

нашем властитом искуству и оно што је натприродно и у нашем свијету немогуће“ (Лешић 2010: 291).

За разлику од овог начелног књижевнотеоријског одређења фантаике и фантастичних жанрова,³ наши љубитељи им приступају много опрезније и, унеколико – луцидније! Наиме, тзв. *ејску фанџасџику* виде као „žanr umetničke proze srodan naučnoj fantastici“, који радњу ситуира у „svetove primitivnog društvenog ustrojstva, najčešće plemenskog ili feudalnog, koji su smešteni uglavnom u neki alternativni – paralelni svemir“, а „osnovna agonalna situacija u njima jeste borba između dobra i zla“ (НФ s. a.)⁴. Страни извори (уколико се под изворима могу прихватити и блогови које пишу љубитељи фантаике, с једне стране, који јасно одређују оно што очекују у оквиру жанровских конвенција, и тзв. сајтови креативног писања, који настоје да што прецизније одреде које елементе нарација мора садржати како би удовољила жанровским нормама, али и тржишним захтевима епске фантаике) подразумевају засебан жанр фантаике, у коме је реч о младом анонимусу, изненада баченом у обрачун добра и зла, који у себи проналази прикривено јунаштво, неопходно у мисији спасавања света. Томе се често прикључује и мотив потраге, који се развија проласком кроз различита пространства приказаног света (чиме се ауторима отвара могућност њиховог истраживања). Притом, сам заплет је разуђен (често у више фабуларних линија радње), а постављен је градивно – има нарастајући карактер, те стога често захвата више томова.⁵

Атрибуција „епска“ (*epic*), уколико се нађе испред (у посл. време самодовољне) одреднице (*fantasy*) конотира извесну тежину и значај приказаних догађаја у којима учествује главни јунак / јунаци. Представљени догађаји често се одвијају на широкој историјској скали, а утицаје на судбину приказаног света у целисти. Како би удовољила захтеву да пружи причу о свету који се мења, нарација у жанру тзв. епске фантаике је нужно опсежна – ова промена представљена је као историјски процес који ће предугојачити историју (паралелног / другог света, која се одвија у времену коме аутор не припада), у настојању да се понуди смисао ових промена у

³ Брајан Атебери (свеукупно) фантастици, у значењу модуса приповедања, приписује „разгранатост стила, аутореклексивност и субверзиван третман утврђених друштвених и мисаоних поредака“ при чему „она се ослања на савремене идеје о знаковним системима, а у исто време враћа животност и слободу немиметичких традиционалних облика какви су еп, бајка, романа и мит“ (в. Тропин 2009: 10). Бавећи се појмом фантаике уопште, он разликује три значења појма фантаике – модуса приповедања, жанра и формуле, при чему би, ово треће значење маркирало најпрепознатљивије елементе поетике жанра: „вид популарне ескапистичке књижевности која комбинује типске ликове и предмете – чаробњаке, змајеве, чаробне мачеве и слично – у предвидљивом заплету у коме вечно малобројне силе добра односе победу над монолитним злом“ (Исто).

⁴ <http://naucnafantastika.com/epska-fantastika/> Retrieved in April 2014.

⁵ Уп. Masterson L. 2000: <http://fantasy.fictionfactor.com/articles/subgenres.html> Retrieved in March 2014. Избор осталих сајтова који се представљају покушај књижевнотеоријског одређења појма епске фантаике дат је у попису литературе на крају рада.

приказаном свету, односно размотре њихове далекосежне последице.⁶ Дух приказаног времена у овој врсти романа понајвише наликује средњовековном, често се појављује магија (чија делотворност је, за разлику од „реалног“ света, неоспорна), животиње као да припадају неком од средњовековних бестијаријума (неке, емблематског карактера, попут једнорога, вукодлака, змајева и сл. одиста ту и иду), а приказани тип друштвеног уређења најсроднији је феудалном.⁷

Међутим, отворено је питање колико оно што је добило своју жанровску препознатљивост у западноевропском културном кругу у претходно поменутом смислу одговара нашој актуалној литерарној продукцији.⁸ Према једном истраживању, рађеном пет година пре овог, уз малобројне изузетке, епска фантастика код нас, пре почетка овог миленијума, „скоро да нема представника, посебно оних који пишу за децу“ (Тропин 2009: 11). Извесну антиципацију овог жанра на нашој књижевној сцени, по мишљењу Тијане Тропин, до краја деведесетих представљају писци „који спајају историјску грађу са елементима бајке, фолклора или чак класичне епске фантастике“ (Тропин 2009: 11–12), формирајући „специфични поджанр који има додирних тачака са епском фантастиком, а могао би се звати 'историја у виду бајке'“ (Обрадовић 2006: 571), попут Светлане Велмар-Јанковић, Тиодора Росића, Драгана Лакићевића или Слободана Станишића.

Деведесетих година (тј. 1993), такође, појављује се и један од романа који ће постати признат и препознат деценију касније, у поновљеном издању на српском и енглеском (*Црни цвети* Бобана Кнежевића). Отприлике у исто време, појављују се и романи *Авен и јазојас у Земљи Ваука* Уроша Петровића, са којим се, све сигурније, осваја ова жанровска матрица, те необични роман Мине Годоровић *Вир свейова* (2003) и готово деценију

⁶ О томе више у: Smith (2013) from <http://fantasy-faction.com/2013/what-makes-epic-fantasy-epic> Retrieved in April 2014. Уп. и Moore (2011) Retrieved in April 2014. from <http://fantasy-faction.com/2011/survey-of-fantasy-subgenres>.

⁷ Уп. следећу систематизацију најпрепознатљивијих елемената жанра епске фантастике:

1. A targetted audience of adults or teens, not children
2. A made-up world (or continent, or at least country)
3. Made-up cultures, sometimes with made-up languages and religions
4. Medieval technology, often with a feudal social structure
5. Magic, often practiced by wizards and the like
6. Non-human races like elves and dwarves
7. Monsters like trolls and mythical creatures like unicorns
8. A pantheon of gods who meddle in human affairs
9. Epic battles of good and evil
10. Earth men allowed, but no interstellar travel“.

– Wilson & Alroy (s.a): Retrieved in April 2014. from http://www.warr.org/high_fantasy_genres.shtml.

⁸ Не(препо/при)знавање норми жанровске матрице од стране наших аутора, како сматра Т. Тропин, „с једне стране [...] представља предност у односу“ на круте моделе и клишее популарних жанрова типа 'sword and sorcery' и увек исту иконографију *steampunk*-а и киберпанка; са друге стране, то често није последица свесне оригиналности аутора већ њиховог непознавања правила жанра или неспретности у поштовању одабраног жанра“ (Обрадовић 2006: 570).

после тога *Гамиж* (2012). У међувремену, излази и роман *Койља у води* Драгане Абрамовић (2008), а након тога појављују се и четири трилогије: *Койшлаг бојова* (*Салир* – 2007; *Корети* – 2009 и *Ајџари* – 2012)⁹ Александра Мандића, те *Косинјас: Рег Змаја* (2008), *Бездањ* (2009) и *Смрћовање* (2010) Александра Тешића, *Ерг, чувар мајије*, први део (засад недовршене) трилогије Петра Рогана, па два дела трилогије *Перунов хроничар: Заборављена лејенда древне Сорабије* (2012) и *Рој словенских бојова* (2013) Милоша Петковића, као и први део трилогије *Бајка над бајкама – Сенка у шами* (2013) Ненада Гајића. После ових трилогија неуједначеног (или пак занемарљивог) литерарног квалитета, односно посттолкиновске индустрије у српској модификацији, квалитативно више домете нарације фантастичног проседеа постављају најновији роман Уроша Петровића *Деца Бесџраије* (2013), оба поменуто романа Тодоровићеве, као и роман Иване Нешић *Зеленбабини дарови*¹⁰ (2013). Сви ови романи се, у мањој или већој мери, уклапају у Прокрустову постељу жанра, или протејски метаморфозирају и творе самосвојни хибридни наротив, који може (али не мора) понети нека од карактеристичних (и конвенционално препознатљивих) обележја посматраног жанра. Такво стање упућује на то да би било боље ова дела одредити без атрибуције епска (јер она то често уистину и нису), већ – као „фантазијска“ (fantasy), што постаје тенденција неких наших изучавалаца (Пешикан Љуштановић 2012: 113; Недељковић 2013: 45).

И сам овај (непотпуни) списак дела која се (не увек оправдано) стављају под етикету „епске“ фантастике, показује стваралачки и рецепцијски продор ка жанру који је, пред почетак овог миленијума, тек требало освојити. Како је то ишло и колико је у томе било успеха, биће показано на репрезентативним примерима овог жанра, и то на нивоу приказаног света, ликова и сјжеа.

МОДЕЛОВАЊЕ ПРИКАЗАНОГ СВЕТА

Управо устројство света као другачијег и суштински различитог од нашег (јер у њему важе друга физичка, друштвена, етичка и друга правила) јесте *differentia specifica* фантастике (в. Лешић 2010: 291). „Modelујући безграницан објекат“ (други свет или онеобичени свет свакодневице – посматрано из перспективе фантазијског жанра), „sredstvima konačnog teksta, umećničko delo svojim prostorom ne zamenjuje deo [...] prikazivanog života, nego

⁹ Будући да је ова трилогија ближа категорији хорора, односно *dark fantasy* (под)жанру, она није узета у даље разматрање у раду.

¹⁰ Овај роман, у односу на претходно поменуте, понајмање одговара канонима жанра епске фантастике. Међутим, како има неке од елемената овог жанра (тематика – мали Мика, на свој начин, успева да спасе расу маљутака од нестајања на овом свету; употреба магије, ликови, одређене функције актаната и сл.), биће ипак укључен у корпус разматраних текстова.

sav taj život u njegovoj sveukupnosti“ (Лотман 1976: 280),¹¹ чиме ствара „моделе универзалног карактера“, који „митологизују стварност“¹² (Исто: 281).

Уколико је немаркирани простор у делу „земљина површина – обичан простор svakidašnjeg života“ (Исто: 294), свет фантастичног романа, самим тим, носи извесну обележеност јер се збива на другом и другачијем простору, у коме важе другачије законитости. Притом, *што не мора бити у њој – њуносћи нови свети* – могуће је да се постојећи простори овог света попуњавају фантастичним (или митолошким) хронотопима.¹³

Најдревнија епоха коју посматрани романи евоцирају ситуирана је негде на размеђу историјског и митског времена, крај паганства и почетак ширења хришћанства међу Словенима. Ово измештање темпоралне визууре у роману *Кољба у води* Драгане Абрамовић (2008), на рубну позицију историје (која је тек назначена)¹⁴ омогућило је ауторки, тамо где су историјска сведочанства оскудна, а у њима помињан митолошки систем непотпун и нејасан, да изгради сопствену митологију, у којој у приказаним догађајима узимају учешћа богови који припадају различитим словенским племенима.¹⁵ Посредством ове митологије гради се трипартитна слика света, сходно просторима који припадају „ресорима“ различитих богова: Сва-

¹¹ Самим тим, наративни светови не могу бити непотпуни и семантички неуједначени (Долежел – нав. према Еко 2001: 202), јер су они у себи заокружене, самодоволне творевине, у којима „ако нема посебно одређених алтернативних својстава, узимамо здраво за готово својства која важе у realном свету“ (Еко 2001: 203), чиме се попуњавају постојећа места неодређености у тексту. Нпр. верује се у нашем народу да вештице једу људе (уп. Вуков *Српски рјечник*), али не нападају се међусобно. Но, уколико у роману Минне Тодоровић *Вир светијева* (2003) вештица дотакне вилински круг, њен „предзнак“ се мења и она престаје бити табуисана и нејестива, већ, конвенцијом жанра, прелази у ред (за друге вештице) јестивих бића – Људи, Вилењака, Писова, Чаробњака...

¹² Митологизацију, у овом контексту, Лотман сагледава као „светотворачко“ својство текста.

¹³ Управо то да ли се догађаји одвијају у неком засебном / алтернативном / другом свету или у реалности, у коју инвазивно продире натприродни свет, с једне стране, послужило је као линија разграничења тзв. *високе* и *ниске* фантастике (в. Мур 2011). С друге стране, могућа је и извесна интерференција ових светова – могуће је вршити међусобни утицај, нпр. становника једног света на други проласком кроз портал – вир светова у романима М. Тодоровић.

¹⁴ Рецимо, помиње се делатност првих словенских мисионара, који, не најубедљивије, покушавају да одврате дечаке које описмењују од многобоштва, што децу наводи да се даље запитају зашто им се укида могућност избора бога / богова у кога / које ће веровати и кога / које ће молити за помоћ када је то потребно.

¹⁵ Наравно, овај рад нема намеру да спочитава анахронизме у религијском систему, непознавање поделе божанстава међу словенским племенима (о чему је иначе информативно пише Ловмјански [1996]), још мање увођење нових, попут Сванимира или Зоре, те демонских витезова Гара и Илара, поштујући самосвојност фикције. Замерке би се односиле, пре свега, на принципе компоновања романа и начин вођења нарације, односно немотивисаност појединих елемената који, уместо да у финалу добију виши смисао, показују се као непотребни, недоречени или нефункционални.

нимир, Зора и Белобог – сфера небеског, Црнобог и Морана¹⁶ – подземни / подводни свет, док овај / земаљски свет постаје место сусретања и сукоба хтонских и небеских богова. Преломна борба одвија се негде у приобаљу Дунава (који је у кодирању традиције у много чему стекао карактеристике митског простора),¹⁷ при чему снаге добра, уз помоћ малог здухача Макса, односе коначну победу. Други механизам померања визиуре од митског ка историјском времену остварен је посредством представе о смени генерација – Жарко (највећи јунак у дружини, Гајићева транспозиција епског Марка Краљевића) Перунов је син (в. Гајић 2013), а саборац му је Вук Огњени (с могућим прототипом у епском Змај Огњеном Вуку и историјском Вуку Гргуревићу Бранковићу), уз истовремено митологизовање историје (док у песми Змај Деспот Вук носи вучји белег, у Гајићевом роману он се, de facto, претвара у вукодлака).

Хронолошки први од ових романа, *Црни цвет* Бобана Кнежевића,¹⁸ свој уметнички свет моделује тако што на мапи простора средњовековне државе (Душановог царства, а потом Вукашинове краљевине) уцртава извесне фантастичне локусе. Изгледа да није случајно што Кнежевић читаоца уводи у свет дела посредством ониричке фантастике – сном који престаје да буде сан, а постаје ритуално искушење страшљивог Краљевића, потребно да би дошао до предмета којима може савладати бесмртног противника, а који се, природом ствари, налазе у просторима оностраног.¹⁹ Слика света моделована је део по део – фрагментарно – чини се, у спречи с наративном техником коју користи²⁰ – нарација иде на прескок, тече нелинеарно,

¹⁶ Овај лик постаје комплекснији од свог митског прототипа (богиња Мокош): поседује типичне црте митског варалице (trickstera) – Морана превари лепу Зору и намами је у подземље и медијатора – улаз у подземни свет отвара се тамо где она подигне своју колибу. Притом, везивање за муљевите, граничне (приобалне) пределе остаје доследно оној хипостазии која Богињу Мајку, тј. Мокош назива Мати Влажне Земље.

¹⁷ О митској семантици Дунава в. Детељић 1992: 85 (нап. 20); Лома 2002: 37–40.

¹⁸ Овај роман, изашао најпре у *Просвети*, у 1000 примерака, рецензирани су Милисав Савић и Александар Јерков. Будући да носи УДК ознаку поезије, остао је практично невидљив за претрагу посредством Cobiss-a, а доживео је (накнадну) рецепцију тек 2003 (иако на корицама пише 2000), с поновљеним издањем.

¹⁹ „Трагање за ратником-чаробником и сукоби с њим одвијају се у мешавини реално могућих и фантастичних простора и обогаћени су и другим фабуларним токовима: Краљевић у двобоју савладава Арапина Хусрефа, 'личног чувара шеика Ал' Рашида' и 'најјачег човека на свету', обликованог као духовита транспозиција лика црног Арапина [...] Убија аждају, рањава вишеглавог воденог демона, пролази кроз Шуму Стриборову. У Шуми Стриборовој [...] Кнежевић успешно и функционално обједињује уклети, оностри простор традиционалног предања, кроз који човек може проћи само ако зна кад и како, и ако поштује низ табуа (рецимо, забрану застајања и освртања) – са просторима људске подсвести у којима се јунак суочава с властитим страхом и кривицом.“ (Пешикан-Љуштановић 2004: 128, 129).

²⁰ Неки елементи Кнежевићеве поетике, пре свега, начин вођења нарације, те равноправно учествовање елемената реалног и фантастичног у устројству слике света, подсећали би на поступке које користе истакнути латиноамерички писци који припадају правцу тзв. „магијског реализма“ (о томе в. Мелетински б. г.: 376–379).

почиње из средине и да се пратити по систему Кортасарових *Школица* (поглавља крећу од заплета – Марковог иницијацијског искушења у Хелениној пећини – да би се роман затворио Марковом одлуком која ће имати судбоносни карактер у односу на народ који штити, тј. овим редоследом: 9, 8, 10... 2, 16, 1, 17). Простори су бинарно постављени, углавном дуж хоризонталне осе *социјализовани простор* (Вукашинов двор) : *дивљи простор* (фантазмагорична Шума Стриборова, алино језеро, Хеленина пећина која крије сваковрсне ужасе). Негде на граници светова (*овој* и *оној*, *доњеј* и *торњеј*) налазе се лиминални простори, обликовани људском руком: *шунел* иза војног логора, који крије тајну Заветног Искушења и открива је само онима који прођу иницијацијски ратнички тест, као и подрум са забрањеном одајом, у коме је најпре Душан окувао и магијским ужетом спутао ратника клетву, а потом и Марко. Комуникациони канал између *овој* и *торњеј*, *небеској свети*а (вертикална оса), отвара се само једном – и то клетвом татарског племена које је Душан похарао јер није хтело да му се покори, а његове становнике побацао у клисуру на Грабер планини. Клетва умирућих до Бога се чује, те Он пошаље (условно нерањивог и бесмртног) ратника чаробњака – персонификацију ове клетве. Одсуство комуникације између Бога и Срба тумачи се у роману као казна за овај грех, те Небо остаје неосетљиво на патње тлаченог народа.²¹

Одабраним представницима људске расе дата је могућност преласка границе светова (Марко), док други остају у зони вечне лиминалности (као Јованча у Хелениној пећини – ни жив ни мртав). Продор демонског бића (неуништивног ратника, вештице, и сл.) у људску заједницу има инцидентални карактер и праћен је језом и страхом. Ван тог контекста, сваки лик, у себи примереном простору, постаје „суштински хронотопичан“ (Бахтин 1989: 194) и гравитира ка припадајућем му хронотопу – Вукашин је све време у свом престоном двору, док вештица Хелена практично и не излази из своје пећине, као ни Зеленбаба из своје (напушта је током наративног времена тек на крају, када уједно излази из видокруга сижеа, чиме је роман завршен).²²

У хронотоп средњовековне Србије и Балкана своје јунаке и радњу смештају Александар Тешић, Ненад Гајић и Урош Петровић (2013). Користе се притом различитим наративним стратегијама. Тешић у *Косинјасу* прибегава маниру стилистичке реалистичности – датирањем радње.²³ Га-

²¹ „Током романа, као имплицитни одговор на овако задато питање о историјској кривини и одговорности, обликује се и нараста свест да је уклетост цена људске егзистенције, да су 'све те недаће цена нашег постојања', те да грехе ратника најтеже и најболније испашта нејач“ (Пешикан Љуштановић 2004: 130).

²² На тај начин ови ликови функционишу преваходно као статични и реализују се у оквиру делокруга пошљаоца или дариваоца (в. Проп 1982), који, по правилу, не преузимају сижејно активни ликови.

²³ Роман *Смртвовање* (2010) почиње просторно-временским одређењем „Манастир Благовештење, 8. јун лета Господњег 6942 (1435)“.

јић, попут Кнежевића (премда много мање суптилно), на мапу средњовековних држава Балкана уцртава и митски простор – градови Огњан (престоница Каравлашке), Леђен, Пирлитор, налазе се на истој мапи где и Видин, планина Јастребац или ушће Тимока (где је и улаз у *доњи свет*)²⁴. Када укључи реално постојеће просторе, Гајић користи поприлично примитиван механизам повезивања / транспозиције – замењује једно слово у називу: Хремска (: Сремска) бановина, Хурско (: Турско) царство итд. Чаробни предмети и животиње расути су широм ових простора – први мач (уништен је при крају романа) којим се може убити древна ала чуван је у Видину, а други је у *Мрачној земљи* (свету мртвих), чаробна свиралица којом змијски цар дарује Сенку налази се првобитно у његовом краљевству, Шарка (: Шарца) чува вештица која живи у колиби на кокошјим ножицама и сл. Граница светова постаје порозна, те вукодлак – Огњени Вук – није више везан само за хронотоп ноћи (попут вампира или мрачњака), већ се креће и дању, али тако да га нико не види (табу невиђења).

У романима *Вир свейова* и *Зеленбабини дарови* приказан је неки *паралелни свет*, који постоји упоредо с нашим. Спаја их нарочити улаз – портал (тј. *кајија оностриано*²⁵), кроз који могу проћи само одабрани појединци.²⁶ У роману Мине Тодоровић то је земљовир, надомак корена огромног храста, односно пламен различите боје, код Иване Нешић. И док је у роману *Зеленбабини дарови* боравак у оностраном свету привремен и повремен, те је и *онај свет* само скициран,²⁷ у *Виру свейова* сва акција ситуирана је углавном с *оне* стране вира, те се, самим тим, с много више пажње приступа топографији фантастичног света. Како се у наставку открива, настањују га различите расе: Људи, Носати Писови, Патуљци, Чаробњаци, Вилењаци, Вешци, Демони, Дусини, а живи свет налик је нашем, уз поједине егзампларе са чаробним својствима, као што су *мајена* – биљка којом се, уз адекватну чаролију, могу мултиплицирати чаробњаци (попут холограма), а захваљујући којој се изводе све средње или теже чаролије, или плод *лилибале*, који Писовима обезбеђује бесмртност, док његовим једењем Људи стичу знање свих језика света. Овај свет углавном наликује нашем, само што је богатији, много чистији, савршено неконтаминиран, природа је одуховљена (земља Носатих Писова оглашава се јауцима када на њу ступи какво зло биће), а планине живе сопственим животом, радују се, тугују и старе. Тамо где линија фабуле није била довољна да обухвати неке сегменте приказаног света, укључују се *Забелешке* Добрице Ж – вид субјективног

²⁴ Како је ово само први део трилогије, очекује се да ће топографија доњег света, тј. Мрачне земље бити скицирана у некој од наредних књига.

²⁵ Термин Т. Цветковића (2003: 90).

²⁶ У два Керолова романа као портал служи огледало, односно зечја рупа, при чему је овај пролаз „резервисан“ само за Алису (из света људи).

²⁷ У највећем делу романа радња се одиграва на простору бивше Југославије, за време послератне обнове и изградње (в. Нешић 2013: 5).

коментара лика, тј. метатекст који употпуњује слику света која није најдиректније захваћена приказаним догађајима.

Роман *Авен и јазојас у Земљи Ваука* (2003) Уроша Петровића радњу ситуира у (фиктивну) геолошку прапрошлост земље – односно период док је копно (Гондвана) било неподељено на континенте и окружено праокеаном – Тетисом. Рекло би се, стога, да Петровић у овом роману помера визуру до крајњих граница палеографске прошлости. Међутим, није тако, будући да уметнички свет дела има своје законитости и различит је од нашег – људска заједница подељена је на племена, родитељство као институција не постоји (деца су колективна), а биолошко sazревање индивидуе праћено је карактеристичном физиолошком променом – дете се роди с белом косом, која, што је јединка старија, све више тамни. Чињеница да Петровићев свет има своју флору (јединствено дрво Барабе *Baraba mortarium*, или *изломљена њечурка* – *Reziza radiculata* с Четинарске висије, којој је сваки непарни чланак отрован) настањују разна постојећа, али и непостојећа бића, расподељена унутар својих екосистема (нпр. *бешишија*, ваучка креација неосетљива на бол, или *амџирај* – мелез кртице и пиране, „створ са закржљалим перајима, слабог вида и осетљивог њиха, али веома опасан у многобројном чопору“ (Исто: 190) – становници Земље Ваука) указује на то да је овде реч о једном могућем, тј. *алтернативном* свету.²⁸

У другом свом роману, Петровић користи друго системско устројство света – иако радња припада средњем веку, тј. просторима средњовековног Балкана: *У ша времена Балкан беше смућна вејромейина. Границе бејаху дивље, крхке и њорозне, ше су се разнолика људска и нељудска сиво-рења смуцала скровићим сџазама живоиисној њолуосџрва* (Петровић 2013: 5 – истакао Д. П.). Брисање граница међу световима, нужно, води до контаминације *овој* и *оној* света, те дечаци – повратници с *оној* света (укључујући и Срну/Облака, дечака кога је магични чуљи бели јеж ујео за живота), заједно са својим духовним учитељем,²⁹ настањују Бестрагију – по-

²⁸ До сличних закључака долази и Милош Јоцић: „Екосвет Уроша Петровића, иако умногоне изграђен на сасвим тривијалним живуљкама попут врабаца, жбунова и преживара, ипак је виртуелан. Мање машговитим географима вероватно би коса отпала са главе када би бацили поглед на хазардерску, бајци прилагођену мапу приложену на крају *Авена и јазојас*, где се на подручју које се може препешачити за неколико дана, односно недеља (што је белокоси дечак егзактно потврдио), налазе четинарске и листопадне шуме, дунгле, планине, пустиње, низије, саване, тундре, мора и језера“ (Јоцић 2014: 83). Но и поред – или пре захваљујући – овим анатопизмима, односно симболичкој организацији простора – с Барабом као дрветом света у центру мапе), сакралним простором – Волионом (друидским светилиштем) у углу Северних снежних планина преко дијагонале на чијем супротном крају се налази шума мангрова, у приобаљу Тетиса, Урош Петровић уједно структурира и свој наратив, преобликујући Путовање-ходочашће (Исто) у потрагу (*quest*) за другим племенима и културама, које ће он ујединити у мисији одбране од заједничког непријатеља.

²⁹ Балтазар Грасијан, језуита, писац, аутор поетичких трактата, филозоф, теолог, проповедник, макијавелиста, бунтовник и дисидент, односно један од најумнијих људи прве пол. 17. века у Шпанији, човек који је, по предању, лажирао сопствену смрт – „по смрти празногробни“

себан свет у свету.³⁰ Овај назив, позајмљен из разговорне фразеологије, „јасно подсећа на простор који постоји у причама и у сећању, али који је без трага издвојен из реалних простора. „*Drugo ime ovog staništa, Zli do [...] simbolički [...] ukazuje na potencijalno dvostruku prirodu povratka iz mrtvih i podseća na opasnost koju nosi svako narušavanje granice života i smrti*“ (Пешикан Љуштановић 2013: 161).

ЛИКОВИ

Ликови фантазијске прозе, чини се и више него ликови осталих жанрова, условљени су у великој мери оквирима жанра, као и просторно-временском димензијом приказаног света. Односно, они су сами хронотопични (Бахтин), будући да се, ван приказаног света, често не дају ни замислити. Њиховим померањем ван граница припадајућих им простора/ и(ли) нарушавањем њиховог приватног простора, почиње и догађање у делу, при чему дати догађај има инцидентални карактер, тј. представља значајно одступање од норме,³¹ односно манифестује се као „премештање лика преко границе семантичкога поља“ (в. Лотман 1976: 304, 305). Ова граница је, под извесним околностима, отворена за богове и демоне, ређе за људе, а прелазак је обично допуштен само главном јунаку „краткотрајно, док не испуни подвиге и у новом се виду врати у овај свет“ (Цветковић 2003: 90).

Главни ликови – посебно фантастичних романа за децу, јесу деца / адолесценти „издвојени и специфичношћу породичног миљеа (развод, напуштање, губитак или смрт једног родитеља, дисфункционална породица) или потпуним губитком породице, а могу бити обележени измештањем из познатих простора и социјалних релација (селидбом, променом школе и сл.)“, или пак неким обликом „физичког недостатка, психолошког или социјалног проблема, који их маргинализује или чини несигурнима и преосетљивима“ (Пешикан Љуштановић 2012: 101). Односно, дете јунак може истодобно понети више облика маргинализације. Такав је случај са Срном / Облаком, сирочетом које тек треба да осваја сопствени родни идентитет (*Деца Бесџираије*), у дружини трагичном смрћу страдалих, па потом оживљених магијским угризом једноухог белог јежа. И дванаестогодишња Сенка, јунакиња романа *Сенка у шами* (Гајић 2013) најпре остаје без мајке, а потом, у пожару, остаје и без осталих чланова породице – оца, маћехе и

(Петровић 2013: 93), управо овим последњим, постао је, у роману, Валтазар Грецијан, духовни ментор и учитељ (умрлих па оживљених) дечака Бестрагије.

³⁰ Бестрагија се, стога, може замислити најсличније Хогвортсу – „острву“ (тачније, школи) магије сред нечаробњачког света у серијалу о Харију Потеру.

³¹ Нпр. недозвољено је, штавише, опасно мешање света живих и мртвих, а управо тиме омогућена су дешавања у романима *Деца бесџираије* (2013) или *Рој словенских бојова* (2013) Милоша Петковића и први део трилогије *Бајка над бајкама – Сенка у шами* (2013), чиме се ови романи, у елементима, приближавају *gotic / dark / horror fiction* жанру.

полусестре, при чему, изненада (немотивисано!) губи вид. Дебељушкасти Мика, јунак романа *Зеленбабини дарови*, има, додуше, родитеље, али, како они путују с грађевинском фирмом за коју раде, одраста под бакиним надзором, а на улици препуштен је на милост и немилост силедијама из краја – Бурету и Слинцу. Недостатак самопоуздања надомештава читањем ескапистичке литературе (*Земља без бајина*), све док не прође три иницијацијска искушења и спаси популацију маљутака с ливаде, после чега му се родитељу враћају (ангажују их на изградњи вишеспратнице тамо где се некада налазила пољана с маљуцима). Притом, успева и да преобрати злог поштар и поменуте насилнике на добро. Авен, необични дечак из племена Вилуса (који настајују Долину без хоризонта), издвојен је „као Барабино дете, једини из свог народа који налази примену смртоносним листовима Барабе и припитомљује јазопса“, а пошто изврши своју месијанску улогу ујединитеља племена и организатора отпора Вауцима – раси која угрожава природну стабилност живог света Гондване, постаје „пророчанством изабрани спасилац угроженог света људи, ујединитељ и будући велики друид“ (Пешикан Љуштановић 2012: 102).

Специфична је ситуација с главним јунацима романа *Вир свейова и Гамиж* – Добрицом Ж и Љутом Чичком. Ови пензионисани ботаничари, шездесетпетогодишњаци, представљају међусобно комплементарне ликове: Добрица Ж је разборит, трезвен, достојанствен, рационалан и промишљен (или како би Микуш рекла – давеж), а Љута – вођен афектом, широкогруд, неорганизован (увек касни) и препуштен у животу својој интуицији, но бескрајно племенит, несребичан и добар. Проласком кроз вир светова, они постају петнаестогодишњаци, при чему то Добрици много теже пада (не може у прво време да прежали што се подмладио и сви га сматрају за каквог балавца). Међутим, временом, он открива у себи радост живљења и спонтаност,³² док дечачки непосредан и слободан Љута не мења се много, изузев физичког изгледа. На крају, када, игром случаја, попрскани Свемоћном (живом) водом, прелазе у напреднију и дуговечнију (условно бесмртну) расу – Добрица постаје вилењак, а Љута – чаробњак чију је појаву најавило пророчанство – постаје Љута од лозе Рандорове.

Када је о реч о јунаку зреле доби (који се, по правилу, ређе јављају у фантазијском роману за децу³³) у кругу посматраних романа видно место добио је Марко Краљевић. Марко као протагониста романа Б. Кнежевића

³² Поновно освајање спонтаности још више долази до изражаја у другом делу романа (*Гамиж*, 2012), нпр. када с остатком дружине, сачињене од разних раса из света с *оне* стране вира игра фудбал, што указује на то да је ауторка Добрицу Ж замислила као лик у развоју, који она не инфантилизира, него му враћа дечачку чедност (уп. призор када Ж доживи трауму при једном покушају девојачког удварања). Притом, сходно начелу доследности карактера, он остаје промишљен, рационалан и опрезан.

³³ Последња два поменута лика, у том контексту, представљају изузетак своје врсте – они су старци који наново проживљавају младост, у свету у коме време другачије тече и владају други физички и биолошки процеси.

Црни цвечи (1993) има пуну психолошку комплексност и убедљивост, док етичка распетост израста на дилеми између сопствених потреба и предес-тинираности везане за мисију спасавања народа од демонског ратника клетве³⁴. Иако Кнежевић ниједном именом не помиње јунака, он то довољно јасно сугерише – просторно-временским ситуирањем, тематско-мотивским аналогијама с елементима његове епске биографије, његовом иконографском препознатљивошћу „кожух од медведа, капа од вучетине“. Поред овог романа, историјски Марко Мрњавчевић и епски Марко Краљевић послужили су још и у креирању лика Жарка (моћног ратника – Перуновог сина) у Гајићевом првом делу трилогије *Бајка над бајкама* (2013). Марко се још појављује и у роману *Косинџас – Ред змаја* (2008) где се, у првом задатку, бори с аждајом на Језеру лутајућег острва и осваја чаробно оружје (буздован). У сва три романа, Марко поприма карактеристике културног јунака, бори се са чудовиштима (в. Мелетински 2011: 15–33, 93) и ослобађа свет од њихове тираније (попут древних богова и културних јунака).

Демонска бића / друге расе у овим романима појављују се пре свега у улогама непријатеља, али и даривалаца, помоћника (савезника) – обично на некој од позиција чланова дружине која прати главног јунака / јунаке. У фантазијским романима намењеним првенствено деци, јунаку блиско натприродно биће приказано је често с нескривеним симпатијама – као „љупко чудовиште, припитомљени алијен за домаћу употребу и децје уживање у страху, мали кућни демон“ (Цветковић 2003: 109). Тако је приказан (премда нимало љубак, чак ни као мали рабр-аграфај) Гамиж (в. Тодоровић 2012), који, од расе људождера, постаје биће емпатије, способно да се жртвује за друге, да воли и ризикује због других. Такви су (додуше, с неким ружним манирима) и маљуци у роману *Зеленбабини дарови* (2013).

Када је реч о хуманоидној демонској раси (маљуци, вештице, мора и сл.), да се приметити и то да, у српском фантастичном роману новог миленијума, чак и када је ово биће испрва непријатељски настројено према јунаку, улажење у јунаков простор га хуманизује – оно постаје део дружине и бива безмало симпатично – чак и када задржи понешто од своје првобитне природе.

Негдашња (неиницирана) вештица Микуш, којој дружина додељује надимак Мала, окарактерисана је најпре физичким описом (који не одудара много од иконографски препознатљивог, првенствено посредством дечјих филмова, цртаћа и сликовница): „На глави је имала похабани црни шешир превеликог обода, шпицастиг и алкаво угњеченог врха, са шналом на средини. Испод сивкасте јакнице, избијала је широка, прашњава сукња, која је допирала скоро до глежњева, а на ногама је имала шиљате, црне ципелице на шнирање“ (Тодоровић 2003: 58). Карактеризација говором изведена је потом (она псује као кочијаш, а говори врло неправилно, социолекатски –

³⁴ Као прототип овоме лику, у извесној мери, изгледа, послужио је Баш-Челик из истоимене бајке, који је такође (условно) бесмртан.

налик Ромима, с много омашки у падежима, уз коришћење неправилних или скраћених облика речи, и сл.),³⁵ чиме је омогућено постепено психолошко усложњавање овог лика, у интеракцији с другим ликовима.³⁶ Њен основни домен деловања је магија биљем.

За разлику од ње, баба (вештица) која, нерадо, после ритуалног искушавања (тродневног чувања кобиле – *shapeshiftera* – задатка позајмљеног из бајке *Злајна јабука и девети љауница*), даје Жарку губавог Шарка – коња чаробних моћи, сижејно постаје активна још једном – као моћни савезник непријатеља – хурског краља и његове жене – древне але, која гута краљевства пред собом (јефтина алегорија Турске, честа у романтичарској историографији и песмама које су прошле процес секундарне фолклоризације). Но, управо то изневеравање делокруга задатог традицијом (баба негромант, или Морана, која подиже демона Клетника из мртвих – в. Петковић 2013), као и остале тобоже замисливе немогућности (в. Еко 2001: 207), неуверљивости и бизарности, указују на то да је реч о комерцијалној прози. Отуда, литерарно убедљивије су непријатељске вештичје хорде Мине Тодоровић, Хелена Бобана Кнежевића, односно Зеленбаба (негдашња русалка) Иване Нешић – две последње остварене, пре свега, у традиционалној улози као кушача и даривалаца.

Непријатељ јунака у извесној мери дефинише и јунака самог, те он мора бити примерен јунаковим моћима.³⁷ Његовим савладавањем, јунак штити заједницу, а, истовремено, на плану „епске“ биографије, доживљава „посвећивање“, иницијацију током које [...] стиче натприродне снаге или доказује своју јуначку суштину“ (Мелетински 2011: 33). Љиљана Пешикан Љуштановић међу првима скреће пажњу на обредни сценарио иницијацијског типа који се налази у основи сижеа фантастичних романа за децу из којих јунак „по правилу излази бољи, јачи и зрелији, ближи свету и људима којима се враћа“ (2012: 107). На почетку маргинализован и јунак (обично – сироче) не само да постаје прихваћен од стране колектива и у њему налази своје место као пуноправни члан (што је и смисао иницијације – в. Мелетински 2011: 22), већ, по правилу, „идеализација унесрећеног и увређеног“ добија „општељудски морални смисао“ (Исто: 25), исходишна

³⁵ Једна од „вештичјих“ особина које остају константа овог лика јесте и то да мрзи да се купа: „Проба неки купа мен, се проведе ко бос гацка по трње. Нећем купам.“ (Тодоровић 2003: 86).

³⁶ Кад проговори, до изражаја долазе најпре њена пргавост, спремност на тучу, напраситост, потом љубопитљивост, обешешаштво, а тек доцније (премда то пажљиво скрива) и њена емотивна природа.

³⁷ У епизи, само змајеборац може савладати змаја. У традицији, вампирче је успешније у мисији уништавања вампира од осталих. У фантастичном роману за децу, само Дороти успева (премда ненамерно) да убије злу вештицу са Запада, при чему и сама постаје све више налик доброј вештици са Севера.

несрећа вишеструко је надомештена – он³⁸ се враћа као истакнути члан заједнице – Авен постаје велики друид (в. Петровић 2003: 308).

СИЖЕ

Аналогно обреду прелаза, и сижејни текст организује се тополошки, по систему бинарних семантичких (најчешће – просторно дефинисаних) опозиција – одређени лик прелази границу (раздвајања светова, социјалну, ритуалну, родну...) и постаје динамичан, будући да чини оно што је, у смислу општеприхваћене норме, забрањено (в. Лотман 1976: 308–309). Баш као и деца – јунаци фантазијске прозе. Она се често појављују као актери (прикривеног) сценарија обрета прелаза (уп. Лич 2002: 115–118), следећи његове етапе. Јунак се најпре одваја од своје свакидашње егзистенције (*фаза сејараације*): Срна бежи из идиличног окружења Букове планине од надлазеће опасности; Авен напушта Долину без хоризонта проласком кроз „утробу вира“ (уски пролаз који је у камену издубила речица понорница); Добрица Ж и Љута бивају једноставно усисани снагом вира, пошто случајно отворе портал; Сенка, после губитка чланова породице у пожару, напушта згариште, остављајући досадашњи живот за собом. У следећој фази (лиминално / маргинално стање) „он (она) постаје nesvakidašnja osoba која živi u nesvakidašnje vreme“ (Лич 2002: 116).

Притом, простор алтернативног/ паралелног света, односно света контаминираног продором оностраних бића послужио је као погодан оквир за стање *обредне изолације*. Ритуалне провере, контакт с духовима / демонима или борба с њима, стицање чаробних предмета, помоћника и моћи и сл. постају саставни елементи ове фазе (Мелетински б. г.: 230). У складу са својим жанровским законитостима, фантазијска проза овде, као што је речено, уводи тематику потраге, често уз формирање дружине: Авен у путу среће светлосно биће – Сипа, које га даље прати, упознаје и друге припаднике људског и животињског света које му помажу у мисији спасавања Гондване; Добрици Ж и Љути, у потрази за водом бесмртности, приључују се Писови Анос и Носел, чаробњак Равилус и мала вештица Микуш; у борби с древном алом Сенки се придружују Перунов син Жарко, хроми Вук Огњени, предводник морлачке (вукодлачке) групе, Марена (неиницирана вештица), а потом и змајевити јунак Реља, Милош и томе слично.

Сви чланови дружине, у преломним тренуцима похода, истакну се одређеног тренутка својим учешћем, те сви они, на крају, бивају посвећени

³⁸ Главни јунак има, по правилу, мушки родни идентитет јер се мисија спасавања света и сам јуначки чин везују за мушку родну перспективу (прапредак, демијург, културни јунак по правилу је мушко), док је обележјем *женско* маркирана „дивља природа, вештица, крв, смрт“ (Мелетински 2011: 9) – елементи који се превасходно везују за противника.

на социјалној скали која важи за њима примерени колектив. Коначно, у трећој фази (*фаза иницијације*) „posvećenik se vraća u svakodnevno društvo i pridružuje se svojoj novoj ulozi“ (Лич 2002: 116), чему одговара конвенција *happy end-a* у фантазијским романима намењеним деци.³⁹ Иако би се, на основу претходно реченог, могло помислити да је основно конфликтно језгро нарације засновано на „личним биткама“ јунака (као што је то у *Sword and Sorcery* фантастици), то ипак није случај – значај датих борби, чак и када оне имају лични карактер (односно постају својеврсно искушење јунака), самерава се на широј скали догађаја који ће даље одредити судбину читавог народа.⁴⁰

Начелно постављен, дати иницијацијски сценарио постаје основа једнотомним романима, док у вишетомним он пружа бескрајне могућности надоградње и богаћења епизодама. Како „епска“ фантастика настоји да сагледа смисао историјских промена у које су ови ликови укључени, нарација добија дигресивни карактер, настојећи да одређеним догађајима из имажиниране прошлости прида виши смисао и финишира их успешно изведеном авантуром која чини фабуларну окосницу романа.

Примера ради, роман *Деца Бесџирације*, привидно парадоксално, колико опетује, толико изневерава дату сижејну иницијацијску схему. Главни лик (Срна/ Безимени/ Облак) напушта окриље Букове планине пред наступајућом опасношћу, и, с нерадо прихваћеним водичем (Ибрахимом Бајом, најпре плаћеником, харачлијом, а потом дервишем и суфијом) одлази на домак Бестрагије. Погодивши, на измаку снага, позиварски бубањ сред Врата планине, он стиче новог водича, дечака Јауда (*змијино гејше*), који га зове у *глојобран* (механизам у облику але или циновске змије, начињен од уштављене коже) – што ја аналогно риталном гутању – и уводи га у Бестрагију (хетеротопију⁴¹ *par excellence*). Према једној од реконструкција овог сижеа: „У средишту приче је тајна бесмртности, васкрсења, или пак новог живота. Њен носилац јесте несавршено биће природе – бели јеж без једног увета. Његов ујед ’подиже из мртвих’ и то је тајна коју чувају уједињени припадници различитих вера, а да је поседује жели и сурово и дивље азијско племе Неура. Бестрагија је станиште за уједену децу, ону којој су зуби једноухог бића омогућили други живот [...] Било да пут до Бестра-

³⁹ Стога, Љ. Пешикан Љуштановић сматра да „обавезна победа добра над злом“, као жанровска конвенција, „у фантастичним романима за децу ублажава страх и стрепњу пред прозором *оносјраној у нашој свет*“ (Пешикан Љуштановић 2012: 106 – истакла Љ. П. Љ.).

⁴⁰ Примера ради, таква је борба Авена (будућег друида) и ваучког врача Угзмара (Петровић 2003: 273–275) или Шидлеров двојој са великим Зувиром у првом нападу на Паг (како би „купио“ време за повлачење избегличке колоне – в. Роган 2010: 240).

⁴¹ Овај назив Фуко користи у значењу „места-нигде“, реално постојећих места „без географских координата“, где је укинута уобичајена просторно-временски континуум. Хетеротопије овог типа он препознаје у тзв. хетеротопијама кризе, односно обредно лиминалним (табуисаним) просторима, у оквиру којих се одвијала иницијација, у елементима слична је и хетеротопијама с полупропусном границом (в. Фуко 2005: 32, 35).

гије води са Букове планине да би се у њој нашла заштита, било да се до ње стиже са азијских простора да би се преотело њено благо, пробијање до ње јесте пустоловина, као што је пустоловина и сам живот у њој. То је сиже Петровићевог узбудљивог штива.“ (– sic. Главинић 2013: 63). Завршни сегменти нарације приказују узбудљиву и напету борбу штићеника Ибрахима Баје⁴² (као и њихових помоћника, становника колоније губаваца с Превоја одрона) с крволочним Неурима⁴³ и победу снага добра, чиме је тајна васкрсења спасена. Посматрано у проповско-лотмановској концепцији, племе људи-звери прелази границу (долазак у на обронке Букове планине) палећи и убијајући. Међутим, нема наношења штете у правом смислу (в. Лотман 1976: 310) – тајна васкрсења им заувек измиче. Исто тако, и крај изневерава уобичајену сижејну схему – повратка⁴⁴ нема: Српа заувек (п)остаје Облак, заробљена новоосвојеним родним идентитетом и простором Бестрагије, уз неизвесност у погледу даљег одрастања, узроковану уједом једноухог белог јежа за живота. Јунак прелази границу, осваја нови животни простор,⁴⁵ 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. С друге стране, Облак се трајно сродио с новоосвојеним простором Бестрагије, а „premeštanje junaka unutar prostora koji mu je dodeljen ne predstavlja događaj“ (Лотман 1976: 309), услед чега се и „razvoj sižea [...] obustavlja“ (Исто: 313).⁴⁶

Сходно томе (просторно-временски) поступак организовања догађаја који се уводе у дело нарочито је значајан. Основни догађај може бити мо-

⁴² Као и у савременим акционим филмовима, сваки дечак влада специфичном борбеном вештином: Облак одлично циља својом убојитом вијачом, Чаратан и Цикавац изузетно су вешти у борби штаповима, а Јауд савршено влада сабљом.

⁴³ Ово скитско племе од мрака заборавља спасао је Херодот својим сведочанством, где за њих каже да се „једном годишње на магичан начин претварају у вукове (нав. према: Лома 2002: 89)“. Дато или слична сведочанства (о приношењу људских жртава, наздрављању крвљу, једењу пресног меса и сл.) вероватно су била позната Петровићу, будући да је у роман транспоновео управо ово изумрло племе, затурено негде на маргини историје, дајући му неке од поменутих обичаја.

⁴⁴ Повратак је притом, повезан са 31. функцијом – женидбом и ступањем на царски престо – очев, приликом чега се јунак враћа, а ако је реч о наслеђивању таста, подразумева се да јунак остаје у невестиној земљи. Када је реч о деци јунацима, природа њиховог узрасног идентитета утиче на изневеравање ове функције (њихов, сижеом обухваћен, узрасни идентитет најчешће је фиксиран у старосној доби детета, те и њиме условљен социјални развој најчешће није и не може бити заокружен).

⁴⁵ „Dinamična ličnost je lice koje ima pravo da preseče granicu“, при чему „razvoj sižea, događaj“, – то је presecaње one granice zabranjivanja koju uspostavlja nesizejna struktura“ (Лотман 1976: 309).

⁴⁶ Све ово потврђује оправданост Лотманових закључака да су тип слике света, тип сижеа и тип ликова међусовно условљени (в. Лотман 1976: 315).

нолитан, али може се рашчланити и на више оделитих епизода.⁴⁷ У оном типу романа који би се, условно, могли одредити као романи отворене структуре, централни догађај остварује везе са претходним догађајима (тј. „прошлошћу“), евентуално и са временима који следе, повремено исходећи из оквира наративног времена – егземпларни модел овог типа представља Толкинова трилогија *Господар њрсџенова*⁴⁸. Одговори на нека важна питања налазе се далеко у прошлости, а успех у долажењу до њих најдиректније утицаће на будућност: у одгонетању загонетне поруке – пророчанства на листу, писаног писмом које сеже 2800 година уназад, Авену помаже Пен-вир – биће које припада најдуговечнијој раси на Земљи (в. Петровић 2003: 93–97). Пророчанство као иницијални наративни импулс (мото) употребљено је у два романа (в. Роган 2010; Гајић 2013). Њиме се читав наратив, с једне стране, митологизује (у тежњи да се актуелна дешавања објасне указивањем на њихове изворе – в. Лотман 1976: 283), а, с друге, нарација се отвара тако што се најављеним догађајима који ће тек уследити придаје судбински значај.⁴⁹

Овај примитивни али ефикасни механизам вођења нарације не мора бити доминантан поступак – штавише, када се рашчлани – (пред)одређивањем судбине појединих ликова или успеха одређеног подухвата, подређеног главном догађају – хоризонт очекивања (као и оквир наративног времена) непрестано се пробија: будућност се сазнаје из прошлости – чаробњачка хронологија објавиће да је ученик и наследник најстаријег чаробњака, Рандора – нико други до Љута „од лозе Рандорове“ (Тодоровић 2003: 278–279). Слично томе функционише и свеукупна имагинирана усмено-поетска традиција у роману – митови, приче, предања и песме о давно минулим временима, прецима, јунацима и њиховим подвизима буде наду у будућност, при чему ове дигресије уједно дају одређени херојски дигнитет актуалном сукобу.

Код мање вештих аутора, дигресивност ће постати основни механизам за увођење појединих мотива и епизода, преузетих из српских епских народних песама и бајки, чак и онда када немају никакву сижејну оправданост (Гајић). Или, симплификоваће је до још једног комерцијалног нарати-

⁴⁷ „Ali, pošto naporedo sa opštom semantičkom uređenošću teksta postoje i lokalne, od kojih svaka ima svoju pojmovnu granicu, događaj se može realizovati kao hijerarhija događaja konkretnijih planova, kao lanac događaja – kao siže“ (Лотман 1976: 305).

⁴⁸ По речима Толкина, нарација романа овај дигресивни карактер „дугује“ ауторовој интенцији да, из свеукупности догађаја који чине историју Средње Земље, представи фрагмент (који се усаодношава с прошлошћу и будућношћу): „’Властелин колец’ писался для собственно-го удовольствия, медленно, поскольку я старался не пропускать ни единой подробности, и превратился в конечном итоге в Картину-без-Рамы. Я выхватил из мироздания крошечный кусочек, историю которого и попробовал отразить.“ (Нав. према: Николаева 2002).

⁴⁹ У моту романа П. Рогана (2010) пророчанство, настало по завршетку Великог рата, најављује нови, уз поновно јављање Мрака (безобличног зла које се појављује као хладни ветар, отвара, глас, мрак...).

ва о борби добра и зла (Петковић). У успелијим остварењима, ова тематика послужиће као основ за сложена симболичка значења.⁵⁰ Понекад, заплет добија и дубљу психолошку заснованост и раслојава се на елементе зла, греха, кривице и искупљења (премда ређе у фикционалним романима за децу): Кнежевићев Марко, поред борбе с ратником клетвом, води још напетију борбу са собом самим⁵¹ и од јунака који „носи толико зла у себи“ (Кнежевић 1993: 121), слабића и кукавице, постаје неко ко се одриче снаге, овом жртвом спасавајући сопствени народ.

Укупно узев, могло би се рећи да фикционални наратив ствара распоред (и хијерархију) догађаја сходно интенцијама писца. Уколико жели да имагинираним збивањима додели историјску димензију, он може поштовати хронологију и стилизовати их, нпр. у духу (псеудо)летописа (Петковић 2012; 2013). Ако не, фантазијски роман остаће веран сопственој природи и њему иманентним обликотворним начелима: „Умјесто обавезе да слиједи реални ток ствари, он интегрише догађаје у формалну и смисаону цјелину једног кохерентног *текста*, у којем се они преуређују, с једне стране, према интенцијама самог текста, а с друге стране, по законима жанра којем тај текст интенционално припада.“ (Лешић 2010: 377 – истакао З. Л.). Тиме се, поново, проблем нужно враћа на почетак, односно на карактеристике овог аморфног жанра – од оних које им придаје *intentio auctoris* до оних које им намеће *intentio lectoris* (в. Еко 2001: 15–38), а овај покушај маркирања релевантних одлика српског фантазијског романа после 2000. на крају, заокружује.

⁵⁰ Примера ради, земља Писова се оглашава јауком кад на њу ступи неко зао; оружје светла могу носити само добри ликови (бодж од суза планине, који је испрва припадао Рени, док није постала грамзива за моћи, наслеђује њена ћерка, Микуш), мач, настао у првом обрачуна младог чаробњака са силама зла, има магијска својства, постаје правоисковани мач – *Небни* (в. Тодоровић 2003: 106). Неизмерно добра, Расејана Ранаја није способна да убије Црмаса (инкарнацију зла), а када је он усмрти без двоумљења, њени пријатељи, укључујући и три преостала рабр-аграфаја (најсличнији диновским копненим црвима људождерима), униште злог мага и оживљавају је снагом љубави (Тодоровић 2012). Апелује се на еколошку свест читалаца, при чему апологију еколошког живљења и живота у складу с природом заговарају М. Тодоровић (2003; 2012) и У. Петровић (2003). У свету с оне стране вира (Тодоровић 2003) свака биљка лечи одређену болест, тако да болести заправо и нема. Етичка и физичка чистота стапају се у идел – калократију. Морални преступ (зависно од тежине) има као казну пад у ниже облике егзистенције. Природа ће и сама казнити онога ко посегне за неограниченом моћи: Највећи Ужас или неименовано Зло, чија је и сама крв отровна у ствари је чаробњак Регворус, који је желео неограничену моћ, а вода Свемоћна претворила га је у креатуру – Зло / Црног Мага / Суровгера / Црмаса (в. Тодоровић 2003; Тодоровић 2012). Неразликовање добра и зла (наш, Сиви свет, како га зову бића с друге стране вира) узрокује удаљавање од првотне чистоте, драстично скраћење животног века, еколошку катастрофу глобалних размера (Писови могу свега три дана живети на нашем свету због отровног ваздуха, и то под условом да ништа не једу). Зато се ескапистички бежи у Бестрагију (Петровић 2013), или ствара сопствени мали идилични свет (Тодоровић 2003; 2012), или се утеха налази у спознаји да „свет је много сложенији него што ми је то у прво време изгледало, све јесте и није, све је онако како се ствари поставе“ (Кнежевић 1993: 213).

⁵¹ Такви пасажии дати су у облику доживљеног говора и унутрашњег монолога.

ИЗВОРИ

- Абрамовић (2008): Dragana Abramović, *Koplja u vodi*, Novi Sad: Media Art Service International: Zmajeve dečje igre.
- Гајић (2013): Nenad Gajić, *Vajka nad bajkama: Senka u tami*, Beograd: Laguna.
- Кнежевић (1993): Бобан Кнежевић, *Црни цвети*, Београд: Просвета.
- Мандић (2007): Александар Мандић, *Kopilad bogova: Salir*, Beograd: Dobričić: Treći trg.
- Мандић (2009): Александар Мандић, *Kopilad bogova: Koret*, Beograd: Treći trg.
- Мандић (2012): Александар Мандић, *Kopilad bogova: Ajtari*, Beograd: Treći trg.
- Нешић (2013): Ивана Нешић, *Зеленбабини дарови*, Београд: Креативни центар.
- Петковић (2012): Милош Петковић, *Перунов хроничар: Заборављена лејенда древне Сорабије*, Београд: PortaLibris.
- Петковић (2013): Милош Петковић, *Перунов хроничар: Рој словенских бојова*, Београд: Evro Giunti.
- Петровић (2003): Uroš Petrović, *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*, Beograd: autorsko izdanje.
- Петровић (2013): Uroš Petrović, *Deca Bestragije*, Beograd: Laguna.
- Роган (2011): Petar Rogan, *Erd, čuvar magije*, Novi Sad: STYLOS-ART.
- Тешић (2008): Александар Тешић, *Косинјас: Рег Змаја*, Београд: PortaLibris.
- Тешић (2009): Александар Тешић, *Косинјас: Бездањ*, Београд: PortaLibris.
- Тешић (2010): Александар Тешић, *Косинјас: Смртновање*, Београд: PortaLibris.
- Тодоровић (2003): Мина Тодоровић, *Вир светлова*, Београд: Чигоја штампа.
- Тодоровић (2012): Мина Тодоровић, *Гамиж*, Београд: Everest Media.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин (1989): Mihail Bahtin, *O romanu*, Preveo s ruskog Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.
- Вилсон (2014): Елрој Вилсон (s.a.): *Wilson & Alroy on High Fantasy Novels: Genres*, Retrieved in April 2014. from http://www.warr.org/high_fantasy_genres.shtml.
- Главинић (2013): Гордана Главинић, Ода слободи Уроша Петровића, *Дейиньство*, XXXIX/4, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 62–69.
- Детелић (1992): Мирјана Детелић, *Мийски њростор и ејика*, Београд: Српска академија наука и уметности: Ауторска издавачка задруга „Досије“.
- Еко (2001): Umberto Eco, *Granice tumačenja*, prev. s italijanskog Milana Piletić, Beograd: Paideia.
- Јоцић (2014): Милош Јоцић, Природњак и приповедач (О илустрацијама, енциклопедијатву, екофантастици, али пре свега илустрацијама у роману *Авен и јазојас у Земљи Ваука*), *Дейиньство*, XL/1, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 79–86.
- Калер (2009): Džonatan Kaler, *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*, Beograd: Službeni glasnik.
- Лешић (2010): Зденко Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник: 2010.
- Лич (2002): Edmund Lič, *Kultura i komunikacija*, 2. Izd., prev. s engleskog Boris Hlebec, Beograd: Čigoja.
- Ловмјански (1996): Henrik Lovmjangski, *Religija Slovena*, Beograd: Slovoграф.
- Лома (2002): Александар Лома, *Пракосово*, словенски и индоевропски корени српске епике, Београд: Српска академија наука и уметности: Балканолошки институт: Центар за научна истраживања САНУ; Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу.
- Лотман (1976): J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prevod i predgovor Novica Petković, Beograd: Nolit.
- Мастерсон (2000): Lee Masterson, *Fantasy Sub-Genres*, Retrieved in March 2014. from <http://fantasy.fictionfactor.com/articles/subgenres.html>.
- Мелетински (б. г.), Eleazar Meletinski, *Poetika mita*, prev. Jovan Janićijević. Beograd: Nolit.

- Мелетински (2011): Јелезар Мелетински, *О књижевним архејстиковима*, превела с руског Радмила Мечанин, Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Мур (2011): Marsha A. Moore, Survey of Fantasy Subgenres - Part One: High and Low Fantasy, *Fantasy Book Reviews & Community*, September 13, 2011, epic Retrieved in April 2014. from <http://fantasy-faction.com/2011/survey-of-fantasy-subgenres>.
- Недельковић (2013): Александар Недельковић, Фантазија као жанр признато немогућег, и научна фантастика као жанр имагинарног научно могућег, *Немојуге: завеш човека и књижевности*. Српски језик, књижевност, уметност – зборник радова са VII међународног научног скупа (26–27. X 2012), књ. 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 43–50.
- Николаева (2002): Анна Николаева, О волшебной истории, *Наука и жизнь* № 5: 78–84 Retrieved in August 2014 from <http://www.nkj.ru/archive/articles/4197/>.
- НФ (s.a.): *Epska Fantastika*, Retrieved in April 2014. from <http://naucnafantastika.com/epska-fantastika/>
- Обрадовић (2006): Тијана Обрадовић, Деца и библиотеке: зборник радова са међународног научног скупа одржаног у Београду од 5. до 9. октобра 2005, Ур. Александра Вранеш, Београд: Филолошки факултет Универзитета: Библиотекарско друштво Србије, 569–575.
- Пешикан-Љуштановић (2004): Љиљана Пешикан-Љуштановић, Епска фантастика за децу и одрасле – проширење граница жанра, *Mons Aureus*: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања, 5–6, Смедерево: Народна библиотека Смедерево, 126–134.
- Пешикан-Љуштановић (2012): Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Госпођи Алисиној десној ноzi: ојлеги о књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Пешикан-Љуштановић (2013): Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, Neugasla čarolija pustolovine, поговор у књизи *Deca Bestragije*, Beograd: Laguna, 155–162.
- Поповић (2010): Тања Поповић, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos art: Edicija, 2010.
- Проп (1982): Vladimir Jakovljević Prop, *Morfologija bajke*, Preveli Petar Vujačić, Radovan Matijašević, Mira Vuković, Beograd: Prosveta.
- Смит (2013): Chloe Smith, What Makes ‘Epic Fantasy’ Epic?, *Fantasy Book Reviews & Community*, November 23, 2013: 1–2, Retrieved in April 2014. from <http://fantasy-faction.com/2013/what-makes-epic-fantasy-epic>
- Тропин (2009): Тијана Тропин, После Харија Потера: епска фантастика у српској књижевности за децу, *Дейинство: часопис о књижевности за децу*, 35/1–2, Нови Сад: Змајеве дечје игре: 10–13.
- Фуко (2005): Mišel Fuko, 1926–1984–2004: hrestomatija / priredili Pavle Milenković i Dušan Marinković, Novi Sad: Vojvodanska sociološka asocijacija.
- Цветковић (2003): Томислав Цветковић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Сомбор: Учитељски факултет.

Dragoljub Ž. Perić
University of Novi Sad
Faculty of Education in Sombor
Serbian Language and Literature Department

ASPECTUALIZATION OF A SERBIAN “EPIC” FANTASY NOVEL IN THE NEW MILLENNIUM

Summary: The main aim of this paper is to shed light and mark some of the basic characteristics of a modern Serbian novel, labeled as an “epic fantasy”. This research, based primarily on structural and semiotic methods, seeks to show that the Serbian fictional prose in the beginning of this millennium has a certain number of common characteristics- especially in the field of world modeling, as well as characters and plots, despite the fact that it manifests a great complexity as much as amorphousness of genre realization (i.e. heterogeneity resulting from the mixing of elements of mutually unrelated fictional genres).

Key words: fantasy, fiction, fictional genres, reproduced worlds, plot, ritual, characters.