од читаоца да пажљиво прикупља (често врло оскудне) информације о фиктивном свету на основу којих ће склопити и реконструисати његову слику, а потом и разумети описане догађаје. Истовремено се читаочево знање емпиријског света пројектује на причу, адаптира и модификује у складу са значењима и вредностима фиктивног света. Као најсроднија овој категорији Менделсонова издваја дела научнофантастичног жанра. Премда би се ту могле уврстити и бајке, усмене и ауторске, за које је карактеристично да се елементима чудесног и чаробног не чуде ни ликови ни читалац, ауторка их уопште не

разматра, будући да их у светлу тодоровљевог разграничења чудног и чудесног не сматра делом корпуса фантастичне књижевности.

Слично као у порталној фантастици, у интрузивној фантастици примарни и секундарни свет јасно су разграничени, а прича је фокализирана кроз главног протагонисту. Разлика је у томе што фантастика обрнутим путем кроз портал упада у примарни свет, уноси хаос и изазива атмосферу несигурности и страха, што нестаје једном кад упадајући фантастични елементи напусте реалност. Појаву страха као градивног елемента ове категорије треба тражити у сукобу између познатог и непознатог, и то не само у тексту, између протагонисте и застрашујућег, него и између читаоца и застрашујућег. Интрузивна фантастика, притом, не мора бити искључиво негативно конотирана, тј. фантастични мотиви који упадају у реалан свет нису увек непожељни елементи, иако веома често то јесу (нпр. у хорор фантастици).

Лиминална или гранична фантастика најређи је вид фантастичне књижевности. Присутност фантастичних елемената у овом виду слична је као у интрузивној фантастици, међутим, главни протагониста се понаша као у имерзивној фантастици и фантастично прихвата без узнемирености и страха. Фантастика у том случају настаје као резултат реакције читаоца који није сигуран о онтолошком статусу фиктивног света. Како то наводи ауторка, у лиминалној фантастици често постоји раскорак у перцепцији стварности између читаоца и ликова, тако да оно што читалац сматра необјашњивим и нестварним, ликови поимају као нормалан део стварности, и обрнуто. Реч је о категорији којом ауторка жели да замени Тодоровљеву фантастику која почива на оклевању и неодлучности читаоца.

Напоследку, због постојања граничних примера, који се не могу сврстати ни у једну од предложених категорија, Менделсонова уводи категорију неправилних облика (енг. *the irregulars*) уз напомену да, имајући у виду специфичност књижевне материје која се проучава, таксономија захтева еластичност и флексибилност у примени па самим тим ни категорије нису јасно и недвосмислено омеђене, већ представљају својеврсне расплинуте системе.

Што се тиче проучавања фантастике у домаћем контексту, до озбиљнијег бављења овим феноменом долази педесетих и шездесетих година 20. века, што



свакако треба довести у везу са аналогним кретањима у европској – првенствено француској – есејистици и науци о књижевности, али и са појавом српског послератног модернизма, нове књижевне праксе која се све више окретала ирационалном, апстрактном, митском и слично, и у чијем се простору током времена почела неговати и сама фантастика (Дамјанов 2011: 20–21).

На том пољу, прва значајна промишљања и сагледавања фантастичне књижевности долазе из пера Зорана Мишића, критичара и есејисте чије је име нераскидиво везано за процесе развоја и модернизације послератне српске књижевности. Као „француски ђак” Мишић је, по свој прилици, био упознат са теоријским радовима Пјера-Жоржа Кастекса (Pierre-Georges Castex), Луја Вакса, Рожеа Кајоа и других значајних француских теоретичара фантастике који претходе Тодорову. Неколико година пре Тодорова у есеју *Где је права фантастика* (1965) и сам је изнео сродне ставове о фантастици (искључио је поезију и алегорију из свог разматрања и разграничио фантастику од дела у којима постоји рационално објашњење натприродних појава), с том разликом што је у корпус уврстио и оно што Тодоров назива чудесним: „Оно што се у фантастичној прози догађа мора бити у супротности са законима који у природи владају” (1968: IX). Овај Мишићев постулат поседује посебну релевантност у контексту истраживања дечје фантастичне књижевности, на шта указује Љиљана Пешикан Љуштановић: „Фантастични романи за децу свакако потврђују да су у праву они истраживачи који проширују подручје фантастике (...) Можда би се могло рећи да фантастични романи за децу припадају домену *фантазијског* и само изузетно искорачују из њега”, при чему одредницу *фантазијски* ауторка изводи из имена Ендеове Земље Фантазије „резервоара прича, бића и представа из домена чудесног, фантастичног, нестварног и надстварносног” (2012а: 104). После Мишића, подстицајно разматрање појма и природе „фантастичког као књижевног” доноси писац и есејиста Јовица Аћин у књизи *Паукова политика* (Аћин 1978). Седамдесетих година, иначе, у алманаху *Андромеда* и часописима *Дело*, *Књижевност* и *Савременик* појављује се низ критичких и есејистичких текстова који разматрају теоријске аспекте фантастичне књижевности. Иста појава карактеристична је и за шири југословенски простор, о чему говори Милорад Павић у *Белешкама о фантастици* (1984). У појави три важне антологије које, свака на свој начин, промишљају особене кодове фантастике – *Антологија хрватске фантастике (у прози и сликарству)* Бранимира Доната и Игора Зидића (Donat – Zidić 1975), *Црна кула: Фантастичниот расказ во југословенските*

литератури Владе Урошевића (1976) и постхумно објављена *Антологија српске фантастике* Боже Вукадиновића (1980) – Павић, сасвим оправдано, уочава тзв. „фантастички бум”. У овом литерарно и теоријски плодном раздобљу издваја се Аћиново одређење фантастике засновано на Платоновој дефиницији књижевности (и уметности уопште) као *mimesis*-а. Аћин полази од тога да Платон разликује два облика *mimesis*-а – „прави” *mimesis* и *phantastiké* – која третира као два битно различита типа уметничког стваралаштва. Управо на тој платоновској дихотомији, полемишући са Цветаном Тодоровим, Аћин конципира своје релативно широко схватање фантастике – *фантастично* одређује као *немиметично* – и даје једно ново, подстицајно виђење фантастичне литерарне праксе. Прихватајући овакво Аћиново одређење, књижевни историчар, теоретичар и писац Сава Дамјанов се у *Коренима модерне српске фантастике* (1988) опредељује за дефиницију фантастичне књижевности као праксе суштински опречне миметичној тј. „као литерарне праксе која следи логику и кодове фантазме” (2011: 38). Опредељујући се за унутрашње одређење фантастике, на нивоу саме текстуре, Дамјанов улази у круг теоретичара за које не постоји проблем књижевноисторијског статуса фантастике или дилема да ли је фантастика жанр или књижевноуметнички поступак. Наиме, Дамјановљева концепција имплицира „да књижевна фантастика може егзистирати у било ком *наративном* жанру” (2011: 39), као и да је фантастика феномен „који у традицији литерарног стваралаштва егзистира од самих почетака па све до данас” (2011: 39). Овакво схватање и опредељење, како истиче Дамјанов, не подразумева статичност и непроменљивост феномена о којем је реч. Напротив, фантастика је током своје дуге традиције пролазила кроз филогенетски развој и доживљавала многе промене (тематске, типолошке, формативне) што је подразумевало и нов однос према чудесном и натприродном, али је унаточ томе, њена суштина (*фантастично* као *немиметично*) остајала увек иста, непромењена. Сродна размишљања (визија историје српске књижевне фантастике као саставног дела српске књижевности и њеног динамичног трајања тесно повезаног са променама у моделу владајуће културе) налазимо и у предговору Предрага Палавестре *Критичке одлике српске фантастике* за двотомну антологију *Књига српске фантастике XII–XX век* (1989), коју Дамјанов, уз Вукадиновићеву антологију, сматра „најважнијим синтезама у овој области – с обзиром да целокупан историјски увид у њу још увек није дат” (2011: 390). Поменути теоретичари и антологичари, Мишић, Донат,

Урошевић, Вукадиновић, Павић, Аћин, Дамјанов, Палавестра, доносе једно дубинско и стваралачко разумевање и читање фантастичне књижевности и упућују на важност откривања српске (у ширем смислу југословенске) књижевно-фантастичне традиције.

На трагу актуелних теоријских кретања у свету, домаћа теоријска мисао о фантастици овог периода настоји да што јасније одреди поље свог истраживања, уједно да истакне уверење о његовој вредности, као и да поимањем фантастике као литерарне праксе (в. Дамјанов 2011) или једног од двају комплементарних литерарних порива (в. Аџић 1978) прошири Тодоровљево уску дефиницију. Резултати и често сродна схватања о фантастици ових аутора доприносе оживљавању рецепцијско-критичког интересовања за фантастичну (не само српску) књижевност и иницирају озбиљан рад на том пољу код нас. У последње три деценије долази до систематског, шире и чвршће утемељеног истраживања књижевне фантастике које се креће у распону од општих до уско специјализованих приступа – до данас је објављено више квалитетних студија, зборника радова и појединачних радова у часописима<sup>51</sup>, осим тога, фантастика се изучава и на универзитетима, што потврђује да је реч о данас несумњиво цењеној књижевности.

Фантастика је појам који је током времена знатно проширио своје семантичко поље, што је довело до радикално различитих теоријских ставова о статусу фантастике или фантастичног у књижевности – од тврдње да је фантастику немогуће дефинисати, преко поимања фантастике као жанра, до тога да се сва књижевност назива фантастичном. Супротстављеност ставова у великој мери произлази из избора грађе (примарног корпуса) који битно обликује опис и дефиницију фантастичне књижевности. Цветан Тодоров тако

---

<sup>51</sup> Искрпна библиографија свих радова о књижевној фантастици, који су се појавили у последње три деценије, увелико премашује основну намеру ове дисертације и зато ћемо се ограничити на навођење неколико значајнијих наслова.

Зборници радова: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*. Предраг Палавестра (ур.). Београд: САНУ, 1989; *Словенска научна фантастика*. Дејан Ајдачић, Бојан Јовић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007; *Моћ књижевности: in memoriam Ана Радин*. Мирјана Детелић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2009; *Тело у словенској футурофантастици*. Дејан Ајдачић (ур.). Београд: SlovoSlavia, 2011; *Словенски фолклор и митологија у књижевној фантастици*. Дејан Ајдачић (ур.). Београд: Everest Media, 2019; *О српској књижевној фантастици*. Дејан Ајдачић (ур.). Београд: Алма, 2019; *После 200 година: два века научне фантастике*. Никола Бубања (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2019.

Студије: *Енциклопедија научне фантастике* (Živković 1990); *Мотив вампира у миту и књижевности* (Радин 1996); *Рађање жанра: почеци српске научно-фантастичне књижевности* (Јовић 2006); *Метаморфозе вампира* (Шаровић 2008); *Утопија: алтернативна историја* (Ђегović-Joksimović 2009); *Вртови нестварног* (Дамјанов 2011); *Поетика хорора* (Ognjanović 2014); *Заточник пете силе: фантастична проза Зорана Живковића* (Пешикан-Љуштановић 2016а); *Вештица: културно-историјски контекст* (Шаровић 2018); *Моћ фантастике* (Бошковић 2018).

фантастику одређује као жанр, на темељу проучавања специфичног књижевног корпуса који егзистира у 19. веку. Едвард Џејмс и Фара Менделсон, уредници зборника *Кембриџски приручник за фантазијску књижевност (The Cambridge Companion to Fantasy literature, 2012)*, у којем су засебна поглавља посвећена готској и хорор књижевности, дечјој фантастици, епској фантастици, магичном реализму, урбаној фантастици, паранормалним романсама итд, насловни појам *fantasy* поимају као групу жанрова, док Драгана Бошковић у студији *Моћ фантастике (2018)*, посвећеној проучавању фантастике у прозном и драмском стваралаштву српског реализма, фантастику одређује као књижевноуметнички поступак који се очитује у свим елементима књижевног дискурса (дело, аутор и читалац).

Како теоријска промишљања о фантастици показују, многи неспоразуми произлазе из бркања фантастике као жанра и фантастике као својства књижевних текстова. С једне стране, одређење фантастике као жанра чини нам се превише уским и ограничавајућим, што је став који делимо са теоретичарима који оспоравају, дорађују или модификују Тодоровљеве закључке. С друге стране, сматрамо да поистовећивање фикционалног и фантастичног или схватање фантастике као својства или поступка такође не решава проблем јер обухвата превелик број жанровски хетерогених дела, занемарујући, притом, темељне разлике између појединих жанрова. Стога, премда нам се чини да је Љиљана Пешикан Љуштановић у праву кад каже да фантастику не схвата „као жанр већ пре као род за себе”, али и да верује „да се фантастика, са свом разуђеношћу облика које обухвата, тешко може уклопити у постојећу поделу родова – врста – жанрова” (2016а: 22–23), сматрамо да је за потребе овог истраживања нека врста разврставања, уз додатна појашњења, ипак потребна. Најпре, водећи се тиме да се о фантастици не може рећи ништа ново и још неизговорено, одустајемо од покушаја дефинисања „књижевности необјашњивог”. Томе у прилог иде чињеница да великих несугласица када је реч о самом значењу фантастике у данашњем времену заправо нема – фантастика се најчешће одређује као заокрет, одмак, расцеп или лом у односу на категорије стварног, природног, могућег, вероватног или емпиријског, што, уосталом, потврђују и закључци поменутих домаћих и страних теоретичара. То значи да сваки књижевни отклон од „општеприхваћене

стварности”, или боље речено од „парадигме стварности”<sup>52</sup>, подразумева задирање у домен фантастике. Међутим,

притом не смијемо заборавити да могући свијет књижевнога текста, онтолошки одвојен од емпиријске стварности, ствара свој фикционални универзум од изразито хетерогене грађе, у којој подједнако судјелују парадигма збиље, конвенције жанра, динамика интертекстуалних односа и други аспекти, те се унутар њега на имплицитан или експлицитан начин успостављају и категорије „збиљског”, „могућег” и „вјеројатног” (Peruško 2018: 139).

Процес читања би, према томе, обухватао активирање читаоачевог знања о свету (што га дело унапред претпоставља), препознавање жанровских конвенција (које су предвиђене жанровским уговором или споразумом)<sup>53</sup> и реконструисање интертекстуалних веза. Управо на основу истакнутих детерминанти, које снажно утичу на обликовање фикционалног дела, могуће је теоријски разграничити и разликовати немиметичне књижевне облике обухваћене кровним термином фантастичне књижевности. Због тога нам се чини да поимање књижевне фантастике као немиметичног / фантастичног модуса унутар којег егзистира широка палета немиметичних облика, који се разликују на темељу доминантних жанровских обележја, изазива најмање забуне. Ако је фантастична књижевност *модус* (овај термин смо преузели од Нортропа Фраја јер осећамо потребу да немиметична књижевна дела објединимо у групу ширу од жанра и врсте), онда се унутар њега издвајају три основна *жанра*, специфичнија и ужа од модуса, и схваћена као расплинути систем – фантазијска књижевност, научна фантастика и хорор – унутар којих се могу правити даље поделе на *поджанрове*, нпр. мач и магија у оквиру фантазије, алтернативна историја у оквиру научне фантастике, приче о духовима у оквиру хорора итд. Ослањајући се на Фрајеву теорију, мит и усменокњижевне жанрове, који се сматрају коренима књижевне фантастике, по логици порекла смештамо у усмену или

---

<sup>52</sup> Будући да се из савремене књижевнотеоријске перспективе категорија стварности показује проблематичном – реч је о историјски и културно условљеном резултату интерпретације – у теорији фантастике она се све чешће замењује „парадигмом стварности”, синтагмом којом су обједињени различити начини доживљавања и тумачења „општеприхваћене стварности”. Парадигма стварности, као норма у односу на коју се у приповедном свету догађа отклон, одмак или расцеп, ишчитава се из самог текста, при чему се закони који владају у ауторовом или читаоачевом свету са њом могу, али и не морају подударати. Тако нпр. роман *20.000 миља под морем* (*Vingt mille lieues sous les mers: Tour du monde sous-marin*, 1870) Жила Верна (Jules Verne) данас сврставамо у корпус фантастичне књижевности само зато што водимо рачуна о начину поимања стварности у 19. веку (в. Peruško 2018: 133–139; 157–172).

<sup>53</sup> „Жанрови су суштински уговори између писца и његових читалаца; или боље речено, да се послужим термином Клаудија Гиљена, они су књижевне *институције*, које се попут других друштвених институција базирају на прећутним споразумима и уговорима” (Jameson 1975: 135).

традиционалну књижевност и поимамо као засебне модусе. Према Фрају, мит „у уобичајеном значењу приче о богу” има важно место у књижевности, али се по правилу налази изван уобичајених књижевних категорија (Frye 1979: 45). Ма како структурално и тематски била сродна митовима, књижевна фантастика се од тих корена битно одвојила, а главна „оса разликовања” иде у правцу свето – профано, истина – прича, колективно – индивидуално. Што се тиче усмених жанрова, Фрај народну причу, легенду и бајку обухвата модусом романсе „у којем су уобичајени закони природе унеколико укинати” (Frye 1979: 45) тј. у којем долази до чудесних кршења природних закона. Према поједини теоретичари фантастике и фолклора, следећи теоријску позицију Цветана Тодорова, ове усмене облике, као и мит, не уврштавају у корпус фантастичне књижевности, јер присуство натприродног у њима чини „нормалан” амбијент тј. не изазива чуђење (в. Rabkin 1976; Бојић 1986; Карановић –Торњански 2004), сматрамо да је реч о позицији која се може довести у питање, па су нам самим тим ближи проучаваоци који у фантастику убрајају и чудесно тј. који фантастику одређују као важно семантичко обележје наведених категорија усмене прозе али и других усмених жанрова које одликује наративност (в. Толкин 1993; Мишић 1968; Вуковић 1979; Дамјанов 2011; Палавестра 1989; Детелић 1989; Радуловић 2009; Самарџија 2011; Пешикан Љуштановић 2012а). Важно је напоменути да модуси о којима је реч нису међусобно искључиви већ се могу комбиновати, тако да се може говорити о међумодусној и међужанровској проходности (уп. Frye 1979: 64–65). Такође, како бисмо решили проблем неуједначености употребе атрибута „фантастичан”, који је узрок многих термилошких и методолошких неспоразума, разликоваћемо употребу овог атрибута у смислу приповедног импулса и синонима за имагинарно, чудесно и бајковито од његове типолошко-генолошке употребе. То нам у крајњој линији омогућава да разликујемо жанровску од нежанровске фантастике тј. да разликујемо дела која фантастика прожима цела од дела која се само служе фантастичним елементима.

### II.3. *Одређење фантастичног романа за децу*

Одређење фантастичне књижевности за децу, самим тим и фантастичног романа намењеног децјој читалачкој публици, на које се ослањамо у овом истраживању, темељи се на претходно изложеним одређењима књижевности за децу и фантастике. У складу са уводним разматрањима, настављамо на трагу тврдње да књижевност за децу чине текстови који свесно или несвесно адресирају одређене конструкције детета или његове

еквиваленте (нпр. животиње, умањене одрасле, хуманоидна бића растом нижа од човека и сл.), а којима је заједничко да изражавају свест о неравнотежи моћи између одраслих и деце, било да је подупиру или преиспитују. Иако ова дефиниција не омогућава универзално разликовање између дечје и недечје књижевности, сматрамо да сажима кључне одлике књижевности за децу из чега произлази да може да се примењује и на фону њеног фантастичног дискурса. Наша претпоставка је, према томе, да се цело подручје књижевне фантастике дели на текстове намењене одраслима и текстове намењене деци и да се унутар овог другог подручја, потом, издвајају фантазија, научна фантастика и хорор за децу. Реч је о жанровима који се истовремено уклапају у општи систем фантастичне књижевности и издвајају из њега својом циљном групом. Премда многи писци и теоретичари фантастике истичу пропусност између дечје и недечје фантастичне књижевности, која је видљива како на продукцијском тако и на рецепцијском нивоу<sup>54</sup>, о чему ће више речи бити у наредном поглављу, сматрамо да је питање статуса и одређења фантастике у књижевности за децу већ довољно сложено те да понуђена дефиниција оваквој врсти истраживања доноси потребну систематичност.

Дакле, наше полазиште је да се књижевна фантастика за децу природно ослања на постојеће традиције фантастичних жанрова за одрасле, при чему се жанровске конвенције адаптирају за дечју употребу (в. Тропин 2016). Особена публика у великој мери одређује поетику ове књижевности и условљава је својим (претпостављеним) потребама и могућностима рецепције. То се, пре свега, односи на стилско-језичке одлике, мотивски комплекс и укупни графички / визуални идентитет књижевног дела. Наиме, књиге за децу су често једноставније на нивоу лексике и синтаксе, али и на нивоу психологије ликова или заплета, што се објашњава низом разлога психолошке и педагошке природе. Водећи се принципом да књижевно дело за децу мора бити писано језиком и начином који дете–читалац разуме, аутори примењују различите стратегије за адаптирање фантастичних мотива и њихово саобраћавање конвенцијама дечје књижевности. Међу најраспрострањеније стратегије спадају комично-пародијско интерпретирање натприродних бића и уклањање њихових хтонских, застрашујућих црта, пластично

---

<sup>54</sup> „Readers of fantasy are notoriously uninterested in the adult–child divide. It is perhaps the last group of readers to maintain what Beverly Lyon Clark has referred to as the category of ‘family’ reading” (Mendlesohn 2005: XIII). В. и поглавље „All ages fantasy” у студији Сандре Бекет (Sandra Beckett) *Crossover књижевност (Crossover fiction, 2009)*.

приказивање сцена насиља, без конкретних описа, изостављање детаљног приказивања сексуалности, као и агресивног, вулгарног језика, одбацивање темељног песимизма, обавезан срећан крај и уношење фантастичних мотива у нефантастичне жанрове дечје књижевности (уп. Reynolds et al. 2001; Пешикан Љуштановић 2012а; Тропин 2013; 2016). Ново Вуковић у студији *Иза граница могућег* (1979), изузетно значајној за изучавање фантастике у српској књижевности уопште, јасно демонстрира да је фантастично у књижевности за децу морало да

прилично измијени познату физиономију, односно да проналази друге путеве, друге теме и да рачуна на друкчије ефекте. Оно се оријентисало прије свега на онај круг појава које су карактеристичне за дјечји свијет и дјечја интересовања: на слободну игру маште, на сан, сањарење и слична стања, на тражење сложености и дубље егзистенције свијета биљака, животиња, играчака и предмета и сл. Логично је, тако оријентисана фантастика није се могла знатније одвојити од чудесног, већ се са њим испреплитала, проширујући и његове и сопствене границе (1979: 14).

Анализирајући фантастичне текстове из прве половине 20. века, Вуковић примећује да се мотивски репертоар тодоровљевске „чисте” фантастике – „ђаволи, демони, вампири, вукодлаци, вјештице, проклетства, страшне освете и остали многобројни реквизити имагинације зла” (1979: 12) – тешко може јавити као тема књижевности за децу. Ова констатација је повезана са конструктом детета и детињства који рефлектује историјски и културно специфичан систем вредности и поглед на свет, тј. говори о култури која га је омогућила и помогла произвести. Представе о детету и детињству у међувремену су се измениле, као што се изменио и добар део узрасне, стилске и тематско-мотивске специјализације књижевности намењене младим читаоцима, тако да савремену фантастичну књижевност за децу треба посматрати у светлу савремене културе и свеопштих модернизацијских процеса који су утицали на промене у општеприхваћеним ставовима о васпитању деце. Када су шездесетих и седамдесетих година 20. века дечји писци почели да се баве табу-темама, у књижевност за децу су постепено почели да улазе и мотиви које је Вуковић означио као потенцијално штетне јер код детета могу да изазову „осјећање страха, несигурности и конфузије, што често оставља трауматичан траг на психи” (1979: 12). Можда би било исправније рећи да су ти мотиви *изнова* почели да се појављују у дечјој књижевности, јер ће свако пажљивије разматрање њених корена утврдити како су елементи страве и ужаса одувек били присутни у наративима за децу, нпр. страшне и бруталне сцене насиља, и физичког и



вербалног, честе су у причама упозорења, иначе, једном од ретких искључиво деци намењених усмених жанрова (в. Nameršak 2011), као што су ликови вештица, чудовишта и духова одавно присутни у усменим и ауторским бајкама и млађој фантастичној прози за децу. Данас, када се прелазак са педагогије страха на забавну поуку већ увелико догодио, писци се слободно дотичу потенцијално трауматичног тематско-мотивског комплекса и граде атмосферу страха и несигурности, додуше смањену до прихватљивог и савладивог и уз обавезно отклањање лошег исхода по јунаке. Другим речима,

чини се да писац фантастичног романа за децу свог читаоца, по правилу, теши и умирује, чак и онда када га суочава с опасношћу и језом, следећи тако древну конвенцију бајке да ће на крају све доћи на своје место (Пешикан Љуштановић 2012а: 107).

Осим темељног оптимизма, фантастичну прозу за децу са усменом бајком повезују и носиоци радње, који су најчешће „деца или млади, у сваком случају не-одрасли јунаци” (Пешикан Љуштановић 2012а: 99; в. и Nikolajeva 2012: 60), тематизовање одрастања и развоја личности, као и сиже који доста дугује архаичним обредима прелаза. Усмена бајка је, наиме, увек фокусирана на „оне ситуације које битно утичу на промену статуса у породици и друштвеној хијерархији” (Самарција 2011: 143). Истовремено, управо „одрастање јунака, остварено кроз низ иницијацијских искушења и обликовано као транспозиција често узастопних и вишеструких обреда прелаза” Љиљана Пешикан Љуштановић означава доменом „у коме се остварује тешко ухватљива дистинкција између фантастике за децу и оне за одрасле” (2017: 21).

Сличност бајке и дечје књижевне фантастике препознају и истичу готово сви изучаваоци књижевности за децу, с тим да се деле на оне који бајку одређују као било коју причу изграђену на ирационалним, чудесним елементима, и оне који истичу да развојни пут фантастичне књижевности за децу подразумева постепено одвајање од модела народне бајке, развој најпре ауторске бајке, а потом и дужих текстова који се постепено приближавају моделу реалистичног дечјег романа с фантастичним елементима. Разматрајући развојну линију дечје фантастике, Марија Николајева у студији *Магични код* (*The magic code*, 1988) сматра да је повлачење јасних граница између дела која се заснивају на натприродном (мит, бајка, ауторска бајка, епска фантастика, научна фантастика) немогуће, а често и непотребно, али да су основна типолошка одређења пожељна зарад теоријских анализа и проучавања. Матрицу бајке (пре свега усмене)

могуће је до одређене мере препознати у великом броју текстова који припадају фантастици. Многа фантастична дела имају велике сличности са бајком<sup>55</sup>, при чему се мисли на елементе чудесног, наслеђену композициону структуру и типологију ликова коју је установио Владимир Проп. Са друге стране, како су у питању сродни, али не и истоветни литерарни феномени, разлика свакако да постоји.

Николајева (Nikolajeva 1988) бајку и фантастику ставља у међуоднос те истиче разлике у структури (једнодимензионални свет бајке наспрам дводимензионалног или вишедимензионалног света фантастике), генолошке те епистемолошке разлике (неверодостојност бајке наспрам вољне суспензије неверице у фантастици). Кристина Ђакомети (Giacometti 2013) разлику између бајке и фантастике такође успоставља на темељу њихових епистемолошких, онтолошких и структурних димензија, док Маријана Хамершак и Дубравка Зима као основну разлику подвлаче вишедимензионалност којом се фантастична прича издваја у односу на усмену, али и у односу на ауторску бајку „која остаје у оквирима једнодимензионалности и када се стилски, садржајно, мотивацијски и другачије одваја од усмених примјера жанра” (Hameršak – Zima 2015: 259). Корисну дистинкцију између ауторске бајке и фантастичног романа за децу успоставља и Љиљана Пешикан Љуштановић:

Ауторска бајка често се одваја од чудесног, схваћеног као хармонични преплет природног и натприродног, људског и надљудског, „одвајањем од фолклорне основе [...] приближава тзв. фантастици у ужем смислу и [...] меша са жанром фантастичне приче” (2009: 12).

Насупрот томе, фантастични роман за децу креће од фантастике, схваћене као продор оностраног, натприродног, у стварност, али се, тамо где фантастика „за одрасле” свом читаоцу предочава чудо као „претећу, опасну агресију, која подрива стабилност света” (Кајоа 1971: 62), враћа утешном, активистичком оптимизму бајке (2012а: 108–109).

Овде се морамо осврнути и на фантастични роман за децу, који се данас, услед своје распрострањености и повлашћености у рецепцијском смислу унеколико доживљава као синегдоха фантастичне књижевности за децу уопште. Будући да је роман полиморфна форма, еклектичан жанр, свеобухватно одређење фантастичног романа за децу, који може

---

<sup>55</sup> „Сва она дела у којима главни јунак пролази кроз бројна животна искушења, долази у безизлазне ситуације, да би на крају сасвим неочекивано, божјом помоћи или неким другим чудом, на сасвим невероватан начин, решио своје неприлике, по својој структури веома су слична бајци” (Drndarski 1978: 5).

да садржи елементе мита, бајке, ауторске бајке, предања, витешког и пикарског романа, романсе, готског и других више или мање сродних жанрова (в. Nikolajeva 2003: 139), готово да је немогуће дати. Управо из тог разлога, најприхватљивијим се, парадоксално, чини најједноставније одређење: „Да – о, да, драги мој – роман прича причу. То је основни вид без којег он не би могао да постоји” (Forster 1979: 166). Прича је управо оно што од текста остаје када га расплетемо од финијих слојева који на њему почивају.

Она је најнижи и најједноставнији књижевни организам. А ипак, она је највећи заједнички чинилац свим веома сложеним организмима које знамо као романе (Forster 1979: 168).

Прича или занимљива фабула се уз децу као главне ликове, окренутост свету детињства, тематизацију одрастања, пустоловност и авантуризам издваја као једно од главних обележја дечјег романа. У контексту фантастичног романа за децу важи све наведено, с тим да прича о одрастању и развојним фазама које саме по себи активирају одређене страхове и емоције, када је обавијена слојевима фантастике, често представља начин да се дете на безбедном терену, у свету фикције, суочи са својим страховима и на извештан начин их превазиђе.

Фантастика, често презрена као бег од стварности, није само ескапизам већ нуди одређене дидактичке потенцијале, нарочито за децу. (...) проблеми са којима се суочавају деца у нашој свакодневици овде се могу обрадити на дискретнији, прихватљивији начин, метафорички или алегорички – насупрот поучителним проблемским романима (Тропин 2009: 13) .

Сагледан у том светлу, фантастични роман за децу лако постаје уточиште филозофије *prodesse et delectare*, простор у којем се укршта забава са васпитном намером, али и уточиште за тзв. „велике”, универзалне теме – развој личног идентитета, емотивно сазревање, социјализација, освајање независности – које доприносе томе да буде привлачан и оним читаоцима којима није првенствено намењен<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Филип Пулман, аутор трилогије *Његова мрачна ткања (His Dark Materials, 1995–2000)*, у говору поводом доделе Карнегијеве медаље 2007. године је изјавио да су „неке теме, неки субјекти, превелики за књижевност за одрасле и да се на адекватан начин могу обрадити само у књигама за децу”, као и да су нам свима „потребне приче, само што су деца искренија по том питању”.

### III. ФАНТАСТИКА И СВЕТ ДЕТИЊСТВА

Рецепција фантастике у књижевности за децу поларизује проучаваоце и одраслу читалачку публику<sup>57</sup>: фантастика се сматра штетном за децу или се, пак, деца перципирају као природна и посебно погодна публика за фантастичну књижевност. Полазећи од идеје о снажном дејству прича на децу, фантастика се у широј јавности често куди зато што се сматра да има негативан васпитни, морални, естетски или какав други утицај<sup>58</sup>. Истовремено, низ проучавалаца истиче нарочиту склоност деце ка фантастичној књижевности<sup>59</sup>. Њихов афирмативни став потврђује то што се, по свему судећи, веза између деце и фантастике не прекида чак ни кад је еминентна књижевна и критичарска имена настоје довести у питање. Разматрајући однос између деце и бајки, у свом чувеном есеју *О вилинским причама*<sup>60</sup>, Џ. Р. Р. Толкин још 1939. године жали што су бајке прогнане из света одраслих и „уврежено мишљење да постоји некаква природна веза између дечје душе и бајке, као, рецимо, између дечјег тела и млека” проглашава грешком јер деца „нити више воле вилинске приче, нити их боље од одраслих разумеју” (1993: 41–42). Са

---

<sup>57</sup> Треба нагласити да се у овом истраживању не бавимо читалачким навикама деце и младих, већ односом одраслих према производима који се деци и младима нуде / намећу, као и одраслим, културним конструисањем „детета” и „адолесцента”.

<sup>58</sup> В. <https://www.oif.ala.org/oif/?p=10636>, <http://www.bbc.com/culture/story/20130801-too-grimm-for-children>, <https://www.telegraf.rs/zanimljivosti/1278958-originalne-bajke-su-surove-crvenkapa-ljudozder-princevi-silovatelji-i-nekrofilii-seks-pre-braka-i-samoubistva-foto>, <http://www.kreativnopisanje.org/blog/horor-price-za-decu-prilog-kuluri-smrti/> и сл. Странице посећене 25.1.2021.

<sup>59</sup> О вези између деце и бајки писала је психолошкиња Клер Голумб (Claire Golomb) у студији *Стварање имагинарних светова* (*The Creation of Imaginary Worlds*, 2011): „Од доба њиховог објављивања генерације деце са заносом су слушале омиљене бајке, инсистирајући да сваки пут изнова чују исту бајку. Бајке задржавају свој статус омиљених прича у узрасту од шесте до десете године” (2012: 198). Ново Вуковић, такође, сматра да је бајка „вјероватно, најважнија врста у дјечјој литератури” те да се „по дужини временског периода у ком се дјеца за њу интересују и по интензитету тог интересовања с њом не може упоредити ниједна књижевна врста” (Vuković 1996: 162). О односу (широко схваћене) фантастике и књижевности за децу писали су аутори тематског двоброја часописа *Детињство* из 2000. године, а као сликовит пример чини нам се реченица којом Споменка Крајчевић отвара свој рад: „Готово да не постоји књижевни простор у коме је фантастика у већој мери код своје куће него што је то књижевност за децу” (2000: 38). Сличног су мишљења и уредници зборника *Готика у књижевности за децу* (*The Gothic in Children's Literature*): „Children, it seems, have always had a predilection for what we now categorize as the Gothic, for ghosts and goblins, hauntings and horrors, fear and the pretence of fear (...) Perhaps the really strange development of the eighteenth century was the transformation of the Gothic narrative into an adult genre, when it had really belonged to children's literature all along” (Jackson et al. 2008: 2).

<sup>60</sup> Толкин је овај есеј презентовао 1939. године на Универзитету Свети Ендруз у Шкотској у оквиру циклуса предавања посвећених Ендрјуу Лангу (Andrew Lang Lecture). Есеј је 1947. објављен у зборнику *Есеји представљени Чарлсу Вилијамсу* (*Essays Presented to Charles Williams*), а потом и 1964. у књизи *Дрво и лист* (*Tree and Leaf*).

Толкином би се, по свој прилици, сложила и Урсула Легвин, која у есеју *Зашто се Американци плаше змајева?* (*Why Are Americans Afraid of Dragons?*) из 1974. године стаје у одбрану фантастике као књижевности намењене и одраслој читалачкој публици. Четврт века касније, Питер Хант (Peter Hunt) и Милисент Ленз (Milicent Lenz) у студији посвећеној Урсули Легвин, Терију Прачету (Terry Pratchett) и Филипу Пулману *Алтернативни светови у фантастичној књижевности* (*Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, 2001) такође одбацују дубоко укоренено уверење о фантастици као „детињастој”. Интересовање за ову проблематику последњих година не опада, чему је умногоме допринео велики тржишни успех фантастичних серијала, као и њихових, подједнако успешних, екранизација – најпре трилогије *Његова мрачна ткања* Филипа Пулмана и седмокњижја о Харију Потеру Џ. К. Роулинг, потом тетралогије *Сумрак* (*The Twilight Saga*, 2005–2008) Стефани Мејер (Stephenie Meyer) и трилогије *Игре глади* (*The Hunger Games*, 2008–2010) Сузане Колинс (Suzanne Collins). Реч је о романима који су привукли дечју, омладинску и одраслу публику, обезбедивши фантастици готово немерљив читалачки аудиторјум и статус *crossover* књижевности *par excellence*. Нема сумње да је фантастика у 21. веку постала један од најпопуларнијих приповедних модуса, попут „глобалног културног цунамија”<sup>61</sup> преплавивши готово све медије, од књижевности, филма, телевизије, до музике, ликовних уметности и индустрије игара. Сасвим очекивано, расправе о штетном утицају фантастике, као и инсистирања на природној вези између детета и света маште трају несмањеним интензитетом, при чему некритичко, дословно прихватање тезе да је фантастика у књижевности за децу неподобна, или, напротив, „код своје куће”, као последицу има изостанак озбиљног разматрања услова, механизма и претпоставки под којима је фантастика постала делом дечје књижевности.

Према једном, утицајном, делу теорије фантастике и књижевности за децу, почеци дечје књижевне фантастике, као, уосталом, и дечје књижевности која припада европском културном простору, падају у 18. и 19. век, кад је нова перцепција детињства обликовала захтев за литературом намењеној деци<sup>62</sup>. Теза према којој је „откриће” детињства било

---

<sup>61</sup> Термин који Џек Зајпс (Jack Zipes) користи да означи велику популарност бајке и њених екранизација у 21. веку: „Fairy-tale films have been swamping big and small screens throughout the world ever since the beginning of the twenty-first century, seeking to overwhelm audiences with innovative and spectacular adaptations in a kind of globalized cultural tsunami” (Zipes 2016: 1).

<sup>62</sup> Полазећи од модерне дефиниције дечјег читаоца и дечје књиге, ова теза напушта схватање према којем почетке књижевности за децу треба тражити и међу недечјим текстовима. Уп. „Fantasy for children,

основ за „проналазак” дечје књижевности везује се за књигу *Векови детињства (L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime, 1960)* француског историчара Филипа Аријеса (Philippe Ariès). Аријесова кључна поставка је да су дете и детињство откривени, у садашњем смислу, тек развојем градова и грађанског сталежа, тј. да у средњем веку и ренесанси није постојала представа о детињству као различитој и значајној животној фази; ова представа се развија упоредо са грађанским друштвом и модерном концепцијом породице и школства које дете издвајају из свакодневног живота и постављају га у средиште родитељске, али и друштвене, бриге, пажње и контроле. Упркос проблематичним изворима, а местимице и закључцима<sup>63</sup>, највећи допринос Аријесове студије јесте афирмисање гледишта да деца нису увек била иста и да је детињство историјски и културно променљива категорија, а не природно и универзално својство људских група.

Захваљујући Аријесу, данас је готово немогуће говорити о дечјој књижевности, а да се притом не помене и друштвени контекст у којем она настаје. Међутим, имајући у виду да су механизми посредовања између књижевности и друштва сложени и многоструки и да књижевност за децу није пука илустрација друштвених форми, концепција, схватања и сл. овде се првенствено бавимо претпоставкама које су фантастику учиниле делом дечје књижевности, очекивањима и захтевима који су пред њу постављани, њеним улогама и статусом, као и представама детињства које је наследила, прерадила или најавила. У овом поглављу, према томе, није реч о стандардном проучавању рецепције уско заснованом на исцрпној библиографској анализи, већ о проучавању како условљености и тока, тако и последица и ефеката дате рецепције на развој фантастичне књижевности за децу.

У контексту тако назначених путоказа поље интересовања се усмерава на две тезе. Прва, која је изнета на претходној страници, јесте да су, са становишта хронологије, почeci дечје књижевне фантастике повезани са открићем детињства и процватом дечје књижевности. Први нефункционални текстови који експлицитно адресирају децу,

---

similar to children's literature at large, could not emerge until childhood was acknowledged as a separate and especially formative period in human life” (Nikolajeva 2012: 50). Аутори *Енциклопедије фантастике* извориште дечје књижевне фантастике такође смештају у рани викторијански период: „For centuries before the early Victorian period, fantasies for children were regarded as immoral and subversive. No fantasies were written specially for children, and those few which became children's books by adoption were morally improving works” (Clute – Grant 1997: 184).

<sup>63</sup> О критичарима, настављачима и реинтерпретаторима Аријесове тезе в. Hameršak 2011: 14–17.

појављују се у 18. веку и јасно су обележени просветитељским концептом детињства – деца су онтолошки другачија од одраслих, рађају се добра и с урођеним врлинама, а рационалним, (раз)умним васпитањем, треба им омогућити правилан раст и развој. За просветитеље дете је „племенити дивљак”, који расте у складу са природом, а одликују га невиност, неисквареност и здрав разум<sup>64</sup>. У складу са том идејом, (канонска) дечја лектира обликована је из перспективе одраслог који се обраћа детету као онтолошки различитом, не-одраслом бићу. Сходно томе, фантастика је у првим књигама за децу, како оним са јасном утилитарном функцијом, тако и оним које првенствено задовољавају неутилитарне културне потребе, табуирана или слабо заступљена. Овај концепт детињства наилази на плодно тло у романтизму који наставља да перпетуира слику детета као невиног и рањивог за које се одрасли морају посебно бринути те га неговати и чувати, али све више промовише и природну везу између детета и света маште, изнедривши тако прве фантастичне текстове писане изричито за децу – најпре ауторске бајке, а потом и дуже текстове који се приближавају моделу романа. Повезивање детета са раскошном маштом, имагинацијом, неспутаним емоцијама, тековина је романтичарске сентименталне идеализације детињства из које је поникла и друга важна, истовремено, у односу на првобитно наведену тврдњу, делимично и контрадикторна констатација, да је фантастика одувек припадала свету детињства, па и онда кад, у формалном смислу, дечје књижевности није било. У дијахронијској перспективи, према томе, дечју књижевну фантастику је могуће посматрати или као књижевност везану за настанак и консолидацију модерног грађанског друштва, или као књижевност дугог трајања, чије порекло води до првих митова и усмене уметности речи.

На отежавајуће маркирање почетака дечје књижевне фантастике указују бројни књижевноисторијски прегледи у којима се историја „дечијег читања” смешта у време које претходи публикацији изричито и искључиво деци намењених књига. Тако, рецимо, Сет Лерер (Seth Lerer) у студији *Књижевност за децу: историја читања, од Езона до Харија Потера (Children's Literature: A Reader's History, from Aesop to Harry Potter, 2008)*, у првом поглављу посвећеном Антици, истиче да су деца из виших слојева друштва током школовања долазила у додир са одломцима из *Илијаде*, *Одисеје*, Хесиодове *Теогоније*,

---

<sup>64</sup> За ову слику умногоне имамо да захвалимо најјутитајнијем филозофу просветитељства Жан-Жак Русоу (Jean-Jacques Rousseau).

Еурипидових трагедија, Менандерових комедија, Вергилијеве *Енеиде* и других текстова намењених одраслима<sup>65</sup>. И у наредним вековима дете је било урођено у свет одраслих<sup>66</sup>, на почетку као део слушатељског круга, а потом и део читатељске публике, реципирајући приче које данас препознајемо као приче за одрасле. Сродно становиште о пракси дечијег читања недечијих књига назначили су и Маргарет Кинел (Margaret Kinnell), Зохар Шавит (Zohar Shavit), Мајкл Леви (Michael Levy) и Фара Менделсон, који историју дечје књижевности виде као историју апропријације и констатују да сваки покушај утврђивања њеног „родослова” изнова потврђује да се извори и узорци ове литературе налазе у књижевности за одрасле. Као пример недечијих текстова које су у 16. и 17. веку читала и деца, ови аутори наводе низ жанрова, превасходно фантастичног карактера (романсе, хришћанске алегорије, легенде, баладе, бајке, басне), који су објављивани у јефтиним, петпарачким, деци лако доступним, издањима (енг. *chapbook*)<sup>67</sup>. Касније, у доба просветитељства, прва дела за децу су настајала управо прерадом дела за одрасле – поједностављивањем и, бар у намери, прилагођавањем дечјем узрасту и потребама. Границе између ова два вида књижевности су и током 19. века биле замагљене и порозне и књиге су често биле истовремено, па чак и експлицитно усмерене на децу и на одрасле. На пример, викторијански фантастичари Чарлс Кингсли (Charles Kingsley) и Џорџ Мекдоналд стварају дела намењена двострукој публици – и одраслима и деци, као што су *Водене бебе* (*The Water-Babies*, 1863) и *За леђима северног ветра* (*At the Back of the North Wind*, 1871). Почетком 20. века те су границе постале оштре, јасно дефинисане и слабо пропустљиве, другим речима, постале су искључиве и текст је могао припадати или једном или другом књижевном систему. Тако Едит Незбит (Edith Nesbit) и Л. Френк Баум своја дела експлицитно намењују деци, док Толкин и К. С. Луис пишу посебно за децу, а посебно за

---

<sup>65</sup> „The study of children’s literature of this period is not the study of particular works written for children, but instead the study of how preexisting texts were adapted for children: how Homer gets excerpted into schoolbooks, how Virgil was parsed, how plays and lyric poems could be reread and retold with increasing complexity of grammatical, stylistic, and ethical analysis” (Lerer 2008: 19).

<sup>66</sup> Према Аријесу, у средњем веку, дете је „од тренутка када је могло да живи без непрестане неге мајке, дадиље или повијачице, припадало друштву одраслих, у којем се није издвајало” (Ariès 1989: 176).

<sup>67</sup> „Many of the texts used by children in the centuries between the introduction of printing and the development of the serious business of children’s book publishing in the mid-eighteenth century were far from light-hearted; they were a mixture of courtesy books, school books and religious texts. Children also took what they could from the diverse range of cheap paper pamphlets, the chapbooks (...) Many of these were enjoyed by children and young adults; there were no distinctions between readership ages in the popular literature circulating in the seventeenth and early eighteenth centuries” (Kinnell 1996: 136); „Prior to the seventeenth century, few books were produced specifically for children. Children who knew how to read would have shared adult literature. Most children’s exposure to reading was provided in shared reading sessions with adults” (Shavit 1995: 29).



одрасле, са јасном свешћу о различитим потребама те две публике. У 21. веку, међутим, сведоци смо сасвим супротних тенденција, „што се може повезати с цијелим низом појава и процеса у распону од феномена продужене младости па до замаха нових технологија и пропратног брисања добних хијерархија” (Hameršak – Zima 2015: 109), о чему ће више речи бити на крају овог поглавља.

Полазећи од становишта о дечијем читању недечијих књига, заиста би се могло рећи да дечја књижевна фантастика, упркос једном делу савременог популарног гледишта, траје дуже од 18. века, с тим да није одувек била првенствено, а још мање искључиво дечји домен – њене почетке треба тражити међу „недечијим” и „условно дечијим” усменим жанровима, као и међу ретким усменим формама које су се намењивале искључиво деци<sup>68</sup>. У митско доба кад је сва књижевност била фантастика<sup>69</sup> и кад култура детињства није била апсолутно одвојена од културе одраслих чланова заједнице, овај „књижевни феномен” је припадао подједнако и деци и одраслима. У претежно усменим културама преиндустријског и раноиндустријског доба, деца су током обреда, обичаја, свакидашњег живота, долазила у додир са „недечијим” (усмена лирика, легендарне приче, предања, анегдоте и шаљиве приче, епске песме) и „условно дечијим” жанровима (загонетка, басна, прича о животињама, усмена бајка) чији су реципијенти били и одрасли и деца. Детињство је у старијим (не само примитивним) друштвима, иначе, мало опајано као нешто конкретно и засебно:

Дете је једноставно било присутно у неиздиференцираној друштвености домаће заједнице, а социјализација је била континуиран процес – одвијала се дететовим учествовањем у многобројним активностима свакодневне праксе (Томаповић 2004: 10).

Ипак, то никако не значи да традиционална друштва нису баштинила идеју о посебном положају детета. Као аргумент у прилог овој тези могу да послуже жанрови који припадају *фолклору одраслих*<sup>70</sup>, али су намењени деци и мимо комуникације с децом не

---

<sup>68</sup> О разлици између „недечијих”, „условно дечијих” жанрова и жанрова фолклора намењеног деци в. Вујновић 2016; Шаранчић Чутура 2017а.

<sup>69</sup> „Поникла из митске свести, фантастика се није одувек одвајала као посебан ирационални вид уметности и супротстављала њеним другим, рационалним токовима. За примитивну свест та дистинкција не постоји” (Мишић 1996: 297).

<sup>70</sup> Творци *фолклора одраслих* су старији, док *дечјем фолклору* припада стваралаштво саме деце и творевине које су у њихов репертоар ушле из репертоара одраслих. При том, „(г)ранице дечјег фолклора и фолклора одраслих чланова заједнице, наравно, нису апсолутне и оштро повучене и култура детињства није

постоје – успаванке, ташунаљке, цупаљке, лазаљке, проходалице, песме везане за ницање и промену зуба, молитвице, разбрајалице, игре с прстима, итд. Реч је о усменим лирским песмама и тзв. „малим облицима”, обликованим у веома старом поступку, који прате различите активности одраслих и деце, од обреда везаних непосредно за рођење и краћи или дужи период након рођења, преко игре и разоноде, до маркирања значајних промена у физичком, узрасном и социјалном статусу малог детета (в. Pešić – Milošević Đorđević 1984: 58; Љуштановић 2012г; Пешикан-Љуштановић 2014а; 2016б). Заснивајући се на веровању да је дете пореклом из других сфера, да улази у живот са *оног света* (в. Карановић 1996: 289; Љуштановић 2012г; Пешикан-Љуштановић 2012б; 2012в; 2014а; 2016б), већина ових усмених облика је имала најнепосреднију функцију у процесу иницијације у заједницу, али је истовремено подразумевала и снажну емотивну размену између одраслих и деце:

Фолклор намењен деци (...) истовремено има магијску, апотропејску и сазнајну функцију. Намењен је забављању детета и изражава породичну љубав и топлину, али, истовремено, уводи дете у свет одраслих (Пешикан-Љуштановић 2016б: 252).

Спајајући у себи снажан емотивни набој и архаичне митско-религијске и магијске представе, ове једноставне форме представљају драгоценост сведочанство о концепту детињства који се обликовао у традиционалној култури, али и о времену када је човек искрено веровао у постојање више силе<sup>71</sup>.

---

апсолутно одвојена од културе одраслих чланова заједнице, али јесте у довољној мери аутохтона да се може опажати као засебан феномен” (Пешикан Љуштановић 2016: 253).

<sup>71</sup> Истраживачи народног фолклора истичу да је готово све што се чинило са дететом имало обредни карактер и циљ да се дете заштити и да му се обезбеди напредак. Успаванка се нпр. најчешће одређује као жанр заснован на магијском дејству речи које детету доносе сан и заштиту у сну. Архаичне, магијске формуле које штите дете од демонских сила, уносе у успаванку атмосферу митских, фантастичних наратива, као што је случај са успаванкама у којима је сан персонификовано, натприродно биће:

Санак иде уз улицу,  
Води Јова за ручицу;  
Санак Јову говораше:  
'Ходи, Јово, у бешику,  
Да се санка наспавамо,  
И у јутру подранимо  
И водице донесемо,  
Нашу мајку одм'јенимо!  
(Караџић 1985а: 182)

или са успаванкама које описују чудесно рођење детета, праћено активним учешћем биљног, животињског света, као и оностраних бића:

Спавај, ђецо, родила те мајка,  
Тебе мама у гори родила,  
У горици међу вуковима,  
Вучица ти пупак откинула,  
А челица медом задојила,

Судећи према историји слушатељских пракси којима су сведочила и деца као примарна или условна публика, могло би се рећи да корени дечје књижевне фантастике сежу до најранијих светских митова и усмене уметности речи те да је фантастика најпродуктивнији модус књижевности за децу, њено „друго ја”<sup>72</sup>. Истовремено, претпоставка о фантастици као есенцији дечје књижевности може бити упитна. Наиме, питање је да ли је усмено стваралаштво са својим архаичним формулама и митско-магијским представама заиста доживљавано као фантастична књижевност у друштвима у којима се веровало у виле, вештице, вампире, змајеве и сл, а деца се од најранијег узраста различитим врачањима штитила од злих сила<sup>73</sup>. Иако не постоји консензус о тачном, или бар приближном, времену раздвајања књижевних путева фантастике и реализма<sup>74</sup>, данас је најшире прихваћена теза оне струје теоретичара који сматрају да се фантастика као свестан одмак од стварности појављује у 18. веку<sup>75</sup>. У доба просвећености, захваљујући процвату науке и вери у људски разум, долази до јасног разграничења између онога што је стварно и нестварно и фантастична књижевност поприма облик какав данас познајемо. Управо због таквих дилема корисно је и потребно разликовати предреалистичну

---

Бјела вила злату баба била,  
У свилене пелене повила,  
Мушкијем те опасала пасом,  
Дала златну капу вучетину,  
Вучју капу и од орла крило,  
И на капи свакојака биља,  
А највише ђевојачког смиља,  
Кад ми будеш момак за женидбу,  
Да те нико не може урећи,  
Спавај, спавај, сан те преварио.

(Шаулић, нав. према: Пешикан Љуштановић 2012б: 12–13)

В. Решић – Милошевић Ђорђевић 1984: 257; Карановић 1996: 289–291; Пешикан Љуштановић 2012б; 2012в; Шаранчић Чутура 2017б.

<sup>72</sup> Уп. „У старије су доба српско по свим крајевима нашим (а у неким још и сада) дечји нагон за сазнањем, тежња, да се да хране њиховој фантазији и потресу њихова чувства, задовољавани на самом врелу наших народних умотворина” (Шевић 1911: 3).

<sup>73</sup> Вуков *Рјечник...* и етнолошки списи садрже бројна сведочанства о томе да су деца штићена нарочито од вештица, које једу „особито малу ђецу” (Карацић 1985б: 74–75). Објашњавајући сопствено име Вук је у *Рјечнику...* навео распрострањено веровање: „Када се каквој жени не даду ђеца, онда нађене име ђетету вук (да га не могу вјештице изјести: зато су и мени овако име нађели” (Карацић 1985б: 88). В. Пешикан-Љуштановић – Љуштановић 2015.

<sup>74</sup> Према Кетрин Хјум (Hume 1984), раздвајању миметичне и немиметичне књижевности допринели су још Платон и Аристотел, Ричард Метјуз (Richard Matthews) (Mathews 2011) сматра да се оно дешава у периоду ренесансе, са процватом науке и рационализма, док Цветан Тодоров (Todorov 1970) првим фантастичним делом сматра роман *Заљубљени ђаво* (*Le Diable amoureux*) из 1772. г.

<sup>75</sup> Цветан Тодоров (Todorov 1970), Роузмери Џексон (Jackson 1981), Џон Клут – Џон Грант (Clute – Grant 1997), Фара Менделсон (Mendlesohn 2008).

фантастику, ослоњену на традиције старије од просветитељства и реалистичних књижевних стилова: на мит, на усмену уметност речи, на средњовековну епику, од фантастичне књижевности у ужем смислу, која се развија од 18. века. Сходно томе, будући да се усмена књижевност често сагледава као „генеричка колевка” књижевности за децу, односно, као њено важно жанровско, стилско, тематско, структурно и поетичко извориште, нужно је, као важан сегмент модерне фантастичне књижевности за децу, актуелизовати текстове главне жиле (енг. *taproot texts*)<sup>76</sup>, који обухватају низ усмених жанрова (бајка, басна и прича о животињама, демонолошко предање, веровања о различитим натприродним бићима, легендарна прича и у нешто мањој мери усмена епика, лирске песме и „мали облици” о којима је већ било речи), који иако изворно нису били намењени деци, такви постају у сложеној путањи читалачке диференцијације појединих облика. Ови жанрови, од којих већина примарно није била намењена деци или је истовремено апострофирала и старе и младе, допринели су обликовању ликова, фабуле и хронотопа, а нашли су се и у функцији поетизовања и драматизовања приповедања потоње фантастичне књижевности за децу.

Пракса дечијег читања недечијих књига<sup>77</sup>, према томе, има дугу традицију и својеврстан историјски континуитет. У контексту српске књижевности Милан Шевић такође примећује да дуго времена „једно је и исто градиво било, којим су подједнако, и у

---

<sup>76</sup> Текстови главне жиле из којих се развила савремена фантастична књижевност, према *Енциклопедији фантастике*, укључују усмену уметност речи, затим бројне значајне наслове светске књижевне баштине, међу којима су Хомерова *Илијада* и *Одисеја*, Езопове *Басне*, Дантеова *Божанствена комедија*, те оне из енглеске средњовековне и ренесансне књижевности, као што су *Беовулф*, *Сер Гавејн и Зелени витез*, Шекспирова *Бура*, *Сан летње ноћи*, потом Сервантесов *Дон Кихот*, Свифтова *Гуливерова путовања* и бројне друге текстове (в. Clute – Grant 1997: 921–922).

<sup>77</sup> Поред већ наведених примера, поменућемо и басне које су вековима биле намењене најширим слојевима народа, нпр. басна о Лисцу Ренару (*Reynard the Fox*), нарочито популарна у Француској и Енглеској од 12. века, затим Езопове басне, које су на енглески језик преведене 1484. године, а у српску књижевност их је у другој половини 18. века увео Доситеј Обрадовић наменивши их „љубезној сербској јуности” „на ползу и просвештеније”. Током 19. века Доситејеве басне су прештамповане у збиркама намењеним народу и деци. Усмена бајка је жанр који је, такође, најпре у усменој комуникацији, а потом и у првим штампаним издањима, био усмерен на децу и одрасле, а понекад и само на одрасле. Према Аријесу, бајке се током 17. века нису причале искључиво или циљано само деци, већ су биле намењене и одраслима. Као пример наводи збирку Шарла Пероа (Charles Perrault) *Приче старих времена или Приче моје мајке гуске (Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités ou Les Contes de ma mère l'Oye*, 1697), која је у основи била усмерена на децу, али истовремено веома популарна и радо читана на двору (в. Arijes 1989: 135). Уметничке бајке (нем. *Kunstmärchen*) немачких романтичара Лудвига Тика (Ludwig Tieck) и Новалиса (Novalis) писане су првенствено за одрасле, док се збирка браће Грим (Jacob and Wilhelm Grimm), насловљена као *Дечје и домаће бајке (Kinder- und Hausmärchen*, 1812), убрзо по објављивању нашла у средишту расправе која се повела око тога да ли су бајке пуне сурових приказа и еротских мотива подесне за децу.

старијих и у млађих, фантазија подстицана и чувства задовољавана” (1911: 4). У поређењу са тим, систематска публикација књига за децу јесте релативно рецентан феномен, који смештамо у 18. век, када су издавачи, писци, преводиоци и књижари децу издвојили и именовали као засебне читаоце. У овом раздобљу је *дионизијска концепција детета* (као бића које је подложно негативним утицајима), која је цветала у доба француског класицизма и енглеског пуританизма, још увек била раширена, али већ помало у сенци *аполонске концепције* (дете као невино, природи блиско биће), која ће у наредном столећу постати парадигма европске педагошке теорије и праксе<sup>78</sup>. То је видљиво, пре свега, у избору дечје лектире чија је сада примарна сврха да образује и поучи, а не да дисциплинује. Захваљујући развоју педагогије и утицајној књизи *Мисли о васпитању* (*Some Thoughts Concerning Education*, 1693) енглеског филозофа и емпиристе Џона Лока (John Locke), која је популарисала тезу да се људи рађају као неисписан лист хартије (лат. *tabulae rasae*), с подједнаким духовним способностима, и да, сходно томе, децу треба третирати као рационална бића, у Енглеској су се већ у првим деценијама 18. века појавила дела прилагођена дечјој публици. Енглески превод адаптираних Пероових бајки објављен је 1729, а 1749. појавио се и први роман за децу – *Гувернанта или мала женска академија* (*The Governess or The Little Female Academy*) Саре Филдинг (Sarah Fielding) – који је унутар оквирне приче садржао и две наглашено дидактичне бајке. У Француској 1756. излази *Дечји магазин* (*Le magasin des enfants*) Жан-Мари Лепренс де Бомон (Jeanne-Marie Leprince de Beaumont), заснован на типичној просветитељској приповедној форми, поучним разговорима гувернанте са штићеницама, узраста од 5 до 13 година, поткрепљеним моралним причама, баснама и бајкама адаптираним за млађи узраст. Штампање дечјих књига код Срба такође започиње у епохи просветитељства – први текстови који носе траг прилагођавања имплицитном дечјем читаоцу приписују се школском надзорнику, писцу и преводиоцу Авраму Мразовићу који од 1787. до 1800.

---

<sup>78</sup> Термини *дионизијска* и *аполонска концепција детета* узети су из студије *Детињство* (*Childhood*) социолога Криса Џенкса (Chris Jenks): „What I am calling the Dionysian image rests on the assumption of an initial evil or corruption within the child – Dionysus being the prince of wine, revelry and nature (...) Children, it is supposed, enter the world as a willful material force, they are impish and harbor a potential evil. This primal force will be mobilized if, in any part, the adult world should allow them to stray away from the appropriate path that the blueprint of human culture has provided for them”; „What now of the Apollonian child, the heir to the sunshine and light, the espouser of poetry and beauty? This does appear to be, much more, the modern, Western, but only ‘public’, way of regarding the child. Such infants are angelic, innocent and untainted by the world which they have recently entered. They have a natural goodness and a clarity of vision that we might ‘idolize’ or even ‘worship’ as the source of all that is best in human nature” (Jenks 1996: 70–71, 73).

године у Бечу и Будиму преводи с немачког и издаје *Поучителни магазин за децу*, посрбу *Дечјег магазина* госпође Де Бомон. Мразовићев *Поучителни магазин* увео је ауторску бајку са дидактичним подтекстом<sup>79</sup> у видокруг српских читалаца и отворио простор за преводе страних бајкописаца који ће се пред српском публиком појавити у наредном столећу када почиње и озбиљан, систематски рад на српској књижевности за децу<sup>80</sup>.

Оно што ова дела, а пре свега бајке, јасно показују јесте да је у 18. веку фантастика била свесно намењена деци, али и да је функционисала готово искључиво као додатак и уступак „вишем циљу” – поуци и васпитању. Рецепција дечје књижевне фантастике у овом периоду је обележена њеним васпитним својствима. Истовремено, она је често била на удару прескриптивног дискурса о дечијем читању (и слушању), понајпре стога што се сматрало да може штетно утицати на безазлену, наивну дечју природу. Иначе, опаске о негативном утицају прича о вештицама, вампирима, духовима, сабластима и другим натприродним бићима присутне су у европском културном простору и пре 18. века, нпр. у спису *Управљање обитељи* Николе Гучетића из 1589. године у којем се мајке опомињу да „својој дјечи у раним годинама не смију причати ружне и застрашујуће приче, јер би њихова дјеца кад доспију у старију доб могла постати страшљива и плаха” (нав. према: *Натершак* 2011: 38)<sup>81</sup>. Сликвит пример јесте и упозорење Џона Лока из 17. века:

све док је дете мало, гледајте да сачувате његову нежну душу од свих мисли и појмова о злим духовима или аветима или од других застрашујућих појава у мраку. До ове опасности доћи ће само услед несмотрености послуге која се обично труди да заплаши децу и да их натера на послушност разним причама о страшилима и рогама и томе сличним именима која изазивају појам нечег страшног и опасног, чега деца треба да се боје кад остану сама, а нарочито у мраку (Лок 1950: 116),

као и настојање енглеске књижевнице и критичарке из 18. века Саре Триммер (Sarah Trimmer) да бајке, које је сматрала „безопасним”, али ипак усмеренијим на „забављање

---

<sup>79</sup> „Натприродни моменат у бајкама гђе Де Бомон ставља се у функцију развоја јунаковог карактера или награде / казне за његове поступке. Чудесни ликови (волшебници, ређе чаробњаци, пастирице или анђели) јављају се у функцији помагача, дариваоца или штеточине – али њихова основна улога је функција морализатора / васпитача јунака бајке” (Опачић 2011а: 9).

<sup>80</sup> Иако се у 18. веку не може говорити о специфичној, оделитој српској књижевности за децу, имајући у виду преводилачки рад Мразовића и његових савременика (Емануел Јанковић 1789. преводи са немачког поучно веселу игру Франца Штарка *Зао отац и неваљао син или Родитељи, учите ващу децу познавати!*, Николај Лазаревић 1799. преводи верзију Дефоовог романа *Живот и чрезвичайна прикљученија славнога Ангеза Робинсона Крусе от Јорка*), као и песму Захарија Орфелина *Мелодија к пролећу* (1765), која је својим стилско-тематским особеностима одговарала дечјем узрасту, очито је да је „(в)ек светлости и разума, који је захватио српске крајеве под аустријском влашћу, дао (је) подстицаја феномену званом дечја књижевност” (Петровић 2008: 60).

<sup>81</sup> Гучетићева опомена превасходно се односи на усмену књижевност.

маште, него на оплемењивање душе и усавршавање разума” замени моралним и ненасилним баснама и библијским причама (нав. према: Levy – Mendlesohn 2016: 23–24)<sup>82</sup>. Истовремено, крајем 18. века, песник и критичар Семјуел Тејлор Колриџ пише о значају и важности читања бајки на раном узрасту за развој имагинације (в. Sandner 2004: 37–38).

Према томе, оно што суштински дефинише рецепцију дечје књижевне фантастике у ширем контексту просветитељских тенденција јесу, пре свега, мање или више свесни потези које писци повлаче да би били ближи и примеренији својим дечјим читаоцима, истовремено водећи рачуна о педагошким идејама и васпитним циљевима њихових родитеља и учитеља. Резултат таквог прегалаштва видљив је већ средином и у другој половини наредног столећа – фантастична књижевност се најпре имплицитно, а потом и отворено смешта у дечји и приватно-породични домен. Овом присвајању умногме је допринела свест о томе да је фантастични дискурс једнако добар као и реалистични, ако не и бољи, у преношењу моралних поука и вредности.

Иако се књижевна продукција за децу у 19. веку већином састоји од реалистичних, отворено поучних прича, истовремено се динамично развија тржиште дечје књижевне фантастике. Отвореност према фантастици и директно величање детињства у првим деценијама је најупадљивије код немачких романтичара (Новалис, Лудвиг Тик), који се ослањају на Хердерово поимање детињства и не пишу толико за децу, колико о деци. По општем уверењу, прво фантастично дело писано за децу јесте Хофманов (Е. Т. А. Hoffmann) *Крџко Орашчић и краљ мишева (Nussknacker und Mausekönig, 1816)*; ова уметничка бајка, међутим, и поред потенцијала који поседује (знатније удаљавање од фолклорне матрице, у средишту радње су девојчица и њене играчке, простор обухвата дечију собу и секундарни свет насељен оживљеним предметима), прилично је усамљена појава у немачкој књижевности 19. века и није, у првом тренутку, покренула озбиљније књижевне промене.

Са појавом бајки браће Грим, у немачкој књижевности уметничке бајке бивају скоро потпуно потиснуте њиховим поетичким захтевима. Нова књижевност за децу мора имати што више одлика фолклорне бајке, њену једноставност и непосредност, а бајке романтичара нису удовољавале тим условима (Тропин 2006б: 62–63).

---

<sup>82</sup> Сара Триммер бајке сматра спорним због њихове забавне функције, а не због односа према стварности и бојазни да ће их деца схватити као потенцијално веродостојне приче. Истог је уверења и гувернанта–приповедачица из већ споменуте збирке госпође Де Бомон. Овде је, дакле, спорна супротност корисно–бескорисно, док ће супротност стварно–измишљено поново бити главни аргумент уперен против бајки у наредним вековима.

У првој половини 19. века Ханс Кристијан Андерсен (Hans Christian Andersen) такође иновира и усложњава жанровски образац бајке. Своје прве свеске бајки славни Данац објављује под насловом *Бајке испричане деци* (*Eventyr, fortalte for Børn*), с тим да после 1842. године све касније збирке губе одредницу „дечје”, што унеколико функционише као аутопоетички исказ, откривајући природу његових бајки као „двоструко адресованих – на дете читаоца и на одраслог читаоца” (Опачић 2005: 12). Андерсен је, у великој се мери ослањајући на Тика, Хофмана и браћу Грим, индиректним путем преносио наслеђе немачког романтизма (в. Ewers 1996: 731). Дечја фантастична књижевност се истовремено развија у Великој Британији, с тим да креће новим токовима, постепено се удаљавајући од европске континенталне традиције која до краја столећа остаје претежно у домену бајке. Енглеско тржиште се интензивније фокусира на дечју читалачку публику и постојано обликује фантастику као дечју лектуру. Томе је делом допринео превод бајки браће Грим које су на енглески језик превели Едгар Тејлор (Edgar Taylor) и Дејвид Џардин (David Jardine). Улепшана, сентиментална и деци прилагођена верзија Гримових бајки објављена је у два тома 1823. и 1826. године под називом *Немачке популарне приче* (*German Popular Stories*). Збирка је богато илустрована, а својом популарношћу је директно утицала на појаву енглеског превода Андерсенових бајки 1846. године и тзв. „малог издања” (*Kleine Ausgabe*) изабраних бајки за децу које су браћа Грим приредила и објавила у Немачкој 1825. године<sup>83</sup>. Енглеско издање Гримових бајки, које се поклапа са процватом књижевности за децу и дечје фантастике у 19. веку, у великој мери произлази

из свеобухватног културног фокусирања на новостворено „дете”, „детињство”, али и децу од крви и меса, која су током дуге владавине краљице Викторије чинила једну трећину становништва – а које се (фокусирање) региструје у законима, кампањама и напорима реформатора као што су Мери Карпенер и Џон Барнадо да се побољшају конкретни дечји животи, у дидактичким играчкама и целокупној материјалној култури детињства, извиђачким групама и, наравно, књижевности (Petković 2014: 51).

---

<sup>83</sup> „The success of the child-friendly English translation of 1823 by Edgar Taylor and David Jardine with illustrations by George Cruikshank inspired the Grimms to publish a small, illustrated collection of tales specifically aimed at young readers, the so-called *Kleine Ausgabe*. It is noteworthy example of how a translation can influence the content and reception of an original source text” (Joosen – Lathey 2014: 6).



Џек Зајпс појаву енглеског „child-friendly” издања Гримових бајки такође доводи у везу са променом европског културног и друштвеног контекста, до које долази у првој половини 19. века, и тенденцијом да се бајке моделују према претпостављеним потребама деце читалаца<sup>84</sup>. Превод Едгара Тејлора и Дејвида Цардина је, према томе, друштвено произведен, али и друштвено прозвонан феномен, јер својом популарношћу и распрострањеношћу на енглеском тржишту, између осталог, доприноси одређењу фантастике као дечје лектире<sup>85</sup>. У прилог томе сведочи податак да се у другој половини 19. века јавља више критичких текстова који устају против ублажених верзија бајки, прилагођених претпостављеном степену дечјих схватања и потреба, и указују на амбивалентан статус фантастичне књижевности, тј. на њену припадност и дечјој и одраслој књижевности – Чарлс Дикенс (Charles Dickens): *Фалсификоване бајке (Frauds on the Fairies, 1853)*, Џон Раскин (John Ruskin): *Бајке (Fairy Stories, 1868)*, Џорџ Мекдоналд: *Фантастична имагинација*, 1890 (в. Sandner 2004: 10). Ове околности су битно одредиле и учврстиле доминантни правац викторијанске (не само дечје) фантастичне књижевности – фантастични елементи су у 19. веку махом утилитаризовани у дидактичне сврхе од тога да треба водити рачуна о личној хигијени до величања важности моралног и интелектуалног образовања. У складу са тим, прву половину столећа обележиле су фолклорне и ауторске бајке са снажним хришћанским подтекстом, намењене моралном усавршавању деце и одраслих, штампане у јефтиним, лако доступним публикацијама.

Са свесним настојањем да се остане у оквиру педагошке традиције писања за децу, средином столећа појављују се дела која најављују нови тип фантастике, чији значај превазилази оквире енглеске књижевности. Овде треба споменути *Краља златне реке (The King of the Golden River, 1851)*, једну од првих значајнијих викторијанских бајки

---

<sup>84</sup> „During the 1820s, a change in attitude toward the fairy tale for children could be noted and was signaled in England by the publication of Edgar Taylor’s translation of the Grimms’ tales under the title of *German Popular Stories* (1823), in Germany by Wilhelm Hauff’s *The Caravan (Die Karawane, 1825)*, and later Ludwig Bechstein’s *German Fairy Tale Book (Deutsches Märchenbuch, 1845)*, in France by reprintings of Perrault’s tales and Sophie de Ségur’s *Nouveaux contes de fées (New Fairy Tales, 1857)*, illustrated by Gustave Doré, who also created the great classical illustrations of Perrault’s tales, and last but not least, in Denmark by Hans Christian Andersen’s publication of fairy tales in 1835, which would soon become the most popular throughout Europe and North America in the nineteenth century” (Zipes 2006: 85).

<sup>85</sup> Ово се односи се на енглеску дечју књижевност. Рецепција Гримових бајки у неким другим земљама (нпр. Холандија, Шпанија) у 19. веку није увек подразумевала и афирмацију фантастике: „The Romantic ideals that the tales expressed often stood in competition with a strong Enlightenment tradition in countries abroad, which required didactic, realistic stories for children and was hesitant to accept fantasy as suitable for them” (Joosen – Lathey 2014: 7).

намењених деци, коју је Џон Раскин, деценију пре објављивања, написао за своју будућу супругу, тада дванаестогодишњу Ефи Греј, као и *Ружу и прстен* (*The Rose and the Ring*, 1854) Вилијема Текерија (William Thackeray), изразито сатирично дело које само номинално спада у децју књижевност, али је прилично утицало на позније писце и тематику децје фантастике. За разлику од ауторских бајки из 18. и прве половине 19. века, бајке које пишу Раскин, Текери, али и претходно поменути Хофман и Андерсен, значајније се одвајају од фолклорне основе и постављају темељ за дела која ће обележити почетак модерне фантастичне књижевности за децу – *Водене бебе* (1863) Чарлса Кингслија, *Алиса у земљи чуда* (1865) и *Алиса у земљи иза огледала* (1871) Луиса Керола, *За леђима северног ветра* (1871), *Принцеза и гоблин* (*The Princess and the Goblin*, 1872) и *Принцеза и Курди* (*The Princess and Curdie*, 1883) Џорџа Мекдоналда. Иако од свих наведених наслова једино Керолове приче нису оптерећене сатиричним / религијским подтекстом<sup>86</sup> – у *Воденим бебама*, реч је, пре свега, о религиозној алегији са елементима политичке сатире, чије значење млађи, неискусни читаоци тешко да могу разумети, док су Мекдоналдови романи за децу религиозно обојени и проткани симболима који такође задржавају своје „дупло дно“<sup>87</sup> – несумњиво је да су постављањем детета у средиште радње<sup>88</sup>, већом слободом у третирању бајковних мотива и увођењем јасне поделе на примарни и секундарни, фантастични свет<sup>89</sup> ови писци начинили одлучујући корак у трансформацији бајке и њеном претапању у фантастичну прозу<sup>90</sup>. Уколико викторијанску

---

<sup>86</sup> Код Керола „нема (ни) непрекидног снисходљивог обраћања читаоцима, поучни тон се потпуно изгубио. И овде постоје кодирани поруке упућене одраслима, попут пародирања популарне лирике, али очигледно је да су намењене деци, која овде први пут могу уживати у недидактичној нонсенс-прози која не спада у традицију фолклорних прича из енглеских *chapbooks*“ (Тропин 2006б: 45).

<sup>87</sup> Мекдоналд се својим делима обраћа веома широкој публици, и деци и одраслима, „имали они пет, педесет, или седамдесет пет година“ што је и истакао у есеју *Фантастична имагинација* (в. Sandner 2004: 67).

<sup>88</sup> „It is not till the 1860s that children are more consistently made the actors in children’s fantasy“ (Manlove 2003: 20).

<sup>89</sup> „In previous fantasies we are in one world throughout, whether our own or another (...) But the 1860s fantasies of Kingsley, Carroll, Keary, MacDonald and Ingelow all start with characters from our world who then enter the fantastic one“ (Manlove 2003: 23).

<sup>90</sup> *Водене бебе* Чарлса Кингслија се данас читају искључиво као куриозитет, Џорџ Мекдоналд је популаран мање-више само у границама Енглеске, док је, истовремено, канонски статус Керолових романа о Алиси неоспоран, међутим, занимљиво је да књиге о Алиси нису у већој мери утицале на развој децје фантастичне књижевности у првој половини 20. века (уп. Nikolajeva 1988: 15–16). Керол јесте начинио пресудан корак од дидактичне прозе ка уметничком делу, међутим, потоње генерације англофоних писаца фантастике за децу (Едит Незбит, Кенет Грејем [Kenneth Grahame], Џ. Р. Р. Толкин, К. С. Луис, Мадлен Лангл [Madeleine L’Engle]) су се знатно више ослањале на Мекдоналдово стваралаштво чији су плодотворни импулси посредно утицали на формирање конвенција у фантастичној прози за децу: „In fantasy GM was a

дечју фантастику посматрамо кроз призму механизма који су је омогућили, можемо је разумети као архив представа о детету и детињству и својеврсну синтезу деветнаестовековне грађанске културе. О детету се од средине 19. века почело говорити као о потенцијалном капиталу за будућност, што је одлика модерне, послепросветитељске представе о детету и детињству. Дете је постало стварни актер и протагониста, како у властитом животу, тако и у литератури. На обликовање колективних представа о детету као самом по себи важном бићу, несумњиво су утицали фантастични романи настали у другој половини 19. века, у којима дете од објекта постаје субјект и тежиште се премешта са поуке на забаву, а потом и продукцијски замах фантастичне литературе за децу који је уследио на размеђу векова.

Премда је добар део 19. века у европским националним књижевностима обележила доминација реализма, „популарност реалистичног романа у викторијанском добу ипак не подразумева елиминацију или маргинализацију фантастике” (Petković 2014: 54) – о томе сведочи хиперпродукција британске дечје, превасходно фантастичне књижевности која у овом периоду доживљава своје прво „златно доба”<sup>91</sup>. Када је реч о српској књижевности за децу, отвореност романтичарске поезике према фантастици, с једне, и „својеврсна ‘педагогизација’ српске културе, која је произлазила из развоја школства и јачања педагошког еснафа”, потом „продор позитивистичког духа” и „снажан захтев за реалношћу у поезији” (Љуштановић 2012д: 28), који се јавља већ шездесетих и седамдесетих година 19. века, с друге стране, доносе амбивалентан однос према фантастици.

Он се огледа нпр. у песми Бранка Радичевића *Бакина прича* или *Кајгана*<sup>92</sup>, која настаје у предзмајевско доба и наговештава „сложен однос према категоријама *реално, чудесно и фантастично*” (Шаранчић Чутура 2017в: 122). Почетак песме је реалистичан и поступно прелази у домен бајковне имагинације – мајка припрема деци вечеру, а

---

remarkable innovator, adept in reproducing the strange logic of DREAMS and in creating early versions of SECONDARY WORLDS whose quality (in his admirer C. S. LEWIS’S phrase) ‘hovers between the allegorical and the mythopoetic’” (Clute – Grant 1997: 603).

<sup>91</sup> Важно је напоменути да популарност реалистичног романа у викторијанском добу повлачи за собом маргинализацију фантастике у канонској књижевности (за одрасле).

<sup>92</sup> Радичевић није наменски писао за децу, али су његове песме, између осталих и *Бакина прича*, деци читане и блиске, јер кореспондирају са њиховим осећањем света и уметничким сензибилитетом. У доба романтизма, иначе, настаје поплава дела која директно величају детињство, али која су писана првенствено за одрасле.

придошла старица их забавља причом начињеном од мешавине фолклорних и ауторских елемената. Како је већ примећено, „у *Бакиној причи* деца се тискају око старице само и искључиво зарад насладе *фантазијског*” (Шаранчић Чутура 2017в: 130, курзив И. М. Н.). Реч је о живој дечјој жељи за причом и причањем, коју бака испуњава бајковитом нарацијом, каталогом демонских бића и драматичном, језовитом атмосфером, чији је циљ застрашивање деце, у којем уживају сви учесници: и бака приповедачица, и ликови из приче, и деца слушаоци. У финалу песме језовита атмосфера се растаче у анегдотску епизоду из профане свакодневице – комични обрт представља тривијално превртање таве с јајима. Ослоњена на српску усмену традицију, али и на Радичевићеву општу, првенствено немачку, лектуру,

*Бакина прича* је тек додирнула и свет чудесног и свет фантастичног и остала у међупростору: нити се чврсто везала за бајку, нити се чврсто везала за фантастичну причу, а поготово не за педагошко штиво о Божјем кажњавању „непослушне” деце (Шаранчић Чутура 2017в: 128).

Шаљиву интонацију и хуморно третирање фантастичних елемената налазимо и у песмама и причама родоначелника српске књижевности за децу Јована Јовановића Змаја, с том разликом што је у основи Радичевићевог односа према фантастици безазлен, добродушан хумор неоптерећен дидактичним подтекстом<sup>93</sup>, док се код Змаја тежиште интерпретације помера ка пародији и педагошко-утилитарном опрезу. То је видљиво, нпр. у „шалозбилној” *Песми о Максиму*, о пастиру који је увек радо премишљао „о причама старих бака, / о четама вилењака”, али није знао да чита. Управо тај „недостатак” отвара простор за пародично-дидактичне интервенције песника – Максиму се у сну привиђа старац седе браде до колена „од варамте беле боје”, који му у шаљивом маниру предаје ковчежић са хартијом коју „само” треба да прочита да би довека био срећан. Очигледно инспирисан ликом мудрог старца који се појављује у бајкама<sup>94</sup>, Змај свог старца гради

---

<sup>93</sup> Романтичарима, чијој поезији припада српски „песник младости”, треба захвалити на првој отворено недидактичној дечјој књижевности – њихова дела, премда нису била свесно намењена деци, својом маштовитошћу и узбудљивошћу одуарају од сувопарних текстова просветитеља. Осим тога, Радичевић је припадао бечком књижевном кругу Вука Стефановића Карацића који „иако јесте био наглашено рационалан, свесно опредељен за разум, истину, васпитање, ипак није могао, па ни хтео, да у потпуности одбаци веровања традиционалне, руралне културе у којој је поникао и њене представе о свету” (Пешикан-Љуштановић – Љуштановић 2015).

<sup>94</sup> У *Пепељуги* (Карацић 1985в) старац „бијеле браде до појаса” поседује знање које превазилази људско поимање, он упозорава девојке на опасност приближавања дубокој јами, у *Баи-челику* (Ђурић 1990) старац на самрти заклинје синове да сестру дају првом ко се појави као просац чиме се, такође, имплицира

пародичним поступцима који резултирају комичним изокренућем бајковног мудраца и носиоца знања. Дидактични, родољубиви аспект изражен је и у причи *Вилистан* о дечаку Пајану, који је трагао за вилинском земљом да би напослетку схватио да се „Вилистан налази у бајкама, а да он одувек живи у свом правом-правцатом Вилистану – у свом родном дому”, као и у песмама *Кад би*, *У мраку* и *Страшљивац*, у виду отворених поука и опомена: „Кад би... ал’ што не мож бити, / О том немој говорити!”; „Срамота је разборитом ђаку (...) / Бојати се вештица, вампира, / Чега нема, то никог не дира”; „Ко верује у вештице, / Леп ми је то ђак! / Тај ми неће никад бити / Србин ни јунак”.

Добар део Змајевог третирања фантастичних елемената може бити прочитан у моралистичко-васпитном кључу, типичном у књижевности за децу 19. века. На пример, у песми *Хала* деца се плаше аждаје, да би се испоставило да је аждаја од папира, док у *Страшној причи* деца читају „О некој аждаји / Што се ноћу сјаји”, али, пошто је то само „Аждаја из приче”, мали Ацко се не плаши и спокојно тоне у сан. Веровања у натприродна бића за Змаја су празноверица и он својим песмама и причама покушава да их демистификује и рационализује како би децу ослободио страха, сујевеља и уверио их да вештице, вампири, аждаје и слична бића не постоје<sup>95</sup>. Како је већ примећено, „има у чика-Јовиним песмама доста мораловања” (Шевић 1911: 20), али ваља имати на уму да је поучна димензија Змајеве поезије условљена сликом детета и поимањем улоге књижевности за децу у српској грађанској култури – концептуализација детета као емоционално непроцењивог, анђеоског бића које треба заштитити од „бабских прича” и „шарених лажа” суштински утиче на културну понуду намењену деци – чиме се може објаснити и песников хуморно-критички отклон према фантастици. Уосталом, премда заједно с Бранком Радичевићем, Ђуром Јакшићем и Лазом Костићем чини „велику четворку наше романтичарске лирике” (Деретић 2007: 712), у Змајевом делу су осетне примесе дидактизма и морализма класициста, доситејевског просветитељства као и реалистичких струјања, што, такође, донекле објашњава природу песниковог третирања фантастичног дискурса<sup>96</sup>. Међутим, да је Змајев однос према фантастичној књижевности,

---

одређено знање, у *Златној јабуци и девет пауница* (Караџић 1985в) пустињак упућује јунака на прави пут и сл.

<sup>95</sup> О рефлексима веровања о натприродним бићима, рефлексима демонолошких предања и легенди у Змајевом песништву за децу в. Грујић 2010: 153–160.

<sup>96</sup> Хуморно-критички однос према фантастици у 19. веку није био везан искључиво за дењу књижевност – комична и пародична стилизација бајке се истиче као једна од *differentia specifica* српског

у целини узев, суштински амбивалентан сведочи нпр. песма *Две приче*, у којој даје примере „подесне” и „неподесне” бајке<sup>97</sup>, као и својеврстан рецепцијски куриозитет – Змај испољава одређену (педагошку) стрепњу везану за поједина дела Ханса Кристијана Андерсена (*Хелда, Принцеза на зрну грашка*), док истовремено у свом листу за децу *Невен* објављује преводе (углавном с немачког) Андерсенових бајки и прича које се уклапају у идилично-грађанску визију детињства<sup>98</sup>. Поређења ради, *Голуб*, српски дечји лист покренут годину дана пре *Невена*, „ставио (је) себи у задатак, да не доноси гатке нити икакве фантастичне ствари” (Шевић 1911: 44), што указује да Змајев однос према фантастици у књижевности за децу није негативан, већ да он фантастичне, пре свега бајковне мотиве свесно намењује деци, с тим што их, попут својих рационалистички оријентисаних западноевропских колега, превасходно користи за преношење моралних поука и вредности, тј. за васпитање и образовање будућег нараштаја<sup>99</sup>. Занимљиво је да је осим у периодици за децу, Андерсен напоредо превођен и у периодици за одрасле – у *Седмици* и *Јавору*, чији је власник и уредник био управо Змај – што упућује на то да је у другој половини 19. века „у српској књижевности бајка била одвећ важна врста да би припадала само књижевности за децу” (Љуштановић 2012ђ: 47).

Популарности бајке у Србији и уопште отворености према фолклорној фантастици, како на почетку тако и на крају епохе реализма, у великој мери је допринео Вук Стефановић Караџић својим *Српским народним приповијеткама* (1853). „Национална културна мисија Вукове збирке била је сувише општа и сувише сложена да би се непосредно везивала за децу и детињство, или бар превасходно за децу” (Љуштановић

---

реализма у односу на западноевропски. Разлика је у томе што се у српској књижевности за децу 19. века фантастика третира са становишта рационализма и васпитности (фантастични догађаји се демистификују рационалним објашњењима) док је присуство фантастичних елемената у књижевности главног тока вишеструко мотивисано и не може се свести само на васпитно-педагошке циљеве. О начинима асимилације и дезинтеграције фолклорне бајке у епохи реализма в. Вукићевић 2006.

<sup>97</sup> „Из ове песме очигледно је да Змај сматра како деци не треба нудити окрутне садржаје каквих има у изобиљу у класичној усменој бајци, и какви су, у приличној мери, присутни у бајкама браће Грим, већ поетичне, нежне, које одговарају поимању детета као анђеоског бића, каквих има у појединим Андерсеновим бајкама” (Љуштановић 2012д: 31).

<sup>98</sup> О рецепцији Ханса Кристијана Андерсена у српској култури в. Љуштановић 2012д.

<sup>99</sup> Тамара Грујић, премда уочава присуство бајковних елемената и чудесних мотива у Змајевом песништву за децу, нпр. анализом песме *Цар Адвесе* показује како је Змај бајковити оквир користио да проговори о неким свакодневним проблемима (малограђански менталитет, оговарање), закључује да је песников „однос према бајкама негативан”, односно, да „Змај не прихвата бајку као жанр намењен најмлађим читаоцима” (2010: 154, 155). Сматрамо да је ова тврдња неоснована јер је Јован Јовановић Змај у склопу пројекта поуке помоћу фикционалних примера свесно користио бајковне елементе у свом стварању за децу што указује на то да је бајку, превасходно ауторску, сматрао (и) дечјим жанром.

2012г: 48), тако да до јасног издвајања бајке као књижевне врсте за децу долази тек на измаку века, тачније 1894. године када је објављена *Вилина књига* Симе Матавуља. Приређујући „приче и бајке из светске књижевности”, Матавуљ остаје привржен хердеровској идеји „духа народа” и реалистичкој поетици, али, истовремено, „бајку промишља, пре свега, као врсту везану за децу и детињство” (Љуштановић 2012г: 46), у чему је могуће препознати укрштај модернизацијских и национално-интеграцијских императива. И Змај и Матавуљ су били заступници рационалистичко-реалистичке и педагошке парадигме у односу према фантастици, која је код Срба била утемељена у 19. веку, али будући да се све до њихове појаве бајка, и усмена и ауторска, само спорадично уврштава у публикације за децу, они су на својеврстан начин допринели њеном издвајању као „дечјег” жанра. Тај догађај, који је Радичевићева *Бакина прича* антиципирала<sup>100</sup>, временски се поклапа са смештањем фантастике у дечји домен у западноевропским књижевностима и аргумент је више у прилог тези да су почеци српске дечје књижевне фантастике подједнако условљени националним потребама и општим књижевним токовима.

Ауторка чије су књиге извршиле јак утицај на позније писце фантастичне књижевности за децу Едит Незбит (Edith Nesbit) стварала је крајем 19. и у првим годинама 20. века, ослањајући се на традиционалне моделе и мотиве својих претходника, али уводећи и низ новина – чврст, линеаран заплет, често везан за реалистичну традицију авантуристичког или детективског романа, постављање групе деце, уместо усамљеног појединца, у центар радње, непосредан разговорни језик, мноштво комичних ситуација и обавезан срећан крај<sup>101</sup>. Незбит у својим бројним фантастичним романима за децу<sup>102</sup> стално варира исту причу – група деце, најчешће на распусту и у малом провинцијском месту, пролази кроз низ забавних и безопасних пустоловина – базирајући је на сукобу магије и савремене свакодневице при чему је секундарни свет не само прилагођен

---

<sup>100</sup> Према Снежани Шаранчић Чутура *Бакина прича* јесте „једна од најранијих у српској књижевности за децу која је наговестила поетске токове утемељене на ослушкивању баш дечијег света и баш дечијих потреба и ‘удешавању’ по њиховој мери”. Осим тога, ауторка сматра да о овој Радичевићевој песми ваља размишљати као о зачетку српске ауторске бајке (2017в: 121–131).

<sup>101</sup> Поређења ради, смрт деце у деветнаестовековној књижевности, како фантастичној тако и реалистичној, ни издалека није забрањена тема. Довољно је подсетити на Андерсенове приче, Кингслијеве *Водене бебе*, Мекдоналдов роман *За леђима северног ветра* и романе Чарлса Дикенса. (в. Половина 2007: 63–74.)

<sup>102</sup> *Five Children and It*, 1902, *The Phoenix and the Carpet*, 1904, *The Story of the Amulet*, 1906, *The Enchanted Castle*, 1907, *The House of Arden*, 1908, *Harding's Luck*, 1909, *The Magic City*, 1910.

потребама деце већ потпуно скројен по њиховој мери. Таква поставка произлази из свеукупне духовне климе на размеђу векова – представе о детету и детињству у овим романима плод су времена у којем настају и могу се тумачити као својеврсна синтеза грађанске културе „дугог 19. века”<sup>103</sup>. Поимање детета као битног и вредног у складу је са вредносним системом модерног времена који децу (и жене) помера са некадашње друштвене маргине. То је видљиво у порасту броја аутора и ауторки на књижевној сцени који настоје да удовоље специфично дечјим захтевима и воде се тиме да деца имају потребу за чудесним и фантастичним, подједнако колико и за посве обичним и свакодневним. Поред Едит Незбит, у Енглеској за децу у овом периоду пишу Радјард Киплинг (Rudyard Kipling): *Књига о џунгли* (*The Jungle Book*, 1894), *Изуистинске приче* (*Just So Stories*, 1902) и *Пук са Пуковог брежуљка* (*Puck of Pook's Hill*, 1906), Беатрикс Потер (Beatrix Potter): *Прича о Петру Зецу* (*The Tale of Peter Rabbit*, 1901), Кенет Грејем (Kenneth Grahame): *Ветар у врбаку* (*The Wind in the Willows*, 1908) и Џејмс Метју Бари (James Matthew Barrie): *Петар Пан и Венди* (*Peter Pan and Wendy*, 1911)<sup>104</sup>. Дечја фантастична књижевност се паралелно развија у Америци – после апсолутне доминације реализма у 19. веку, коју прати велика одбојност према фантастици<sup>105</sup>, почетак 20. века је обележио велики тржишни успех сада већ култног серијала Оз (1900) Л. Френка Баума, који је отворио пут за издања нових фантастичних наслова али и бројних епигона. Фантастика у књижевности за децу у првој деценији 20. века добија виши статус и у другим националним књижевностима, с тим да и даље махом прати линију бајковног стваралаштва. Један од малобројних изузетака јесте роман са јасним фантастичним оквиром *Чудновато путовање*

---

<sup>103</sup> У историографији се 19. век не омеђава на уобичајени начин, већ се говори о „дугом 19. веку” који обухвата период од Француске револуције (1789) до Првог светског рата (1914). Разлог томе су одређене заједничке карактеристике овог раздобља. (в. Hobsbawm 1987: 8.)

<sup>104</sup> Очигледно је да ови писци воде рачуна о дечјим потребама, односно, о ономе шта деца желе; истовремено су још увек видљиве и шале упућене старијим, зрелијим читаоцима, посебно код Грејема и Барија.

<sup>105</sup> Амерички прозаиста Натанијел Хоторн (Nathaniel Hawthorne) средином 19. века је објавио две књиге препричаних и деци прилагођених грчких митова (*A Wonder-Book for Girls and Boys*, 1852, *Tanglewood Tales for Boys and Girls*, 1853). Фантастичне романе за децу у 19. веку објављују Кристофер Кранч (Christopher Cranch) (*The Last of the Huggermuggers*, *A Giant Story*, 1855, *Kobboltozo*, *A Sequel to the Last of the Huggermuggers*, 1857) и Марк Твен (Mark Twain) (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, 1889). Међутим, иако су ова дела наишла на добар пријем, требало је да прође још педесетак година да би фантастична књижевност за децу почела да осваја америчко тржиште.



*Нилса Холгерсона кроз Шведску (Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige)* Селме Лагерлеф (Selma Lagerlöf) који је објављен у Шведској 1906. године<sup>106</sup>.

Први светски рат (1914–1918) донео је кризу грађанске културе и настајање радикално другачијих светова. Током треће и четврте деценије 20. века дошло је до промена на свим пољима, па и у општој културно-књижевној клими, што се одразило и на јавну рецепцију фантастичне књижевности за децу. Схватање о деци као о бићима која заслужују социјално старање, бригу, пажњу и своју књижевност било је на снази и у међуратном периоду, с тим да су оживеле сумње у могућност утилитаризовања фантастике као приповедног модуса с посебним васпитним или естетским квалитетима. Велику међуратну интернационалну расправу о фантастици покренула је италијанска лекарка и педагошкиња Марија Монтесори (Maria Montessori) одржавши 1919. године у Лондону предавање у ком је изнела мишљење да деци све до шесте године не треба читати бајке зато што подржавају неразликовање реалног и имагинарног и уносе различите конфузије у дечје представе о свету<sup>107</sup>.

Негативној критици бајке супротставили су се стручњаци различитих профила: психолози, педагози, просветни радници, фолклористи, писци итд. бранећи управо оно што је у фантастици, посебно оној фолклорног типа, највише оспоравано, њену педагошку и естетску вредност (в. Вуковић 1979: 19–20). Као резултат специфичних друштвених, економских, политичких и културних околности треба видети поштравање разлике између дела фантастичног карактера и дела реалистично-социјалне концепције и знатно смањен број фантастичних наслова у међуратном периоду. Поједини наслови су се, међутим, и у таквој атмосфери издвојили – реч је о фантастичним серијалима који почињу да излазе у Енглеској и Америци 20-их и 30-их година: *Доктор Дулитл (Doctor Dolittle)* Хјуа Лофтинга (Hugh Lofting), *Приче из Рутобаге (Rootabaga Stories)* Карла Сандберга (Carl Sandburg), *Вини Пу (Winnie-the-Pooh)* А. А. Милна (A. A. Milne), *Мери Попинс (Mary Poppins)* П. Л. Траверс (P. L. Travers)<sup>108</sup>, и романима који се појављују непосредно пред

---

<sup>106</sup> Код нас је овај роман превеђен као *Чудновато путовање Нилса Холгерсона* (без одређења простора) и као *Сага о Нилсу Холгерсону*.

<sup>107</sup> „Times Education Supplement”, 1919, reprinted in *AMI communications*, No. 2, 1975.

<sup>108</sup> „Children’s fantasy of the 1920s and 1930s was frequently written in series. There had been sequel books before, such as *Through the Looking-Glass*, *The Princess and Curdie*, *The Second Jungle Book* or *Harding’s Luck*, but now they were more the norm, and often ran to more than two: thus the *Doctor Dolittle*, *Pooh*, *Mary Poppins*” (Manlove 2003: 54).

избијање Другог светског рата: *Хобит* (1937) Џ. Р. Р. Толкина и *Мач у камену* (*The Sword in the Stone*, 1938) Т. Х. Вајта (Т. Н. White).

Како показују Колин Манлов (Colin Manlove), Мајкл Леви и Фара Менделсон у својим студијама о (превасходно енглеској) фантастичној књижевности за децу, хијерархија у годинама после Великог рата је јасна – реализам се на лествици културе налази неколико степеника изнад фантастике. Упркос томе, ово је време када се фантастика у књижевности за децу почиње кретати новим путевима и када се појављују прва гранања и назнаке будућих фантастичних жанрова (в. Manlove 2003: 40–80; Levy – Mendlesohn 2016: 73–99). Поље фантастичног приповедања за децу у међуратном периоду покриле су, с једне стране, ауторске бајке, а са друге, жанровски недефинисана дела која не користе мотиве и опште реквизите бајки и углавном се налазе у домену прича о животињама / неживим предметима, док је значајну прекретницу, у смислу новости и освежења на плану фантастичног стваралаштва за децу, означила појава Толкиновог *Хобита*, романа епске фантастике, у целости смештеног у измаштани секундарни свет.

Ни у српској књижевности за децу између два рата (вероватно најдинамичнијем и најсложенијем периоду у српској књижевној историји) не постоји чврст хијерархијски систем и упркос социјалним струјањима и све снажнијем интересу за реалност у уметности не може се тврдити да је реализам сасвим потиснуо фантастику – Станислав Винавер преводи *Алису у чаробној земљи* Луиса Керола, *Повест Петра Пана* Џемса Меџуа Барија и *Изистинске приче* Радјарда Киплинг<sup>109</sup>, релативно слободно се развија ауторска бајка и прича у којој се као извор фантастичних тема појављује животињски и биљни свет, а писци из круга београдских надреалиста „комбинујући реалност и фантастику и уносећи елементе надреалистичког манира” најављују „нове, до тада мало коришћене, шансе стваралачке имагинације” (Vuković 1996: 116–117). Под утицајем расправа које су вођене у Европи око тога каква треба да буде савремена књижевност за децу, изразито негативна критика фантастичне књижевности долази из пера Мате Ловрака, Симе Цуцића и Бранимира Ћосића, док гласове у њену одбрану подижу Јаша Продановић, Марко Ристић и припадници групе београдских надреалиста (в. Вуковић 1979: 20–24).

---

<sup>109</sup> Винавер је *Алису у чаробној земљи* и *Повест Петра Пана* „препричао с енглеског” 1923, а *Изистинске приче* 1925. године. Са овим преводима је у српску културу ушла нова врста књижевности за децу (в. Љуштановић 2009: 59–62).

У таквој атмосфери у српској књижевности се јављају прве оригиналне ауторске бајке намењене млађој публици. Стварајући у времену полемички активних оглашавања „за” и „против” присуства фантастике у свету детињства, учитељица из Кикинде Даница Бандић, позната као Тетка Дана, посвећено пише приче са елементима чудесног и фантастичног, одвајајући „дечју књигу у српској књижевности од рационалистичке, а поготово национално-политичке алатке” (Шаранчић Чутура 2018: 11). Имајући у виду маргиналну позицију ове ауторке у нашој науци о књижевности за децу, важно је подсетити на њен прозни опус<sup>110</sup>, често сентименталан и васпитан, али са јасним ослоном у митској и фолклорној баштини, који најављује нову етапу развоја српске ауторске бајке и фантастичне прозе<sup>111</sup>. Поред Данице Бандић, ауторске бајке и приче са полижанровским елементима бајке, предања, басне и приче о животињама између два рата пишу Десанка Максимовић (*Срце лутке спавалке и друге приче*, 1933, *Распеване приче*, 1938) и Бранко Ћопић (*У свијету медвједа и лептирова*, 1939). У својим првим прозним збиркама за децу обоје аутора поигравају се различитим могућностима различитих жанрова и своје приче обликују као спој чудесног, фантастичног и реалног. Иако ове збирке нису сводиве искључиво на усмене поетичке обрасце, удео фолклорног наслеђа у њима је несумњиво велик. Према Нову Вуковићу „у међуратним причама за дјецу имагинација поникла на фолклорним узорима и материјалу свакако је доминирајућа” (1979: 26). Узроке за то, по свој прилици, треба тражити

у социјалној структури читалаца, у околности да је народно стваралаштво све до најновијих времена представљало најважнију, а често и једину, литературу за дјецу и, коначно, у чињеници да су нова струјања у области дјечје приче у Европи, код нас продирала прилично касно (Вуковић 1979: 147).

Несумњиво велики утицај на домаће писце овог периода имао је успех *Прича из давнине* Иване Брлић-Мажуранић, објављених 1916. године. Судаћи по вишедеценијској афирмативној читатељској и научној рецепцији збирке, *Приче из давнине* су не само најпознатије и најбоље дело ове хрватске књижевнице већ представљају и једно од најзначајнијих дела за децу објављених у првој половини 20. века на ширем југословенском културном простору. Један од разлога је свакако тај што ауторка,

---

<sup>110</sup> *Тера баба козлиће*, 1923, *Шта ластва приповеда*, 1924, *Зачарани шегрт*, 1925, *Вилин дар*, 1927, *Пуна кола прича*, 1927, *Приче из зверињака*, 1930, *Сан и јава: приче и бајке*, 1931, *Од пролећа до зиме: приче и бајке о цвећу, птицама и деци*, 1932.

<sup>111</sup> О стваралаштву Данице Бандић в. Томић 2014 и Шаранчић Чутура 2018.

ослањајући се на усмено приповедање и словенску митологију, постојећу етнографску грађу не копира већ је преобликује према захтевима индивидуалне ауторске поетике<sup>112</sup>.

Паралелно са струјом у којој доминира транспозиција усменог наслеђа, у дечјој књижевности се осећа и снажан уплив надреализма – поема *Подвизи дружине „Пет петлића”* Александра Вуча, коју препознајемо као књижевни пандан надреалистичких идеја, вероватно је најнеобичније фантастично дело за децу настало између два светска рата. Употпуњена предговором, фото-колажима и текстовима–коментарима Душана Матића, поема се 1933. појавила као засебна књига у оквиру едиције *Надреалистичка издања* и одмах је наишла на снажан одјек на домаћој књижевној сцени<sup>113</sup>. Уметнички поступци које примењује Вучо припадају ширим стилским кретањима у оновременој српској књижевности. Комбинујући елементе блиске надреализму (хаотика сна, манифестације подсвесног, необичне асоцијације) са моделом романа дечје дружине и моделом усмене бајке о „отетој принцези”<sup>114</sup>, Вучо кроз својеврсну дијалектику надреалистичког и социјалног, ирационалног и рационалног, уводи идеју о еманципацији деце која се налази у основи нове, антибуржоаске концепције детета и детињства<sup>115</sup>.

Непосредно по завршетку Другог светског рата и током педесетих и шездесетих година долази до већег размимоилажења на плану рецепције фантастичног стваралаштва за децу у земљама Западног и Источног блока – док је за фантастику у дечјој књижевности на енглеском говорном подручју почело тзв. друго „златно доба”, у земљама Источног блока фантастична књижевност за децу критикована је и чак активно сузбијана из политичких разлога. Занимљиво је да се у првим годинама после рата фантастика готово и не појављује у књижевности за одрасле. То важи како за фантастику главног тока тако и за жанровску фантастику која ће свој коначни облик добити крајем шездесетих<sup>116</sup>.

---

<sup>112</sup> У приватном писму сину Ивану Брлићу ауторка је истакла да је из словенске митологије преузела само ликове и имена, те да „ни један приказ, ни једна фабула, ни један развој, ни једна тенденца у овим причама нису нађени готови у нашој митологији” (Brlić-Mažuranić 1930). Каснија истраживања су показала да интертекстуални додир ипак прелази тако назначене оквире, али и да је реч о изразито самосвојном књижевном делу у којем је ауторка досегла високе уметничке домете (в. Vošković-Stulli 1978; Вуковић 1979; Kos-Lajtman – Horvat 2011; Zima 2001).

<sup>113</sup> Милан Пражић наводи да су о поеми у међуратном периоду писали Сима Цуцић, Милоје Чиплић, Младен Хорват, Ели Финци, Иво Фрелић и Марко Ристић (2002: 108).

<sup>114</sup> О жанровским преплитањима у *Подвизима дружине „Пет петлића”* в. Љуштановић 2009: 68–74.

<sup>115</sup> За какву се врсту слободе залажу Александар Вучо и Душан Матић, како у књижевности за децу, тако и у свакодневном животу детета, в. Мијић Немет 2016.

<sup>116</sup> У овом периоду је у академском свету била веома утицајна студија *Велика традиција (The Great Tradition, 1948)* британског књижевног критичара Ф. Р. Ливиса (F. R. Leavis). Према Ливису, само озбиљна,

За то време фантастика своје књижевно уточиште проналази у мање престижној – самим тим и мање рестриктивној – књижевности за децу која и у овом књижевно-историјском тренутку измиче критичкој рецепцији и остаје на маргинама као „ниска” књижевна појава недовољно занимљива књижевној теорији<sup>117</sup>. Управо захваљујући балансирању у међупростору између уметничког и тривијалног, али и читавом низу послератних друштвених процеса и промена, англофона књижевност за децу несметано дистрибуира фантастичне мотиве и постојано негује и иновира жанр фантастике (в. Clute – Grant 1997: 186; Levy – Mendlesohn 2016: 101). Већина иновација се одвија на плану садржине и подразумева увођење низа мотива који ће се потом одомаћити и у фантастичној књижевности за одрасле. Реч је о мотиву јуначке потраге, судбинске предодређености јунака, апокалиптичног модуса и, напоследку, идеји да фантастична књижевност треба да буде усредсређена на стварање новог света. Старе идеје о невином и пасивном детету које у фантастичном свету решава личне проблеме одсутне су или потиснуте у позадину; њих је сменила слика детета које спасава породицу, заједницу или читав свет, најавивши талас нових текстова који ће у деци видети будућност друштва и својеврсни људски капитал.

После 1945, упоредо с променама на политичком и идеолошком плану, променила се и представа о детету и детињству. Иако би се генерално могло констатовати како је слика детета које заједно с одраслима учествује у рату и каснијој изградњи земље преовлађујућа у послератним годинама, треба свакако имати у виду да различити контексти имплицирају и различите представе о детету и детињству те да ниједан контекст није хомоген, што наводи на закључак

да такве предоцбе нису једноставно узрочно-последични резултат великих друштвених процеса и промјена, него су дио ширих културних предоцби које свједоче о саставу вриједности те свјетоназору тих заједница, често наслијеђених и перпетуираних тијekom многих стољећа (Molvares 2016: 325).

Примера ради, у земљама које нису биле директно погођене ратом, као што су Канада, Аустралија и Нови Зеланд, дечји писци се и даље приметно ослањају на старије

---

морална и реалистична књижевност је вредна проучавања. Издвојивши Џејн Остин, Џорџа Елиота, Хенрија Џејмса, Џозефа Конрада, Чарлса Дикенса, Натанијела Хоторна, Хермана Мелвила и Едгара Алана Поа као највеће англофоне романописце, Ливис се у својој чувеној студији бави искључиво њиховим реалистичним делима, док фантастично стваралаштво ових аутора не сматра вредним помена.

<sup>117</sup> Фантастика је и у ранијим периодима опстајала захваљујући књижевности за децу – индикативан је у том смислу 19. век.

ауторе и предратну фантастичну традицију у којој изостаје моменат судбинског и катаклизминог, што је у супротности са стваралаштвом европских писаца чији су животи у већој или мањој мери били обележени ратним дешавањима (в. Butler 2006: 8–13; Levy – Mendlesohn 2016: 104–106). Овде ваља поменути прве две књиге из серијала о Муминима: *Мумини и велика поплава* (*Småtrollen och den stora översvämningen*, 1945) и *Комета долази* (*Kometjakten*, 1946)) финско-шведске ауторке Туве Јансон (Tove Jansson), које специфичном тематиком (поплава, комета) одражавају тескобу и осећање радикалне опасности, као и прву објављену књигу из серијала о Нарнији, *Лав, вештица и орман* К. С. Луиса, која је означила прекретницу на развојном путу дечје књижевне фантастике (у шест од укупно седам Луисових књига о Нарнији дечји протагонисти имају активну и важну улогу у кључним догађајима из историје Нарније).

После 1950. јунаци фантастичне књижевности за децу више нису *само деца* већ истовремено и носиоци одговорности до тада резервисаних искључиво за одрасле (в. Levy – Mendlesohn 2016: 108). Дечија перцепција света у новим делима обликована је у складу са послератним вредностима света одраслих, у зависности од аутора модернистичким или антимодаернистичким, и одговара на потребе свог времена, с тим што неке потребе и најављује. То је видљиво и у романима који не садрже авантуре епских размера, попут *Позајмљивача* (*The Borrowers*, 1952) Мери Нортон (Mary Norton), *Шарлотине мреже* (*Charlotte's Web*, 1952) Е. Б. Вајта (E. B. White), *Сто једног далматинца* (*The Hundred and One Dalmatians*, 1956) Доди Смит (Dodie Smith) или *Томовог поноћног врта* (*Tom's Midnight Garden*, 1958) Филипе Пирс (Philippa Pearce), али од протагониста захтевају ангажман и активно деловање и/ли у себе интегришу искуство Другог светског рата, додуше искључиво на митском нивоу, као доживљај свеопште опасности.

Вероватно најзначајније дело, које је пресудно утицало на ток књижевне фантастике за децу шездесетих и седамдесетих година, уопште није било намењено дечјој читалачкој публици: реч је о Толкиновом *Господару прстенова*, објављеном најпре у Великој Британији 1954. и 1955, а потом и у САД 1965. године. У домену фантастичне књижевности за одрасле утицај овог романа је неоспоран:

као мало која књижевна врста, она (висока / епска фантастика, прим. И. М. Н.) је сва у сјени једнога јединог дјела: Толкинова *Господара прстенова*. Апстрактна обиљежја његове тематике и композиције до данас су се умножила, и још се

умнажају, у мноштву фантастичних приповијести, с чиме су стекла статус врстовних закона (Kravar 2010: 7).

Са друге стране, за дечју књижевност је од преовлађујућих тема, мотива, карактеризације и стила важније било то што је огромна популарност *Господара* допринела формирању књижевног тржишта жанровске фантастике у оквиру којег је и фантастична књижевност за децу пронашла своју нишу. Егзистирајући у првој половини века као јасно одељено подручје, књижевна фантастика за децу се у овом раздобљу почела укључивати у општи систем фантастичне књижевности. Као главне разлоге услед којих је Толкиново дело снажно одјекнуло међу читаоцима током седме деценије двадесетог века Брајан Атебери види појаву контракултура и обнову академског интересовања за мит те процват митске и архетипске критике:

То је био тренутак када се психоанализа укрстила са структурализмом, а филозофија приближила антропологији. Најзначајнији представници митске и архетипске критике, Клод Леви-Строс, Џозеф Кембел, Нортроп Фрај и Мирча Елијаде били су активни у овом периоду, као што је, у извесном смислу, био и Карл Јунг, захваљујући својим постхумним сарадницима и настављачима Карлу Керењију и Мари-Луиз фон Франц (Attebery 2013: 95–96).

Тих година читање постаје масовно, а разлика између високог и ниског у култури почиње да се губи. Популарна задовољства, укључујући и жанровску фантастику, све мање се подвргавају широком распону дисциплинских и репресивних мера и све чешће улазе у видокруг традиционалне академске анализе. У оваквој интелектуалној и културолошкој клими читаоци су гутали Толкинову прозу, док су издавачи настојали да искористе тренутак објављивањем сродних, већ помало заборављених наслова (*Фантаст* [*Phantastes*, 1858] Џорџа Мекдоналда, *Змија Уроборос* [*The Worm Ouroboros*, 1922] И. Р. Едисона [E. R. Eddison], *Терка краља вилонџака* [*The King of Elfland's Daughter*, 1924] Лорда Дансенија [Lord Dunsany], *Луд-у-магли* [*Lud-in-the-Mist*, 1926] Хоуп Мирлиз [Hope Mirrlees]), а потом и дела савремених аутора (*Последњи једнорог* [*The Last Unicorn*, 1968] Питера Бигла [Peter S. Beagle])<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> Посебно је важна улога Толкиновог ауторизованог америчког издавача Ballantine Books и едиције Ballantine Adult Fantasy series из 1969. године: „Жанровска фантастика је постала комерцијална категорија када су издавачи Ијан и Бети Балантајн и уредник Лин Картер почели да штампају старија дела која су се мање-више уклапала у профил *Господара прстенова*” (Attebery 2013: 96).

Популарност фантастике толкиновског типа одразила се и на књижевност намењену деци и омладини. Појавио се талас нових аутора – Алан Гарнер (Alan Garner)<sup>119</sup>, Лојд Александер (Lloyd Alexander)<sup>120</sup>, Сузан Купер (Susan Cooper)<sup>121</sup>, Урсула Легвин<sup>122</sup> – који преузимају, али и оригинално надграђују Толкинову структуру и преовлађујуће мотиве, при чему се њихова дела све чешће намењују и одраслим читаоцима као циљној публици. То је довело до прилично разнородног одређења фантастичних наслова у овом периоду: тако је, рецимо, прва књига из серијала Урсуле Легвин *Чаробњак из Земљоморја* у САД објављена као фантастика за одрасле, а у Великој Британији као фантастика за децу (в. Clute – Grant 1997: 187).

Не треба занемарити податак да се прва значајна теоријска дела о фантастици и фантастичном, која се појављују седамдесетих и осамдесетих година, или не дотичу дела дечје књижевности или у разматрање укључују нпр. Керолову *Алису у земљи чуда*, Мекдоналдове романе за децу, Луисове *Хронике Нарније*, као и већ поменуте романе Гарнера, Александера, Купер и Легвин, не спомињући, при том, њихову припадност корпусу дечје и омладинске књижевности, која им се у изворишним литературама неупитно приписује<sup>123</sup>. То је довело до тога да је средином осамдесетих међу теоретичарима све присутнији став да између фантастике за децу и омладину и фантастике намењене одраслој публици не може бити оштре границе<sup>124</sup>. Овај аргумент се, с једне стране, може довести у везу са тезом Џеклин Роуз (Jacqueline Rose) о немогућности дечје књижевности, коју је британска теоретичарка изнела у чувеној студији *Случај Петра*

---

<sup>119</sup> *The Weirdstone of Brisingamen*, 1960, *The Moon of Gomrath*, 1963, *Elidor*, 1965, *Легенда о сови (The Owl Service)*, 1967), *Red Shift*, 1973.

<sup>120</sup> *Придејнски летописи (The Chronicles of Prydain)*, 1964–1968).

<sup>121</sup> *Долазак таме (The Dark Is Rising)*, 1965–1977).

<sup>122</sup> *Земљоморје (Earthsea)*, 1968–1972).

<sup>123</sup> *Увод у фантастичну књижевност* (1970) Цветана Тодорова, *Модерна фантастика: пет студија (Modern Fantasy: Five Studies)* (1975) Колина Манлова, *Фантастично у књижевности* (1976) Ерика Рабкина, *Фантастична традиција у америчкој књижевности: од Ирвинга до Легвин (The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin)*, 1980) Брајана Атеберија, *Фантастика: књижевност субверзије* (1981) Роузмери Џексон, *Фантастика и мимезис* (1984) Кетрин Хјум.

<sup>124</sup> „It is quite clear from any prolonged study of what might be termed ‘high fantasies’ that to label them as children’s books is grossly misleading. They operate on an adult level of meaning, and the issue of deciding the dividing line, if such could even exist, between worthwhile literature for children and for adults seems to be a futile exercise” (Swinfen 1984: 2); „To elaborate on Swinfen’s first point, it appears to me that she is correct in asserting that we tend to make arbitrary distinctions between fantasy for children and for adults. Just the fact alone that we as critics, parents, teachers, and librarians concern ourselves so intensely with fantasy literature of different kinds indicates that it has a broad appeal. Or, one could begin from another perspective: most books of fantasy, whether they are intended for children as the primary audience or not, are written by adults and are symbolic constructs and commentaries on reality from an adult perspective” (Zipes 1984: 189).



*Пана или немогућност књижевности за децу (The Case of Peter Pan, Or, The Impossibility of Children's Fiction)* из 1984. године, а са друге, са тежњом теоретичара фантастике да заобилажењем или прећуткивањем дечје књижевности дају већи кредибилитет предмету свог проучавања. Иако је у претходној деценији доживела невероватан успех, како на комерцијалном тако и на критичком плану, жанровска фантастика је средином осамдесетих и даље морала да доказује да је достојна озбиљног критичког разматрања, што је у супротности са њеним високо вреднованим статусом у дечјој књижевности Западног света у другој половини 20. века.

Насупрот томе, у источноевропским књижевностима за децу, у којима је после Другог светског рата важила књижевна политика социјалистичког реализма, очигледна је амбивалентност односа према систему жанрова везаним за фантастику. Под снажним утицајем прве земље социјализма, Совјетског Савеза, књижевности у земљама Источне Европе третиране су као једна од мноштва стратегија у трансмисији доминантног идеолошког концепта који

тражи од умјетника да истинито, хисторијски-конкретно приказује збиљу у њезину револуционарном развоју. Код тога се истинитост и хисторијска конкретност умјетничкога приказивања збиље мора спајати са задаћом идејне преобразбе и одгоја трудбеника у духу социјализма (*Statut Saveza sovjetskih pisaca*).

У складу са тако постављеним захтевима и поезија и проза за децу су у првом раздобљу после рата масовно славиле друштвено прегалаштво, обнову, изградњу и водећу улогу комунистичке партије у свему томе. Императив реалистичности и обавеза идеолошке функционалности створили су књижевни модел који или није био отворен за фантастично, или је под утицајем текста о бајци Максима Горког из 1929. године признавао искључиво „напредне” бајке наглашено социјалне функције<sup>125</sup>.

После 1948. године, коју је обележио политички сукоб Југославије са Совјетским Савезом и Информбироом, неминовно је дошло до промене културне политике у земљама Источног блока. Једна од последица идејног диференцирања Југославије од Совјетског Савеза и напуштања начела социјалистичког реализма била је већа стваралачка слобода и

---

<sup>125</sup> Реч је о предговору за ново издање *Хиљаду и једне ноћи* у којем Горки истиче педагошку функцију бајке и саветује младим совјетским писцима да читају бајке које ће им развити машту. Овај текст је преведен на српски језик 1949. године. Његову појаву на српској књижевној сцени Јован Љуштановић сматра једним од главних „идеолошких узора и извора совјетског књижевног искуства, везаних за ову врсту литературе” (2009: 87).

шири простор за нереалистичне књижевне поступке и садржаје. Иако отклон од поетике соцреализма није означио и потпуно окончање соцреалистичке фазе развоја (на пример, расправе о бајци, и уопште фантастици, као литератури (не)подесној за децу трајале су све до средине педесетих) већ почетком шесте деценије нагло је порастао број песама о антропоморфним животињама, појачано је обраћање националној фолклорној традицији и развија се бајка у стиху и прози. Како је већ примећено, управо је бајка, као својеврсна метафора за све што је нереалистично, „први симбол естетског ослобађања књижевности за децу после Другог светског рата” (Љуштановић 2009: 112). Њоме се баве како писци који су се афирмисали још у годинама пре рата, тако и почетници. Тако Бранко Ћопић и Десанка Максимовић стварају песме и приче с елементима фолклорне фантастике, окренуте хумористичком поступку и блиске дечјем анимистичком мишљењу. У њиховим поетским и прозним текстовима из педесетих година (Бранко Ћопић: *Приче испод змајевих крила*, 1953, *Распјевани цврчак*, 1954, *Доживљаји мачка Тоше*, 1954, *Чаробна шума*, 1957; Десанка Максимовић: *Ветрова успаванка*, 1953, *Златни лептир*, 1954, *Бајка о Кратковечној*, 1957, *Ако је веровати мојој баки*, 1959) однос према фолклорном обрасцу је креативан, а фантастично се огледа превасходно у антропоморфизовању биљног и животињског света / небеских тела.

Педесетих и шездесетих година наступа и генерација писаца рођених између два рата: Бранко В. Радичевић пише ауторске бајке које означавају постепено окретање ка параболничкој причи, Воја Царић и Чедо Вуковић у својим романима посежу за елементима научне фантастике, Александар Поповић објављује нонсенсну прозу и иронично-сатиричне драмске бајке. Према речима Јована Љуштановића, ова дела су, несумњиво, „произашла из књижевно-историјске ситуације у којој је певање и приповедање у знаку чудесног била прва алтернатива социјалистичком реализму и први корак у потрази за аутентичним дечјим потребама” (2009: 126). Подједнако важан генератор литерарне слободе и модерности у књижевности за децу јесте и појава нове генерације модернистичких песника, међу којима је кључну улогу имао Душан Радовић (*Поштована децо*, 1954). Захваљујући томе, од краја педесетих и раних шездесетих година развија се све значајнија поетика игре, хумора и нонсенса у нашој поезији и прози за децу. Поетска продукција је у овом периоду постала веома велика – осим Радовића поезију за децу пишу и Драган Лукић, Милован Данојлић, Стеван Раичковић, Бранислав

Црнчевић, Љубивоје Ршумовић и многи други. Реч је о песницима који су изборили право поезије за децу на слободну асоцијативност и нонсенсну игру и допринели томе да се период од средине педесетих до краја осамдесетих сматра златном етапом српске књижевности за децу.

Са друге стране, у државама под совјетским утицајем после 1948. и нарочито после Стаљинове смрти 1953. долази до појачавања идеолошке правоверности што се одразило и на плану књижевног стваралаштва за децу – велича се друштвени и идеолошки смисао док су фантастични елементи потиснути у позадину. Тек крајем педесетих и почетком шездесетих, упоредо са поступним лабављењем идеолошког нормативизма, долази до веће слободе за фантастично у источноевропским књижевностима за децу. Овај период је обележила генерација писаца рођених у првим деценијама 20. века који стварају у духу поетике нонсенса и апсурдног хумора – Јан Бжехва (Jan Brzechwa) и Ванда Хотомска (Wanda Chotomska) у Пољској, Франтишек Хрубин (František Hrubín) и Франтишек Халас (František Halas) у Чешкој, Шандор Вереш (Sándor Weöres) и Ева Јаниковски (Éva Janikovszky) у Мађарској, Мартинас Вајнилајтис (Martynas Vainilaitis) у Литванији, Ојарс Вацијетис (Ojars Vacietis) у Латвији, Елен Нит (Ellen Niit) у Естонији. Током седамдесетих и осамдесетих дечја књижевност у совјетским сателитским државама поступно осваја простор слободе и постаје једна од главних платформи за производњу и дистрибуцију политички субверзивних идеја. Ово мање-више успешно измицање цензури може се објаснити традиционално маргиналним статусом дела намењених деци унутар официјелног књижевног система. Писци се све чешће окрећу фантастичном модусу који укрштају са елементима политичке алегорије (Едуардас Межелайтис [Eduardas Mieželaitis] и Витаутас Петкевичијус [Vytautas Petkevičius] у Литванији, Војћех Жукровски [Wojciech Żukrowski] у Пољској, Бохумил Ржиха [Bohumil Říha] у Чешкој, Иштван Чукаш [István Csukás] у Мађарској) што је у појединим земљама повремено наилазило на строгу осуду и забрану<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> Први фантастични роман за децу *Господар Левова (Władca Lewawii)* пољске ауторке Дороте Тераковске (Dorota Terakowska) написан је 1982, али је због цензуре штампан 1989. Слична судбина је задесила и њен други роман *Терка чаробница (Córka czarownicy)*, који је писала од 1985. до 1988, с тим да је објављен 1991. године. Користан преглед развоја источноевропских књижевности за децу у последњих неколико деценија може се наћи у тексту *Књижевност за децу у Источној Европи: трендови, теме и аутору после шездесетих (Children's Literature in Eastern Europe: Trends, Themes and Authors Since the Sixties)* (Oziewicz 2013).

По много чему другачије политичке, друштвене и културне околности у Југославији (овде се, пре свега, мисли на отвореност Југославије према свету, окренутост Западу у потрошњи и животном стилу и суделовање у западној масовној култури) у истом су периоду, седамдесетих и осамдесетих година, погодиле развоју ауторске бајке (Стеван Раичковић, Гроздана Олујић) и разигране постмодерне (Владимир Стојшин) и научне (Душица Лукић, Душан Белча) фантастике. Иако се нека од ових дела усредсређују на феномен власти / моћи, она, за разлику од својих источноевропских пандана, ипак нису сводива на чисту алегоричку критику. Њихова појава дубоко је уткана у књижевни и културни контекст оног времена, и то, пре свега, у промене до којих у односу према фантастици у српској култури долази у другој половини 20. века. „Тај однос је од рационалистичког и педагошко-утилитарног опреза према бајци дошао до пуне слободе за бајку” (Љуштановић 2012д: 35), што је отворило простор за домаће ауторе и за плодноне утицаје страних импулса. Тако је у *Малим бајкама* (1974) Стевана Раичковића, лирски интонираним симболичним причама о судбини појединца у савременом свету, Ханс Кристијан Андерсен први пут на еминентан начин у српској књижевности добио креативну рецепцију<sup>127</sup>. Гроздана Олујић се од своје прве књиге бајки *Седфна ружа* (1979) такође наслања на Андерсенову трансформацију жанра бајке и транспонује, на свој начин, приповедачко искуство у којем се укрштају древно веровање у чуда и осећање света модерног човека. Окренута слици света и вредностима властитог времена, ауторка у свом приповедачком поступку с лакоћом преплиће различите модусе фантастике – чудесно, чудно и фантастично – и тиме битно мења жанровске границе ауторске бајке у српској књижевности (В. Опачић 2011б). Крупне промене дешавају се и у домену дечје романескне продукције. Један од најрадикалнијих књижевних поступака у романескном корпусу овог раздобља донео је Владимир Стојшин у романима *Биоскоп у кутији шибица* (1978) и *Шампион кроз прозор* (1987). Повезани тематски и поетички, при чему се *Шампион* може сматрати својеврсном књижевном репликом на *Биоскоп*, ови еkleктични, фрагментарни романи доносе особени амалгам реализма и фантастике посредован кроз дечју визуру и наиван поглед на свет.

---

<sup>127</sup> Упркос знатној популарности Андерсенових бајки и прича у српској култури, стицајем различитих културних околности, тек после Другог светског рата су створени услови за суштинско стваралачко рефлектовање његових дела. В. Љуштановић 2012е.

Светови реалног и фантастичног у овим романима нису међусобно супротстављени, граница између сна и јаве прелази се са лакоћом, што се представља као особеност дечје природе и њене склоности фантастици. Истовремено, како то показује Јован Љуштановић (2004а: 103–17) у тексту *Приповедач и фантастично (О постмодерном у прози за децу Владимира Стојшина и Дубравке Угрешић)*, релативизовање границе између стварног и фантастичног у овим делима не мора се тумачити само као плод дечје наивне свести већ и као (дечје)књижевни пандан једног круга идеја везаних за постмодернизам. Тиме је наговештено да књижевни поступци које примењује Стојшин припадају ширим стилским кретањима у српској књижевности. Иако поетика постмодернизма у домаћој књижевности за децу није заживела у оној мери у којој се то догодило унутар књижевности за одрасле, изнедрила је неколико оригиналних остварења (Зоран Станојевић: *Кућа која је пустила корен*, 1981, Влада Стојиљковић: *Лево раме*, 1986).

Исто се може рећи и за научну фантастику. Овај добро познати жанр фантастичне књижевности у српској се култури у периоду од средине седамдесетих до почетка деведесетих налази у фази узлета: испољава се у више медија (књижевност, стрип, филм), јављају се први академски изучаваоци и почиње интензивније теоријско бављење жанром, унутар издавачких кућа покрећу се специјализоване едиције које објављују домаће ауторе и преводе СФ класика... Истовремено у књижевности за децу елементи научне фантастике мешају се са другим жанровима (бајка, епска фантастика, авантуристичко-пустоловни и детективски роман итд.), стварајући неку врсту хибридне прозе у којој мотивска сродност са СФ-ом углавном долази сасвим случајно, док „чистог жанра” готово да и нема. Вредне резултате у овој области дали су Душица Лукић (*Земља је у квару*, 1977, *Институт доктора Пака*, 1985)<sup>128</sup>, затим Душан Белча (*Пријатељ са далеке звезде*, 1982) и Предраг Урошевић (*Тихана из Ерга*, 1984). Упоредо са овим делима, видно је и појављивање превода значајних фантастичних дела за децу и омладину: *Хобит* и *Господар прстенова* Џ. Р. Р. Толкина, *Мери Попинс* Памеле Траверс, *Браћа Лавље Срце* (*Bröderna Lejonhjärta*, 1973) Астрид Линдгрен (Astrid Lindgren), *Каније времена* (*A Wrinkle in Time*, 1962) Мадлен Лангл, *Момо* и *Бескрајна прича* Михаела Ендеа, *Трилогија о Земљоморју* Урселе Легвин и

---

<sup>128</sup> Ова ауторка, иначе, у тексту из 1985. године научну фантастику поздравља као *novum*, тј. радикалну новину у нашој књижевности за децу.

др. Ови преводни текстови, објављивани у различитим едицијама (Плава птица, Моја књига, Поларис, Руне) и издавачким кућама (Нолит, Просвета), поступно ће обликовати хоризонт читалачког очекивања и снажно утицати на потоње генерације српских писаца. У *Политикином забавнику*, водећем дечјем часопису из друге половине 20. века, од краја шездесетих редовно се објављују научнофантастичне приче страних и домаћих аутора што, такође, сведочи о вишеструком отварању српске књижевности за децу према свету и светским књижевним токовима. У том сложенем процесу фантастика несумњиво оличава модернизацијске тенденције тадашњег друштва – на прелазу осамдесетих и деведесетих очито је да управо фантастика, још од Радовићевих *Пионира* и збирке *Поштована децо*, српској књижевности за децу доноси идентитет модерности.

Последња деценија 20. века на овим просторима (мисли се на Србију и на већину других земаља из окружења) обележена је распадом дотадашње државе, етничким ратовима, темељном променом друштвеног система и великом економском кризом. Последице ових промена су вишеструке и далекосежне, а утицале су и на општи положај детета и дечје књижевности. Од педесетих до краја осамдесетих деци се посвећивала значајна систематска пажња да би крајем века култура намењена деци постала практично ирелевантан домен. То се да приметити у гашењу Редакције програма за децу као и у гашењу постојећих едиција посвећених деци. У тим и таквим околностима, српска књижевност за децу истрајава у појединим поетичким стремљењима, али се и мења, и то, пре свега, на стилском и садржинском плану. Једна тематска линија у српској прози за децу током деведесетих формира се око реалистичког времепростора савремених тинејџера. Родоначелник ове миметичне тенденције јесте Градимир Стојковић. Велики рецепцијски успех његових романа, које издаје од средине осамдесетих, свакако је допринео већој заступљености тинејџерске тематике у српској књижевности за децу крајем 20. и на почетку 21. века (Слободан Станишић, Миленко Матицки, Весна Алексић, Славка Петковић-Грујичић и др.). Паралелно са овом струјом развија се проза за децу која се у годинама свеопште кризе и запитаности о националном и културном идентитету темом и начином приповедања окреће стварној или фиктивној националној прошлости и фолклорном наслеђу – усменој бајци, демонолошком предању, легендама, веровањима, усменој поезији. Одређена поетичка начела ове псеудоисторијске оријентације зацртао је Тиодор Росић својим „бајкама и причама из српске старине”, збиркама *Долина јоргована*

(1991) и *Господар седам брегова* (1993), у којима историјску грађу укршта са рефлексима усмене традиције и на тај начин промовише вредности које се у датом моменту артикулишу у друштву – култ српске државе, породице, православља и културе. Осим Росића, главни актери овог прозног тока су Драган Лакићевић (романи *Мач кнеза Стефана*, 1993, *Принцеза и лав*, 1997, *Витез Вилине горе*, 1999), Светлана Велмар-Јанковић (збирка приповедака *Књига за Марка*, 1998) и Слободан Станишић (роман *Душан, принц сунца*, 1999), који својим делима, ослоњеним на национални мит и историју, такође настоје да читаоце приведу коренима.

Овде препознајемо пажљиво структурирану идеолошку матрицу која говори о друштву деведесетих и његовом систему вредности. На делу је, дакле, својеврстан идеолошки поступак у оквиру којег је фантастика утилитаризована на различите начине, у распону од наглашеног фантастичног аспекта у приказивању историје до пародирања фантастичних елемената, што се битно разликује од разиграног фантастичног модуса осамдесетих. Занимљиво је да је критичарска рецепција, по правилу, истицала позитивне аспекте ове поетичке струје, не упуштајући се у тумачење зависности наведених дела од друштвено-политичког контекста<sup>129</sup>. Присуство усмене традиције у прозном стваралаштву за децу последње деценије 20. века Снежана Шаранчић Чутура види као настојање књижевности за децу да „успостави, обнови, истакне историјски континуитет плодотворног стапања усмене и писане речи, карактеристичан за српску књижевност почев од романтичара” (2006: 146). Осим тога, позивање модерних прозаиста на националну прошлост, фолклор, мит, легенде и обичаје, Тијана Тропин препознаје као „свеж приступ класичној матрици историјског романа” (2009: 12), који је у српској књижевности за децу образовао „специфичан поджанр који има додирних тачака са епском фантастиком а могао би се назвати ‘историја у виду бајке’” (2006а).

Поред овог поетичког смера, у српској књижевности за децу деведесетих се појављују и жанровски прилично разнородна дела која се по начину третирања фантастичног модуса могу довести у везу са фантастиком осамдесетих: *Секино сеоце* (1994) Мирјане Стефановић, *Зеленсело* (1997) Гордане Миливојевић (удато Тимотијевић), *Школа за виле* (1997) и *Вилиндвор* (1998) Зорице Кубуровић. Упоредо опстојава и

---

<sup>129</sup> *Књигу за Марка* Светлане Велмар-Јанковић у идеолошком кључу разматрају Стеван Константиновић (2006) и Наташа Половина (2016).

научнофантастични жанр: Весна Алексић: *Ветар је, Аја* (1996), Влада Стојиљковић: *Ипсилон: СФ приче* (1998), Градимир Стојковић: *Први* (1999), у којем се повремено могу наслутити назнаке субверзивног уплива историјске стварности. Занимљиво је да у овом периоду у књижевности за одрасле долази до експанзије домаћих жанровских наслова, али и до интензивног мешања жанрова, па према томе и до лаганог расплињавања чисте научне фантастике. Паралела се може повући са дешавањима на западној књижевној сцени<sup>130</sup>, као и са руским и источноевропским књижевностима на крају века. У руској књижевности средином деведесетих доминацију научне фантастике смењује фантазијска књижевност, којој подстицај дају бројни преводи са енглеског, али и потреба за фантастиком усмереном на чудесно, бајковито, чаробно и митолошко (в. Ковтун 2007). У књижевностима источноевропских земаља, након слома комунизма и распада Совјетског Савеза, такође је осетан заокрет ка фантастици утемељеној на фолклорном и митолошком наслеђу, што се, као и у случају српске књижевности, може тумачити у светлу национално-политичких прилика датог периода, транзиционе кризе и чежње за потврђивањем властитог идентитета (в. Oziewicz 2013).

Без тежње да се генерализује, може се тврдити да крај 20. века доноси две велике промене у књижевности за децу које су се одразиле и на фантастичну продукцију: осамдесетих година долази до израженијег диференцирања књижевности усмерене на адолесценте и до њеног издвајања као засебне области, док друга половина деведесетих протиче у знаку *crossover* феномена, тј. слободног струјања између дечје и недечје књижевности што је видљиво и на продукцијском и на рецепцијском плану. Иако до јаснијег издвајања адолесцената као циљне публике долази након Другог светског рата<sup>131</sup>, адолесцентска или омладинска књижевност је практично све донедавно најчешће интегрисана у подручје књижевности за децу:

Издавачка продукција је углавном увијек ишла у смислу обједињавања те популације, истина претежно из комерцијалних, али и из других разлога. Најзад и проучавање те литературе је чешће ишло у смјеру једне обухватније оптике, која претендује да цио феномен сагледа шире (Vuković 1996: 30–31).

---

<sup>130</sup> Нпр. Урсула Легвин је још 1993. године у једном интервјуу говорила о хибридизацији традиционалних жанрова: „the genres are all merging” (нав. према: Beckett 2009: 259).

<sup>131</sup> Млади се препознају као читалачка публика различита од деце и одраслих још од доба просветитељства (нпр. Доситеј Обрадовић своје басне намењује српској омладини (сербској јуности)), затим у нешто изразитијем виду током двадесетих и тридесетих година 20. века, да би до пуног препознавања адолесцентске културе дошло шездесетих година, што је у великој мери условљено идеолошким, издавачким и књижевним променама које су уследиле након Другог светског рата.



То је очито већ и из термина који се често користе као ознака за то подручје, нпр. *Kinder- und Jugendliteratur* (нем.), *Children's and Young Adult Literature* (енг.), *La littérature d'enfance et de jeunesse* (фр.), а који имају свој еквивалент у српском термину *књижевност за децу и омладину*. Посебан дискурс о младима и за младе обликован је паралелно са конструисањем послератних представа о пубертету и адолесценцији, при чему је улога издавача и издавачких политика препозната као веома важна у овим процесима. Специјализовање издавача за омладину подразумевало је покретање специјализованих библиотека и едиција, као и маркетиншко промовисање и упућивање издања конкретної друштвеној групи, што се одразило како на текстуални садржај тако и на укупну физичку појаву књига.

Књиге намењене адолесцентима јављају се у јефтиним, цепним издањима, број страница премашује стандардна дечја издања, а дизајн и графичко обликовање насловница приближава их естетици књига за одрасле. Што се тиче садржаја, долази до снажног фокусирања на тзв. табу-теме, понајпре оне везане уз друштвену и/ли породичну патологију, потом и сексуалност, што је праћено специфичним стилем и језиком приповедања (приповедање у првом лицу, жаргонски говор). Седамдесетих и осамдесетих година у овом књижевном пољу доминира реализам, док се у тематском погледу промене продукцијских тенденција у адолесцентској књижевности, али и не само у њој, дешавају средином деведесетих. У овом раздобљу долази до нагле популарности жанровске фантастике што се доводи у везу са великим комерцијалним успехом хорор серијала *Грозомора* (*Goosebumps*, 1992–1997) Р. Л. Стајна (R. L. Stine), трилогије Филипа Пулмана *Његова мрачна ткања* и седмокњижја о Харију Потеру Џ. К. Роулинг, који су подједнако освојили пажњу ширег читалачког аудиторијума и академских кругова<sup>132</sup>. Као важан фактор истиче се и успон Амазона (Amazon.com), компаније која је основана 1994. године и представља највеће електронско тржиште за продају књига, што је знатно олакшало интернационалну дистрибуцију фантастичних наслова (в. Levy – Mendlesohn 2016:

---

<sup>132</sup> Ова пажња није увек била благонаклона: *Његова мрачна ткања* су наишла на опште одобравање критике, а спорадичне замерке су се углавном тичале Пулмановог виђења религије. Роулинговој је, са друге стране, прилично оштро замерана неумешност у развоју радње, карактеризацији и стилу (в. Bloom 2000; Zipes 2001). Занимљив податак јесте то што су се оба серијала наша на листи забрањених / оспораваних књига (Top 100 Banned / Challenged Books: 2000–2009) коју је саставила Америчка библиотечка асоцијација (American Library Association–ALA) – *Хари Потер* на првом, а *Његова мрачна ткања* на осмом месту.

163–166). У складу са оштријим раздвајањем књижевности за децу и књижевности за младе, долази и до раскорака између фантастике намењене деци и фантастике писане за адолесцентску публику. Док се у фантастичној књижевности за децу води рачуна о томе да се не прекораче одређене границе на језичком, мотивском и етичком плану, фантастична књижевност за младе развија се у смеру жеље за рушењем табуа и неспутаним обрађивањем свих тема. У новије време су провокативне теме и комплексни карактери ове књижевности практично довели до немогућности да се прецизно повуче граница између омладинске фантастике и фантастике за одрасле<sup>133</sup>.

Важан моменат у историјском прегледу развоја и рецепције дечје фантастичне књижевности јесте 1997. година у којој је британски издавач Блумзбери (Bloomsbury) објавио прву књигу из седмокњижја о Харију Потеру – *Хари Потер и камен мудрости* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*). Роман је објављен као издање за децу, о чему јасно сведочи и графичко обликовање насловнице са чувеном илустрацијом Томаса Тејлора (Thomas Taylor), која ће послужити као инспирација за визуелно обликовање дечака–чаробњака у филмској адаптацији серијала. Врло брзо освојивши огромну читатељску, маркетиншку и критичарску пажњу, роман се 1998. године појавио на америчком тржишту, а исте је године Блумзбери представио издање за „одрасле” које се од оригинала разликовало само по „озбиљнијој” насловници на којој се уместо цртежа налазила црно-бела фотографија. *Хари Потер* је 1999. године изашао на насловној страни америчког магазина *Тајм* (*Time*) са знаком да је реч о бестселеру који „није само за децу”<sup>134</sup>. Готово паралелно, *Њујорк тајмс* (*The New York Times*) је начинио својеврсни преседан раздвојивши листе најпродаванијих књига за одрасле и за децу јер су прва три романа *Харија Потера* више месеци узастопно били најтраженији, најпродаванији наслови. Важно је напоменути да их притом нису читала само деца. Иако се и раније дешавало да поједина дела за децу доживе неочекивану популарност и култни статус међу

---

<sup>133</sup> Сликвит пример је трилогија Патрика Неса (Patrick Ness) *Хаос који хода* (*Chaos Walking*, 2008–2010), која је овећана престижним наградама за дечју и омладинску књижевност (The Guardian Children's Fiction Prize, 2008, Costa Children's Book Award, 2009, Carnegie Medal, 2011), док су јој истовремено прилично оштро замеране превише мрачне теме којима се бави (рат, геноцид) и експлицитне сцене насиља.

Уп. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/whole-truth-for-teenagers-patrick-nesss-novels-have-attracted-acclaim-awards-and-censure-2301674.html> Страница посећена 25.1.2021.

<sup>134</sup> The Magic of Harry Potter: Hero of three best sellers, he's not just for kids. Here's why the books have captured our imagination. В. <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19990920,00.html> Страница посећена 25.1.2021.

одраслима (*Алиса у земљи чуда*, *Мали принц*, *Хобит*), као и обратно (*Робисон Крусо*, *Гуливерова путовања*), или пак да се приликом објављивања истовремено обрађају различитим старосним групама читалаца (нпр. Просветина едиција Плава птица је у поднаслову имала ознаку „књига за младе и старе”), тек је изнимна књижевна, али и филмска популарност *Харија Потера* допринела томе да се пропусност на релацији дечја књижевност → књижевност за одрасле, тј. масовно присвајање књига за децу и омладину од стране одраслих читалаца, посматра као културолошки феномен који се доводи у везу са низом културних и економских чинилаца, између осталог, са капиталистичком идеологијом, модерним императивом „вечне младости”, синдромом продуженог детињства и култом „унутрашњег детета” карактеристичним за савремено друштво (в. Falconer 2009).

*Хари Потер*, као и потрага за „новим *Харијем Потером*”, увели су на почетку 21. века фантазијску књижевност за децу и младе на велика врата у домен фантазијске књижевности за одрасле. Истовремено, фантазија за одрасле, у настојању да пронађе своју верзију *Харија Потера*, упутила се ка простору традиционално резервисаном за најмлађе: школа магије, свет до којег се долази кроз ормар итд.<sup>135</sup>. То је резултирало тиме да су се мотиви дечје и недечје фантазијске књижевности, током 20. века јасно одељени, сада испрептели, а понегде и стопили (в. Besson 2013). Дела попут романа о Харију Потеру у англосаксонском се контексту последњих година означавају као *crossover* књижевност, што је термин који нема свој еквивалент у српском језику. *Crossover* текстови намењени читаоцима свих узраста<sup>136</sup>, који су последњих деценија постали синоним за дечју и омладинску жанровску фантастику, замагљују границу између две, у 20. веку често оштро одвојене, групе читалаца – деце и одраслих. Иако је реч о новом термину, он суштински описује појаву која се може пратити дубоко у прошлост, а односи се на порозност простора који дели различите генерације читалаца.

У извесном смислу, англофона фантастика намењена деци и адолесцентима, нашавши се на размеђу векова у средишту медијске и критичке пажње, истовремено је допринела широј друштвеној прихваћености фантастичних жанрова као и њиховој

---

<sup>135</sup> Фантазијски роман Сузане Кларк (Susanna Clarke): *Донатан Стрејнџи & господин Норел* (*Jonathan Strange & Mr. Norrell*, 2004) рекламиран је управо као „Хогвортс за одрасле”. В. <https://www.nytimes.com/2004/09/05/books/review/jonathan-strange-mr-norrell39-hogwarts-for-grownups.html>

Страница посећена 25.1.2021.

<sup>136</sup> „Од седам до седамдесет седам”, писало је својевремено на *Забавнику*.

огромној издавачкој експанзији. О томе сведочи и потпуна превласт превода жанровских наслова са енглеског језика, како за децу, тако и за одрасле, која карактерише ово раздобље у већини неанглофоних земаља<sup>137</sup>. Превод у правилу настаје зато да би попунио неку празнину у циљној култури. Када је реч о српској култури, преведена жанровска фантастика, углавном са англоамеричког подручја, очито надомешћује недостатке у жанровском систему и репертоару, притом нужно уводећи елементе страног и преиспитујући однос канонизованог и неканонизованог (уп. Пешикан-Љуштановић 2004).

Бестселер статус *crossover* дела фантастичног проседеа утицао је на померање ауторског интересовања ка писању жанровске фантастике намењене млађим и најмлађим читаоцима, како у свету тако и код нас, док су бројни преводи са енглеског језика допринели томе да стваралачки поступци англоамеричких аутора постану део репертоара циљне (српске) културе. Под утицајем нових околности савремена српска књижевност за децу динамично се развија, о чему сведочи велики број фантастичних наслова који последњих година долази из пера домаћих аутора. Оно што се да приметити јесте да су домаћа савремена фантастична дела за децу и младе јасно категорисана (овде се мисли на избор издавача специјализованих за издавање књига за децу и младе – Креативни центар, Мала Лагуна, Пчелица, као и на укупну опрему и дизајн, те на илустрације прилагођене млађем узрасту), али и да се веома често рекламирају као дела „која воле и одрасли” или „за све који су млади духом”<sup>138</sup>, док се дела која би ранијих година била јасно означена као омладинска приликом објављивања углавном не категоришу као таква<sup>139</sup>. То, с једне стране, указује на то да је код нас, као и у свету, још увек присутан поглед с висока на дечју и омладинску књижевност као културну и књижевну појаву која да би уопште била читана и вреднована од стране одраслих мора понети етикету „за све узрасте”, док, с

---

<sup>137</sup> „На крају 20. и почетку 21. stoleћа, с обзиром на хегемонију енглеског језика, али и доминацију економских фактора, преводи са енглеског језика делују исплативије, лакши за продају, али и лакши за превођење” (Веселиновић 2018: 12).

<sup>138</sup> На пример, тетралогија *Патуљци и виле* (2018) Милоша Петковића, објављена у издању Пчелице, издавачке куће која се бави објављивањем образовне и забавне литературе за децу, рекламира се као „епска фантастика за децу и младе” и као серијал за све оне „који су сачували Петра Пана у себи”.

<sup>139</sup> То је случај са романима Катарине Скокин: *Слободне земље* (2011) и *Земље Ајаранда* (2013) у издању Чаробне књиге и трилогијом Ненада Гајића: *Бајка над бајкама – Сенка у тами* (2013), *Два цара* (2016), *Трећа ноћ* (2020) у издању Лагуна.

друге, сведочи о све већем утицају издавачких политика на обликовање рецепције књижевних дела као дечјих, недечјих или *crossover*<sup>140</sup>.

Први роман Уроша Петровића (1976), *Авен и јазопас у Земљи Ваука*, објављен је 2003. године као ауторско издање. Ако је судећи према обликовним елементима корица (попут декоративне типографије и илустрација), овај роман од три стотине страница са ауторовим илустрацијама рађеним руком у техници графике, намењен је младој читалачкој публици. Томе у прилог свакако иде чињеница да је аутор послао књигу на три конкурса за доделу награде за дечју и омладинску књижевност („Невен”, „Политикин забавник”, „Раде Обреновић”). Иако ниједан од три жирија није високо вредновао новину коју је ова књига донела (чак се нашла на зачељу листе за награду „Раде Обреновић”), она се 2005. године појавила у издању Лагуне, једног од највећих српских издавача, као прва књига за децу домаћег аутора. На Лагунином сајту роман је категорисан као „тинеџи”, „књига за децу” и „епска фантастика”, и ове категорије су у корелацији са дизајном корица. Поред уобичајених и у типографском смислу декоративних паратекстуалних елемената (назив књиге, име аутора), на насловној страни налази се цртеж Игора Стефановића, који приказује главног јунака, дечака Авена и његовог јазопса у тренутку сукоба са крволочним Вауцима. У поређењу са илустрацијом која се налази на насловници ауторског издања, Стефановићев цртеж јесте динамичнији, али обе насловне стране суштински усмеравају читаоца на схватање дела на одређен начин, односно, кореспондирају са (претпостављеним) преференцијама дечјих читалаца и љубитеља епске фантастике. На задњим корицама истакнути су изводи из новинских приказа које, између осталих, потписују реномирани стручњаци из домена књижевности за децу (Јован Љуштановић) и фантастичне књижевности (Зоран Живковић). Значајна новина која се појавила са овим издањем јесте поговор Љиљане Пешикан Љуштановић, која је маркирала и уверљиво показала изузетност овог дела, расветљавајући подробно његове жанровске аспекте. Главна сврха ових паратекстуалних елемената јесте презентација текста, они чине важан елемент којим се књига представља читаоцима и утиче на њихове прве утиске. *Авен и јазопас у Земљи Ваука* понео је 2005. године регионалну награду „Мали принц” у Тузли,

---

<sup>140</sup> Алисон Волер (Alison Waller) јасно указује на ову условљеност када, у покушају да дефинише књижевност за младе, дође до закључка да „оне књиге које су организоване, рекламиране, продаване, позајмљиване (у библиотекама) и предаване као књижевност за младе *постају* књиге за младе и да на тај начин културне, економске и образовне силе одређују дефиницију” (Waller 2009:16).

а број приказа, научних радова и укупна читаност Петровићевих романа почели су вишеструко да се увећавају у наредним годинама<sup>141</sup>. Наредне романе Уроша Петровића, (*Пети лептир*, 2007, *Деца Бестрагије*, 2013, *Караван чудеса*, 2016) објавио је исти издавач, сместивши их у тачно одређену старосну групу „школарци: 10–12 година” и у категорију „фантастика”. Ови романи су, такође, праћени поговорима Љиљане Пешикан Љуштановић, чије се поједине реченице, уз сажет приказ дела, налазе и на задњим корицама. Промена у обликовању насловне стране тиче се упућивања на друга дела овог аутора, док је код поновљених издања правило да истичу податке о наградама<sup>142</sup> и већ постигнутој популарности у виду ознаке актуелног издања. Насловну илустрацију *Петог лептира* потписује Илија Мелентијевић, она је смеђих боја и у први план као кључне мотиве истиче главу пса и лептира. На насловним странама *Деца Бестрагије* и *Каравана чудеса* у првом плану су силуете дечака у покрету, односно, дечака и девојчице који се држе за руке. Боје које преовлађују су плава и смеђа/жута, а њихови тамни тонови индиктор су књига за старији основношколски узраст. Аутор ових илустрација је непознат, с тим да је у издању *Каравана чудеса* као дизајнерка корица потписана графичка дизајнерка и илустраторка Невена Мишковић.

Први роман Мине Тодоровић (1964), *Вир светова*, објављен је 2003. године у издању широко профилисаног издавача Чигоја штампа, без много рекламе, и махом је прихваћен од стране љубитеља фантастике и дечје књижевности, док је пажња научних кругова готово сасвим изостала. На насловној страни овог издања, поред имена ауторке и крупно исписаног наслова, налази се оригинални цртеж змаја на тамноплавој подлози, док је на задњој корици, поред цитата из дела, извод из рецензије теоретичарке књижевности и медија Татјане Росић у којем је истакнуто да је ово „једна од оних драгоцених књига И за децу И за одрасле”. Роман је, у тренутку када је изашао из штампе, припадао малобројним домаћим делима епске фантастике, међутим, упркос слабој дистрибуцији *Вир светова* је доживео популарност и стекао култни статус међу мањим бројем посвећених читалаца.

---

<sup>141</sup> В. Вујин 2016/2017; Главинић 2012; 2013; 2016; 2017; Грујић 2013; 2017; Зорић 2018; Игњатов Поповић 2016; Јоцић 2014; Кљајић 2015; Мијић Немет 2018а; 2018б; Паулица 2014а; 2014б; Пешикан Љуштановић 2004; 2012а; 2012г; 2012д; 2014б; 2016в; 2017; 2018а; 2018б; Перић 2014; Спасић 2020; Стакић 2014; Токин 2006.

<sup>142</sup> *Пети лептир* и *Деца Бестрагије* добили су награду Змајевих дечјих игара „Раде Обреновић” за најбољи роман намењен деци и младима 2007. и 2013. године, док је *Караван чудеса* добио награду „Невен” у категорији за белетристику и награду Змајевих дечјих игара „Плави чуперак” за најбољу књигу за децу објављену у Србији 2016. године.

Чигоја штампа је 2004. године објавила друго издање *Вира светова*, док је треће издање, заједно са дугоочекиваним наставком, *Гамиж*, 2012. године објавио јасно профилисан издавач Еверест медија у едицији Фантастична библиотека. Као дизајнерка насловних страна ових издања потписана је графичка дизајнерка и илустраторка Олга Јоргачевић. Насловница *Вира светова* је незнатно измењена, промењени су фонтови и величина слова док се цртеж змаја Мине Тодоровић нашао у првом плану, заузевши више простора и преко рикне се проширивши на задњу корицу на којој је извод из рецензије Татјане Росић допуњен приказима др Маје Бурић и професорке књижевности Лидије Добрашиновић. Насловну илустрацију *Гамижа* урадила је Олга Јоргачевић, док се на задњој корици налазе прикази Лидије Добрашиновић и писца, књижевног и филмског критичара Ђорђа Бајића, који истиче да ће у оба романа Мине Тодоровић, без обзира на то што су преваходно намењени тинејџерској публици, „уживати сви жељни квалитетне епске фантастике”. *Гамиж* се нашао у најужем избору за награду Политикиног забавника и награду „Невен”, привукавши велику пажњу читалаца као и пажњу домаћих истраживача<sup>143</sup>. Завршница серијала, *Магма*, изашла је из штампе 2016. године у издању Порталибриса, предузимљивог београдског издавача, који се потрудио да читалачкој публици представи комплетирану трилогију. Претходни делови *Вир светова* и *Гамиж* допуњени су новим причама и страницом садржаја, док *Магма* поред пописа поглавља садржи и индекс личности, означивач, захвалницу и белешку о аутору – категорије паратекста смештене на крај књиге. Приметна је пажња са којом је Порталибрис повео рачуна о томе да простор који је у непосредној издавачкој одговорности, а односи се на насловницу, формат и папир, буде уједначен. У складу са тим су и ознаке „Први/Други/Трећи део трилогије *Вирови*”, које се налазе на насловници и доприносе презентовању серијала као заокружене целине. Дизајн корица је поверен уметнику Милошу Богдановићу и укупним изгледом усмерава трилогију тинејџерској читатељској публици. Пето издање *Вира светова*, треће издање *Гамижа* и друго издање *Магме* појавило се 2019. године у издању Клета. Чињеница да је реч о издавачу са дугогодишњом традицијом у издавању школских уџбеника у извесном смислу огледа се у дизајну корица. Клетово издање издваја се ведром палетом боја и лепршавим илустрацијама на

---

<sup>143</sup> Љиљана Пешикан-Љуштановић (2014б; 2018а) и Драгољуб Перић (2014) у својим радовима о српском фантастичном роману за децу/роману епске фантастике детаљно се осврћу на *Вир светова* и *Гамиж*. В. и Тропин 2012.

насловницама, које потписује уметница Инес Главаш, и укупним изгледом адресира нешто млађе читаоце. Важно је напоменути да је у сваком другом погледу ово издање практично идентично Порталибрисовом (обухвата садржај, индекс личности, означивач, захвалницу, белешку о аутору, као и приказе Татјане Росић, Маје Бурић, Лидије Добрашиновић, Ђорђа Бајића и теоретичарке књижевности Тијане Тропин на задњим корицама).

Ако су романи Уроша Петровића и трилогија Мине Годоровић, судећи према дизајну књишких корица, усмерене ка тинејџерима, књиге о Мики Иване Нешић (1981), које је објавио Креативни центар, водећи издавач за књиге за децу и младе у Србији, су за нешто млађи узраст и носе ознаку: 9+ 12+. О томе сведоче опрема и дизајн књига, пре свега илустрације и вињете Тихомира Челановића, вешто уклопљене у писани текст, и нешто лабавија спона између фантастичних авантура главног јунака, што неискусним и мање компетентним читаоцима омогућава да лакше прате причу. Серијал Иване Нешић није довршен (наговештено је да је трећа књига у плану), али се због међусобне независности заплета *Зеленбабини дарови* (2013) и *Тајна немушког језика* (2014), поред тога што се читају као целовита прича, могу читати и као засебни романи. Издавач Креативни центар је романе пласирао са тежиштем на њиховој повезаности (они су и визуелно уједначени), с тим да је на полеђини корица *Тајне немушког језика* истакнуто да су посредни „нове авантуре” дечака Мике, што је информација која може привући пажњу и оних читалаца који нису читали *Зеленбабине дарове*. Микине „нове авантуре” су се појавиле годину дана после изласка прве књиге и смештене су у тренутак временски близак завршетку *Зеленбабиних дарова*, а да би биле разумљиве и новим читаоцима, прво поглавље је посвећено представљању јунака и подсећању на пустоловине из претходног романа, што је стандардна приповедна стратегија серијала намењених млађој деци. Оба романа су наишла на сјајан пријем критике и предмет су више научних радова<sup>144</sup>. *Зеленбабини дарови* су добитници награде „Невен” за најбоље дело из белетристике у 2013. години и проглашени су за најбољу дечју књигу на 12. међународном сајму књига „Трг од књиге” у Херцег Новом 2014. године, а исте године је *Тајна немушког језика* добила награду „Раде Обреновић” Змајевих дечјих игара за најбољи роман за децу и

---

<sup>144</sup> В. Игњатов Поповић 2018; Мијић Немет 2014; 2018б; Перић 2014; Пешикан-Љуштановић 2014б; 2016в; 2018а; 2018б; Тропин 2015.



младе. Ови подаци су у виду паратекстуалних елемената истакнути на задњим корицама свих поновљених издања *Зеленбабиних дарова* као и на полеђини, за сада јединог издања, *Тајне немушког језика*. *Зеленбабини дарови* су недавно ушли у лектиру за пети разред, а 2017. године објављен је меки повез овог, иначе, тврдо кориченог романа, пропраћен поговором књижевнице Гордане Малетић<sup>145</sup>, као и низом питања за потпуније разумевање прочитаног, што, такође, недвосмислено упућује на циљну групу којој је издавач наменио ово дело.

Наведени романи, који сачињавају корпус ове дисертације, показатељ су изузетно динамичног раздобља у развоју домаће фантастичне књижевности за децу и младе. Они, такође, показују да је свако дело условљено специфичним друштвеним и културним приликама свога времена, па тако и актуелним издавачким тенденцијама. Одређено дело, наиме, може бити веома добро написано, али ако није објављено у едицији водећих издавачких кућа, ако дизајном корица не адресира одговарајући публику, или пак ако утицајне личности из књижевне или културне јавности не скрећу пажњу на њега, неће доживети ширу рецепцију. Чињеница је да различити видови промоције и лобирања могу неко дело учинити видљивијим, међутим, тренутни књижевни успех неког дела није гаранција његове величине и трајности. Све се, напослетку, ипак своди на читаоца: „уколико нека књига није читана, уколико је њена рецепција слаба, она се неће моћи задржати на месту које су јој одредили носиоци културне моћи” (Веселиновић 2018: 15).

---

<sup>145</sup> *Путовање кроз три ватре* у: Нешић, Ивана (2017). *Зеленбабини дарови*. Београд: Креативни центар, стр. 193–196.

## IV. ПОЕТИЧКЕ СПЕЦИФИЧНОСТИ

### IV.1. *Моделовање света* (енг. *World-building*)

У већини приступа фантастичној књижевности као једно од темељних обележја истиче се устројеност света књижевног текста као аутономне структуре онтолошки одвојене од емпиријске стварности, која уз реалистичне садржи и велики број фантастичних елемената. У есеју *Фантастична имагинација* Џорџ Мекдоналд писца сматра својеврсним демијургом који обликује свој свет по узору на стваран свет: „Природан свет има своје законе (...) из којих је могуће извести другачије законе, и човек би могао, ако жели, да створи сопствени свет са сопственим законима” (нав. према: Sandner 2004: 65). Мекдоналдово промишљање односа између света стварности и фикционалног света развија Џ. Р. Р. Толкин у есеју *О вилинским причама*. Толкин уводи појмове које ће у мањој или већој мери прихватити сви потоњи истраживачи фантастичне књижевности: *примарни свет* (енг. *primary world*), под којим подразумева свет детерминисан природним законима; *секундарни свет* (енг. *secondary world*), у којем су на снази наративна правила и конвенције који се сматрају немиметичним; *секундарно веровање* (енг. *secondary belief*), којим замењује Колрицову *вољну суспензију неверице* (енг. *willing suspension of disbelief*) сматрајући је непрецизном у описивању уметности приповедања; и *субкреација* (енг. *sub-creation*), појам који имплицира онтолошку разлику између примарног света (креације) и секундарног света, фантазије (субкреације) (в. 1993). Џон Клут у *Енциклопедији фантастике* координате фантазијске књижевности одређује примарно у односу на категорију немогућег и с нагласком на дистинкцији овај свет (енг. *this world*) / други свет (енг. *other world*):

Када се радња догађа у овом свету, приповеда се прича која је немогућа у свету каквим га ми доживљавамо; када је смештена у други свет, тај је свет немогућ, али приче смештене у њега могуће су по његовим законитостима (Clute – Grant 1997: 338).

У подручју истраживања фантастичне књижевности за децу, о фикционалним световима, следом концепата развијеним у подручју истраживања фантастичне књижевности уопште, све чешће се говори као о примарним и секундарним или овим и другим световима (уп. Fimi 2017; Hunt – Lenz 2001; Nikolajeva 1988; Pinsent 2016).

Теоријски оквир који је омогућио полазиште за боље разумевање односа између емпиријског (стварног) и фикционалних светова развио се седамдесетих година 20. века када је група теоретичара блиских структурализму (Теун А. ван Дијк [Teun Adrianus van Dijk], Томас Павел [Thomas Pavel], Лубомир Долежел [Lubomír Doležel], Умберто Еко [Umberto Eco]) теорију могућих светова, насталу у оквирима модалне логике и аналитичке филозофије, применила на проучавање књижевности. Као дисциплина заокупљена проблемом фикционалности и границама могућег, замисливог и представљивог, семантика могућих светова донела је драгоцене резултате у домену проучавања књижевне фикције. Тако Долежелова теорија фикције, познатија као теорија могућих светова у књижевности, полази од претпоставке да свет стварности окружује бесконачан број могућих светова – међу којима и фикционалних. Фикционалне светове – књижевност, музику, сликарство, вајарство, плес, позориште, филм, телевизију итд. – Долежел сматра посебном врстом могућих светова, својеврсним културним производима, који се не могу поистоветити са другим могућим световима (логике, филозофије, религије, историографије итд.).

Из тога произлази да су фикционални светови књижевности „естетски артефакти који се конструишу, чувају и циркулишу у медију фикционалних текстова” (Doležel 2008: 28). Фикционални текст, према томе, претходи појму света, односно услов је настанка могућег света и као медиј посредује између ауторовог конструисања и читаочевог реконструисања фикционалног света. Универзум могућих светова у књижевности је богат и разноврстан и најлакше га је замислити као спектар којем су на једном полу фикционални светови аналогни или слични стварном свету, а на другом фикционални светови измештени далеко од стварности или јој сасвим противречни. У средини спектра налазе се светови који нагињу на једну или другу страну и осцилирају између могућег и немогућег. Колико год били удаљени од стварног света, ови фикционални светови деле исти онтолошки статус, то јест онтолошки су једнородни и не могу бити мање или више фикционални<sup>146</sup>. Долежел појам фикције разматра у опозицији према појму стварности и оштро критикује миметичку доктрину која сматра да постоји само једно легитимно референтно поље: емпиријска стварност. Оспоравањем миметизма у стварању фикције,

---

<sup>146</sup> „Толстојев Наполеон није ништа мање фикционалан од Пјера Безухова, као што ни Дикенсов Лондон није ништа више стваран од Земље чуда Луиса Керола” (Doležel 2008: 30).

међутим, овај теоретичар не пориче вишеструку испреплетеност фикције и стварности. Напротив, он је свестан постојања њихове двосмерне размене:

С једне стране, поетска имагинација приликом конструисања фикционалних светова употребљава „грађу“ коју проналази у стварности, а с друге стране, фикционални конструкти снажно утичу на наше поимање стварности (Doležel 2008: 10).

Дакле, стварни свет јесте нужна темељна константа фикционалних светова. Нарација, међутим, није огледало стварности, него њена посебна конструкција, па се сходно томе грађа из стварног света онтолошки трансформише на граници између двеју онтолошких димензија.

Иако се Долежел у *Хетерокосмици* не бави подробно књижевним жанровима, могуће је из његовог описа приповедних модалитета извести аналогичне примењиве на жанровску типологију. Појам модалитета Долежел изводи из модалне логике: „то су рудиментарна и неминовна ограничења, са којима се свака делајућа особа мора суочити” (2008: 124) и разликује четири модална система: *алетички*, који укључује модалитете могућег, немогућег и нужног; *деонтички*, који одређују модалитети дозволе, забране и обавезе; *аксиолошки*, конципиран на модалитетима доброг, лошег и неопредељеног; и *епистемички*, конструисан модалитетима знања, незнања и веровања. За потребе проучавања моделовања света у фантастичним романима за децу посебно су релевантне функције које алетички модалитети имају у конструисању фикционалних светова: „они стварају темеље, како глобалне тако и персоналне, на којима почивају фикционални светови и њихове приче” (Doležel 2008: 130). По алетичким модалитетима или ограничењима Долежел, наиме, разликује природни од натприродног света фикције. Уколико модалитети стварног света одређују шта је могуће, немогуће или нужно у фикционалном свету, онда настаје *природни фикционални свет*, односно *физички могућ свет* који не крши алетичке оквири стварног света. Фикционални свет који нарушава законе стварног света јесте *физички немогућ*, *натприродни свет*, а његов формативни принцип састоји се у томе да оно што је немогуће у стварном свету постаје могуће у његовом натприродном парњаку. Овде је реч о модално хомогеним фикционалним световима. Њиховим комбиновањем и преплитањем образује се бесконачно много сложених структура, при чему, према Долежелу, најједноставнији случај представља спајање два домена у један фикционални свет. Тиме настаје модално хетероген, двоструки

свет. Примарну двоструку структуру алетичког типа представља свет сачињен од природног и натприродног домена који су омеђени границама. Приликом разматрања приказаних светова у одабраном романескном корпусу хомогене фикционалне светове ћемо називати и једнодимензионалним, а хетерогене фикционалне светове и дво/вишедимензионалним, јер је реч о терминима који имају широку употребу у подручју истраживања књижевности за децу и фантастичне књижевности<sup>147</sup>.

Премда се не слажемо са свим Долежеловим тезама<sup>148</sup>, од којих многе немају употребну вредност у анализи жанровске фантастике, из појединих закључака, који су овде представљени уз нужну синтезу њихових суштински битних аспеката, може се извући корисна спознаја о односу стварности и фикције, онтолошком статусу фикционалних светова, њиховој типологији, карактеру и међусобним односима. Одабране поставке Долежелове теорије укрштене са Толкиновим и Клутовим појмовно-терминолошким апаратом и таксономијом фантастике Фаре Менделсон, коју сматрамо корисном за разматрање односа између фикционалних светова, представљају витално језгро даље анализе.

Темељни појам којим се руководимо у овом сегменту јесте *свет*, који Долежел дефинише као „тоталитет материјалних и менталних ентитета који могу бити означени лингвистичким или неким другим семиотичким средствима” (2008: 287). Ове ентитете Марк Вулф (Mark J. P. Wolf) назива инфраструктуром света, а Стефан Екман (Stefan Ekman) и Одри Изабел Тејлор (Audrey Isabel Taylor) његовим конститутивним елементима. Осим занемарљивог размимоилажења у терминима, ови теоретичари најважнијим саставним деловима фикционалног света једнозначно сматрају *простор*, *време* и *ликове*, а потом *биљни* и *животињски свет*, *језик*, *митове*, *легенде*, *религију*, *филозофију*, *етику* итд. (в. Ekman 2013; Ekman – Taylor 2016; Taylor –Ekman 2018; Wolf

---

<sup>147</sup> Када се говори о разлици између бајке и фантастике, истиче се да је усмена бајка једнодимензионална, јер се у њој оностраним не чуде ни ликови ни читаоци/слушаоци, док је савремена фантастика дво или вишедимензионална, подељена на не-фантастичну („реалну”) и фантастичну сферу, а оностраним изазива неодлучност, чуђење, понекад и страх (в. Hameršak – Zima 2015: 258–259; Liti 1994; Nikolajeva 2003).

<sup>148</sup> На пример, не слажемо се са констатацијом да су у митолошком свету природни и натприродни домен строго омеђени. Према Долежелу, појаве натприродних догађаја у природном домену митолошког света се доживљавају као радикална одступања од природног поретка, то јест као чуда. Сматрамо да се у свакодневном митолошком свету ипак зна да натприродни домен постоји и како се у њега долази, што овај свет чини много ближим једнодимензионалном свету бајке него вишедимензионалном свету савремене фантастике, где је откривање натприродног поретка углавном изненађујуће.

2012). Ови елементи обликују фикционалне светове и у домаћим фантастичним романима за децу, а при детаљнијем разматрању биће засебно анализирани они који у корпусном материјалу имају посебно и наглашено значење. Управо преко анализе начина на који су елементи фикционалног света обликовани могуће је тај свет реконструисати и испитати његову литерарну пројекцију. Притом ћемо водити рачуна о томе да и одсуство неких елемената говори о свету. Фикционални светови књижевности су по својој природи и начину порекла непотпуни. То су мали могући светови, настали креативном делатношћу човековог ума и руку, који увек пружају „некомплетну слику” јер садрже коначан број фикционалних ентитета (в. Doležel 2008; Ekman – Taylor 2016; Еко 2001; Taylor – Ekman 2018). Описујући вилинско царство Толкин, такође, примећује да се оно не може ухватити у мрежу од речи: „једна од његових особина јесте да буде неописиво, мада не и непојмљиво. Оно има много чинилаца, а анализа неће обавезно открити тајну целине” (1993: 18). Сходно томе, празна места у тексту ћемо посматрати као нужно и универзално својство фикционалних светова, које подстиче или покреће читаочеву имагинацију.

За означавање реално могућег света, који људи чулима опажају и у којем делају, користимо Долежелов термин *актуални*, односно *стварни свет* (енг. *actual world*). Фикционалне светове у којима важе физички закони стварног света називаћемо *примарним световима*, док ћемо за фикционалне светове који крше „природне” законе користити назив *секундарни свет*. Притом се водимо тиме да је актуални, стварни свет начелно одвојен од света приказаног у делу (тексту), док само дело може садржати један примарни свет и неограничен број секундарних светова. Питања која у анализи постављамо су: какви све светови у делу постоје, како се односе према свету стварности и како се односе међу собом, будући да начини постојања секундарних светова и њихови односи према примарном свету у фантастичном роману за децу могу бити многобројни и различити.

#### IV.1.1. Простор

У проучавању књижевности разматрање простора и времена обично се везује за Бахтинов (Михајл Михајлович Бахтин) појам хронотопа. По Бахтину, димензија времепростора, односно повезаност временских и просторних односа у књижевности има суштински важно жанровско значење, јер одређује „уметничко јединство књижевног дела и његов однос према стварности” (Bahtin 1989: 372). Хронотоп је, према томе, формално-

садржајна категорија књижевности која омогућава дубљи увид у структурне, семантичке и жанровске карактеристике књижевног дела. На трагу Бахтиновог одређења хронотопа у роману може се претпоставити да фантастични роман за децу има специфичан хронотоп који га разликује од сродних или суседних жанрова. Као водеће начело у хронотопу Бахтин издваја време и у свим анализама усредсређује пажњу на проблем времена. Овакав став донекле је разумљив с обзиром на дуготрајну заокупљеност временом и мањак интереса за просторне теме у хуманистичким и друштвеним наукама. Међутим, две димензије хронотопа – време и простор – у фантастичним романима за децу налазе се у нешто другачијем односу, другим речима, просторна димензија је често развијенија и детаљније описана (в. Mendlesohn 2008; Nikolajeva 1988). Питер Хант тако сматра да у фантастичној књижевности за децу „места значе” (Hunt 1987: 11), што се може довести у везу са поетиком и конвенцијама дечје књижевности, али и са тзв. просторним преокретом до којег долази у другој половини 20. века, када услед глобализације, постмодерног капитализма и Интернета заокупљеност простором и кретањем постаје важно обележје различитих дисциплина – географије, социологије, историје, антропологије, културних студија, историје уметности, науке о књижевности и др. Постојећа (психоаналитичка, феминистичка, квир итд.) истраживања простора у фантастичним жанровима често су усмерена на његова симболичка и метафоричка значења. У средишту њиховог занимања, међутим, није простор као такав, већ као извор информација о значењу приче или другим приповедним елементима (нпр. ликовима). За разлику од истраживања фокусираних само на симболичку интерпретацију приповедног простора, овај рад простор фантастичног романа за децу схвата и као материјалну, тродимензионалну околину те аутономан и нужан приповедни елемент који је значајан сам по себи и креиран кроз бројне односе између ликова, предмета, догађаја и других простора. У средишту истраживања налазе се структура простора фантастичног романа за децу, његова презентација и опште одлике. Осим приповедним простором, рад се бави и просторним премештањем, првенствено прелажењем границе између не-фантастичног („реалистичног”) и фантастичног домена. Будући да је постојање јасно раздвојених и квалитативно супротних домена својствено и другим жанровима (бајка, легенда, религиозна приповетка) у овом истраживању тврди се да особеност фантастичног романа за децу значајним делом произлази из интеракције међу доменима и начинима преласка границе која их дели.

Постоји више простора у фантастичном роману за децу и више начина њиховог представљања. С једне стране, постоји доживљај простора као целине, док с друге, постоје просторне тачке које су посебно истакнуте, семантички обележене. Ако се простор сагледава као целина, полазећи од разликовања примарног и секундарног света може се у истом кључу говорити и о просторима који овим световима припадају као о примарном и секундарном (в. Nikolajeva 1988: 64; Пешикан-Љуштановић 2014б: 13). Ако у фантастичном роману за децу постоје и примарни и секундарни простор(и), граница између њих може бити јасно истакнута или прикривена, тј. симболична или маскирана у мањој или већој мери, али је њено присуство неопходно (в. Nikolajeva 1988; Wolf 2012: 62–64). Ту граница између познатог–природног–људског и непознатог–натприродног–нељудског добија статус норме, а приповедни догађај настаје управо њеним активирањем, које је уписано у жанровски споразум. За бајку је, такође, карактеристична подела на два типа простора: онај који је повезан с људским светом и онај који је повезан са светом натприродних бића (в. Радуловић 2009: 34–56). Границе међу њима постоје, али како у једнодимензионалном свету бајке, који је дефинисан модалитетима физички немогућег света, ови простори нису у конфликту, прелаз преко њих не представља средишњи приповедни догађај<sup>149</sup>.

У фантастичном роману за децу нарушавање или прелажење алетичке границе је кључно за измештање нарације из реалистичног у фантастични модус. То се односи како на порталну фантастику и хорор фантастику тако и на дела научне фантастике у којима алетичка граница дели свет текста на подручје познатог–природног–људског и алтернативне или временски удаљене светове (нпр. дела са темом првог контакта)<sup>150</sup>. У хомогеним делима научне фантастике, која преузимају образац потраге, као и у делима класичне епске фантастике, такође се приповеда о деловању јунака који прелази границу семантичког поља и савладава бројне препреке, с тим да је нагласак на аксиолошком и епистемичком аспекту деловању ликова. У овим делима *свој* простор са становишта јунака представља примарни простор, чије се границе морају прекорачити да би отпочеле и авантура и прича (в. Пешикан-Љуштановић 2018а; 2018б). Активирање границе и начин

---

<sup>149</sup> У хомогеном фикционалном свету бајке деонтичке забране и њихово кршење имају средишњу улогу, док су границе најчешће нека врста сигнала да је на помолу сусрет реалног и чудесног (в. Детелић 1989; Peruško 2018: 170).

<sup>150</sup> Свет научне фантастике може бити изграђен као хомоген или бинаран. У хомогеном свету научне фантастике, као и у хомогеном свету бајке, постоји само један – секундаран – свет.



на који фантастично улази у приповедни свет различито се остварује, при чему у разматраном корпусу доминирају два начина, односно модела: фантастика портала и потраге и интрузивна фантастика. У оба модела примарни и секундарни свет јасно су разграничени при чему је управо изразита раздвојеност и стално сударање стварног и натприродног, односно познатог и непознатог основни генератор радње. У разнородним сижејним склоповима, у којима односи стварности и натприродног варирају, истакнуте компоненте приповедног простора су: кућа/дом, дивљина, пут и граница. Реч је о топосима дубоко укореењеним у традицији представљања простора и пејзажа у књижевности за децу<sup>151</sup>. Анализирано је значење ових просторних тачака и њихов однос са другим топосима отвореног (шума, планина, вода) и затвореног простора (пећина, школа) уз свест о томе да је „модел простора један од најстаријих културних категорија у којем су кодиране информације о времену, друштву и култури из које он потиче” (Станковић-Шошо 2006: 28–9).

Први роман Уроша Петровића, *Авен и јазонас у Земљи Ваука*, написан је у маниру епске фантастике и показује добро познавање овог жанровског модела и његових конвенција (в. Пешикан-Љуштановић 2004). О томе сведочи, поред осталог, простор у коме се роман збива, у целисти смештен у јединствен фантастичан свет, различит од читаочевог и ауторовог хронотопа и реалног, емпиријског поретка ствари (в. Kravar 2010; Suvín 2012). Секундарни светови су, захваљујући Толкину, једно од основних обележја епске фантастике. Иако их можемо наћи и у делима предреалистичне фантастике (Авалон, Асгард, Тир на Ног, Хипербореја), управо је Толкинова Средња земља постала парадигматски секундарни свет, а географске појединости Арде готов предложак за бројне ауторе овог жанра (в. Mrduljaš Doležal 2012). Попут Толкиновог света и Петровићев је највећим делом копнен – фабула је локализована у простор Гондване, што је геолошки назив јужног пракоинтента, насталог од суперкоинтента Пангеа у доба јуре. Море Тетис, реке (Пескара), потоци (Понирући поток) и језера (Лутајуће језеро, Црно језеро) су део тог света, и јунаци често путују преко воде, али се већина кључних ситуација одвија на земљи или испод земље (протагониста Авен и његов верни пратилац Горд спавају у

---

<sup>151</sup> Бавећи се представама пејзажа у британској фантастичној књижевности за децу Џејн Сузан Керол (Jane Suzanne Carroll) је издвојила четири најраспрострањенија топоса: уточиште (енг. *sanctuary*), зелени простор (енг. *green space*), пут (енг. *roadway*) и скрајнут/потиснут простор (енг. *lapsed space*) (в. Carroll 2011).

ископаним рупама и више пута пролазе кроз пећинске ходнике и подземне тунеле). Сам геопростор, на први поглед, функционише у складу са законима стварног света и може се сматрати физички немогућим утолико што је ситуиран у далеку геолошку прошлост Земље. Међутим, док је историјска Гондвана обухватала већи део копна које се данас налази на јужној полулопти, као и Арабијско полуострво и Индију на северној, Петровићева Гондвана представља подручје „које се може препешачити за неколико дана, односно недеља”, али на којем се упркос томе „налазе четинарске и листопадне шуме, џунгле, планине, пустиње, низије, саване, тундре, мора и језера” (Јоцић 2014: 83). Осим тога, појава сисара и настанак човека вежу се за знатно млађу геолошку еру – кенозоик. Природа фантастичног поступка у овом роману испољава се и у обликовању специфичних екосистема који обухватају стварну флору и фауну, али и непостојеће, измаштане биљке и животиње, што није увек лако разлучити: „понекад творевине ауторове маште делују стварније од постојећих животних форми” (Пешикан-Љуштановић 2004: 132), што роману придаје особену, готово „парадоксалну реалистичност” (Пешикан Љуштановић 2012а: 106). Реч је о свету у којем је степен кохезије фантастичног и нефантастичног веома висок – јунаци су навикнути на фантастично у својој околини и препознају га као део сопственог света, нпр. протагониста, белокуси дечак Авен, није изненађен постојањем дрвета чији су листови оштри и секу све пред собом и не чуди се јазопсу, хибриду јазавца и пса. По том кључу, овај роман би се могао сврстати у имерзивну фантастику, која фантастично поставља као уобичајену реалистичну норму и за ликове и за читаоца. Међутим, будући да је заплет базиран на мотиву потраге и да је текст фокализиран кроз протагонисту који истражује нов и непознат свет, реторика и стил Петровићевог романа сроднији су реторици фантастике портала и потраге. Тако посматрано, познати, условно речено примарни простор у роману обухватао би простор географски изоловане Долине без хоризонта. Ова долина, у којој се налази Авеново родно село, представља тзв. *полдер* (енг. *polder*), који Џон Клут у *Енциклопедији фантастике* дефинише као енклаву, подручје које је анахроно и оштрим, добро чуваним границама одвојено од непријатељски настројеног света<sup>152</sup>. Клут истиче да је књижевни полдер суштински одређен плански постављеним и

---

<sup>152</sup> Полдер, иначе, означава ниску земљу „отету” од воде и заштићену бранама и насипима (карак. за Холандију). Величина полдера у књижевности може да варира од сасвим малог простора попут баште или врта (ту би, на пример, спадала кућа Тома Бомбадила у *Господару прстенова*) па све до заокруженог секундарног света (Баумова Земља Оз) (в. Clute – Grant 1997: 772–773).

одржаваним границама. Иако се Авенова долина највећим делом романа описује као простор омеђен природним границама, Ничијим стаништем и дрветом смрти са једне и стрмим планинским литицама са осталих страна, расплет открива да су Бараба и Ничије станиште свесна људска творевина, која је сачувала од зла не само Авеново сеоце, већ и остале људске заједнице<sup>153</sup>. С једне стране, вилуско село описано је као оаза и савршен, мали свет, док је с друге, истакнуто да се Авен у идиличној долини осећао тескобно и спутано<sup>154</sup>. Прелаз из познатог и безбедног окружења у непознат и потенцијално опасан простор инициран је проналаском поруке на листу Барабе<sup>155</sup> и маркиран Авеновим зараћањем у Понирући поток, проласком кроз камено сужење под водом, а потом и кроз сплет пећинских ходника, што на структурном нивоу функционише као пролазак кроз портал. Кретање наниже по вертикали, пропадање јунака у дубину својеврсна је транзиција која се може тумачити као улаз у други свет<sup>156</sup>. Промена наративног простора подударна се са променом идентитета протагонисте па тако Авен више није само вилуски дечак који налази примену за листове Барабе и припитомљује јазопса, већ се из поглавља у поглавље остварује као централна личност пророчанства предодређена да спасе свет. Тиме овај роман понавља причу о неопходности преласка „кућног прага”, стварног или симболичног, да би се јунак суочио са властитом судбином и светом<sup>157</sup>.

Авен је истраживач Гондване и свако поглавље представља по једну област праконтинента коју треба истражити. Општа представа о простору добија се на основу његовог кретања: брзим, динамичним ритмом смењују се простори који су дивљи, загонетни и амбивалентни – истовремено и величанствени и застрашујући (изузетак су

---

<sup>153</sup> Желећи да свом народу обезбеди одступницу од Ваука, Томејац Абараб зарео је копље у корен великог питомог кестена, претворивши га у Барабу, дрво летећих, оштрих листова-сечива, док се Поље ветрова којим је дрво владало преобразило у неприступачно и опасно Ничије станиште. Томејци су чували Копље вечне страже све до Авеновог доласка и испуњења пророчанства.

<sup>154</sup> „Долина без хоризонта без правих свитања и залазака сунца, где већина дана пролази у сенци, већ својим именом симболизује живот без перспективе, високих домета и надања” (Токин 2006).

<sup>155</sup> Може се повући паралела са медијаторском функцијом дрвета у традицијској култури: посредством дрвета долази до промене нивоа, човек доспева у људски свет или га напушта (в. Вукмановић 2018; Радуловић 2011).

<sup>156</sup> У бајкама пут кроз јаму, бунар, пећину или испод земље води јунака у царство мртвих. Истичући да руска бајка познаје много варијаната прелажења из овог у онај свет, Проп подвлачи да су сви начини прелажења истог порекла: „они одражавају предоцбу о путовању умрлог у загробни свијет” (Ргор 1990: 328). Одједи тог веровања могу се препознати и у двадесетовековној ауторској књижевности, нпр. Баријева Недођија, Луисова Нарнија и Нангијала Астрид Линдгрен недвосмислено асоцирају на земљу мртвих.

<sup>157</sup> Подударност између промена наративних простора и промена идентитета протагонисте карактеристична је и за усмену бајку с тим да је у бајци реч о социјалном, не и психолошком помаку, који се манифестује у виду материјалних добара и друштвеног успона (в. Кујунџић 2014; 2020).

Гинкова шума, плутајуће језеро, Срце Гондване, Океан траве и Зелено гротло као доминантно позитивни простори) – и простори који припадају људима. Сликање природног простора као бинарног рефлектује аниматска веровања да је у природи све живо и да природа може помоћи човеку, али да му исто тако може нанети и зло<sup>158</sup>. Насупрот томе, људска насеља су позитивно одређена, прилагођена простору у којем се налазе и јасним, пропусним границама одвојена од осталог света: у калемарско село се улази иза застора од пузавице, суроварско село је ограђено живом, вршатећом границом, око тундирског села налази се висока ограда од стабала палме, док се једино вилуско насеље Гонгород налази у непретећем окружењу и нема потребе за ограђивањем. Захваљујући својим пропустљивим границама ови простори нису анахрони у односу на остатак света и не уклапају се у категорију полдера<sup>159</sup>. Посебан магијски, позитиван простор представља вилуска света ветрењача Иландас, творевина људских руку, која се налази на ободу Океана траве. Док су сви простори који се доводе у везу са људима позитивно конотирани, мање-више складни и уравнотежени, Земља Ваука и простори које крвопије заузимају описују се као зли, опустели и ружни, што су истовремено и атрибуције самих Ваука. Овде је на делу двосмеран утицај – књижевни ликови утичу на просторне елементе, али и простор обликује књижевне ликове, чиме се потврђује Лотманово (Ю́рий Миха́йлович Ло́тман) запажање да су просторни модели носитељи непросторних културних значења (в. Lotman 1976), другим речима да се у просторном коду „поклапају позитивна, негативна или амбивалентна својства станишта с природом бића која их насељавају” (Пешикан-Љуштановић 2014б: 16).

Авеновим путовањем покривене су готово све стране света Гондване, али како открива мапа приложена на крају књиге, постоји још много простора који нису истражени, још много делова географије тог света који остају непознати, а загонетношћу асоцирају на ознаку *овде су змајеви* (лат. *hic sunt dracones*), којом су маркиране картографске белине на старим мапама: Волион, мистериозно светилиште о којем се у роману само посредно приповеда, налази се на самом крају горњег левог дела мапе, Дивљи исток и Непознате земље на њеним крајњим десним и левим угловима. Реч је о неистраженим пределима о

---

<sup>158</sup> Ова веровања су присутна у већини Петровићевих дела, па тако и у једном од најновијих остварења, *Страховитој књизи*: „Природа је одлучила да нас каткад испрепада, а Она ништа не чини без ваљаног разлога и дубоког смисла” (Petrović 2019). В. и СМ 2001: XIII.

<sup>159</sup> Вилуско насеље Гонгород, на пример, изгледа као Авеново сеоце, али кроз једно две стотине година.

којима се може величанствено сањарити. Мапе често прате дела епске фантастике<sup>160</sup> и својеврстан су паратекст који шири границе текста – оне су ту да читалац види куда се јунак креће, али и да види како је измаштани свет омеђен, које су његове границе и где се све простире. Оно што им је заједничко јесте да у мањој или већој мери опонашају парадигму стварног света придајући на тај начин фикционалном свету неопходну дозу веродостојности и вероватности<sup>161</sup>. Петровићева мапа није део наратива као што је, на пример, Тророва мапа у *Хобиту*, већ има функцију прага – граничног простора између дела и света око њега (в. Ekman 2013; Genette 1997). Она не садржи много информација, на пример, нема оријентир нити податке о размери. Занимљив детаљ представљају картографски знаци који подсећају на руне и легенда која их објашњава, при чему загонетни симболи служе као маркери простора којим се Авен креће. Овај простор се под утицајем јуначке потраге активно мења и развија (Ничије станиште је постало место велике људске светковине, Долина хоризоната се отворила према свету, Земља Ваука је набујала животом и постала један од најлепших делова Гондване), што Петровићеву Гондвану чини „правим” светом епске фантастике, какав је Толкинова Средња земља или Земљоморје Урсуле Легвин, а не једнодимензионалним *фантазилендом* (енг. *fantasyland*) – позадином која је вечно иста и омогућава низање пустоловина унедоглед (в. Clute – Grant 1997: 341). Простор *Авена*, осим тога, корелира са Петровићевим конструктом детињства – то није безопасан, пасторални простор, попут идиличне Столетне шуме (*Вини Лу*) или обале Реке (*Ветар у врбаку*), већ простор који често поприма претеће и мрачне тонове и представља идеално игралиште за активно, радознано, маштовито, неустрашиво дете, што је у складу са ауторовом максимом да би „скроз ушушкано детињство било помало досадно” (Petrović 2019).

---

<sup>160</sup> Мапе готово можемо сматрати дистинктивном цртом дела која се у потпуности одвијају у затвореном секундарном свету (*Господар прстенова*, *Земљоморје*, *Девојчица од мастила и звезда* [*The Girl of Ink and Stars*, 2016] Киран Милвуд Харгрејв [Kiran Millwood Hargrave]), док се у делима која су лоцирана у примарном и секундарном свету, или само у примарном, ретко јављају. Наравно, и ту има изузетака (мапа Оза, мапа Недођије, мапа лондонског подземља у *Никадођију* [*Neverwhere*, 1996] Нила Гејмена [Neil Gaiman]).

<sup>161</sup> Осим мапа, чести су и засебни текстови који пружају додатне информације о историји, обичајима и веровањима фикционалног света. На пример, Толкинов *Силмариљон* (*The Silmarillion*, 1977), кратке приче које прате Придејнске летописе Лојда Александера (*The Foundling and Other Tales of Prydain*, 1973), затим *Фантастичне звери и где их наћи* (*Fantastic Beasts and Where to Find Them*, 2001), *Квидич кроз векове* (*Quidditch Through the Ages*, 2001) и *Привовести Барда Бидла* (*The Tales of Beedle the Bard*, 2008) Џ. К. Роулинг итд.

Романи Мине Тодоровић представљају комбинацију два сижејна обрасца карактеристична за фантазијску књижевност – напуштање примарног окружења, пролазак кроз портал и потрагу у секундарном свету. Класична портална фантастика, иначе, није честа код нас и трилогија *Вирови* спада у ретке изузетке (в. Тропин 2012; 2015). Осим тога, реч је о серијалу, форми чији специфични приповедни механизам, базиран на принципу понављања и варирања, битно утиче на обликовање фантастичних елемената. У првом делу серијала, *Вир светова*, прелазак из искуствене стварности у секундарни свет конвенционално је обликован: оквир чини реалистично приказан свет свакидашњег искуства одакле главни ликови проласком кроз портал стижу у секундарни свет ослоњен на предреалистичне традиције. Мотив портала јасно је искристалисан и веома је важан за развој радње, а текст је највећим делом фокализован кроз протагонисте који се слободно крећу са обе стране портала. Иако се у порталној фантастици заплет не гради нужно према моделу потраге<sup>162</sup>, мотив портала је најчешће испреплетен са мотивом потраге и његовим варијацијама<sup>163</sup>.

Примарни простор у *Вир светова* присутан је у првом и последњем поглављу. Мина Тодоровић почетак и крај романа смешта у другу половину 20. века, у обичне, реално могуће просторе – неименовани град и живописни крајолик села Вирац. У оквиру макропростора града истакнуте просторне тачке представљају Институт за биологију, важна институција у животима пензионисаних ботаничара Љуте Чичка и Добрице Ж, и станови чији се опис подудару са природом станара: озбиљан, рационалан и штедљив Добрица живи у уредном петособном стану, а опуштен, добродушан и широкогруд Чичак у неуредној гарсоњери. Ако изузмемо наведене микропросторе, простору града није посвећена већа пажња, што је у супротности са идилично осликаним простором села Вирац и брдом на којем се налази Добричина нова кућа<sup>164</sup>.

---

<sup>162</sup> Пример порталне фантастике која се не ослања на мотив потраге или задатка јесте Керолова *Алиса у земљи чуда*. Алиса путује земљом чуда немајући јасан циљ куда иде: „Мачоре Кезало?... Молим те, да ли би хтио да ми кажеш којим путем треба да одем одавде? – То много зависи од тога куда хоћеш да одеш, – одговори мачор. – Није ми баш много стало куда – поче Алиса. – Онда ти је сасвим свеједно којим ћеш путем да кренеш – одговори Мачор. –... само да *негдје* дођем, – додаде Алиса, као неко објашњење” (Керол 1989: 75–76).

<sup>163</sup> Класични примери овог модела су Баумов *Чаробњак из Оза*, *Хронике Нарније* К. С. Луиса, *Звездана прашина* (*Stardust*, 1997) Нила Гејмена итд.

<sup>164</sup> „Предео је био толико леп (...) Пут је вијугао међу брежуљцима, а мирис покошене траве и сувог ливадског цвећа пунио је плућа (...) сеоце шћућурено међу зеленим, питомим брдима” (Тодоровић 2012а: 11).

Са посебном пажњом у наратив се уводи дивовски храст огромне крошње у близини куће. Реч је о наглашено позитивном топосу који функционише као портал и праг између светова. Храст, иначе, заузима једно од главних места у словенском и келтском дендрарију: келтска реч за храст *duir* значи *врата*, а у српској култури храст, као дрво божанске снаге, асоцира на стаменост и постојаност што чини храстовину подобном за израђивање врата (в. СМ 2001: 567–569). Према Џону Клуту портал у фантазијској књижевности увек сигнализира неку врсту измештања – то може бити прелаз „између овог и оног света; између нашег времена и другог времена; између живота и смрти; између претходног узрасног статуса и стања одраслости” итд<sup>165</sup>. Портал може бити материјалан, опипљив или метафоричан, видљив или невидљив, и најчешће је добро чуван и заштићен тајним шифрама, условима или забранама (Clute – Grant 1997: 776)<sup>166</sup>. У *Виру светова* улаз у секундарни свет случајно открива Љута Чичак, изговарајући шифру „какав храст – гороста” која активира земљани вир:

Под њима се разјапила широка рупа, продужујући се у дугачак тунел који је водио под само корење циновског дрвета. Ваздушна струја их је вукла наниже и ма шта они чинили и ма како покушавали да јој се одупру, усисавани су све дубље и дубље (Тодоровић 2012а: 14–15).

Овај земљани вир је, попут Алисине зечје рупе, истовремено и транзитна тачка и простор, с том разликом што Алиса кроз рупу пропада полако, успут је радознало разгледајући, док су Добрица и Љута великом брзином усисани, а потом избачени на другу страну вира<sup>167</sup>. Много подробније Мина Тодоровић приступа описивању

---

<sup>165</sup> Прелажење јунака у друго царство Владимир Проп сматра важним композицијским елементом усмене бајке: „Прелажење је истакнут, изразит, необично наглашен момент просторног премјештања јунака” (Проп 1990: 309). Прелазак границе која дели овај од оног света у бајкама је могућ једино уз помоћ медијатора прелазна: животиња (коњ, птица), елемената у природи (камен, дрво, вода, ваздух, ветар), грађевине (подрум, јама, чесма, мост), бића (ђаво, змај, захвални мртвац) и посебни сигнали (нож, вода, засечено дрво) (в. Станковић-Шошо 2006: 128).

<sup>166</sup> У бајци се граница између не-чаробног и чаробног домена такође може прећи само под одређеним условима: „Како би ушли у чаробну домену, људски ликови морају доказати да посједују позитивне квалитете попут суосјећања, храбрости или великодушности, или да су упознати с аутоматским правилима приче. У чаробну се домену припуштају изгубљени или злостављани ликови. Чаробно може и навабити људске ликове уз помоћ предмета, животиња, те визуалних или аудитивних сигнала како би им наштетило или затражило њихову помоћ. Злоћудно чаробно у не-чаробну домену може насилно продријети или манипулацијом изнудити позив од стране људског лика. Доброћудно чаробно у не-чаробну домену ступа на позив људског лика. Тај позив често је нехотичан, а јавља се у облику вербалних (израван позив, допуштење, вјенчани завјет, жеља, каролије и друге вербалне формуле, позив у помоћ) и невербалних зазива (плакање, негативне мисли, одустајање, гесте и понашање који одају очај)” (Кијундзић 2020: 266).

<sup>167</sup> Портал који је уједно и простор налази се и у Гејменовој *Коралини* (*Coraline*, 2002) (врата и дугачак ходник кроз који девојчица пролази). Тренутак измештања у секундарни свет прецизно је описан и у

секундарног простора и утиска који непозната, фантастична околина изазива код јунака. Простор у који су доспели делује аркадијски и Љута у први мах заиста мисли да је у рају: „Јесте, ја сам у рају. Како дивно мирише и како све блиста” (Тодоровић 2012а: 17). Ваздух је опојан, чудесно свеж и мирисан, небо плаво, биљни свет бујан и раскошан, а боје јасне као у најлепшим сновима. Истицање боја у опису секундарног простора, које најпре наговештава, а потом све јасније указује на сивило света из којег јунаци долазе, директно подсећа на начин на који су примарни и секундарни простор представљени у *Чаробњаку из Оза*: Канзас је туробан и сив, док је Оз чудесно шарен. Поред тога, у оба романа, као и у Петровићевом *Авену*, промену наративног простора прати промена идентитета протагониста. Та промена, међутим, није увек свуда иста: Дороти стицајем околности у Озу сматрају чаробницом, али је она свесна да је само обична девојчица, Авен се остварује као спаситељ и ујединитељ света, док је у *Виру светова* реч о драстичној промени физичког изгледа јунака – захваљујући чистом ваздуху и неупрљаној Земљи носатих писова Добрица и Љута се подмлађују за педесетак година и постају тинејџери. Ова трансформација је обликована у романтичарским оквирима представе о дечјој невиности и блискости с природом, тј. у складу са уверењем да секундарни, фантастични светови припадају детињству као добу невиности и чистоте.

Управо кроз визуру подмлађених стараца читалац упознаје секундарни простор у којем се одвија најважнији део *Виру светова*. У перцепцији стварности између читаоца и ликова нема раскорака, тако да оно што читалац сматра нестварним и немогућим исто таквим сматрају и Добрица и Љута. Они су објективни посматрачи непознатог света у којем важе дијаметрално супротна правила не само у сфери физичких закона (нпр. људи живе око триста година, а у пуну снагу доспевају у стотој) већ и што се тиче друштвених норми (нпр. норме које регулишу интеракцију између различитих раса – носатих писова, чаробњака, вилењака, патуљака, људи, вештица). У складу са реториком порталне фантастике, за све што не представља „нормални” део стварности дају се детаљна објашњења. За разлику од имерзивне фантастике која изискује максимално пажљиво читање да би се склопила слика света у којем се прича одвија, у *Виру светова* се све

---

*Чаробњаку из Оза* (торнадо који Доротину кућу измешта из Канзаса у Земљу Оз). С друге стране, транзиција може и веома кратко да траје, као што је случај са Алисиним залажењем у Земљу иза огледала или Хауловим и Софијиним проласком кроз врата која воде у различите светове у *Хауловом покретном замку* (*Howl's Moving Castle*, 1986) Дајане Вин Џоунс.



релевантне информације пружају, такорећи, на тацни, кроз разговор ликова, њихова запажања и паратекстуалне белешке на крају сваког поглавља. Од поглавара носатих писова читалац тако сазнаје да постоје три вира која спајају примарни и секундарни свет и добија објашњење зашто се ови светови толико разликују<sup>168</sup>, чаробњак Равилус даје многе појединости о носатим писовима и чаробњацима, а забелешке Добрице Ж откривају да су сазвежђа и размере на оба света исти, али да је секундарни свет много ређе насељен и са већом површином под водом. Кроз интеракцију ликова, на духовит начин се откривају и подударности између светова, на пример, мачке се у Обојеном свету називају кафелинима, кафа је хешвит, а пушеће је жареће. Уплитањем мотива потраге, у коју поред Добрице, Љуте и њихових животиња, пса Дроњка и мачке Ђубрице, крећу носати писови Анос и Носел, чаробњак Равилус и вештица Микуш, кључни елемент у роману постаје хронотоп авантуристичког путовања. То потврђују и епизоде подређене упознавању различитих делова Обојеног света и приказу особене динамике односа између чланова дружине. Трагајући за Бесмртном, Свемоћном, то јест Живом водом, група наступа као компактан колектив који заједничким снагама савлађује противнике (вештице и вешце, стенолике, зле вилењаке, шумолике, Црног Мага) и осваја једну по једну просторну тачку.

За разлику од простора бајке који не пружа никакав отпор (в. Lihačov 1978a), овај простор је тешко савладив. Кроз њега се тешко пробија и он изискује од јунака велику издржљивост и физичко одрицање. Као и у роману *Авен и јазонас у Земљи Ваука*, јунаци повремено прелазе преко воде (река Ења, Прозирна река, река Хаденор) али се путовање највећим делом одвија на копну. Осим тога, и овде су простори бинарно постављени па се тако дивљи, опасни простори (Предео крша и ливада, Вештичија брда, Гола висораван, Црна шума, Снежне горе, Дивљина, Планина смрти) брзим, наративним ритмом смењују са просторима који су социјализовани и питоми (Земља носатих писова, Бели град, Зелвилин, Драт, Бистрик, Горњанак, Патуљград, Бели дворац, планина Ор). Сасвим очекивано, простори који припадају „добрим” расама – носатим писовима, чаробњацима, вилењацима, патуљцима и људима – наглашено су позитивни, и обрнуто, простори које настањују стенолики, шумолики, вешци, демони и дусини својом врелином, хладноћом или неприступачношћу сугеришу опасност и близину смрти.

---

<sup>168</sup> Док су људи примарног/Сивог света усавршавали оружја и начине да друге држе у покорности, на секундарном/Обојеном свету су проучавали природу и упорно настојали да сами постану бољи.

Занимљив детаљ у овој иначе класичној фантастици портала представља пролазак дружине кроз невидљиви вир у подножју Планине смрти и кратак боравак у примарном свету. У порталној фантастици фантастика припада секундарном свету и не цури у примарни. Пошто се овде ради о продору фантастике у свет уобичајене стварности, реч је о елементу интрузивне фантастике<sup>169</sup>. Тај продор је у *Виру светова* строго контролисан, па тако бића са Обојеног света у примарном простору могу да издрже највише три дана и онда умиру. То се на прилично директан и не баш суптилан начин објашњава тиме да је примарни свет окужен сивим ваздухом, отровним водама, фабрикама, аутомобилима, ђубриштима и у сталном страху од ратова и болести. Сликање примарног света као простора наглашено негативне конотације, додуше, ублажено је Љутином и Добричином носталгијом и жељом да се по завршетку авантуре врате кући:

Овде је дивно, али смо тамо потребнији. Дужни смо да нешто учинимо за свет у коме смо рођени и живели, где су нам остали пријатељи, познаници, рођаци... Јер ми га ипак волимо (Тодоровић 2012а: 226).

У другој књизи серијала Мина Тодоровић се мање ослања на устаљене шаблоне преузете из англофоне фантазијске књижевности и словенске митологије и уводи много оригиналније концепте. *Гамиж* је, иначе, очувао „непретенциозност, хумор и свежину првог дела, али им је придодао знатан напредак кад су у питању композиција, ритам приповедања и слојевитост ликова” (Тропин 2012: 118). Овај роман се тематски надовезује на претходни, будући да описује даље доживљаје јунака *Виру светова*, али се уводе и нови чланови дружине, што је мотивисано развојем мотива потраге и његовим усложњавањем. Серијали ослоњени на мотив потраге углавном припадају прогресивном типу који се одликује комплексним линијама заплета, иреверзибилним, линеарним временским током и јунацима који пролазе кроз разнолике промене биолошког, психолошког и социјалног статуса<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> Фара Менделсон сматра да комбинација порталне и интрузивне фантастике није широко распрострањена и као редак пример наводи серијал о Харију Потеру (в. Mendlesohn 2008: 2). Чини нам се, међутим, да у фантастици за децу ова комбинација ипак није тако неуобичајена. Тако, рецимо, у нашем корпусу од девет романа пет их се уклапа у овај модел: поред *Вирова* то су *Зеленбабини дарови* и *Караван чудеса*. Ова комбинација је релативно честа и у хорору где након првог јунаковог продора у онострано фантастични елемент долази за њим у примарни свет.

<sup>170</sup> *Хронике Нарније*, *Земљоморје*, *Његова мрачна ткања* и *Хари Потер* само су неки од бројних примера овог типа серијала.

Трилогија *Вирови* се и по структури заплета и по индивидуацији главних јунака уклапа у прогресивни образац. Сваки појединачни део је у одређеној мери самосталан и заокружен док истовремено утиче на даљи развој наратива и саставни је део кохерентне и пажљиво осмишљене целине. Главни ликови и одраније познат простор у *Гамижу* су представљени кроз преплитање и варирање описа, сцена и дијалога из првог романа, што функционише као ненаметљив подсетник намењен старим читаоцима и довољно информативан увод за читаоце који се са причом први пут сусрећу. На пример, док су у *Виру светова* бројни амбијенти описани подробно и са мноштвом детаља, познате просторне тачке (планина Ор, село Вирац, Ограђено брдо, Земља носатих писова) у *Гамижу* су назначене само у основним цртама. Истовремено, нова потрага и путовање као наративни модел омогућавају упознавање нових, неистражених делова секундарног света. Доминантне наративне стратегије су, као и у *Виру светова*, измештање и истраживање, с тим да је пролазак кроз портал мање драматичан и ритам приповедања је спорији тако да нова поглавља не доносе увек и промену наративног простора.

Почетак потраге је прилично статичан и везан за неименоване просторе попут обале, шуме, шумарка и пећине. Истакнуте тачке на путовању представљају две велике луке – Ларат, са атмосфером типичног медитеранског места и егзотични Тукјаш – као и дистопијски интониран Хир-рабр-аграфај, за који из епиграфа на почетку поглавља читалац сазнаје да је највеће острво архипелага Агамбамо-цукра, да је већим делом покривено пустињом Хоаб и да га настањују рабр-аграфаји, најзлоћуднија и најкрволочнија бића Обојеног света<sup>171</sup>. За разлику од претходног путовања, ово се добрим делом одвија на води – јунаци путују једрењаком „Замил”, привикавају се на живот на мору и проучавају мапе које имају другачије ознаке од оних на Љутином и Добричином свету, нпр. *Најшири трбух Земље* означава Екватор, док се *Мања Земљина снежна капа* односи на Северни пол. Паралела се може повући са представом простора у бајци где море „обично функционише као граница између два света” (Радуловић 2009: 43). Попут античке реке подземног света, водено пространство врши функцију граничне воде, оне која обележава и раздваја *свет живих* и *свет мртвих* – хтонски простор Хир-рабр-

---

<sup>171</sup> Епиграфи и дневничке белешке Добрице Ж писани су научнопопуларним стилем. Овај поступак присутан је и у Петровићевом *Авену и јазонсу у Земљи Ваука* где набрајање биљних и животињских становника одређеног простора на почетку сваког поглавља прате дефиниције налик на оне из дечијих енциклопедија.

аграфаја. Ни у другом делу трилогије простор се не састоји искључиво од места сусрета ликова, обављања задатка, циљне тачке, већ и од простора између тих тачака које треба савладати. Савладавање простора између појединих тачака је, дакле, у самом средишту интереса приповедања. Путовање је кружно, тако да се након испуњеног задатка дружина истим путем враћа у почетну тачку – Земљу носатих писова, одакле ће Добрица и Љута прећи у свој свет. Њихов повратак прати Орово обећање да ће се вратити и пророчка најава будућих дешавања:

Три пута Свемоћна мора да искуша ону децу. Први пут – када су стигли до ње. Други пут – када су савладали Црног Мага. Трећи пут – биће им најтеже, јер ће бранити оба света (Тодоровић 2012б: 265).

Трећа књига, *Магма*, представља кулминацију и велико финале серијала. У складу са формом порталне фантастике, у фокусу је прелазак јунака из примарног у секундарни простор, с тим да се ток приче усложњава уплитањем још једног секундарног света и већим бројем интрузивних елемената. Радња првих пет поглавља се одвија у Обојеном свету, у Зелвилину и Земљи носатих писова. Будући да је реч о познатим просторима, не смењују се толико пејзажи колико ситуације. Дружина и нови–стари проблем уводе се без много околишања, али са довољно информација и поновљених описа, што је намењено, пре свега, новим читаоцима: чуварка Земљиног срца Магма–змајка је гневна јер Црмасова творевина, Очајни свет, преко споне исисава оно што она чува, а дружина добија задатак да пронађе пролаз ка Очајнима и ту спону прекине. Пролаз се налази у Добричином и Љутином свету и да би га открила дружина мора неко време да борави у њему. Услед тога, наредних пет поглавља, смештених у простор села Виращ, Ограђеног брда и Добричине куће, обликовано је по моделу интрузивне фантастике.

Према таксономији Фаре Менделсон, присуство интрузивног фантастичног елемента недвосмислено смешта текст у близину хорор жанра. Међутим, овај вид фантастичног наратива се у књижевности за децу најчешће појављује као нешто „меко” и у основи непретеће (в. Тропин 2015; 2016). У складу са тим, продор натприродног у *Магми* не подрива осећај безбедности и није праћен увођењем несигурности и страха у примарни свет – тежиште је на натприродним бићима која стварни свет доживљавају као други и другачији, тј. као секундарни. Заштићени чаролијом и невидљиви за друге људе, они истражују непознат простор и околину што омогућава свеж поглед на обично, познато

и свакодневно. Овај спој свакодневног и натприродног бива уздрман продором бића са новог секундарног света да би потом интрузивну фантастику сменила фантастика портала и потраге. Портал који води у Очајни свет лоциран је на Ограђеном брду и заштићен шифром коју изговара декларисани „отварач вирова” – Љута Чичак. Истовремено се открива да јака магија чува пролазе између светова и да ју је тешко савладати. Наиме, постојање ових светова може бити могуће само док стоје у равнотежи и комуницирају под јасно одређеним условима. У супротном они суштински угрожавају један другог. То је наговештено и у *Виру светова*:

Сувише страшних, опасних и смртоносних ствари има код вас. Ако би неко открио шифру вира светова и почео њиме да се користи у зле сврхе, добра би овде сасвим нестало (Тодоровић 2012а: 226).

У завршници серијала та се веза претвара у реалну, отворену претњу па спона између Очајног света и Земље, чија су два лица Сиви и Обојени свет, мора заувек да се прекине.

Очајни свет је творевина главног антагонисте Црног Мага и обликован је на начин на који се у научној фантастици обично приказују дистопијски светови, са снажно потцртаном антимодернистичком мисли која боји цео серијал.

Небо је тамносиво, без зрачка сунца, увек прекривено ниским и густим облацима из којих не пада обична киша већ киселина. Реке и потоци су налик отвореној канализацији. У њима нема живота. Заправо, природа не постоји (Тодоровић 2016: 74).

Кључне тачке у овом беживотном свету су: Индустрија, кошница у којој живе деца–радници и зграда за нешто повлашћенија, али једнако несрећна бића – Посебне, а укупна атмосфера се гради истицањем бетона, метала, бодљикаве жице, машина, црних путева, оцака, пепела и дима. Мина Тодоровић, по свој прилици, модернизацију поистовећује с индустријским загађењем и моралним суновратом, док у преиндустријском свету види идеал човековог јединства с природом. То је чини истомишљеницом Толкина чији су светови готово уџбенички пример основних антимодернистичких поставки (в. Kravar 2010; Mrduljaš Doležal 2012). Успешно извршен задатак и коначна победа добра над злом доноси трансформацију Црмасовог равног, једноличног света у својеврсну рајску башту<sup>172</sup>. До тога долази посредством стваралачке маште полу-вилењака Добрице Ж, што

---

<sup>172</sup> Земља која се доводи у везу са антагонистима може до краја остати и неизлечиво болесна као што је случај са Мордором.

се може тумачити као омаж Толкиновим вилењацима „начињеним од тежње за стварањем” и нераскидиво повезаним са својим природним окружењем<sup>173</sup>. Велико финале, међутим, не дешава се у новом, Чараном свету, већ у добро познатој Земљи носатих писова и подразумева измештање Љуте Чичка кроз огњени вир у само срце Земље. Тек са овим просторним премештањем, које представља врхунац пажљиво грађеног апокалиптичног модуса, замршене наративне нити се расплићу и јунаци спознају сопствену улогу у причи. Категорија простора у трилогији Мине Годоровић нераскидиво је повезана с радњом и веома је важна за наративно ткиво – простор је у *Вировима* жив и мења се, кружећи од *locus*-а *atopis*-а (места уживања) до дистопије, и понаша се као делатан лик у причи.

Роман првенац Иване Нешић, *Зеленбабини дарови*, такође је написан у форми порталне фантастике, у којој јунак из примарног света прелази у секундарни и испуњава низ задатака. Међутим, док је у *Авену* и *Вировима* сва акција ситуирана претежно у секундарном (туђем, непознатом) свету, у *Зеленбабиним даровима* радња се већим делом одвија у примарном простору, док је „боравак у оностраном свету привремен и повремен, те је и *онај* свет само скициран” (Перић 2014: 180). Примарни, реално могући простор у роману обухвата простор неименованог града у послератној Србији, у оквиру којег се као истакнуте тачке издвајају кућа дечака Мике, кућа са окућницом поштар Митра и пољана на другом крају града, и просторе шуме и пећине лоциране у источној Србији. Градски простор у првом делу романа није детаљно описан нити је изразито позитивно или негативно обележен, међутим, са променом тачке посматрања, до које долази пред сам крај потраге и боравка у секундарном свету, открива се двосмисленост града који не може бити одређен једнозначно. Када јунаци добију моћ да сагледају суштину ствари испоставља се да је слика удобног паланачког градића веома реалистична и далеко од идеалне:

Дрвеће је изгледало жалосно, опуштених грана и проређеног лишћа. Зграде општине и суда порасле су небу под облаке и надвијале су се бацајући мрачне сенке на и овако мрачан град. Школа је била тек мало боља. Позориште и библиотека скупили су се, па их Мика није ни приметио кад је прошао поред њих.

---

<sup>173</sup> Стварање Толкинових вилењака никада не иде *contra naturam*: „Лист и грана, вода и камен: имају боју и лепоту оних ствари које волимо под сумраком Лоријена, јер ми у све што правимо унесемо мисао на све што волимо” (Толкин 2004а: 392).

Понеки аутомобил протутњао би улицом, ни црвен ни црн, него сив од дима... (Нешић 2013: 153).

Простор који ни из ове визуре не губи своју изразиту позитивну обојеност јесте кућа главног јунака, дечака Мике. Микина родна кућа, као заштићен, „свој” простор, јавља се у иницијалној и финалној позицији, при чему су истакнута места у њој кухиња, трпезарија и дечакова соба око којих укупни простор куће гравитира. Треба напоменути да позитивна конотација куће долази од природе њених станара (дечак Мика и његова бака) и опште атмосфере, не од детаљног описа. Према Гастону Башлару, „кућа је наш кут у свету” и „наш први свемир”:

Пре него што ће бити „бачен у свет” (...) човек бива положен у колевку куће. (...) Живот почиње добро, он почиње затворен, заштићен, сав утопљен, у крилу куће (Bašlar 2005: 30).

И у бајкама је кућа која се налази на почетку и на крају обично „мајчински” симбол и означава уводни део пре јунаковог ступања у акцију. С друге стране, кућа у медијалној позицији у бајци је најчешће повезана са оностраним бићима (в. Радуловић 2009: 35–37). Паралела се може повући са начином на који је приказана кућа са двориштем поштарара Митра, смештена на граници између урбаног простора и Микиног омиљеног места – пољане на крају града. И у примарном и у секундарном простору поштарарева кућа, у складу са духовном и телесном запуштеношћу свог станара, делује прљаво и руинирано, док њено двориште са трулом тарабом, даскама с ексерима, шерпама с водом, локвама блата, јатом агресивних гусака и пошандрцалом мачком, које Мика мора проћи да би дошао до пољане, „нараста у особену пародију демонских хронотопа бајке и функционише као реални еквивалент свих будућих фантастичних искушења у секундарном простору” (Пешикан-Љуштановић 2014б: 14).

Микин лични простор, односно „једино место на свету које је било само његово” (Нешић 2013: 16), представља скривита пољана иза поштарарева куће, на којој воли да се игра, чита, ужива и машта. Како ће се испоставити, на пољани, тачније у подножју искривљеног стабла старе крушке<sup>174</sup>, живи колонија маљутака, натприродних бића обликованих у духу словенског фолклора. Простор пољане се тако открива као својеврсна

---

<sup>174</sup> Јужни Словени сматрају да је крушка свето дрво, али су је истовремено поштовали и као место боравка нечисте силе. По веровањима, на крушки (која расте у пољу, крива, густе крошње) бораве демонска бића, а да се не би наукао гнев њених становника, под крушком је забрањено спавање, седење, качење љуљашке на њену грану и сл. (в. СМ 2001: 313).

*шрафура* (енг. *crosshatch*) – јединствен простор у којем се природно и натприродно укрштају (в. Clute – Grant 1997: 237), попут шуме у Шекспировом (William Shakespeare) *Сну летње ноћи* (*A Midsummer Night's Dream*, 1995/96), велшке долине у роману Алана Гарнера *Легенда о сови* или простора у серијалу о Харију Потеру. И отворени и затворени тип шрафуре често је насељен тајним заједницама, невидљивим људском оку, као што су Позајмљивачи Мери Нортон, Слободни народ Терија Прачета или управо маљуци Иване Нешић<sup>175</sup>. Присуство маљутака у стварном свету објашњава се некадашњом двоструком, двосмисленом природом примарног простора:

На свету више нема тако много магијских створења. Нека су протерана, нека су једноставно одлучила да је време да се њихово постојање у свету који припада људима заврши (Нешић 2013: 8).

Заплет почиње интервенцијом чудесних бића, тачније њиховим уплитањем у живот дечака Мике. Реч је о интрузивном елементу обликованом у складу са конвенцијама дечје књижевности. Наиме, извесна запитаност о природи самог догађаја постоји, али је та запитаност кратког века и Мика, под утицајем омиљене лектире, врло брзо прихвата постојање и присуство натприродних бића:

Иако је од страха тело престало да га слуша, Микин ум савршено је радио и одмах је разумео у чему је ствар. Такви догађаји нису били реткост у књигама које је читао (Нешић 2013: 37).

Истовремено, дечак је свестан да је сусрет са маљуцима тајна коју никоме не сме да повери „јер би га исмејали или му урадили нешто горе мислећи да је померио памећу” (Нешић 2013: 60). Иначе, објашњено је да контакт са натприродним бићима, каква су маљуци, могу да остваре само деца, која, за разлику од одраслих, „виде тачно оно што је пред њима, а не оно што очекују да виде” (Нешић 2013: 7), што се, као и мотив повратка у детињство у трилогији *Вирови*, може довести у везу са романтичарским представама о невином, интуитивном детету блиском фантастици и природи.

До првих сусрета долази у отвореном (пољана) и затвореном простору (Микина соба), док мисија на коју маљуци шаљу дечака подразумева просторно премештање – Мика и маљутак Завиша напуштају простор града, одлазе у источну Србију и залазе

---

<sup>175</sup> „Од свих чудесних створења која су икада настањивала ове просторе маљуци су без сумње најтајновитији. Голико су се клонили људи да данас многи и не знају за њих. Да су их само ретки видели, не треба ни помињати” (Нешић 2013: 7).



најпре у шуму<sup>176</sup>, а потом и пећину<sup>177</sup>, вишеструко семантизоване топосе у нашој традиционалној култури. Букова шума је описана као пријатно место преко дана, међутим, са доласком ноћи Мика и Завиша уточиште траже у оближњој пећини улаза покривеног завесом од бршљана. Уласком у пећину и падом кроз рупу „високу и уску попут бунара” (Нешић 2013: 77), они доспевају најпре у дубоку јаму, потом у ниско засвођен ходник и напослетку у прекрасну зелену дворану коју чува камени медвед. Стражу каменог медведа пролазе само одабрани појединци, што је једна од одлика портала, међутим, овде није реч о прелазу из свакодневног простора у секундарни, већ о залажењу у гранични простор, којим влада вештица–русалка Зеленбаба. О томе сведочи и амбивалентна, гранична природа вештице, медијатора између *овог* и *оног* света, што је од кључног значаја за обликовање хронотопа (в. Шаровић 2018)<sup>178</sup>. Зеленбаба дечаку и маљутку задаје три задатка који иницирају путовања у секундарне светове.

Прво, да би доспели до воћа за којим Зеленбаба жуди, а које „расте у врту на крају света и чувају га три страже” (Нешић 2013: 88), Мика и Завиша улазе у магијску ватру у коју вештица баца прах златне боје, при чему је пролазак кроз пламен/ватрену препреку врло прикладна слика за привремену смрт искушеника и његов одлазак на други свет (в. Лома 2005: XXXVI). Уз осећај да су прошли кроз „огледало од хладне језерске воде” (Нешић 2013: 89), јунаци су се обрели на златној, пространој ливади, препуној цвећа и огромних пчела. У складу са реториком порталне фантастике, непознат, очуђен простор спознаје се из Микине и Завишине визуре, међутим, топографији овог света не приступа се са толико детаља као у *Авену и јазонсу у Земљи Ваука и Вировима*. Осим ливаде, ту су још лавиринт и врт са чудесним дрветом у центру. Топоси врта и лавиринта су, иначе, богати значењем, које се креће од божанског до демонског, међутим, услед преовлађујућег комичног тона свака евентуална алузија у роману је прилично слаба. Нагласак је на слици

---

<sup>176</sup> „Шума је отворен, најчешће непријатељски, туђ простор који човек није освојио. Њом владају звери и демони, у њој је могуће срести свакојаке нечисте силе и натприродна бића” (Детелић 1989: 161).

<sup>177</sup> Пећина је место где борави нечиста сила као и пут којим се стиже у подземни свет. По народним космолошким представама, пећине повезују *овај* и *онај* свет, који се налази, како се често замишља, унутар земље или под земљом (в. СМ 2001: 427).

<sup>178</sup> У бајкама се иницијални контакт између не-чаробног и чаробног углавном одвија на граници између *овог* и *оног* света (пут, шума, дивљина, вода итд.) (в. Кујунџић 2020). Тако, на пример, вештичја колиба у шуми стоји на граници двају светова и представља улаз у друго царство. Тај улаз често чувају животиње, а да би ушао у колибу јунак мора знати праве речи (в. Проп 1990).

дрвета света и његовом значењу, које дечаку и маљутку у сниженом, комичном тону открива древна змија/ала:

Ово дрво је крај вашшшег сссвета, или боље, његов продужжжетака, репуљак ако хоћешшш. Сссвет који ти познајешшш уплетен је у његово корење или је његово корење уплетено у ваш сссвет (Нешић 2013: 101).

Након што су домишљаотошћу савладали чуваре јабуке живота – петла, црног пса и змију/алу – повратак у Зеленбабину пећину Мику и Завишу води кроз ватру у коју је бачен прах зелене боје. Други задатак подразумева скок у ватру црвене боје, који јунаке одводи у колибу од прућа, без врата и прозора. Природа бића и природа простора се овде савршено поклапају: кућа припада чуми, демонском бићу које изазива кугу, а укупна атмосфера и црвенкасти тонови сугеришу крв и опасност. Унутрашњост куће је, иначе, реалистична: „Ту су били једна уредна постеља, наковањ поред ватре и нешто алата” (Нешић 2013: 110), што је блиско поетици бајке и бајковној склоности „да и оно што припада ‘другом’ свету приказује исто као у ‘овом’” (Радуловић 2009: 37).

Трећи задатак је најсложенији и јунаке кроз плави пламен води у плаветни свет. Простор је идентичан оном у примарном свету (пећина, шума, река, град), с тим да у његовом плаветном слоју не важе овоземаљски закони: види се само оно што заиста јесте, животиње говоре, а људи се приказују као сенке. Истакнуто место у овом свету јесте непроходна камена капија – улаз у водењаково царство и мотивација за увођење мотива расковника, чудесне биљке магијске снаге, која отвара браве и катанце. Боравак јунака у овом фантастичном, монохроматском простору је, као и у претходна два – жутом и црвеном – привремен, а повратак се одвија уз помоћ зеленог праха и ватре зеленог сјаја.

За разлику од претходно разматраних романа, просторно измештање у *Зеленбабиним даровима* није праћено променом идентитета протагонисте, па тако Мика до краја „остаје мање више исто што је био у почетку романа: добро васпитано дете, које с демонским бићима разговара као с бабиним пријатељицама” (Пешикан-Љуштановић 2014б: 26). Управо ове особине му помажу у савладавању препрека у секундарном свету, што је само једно од бројних хуморно интонираних извртања устаљених образаца у *Зеленбабиним даровима*. Како је већ примећено, овај роман представља оригиналан спој домаће и стране традиције и не одговара у потпуности канонима жанра епске фантастике (в. Перић 2014; Тропин 2015). То је видљиво и у обликовању секундарних простора, који

„нису паралелни јунаковом свету већ више представљају његово културном традицијом задато ‘дупло дно’” (Пешикан-Љуштановић 2017: 23). Реч је о просторима фантастичног предзнака, детерминисаним древним словенским митологемама.

*Караван чудеса* је у оквиру романескног опуса Уроша Петровића најприближнији форми порталне фантастике. Са изузетком *Авена и јазонса у Земљи Ваука*, Петровићеве романе одликује жанровски синкретизам и поигравање жанровским матрицама, што даје оригиналне резултате, мада остаје упитно колико је субверзија правила свесна и намерна. У *Каравану чудеса*, као особеној мешавини „SF-а, епске фантастике, хорора, екологије и параболе о одрастању као великој животној авантури” (Pešikan Ljuštanović 2016: 129), варира се образац путовања из примарног у секундарни свет, при чему долази до девијације класичних мотива портала и потраге. Роман почиње недвосмисленим просторним и временским одређењем: „Србија, касни двадесети век” (Petrović 2016: 7). Почетна радња је смештена у простор неименованог града, са нагласком на простору дома главног јунака, дечака Адама, и отвореним просторима улице, дворишта између зграда и напуштене касарне. Насупрот идеализованој слици куће у *Зеленбабиним даровима*, као центру равнотеже који пружа заштиту и стабилност и место је љубави и радости интимног породичног живота, стоји амбивалентан мотив дома у *Каравану чудеса*. Простор стана у којем живе Адам и његови родитељи апсолутно је безбедан, мапиран и познат, самим тим, лишен тајни, опасности и било какве неизвесности. У књижевности за децу кућа обично функционише као позитиван простор, место одакле се полази и циљ којим се авантура завршава<sup>179</sup>. Међутим, Адамов удобан, уређен стан, чију заштитничку атмосферу граде његови превише брижни родитељи, за дечака постаје простор који гуши, ограничава и спутава. Кућа је овде превише у себе затворен простор, својеврсна клопка, а не упоришно место и референтна тачка наспрам које се управљају сви путеви. Као и Авенова Долина без хоризонта, стан у ком Адам живи је недвосмислено сигурно и познато место које стоји наспрам непознатог, туђег, потенцијално опасног света, али и место које спречава сваки раст и развој. Међутим, док Авен својом вољом напушта свет детињства, Адам из његовог ушушканог окриља бива насилно отргнут што је директно повезано са продором фантастичног елемента у примарни простор. Док је трагао за бумерангом који је пролетео

---

<sup>179</sup> Ову слику препознајемо и у дечијим играма у којима је играч заштићен оног тренутка када закорачи у фигурализовани простор „куће” у којој је привремено безбедан од свих спољних утицаја, и на неки начин изван игре (која опет фигуративно представља узбуђења али и опасности спољног света).

кроз густу живицу у двориште напуштене касарне, Адама је зграбила гарава баба и убацила га у велику јутену врећу<sup>180</sup>. Портал као наративно-мотивски елемент који омогућава прелаз између светова није јасно искристалисан. Провлачење четвороношке кроз живу ограду<sup>181</sup> и рупу у бодљикавој жици Адама води у двориште касарне, својеврсни гранични простор на ком су некада боравили војници<sup>182</sup>, а једном приликом је законачио живописни караван закратко успоставивши „засебан свет препун граје, дима и тајанства”, након чега је за дечака „свет иза живице постао још мрачнији и мистериознији” (Petrović 2016: 8). Тренутак проласка кроз портал није описан, већ се дечак буди у новом свету, затрпан живим прасићима<sup>183</sup>. Још једна особа, девојчица Ева, на сличан начин доспева у секундарни свет – она је, такође, изгубила свест и пробудила се под товаром живе рибе. Урош Петровић се овде поиграва идејом вишеструке реалности и постојањем паралелних светова. Ни јунацима ни читаоцима није до краја сасвим јасно како долази до умножавања светова, а најприближнији одговор даје девојчица Абха/Лилит, биће готово оностране природе:

Понекад се Земља закашље те се располути, али не на половине – од једне настану две Земље, целе, сасвим сличне и једнако стварне. Раздвоје се и наставе своје постојање. (...) Тај хир свемира је тешко појмити. Настане тако безброј Земаља и све трају даље, на истом месту и у истом времену, али раздвојене, измештене толико близу да нису свесне једна друге. Путују заједно, као караван, али се не срећу. Ипак, ниједна од њих не остане у том новом постојању баш иста као сестра њена, од које је удвојена. Свака врста живота на тим сестринским куглама има свој сасвим другачији и посебан рој таласа. У тој чудесној игри множења светова, понекад се неки од тих ројева прећути и уопште се не преслика на нови свет! Некад и негде без свитаца, некад и негде без орхидеја, овде и сада, без људи (Petrović 2016: 104).

---

<sup>180</sup> Претњу укућана да ће га „временна припадница националне мањине умешно стрпати у врећу и однети у чергу” Урош Петровић у *Страховитој књизи* наводи као један од својих великих страхова у детињству (Petrović 2019).

<sup>181</sup> Указујући на то да и Билбо (*Хобит*) и Фродо (*Господар прстенова*) на идентичан начин напуштају Округ – прескачући живицу, Петра Мрдунјаш Долежал живицу тумачи као границу између припитомљеног и дивљег или, у Јунговом систему, свесног и несвесног (в. Mrduljaš Doležal 2012: 153).

<sup>182</sup> Одлазак у војску је све до недавно имао статус мушког обреда иницијације па је тако за младе момке служење војног рока била потврда стасалости за женидбу (в. Ковачевић 1986). Касарна се у том смислу може повезати са кућом у којој се обављала иницијација (в. Pgor 1990). Наравно, могућа су и другачија тумачења. Јелена Спасић (2020) мотив касарне у Петровићевом роману тумачи са психолошког становишта као сан (ноћну мору) и са културно-историјског становишта као контекстуалну одредницу која указује на ратне околности на овим просторима.

<sup>183</sup> Овде се може повући паралела између Гараве Бабе/Анкурати и бајковне вештице која живи у кућици у шуми и господари шумским животињама (в. Pgor 1990). Анкурати влада над дивљим свињама и односи Адама у нов свет тако што га сакрива међу прасиће.

Прозревши како може да се склизне из једне у другу реалност, Гарава Баба/Анкурати је из жеље за светом по сопственим правилима, успела да у свет без људи прокријумчари дечака Адама, а стицајем околности у њега је доспела и девојчица Ева. Имена јунака и њихова позиција у ненасељеном свету асоцирају на библијско предање о Адаму и Еви и хебрејско предање о Лилит. Међутим, свет који Петровић имагинира далеко је од савршено безазлене рајске баште. Док је еденски врт брижљиво негован, затворен простор у којем влада идилични мир, Петровићев свет више наликује дистопији – људи су волшебно нестали, остављајући за собом згужвану одећу, људски артефакти убрзано пропадају (храна се квари, нема струје, водовод не ради), док је природа препуштена сама себи, дивља и опасна. Лишена људског утицаја, природа полако заузима простор који је припадао човеку и враћа се својој исконској чистоти. Са становишта екокритике, Петровић у *Каравану чудеса* не развија дубље еколошку тематику, већ се, као и у *Авену и јазонсу у Земљи Ваука*, задржава на општем „проблематизовању човековог места у свету природе и утицаја који он на природу врши” (Pešikan Ljuštanović 2016: 130). Тежиште је на сналажењу деце–јунака, њиховој вештини да опстану и преживе користећи доступне ресурсе. Пре него што се сусрео са Евом, Адам уточиште проналази у напуштеним сеоским кућама, које му пружају заштиту од дивљине и непознатог. У секундарном свету кућа за Адама представља уређен, цивилизован простор, сигурно и познато место наспрам амбивалентног, туђег света. Тако, рецимо, под кровом куће у којој је преспавао он сања свој удобан стан и насмејане родитеље, дакле, сања управо простор који га је у примарном свету гушио. Његова једина потрага у почетку се састоји од покушаја да се врати кући и пронађе родитеље или друге људе. За њима трага и за њих се моли у цркви:

Ако време не може уназад, нека ми се, ако се то може, врате макар родитељи. Молим те, ако је могуће, нека дођу кући. Ако није... Нека дође неко, да не будем сам. Само неко. Неко... (Petrović 2016: 75).

И када напусти село, Адам гравитира ка цивилизованим, урбаним просторима, посећује већа места, лута њиховим пустим улицама, трговима покривеним птичјим изметом, упада у продавнице, посећује тржни центар, салон аутомобила, робну кућу, библиотеку, бензинску пумпу. У родном граду обилази просторе обојене поетиком изгубљене свакодневице (центар, биоскоп, Дом војске, школа), а уточиште проналази у

свом стану – једином простору који истински познаје и у којем се осећа безбедно. Да је са просторним измештањем дошло до промене идентитета јунака јасно сведочи Адамов тријумфални улазак у двориште напуштене касарне у којем је започео авантуру: први пут је у двориште ушао уплашен и четвороношке, а сада разваљује капију комбијем, пуцајући на све стране.

Тек сусрет са једнако изгубљеном, али веома сналажљивом Евом доноси психичку равнотежу обома. Захваљујући Евином знању и вештинама, које се доводе у везу са њеним одрастањем у слободном неспутаном контакту с природом на јадранској обали, они успевају да организују живот, дају му неки ред и смисао. Чак и природа постаје мање непријатељски настројена и страшна и живот деце почиње да личи на боравак у рају. На Евину иницијативу, након крвавог окршаја са Анкурати, она, Адам и Абха крећу пут Париза и Ајфелове куле<sup>184</sup>. Адам се том путу опире, уплашен од саме идеје новог просторног измештања, међутим, управо у подножју торња срећу путнике између светова, удеонике Каравана чудеса и њиховог вођу Бурлака. Крај одступа од уобичајене кружне структуре дечје књижевности – Абха се опредељује за слободу живота у каравану, док Адам и Ева, по свој прилици, бирају да трајно остану у секундарном свету. Такво решење функционише као аутопоетички концепт, заснован на убеђењу да је одрастање суштински повезано са запоседањем непознатих простора и савладавањем нових знања и вештина, којим се аргументује мотивираност целокупног развоја фабуле.

Жанровска комплексност која обједињује мотив судбоносне потраге, елементе хорора и фолклорну традицију, чини *Децу Бестрагије* Уроша Петровића романом који је тешко сврстати у једну категорију. Двосмислена природа његовог хронотопа: давна историја балканског простора када су границе биле

дивље, крхке и порозне, те су се разнолика људска и нељудска створења смуцала скровитим стазама живописног полуострва, сејући унаоколо заметке свакојаким проклетстава и чуда (Petrović 2013: 5),

чини отклон од класичне порталне фантастике, у којој јунак прелази из стварног света у неки други туђи свет, и од интрузивне фантастике, у којој фантастични елементи упадају у обични, реални свет уводећи у њега узрочно-последични хаос. Простор овог романа у целиности је најприближнији шрафури, месту укрштања свакодневног и натприродног,

---

<sup>184</sup> „Па тамо би се свако упутио! То је прави симбол, оријентир, најпознатије и најупечатљивије место у Европи” (Petrović 2016: 93).

какав је, на пример, простор ливаде на којој живе маљуци у *Зеленбабиним даровима* Иване Нешић. Описан простор претежно припада стварним, реално могућим просторима Балкана, као и далеким просторима Азије, Турске, Ирске... који „се уводе на различите начине: преко јунака, њихових животних простора и судбина, али и описивањем предмета” (Пешикан-Љуштановић 2014б: 15). Уједно, то је и простор који насељавају натприродна бића, као што је једноухи бели жеж, који својим уједом подиже из мртвих.

Фантастична природа простора у роману се, као и у *Зеленбабиним даровима*, наговештава преко везе с фолклорном традицијом, понајпре са демонолошким предањима и народним веровањима. „Простори какви су празан гроб, пећина, сугреб, глоговак и купињак, млин, манастир – функционишу у извесној мери као *скривени наративи*” (Пешикан-Љуштановић 2014б: 24), који углавном нису објашњени, већ за разумевање изискују познавање традицијског и митолошког потекста. *Деца Бестрагије* су, према томе, обликована око идеје граничног простора – простора људског/нељудског, природног/натприродног – којој је Петровић склон у свом приповедању, а носећи ток сижеа се гради као сукоб оних који знају тајну живота после смрти и оних који настоје да се домогну таквог сазнања. Радња садржи два паралелна наративна тока – главни (Срна/Безимени/Облак и становници Бестрагије) и споредни (Неури), који се, уз мешање позиција казивача и наративних планова, на крају спајају, доводећи до разрешења. Прича о одрастању Срне/Безименог/Облака, испреплетена са причом о тајни васкрснућа, почиње у идиличном простору Букове планине. О сирочету брину неконвенционални старатељи, шумокрадица Рафајло и неми Таса С Лопатом, који воде рачуна да детету не мањка пажње и љубави. У роману нема приказа затворених, интимних простора куће (изузетак је шури опис скромне Рафајлове и Тасине кућице) на основу којих бисмо могли да се осврнемо на слику и простор дома у овом делу. Дететов дом нису ограничавајући зидови, већ природа сама, оно одраста у хармонији са питомим планинским окружењем, инхерентно повезано са отвореним простором – са поочимом Рафајлом обилази шуме, упија тајне природе, броји облаке, прескаче потоке, пење се на дрвеће, лови лептире. Букова планина, са својим зеленим обронцима и цветним ливадама, изразито је позитивно обојен простор, својеврсни „простор среће”, који детету даје равнотежу и психолошку стабилност. Истовремено то је и слика делимично уређене природе, са повртњацима и пчелињацима, чије су особине

суштински другачије од особина неуређеног, неистраженог, непознатог простора дивље природе.

Једна од главних функција куће је њено издвајање и заштита од несигурности спољног света. Међутим, Срнин/Безименов/Облаков дом није у правом смислу дом и не може бити његово упоришно место нити место којем ће се вратити – будући обележен уједом белог јежа, носећи лик као „неумрли” не може припадати обичном, свакодневном простору, већ мора имати особено станиште. Тај други и другачији простор јесте гранична, симболички бремениста Бестрагија/Зли до, што се у роману постојано истиче<sup>185</sup>. Бестрагија/Зли до је повлашћен простор за све који знају тајну васкрснућа, крајње уточиште маргиналних бића која имају способност да прелазе границе света живих и света мртвих. И сам пут до њега је својеврсно искушење тесно повезано са променом идентитета „искушеника” – Петровићев јунак полази на пут праћен променом родног идентитета (дечак одраста са женским именом и дугом косом као видом заштите од турских харачлија), безименошћу у првој фази и стицањем новог имена на крајњој тачки путовања (Срна → Безимени → Облак). Посматрано са Срнине/Безименове/Облакове тачке гледишта, дефинитивне границе његовог дома се непрекидно померају, и физички (буквално: просторним измештањем), и метафорички (губљењем и поновним успостављањем имена и унутрашње целовитости). Пут до тајног одредишта води кроз пејзаж који је далеко од идиличног, то је простор дивљих предела, насељен дивљим животињама (змијама, вуковима, јеленима, дивљим свињама), простор који истовремено фасцинира и застрашује<sup>186</sup>. Читалац га сагледава из визуре главног јунака и разуме колико и он, што одговара реторици портала и потраге. У већем делу романа кроз Срну/Безименог/Облака преламају се догађаји приче па он стога има одлучујући утицај на читаочев доживљај: делећи неизвесност и страх од непознатог, заједно се крећу „путем којег нема”, пролазе кроз „шуму жбунова преплетених грана начичканих трњем”, преко

---

<sup>185</sup> „Време му је за суђено место”, каже мудри суфија Ибрахим Баја у разговору са шумокрадицом, мислећи на дечака. На питања „Куда идемо?” и „А докле ћемо ми овде остати?”, Срна/Безимени/Облак добија одговоре: „Не знам одакле си, али сам уверен да те водим кући” и „Бестрагија је замишљена као ваш завичај. Доћи ће време када ћеш знати да ви овамо нисте дошли, већ да сте пореклом одавде” (Petrović 2013: 16, 45, 99).

<sup>186</sup> Сликвит је приказ величанственог каменог свода, обраслог бајковитим растињем, под којим плавозелена река мирно замиче у планине. Питоме обале те реке, међутим, завршавају се слепим понором (в. Petrović 2013: 31).



каменог Залетишта прекривеног змијама, „отварају” Врата планине<sup>187</sup> и глогобраном се пробијају кроз дивљи глоговик, изцигљао „од подземних потока, блата, клетве, нечега...” (Petrović 2013: 32, 33, 45). Јунак читаоцу служи као својеврсни алтер его преко кога упознаје туђи свет, а долазак у загонетну Бестрагију чини га још пажљивијим посматрачем. Бестрагија/Зли до је простор двосмислен по много чему – с једне стране, то је ушушкан, безбедан простор, скровита долина са изворима вреле, чисте воде, удобним пећинама, богатим шумама препуним биљака и печурака, птица и звери, док је с друге стране, амбивалентна природа простора сугерисана самим његовим именовањем:

Бестрагија јасно асоцира на простор који постоји у причама и у сећању, али који је без трага издвојен из реалних простора. Друго име овог станишта, Зли до (...) указује и на потенцијално двоструку природу повратка из мртвих и подсећа на опасност коју носи свако нарушавање границе живота и смрти (Pešikan-Ljuštanović 2013: 161).

Осим тога, долина је окружена потенцијално смртоносним границама – непролазним глоговаком и насеобином лепрозних, које потенцирају њену оностраност. То је сигурно место и нешто најприближније дому за повратнике из мртвих, којима време другачије тече:

бесмртност, коју даје ујед белог јежа, доноси искорак из ограниченог људског века и судбинске смртности у егзистенцију амбивалентних бића повећане моћи, која мора бити тајанствена и скрајнута у двоструко обележени простор (Пешикан-Љуштановић 2017: 36).

Бестрагија/Зли до је, дакле, типичан пример књижевног полдера, заштићеног простора обележеног строгим границама и другачијим протицањем времена у односу на препознатљиву реалност. За Срну/Безименог/Облака, већим делом романа то није сигуран дом, место на ком би се осећао као господар свог времена и простора, што коинцидира са дечаковим недостатком контроле над сопственим животом. Тек на последњој страници романа, именујући безимену девојчицу из села лепрозних својим женским именом, носећи лик успоставља центар равнотеже, који је нестао са безбрижним детињством на Буковој планини, да би се поново успоставио одрастањем у дивљем простору виталистички доживљене природе. Бестрагија/Зли до тако постаје простор који штити тело и

---

<sup>187</sup> Да би се ушло у Бестрагију мора се погодити удаљени позиварски бубањ на неприступачној каменитој литици. То се постиже са нешто вештине и великом упорношћу, дакле комбинацијом телесних и менталних способности.

емоционално биће, дом у којем дечак проналази ослонац и за који га веже дубоки емотивни доживљај.

*Пети лептир* Уроша Петровића сматра се „првим српским хорор-романом за децу” (Пешикан Љуштановић 2012г: 119), што га недвосмислено сврстава у категорију интрузивне фантастике. Овај типолошко-жанровски модел почива на конфронтацији фантастичног и нефантастичног света, која је својствена и фантастици портала и потраге, с том разликом што је овде у фокусу продор радикално туђег, страног елемента у реално могући простор. Ликови нису навикнути на фантастично у својој околини, не препознају га као део сопственог света и не могу да га игноришу, нити да га у потпуности прихвате. Когнитивно ненавикнути на фантастичне елементе, осећају страх, неверицу, чуђење и свим силама настоје да избаце фантастично из устаљеног поретка ствари. Једном када непожељни елементи напусте уобичајену свакодневицу, примарни свет се враћа свом предвидљивом току. Полазишни хронотоп у *Петом лептиру* чине реални српски простори савременог доба – Београд, неименовано приградско насеље и планина Тара на почетку 21. века. Главни јунак дечак Алекса је сироче, штићеник београдског Дома за незбринуту децу. Мотив сиротишта у књижевности за децу је, иначе, традиционално обележен негативним скупом асоцијација<sup>188</sup>. То је простор који ствара и преноси многострука значења која надилазе његову пуку сврховитост. Чак и кад не представља суштински „лоше место”, често су проблематични његови штићеници „судбином натерани на рано сазревање” (Petrović 2012b: 8) или је реч о простору који буди осећај усамљености и неприпадања и подрива слику дома као простора који пружа заштиту.

Када је напунио дванаест година, Алекса, који је у Дом доспео као беба, бежи из установе и накривљеним аутобусом стиже у насеље пола сата вожње удаљено од престонице, где привремено уточиште проналази у напуштеној, неуредној радионици на крају неасфалтиране улице. У радионици Алекса први пут долази у контакт с оностраним, што посредством претходно изнесених сигнала у приповедању (улични број радионице истоветан је броју аутобуса којим одлази из града) добија смисао судбинске предодређености. Комуникацију са клинички мртвим старцем, власником радионице деда Душаном, отвара дечаков усамљенички ритуал чешљања. У реалистично мотивисана

---

<sup>188</sup> Познати примери су *Оливер Твист* (*Oliver Twist*, 1838) Чарлса Дикенса и *Ана из Грин Гејбла* (*Anne of Green Gables*, 1908) Луси Мод Монтгомери (Lucy Maud Montgomery).

дешавања одједном се уводи сцена у којој се исечена новинска слова лепе на чешаљ у смисленим положајима што код дечака изазива страх и неверицу: Алекса се „следио”, „стегнуше му се плућа”, „осети језу”, „размишља о бекству из опседнуте радионице” (Petrović 2012b: 12–14) итд. Након споменуте сцене у радионици, фантастични мотиви и ситуације генеришу се једни из других па ће се следећи контакт са светом духова догодити у Алексиној новој школи. За разлику од радионице, простор школе се не уводи сплетом наговештаја, већ у комуникацију са духом тарског шумара, свог имењака, дечак ступа изнебуха, без најаве, док уређује школски пано после часова. Занимљив детаљ представља колаж јесењег пејзажа с манастиром који дух саставља како би дечака уверио да су му намере пријатељске.

Комуникација преко слика ће се, у извесном смислу, наставити и у напуштеном београдском стану у ком Алекса налази спас од чопора дивљих паса. Алекса је фокализатор приповедања, истражује просторије у стану, а пажњу му привлаче закључана остава, која се може довести у везу са мотивом тајне закључане собе<sup>189</sup>, и репродукције Рјепинових слика, које окреће ка зиду и на њиховој полеђини открива тајанствене натписе<sup>190</sup>. Мотив закључаних врата се врло брзо демистификује<sup>191</sup>, док се мотив слике као портала не развија<sup>192</sup>, већ се сав разговор са духовима у даљем току радње одвија преко транзистора. Духови са којима Алекса општи долазе из Међустанице, граничног простора који раздваја наш „шарени свет” од дефинитивне смрти<sup>193</sup>. Са овим простором оностраног повезан је и сам Алекса (рођен је у Међустаници, а у животу га је очувала мајчина жртва), али и низ других ликова: главни антагониста, Јовица Вук, мешетар смрти и власник прашњаве адвокатске канцеларије на врху старе београдске зграде, његов унук Ненад, повратник из мртвих, баба Сара коју у лиминалном простору држи жеља за

---

<sup>189</sup> „Шта је то, закључана врата? Иза таквих се обично налазе најбоље ствари! Додуше, све наводи на то да се иза њих крије обешена баба!” (Petrović 2012b: 46).

<sup>190</sup> „Ако тражиш пријатеља који није помало луд, остаћеш без пријатеља!” и „Никада не узнемиравај непријатеља док прави грешке!” (Petrović 2012b: 61).

<sup>191</sup> Упркос страху да ће у остави наћи обешену власницу стана, Алекса храбро отвара врата и открива да је остава празна.

<sup>192</sup> У фантастичној књижевности за децу слика дословно може функционисати као портал и улаз у секундарни свет, као што је случај у романима *Путовање Намерника зоре* (*The Voyage of the Dawn Treader*, 1952) К. С. Луиса и *Мисија: Музеј* (2017) Иване Нешић. Мотив уласка у слику присутан је и у серијалу *Мери Попинс*.

<sup>193</sup> Концепт Међустанице преузет је из Петровићеве приповетке за одрасле *Међустаница* из збирке *Приче с оне стране* (2004).

несуђеном венчаницом и тајанствени Злодолци за које се у роману *Деца Бестрагије* открива да су медијаторска бића.

Носећи лик из своје свакодневице, детерминисане оним што називамо светом стварности, изненада бива увучен у драматична збивања, уз сазнање да и сам припада свету за који није ни знао да постоји, а који је обележен другим облицима живота и правилима функционисања. Амблематично је у том смислу Алексино кретање: на почетку га покреће жеља да нађе породицу, топлину, љубав и властити идентитет, да би након уплива оностраног више наликовало потуцању и лутању непријатељским и несигурним просторима. То кретање се у првој половини романа одвија у Београду и околини. Простор града је, у складу са Петровићевим живим, динамичним приповедањем, само скициран – брзим, недовршеним линијама осликани су сиротиште, градске улице, црква, Клиничко-болнички центар, београдска пијаца, воскарска радња и аутобуска станица. Поетика свакодневног простора и начин на који је он приказан у роману у великој мери зависи од визуре ликова који се налазе у њему. Тако су сви урбани простори у којима дечак борави скучени, загушљиви, прашњави, мрачни и пуни тајни.

У студији *Пустолов, сироче и дјечја дружба: хрватски дјечји роман до 1945.* Берислав Мајхут запажа да се кретање јунака домског порекла углавном одвија по рубним просторима свакидашњице: рубовима села, амбарима, напуштеним зградама и томе слично. Ниједан од ових простора није сигуран и апсолутно безбедан чиме се оцртава несигурност и крајње неизвесна будућност домске деце (в. Мајхут 2005). Смрћу родитеља сироче никоме и нигде не припада, већ једноставно испада из поретка. Јунак сироче је без заштите и сигурности какву пружа породица, што је у *Петом лептиру* додатно истакнуто продором фантастичног елемента и опасношћу која прети од адвоката вампирских црта. Као и јунаци претходно разматраних Петровићевих романа, Алекса спас проналази у слободи дивље природе, конкретно на планини Тари, при чему његовим кретањем влада воља других (његових прогонилаца и помагача), а не његова воља. „Тара улази у роман не само као простор већ и као особени екосистем, сложени живи организам у коме је све повезано” (Пешикан Љуштановић 2012г: 119), међутим, док се Авен, Срна/Безимени/Облак и Адам крећу широким, отвореним просторима природе, Алекса се, бежећи од сабласних прогонитеља, Јовице Вука и његових паса, крије у густој шуми, пећини, старинској замци за вукове и вртачи, дакле, у скученим, мрачним и прилично

тескобним просторима. Таква позиција сигнализира аутсајдерски положај јунака у свету и друштву у којем се налази: он сам не припада ниједном свету, ниједном простору и његово кретање наликује на низ одгуривања и терања из простора у којима је потражио привремено уточиште. Свет савремене свакодневице је у овом делу романа готово потпуно испреплетен са подручјем оностраног, при чему се Алексина веза са натприродним успоставља

независно од природе простора, у стану, у школи, на путу до Таре, у простору планине, све док је крштење не прекине, откривајући тако да она није везана за просторе у које Алекса залази већ пре за његову „зараженост смрћу”, непрекинуту везу са Међустаницом (Пешикан Љуштановић 2012а: 103).

Продор фантастичног елемента заустављен је тек дечаковим крштењем у манастиру Рачи<sup>194</sup> на обронцима Таре, чином који означава прекид маргиналне егзистенције – прекид везе са простором Међустанице и светом мртвих и дефинитивно укључење у свет живих. Главни просторни проблем јунака у *Петом лептиру*, али и у свим осталим Петровићевим романима, према томе, јесте као како оставити дом, савладати дивљину и осигурати сопствени простор са сопственим правилима.

Други роман Иване Нешић, *Тајна немушког језика*, тематски се надовезује на *Зеленбабине дарове*, будући да представља нове авантуре дечака Мике и његовог пријатеља, корњаче Пауна. Заплети су међусобно независни, али се читају као целовита прича јединствене, континуиране фабуле. Стратегије посредовања приче се у овом серијалу, као и у трилогији *Вирови*, заснивају на принципу понављања и варирања, односно, на преплитању истих ликова, заплета и жанровских конвенција, које читаоцима уливају осећај сигурности и контроле над текстом, и елемената онеобичавања и дефамилијаризације „већ познатог”. С друге стране, за разлику од *Вирова*, где се у сва три романа варира мотив портала, у *Тајни немушког језика* се одступа од форме порталне фантастике, а заплет се гради на темељу продора фантастичног у стварни свет. Сижејни оквир подразумева преплет свакодневног и натприродног, реалистичног и чудесног, уопште непрестано кретање од дечије собе, родне куће и школске учионице до архетипских, митских простора и њиховог укрштања испод и изнад земље. У складу са

---

<sup>194</sup> Религијски аспекти у *Петом лептиру* нису доминантни, али су веома битни за смисленост и целовитост романа. Ови аспекти су присутни и у другим Петровићевим романима (крстолика бела ветрењача Иландас у *Авену и јазонсу у Земљи Ваука*, идеја вере као врлине човекове у *Деци Бестрагије*, црква у којој се Адам моли у *Каравану чудеса*).

наративном техником прогресивног типа серијала, поједини сегменти, попут простора, времена и главних ликова, уводе се са врло мало објашњења. Тако је, рецимо, простор у *Зеленбабиним даровима* недвосмислено реалистичан и постепено прелази у домен чудесног, док је у *Тајни немушког језика* граница између примарног и секундарног простора од самог почетка порозна, што значи и релативна. Могућност преласка границе различитих стварности, које постоје једна уз другу, уз наглашену свест о постојећој слојевитости, роману придаје особену атмосферу и отвара простор за тематизовање уплива фантастичних елемената у јасно постављен послератни српски контекст. У фокусу је Микино родно место, мали град са реком и два парка. За разлику од претходно разматраних романа, у *Тајни немушког језика* заплет се не своди на идеју промене места – то је роман који се већим делом одиграва у познатом, урбаном амбијенту, а просторна тачка ка којој све гравитира јесте Микина родна кућа у којој живи са баком и родитељима.

Простор и идеја дома су овде још разрађенији него у *Зеленбабиним даровима*. То је уређен и сигуран простор, испуњен породичном топлином, у ком јунаку не прети опасност и преко којег се остварује веза са прецима и породицом. Кућа је спона између различитих генерација, заједнички дом не само његових живих већ и мртвих домаћина. Кроз интимну личну визуру кућа добија магијску моћ као центар света и сигурно упориште, а када јој запрети опасност, онда је јунаков задатак да је отклони и поврати јој статус сигурности. Када Мокош, као божанство изузетних моћи, баци смртну клетву на Микину породицу, у причу се у својству помагача уплиће чукундеда–таласон, дух који станује у крову, бди над кућом и штити је од сваког зла. Према Башлару, кров је заклон за човека и за њега се углавном вежу корисна својства. Такође, „на тавану се страх лакше ‘рационализује’” (Bašlar 2005: 39–40) па се и комуникација са чукундедом одвија искључиво у Микиној соби у поткровљу. Продор оностраног у дечаков интимни простор није праћен страхом, јер је Мика одраније упознат са идејом вишеслојне реалности. Микина перцепција стварности, међутим, разликује се од перцепције његових родитеља и вршњака, па тајну може да повери само баки, која као неприкосновена „господарица” кухиње заузима сам центар куће и средиште је њене снаге. Бака на особен начин спаја свакодневни и чудесни свет и помаже Мики да схвати да је гранично биће, здухач – заштитник рођен да растерује непогоде.

По степену преплетености природног и натприродног, *Тајна немуштог језика* блиска је *Зеленбабиним даровима*, *Петом лептиру* и *Деци Бестрагије*, у којима усмена традиција и словенска митологија на сличан начин постају део стварности у којој јунаци живе, саставни део њихове судбине. То чудесно наличје света, обликовано у духу српских и словенских предања, веровања и мита, у *Тајни немуштог језика* видљиво је и у затвореном и на отвореном простору, при чему атмосфера страха и реална опасност претежно долазе од споља. Осим Микине куће, друга важна просторна тачка јесте школа, стециште бројних дечакових невоља и проблема (вршњачко насиље и проблем прилагођавања петом разреду, вишепредметној настави, бројним професорима). Иако радња није доминантно изграђена око дешавања у школи, неколико важних сцена одвија се у учионицама и школском дворишту, што представља јасну разлику у односу на трилогију *Вирови* и *Караван чудеса*, где се школа спомиње тек успут и узгред. У *Петом лептиру* носећи лик у школи успоставља комуникацију са светом оностраног, с тим да мотив школе и школског амбијента није развијен. У *Тајни немуштог језика* простор школе не функционише као место на ком се може успоставити веза са натприродним<sup>195</sup>, већ до сваког контакта те врсте долази на отвореном – богиња Мокош се појављује на улици, кад Мика трага за њом и кад напада баку; са улице улеће у дечакову собу нудећи му решење како да се ослободи немуштог језика и веридбе са Гујицом; учествује у борби здухача која се одвија на небу изнад града.

Простор у овом роману може се посматрати као унутрашњи (заштићен) и спољашњи (потенцијално опасан) при чему радња креће из унутрашњег и развија се у спољашњем<sup>196</sup>. За разлику од *Зеленбабиних дарова*, у којима Мика одлази у „свет” и прелази јасно обележену границу (ватра као улаз у секундарне светове), у новој авантури он је углавном везан за простор града, а када залази у простор који је „туђ”, тај простор нити је толико далек нити на структурном нивоу функционише као секундарни свет у који јунак одлази како би испунио задатак или остварио свој циљ. Не желећи да задржи

---

<sup>195</sup> Школа као простор у ком се укрштају природно и натприродно окосница је серијала *Нерушевац* Дарка Мацана. Школа може и у целости припадати простору натприродног, као што је случај у серијалу о Харију Потеру, у коме су и професори активни судеоници збивања.

<sup>196</sup> Ово директно подсећа на доживљај простора у усменој бајци. У фантастичној књижевности за децу унутрашњи простор може бити и амбивалентан, нпр. у сликовници *Вукови у зиду* (*The Wolves in the Walls*, 2003) и романима *Коралина* (*Coraline*, 2002) и *Океан на крају путељка* (*The Ocean at the End of the Lane*, 2013) Нила Гејмена насупрот дому као сигурном и познатом месту стоји мотив дома као простора у који насилно продира онострано.

немушти језик, који му је прибавио Паун, Мика креће на путовање, право змијском цару – да му врати чудесну моћ. Улаз у змијско царство налази се у шуми пар сати хода удаљеној од града. Поред старог, великог кестена<sup>197</sup> је рупа кроз коју Мика пропада повлачећи паралелу између себе и Алисе у зечјој рупи, али и паралелу са авантуром из претходног романа када га је пад у пећинску јаму довео до Зеленбабе:

„Како то да сваки пут морам да идем испод земље кад тражим некога?“, питао се Мика док је ходао.

„Ваљда зато што су сви који нису људи протерани с лица земље” (Нешић 2014: 45)<sup>198</sup>.

Пролаз до змијског цара чувају три капије, од трња, сребра и змија, које Мика савладава на исти начин на који је савладавао препреке у *Зеленбабиним даровима* – дечјом непосредношћу, простодушношћу и здраворазумским резоновањем. У подземном змијском царству, међутим, он проводи релативно мало времена и не само што не успева да се ослободи немуштог језика, већ добија статус вереника који покреће серију упада фантастичног у његов безбедни свет<sup>199</sup>. *Тајна немуштог језика* своју референтну тачку проналази у оквиру света стварности, при чему мотиви интрузивне фантастике ту стварност ремете и производе приличан хаос. До краја ће се овај хаос само привремено решити – у коначници ће змијски цар прогутати Мокош, али ће Мика остати обележен немуштим језиком и здухачком природом, а све то је праћено и променом места становања. Микина кућа је уништена у финалној борби и он се са породицом сели у солитер који симболише раскид са дотадашњим животом. Међутим, док је у *Петом лептиру* Алексина веза са натприродним неопозиво раскинута крштењем, захваљујући сачуваним чудесним даровима Мика и даље остаје везан за фантастично, што представља упориште за нов почетак и нове пустоловине и занимљиво варирање модела интрузивне фантастике.

---

<sup>197</sup> За разлику од храста у трилогији *Вирови* и дрвета крушке у *Зеленбабиним даровима*, кестен у *Тајни немуштог језика*, иако означава место на којем се отвара граница/пролаз у змијско царство, нема наглашено место у наративу.

<sup>198</sup> Спуштање под земљу у фантастичним романима за децу, као и у бајкама, далеко је чешће него пењање на небо и може се довести у везу са трочланим моделом света у ком се земља налази у средини, између неба и подземља (в. Besson 2018: 43–46; Радуловић 2009: 48).

<sup>199</sup> „Чак ни улаз у подземно змијско царство не може се тумачити као класичан портал, јер се Мика у царству задржава кратко и без много интересовања за оно што га окружује” (Тропин 2015: 33).



#### IV.1.2. Време

„Фантастична проза уопште, и она за децу и она за одрасле, често почива на манипулацији временским токовима” (Пешикан-Љуштановић 2018а: 25). Другим речима, фантастични елемент често је повезан са природом времена, односно са поремећајем временског поретка, који измешта нарацију из реалистичног у фантастични модус. У „срце фантастичног” (Todorov 2010: 27) можемо бити увучени путовањем кроз време, и то посредством магије у фантазији, или науке у научној фантастици<sup>200</sup>, смештањем радње у древну прошлост или далеку будућност, фантастичним деформацијама времена (његовим сажимањем или растезањем) и сл. Феномен времена, као један од фундаменталних домена људског искуства, али и својеврсна нерешива загонетка<sup>201</sup>, у фантастичној књижевности за одрасле сагледава се широко, са променљивом значењском и симболичком прегнантношћу, и често у тесној вези са филозофским и научним или псеудонаучним теоријама. Истовремено, обликовање времена у фантастичним делима намењеним деци углавном је мање комплексно, а питања структуре, онтолошког статуса, смера и тока времена, као и могућих последица временских поремећаја, прилагођена су дечјем узрасту. У књижевности за децу појам времена претежно се не разматра директно. Наравно, има изузетака као што је роман Филипе Пирс (Philippa Pearce) *Кад сам откуца тринаест* (*Tom's Midnight Garden*, 1958), у ком дечак Том изравно тражи од одраслих да му објасне суштину времена, или романи *Путник кроз време* (*A Traveller in Time*, 1939) Алисон Атли (Alison Uttley), *Катије времена* Мадлен Ленгл, *Момо* Михаела Ендеа и *Прича о временском граду* (*A Tale of Time City*, 1987) Дајане Вин Џоунс, у којима су истакнути метафизички и филозофски аспекти времена.

Много чешће се, међутим, проблематика времена у делима за децу, чак и онима која тематизују неку врсту временског поремећаја (нпр. временско исклизнуће или путовање кроз време), не истиче или уопште не помиње. Путовање кроз време се тако у дечјој фантастичној књижевности углавном одвија без много објашњења, једноставним проласком кроз портал или у сну. То се може довести у везу са специфичним дечјим

---

<sup>200</sup> Путовање кроз време у научној фантастици мора се повиновати ограничењима која су наметнута научним погледом на свет: „Фиктивна средства, направе или поступци који омогућавају да књижевни јунаци или књижевни ‘научници’ утичу на уобичајено протицање времена подразумевају образлагање одређеног разумевања стварности изведеног из претпоставки одговарајућих (псеудо)физичких учења” (Јовић 2012: 233).

<sup>201</sup> Готово је немогуће дати јединствену, општеважећу дефиницију времена.

поимањем времена. Наиме, извориште већине појмова које деца стичу јесте у чулним сазнањима – у ономе што се видело, чуло, доживело, посматрало. Насупрот томе, представе о времену битно се разликују од конкретних чулних доживљаја, што условљава чињеницу да је време за децу прилично апстрактан и тешко схватљив појам. Перцепирање времена је у знатној мери логички процес, тесно повезан са когнитивним развојем: дете прво овладава најосновнијом временском оријентацијом (кретање Сунца и других небеских тела, смењивање сна и будности, време исхране итд.), затим знањем које је у вези са организацијом календара – дани у недељи, месеци и године, а најкасније са појмовима трајања, временске сукцесивности и синхронизитета (в. Реџићан 1996; Ријаџе – Inhelder 1996). Развој дечје оријентације у времену, према томе, креће од овладавања садашњим временом, да би са развојем апстрактног мишљења, до којег долази у основношколском узрасту, почело усвајање појмова везаних за прошлост и будућност.

Позивајући се на истраживања из домена дечје психологије, Марија Николајева (Nikolajeva 2000) у књизи посвећеној времену у књижевности за децу прихвата становиште по којем деца до пете године живе искључиво у садашњости. Сходно томе, она малу децу и њихово поимање времена пореди са архаичним човеком који време схвата циклично, док старија деца и одрасли имају „модерно” линеарно виђење времена које обухвата три временска одсечка: прошлост, садашњост и будућност. Ослањајући се на концепт линеарног и цикличног времена, који је развио Мирча Елијаде, и на Фрајеву теорију модуса, Николајева постулира теорију о различитим врстама наративног времена и књижевност за децу посматра у светлу кретања од архаичног, цикличног времена – *каироса* (грч. *καῖρός*) ка линеарном, иреверзибилном времену – *хроносу* (грч. *χρόνος*). Утемељена на тој основи, њена типологија књижевности за децу свесно занемарује однос текста према спољној стварности и уместо поделе на реализам и фантастику уводи поделу на *утопију*, *карневал* и *колапс*. Утопијска фикција представља примордијално, невино стање „пре пада”, идилу у којој влада циклично време, које је увек исто и без трајне промене (*Хајди* [Heidi, 1880–1881] Јохане Шпири [Johanna Spyri], *Ветар у врбаку* Кенета Грејема, *Вини Пу* А. А. Милна). Што се карневалских текстова тиче, њихов основни образац је „тамо и опет натраг”, чиме се добија кружна структура. Ова структура подразумева привремено напуштање света детињства, низ авантура које наговештавају промене које би протицање времена могло да донесе, попут смрти, и повратак у Аркадију

и каирос. У овом типу текстова завршна фаза одрастања је изостављена, при чему карневалски прекид или уопште не оставља трага на јунаку (*Хронике Нарније* К. С. Луиса) или га обележава на интимном, психолошком плану (*Том Сојер* [*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876] Марка Твена, *Бескрајна прича* Михаела Ендеа). Текстови који потпадају под категорију „после пада”, односно колапса, тематизују одвајање од детињства, дефинитивни продор линеарног времена, суочавање са сексуалношћу и улазак у маргинално стање адолесценције (*Ловац у житу* [*The Catcher in the Rye*, 1951] Ц. Д. Селинџера [J. D. Salinger], *Његова мрачна ткања* Филипа Пулмана). Недовршен процес одрастања притом оставља простор за повремено враћање у кружно време, док достизање пуне зрелости означава дефинитиван улаз у свет одраслих.

У свом разматрању времена Николајева се бави различитим аспектима митског и историјског времена, њиховим односом и тачкама укрштања. Према њој, време у књижевности за децу има додирних тачака са обредним временом које је засновано на годишњем циклусу, али и са обредима прелаза заснованим на етапама: рођење – свадба – смрт. Водећи се тиме, она књижевна дела за децу класификује спрам степена остварености иницијације, тј. удаљености од примарне хармоније. Оно што Николајева не истиче, а сматрамо важним за даљу анализу, јесте да обред прелаза представља линеарно, иреверзибилно време које може бити и митско. Нпр. бајка, која и структуром и садржином рефлектује фазе обреда иницијације, садржи линеарну концепцију времена, док је у фантастичном роману за децу овај обред уједно носитељ митског озрачја и антиципација линеарности. Најдискутабилније место предложене типологије, која је иначе корисна и доноси много занимљивих увида, представља категорија утопије, Аркадије или идиле, коју Николајева описује као апсолутно безбедан, заштићен, хармоничан свет детињства. Ову тезу аргументовано проблематизује Љиљана Пешикан-Љуштановић:

Од рођења надаље нема ни једног тренутка у коме људска јединка није „осуђена” на неизбежно спознавање света и властитог положаја у њему, а тиме и на суочавање с често болним и изазовним искуством промене. Тај развој јесте пут који човека води (трајно динамичним) спознајама сексуалности и смрти, али није ни по чему мање битан од њих. Он се одвија као изазовно суочавање јединке с моћима и границама властите телесности, усложњавање односа с другима, али и са самом собом. Тако гледано, стабилна, безбедна, апсолутно заштићена и суштински *безвремена* Аркадија детињства не постоји. Односно, постоји, пре свега, као утопија *одраслог*, чији је сан о аркадијској изолованости раног детињства сличнији

миту о Атлантиди или савршеној безазлености рајске баште, него стварном сећању на властито (или било чије) детињство (2018а: 35).

Јован Љуштановић, такође, сматра да

време детињства, по природи ствари, није неко стабилно стање смештено између почетка и краја одређеног животног периода („првих година”) већ и пут којим се стиже од почетне до крајње тачке (тачније, до потенцијалног мноштва „крајњих тачака”). Из тога произлази неминовно сагледавање процесуалности (транзитивности) детињства (2012г: 49–50).

У српској прози за децу је нарочито уочљив недостатак идиличних наратива и доминација концепта линеарног времена, што се може повезати са специфичним историјским развојем српске књижевности за децу и доминантном реалистичком поетиком (в. Тропин 2020б).

Детињство, према томе, није статичан период живота лишен сваке нелагоде и опасности, већ време развоја тесно повезано с драматичним биолошким, психолошким и интелектуалним променама. Уједно, то је време које наглашава живот и раст у чему има нечег суштински позитивног и дубоко виталистичког. Дobar део усменог и писаног стваралаштва окренутог деци и детињству вишеструко изражава транзициону, иницијастичку природу овог периода. Усмена врста, која је у дубокој генеричкој вези са дечјом књижевношћу, а која истиче одрастање, сазревање, и којој је важна сама промена животног статуса јунака јесте – бајка. Тематизација одрастања и сазревања у књижевности, било усменој, било писаној, немогућа је без разматрања времена, и обратно: време се означава преко самог јунака и његовог одрастања. У бајци је посебно истакнуто време „везано за човека”, односно „мало”, људско, животно време или време развоја, које важно место заузима и у фантастичној књижевности за децу (в. Пешикан-Љуштановић 2017; 2018а). Поред овог времена у бајци постоји и опис објективних временских одељака, као и опис фантастичног хиперболизма времена. Време које се у крајњој мери сажима јавља се као опште место у описима другог света (свет мртвих, вилински свет). У другом свету време другачије тече па се неколико дана може протегнути на више година или векова у објективном времену. У фантастичној књижевности за децу однос између реалног и фантастичног, односно примарног и секундарног времена најчешће је обрнут: примарно време је крајње сажето или сасвим заустављено, док је секундарно време максимално растегнуто (*Хронике Нарније, Бескрајна прича, Тамо где су дивља створења*

[*Where the Wild Things Are*, 1963] Мориса Сендака [Maurice Sendak]<sup>202</sup>. Тиме се решава проблем компликација које би настале услед јунаковог дужег или краћег боравка у секундарном свету<sup>203</sup>. У другој варијанти примарно и секундарно време теку паралелно, истим ритмом и темпом, а време које јунак проведе у секундарном свету једнако је протоку реалног времена, тј. паралелни временски токови теку истом брзином (*Петар Пан*, *Чаробњак из Оза*). Премда је анализа одабраног корпуса показала да приповедно време фантастичног романа за децу, за разлику од приповедног простора, поседује мањи потенцијал као релевантна категорија класификације жанрова<sup>204</sup>, треба имати на уму да су простор и време унутар јединственог хронотопа повезани међусобним утицајем: премештања у простору тичу се и протока времена, као што су и промене временског тока често условљене просторним изменама. И у фантастичним романима за децу срећемо такву повезаност времена и простора, дословни хронотоп у коме се обележја времена разоткривају у простору, а простор се осмишљава и мери временом.

У сва четири романа Уроша Петровића јунаци се налазе у предадолесцентском или раном адолесцентском узрасту<sup>205</sup>, а исходишна ситуација се везује за простор куће/дома. Термин адолесценција потиче од латинске речи *adolescere*, која означава раст, сазревање и припрему за улазак у одрасло доба. Адолесценција, према томе, представља стадијум развоја између детињства и одраслог доба, који обухвата низ биолошких, когнитивних, емоционалних и социјалних промена, које се постепено одигравају и могу бити веома различите од појединца до појединца, услед чега и сама дужина адолесценције варира и може да обухвати период од девете/десете до двадесете или двадесет пете године (в. Војанин – Поповић Деушић 2012). Реч је, дакле, о узрасту који неумитно тежи линеарности и

---

<sup>202</sup> Сажето секундарно и растегнуто примарно време, карактеристично за бајку, може се јавити у савременим делима која тематизују контакт стварног и вилинског света, нпр. *Слобода народу!* (*The Wee Free Men*, 2003) Терија Прачета и *Џонатан Стрејнџ и господин Норел* (*Jonathan Strange & Mr. Norrell*, 2004) Сузане Кларк (Susanna Clarke).

<sup>203</sup> Ову технику је учинила популарном Едит Незбит у својим романима за децу с почетка 20. века.

<sup>204</sup> Према Марији Николајевој, путовање кроз време, временска исклизнућа и друге манипулације временом, честа су тема фантастичне прозе за децу (в. Николајева 2012: 53). Савремена дечја и омладинска фантастика, међутим, све ређе базира заплет на овој тематици, уводећи је углавном као мотив или епизоду. Ову тенденцију осим у светској примећујемо и у домаћој фантастичној књижевности за децу, где су за протекле две деценије, колико нам је познато, објављена само два романа са темом путовања кроз време: *Путовање у седмврхи град* (2003) Гордане Малетић и *Београдска мумија* (2015) Бранка Милорадовића.

<sup>205</sup> Љиљана Пешикан Љуштановић (2017) уочава својеврсну „загонетку узраста” јунака *Каравана чудеса*: судећи по родитељској бризи могло би се закључити да је реч о шестогодишњаку или седмогодишњаку, док заљубљивање у неколико година старију Еву Адама чини ближим адолесцентском узрасту.

представља искорак из цикличне концепције времена која се још од 18. и 19. века доводи у везу са детињством и Аркадијом.

Осим тога, као што смо показали у сегменту о простору, идеја куће/дома у Петровићевим романима има две супротстављене одреднице: с једне стране дом пружа сигурност и заштиту, док с друге у самом својству дома, или у ситуацији наметнутој од споља, постоји разлог због којег јунак жели или мора да га напусти. Авенова родна Долина без хоризонта у *Авену и јазонсу* у *Земљи Ваука* поседује све одлике *locus-а amoenus-а*: то је идиличан простор насељен питомим животињама, са извором воде и мноштвом зеленила, дословно „савршен, мали свет” (Petrović 2012a: 11), близак цикличном, аркадијском концепту времена. Пада у очи, међутим, постојање ограде: долина се са једне стране граничила са непроходним Ничијим стаништем, док су је са остале три стране опасивале стрме литице. Услед тога је живот у њој протицао безбрижно, али изван историјског трајања и лишен сваког правог напретка. Јунак *Петог лептира* је сироче које живи у Дому за незбринуту децу, простору који деци без родитељског старања пружа привремено уточиште, али им не надомешћује родитељску љубав и породичну топлину. Дечак Алекса напушта дом управо из неодољиве потребе за местом за које ће се емоционално везати. Родно село главног јунака романа *Деца Бестрагије* нестало је у османској похари, па дете одраста на планини, изоловано од људи, али слободно, неспутано и у блиском контакту с природом. Срна/Безимени/Облак је такође сироче, али је микрозаједница у којој одраста претежно позитивно одређена, не само због лепоте планине, већ и због стабилности коју пружају старатељи. У овом случају јунак напушта дом стицајем околности, а не својом вољом. Адам, јунак *Каравана чудеса*, такође невољно напушта дом, с тим што је реч о дому који је претерано заштитнички, затворених видика, умногоме налик Долини без хоризонта – безбедно поље које се зарад раста и развоја мора напустити.

Из наведеног јасно је да се иницијална позиција у Петровићевим романима не може описати као идилична и хармонична. Нити су јунаци сасвим мала деца чији животни ритам подлеже цикличном кретању, нити је простор који заузимају Аркадија у правом смислу те речи. Будући да свако скретање од Аркадије у ужем смислу води у проблематичне анализе, неопходно је имати на уму да је реч о мотиву који се мењао током времена, „одражавајући како ставове писца који га употребљава, тако и промене у

концепцији детињства, дечје књижевности уопште” (Тропин 2006б: 42). Тек са свешћу о томе да је мотив Аркадије преламан на разне начине, као и да „у прози за децу не може опстати у свом класичном облику” (Тропин 2006б: 161), можемо се вратити типологији Николајеве. Како је показала Љиљана Пешикан-Љуштановић (2017; 2018а), Петровићеви јунаци живе у „великом” историјском времену унутар ког се обликује њихово „мало”, животно време одрастања. Два романа смештена су у далеку геолошку и историјску прошлост – *Авен и јазонас у Земљи Ваука* у палеозоик, а *Деца Бестрагије* у неодређено време турске власти на Балкану – која својом удаљеношћу доноси јасан одмак од читаочевог емпиријског света, док се радња *Петог лептира* и *Каравана чудеса* одвија у непосредном историјском и савременом тренутку, крајем 20. и почетком 21. века.

Петровићеви јунаци, дакле, живе у праволинијском, иреверзибилном времену, али и у свом „малом”, субјективном, дечјем времену. Главни окидач за прелазак из једног временског система у други јесте почетак одбацавања дечјег стања. Сви јунаци започињу акцију у одређеном тренутку старости која се саопштава бројем година или имплицирањем да се дошло до одређене зрелости. У тренуцима граничних ситуација митско време незаустављиво еруптира у линеарно и неизбежно доводи до промене. У *Авену и јазонсу у Земљи Ваука* временски ток је праволинијски, док је продор митског времена тесно повезан са наговештајима предестинације: Авен је пророчанством најављен спасилац света, изабраник чија је судбина одлучена давно пре рођења<sup>206</sup>. Истовремено, он је дечак који одраста и суочава се с низом искушења и опасности, што се може тумачити као рефлекс основне структуре обреда прелаза, односно као приповест о сепарацији, периоду лиминалне неодређености и поновној агрегацији јединке<sup>207</sup>.

У *Деци Бестрагије* историјско време је преплетено са митским временом чуда, што је додатно наглашено увођењем мотива бесмртности, „која функционише као вид изласка из судбинске временитости и иреверзибилности људског трајања” (Пешикан Љуштановић 2017: 25). Унутар овако постављених временских корордината оцртава се животни пут

---

<sup>206</sup> Пророчанство као продор будућности у садашњост или прошлост чест је начин поигравања наративним временом у фантастици. Брајан Атебери овај мотив сматра типичним за фантазијску књижевност у којој предсказања, случајности, подударности, понављања шаблона и сл. имају „снагу природних закона” (в. Attebery1992: 58–59).

<sup>207</sup> Разматрањем романа Уроша Петровића у контексту обреда прелаза бавили су се Љиљана Пешикан-Љуштановић (2004; 2012а; 2014б; 2017; 2018а), Драгољуб Перић (2014), Тамара Грујић (2017) и Гордана Главинић (2017), те овде нећемо улазити у детаљну анализу. Више речи о иницијастичком кретању јунака биће у сегменту рада посвећеном развоју радње у фантастичним романима за децу.

Срне/Безименог/Облака, такође предочен као сложено кретање кроз истакнуте сегменте обреда прелаза. Реалистично обликован хронотоп *Петог лептира* ремети и онеобичава контакт са митским светом Међустанице. Главни јунак Алекса је рођен у Међустаници, граничном простору који дели свет живих и свет мртвих, али у везу с оностраним ступа тек након навршеног дванаестог рођендана. Алексино иступање из круга вечитог враћања и прекид маргиналне егзистенције уједно представља и окончање његовог иницијацијског путовања. У *Каравану чудеса*, јединој Петровићевој порталној фантастици у ужем смислу, постоји подела на примарно и секундарно време. Секундарно време подређено је животним ритмовима биљака и животиња и обележено ауром митског, док је сижејни текст организован аналогно обреду прелаза, то јест као прелазак јунака из једног у други животни статус. Управо искораци у кружни временски ток или у специфичну временску сегментацију обреда прелаза трајно изводе јунаке из цикличности детињства и доводе до стапања „великог”, историјског и „малог”, људског времена.

У Петровићевим романима је иступање из кружног, децјег времена коначно и неповратно што значи да у типологији Николајеве они потпадају под категорију колапса: *Авен и јазонас у Земљи Ваука* се завршава наговештајима о Авеновој зрелости, женидби, родитељству и стицању друидских вештина, *Пети лептир* информацијама да је Алекса открио нову врсту четинара и да се посветио стварима којима се нико пре њега није бавио, Срна/Безимени/Облак постаје један од загонетних Злодолаца повезаних тајном бесмртности, а Адам, јунак *Каравана чудеса* се опредељује за самосталан живот са девојчицом Евом. Ни у једном од ових романа нема значајнијих фантастичних деформација времена, оно се растеже или сажима искључиво на субјективном плану, а централни временски поремећаји тичу се укрштања, претапања и преплитања реалистичног (линеарног) и митског (кружног) временског тока.

Трилогија Мине Тодоровић унела је више новина у нашу књижевност за децу. Као што је већ помињано, реч је о фантастичном серијалу, форми која се код нас разгранавала тек у 21. веку, и класичној порталној фантастици са нетипичним јунацима које је тешко наћи у домаћој књижевности за децу: Добрица Ж и Љута Чичак су ботаничари у пензији и најбољи пријатељи који проласком кроз вир светова постају тинејџери и поново проживљавају младост. Иако старење код различитих особа наступа у различитом добу, што зависи од генетике, услова живота и низа других фактора, одлазак у пензију се у



савременом друштву опажа као важан елемент урбаног фолклора, ритуал који означава промену друштвеног статуса појединца, из статуса запосленог у статус пензионера, и дефинитиван прелаз из зрелог доба у старост (в. Братић 1984). Старење је сложен и изразито индивидуалан процес који утиче на човекове биолошке, когнитивне, социјалне и духовне карактеристике, при чему се с једне стране доводи у везу са слабошћу и болешћу, а са друге са искуством, мудрошћу и знањем. Старост као биолошка категорија, према томе, може бити вреднована из позитивног или негативног угла, што добрим делом зависи од епохе и доминантног погледа на свет. У представама човекових животних фаза веома је често и контрастирање старости и младости или пак изједначавање старости и детињства. Старци и сасвим мала деца се најчешће доводе у везу у контексту времена – и једни и други се у извесном смислу налазе „изван времена”, односно школског/радног животног ритма и обавеза, при чему је кључна разлика у количини и квалитету времена које им је до краја животног века преостало<sup>208</sup>.

Први део серијала, *Вир светова*, отвара сцена свечаног испраћаја у пензију главних јунака, што се са становишта обреда прелаза може посматрати као улаз у пензионерско стање и статус, из којег произлазе одређена права (на пензију, здравствено осигурање итд.) и слободно време упоредиво са децјим слободним временом. Настављајући давно установљени ритуал петком, свеже пензионисани Чичак посећује Добрицу у новом дому, лепој белој кући, удаљеној од града, у идиличном крајолику цветних ливада и зелених, питомих брда. Све се притом дешава у пролеће, годишње доба које се сматра једном од кључних одлика *locusa*-а *atmoenus*-а. Овако предочена иницијална позиција романа отвара простор за повезивање са, условно речено, аркадијским мотивом и цикличном концепцијом времена. Реч је о субјективном времену главних јунака, које је укрштено са објективним, линеарним временом – другом половином 20. века. До централног временског поремећаја долази услед проласка кроз портал – вир светова – који јунаке враћа у рану младост. Прелазак из примарног у секундарно време је фантастични конструкт по себи, који је овде додатно истакнут мотивом повратка у детињство. Љиљана

---

<sup>208</sup> Дајана Вин Џоунс се на занимљив начин позабавила тематиком старења у роману *Хаулов покретни замак* (*Howl's Moving Castle*, 1986) – њена јунакиња Софија Шеширција тек у обличју старице, у коју ју је претворила вештица из Пустаре, спознаје слободу и стиче самопоуздање да ради оно што жели и говори оно што мисли. Њена новостечена слобода се може упоредити са неспутаношћу и слободом које красе рано детињство.

Пешикан-Љуштановић овај мотив по функцији изједначава са времепловом: подмлађивање и враћање у позицију адолесцената

даје јунацима Мине Тодоровић могућност да поново проживе све што у њиховом реалном одрастању није постојало, попут емоционалног сазревања и контакта с прецима, али и да поправе неке властите реално непоправљиве поступке (2018а: 26).

Што се тиче односа између примарног и секундарног времена, они теку паралелно, истом брзином, тако да је време проведено у секундарном свету, нешто мало више од годину дана, једнако протоку примарног времена. Одсуство јунака у стварном свету не пролази незапажено (Добрица и Љута су проглашени несталим), што повлачи за собом низ компликованих поступака: промену идентитета, будући да се у примарни свет враћају као тинејџери, израду лажних докумената, прекид контакта са свим пријатељима и познаницима сем са домаћицом Мирком, која је прихватила да брине о два детета, итд. Истовремено, у поређењу са примарним, линеарним временом, секундарно време носи обележје митског, ванвременског – становници секундарног света су изузетно дуговеки или бесмртни, па се људи или вешти од шездесет година сматрају тек нешто старијом децом, чаробњак који има четири стотине година налази се пред женидбом, док се старост најмоћнијег међу чаробњацима мери хиљадама година.

У целини трилогије Мине Тодоровић обликују се на тај начин слике различитих временских ритмова. Ово је, иначе, уобичајен поступак у фантазијској књижевности: Толкин, на пример, користи расе Средње земље да представи различите начине одношења према времену и његовом протицању па тако вилењаци не старе, Хобити су дуговеки, док је трајање људи ограничено. Ослобођена од тежње да по сваку цену презентује неки облик реалног времена, фантазија тако „допушта различите, често и контрадикторне концепције природе и значења времена, од којих ниједна није привилегована у односу на остале” (Attebery 1992: 61).

Хетерогено време с различитим ритмовима и прекидима може се упоредити са представом времена у романима Уроша Петровића, где су насупрот смртним људима митском ауrom бесмртности обележена амбивалентна бића попут Сипа, Пенивира Кло, Злодолаца или Јовице Вука. Истовремено, за разлику од Петровићевих романа у *Виру светова* се кретање јунака поклапа са повратком у почетну тачку – Добричину кућу и имање на којем је авантура почела. Кретање овог типа одговара категорији карневала у

типологији Николајеве и сматра се прилично фреквентним обрасцем у књижевности за децу. И у бајкама о повратку кући јунаци су најчешће деца, односно „бајке о деци допуштају повратак у родитељски свет”, док „бајке чији је јунак на прагу сазревања, остављају свог јунака у свету” (Радуловић 2009: 52). Путовање јунака у бајци и у романима Мине Тодоровић подразумева долазак у друго царство/свет и потрагу/извршавање задатака, што асоцира на структуру обреда прелаза. У великом броју фантастичних романа за децу карневалског типа јунацима не прети права опасност, они не сnose последице свог деловања, а стечено искуство се повратком у полазну тачку губи или је занемарљиво. У том случају не може бити речи о правом обреду прелаза, већ пре о игри или карневалу<sup>209</sup>. Јунаци Мине Тодоровић су својим подвигом обележени и физички и психички, а осим тога, њихов повратак у иницијалну позицију драстично је измењен самом чињеницом да су они сада адолесценти који тек треба да уђу у дуготрајан процес школовања и одрастања. Таквом поставком се добија спирална композиција и отвара простор за нове авантуре. Други и трећи део трилогије такође су сводиви на карневалску структуру *полазак–потрага–повратак*, коју прате искораци из примарног праволинијског у секундарно кружно време. У завршници трилогије, *Магми*, структура се усложњава увођењем другог секундарног света, али је њена суштина и даље иста, без већих промена у обликовању примарних и секундарних временских токова.

Прва књига из серијала Иване Нешић о дечаку Мики, *Зеленбабини дарови*, представља чист пример карневалског обрасца. Мика иде у четврти разред основне школе, маштовит је и послушан дечак, коме недостају родитељи, нема много другова и предмет је подсмеха школских силеција, али је упркос томе задовољно дете „које није изгледало да жуди за стварима, већ као да има све што му је потребно” (Нешић 2013: 36). Другим речима, Мика се налази у узрасту „пре кризе” или „пре пада”, који карактерише идеализована представа родитеља, наиван поглед на свет и претежно кружно поимање времена. Ово субјективно, дечје време, подређено цикличном ритму годишњих доба и уљуљканом ритму школовања „код учитељице”, укрштено је са објективним, историјским временом – у роману то је време послератне обнове и изградње. Управо захваљујући свом невином, „рајском” стању Мика долази у непосредан контакт са природом и оностраним – омиљено место за игру му је ливада на крају града на којој живе маљуци.

---

<sup>209</sup> Марија Николајева ову схему назива „пикником у непознатом” (Nikolajeva 2000: 125).

Друга назнака идилично-хармоничне почетне ситуације јесте пажња која је посвећена Микиној родној кући. То је сигуран и удобан простор, који Мика, за разлику од јунака Уроша Петровића, не осећа као терет и на путовању које ће уследити само још додатно учвршћује свест о њеној вредности. Разлог због којег Мика напушта своју удобну позицију долази од споља: нужност одласка наметнута је у виду „неодгодиве дужности” (дечак креће у потрагу за вештицом Зеленбабом – како би затражио њену помоћ за маљутка Завишу). До ове „присиле” (Мика пристаје да крене у потрагу јер му је обећано да ће му Зеленбаба испунити жеље) долази услед укрштања природног и натприродног, које је симболизовано шрафуром (ливада као место на којем се дешава искорак у митски времепростор). Микин први сусрет са маљуцима комично је обликован – продор оностраног у свој безбедан мали свет дечак тумачи као контакт са ванземаљском интелигенцијом и „расцеп у просторно-временском ткању” (Нешић 2013: 37), што с једне стране представља поигравање жанром научне фантастике, док с друге нуди приказ живота у Југославији после Другог светског рата – овде, пре свега, мислимо на глобалну фасцинацију свемиром и свемирским истраживањима (лансирање Спутњика, оснивање НАСЕ, први *space walk*, слетање на Месец) која педесетих и шездесетих година није заобишла ни СФРЈ. Грађењу атмосфере специфичног историјског тренутка доприносе и дигресије као што је опис „саливања страве” дат у форми рецепта.

Залажењем у гранични простор Зеленбабине пећине, тањи се веза са примарним хронотопом, да би се са преласком у секундарни простор накратко успоставио и митски временски поредак. Време у фантастичним световима у које Мика и Завиша залазе уз помоћ чаробног зеленог праха, насупротив људском времену, тако је растегнуто да се дечаку и маљутку чини као да уопште не протиче. Време се веома споро мења и за демонска бића – ала која чува јабуку живота, чума, водењак и његове кћери постоје „од памтивека”. Зеленбаба се с друге стране удајом за смртника нашла на граници између митског и историјског, тако да веома споро стари, али је чека бескрајна беспомоћност уколико не набави воду из родног вира. Мика и Завиша у секундарним световима проводе релативно мало времена, док у Зеленбабиној пећини ноће три пута. Иако то у тексту није посебно истакнуто, може се закључити да је отприлике исто толико времена протекло и у примарном свету, што значи да ни у овом роману нема драстичног сажимања или растезања временских токова. Иако јунаци долазе у потенцијално опасне ситуације, сама

авантура је више налик игри, карневалском „тајм-ауту”, и не представља значајно удаљавање од почетне позиције. Круг је затворен и премда не можемо говорити о некаквој коренитој промени, завршетак романа ипак представља достизање новог нивоа на путу Микине индивидуације – он стиче самопоуздање, нове пријатеље и коначно ће живети са родитељима. Његов преображај, дакле, остаје у границама реалног и свакодневног.

У другој књизи серијала, *Тајни немушког језика*, Мика је кренуо у пети разред, што му доноси бројне проблеме, попут нових професора, вишепредметне наставе и насилних вршњака, а уз то се привикава и на живот са родитељима. И даље је добар, послушан, лепо васпитан дечак, који темељно и здраворазумски приступа сваком проблему, али се у његовом схватању и понашању већ наслућује криза идентитета и зачетак психолошке сепарације–индивидуације карактеристичне за адолесцентски узраст.

Период адолесценције подразумева припрему за улазак у одрасло доба, а најважнији задатак те припреме јесте спознавање себе самог као јединственог бића. Суштина овог процеса подразумева да личност кроз самоспознају постане свесна себе као јединствене личности, различите од свих других (в. Требјешанин 2011). Индивидуација је у роману метафорично приказана као Микино суочавање с властитом природом здухаћа и прихватање одговорности за сопствене одлуке и поступке (одбија да истреби змије како не би морао да се жени ћерком змијског цара и због тога своју породицу доводи у велику опасност). Начин на који Мика види себе и свет, начин размишљања, говорења и поступања у овом роману, комбинација су преплета наивности и зрелости, беспомоћности и одрешитости.

Микино субјективно, лично време такође се преображава, он напушта егоцентрични доживљај времена, својствен малој деци, и суочава се са неповратношћу временског тока. Важан сегмент тог процеса представља усвајање знања о прошлости. Мала деца свет око себе доживљавају као јединство простора и времена, јер је свако њихово кретање кроз простор уједно и временски ограничено. У Микином узрасту, са отприлике једанаест година, деца могу да разумеју просторно ширење времена, ван њихове непосредне околине, и да се оријентишу у односу на садашњост, прошлост и

будућност<sup>210</sup>. Схватање појма времена и разумевање временског континуитета у Микином случају одвија се као усвајање знања о прошлости сопствене породице:

о прадеди који је изградио кућу, а онда, због узиђивања сенке, умро, поставши њен чувар, таласон, али и о детињству своје мајке и баке, па и о властитом рођењу у кошуљици, које је наговестило његову природу здухаћа. Одростање тако постаје и вид укоренења у прошлости, али, пре свега, способност да се прошлост прихвати и да се настави даље (Пешикан-Љуштановић 2018а: 31).

Поимање прошлости истовремено указује на неумитност пролазности, што је предочено у виду Микиног неопозивог растанка са родном кућом и чукундедом као саветником и помагачем. Опасности са којима се Мика суочава у другој књизи много су ширег опсега и могу се тумачити као иницијастичка искушења која доводе до промене јунаковог статуса. Из ушушканости детињства Мика прелази у адолесцентско стање. Излазак из круга вечног враћања притом је тесно повезан са продором фантастичног елемента и митског концепта времена у стваран свет, што је симболизовано Мокошином осветом и „наopakим временом” које прети читавом Микином граду. Мика из ове авантуре излази трајно обележен, а прелазак у свакодневно, праволинијско трајање представља пресељење у солитер и пријатељство са девојчицом Светланом. Додуше, како истиче Тијана Тропин: „три мотива и даље везују Мику за фантастично, и то много трајније него у *Даровима*: немушти језик, његова здухачка природа и чукундедин прстен” (2015: 31). Усмена традиција и словенска митологија у роману Иване Нешић тако постају део стварности у којој јунак живи, саставни део његове судбине, али и наговештај поновног враћања у кружни временски ток и трајање.

Из разматрања времена у фантастичном роману за децу произлази да се његова особеност и дистинктивност добрим делом темеље управо на времену развоја, одрастања и сазревања, које је у чврстој вези са истакнутим топосима куће/дома, пута, дивљине и границе, то јест са преласком „прага” између *свог* и *туђег* простора. Другим речима темеље се на јунаку у развоју, који се одрастајући битно мења и остварује вишеструке помаке (социјалне и психолошке), који неминовно мењају природу његовог станишта и

---

<sup>210</sup> На млађем узрасту, „појмови детета о прошлости формирају се путем непосредног чулног опажања, обликујући при том не само представе о прошлим догађајима него и дечју стварност. Карактеришу их својства генерализације и апстракције, као и недовољна издиференцираност. Тако, на пример, дечји израз ‘давно’ није само примена за неки одређени догађај из прошлости већ и за низ разних дешавања, карактеристичних што се нису десили ‘сада’, ни ‘скоро’, него ‘много раније’” (Трбојевић 2009: 91).

утичу на природу простора којим се креће, што хронотоп фантастичног романа за децу чини препознатљиво различитим од онога у фантастичном роману „за одрасле”.

#### IV.1.3. Ликови

Иако је још Аристотел истицао да је за причу (*mythos*) најзначајнији чин делање у коме и карактери добијају значење<sup>211</sup>, теорија ликова се развила тек више од две хиљаде година касније, на темељима које су у првим деценијама 20. века поставили руски формалисти, Виктор Шкловски (Виктор Шкловский), Борис Ејхенбаум (Борис Эйхенбаум) и Владимир Проп, а у другој половини шездесетих година развили француски структуралисти, Ролан Барт (Roland Barthes), Алжирдас Жилијен Гремас (Algirdas Julien Greimas), Жерар Женет и Цветан Тодоров. У структуралистичкој теорији, ликови се поимају као делови структуре и називају се актерима, а према функцији коју врше у тексту могу се груписати у релативно мали број јединица дубинске структуре.

Тако је Владимир Проп дошао до модела са седам делокруга или седам сфера деловања: главни јунак, противник, даривалац, помоћник, принцеза (тражено лице), пошљалац и лажни јунак. Инспирисан *Морфологијом бајке* Гремас је редуковао Пропових седам делокруга ликова и предложио универзалнији модел који се састоји од шест актаната: субјект и објект, пошљалац и прималац, помоћник и противник. Оно што су за Пропа делокрузи то су за Гремаса актанти – улоге ликова везане уз одређене функције које врше. Стварни лик који врши улогу актанта јесте актер или актор, а најважнија разлика међу њима јесте да је актант везан за дубинску наративну структуру, а актер за површинску. Један актант може обухватити више актера као што и један актер може имати улогу више актаната (в. Greimas 1978).

Ликови су истовремено елемент приповедног текста који веома често наводи читаоца да се од текста окреће ка контексту, тражећи везе између књижевних ликова и стварности, о чему је писао још Аристотел у *Поетици*. Премда нема директан приступ ликовима, већ их реконструише помоћу различитих информација разасутих у тексту, читалац их често морално процењује, размишља о њиховој прошлости и будућности, нагађа о несвесним мотивима и идеолошким импликацијама њихових чинова и детаљно их замишља иако, због вербалне природе књижевног медија, углавном нема сасвим

---

<sup>211</sup> Према Аристотелу карактери би требало да буду племенити, прилични, слични (или веродостојни) и доследни (консеквентни) (в. Aristotel 2002: 80–82).

заокружену представу о њиховом спољном изгледу (в. Grdešić 2015b: 61; Mangel 2020). Питање онтолошког статуса књижевних ликова, односно разлика између *Homo sapiens*-а и *Homo fictus*-а (термини Е. М. Форстера), посебно је релевантна у домену проучавања књижевности за децу, јер деца као несофистицирани читаоци имају изражену тенденцију да ликове доживљавају као стварне особе (в. Nikolajeva 2002).

Онтолошки приступ ликовима, према томе, подразумева њихово тумачење са становишта приче и осцилира између два пола – семиотичког (ликови се поимају као текстуални конструкт) и миметичког (ликови се поимају као стварне особе). Епистемолошки приступ се спроводи на нивоу дискурса – реч је о тзв. карактеризацији, коју разликујемо од класификацијских подела према моралним, карактерним, филозофским или структурално-књижевним својствима, а која се, према Шломит Римон-Кенан (Shlomith Rimmon-Kenan), остварује кроз директну дефиницију (именовање особине) и индиректну карактеризацију (особина се показује преко радње, говора, спољашњег изгледа, околине лика). Карактеризација може бити појачана аналогijом која се успоставља на темељу имена, крајолика (пејзажа) и интеракције са другим ликовима (в. Rimmon-Kenan 2002: 61–72). Аутори користе карактеризацију за стварање плошних или заокружених ликова (ликови који немају већи степен индивидуализације насупрот ликовима који су индивидуализовани и носиоци више различитих својстава), статичних или динамичних ликова (ликови који су унапред у целини дати насупрот ликовима који се мењају кроз дело), схематски или типски обликованих ликова.

Будући да ниједан књижевно-теоријски правац не нуди универзалну теорију лика, у истраживању ћемо применити интегративан, онтолошки и епистемолошки приступ, како бисмо расветлили најважније аспекте настајања ликова у домаћем фантастичном роману за децу на почетку 21. века. Верујемо да ће добијени увиди додатно осветлити однос фантастичног романа за децу према фантастичном роману за одрасле и сличности и разлике међу њима.

#### IV.1.3.1. *Дечац као дивља створења: прикази мушких протагониста у романима за децу Уроша Петровића*

Романи за децу Уроша Петровића у досадашњој научној рецепцији већ су препознати као наглашено маскулини. Љиљана Пешикан Љуштановић примећује да се радња у романима *Авен и јазонас у Земљи Ваука*, *Пети лептир* и *Деца Бестрагије* у



потпуности гради деловањем мушких ликова, као и да је *Караван чудеса*, такође, на првом месту прича о одрастању и сазревању једног дечака (в. Пешикан Љуштановић 2012а; Pešikan-Ljuštanović 2013; Pešikan-Ljuštanović 2016). Међутим, док у својим радовима скреће пажњу на родне стереотипе, како негативне, тако и позитивне, у складу с којим су обликовани женски ликови у поменутих романима (в. Пешикан Љуштановић 2012а: 100; Пешикан Љуштановић 2017: 32), Пешикан Љуштановић се не осврће детаљније на стереотипе везане за мушке протагонисте. Она, додуше, главне јунаке прва два романа маркира као „иницијаторе и вође”, као „динамичне и радознале” и „способне да се посвете општем интересу” (Пешикан Љуштановић 2012а: 99–100), док јунака *Каравана чудеса* препознаје као лик „обликован у духу стереотипа о мушкарцу – вечитом дечаку” (Пешикан Љуштановић 2017: 32). Највећи отклон у грађењу мушких ликова ауторка открива у *Деци Бестрагије*, где носећи лик у приповедање улази као девојчица, да би се испоставило да је јунакиња заправо јунак – дечак који постепено спознаје сопствени родни идентитет (в. Pešikan-Ljuštanović 2013: 159). Иначе, да се приметити да су домаћи истраживачи веома посвећени деконструисању стереотипа у вези са женским идентитетом, али и да не посвећују једнаку пажњу критичком промишљању репрезентација маскулинитета у књижевности за децу<sup>212</sup>. У овом сегменту рада се стога бавимо доминантним представама мушкости у романескном опусу једног од наших најчитанијих писаца за децу на почетку 21. века. Полазећи од тога да у свим романима за децу Уроша Петровића доминира свет издвојених или усамљених дечака и мушкараца, анализирају се начини дефинисања мушког пола, карактеризација мушких протагониста и њихово позиционирање у књижевном тексту.

Роман епске фантастике *Авен и јазонас у Земљи Ваука* понавља митски образац о *изабранику* (енг. *Chosen One*) рођеном да испуни неки тежак задатак од ког зависи спасење света, што је у складу са основним конвенцијама жанра. Авен је дечак предодређен за велика дела, јунак потраге и спаситељска фигура. Другим речима, Авен је добро познати лик, који у најчистијем виду налазимо у раним митовима, затим у великим античким и средњовековним еповима, као и у савременој жанровској књижевности. Џозеф

---

<sup>212</sup> О неравнотежи у погледу третирања ове тематике сведоче и радови изложени на *Саветовању о књижевности за децу* одржаном 2012. године под кровном темом *Књижевност за децу у родној перспективи*. Од 26 радова ниједан није у целости посвећен карактеризацији мушких ликова, већ се њоме баве са циљем осветљавања женских идентитета и представа о женском (в. *Детињство* XXXVIII/1 (2012) и *Детињство* XXXVIII/2 (2012)).

Кембел у свом делу *Херој са хиљаду лица* основни облик овог лика назива јунаком мономита (в. Kembel 2004).

Као прича о боговима, културним херојима, постању или пропасти света, класичан мит никад није био део књижевности за децу, а разлог томе је што се ова врста литературе конституисала кад је систем митова већ одавно изгубио сваку везу са религијом и постао чисто књижевни систем (в. Nikolajeva 2002: 28). Међутим, како је мит „у наше време безмерно проширио своје значење, обухватајући скоро сваку причу која на овај или онај начин стреми казивању о судбоносном” (Љуштановић 2004а: 7), књижевност за децу, која симболички приказује процес сазревања, условно речено, јесте митотворачка. У том смислу и сви њени јунаци, који на путу одрастања пролазе кроз различите трансформације, у основи чувају сећање на исконског митског хероја. Авен није изузетак, нарочито кад се има у виду да

наглашено аисторијским смештањем јунака (...) у фантастичне екосистеме пракоинтерконтинента Гондване, Петровић суочава читаоце с временом тако далеким од њиховог властитог искуства да се оно својом хипотетичном древношћу у суштини изједначава с митским временом прастварања (Пешикан Љуштановић 2017: 19).

Овај дечак је, уз то, и месијанска фигура, личност изузетних способности одабрана да уједини људски род и обнови нарушену природну равнотежу. Посматрано у оквиру Фрајевог система то значи да је Авен по много чему типичан јунак романсе – није бесмртник, али је надмоћан другим људима и својој околини<sup>213</sup>.

Што је романса ближа миту то јунак има више божанских обележја, а самим тим се и његово понашање више уклапа у оно које је устаљено прописано мушком роду. Традиционални митови о херојима су мушкоцентрични и премда нас историја учи да „ништа није тако нестално као појам мушкости” (Шмале 2011: 9), одређене одлике маскулиног модела понашања могу се подичити светском распрострањеношћу и трајношћу у времену. Авен је, како сазнајемо већ на првим страницама романа, од малена био некако посебан:

За разлику од осталих био је сјајно белокош, уз то и грађен мало грубље од дечака свога узраста (...) Уосталом, једини се он осећао тескобно и спутано у долини (...)

---

<sup>213</sup> „Јунак романсе креће се у свијету у којему су уобичајени закони природе унеколико укинута: чуда храбрости и издржљивости, за нас неприродна, за њ су природна; а зачарано оружје, животиње које говоре, страшни исполини и вјештице и чудотворне амајлије не нарушују правило вјеродостојности након што се устврде постулате романсе. Овдје из мита, примјерено названог тим називом, прелазимо у народну причу, легенду, *märchen* и њихове књижевне сроднике и деривате” (Frye 1979: 45–46).

Једини је питао за своје родитеље, што је у селу било најстроже забрањено. (Неговали су култ заједничке деце.) Да се бирао најдивљији или најмудрији дечак, оба пута би то био управо он. У самовољи је мало претеривао, али је, захваљујући томе, рано научио да се сасвим пристојно брине о себи (Petrović 2012a: 14).

Најбољи пријатељ овог дванаестогодишњака био је јазопас Горд, иначе опака звер и продукт генетског инжењеринга, док је омиљено средство за игру пронашао у смртоносном лишћу уклетог дрвета *Varaba mortarium*. И у томе је био јединствен у Долини без хоризонта, услед чега је „сеоце помало зазирало од дечака” (Petrović 2012a: 14). Осим тога, Авен је веровао „у сасвим другачију судбину од безбрижног живота у долини”, а будући да „није био дечак који би једноставно чекао да се нешто деси само од себе, већ је догађаје врло радо покретао” (Petrović 2012a: 16), једног дана се отиснуо из оазе у којој је рођен и кренуо на опасно путовање непознатим пределима.

Иако се, дакле, од самог почетка подвлачи Авенова „посебност” у односу на средину којој припада, све наведене појединости у суштини промовишу добро познате одлике „праве” мушкости: физичку снагу, храброст, одважност, независност, радозналост, авантуристички дух, спремност на преузимање ризика. И премда је свако инсистирање на томе да постоји „прави” мушкарац, односно само један, исправан и пожељан начин да се буде мушкарац, проблематично, чињеница је да се поруке о природној повезаности мушкости и храбрости, снаге и чврстоће још увек свакодневно упућују дечацима, младићима и мушкарцима (в. Grdešić 2015a; Стефановић 2017). Пери Ноделман управо у фокусирању дечје књижевности на усамљену мушку фигуру која се храбро супротставља опасности(ма) препознаје један од начина којим се ова врста литературе, често веома конзервативна у својим ставовима, служи у пласирању и пропагирању идеја „праве” мушкости<sup>214</sup>.

Авен на судбоносно путовање креће само у друштву свог јазопса. Он напушта познато окружење, сферу приватног, повезану са фемининим принципом, и залази у јавни, маскулини простор, који савладава ослањајући се на сопствену храброст и снажљивост, вештину лова и добро познавање дивљег биља. Његов однос према биљном и

---

<sup>214</sup> „In the course of my teaching about masculinity in the last while, my students and I have discovered a range of ways in which fiction for children seems to imply and reinforce ideas about masculinity (...) First, as I’ve suggested, a number of children’s books focus on a separate and solitary male bravely confronting danger and being considered a hero as a result of it. Such books put a large premium on separation and detachment (...)” (Nodelman 2002: 11).

животињском свету Гондване се, притом, може окарактерисати као изразито антропоцентричан<sup>215</sup>. Својим подвизима у борби против крволочних непријатеља он улази у „легенду о људском младунцу беле косе који сеје смрт међу Вауцима својим летећим сечивима” (Petrović 2012a: 102), а гостопримство и поштовање му указују припадници свих племена на која током свог лутања наилази, између осталог, и зато што му се у „очима видела ратничка судбина” док су „свежи ожиљци говорили о проласку кроз многе невоље” (Petrović 2012a: 104). Средишњи сегмент романа, који обухвата потрагу, традиционално је представљен и у њему препознајемо обликовање класично херојског, хетеронормативног маскулинитета који велича милитарну мушку улогу, вештину употребе оружја као и способност да се спроведе закон јачег.

Поједини елементи се, међутим, не уклапају у овај модел идентитета, односно одступају од устаљеног херојског обрасца и нарушавају стереотип о мушкој неосетљивости. То су све оне ситуације у којима Авен није прибран, рационалан и фокусиран на свој задатак већ се препушта емоцијама: плаче кад мисли да је изгубио свог јазопса („Он је био изузетно јак дечак, али је ово било више него што је могао да издржи” – Petrović 2012a: 19–20), збуњен је у друштву девојчице Улисе („Вилускиња је у њему изазивала до тада непознато стање, нејасно тројство стида, страха и, изнад свега, узвишене пријатности које је осећао на образима” – Petrović 2012a: 135), забринут је за судбину пријатеља („Авен је био очајан и изгубљен. Све на свету би дао за вести са запада” – Petrović 2012a: 158), несигуран је у себе и своје способности („Можда ја нисам довољно велики да обавим све што се од мене очекује” – Petrović 2012a: 188) или се, пак, извињава дрвећу зато што га повређује („Извини, велико дрво, али немам другог излаза...” – Petrović 2012a: 204). Брижност, нежност или осећајност у традиционалном систему вредности сматрају се претежно женским карактеристикама, супротним маскулином идеалу снаге и активности (в. Стефановић 2017). То би значило да

дјевојчице смију плакати јер су слабе, осјетљиве и осјећајне, а дјечаци не смију. Мушкарци не смију показати слабост и страх. Од њих се не очекује да буду њежни, драги, пристojни, отворени, заљубљени, рањиви, осјетљиви. Очекује се да увијек буду прибрани, јаки, продорни, рационални, да контролирају ствари (Grdešić 2015a).

---

<sup>215</sup> „The origin and function of the Baraba tree are representative of Petrović’s attitude towards nature in general. While conceding that humans are part of the world’s ecosystem, Petrović focuses his attention on the various practical *uses* of his flora and fauna. More often than not, his descriptions of the various species position them as useful or detrimental for humans” (Tropin – Mijić Nemet 2020).

Иако се Авен у највећем делу романа конформира маскулином моделу понашања, када је и најближи идеалу митског хероја, спорадична одступања од тог обрасца значајно доприносе комплексности лика бојећи га, пре свега, људскошћу. Класичан митски херој је данас присутан углавном у жанровској књижевности, пре свега у јуначкој фантастици (енг. *hero fantasy*), авантуристичкој фантастици (енг. *adventurer fantasy*), фантастици мача и магије (енг. *sword and sorcery*), и у највећем броју случајева плошан је и поједностављен. Авен је такође сразмерно раван лик, међутим управо га наведене слабости и несигурности чине посредником између света јуначке епике и стварности савремених читалаца, који имају иронична или нискомиметска очекивања. На овај начин (делимично) деконструисан митски образац усложњава приказ Петровићевог јунака и чини га комбинацијом јунака романсе и нискомиметског јунака чија се уверљивост мери критеријумима људског искуства<sup>216</sup>.

Други Петровићев роман, *Пети лептир*, по много чему је супротстављен *Авену*: прича о домцу Алекси садржи несумњиве елементе хорора, чиме се јасно издваја у оквиру наше књижевности за децу, док се у репрезентацији њеног протагонисте преплићу елементи иронијског/нискомиметског модуса и модуса романсе. Роман започиње нагло, исказом да је главни јунак сироче које нико не може да усвоји пошто се не зна ко су му родитељи. Он је „најусамљенији од свих”, „помало непослушан али добар и паметан дечак” који одраста у дому за незбринуту децу, окружен проблематичним дечацима међу којима је било и оних који су „Алексу ударили без разлога, цепали му дневник и шутирали ранац” (Petrović 2012b: 7–8). Често би га заокупљале мучне мисли, често би плакао, а у тренуцима превелике туге и усамљености изводио је свој „тајни Ритуал Утехе” (Petrović 2012b: 12) – чешљао се утрнулом руком замишљајући да то чини његова мајка. Алексин свет, према томе, обележава осећај немоћи, спутаности и незнања, на који већина читалаца гледа са сажаљењем, будући да се налази на позицији веће слободе и моћи деловања. Према Фрају, то су одлике петог, иронијског модуса који оставља утисак да жртва несрећних околности није имала среће и да није заслужила оно што јој се догађа<sup>217</sup>.

---

<sup>216</sup> „Ако није надмоћан ни другим људима ни својој околини, јунак је један од нас; ми реагирамо на његову обичну људскост и од пјесника захтијевамо исте каноне вјеродостојности које налазимо у властиту искуству. То нам даје јунака нискомиметског модуса, већине комедија и реалистичке прозе” (Frye 1979: 46).

<sup>217</sup> „Ако је својом моћи или интелигенцијом слабији од нас те осјећамо као да гледамо призор заробљености, фрустрације или апсурда, јунак припада иронијском модусу. То вриједи и када читатељ

До преокрета долази кад Алекса напуни дванаест година и реши „да сам учини нешто за своју судбину” (Petrović 2012b: 8), односно да побегне из дома и потражи родитеље. Попут Авена, који у истом узрасту такође напушта своју сигурну, предвидиву свакодневицу, Алекса овим поступком покреће читав низ узбудљивих, напетих, али и сабласних збивања, која ће до краја романа одредити његово место у свету. Управо бег у непознато, без неког конкретног плана и јасне представе о томе шта чинити, отвара комуникацију са светом духова и у Алексин живот уводи онострано. Дечак, међутим, није случајно одабран – испоставља се да је рођен у Међустаници, граничној зони између живота и смрти, и да је његова судбина условљена везом са овим натприродним простором. Са овим открићем Петровићев протагониста поприма одлике јунака романсе – иако веза са оностраним дечака доводи у истинску опасност, истовремено га оснажује и чини надмоћним у односу на остале људе који га окружују, али и у односу на зло које га прогони. Попут јунака усмене бајке, који, додуше, није обдарен натприродним способностима већ дела у оквиру својих људских могућности, Алекса не тријумфује сам већ свој живот и слободу дугује неочекиваним помагачима – домским дечацима, духовима, калуђерима и загонетним Злодолцима<sup>218</sup>. Овај тип јунака је веома чест у фантазијској књижевности, где је један од најпознатијих примера Хари Потер – сироче које на свој једанаести рођендан открива да поседује неограничену моћ, да му прети смртна опасност, али и да је окружен читавом групом пријатеља и заштитника. Хари Потер се, међутим, баш као ни Алекса, не може сматрати јунаком Суперменовог калибра, он је такође усамљен, уплашен, несигуран, недостају му родитељи, тако да се и у његовом приказу могу препознати укрштени елементи иронијског/нискомиметског јунака и јунака романсе. То је карактеристично за фантастичну књижевност каква се пише у другој половини двадесетог века и одјек је дешавања на главнотоковској књижевној сцени коју у овом периоду обележава иронијско доба<sup>219</sup>.

---

осећа да се и сам налази или би се могао налазити у истој истуацији, будући да се та ситуација просуђује нормама веће слободе” (Frye 1979: 46).

<sup>218</sup> У бајци јунак испуњава задатак и савладава противника захваљујући чаробним даровима: чаробним помоћницима (нпр. орао, крилати коњ) и чаробним предметима (нпр. батина, длака, чизме, штапић) (в. Propp 1990: 255–307).

<sup>219</sup> „Иронија потјече из нискомиметскога: она започиње у реализму и непристрану опажању. Али, она се истодобно непрестанце примиче миту те се у њој почињу појављивати магловити обриси жртвених обреда и умирућих богова. То поновно јављање мита у иронијском особито је јасно у Кафке и у Џојса” (Frye 1979: 55).

Упркос свим разликама између првог и другог романа, очито је да се специфично третирање тематике дечачког сазревања и одрастања провлачи као константа у Петровићевом писању. И Авен и Алекса свој пуни мушки потенцијал досежу тек кад се одвоје од заштићене, статичне, унутарње сфере, која традиционално припада жени, и упусте у освајање јавног простора оличеног у напуштеним људским стаништима и дивљим, тешко проходним природним екосистемима. Алекса, који и на самом почетку романа испољава „типично” дечачко понашање и интересовања – бежи из дома, обија врата напуштене радионице, носи у ранцу стварчице попут магнета, лупе, металног метра и шибица – тек после оствареног контакта с оностраним и преспаване ноћи у напуштеном стану постаје истински одважан, храбар и неустрашив, другим речима постаје носилац добро познатих врлина нормативне мушкости. Повиновање друштвено прихваћеним идејама о томе шта значи бити мушко Алекси, при том, веома импонује: „Није могао да схвати да се толико променио за само неколико дана (...) ‘У шта се то претварам?’, помисли и поново се изненади због некаквог новооткривеног поноса, који је чудно пратио ту мисао” (Petrović 2012b: 59). До праве трансформације дечака и његових другова из дома, међутим, долази тек на планини, међу вуковима, медведима, дивљим свињама, у постепеном освајању простора столетне шуме, планинског потока, пећине и огромне вртаче. Тек са предавањем дивљини, Алекса стиче потпуну слободу кретања и независност. Анкица Вучковић, такође, примећује да је

сам пут кроз Тару за дечаке (је) био својеврсни испит мушкости. С тим у вези, гледано из задњег плана изузетно је духовита и врцава сцена када Алекса као „једини невини” баца камен на Вука – наравно, тај хитац је слабашан и промашује мету, али је довољан да изгуби детињу чедност. Ипак, све што се њему, Влади и Гордану догађало, није било ни најмање наивно о чему сведоче и задобијене повреде – између обронака Таре и манастира у подножју, они су прошли кроз неку врсту граничног стања, чега се не сећају, јер су вероватно, изгубивши свест, заспали у једном, а пробудили се у другом облику (њихова снага не потиче само од оздрављења, већ од стицања храбрости и нове телесности) (Вучковић 2016: 265).

Повезивање дечаштва и дивљине, при чему се освајање потенцијално опасне природе поистовећује са својеврсном иницијацијом дечака у свет одраслих мушкараца, честа је тема књижевности за децу и датира све до Дефоовог *Робинзона Крусое* и Русоовог *Емила (Émile, ou de l'éducation, 1762)* (В. Ørjasæter 2018; Pedersen Gurholt 2018). У класицима попут *Приче о Петру Зецу* Беатрикс Потер и *Тамо где су дивља створења*

Мориса Сендака, главни јунаци се налазе у раном дечачком узрасту док је тежиште радње на освајању слободе далеко ван родитељског или цивилизацијског домаћаја. И Петар Зец и Сендаков Макс својим несташлацима се супротстављају родитељским правилима која, премда из перспективе одраслих читалаца делују разумно и разборито, ови дечаки сматрају дубоко репресивним и спутавајућим. Петар се тако директно оглушује о мајчина наређења и пролази кроз читав низ пустоловина у забрањеном врту фармера МекГрегора, док се Макс, ког је мајка послала у кревет без вечере због непослушности, фрустрације и беса ослобађа у фантастичном свету где пушта на вољу дивљој страни своје личности и постаје краљ свих дивљих створења.

Следећи конвенционалну структуру дечје књижевности обе сликовнице говоре о одласку јунака у свет и његовом повратку кући. Путања коју Петар и Макс том приликом прелазе може се представити наративном кружницом. На почетку својих авантура они се налазе у нискомиметском модусу, затим, у средишњем делу, у ком се тријумфално ослобађају зависности од родитеља, попримају одлике хероја, да би се на крају вратили у почетну нискомиметску позицију – опет су само деца чије животе у великој мери одређују и/или ограничавају одрасли. Петровићеви романи, са друге стране, уместо кружнице описују спиралу или отворену кружницу, што значи да за његове јунаке после проживљених авантура нема правога повратка на старо – наговештено је да ће Авен постати велики друид и вођа људи, док ће се Алекса, након коначног прекида везе са Међустаницом, посветити стварима којима се нико пре њега није бавио. Промена је посебно видљива у Алексином случају јер је очито да овог дечака после збивања на Тари више није могуће перципирати као рањиву категорију којој је потребна заштита.

Сазревањем и самоспознајом дечака у окриљу природе Петровић се позабавио и у трећем роману, *Деца Бестрагије*. У причи о „фантастичној судбини и променама главног јунака Срне/Безименог/Облака и његовим чудним (и чудесним) вршњацима – Јауду, Цикавцу, Чаратану” (Pešikan-Ljuštanović 2013: 158) аутор не само да наставља једну од својих кључних тематских преокупација већ је додатно шири и развија. На почетку приповедачке авантуре носећи лик живи као девојчица у идиличном амбијенту Букове планине и налази се у нискомиметском модусу. Срна је „једна од нас” – радознала девојчица која проводи дане у игри и истраживању своје околине. Међутим, у идиличном пределу немогуће је доживети пустоловину, а да би се уопште могао отиснути у њу, јунак



мора бити посебан, изузетан, мора се издвајати из околине. Како се испоставља, Срна је вишеструко обележена – она је заправо дечак који је женским именом и дугом косом заштићен од турских харачлија, а осим тога и једино дете које је за живота ујео бели јез који васкрсава умрле. Наглим одсецањем плетенице уз речи: „Ти ниси девојчица. Ти си мушко. Ти си дечак. Ово ти више није потребно” (Petrović 2013: 18), Петровићев јунак напушта стари, безбрижни живот на планини и креће у непознато „мењајући тако и властиту природу и простор који га окружује” (Pešikan-Ljuštanović 2013: 158–159).

Слични развојни помаци и преображаји јунака уочљиви су и у претходна два романа, али новина коју *Деца Бестрагије* доносе јесте специфично поигравање родним идентитетом и његова постепена спознаја. Као и у досадашњем Петровићевом стваралаштву и у овом делу је доминантна друштвено прихватљива, идеалтипска слика мушкараца, међутим аутор се први пут озбиљније позабавио проблематизовањем родних улога, то јест оним што би један мушкарац требало да буде и представља у друштву. Безимени дечак тако најпре има потешкоћа да прихвати свој новооткривени мушки идентитет: „Срна му је недостајала! Још увек није јасно схватао шта јој се догодило. Није био сигуран ни шта је то женско, ни шта мушке чини присталим том неженском звању” (Petrović 2013: 24). „Покушавао је да се понаша мушки, а није био сигуран како се то ради” (Petrović 2013: 34). Једино је осећао, и то инстинктивно, да сад више није у реду да плаче, да се препушта емоцијама. Сузе су почеле да изазивају „неки неодређени стид и nelaгоду” (Petrović 2013: 69). Зато се суздржавао.

Доласком у тајновити, дивљи простор Бестрагије, „место из снова прогоњених бегунаца и изгнанника” (Petrović 2013: 112), Безимени постаје Облак и добија нешто конкретнија упутства како се понаша „прави” мушкарац. Најпре је уследила добродошлица у виду батинања које су му приредили будући другови, васкрсли дечаки Цикавац и Чаратан, што је представљено као уобичајени сегмент одрастања, односно као неопходан корак у успостављању правога мушког идентитета. Занимљива је, при том, опаска приповедача да је бестрагијски пас, Рес Медај, читав призор мирно посматрао „као да у сукобу дечака препознаје древне ритуале чопора, уобичајене када се у њега прима нови члан” (Petrović 2013: 65). Дечаки су, дакле, представљени као дивља створења, што је широко распрострањени родни стереотип, те стога не чуди да је и у претходно разматраним класицима дечје књижевности Петар антропоморфна животиња док

Сендаков Макс носи вучји костим и постаје господар шумских чудовишта. Паралела се може повући и са романом *Господар мува* (*The Lord of the Flies*, 1954) Вилијема Голдинга (William Golding) у ком се група дечака, на пустом острву, без одраслих, препушта својим животињским нагонима и напушта све цивилизацијске норме.

За разлику од Голдингових јунака, бестрагијски дечаки нису сасвим препуштени животу без одраслих и без правила, што се може објаснити тиме да је Бестрагија уједно и њихов дом, а дом је увек одређен законима и чврстим поретком. Под брижним надзором мудраца Валтазара, а потом и загонетног Тасе С Лопатом, „дечаки су ковали своје посвећено детињство, калећи га суровим вежбама и строгим правилима, племенећи га неодољивим укусима слободе, какви се само одрастањем у дивљини могу искусити” (Petrović 2013: 114). Баш као и у *Авену и јазонсу у Земљи Ваука* тако се и у *Деци Бестрагије* посебно вреднују ратнички менталитет и умешност баратања оружјем, интересовања достојна „правог” мушкарца – сваки дечак влада специфичном борбеном вештином: дрвена вијача у Облаковим рукама постаје моћно оружје, Чаратан и Цикавац изузетно су спретни у борби штаповима, док је Јауд мајстор сабље.

Ако су пре живота у Бестрагији дечаки били налик нама, једни од нас, инфицираност смрћу и боравак у овом загонетном, дивљем простору уздигао их је на ниво истинских хероја који припадају модусу романсе. То је, пре свега, видљиво у завршном сегменту романа који доноси напету и неизвесну борбу дечака и Неура, ратничког племена са Истока, али и у наговештају њихове будуће егзистенције унутар „тајног језгра Матице Злодолаца, која, ето, у тмини историје и шапутаној слави, траје и делује до дана данашњег” (Petrović 2013: 152). Тако се открива ко су тајанствени Злодолци из *Петог лептира*, Алексини моћни помагачи који су се зарад вере – вере одрекли. И у овом Петровићевом роману крај изневерава уобичајену сужејну схему дечје књижевности – правог повратка нема:

Срна заувек (п)остаје Облак, заробљена новоосвојеним родним идентитетом и простором Бестрагије (...) Јунак прелази границу, осваја нови животни простор, проналази љубав и успева, уз помоћ дружине, да савлада (објективно јачег) непријатеља. Поочим Рафајло је (неповратно) мртав, кућа у којој је провео претходни део живота спаљена је, тако да, с једне стране, и да хоће, нема где да се врати (Перић 2014: 188).

Деца Бестрагије, према томе, остају у неком виду трајне заточености у модусу романсе.

Отвореном кружницом се може представити и сужејни ток *Караван чудеса*. Овај роман свог јунака такође измешта из иронијског/нискомиметског модуса у модус романсе. Адам је презаштићено дете из грађанске породице, чији идентитет и степен (не)моћи у великој мери варира у зависности од тога како га родитељи конструишу. Пре свега његова мајка, али и отац, носиоци су представе о детињству као добу рањивости, зависности и неспособности. Из тога произлази низ забрана које они постављају пред дечака: не сме да се удаљава од зграде, да баца папирне авиончиће у стану, да једе рукама, да иде на игралиште, да вози бицикл, излази на кров зграде или самостално прелази улицу. Иако су концепти детета и детињства веома разнолики,

за многу децу разних култура и класа, доминантно обележје детињства је недостатак моћи и контроле над оним што им се дешава (...) Сама чињеница њихове физичке слабости, незрелости, недостатка знања и искуства, чини децу зависном од одраслих из њихове околине (...) Деца су, уз то, рањива и услед потпуног недостатка политичке и економске моћи и грађанских права у нашем друштву (Lensaun 2004: 186–187).

Дечја књижевност и њени јунаци, самим тим, посве природно припадају иронијском и нискомиметском модусу. Међутим, за ову врсту литературе је, такође, карактеристично да њени писци своје јунаке често изводе из ограниченог, рањивог положаја и на различите начине чине супериорним.

Петровић, без много објашњења, већ после првих пар страница романа, Адама смешта у непознати, ненасељени свет и простор дивље природе у којем је препуштен сам себи<sup>220</sup>. Суочен са светом без људи и забрана, дечак проживљава „инфантилни сан о свету у којем је све дозвољено” (Pešikan-Ljuštanović 2016: 131), од неспутаних дана проведених у игри до учења важних животних лекција на властитом искуству и успостављања сопствених правила и мерила вредности. Готово истоветан мотив обрађен је у класику *Пале сам на свету* (*Palle alene i Verden*, 1942) данског аутора и дечјег психолога Јенса Сигзгарда (Jens Sigsgaard). Прича о дечаку који се буди и открива да је сам у кући, а потом и у граду у којем живи, инспирисана је психолошком студијом о дечјим тајним сновима и

---

<sup>220</sup> Пешикан-Љуштановић уочава да „‘недечија’ окрутност света у коме се јунак нашао” повезује овај роман са *Децом Бестрагије*, а да се „Бестрагија као дивљи, опасни, али и заводљиви простор нетакнуте природе проширује у *Каравану чудеса* на читав свет, на Земљу без људи” (Pešikan-Ljuštanović 2016: 133).

жељама. Читав град постаје Палово игралиште, привлачан простор лишен ограничења која постављају одрасли, у којем се слободно и без устезања препушта својим нагонима – узима чоколаде и воће из продавнице, новац из банке, вози трамвај, ватрогасна кола, авион – да би, када му већ све досади и пожели се маме, тате, пријатеља, схватио (са олакшањем) да је све само сањао. Наративна кружница је описана и јунак је враћен у почетни статус. Петровић, међутим, као и у претходним романима, свог јунака доводи до одређене позиције моћи и ту га оставља. Адам је сам на целом свету и може да ради све што му се прохте, да узме све што пожели и, напослетку, да самостално дефинише ризике и опасности и да њима управља. Апсолутна слобода која му је дарована лишена је ауторитета, а, на почетку, и сваке одговорности. Према томе, ако се на почетку авантуре налази у нискомиметском модусу, Адам током романа мења статус и поприма одлике хероја, односно стиче могућност да постане родоначелник новог света. Роман има отворен крај – Адаму су понуђене три могућности разрешења – али се наслућује да он, по свој прилици, бира да са Евом трајно остане у секундарном свету. На тај начин се разбија космогонијско кружење, вечно враћање истог, што је решење које означава неопозиво одвајање од света детињства. Враћање дивљини, на спољашњем плану представљено као одлазак у простор у којем су укинута правила која намећу родитељски дом, школа и друштвена заједница, а на унутрашњем плану дато у виду достизања новог нивоа на путу сазревања, заправо је успостављање мушког идентитета.

У тако постављеној ситуацији аутор наставља да развија концепт „праве” мушкости и још експлицитније проговара о дечачким склоностима и страховима. У Адаму, као и у свим до сада разматраним Петровићевим протагонистима, чучи дубоко запретено дивље створење – док је разбијао керамичке тањире „у дечаку се пробуди нешто што одвајкада чучи у свим мужјацима” (Petrović 2016: 24), а пас Хаув је почео да га посматра „као моћно биће које у бесу уме да приреди неиздржив, несносан пакао за чула. Вођа чопора беше изабран” (Petrović 2016: 27). То је објашњено тиме да „сваки дечак у себи крије извесне склоности и нагоне, пожуде некажњиве само док су спутане” (Petrović 2016: 38). Једна од тих скривених пожуда је и фасцинација ратничким играма и оружјем. Адама је тако највише узбудио проналазак револвера са осам метака, а касније и пушке са снајперским нишаном јер „као и скоро све дечаке, оружје га је магично привлачило” (Petrović 2016: 65). Осим тога, он „самује, бесни, тугује, трага” (Petrović 2016: 67) и у том

сплету емоција препушта се властитим деструктивним импулсима, разбија, пали, гази, кида, руши, уништава, али и убрзано одраста те своје дечје играчке (плишаног коалу Утотоа) замењује „играчкама” за одрасле мушкарце – осим револвера и пушке набавља швајцарски перорез, нож са резбареном дршком, шрафцигер, чекић, упаљач, а напоследку и сопствени цип, „највећу и најскупљу играчку у историји дечаштва” (Petrović 2016: 57). Наведени примери промовишу хетеросексуалност<sup>221</sup>, херојство, сналажљивост, одважност и агресивност, добро познате карактеристике хегемонског маскулинитета који „структурише начине на који се мушкост практично одређује у једном друштву” (Шмале 2011: 162) и представља норму, односно идеал мушкости коме треба тежити.

Као писац којег је друштво довело у склад са одређеним биолошким полом, Петровић специфично полно обележава своје текстове и у начину репрезентације мушких и женских ликова остварује низ стереотипа повезаних са мушким, односно женским полом. Будући да су домаћи истраживачи већ указали на одређене стереотипе везане за женске ликове у његовим романима, усредсредили смо се на сагледавање проблематике мушког идентитета и утврђивање семантичких поља створених око мушких протагониста. Резултати истраживања показују да је у разматраним текстовима присутна класична расподела наративних мушко/женских улога – чак и кад је присутна, видљива, жена у Петровићевим романима суштински не заузима активну позицију (једини отклон у том смислу представљају женски ликови *Каравана чудеса*), док су, на супрот томе, дечаци оличење активизма, испитују свет око себе, истражују, сазревају и одрастају, чиме се сугерише да је свет авантура која је традиционално резервисана за мушке субјекте<sup>222</sup>.

Из тог уверења произилазе и родни стереотипи о повезаности мушкарца и јавног простора, који је код Петровића актуелизован као простор дивље, негостољубиве, „недечије” природе, док су дечаци представљени као дивља створења која тек у таквом, одговарајућем амбијенту могу спознати свој прави идентитет. Удаљеност од цивилизације

---

<sup>221</sup> Адамову хетеросексуалну оријентацију, поред већ наведених особина и интересовања, открива и његова љубав према Еви као и немир који осећа када га Абха/Лилит негује.

<sup>222</sup> У Петровићевом опусу веће одступање од родних норми налази се у књигама о зеленокосој Марти Смарт: *Мистерије Гинкове улице*, 2008, *Мрачне тајне Гинкове улице*, 2011, *Тајне вештине Марте Смарт*, 2013, *Мартина велика загонетна авантура*, 2014, *Марта Смарт и Ваишар загонетки*, 2016. Марта поседује карактеристике које се сматрају типично мушким: „забављала се стварима доста неуобичајеним за девојчицу – лупом, компасом и батеријском лампом” (Petrović 2008: 9). Осим тога, она је самостална, паметна, храбра и активна. Мартин најбољи другар Венегор је истовремено описан као „смотан и збуњен” (Petrović 2008: 9). Овде, међутим, не може бити речи о деконструисању традиционалних родних улога, већ о њиховој простој замени.

креира нове друштвене кодове, при чему је индикативно да се истицањем суштинске повезаности дечака са природом нарушава стереотип о мушкарцима као ближим култури. У основи овог концепта, познатог као „повратак у природно стање” (енг. *rewilding*), налазе се страхови због презаштићености савременог детета и његовог све слабијег контакта са природом<sup>223</sup>.

Код Уроша Петровића нема велике драме и кризе маскулинитета, његови се јунаци не одричу привилегија маскулиних позиција моћи и њихово понашање у принципу не одступа од оног устаљено прописаног мушком роду. Варијације које смо учили у репрезентацији мушких протагониста тичу се, пре свега, варирања ауторове склоности да приповеда о ликовима који могу све (*Авен и јазонас у Земљи Ваука*) до склоности да исприча веродостојну или вероватну причу (*Пети лептир, Деца Бестрагије, Караван чудеса*). Његови јунаци, при том, у основи прате Фрајеву лествицу јунакове моћи деловања и прелазе путању од недовољно комплексних хероја до психолошки знатно диференциранијих карактера.

#### IV.1.3.2. Мотив дружине у трилогији Мине Тодоровић

Предочен свет фантастичног и структура приче у трилогији Мине Тодоровић почивају на мотивима различитог порекла. У приказима (в. Тропин 2012; Вајић 2012; 2013; Мратинковић 2016) и научним радовима (в. Тропин 2015) углавном се подвлачи сличност *Вирова* са англофоном фантастиком (Толкин, К. С. Луис), словенском митологијом и усменом књижевношћу<sup>224</sup>, док пажљива анализа открива да је серијал повремено готово субверзиван у приступу познатим мотивима и њиховом варирању, те да његово значење често произлази из поигравања очекиваним матрицама. О томе, поред осталог, сведочи

---

<sup>223</sup> Урош Петровић је и медијски активан у промовисању дечјег „повратка природи”. Заједно са Јованом Мемедовићем, аутором емисије *Сасвим природно* која се емитује на РТС-у и Ранком Рајовићем, коаутором „НТЦ система учења” 2014. године одвео је групу деце на Тару како би им пружио прилику да упознају природу. „Данас смо, из безумне љубави, презаштитили децу и, парадоксално, онемогућили им оно право детињство, какво смо ми имали. Недавно смо одвели градску децу, у тајном договору са њиховим родитељима и Јованом Мемедовићем, у дивљину на планини Тару, да пале ватру, једу гљиве и пужева, газе боси по блату и купају се у планинском језеру. Изненадили смо ми њих, али богами и они нас”. В. <https://www.laguna.rs/laguna-bukmarker-urosh-petrovic-nestasni-skupljac-bumeranga-unos-651.html>; *Сасвим природно: Родитељи су остали у граду*, први део (<https://www.rts.rs/page/tv/ci/story/17/rts-1/1720732/.html>) и *Сасвим природно: Родитељи су остали у граду*, други део (<https://www.rts.rs/page/tv/ci/story/17/rts-1/2036847/.html>). Странице посећене 25.1.2021.

<sup>224</sup> Као инспирацију за трилогију Мина Тодоровић наводи Толкина (*Хобит и Господар прстенова*), митологију, усмене бајке и предања. В. <http://www.art-anima.com/c15-intervjui/mina-d-todorovic> Страница посећена 25.1.2021.

атипична галерија ликова и мотив дружине који није често обрађиван у домаћој фантазијској књижевности за децу<sup>225</sup>.

Мотив дружине у немиметичном модусу најчешће се појављује у типу фантастичних романа усредсређених на мотив потраге. Према *Енциклопедији фантастике*, јунаци и јунакиње који се отискују у потрагу (за предметима, особама или идентитетом), на путовање крећу у друштву или другове и саборце стичу на путу (в. Clute – Grant 1997: 220). Дружина, притом, претежно потпада под један од два најчешћа типа: *дванаест жигосаних* или *седам самураја*. Термин *дванаест жигосаних*, настао на основу истоимене књиге (*The Dirty Dozen*, 1965) Е. М. Нејтансона (Е.М. Nathanson) и филма (*The Dirty Dozen*, 1967) Роберта Олдрича (Robert Aldrich), означава дружину окупљену насилним путем или групу плаћеника. Реч је о дружини у којој постоји јасна хијерархија, а физичка снага представља важан елемент у утврђивању међусобних односа и остварењу циља. Након постигнутог циља дружина се разилази, с тим да се, на темељу заједничког искуства и узајамног уважавања, понекад може развити у тип *седам самураја* (в. Clute – Grant 1997: 272). Термин *седам самураја*, инспирисан култним филмом (*Shichinin no Samurai*, 1954) Акире Куросаве (Akira Kurosawa), означава групу окупљену из несебичних побуда, у којој нема хијерархије, већ су сви чланови једнако важни, солидарни, самопожртвовани и посвећени задатку. Иако често управо задатак представља кохезијски фактор због којег дружина постоји, у већини романа овај тип дружине наставља да функционише и након што је задатак извршен, тако да кохезијски фактор постају везе између самих чланова, које иду изнад обичне верности и лојалности, а развијају се у контексту акције у којој заједно учествују (в. Clute – Grant 1997: 853).

Дружина у фантастичном модусу најчешће није састављена само од људи, већ њени чланови могу бити и натприродна бића са одређеним људским карактеристикама, људи са натприродним моћима, као и антропоморфне или реалистично приказане животиње. Хетероген састав дружине својствен је и усменој бајци, с тим да бајковни јунак напушта кућу сам или у друштву чланова породице (најчешће браће), али никада с

---

<sup>225</sup> Дружина се појављује у једном од раних дела епске фантастике за децу код нас – роману *Копља у води* (2008) Драгане Абрамовић, с тим да је то самостално дело, док *Вирови* представљају заокружен серијал. Већина наслова која се последњих година појавила из пера домаћих фантазијских писаца, укључујући романе Уроша Петровића и Иване Нешић, у фокусу има усамљеног појединца, што се може сматрати одликом савременог устројавања приповедања за децу и омладину: *Београдска мумија* (2015) и *Чувари круне цара Душана* (2016) Бранка Милорадовића, *Мало зелено дрво* (2019) Селине Ловрен, *Црна птица* (2020) Александре Јовановић, хексалогија *Океан од папира* (2020) Зорана Пеневског.

пријатељима, док су животиње и натприродна бића, које среће на путу, увек дариваоци, помоћници или штеточине, дакле, они који проверавају јунака, дарују га, помажу му у савладавању препрека, наносе штету или настоје да зауставе јунаково кретање. Човек је увек у центру бајке, а животиње и натприродна бића се одређују према њему, што је условљено законима бајковног жанра. Сходно томе, бајковне дружине нису идентичне дружинама које се срећу у фантастичним романима у којима, поред стандардних људских пратилаца, обе поменуте сфере (и натприродна бића и животиње) могу бити равноправни чланови групе, а веома често и пријатељи.

У књижевности за децу мотив дружине је широко заступљен и у реалистичном и у фантастичном модусу. До процвата овог мотива долази на почетку 20. века са романима Едит Незбит и Ериха Кестнера (Erich Kästner), који уводе групног јунака и апострофирају колективни дух код деце. Практично све до њихове појаве дружина није присутна у књижевности за децу, бар не као њен аутентичан јунак. Све до средине 19. века у фокусу ове литературе налази се усамљено, пасивно дете, у потпуности потчињено одрасломе, што корелира са доминантним представама о детету и детињству у датом историјском периоду. У другој половини 19. века, међутим, књижевна продукција полако почиње да обликује дете као самосталан ентитет: најпре је Луис Керол конструисао читав један (изокренут) свет око активне, виспрене девојчице Алисе, а потом је Марк Твен *Доживљајима Тома Сојера* антиципирао нови наративни модел – роман о дечјим дружинама, с тим да се у средишту радње Твеновог дела налази индивидуални протагониста, док се мотив дружине јавља само у виду епизода (нпр. острвска авантура Томове гусарске дружине). С друге стране, Незбит и Кестнер тематизују управо подухвате и доживљаје групе деце, односно успостављају интегритет дружине која преузима функције и моделе јунака. Кључно обликовно начело романа дружине притом постаје раздвајање света деце од света одраслих, окретање аутономним дечјим вредностима и и постепено афирмисање „дечјег” као самосталног, активног и компетентног (в. Мајхут 2005).

У романима Едит Незбит чланови дружине су обично чланови породице – браћа и сестре, дакле, ликови различитог узраста и пола, статично профилисани, са по којом израженом карактеристиком, што је модел који ће преузети многи каснији англофони писци (Артур Ренсом [Arthur Ransome] у серијалу *Ласте и Амазонци* [Swallows and



*Amazons*, 1930–1988], Инид Блајтон [Enid Blyton] у серијалу *Пет пријатеља* [*The Famous Five*, 1942–1963], К. С. Луис у *Хроникама Нарније*, Алан Гарнер у роману *Елидор*). Иако има изузетака<sup>226</sup>, овај модел ћемо назвати англофоним због његове доминантне присутности у енглеској књижевности за децу. На српску и шире гледано јужнословенску књижевност за децу је снажно утицала немачка књижевност, те се класичном дружином у домаћем контексту сматра модел обликован у делима Ериха Кестнера: реч је о вршњачкој групи, супротстављеној свету одраслих, у којој се препознаје неколико основних типова ликова – вођа, заменик, претендент на место вође, издајница, снагатор, досетљивац и девојчице, које најчешће имају само споредну или чисто декоративну улогу<sup>227</sup>. У југословенским класицима из четврте деценије прошлог века (*Влак у снијегу* (1931) и *Дружина Пере Квржице* (1933) Мате Ловрака, *Хајдуци* (1933) Бранислава Нушића, *Дружина Сињег галеба* (1936) Тонета Селишкара) дружина наступа као чврст, кохезиван колектив, састављен претежно од мушких чланова, који функционише као свет за себе са својим властитим вредностима и властитом хијерархијом. Осим тога, дружина се супротставља вредностима које владају у свету одраслих и тежи проналаску простора у којем ће моћи несметано да установи поредак по својој мери. Будући да циљ дружине надилази индивидуални напор, апострофирају се солидарност, сарадња и „општа идеја колективизма” која се „снажно манифестовала у социјално ангажованој, по самоопажању реалистичкој књижевности уочи Другог светског рата” (Љуштановић 2004б: 124). Продукција српског романа за децу у другој половини 20. века такође је обележена дечјим (дечачким) дружинама као учесталим обликом наративне организације (*Пионирска трилогија* (1957–1963) Бранка Ћопића, *Биоскоп у кутији шибца* (1978) Владимира Стојшина, серијал о Хајдуку (1985–2005) Градимира Стојковића), с тим да у новије време долази до пролиферације овог мотива: фокус се премешта на мањи колектив (два до три дечја лика) или на усамљено дете које приступа колективу или га само ствара, док експлицитна педагошка/идеолошка обојеност најчешће изостаје (в. Опачић 2019; Тропин 2020а).

---

<sup>226</sup> Истоветан модел (јунаци су међусобно заменљиви чланови породице) налазимо, на пример, у *Деци из Булербрија* (*Barnen i Bullerbyn*) Астрид Линдгрен. Истовремено, код Алана Гарнера је то случај практично само у *Елидору*, док у каснијим делима он дружину своди на двоје деце, а касније и потпуно одустаје од тог модела.

<sup>227</sup> Сматрајући да се „родни аспект показује важном значењском и обликовном полугом у другој половини 20. столећа” Маријана Хамершак и Дубравка Зима се уместо назива „роман о дјечјим дружбама” опредељују за назив „роман о дјечачким дружбама” (Hamersak – Zima 2015: 215).

Оба поменуто модела дружине, англофони и централно/јужноевропски, варирају у броју чланова, но без обзира на то броји ли дружина свега пар чланова или у њој има пуно ликова, она је увек актант, субјект, тј. главни јунак. Ослањајући се на структуралистички приступ анализи ликова и Гремасов актанцијални модел, према којем сви ликови (актери) који имају исту улогу или функцију у наративу конституишу исти актант, Марија Николајева развија концепт „колективног протагонисте” и маркира га као важну диференцијалну карактеристику књижевности за децу – поред тога што је слабо заступљен у прози за одрасле<sup>228</sup>, колективни протагониста пружа предмет идентификације читаоцима оба пола и различитих узраста и омогућава прегледније приказивање различитих аспеката људске природе, што је у складу са дидактичним смерницама дечје књижевности<sup>229</sup>. Николајева овај концепт уводи у својој књизи о времену у књижевности за децу (Nikolajeva 2000), а детаљније га разрађује у књизи *Реторика карактера (The rhetoric of character in children's literature, 2002)*, у којој самом концепту посвећује више простора и уводи категорију „псеудо-колективни протагониста”, која омогућава разликовање колективног карактера (нпр. браћа и сестре Певенси из Луисових *Хроника Нарније*) од групе са издвојеним основним јунаком (најмлађи брат Роланд и његова браћа и сестра у *Елидору* Алана Гарнера)<sup>230</sup>.

Колективним субјектом” дечје групе код нас су се међу првима бавили Ново Вуковић, нпр. у чланку посвећеном утицају Кестнерових романа на међуратну југословенску књижевност за децу (в. Vuković 1986) и Јован Љуштановић, који у разматрању Нушићевих *Хајдука* аргументовано показује како дечачка дружина функционише као израз особене групне субјективности, подржане заједничким хронотопом („храстово стабло”, „четвртак после подне”, „недеља”) и заједничком културном сфером са специфично дечјим обичајима, традицијом, играма, причама и предањима (в. 2004б). Домаћи истраживачи који су се последњих година бавили романом дружине (Ђурић 2012; Милинковић 2010; 2016; Милинковић – Гавриловић 2010), са изузетком Тијане Тропин (2020а), у својим анализама овај наративни аспект не помињу.

---

<sup>228</sup> Колективни лик, додуше, постоји на различите начине у драми. Од хора до Живкине фамилије.

<sup>229</sup> Николајева у томе препознаје наслеђе митова и бајки, у којима нема психолошке индивидуализације јунака, већ је основни вид карактеризације оно што чине, пол, узраст, социјални статус или занимање.

<sup>230</sup> Оно што је донекле проблематично у приступу Марије Николајеве јесте њена тенденција да сваку групу ликова третира као мање-више неиздиференцирану целину, а не као више засебних личности, што није увек одрживо, нпр. у серијалу о Муминима Туве Јансон (в. Тропин 2006б: 79–80).

Чак и летимичан преглед критичких приказа у новинама (Политика, Време, Блиц, Сити магазин [City Magazine]) и на књижевним сајтовима (АВКФ, Арт-Анима, Гудридс [Goodreads]) показује да је уз садржину, која надилази постојеће жанровске оквири, управо дружина сачињена од двојице пензионисаних ботаничара, двојице носатих писова, вештице и чаробњака кључни елемент који је *Вировима* донео трајну популарност. Наизглед нескладна али моћна јуначка дружина састављена од представника различитих раса уз присуство неколико комичних јунака растом нижих од човека (звали их хобити, гноми, патуљци или носати писови) открива Толкинов утицај, с тим да, као што је у приказима трилогије већ истакнуто, посредније пуко подражавање, већ Мина Тодоровић постојеће наслеђе користи као почетну инспирацију и новом маштом освежава устаљени фантастични универзум. На примеру мотива дружине покушаћемо да прикажемо на који начин ауторка иновира жанр, док истовремено поштује жанровске конвенције.

У досадашњим истраживањима трилогије (в. Пешикан-Љуштановић 2014б; 2018а; Перић 2014) као главни јунаци издвојени су Добрица Ж и Љута Чичак, ботаничари у пензији, који наново проживљавају младост, док мотив дружине, њене одлике и функције нису детаљније разматрани. С једне стране, то је оправдано тиме што радњу недвосмислено покреће прелазак дугогодишњих пријатеља и њихових животиња, пса Дроњка и мачке Ђубрице, из примарног у секундарни свет<sup>231</sup>, док је, с друге стране, очито да уплитањем мотива потраге и формирањем дружине долази до премештања фокуса са Добрице и Љуте на чланове групе. Дружина тако од петог поглавља *Вира светова*, које обухвата припреме и полазак на пут, постаје „лик” за који је интерес писца и читаоца најјаче везан.

Дружина у првој књизи трилогије има шест чланова, чији су карактери<sup>232</sup> и портрети<sup>233</sup> представљени у оквиру почетних поглавља. Чланови, како већ у роману дружине бива, имају поједине карактерне црте које их индивидуализују, док истовремено функционишу као својеврсни колективни лик.

---

<sup>231</sup> Књижевни јунак се најчешће одређује као носилац радње или „личност у акцији”, чије деловање развија сиже. Према Лотману, књижевни јунак је „личност која прелази границе семантичкога или сижејнога поља у које је смештена [...], дејствовалац: онај који делује, чини” (Lotman 1976: 311).

<sup>232</sup> Карактер лика се у књижевном делу открива кроз његове изборе, одлуке и делање, као и кроз начине на које су све ове активности вршене.

<sup>233</sup> У портрету се наглашава спољашња изражајност унутрашњих карактеристика књижевног лика.

Добрица Ж и Љута Чичак су „међусобно комплементарни ликови” (Перић 2014: 183) – Љута, „дежмекаст, великог, бабурастог носа и доброћудног погледа” (Тодоровић 2012а: 8), на све реагује срцем, док је висок и витак Ж одмерена, рационална особа – који имају једнаку функцију у наративној структури и подједнако су важни за наратив. У радњу улазе као шездесетпетогодишњаци што их јасно издваја међу јунацима наше књижевности за децу. Ликови зреле доби, иначе, нису реткост у дечјој књижевности, међутим, иако њихов удео у укупном броју ликова није занемарљив, они се највећим делом налазе у улогама антагониста или помоћника/даривалаца и веома ретко су главни носиоци радње. То произилази из фокуса ове књижевности на „младалачке заплете” чији су носиоци претежно деца или млади, који су узрастом блиски узрасту имплицитног читаоца<sup>234</sup>. И у основи фантастичног романа за децу налази се прича о младости и сазревању, која прати јунака од младалачке збуњености и несигурности на путу према друштвеној афирмацији и интеграцији. Структура *Вири светова*, такође, одражава сазревање и индивидуацију, али уз специфичан обрт – јунаци су стари, угледни ботаничари, „срце и душа Института за биологију” (Тодоровић 2012а: 6), истргнути из пензионерске свакодневице и подмлађени за педесетак година. Пролазак кроз вир мења их у физичком смислу, с тим да и у секундарном свету они остају верни својим карактерима и у прво време поступају у складу са својим реалним годинама: рационалном, достојанственом и озбиљном Добрици промена тешко пада јер не може да прежали што се подмладио и сви га сматрају за балавца<sup>235</sup>, док непосредан, ведар и детињаст Љута нову улогу, баш као и све у животу, прихвата са лакоћом<sup>236</sup>. Овде, међутим, није реч о једноставној транспозицији – код Добрице Ж временом долази до постепеног буђења дечачке ведрине и животне радости<sup>237</sup>, а код Љуте Чичка до јачања самопоуздања и вере у сопствене способности<sup>238</sup>. Одређена трансформација ликова на психолошком плану, према

---

<sup>234</sup> Најчешће изузеће од овог правила може се наћи у сликовницама и књигама са животињама.

<sup>235</sup> „Врло ми је непријатна идеја да сам поново у обличју једног балавца, а ја се и даље осећам као стар и релативно поштован господин, какав сам био пре помињаних догађаја” (Тодоровић 2012а: 30).

<sup>236</sup> „Он је, истини за вољу, уживао у ситуацији. Свих ових година веровао је у чуда и сада се и њему једно догодило” (Тодоровић 2012а: 19).

<sup>237</sup> До краја првог дела трилогије Добричина размишљања постају усклађена са његовом новом спољашношћу – трчкара кроз шуму и пика каменчиће, игра фудбал, смеје се без разлога: „Више је неизводљиво понашати се као да ми је шездесет пет година, када и изгледам, па, и осећам се као да ми је око петнаест” (Тодоровић 2012а: 239).

<sup>238</sup> Љута, који у примарном свету није умео да се свађа, постао је свађалица, макар само са Микуш, што га је нервирало, али је истовремено и уживао у тим препиркама. Ова особина се показала нарочито

томе, постоји, међутим, управо зато што протагонисти полазе из једне зреле, одрасле почетне позиције, њихов развој се не може сматрати трновитим путем самоспознаје нити је истоветан потрази за идентитетом какву откривамо у романима Уроша Петровића и Иване Нешић.

Први становници другог света са којима Добрица и Љута долазе у контакт уједно су и потпуно оригинално конципирани ликови – реч је о припадницима расе носатих писова, која се не може наћи у устаљеном каталогу фантазијских раса, у које обично спадају чаробњаци, патуљци, вилењаци и сл. Носати писови су најстарија раса Обојеног света, броје тачно петсто глава, посвећени су уметности, здравом животу и немају ни трунку злобе у себи. Природа ових бића и природа простора у којем се налазе подударају се у високој мери: „У њиховој земљи нема зла. Када на њу крочи неко рђав, одасвуд – из дрвећа, цвећа, ваздуха, река, птица, па и из саме земље – чују се тихи јауци” (Тодоровић 2012а: 39). Високи једва метар и тешки око осамдесет килограма, крушколике, здепасте грађе, дуге браде, косе и позамашних носева, на које су посебно поносни, носати писови се одликују и потпуним изостанком фацијалне експресије. Премда дубоко емпатични, мушкарци не изражавају осећања, а равнодушан израз лица одржавају дисциплином и снагом воље. Истовремено, њихове мудре, племените жене се смеју, плачу и могу да се изненаде. Осим тога, оне су трајно везане за своје партнере тако да кад једно од њих добије бесмртност, исто важи и за друго, а уколико једно од њих погине, друго умире у року од три месеца. Важан елемент заплета представља чињеница да су Добрица и Љута појели последња два зрна лилибале која су требала да донесу бесмртност најмлађим писовима, Аносу и Носелу и њиховим вереницама. Писови могу да стекну бесмртност и уколико попију гутљај Свемоћне воде, што функционише као мотивација за формирање дружине и полазак на пут. У поређењу са осталим члановима дружине, Анос и Носел су прилично плошни и статично профилисани и до краја авантуре готово да се неће мењати. Њихова дискретна промена се очитује у томе што је Добрица успео да их зграње, растужи и насмеје, односно у томе што су осетили снажне емоције које ниједан њихов сународник не би себи допустио.

---

корисном на крају *Вири светова* када је научио памети грубијана са свог света. На крају *Гамиџа* користећи своје новостечене чаробњачке вештине успешно излази на крај са бахатим локалним снагаторима.

Са представником чаробњачке расе Обојеног света Добрица и Љута се први пут упознају у четвртом поглављу *Вира светова* насловљеном „Равилус”. Млади чаробњак Мине Тодоровић је обликован у складу са „правилима” жанровског система у којем се налази, с тим да повременим извртањем конвенција и приказом карактера у развоју ауторка успева да избегне предвидљив, стереотипан лик. Равилус је весео и енергичан чаробњак–почетник, висок, витак, црне косе и очију, одевен у љубичасту пелерину и црне чизме. Да је реч о мање-више уобичајеној представи чаробњака сведочи утисак Љуте Чичка:

Он је много читао о чаробњацима, мада их је замишљао нешто другачије. Прво, мислио је да морају да буду старији, да свакако носе шешире који им сенче лице и да уз себе морају да имају чаробну палицу. Ако се занемари непостојање тих детаља у Равилусовој појави, Чичак је био сасвим задовољан свим осталим (Тодоровић 2012а: 37).

Књижевна конвенција је јака сила, па тако Чичак упоређује Равилуса са иконографски препознатљивим ликом чаробњака из артуријанских легенди (Мерлин) и фантазијских романа (Гандалф). Равилус се, међутим, више уклапа у тип неискусног чаробњака у обуци, који прилази чаробњаштву уз младалачки ентузијазам и самопоуздање. Реч је о веома старом мотиву, који у Арне-Томпсоновом каталогу носи ознаку АТУ 325 (*Чаробњак и његов ученик [The Magician and his Pupil]*) и АТУ 325\* (*Чаробњаков шегрт и духови [The Apprentice and the Ghosts]*), а делом дечје књижевности постаје захваљујући популарности Гримових бајки у 19. веку и Дизнијевог (Walt Disney) анимираног филма *Фантазија (Fantasia)* из 1940. године<sup>239</sup>. Џек Зајпс (Zipes 2017) разликује два основна типа овог мотива: понижени шегрт (енг. *the humiliated apprentice*) и бунтовни шегрт (енг. *the rebellious apprentice*). Обе варијанте се могу посматрати као прича о потешкоћама које прате младу особу на путу индивидуације, и о томе да је нужан део сазревања и одрастања управо сукоб са ауторитетом, најчешће родитељском или менторском фигуром. Њихова обрада у књижевности за децу и одрасле има два основна

---

<sup>239</sup> У новије време је планетарни успех серијала о Харију Потеру обновио интерес за обраду овог мотива у књижевности и на филму. Веома интересантно третирање генерацијског конфликта и односа између ментора и ученика доноси анимирани филм *Дечак и звер (Bakemono no ko)* јапанског редитеља Мамору Хосоде (Mamoru Hosoda) из 2014. године. Насупрот причи која се води око моћи, овде је тежиште на успостављању међусобног разумевања и узајамног поштовања учитеља и ученика.

модуса: комично-пародичан<sup>240</sup> и озбиљан<sup>241</sup>. Равилус се по својим кључним карактеристикама уклапа у тип бунтовног шегрта: сања о томе да постане Велики Маг, оглушује се о савете најстаријег и најмоћнијег чаробњака Древног и креће на опасно путовање ка извору Свемоћне воде. Осим тога, импулсиван је, нагао, несмотрен и младалачки самоуверен те га љути помисао на то да га Древни сматра дететом којем је потребна заштита. Истовремено је искрено заљубљен у Русалику, најлепшу воденвилу, пожртвован је пријатељ и одан члан дружине. Након суочавања са највећим искушењем и одолевања зову Свемоћне, креће у нови циклус приче, у великој мери, мада не и у потпуности, ослобођен илузија, заблуда и надобудности.

Последња која се прикључује дружини јесте мала вештица Микуш. Будући да су становници Обојеног света дуговеки, ова педесет деветогодишњакиња изгледа, понаша се и мисли као дете и тиме се одваја од уобичајене представе вештице у домаћим фантастичним романима за децу и младе, где су вештице махом приказане као старе и ружне бабе<sup>242</sup> или младе, привлачне жене<sup>243</sup>. Реч је о два физички најупечатљивија типа вештице – одбојна старица и привлачна девојка (в. Шаровић 2018) – што је најчешће истакнуто у тексту и/или на пропратним илустрацијама. Истовремено је Микушин опис сачињен од самих општих места, односно, стереотипних вештичјих одлика (не воли да се купа, неуредна је, штрокава и пргава, носи црни шпицасти шеширић и шиљате црне ципелице на шнирање, њен домен деловања је магија биљем, окупља животиње). Овај опис се не уклапа у Вукову дефиницију вештице из *Српског рјечника*<sup>244</sup>, већ је део западноевропског фолклорног наслеђа транспонованог путем књижевности, играних и анимираних филмова. Тривијалност је избегнута тиме што је Микуш изванредно стилско-језички окарактерисан лик. Њен специфичан, неправилан, „вештичји” говор<sup>245</sup>, путем

---

<sup>240</sup> *Чаробњаково срце* (*The Magician's Heart*, 1912) Едит Незбит; *Крадљивац времена* (*Thief of Time*, 2001) Терија Прачета.

<sup>241</sup> *Крабат* (*Krabat*, 1971) Отфрида Пројслера (Otfried Preußler); *Земљоморје* Урсуле Легвин.

<sup>242</sup> *Бајка из буџака* (2005) Миодрага Зупанца; *Пролеће* (2018) Милоша Петковића; *Тајна светог копља* (2018) Тодета Николетића.

<sup>243</sup> Трилогија *Бајка над бајкама* (2013–2020) Ненада Гајића; *Весела вештица Ника* (2017) Леле Стојановић; *Лето, Јесен и Зима* (2018) Милоша Петковића.

<sup>244</sup> У Вуковој дефиницији вештица је стара жена (баба) опседнута ђаволским духом, која лети ноћу, претворена у лептира, кокош или ћурку, изједа људе, посебно децу, доноси болест или оздрављење, служи се магијским предметима попут штапа и помасти (в. Караџић 19856).

<sup>245</sup> „Њем исецкам теб на ситни комадићи с овај овди нож: цака – цака – цака...” (Тодоровић 2012а: 60); „Њеш умреш пре нег видиш мен се квасим с мокар вода!” (Тодоровић 2012а: 68); „Ша се фаташ за камен

којег испољава своју напраситу, радозналу и емотивну природу, функционише као извор смећа чиме се у потпуности укида могућност да је други појме као претеће демонско биће. Преображавање вештице помоћу хумора или гротеске и одузимање њених најмрачнијих црта најчешће су стратегије помоћу којих аутори у 20. и 21. веку адаптирају овај лик у складу са конвенцијама децје књижевности<sup>246</sup>. Осим тога, док се вештице у књижевности за децу углавном налазе у улогама противника и/или дариваоца, Микуш постаје равноправан члан дружине и у интеракцији с другим ликовима учи се основним вредностима – солидарности, пријатељству, љубави, и прихвата своју дуалну природу – уједно је и вештица и чаробница. Њена мајка је некадашња моћна чаробница Рени, коју је жеља за апсолутном моћи преобразила у опаку вештицу Врвешин, а она сама је одрасла међу вешцима и одликују је многе њихове особине, попут невероватне брзине, одличног њуха, познавања биља и накарадног говора. Мина Тодоровић обликује Микуш на сразмерно нов и неуобичајен начин, као комплексну, психолошки продубљену личност, која се не може окарактерисати у оквирима црно-беле дихотомије, чинећи тиме јасан отклон од уврежених, стереотипних представа које долазе из словенског и европског фолклорног наслеђа и популарне културе.

Дружина Мине Тодоровић потпада под тип *седам самураја*: њени чланови савлађују просторне препреке (Голу висораван, Црну шуму, Снежне горе, Дивљину, Планину смрти) и различите противнике (вешце, зле вилењаке, стенолике, шумолике, демоне, дусине, Црног Мага) уједињени, уз заједнички напор и складну сарадњу. Поред заједничког циља, њих обједињује простор у ком се налазе, време које проводе заједно, игре, шале, свађе и вредности које деле. Осим тога, њихове особине се међусобно допуњају – сваки члан даје свој врло особан допринос, односно, има неку своју јаку или слабу страну, која одређује његов однос према осталима и његову функцију. Сама динамика унутар групе тако остаје врло слична, готово идентична као и у реалистичном модусу. Истовремено, за разлику од реалистичног модела какав су користиле Едит Незбит и Инид Блајтон, где су чланови групе најчешће психолошки сведени и у функцији једне особене групне субјективности, као и за разлику од традиционалног романа децје

---

кад врљав јеси?!“ (Тодоровић 2012а: 264); „Сам окупо себ, ево чист и све миришим, ко цвећов неки“ (Тодоровић 2012а: 284).

<sup>246</sup> Разматрајући демонска бића српске књижевности за децу, Снежана Шаранчић Чутура (2012) примећује да је у савременој ауторској интерпретацији вештичјег лика њена традиционално зла демонска природа потиснута.



(дечачке) дружине, у којем су чланови углавном исте доби (вршњаци), у сукобу са светом одраслих, јунаци Мине Тодоровић се не могу третирати као један ентитет супротстављен вредностима одраслих – реч је о више засебних, психолошки нијансираних ликова, различитог узраста (Добрица, Љута и Микуш се могу сматрати млађим адолесцентима, док су писови и Равилус нешто старијег узраста, у добу пред женидбом), међу којима не постоји права хијерархија и нема снажно истакнутог лика вође, као што нема ни изражених родних стереотипа. Такође се не може рећи да ову дружину одређује њено разликовање према свету одраслих, будући да је однос између младих и старих у трилогији обележен узајамним поштовањем, нежношћу и топлином.

Други део серијала, *Гамиж*, се ослања на сличан заплет – ударна шесторка *Вира светова* окупља се око заједничког задатка и бори се против зла, с тим да је тежиште на новим ликовима – чудовишту Гамижу, чаробници Расејаној Ранаји и научници Лидији Сергејевној.

*Гамиж* је младунче рабр-аграфаја, интелигентних, сурових, чудовишних створења, која успостављају посебну, енергетску везу са својим пленом и исисавају животну енергију онога на кога су прикопчани, што им даје вампирске црте и у серијал уноси елементе хорора. Посреди су фантастична бића, другачија од обичних, искуству познатих и препознатљивих, која не долазе из дубљих слојева традиције и митологије, већ се пре могу довести у везу са актуелним хуманизовањем чудовишта и укидањем зла у новијој жанровској и главнотоковској продукцији. Насупрот реалистично приказаним животињама, које прате јунаке у овом делу серијала (пас Дроњак, мачке Ђубрица и Џоњаја, вук Михајло, орао Мали Птичиц), рабр-аграфаји се одликују одређеним антропоморфним цртама (имају способност телепатске комуникације и њихова функција је тројака – они су непријатељи главних јунака, њихови помоћници и пријатељи). Као представници фантастичног бестијарија, ова створења су уклопљена у свет дела као његов равноправан део, у смислу да својим постојањем у секундарном свету не изазивају превелико чуђење и збуњеност, али када Гамиж успостави телепатску везу са Микуш, осудивши је тиме на дугу и тешку смрт, тај чин несумњиво изазива nelaгoду, језу и уноси панику и страх међу чланове дружине. Гамиж и дружина на почетку немају исту улогу или функцију у наративу па се мали рабр-аграфај не може сматрати делом колектива. Самим тим што доводи Микуш у смртну опасност, ово фантастично биће се налази у

улози противника, а дружина се окупља и полази на путовање како би га вратила кући, у пустињу Хоаб. Његова позиција се, међутим, током путовања драстично мења. Гамиж временом успоставља енергетску, али и емотивну везу са свим члановима групе, учи се емпатији и усваја основе њиховог морално-етичког система<sup>247</sup>. До краја авантуре он постаје искрено привржен својим доскорашњим „жртвама” и та промена битно утиче на расплет радње.

Чаробница Расејана Ранаја прати јунаке од почетка до краја ове авантуре, с тим да њена улога пре потпада под категорију ментора него равноправног члана дружине. Колико су менторске фигуре устаљена појава у фантазијским романима сведочи чувени *Водич кроз фантазијску земљу* (*The Tough Guide to Fantasyland*, 1996) Дајане Вин Џоунс, у коме она набраја и пародира најчесталије клишее, топосе и мотиве фантазијске књижевности, између осталог и мотив ментора. Према њеном виђењу, ментор је мушкарац дуге беле браде, стар више хиљада година, чиме оправдава своју тајновитост, склоност филозофирању и наредбодавном понашању (в. Wynne Jones 1996: 42). Ранаја се, додуше, у дати модел уклапа само по годинама – ова чаробница је веома стара, после Древног, она је најстарија, али је уједно и заборавна, смушена, непоуздана, често несхватљивог понашања и поступака:

Већ на први поглед примећивало се да је, благо речено – необична. Онако дугачка и танка, обавијена чаробњачким огртачем неодређене боје, пре налик на гомилу крпа, још са округлим штитом на леђима и огромном тканом торбом о рамену, више је личила на жену која је изгубила разум но на чаробницу (...) Према њој су најнеповерљивији били заштићени чаробњаци, поготово деца, али и сви млађи припадници овог народа (Тодоровић 2012б: 25–26).

Такав опис чини је ближом врачарама из прве трилогије *Земљоморја* Урсуле Легвин<sup>248</sup>, него великим и моћним чаробњацима, попут Мерлина и Гандалфа. Сама Ранаја до краја књиге остаје статично профилисан лик – она се не развија и не мења. Оно што се

---

<sup>247</sup> Почетак промене илуструје сцена фудбалске утакмице у деветом поглављу: после постигнутог гола Равилус је пољубио Гамижа у чело што је звер шокирало и избезумило. Потом му је објашњено да пољубац значи дељење радости и показивање да ти је неко драг, што врло брзо усваја и почиње и сам да примењује.

<sup>248</sup> У *Земљоморју* Урсуле Легвин, чаробњаци су мушкарци, док жене могу бити само врачаре и на њих се најчешће гледа с презиром. На почетку прве књиге, *Чаробњак из Земљоморја*, неименовани приповедач обавештава читаоца да на Гонту постоје две изреке: „Слаб као женске чини” и „Зао као женске чини”. Додуше, у наставку серијала, *Техану*, који се појавио двадесет две године након објављивања *Чаробњака*, осетан је утицај феминистичке теорије и критике на ауторкина размишљања и ставове, а самим тим и на обликовање женских ликова.

мења јесте начин на који је чланови дружине доживљавају: док је првобитно виде као смушену, безазлену старицу, која није вична озбиљној, моћној магији, јунаци ће постепено увидети њену изузетну моћ, снагу воље, велику мудрост и истинску доброту, којом се надасве успешно супротставља силама зла.

Вредан додатак дружини у другој књизи серијала представља појава научнице Лидије Сергејевне. Проласком кроз вир, стара Добричина и Чичкова познаница, иначе, неустрашива заштитница дивљине и сибирских тигрова, такође се подмлађује и чудним сплетом околности покреће ток збивања: управо је она донела јаје из пустиње Хоаб из којег се излегао Гамиж. Лидија Сергејевна је комплексан, динамичан лик – с једне стране, она је племенита и пожртвована научница, док с друге стране, ступа у савез са Црним Магом и пристаје да размени животе својих пријатеља за обећање да ће њени сибирски тигрови бити поштеђени. Њен развој се очитава у окајавању издајничког поступка, промени погледа на свет и спознаји искреног пријатељства, које јој је у реалном животу недостајало. Посебно треба издвојити пријатељство које се успоставља између Лидије и Микуш. Оно се експлицитно тематизује као веома важно за њих обе, јер је то практично први пут да имају пријатељицу, односно да успостављају пријатељску везу са женском особом. Истовремено, мотив женске солидарности и пријатељства, премда важан за јунакиње, није значајан замајац радње и не утиче на основни заплет, што се може сматрати карактеристиком фантастичног романа уопште, како оног за децу тако и оног за одрасле<sup>249</sup>. Видљиви развојни помаци Лидије Сергејевне симболизовани су, између осталог, добијањем новог имена – Лидија постаје Татјана – Тања, а повратак у примарни свет уједно означава почетак њеног новог живота утемељеног на новим основама.

У погледу карактеризације познатих јунака у *Гамижу* нема битнијих измена, барем што се тиче претходно истакнутих основних одлика – тако је Чичак и даље непосредан, драг и гаји детиње дивљење према авантурама, док Ж, кад други пут прођу кроз вир, поново очајава: „И опет смо се подмладили... У његовом гласу се осећало зауздано очајање. Изгледао је као средњошколац” (Тодоровић 2012б: 36). Микуш ни у *Гамижу* не воли да се купа и једнако је „грубијански нежна”, Равилус не може да преболи губитак

---

<sup>249</sup> Женска пријатељства која покрећу радњу много су чешћа у реалистичком модусу. Тек последњих година, са појавом младих, превасходно англофоних ауторки, које освајају жанр фантастичног романа за децу и младе, расте и број прогресивних женских ликова, који се не ослањају на устаљене родне матрице, и потенцира се њихова интеракција.

браде, а Анос и Носел стоички подносе сва дешавања. Постепено психолошко усложњавање ових ликова морамо тражити у дискретном развоју њихове међусобне динамике и динамике односа који успостављају са Гамижом, Расејаном Ранајом и Лидијом Сергејевном. Осим тога, у другој књизи постаје очито да квалитет односа између чланова дружине не почива толико на невољама кроз које пролазе колико на солидарности и осећају симпатије који гаје једни према другима.

За разлику од *Вира светова* и *Гамижа*, у *Магми* је унутрашњи раскол чланова дружине снажније предочен, а особена динамика њиховог односа комплекснија. Највећи део завршнице серијала се бави сагледавањем сложености тог односа и испитивањем дубоких, запретених жеља и потреба главне шесторке, али и ликова који се уводе у другој књизи, Лидије Сергејевне и Расејане Ранаје, као и нових чланова дружине, које ауторка смишљено и у складу са наративном стратегијом серијала, ослоњеном на принцип понављања и варирања, уплиће у причу.

Док се *Вир светова* и *Гамиж* одликују класичном структуром, у трећој књизи серијала радња садржи два упоредна наратива тока – главни, који се одвија у примарном и Очајном свету, и споредни, у целости смештен у Земљи носатих писова, који се открива кроз кратке епизодичне сцене на крају појединих поглавља. Ови наративни токови ће се на крају спојити, доводећи до разрешења проблема. Учесници главног тока су добро познати чланови дружине, којима се у новој авантури придружују чаробњак Древни и Равилусов брат Равал од Драта.

Древни се у *Магми*, попут Ранаје у *Гамижу*, налази у улози ментора који прати и саветује дружину, активно суделујући у њеним догодовштинама. Реч је о стереотипно обликованом лику (енг. *stock character*) чији се опис, истоветан од *Вира светова*, у великој мери подудару са садржајем одредница *чаробњак* (енг. *wizard*) и *ментор* (енг. *mentor*) из *Водича* Дајане Вин Џоунс и *Енциклопедије* Џона Клута и Џона Гранта. У *Вировима* нема значајнијег пародирања нити извртања устаљене слике о чаробњацима па се тако Древни или Оргамион, што му је право чаробњачко име, сматра најмоћнијим и најпоштованијим међу чаробњацима, стар је више хиљада година, обучен у љубичасту тунику, браде

уплетене у дванаест дугих плетеница златастог одсејаја<sup>250</sup>, живи усамљеничким животом под сводовима најстаријег живог бића – планине Ор, где проучава магију, учесник је многих догађаја у историји Обојеног света, о чему сведоче пословице<sup>251</sup> и изреке<sup>252</sup> расуте кроз серијал, заштитнички се односи према својим штићеницима, одише добротом и љубављу, али уме да буде и прилично незгодне нарави (у Микушиној интерпретацији – „матор намћор”).

Заповедник људи–ратника Равал од Драта, иако физички налик Равилусу, по свему осталом је сушта супротност свом брату близанцу: озбиљан, одмерен, достојанствене појаве и трагичне судбине, јер је као бесмртник осуђен на то да губи људе које воли. Равал лако и брзо прихвата динамику групе и постаје њен равноправан члан да би одиграо кључну улогу у преломном тренутку, који означава сусрет са Црним Магом на Очајном свету, несебично се жртвујући зарад спасења дружине и њихових светова. Премда не утиче на сам заплет, веома је важна емотивна веза коју Равал успоставља са Тањом, некадашњом научницом Лидијом Сергејевном. Прихватањем љубави и препуштањем емоцијама постигнуто је постепено психолошко усложњавање оба лика, односно постигнути су њихови видљиви развојни помаци.

Дружину у трећој књизи прате два необична, ситна створења – Згужвон и Нечуја – припадници народа шакастих с Црмасовог дистопијског света. Као творевина Црног Мага, шакасти су осуђени на кратак и несрећан живот у нехуманом окружењу без сунца, боја, смеха и музике: узгајају се у кошницама како би радили у Индустрији, хране се интравенски, забрањено им је да се играју, друже и причају приче, за најмању непослушност сурово су кажњавани и рано су убијани, најчешће после пет хиљада буђења, дакле, са свега дванаест, тринаест година<sup>253</sup>. У завршном делу серијала дружина у проширеном издању настоји да савлада зло и промени Очајни свет за шта јој је потребна помоћ шакастих. Како ће се испоставити, ова несрећна створења истовремено функционишу као део Црмасовог плана и мамац за дружину. Згужвон и Нечуја, дакле,

---

<sup>250</sup> У Обојеном свету чаробњаци се рангирају према дужини и боји браде, односно према броју и дужини плетеница у бради. Да би брада добила златасти одсејај, потребно је да прође више хиљада година. (в. Тодоровић 2012а: 82–83).

<sup>251</sup> Нпр. „Никада се не подсмевај чаробњаку, јер ти то може доћи носа” (в. Тодоровић 2012а: 36).

<sup>252</sup> Нпр. „Ако међу зидинама твог града тумара чаробњак, пази добро да му не згазиш на жуљ” (в. Тодоровић 2012а: 146).

<sup>253</sup> „Добар је онај који ради много, не игра се никад, слуша надгледаче и не лаже никад, који не прича много и никад не чује туђе приче. По остале – доћи ће угутачи” (Тодоровић 2016: 53).

баш као и Гамиж на почетку друге књиге, немају исту улогу у наративу као чланови дружине, то јест, не потпадају под специфичну „ми” позицију групе. Између Гамижа и јунака се, додуше, временом успоставља трајна пријатељска веза, док шакасти до краја остају суштински изван колектива. О томе сведочи и чињеница да су једино они изузети од великог премештања личности које захвата све чланове дружине, као и учеснике споредног наративног тока (Расејану Ранају, Веленосора, Мехилијема, Ерифела, Дивљег Родергорва, Кирлин, Вилису и друге)<sup>254</sup>.

До краја трилогије задате улоге чланова дружине ће се мало и дискретно мењати, што је у складу са механизмом приповедања серијала – протагониста (било да је реч о једној особи или колективном субјекту) јесте централна фигура која повезује делове серијала и не трпи велике измене, било да је реч о драстичној промени карактерних особина, било о замени старог јунака новим. То, међутим, није случај када је посреди обликовање помагача и противника, јер аутори, у начелу, имају велику слободу у том домену.

Промена је најочљивија код Добрице и Љуте – након што су захватили са извора Свемоћне воде, још у *Виру светова*, Добрица поприма одлике вилењака, а Љута постаје чаробњак од лозе Рандорове, чију је појаву најавило пророчанство. Упркос повећаној моћи у односу на људе свог света (дуговеконост, здравље, материјална сигурност), Чичак и Ж ће задржати пуно тога људског и до краја *Вирова* остати нискомиметска аналогија узвишених јунака са чијим се страховима и унутрашњим ломовима савремени читаоци могу поистоветити. Добричиним речима: „Променио сам се, а опет, нешто је остало исто” (Тодоровић 2012а: 219). Налик Билбу и Фроду Багинсу, којима се, такође, тек у зрелим годинама буди пустоловна искра, Чичак и Ж нису неустрашиви борци. „Ја нисам неки ужасно храбар тип”, одговориће Љута на Микушино питање да ли се боји одласка код Магма–змајке (Тодоровић 2016: 245).

Љутина и Добричина храброст, према томе, нису „смјелост јунака неосјетљивог на страх, већ индивидуална побједа воље над страхом” (Mrduljaš Doležal 2012: 180), али у томе управо и лежи драж њихових догодовштина. Поред Добрице и Љуте, остали чланови дружине у завршној провери, која доноси суочавање с Магмом, такође, спознају снагу

---

<sup>254</sup> Замена тела, при чему нико не сме да открије која личност је у коме телу, је опклада коју је Расејана Ранаја склопила са Магмом како би дружина добила на времену да изврши задатак на Очајном свету.

солидарности, емпатије и искреног пријатељства, али и боље упознају себе, с тим што самоспознаја не означава драстичан прекид са њиховим дотадашњим идентитетом нити доводи до прекида свих веза са прошлим животом. Нико од њих по степену моћи није изнад осталих чланова дружине, што би упућивало на то да су и овде, као и у претходно разматраним романима Уроша Петровића, на делу механизми нискомиметског модуса и модуса романсе. Наиме, чак и кад се у одређеним ситуацијама појединци истичу изнад осталих ликова (Ж кад измаштава Чарани свет, Чичак кад се суочава са Магмом, Равилус кад се одупре зову Свемоћне, Микуш, Анос и Носел када су спремни да се одрекну онога до чега им је највише стало да би Љута преживео) они остају важан елемент дружине. Надмоћ јунака–појединца осталим члановима дружине од другоразредне је важности и управо то читаву авантуру чини у великој мери општељудском, а не јединственим подвигом јунака недостижних врлина.

У *Вировима* Мине Тодоровић могуће је пронаћи различите мотиве (дружина, потрага, дистопија) и типове фантастике (екофантастика, фолклорна фантастика, хорор), што трилогију чини занимљиво коципираним, постмодерним, полиморфним делом. Иако радњу темељи на добро познатом наративном моделу и мотиву дружине, који служи као решење за презентацију ликова и средство којим се предочавају пустоловна збивања, што се може довести у везу са педагошким аспектом књижевности за децу и класичним жанром фантазије, аналитичко-интерпретативно читање показало је да ауторка овај мотив обликује властитим поетичким приступима, не изневеравајући, притом, конвенције унутар којих пише.

#### IV.1.3.3. Мотив хероја–изабраника у књигама о Мики Иване Нешић

Фантазијска књижевност воли хероје, али често тежи једном одређеном типу хероја<sup>255</sup>. Према *Енциклопедији фантастике*, херој је типичан протагониста епске и јуначке фантастике, који своју митопејску снагу црпи из текстова главне жиле (в. Clute – Grant 1997: 464). Дајана Вин Џоунс у *Водичу кроз фантазијску земљу* хероја описује као митско биће нарочите судбине, које се истиче храброшћу, снагом и постигнућима (в. Wynne Jones 1996: 31). Традиционална фантазијска прича о хероју у основи је увек иста. То је прича о изузетном појединцу предодређеном за велика дела, надмоћном по степену

---

<sup>255</sup> Иако се речи херој и јунак често користе као синоними, под херојем овде подразумевамо носиоца радње који отелотворује херојски идеал. Сваки протагониста није уједно и херој.

или врсти својој околини и другим људима (другим ликовима из приповедног света и имплицитном читаоцу), који се креће чудесним просторима, властитим снагама савлађује све препреке, решава задатке (увек морално оправдане) и побуђује дивљење својим достигнућима и заслугама. Хероја у авантури често прате или на путу срећу и потом следе чланови дружине или појединачни пратиоци, који у односу према њему могу бити инфериорни или једнако моћни. Они помажу хероју у достизању циља, али главни јуначки подухват изводи херој сам.

Марцери Хурихан (Margery Hourihan) причу о хероју сматра дубоко укорењеним митом западне цивилизације у којем се стално изнова приповеда о одласку јунака – белог, западног, хетеросексуалног мушкарца – у дивљину из које се враћа као победник:

То је прича о Одисеју, Јасону и Златном руну, Беовулфу, Светом Ђорђу, витезовима Округлог стола, Ивици и чаробном пасуљу, Робинзону Крусону, Петру Зецу, Џејмсу Бонду, Луку Скајвокеру, Бетмену, Индијани Џонсу, најновијој научнофантастичној авантури и најновијој видео-игри. Појављује се у бројним легендама, народним причама, децјој књижевности и трилерима за одрасле (Hourihan 1997: 2).

Џозеф Кембел је на овом наративном предлошку изградио свој оквир (синкретички мономит) за проучавање књижевне представе хероја, док је Нортроп Фрај установио типологију хероја у књижевности и разврстао књижевна дела према јунаковој моћи деловања, која може бити већа, мања или једнака у односу на обичне људе. Прича о хероју је, према томе, стар и широко распрострањен наратив. Истовремено, као што је Фрај својом типологијом показао, херој представља сложену и контрадикторну фигуру, несводиву на само један тип. О томе, уосталом, сведочи и чињеница да су се херојима кроз историју називали полубогови, заштитници, ратници, витезови, религијски мученици, револуционари, па и стрип-јунаци.

Представе о хероју и херојском идеалу су контекстуално условљене и стога променљиве. Како су се кроз историју мењали друштвени идеали и системи вредности, мењали су се и друштвени типови хероја и слика хероја у књижевности, те је немогуће дефинисати универзални херојски образац. На пример, у античком свету, с једне стране, реч херој је означавала биће угледног, племенитог рода и полубожанског порекла, које је живело животом смртника, да би, због заслуга или неког значајног дела, након смрти заслужило бесмртност. С друге стране, реч херој се у Антици користила и за означавање



храброг ратника у пуној снази, спремног да положи свој живот на олтар отаџбине, стичући на тај начин бесмртност (в. Stevanović 2008). Упркос разлици између два значења која је покривала реч *херој* у старогрчком језику, несумњиво је да су оба типа хероја, слављена у миту и епској поезији, током историје много пута преузимана и преображавана, послуживши као прикладна матрица за конструисање идеала храброг јунака–изабраника. У средњем веку херојима су се сматрали понизни, смерни, морални и храбри сведи и ратници, лојални вишем ауторитету, Богу или суверену, у чије име су делали савлађујући непријатеље вере, негативне јунаке демонских особина или узурпаторе. Модерна представа о хероју, која постаје распрострањена почев од 18. века, пропагира демократизацију херојског идеала и отвара врата херојског пантеона изузетним, на различите начине издвојеним појединцима, били они научници, истраживачи, уметници, побуњеници или антихероји. Крај 20. века доноси нову промену у концептуализацији хероја – херој се више не посматра искључиво као неко ко је посебан, другачији у односу на остале људе, већ и обичан, просечан човек, који у одређеној ситуацији извуче најбоље из себе, може понети ову титулу (в. Kendrick 2010)<sup>256</sup>.

Почетком 21. века феномен херојства постаје предмет интересовања социјалне психологије, дисциплине која проучава друштвене темеље психичких процеса, доживљавања и понашања. Упоредо се развија и психологија хероизма према којој учење херојства као свакодневног понашања обичних људи, који несебично помажу онима у невољи или наступају у име неког моралног циља, води просоцијалности и смањује склоност ка злу<sup>257</sup>. Емпиријска истраживања херојства у новије време су изнедрила дефиниције које на дескриптиван начин артикулишу шта друштво мисли о херојима и херојском идеалу (в. Franco et al. 2011; Harvey et al. 2009; Keczer et al. 2016; Kinsella et al. 2015)<sup>258</sup>. Према дефиницији Зена Франка (Zeno Franco), Кети Блау (Kathy Blau) и Филипа Зимбарда (Philip Zimbardo), која се сматра једном од релевантнијих, херојско понашање

---

<sup>256</sup> Ову промену одлично илуструје стих чувене песме Дејвида Боувија (David Bowie) *Хероји* (*Heroes*) из 1977. године: „Можемо бити хероји бар на један дан” (We can be heroes just for one day). Важан индикатор промене је и деконструкција (супер)херојског мита до које долази средином осамдесетих и коју прати настојање да се ликови (супер)хероја у стрипу, књижевности и на филму ревитализују, освеже или изнова осмисле (в. Мјић 2014).

<sup>257</sup> „Banality of heroism. It's ordinary people who do heroic deeds. It's the counterpoint to Hannah Arendt's *Banality of Evil*. Our traditional societal heroes are wrong, because they are the exceptions (...) Heroes are ordinary people whose social actions are extraordinary. Who act” (Zimbardo 2008).

<sup>258</sup> За разлику од прекриптивних дефиниција које прописују како треба да изгледа идеалан примерак једне појаве, дескриптивне дефиниције описују сва типична својства једне појаве.

одређује пет кључних критеријума: (1) херој служи појединцима или заједници у целини; (2) поступа добровољно; (3) свестан је потенцијалних ризика и негативних последица свог делања; (4) прихвата жртву; (5) не очекује материјалну нити било какву другу добит (в. Franco et al. 2011: 101). Ова дефиниција тежи заснивању једног новог погледа на херојство, који пориче широко распрострањено виђење хероја као изузетног или натприродним моћим обдареног појединца и шири јавну перцепцију о томе шта значи бити херој и ко све може бити херој<sup>259</sup>.

Херој је, дакле, друштвена конструкција и треба га тако разумети, у складу с променљивим варијаблама као што су временски и просторни контекст. Истовремено је важно напоменути да нова сагледавања хероја, прилагођена друштвеном и историјском тренутку, не потискују традиционални концепт херојског идеала, који се јавља у практично свим деловима света, а потиче из људске подсвести, односно, подручја које Јунг назива колективним несвесним. Ови међусобно супротстављени херојски концепти се укрштају и напоре до егзистирају, па тако последњих деценија на полицама књижара, биоскопским репертоарима и ТВ програмима класично обликовани хероји попут Вукодава Марије Семјонове (Мария Семёнова), Квоута Патрика Ротфуса (Patrick Rothfuss) или Марвелових јунака (*Гвоздени човек [Iron Man]*, *Тор [Tor]*, *Капетан Америка [Captain America]*, *Осветници [Avengers]*, *Човек мрав [Ant-Man]*) стоје раме уз раме са невољним, хуморно обликованим херојима или, пак, антихеројима као што су Толкинов Фродо<sup>260</sup>, Прачетов Ринсвинд, Лок Ламора Скота Линча (Scott Lynch) или јунаци Амазонове серије *Момци (The Boys)*. У 21. веку расте и број женских ликова, као и ликова друге боје коже у улози хероја, која је у нашој култури традиционално резервисана за мушкарце (в. Hourihan 1997; Thomas 2019).

Структура и форма херојског наратива може се сматрати инхерентном дечјој књижевности. Из модерног погледа на дете и детињство, које се доводи у везу са процватом књижевности за децу, произлази да

---

<sup>259</sup> На пример, Катарина О’Дете (Katarina O’Dette) наведена дефиницију користи као теоријски оквир за истраживање „херојског медиокритета” на примеру Зандера Хариса, једног од јунака серије *Бафи, убица вампира (Buffy the Vampire Slayer, 1997–2003)*, иначе јединог у дружини окупљеној око Бафи који нема супермоћи (в. O’Dette 2018).

<sup>260</sup> У *Господару прстенова* типичног хероја представља Арагорн, надмоћан по степену околина и другим људима. Фродо је, супротно томе, нискомиметски јунак који не припада модусу романсе.

деца по природи, статусу и инстинкту живе у херојском модусу више него остатак човечанства. Она природно имају наиван, искрен и отворен приступ стварима. Осим тога, на сваком игралишту се налазе реалне препреке које треба савладати (Wynne Jones 2012: 83–84).

Реалним препрекама бисмо додали и метафоричне, попут суочавања с ауторитетом, социјалних транзиција, страхова и проблема који прате биолошко и психолошко сазревање. У складу са преовлађујућим замислима о томе какву књижевност дете, наводно, жели и каква му је потребна, јунаци књижевности за децу, свеједно да ли припадају фантастичном или реалистичном модусу, често се у иницијалној позицији налазе у нискомиметском или иронијском статусу (јунак је сироче или дете разведених родитеља, усамљен је, несигуран, преосетљив, пати од неког физичког недостатка, незадовољан је светом којем припада итд. – в. Пешикан Љуштановић 2012а: 101), да би у средишњем делу попримили одлике хероја чија се моћ креће у распону од моћи веће по степену од свих других ликова до моћи веће по врсти, то јест натприродних моћи. Следећи конвенције дечје књижевности, велики број аутора своје јунаке по завршетку авантуре враћа у почетну нискомиметску позицију – они опет постају обична деца чије животе одређују и/или ограничавају одрасли. За јунаке појединих аутора, попут Уроша Петровића, међутим, нема повратка на старо, већ они трајно остају у високомиметском модусу или модусу романсе.

Занимљив приступ конвенционалном обрасцу херојског наратива понудила је Ивана Нешић у књигама о Мики. Она свој централни лик обликује као пародију узвишеног јунака–спаситеља и води путањом која се у *Зеленбабиним даровима* може представити наративном кружницом, а у *Тајни немушког језика* спиралом која јунака уздиже на нови ниво постојања.

У првом роману, *Зеленбабини дарови*, Мика је представљен као маштовит и послушан дечак који живи са баком, лепо је васпитан, поштује старије, пушта баку да га облачи у шпилхозне и кариране кошуљице, „иако би тад изгледао као какав прерасли лутак из доба када је она још облачила лутке” (Нешић 2013: 3), увек је уредно зачешљан, омиљена лектира су му књиге о јунацима „пред које је судбина постављала задатке којима је изгледало да нису дорасли, прелепе деве и чудотворне предмете” (Нешић 2013: 4) и ужива у симболичкој „кобајаги” игри – на омиљеној ливадици често изиграва хероја, мачује се замишљеним мачем и баца замишљене ватрене лопте, с тим да га оружје новог

доба (пушка, пиштољ) уопште не привлачи: „Бака му је испричала како је оно криво што је дека нестао у великом рату (...) Дечак с тим није желео ништа да има” (Нешић 2013: 4)<sup>261</sup>. Изразитије ознаке Микине самосвојности препознају се тек у појединим цртама, на пример, у томе што у продавници најчешће купи оно што му срце жели, а не оно по шта га пошаљу или у инсистирању да уместо лакованих ципела носи изношене дедине цокуле. Важан елемент Микиног портрета представљају илустрације Тихомира Челановића, вешто уклопљене у текст приче, на којима је јунак Иване Нешић визуелно уобличен на духовит и благо пародичан начин.

На основу наведеног јасно је да се Мика налази у нискомиметском модусу – није надмоћан другим људима и својој околини, већ је „попут нас” – и једино чиме би могао бити издвојен, обележен, јесте чињеница да му недостају родитељи, одсутни због посла, да не успева да успостави пријатељске везе са вршњацима и повремено је на мети школских силеција, дечака Бурета и Слинца, који му отимају ратлук и бацају књиге у прашину. О усамљеном детету одсутних родитеља, несигурном и окренутом свету маште, приповедала је још Гроздана Олујић у својим бајкама с краја седамдесетих и током осамдесетих година 20. века, а овај тип јунака је заступљен и у савременој домаћој прози, нпр. у фрагментарним, лирским романима Игора Коларова (*Аги и Ема*, 2002, *Дванаесто море*, 2004, *Кућа хиљаду маски*, 2006) и фантастичним романима Зорана Пеневског (*Сара и заборављени трг*, 2015) и Александре Јовановић (*Црна птица*, 2020) (уп. Опачић 2011б; 2019). За разлику од социјално изолованих јунака, који од отуђености и самоће беже у свет маште и стичу неконвенционалне или креирају имагинарне пријатеље који им надомешћују породичну љубав и топлину, Мика је представљен као задовољно, срећно дете које изгледа „као да има све што му је потребно” (Нешић 2013: 36) и само потајно прижељкује да му родитељи добију посао у близини куће. Иако се може повући паралела између Микиних невоља у стварном и фантастичном свету, у првом плану *Зеленбабиних дарова* није тематизација Микине самоће и излазак из ње. Тежиште је на духовитом обртању устаљених жанровских конвенција и образаца, док су јунакови развојни помаци

---

<sup>261</sup> Истицање Микине одбојности према пушкама и пиштољима се може довести у везу са његовим одрастањем у окружењу доминантно женског принципа (в. Игњатов Поповић 2018). Микино одрастање је у директној супротности са начином на који одрастају јунаци Уроша Петровића, иначе, фасцинирани оружјем, о чему је било речи у поглављу *Дечаци као дивља створења*. Једини Петровићев јунак који одраста уз женску фигуру – мајку – јесте Адам из *Каравана чудеса*, међутим, за разлику од Микине баке, која оличава добронамерну љубав и природну мудрост жене, лик Адамове мајке је обликован као репресиван и спутавајући, те је дечакова опсесија ножевима и ватреним оружјем нека врста личне побуне.

(превазилажење страхова и стицање самопоуздања), до којих долази након авантура у секундарном свету, само дискретно назначени.

Микина авантура почиње чудесном игром случаја – неуспели кућни духови, маљуци, из себичних разлога се уплићу у дечаков живот – и у наставку прича се гради према моделу потраге, док Мика преузима улогу њеног јунака. Маљуци Иване Нешић обликовани су у духу веровања раширеног код свих Словена о послушном духу који се изводи из јајета<sup>262</sup>, но то је тек подлога коју ауторка даље слободно развија<sup>263</sup> – њени маљуци, са препознатљивим ватреноцрвеним гаћицама, пргави су, својеглави, страховито ружни, живе на ливади подно старе крушке и нису способни да испуњавају жеље (уместо жеља стварају светлוצаве брабоњке)<sup>264</sup>, што је од пресудне важности за радњу. Маљутак Завиша, жељан лагоднијег живота од оног на ливади, креће у потрагу за људским домаћином који би га примио у службу, и тиме покреће низ збивања. У страху да ће Завишином несмотреношћу бити откривени, маљуци ступају у контакт са „пуначким, људским дететом” (Нешић 2013: 36) – Миком, који једини посећује ливаду, а притом злоупотребљавају његову наивност, обраћају му се са „млади јуначе” (Нешић 2013: 37), спомињу да је свет у великој опасности и моле за помоћ. Под утицајем књига које чита, Мика овај сусрет тумачи као контакт са „вишим облицима живота из космоса”, који су уочили „расцеп у просторно-временском ткању” (Нешић 2013: 37), и пожртвовано се прихвата задатка да мотри на појаву необичних догађаја, што га доводи у низ комичних ситуација – на пример, приметивши да је Мика одједном постао пажљив и плашљив, да по цео дан слуша вести, не одваја се од свог малог нотеса и помно упија њене разговоре с пријатељицама, бака му салива страву. Захваљујући својој емпатији Мика заиста успева да пронађе Завишу (чуо је како неко гласно плаче у поштареву кући па је решио да види

---

<sup>262</sup> Код свих Словена постоји веровање да човек може, под одређеним условима, из петловог или кокошијег јајета да изведе демона који постаје његов слуга и доноси му новац (злато) или друга добра. Међутим, уколико га његов газда на време не уништи, демон ће му узети душу. Демон који се излегне из јајета изгледа као дечачић (у Далмацији с црвеним гаћицама). После неког времена, маџић (малић, маљак, цикавац) може постати непослушан и да би то предупредио газда треба да загреје уље до кључања и да га наговори да уђе у лонац (в. СМ 2001: 348–349).

<sup>263</sup> О паралели између маљутака Иване Нешић и домаћих и бјесова Иване Брлић Мажуранић в. Тропин 2015: 29.

<sup>264</sup> „Такву моћ поседује само маљутак створен из јајета које је петало снео, а човек га девет година под пазухом грејао. Накнадно створени маљуци осећају њене одјеке и жељу да служе, али саму моћ не поседују” (Нешић 2013: 177).

може ли да помогне) и да га врати на ливаду, што потајно сматра подвигом достојним награде:

Ово што сам урадио вредно је хвале (...) Можда чак и награде. Није као да бих ја икада тражио награду, мени је довољна награда што сам спасао свет. Чак и ако нико не сазна за то. Али и даље мислим да је вредно награде. Неке, на пример, у којој бих могао да уживам до краја својих дана (Нешић 2013: 52).

Уместо награде, међутим, добија само инструкцију да жмурећи остави Завишу поред старе крушке, удаљи се и заборави на све. Микин други сусрет са натприродним бићима дешава се у његовој соби, ноћу, када га маљутачки вођа Јародар самоуверено наговара да крене у потрагу за вештицом Зеленбабом, која једина може да разреши потенцијално кобну везу између Завише и његовог новог господара. Мика овог пута размишља рационалније, схвата да ствари нису баш тако озбиљне и да „никакво просторно-временско ткање није угрожено” (Нешић 2013: 62), те најпре одбија да учествује у мисији (није му се остављала бака, а ионако је планирао да сутра иде у биоскоп), али напослетку пристаје, и то искључиво зато јер му је обећано да дотична баба испуњава жеље.

Ивана Нешић се овде поиграва мотивом храброг јунака–*изабраника* од чијих пустиловина зависи судбина света. Свесна свих конвенција жанра унутар којег пише, ауторка их вешто изврће и свој централни лик уобличава пародичним поступцима који су доследно спроведени кроз роман. Мика, пре свега, представља хумористично изокренуће фантазијског хероја – нема изузетно порекло нити моћи које упућују на судбинску предодређеност за велике подвиге. Осим тога, он друге ликове и читаоца не надмашује својом врлином нити их надилази својом снагом и одлучношћу. Мика се, такође, не уклапа ни у савремено виђење хероја – уколико покушамо да његове дотадашње поступке протумачимо у светлу дефиниције Франка, Блау и Зимбарда видећемо да су од понуђених пет ставки испуњене свега две. Мика својом вољом помаже Завиши и заједници маљутака, али очекује да ће његово залагање бити адекватно награђено и потпуно је несвестан ризика и опасности које сусрет са Зеленбабом може да донесе (маљуци су мудро прећутали да баба увек тражи нешто за узврат).

Од тренутка кад прихвати задатак, Микина авантура се одвија као пародија и извртање класичне јуначке потраге. Комичну стармалост и наивност Мика најпре испољава у планирању пута и паковању – у школски ранац похрањује хлеб, боцу млека и

две конзерве, суве чарапе, цемпер ако захлади, кутију и шибице, иглу и конач, чешаљ и огледалце, јер „све бакине пријатељице воле кад је лепо очешљан, па се надао да ће оставити повољан утисак и на ту бабу код које иду” (Нешић 2013: 67). Иста комбинација трезвености и наивности видљива је и у односу који успоставља са ликовима који му се придружују у потрази, маљутком Завишом и корњачицом Пауном. Иако фантастична бића, они су у погледу моћи потпуно једнаки Мики, те њихово заједништво није хијерархијски устројено. Завиша је прави „наџак-помоћник” – наопаке нарави, свадљив, нељубазан и својеглав, криви Мику за то што је одвојен од господара, груб је и вређа га, али се током романа, на темељу заједничког искуства, између њих успоставља искрено пријатељство. Неименована корњачица се прикључује дружини у последњој трећини романа и у складу са ауторкиним духовитим односом према јунаштву, једина поседује истински пустоловни дух и жељу да се у авантурама потврди као херој<sup>265</sup>, што је праћено променом имена (Паун) и новим изгледом (Мика му је на оклоп залепио „злато” од чоколадних бонбона).

Попут класичног хероја, Мика из познатог света улази у простор натприродних карактеристика, где се сусреће са фантастичним бићима и пролази кроз бројна искушења, изазове и сукобе. У јуначкој потрази, да би остварио циљ, јунак мора имати минимум за то потребних својстава (одлучност, снагу, знање, спремност на жртву), те је величина задатка уједно и мера јунакове моћи. Задаци које Зеленбаба поставља пред Мику далеко премашују његове људске могућности и вероватноћа да ће успети да их оствари је веома мала: треба да донесе јабуку живота са дрвета које расте у врту на крају света, да врати Зеленбабин дуг чуми и да донесе лончић воде из водењаковог царства. Све су то задаци које је немогуће савладати. Међутим, налик бајковном јунаку, који немогуће задатке решава помоћу чаробног средства, помоћника или својим лукавством, Мика успева у опасној потрази захваљујући свом ограниченом, децјем искуству, лепом васпитању, добродушности и солидарности коју успоставља са маљутком Завишом и корњачицом Пауном. Он пролази медвеђу стражу захваљујући импровизованом сонету, према Зеленбаби се опходи као што би се опходио према некој бакиној пријатељици, циновског певца уз Завишину помоћ савладава као обичну кокошку, с алом чуварицом дрвета света

---

<sup>265</sup> „Ја хоћу да видим света. Хоћу да доживим авантуру. Нећу само да милим по шуми док не умрем од старости” (Нешић 2013: 141).

наивно расправља о метафизичким питањима како би маљутак неопажено могао да се домогне воћке, чешаљ и огледалце га спасавају од чуме, док најопаснији задатак – узимање воде од водењака – разрешава захваљујући томе што у ранцу уредно чува испражњену боцу за млеко.

Мика из бројних искушења у фантастичном свету излази као победник, али не бива чудесно трансформисан у месијанског хероја–спаситеља већ до краја остаје „добро дете”, које у јеку пустоловине цитира бакин модни часопис, а крађу колача из плеха сматра прилично мрачном ставком своје биографије. Премда је детиње разочаран зато што је уместо „правог дара” добио Зеленбабино обећање да ће маљуци отићи са ливаде и да ће се све вратити на старо, Мика у авантури успева да извојује личну победу и да се до краја потврди као херој новог доба, који несебично помаже другима (в. Franco et al. 2011)<sup>266</sup>, што доноси задовољство њему лично, али и општу добробит маљутачкој заједници, корњачици Пауну, Зеленбаби и поштару Митру. Његов преображај се, дакле, одвија на суптилнијем плану и

остаје у границама реалних развојних помака, сведен на јачање самопоуздања и поверења у властиту снагу, стицање пријатеља, реалније сагледавање свакодневних животних препрека и храбрији однос према њима (Пешикан-Љуштановић 2014б: 26).

Следећи образац јуначке потраге, *Зеленбабини дарови* приповедају о Микином одласку у свет и његовом повратку кући. Круг је затворен и после средишњег дела, у ком представља хумористично изокренуће традиционалног хероја, дечак је враћен у почетну нискомиметску позицију. У складу са тим, његово моделовање се у наставку серијала, *Тајна немуштог језика*, смештеном у тренутак временски близак завршетку *Зеленбабиних дарова*, није битно променило – Мика креће у пети разред и привикава се на заједнички живот са баком, родитељима и корњачицом Пауном. Осим тога, и даље је аутсајдер стармалог карактера, чије настојање да темељно и здраворазумски приступи сваком проблему покреће радњу и почетак је сваког конфликта у роману. Основни проблем, који представља наративну окосницу дела, сагледив је кроз дијалог са усменом бајком о немуштом језику. Притом, овде није реч о доследном преузимању мотивске линије

---

<sup>266</sup> На пример, одбио је да препусти поштара русалкама иако је то значило да му водењак неће допустити да узме воду из његовог царства и тиме изврши Зеленбабин задатак.



*Немуштог језика* већ о маштовитом реинтерпретирању фолклорне матрице, бајковног и демонолошког наслеђа.

Пети разред доноси Мики бројне проблеме – наставници су много строжи од учитељице, не може да им запамти имена, другови из одељења га не примећују и поново је на мети школских силеција. Када је неславно пропала демонстрација вештина његовог „Невероватног Дресираног Рептила” на часу биологије, за шта је био уверен да ће му донети популарност и дивљење одељења, Мика се суочио са тродневним нестанком корњачице, а потом и са несвакидашњим даром – способношћу да комуницира са животињама. Наиме, жељан разговора са дечаком и нестрпљив да га упозори на заверу насилника из одељења, који су решили да га понизе тиме што ће му на књиге написати „млакоња” и то „великим словима”, Паун му поклања немушти језик.

Мотив немуштог језика хуморно је обликован – Мика најпре моли баку да му прочита народну бајку и ужаснут је сазнањем да ће изгубити живот ако некеме ода тајну, а потом бива преплављен какофонијом животињских гласова<sup>267</sup> услед које постаје расејан и привлачи пажњу родитеља и наставника. Не желећи да задржи дар разумевања говора животиња, јер мора да га крије од свих, па и породице коју воли и не жели да је лаже, Мика креће на путовање Змијском Цару да би му вратио чудесну моћ. Реч је о потрази у коју се упушта зарад сопствених интереса, занемарујући Паунове жеље, и која се стога не може сматрати фантазијским, па ни свакодневним херојским подвигом. Премда се на путу до змијског царства налазе реалне опасности и искушења, попут три капије од трња, сребра и змија, које Мика савладава захваљујући свом дечјем резонувању и наивном погледу на свет<sup>268</sup>, ово просторно измештање је на текстуалној равни романа функционисало, пре свега, уплитањем новог проблема и секундарног наративног тока. Наиме, Мика не само што не успева да се реши немуштог језика већ му се намеће обавеза женидбе са царевом ћерком Гујицом и принуђен је да до свадбе остави Пауна у подземном царству. Све се додатно компликује уплитањем богиње Мокош, којој се Мика обраћа за помоћ, несвестан њене праве природе. Када је одбио решење које му је понудила

---

<sup>267</sup> „Птице нису заклапале по читав дан. Нису оне имале ништа паметно да кажу (*У, згодна гранчица, таман за гнездо! или Хлеб! Пуштај, моје! или Мачка!*). Мушице су биле још горе од њих (*Скрени–скрени–скрени–мммм како–скрени–скрени–ууу око*). Мачке нису много говориле (*Дај. Мазу. Нећу, Мрзим.*)” (Нешић 2014: 30).

<sup>268</sup> Кроз капију од трња, која чува улаз у царство змијског цара, он прође тако што је загрли. Искушењу сребрне капије се одупире зато што му је пријатељство драже од материјалних ствари, а капију од змија отвара тако што змијицама исприча причу.

као услов да раскине веридбу – да истреби све змије на свету – Мокош је бацила смртну клетву на Микину породицу, а потом угрозила и цео Микин град.

Ова дешавања представљају непосредан повод за увођење фолклорно-фантастичних мотива таласона и здухача, а важну улогу у том процесу добија Микина бака, која својим поступцима и причама спаја свакодневно и натприродно. Бака је и у првој књизи Микин ослонац, чије праве снаге и моћи постаје свестан тек кад је угледа из другог слоја стварности, али „тек у *Тајни немушког језика* њена лиминална позиција стиче функцију у заплету (...) а сама бака преузима класичну проповску функцију помагача” (Тропин 2015: 32). Она упућује Мику на чукундеду–таласона, који је изградио породичну кућу и након смрти постао њен чувар. У словенском фолклору таласон је дух који настаје од душе човека чија је сенка узидана у темељ грађевине. Приказује се у свом некадашњем људском лику, штити грађевину и нестаје једино уколико се она сруши или изгори (в. СМ 2001: 528–530). Обликован у складу са овом фолклорном представом, строг и прек чукундеда – газда Мијајло, уз баку постаје кључни Микин савезник и помаже му да направи чудесне амајлије за заштиту од Мокош. Међутим, како се опсег Мокошине клетве шири, захватајући читав град, што је симболизовано неуобичајено топлим и спарним децембарским временом, тако и Мика схвата да амајлије нису трајно решење и почиње да примећује оно што свима другима промиче – да је лепо време само варка која крије велику опасност.

Јунак Иване Нешић се тако у последњој трећини романа „придружује низу јунака дечје књижевности који откривају да су рођењем предодређени за велике ствари” (Тропин 2015: 31), попут Харија Потера, Лајре Белаква, Персија Џексона или Петровићевог Авена, и од баке и чукундеде сазнаје да је здухач – заштитник локалне заједнице, који има моћ да растерује временске непогоде и бори се са атмосферским демонима. Ауторка, додуше, преобликује овај мотив, па се Мика са сазнањем да је одабрани спаситељ заједнице мири као с нечим неопходним и пролази кроз убрзану обуку која подразумева учење борилачких вештина и упознавање других здухача који ће му постати савезници у борби са Мокош (рођак Јевра, човек у сеоском оделу, човек у сакоу и девојка с плетеницама у радничком комбинезону). За разлику од авантуре из прве књиге, Мика се у кључној сцени борбе за време олује заиста чудесно преображава из слабића у невероватно снажог јунака, али се налази и у много већој опасности, која сеже све до уништења дома (гледа

како му нестaje кућа у којој је рођен), из које га у последњем тренутку спасавају несудђени таст, вереница Гујица и Паун.

Пародично проблематизовање хероја–спаситеља истакнутије је у *Зеленбабиним даровима*, где од исхода Микине пустоловине битно не зависи судбина света или заједнице<sup>269</sup>, већ опасност захвата само њега и његове пратиоце – маљутка Завишу и корњачицу Пауна. У *Тајни немуштог језика* опасност прети читавом Микином граду. Па и финална борба са Мокош и здухачем Живком далеко је озбиљнијег тона и реално угрожава дечаков живот. Мика из тог окршаја излази трајно обележен<sup>270</sup> и видно зрелији. У складу са новом етапом његовог одрастања и сазревања, која је на крају *Зеленбабиних дарова* само наговештена, ауторка са много мање хумора третира дечакову улогу у херојској причи и доводи је у везу са мотивом предестинације, односно судбинске предодређености за позив здухача.

Завршница, сасвим очекивано и у складу са ауторкиним здраворазумским третирањем мотива јунаштва, представља достизање новог нивоа на путу Микине индивидуације – прихватање властите здухачке природе, ширење видокруга и дружење са вршњацима главно је „благо” које доноси из авантуре, што је на крају романа приказано нискомиметским сликама. Радња се завршила, међутим, ипак не може бити речи о кружном враћању старог јер немушти језик, здухачка природа и чукундедин прстен и даље везују Мику за фантастично. Кретање је, дакле, само привремено заустављено, а елементи чија функција остаје неразјашњена (прича о прстену и Микино откриће о властитој природи) наговештавају нове авантуре.

Ивана Нешић у књигама о Мики истражује могућности преобликовања херојског наратива и вешто се поиграва његовим конвенцијама. Проблематизирајући мотив изабраника, она свој централни лик уобличава пародичним поступцима у чему се може препознати утицај постмодерне фантастичне књижевности за децу, попут Ендеове *Бескрајне приче*, али и Прачетових комичних фантазија, што као резултат доноси субверзију херојског маскулинитета и обликовање аутентичног хероја домаће фантастичне прозе за децу.

---

<sup>269</sup> Маљуци су штетни за заједницу утолико што подстичу нереалне снове.

<sup>270</sup> „Дуж читаве десне стране тела, низ руку, ребра, па до ноге, протезао се ожиљак од опекотине која је настала од муње којом га је његов противник погодио оног дана” (Нешић 2014: 164).

#### IV.1.3.4. Типологија антагониста у српском фантастичном роману за децу на почетку 21. века

Антагониста (грч. ἀνταγωνιστής – противник, непријатељ, супарник) покреће радњу, уноси динамику у дешавања и директни је и најистакнутији противник главног јунака – протагонисте. Њихов сукоб може бити различито испољен и узрокован (отворен сукоб, судбински сукоб, огорчена борба, интрига и сл.), али је имплицитно увек по среди сукоб између добра и зла, при чему је антагониста по правилу носилац изразито негативних својстава и обележја (в. Поповић 2007: 39; RKT 1992: 30). Лик антагонисте налази се у Проповој типологији ликова и Гремасовом актанцијалном моделу, а према критеријуму комплексности и развоја може бити раван или заокружен, односно статичан или динамичан (в. Forster 1979; Rimmon-Kenan 2002).

Категорија антагониста изузетно је значајна за фантастичну књижевност, у којој се реализује на више начина, у широком распону од мрачног господара (енг. *dark lord*), преко различитих натприродних и чудовишних бића, затим људских бића која се баве магијом или су само непријатељи јунака, до природе, технологије, организације (институције, установе, заједнице) или јунакових унутрашњих борби и личних слабости (енг. *internal antagonist*). Овде треба споменути и фантастичне серијале као изузетно продуктиван образац приповедања, у којима је антагониста или један, у том случају је реч о прогресивном типу серијала, или, пак, сваки наставак има новог антагонисту који покреће радњу, што је одлика сукцесивних серијала. У фантастичној књижевности за децу антагонистички ликови су готово увек одрасле особе, што се на симболичком нивоу може тумачити као суочавање детета са светом одраслих, а одступања у погледу њихове репрезентације, у односу на књижевност за одрасле, произлазе из дидактично-моралистичних смерница писања за децу.

У овом поглављу намера нам је да истражимо појавност и врсте приказа антагониста у домаћем фантастичном роману за децу на почетку 21. века. Са ослоном на постојећа проучавања обликовања и функције антагониста у дечјој и фантастичној књижевности, истражићемо њихова телесна и карактерна обележја, могуће стереотипе које отеловљују, функције и улоге у радњи, те израдити основну типологију.

#### *Мрачни господар*

Да бисмо стекли јаснији увид у начин обликовања једног од најчесталијих типова антагониста у фантазијској књижевности осврнућемо се на истоимену одредницу (*dark lord* – мрачни господар) из *Водича кроз фантазијску земљу*:

Један (мрачни господар, прим. И. М. Н.) је увек присутан у позадини сваке Туре (фантазијске авантуре, прим. И. М. Н.), где настоји да уништи све и завлада светом. Толико је злокобан да ће вам се приказати свега једном или двапут и то претежно пред сам крај Туре. Углавном ће вас нападати посредством својих бројних послушника (сила зла, подређених његовој вољи). Кад успете коначно да га видите, вероватно нећете бити изненађени сазнањем да је црн, нејасних облика и не у потпуности људско биће. Учиниће да вам буде хладно и да се осетите малим и безначајним. То је врло вероватно и једино што ће урадити, будући да ће до тад већ сигурно исцрпети све изворе моћи. По свој прилици, уз помоћ дружине успећете да га савладате без много муке. Међутим, Правила (жанровска правила, прим. И. М. Н.) налажу да ћете у овој фази бити исцрпљени, а можда и рањени магијом. Зато будите опрезни (в. Wynne Jones 1996: 19).

Дајана Вин Џоунс овде пародира устаљени приказ главног антагонисте у жанру фантазије, који су аутори након Толкина свесрдно преузимали, али веома ретко оригинално надограђивали. Његову учесталост и стереотипност потврђују и бројни блогови љубитеља фантазије, који јасно одређују жанровска очекивања у погледу обликовања ликова, стила, заплета и секундарног света, као и сајтови креативног писања, који настоје да што прецизније одреде које елементе нарација мора да садржи како би удовољила жанровским нормама и тржишним захтевима (в. Перић 2014: 174). Поред Толкиновог Саурона, неки од најпознатијих представника овог типа су Бела Вештица Жадис из *Хроника Нарније*, Араун из *Придејнских летописа* и Лорд Волдеморт из серијала о Харију Потеру. Они представљају отелотворење зла, схематизовано су карактеризовани и не доживљавају позитивно преиначење, већ њихова снага бива поништена у сукобу са јунаком – представником сила добра.

Мрачни господар је жанровски препознатљив и у нашој актуелној књижевној продукцији, а његове типске карактеристике уочљиве су у *Вировима* Мине Тодоровић и *Авену и јазопсу у Земљи Ваука* Уроша Петровића.

Трилогија *Вирови* пример је прецизно компонованог прогресивног типа серијала у којем се као главни антагониста појављује Црни Маг, који закулисно повлачи конце и жели да стекне апсолутну моћ у секундарном свету. У *Виру светова* јунаци се отискују на пут зато што су Добрица и Љута појели последња два зрна лилибале, ускративши тиме

носатим писовима, Аносу и Носелу, могућност да стекну бесмртност. Њихово путовање и потрага, према томе, немају директне везе са Црним Магом. Он се први пут појављује у последњој трећини романа – у шеснаестом поглављу јунаци осећају његово присуство, а у седамнаестом, насловљеном као *Зло*, приказује им се у виду огромног обличја вилењачке принцезе Леари чије је тело запосео. Приказа се ледено, грактаво смеје, из уста јој излази рилица којом испија животне сокове својих жртви, а када га Љутина мачка Ђубрица канцицама запара по лицу открива се као „нешто језиво”, „наказа”, „Највеће Зло”, „Ужас” у чијим очним дупљама гори права ватра. Сам опис Црног Мага је прилично штур, а тежиште је више на утиску који његова појава изазива. Више података о злом чаробњаку дружина и читалац добијају тек у наредном поглављу од Древног, његовог бившег учитеља и ментора. Тако се сазнаје да је Црни Маг, попут својих антагонистичких парњака, Волдеморта и Дарта Вејдера, првобитно био оштроуман, талентован ученик чаробњаштва са великим магијским потенцијалом, али и снагом коју није умео да обузда. Жељан моћи упутио се ка Планини смрти и Свемоћној, која га је претворила у Највеће Зло, јер у себи није имао довољно доброте, племенитости и мудрости. Баш као што је неконтролисана жеља за моћи од Томаса–Тома Ридла направила Волдеморта, а од Аникина Скајвокера Дарта Вејдера, тако је од Регворуса створила Суровгера – окротног и силног срушеног Мага.

У другој књизи серијала улога палог чаробњака у заплету се повећава што је мотивисано његовим настојањем да завлада светом, као и мржњом према члановима дружине, који су, такође, стигли до Свемоћне и одолели њеном зову. *Гамиж* доноси и занимљив увид у природу и мотивацију његових поступака – у једној од забелешки, у виду субјективног коментара лика открива се да он жели да „очисти” секундарни свет тако што ће истребити силе добра и људску расу након чега ће „све бити чистије, уредније и здравије” (Тодоровић 2012б: 165), што се може упоредити са Волдемортовим настојањем да чаробњачку заједницу „очисти” од нечистокрвних вештица и чаробњака<sup>271</sup>. Већину времена бивши Регворус дела из позадине, преко својих послушника, вештаца, злих вилењака и криминалаца са примарног света, које је окупио примамљивим

---

<sup>271</sup> Повлачењем паралела између Црног Мага и Волдеморта (или Дарта Вејдера) намера нам је да укажемо на распрострањеност и учесталост типских карактеристика „мрачног господара”. Будући да је Мина Тодоровић трилогију конципирала и делом написала са двадесет шест година, дакле, крајем осамдесетих и почетком деведесетих, јасно је да не може бити речи о директном утицају *Харија Потера*, који је почео да излази 1997. године.

обећањима, док се пред дружином приказује пред сам крај романа, у кључној сцени која се одиграва на острву Хир-рабр-аграфај. Ни овде нема класичне борбе, већ се сукоб своди на одмеравање чаробњачких моћи Црног Мага и чаробнице Расејане Ранаје и искушавање чланова дружине. Што се тиче описа, поново се истичу његов пламени поглед, зла природа, паралишућа, манипулативна снага, агресија и самољубље. Неспособан за било коју врсту љубави, доброте или узајамног поштовања, зато што никога не сматра себи равним, Црни Маг потцењује снагу доброте, искрене љубави и пријатељства те напослетку бива поједен од стране јединог мужјака рабр-аграфаја.

Бивши Регворус, међутим, није уништен – у трећем делу серијала он је бестелесан, нека врста духа, која има способност да запоседне туђе тело или чак грађевину, али је и даље изопачен, лукав и стрпљив стратег. Његов план се постепено открива као веома сложен – пре више хиљада година наговорио је падоломе да истребе магичну биљку лилибалу, уместо које је почела да расте отровна гурбигаба, и лукавством је поставио отровну спону у срце чуварке заједничког срца Земље – Магма–змајке. Поврх тога, створио је Очајни свет, који је, будући да се доводи у везу са силама зла, сасвим очекивано, дистопијски интониран и наглашено негативан. Други крај отровне споне налази се у том свету, а свака могућност њеног скидања повлачи за собом значајне последице – од истребљења народа шакастих до уништења познатих светова. С обзиром на то да је реч о великом финалу серијала, сукоб и борба дружине са Црним Магом у *Магми* добијају највише простора. Њихов сусрет се одвија на Очајном свету, где кроз седам поглавља чланови дружине настоје да спасу шакасте и избегну Црмасове замке (експлозију, оживелу бодљикаву ограду, оживелу зграду фабрике, киселу кишу, црни талас), што кулминира сценом борбе Равала од Драта и злог Мага, која у завршници доноси тријумф добра на микрокосмичкој и макрокосмичкој равни.

Роман *Авен и јазонас у Земљи Ваука* је, такође, прецизно компоновано дело, које доноси сразмерно стереотипну причу о борби добра и зла, са недовољно комплексним, типским негативним ликовима. Главни антагониста је раса Ваука, имагинарна животињска врста Гондване, уједно и отелотворење чистог, немотивисаног зла, које је само себи сврха. Као измаштана бића чија се телесна појава може описати као „чудовишна”, а затим и неразвијеном емотивношћу и апсолутном суровошћу, Вауци би могли припадати и типу антагониста који смо означили као *чудовиште/монструм*. Разлог

због којег смо одлучили да их сврстамо у категорију *мрачни господар* је тај што њихова жеља да истребе или покоре све живе врсте праконтинента Гондване, како би створили одгајалиште топлокрвних животиња чијом се крвљу могу несметано хранити, надилази димензије чудовишног које се по правилу не исцрпљује у метафори и слици зла.

О Вауцима се у роману говори искључиво као о „крвопијама”, „вампирима”, „крвницима”, „сподобама”, „грабљивцима”, „гамади”, „огромним бувама” и „грозним створовима”. На илустрацијама су, такође, приказани као агресивне, убилачки настројене циновске буже или пауци, црних косматих тела, закрвављених очију, ружних чељусти и ногу са језивим канцама. Осим црних, иначе, постоје и бели Вауци, с тим да је њихово присуство у роману сведено на једно поглавље, док се црни Вауци континуирано појављују. Простор који ова бића насељавају је изразито негативно обојен и рефлектује њихову злу природу, што одговара устаљеном начину приказивања станишта мрачног господара у фантазијској књижевности (в. Екман 2013: 194–215). Вауци живе у организованој заједници, коју повезује нагон за самоодржањем, али не и солидарност, размножавају се лежењем јаја и хране се крвљу других бића, што им даје несумњиве вампирске црте, „иако они у свету Петровићевог романа нису демонска бића већ интелигентни паразити” (Пешикан Љуштановић 2012г: 114). Реч је, дакле, о изузетно интелигентним створењима, развијеног језика и вештине ратовања, која у погледу науке надмашају све остале становнике праконтинента. Помоћу крви човечије рибице укрштају разне звери, стварајући наказне творевине попут бештије (*Bestia multinatom*), оберата (*Oberat bettongia*) или ампирата (*Ampiraya ratufa*), а вешто манипулишу и биљем, нпр. саде отровна вилинска кола унутар којих топлокрвна бића губе свест и постају лак плен. Нескривена критика ваучког насилног генетског инжењеринга, који ремети склад и равнотежу у природи, може се тумачити као истицање опасности коју доноси злоупотреба науке и технологије (в. Главинић 2012: 69; Пешикан Љуштановић 2012г: 114), али и као својеврсни антимодернистички поступак (в. Kravar 2010; Mrduljaš Doležal 2012).

Улога на овај начин приказаних Ваука се у великој мери исцрпљује у основној антагонистичкој функцији – nanoшењу штете. Самим тим, коначан расплет доноси окршај епских размера у ком се Вауцима супротстављају уједињени припадници свих познатих људских племена, и који очекивано резултира тријумфом позитивне, светле стране.

*Демонска бића*



У обликовању антагониста аутори фантастичне књижевности често посежу за демонским бићима из фолклорних и митолошких представа, стварајући сложену мрежу дијалога с усменом културом, али и одвајајући се од њене поетике. Тако настаје специфична приповедна грађа, утемељена на фантастици народних умотворина, коју одликује традиционално или иновативно уобличавање натприродних мотива. Ови мотиви су одавно присутни и у дечјој књижевности, с тим да су писци за децу развили низ поступака којим (де)конструишу фолклорно-митолошки материјал (најчешће уношењем комичних елемената и потискивањем застрашујућих, хтонских црта и обележја), чинећи га подеснијим за дечју публику.

У домаћој ауторској интерпретацији демонских бића уочавају се два основна приступа. Бројни су примери у књижевним делима за децу у којима су демонска бића обликована по фолклорном моделу, што подразумева именовање, приказ изгледа и деловања какви су очувани у веровањима и предањима. Други ауторски приступ се заснива на реинтерпретацији архетипске фолклорне уобразиље, те у обликовању демонских бића посеже за различитим иновативно-хумористичким решењима. Ови приступи нису међусобно искључиви па се у појединим делима могу уочити обе варијације. Романи Иване Нешић (*Зеленбабини дарови* и *Тајна немушког језика*), Уроша Петровића (*Пети лептир* и *Караван чудеса*) и Мине Годоровић (*Магма*) пружају обиље материјала за анализу процеса и начина на који демонска бића налазе место у савременим фантастичним делима намењеним деци.

У књигама о Мики приказ демонских бића – але, чуме, водењака, русалки, Мокоши и змијског цара – остаје у оквирима традиционалних представа о њима, са покојим иновативним детаљем. Тако је, на пример, ала приказана као циновска снежнобела змија са великим крилима покривеним крљуштима, која бљује ватру и има моћ да вија градоносне облаке, што је у складу са описом који израста из богате традиције усмених прича, веровања и предања (уп. СМ 2001: 559–561). Отклон од изворног предлошка остварен је у благо пародичном третирању њене традиционално зле демонске природе (ала се, на пример, са Миком упушта у расправу око природе дрвета света), која, међутим, до краја није сасвим потиснута. То је посебно видљиво кад се успостави паралела са познатим обрадама аждаја и ала у домаћој књижевности за децу, на пример са Ршумовићевим песничким циклусом *Још нам само але фале* (1973), који на хумористичан

начин тематизује животе ала (оне учествују у првомајској паради, заљубљују се, нежне су мајке) или комичним романом *О Ажду и бостану* (2015) Гордане Тимотијевић у којем је Ажд бостанџија и филозоф меког срца, а његова жена Ажда врсна куварица и домаћица која брине о бројном подмлатку.

Други противник са којим се Мика и Завиша суочавају током потраге јесте чума, демон болести. Овај лик је, такође, изграђен на словенском митолошком интертексту – чума Иване Нешић је представљена као мршава, ружна, мртвачки бледа жена, дуге, рашчупане косе у чијим прамичцима станују душе које је уморила, са ловачким луком на леђима и лончићем о појасу (уп. СМ 2001: 581–585). Примарно негативно метафорично и симболично значење овог демонског бића је задржано – чума изазива кугу, а Мика и Завиша јој помажу да наоштри врхове стрела којима ће однети небројене људске животе. Ово значење је истовремено појединим комичним детаљима ублажено – на пример, на пратећој илустрацији Тихомира Челановића чума носи модерне сунчане наочаре, док се у тексту потенцира њено неразумевање модерних времена (редовно прање руку и зуба сматра новотаријом која чуме оставља без посла).

Уплитањем у приповест хтонских, натприродних бића у роман се уводи атмосфера страха и реалне опасности, што нарочито долази до изражаја у завршном, трећем делу потраге, који дечака и маљутка води у водењаково царство. У приказу водењака наглашене су управо његове хтонске црте – он је злокобно, осветољубиво створење, зелене коже, косе и браде, танких удова и великог стомака, лукавих жутих очију и тешких златних ланаца обмотаних око врата; као заштитник воденог простора борави у води и заједно са ћеркама русалкама утапа људе, делом ради забаве, а делом јер би вода без људске жртве постала јалова и слаба (уп. СМ 2001: 92–93). Водењак и његове кћери реално угрожавају не само Микин, Завишин и Паунов живот, већ и живот поштар Митра. Овако обрађен водењак лик одступа од уобичајених књижевних манифестација у делима за децу, где су водењаци углавном „добри, несташни, али не и агресивни, несклони су утапању и насиљу према људима уопште” (Тропин 2013: 426). Поред Тијане Тропин, која детаљно анализира и тумачи мотив водењака у књижевности за децу, о специфичном обликовању овог лика у првој књизи Микиних авантура писала је и Љиљана Пешикан Љуштановић (2014б: 25).

Главни Микин противник у другој књизи јесте богиња Мокош – аутентични лик словенског пантеона и народне маште. У њеном приказу, такође, нема много одступања од фолклорне норме – ауторка истиче Мокошину мрачну, демонску страну и приказује је као потенцијално опасну за људска бића. Ово моћно и пргаво женско божанство се у *Тајни немушког језика* појављује у облику вроне која злоупотребљава Мику ради остварења сопствених циљева (прво га наговара да отрује све змије на свету, а када Мика одбије њен предлог баца клетву на његову породицу, а потом угрожава и цео град). У књижевности за децу Мокош, иначе, заузима скромно место и по популарности се не може мерити са другим ликовима демонолошког каталога, попут вештице или вампира. Паралела се, додуше, може повући између *Тајне немушког језика* и бајке *Сунце дјевер и Нева Невичица* из збирке *Приче из давнина* Иване Брлић Мажуранић, у којој је Мокош, такође, обликована са јаким ослонцем у словенској митологији. У овој бајци Мокош преузима улогу дариваоца и помагача главне јунакиње, али се изричито наводи да „могаше свашта начинити: и зла и добра” (Брлић-Мажуранић 1989: 126) и „јао си га оному, који јој се замјери, јер бијаше врло пакосна” (Брлић-Мажуранић 1989: 126). Осим тога, она познаје љуте траве и може у свашта да се претвори „и у птицу и у змију и у баку и у дјевојку” (Брлић-Мажуранић 1989: 126). У обе варијанте ради се о дијалогу са већ познатим причама из усмене баштине, који Ивана Нешић боји и карактеристичним хумором (на пример, Мика мисли да је Мокош „обична врона” и није у стању да се у први мах уплаши од ње).

Змијски цар се појављује у улози Микиног противника утолико што га проглашава зетом и обавезује на венчање са змијском принцезом Гујицом. Ауторка ни у овом случају не одступа од конвенционалног приказа натприродног бића, какав налазимо у словенској митологији и усменој књижевности, где змијски цар носи на глави круну, драги камен, прстен или минђуше и одликује се позамашним брковима (в. СМ 2001: 212). Змијски цар Иване Нешић, у тренутку кад га Мика први пут угледа, „сунча своју оријашку телесину, на челу му златан крстић, а под носом брчине” (Нешић 2014: 53). Он је велик, страشان и крупан, дебелог врата и широког паса, али је истовремено нежан отац, који чини све да усрећи ћерку јединицу, и мудар владар, који се придржава моралног кодекса и у пресудном тренутку прискаче у помоћ несуђеном „зету” тако што прогута Мокош и ослободи га велике опасности.

Утемељење за свој фантастични свет, паралелан оном стварносно-миметичком, Ивана Нешић налази у народној религији Срба и Јужних Словена, свету древне словенске митологије и усмене књижевности. Иконографија њених антагониста углавном остаје у оквирима традиционалне усмене уобразиље, али је зато у обликовању централног противника у првој књизи – вештице–русалке Зеленбабе – очита дубља разрада природе овог бића у односу на фолклорну традицију. Ауторка, наиме, и овде посеже за елементима и обрасцима из богате ризнице усменог наслеђа, но то је тек подлога коју даље слободно развија, обликујући Зеленбабу као комплексну, психолошки профилисану личност. Мада није лишена типске подлоге (мотив вештице и русалке), начин стилизације тих особина битно је другачији у односу на примарна мотивска изворишта. Тијана Тропин запажа да је Зеленбаба „осмишљена као аутентично трагични лик”, чија се животна прича открива из одломака уоквирене приповести, померене у далеку прошлост, која се „стилски и атмосфером приближава причама Миленка Бодирोगића из *Прогнаних бића*” (2015: 29). Зеленбаба је русалка која се због љубави према човеку побунила против оца и одрекла воденог царства и вечне младости, при чему нежност и брига за породицу доприносе демаскирању њене демонске природе и моћи. Љиљана Пешикан Љуштановић (2014б: 24) наглашава да се Зеленбаба „удајом за смртника и рађањем смртних синова, са становишта протока времена нашла негде између демонских бића и људи”, услед чега стари спорије од својих најближих, и то трагично доживљава. Овај мотив је у форми ауторске бајке код нас обрадила Гроздана Олујић (в. Опачић 2011б; Тропин 2015), а у форми фантастичног романа Мина Тодоровић (судбина Равала од Драта). За разлику од фолклорне вештице, која не кореспондира са традиционалним улогама жене (мајка, сестра, супруга), Зеленбабу у великој мери одређује управо њена емотивна и породична историја. Истовремено, она се попут свог фолклорног парњака налази између људског и оностраног и у коначници постаје кључни Микин помоћник и даривалац, доносећи разрешење свих невоља.

Главни антагониста у роману *Караван чудеса* Уроша Петровића – Гарава Баба / Анкурати – једним делом се, такође, уклапа у типичне представе вештице – она је, наиме, приказана као ружна, зловна старица<sup>272</sup>, што је концепт који је задржао првенство у уметничким представама вештице до данашњег дана. Осим тога, трајно је обележена

---

<sup>272</sup> Вук Стефановић Караџић је својевремено забележио да „ниједној младој и лијепој жени не кажу да је вјештица, него све бабама” (1985б: 166). Вештица је, иначе, обично замишљена као „стара и ружна жена, распуштене седе косе, кукастог носа, грбава или хрома” (СМ 2001: 77).

чудовишним ожиљком, који јој све црте лица збија у једну четврт, одбачена је од својих, на рођењу је прозвана вештичјим заметком, а њени животињски помагачи, фамилијари, укључују дивље свиње. Она поседује знање о томе када ће доћи до удвајања светова и жели да се оствари у улози творца. Гледано у целини, Анкурати је мрачнији лик од Зеленбабе, јер жуди за стварањем идеалног света и манипулише туђим животима, али је наговештено да то чини из племенитих побуда – „због љубави према Лилит и мотивисана дубоким унутрашњим импулсима – осећањем изопштености и самоћом” (Пешикан Љуштановић 2016: 135). Петровићева „вештица” је истовремено обликована на сразмерно нов и иновативан начин – она посвећено подиже своју штићеницу, девојчицу Абху / Лилит, и дарује је јој мајчинску љубав које је сама била лишена, што, као и у случају Зеленбабе, доприноси демистификацији њене демонске природе. У овоме препознајемо одјек тенденција у савременој продукцији жанровске књижевности за децу и за одрасле, где све чешће наилазимо на изузетно комплексне, слојевите ликове вештица, које се не свде на толико пута виђену и већ исцрпљену интерпретацију<sup>273</sup>. За разлику од Зеленбабе која се од противника преобраћа у помагача, Анкурати до краја припада примарном делокругу антагонисте, што повлачи за собом нужну борбу на живот и смрт, из које деца–јунаци излазе као победници.

Роман *Пети лептир* Уроша Петровића, такође, захвата у демонолошка предања и веровања, и то, пре свега, она о духовима и вампирима. У опису главног антагонисте, бића повишене моћи, Јовице Вука, првобитно обликованог у Петровићевој причи за одрасле – *Међустаница*, могу се препознати обриси фолклорних представа о вампиру, премда се писац у знатној мери удаљава од фолклорне интерпретације овог мотива. Јовица Вук је београдски адвокат, уједно и „један од четири Европљанина који могу да мешетаре с Међустаницом, простором који се налази између живота и смрти” (Petrović 2012b: 35). Док традиционални вампир људима испија крв, Јовица Вук манипулише људским животима, тргује смрћу и „храни” се људским страхом, чиме јача своју енергију и продужава животни век. Манипулација туђим страховима и животињама (псима и дивљим свињама) уз сабласни изглед (он је мршав, искеженог лица, шкрипећих костију и зглобова

---

<sup>273</sup> Примера ради, савремену ауторску интерпретацију вештичијег лика доносе романи *Искорењена* (*Uprooted*, 2015) Наоми Новик (Naomi Novik), *Девојчица која се напила месечине* (*The girl who drank the moon*, 2016) Кели Барнхил (Kelly Barnhill) и *Кућа на пилећим ногама* (*The house with chicken legs*, 2018) Софи Андерсон (Sophie Anderson).

и огрнут дугачким тешким капутом од сиве чоје који асоцира на вампирски покров) истичу његову натприродну, вампирску природу. Већ сам помен његовог имена изазива страх и nelaгоду<sup>274</sup>, али и смех<sup>275</sup>. Разрађена концепција именовања, као и Вукова интеракција са унуком Ненадом, у којој често алудира на властиту моћ и унукову „нижу” интелигенцију, указују на Петровићево опредељење за преплет сабласног и хумористичног модуса. Према Љиљани Пешикан Љуштановић „управо хумор даје неопходну меру људскости сабласном Јовици Вуку, придајући типичном хорор-јунаку нужну меру оригиналности и аутентичности” (Pešikan Ljuštanović 2012b: 118). Ауторка запажа и да се Јовица Вук, осим као вампир, или бар сабласни живи мртавац, може видети и као паланачки адвокат (мутивода, сплеткарош, зеленаш, грабљивац) из српске реалистичке прозе, па чак и као припадник тајних служби, удружења или центара моћи, „који за модерног човека постају извор страха, угрожености и стрепње и у знатној мери замењују древна демонска бића, или се (...) чак стапају с њима” (в. Пешикан Љуштановић 2012д: 132). У *Петом лептиру* се напетост гради на истинској опасности по јунака, али се разрешава на црнохуморан начин када мистериозни Злодолци у *deus ex machina* маниру гурну Јовицу Вука у Међустаницу са венчаницом смотаном испод капута, осудивши га тиме на коначну смрт – опседнута жељом да се уда у венчаници, баба Сара га узима за младожењу и одводи у таму. Иако се о Јовици Вуку на више места у роману говори као о вампиру (вампиром га називају Куш, Влада Грак и шумар Алекса Јакшић), Петровић усмена веровања и предања о овом демонском бићу слободно реинтерпретира, што у крајњој тачки представља успешан књижевни експеримент на фолклорној основи.

У трећој књизи *Вирова* Мине Тодоровић примарном и секундарном свету прети уништење услед гнева Магма–змајке. Реч је о највећем и најопаснијем змају који живи у срцу планете, а што је гневнији, то има већи број глава. Узрок Магминог беса и незадовољства је Црни Маг, класични једнодимензионални негативни јунак и примарни анатагониста серијала. У поређењу са Црним Магом, приказ чуварке Земљиног срца је комплекснији и истовремено утемељен на домаћој и страниј традицији. Појам змаја је

---

<sup>274</sup> „Не знајући ни сам зашто, дечак се при помену овог имена скаменио од страха. То *Јовица Вук* није звучало онако како би требало да звучи име човека од поверења” (Petrović 2012b: 21).

<sup>275</sup> Овако адвокатово име доживљава Роман Артуровић, приповедач у причи *Међустаница*: „Не личи му ово ‘Јовица’ на адвоката – пре би Јовицу могао да замисли како језди низ ледину јашући козу, придржавајући при том отрцани шешир на рашчупаној глави. Још мање му то лагодно име стоји уз обавезујуће презиме – Вук” (Petrović 2004: 11).

изразито семантички разуђен, а сам змај јесте „једна од најсложенијих и неразјашњених фигура светског фолкора и светске религије” (Prop 1990: 329). На Западу змај углавном има негативну конотацију и повезује се са злом, што се рефлектује у књижевности од грчко-римског периода па све до савременог доба (од Херкуловог Ладона, преко Беовулфовог змаја и Толкиновог Шмауга до Мартиновог Балериона). За разлику од западних змајева, којима се традиционално приписују негативне особине, змајеви Истока су углавном позитивно конотирани – они су мудри, пријатељски настројени и уместо да буду омражени, вољени су и поштовани (в. Ingersol 2007). Према *Енциклопедији фантастике*, управо је источна традиција иницирала реинтерпретацију змајевог лика у западној жанровској фантастици – на пример, змајеви Урсуле Легвин су комплексна бића, способна и за добро и за лоше (в. Clute – Grant 1997: 295). У словенској митологији и усменокњижевној традицији представа змаја је прилично стабилна и најчешће се доводи у везу са позитивним, мушким принципом (змај као огњено, горње биће, градобранитељ и кишоодавац), али се може мешати с представама але и аждаје (негативно, женско, водено, доње биће, градоносац), што му даје амбивалентне црте (в. Пешикан-Љуштановић 2002; Радуловић 2009: 210–212). У књижевности за децу змајеви се, такође, могу јавити као оличења суровости, похлепе или зла (тако су приказани змајеви који чине важан део менаџерије класичних, фолклорних, митских и фантастичних бића у *Харију Потеру*, а у ову категорију би спадао и Џабервок из истоимене песме Луиса Керола из романа *Алиса у свету иза огледала*<sup>276</sup>), с тим да се много чешће потенцира пријатељство и блискост између детета и змаја, који се налази у улози пријатеља и/или помагача. Романи *Бескрајна прича* Михаела Ендеа, *Ерагон* (Eragon, 2002) Кристофера Паолинија (Christopher Paolini) и *Како да дресирате свога змаја* (How to Train Your Dragon, 2003) Кресиде Кауел (Cressida Cowell), само су неки од бројних примера.

Ауторска интерпретација змајевог лика у *Магми* рефлектује сложену амбивалентност архаичних веровања и мита, у којима змај као хтонски демон има и позитивне и негативне функције. Магма–змајка је женско, доње биће (налази се у самом средишту, срцу Земље), али је њена појава, попут змајеве, означена огњем, буком, летом и антропоморфним представљањем (в. Пешикан-Љуштановић 2002; Радуловић 2009:

---

<sup>276</sup> Премда се у песми експлицитно не наводи да је Џабервок пламеног погледа (The Jabberwock, with eyes of flame) змај, на илустрацији Џона Тенијела (John Tenniel) је приказан управо као језиво, змајевито биће.

210–212). Антропоморфна Магма–змајка је уједно моћна и рањива, осетљива на неправду и осветољубива, али и спремна да обузда своју хтонску природу уколико јој се приђе без задње намере, са поштеним и неисквареним срцем.

### *Чудовиште*

Архетипски образац чудовишта присутан је у низу књижевних текстова који припадају различитим жанровима, културама и епохама – од сумерско-вавилонске и античке књижевности, преко средњовековног бестијарија до савремене литературе. Иако временом долази до значењских промена у концепту чудовишта, у архетипској основи обрасца реч је о бићу које улива страх својом одбојном телесном појавом, застрашујућом величином и опаком ћуди, те отклоном од онога што се убичајено поима као нормално, људско и природно.

Важни структурални елементи и обележја од којих се формира чудовишни идентитет у правилу обухватају тело, станиште и исхрану чудовишта. Тело чудовишта је веома често хибридно, полиморфно, састављено од неколико различитих врста – на пример, Хумбаба је хибрид лава, гуштера, јастреба, бика и змије, Химера је мешавина лава, козе и змије, Минотаур је човек и бик итд. Већ сами по себи „хибриди су неприродни, потпуно измишљени, непотврђени у стварности, а њихово фузионирано тијело изазива страх и зазор” (Levanat-Peričić 2008: 541). Делом због свог изгледа, а делом јер не могу да развију однос припадности некој заједници, чудовишта живе усамљено, скривена на тешко доступним, граничним местима – у дубинама мора, на врховима планина, у пустињама или мрачним шумама. Чудовишта су, према томе, усамљена, друштвено неприхватљива бића, неразвијеног емотивног живота, чији је апетит, такође, настран и неприродан: „њихова глад није животињска него демонска – они морају мрзити да би могли јести” (Levanat-Peričić 2008: 542).

Иако се ликови чудовишта као архетипски приповедни образац јављају од самих почетака књижевности, теорија чудовишта (енг. *monster theory*) и студије чудовишности (енг. *monster studies*) релативно су ново теоријско подручје. Осветљавању и препознавању наративних стратегија помоћу којих се приказују чудовишта и чудовишност Других умногоме су допринели англоамерички медијевалисти и постколонијални теоретичари, од којих бисмо издвојили Џефрија Џерома Коена (Jeffrey Jerome Cohen), уредника књиге



*Теорија чудовишта: читање културе (Monster Theory: Reading Culture, 1996)* и аутора текста *Чудовишна култура (Седам теза) (Monster Culture (Seven Theses))*.

Коенових чувених седам теза, базираних на тврдњи да значај сваке културе можемо одредити на основу чудовишта које производи, настоје да обухвате све аспекте чудовишности: у првој тези се тврди да је тело чудовишта тело културе<sup>277</sup>, друга теза се односи на трагове које чудовиште оставља за собом<sup>278</sup>, трећа теза је фокусирана на немогућност категоризације чудовишта и његово појављивање у доба друштвене кризе<sup>279</sup>, према четвртој тези чудовишни аспект се перципира као другост<sup>280</sup>, пета теза се односи на начин на који чудовишта дефинишу и обликују границе<sup>281</sup>, шеста теза се односи на човекову жудњу према чудовишном и забрањеном<sup>282</sup> и седма, последња теза одређује чудовиште као друштвени конструкт који позива на преиспитивање наслеђених културних претпоставки<sup>283</sup> (в. Cohen 1996: 3–25).

Полазећи од тога да је тело чудовишта тело културе која га је створила, Коен одређује чудовиште као носиоца специфичних културних обележја, то јест конструкт у који се уписују људске жеље и страхови. Значење чудовишта се, према томе, не исцрпљује у метафори зла, већ представља отелотворење свега онога што одређено друштво сматра болесним, настраним, страшним или проблематичним.

У разматраном корпусу једино се фантастична бића рабр-аграфаји из трилогије *Вирови* у потпуности уклапају у чудовишни образац. Ова бића, пре свега, имају чудовишно тело, те могу представљати чудовишта у класичном смислу те речи: застрашујуће су величине, прекривени црним крљуштима, са шеснаест руку и две снажне ноге са јаким, сабљастим канцама, имају велики отровни реп, на темену им расту змијолике израстине, а жуте испупчене и разумне очи испуњене су суровошћу.

Поред остварене специфичне семантичке везе тела и чудовишности, њих са овим концептом повезује и станиште – ове звери с разумом живе усамљеним, изопштеним животом у острвској пустињи Хоаб, удаљеној од насељених делова секундарног света. Сам назив рабр-аграфај значи „омражен, кажњен мржњом и гнушањем” (Тодоровић

---

<sup>277</sup> Thesis I: The Monster's Body Is a Cultural Body.

<sup>278</sup> Thesis II: The Monster Always Escapes.

<sup>279</sup> Thesis III: The Monster is Harbinger of Category Crisis.

<sup>280</sup> Thesis IV: The Monster Dwells at the Gates of Difference.

<sup>281</sup> Thesis V: The Monster Polices the Borders of the Possible.

<sup>282</sup> Thesis VI: Fear of the Monster is Really a Kind of Desire.

<sup>283</sup> Thesis VII: The Monster Stands at the Threshold...of Becoming.

2012b: 198). О њима се у трилогији, иначе, континуирано говори као о „најружнијим животињама”, „најодвратнијим зверима”, „најзлоћуднијим и најкрволочнијим бићима”, јер осим тога што уливају страх својом снажном и одбојном телесном појавом, рабр-аграфаји се одликују понашањем које се сматра страшним и проблематичним: на изузетно суров начин убијају и једу свој плен – успостављају телепатску спону са жртвом којом јој исисавају енергију, а осим, условно речено, вампирских, одликују их и канибалистичке црте – наиме, женке успостављају исту енергетску везу са својим младунцима услед чега сваки младунац након навршене треће године, да би остао у животу, мора убити своју мајку, или она њега. Веза их приморава да се не раздвајају, јер уколико би једно од њих страдало, умрло би и друго.

Заплет се у другој књизи гради управо на овом монструозном понашању – Гамиж, младунче рабр-аграфаја, успоставља телепатску везу са Микуш, а потом и са осталим члановима дружине, који су потом принуђени да му помогну да савлада мајку – Једину женку, највећег и најснажнијег примерка врсте. Постављена проблемска ситуација се, притом, може тумачити и као симбол одређених моралних и етичких идеја. Према Тијани Тропин

овај ток приче, који повремено подсећа на хорор-штиво, може се, међутим, читати и као моћна и врло субверзивна метафора материнства или, шире гледано, родитељства: и Микуш, и Ранаја, и Једина женка рабр-аграфаја представљају материнске личности за Гамижа, истовремено благонаклоне и опасне. Веза између детета и мајке животодавна је, али и смртоносна ако се не прекине на време, и читава повест о Гамижу тако се може посматрати као прича о опасностима које са собом носи одгајање детета, како за мајку тако и за дете, и о томе да је нужан део сазревања управо раздвајање детета и мајке, њихово осамостаљивање (2012: 117).

Проблем који се доводи у везу са чудовиштем тако постаје проблем људске природе и друштва, а само чудовиште постаје отелотворење људских страхова и својеврсни палимпсест на који се наведени проблеми уписују.

Рабр-аграфаји, Гамиж, његова мајка и мужјак Жгљофа, у другом делу серијала имају улогу секундарних антагониста, с тим да у пресудном тренутку преузимају функцију помагача, што је праћено употребом властитог имена и говором о себи у првом лицу. Рабр-аграфаји, иначе, о себи говоре само у трећем лицу, чиме изражавају самопрезир и само-гнушање, те је дискретно назначена промена утолико важнија јер

обележава „пресудан тренутак у осамостаљивању, али и добровољном ослобађању другог од погубне везе” (Тропин 2012: 118).

У завршници серијала, рабр-аграфаји имају споредну, али изузетно важну улогу. Њихова способност да успостављају и раскидају енергетске споне, којом су овладали и чланови дружине, показале се кључном у борби за очување светова и смиривању гнева Магма–змајке. Док је у другој књизи у првом плану био Гамиж, у *Магми* је пажња више усмерена на његову мајку и њен однос са чаробницом Расејаном Ранајом, који се може читати као метафора међуљудских односа и снаге безусловне љубави, повезаности и прихватања Другог са свим његовим врлинама и манама. Суштина чисто људске проблематике се тако поново може сагледати управо у својеврсном отклону од „људског” и „природног” који отелотворава чудовиште. Читав серијал се, према томе, може одредити као приповедање о пријатељству и љубави.

#### Човек

У фантастичној књижевности, како за децу, тако и за одрасле, противници су претежно натприродна бића или бића повишене моћи, док се човек најчешће јавља у виду споредног антагонисте – то је случај са породицом Ланистер из серијала *Песма леда и ватре* (*A Song of Ice and Fire*, 1996–2011) Џорџа Р. Р. Мартина (George R. R. Martin) или рођацима Харија Потера, породицом Дарсли. Унутар одабраног корпуса људска бића се у улози централних противника јављају само у роману *Деца Бестрагије* Уроша Петровића. Неури су племе настањено „у врлетима дивље Азије” (Petrović 2013: 15)<sup>284</sup>, дакле, у далеким, егзотичним крајевима, концептуализованим као простор ван културе, у коме царује опасност и у коме могу опстати само „варвари”, односно, људи који нису цивилизовани. Неури су означени као дивљи, сурови, крволочни ратници, обучени у кожухе, окићени огрлицама од људских, медвеђих и вучјих зуба, који се хране сировим месом, испијају крв тек убијених животиња и повинују се једино закону јачег. Њихов вођа, Неур Кабар, оличење је сирове снаге и моћи, човек који се немилосрдно обрачунава са противницима и неистомишљеницима и не преза ни пред чим како би остварио своју намеру и домогао се тајне бесмртности.

---

<sup>284</sup> Према Херодоту, историјско племе Неура је било настањено западно од Будима, на подручју горњег тока Дњестра и Јужног Буга.

Средишња тематска раван романа тако се обликује управо као сукоб оних који знају тајну васкрснућа и оних који се настоје домоћи таквог сазнања. Неури долазе са далеког Истока, док се тајна живота после смрти чува „на западу, у Србији, на Буковој планини” (Petrović 2013: 57). Значајна опозиција у фантазијској књижевности јесте управо Исток–Запад – рај / будућност / добро увек лежи на Западу, док је Исток дом опасности и зла (в. Гавриловић 2011: 67). Петровићов роман, међутим, не остаје у потпуности у домену ове опозиције и стереотипне приче о борби добра и зла. Иако оставља страх и опасност на Истоку, Петровић слика свет и из перспективе оних који су позиционирани као Други – Неури се тако пред читаоцем обликују и као народ којем умиру деца и који је обележен суштинском трагиком ишчезавања. Љиљана Пешикан Љуштановић посве тачно запажа да је неурско племе „по крвожедности и саможивости слично Вауцима, али, истовремено, и дирљиво људско у тежњи да се потраје и опстане” (Pešikan-Ljuštanović 2013: 157). Неури жуде за трајањем, за тим да их „буде колико и птица” (Petrović 2013: 15) и да се њихово име поново са страхом шапуће, што их у неку руку чини блиским категорији мрачног господара, од које се, међутим, одвајају тиме што су људска бића, а потом и сложенијом психолошком диференцијацијом као и изостанком јасно дефинисане жеље да владају светом<sup>285</sup>. О *Деци Бестрагије* је до сада већ писано као о врхунцу Петровићевог стваралаштва (в. Главинић 2013; Игњатов Поповић 2016; Pešikan-Ljuštanović 2013), што је осим у профилисању негативних ликова видљиво и у сложенијој тематској структури у којој се као једно од носећих значења обликује „пријатељство и склад међу људима различите нације и вере, који су непосредно историјски или животно сукобљени” (Pešikan-Ljuštanović 2013: 157). Реч је о пријатељству и складу између хришћана и мухамеданаца, између верника и оних који су се зарад вере одрекли, између здравих и болесних, чиме се укида архетипска опозиција Ми–Они и од читаоца захтева изврстан интелектуални и емоционални ангажман.

#### IV.2. Развој радње

Прича и причање од посебног су значаја за књижевност за децу и жанровску књижевност, али се не могу сматрати искључиво њиховом особеношћу. Причање је у човековој природи: дете од рођења живи у наративном окружењу где људи приповедају

---

<sup>285</sup> Са Неурима се по жудњи за трајањем, али и за моћи унутар одређене заједнице могу упоредити главни људски антагонисти у серијалима *Игре глади* (Кориолан Сноу) и *Хаос који хода* (градоначелник Прентис).

своја искуства, а сама прича има значајно место у самообликовању и живљењу сваког појединца<sup>286</sup>. На постојаност људске потребе за причом и причањем осврнуо се Иво Андрић у беседи поводом доделе Нобелове награде за књижевност 1961. године:

На хиљаду разних језика, у најразноличнијим условима живота, из века у век, од древних патријархалних причања у колибама, поред ватре, па све до дела модерних приповедача која излазе у овом тренутку из издавачких кућа у великим светским центрима, испреда се прича о судбини човековој, коју без краја и прекида причају људи људима. Начин и облици тога причања мењају се са временом и приликама, али потреба за причом и причањем остаје, а прича тече и даље и причању краја нема. Тако нам понекад изгледа да човечанство од првог блеска свести, кроз векове прича само себи, у милион варијаната, упоредо са дахом својих плућа и ритмом свога била, стално исту причу (Андрић 1961).

Потврда неизбежности и свеprisутности приче долази и из пера писца и теоретичара Е. М. Форстера (Е. М. Forster), који у њој препознаје основну структуру књижевности, тј. „најнижи и најједноставнији књижевни организам”. Додуше, као заговорник реализма Форстер предност даје филозофским, психолошким и социолошким књижевним финесама, док причу која је „само прича” сматра „ниским атавистичким обликом”, „пантљичаром”, „бескрајном и голом глистом времена”, које се писац нажалост мора повремено дотаћи како не би постао неразумљив (в. Forster 1979).

За разлику од Форстера, који причу сматра примитивном и инфантилном, Нортроп Фрај под тим појмом не подразумева нешто ниже или мање вредно већ оно елементарно: јединствену структуру која од стварности (сирове грађе) ствара уметничко дело – тек кад стварни догађаји добију ликове и заплет, почетак и крај, они постају књижевност. Ова структура је најуочљивија у висококонвенционалној књижевности (мит, народна књижевност, жанровска књижевност), али се мање или више препознаје у свим књижевним раздобљима и на свим литерарним нивоима. У том смислу чак и „неоавангардни експерименти или фрагментарни постмодерни пројекти имају макар маргинално изражену фабулу која је увек примарни носилац идеје и поруке дела” (Јоцић 2015: 844). Јелеазар Мелетински (Елеазар Моисеевич Мелетинский), такође, истиче да се на раним ступњевима развитка приповедне схеме одликују искључивом једноликошћу, док су на каснијим етапама веома разноврсне. Многе од њих, притом, настају као

---

<sup>286</sup> Човек је несумњиво *homo narrans*: „Нема човека који није макар једном испричао причу о ономе што је видео, доживео, чуо од другог, замислио или пожелео. Тематски распон приповедања је у основи бесконачан” (Самарџија 2011: 56). В. и Marković 2012.

трансформација првобитних елемената. Те првобитне елементе руски теоретичар назива „сижејним архетиповима” (в. Мелетински 2011).

Прича је, дакле, оно што је у књижевности специфично књижевно – апстрактни облик приповедачке конструкције који није преузет из стварности. Њеним одбацивањем дело би постало неразумљиво, јер би морало одбацити сваки узрочно-последични, па и временски след. Прича, наравно, не мора бити примарни конститутивни елемент у делу. То, међутим, превасходно важи за књижевност за одрасле, док је у књижевности за децу причање приче или фабулирање неприкосновено доминантан поступак. Тај нагласак на фабулативности „произлази из саме адресе, из претпостављеног реципијента, књижевности за децу” чија је „цела психофизичка структура окренута акцији и збивањима” (Љуштановић 2004а: 118). Апсолутна преминација фабулирања у овој књижевности, према томе, „кореспондира с дечјом природом, с перформативним дечјим мишљењем, говором и понашањем” (Љуштановић 2004а: 136).

Разрађена фабулативност обележје је и жанровске фантастике, и то, пре свега, фантазијске књижевности, која се темељи на јасном наративном следу и по томе се разликује од надреализма, постмодерних експеримената или научне фантастике, која тематски аспект често претпоставља радњи (в. Clute – Grant 1997: 899–900). Што се тиче хорора, овај жанр није сводив на општу, генеричку структуру, већ се заснива на особеној тематици (сусрет и најчешће сукоб домаћег и познатог с мрачним, претећим Другим) и свесном изазивању специфичне емоције – страха. Хорор теме и мотиви, сходно томе, могу бити присутни и у другим жанровима, па тако можемо разликовати „чист” хорор од дела која имају атмосферу хорора, али, иначе, припадају неком другом жанру (в. Clute – Grant 1997: 478; Ognjanović 2014). С друге стране, фантазију одређује управо њена архетипска структура, прича чије се значење не исцрпљује понављањем, већ подстиче реинтерпретацију, реконтекстуализацију или деградацију. Ако фантазија, као и добар део књижевности уопште, има јединствену структуру, поставља се питање која је то прича или сижејна схема коју људи желе/имају потребу да чују опет и опет? Како бисмо на ово питање пружили иоле задовољавајући одговор појам *праприче*, односно *сижејног архетипа* сагледаћемо кроз визуру одабраних теоретичара.

Џон Клут, један од аутора *Енциклопедије фантастике*, темељем фантазијске књижевности сматра четири кључне фазе. Прва фаза, *поремећај*, карактеристична је за

хорор, где се јавља у виду интрузије фантастичног елемента, док се у фантазији јавља као наговештај да је равнотежа у свету поремећена. Другу фазу, *разводњавање*, карактеришу промене у старом начину живота и уобичајеном поретку ствари. Трећа фаза, *спознаја*, подразумева промену перцепције, доноси утеху и омогућава бег из заточеништва, тј. стања инерције у којем се човек нашао, док четврта фаза представља *повратак* претходном начину живота (в. Clute – Grant 1997: 338–339). Реч је о структури коју Кембел препознаје у миту, Фрај у романси, а Проп, Толкин и Атебери у бајци. Оно што је заједничко овим књижевним облицима и чини њихов основни и суштински елемент заплета јесте одлазак на пут, који са становишта јунака најчешће значи и прелазак „границе семантичког поља” (Lotman 1976: 304, 305). Путовање је тип кретања које има циљ, сврху, задатак и разликује се од простог мењања места без јунакове свесне намере, као што је нпр. лутање или тумарање. Поврх тога, за разлику од других типова кретања са јасно одређеним циљем (нпр. одлазак у продавницу или на састанак) путовање имплицира истраживање и интеракцију са околином и често укључује когнитивну и развојну компоненту. Пут јунака, као такав, чини осу приповедања, а такав облик композиције сматра се универзалним и веома старим наративним моделом.

У *Историјским коренима бајке* Владимир Проп запажа да се „композиција бајке изграђује на просторном премештању јунака” (Prop 1990: 77). Реч је о композицији која се налази у основи многих и разноликих сижеа, дакле, „није својствена само чаробној бајци него и епу (*Одисеја*) и романима” (Prop 1990: 77). Композициона схема обухвата просторно премештање јунака (због штете, губитка, недостатка)<sup>287</sup>, сусрет „реалистичног” (људског) и чудесног (нељудског), низ искушења, тешких задатака и провера, стицање материјалних добара и успон на социјалној лествици. Бајковни јунак се након стицања траженог објекта враћа у почетну тачку, која је најчешће представљена као кућа из које креће у потрагу, или остаје у другом свету, обично представљеном као друга краљевина, двор, град.

---

<sup>287</sup> Мушки јунак одлази у друго, удаљено царство, док је јунакиња више везана за простор куће. Када јунакиња залази у простор који је „туђ”, он најчешће није толико далек (шума, воденица, бунар), нпр. Вукова *Пепељуга* или *Краљ жабац* (*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*) Браће Грим. Изузетак су бајке у којима су јунакиње отете или траже несталог натприродног супруга по свету, нпр. Вукова *Змија младожења* или норвешка бајка *Источно од сунца, западно од месеца* (*Østenfor sol og vestenfor måne*).

Симбол испуњења може, дакле, бити постављен на почетак и крај, чиме се добија кружна структура, или на крај/центар јунаковог пута, чиме се добија линеарна или спирална композиција (Радуловић 2009: 53).

Срећан крај сматра се приповедном константом усмене бајке: јунак или јунакиња ступају у брак и седају на престо, невоља је уклоњена, штета се поправља, недостаци бивају надокнађени<sup>288</sup>. За такав расплет Толкин користи неологизам *еукатастрофа*, који носи значење позитивне, добре катастрофе, и констатује да је најважнија функција бајке управо „утеха” или „радост срећног завршетка”, „изненадни срећни ‘преокрет’”, који „не пориче постојање *дискатастрофе*, туге и неуспеха”, али оспорава „универзални крајњи пораз и утолико представља *јеванђеље*, допуштајући да се за тренутак спозна Радост, Радост ван зидова овог света, што љуто тишти попут туге” (1993: 77–78). Хришћански термин *јеванђеље* (добра, радосна вест) Толкин свесно употребљава што објашњава тиме да јеванђеља садрже бајку, као и највећу и најпотпунију еукатастрофу људске историје – рођење Христово. За Толкина, дакле, појам *еукатастрофа* има религијске импликације, с тим да су многи не-хришћански писци, попут Урсуле Легвин, успешно применили исти структурални принцип у својим делима, потврдивши тиме његову универзалност.

Попут Толкина, Брајан Атебери се у разматрању структуре фантазијске књижевности позива на структуру усмене бајке, са нагласком на финалним функцијама које је Проп издвојио као расплет (свадба, награда, плен, спасавање од потере, уклањање невоље итд.)<sup>289</sup>.

Карактеристична структура фантазије је комична, јер почиње са проблемом и завршава се његовим разрешењем. Смрт, очајање, хорор и издаја могу ући у фантазију, али не смеју имати последњу реч. Чињеница је да добар део фантазијске књижевности нема конвенционалан „срећан крај” (...) али проблем који се појављује у иницијалној позицији се у сваком делу до краја реши, као што се и сваки задатак успешно изврши. У супротном (...) не бисмо имали потпуну структуру фантазије, већ окрњену приповедну форму апсурда или хорора (Atteberg 1992: 15).

---

<sup>288</sup> „У ауторској бајци не мора бити тако. Ове бајке могу се окончати страдањем и смрћу својих јунака, добитак који се постиже јесте духовни, јунаци се жртвују за тријумф одређеног моралног или религијског начела, или се њихово страдање дешава управо зато што су нарушили извесно морално начело” (Пешикан-Љуштановић 2009: 20).

<sup>289</sup> У свом есеју *О вилинским причама* Толкин, додуше, не спомиње Пропа, али су његове тезе, попут неопходности срећног завршетка или жеље за бекством из профаности у трансценденцију, изведене из разматрања бајковне поетике, значајне за теоријско одређење фантазијске књижевности, као и за тумачење *Господара прстенова*.



Атебери потом закључује да се у основи структуре Толкиновог *Господара прстенова*, иначе, парадигматског дела епске фантастике, поджанра фантазије, налази морфолошки модел традиционалне бајке, у складу са којим се догађаји у роману нижу хронолошки (фабула и сиже се поклапају), линеарно.

Иако се не може поуздано утврдити какву су улогу бајке обављале у архаичним друштвеним заједницама (разлог томе је што су записи усмене књижевности увек неупоредиво млађи од њених изворних облика, који су се током времена мењали), „очито је да сиже бајке доста ‘дугује’ архаичним обредима прелаза” (Самарџија 2011: 111). Трагајући за коренима бајке, Проп је порекло њеног фабуларног језгра „открио” управо у обреду иницијације младих на почетку полне зрелости (в. Проп 1990: 86–91). Обреди прелаза (фр. *rites de passage*), онако како их је дефинисао Арнолд ван Генеп, обухватају три поткатеорије: *обрете одвајања* (сепарација/прелиминарна фаза), *обрете прелазних стања* (лиминарна фаза) и *обрете пријема* (агрегација/постлиминарна фаза). Ови обреди се базирају на претпоставци да човеков живот није континуирано кретање и везани су за преломне тачке и значајне прелазе у животу појединца (рођење, пубертет и адолесценција, венчање, смрт). Њихов општи циљ јесте „да се постигне одређена промена стања, односно прелазак из једног магијско-религијског или профаног друштва у друго” (Ван Генеп 2005: 16), другим речима прелаз из једног социјалног статуса у други. Ритуали прелаза временом бивају вишеструко ресемантизовани, при чему се губи њихова веза са магијом и практичном, религијском наменом, али се њихова основна структура задржала до данас. Под појам „обрета прелаза” данас се подводе „ритуализовани поступци који обележавају преломне тачке у животу” (нпр. крштење, прва причест, бар мицвах), као и „разне друге радње и процеси свакодневног живота” (нпр. пријем гостију, прослава новог миленијума) (Лома 2005: XXIX), док се иницијастички сижеи са елементима обрета прелаза срећу и у традиционалној и у савременој књижевности.

Када су се усмене бајке почеле записивати, обреди прелаза су већ били измењени, с тим да је одрастање „и даље представљало посебан (временски колебљив) тренутак преласка из једне старосне доби у наредни период, из детињства међу одрасле чланове заједнице” (Самарџија 2011: 111). У већини бајки јунак/јунакиња је у адолесценцији. Он/она започиње акцију у тренутку достизања полне зрелости, а крајњи циљ кретања је свадба и улаз у нови социјални статус. Дакле, у иницијалној позицији бајке влада

предбрачно стање у ком иницијанти имају статус „момак/девојка”. Иницијално, „нормално” стање престаје са ритуалима сепарације, који почињу појавом штете или недостатка и трају до јунаковог/јунакињиног поласка у свет. Маргинално или лиминално стање, у ком су јунак/јунакиња без статуса, ван времена и ван друштва, обухвата низ чудесних авантура, сусрет са натприродним, тешке задатке и провере. Ритуали агрегације започињу женидбом/удајом и стицањем царске круне, након чега се јавља, тачније имплицира, завршно, „нормално” стање у ком иницијанти стичу статус „муж/жена”.

Усмереност ка сазревању јунака/јунакиње дала је повода различитим психоаналитичким тумачењима бајке. Оно што је карактеристично за ова тумачења јесте измештање древног обреда иницијације из сфере социјалног живота на индивидуално-психолошки план. За разлику од Фројда, који је у симболичним облицима језика и културе видео израз сублимираних нагона, несагласних са свесним искуством, Карл Густав Јунг је у миту и бајци препознао универзалне мисаоне процесе, тј. симболичне приказе процеса индивидуације. Према Јунгу, мит и бајка представљају ризнице архетипова који долазе из колективног несвесног, док сам процес индивидуације почива на сусретима са аспектима несвесног, тачније са архетиповима сенке, аниме/анимуса и сопства. Појам који је, према Јунгу, посебно важно спознати, интегрисати и савладати у процесу самоспознаје јесте Сенка. Сенка је, наиме, онај део личности ког се човек одриче, тј. онај део који свесно „ја” негира. Тек када се Персона, јавно „ја”, и Сенка, скривено „ја”, уједине, настаје целовита, зрела особа. Прихватање сопствене Сенке, дакле, представља *sine qua non* процеса индивидуације (в. Јунг1996; Jung 1998).

Један од најпознатијих представника психоаналитичког приступа бајкама свакако је књига *Значење бајки (The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales, 1976)* Бруна Бетелхајма (Bruno Bettelheim). По Бетелхајму, бајка помаже детету „како би савладало психолошке проблеме одрастања”, односно како би било оспособљено „за напуштање зависности детињства; стицање осећања самосвојности, и осећања властите вредности и моралне обавезе” (Bettelheim 1979: 21). Бетелхајм бајке тумачи као простор који дете отворено суочава с основним људским ситуацијама и егзистенцијалним дилемама (нпр. едипалне дилеме, супарништво са браћом и сестрама, страх од одвајања), али и охрабрује дете да „једино одлазећи у свет може себе тамо да нађе” (Bettelheim 1979: 25). То је, дакле, простор у којем дете разрешава страхове и конфликте, сређује „своју

унутарњу кућу” (Betelhaјm 1979: 19) и, упркос свим препрекама и тегобама, на крају излази као победник. Закључак да је утеха „највећа услуга коју бајка може понудити детету”, Бетелхајм формира позивајући се на Толкина и његове функције вилинске приче: опорављање од дубоког безнађа, бекство од велике опасности и срећан завршетак, тј. утеха (в. Betelhaјm 1979: 162–168).

Како су истраживања и радови фолклориста, етнолога, антрополога и митолога показали, ток чудесних авантура јунака бајке у великој мери се подудара са садржином обреда и митских прича. „У развоју радње учачају се готово истоветни сегменти и детаљи” (Самарџија 2011: 126). Полазећи, тако, од уверења да је основна структура митолошке авантуре хероја у основи увек иста, „било да је представљена у огромним, скоро океанским сликама Оријента, у живописним приповестима Грка или у надахнутим легендама Библије” (Kembel 2004: 43), Џозеф Кембел *мономит* (прапричу) рашчлањује на три основна догађаја: одвајање од света (сепарација), пробој до неког извора моћи и пресудна борба (иницијација) и препорађајући повратак (агрегација). Ове догађаје амерички митолог, потом, дели на мање сегменте, чији је редослед, слично Проповим функцијама бајке, сталан, с тим да, баш као и у бајци, не морају сви сегменти бити заступљени у сваком миту. Пут хероја у Кембеловом тумачењу прераста у законитост приповедне логике мита, при чему је трочлана схема митске пустоловине описана и схваћена као конкретизован архетип, тј. као универзална матрица људске природе и спонтани производ психе, чија је сврха да води људе кроз тешке ситуације које захтевају промену образаца свести и подсвести, у чему се јасно препознаје утицај Јунгове аналитичке психологије и Ван Генепове теорије обреда прелаза.

Прва фаза говори о *одвајању* или *одласку* јунака од куће и напуштању свакодневице, и састоји се од пет етапа:

1. зов пустоловине;
2. одупирање зову;
3. натприродна помоћ;
4. прелазак првог прага;
5. китова утроба.

Друга фаза, *иницијација*, заузима средишњи део приче о хероју и може се поделити на шест етапа:

1. пут искушења;

2. сусрет са богињом;
3. жена као искушатељица;
4. измирење са оцем;
5. апотеоза;
6. највиши дар.

Трећа фаза говори о *повратку* хероја и његовој *реинтеграцији у друштво*, где ће оно што је стекао у авантури искористити за обнову друштва у целини. Ова фаза, такође, може имати шест етапа:

1. одбијање повратка;
2. чудесан бег;
3. помоћ споља;
4. прелажење прага повратка;
5. господар два света;
6. слобода да се живи.

За Нортропа Фраја постоје четири основне приче или генеричке радње (*mythoi*), шире од уобичајених књижевних жанрова: *комедија* (мит пролећа или прича о рођењу и младости бога), *романса* (мит лета или прича о богу на врхунцу снаге), *трагедија* (мит јесени или прича о смрти бога) и *иронија* (мит зиме или најцрња тачка митског циклуса). Четири Фрајева *mythosa* треба замислити као кружницу која представља свет људског искуства, природни поредак, који се налази између непромењивих, непремештених светова раја и пакла. Горња половина кружнице припада комедији и романси, док доња половина припада трагедији и иронији, с тим да се, будући да је реч о кружном кретању, комедија на једном полу стапа са иронијом, а на другом с романсом, романса се додирује с комедијом и трагедијом, а трагедија се протеже од романсе до ироније. Сви *mythosi* се могу појавити у трагичном и комичном модусу, при чему трагично кретање представља силазно кретање, тј. спуштање од невиности према пропасти, док је комично кретање узлазно, тј. усмерено према срећном завршетку.

*Mythos* који структуром одговара Ван Генеповим обредима прелаза, Јунговим сусретима са аспектима несвесног и Кембеловом путу хероја, јесте *mythos* романсе. Три главне етапе романсе су: *agon* (сукоб), *pathos* (борба на живот и смрт) и *anagnorisis* (препознавање или признавање јунака). Романса се даље може делити на мање сегменте или фазе, при чему ће свака романса увек садржати потрагу као елемент који јој даје књижевни облик, док остале фазе могу бити мање или више истакнуте. Прве две фазе,

рођење и младост јунака, припадају почетном стадијуму романсе, трећа фаза, потрага, обухвата средишњи део пустоловине, а преостале три фазе, визија срећнијег друштва, рефлексивна фаза и *penseroso*, односе се на повратак и интеграцију јунака у друштво. Ове фазе одговарају етапама јунаковог живота, односно одражавају његов циклични след: кретање од дна ка врху, и од врха ка дну, од рођења до смрти у једном и поновног рођења у другом социјалном статусу. То кружно кретање произлази из посматрања природних ритмова (смене годишњих доба, дана и ноћи, људског рођења, венчања и смрти), који обележавају и људски доживљај света и теже претварању у чисту цикличну причу.

На страницама које следе, развој радње у фантастичним романима за децу, којима се бавимо у овом раду, биће детаљно рашчлањен и описан упоредо са Ван Генеповим, Проповим, Кембеловим, Фрајевим и Клутовим етапама.

Иницијална позиција у свих девет романа подразумева одређену статичност, инерцију, и може се упоредити са почетном ситуацијом у бајци, која није функција (радња), али представља важан морфолошки елемент јер указује на јунаке, време и место збивања, тј. на идеално стање пре његовог нарушавања. Као што смо показали у сегментима рада посвећеним разматрању простора и времена, полазна тачка у овим романима је, као и у бајци, везана за хронотоп куће/дома, с тим да се не може сматрати идиличном у правом смислу речи. У *Авену и јазопсу у Земљи Ваука* Авенова родна Долина без хоризонта поседује све одлике „места уживања”, али је и лишена сваког правог напретка. Протагониста *Петог лептира* дечак Алекса одраста у Дому за незбринуту децу. У *Деци Бестрагије* Срна/Безимени/Облак је, такође, сироче, које детињство проводи у окриљу питоме Букове планине, али и у реалној опасности од османских похара и оних који настоје да се домогну тајне бесмртности. Дом носећег лика *Каравана чудеса* дечака Адама је сигуран и безбедан, али и претерано ограничавајући. С друге стране, Мика, јунак *Зеленбабиних дарова* и *Тајне немушког језика*, одраста у наглашено позитивном окружењу, с тим да у првом делу серијала дечаку недостају родитељи, док се у наставку суочава са тешкоћама које му доноси полазак у пети разред. Изузетак представља трилогија *Вирови* чији су основни комплементарни јунаци свеже пензионисани пријатељи Добрица Ж и Љута Чичак, који у првој књизи серијала, *Вир светова*, настављају дружење у истински идиличном пределу села Вирац. У *Гамижу* и *Магми* полазиште приче је секундарни свет, али је иницијална позиција једнако заступљена, с том разликом што је

фокус од самог почетка на дружини и прелаз на следеће епизоде је нешто бржи и динамичнији.

Прве две фазе Фрајеве романсе, које потпадају под иницијалну позицију приче, чине рођење и младост јунака. Јунак већ од рођења може бити судбински предодређен за велика дела, попут Авена, за кога је већ на почетку истакнуто да је „од малена био некако посебан” (Petrović 2012a: 14), с тим да је прва фаза најчешће тек назначена, док је тежиште на приказу детињства и ране младости јунака, углавном несвесног властитог порекла и чињенице да је неумољиви точак судбине већ покренут. У току радње тако сазнајемо да је Алекса рођен у Међустаници, лимбу који дели свет живих од света мртвих, да је Срна/Безимени/Облак обележен уједом магичног белог јежа, да је Адам обележен својим (библијским) именом, да је Мика здухач, рођен у кошуљици и да Љута Чичак припада лози врховног чаробњака Рандора.

Према Љиљани Пешикан Љуштановић, јунак и јунакиња фантастичног романа за децу се „на различите начине, налазе у особеном маргиналном положају”, при чему могу бити издвојени

специфичношћу породичног миљеа (развод, напуштање, губитак или смрт једног од родитеља, дисфункционална породица) или потпуним губитком породице, а могу бити обележени и измештањем из познатих простора и социјалних релација (селидбом, променом школе и сл.). Такође, може их издвајати и неки вид физичког недостатка, психолошког или социјалног проблема, који их маргинализује или чини несигурнима и преосетљивима, али и обдареност високим степеном неког позитивног својства (...) или чак натприродним моћима (...) или готово натприродним степеном неких вештина или моћи (2012a: 101).

Ово издвајање има важну улогу у развоју сижера јер најављује промену која ће јунака одвојити од друштва и отргнути од почетног, инертног стања у којем се налази.

Полазишно стање у бајкама нарушено је наношењем штете или недостатка, што је уједно и почетак заплета. У Кембеловој схеми процес промене почиње позивом у пустоловину, док је према Џону Клуту реч о поремећају, који је често праћен разводњавањем. У фантастичним романима за децу ова промена се различито реализује: у *Авену и јазопсу у Земљи Ваука* то је тренутак када Авен проналази лист Барабе на којем је исписана загонетна сликовна порука; у *Петом лептиру* Алекса бежи из Дома и ступа у контакт са клинички мртвим старцем; у *Деци Бестрагије* реч је о чину одсецања Срнине плетенице, који симболизује прекид са старим начином живота; у *Каравану чудеса*

кључни моменти су Адамово провлачење кроз живицу и отмица; у *Виру светова* то је изненадни пролазак Добрице и Љуте кроз земљани вир; у *Гамижу* бекство мале вештице Микуш; у *Магми* буђење Магма–змајке; у *Зеленбабиним даровима* причу покреће Микин сусрет са маљуцима, а у *Тајни немушког језика* дар разумевања говора животиња, којег Мика жели да се ослободи.

Све ове пустоловине почињу мање-више чудном игром случаја, с тим да једино Авен поред спољних подстицаја осећа и унутрашњи зов и иницира „прелазак прага”, који Кембел по узору на Ван Генепа назива „одвајањем”, јер се од јунака (иницијанта) очекује да прекине све везе са претходном средином или стањем свести. Алекса, такође, самоиницијативно креће у потрагу за мајком, али и оклева при првом контакту са оностраним. За остале јунаке подстицај на пустоловину долази од споља и најпре бива одбијен, што Кембел сматра саставним делом пута/приче, да би убрзо потом био прихваћен захваљујући: „натприродном помоћнику”, који не мора нужно бити натприродан, али је готово увек старији и искуснији од јунака (*Пети лептир*, *Деца Бестрагије*), обећаној награди (*Зеленбабини дарови*), осећају кривице и/или дужности (*Вир светова*, *Гамиж*, *Магма*, *Тајна немушког језика*) или непостојању другог избора (*Караван чудеса*).

Иако јунаци тога најчешће нису свесни, већ у првом контакту са натприродним или неуобичајеним (као што је случај у роману *Авен и јазонас у Земљи Ваука*) ткање свакодневице се тањи и раздире, а прелазак границе између познатог и непознатог постаје неминован. Прелаз из познатог у непознато, односно из свесног у несвесно, у Јунговој психологији се назива процесом индивидуације. Тај процес се симболички у митовима и бајкама приказује као потрага, путовање, пустоловина<sup>290</sup>. Фантастика портала и потраге понавља исти образац, а он се у основним цртама може појавити и у интрузивној фантастици, с тим да само путовање не представља њено главно одређујуће обележје. Тако у *Петом лептиру* уместо класичне потраге имамо низ потуцања, лутања и бежања главног јунака без неког конкретног циља, а у *Тајни немушког језика* радња је усмерена на избегавање непожељног фантастичног елемента из примарног, познатог простора. Будући да пут и путовање функционишу као метафора приче, у фантастичним романима

---

<sup>290</sup> Према Ричарду ван Леувену (Richard van Leeuwen), „путовање је један од основних метафоричких комплекса у људској култури” и вероватно „основна метафоричка референца у књижевностима широм света” (Van Leeuwen 2007: 1).

за децу заплет не мора нужно бити изграђен на просторном измештању јунака, већ се пустоловина може одвијати и у простору који је јунаку познат, а може се односити и на прелазак сопственог прага и померање сопствених граница, што, такође, доноси мање или више драстичан прекид са дотадашњим начином живота и дотадашњим идентитетом.

Након преласка границе или прага, следећа етапа приче у Кембеловој схеми носи назив „китова утроба” и означава улазак у сферу препорађања, према искуству пророка Јоне, који је три дана и ноћи боравио у утроби кита, а може се довести у везу и са Ван Генеповим описом обредне смрти иницијанта након које следи препород и рођење у новом статусу. Проп обред иницијације, исто тако, повезује са представама смрти, које се у бајци очитују у приказу шуме, у којој јунак бива искушаван и која изражава „с једне стране, сјећање на шуму као на мјесто гдје се обављао обред, с друге стране, као на улаз у царство мртвих” (Prop 1990: 94). Према Фрају, путовање у романси, такође, често подразумева спуштање у подземни свет, које је обележено мотивима мрака, изолације, заробљености, изгубљености и преображаја. Реч је о етапи која је директно везана за лиминалну фазу иницијације и јасно се рефлектује на нивоу структуре разматраних романа: Авен се суочава са вишеструким пузањем и провлачењем кроз подземне тунеле и пећинске ходнике, од првог зарањања у Понирући поток па све до коначног проласка кроз Тунеле ветрова; Алекса се од природних и натприродних прогонитеља крије у скученим, мрачним просторима, напуштеној радионици и празном стану, у густој шуми, пећини, замци за вукове и напослетку вртачи; да би доспео у Бестрагију Срна/Безимени/Облак се мора увући у глогбран од уштављене коже, који својим обликом подсећа на бајковног змаја-гутача (в. Prop 1990: 334–335), тако да сам чин наликује ритуалном „гутању” и привременој смрти иницијанта; Адам у нови свет доспева дословце затрпан живим прасићима; Добрица и Љута пропадају кроз земљани вир; Мика је у оба дела серијала принуђен да иде испод земље – сусрету са Зеленбабом претходи пад у пећинску јаму, а пут до змијског цара води кроз рупу у подножју шумског кестена.

За разлику од фантастичних романа за одрасле, у којима боравак у утроби кита/подземном свету не значи искључиво оснажење и препород, већ често доноси и велике губитке, у фантастичним романима за децу ова етапа је готово увек везана за одрастање, сазревање и напредак јунака на животном путу. Управо та усмереност чини структуру ових романа у великој мери особеном и дистинктивном. Такође, у романима за



децу фазе које Кембел именује као „сусрет с богињом” и „жена као искушатељица”, које представљају први корак на јунаковом путу искушења када је једном прешао праг, најчешће не уводе мотиве завођења, чулног задовољства и ужитка. Чак и кад постоје назнаке прве љубави и еротског буђења, на пример, у романима *Авен и јазонас у Земљи Ваука*, *Деца Бестрагије*, *Караван чудеса* и трилогији *Вирови*, анима се не појављује као фатална жена, заводница, већ као помоћница, духовна водитељица или антагонисткиња. Типу помоћнице и духовне водитељице припадају: Вилускиња Улиса, везиља Авенове заставе; Алексина мајка, која се свесно жртвује за дете; баба Сара, која одвлачи у смрт антагонисту Јовицу Вука; безимена девојчица из села лепрозних која ће понети Облаково женско име – Срна; Ева и Абха, које свака на свој начин помажу Адаму на путу сазревања; Русалика, пожртвована и неустрашива воденвила; чаробница Расејана Ранаја, чија бескрајна доброта спасава не само јунаке, већ и читаве светове; девојчица Светлана, Микина прва другарица. С друге стране, моћне, комплексне антагонистичке фигуре представљају Анкурати и Мокош, које злоупотребљавају јунаке зарад сопствених циљева, док је лик Зеленбабе амбивалентан и протеже се у распону од централног антагонисте до кључног помагача.

У самом средишту праприче налазе се сукоб и борба, које јој дају структуру и разлог постојања. У бајци су то шеснаеста, седамнаеста и осамнаеста функција (*борба–обележавање–победа*), након којих следи кулминација, тј. *отклањање невоље или недостатка*. Према Фрају, борба (*pathos*) се налази у срцу романсе и подразумева „неку врсту битке у којој или јунак или његов противник, или пак убојица, морају погинути” (Frye 1979: 212). Пресудна борба на живот и смрт, дакле, представља веома важну етапу романсе, јер да нема правога заплета и расплета, романса би постала у правом смислу „бесконачна пантљичара”, како причу назива Форстер, која се продужава у недоглед. Кембел, такође, средишњи део митске авантуре, у ком јунак пролази кроз низ испита и провера, сматра омиљеном фазом, која је „произвела светску књижевност чудесних искушења и подвига” (Kembel 2004: 91). Пресудна борба, притом, не мора бити везана искључиво за тему потраге, својствену фантастици портала, већ има истакнуто место и у интрузивној фантастици, у којој је главни циљ да се фантастично избаци из уобичајене свакодневице.

Класична борба епских размера присутна је само у *Авену и јазопсу у Земљи Ваука*: у одлучујућем сукобу са Вауцима, до којег долази у последњој трећини романа, осим људи учествују и велики копнени китови Океана траве, затим, мали језерски китови – нарвали, као и светлосно биће Сип и Пенвир Кло. Судар позитивног и негативног елемента се одвија на више локација (рушевине Рунауса, Тундирон, Тријар), при чему се наративни фокус у одређеном тренутку помера са сцена борбе на Авенов пролазак кроз Ветровите тунеле у којима се суочава са ваучким врачом и проналази копље Вечне страже, чиме се остварује пророковани тријумф и дефинитивна победа снага добра. У трилогији *Вирови јунаци*, такође, спасавају свет, с тим да се борба против Црног Мага, палог чаробњака, који жели да стекне апсолутну моћ у Обојеном свету, одвија на мање широком плану. У сва три дела борба има лични карактер и огледа се у својеврсном искушењу јунака. У *Виру светова* дружина је успела да уради исто што и Црни Маг, стигла је до Свемоћне воде и одолела њеном зову. У *Гамижу* и *Магми* примарни антагониста је и даље Црни Маг, али је сукоб брижљиво грађен увођењем секундарних антагониста, рабр-аграфаја и Магма-змајке, при чему разрешење не представља *deus ex machina* победу добра над злом, већ је резултат брижљиво грађене динамике односа између чланова дружине и ових чудовишних бића. Завршница романа *Деца Бестрагије* доноси напету и неизвесну борбу у којој становници Бестрагије настоје да одбране тајну живота после смрти од Неура, ратничког племена са Истока. Реч је о борби мањег обима, од чијег исхода не зависи судбина целог света, али прилично насилној, са брзим смењивањем сцена и значајном улогом дечјих ликова у постизању коначне победе. У *Петом лептиру* и *Каравану чудеса* основно конфликтно језгро наратије засновано је на „личним биткама” јунака. У те битке јунаци се, додуше, не упуштају сами. Алекса, тако, свој живот дугује домским дечацима, духовима, калуђерима и Злодолцима. Адам, такође, у завршном сукобу са Анкурати има неочекиване помагаче, девојчицу Абху и њену летећу манту. Оно што је овим јунацима, такође, заједничко јесте улагање крајњих напора у остварење циља, али и спремност на жртвовање властитог живота зарад добробити других, што бива вишеструко награђено. У *Зеленбабиним даровима* потрага води јунака кроз све опасније сусрете – са алом, чумом и водењаком – и у основи се своди на Микино спасавање властитог живота. У *Тајни* је, с друге стране, опасност много ширег опсега и прети читавом Микином граду. Финална борба са Мокош и здухачем Живком, баш као и сусрет са водењаком у *Зеленбабиним*

*даровима*, реално угрожава дечаков живот, с том разликом што Мика из тог окршаја излази трајно обележен и видно зрелији.

Након спуштања у подземље и кулминативне тачке борбе, јунаков повратак (успон) прати промена перцепције и ослобођење јунака од онога што га је на почетку спутавало. Према Ван Генепу, Пропу, Кембелу и Фрају, реч је о тренутку разрешења радње и ритуалима пријема у друштво, док су у Клутовом систему то трећа и четврта фаза, *спознаја* и *повратак*, које доносе кључни преокрет, опоравак од средишњег поремећаја, утеху и олакшање, али не обавезно и дословни повратак нарушене равнотеже или повратак претходном начину живота<sup>291</sup>. Тешки задаци у бајци претходе браку и ступању јунака на царски престо (в. Ргор 1990), док у миту и романси резултати чудесне пустоловине обухватају „слободу да се прелази преко границе међу световима”, „слободу да се живи” (Kembel 2004: 202, 210) и „рефлексивно, идилично виђење искуства одозго” (Frye 1979: 229). Попут јунака усмене бајке, романсе или мита, јунак фантастичног романа за децу се суочава са низом искушења, задатака и провера, „који се често градирају, од лакшег ка тежем, и све озбиљније искушавају његову храброст, мудрост, истрајност” (Пешикан Љуштановић 2012а: 104), с тим да су искуство и развојни помаци главно „благо” које доноси из пустоловине. Преображаји јунака, према томе, не обухватају свадбу, круну и престо, већ остају у границама реалног и свакодневног, али се могу довести у везу са елементима пута који прелази иницијант. Књижевност за децу се, иначе, радо бави лиминалном позицијом детета и његовом агрегацијом у нови, социјално и психолошки „виши” статус. Поред централне лиминалне фазе, управо је агрегација, схваћена као прелазак прага повратка или као повратак из митског у свакодневицу, изузетно важна за структуру фантастичних романа за децу (в. Nikolajeva 1988; 2000; 2003; Пешикан Љуштановић 2012а; 2014б). Додуше, за разлику од мита, бајке и романсе у којима јунака након победе чека дуг пут кући и постепено укључење у друштво, праћено проверама и препрекама, у овим романима агрегација је најчешће сасвим сажета или само наговештена, али и наглашено позитивна будући да је срећан крај конвенција коју ће

---

<sup>291</sup> „Ниси више хобит какав си раније био” (Tolkien 2012: 416), каже Гандалф Билбу приликом повратка у Округ након пустоловине са Шмаугом. Билбо се вратио у полазну тачку, али је изгубио углед и поштовање комшија, док је заувек остао пријатељ виловњака, патуљака и чаробњака. Фродо, с друге стране, будући да је рањен „ножем, жаоком и зубом, и дугим теретом” (Tolkien 2004b: 261), немогућност правог повратка сам наслућује: „Ја сам покушао да спасем Округ, и он је спасен, али не за мене” (Tolkien 2004b: 302).

ретко који писац за децу успети да избегне. Завршетак свих испитиваних романа је комичан<sup>292</sup> и обележен неким обликом агрегације у нови социјални, узрасни, психолошки статус: Авенова агрегација је означена добијањем копља Вечне страже, победом над Вауцима и наговештајем његовог будућег статуса друида и породичног човека; у *Петом лептиру* Алексина маргинална егзистенција се прекида чином крштења у манастиру Рачи, што је праћено наговештајем будућег испуњеног живота; у *Деци Бестрагије* до Облаковог уцеловљења долази након великог окршаја са Неурима, када својим женским именом именује безимену девојчицу из колоније лепрозних; Адамова агрегација у *Каравану чудеса* се огледа у стицању самосталности, савладавању властитих деструктивних импулса и суочавању са изазовним теретом одрастања; главна добробит коју јунаци трилогије *Вирови* доносе из авантуре подразумева јасне развојне помаке: Добрица и Љута боље упознају себе, мала вештица/чаробница Микуш прихвата своју дуалну природу, Равилус се учи понизности и стрпљењу, а Анос и Носел се препуштају емоцијама; јунак књига о Мики, такође, из авантура излази целовитији и видно зрелији: стиче самопоуздање, интегрисан је у друштво изван круга породице и губи потребу за фантастичним другом и помоћником.

Фантастични роман за децу, попут бајке, мита и романсе, дугује обредима прелаза низ важних симбола, мотива, сижеа, а делимично и своју општу структуру. Трочлана схема обреда прелаза се због тога често примењује као својеврстан универзални интерпретативни кључ. С друге стране, свођење књижевности на понављање архетипских матрица, као и „спознаја да се једно дешавање може разложити на свој почетак, средину и свршетак, и да је тај редослед увек исти, звучи као ‘откривање топле воде’” (Лома 2005: XX), због чега је важно имати на уму да је „пут иницијанта, упркос препознатљивој основној сегментираниости, у књижевно вредним делима увек нов и особен” (Пешикан Љуштановић 2017: 34), те да истински даровити писци граде препознатљиву естетику и поетику и у оквиру задатих сижејних и структурних образаца. Понављање архетипских образаца у савременим фантастичним делима, истовремено, представља један од главних начина за успостављање веза са универзалним и безвременим причама, које тумаче

---

<sup>292</sup> Овде мислимо на значење које је појму комичан дао Брајан Атебери – он карактеристичну структуру фантазије сматра „комичном” у смислу да увек почиње неким проблемом и завршава се његовим разрешењем (в. Attebery 1992: 15).

човеково место у свету и баве се кључним питањима човековог живота и опстанка<sup>293</sup>. Током премештања из резидуалне у доминантну културу, праприча се преобликује, стилизује и прилагођава вредносном систему конкретне културе, чувајући, притом, своју сазнајну функцију, а цео процес се може илустровати Толкиновом јестивом метафором:

Ја под „супом” подразумевам причу, онако како је сервира њен аутор или приповедач, а под „костима” њене изворе или материјал (...) можемо рећи да Лонац у којем се кувала та Супа, Котао са Причама, одавно крчка, и да се у њега стално додају нови састојци, пикантни и не тако пикантни (...) Много тога је у Котлу, а Кувари не захватају кутлачом баш наслепо. Њихов избор је важан (Толкин 1993: 28, 34, 39).

---

<sup>293</sup> „Myth is all around us, and yet we are not sure what it is or how to touch it or let it touch us. Fantasy is an arena – I believe the primary arena – in which competing claims about myth can be contested and different relationships with myth tried out” (Attebery 2013: 9).

## V. ЗАКЉУЧАК

Фантастична књижевност за децу је на свом развојном путу доживела бројне промене, како у тематско-мотивском и формалном погледу тако и у домену рецепције. Почевши од 18. века, у ком се консолидује модерно грађанско друштво и почиње систематска публикација књига за децу, она је прешла пут од адаптираних усмених бајки, преко ауторских бајки писаних изричито за децу и дужих прозних текстова значајније одвојених од фолклорне основе, до фантастичног романа, који успева да обухвати све постојеће фантастичне жанрове – фантазију, научну фантастику и хорор. Полиморфна природа ове књижевности, њен тематско-мотивски комплекс и процес рецепције, обликовани су под разнородним утицајима, међу којима се као посебно формативни издвајају различити видови идеолошког дискурса (педагошког, религијског, политичког).

Представе о детету и детињству, обликоване у односу према друштвеним и културним датостима у којима настају, битно одређују наративне захтеве који се постављају текстовима намењеним деци, а самим тим и услове и механизме под којима фантастика постаје део дечје књижевности. Тако је у 18. и 19. веку фантастика била свесно, али и веома опрезно намењивана деци, при чему је, у складу са тежњом да текст корективно утиче на читаоце, служила за преношење моралних и религијских поука и вредности. У 20. веку је борба за уважавање дечје природе и дечјих права дала примат забавној функцији фантастике, међутим, то није означило њено потпуно ослобађање од едукативних стега – и поука и забава су у овом виду књижевног стваралаштва и данас присутне, а њихови елементи су у делима савремених аутора често тесно преплетени. Осим тога, фантастична књижевност за децу налазила се током одређених периода у појединим земљама на удару политичко-идеолошког нормативизма, а често се користила и за промовисање политички субверзивних (или „правоверних”) идеја. Њена рецепција је, према томе, од самих почетака наглашено поларизирана: фантастика се сматра потенцијално штетном за децу или се деца перципирају као њена природна публика. Поларизирана рецепција фантастичне књижевности за децу видљива је и у 21. веку, у ком ова књижевност, иначе, представља један од најпопуларнијих приповедних модуса, са великим могућностима употребе и још ширим дијапазонима интерпретације.

Генеза фантастике у српској књижевности за децу може се пратити од самих почетка модерне српске књижевности. Током 18, 19. и добрим делом 20. века децја књижевна фантастика била је условљена националним потребама и општим књижевним токовима, с тим што се домаћи аутори углавном нису ослањали на актуелне жанровске моделе из других књижевности већ су својим стваралаштвом – ауторским бајкама, причама о животињама и жанровски неодређеном дужом прозом – потврђивали виталност домаће хибридне фантастичне традиције. Рецепција и перцепција фантастике у српској књижевности за децу и српској култури, од које је ова књижевност неодвојива, у целини гледано, варирају између третирања фантастике као приповедног модуса који је неподобан за децу или, насупрот томе, има посебне васпитне или естетске квалитете. Амбивалентан однос према фантастици у српској књижевности уопште (не само књижевности за децу), задржаће се до 21. века, да би, с појавом нових аутора и нових дела која спајају западне жанровске моделе са словенским фолклорним и митолошким наслеђем, дошло до потпуног вредносног и рецепцијског преокрета. Почетак 21. века обележила је велика популарност жанровске фантастике на глобалном нивоу. Паралелно с тим, у савременој српској књижевности за децу жанровска фантастика заузима једну од најрелевантнијих позиција у књижевној продукцији, читалачкој рецепцији и књижевнотеоријској рефлексiji.

Најновија кретања у савременом српском фантастичном роману за децу формирају се под утицајем различитих импулса (страних, домаћих, структурних, тематских). Аналитичко-интерпретативно читање девет романа објављених у периоду од 2003. до 2016. године показује да је реч о делима која на тематском и структурном нивоу додирују препознатљиве жанровске моделе западне фантастичне књижевности, али их, истовремено, прожимају властитим поетичким приступима. Да би се приступило одређивању стратегија и модалитета фантастике у савременом српском роману за децу, било је неопходно дати општије прегледе основних теоријских аспеката књижевности за децу и фантастике, затим рецепције фантастичне књижевности за децу у светским и домаћим оквирима, као и релевантне литературе у области проучавања фикционалних светова и обликовања наратива. Средишњи део дисертације посвећен је маркирању поетичких одлика актуелне продукције фантастичне књижевности за децу, при чему је

тежиште стављено на истраживање, описивање и анализирање поступака обликовања простора, времена, ликова и развоја радње.

Анализа простора у савременом српском фантастичном роману за децу открива његову слојевитост и сложеност процеса његове конструкције. У свим разматраним романима постоје и примарни и секундарни простор, односно простор познатог–природног–људског и непознатог–натприродног–нељудског. Граница између њих је мање или више јасно истакнута, а приповедни догађај настаје управо њеним активирањем. Активирање границе и начин на који фантастично улази у приповедни свет се, при том, остварује на два начина, односно модела: као фантастика портала и потраге и интрузивна фантастика. У оба модела примарни и секундарни простор разграничени су при чему је управо раздвојеност и стално сударање или преплитање стварног и натприродног, односно познатог и непознатог основни генератор радње. *Авен и јазонас у Земљи Ваука* Уроша Петровића једино је дело из одабраног корпуса чија је радња у потпуности смештена у секундарни свет. Реч је о свету који карактерише висок ниво сједињености фантастичног и нефантастичног, односно у којем не постоји оштра граница између фантастичног и нефантастичног простора. У тако обликованом свету под примарним простором подразумева се познато и безбедно окружење унутар фантастичног света, док се јунаков прелазак у непознат, туђ простор тумачи као симболичан улаз у други свет.

Мотиви портала и потраге и њихове варијације одређују структуру приповедног простора у два Петровићева романа: *Деца Бестрагије* и *Караван чудеса*, као и у трилогији *Вирови* Мине Тодоровић и роману *Зеленбабини дарови* Иване Нешић. *Вирови* представљају порталну фантастику чистог типа, ретку код нас, која подразумева напуштање примарног простора, пролазак кроз портал и потрагу у секундарном свету. У *Каравану чудеса* се, такође, варира образац путовања из примарног у секундарни свет, с тим што долази до одступања од класичног мотива портала, он је у овом роману тек наговештен. У *Зеленбабиним даровима* портал је јасно искристалисан, али се радња већим делом одвија у примарном простору. За ова дела карактеристично је, у више наврата и под разним околностима, присуство мотива интрузивне фантастике.

Комбинација порталне и интрузивне фантастике у англофоној књижевности није широко распрострањена, те је тумачимо као настојање домаћих аутора да преиспитују и



мењају постојеће и доминантне жанровске конвенције. У том смислу је посебно индикативан роман *Деца Бестрагије*, чији укупан простор функционише као место укрштања природног и натприродног и представља отклон од класичне фантастике портала и потраге у којој фантастика у правилу припада далеком и непознатом секундарном свету, те не упада у примарни свет уобичајене стварности. Романи који тематизују управо упад фантастичног у примарни свет, што их приближава жанру хорора, јесу *Пети лептир* Уроша Петровића и *Тајна немушког језика* Иване Нешић. Интрузивни елементи у овим делима обележени су негативном конотацијом, традиционално везаном за мотиве интрузивне фантастике, при чему је осећање страве, у складу са поетиком деље књижевности, смањено до прихватљивог и савладивог.

Простор се у овим романима може посматрати као унутрашњи (кућа/дом) и спољашњи (дивљина, пут). Схватање простора куће/дома варира од интимног, познатог и блиског до спутавајућег, туђег и опасног. У позитивном читању архетипа куће, она је центар равнотеже који даје психолошку стабилност јунаку, то је место одакле се полази и циљ којим се завршава путовање, као што је случај у романима Мине Тодоровић и Иване Нешић. У романима Уроша Петровића, насупрот дому као сигурном и познатом месту стоји амбивалентни мотив дома као простора који ограничава (*Авен и јазонас у Земљи Ваука*, *Караван чудеса*), само је привидно сигуран (*Деца Бестрагије*) или је туђ и хладан (*Пети лептир*). Отворен, спољни простор је у свим романима бинарно постављен – то је простор дивљине и мрака, тешко савладив и препун опасности, али уједно и простор чије савладавање кореспондира са позитивно одређеним сазревањем и одрастањем. Тај простор је наглашено фантастичне природе што је наговештено обликовањем специфичних екосистема (*Вирови*, *Авен и јазонас у Земљи Ваука*), преко везе са словенском митологијом и фолкорном традицијом (*Вирови*, *Пети лептир*, *Деца Бестрагије*, *Зеленбабини дарови*, *Тајна немушког језика*) или постављањем у дистопијски контекст (*Караван чудеса*). Истраживање надаље показује да се промена наративног простора подудара са унутрашњом и/или спољашњом транзицијом протагониста, као и да се природа бића и природа простора у свим романима у великој мери поклапају. Напоследку, истраживање описује простор домаћег фантастичног романа за децу као динамичан приповедни елемент који је значајан сам по себи и важан је фактор класификације жанрова.

Анализа времена у савременом српском фантастичном роману за децу показала је да приповедно време, за разлику од приповедног простора, поседује мањи потенцијал као категорија класификације жанрова. Иако су различите манипулације временом честа тема фантастичне прозе за децу, уочљиво је да је проблематика времена у њој углавном мање комплексна у односу на фантастичну књижевност за одрасле, а то је карактеристично и за домаће представнике овог жанра. У одабраном корпусу нема класичних мотива путовања кроз време (временлов, временско исклизнуће), већ се природа фантастичног поступка испољава смештањем радње у прошлост и у виду фантастичних деформација времена (сажимање или растежање), док је нагласак на одрастању и сазревању јунака, које је повезано са преласком границе између фантастичног и нефантастичног домена. Та се граница може прећи с обе стране, просторним премештањем јунака или продором фантастичног елемента у стварни свет, а у обе варијанте митско време незаустављиво еруптира у линеарно и неизбежно доводи до промене јунаковог идентитета и/или животног статуса.

Два романа из одабраног корпуса смештена су у далеку геолошку и историјску прошлост – *Авен и јазонас у Земљи Ваука* у палеозоик, а *Деца Бестрагије* у псеудоисторијско време турске власти на Балкану – која својом удаљеношћу доноси јасан одмак од читаочевог емпиријског света, док се радња *Петог лептира*, *Каравана чудеса*, *Вирова*, *Зеленбабиних дарова* и *Тајне немушког језика* одвија у непосредном историјском и савременом тренутку, у другој половини 20. и на почетку 21. века. Ни у једном од ових романа нема значајнијих фантастичних деформација времена, оно се растеже или сажима искључиво на субјективном плану, а централни временски поремећаји тичу се укрштања, претапања и преплитања реалистичног (линеарног) и митског (кружног) временског тока. Управо искораци у кружни временски ток или у специфичну временску сегментацију иницијастичког обреда, везаног за поље авантуре у ком се главна радња обично одиграва, трајно или привремено изводе јунаке из детињства и доводе до стапања „великог”, историјског и „малог”, субјективног, људског времена. Особеност времена у српском, али и не само српском, фантастичном роману за децу тако се једним делом темељи управо на времену развоја, одрастања и сазревања јунака, што га чини препознатљиво различитим од приказа и начина тематизације времена у фантастичној књижевности за одрасле.

Анализа најважнијих аспеката обликовања протагониста и антагониста у домаћем фантастичном роману за децу указује на важност корелације између лика и жанровских конвенција, које су предвиђене жанровским споразумом и неминовно узрокују специфичне поступке и исходе у карактеризацији.

Романе Уроша Петровића анализирали смо с тежиштем на сагледавању проблематике мушког идентитета и мапирању родних стереотипа који се приписују мушкарцима. То су романи који тематизују одрастање издвојених или усамљених дечака, чија се карактеризација може сажети у родни стереотип о мушком полу: они су представници нормативног или хегемонског маскулинитета, активни су, радознали, окретни, спретни, сналажљиви, телесно веома издржљиви, фасцинирани оружјем, имају слободу кретања и припада им простор авантуре. У Петровићевим романима то је простор дивље, негостољубиве, „недечије” природе, детерминисан фантастичним предзнаком, а дечаци су представљени као дивља створења која тек у таквом, одговарајућем амбијенту могу спознати свој прави идентитет.

Трилогија *Вирови* обнавља наслеђе романа о дечјим дружинама, успешно га укрштајући са савременим традицијама фантастичног романа за децу и фантастичних серијала. Мотив дружине служи као решење за презентацију ликова и средство којим се предочава радња, што се може довести у везу са педагошким аспектом књижевности за децу и класичним жанром фантазије, с тим што ауторка овај мотив обликује властитим поетичким приступима, не изневеравајући, притом, жанровске конвенције унутар којих пише. Чланови дружине Мине Тодоровић имају поједине карактерне црте које их индивидуализују, док, истовремено, функционишу и као колективни лик, који најјаче везује интерес писца и читалаца. У дружини не постоји права хијерархија и нема јасно издвојеног лика вође, као што нема ни изражених родних стереотипа, а квалитет односа међу члановима почива на солидарности и осећају симпатије који гаје једни према другима.

Књиге о Мики Иване Нешић доносе свеж приступ конвенционалном обрасцу херојског наратива. У *Зеленбабиним даровима* главни протагониста дечак Мика пролази кроз бројна искушења у секундарном свету, а препреке савладава захваљујући свом дечјем искуству и комбинацији стармалости и наивности. У првој књизи Мика представља хуморно изокренуће класичног фантазијског хероја предодређеног за велика дела, а не

уклапа се ни у савремено виђење хероја као обичног човека који несебично помаже другима или делује у име неког моралног циља. У *Тајни немушког језика* дечакова улога у херојској причи третирана је са мање хумора, што је праћено увођењем мотива здухача и предестинације. Ивана Нешић се, додуше, и овде поиграва мотивом јунака–*изабраника*, па тако Мика, иако обдарен натприродним моћима, не може властитим снагама да спаси заједницу, већ му је потребна помоћ са стране. Такво решење функционише као *deus ex machina* и на трагу је новог, субверзивног сагледавања хероја у савременој жанровској продукцији.

На основу телесних и карактерних обележја и улоге коју имају у развоју радње, понудили смо основну типологију антагониста у савременом српском фантастичном роману за децу. Издвојили смо и описали четири најчесталија типа: мрачног господара, демонска бића, чудовиште и човека.

Мрачни господар у српском контексту (Црни маг из *Вирова* и ваучка раса из *Авена и јазонса у Земљи Ваука*) обликован је у складу са устаљеним карактеристикама овог типа, препознатљивог у светским оквирима – он фигурира као отелотворење зла и његова се улога исцрпљује у основној антагонистичкој функцији – наношењу штете.

Више иновативности домаћи аутори су показали у обликовању демонских противника. У њиховој интерпретацији демонских бића уочавају се два основна приступа: приказ демонских бића остаје у оквирима традиционалних фолклорних представа о њима, уз покоји комични детаљ (ала, чума, водењак, русалке, Мокош и змијски цар из *Зеленбабиних дарова* и *Тајне немушког језика*) или се знатније удаљава од фолклорне основе, обликујући комплексне, психолошки профилисане антагонистичке фигуре (*Зеленбаба* из *Зеленбабиних дарова*, *Анкурати* из *Каравана чудеса*, *Јовица Вук* из *Петог лептира* и *Магма–змајка* из *Магме*).

Архетипски образац чудовишта присутан је у трилогији *Вирови*. Рабр-аграфаји, који се у серијалу појављују у улози секундарних антагониста, бића су која уливају страх својом одбојном телесном појавом, застрашујућом величином, снагом и опаком ћуди. За разлику од типа мрачног господара, значење чудовишта се, по правилу, не исцрпљује у метафори зла већ функционише као отелотворење људских жеља и страхова. Рабр-аграфаји *Мине Годоровић*, обликовани у складу са устаљеном представом чудовишта,

иако на другом полу од онога што се уобичајено поима као нормално, људско и природно, представљају метафору међуљудских односа и снаге љубави, повезаности и прихватања.

Људска бића се у улози централних противника јављају у роману *Деца Бестрагије*. Неури су дивљи, сурови, крволочни ратници, који се немилосрдно обрачунавају са својим противницима и једино поштују закон јачег. Истовремено, они се у оквиру властите наративне линије обликују као народ којем умиру деца и који је обележен суштинском трагиком ишчежавања, што демистификује природу њихових поступака и доноси својеврстан отклон од стереотипне приче о борби добра и зла.

У последњем поглављу дисертације разматран је развој радње у савременом српском фантастичном роману за децу. Сагледавањем појма *праприче / сижејног архетипа* кроз визуру одабраних теоретичара и успостављањем паралела са бајком, митом и романсом, показали смо да фантастични роман за децу дугује обредима прелаза низ важних симбола, мотива, сижеа, а делимично и своју општу структуру. Књижевност за децу, иначе, постојано тематизује лиминалну позицију детета и његову агрегацију у нови, социјални, узрасни, психолошки статус. Ове етапе су у фантастичној прози за децу тесно повезане са преласком границе између природног, познатог и натприродног, непознатог домена. Заплет, при том, не мора нужно бити темељен на мотиву путовања, већ се пустоловина може одвијати и у јунаковом примарном окружењу. Прича о одрастању и проблемима са којима се деца суочавају, када је смештена у фантастични модус, често представља начин да се деца–читаоци, на безбедном терену, у свету фикције, суоче са својим страховима и на извештан начин их превазиђу.

У овој докторској дисертацији настојали смо да утврдимо поетичке доминанте и константе савременог српског фантастичног романа за децу, те да прикажемо иновативне поступке и стваралачке процесе којима домаћи писци граде препознатљиву естетику и поетику у оквиру устаљених жанровских образаца. Жанровски модел западне фантастичне књижевности за децу један је од најатрактивнијих модуса обликовања текста на нашој савременој књижевној сцени. Аналитичко-интерпретативно читање одабраног корпуса показало је да се домаћи аутори тематски и мотивски ослањају на англофоне узоре, али и да слободном и иновативном употребом схема дечјег романа, жанровске фантастике и фолклорног наслеђа стварају особене и уметнички успешне жанровске амалгаме.

Циљ ове докторске дисертације, између осталог, јесте и да позове на критичко промишљање савремене продукције фантастичне књижевности за децу у српском контексту, као и да подстакне њено даље истраживање, које се може усредсредити на опис и анализу биљног и животињског света, језика, филозофије, етике или неких других саставних елемената фикционалног света. Верујемо да би занимљиве резултате дала и компарација са савременом продукцијом фантастичне књижевности за децу из региона, будући да је код нас то још увек недовољно истражено подручје, а реч је не само о радо читаним већ и о вредним и иновативним књижевним делима.

## ИЗВОРИ

- Нешић, Ивана (2013). *Зеленбабини дарови*. Београд: Креативни центар.
- Нешић, Ивана (2014). *Тајна немушког језика*. Београд: Креативни центар.
- Тодоровић, Мина Д. (2012а). *Вир светова*. Београд: Everest media.
- Тодоровић, Мина Д. (2012б). *Гамиж*. Београд: Everest media.
- Тодоровић, Мина Д. (2016). *Магма*. Београд: PortaLibris.
- Petrović, Uroš (2012а). *Aven i jazoras u Zemlji Vauka*. Beograd: Laguna
- Petrović, Uroš (2012b). *Peti leptir*. Beograd: Laguna.
- Petrović, Uroš (2013). *Deca Bestragije*. Beograd: Laguna.
- Petrović, Uroš (2016). *Karavan čudesa*. Beograd: Laguna.

## ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво (1961). *О причи и причању: Беседа Иве Андрића поводом доделе Нобелове награде за књижевност 1961. године*. <<https://www.rastko.rs/rastko/delo/10110>> 25.1.2021.
- Бојић, Горан (1986). Одређење фантастике. *Савременик*, год. 32, књ. 3, бр. 5, стр. 448–459.
- Бошковић, Драгана (2018). *Моћ фантастике*. Панчево: Mali Nemo.
- Братић, Добрила (1984). Церемонија испраћања радника у пензију. *Етнолошке свеске*, бр. 5, стр. 99–104.
- Брлић-Мажуранић, Ивана (1989). *Приче из давнине*. Сарајево: Свјетлост.
- Ван Генеп, Арнолд (2005). *Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала*. Превела Јелена Лома. Београд: Српска књижевна задруга.
- Веселиновић, Соња (2018). *Рецепција, канон, циљна култура: слика модерног англоамеричког песништва у савременој српској књижевности*. Нови Сад: Академска књига.
- Вујаклија, Милан (1991). *Лексикон страних речи и израза*. Београд: Просвета.
- Вујин, Бојана (2016). Чаробњаци и лептири: енглеска и српска фантастична проза за децу. *Жанровска укритања српске и англофоне књижевности: преводна рецепција и*

- књижевнотеоријска интерпретација*. Владислава Гордић Петковић, Зоран Пауновић (ур.). Нови Сад: Матица српска, стр. 131–145.
- Вујновић, Татјана (2016). Песме намењене детету и дечје песме у публикацијама Вука Стефановића Караџића. *Књижевна историја*, год. 48, бр. 160, стр. 9–26.
- Вукићевић, Драгана (2006). *Писмо и прича: српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Вукмановић, Ана (2018). Дрво–знак свог/туђег простора у усменој лирици. *Philological Studies*, vol. XVI, issue 1, p. 81–97.
- Вуковић, Ново (1979). *Иза граница могућег*. Београд: Научна књига.
- Вучковић, Анкица (2016). *Српски роман за децу на почетку 21. века у светлу књижевних награда (2001–2010)*. Непубликована докторска дисертација. Нови Сад.
- Главинић, Гордана (2012). О фантастичним романима за децу Уроша Петровића. *Детињство*, год. 38, бр. 3–4, стр. 66–74.
- Главинић, Гордана (2013). Ода слободи Уроша Петровића. *Детињство*, год. 39, бр. 4, стр. 62–69.
- Главинић, Гордана (2016). Еколошка свест у роману „Авен и јазопас у Земљи Ваука” Уроша Петровића. *Детињство*, год. 42, бр. 2, стр. 104–114.
- Главинић, Гордана (2017). Детињство као време иницијације. *Детињство*, год. 43, бр. 2, стр. 111–120.
- Голомб, Клер (2012). *Стварање имагинарних светова: улога уметности, магије и снова у развоју детета*. Превела с енглеског Мирјана Ивањи. Београд: Завод за уџбенике.
- Грујић, Тамара (2010). *Змајево песништво за децу и усменокњижевна традиција: рефлекси усмене књижевности у поезији за децу Јована Јовановића Змаја – заступљеност и функција*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре.
- Грујић, Тамара (2013). Представе о другом и другачијем у роману „Авен и јазопас у Земљи Ваука” Уроша Петровића. *Детињство*, год. 39, бр. 2, стр. 43–48.
- Грујић, Тамара (2017). Иницијација и преображај у роману „Авен и јазопас у Земљи Ваука” Уроша Петровића. *Детињство*, год. 43, бр. 2, стр. 97–104.
- Дамјанов, Сава (2011). *Вртови нестварног: огледи о српској фантастици*. Београд: Службени гласник.



- Деретић, Јован (2007). *Историја српске књижевности*. Београд: Sezam Book d.o.o.
- Детелић, Мирјана (1989). Поетика фантастичног простора у српској народној бајци. *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*. Предраг Палавестра (ур.). Београд: САНУ, стр. 159–168.
- Ђурић, Милорад (1990). *Антологија српских народних бајки*. Београд: НУ „Владимир Дујић” (Београд: Просвета).
- Ђурић, Мина (2012). Девојчице у дружини? (међу Ћопићевим *орловима*, Селишкаревим *галебовима*, Ловраковом *дружбом* и другим дружинама дечака и хајдука). *Детињство*, год. 38, бр. 2, стр. 81–90.
- Живковић, Драгиша (1994). *Европски оквири српске књижевности*. Књ. 1. Београд: Просвета.
- Зорић, Милена (2018). О неким функцијама аориста у роману „Деца Бестрагије” Уроша Петровића. *Књижевност за децу у науци и настави: зборник радова са научног скупа* (Јагодина, 21–22. април 2017). Виолета Јовановић, Бранко Илић (ур.). Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, стр. 103–111.
- Игњатов Поповић, Ивана (2016). Злодолци – вере се одрекли због вере („Пети лептир” и „Деца Бестрагије” Уроша Петровића). *Детињство*, год. 42, бр. 2, стр. 96–104.
- Игњатов Поповић, Ивана (2018). Окоснице изградње Микиног идентитета (О главном јунаку романа „Зеленбабини дарови” и „Тајна немуштог језика” Иване Нешић). *Детињство*, год. 44, бр. 2, стр. 97–105.
- Јаковљевић, Младен (2016). Прошлост у савременој фантазијској прози. *Жанровска укрштања српске и англофоне књижевности: преводна рецепција и књижевнотеоријска интерпретација*. Владислава Гордић Петковић, Зоран Пауновић (ур.). Нови Сад: Матица српска, стр. 115–130.
- Јаковљевић, Младен (2019). *Сер Гавејн и Зелени витез: превод, тумачења и значења*. Нови Сад: Матица српска; Приштина: Филозофски факултет.
- Јовановић, Славица (2000). Прилог разликовању бајке и фантастичне приче (Са неочекиваним питањем уместо закључка). *Детињство*, год. 26, бр. 1–2, стр. 31–35.
- Јовић, Бојан (2006). *Рађање жанра: почеци српске научно-фантастичне књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

- Јовић, Бојан (2012). „Временски Арго” – неколико запажања о увођењу времеплова као мотива и теме у научној фантастици и (фантастичној) науци. *Аспекти времена у књижевности*. Лидија Делић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 223–240.
- Јоцић, Милош (2014). Приповедач и природњак (О илустрацијама, енциклопедијаштву, екофантастици, али пре свега илустрацијама Уроша Петровића у роману „Авен и јазопас у Земљи Ваука”). *Детињство*, год. 40, бр. 1, стр. 79–86.
- Јоцић, Милош (2015). Темат: „висока” и „ниска” књижевност – са наводницима или без њих? *Летопис Матице српске*, књ. 495, св. 6, стр. 841–846.
- Јунг, Карл Густав (1996). *Човек и његови симболи*. Карл Јунг (прир.). Превела с енглеског Елизабет Васиљевић. Београд: Народна књига–Алфа.
- Карановић, Зоја (прир.) (1996). Архајски корени српске усмене лирске поезије. *Антологија српске лирске усмене поезије*. Нови Сад: Светови, стр. 251–309.
- Карановић, Зоја, Светлана Торњански (2004). Елементи фантастике у веровањима и предањима Вуковог „Рјечника”. *Mons Aureus*, год. 2, бр. 5–6, стр. 215–223.
- Караџић, Вук Стефановић (1985а). *Српске народне пјесме I*. Приредио Владан Неђић. Београд: Просвета: Нолит.
- Караџић, Вук Стефановић (1985б). *Српски рјечник (1818)*. Приредио Павле Ивић. Београд: Просвета: Нолит.
- Караџић, Вук Стефановић (1985в). *Српске народне приповијетке*. Приредио Мирослав Пантић. Београд: Просвета: Нолит.
- Керол, Луис (1989). *Алиса у земљи чуда*. Превео Лука Семеновић. Сарајево: Свјетлост.
- Кљајић, Наташа (2015). „Авен и јазопас у Земљи Ваука” Уроша Петровића у корпусу изборне лектуре – пут ка канонизацији. *Детињство*, год. 41, бр. 2, стр. 119–131.
- Ковачевић, Иван (1986). Одлазак у војску. *Етнолошке свеске*, бр. 7, стр. 64–70.
- Ковтун, Елена (2007). Рождение фэнтези: трансформација посылки в российской фантастике конца XX столетия. *Словенска научна фантастика*. Дејан Ајдачић, Бојан Јовић (ур.). Београд: Институт за књижевности уметност, стр. 305–327.
- Константиновић, Стеван (2006). *Идеологије у књижевности за децу*. Нови Сад: Љубитељи књиге.

- Крајчевић, Споменка (2000). Бари против Петра Пана. *Детињство*, бр. 26, бр. 1–2, стр. 38–44.
- Лесник Оберстајн, Карин (2013). Основи: шта је књижевност за децу? Шта је детињство? *Тумачење књижевности за децу: (кључни есеји из међународне приручне енциклопедије књижевности за децу)*. Питер Хант (ур.). Зорана Опачић (прир.). Превела с енглеског Наташа Јанковић. Београд: Учитељски факултет, стр. 27–46.
- Лок, Џон (1950). *Мисли о васпитању*. Превео с енглеског Милорад Ваилић. Београд: Знање.
- Лома, Александар (2005). Мистерија прага. „Обреди прелаза” Арнолда ван Генепа на прагу свога другог столећа. У: Ван Генеп, Арнолд. *Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала*. Београд: Српска књижевна задруга, стр. VII–XLI.
- Лукић, Душица (2000). У игри фантазије (Прилог размишљању о научној фантастици). *Детињство*, год. 26, бр. 1–2, стр. 12–22.
- Љуштановић, Јован (2004а). *Црвенкапа грицка вука*. Нови Сад: Дневник: Змајеве дечје игре.
- Љуштановић, Јован (2004б). *Дечији смех Бранислава Нушића*. Нови Сад: Висока школа за образовање васпитача.
- Љуштановић, Јован (2009). *Брисање лава (поетика модерног и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године)*. Нови Сад: Дневник: Висока школа струковних студија за образовање васпитача.
- Љуштановић, Јован (2012а). „Оџачар” Јована Јовановића Змаја и табу инфантилног еротизма. *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, стр. 5–12.
- Љуштановић, Јован (2012б). Игра и нонсенс у савременој српској поезији за децу. *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, стр. 153–162.
- Љуштановић, Јован (2012в). Српска књижевност за децу на крају XX и почетку XXI века – континуитети и промене. *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, стр. 163–177.

- Љуштановић, Јован (2012г). Књижевност за децу и детињство као време иницијације. *Аспекти времена у књижевности*. Лидија Делић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 47–64.
- Љуштановић, Јован (2012д). Рецепција Ханса Кристијана Андерсена као огледало односа према бајци у српској култури. *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, стр. 27–37.
- Љуштановић, Јован (2012ђ). „Вилина књига” Симе Матавуља као огледало положаја бајке и књиге за децу у српској култури. *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, стр. 39–49.
- Љуштановић, Јован (2012е). „Мале бајке” Стевана Раичковића у контексту српске рецепције Ханса Кристијана Андерсена. *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, стр. 51–62.
- Марковић, Слободан Ж. (2003). *Записи о књижевности за децу III: појаве, жанрови, рецепција*. Београд: Београдска књига.
- Мелетински, Јелезар (2011). *О књижевним архетиповима*. Превела с руског Радмила Мечанин. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Мијић Немет, Ивана (2014). Рефлекси усмене књижевности у „Зеленбабиним даровима” Иване Нешкић. *Књижевност за децу у науци и настави: зборник радова са научног скупа* (Јагодина, 11–12. април 2014). Виолета Јовановић, Тиодор Росић (ур.). Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, стр. 317–328.
- Мијић Немет, Ивана (2016). „Подвизи Дружине ‘Пет петлића’” у светлу просветне политике Краљевине Југославије. *Детињство*, год. 42, бр. 3, стр. 3–18.
- Мијић Немет, Ивана (2018а). Дечаци као дивља створења: прикази мушких протагониста у романима за децу Уроша Петровића. *Књижевност за децу у науци и настави: зборник радова са научног скупа* (Јагодина, 21–22. април 2017). Виолета Јовановић, Бранко Илић (ур.). Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, стр. 271–284.
- Мијић Немет, Ивана (2018б). Од хероја до карактера: о протагонистима у романима за децу Уроша Петровића и Иване Нешкић. *Детињство*, год. 44, бр. 1, стр. 107–116.

- Милинковић, Миомир (2000). Национална прошлост у делима савремених писаца бајки. *Детињство*, год. 26, бр. 1–2, стр. 65–70.
- Милинковић, Миомир (2010). Дечје дружине као универзални мотив у књижевности за децу. *Детињство*, год. 36, бр. 1–2, стр. 30–36.
- Милинковић, Миомир, Драгана Гавриловић (2010). Ђачке дружине у књижевности за децу као један вид социјализације детета. *Детињство*, год. 36, бр. 3, стр. 55–59.
- Милинковић, Миомир (2016). Естетско и идеолошко у структури романа о дечјим дружинама. *Детињство*, год. 42, бр. 2, стр. 89–95.
- Мишић, Зоран (1996). *Критика песничког искуства*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Недељковић, Александар Б. (2013). Фантазија као жанр признато немогућег, и научна фантастика као жанр имагинарног научно могућег. *Немогуће: Завет човека и књижевности*. Зборник радова са VII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (26–27. октобар 2012). Драган Бошковић (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац, стр. 43–50.
- Олујић, Гроздана (2000). Фантастика у књижевности за децу или сан о ружи и лептиру. *Детињство*, год. 26, бр. 1–2, стр. 4–7.
- Опачић, Зорана (2005). Жанровска полиморфност или двострука адреса Андерсенове фантастичне прозе. *Детињство*, год. 31, бр. 1–2, стр. 11–16.
- Опачић, Зорана (2011а). *Наивна свест и фикција*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре.
- Опачић, Зорана (2011б ). *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Српска књижевна задруга: Учитељски факултет.
- Опачић, Зорана (2018). *Антологија књижевности за децу I–II*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Опачић, Зорана (2019). *(Пре)обликовање детињства*. Београд: Учитељски факултет.
- Павић, Милорад (1984). Белешке о фантастици. *Сопћанска виђења: Зборник радова Књижевност и фантастика*. Нови Пазар: Народни музеј, стр. 10–16.
- Палавестра, Предраг (1989). Критичке одлике српске фантастике. *Књига српске фантастике I–II*, Београд: Српска књижевна задруга.
- <https://www.rastko.rs/rastko/delo/11841> > 25.1.2021.

- Паулица, Николаје (2014а). Јунак савременог фантастичног романа за децу и младе (на примеру романа Нила Гејмена и Уроша Петровића). *Књижевност за децу у науци и настави*: зборник радова са научног скупа (Јагодина, 11–12. април 2014). Виолета Јовановић, Тиодор Росић (ур.). Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, стр. 329–341.
- Паулица, Николаје (2014б). Хронотоп савременог фантастичног романа за децу и младе (на примеру романа Нила Гејмена и Уроша Петровића). *Детињство*, год. 40, бр. 4, стр. 75–83.
- Перић, Драгољуб (2014). Аспектуализација српског романа тзв. епске фантастике у новом миленијуму: у појмовно-терминолошкој магли или о (не)конвенционалном жанровском одређењу српске епске фантастике. *Књижевност за децу у науци и настави*: зборник радова са научног скупа (Јагодина, 11–12. април 2014). Виолета Јовановић, Тиодор Росић (ур.). Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, стр. 173–193.
- Петровић, Тихомир (2008). *Историја српске књижевности за децу*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2002). *Змај Деспот Вук – мит, историја, песма*. Нови Сад: Матица српска.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2004). Епска фантастика за децу и одрасле – проширење граница жанра. *Mons Aureus*, год. 2, бр. 5–6, стр. 126–134.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2009). Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа. *Усмено у писаном*. Београд: Београдска књига, стр. 9–28.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2012а). Од заштићеног до заштитника. О неким питањима типологије фантастичног романа за децу. *Госпођи Алисиној десној ноzi: огледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, стр. 99–111.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2012б). Дете у усменој успаванци – узрасни или обредни статус? *Госпођи Алисиној десној ноzi: огледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, стр. 7–19.

- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2012в). Усмена успаванка – условност жанра. *Госпођи Алисиној десној нози: огледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, стр. 21–34.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2012г). Фантастични свет у стваралаштву Уроша Петровића – између хорора и хумора. *Госпођи Алисиној десној нози: огледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, стр. 113–125.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2012д). Сироче међу духовима – „Пети лептир” Уроша Петровића и „Књига о гробљу” Нила Гејмена. *Госпођи Алисиној десној нози: огледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, стр. 127–134.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2014а). Усмена лирика и генеза српског песништва за децу. *Компетенције васпитача за друштво знања*. Тематски зборник. Кикинда: Висока школа струковних студија за образовање васпитача, стр. 193–203.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2014б). Простор у фантастичном роману за децу – нацрт типологије на примерима из савремене српске прозе. *Књижевност за децу у науци и настави*: зборник радова са научног скупа (Јагодина, 11–12. април 2014). Виолета Јовановић, Тиодор Росић (ур.). Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, стр. 11–34.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана, Јован Љуштановић (2015). Представе о детету и детињству у „Рјечнику” и списима Вука Стефановића Караџића. *Вук Стефановић Караџић: (1787–1864–2014)*. Нада Милошевић-Ђорђевић (ур.). Београд: Српска академија наука и уметности, стр. 463–482.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2016а). *Заточник пете силе: фантастична проза Зорана Живковића*. Нови Сад: Филозофски факултет; Бијело Поље: Радио Бијело Поље.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2016б). Сведочанства о култури детињства у „Рјечнику...” Вука Стефановића Караџића. *Теме језикословне у србистици кроз дијакхронију и синхронију*. Јасмина Дражић, Исидора Бјелаковић, Дејан Средојевић (ур.). Нови Сад: Филозофски факултет, стр. 243–258.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2016в). Хронотоп пута у фантастичном роману за децу. *Лицеум: часопис за студије књижевности и културе*, год. 2, бр. 16, стр. 143–157.

- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2017). Моћ искона и непоновљива чаролија одрастања: Обликовање времена у фантастичним романима Уроша Петровића. *Детињство*, год. 43, бр. 2, стр. 18–37.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2018а). Привилеговано време одрастања у савременом српском фантастичном роману за децу. *Књижевност за децу у науци и настави*: зборник радова са научног скупа (Јагодина, 21–22. април 2017). Виолета Јовановић, Бранко Илић (ур.). Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, стр. 21–47.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2018б). Од своје куће до кућице од колача. Дом и простори искушења у фантастичном роману за децу. У рукопису.
- Пијановић, Петар (2005). *Наивна прича*. Београд: Српска књижевна задруга: Учитељски факултет.
- Половина, Наташа (2007). Мотиви смрти и загробног живота у бајкама Ханса Кристијана Андерсена. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 55, св. 1, стр. 63–74.
- Половина, Наташа (2016). Повратак средњовековној култури као идеолошки предлог у „Књизи за Марка” Светлане Велмар Јанковић. *Детињство*, год. 42, бр. 2, стр. 10–16.
- Попов, Јован (2003). О употреби термина жанр у новијој српској и хрватској теорији књижевности. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 51, св. 3, стр. 457–471.
- Радин, Ана (1996). *Мотив вампира у миту и књижевности*. Београд: Просвета.
- Радуловић, Немања (2009). *Слика света у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић, Немања (2011). Дрво света. Проблем поетике једноставних облика на примеру једне формулне слике. *Жива реч*. *Зборник у част проф. др Наде Милошевић Борђевић*. Мирјана Детелић, Снежана Самарџија (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, Филолошки факултет Универзитета у Београду, стр. 535–550.
- Самарџија, Снежана (2011). *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник.
- СМ (2001). *Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић (ред.). Београд: Zepher Book World.



- Спасић, Јелена (2020). Бег у фантастику – приповедач и прича у „Каравану чудеса” Уроша Петровића. *Детињство*, год. 46, бр. 2, стр. 76–82.
- Стакић, Мирјана (2014). Етнологија, фантастика и хорор у књижевности за децу у контексту интермедијалности. *Детињство*, год. 40, бр. 1, стр. 87–98.
- Станковић-Шошо, Наташа (2006). *Топос пута у српској народној бајци*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Стефановић, Јелена (2017). *Свилена кожа и пилеће срце*. Нови Сад: Покрајински завод за равноправност полова.
- Токин, Марина (2006). Чар авантуре. *Детињство*, год. 32, бр. 3–4, стр. 65–68.
- Толкин, Џон Роналд Рејел (1993). *Дрво и Лист, укључујући и поему Митопеја*. Превод с енглеског, препев и поговор Невена Пајовић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Томић, Светлана (2014). Заборављена књижевница Даница Бандић и заборављени илустратор Урош Предић. *Детињство*, год. 40, бр. 1, стр. 98–105.
- Трбојевић, Александра (2009). Специфичност обраде историјских садржаја у настави природе и друштва. *Норма*, бр. 1, стр. 89–102.
- Тропин (Обрадовић), Тијана (2006а). Савремена дечја књижевност и жанровске традиције европске књижевности. *Деца и библиотеке: зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 5. до 9. октобра 2005*. Београд: Филолошки факултет Универзитета: Библиотекарско друштво Србије, стр. 569–575.
- Тропин, Тијана (2006б). *Мотив Аркадије у дечјој књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Тропин, Тијана (2009). После Харија Потера: епска фантастика у српској књижевности за децу. *Детињство*, год. 35, бр. 1–2, стр. 10–13.
- Тропин, Тијана (2012). Чедождерна чудовишта или Гамиж. *Детињство*, год. 38, бр. 3–4, стр. 117–118.
- Тропин, Тијана (2013). Од застрашујућег до присног. Мотив водењака у књижевности за децу. *Aquatica: књижевност, култура*. Мирјана Детелић, Лидија Делић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, стр. 409–428.
- Тропин, Тијана (2015). Утицај фантастичног елемента на структуру романа за децу: „Зеленбабини дарови” и „Тајна немуштог језика”. *Детињство*, год. 41, бр. 3, стр. 25–34.

- Тропин, Тијана (2016). Вампири у књижевности за децу. *Крв: књижевност, култура*. Мирјана Детелић, Лидија Делић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, стр. 375–390.
- Тропин, Тијана (2020а). Старо и ново: обнова дружинског романа у трилогији Морее Банићевић. *Детињство*, год. 46, бр. 2, стр. 89–98.
- Тропин, Тијана (2020б). Мебијусова трака: временска петља у роману Дејана Алексића „Ципела на крају света”.
- <[250](https://www.academia.edu/44615342/%D0%9C%D0%95%D0%91%D0%98%D0%88%D0%A3%D0%A1%D0%9E%D0%92%D0%90_%D0%A2%D0%A0%D0%90%D0%9A%D0%90_%D0%92%D0%A0%D0%95%D0%9C%D0%95%D0%9D%D0%A1%D0%9A%D0%90_%D0%9F%D0%95%D0%A2%D0%89%D0%90_%D0%A3_%D0%A0%D0%9E%D0%9C%D0%90%D0%9D%D0%A3_%D0%94%D0%95%D0%88%D0%99%D0%9D%D0%90_%D0%90%D0%9B%D0%95%D0%9A%D0%A1%D0%98%D0%8B%D0%90_%D0%A6%D0%98%D0%9F%D0%95%D0%9B%D0%90_%D0%9D%D0%90_%D0%9A%D0%A0%D0%90%D0%88%D0%A3_%D0%A1%D0%92%D0%99%D0%A2%D0%90_> 25.1.2021.</a></p>
<p>Шаранчић Чутура, Снежана (2006). <i>Нови живот старе приче: (усмена књижевност у прози за децу на крају XX века)</i>. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре.</p>
<p>Шаранчић Чутура, Снежана (2012). Демонска бића књижевности за децу – поглед из родне перспективе. <i>Детињство</i>, год. 38, бр. 1, стр. 48–58.</p>
<p>Шаранчић Чутура, Снежана (2017а). Фолклорно и наивно – уводна разматрања. <i>Фолклорно у простору наивног: усмена књижевност у контексту књижевности за децу</i>. Сомбор: Педагошки факултет, стр. 7–11.</p>
<p>Шаранчић Чутура, Снежана (2017б). Лирска капија сна. Успаванка у усменој књижевности и у књижевности за децу. <i>Фолклорно у простору наивног: усмена књижевност у контексту књижевности за децу</i>. Сомбор: Педагошки факултет, стр. 41–74.</p>
<p>Шаранчић Чутура, Снежана (2017в). „Бакина прича” Бранка Радичевића. <i>Фолклорно у простору наивног: усмена књижевност у контексту књижевности за децу</i>. Сомбор: Педагошки факултет, стр. 121–131.</p>
</div>
<div data-bbox=)

- Шаранчић Чутура, Снежана (2018). Даница Бандић: фуснота, пасус или поглавље српске књижевности за децу? (Питања пре одговора). *Детињство*, год. 44, бр. 4, стр. 3–24.
- Шаровић, Марија (2008). *Метаморфозе вампира*. Београд: Институт за књижевности уметност.
- Шаровић, Марија (2018). *Вештица: културно-историјски контекст*. Београд: Институт за књижевности уметност.
- Шевић, Милан (1911). *Дечја књижевност српска*. Нови Сад: Електрична штампарија учитељскога д. д. „Натошевић”.
- Шмале, Волфганг (2011). *Историја мушкости у Европи (1450–2000)*. Превео с немачког Владимир Бабић. Београд: Слио.
- Arijes, Filip (1989). *Vekovi detinjstva*. Prevod Nevena Novović. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Aristotel (2002). *O pesničkoj umetnosti*. Prevod s originala, predgovor i objašnjenja Miloš N. Đurić. Beograd: Dereta.
- Attebery, Brian (1992). *Strategies of Fantasy*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Attebery, Brian (2013). *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*. New York: Oxford University Press.
- Aćin, Jovica (1978). *Paukova politika: za kritiku književne metafizike*. Beograd: Prosveta.
- Bahtin, Mihail (1989). *O romanu*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.
- Bajić, Đorđe (2012). „Gamiž” by Mina D. Todorović. *Goodreads*.  
<<https://www.goodreads.com/book/show/32807361-gami>> 25.1.2021.
- Bajić, Đorđe (2013). „Vir svetova” by Mina D. Todorović. *Goodreads*.  
<<https://www.goodreads.com/book/show/18371795-vir-svetova>> 25.1.2021.
- Başlar, Gaston (2005). *Poetika prostora*. Prevela s francuskog Frida Filipović. Beograd: Branko Kukić; Čačak: Gradac.
- Beckett, Sandra (2009). *Crossover fiction*. New York: Routledge.
- Besson, Anne (2013). *À nouveau public, nouveau genre? Le cas de la fantasy contemporaine. Esthétiques de la distinction: gender et mauvais genres en littérature de jeunesse*. Philippe Clermont, Laurent Bazin et Danièle Henky (dir.). Bruxelles: Peter Lang.

- Besson, Anne (dir.) (2018). *Dictionnaire de la fantasy*. Paris: Vendémiaire.
- Betelhajm, Bruno (1979). *Značenje bajki*. Preveo s engleskog Branko Vučićević. Beograd: Jugoslavija: Prosveta.
- Bojanin, Svetomir, Smiljka Popović Deušić (2012). *Psihijatrija razvojnog doba*. Beograd: Institut za mentalno zdravlje.
- Bošković-Stulli, Maja (1978). „Priče iz davnine” i usmena književnost. *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Mirjana Drndarski (ur.). Beograd: Nolit: Institut za književnost i umetnost, 78–88.
- Brlić-Mažuranić, Ivana (1930). *Pismo sinu dru Ivanu Brliću*. <<http://nova-akropola.com/lijepe-umjetnosti/knjizevnost/ivana-brlic-mazuranic/>> 25.1.2021.
- Butler, Catherine (2006). *Four British Fantasists: Place and Culture in the Children's Fantasies of Penelope Lively, Alan Garner, Diana Wynne Jones, and Susan Cooper*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc.
- Carroll, Jane Suzanne (2011). *Landscape in Children's Literature*. New York: Routledge.
- Clute, John, John Grant (eds.) (1997). *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St. Martin's Griffin.
- Cohen, Jeffrey Jerome (ed.) (1996). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Doležel, Lubomir (2008). *Hetkosmika: fikcija i mogući svetovi*. Prevela s engleskog Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik.
- Drndarski, Mirjana (ur.) (1978). *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Beograd: Nolit: Institut za književnost i umetnost.
- Dergović-Joksimović, Zorica (2009). *Utopija: alternativna istorija*. Beograd: Geopoetika.
- Ekman, Stefan (2013). *Here Be Dragons: Exploring Fantasy Maps and Settings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Ekman, Stefan, Audrey Isabel Taylor (2016). Notes Toward a Critical Approach to Worlds and World-Building. *Fafnir*, vol. 3, no. 3, p. 7–18.
- Eko, Umberto (2001). *Granice tumačenja*. Prevela s italijanskog Milana Piletić. Beograd: Paideia.

- Ewers, Hans-Heino (1996). German Children's Literature from the Eighteenth to the Twentieth Century. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Peter Hunt (ed.). London: Routledge, p. 727–735.
- Falconer, Rachel (2009). *The Crossover Novel: Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*. New York: Routledge.
- Fimi, Dimitra (2017). *Celtic Myth in Contemporary Children's Fantasy*. London: Palgrave Macmillan.
- Forster, Edward Morgan (1979). Vidovi romana. *Moderna teorija romana*. Izbor, uvod i komentar Milivoj Solar. Preveo Nikola Koljević. Beograd: Nolit, str. 166–180.
- Franco, Zeno E., Kathy Blau, Philip G. Zimbardo (2011). Heroism: A Conceptual Analysis and Differentiation Between Heroic Action and Altruism. *Review of General Psychology*, vol. 15, no. 2, p. 99–113.
- Frow, John (2006). *Genre*. New York: Routledge.
- Frye, Northrop (1979). *Anatomija kritike*. Prevela s engleskog Giga Gračan. Zagreb: ITRO „Naprijed”.
- Genette, Gérard (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Giacometti, Kristina (2013). Od čudesnoga do fantastičnoga: dimenzije svjetova Ivane Brlić-Mažuranić i Nade Iveljić. *Libri & Liberi*, god. 2, br. 1, str. 51–64.
- Grdešić, Maša (2015a). O „pravim” muškarcima. *Muf*. <<http://muf.com.hr/2015/10/16/o-pravim-muskarcima/>> 25.1.2021.
- Grdešić, Maša (2015b). *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international d.o.o.
- Greimas, Alžirdas Žilijen (1978). Aktanti, akteri i figure. *Strukturalni prilaz književnosti*. Milan Bunjevac (prir.) Beograd: Nolit, str. 98–122.
- Gubar, Marah (2011). On Not Defining Children's Literature. *PMLA*, vol. 126, no. 1, p. 209–216.
- Hameršak, Marijana (2011). *Pričalice. O povijesti djetinjstva i bajke*. Zagreb: Algoritam.
- Hameršak, Marijana, Dubravka Zima (2015). *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international d.o.o.
- Harvey, Joan, George Erdos, Lisa Turnbull (2009). How Do We Perceive Heroes? *Journal of Risk Research*, vol. 12, nos. 3–4, p. 313–327.

- Hobsbawm, Eric (1987). *The Age of Empire. 1875–1914*. New York: Vintage Books.
- Hume, Kathryn (2014). *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Routledge.
- Hunt, Peter (1987). Landscapes and Journeys, Metaphors and Maps: The Distinctive Feature of English Fantasy. *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 12, no. 1, p. 11–14.
- Hunt, Peter, Millicent Lenz (2001). *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. London and New York: Continuum.
- Ingersol, Ernest (2007). *Zmajevi Istoka (Indije, Kine, Koreje i Japana)*. Prevod s engleskog Sonja Višnjić Žižović. Beograd: Kokoro.
- Jackson, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Methuen & Co. Ltd.
- Jackson, Anna, Karen Coats and Roderick McGillis (eds.) (2008). *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders*. New York: Routledge.
- Jacqueline, Rose (1984). *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction*. London: Macmillan.
- James, Edward, Farah Mendlesohn (eds.) (2012). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jameson, Frederick (1975). Magical Narratives: Romance as Genre. *New Literary History*, vol. 7, no. 1, p. 135–163.
- Jenks, Chris (1996). *Childhood*. London and New York: Routledge.
- Joosen, Vanessa, Gillian Lathey (eds.) (2014). Introduction. *Grimms' Tales around the Globe: The Dynamics of Their International Reception*. Detroit: Wayne State University Press, p. 1–15.
- Jung, Karl Gustav (1998). *Psihologija i alhemija*. Prevela s nemačkog Štefanija Halambek. Beograd: Narodna knjiga: Alfa.
- Juvan, Marko (2011). *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*. Prevod sa slovenačkog Miljenka Vitezović. Beograd: Službeni glasnik.
- Kajoa, Rože (1978). Od bajke do naučne fantastike. *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Mirjana Drndarski (prir.). Preveo Petar Vujičić. Beograd: Nolit: Institut za književnost i umetnost, str. 69–75.

- Kaler, Džonatan (2009). *Teorija književnosti (sasvim kratak uvod)*. Preveo Dragan Ilić. Beograd: Službeni glasnik.
- Keczer, Zsolt, Bálint File, Gábor Orosz, Philip G. Zimbardo (2016). Social Representations of Hero and Everyday Hero: A Network Study from Representative Samples. *PLOS ONE*, vol. 11, no. 8 <<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0159354>> 25.1.2021.
- Kembel, Džozef (2004). *Heroj sa hiljadu lica*. Preveo s engleskog Branislav Kovačević. Novi Sad: Stylos.
- Kendrick, M. Gregory (2010). *The Heroic Ideal: Western Archetypes from the Greeks to the Present*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company.
- Kinnell, Margaret (1996). Early Texts Used by Children. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Peter Hunt (ed.). London: Routledge, p. 136–147.
- Kinsella, Elaine L., Timothy D. Ritchie, Eric R. Igou (2015). Zeroing in on Heroes: A Prototype Analysis of Hero Features. *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 108, no. 1, p. 114–127.
- Kos-Lajtman, Andrijana, Jasna Horvat (2011). Ivana Brlić-Mažuranić, „Priče iz davnine”: Nova konstrukcija izvora i metodologije. *Fluminensia*, god. 23, br. 1, str. 87–99.
- Kravar, Zoran (2010). *Kad je svijet bio mlad*. Beograd: Službeni glasnik.
- Kujundžić, Nada (2014). Moving (Up) in the World: Displacement, Transformation and Identity in the Grimms' Fairy tales. *Libri & Liberi*, god. 3, br. 2, str. 221–237.
- Kujundžić, Nada (2020). *Narrative Space and Spatial Transference in Jacob and Wilhelm Grimm's Fairy Tales*. Doctoral Dissertation.  
<<https://www.utupub.fi/bitstream/handle/10024/150222/Annales%20B%20518%20KujuKu%C5%BEi%C4%87%20DISS.pdf?sequence=3&isAllowed=y>> 25.1.2021.
- Le Guin, Ursula K. (1974). *Why are Americans Afraid of Dragons?*  
<<https://docs.google.com/file/d/0B7rzOQ7Qtm1TbEZpNlhaNldOeFU/edit>> 25.1.2021.
- Lensdaun, Gerison (2004). Dečja prava. *Sociologija detinjstva*. Smiljka Tomanović (prir.). Prevela Zorana Todorović. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 185–198.
- Lerer, Seth (2008). *Children's Literature: A Reader's History, from Aesop to Harry Potter*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Levanat-Peričić, Miranda (2008). Morfologija mitskog čudovišta. *Croatica et Slavica Iadertina*, br. 4, str. 531–550.  
<[https://www.researchgate.net/publication/319298382\\_Morfologija\\_mitskog\\_cudovista](https://www.researchgate.net/publication/319298382_Morfologija_mitskog_cudovista)>  
25.1.2021.
- Levy, Michael, Farah Mendlesohn (2016). *Children's Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lihačov, D. S. (1978a). Zatvoreno vreme skaske. *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Mirjana Drndarski (ur.). Preveo Dimitrije Bogdanović. Beograd: Nolit: Institut za književnost i umetnost, str. 56–61.
- Lihačov, D. S. (1978b). Umetnički prostor skaski. *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Mirjana Drndarski (ur.). Preveo Dimitrije Bogdanović. Beograd: Nolit: Institut za književnost i umetnost, str. 62–68.
- Liti, Maks (1994). *Evropska narodna bajka*. Prevela s nemačkog Dušica Milojković. Beograd: Orbis.
- Lotman, Jurij Mihajlovič (1976). *Struktura umetničkog teksta*. Prevod i predgovor Novica Petković. Beograd: Nolit.
- Majhut, Berislav (2005). *Pustolov, siročće i dječja družba: hrvatski dječji roman do 1945*. Zagreb: FF Press.
- Mangel, Alberto (2020). *Bajkovita čudovišta: Drakula, Alisa, Supermen i drugi književni prijatelji*. Preveo s engleskog Vladimir Kopicl. Beograd: Geopoetika.
- Manlove, Colin (2003). *From Alice to Harry Potter: Children's Fantasy in England*. Christchurch, New Zealand: Cybereditions Corporation.
- Marković, Jelena (2012). *Pričanja o djetinjstvu. Život priča u svakodnevnoj komunikaciji*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Mathews, Richard (2011). *Fantasy: The Liberation of Imagination*. New York: Routledge.
- Mendlesohn, Farah (2005). *Diana Wynne Jones: Children's Literature and the Fantastic Tradition*. New York: Routledge.
- Mendlesohn, Farah (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.



- Mijić, Ivana (2014). Grafička novela „Sendmen” na razmeđi visoke i popularne kulture. *Jezik, književnost, marginalizacija. Književna istraživanja*. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić (ur.). Niš: Filozofski fakultet, str. 57–67.
- Mišić, Zoran (ur.) (1968). Beleške o fantastici. *Antologija francuske fantastike*. Beograd: Nolit, str. V–XXII.
- Molvarec, Lana (2016). Predodžbe djece i mladih u „Pričama iz davnine” Ivane Brlić-Mažuranić. *Libri & Liberi*, god. 5, br. 2, str. 323–340.
- Mratinković, Ivan (2016). „Vir svetova” – Mina D. Todorović. *Autostoperski vodič kroz fantastiku*. <<https://fantasticnivodic.com/vir-svetova-mina-d-todorovic/>> 25.1.2021.
- Mrduljaš Doležal, Petra (2012). *Prstenovi koji se šire*. Zagreb: Algoritam.
- Nikolajeva, Maria (1988). *The magic code: The use of magical patterns in fantasy for children*. Almqvist & Wiksell International.
- Nikolajeva, Maria (1998). Exit Children's Literature? *The Lion and the Unicorn*, vol. 22, no. 2, p. 221–236.
- Nikolajeva, Maria (2000). *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc.
- Nikolajeva, Maria (2002). *The rhetoric of character in children's literature*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc.
- Nikolajeva, Maria (2003). Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern. *Marvels & Tales*, vol. 17, no. 1, p. 138–156.
- Nikolajeva, Maria (2005). *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc.
- Nikolajeva, Maria (2012). The development of children's fantasy. *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Edward James, Farah Mendlesohn (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, p. 50–61.
- Nikolajeva, Maria (2016). *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. New York: Routledge.
- Nodelman, Perry (2002). Making Boys Appear: The Masculinity of Children's Fiction. *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. John Stephens (ed.). New York: Routledge, p. 1–14.

- Nodelman, Perry (2008). *The Hidden Adult*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- O'Dette, Katarina (2018). Heroic Mediocrity: Xander Harris and the Civil Heroism of the Ordinary in „Buffy the Vampire Slayer”. *Slayage: The Journal of Whedon Studies*, vol. 16.1, no. 47, p. 1–15.
- Ognjanović, Dejan (2014). *Poetika horora*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo.
- Ørjasæter, Kristin (2018). From Wilderness Through Mediation Towards Rewilding: The Negotiations of the Jungle Discourse in „Black Ivory” and „The Cry from the Jungle”. *Ecocritical Perspectives on Children's Texts and Cultures: Nordic Dialogues*. Nina Goga, Lykke Guanio-Uluru, Bjørg Oddrun Hallås, Aslaug Nyrnes (eds.). Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, p. 107–121.
- Oziewicz, Marek (2013). Children's Literature in Eastern Europe: Trends, Themes and Authors since the Sixties. *Children's Literature: Fifty Years of Books for Children Around the World*. Giorgia Grilli (ed.). Bologna: Bononia UP, p. 263–273.
- Pedersen Gurholt, Kirsti (2018). The Wilderness Children: Arctic Adventures, Gender and Ecocultural Criticism. *Ecocritical Perspectives on Children's Texts and Cultures: Nordic Dialogues*. Nina Goga, Lykke Guanio-Uluru, Bjørg Oddrun Hallås, Aslaug Nyrnes (eds.). Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, p. 241–257.
- Peruško, Tatjana (2009). Suvremena teorija fantastike. *Quorum*, br. 5–6, str. 211–238.
- Peruško, Tatjana (2018). *U labirintu teorija. O fantastici i fantastičnom*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Petković, Danijela (2014). Marginalizacija fantastike u veku realizma: slučaj dečje književnosti. *Jezik, književnost, marginalizacija. Književna istraživanja*. Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić (ur.). Niš: Filozofski fakultet, str. 41–56.
- Petrović, Uroš (2004). *Priče s one strane*. Beograd: Paramecijum.
- Petrović, Uroš (2008). *Misterije Ginkove ulice*. Beograd: Laguna.
- Petrović, Uroš (2019). *Strahovita knjiga*. Beograd: Laguna.
- Pešikan, Ana (1996). *Treba li deci istorija: psihološki problemi nastave istorije u osnovnoj školi*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana (2012a). Pogovor. U: Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*. Beograd: Laguna, str. 299–302.

- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana (2012b). Krhki vodič kroz tamu. U: Petrović, Uroš. *Peti leptir*. Beograd: Laguna, str. 115–120.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana (2013). Neugasla čarolija pustolovine. U: Petrović, Uroš. *Deca Bestragije*. Beograd: Laguna, str. 155–162.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana (2016). Avantura odrastanja. U: Petrović, Uroš. *Karavan čudesa*. Beograd: Laguna, str. 129–138.
- Pešić, Radmila, Nada Milošević-Đorđević (1984). *Narodna književnost*. Beograd: IRO „Vuk Karadžić”.
- Pijaže, Žan, Berbel Inhelder (1996). *Intelektualni razvoj deteta: izabrani radovi*. Preveo Milan Milinković. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Pinsent, Pat (2016). *Children's Literature*. London: Palgrave.
- Popović, Tanja (2007). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
- Prop, Vladimir Jakovljevič (1982). *Morfologija bajke*. Preveli Petar Vujičić, Radovan Matijašević, Mira Vuković. Beograd: Prosveta.
- Prop, Vladimir Jakovljevič (1990). *Historijski korijeni bajke*. Prevela Vida Flaker. Sarajevo: Svjetlost.
- Rabkin, Eric S. (1976). *The Fantastic in Literature*. New Jersey: Princeton University Press.
- Reynolds, Kimberly, Geraldine Brennan and Kevin McCarron (2001). *Frightening Fiction*. London and New York: Continuum.
- Reynolds, Kimberly (2011). *Children's Literature. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Rimmon- Kenan, Shlomith (2002). *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London & New York: Routledge.
- RKT (1992). *Rečnik književnih termina*. Dragiša Živković (ur.). Beograd: Nolit.
- Rose, Jacqueline (1984). *The Case of Peter Pan, Or, The Impossibility of Children's Fiction*. London: Macmillan.
- Sandner, David (2004). *Fantastic Literature: A Critical Reader*. Westport: Praeger Publishers.
- Shavit, Zohar (1995). The Historical Model of the Development of Children's Literature. *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*. Maria Nikolajeva (ed.). Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, p. 27–38.

- Stevanović, Lada (2008). Human or Superhuman: the Concept of Hero in Ancient Greek Religion and/in Politics. *Гласник Етнографског института САНУ*, књ. 56, св. 2, стр. 7–22.
- Stevenson, Deborah (2011). History of Children's and Young Adult Literature. *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*. Shelby A. Wolf, Karen Coats, Patricia Enciso, Christine A. Jenkins (eds.). New York: Routledge, p. 179–193.
- Suvin, Darko (2012). *Preživjeti potop: fantasy, po-robljenje i granična spoznaja*. Zagreb: Mentor/UBIQ.
- Swinfen, Ann (1984). *In Defence of Fantasy*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Taylor, Audrey Isabel, Stefan Ekman (2018). A Practical Application of Critical World-Building. *Foundation*, vol. 47.3, no. 131, p. 15–28.
- Thomas, Ebony Elizabeth (2019). *The Dark Fantastic: Race and the Imagination from Harry Potter to the Hunger Games*. New York: New York University Press.
- Todorov, Cvetan (2010). *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevela Aleksandra Mančić. Beograd: Službeni glasnik.
- Tolkin, Džon Ronald Rejel (2004a). *Gospodar prstenova. Družina Prstena*. Preveo Zoran Stanojević. Beograd: Moć knjige.
- Tolkin, Džon Ronald Rejel (2004b). *Gospodar prstenova. Povratak kralja*. Preveo Zoran Stanojević. Beograd: Moć knjige.
- Tolkin, Džon Ronald Rejel (2012). *Hobit*. Preveo s engleskog Danko Ješić. Beograd: Čarobna knjiga.
- Tomanović, Smiljka (prir.) (2004). Sociologija o detinjstvu i sociologija za detinjstvo. *Sociologija detinjstva: sociološka hrestomatija*. Prevela Zorana Todorović. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 7–48.
- Trebješanin, Žarko (2011). *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Tropin, Tijana, Ivana Mijić Nemet (2020). Fern Blossom and Lilibala: Magical Plants in Serbian Children's Fantasy Fiction. *Edited Collection on Plants in Children's and YA Literature*. Melanie Duckworth, Lykke Guanio-Uluru (eds.). Prihvaćeno za štampu.
- Van Leeuwen, Richard (2007). *The Thousand and One Nights. Space, travel and transformation*. London and New York: Routledge.

- Velek, Rene, Ostin Voren (1965). *Teorija književnosti*. Preveli Aleksandar I. Spasić, Slobodan Dorđević. Beograd: Nolit.
- Vitgenštajn, Ludvig (1980). *Filosofska istraživanja*. Prevela Ksenija Maricki Gaćanski. Beograd: Nolit.
- Vuković, Novo (1986). Erih Kestner i međuratna književnost za decu na srpskohrvatskom jeziku. *Detinjstvo*, god. 12, br. 3–4, str. 33–38.
- Vuković, Novo (1996). *Uvodu u književnost za djecu i omladinu*. Podgorica: ITP „Unireks.”
- Wall, Barbara (1991). *The narrator's voice: the dilemma of children's fiction*. New York: St. Martin's Press, Inc.
- Waller, Alison (2009). *Constructing Adolescence in Fantastic Realism*. London and New York: Routledge.
- Westman, Karin E. (2013). Beyond Periodization: Children's Literature, Genre, and Remediating Literary History. *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 38, no. 4, p. 464–469.
- Wolf, Mark J. P. (2012). *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge.
- Wynne Jones, Diana (1996). *The Tough Guide To Fantasyland*. London: Vista Books.
- Wynne Jones, Diana (2012). *Reflections: On the Magic of Writing*. Oxford: David Fickling Books.
- Zima, Dubravka (2001). *Ivana Brlić-Mažuranić*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Zimbardo, Philip G. (2008). The psychology of evil. *TED talk*.  
<[https://www.ted.com/talks/philip\\_zimbardo\\_the\\_psychology\\_of\\_evil/transcript](https://www.ted.com/talks/philip_zimbardo_the_psychology_of_evil/transcript)>  
25.1.2021.
- Zipes, Jack (1984). The Age of Commodified Fantasticism. *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 9, no. 4, p. 187–190.
- Zipes, Jack (2001). *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. New York: Routledge.
- Zipes, Jack (2006). *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge.
- Zipes, Jack (2017). Introduction. *The Sorcerer's Apprentice: An Anthology of Magical Tales*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, p. 1–82.

Zipes, Jack (2016). The Great Cultural Tsunami of Fairy-Tale Film. *Fairy-Tale Films Beyond Disney: International Perspectives*. Pauline Greenhill, Kendra Magnus-Johnston, Jack Zipes (eds.). New York: Routledge, p. 1–17.

Živković, Zoran (1990). *Enciklopedija naučne fantastike* 1–2. Beograd: Prosveta.