



АНДРИЋЕВ
ИНСТИТУТ

Библиотека
ПОСЕБНА ИЗДАЊА

Књига 10

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник
проф. др Александра Вранеш

Рецензенти
проф. др Снежана Шаранчић Чутура
проф. др Зорана Опачић
др Лидија Делић, научни саветник

Љиљана Пешикан-Љуштановић

ИЗА АЛИСИНОГ ОГЛЕДАЛА

Типолошки огледи
о фантастичном роману за децу

Андрићев институт
Андрићград – Вишеград, 2021

Посвећујем ову књигу Библиотеци, Првој и Последњој Домаћинској Кући фантастичних света и свим библиотекарима који су ме кроз ту своју Кућу водили.

САДРЖАЈ

УМЕСТО УВОДА: КЊИГА ЧИТАЛАЧКЕ СТРАСТИ	5
ЛИК У ФАНТАСТИЧНОМ РОМАНУ ЗА ДЕЦУ	13
ИЗМЕЂУ БЕЗВРЕМЕНЕ ИДИЛЕ И ПРИВИЛЕГОВАНОГ ВРЕМЕНА ОДРАСТАЊА.....	67
ПУТ КАО ХРОНОТОП У ФАНТАСТИЧНОМ РОМАНУ ЗА ДЕЦУ	109
ОД СВОЈЕ КУЋЕ ДО КУЋИЦЕ ОД КОЛАЧА. ДОМ И ПРОСТОРИ ИСКУШЕЊА У ФАНТАСТИЧНОМ РОМАНУ ЗА ДЕЦУ	129
ПРОСТОР У ФАНТАСТИЧНОМ РОМАНУ ЗА ДЕЦУ	151
ПРИЛОЗИ	
Скраћенице.....	185
Извори	187
Литература.....	193
ИНДЕКС ИМЕНА	207
БЕЛЕШКА О АУТОРКИ.....	213

Уместо увода

КЊИГА ЧИТАЛАЧКЕ СТРАСТИ

Мало је људи који су равнодушни према фантастици. Лично су ми ближи они који је воле са уверењем да фантастика открива тајне света, но прагматичари убеђени да су чудесни светови бесмислена играрија недостојна одраслих људи. [...] Залазећи у онострано, фантастика обједињује овај и онај свет, приморавајући нас да поверујемо да је свет богастији но што нам то реалност сведочи.

(Дејан Ајдачић, *Како видим фантасију* (2011). <www.rastko.rs/rastko/delo/12171> 25. 11. 2020)

Све што сам досад написала бавећи се науком о књижевности пре свега је плод читалачке страсти. *Вавилонска библиотека* теоријских промишљања била ми је привлачна само онолико колико ми је била потребна попут својеврсног *Ауџосџојерској водича кроз галаксију*, како бих се оријентисала у мноштву *Машијарија*, у *Врђу са сјазама шћо се рачвају*, или у оној мери у којој ми је откривала неке туђе читалачке страсти, неке нове још несагледане закутке чудесног космоса књижевности.

Прва прозна књига коју сам запамтила била је фантастична: *Светионик на Раковој сцени* Џемса Криса, жанровски хибрид збирке прича и бајки повезаних оквир-

ном причом и дигресивног фантастичног романа. Све ми се на тој књизи и у њој допадало, и веселе пастелне корице, и илустрације, и слова – прелепа серифна ћирилица – и приче које јунаци причају једни другима, и више од свега почетак: „Сви галеби се зову Емил... Само се један галеб зове Шаца...“ Пре коју годину, купила сам на улици расходовани, отрцани библиотечки примерак. И ништа од чаролије није нестало, напротив. То је, иначе, једна врло необична, дивља и скитничка књига. Мало, мало, па негде залута и месецима је нема, а онда се појави. Као да повремено и сама одлази са својим јунацима до острва Заувек потом, односећи приче о радозналим јежевима и паметним змијама, злом водењаку Марку Марету, који тако воли приче, мудрим мишицама и добрим чаробњацима...

Највише пута у животу сам, вероватно, прочитала Керолову *Алису у земљи чуда* и *Алису у земљи иза ојледала*. Први пут са осам или девет година. Под јелком је поред велике „талијанске“ лутке била и *Алиса...*, или како сам тада читала латинични превод Мире Јуркић Шуњић, *Алице у Земљи Чудеса*. Лутка је била висока четрдесетак сантиметара, имала је плаву, кучинасту косу и цветну мараму и била одевена у љупку тиролску ношњу, поред ње су под јелком биле и гомиле поморанци, али необична књига, на моменте сасвим неразумљива, смешна, забавна – није ме пустила до данас. Убрзо сам добила и *Алису у земљи иза ојледала...* После сам у комплету лектире за трећи разред нашла Винаверов превод, онда Семеновићев, Кољевићев, Паљетков, Шољанов са оригиналним илустрацијама, па сабрана Керолова дела на енглеском¹... Понекад, слушајући скупштинске говорнике чији сило-

1 У школи нисам учила енглески и до данас га мање-више не говорим, али га, као самоук, годинама читам с тврдоглавом упорношћу.

гизми неодољиво подсећају на оне из *Алисе*, понављам речи Мачора Кезала: „–Сви смо овде луди. Ја сам луд и ти си луда. –Како знаш да сам ја луда? – зачуди се Алиса. –Мора да си иначе не би дошла овамо.“

Мислим да сам управо због *Алисе*... навикла да књиге поново читам. Када сам је први пут прочитала, мало шта ми је било јасно. Због тога сам је читала поново, и поново и читам је, ето, до данашњег дана. Можда је зато мој књижевни укус тако еклектичан и личи на ону моржеву песму: „о купусу и краљевима“, а сигурно се ту негде за-снима и моја љубав за фантастику. Ону за одрасле, ону *crossover*, попут *Госјодара ѓрсјенова* или *Малој ѓринца* и, нарочито, ону за децу.

Основна идеја ове књиге јесте да на одабраним примерима српског и страног фантастичног романа за децу покушам да сачиним нацрт типологије, која би указивала на основне поступке у обликовању ликова, простора, времена, на битне хронотопе овог књижевног жанра. Најтеже питање које се притом наметнуло било је шта изабрати – најбоље, са становишта канона, или најдраже романе. Попут оног Дикенсовог димничара, који „у некој врсти аритметичког очајања, наизменице злоставља свој мозак и свога магарца“, правила сам и одбацивала многе спискове да бих на крају кренула путем властитих читалачких склоности. Можда највише од свих мојих књига ова личи на библиотеку.

А ако има раја, и он је библиотека с вратима и прозорима од брунираног стакла, који пропуштају море беле светлости и гомилама књига – нових и оних које сам већ много пута читала. Ту су, у неком кутку и фантастични романи за децу, измешани са фантастичним романима за одрасле, у којима су обликоване чудне слике које ме прате кроз живот.

ЛИК У ФАНТАСТИЧНОМ РОМАНУ ЗА ДЕЦУ

– Лакше мало – побуни се Вишко Невидишко. – треба да знате да половину места која сам прошао у ствари никада нисам ни видео. Патим од тога да преувеличавам ствари. Зар је онда чудо ако половина ствари за које тврдим да сам их видео рођеним очима – уопште не постоје!

(Џејмс Тербер [James Grover Thurber]. *Тринаест часовника*, 21.)

Цветан Тодоров [Tzvetan Todorov] у својој темељној студији *Увод у фанџасџичну књижевност* наглашава да се фантастика, зависно од истраживачевог становишта, може посматрати и као род и као жанр (Todorov 1987: 9. Види, Тодоров 1985: 87–96)², а Марија Николајева у тексту *Бајка и фанџасџика: од архаичној до џосџмодерној* закључује да је у (без)бројним изучавањима фантастика

третирана као као жанр, стил, модус или наративна техника [...], а повремено је посматрана као чисто формулативна фикција (Nikolajeva 2003: 138. Превела Љ.П.Љ. Уп. Attebery 2004).

Како год да је посматрамо, фантастика се због разуђености облика које обухвата, тешко може уклопити у

2 „...Жанрови постоје на различитим нивоима општости и [...] садржај тог појма одређујемо са становишта које смо сами изабрали” (Todorov 1987: 9).

постојећу поделу родова – врста – жанрова. Рецимо, ако је фантастика/ фантастична књижевност *врста*, а, на пример, СФ-роман подврста/ облик/ жанр, како ће термилошки бити издвојени *Cyberpunk*, *Dark fantasy*, *Dis-torija*, *Heroic Fantasy*, *Hight fantasy*, *Pulp*, *Space fantasy*, што су све могући варијетети СФ романа?

Може се поставити и питање много важније за нашу тему: На ком нивоу издвајамо и препознајемо фантастични роман за децу? Суштинско је питање да ли се полази од претпоставке да се цело подручје фантастичне књижевности дели на две категорије, дела намењена одраслима и дела намењена деци, па се онда унутар овог другог подручја издвајају бајка, фантастична приповетка и фантастични роман за децу са својим специфичним одликама, или се дела намењена деци уклапају у општи систем фантастичне књижевности. Рекла бих да се у истраживањима најчешће чини и једно и друго, зависно од природе конкретног дела и истраживачевих интересовања. У суштини, за свако промишљање било ког вида фантастичне књижевности нужна је свест да су генолошке класификације (чак и кад је реч о најопштијим поделама на лирику – епику – драму, односно поезију – прозу – драму), уз остало, и историјски условљена конвенција, те да је:

Неуједначеност књижевне терминологије изазов [...] који ће наука о књижевности вјеројатно најразумније прихватити ако га разумије као позив на студиј промјенљивости контекста у којему је књижевност настала (Petrović S. 1972: 235).³

Опредељујући се за анализу конкретних дела – пре свега оних која сматрам књижевно вреднима⁴ – нужно сам

3 И, наравно, настаје и даље.

4 Овај избор диктиран је превасходно личним читалачким склоностима, али је условљен и једним бројем, ако не објективних, а оно бар објективизованих мерила. Реч је о популарним делима (глобално или у оквирима Србије), читаним и награђиваним (в.

у други план потиснула аспект превасходно теоријских спекулација и покушај да се, макар прегледно, поброје и предоче веома разуђена истраживања ове теме⁵ – домаћа и страна, било да је реч о онима која се баве основним теоријским аспектима фантастичне књижевности, било онима која се баве фантастиком у књижевности за децу.⁶ Дакле, уместо широко заснованог бављења досезима и проблемима досадашњих изучавања⁷, определила сам се за релативно поједностављен методолошки приступ, примерен анализи конкретних текстова, наравно уз позивање на претходнике, како оне чије резултате прихватам и усвајам тако и оне с којима се у мањој или већој мери не слажем.

Темељна претпоставка од које полазим у истраживању типологије ликова у фантастичном роману за децу, пре свега на основу властитог читалачког искуства, јесте следећа: фантастични роман за децу може се из широког подручја фантастике (схваћене више као род него као жанр) добрим делом издвојити управо специфичношћу својих јунака. Пре свега, сматрам да се са високом поузданошћу може тврдити да су управо деца или млади, у сваком случају *не*-одрасли јунаци, главни носиоци радње у већем броју фантастичних романа за децу.

Чак и тамо где јунак (тачније, један од јунака) није људско биће, већ цини, дух којјега чаробњаци призивају из

Вучковић 2016), која су мање-више била предмет озбиљне критичко-научне рецепције и испитивања, као и о класичним остварењима књижевности за децу, попут Керолових [Lewis Carroll, право име Чарлс Латвиц Доџсон – Charles Lutwidge Dodgson], Хофманових [Ernst Theodor Amadeus Hoffmann] или Терберових.

5 Позивам се само на оне текстове који су непосредно консултовани током рада.

6 Постоји, наравно, и трећа могућност, попут дисертације Ен-Кетрин Хефел [Anne-Kathrin Höfel], која је у целини посвећена *Актуелном развоју и укривањима фантастичне књижевности и бриџанске књижевности за децу* (Höfel 2014).

7 Види: Мијић Немет 2021.

паралелних нивоа стварности, као што је случај у Страудовој [Jonathan Stroud] *Трилоџији о Барџимеју* (2007, 2008 2009), интерес и симпатије побуђује управо његова дечачка природа, чврста веза коју је успоставио са некадашњим господарем, дечаком – чаробњаком Птоломејем и противречни однос који има са новим призивачем, опет дечаком, чаробњачким шегртом Натанијелом. Носећи ликови трилогије о виру светова Мине Д. Тодоровић (*Вир светова* – 2012/I; *Гамиж* – 2012/II; и *Мајма* – 2016) Љута Чичак и Добрица Ж. у свет романа улазе као шездесетпетогодишњи пензионери, али, проласком кроз вир светова у земљи носатих писова постају дечаци – прво физички, али током романа и психолошки, пролазећи успешнију и бољу социјализацију и сазревање од оних које су проживели у свом реалном, земаљском бивствовању.

Па и потенцијално нељудски јунаци, попут малишана Николаја Носова [Николай Носов]⁸ (1953/54; 1958; 1964/65; у српском преводу: Носов 1961), иако су малени („као мали краставац“ – Носов 1961: 5), по изгледу, понашању, навикама, карактеру, тежњама много су ближи деци која се играју света одраслих него патуљцима из бајке и предања (од оних описаних у бајкама браће Грим до оних који прате Гејменову [Neil Richard Gaiman] Снежану – Gejmen 2015).⁹ Основни квалитет романа Николаја Но-

8 Више о Николају Носову (1908, Кијев – 1976, Москва) види: <<https://ria.ru/20131123/978957074.html>>; Левченкова б.г. <<https://bigenc.ru/literature/text/2672293>> 28. 10. 2020.

9 Због тога сматрам лошим превођење руског *коротџишки* речју *патуљци*, пре свега зато што су патуљци, у фолклору и бајкама, а још изразитије у писаној књижевности за децу, у позоришту, филму и у најширем домену масовне културе, претежно кодификовани као народ рудара, копача, са дугим брадама, често грамзив за драгоценим металима и минералима. Уосталом, током романа у преводу се углавном и не користи појам патуљци већ (сасвим ретко) малишани-патуљци и, најчешће, малишани и малишанке, што много више одговара јунацима Николаја Носова.

сова представља управо то што (упркос јасној идеолошкој инструментализацији) деци свет његових малишана може бити вишеструко пријемчив и разумљив, пошто се деца – читаоци суочавају са истим развојно-психолошким препрекама: сналажење у колективу, потреба за истицањем, однос између дечака и девојчица, развијање самопоштовања, страхови и њихово савладавање.¹⁰

По основним својствима и прекупацијама јунаци трилогије о Незнајку су деца која углавном проводе живот у игри, а када се суоче са другачијим светом (*Незнајко на Месецу*) они га благотворно преобраћају. И „озбиљне“ делатности малишана описане су као забава, а не као послови од којих зависи опстанак појединца и заједнице. Мед, гриз, воће стижу на њихову трпезу попут јела у бајци која се материјализују на чаробном столњаку или сточићу, а да готово и не видимо ко их производи, негује, припрема. Берба џиновског воћа описана је као својеврсна игра, али ко то воће одржава и како, није ни наговештено. На пример, малишанке Зеленог Града у све, од леко-

10 Па и „револуционарни“ *Незнајко на Месецу*, у коме се малишани јављају као покретачи социјалног и економског преврата, ослобођен наметљиво пропагандних сегмената текста и сведен на узбудљиву авантуру, још увек има своју публику (на интернету је данас веома тешко наћи комплетну верзију романа – као текст, као аудио-књига и као цртани филм јављају се углавном редакторисане и битно скраћене верзије оригиналног дела).

Идеолошка и васпитна инструментализација присутна је у фантастици за децу овог периода (почетак друге половине 20. века) и у српској књижевности: то нарочито важи за научно фантастичне романе за децу Чеда Вуковића, док „Бранко В. Радичевић пише ауторске бајке које означавају постепено окретање ка параболничкој причи“ (Мијић Немет 2021: б.п.; види, такође, Опачић 2011). Ипак, већим делом, попут иронично-сатиричних драмских бајки Александра Поповића, ова дела су „проишашла из књижевно-историјске ситуације у којој је певање и приповедање у знаку чудесног било прва алтернатива социјалистичком реализму и први корак у потрази за аутентичним дечјим потребама“ (Љуштановић 2009: 126).

ва до хране и козметике, стављају мед, али није јасно ко тај мед производи. На самом почетку романа *Доживљаји Незнајка и његових другова* описано је како гундел обори Незнајка. То би значило да су инсекти нормалне величине, сразмерни биљу (што је логично), али тим нејасније постаје како малишани долазе до меда.

Тек у трећем делу трилогије, када се Крофница први пут суочава са новцем и концептом зарађивања, срећемо се с поменом ресторанске кухиње и рада за храну. Да би зарадио новац за тањир каше, Крофница мете простор испред ресторана, а онда исти новац даје власници ресторана за јело. Такође, описано је како Незнајко и Јаренце зарађују за опстанак тешким, опасним и нехуманим или понижавајућим пословима, попут излагања ударцима лоптица на вашару или шетања господских паса. Истовремено, овај рад без задовољства и уживања доноси само најелементарније преживљавање у подземним преноћиштима за сиротињу. Овим се мукотрпни рад за храну и основне потребе у трилогији Носова обликује као негативна одлика капиталистичког система, а не као неизбежни део живота и света одраслих.

Предоминација дечјих јунака подједнако важи за и типичну посттолкиновску фантастику¹¹, којој би припадали, рецимо, *Авен и јазојас у Земљи Ваука* Уроша Петровића (2003) и *Прозор зеленој дљеска* Звонка Тодоровског (2003), где јунаци спасавају угрожени свет и поново успостављају његово нарушено устројство; као и за оне романе у којима јунаци спасавају властити живот, истовремено успостављајући нарушену границу *овој* и *оној свејш*, попут Петровићевог *Пейој лейицира* (2007) или *Књије о іробљу*

11 Овај термин и одређење по коме се „посттолкиновска фантастика [...] занима за козмичка питања и темељне људске вриједности као што су доброта, истина, храброст и слобода”, преузели смо из текста Дубравке Тежак *Писање Јоже Хорваџа као најовјештај савремене фантасије* (2010: 4). В., такође, Kravar 2010.

Нила Гејмена (2008)¹²; или дела у којима штите темељне вредности свог животног простора, попут *Мрље Звонка Тодоровског* (2004), *Зелендабиних дарова* и *Немушијој језика* Иване Нешић (2014), али то не утиче суштински на устројство њихове социјалне средине.

Једнако поуздано могло би се, верујемо, тврдити како је то дете / адолесцент много чешће дечак / младић него девојчица / девојка. Иако су у генези жанра фантастичног романа за децу врло значајно учествовале девојчице, пре свих Керолова [Lewis Carroll] Алиса¹³, међу јунацима фантастичних романа за децу доминирају дечаки, било као иницијатори и вође¹⁴, било као привидно обична деца која чине врло необичне ствари (такви су, рецимо, Петровићеви Авен и Алекса; Бартол и Јакша Звонка Тодоровског); било као јунаци обележени надљудским или нељудским одликама попут Тристрама Трна (2005) и Ника Овенса (2009) Нила Гејмена или Мике Иване Нешић.

Тако се као један од основних сукоба у заједници малишана у роману Николаја Носова *Доживљаји Незнајка и њејових друјова* јавља васпитно наглашени сукоб дечака

12 Тада је књига објављена на енглеском, српски превод књиге изашао је 2009.

13 Одлучујући корак у претапању чудесног у фантастично у домену европске књижевности за децу, вероватно је, поред Ханса Кристијана [Christian] Андерсена (Bauer 2005: 33–39; Mataјс 2005: 41–51; Zima 2005: 61–71), начинио Луис Керол, својим романима *Алиса у Земљи чуда* и *Алиса у Земљи иза оледала*. Нарушивши чврст логички континуитет збивања и обавијајући радњу фикцијом сна, те наглашавајући асоцијативне механизме и уносећи елементе несвесног и подсвесног – Керол је саздао свет од „уломака јаве, од потиснутих садржаја у дубинама несвесног, од психичке материје”, и тиме установио „нови тип чудесног, а с њим и нов тип дјечје приче” (Vuković 1996: 195). Види, такође, Пешикан-Љуштановић 2009: 9–28.

14 Замерке које се из родне перспективе постављају неким савременим фантастичним делима дечје књижевности, посебно *Харију Појтеру* Џоан Роулинг [Joanne Rowling] систематизује Крунослав Микулан (2009: 181–185).

и девојчица. Реч је, иначе, о свету у потпуности лишеном еротизма и сексуалности (једино крвно сродство међу малишанима које се помиње у трилогији јесте оно међу браћом – Како Ђемо и Лако Ђемо), родитељи, брачни другови или породица у било ком виду уопште се не помињу. У свету малишана нема брачних веза, рађања, па ни старења.¹⁵ Малишани живе у некој врсти родно диференцираних комуна (у Незнајковој кући станује шеснаест малишана), или у родно поларизованим заједницама, какве су Змајевац (град малишана) и Зелени Град (град малишанки). Сукоби унутар колектива јављају се као последица асоцијалних импулса појединца, али су они углавном безазлени и суштински не угрожавају заједницу, већ бивају превладани њеним васпитно корективним деловањем (код малишана погрдом, код малишанки коришћењем похвала и позитивних подстицаја). То су свакодневне безазлене свађе, које међу малишанима некад прелазе у тучу¹⁶, али немају озбиљне последице, краткотрајне су и не прерастају у озбиљно вршњачко насиље већ их колектив успешно окончава и санкционише. Међу малишанкама има и сукоба генерисаних сујетом и сплеткарењем, али ни то не угрожава колектив.

Сукоб малишана и малишанки заснован је на низу родних предрасуда и стереотипија – позитивних и негативних. Малишани су неуредни, лакомислени, знају да буду груби, галамције су и не поштују правила, истовремено они су предузимљиви, радознали и храбри, склони

15 Према илустрацијама и опису месечевих малишана, тамо се јавља набораност, умор, потпуна ћелавост, али то нису последице старости већ погубног дејства капиталистичке привреде. Од делатних јунака браду и бркове имају само негативци Мига и Крадљивко (Жулио). О томе види више у поглављу посвећеном концептуализацији времена у фантастичном роману за децу.

16 Туку се Незнајко и Поцепанко, који већ именованем наговештавају типичне дечје мане.

авантурама, маштовити, солидарни, па на свој дечији начин пропагирају позитивни стереотип *йравої мушкарца*.¹⁷ Малишанке су стармале, уредне, ситничаве, гиздају и дотерују себе и своја станишта, тужибабе су, плашљиве, углавном лишене маште, радозналости и авантуристичког духа, сујетне.¹⁸ Иако у следећим деловима трилогије малишанке из Цветног Града имају битну улогу у изградњи ракете, вође, иницијатори, покретачи радње и њени носећи јунаци остају малишани.

Ова родна перспектива није битно различита ни у савременом српском фантастичном роману за децу. У Петровићевом *Авену...* једва да има женских ликова. Сви научници, борци, мудраци, друиди, које Авен среће, мушкарци су, а и лик његове симпатије Улисе типски је лик мале (тачније, стармале) домаћице, која, упркос имену које наговештава лутање, у одлучујућој борби за спасавање света учествује само као она која чека и везиља Авенове заставе. Ово најнепосредније асоцира на сестре, мајке, веренице или љубе епских јунака, које испраћају и ишчекују јунаке, али у јавним, „мушким” пословима минимално учествују, па и то најчешће негативно.¹⁹ Алексина мајка у роману *Петти лейџир* јесте она која је без премишљања жртвовала живот да би њено новорођенче преживело, али то је део јунакове предисторије и она се, мимо помена и мимо дечакове чежње за њеним додиром, у роману не обликује као лик. Једини активни

17 О томе види: Мијић Немет 2018: 271–284; Nodelman 2002: 1–14.

18 О стереотипима о женском у књижевности за децу види: Стефановић 2017.

19 Изузетак, донекле, представља загонетни лик делије-девојке (о томе детаљније: Пешикан Љуштановић 2011: 237–249; Пандуревић 2011: 21–31; Дракулић 2018: 430–451; Делић 2019: 263–273), жене прерушене у ратника, али верујемо да се у њему огледа особена андрогиност и сексуална неодређеност, типична за иницијанта у лиминалној фази обреда прелаза (в. Ван Генеп 2005).

женски лик у *Петом лейиуру* – баба Сара – присутна је само посредно, као избежумљено вриштање које Авен чује на транзистору преко којег комуницира са светом духова и као несвесна помагачица у коначном обрачуна са Јовицом Вуком. Будући опседнута жељом да се пре (дефинитивне) смрти уда, и то у венчаници, она одвлачи у смрт Јовицу Вука, којег дечази гурну у Међустану са смотаном венчаницом у рукама. Реч је о гротескном лику и, несумњиво, о негативном стереотипу који жени приписује опседнутост личним: удајом и „крпицама”, док су, насупрот томе, мушкарци способни да се посвете општем интересу, динамични и радознали.²⁰

Истина, у потоњим Петровићевим романима, *Деца Бесџраије* (2013) и *Караван чудеса* (2016) женски ликови, односно анима мушког јунака (Требјеџанин 2008: 27–28), бивају знатно важнији и присутнији. Тако се индивидуација главног јунака *Деца Бесџраије* не може окончати док се не хармонизују мушки и женски део његове природе оличени у ефектној троимености Срна – Безимени – Облак. Женски ликови као помагачи (Ева и Абха), али и као антагонисти (Анкурати и мајка) изузетно су важни и за сазревање Адама, јунака *Каравана чудеса* (2016). Нарочито је интригантан лик спутавајуће, доминантне мајке, „рђаве архетипске фигуре“ (Требјеџанин 2008: 52), која јунаку не дозвољава да одрасте, а ретко се среће у српском роману за децу, како фантастичном тако реалистичком.²¹

Жене носатих писова, као и жене људи Чудесног света, у трилогији о виру светова Мине Тодоровић остају

20 Последња реченица Петровићевог романа гласи: „Алекса Рајић, звани Куш, посветио се стварима којима се нико пре њега није бавио” (2005: 113).

21 Уобличење доминантних представа о мушкости и потребу да и оне буду испитане, детаљно разматра Ивана Мијић Немет (2018: 271–284) у тексту „Дечази као дивља створења: прикази мушких протагониста у романима за децу Уроша Петровића”.

по страни од свих јавних дешавања. Писови имају своје идеалне половине и када су заједно, пар живи у апсолутном складу и умире заједно, пошто ниједно од њих не може преживети смрт оног другог. Наговештено је да се писице баве домаћинством, писањем (Оргамион, Древни, чита Пепине приче и ужива у њима) и занатима. Притом, оне доследно остају у сенци, попут људских жена Чудесног света, што се у роману тумачи као посебна привилегија и заштита, али свакако представља рефлекс родног стереотипа по којем је за жену (с изузетком чаробница и вила) најбољи и најпожељнији заштићени и затворени простор куће.²² Позиција вила и чаробница, па и вештица, другачија је. Оне учествују у јавним збивањима имају свој удео у моћи и власти, али доминантни остају мушкарци.

Родна перспектива у романима Звонка Тодоровског, бар на први поглед, знатно је уравнотеженија, мада и његове девојчице углавном остају пратиље мушких јунака. Иако је, рецимо, Тонка у *Мрљи* вишестуко укључена у збивања, са чудесним светом галебова који говоре њу упознаје Јакша, а постоји и битна разлика у односу породице према њиховим подухватима. Нона контролише Тонкине изласке, док Јакшу

нико није питао ни куда иде ни када ће доћи кући [...] Дјечаци морају истраживати околину у којој живе (Todorovski 2004: 175).

Тонка је, ипак, упркос томе, активни учесник у свим збивањима, док, насупрот њој, лик Корежине у *Прозору зеленој дљеска* доживљава специфичну инверзију. На почетку романа, она је активна учесница и покретачица збивања, зрео и самосталан лик, али пред кулминацију сукоба бива заробљена у прозорском окну, па тако постаје

22 Жене не смеју да долазе у тврђаву Дарт, простор у којем своје време проводе њихови мужеви, ратници.

типична заточеница коју треба спасти, од јунакиње се претвара у тражено лице, а делатну улогу преузима Бартол, проналазач *йерйейтуум сйадила* – *Бартиоловој нейомичној уређаја*, који суочен с опасношћу напушта своју физичку и духовну пасивност. Песма дозиваљка и суочавање с Древнима Бартола буде и активирају, док за Корежину они иницирају претварање „дјевојчице у дјевојку” (Todorovski 2003: 59), а тиме, чини се, и престанак активне и делатне улоге, коју она до тада има. Суочен са опасношћу Бартол налази храброст и снагу за које није знао да их поседује, док Корежина заточена у стаклу плаче и страхује. Следбеничку улогу има и лик тете, која помаже Бартолу, поред осталог и зато што се он усудио да учини нешто што је она прижељкивала, али није смела. Такође, иако је племе Жук по уређењу матријархално, улоге жена остају церемонијалне (књегиња Урса) или везане за свет уметности (младе Чичиндуле), док је борба за опстанак света у потпуности мушки домен.

У романима Иване Нешић женски ликови су веома значајни у свету главног јунака Мике. Бака не само што га васпитава, облачи, храни и моделује његову особену стармалост већ јесте и један од ретких ликова који поседују суштинску супстанцијалност. Када Мика сагледа духовну суштину свога града, већина људи своди се на магловите сенке, док бака остаје исто што је била у реалности. Микина мајка, бака и прабаба имају и у *Тајни немушићој језика* важно место у историји и животу породице, а Мика с њима успоставља приснији и дубљи контакт него с оцем. Ипак, у овим романима Иване Нешић активни женски ликови су доминантно онострани и нељудски (Зеленбаба и њене сестре, ала, чума, Гујица, Мокош, девојка здухач и др.).

Ово унеколико подсећа на тип и функцију женских ликова у Гејменовом *Океану на крају йуишељка* (2013), где су три Хемпстокове, рођене без оца, својим моћима и уз-

растима аналогне триличним богињама, попут Хекате (РГРМ: 449–450; МНМ I: 269–270). Њихово трајање премаша границе људског времена. Старамајка Хемпсток сећа се дана „кад је настао месец“ (Gejmen 2013: 50), а океан Лети Хемпсток испуњава „читав универзум од Јајета до Руже“ (Gejmen 2013: 185). Улогу антагонисте у роману такође има женски лик – Скартач из Утврде, која се отеловљује у мрској дадиљи Урсули Монктон, очевој љубавници. За јунака су оне битније од мајке, сестре, жене од које се развео, што, можда, женску моћ (несвесно?) позиционира у онострано – божанско или демонско, свеједно.

Ипак и јунаци и јунакиње фантастичног романа за децу имају нека заједничка типолошка својства. Они се, пре свега, на различите начине, налазе у особеном маргиналном положају. Та маргинализованост може почитвати управо на њиховом узрасту и драматизованој позицији онога ко више није „мало дете“, али још увек није ни одрастао, а, притом, често и сам има подвојен, амбивалентан однос према властитом одрастању. Тако Керолова јунакиња Алиса гусеници објашњава своју забуну око идентитета („ја више нисам сама ја“):

...Морам рећи да ни сама себе не разумијем. Видите, госпођо, кад нетко једног дана прометне на себи толико разних величина, то га мора јако смутити (Carroll 1964: 37).

Јунаци могу бити издвојени и специфичношћу породичног миљеа (развод, напуштање, губитак или смрт једног од родитеља, дисфункционална породица) или потпуним губитком породице. Практично је немогуће набројати све сирочиће у књижевности за децу од Малоовог [Hector Malot] Ремија (Мало 1952: I и II) и Дикенсовог [Charles John Huffam Dickens] Оливера Твиста (Дикенс 1977) до Харија Потера Џоан Роулинг [Joanne Kathleen Rowling] (2000, 2000а, 2001, 2001а, 2003, 2005, 2007), Петровићевог Алексе (Петровић 2005) или Гејменовог Ника Овенса (2009). Аналогни сирочади у модерном ро-

ману јесу и јунаци чији су родитељи разведени, одсутни због посла или на било који начин спречени да врше своју заштитничку, али и спутавајућу улогу.

Као вид издвајања или маргинализације ликова може функционисати и измештање из познатих простора и социјалних релација (селидбом, променом школе, али и преласком из једног паралелног космоса у други и сл.). Тако се јунаци Петровићевог *Каравана чудеса* Адам и Ева задесе у паралелном свету, са свим људским артефактима, комплетном природом, али без људи. Такође, јунаке може издвајати и неки вид физичког недостатка, психолошког или социјалног проблема, који их маргинализује или чини несигурнима и преосетљивима. Ендеов [Michael Ende] Бастјан Балтазар Букс је „мали, дебели дечак од својих десет или једанаест година” (1985: 5), мајка му је умрла, с оцем не успоставља праву комуникацију, а деца из разреда га злостављају: „вичу неке ствари. Гурају ме унаоколо и смеју ми се” (1985: 7). Издвајање из властите социјалне групе може наметати и обдареност високим степеном неког позитивног својства: такви су, рецимо, Корежина Звонка Тодоровског – одликашица, домаћица, сањалица и поштадера²³ и Петровићев Авен, најотреси-тији, најспособнији од вршњака, обележен и снежном белином косе. Најзад, лик може поседовати и натприродне моћи, попут Харија Потера, који је чаробњак, или готово натприродни степен неких вештина или моћи, попут Артемиса Фаулса *Оина* Колфера [Eoin Colfer] (2004, 2007, 2009, 2010), који је дечак супер злочинац, или Моли Мун Џорџије Бинг [Georgia Byng] (2002, 2004), чије хипнотизерске моћи иду до границе натприродног.

Често је исти јунак вишеструко обележен. Тако је Петровићев Алекса Рајић, звани Куш из *Пейої лейишира* сироче, и то оно које нико не може усвојити, пошто

23 Луталица.

се ништа не зна о његовим родитељима, а током романа открива се и његова веза са Међустаницом, лимбом који раздваја наш, „шарени свет”, од дефинитивне смрти, што га чини способним да општи са духовима. Ова амбиваленција укида се тек крштењем, као чином дефинитивног укључења у свет живих.²⁴ Други Петровићев јунак, Авен радознали је дечак живог ума, који, у складу с обичајем који влада у Долини без хоризоната, не зна ко су му родитељи. Временом он се издваја као Барабино дете, једини из свог народа који налази примену смртоносним листовима Барабе и припитомљује јазопса. Сем тога, он је пророчанством изабрани спасилац угроженог света људи, ујединитељ и будући велики друид.

Јунак може бити издвојен и по својим негативним својствима. Главни јунак трилогије Николаја Носова је Незнајко, који је по логици *poten est oten*, на основном нивоу карактеризације обележен својим незнањем.²⁵ Имена малишана у роману *Доживљаји Незнајка и друјова* преведена су, у појединим случајевима, својеврсном транслитерацијом. Тако је Незнајка постао Незнајко, док је Знајка постао Знајко. Иако се овим чува ниво звучања, на нивоу значења верујем да би срећније решење било Будалица (по узору на типског јунака шаљиве усмене приче, који све ради како не треба) и Мудрица. Тим пре што је Незнајко, попут јунака усмене шаљиве приче, окарактерисан низом подухвата који пропадају због његове лењости и брзоплетости. Од другог до петог поглавља романа описани су његови неуспели покушаји да буде музичар, сликар, песник, шофер, који су тако об-

24 После крштења Алекса губи способност комуникације с оностраним светом.

25 О именовану као основном виду карактеризације види детаљније у тексту „Нељудска и надљудска бића у фантастичном роману за децу – на примеру трилогије Мине Д. Тодоровић“ (Зорић – Пешикан-Љуштановић 2021: 28–39).

ликовани да се могу читати као засебне поучне шаљиве приче. На крају романа, суочивши се са последицама својих измишљотина, под притиском колектива и благотворним утицајем малишанки из Зеленог Града, Незнајко почиње да учи да чита и пише како треба, одричући се игре, али овај напредак као да се поништава у следећа два дела трилогије, у којима он и даље функционише као онај ко својом лакомисленом брзоплетошћу, наивношћу и незнањем покреће нове авантуре. Сазревање и развој, када је реч о Незнајку понављају се у сва три дела трилогије, али, суштински, не остављају трајног трага.

Бартол, у *Прозору зеленој дљеска* Звонка Тодоровског, има само мајку, његов отац је напустио породицу, а потом и погинуо у саобраћајној несрећи. Бартол, уз то, има проблеме у школи, добија чак седам јединица на полугодшту и сукобљава се с професорима. Корежини је умрла мајка, а отац је на броду. За разлику од Бартола, она је привидно потпуно социјализована, добар је ђак, зрела и самостална, али, истовремено, важан део њене егзистенције везан је за снове и усамљеничка лутања, што је чини погодном дозивачицом. Јакша, јунак *Мрље* (Todorovski 2004), има комплетну, али унеколико дисфункционалну породицу. Његов отац је хуморно уобличени књишки молац, који се боље сналази међу књигама него међу људима²⁶, док је мајка неуротизована незапосленошћу, па се он идентификује са дедом и имењаком Јакшом, желећи да и сам постане рибар. Тонка је с друге стране обележена својом пренаглашеном комуникативношћу, њу сви познају и она је, практично, дете Старога Града.

Издвајању по правилу следи јунаково суочавање са бићима или појавама који не припадају *нашем* свету,

26 „–Твој папе, твој папе, ражестио се дјед. – Прочитао је он три књижнице, а не једну. Онда је побјегао у још већу књижницу и сад гледа либре, а не море!” (Todorovski 2004: 46).

ограниченом физичким законима и логиком. Ово суочавање и нарушавање граница реалности које оно доноси, различито се реализује: или натприродно и неприродно улазе у свет јунакове дневне рутине, или он излази из заштићених простора властите свакодневице, дечје собе, куће, школе, познатих животних простора, попут Алисе када креће „крз јазбину Бијелог Зеца” (Carroll 1964: 7), или открива њихово непознато и тајанствено наличје, попут Алисе, која залази у Земљу иза огледала (Керол 1964), или Гејменове Коралине (2003), која отвара закључана врата у конвенционалној дневној соби нове куће.

Корежина, тако, среће Томажа на стази којом свакодневно лута, пошто га је нехотично призвала песмом дозиваљком, док Бартол, вођен импулсом дозивача, мора напустити Загреб, властиту кућу и школу и доћи на Хвар, да би потом, у кулминацији збивања, сасвим напустио границе људског, Израженог света, посетио свет Древних и, ронећи у чудесном исцељујућем језеру, дошао на опасну границу Утканог света. Јакша такође напушта Загреб, да би у познатом простору Хвара открио нове и непознате закутке, просторе у којима се састаје тајно удружење рибара и галебова, али и оне реалне, у којима кријумчари крију свој плен. Исти простор мења у *Мрљи* своју природу из реалне у фантастичну у складу с природом бића која га настањују. Авен се, вишеструким и неизвесним проласцима кроз подземље, кланце, опасне и скровите просторе, суочава са низом нових екосистема и нових људских заједница, са опасношћу, динамиком, неизвесношћу каквих нема у *Иројшорајском* простору његове долине, али и са новим сазнањима и искуствима која се не могу стећи у апсолутно заштићеним просторима.²⁷

27 Иначе, овај Петровићев роман се у целини збива на пракоинтенту Гондвани, настањеном биљним и животињским светом који је, у великој мери, производ ауторове имагинације.

Први Алексин контакт са Међустаницом дешава се кад он побегне из Дома за незбринуту децу и, следећи низ наговештаја, стигне у напуштену радионицу у некој од београдских приградских општина. Кад се једном успостави, ова веза се обнавља независно од природе простора, у стану, 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. По много чему сличан Алекси јесте и Гејменов Нико Овенс, живо дете које после смрти родитеља на викторијанском гробљу одгајају духови, вампир и жена-вукодлак (Пешикан-Љуштановић 2010: 10–16).

Онострани, нељудски ликови могу бити пријатељски и заштитнички наклоњени јунаку, а могу бити и његови непријатељи.²⁸ Генерички гледано у обликовању ових ликова укрштају се многоструки утицаји: пандемонијуму из усмене традиције придружују се и бића настала у машти појединих аутора, било као прерада фолклорних и митских предложака, било као производ пишчеве маште, или, најчешће, као мање-више неразнатљиви спој једног и другог. Овome се, такође, придружују широко распрострањени (и по утицају на представе савремене масовне културе доминантни) фиктивни светови филма/телевизије, стрипа, електронских игара, интернета. Сложеност релација која се међу овим различитим импулсима успоставља таква је да је подједнако немогуће формирање неке опште дедуктивне теоријске матрице, као и успостављање потпуног индуктивног суда. Тако гледано, разложнијим нам се чини пут од појединачних књижевних светова ка имагинарном (мулти)верзуму ликова и прича који они граде.

28 Свету оностраног, надљудског или нељудског, могу, са становишта читаоца, у потпуности или делом припадати и сами јунаци, носиоци радње, али у роману они су углавном својеврсни „еталон нормалности“.

Бартолу Звонка Тодоровског, поред Корежине и тете, помажу Томажо из племена Жук, анђели Феличе и Алдо, галебови–пилоти. Авену помажу људи из различитих племена које среће, али и животиње попут припитомљеног јазопса, нарвала, копнених китова и биће од светлости Сип. Јакшини главни помагачи у *Мрљи* јесу Тонка и дед, али и галебови, тајни савезници хварских рибара. Ово преплитање људских и нељудских помагача битно доприноси померању фантастичних романа за децу у домен чудесног, тим пре што овде ретко срећемо ону амбиваленцију која у фантастичној прози за одрасле често боји однос човека и бића повећане моћи.

У интеракцији јунака и његових помагача често се реализује сазнајно-васпитни аспект ових романа, који их такође разликује од фантастичних романа за одрасле. Суочен са опасностима јунак, рецимо, често открива смисленост одређених захтева које су постављали школа и васпитачи. Док летећи изнад узбурканог мора пузи спуштајући се на Томажову ногу, Бартол, рецимо, открива смисао физичког васпитања:

Ако икад крене поново у школу – обећао је себи – бавит ће се свим спортовима који постоје! [...] Ако икад поново крене у школу, направит ће троструки салто пред Мажураном и ходат ће на рукама цијели сат! (Todorovski 2003: 141).

Такође, једина песма коју зна, *Воћка њослије кише* Добрише Цесарића, прибавља Бартолу поштовање Древних. И иначе код Тодоровског поезија и култура откривају се као нека врста универзалног језика која омогућава комуникацију између различитих светова Тролиста.

Карактеристичне и за *Прозор зеленој дљеска* и за *Мрљу* Звонка Тодоровског јесу и напомене у којима се сажето тумаче појмови, дају основни подаци о људима поменутих у роману. Ове напомене су део особеног цитатног дијалога са светом високе и масовне културе, фил-

ма, стрипа, музике. Рецимо, галеби Звонка Тодоровског духовита су парафраза слике ратних pilota, који су у филму, прози, публицистици, обликовани као безумно храбри млади људи који се свакодневно суочавају са смрћу и одликује их једна врста шармантног и привлачног маџизма. По храбрости, спремности на жртвовање, солидарности, али и склоности пићу и љубавним авантурама (бицама²⁹ и муртели), те обавезној летачкој капи, пилотским наочарама и шалу³⁰ – хварски галеби су, несумњиво, транспозиција легенде о „десетоминуташима” и њиховој безумној храбрости. Истовремено, као особена полемика са културним стереотипом функционише слика албатроса у роману. Од симбола песничке узнесености, индивидуалности и одвојености од тривијалне свакодневице, у Бодлеровој [Charles Pierre Baudelaire] песми³¹, албатроси код Тодоровског постају убилачка фаланга испраног мозга која не размишљајући следи налоге диктатора.

Примера интеракције са надљудским и нељудским бићима има безброј у разматраној грађи. Микин најбољи пријатељ, који га увлачи у авантуру дарујући му немушти језик, у роману Иване Нешић *Тајна немушћој језика* јесте корњача Паун. Права љубав Тристрама Трна – сина смртника и зачаране кћери господара Олујишта, јунака Гејменове *Звездане йрашине* – није девојка због које одлази у вилински свет иза Зида, већ Ивејн – пала звезда, а његови помагачи такође припадају свету чудесног, од малог длакавог бића којем је уступио преноћиште до потенцијално квир (queer) гусарског капетана, заповедника небеске лађе, ловца на муње, или Тристрамове мајке, која је током највећег дела романа претворена у егзотичну птицу.

29 Гале-бицама.

30 Важан део романа Звонка Тодоровског чине илустрације Магде Дулчић.

31 „На тлу спутан и земљи невичан/ Дивовска му крила сметају да крочи.”

Ника Овенса у *Књиџи о іродљу* (Gejmen 2009) поред духова с викторијанског гробља одгајају вампир Сајкс и жена вукодлак – Госпођица Лупеско, а његова прва, тек наговештена симпатија јесте вештица. Гејменов роман води, уз то, разуђени цитатни дијалог с *Књијом о џуніли* Радјарда Киплинга [Joseph Rudyard Kipling], замењујући џунглу гробљем, али и јасно васпостављајући одређене аналогіје, које су веома важне за пуно разумевање романа. Сајлас је, рецимо, лик аналоган Багирином. Као што Киплингов црни пантер, за разлику од осталих становника џунгле, познаје људе, пошто је био у ропству, и Сајлас, једини од становника гробља, улази повремено у људски свет. Гулови по привидној разиграности и човеколикости подсећају на мајмуне, бандар-логе, и једнако су опасни за Ника као бандар-лози за Моглија. Такође, судбина змијокамена, који буди похлепу и изазива крвопролиће, очито је грађена по узору на поглавље *Књије о џуніли* насловљено *Краљев анкус* (Киплинг 1974: 240–251), штавише, у оба случаја реч је о црвеном камену који готово магијски делује на људе, али не може трајно припадати никоме сем смрти.

Гејменов роман изворе налази и у традиционалној успаванки, тешко преводивим језичким идиомима и веома широко захваћеном глобалном демонолошком предању, усменом и писаном: о духовима, вампирима, вукодлацима, вештицама, смрти, те о слиру – змијоликом, вишеглавом бићу, подземном чувару блага. Слир би по облику и функцији могао бити хипостаза змаја, чувара доњег света, и оличења прахаоса и мрака.³² Овоме се придружују и знатно преобликоване традиционалне

32 Тако појмљено биће јесте „модел морског чудовишта, првобитне Змије, симбол космичких Вода, Мрака, Ноћи и Смрти, једном речју аморфног и виртуелног света, онога што још нема никакав ‘облик’“ (Елијаде [Mircea Eliade] 1986: 77). Види, такође, Пешикан-Љуштановић 2002: 183–195.

представе о гуловима³³, ифриту³⁴ и асирској крилатој мумији Кандару³⁵, или оне преузете из литературе, попут Лавкрафтових ноћника (Night-gaunts)³⁶. Гејмен слободно реинтерпретира веровања од којих полази, често мењајући њихову вредносну позицију. Смрт у *Књизи о њробљу* није језиви костур с косом огрнут у црно већ племенита и тиха госпа на сивцу, одевена у паучинасту сиву одору, која више побуђује поштовање него страх.³⁷ Сем тога, вампир, вукодлак, крилата мумија у *Књизи о њробљу* нису опаки демони, противници живог дечака већ његови заштитници и чувари. Као гранична бића, ни жива ни мртва, они су „почасна гарда“ (Gejmen 2009: 232), која чува крхке границе света живих и света мртвих.

Истина, када је реч о Сајласу, Никовом старатељу, роман чува и трагове древне природе вампира, доминантне у веровањима. Сам Сајлас каже:

33 Врста древних арапских демона, канибала и прождирача мртвих (МНМ I: 340). За разлику од традиционалне представе о гуловима као циновима, Гејменови гулови су патуљаста, човеколика бића, искључиво јелци мртвих, који, према пишчевој црнохуморној досетци, један другог зову именом и титулом најзначајнијих мртваца које су појели.

34 Ватрени демон из арапских веровања, може да узме лик човека са ватреним очима (МНМ I: 593).

35 Крилата асирска мумија могла би бити хибридно биће сачињено од крилатог лава, чувара вратница и мумије. Име Кандар би се, можда, могло довести у везу са *candar corps* – дворском гардом, чуварима капије, у Турској и исламским дражавама.

36 Nightgaunts have a vaguely human shape, but are thin, black (though in popular culture they are often depicted as purple), and faceless. Their skin is slick and rubbery. They sport a pair of inward-facing horns on their heads, and have clawed hands and a long barbed tail [...] They can fly using a set of membranous wings. <Wikipedia, the free encyclopedia (en. wikipedia.org/wiki/Nightgaunt)>. 20. 12. 2009. Види, такође: Лавкрафт [Howard Phillips Lovecraft] 2008.

37 На овакву слику смрти могла је утицати Андерсенова бајка *Оле Лукоје (Сџарац сан)*, у којој је смрт сестра сна, лепа јახачица, која „не изгледа тако страшно као у књигама“ (Andersen 1991: 244–261).

Када сам био млађи... Чинио сам горе ствари него Џек. Горе од свих њих. Тада сам ја био чудовиште, Ико, па и гори од иједног чудовишта (Gejmen 2009: 243).

Приповедач наглашено избегава да директно каже било шта што би Сајлас могло директно повезати с уобичајеном, негативном представом о вампиру крвопији. Моћ преображавања у слепог миша само је наговештена наглим појављивањем и сомотастим шумом. Особену хипнотичку моћ, коју Брем Стокер [Abraham Bram Stoker] први приписује свом Дракули (Стокер 1984), Сајлас користи да би заштитио Ника, а не за хипнотисање жртава. Међутим, када госпођа Овенс, Никова помајка, упита Сајласа какав укус има банана, он одговара: „Немам баш никакву представу“, што приповедач додатно коментарише: „Сајлас [...] је конзумирао само једну врсту хране, а то нису биле банане“ (Gejmen 2009: 26). Када на крају романа остане само један Џек, ухваћен на дну старог гроба с поломљеним чланком, Сајлас каже: „Он је последњи Џек. Мораћу онда пре свитања да попричам с њим“ (Gejmen 2009: 231), чиме се, читаоцу довољно зрелом да то схвати, наговештава да је он и даље вампир, моћно, опасно и убилачко биће. Овим се задају два могућа нивоа рецепције: читалац нижег узраста, захваљујући оваквој стилизацији, тешко може схватити амбивалентну природу Никовог старатеља, док онај старији може уживати у духовитој игри наговештаја.

Обликовање Никових прогонитеља Џекова свих заната почива на језичком идиому и тешко преводивој игри речи. Они су отеловљени надимци, метафоре, ликови из успаванки и традиционалних песама за децу (Nursery Rhymes). Човек звани Џек, који је због древног пророчанства убио Никове родитеље и прогони Ника, носи име Џек Фрост (Џек Мраз), које означава „биће из енглеског фолклора које персонификује долазак зиме и хладноће“³⁸, а опеван је и у дечјој песми:

38 Gejmen 2009: 208, напомена преводиоца.

Chestnuts roasting on an open fire,
Jack Frost nipping at your nose...³⁹

Лик из дечје песме која подсећа на цупаљку јесте и његов надређени Џек Денди:

Handy spandy Jack-a-dandy
Loves plum cake and sugar candy,
He bought some at the grocers shop
And out he came, hop, hop, hop,⁴⁰

као и Џек Окретни:

Jack, be nimble,
Jack, be quick,
Jack, jump over
The candlestick...⁴¹

Џек Тар (Катран) био је уобичајени надимак морнара, који су пред пут катранисали бродску снаст, док је Џек Кеч, име целата из 17. века, постало симбол насилне смрти и вешала. Само име њиховог удружења Џекови свију заната (Jack of all trades) преузето је из уобичајеног

39 Кестење се пече на огњишту,
Џек Фрост штипка твој нос...

Све песме су преузете с интернета: Nursery Rhymes – Lyrics, Origins & History, <http://www.rhimes.org.uk>; Mother Goose Nursery Rhymes, <http://www.zelo.com/family/nursery>

40 У грубом препеву, ово би гласило:
Хопа-цупа, Кицош Џек
Воли колач са шљивама и шећерну бомбону,
Мало купи у дућану
И отиде, оп, оп, оп.

41 Џече, буди окретан,
Џече, буди брз,
Џече, скочи преко
свећњака...

енглеског идиома, који потиче из 17. века, када је име Џек означавало човека уопште (рецимо Пера Перић код нас). Фраза *Jack of all trades* до данас је очувала особену вредносну амбиваленцију: може се користити у похвалном смислу, као ознака за полихистора, вишеструко надарену особу, али и у погрдном, као ознака човека који свашта зна, али ништа довољно добро, па и оног ко се у све меша и свему прилагођава, ко је „мирођија у свакој чорби“.

Пейџи лејџиш Уроша Петровића такође захвата у усмено демонолошко предање, пре свега оно о духовима и вампирима, али мање разуђено од Гејменовог романа. Сем тога, у њему су свет ауторове маште, веома особен однос према природи и рефлeksi урбаног предања важнији од укореењености у традиционалним представама и језичком идиому. Концепт Међустанице (лимба између нашег, шареног света и смрти), као и ликови Јовице Вука и његовог унука и невољног помоћника Ненада, преузети су, иначе, из приповетке за одрасле „Међустаница“ (Petrović 2004: 7–32). Вукове махинације придају овом простору карактер претрпане чекаонице код адвоката буцаклије, у којој се спроводе различите, мање-више незаконите манипулације животом и смрћу. Одрасли читалац може у овоме препознати сатиричну транспозицију наше транзицијске стварности, у којој су тражење „рупа у закону“, непотизам, манипулације, поткупљивост и подвале саставни део свакодневице, који се, потом, прелива и на послове *оноја свейџа*.

Такође, у лику сабласног управитеља Међустанице, Јовице Вука рефлектује се специфично урбано предање о адвокату–буцаклији и његовим мутним, морално и законски сумњивим пословима. У српској реалистичкој прози, особито у делима Милована Глишића и Стевана Сремца, обликован је сатирично изобличени тип паланачког адвоката мутивода, зеленаша, сплеткароша, грабљивца, који живи од људске несреће и неслоге. Пе-

тровићев Јовица Вук припада добрим делом овом типу, иако предмет његових манипулација нису имовина и част несрећних клијената већ њихов живот. Из моћи да одлучи ко ће се вратити у живот, а ко продужити у смрт, проистиче његова дуговеконост и потенцијална бесмртност, која га приближава вампиру, или бар сабласном несахрањеном мртвацу чије кости шкрипе и пуцкетају. Као биће повећане моћи, надљудско и демонско, Јовица Вук функционише и по власти коју има над псима луталицама и дивљим свињама.

Управо по тешко разлучивој мешавини људског и демонског, по поседовању моћи чији је извор у страху, по потенцијалној бесмртности и по обиму злог утицаја на све око себе, приближавају се, уза све разлике, Петровићев главни негативац и Гејменови Џекови свих заната. За разлику од традиционалних веровања у којима су носиоци свемоћног зла, по правилу, демони, код Петровића и Гејмена граница добра и зла бива суштински померена. Зло се концентрише око моћи и власти коју она даје својим носиоцима, постаје теже препознатљиво и теже савладиво. Извесна сличност може се успоставити и између коначног краја Јовице Вука и судбине човека званог Џек. Обојица страдају због детета чији су живот угрозили у најранијем детињству (то важи за Џека), или су се њиме поиграли (Јовица Вук је пустио на шарени свет бебу рођену у Међустаници, кад је мајка, без размишљања, жртвовала свој живот за дете). Обојицу касније савладавају иста та деца на преласку из детињста у прву младост, а, сем тога, обојица постају плен велике жудње: Јовица доноси баба Сари дуго жуђену венчану хаљину и постаје, сасвим невољно, младожења с којим она одлази у коначну смрт, а најутичајнији Џек, као еманација хладне моћи, привлачи и утажује вековну чежњу змијоликог вишеглавог бића, слира, за господарем, па остаје заточен у древној гробници у срцу планине. Уне-

колико сличну функцију има камење с древних гробница – громила, којим Алекса и његови помагачи савладавају Јовицу Вука. У оба случаја долази до изражаја древна, универзално распрострањена представа о моћи камена да веже душу и задржи нечистог, потенцијално опасног мртваца. Према српским и словенским веровањима, камен може бити и посредник и граничник између *овој* и *оној* света (Раденковић 1996: 42, 43, 51, 54, 55, 93), па стога има моћ да веже душе (Чајкановић 1995: 89–90, 162–168) и да хтонска бића држи даље од људског простора. Зато се, на пример, бацањем камена који је везао људску душу ка западу⁴², та душа уклања из људске средине. Такође, у оба романа моћ, манипулација и мешетарење туђим животима коначно угрожавају властите носиоце.

Истина, овде се јавља и важна разлика. Јовица Вук је јединствен. Иако се наглашава да је он „један од четири Европљанина који могу да мешетаре с Међустаницом, простором који се налази између живота и смрти“ (Petrović 2005: 35), остала тројица не улазе у роман и о њима не знамо ништа. Насупрот томе Џек Фрост је само један међу Џековима свих заната, који су код Гејмена описани као моћна, магијска дружина, чији конгрес по спољној уљуђености подсећа на састанак одбора велике међународне корпорације или мултинационалне компаније, која своје интересе и сплетке маскира тобожњом хуманитарном делатношћу. У сусрету са Скарлет Џек Денди, Џек Кеч, Џек Тар и Џек Окретни понашају се као угледна господа с беспрекорним манирима, али јасно је да иза тога стоји окрутност и спремност на сваки злочин, ако то може допринети акумулацији моћи, утицаја и прикривене, али несумњиве власти. А ту се, опет, разлике преливају у сличност. Очито је да и Петровић и

42 „...Зашто се у том правцу замишља да је царство мртвих...“ (Чајкановић 1995: 90–91).

Гејмен обликују своје нагативце добрим делом према делу „владара из сенке“, тајних служби или неких других тајних или полутајних центара моћи, који за модерног човека постају извор страха, угрожености и стрепње и у знатној мери замењују древна демонска бића, или се, као што је код Петровића и Гејмена случај, чак стапају с њима, постајући бића повишене моћи.

Исто тако, у оба романа, хладно безразложно насиље, проистекло из моћи, може имати двоструки исход. Управо је човек звани Џек, убијајући породицу, омогућио беби остављеној без надзора да шмугне на напуштено гробље, и тиме допринео остварењу пророчанства о детету „које ће крочити међом живота и смрти“ (Gejmen 2009: 217), пошто Нико, када га давно упокојени Овенсови усвоје, бива обдарен слободом гробља која му омогућава да се жив креће у свету духова. Исто тако, Лиза Хемпсток, која је због љубоморе оптужена за непостојеће вештичарење и готово утопљена у води, док су искушавали да ли је вештица⁴³, тек умирући стиче вештичију моћ да прокуне. Нешто слично дешава се у *Пејом лејџиру* дебелом Гордану, највећој кукавици у дечјем дому. Јовица Вук га тако преплаши да он изгуби свест, али када се освести, потпуно је ослобођен страха и може да одигра веома важну улогу у одлучујућем сукобу на Тари. Преображај под притиском и претњама доживљава и деда Душан. Иако је претходно пристао да изда дечака како би продужио властити живот, он се, кад Алекса побегне, одлучи да му помогне, без обзира на Вукове претње и уцене.

Читав низ сличности јавља се и у обликовању главних јунака Петровићевог *Пејој лејџири* и Гејменове *Књије о гробљу* – Ника Овенса, званог Ико, и Алексе Рајића,

43 Ова парадоксална провера одиста се спроводила у лову на вештице: оптужену би везану бацили у воду, па ако ипак успе да исплива – вештица је, а ако потоне, вадили би је, али углавном прекасно да буде спасена, иако је, давећи се, доказала да није демон.

званог Куш. Обојица су бића с маргине, везани за свет мртвих већ својим рођењем. Нико је древним пророчанством предодређен да ступи границом света мртвих и живих, док је Алекса рођен у Међустаници, у предворју смрти из којег нема повратка ако тако не одлучи господар овог простора – Јовица Вук. Обојица су насилно изгубили породицу, Никове родитеље на самом почетку романа убија Џек Фрост, док је могући разлог Алексиног губитка само наговештен информацијом да је стигао у Београд „на некој тракторској приколици“, док касније сазнајемо да му се мајка породила у Међустаници. Обојица не знају своје право име. Нико добија презиме својих усвојитеља – духова, и име Нико, Ико (Noubody, Body), које указује на неодређеност његове егзистенције, док Алекси име Алекса Рајић даје управа дома, али на то именовање, сазнајемо касније, битно утиче његов мртви заштитник тарски шумар Алекса В. Јакшић.

Обојица се суочавају с прошлошћу и граде власти-ти идентитет који није заснован на крвним везама већ на пријатељству и заштитничкој топлини. Никова егзистенција је, при том, много ближа надљудској, а он сам поседује слободу *гробља*⁴⁴, моћи и знања које Алекса нема. Ипак на крају обојица дечака крећу у живот лишени везе с оностраним. Нико одрастајући мора да изгуби слободу гробља и опрости се с посвојитељима, пријатељима и друговима у игри, па и могућом првом љубављу, вештицом Лизом, која је прва девојка која га је пољубила, пошто сви они припадају свету духова.⁴⁵ Одростајући он прекида и везу са Сајласом, који га опрема пасошем и новцем и прати га у живот. Алекса везе с оностраним, а тиме и са имењакком и заштитником, шумарем Алексом,

44 Види духове, креће се не само по гробљу већ и унутар гробова, а може да *снеходи* – улази у туђе снове.

45 Код Гејмена духови могу да се крећу само у простору гробља на коме су сахрањени или *снеходећи*, посећујући снове живих људи.

прекида крштењем. Обојица се оптимистички суочавају са новим животом: „...Ико закорачи у њега широм отворених очију и срца“ (Gejmen 2009: 246), а „Алекса Рајић, звани Куш посветио се стварима којима се нико пре њега није бавио...“ (Petrović 2005: 113).

Ово упоредно разматрање Гејменовог и Петровићевог романа јасно сведочи о многоликости надљудских и нељудских ликова фантастичног романа за децу. Покушај било каквог типолошког истраживања овог аспекта непотпун је без сагледавања и позитивних и негативних ликова / добрих и злих врста, пошто је њихова карактеризација од именована, преко физичког изгледа, до психологије и карактера, међусобно суштински условљена. Дobar пример за то представљају, рецимо, нељудска и надљудска бића у трилогији Мине Тодоровић.⁴⁶ У њеној

46 За вредносно неутралније одреднице нељудска и надљудска бића определила сам се пошто се појам демон / демонски у свакодневној употреби чврсто везао за своје уже, негативно значење, насупрот оном вредносно неутралном ширем значењу („Д. условно означавају она натприродна бића, која нису богови и у односу на богове заузимају ниже место у хијерархији /или се налазе на нижем нивоу у одређеном митолошком систему/” – МНМ I: 366), које је уобичајено у етнолошким, антрополошким и фолклористичким изучавањима, где демон означава широк круг натприродних бића, посредника између људског и земаљског света, који се, према глобално распрострањеним веровањима, често и радо мешају у људску судбину, утичући битно на њу и у добром и у лошем смислу. Тако у вишетоном речнику Матице српске стоји тумачење: „1. зао дух, сотона, сатана; 2. фиг. зао, ојак човек, злодух” (РСХКЈ/I: 656). Иако знатно обимнија, и дефиниција у вишетоном речнику САНУ такође је искључиво вредносно негативна (в., РСХКЈ/IV: 197). Изузетак је *Велики речник сџраних речи и израза* Клајна и Шипке, који даје шире одређење, по коме је демон „1. митол. код старих Грка полубожанство, посредник између богова и људи; натприродно биће везано за судбину једног човека и краја”, а тек потом следе вредносно негативна одређења (ВРСР: 334). Вредносно неутрални демони обухватају живописну, еклектичну мешавину нељудских и надљудских бића. Одреднице *нељудски* и

трилогији обликује се амбивалентно мноштво ликова и врста, који се могу сместити у домен надљудског и нељудског и који се по степену моћи повремено приближавају божанском. Иако у књижевном свету ове трилогије божанства не постоје (или се бар не помињу), најстарији и најмоћнији ентитети, попут живих планина свакако су *доћолики*. Ипак, ни живе планине нису бесмртне, већ и оне могу бити уништене ако Магма–змајка, чуварка земљиног срца, добије дванаест глава и крене у свој последњи лет који ће уништити и повезане светове и њу саму.

Као потенцијално нерешиво питање, када је о овој трилогији реч, јавља се и разграничавање људског и надљудског. Главни јунаци романа, Добрица Ж. и Љута Чичак, као и Лидија Сергејевна (касније Тања) и злочинци, помагачи тајкуна Шапкарева, односно црног мага Суровгера, кроз вир светова пролазе као људи, али подмлађивање које доживљавају у секундарном свету придаје им елементе надљудског и фантастичне способности које их издвајају из нормалне људске судбине. Захваљујући томе што су се вратили у времену, они могу да проживе и остваре оно што одрастајући нису проживели и да употпуне свој идентитет и поправе оно што је са становишта реалне људске судбине непоправљиво.⁴⁷

Штавише, Добрица и Љута добијају боголику моћ да бар за свог живота сачувају од смрти и болести драга

надљудски указују на бића која су, са становишта Фрајеве [Hermap Northrop Frye] типологије *надмоћна њо врсти* човеку, иако на конкретној грађи није увек лако успоставити дистинкцију између надмоћности „у степену” и оне „по врсти” – 1979: 45. Ова бића углавном потичу из области *ниже митћологије*, припадају народним веровањима и насељавају жанрове усмене књижевности, пре свега бајке и предања. (О појму *нижа митћологија* в., МНМ II: 215–217. О словенској нижој митологији, в., МНМ II: 455.)

47 Један од најболнијих стихова јужнословенског усменог песништва јесте онај из песме *Марко Краљевић и браћу му Андријаши*: „И да би ми на њовратићу, не бих ти га загубио“ (НПЗ: 53–55. Подвукла ауторка).

бића⁴⁸, и тако бар делимично отклоне од њих неумитни усуд смртника.⁴⁹ Све ово суштински проблематизује људскост ових ликова и пре избора којој ће врсти припадати, који им пружа Жива вода, коју писови зову Бесмртна а чаробњаци Свемоћна. Кад добију могућност да бирају, Добрица и Љута и додатно прелазе границу бића „надмоћних по врсти” (Frye 1979: 45), бирајући да буду бели вилењак и чаробњак.⁵⁰ Лидија Сергејевна, због фанатичне оданости сибирским тигровима и покушаја да их заштити од криволова, ступа у савез са црним магом, али тиме, иако чини лоше, не постаје зла. Захваљујући подмлађивању, она добија могућност да окаје своје поступке. У сусрету са свемоћном водом Лидија одлучује да остане људско биће, али добија фантастично продужени век и готово безболну, нетрауматичну смрт какву имају људи Чудесног света, који умиру „без патње и уживајући у последњим годинама живота” (Тодоровић 2012/I: 130).

Ова *релативна људскост* посебно је уочљива у обликовању *зломалих*. То су злочинци, најамници и убице из нашег *сивој свет*, који пролазећи кроз вир светова постају деца⁵¹,

48 Не само што се Добрици испуњава жеља да заштити драге животиње (свог пса Дроњка, Љутину мачку Ђубрицу, животиње мале Микуш и коња Парнауса) већ и домаћици Мирки доносе чудесну изворску воду из земље носатих писова, која регенерише њене старачке кости и зглобове.

49 У *Мајстор*у и *Марјарии* М. Булгакова, ђаво – Воланд каже Берлиозу: „Да, човек смертен, но это было бы еще полбеды. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чем фокус!” [Да, човек је смртан, али то је најмање од зала. Лоше је то што је он некад изненада смртан, у томе је ствар!] (2018: 19).

50 Слути се да они то јесу и по пореклу, бар делимично. Љута је нахоче и Магма потврђује да је Рандоров потомак, а када је о Добрици реч, Микуш слути да је он плод авантуре веселе људске жене и вилењака.

51 У трилогији није објашњено због чега Добрица и Љута, када прођу у земљу носатих писова, постају тинејџери, док најамници, који долазе у пустињу рабраграфаја, постају деца, али објашњење,

остајући и даље зли. Овај контраст између дечјег узраста и злочиначке неумољивости чини да зломали побуђују страх и ужас какав побуђују и зли демони. Већина зломалих у роману страда од рабраграфаја или у обрачунима са другим злим бићима, с изузетком безименог дечака – бебе коју доносе Малији и којег као брата прихвата Малијин син Мурсан. Насупрот Мурсану, који је интелектуално неразвијен, али представља оличење добра, његов „мали бата” запоседнут је злом уништавачком интелигенцијом црног мага Суругера, па иако је ограничен телом бебе, поседује зле и опасне магијске моћи. Снага непоткупљивог добра, оличена у Мурсану и његовој наивној песми о победи добра, успевају да отерају зло, па дечак тако постаје Трапко, Мурсанов брат и син Јасмил и Малије.

Моћ исправљања онога што је с нашег, људског становишта неумитно прошло, *реверзидилности живојној времена*, а тиме и условност избора које оно носи, представља један од основних поступака у обликовању позитивних људских ликова у трилогији. Смештени на тешко одредиву границу људског и надљудског, они могу да поправе оно што је са становишта ауторке и читалаца суштински непоправљиво: могу да поново проживе детињство с искуством зрелих људи, да размотре властите изборе и искупе се за њих, па, најзад, и да оживе после смрти, попут Равала од Дарта којег Древни оживљава Свемоћном водом. Могућност преиспитивања и другачијих избора имају, у основи, и зли ликови (пре свега чаробница Рени, односно вештица Врвешин, и црни маг Суругер), али они те изборе углавном не прихватају, са изузетком рабраграфаја – Гамижа, Пола-Ранаје и Жглофе – који успевају да у извесној мери превладају властиту природу када науче да узвраћају љубав.

вероватно, треба тражити у разлици у годинама, што би значило да се сви подмладе исти број година, па се млађи претварају у децу.

Иако су, типолошки гледано, поступци којима се карактеришу добра и зла нељудска и надљудска бића углавном идентични, у њиховој реализацији постоје битне разлике. Рецимо, *йосѣуѣак изобличења* у односу на неки подразумевани прототип користи се у обликовању физичког изгледа нељудских и надљудских хуманоидних врста и ликова, и добрих и злих, али с битно различитим дејством и значењима. Мушки носати писови су нижи од метра, а тежи од 80 килограма, имају кратке здепасте ноге и велике обле задњице, рамена су им узана, па су зато крушколике грађе. Имају здраве румене образе, велике носеве којима се јако поносе и ситне, паметне очи из којих „зрачи необична племенитост” (Тодоровић 2012/І: 20–21). Носе перчине и дуге браде, које су код најугледнијих сребрно беле. Елементе благо комичне изобличености има и њихова одећа, на пример, уместо чизама они носе неку врсту рукавица за ноге са издвојеним палцем. Физичко обличје носатих писова извор је комике због волуминозности, мекоће, смирености коју уносе у све своје поступке и због контраста с изузетном снагом и спретношћу коју поседују. Када Микуш, која је делом вештица и зато обдарена необичном брзином, покушава да се трка у телу носатог писа, то је изразито комична сцена, али ни у једној ситуацији смех који добра бића побуђују не прелази у подсмех, већ је, пре свега, израз топлине и симпатија. Физичким изгледом писови на читаоца остављају утисак меканих, утешних, поузданих бића – психолошки еквивалент деловању плишаних играчака на дете.

По мудрости, племенитости, вредноћи и умешности писови су као врста наглашено идеализовани. Једино они су потпуно недоступни злу и, рецимо, за разлику од осталих, када их нападну дусини⁵², не претварају се у нове дусине већ умирући постају клопка за нападача. Нема

52 Језива демонска бића која исисавају душу бића која запоседну и претварају их у нове дусине.

злих писова, они су апсолутно, савршено и непоколебљиво добро у свету трилогије Мине Тодоровић. По својој улози они подсећају на Хесиодово поколење златног доба, које се, према *Пословима и данима*, „после ишчезавања преобратило у ‘благотворне демоне’ који чувају људе и надзиру њихове добре и лоше поступке” (МНМ I: 366).⁵³ Због своје идеалне чистоте, носати писови, ако су незаштићени, у нашем, сивом свету могу живети само три дана.

Тип изобличења различитих хуманоидних врста може бити суштински повезан са функцијом коју оне имају у свету романа. Тако пренаглашена величина шака и ситна наборана лица малих, генетским инжењерингом створених бића Очајног света указује на њихову судбину деце без детињства, која не смеју да се играју, смеју, певају, причају приче и на њихову основну функцију: да раде свој бесмислени посао у „индустрији” и буду убијени пре но што развију било какав вид индивидуалности.

Шире гледано (и мимо трилогије Мине Тодоровић), изобличење и *gruosity*, било позитивних, било негативних јунака могу бити симболички везани за позитивне и негативне представе на општељудском, потенцијално архетипском нивоу. Тако се, на пример, у Терберовом роману топлина и светлост јављају као позитивна својства и суштинске одлике позитивног лика – принцезе Саралинде – насупрот суровом и леденом војводи, главном „негативцу“ романа:

Она је била вечито насмејана и топла, без обзира на годишње доба и ветрове који су јецали по каменим кулама, насупрот војводи који је увек био натмурен и студен као глечер. Руке су му имале хладноћу његовог осмеха, који није био ништа мање хладан од самог војводиног срца (Тербер 1964: 5).

53 Превела Љ. П. Љ.

Духовито поигравање непренесеним и пренесеним значењима придева хладан: хладне руке⁵⁴, хладан осмех, хладно срце, потенцира хладноћу као основни физички и духовни квалитет лика.⁵⁵ Исто важи за топлину и светлост које зраче из Саралинде, оне су и физички и духовни квалитет. Када принц и Вишко Невидишко изгубе ружу која им показује пут у таму, они се оријентишу према Саралиндином лику („Стојећи на свом прозору сијали сте као звезда у ноћи, показујући нам тако пут до замка“ – Тербер 1964: 84), а топло зрачење њених дланова отапа смрзнуте часовнике у замку и покреће поново временски ток који је хладни војвода привремено зауставио.

Као типични видови оваквог симболичког изобличења јављују се и различити видови зооморфности, позитивни⁵⁶ и, чешће, негативни. Змијоликост, кад се везује за човека, указује на злобу, отровну, пузаву природу, лукавство и манипулативност, својства која змија добија у Библији (пре свега у *Првој књизи Мојсијевој која се зове Посијање*), и на отеловљење зла. Дobar пример јесте преобраћање Тома Ридла у лорда Волдеморта у серијалу о Харију Потеру, праћено губитком људских црта и физичком змијоликошћу. Када се везује за надљудска и нељудска бића змијоликост може указивати и на древност и мудрост, али увек хладну и суштински нехуману. Циновска змија преображава се у алу, попут але чуварице дрвета живота у *Зелендабиним даровима* Иване Нешић.

Било какво указивање на везу лика са гмизавцима јесте вид негативног изобличења и наговештај подмуклог, прикривеног делања. Грима Црвијезик, саветник краља Теодена (Tolkien II: 146–159), нагриза одлучност и

54 Војвода стално носи рукавице како би згрејао руке.

55 „...Био [је] знатно хладнији но што је то и сам веровао“ (Тербер 1964: 5).

56 Попут крилатости, која најчешће носи позитивну симболику.

ратничку храброст краља роханских јахача, подстичући страхове, колебања и сумњу. На крају, Црвијезик као слуга Саруманов губи готово у потпуности људске одлике (Саруман га зове Црв), постаје убица и, попут правих црва, јелац мртвих:

Црв је убио вашег Главнога, јадног малишана, вашег лепог малог газду. Ниси ли, Црве? Пробо си га у сну, држим. Закопао га, надам се; премда је Црв био веома глдан у последње време (Tolkin III: 387).

Као видови негативног зооморфног изобличења јављају се, поред осталих, и пацовске црте и, нарочито, инсектоликост. Тако се у серијалу о Харију Потеру успостављају јасне вредносне разлике између анимагуса⁵⁷ који се преобраћају у мачку (професорка Мек Гонагал), пса (Сиријус Блек) или јелена (Џемс Потер) и Питера Петигруа, који се преобраћа у пацова или Рите Скитер, која се преобраћа у бубу, док се код Толкина [John Ronald Reuel Tolkien] Шелоба, нека врста џиновске паучице, јавља као симбол исконског зла. Старија од Саурана она траје „плетући мреже од сенки; јер сва су жива створења била њена храна, а њене бљувотине тмина“ (Tolkin III: 439). На паука подсећа и друга мајка из Гејменове *Коралине*, њено станиште мачак пореди са мрежом у коју се, попут инсеката, хватају они који вођени радозналошћу или незадовољством зађу у својеврсно наличје реалности.

Поред људских бића са зооморфним цртама у фантастичним романима јављају се и друга жива бића, мање или више хуманизована. Уз већ поменути Шелобу, такав је у серијалу о Харију Потеру Арагог, џиновски паук из Зобрањене шуме, Хагридов љубимац и штићеник. Он не само што учи људски говор већ, у извесној мери, прихвата и људски систем вредности. На пример, због поштовања

57 Чаробњаци који имају способност да се преобрате и животиње.

према Хагриду он сам не једе људско месо, али је, упркос томе, спреман да без оклевања препусти Хермиону, Рона и Харија свом многобројном и увек гладном потомству (Rouling 2000a). Са Хагридовога становишта Арагог је драг пријатељ због којег он свесно жртвује своју будућност чаробњака⁵⁸, док је са становишта Харија, Хермионе и Рона он опасна убилачка звер.

У Хофмановом *Крцку Орашчићу и краљу мишева* противници насловног јунака су мишја краљица госпођа Мишорога, њен народ и, нарочито, њен седмоглави син, краљ мишева. Сукоб почиње комичним контрастом између повода и последице. Госпођа Мишорога и њених седам синова, „све велики дембели“ (Хофман 1965: 46) злоупотребе гостољубивост краљице и поједу сецкану сланину која је требало да зачини краљеву чорбу од кобасица. Краљ због тога прво пренаглашено пати⁵⁹, а потом објављује рат до истребљења мишевима, што доводи до нагрђења принцезе Пирлипат, а потом и до претварања њеног спасиоца, младог господичића Дрозелмајера, у крцкалицу за орахе. Халашљивост обе стране јавља се као суштински узрок сукоба. Обликовање мишева почива овде и на широко распрострањеним представама о нечистим, штеточинама које као сеновите животиње припадају *доњем свету* (Чајкановић 1994/II: 243–246; Раденковић 1996: 170).

Код Толкина постоји више различито вреднованих ликова ољуђеног дрвећа. На самом почетку путовања Хобити се срећу са Старцем Врбом, који је изгледом „огромно дрво врбе, старо и сиво“ (Tolkin I: 199), које песмом својег лишћа успава Хобите, а онда готово удави

58 Он спасава Арагога на којег је пала сумња да је Слитериново чудовиште и зато га истерују из Хогвортса, а његов штапић бива поломљен.

59 „Тихо је уздисао као да му јак бол пара груди! а код крвавица се уз гласно јецање и стењање завалио у наслоњачу. Покрио је лице обема рукама, јаукао је и јечао“ (Хофман 1965: 46).

Фрода и прогута Веселог и Пипина, откривајући притом свест древног бића, способног за мржњу према свему што се креће, које осећа бол и бес и може, ако жели да комуницира. Слични Старцу Врби су Хворни оживело дрвеће способно за кретање, али једнако непријатељски настројено према бићима која се крећу:

Јахачи дођоше до те шуме и застадоше; и коњ и човек били су невољни да у њу ступе. Дрвета су била сива и претећа, а нека сенка их је обавијала. Крајеви њихових дугих, опружених грана висили су попут испитивачких прстију, корење је стајало поврх земље као удови чудних чудовишта, а мрачне шупљине отварале су се под њима. [...] И тамо они чуше шкрипање и јечање грана, и далеке крике, и неки звук од гласова без речи, који су љутито жаморили (Tolkien II: 192–193).

Насупрот њима, Енти, најстарији⁶⁰, пастири дрвећа, иако личе на огромна стабла, имају одлике мудрих и племенитих бића. Они упркос властитом незнању (остали су без Ентина и тиме осуђени на изумирање), одлучују да се придруже борби против зла иако нису непосредно угрожени. По описивању Ента и њиховог складног начина живота, по разумевању Старца Врбе и Хворна и њихове мржње према „секироносцима“, који бездушно сатиру шуме, али и по слици Лотлоријена и складу који влада између природе и вилењака – Толкин се приближава еко-фантастици⁶¹ („зеленој фантастици“), која се бави односом човека према властитој околини, супротстављајући се логици освајања, потчињавања, искоришћавања природе.

60 „Ент од земље рођен, стар као планине“ (Tolkien II: 83).

61 Његово виђење шуме, света дрвећа и његових пастира свакако је утицало на обликовање света шуме у роману Наоми Новик [Naomi Novik] *Искорењена*. О томе види, такође, Стефановић – Гламочак 2021: 53–62.

Хумор представља битно обележје којим се у фантастичним романима за децу успоставља разлика између позитивних ликова и њихових антагониста. Бића наглашено зла, изобличена и химерична, попут рабраграфаја као врсте и Гамижа и Жгљофе као ликова, освајају симпатије читалаца. Оног часа када постане смешан у својој заштитној одећи, Гамиж од неизрециво одвратног и застрашујућег бића, које и изгледом и навикама побуђује ужас, прелази у категорију ликова који, упркос свему, побуђују симпатије, претварајући се од медузе горгоне романескног света⁶² и апсолутне ругобе у прихватљивог садруга. Гамиж, младунац, личи „на џиновског пужа голаћа, али прекривеног неравним црним крљуштима”, има „таласаста уста”, ситне црвене зубе и „избуњене опаке очи” (Тодоровић 2012/II: 53), да би касније добио и осам пари руку са хваталкама, змије уместо косе и отровни реп сличан шкорпијином. Његове сузе су густе и слузаве, а његове ране смрде: „било је нечег језиво злог у овој животињи” (Тодоровић 2012/II: 53). Притом, он је само до колена својој џиновској мајци, а његов химерични изглед је мање страшан од одлика врсте које побуђују ужасавање и гађење. Женка полаже младунце на тело живог имобилисаног оца, где они паразитирају, хранећи се колико његовим месом толико и његовим страхом, болом и ужасом: „Што је дуже жртва у животу приликом прождирања, то више енергије добијају од ње” (Тодоровић 2012/II: 63). Најзад, мајка прождире свој пород или пород прождире њу. Тијана Тропин овакву природу рабраграфаја види као „субверзивну метафору материнства или, шире гледано родитељства”:

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

62 „Буквално се скамениш кад их угледаш” (Тодоровић 2012/II: 94).

опасностима које собом носи одгајање детета, како за мајку тако за дете, и о томе да је нужан део сазревања управо раздвајање детета и мајке, њихово осамостаљивање (Тропин 2012: 117).⁶³

Део ових навика рабраграфаји напуштају, учећи из искуства да оне нису неопходне за опстанак врсте и захваљујући оплемењујућој вези са другим врстама. Ипак, они трајно остају крволочне звери које живе од живог плена, али имају и своју улогу у опстанку Чудесног света којем припадају. Управо они спречавају Црмаса да оствари своје планове и штите властити свет од људскога зла. Тек када се суочи са Пола Ранаје и успе да разуме њену функцију у сложеном екосистему властитог света, Древни коначно може постати велики маг са потпуно златном брадом. Један од основних поступака у обликовању рабраграфаја као врсте јесте *химеризација*⁶⁴, каква је глобално засведочена у обликовању фантастичних бића из различитих митолошких система и народних веровања.

Широко распрострањен у светским митологијама јесте и поступак укрштања врста, особена *хидбридизација*, којом настају бића повећане моћи. У трилогији Мине Тодоровић такви ликови су Добрица, Љута, Микуш. Сви они обележени су и изразито комичним цртама, које се заснивају на некој врсти комичког контраста, или „крутости механике” (Bergson 2004: 16) у понашању и навикама лика или врсте. Тако Добрица Ж. побуђује смех, поготово када се подмлади, задржавши укоченост због које га Микуш и Древни зову Штапогут, али будући смешан, он

63 Истовремено увишестручавање мајчинских / родитељских фигура око Гамижа, остварује се као духовита црнохуморна парафраза пословице о умиљатом јагњету које сиса две мајке.

64 Проп је веровао да су „фантастичне композитне животиње” настале као производ каснијих, чак урбаних култура, у којима је човек изгубио „интимну органску везу са животињом” (Prop 1990: 373).

постаје симпатичнији и привлачнији као лик. Аљкави, добродушни Љута комични је контраст свом најбољем пријатељу, али и властитом пореклу. Он јесте чаробњак од лозе Рандорове, што сугерише древност и моћ, али успева (и жели) да савлада само две чини: укрштено везивање пертли и зачаравање насилника да цвркуће као птичица. Ипак, на крају, Љута својом добродушном природом, људском у најбољем смислу те речи, спасава свет и пријатеље, тако што се поврати да види како је Магма-змајка. Хумор од прве појаве обележава лик Мале Микуш, обликован на низу потенцијално комичних контраста. Она је: и вештица и чаробница; ратоборна и на речима агресивна, али и истински племенита; груба у наступу и нежна према свим живим бићима којима треба помоћ; прљава је и има златну звезду на челу... Наглашено је комичан и њен искварени говор и њена телесна експресија, попут победничког плеса. Овај лик је најближи и најзабавнији децем читаоцу, управо по комичној хибридности одлика. – Парафразирајући Аристотела, могли бисмо рећи да изобличење, физичко, па и духовно добрих ликова не наноси бол и није погубно (в. Aristotel 1966: 8). Насупрот томе, изобличења злих демона изазивају језу и страх, и наносе бол и погубна су. И стенолики, и снежни демони, и дусини изобличени су, пре свега, наглашавањем уста и зуба, шака и ноктију који прелазе у канџе. Ова изобличења указују на њихову немилосрдну природу људождера и канибала. Глад за месом других и месом властите врсте потврђују разјапљене чељусти, искежени зуби, бале и задах.

Као вид изобличења у односу на почетну форму може функционисати и боја, која може побуђивати симпатије (писови су бели попут облака, шумски вилењаци су зелени попут лишћа, али прекрасни) или бити симбол и сигнал моћи (злато у бради чаробњака и коси чаробница), али, истовремено, и вид негативног изобличења и застрашујуће наказности. Притом, може бити реч о разли-

чито вредносно кодираним нијансама исте боје, тако су зли вилењаци зеленкасти, што несумњиво побуђује низ негативних асоцијација.⁶⁵ Често је, такође, наглашавање жутих или црвених немилосрдних очију. Жуте очи су карактеристичне за месождере из породице мачака, док код злих бића у трилогији о виру светова оне побуђују гађење и указују на физичко отеловљење унутрашње покварености: тако бледожуте очи дусина изгледају као да су наливене гнојем (в. Тодоровић 2012/І: 174). Црвене очи су одлика вештичије врсте и (заједно са осетљивошћу вештица на дневно светло) могле би бити преузете из раних филмова о вампирима.⁶⁶

Разлика између њприродној и вешћачкој функционише у трилогији Мине Тодоровић као изразито вредносно кодирана. Она се може посматрати и као разлика између *оригинала* и *копије*, која може садржати наглашено карикатуралне елементе и злу намеру свог творца.⁶⁷ Чудесни свет је тако потпуно лишен било каквог вида индустријске производње и у њему постоје само пољопривреда, занатство, уметност, али и професионални ратници као заштитници. У трилогији се индустрија јавља као

65 Рука злог вилењака „је била дугачка, грабљива и мртвачки бледозелена” (Тодоровић 2012/ІІ: 123).

66 Тери Прачет [Terry Pratchett] у роману *Carpe jugulum* (2011), старог вампира, заговорника политичке некоректности, зове Стари Црвенооки.

67 У Толкиновим делима (Tolkin 1975; Tolkin 1981) орци су вештачка творевина и негативни изобличени одраз вилењака.

У романима које сам испитивала не јављају се ни роботи ни андроиди, као типична *вешћачка* бића научне фантастике. Како ће они бити вредносно означени зависи, с једне стране, од природе и мотивације њихових твораца, али и од тога да ли они сами по себи теже да се приближе природи свог творца, попут Асимовљевог [Isaac Asimov] *Човека двестіоодишњака*, чији јунак је позитронски робот Ендрју Мартин, који на крају у својој борби за пуно ољуђење прихвата болест и смрт, или се супротстављају људима и угрожавају их користећи своју физичку надмоћ.

негативни ентитет, једно од најопакијих Црмасових отеловљења у Очајном свету. Производни потенцијали ове индустрије су ништавни. Сем инструмената за интравенозно храњење шакастих, ова индустрија производи само беду, очај и загађење. Иако су различита бића Чудесног света у различитој мери и на различите начине повезана са природом, нико од позитивних јунака и добрих бића не загађује и не уништава природу.

Поред изобличавања, као поступак у карактеризацији добрих и злих нељудских и надљудских бића јавља се и *увеличавање*, односно *умањивање*. С једне стране, хиперболишу се физичке карактеристике у односу на могући реални предлогак. Тако су вилењаци лепши, виши, гипкији, дуговекији у односу на људе. Исто важи и за чаробњаке, иако су они у трилогији Мине Тодоровић недвосмислено обликовани као омаж Толкиновом Гандалфу. Када Љута Чичак први пут види Равилуса, он се чуди, пошто као основну представу о чаробњацима замишља сведени опис Гандалфа Сивог: „...морају да буду старији, да свакако носе шешире који им сенче лице, да уз себе морају да имају чаробну палицу” (Тодоровић 2012/І: 37).

Вештице и вешци такође су карактерисани варирањем представа о вештицама из филмова (играних и цртаних) и под снажним утицајем западне културе: од одеће – високе ципеле на шнирање са штиклама, шпицасте шешир, овештала црнина, прљавштина; до карактерних црта – агресивност, неспособност за успостављање емотивних контаката, грабљивост и себичност. И поједине одлике из општих традиционалних јужнословенских представа о вештицама вариране су у трилогији Мине Тодоровић: такво је познавање биља и црне и беле магије.⁶⁸ Летење на метли или вратилу замењено је натпри-

68 Иако зле, вештице знају лековито биље и јестиве гљиве. Захваљујући том знању, вештица која се исповеди, према српским

родном брзином трчања, а више симболичко изједање срца (в. Ђорђевић 1989) из нашег народног предања⁶⁹ бива замењено правом иницијацијском гозбом од људског меса. С друге стране, заједнички номадски живот вештица у трилогији и њихова јасна препознатљивост по одећи и црвеним очима, битно их разликују од глобално распрострањених представа о вештицама као људским бићима запоседнутим ђаволском силом. Тако вештице из наше усмене традиције, за разлику од оних из трилогије Мине Тодоровић, није лако препознати унутар заједнице коју угрожавају, пошто се, углавном, не издвајају ни изгледом ни одећом мимо најопштијег одређења: „Ни једној младој и лијепој жени не кажу да је вјештица, него све бабама“ (Рјечник: 66).

Као облик карактеризације ликова који су издали своју првобитну доброту јавља се и *конџирасиј*. Тако се лик црнога мага Црмаса, по имену, изгледу, по ономе што чини и по судбини, гради као пуна негација ликова Оргамиона и Ранаје. Ово је најочљивије у односу према моћи, која је основно искушење и главни предмет жудње у романескном свету Мине Тодоровић. Новац и материјална добит као мотивација поступака ликова јављају се само код злих људи. У Чудесном свету материјално изобиље није предмет сукобљавања и искушења. Злато се, на пример, готово и не јавља као симбол богатства, већ, пре свега, има симболичку улогу као оличење достојанства (накит патуљака), чистоте и мудрости. Злато у бради и коси оличава духовно успињање чаробњака,

веровањима, постаје видарица (в. Ђорђевић 1989), тако се „две политике тела“ вила и вештица међусобно приближавају преко контакта с природом (в. Поповић Перишић 1989: III–XXII).

69 Вештице према јужнословенским веровањима „некаквом шипком“ отварају груди уснулог човека и поједу му срце, а онда затворе груди тако да се не познаје никакав ожиљак, али онај „изједени“ мора умрети у догледно време (в. Рјечник: 66).

које се у великој мери остварује управо кроз ублажавање жудње за постизањем моћи. Тако Древни мења највреднију златну плетеницу своје браде за сазнање о судбини Мале Микуш. Неспособност да се савлада жудња за моћи води јунаке ове трилогије, пре свега Регворуса и Рени у пуно самопорицање, а стављање пријатељства, љубави и блискости и интереса других изнад властите моћи карактерише позитивне јунаке.

У целини узев, показује се да постоји низ устаљених поступака у карактеризацији фантастичних јунака када је реч о физичким, па и о духовним одликама: изобличење, увеличавање и умањивање, контрастирање... Присуство или одсуство хумора, однос према другима и однос према моћи јављају се и у физичкој карактеризацији ликова / врста, и у обликовању навика и понашања, као и у њиховом психолошком обликовању. Насупрот идеализованом складу и хармонији који се успостављају између позитивних јунака стоји воља за стицањем неограничене моћи која суштински изобличава негативне јунаке (физички и духовно).

Контакт са оностраним за већину јунака фантастичног романа јесте битна преломна тачка. У том првом контакту реализује се у највећој мери и она неодлучност, запитаност читаоца и, најчешће, јунака о природи неког збивања, појаве или лика, која, према одређењу Цветана Тодорова, лежи у основи фантастичног. Фантастично, сматра Тодоров,

траје само онолико колико и неодлучност заједничка читаоцу и лику, на којима је да „одлуче“ да ли оно што опажају потиче или не потиче од „стварности“, каква она јесте према општем мишљењу (Todorov 1987: 46).

Тодоров, такође, претпоставља да тек „на крају приче, читалац, па и сам лик, ипак доносе одлуку, опредељујући се за једно или друго решење, тиме излазе из фантастич-

ног” (Todorov 1987: 46). Релативно је мало фантастичних романа за децу у којима неизвесност и упитаност трају тако дуго, а они се, обично, завршавају коначним буђењем јунака⁷⁰, или разоткривањем основе на којој настаје заблуда чула, илузија или погрешно разумевање света. Сасвим су јединствени они романи за децу у којима неизвесност и упитаност о природи збивања остају трајне, попут Керолове *Алисе у Земљи иза огледала* (1964), која се окончава до данас отвореним питањем ко је све сањао, Алиса или Црни Краљ.

Када је Алиса Луиса Керола скочила с ону страну огледала, онда тај скок није био уприличен тек тако, поради списатељског хира или због безобзирне експлоатације слободе коју пружа пјеснички говор ослобођен гравитације социјалне и психолошке каузалности – у глаткој површини огледала сјала је тајна димензија једног не-простора и једног не-времена што их је могла освојити ријеч, она иста ријеч која их је и створила (Donat 1975: 22).

У већини романа намењених деци, фантастично веома брзо прелази у чудесно. Дете много лакше него одрасли прихвата неодређене, помичне границе света, вероватно зато што одрастање само по себи носи низ нових спознаја и увида, који стално мењају слику света и његово разумевање и чине дете „отпорнијим на чудо”. Чини се да деца (па и одрасли уживаоци фантастике) лако могу да прихвате постојање два света, оног обичног, реалног, свакодневног, омеђеног законима физике и логике и оног фантастичног или чудесног у коме ти закони не важе. Тако становници села Зид, у Гејменовој *Звезданој њрашини* (2005) живе поред зида који их одваја од Вилинског Царства. С вилинске стране зида пала звезда је светлокоса лепотица Ивејн, кћи Месечине, међутим, ако

70 Најпознатији роман ове врсте је, свакако, Керолова *Алиса у Земљи чуда*.

пређе на људску страну, она би постала „хладан железни камен, избраздан и храпав, који је пао с небеса” (Gejmen 2005: 189).

Фантастични романи за децу потврђују да су у праву они истраживачи који проширују подручје фантастике. Зоран Мишић, рецимо, у тексту насталом пре *Увода у фанџасџичну књижевност* Цветана Тодорова, у фантастику убраја и чудесно⁷¹, што је са становишта грађе коју разматрамо у овом раду сасвим оправдано. Штавише, чини нам се да би више него оправдано било и ако у области фантастичног романа за децу оставимо Керолову *Алису у Земљи чуда*, без обзира на то што се она на крају неопозиво опредељује за чудно, а не фантастично или чудесно. Можда би се могло рећи да фантастични романи за децу припадају домену *фанџазијској* и само изузетно искорачују из њега.⁷²

Контакту с оностраним обично следе искушења, често обликована као низ задатака који се постављају пред јунака, или нека врста потраге за одређеним бићем, предметом, постигнућем или простором. Када је реч о романима потраге, у њима се често рефлектују древне приче о јунаку који залази у свет мртвих да би тамо пронашао златну воћку или грану чудесног дрвета, које може добавити само јунак обдарен натприродним свој-

71 „Оно што се у фантастичној прози догађа мора бити у супротности са законима који у природи владају” (Мишић, 1968: IX; *vidi*, такође, Војић, 1986: 260–273). У српској и јужнословенској науци постоји низ незаобилазних текстова о фантастици уопште који квалитетом и досезима не заостају за светским истраживањима. Поред осталог, види (азбучним редом): Ајдачић 2003: 7–16; Ајдачић 2011: б. р.; Вукадиновић 1980: 5–20; Vukadinović 1969: 269–327; Вуковић 1979; Дамјанов 1991: 85–91; 2004: 5–28; 2011; Donat 1975: 7–56; 1984; Мишић 1986; Мишић 1968: V–XXII.

72 Одредница фантазијски изведена је из имена Ендеове Земље Фантазије (Ende 1985), резервоара прича, бића и представа из домена чудесног, фантастичног, нестварног и надстварносног.

ствима или натприродним помагачима (Lič [Edmund Leach] 1983: 123; Детелић 1992: 94, 97–98).

Када јунак спасава свет, пред њега се, обично, као пред Бартола или Авена, поставља низ задатака који се често градирају, од лакшег ка тежем, и све озбиљније искушавају његову храброст, мудрост, истрајност. Попут јунака усмене бајке, предања или мита, нашавши предмет или испунивши задатке јунак често успева да реши физичке или психолошке проблеме који су га оптерећивали кад је кренуо у потрагу. Рецимо, Бартол у *Прозору зеленој дљеска* Звонка Тодоровског, после купања у граничном језеру, више нема бубуљице и одлучује да се озбиљно суочи са школом, док Бастијан Балтазар Букс, у Ендеовој *Бескрајној ѝричи* успева да превлада страх, комплексе и, што је још теже, властиту сујету и властољубље. Понекад је суочавање с властитим идентитетом и његово прихватање коначни исход потраге. Тако и Петровићев Алекса и Гејменов Нико морају да прихвате да су имена која су добили после губитка породице њихова једина *ѝрава имена* и да ће бити оно што сами створе од себе, учећи и суочавајући се с искушењима (в. Пешикан-Љуштановић 2010: 10–16).

Цитатни дијалог, особито са масовном културом, али са фолклорном фантастиком, па и са српском књижевном традицијом, успоставља и Урош Петровић. У *Авену...* он користи низ еколошких знања, као и добро познавање ботанике и зоологије, што придаје особену, готово парадоксалну реалистичност еко-системима Гондване. Тако се, поред уживања у имагинирању нових биљака и животиња, у овом роману артикулише порука да злоупотреба науке, неумерена експлоатација природних ресурса и нарушавања еколошке равнотеже могу угрозити и сам опстанак људске врсте. Све ово тражи од читаоца фантастичних романа да поседује одређена знања како би потпуније схватио њихово значење и подстиче и гра-

ди позитиван однос према култури, националној и светској, као резервоару појмова, слика, идеја.

Сем тога, залагање за „темељне људске вриједности као што су доброта, истина, храброст и слобода” (Теџак 2010: 4), које се остварује у већини фантастичних романа за децу, у извесној мери одступа од темељног песимизма фантастике за одрасле, у којој је, по правилу, човек „увек на губитку”. Активистичка, оптимистичка визија света која нуди остварен и испуњен живот онемо ко се заложи за праве вредности присутна је, у већој или мањој мери, у већини фантастичних романа за децу. Део те оптимистичке визије чини и обавезна победа добра над злом, која у фантастичним романима за децу ублажава страх и стрепњу пред продором натприродног, *оносйраној у наш свет*.

Роже Кајоа [Roger Caillois], као суштинско, дистинктивно обележје фантастичног, насупротив чудесном, опажа „скандал, расцеп, необично, чак несносно продирање у тај стварни свет” и говори о „фантастици страве” (1971: 61–62). Међутим, када је о роману за децу реч, чак и дела с несумњивим елементима хорора, попут Петровићевог *Пейој лейишира*, у којима се напетост гради на истинској опасности по јунака, или она у којима се јунак суочава са стварним угрожавањем стабилности и опстанка света (такви су *Прозор зеленој дљеска* Звонка Тодоровског и Петровићев *Авен...*) – свог читаоца не суочавају са „климом страха” о којој говори Кајоа. Сасвим је извесно и то да, чак и тамо где јунак, попут Толкиновог [John Ronald Reuel Tolkien] Фрода Багинса, излази рањен и трајно обележен искушењима која је прошао, ови романи се, по правилу, не завршавају „катастрофом која изазива смрт, нестанак или вечно проклетство главног јунака” (Кајоа 1971: 63). 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. Ако поштује и следи неке елементарне хумане постулате, Давид у овим романима не само што на крају увек победи Голијата већ из тог сукоба, по правилу, излази бољи, јачи и зрелији, ближи свету и људима којима се враћа.

Тај повратак овом, нашем, реалном свету изузетно је важан за структуру ових романа, чак и онда када је сасвим сажето приказан, често као типични завршни резиме, или смо наговештај будуће судбине јунака. Тако, на пример, Гејменов Нико Овенс у *Књижи о іробљу* креће у свет са осмехом:

...иако то беше врло обазрив осмех, јер свет је много веће место од маленог гробља поврх брда; и биће пун опасности и тајни, нових пријатеља које треба упознати, старих пријатеља које треба поново открити, грешака које треба начинити и многих стаза које треба прећи пре но што се, напослетку, буде вратио на гробље или одјахао с Госпом на широким плећима њеног великог сивога пастува.

Али између оног тада и сада налазио се Живот; и Ико закорачи у њега широм отворених очију и срца (Gejmen 2009: 246).

У основи, у структури већине фантастичних романа за децу⁷³ јасно се опажа сепарација, период лиминалне неодређености и поновна агрегација јединке, што се може тумачити и као рефлекс основне структуре обреда прелаза (в., Љуштановић 2021: 255–270). Појам *обред прелаза* користимо овде у два основна значења. Према темељном Ван Генеповом одређењу, обред прелаза

73 Не само у њиховој. Развојност као једна од носећих тема књижевности за децу често се у различитим делима артикулише као низ прелаза из једног статуса, узраста или стања у нови, социјално и психолошки „виши” статус.

је обред чија је сврха „да се постигне одређена промена стања, односно прелазак из једног магијско-религијског или профаног друштва у друго“ (Ван Генеп 2005: 16). Унутар овог обреда издвајају се три поткатегорије: „обреди одвајања“ (сепарација), „обреди прелазних стања“ (лиминално стање) и „обреди пријема“ (агрегација), које „нису подједнако развијене у свакој популацији и унутар сваке ритуалне целине“ (Ван Генеп 2005: 15). Притом, „сви ови ритуали имају и своје појединачне циљеве“, од којих зависи који ће се још обреди вршити упоредо са конкретним обредом прелазак и преплитати се с њим (Ван Генеп 2005: 16). Зависно од типа културе и природе конкретног обреда, мења се однос сакралног и профаног у обредима прелазак: „што се дубље спуштамо у прошлост све [је] већа премоћ сакралног над профаним“ (Ван Генеп 2005: 6).

Према ширем одређењу, које се развило из темељне Ван Генепове студије, „под појам ‘обрета прелазак’ подводе се и њима тумаче разне друге радње и процеси свакодневног живота“ (Лома 2005: XXIX–XXX). Ово посебно важи за лиминалну фазу обреда, која као „средишња карика има неслућену важност“ и „поприма значај који превазилази сам чин преласка“ (Лома 2005: XX–XXI). Управо мера табуираности која прати лиминалну фазу обреда, у којој је јединка „негде између, између положаја одређених и прописаних законом, обичајима, конвенцијама и церемонијалом“ (Лома 2005: XXIII), указује на меру сакралности обреда, а тиме, посредно, и на тип културе у којој се он спроводи.

Верујемо да се и у модерним културама, где је подела између узрасних и социјалних статуса мање сакрализована и мање оштра⁷⁴, још увек чувају јасно

74 „Свако људско друштво може се посматрати као кућа подељена на собе и ходнике, чији су зидови утолико тањи, а врата утолико већа и отворенија што оно по карактеру своје цивилизације стоји ближе нашим друштвима“ (Ван Генеп 2005: 31).

препознатљиви рефлекси обреда прелаза и траје „иновативни потенцијал лиминалности”, који се „у нашем данашњем свету, сагледава пре свега у његовој реализацији кроз *друшћивену драму*” (Лома 2005: XXXII). Битан део те *друшћивене драме* чини особена ритуализација одрастања, са наглашеном ступњевитошћу, у којој се као важни прелази опажају досезања одређених узраста, полазак у школу или прелазак с једног нивоа школовања на други, успешна социјализација унутар вршњачке заједнице, као и физиолошко и социјално сазревање (они се не морају у потпуности поклапати) и с њима повезане манифестације попут заљубљивања, стицања првих љубавних искустава и успостављања веза.

Да се обред прелаза у фантастичним романима за децу не рефлектује само на најопштијем нивоу структуре, сведочи и низ детаља из разматраних дела. Петровићев Авен суочава се, на пример, не само с пузањем кроз подземље, типичним за иницијанта, већ, у коначном проласку кроз Тунеле ветрова, мора да окуси крв и месо ваучког врача, што је такође било део неких веома архаичних обреда ловачке и ратничке иницијације.⁷⁵ Праву иницијацију, укључење у племе Жук, доживљава и Бартол, који, уз то, мења и изглед, а тиме и име / надимак, па више није Бубуљичави. Алекса, у *Пејом лејћиру* може наставити живот тек кад крштењем, као типичним чином обредне агрегације, прекине везу са смрћу и светом мртвих и у потпуности прихвати властити идентитет и име које носи као своје.⁷⁶

75 Види: Prop1990: 60–75.

76 Ово важи и за Ника Овенса, јунака Гејменове *Књије о іродљу*: „– Желиш ли да сазнаш своје име, дечаче, пре него што ти пролијем крв по стени?

Ико осети ледени додир ножа на врату. И у том тренутку Ико схвати. Све се успорило. Све је дошло на своје место. – Знам своје име – рече он. – ја сам Нико Овенс. Ето ко сам” (Gejmen 2009: 226).

Унеколико парадоксално, могло би се на крају рећи да фантастични роман за децу у извесном смислу прелази пут супротан ономе који се, уопштено гледано, остварује у ауторској бајци, у односу на усмену. Ауторска бајка често се одваја од чудесног, схваћеног као хармонични преплет природног и натприродног, људског и нељудског, „одвајањем од фолклорне основе [...] приближава тзв. фантастици у ужем смислу и [...] меша са жанром фантастичне приче” (Пешикан-Љуштановић 2009: 12). Притом, верујемо, до изражаја долази „рационални дух модерног доба”, који „намеће строже раздвајање реалног и иреалног [...], па кључно збивање ауторске бајке постаје, у суштини, прелазак из једне сфере у другу”, чиме се „зачиње нови књижевни облик – фантастична прича – и коначно тањи веза с усменом бајком” (Пешикан-Љуштановић 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. У којој мери он тиме сређује „унутрашњу кућу” свог читаоца,⁷⁷ остаје отворено питање.

77 „Ове приче [усмене бајке – нап. Љ.П.Љ.] обећавају да ће детету, ако се одважи да се упусти у ово застрашујуће и тегобно трагање, притећи у помоћ благонаклоне силе и да ће успети” (Betlhajm 1979: 25).

ИЗМЕЂУ БЕЗВРЕМЕНЕ ИДИЛЕ И ПРИВИЛЕГОВАНОГ ВРЕМЕНА ОДРАСТАЊА

Време садашње и време прошло
Оба су можда присутна у времену будућем,
А време будуће садржано у времену прошлом.
(Т. С. Елиот [Thomas Stearns Eliot]. *Четири
квартјета*)

Само време овог трена, док ово пишем и послуш-
кујем вику деце са улице – гласове мог детињ-
ства, само овај трен је стваран, опипљив живот.
(Дани прошли и дани будући наше су сећање и
маштање – чашћавање себе осећањем да је жи-
вот трајнији.)

(Душан Ковачевић. *О несћајању*)

Овако формулисан наслов поглавља намеће бар неколико питања: рецимо, како је и чиме је време одрастања привилеговано и шта та привилегованост уопште значи, те да ли је оно идентично детињству и шта све под „временом одрастања“ можемо подразумевати. Могући одговори, ма колико били условни и поједностављени, могу бити веома разнолики, па чак и опречни међу собом. Рецимо, у овом разматрању (а и иначе) полазим од претпоставке да је *време одрастања* прихватљива метонимија детињства, од рођења до оне неухватљиве и помичне узрасне, развојне, али и историјски и социјално

условљене границе после које деца и млади улазе у свет одраслих. Детињство је, како год да га схватамо, изразито динамичан природ људског живота, скопчан с драматичним физичким, психолошким, интелектуалним променама:

Појам детињства, сам по себи, јесте и временски појам. Његов садржај може бити различит у различитим друштвима и историјским околностима, али његова временска димензија трансцендира те разлике (Љуштановић 2012: 47).

Већина савремених изучавалаца детињства, без обзира на научно или уметничко поље из кога крећу, прихвата становиште по коме детињство представља „вишедимензионални свет и мултидисциплинарни концепт“, који се „деконструираше и конструираше“ и са становишта дисциплине која га сагледава, и са становишта различитих синхроних и дијахроних културних модела којима оно припада, или је припадало (Томановић 2004: 7).⁷⁸ С условношћу и неодређеношћу граница детињства, па и појединих његових фаза⁷⁹ суочавају се непрестано и изучаваоци књижевности за децу (в.: Vuković 1996: 13–63; Лесник Оберстајн 2013: 27–46), и психолози / педагози (в.: Рџаџе – Inhelder 1996), и социолози (в.: Томановић, *priv.* 2004), и антрополози (в.: Arijes [Philippe Ariès] 1989), и историчари (в.: Тимотијевић 2011: 304–312), и правници.

Тако законодавна пракса у већини западних земаља оперише истим или сличним узрасним категоријама – дете, млађи малолетник, старији малолетник, млађе пу-

78 О томе види, такође: Prout [A. Prout] – Džejms [A. James] 2004: 51–76; Мијић Немет 2014: 317–328; Љуштановић – Пешикан-Љуштановић 2015: 463–482; Пешикан-Љуштановић 2016: 243–258).

79 На пример: предшколске, школске, предпубертетске, адолесцентске, односно, раног детињства, школског, тинејџерског, адолесцентског узраста.

нолетно лице – користећи као основно мерило разликовања календарски узраст особе. У земљама у којима је на снази шеријатско право не постоје утврђене старосне границе већ се степен психофизичке зрелости утврђује од случаја до случаја. Међутим, и када су фиксиране, ове старосне границе нису идентичне у различитим законодавствима (в.: Vidanović 2006). Према нашем закону, дете подразумева узраст испод четрнаест година и не подлеже никаквим кривичним санкцијама; млађи малолетник има више од четрнаест, а мање од шеснаест година; а старији малолетник више од шеснаест, а мање од осамнаест година.⁸⁰

Јасну и ограничену јединствену дефиницију нема ни појам времена, чак ни на нивоу елементарног речничког тумачења.⁸¹ Време се у низу природних наука, али и шире, објективизује као универзални феномен, који се може мерити и координирати, те као један од два објективна и свеобухватна облика постојања материјалног света (други је простор). Насупрот томе, у овом раду време посматрам превасходно из субјективне перспективе, као апстрактан појам, који обликује наша свест и који има јединствени значај и смисао за сваког од нас, пошто је, у суштини, такво време, које се обликује у уметности уопште: *субјективно, фрагментарно и квалитативно различито*. То време јесте и културни феномен / конструкт (*свето и њрофано; митско и историјско; њрво и њоследње; свето време њрасиварања и њудско, историјско време; cairos и hronos*), и историјско

80 Види: Закон о малолетним учиниоцима кривичних дела и кривичноправној заштити малолетника. *Сл. гласник РС*. Бр. 85/2005: чл. 2, чл. 3.

81 Уз одредницу време (а с истом основом постоји двадесет седам одредница) у *Речнику САНУ* наводи се девет основних значења (првих шест се диференцирају на два могућа значења, под а) и б) и четрдесет израза (идиома) у којима се користи именица време (в. РСКНЈ/III).

време схваћено као период / епоха / ера, али јесте и доба одређено животним, годишњим, дневним, циклусом, па и време схваћено као климатски феномен. Социјално, епохално, историјско, узрасно, психолошко време, које артикулишу, обликују и рефлектују романи којима се бавим, *хејтеројено је*, с различитим ритмовима и прекидима и углавном се разликује од времена схваћеног као природнонаучни конструкт, али није сасвим одвојено од њега, пошто управо у фантастичној прози писци, у различитој мери, посежу за тековинама савремене науке и спекулативним феноменима „из области теоријске физике / космологије, попут црних рупа и црвоточина“ (Јовић 2012: 224; види: Carter 1973; Nikolajeva 2003: 138–156; Attebery 2004; Stableford 2005) или теорија мултиверзума, што је нераскидиво повезано с поимањем концепта времена, односно времепростора.

Заплет фантастичног романа за децу тако може у потпуности почивати на представи о мултипликованим паралелним световима (в., на пример: Todorovski 2003; Vin Džouns 2009; Vin Džouns 2010; Petrović 2016), али се може градити и као делимично, хуморно интонирано, изневеравање оваквог концепта. Тако, јунак *Зеленбадиних дарова* Иване Нешић, дечак Мика, када му се први пут обрати маљуци, „одмах разуме у чему је ствар“: „виши облици живота из космоса уочили су расцеп у времепросторном ткању, који ће у блиској будућности довести до нестанка читавог света“ (Нешић 2013: 37). Ово „разумевање“ се, његовим каснијим искуством и бољим упознавањем природе маљутака, суштински пориче: нити су маљуци „виши облици живота“, нити спаситељи универзума, а различити светови у које током потраге залази нису паралелни јунаковом свету већ више представљају његово културном традицијом задато „дупло дно“. Штавише, контраст између праве природе маљутака и онога како их Мика у први мах доживљава суштински је комичан и,

по много чему, аналоган контрасту између људских жеља за благом и светлуцавих брабоњака које маљуци једино могу да створе.

Време у фантастичним световима у које Завиша и Мика залазе пренесени чаробним Зеленбабиним прахом тече и даље. Односно, не можемо говорити о истинској безвремености, пошто основна временска оријентација прошлост – садашњост – будућност постоји и за натприродна бића, па, рецимо, сви они до детаља памте збивања, која, с људског становишта, припадају прадавној прошлости, попут кугиног или водењаковог сукоба са Зеленбабом. То онострано време, ипак, насупрот људском времену, тече тако споро да се дечаку и маљутку може учинити да уопште не протиче.

[...] „Изгледа да и ноћ никада не пада. Ово Сунце залази откад смо стигли и никако да зађе“, гунђао је маљутак (Нешић 2013: 91).

Време се веома споро мења и за демонска бића, тако водењак о својим вековима старим кћерима говори као о дечи, памтећи епохални проток времена као део властитог искуства:

Не корим ја њих због тога. Нек се играју, још су младе. Већина се чак и не сећа доба кад је свуда унаоколо било моје водено царство, пре него што је оволико окопнило и људи се населили, Од памтивека су нам дани слични и ми волимо што је тако. *Једном* се ипак догодило нешто необично. Једној мојој кћери допао се неки младић... (Нешић 2013: 159. Подвукла Љ. П. Љ.).

Зеленбаба се, удајом за смртника и рађањем смртних синова, са становишта протока времена нашла негде између нељудских бића и људи. Она је и даље бесмртна, али стари и, уколико не набави воду из родног вира, чека је бескрајна беспомоћност, стање на граници смрти и жи-

вота. Овим се, верујемо, у роман за децу уписују дубинска значења релевантна, превасходно, за старијег читаоца.⁸² Смртност и временска ограниченост који важе и за Зеленбабу постају основ хуманизације лика: као извор емпатије с другим смртним бићима, али и као нужан предуслов да се живот не проведе у вечитом, испразном понављању истог.

До безвремености успорено и мање-више непроменљиво (или, тачније, само делимично променљиво), јесте време у трилогији о малишанима Николаја Носова. Насупрот мукотрпном преживљавању Месечевих малишана, који живе у тенденциозно карикираном капиталистичком уређењу, малишани на Земљи живе у најбољем од свих светова. Време цветања и сазревања сустичу се у романима о Незнајку. Зима практично не постоји као годишње доба. Према описима и илустрацијама из сва три романа малишани живе у вечитом, благом и благотворном лету, чији крај се наговештава, али не описује:

Застали су на високом брегу, а пред њима се пружио Цветни Град. Лето се ближило крају, и на улицама се расцветало цвеће: беле кризантеме, црвене георгине и разнобојне лепе кате. У свим двориштима шаренели су се као лептири леви цветови дана и ноћи. Пламени драгољуби вили су се по тарабама, по зидовима кућа и цветали чак и на крововима. Ветар је доносио нежан мирис резеде и красуљка⁸³ (Носов 1961: 137).

Иако у роману *Незнајко на Месецу* приповедач истиче да су „за мајушне малишане две и по године – веома дуг период“ (Носов 1972: 3)⁸⁴, јунаци Николаја Носова се

82 Дете их, по свој прилици, тешко може досегнути.

83 У оригиналу реч је о камилице (ромашка). Красуљак припада истој породици, али нема мириса.

84 Све цитате превела Љ. П. Љ.

не мењају, ни духовно, ни физички, па, чак, ни по одећи коју носе.⁸⁵ Тако Незнајко на илустрацијама и у опису носи увек исту живописну одећу, а Крофница [Пончик] и када баци сву одећу и довуче гомиле производа нове текстилне фабрике (в.: Носов 1972: 5), и даље носи одећу са мноштвом џепова која симболизује његову природу сакупљача. За своју грамзивост он бива кажњен комичним обратом: уместо да га учини привлачнијим, нова одећа га чини непожељним, пошто је од мољаца штити нафталином, чији мирис свима смета. Проблеми идеализованог друштва земаљских малишана решавају се тако сами по себи, отрежњујућим искуством јединке и деловањем колектива, док проблеме капиталистичког друштва решава само револуција.

Основни хронотоп романа *Доживљаји Незнајка и њејових друјова* и *Незнајко у Сунчаном Граду* јесте град–башта–игралиште у лето. Он се не нарушава ни наглим технолошким развојем који малишани постижу унутар трилогије. Добијајући у роману *Незнајко на Месецу* одлике великог града, Цветни Град не губи своје идилично шаренило и не суочава се с проблемима загађености већ само даље унапређује своја основна својства:

у Улици звончића изграђене су чак две зграде вртешке. Једна, петоспратна кула, са спиралним тобоганом и базеном околу (спустивши се тобоганом могло се одмах заронити у воду). Друга шестоспратна, с бал-

85 Насупрот томе, према илустрацијама Хенриха Валха, и описима месечевих малишана на Месецу се јављају набораност, умор, физичка руинираност, потпуна ћелавост, али чини се да то нису последице старости већ погубног дејства капиталистичке привреде. Карикирани изглед одраслих имају богаташи и индустријалци, они су наборани, ћелави, клемпави, мртвих безизражајних очију, за разлику од земаљских малишана, који и када носе формална одела, наочари или униформе изгледају као љупка прерушена деца.

конима љуљашкама, падобранским торњем и ђавољим колом на крову⁸⁶ (Носов 1972: 4).

По овоме се трилогија о Незнајку приближава такозваној еденској / рајској фантастици. Малишани живе у безвременој Аркадији, чији се проблеми лако решавају. Реч је о некој врсти идеалног прокомунистичког друштва. Свако доприноси колективу према својим талентима и могућностима, а добија према својим потребама. Новац и трговачка размена не постоје (све је на нивоу натуралне размене роба и услуга), као ни индустријска производња. У првом делу трилогије, индустрији је најближа нека врста прехранбене производње, али и она је сведена на ниво имагинације малог детета. Лубенице се, рецимо, пошто су превелике, не беру већ се из њих налива сируп директно у боце. (Како малишани долазе до стакла и метала потребног за израду основних оруђа и кућних по-трепштина, или до платна, није објашњено.)

Свет малишана унеколико потврђује тезу Марије Николајеве да јунаци аркадијске фантастике живе у „апсолутној садашњости“, као бића без историје (Nikolajeva 2000: 5). Ипак, иако се малишани мало или нимало мењају, њихов свет се ипак мења: технолошки напредује од балона до ракете, а сем тога земаљски малишани, поклањајући семе циновског земаљског растиња и прибор за постизање бестежинског стања, покрећу револуционарни преокрет на унутрашњем Месецу. Циновско воће и поврће обезбеђује храну за све, а поништавајући силу теже Месечеви малишани се штите од полиције и уна-

86 Вавоље коло, платформа тањирастог облика која се врти док оне који се на њој окрећу не избаци центрифугална сила имагинирана на врху шестоспратнице типично је дечја идеја. Како се они који излећу са крова шестоспратнице безбедно приземљују на улицу пуну аутомобила, није објашњено.

пређују индустријску производњу. Долази до спонтане револуције: сељаци преузимају земљу, а радници фабрике, новац престаје да се користи, а уметност се ослобађа императива празне забаве и рекламног карактера, полиција се укида...

Привидно заустављање времена битан је тематски ток Терберовог романа *Тринаест часовника*, у коме се ледени војвода прво хвалише, а онда убеђује и сам себе да је успео да убије време и заустави његов проток у „аветињском замку са тринаест успаваних часовника“ (Тербер 1964: 5). Ипак, Розалиндино сазревање („сатни механизам у срцу једне младе девојке који откуцава часове младости и љубави“ – Тербер 1964: 90) доноси поновно успостављање нормалног, животодавног временског тока:

Дотад још невиђен сјај зоре преплави двориште замка, његове бедеме и куле. Један петао који се до овог јутра ниједном није огласио залепета крилима и кукурекну из све снаге. Јутарња светлост обоји прозоре а хладни војвода иза хладних зидина његовог тајног ходника јекну:

– Чујем глас времена! Чујем га иако сам га убио и његовом брадом обрисао крв са мача! [...]

– Ниједном смртнику још није пошло за руком да умрти време – примети Њушкало (Тербер 1964: 87–88).

Субјективни доживљај времена, иако јесте индивидуалан, није независан од историјског и социјалног времена колектива којем јединка припада. У суштини се

нужни објективни проток времена (објективно вријеме) увијек субјективизира, персонализира и подвргава субјективним димензионирањима протока времена, а

ток (објективног) времена неумитно и непрекинуто тече, без обзира на то како га ми доживљавали или дијелили (Čaldarović 2009: 216).

Субјективно, животно време може се посматрати и као кретање кроз специфичне социјалне и психолошке статусе, који у великој мери зависе од културе којој јединка припада, али и од узраста, рода, расе, друштвеног уређења. Све ово рефлектује се и у обликовању субјективног времена јунака књижевног дела. То субјективно, лично време нарочито „рапидно се мијења од рођења до одраслог доба“. Одрасла особа „пролази кроз мањи број статуса“, да би се касније, са старошћу, ритам поново убрзао „с биологијским промјенама (смрћу, на примјер, брачног партнера, пресељењем, старењем, слабљењем здравља, болешћу, и сл.)“ (Čaldarović 2009: 217).

Субјективни доживљај и самоспознаја јунака могу директно условити фантастичне преокрете њихове судбине. Софију Шеширџију, у роману Дајане Вин Џонс [Diana Wynne Jones] *Хаулов њокрејни замак* (2008) вештица из пустаре претвара у старицу. Међутим, овај преображај има и своје дубинско значење. Софијино прихватање наметнутог стереотипа, по коме најстарија сестра мора делити судбину најстарије јунакиње / јунака у бајци и не може очекивати онај стварни или симболички престо који чека најмлађу сестру или најмлађег брата, суштински је повезано с њеним осећањем несигурности, с неразумевањем властите чаробњачке моћи⁸⁷, покорношћу и прихватањем онога што јој други намећу. Мирећи се с оним што јој је наметнуто, плашећи се сваког наговештаја авантуре и ризика, Софија, у суштини, одбацује

87 Вештицу из пустаре провоцира Софијина моћ да оживљава неживе предмете и претвара их у моћне магијске артефакте. Шеширџије Софија израђује одиста стичу моћи које им она придаје разговарајући с њима како би превладала самоћу.

позитивне, виталне импулсе своје младости и прихвата улогу много старије особе. Магијом наметнута старост реализује низ њених самонаметнутих страхова и тера је да се суочи са собом и властитим местом у свету, да схвати привременост, али тиме и драгоценост живота, да се суочи са властитим моћима и прихвати љубав као највећи од животних ризика, и тиме врати своју младост као неизвесно, бројним могућностима испуњено доба.

Животно време јунака „од рођења до одраслог доба“ изузетно је важно у фантастичној књижевности за децу, пошто оно, чак и када је обликовано као битно различито од реалног искуства читаоца, најчешће представља противтежу оном фантастичном „великом времену“, које се у делу обликује и функционише. Време одрастања, слично примарном простору, обликовано је у свим разматраним романима као реално упориште с којег се сагледавају могући поремећаји општег временског тока.

Фантастична проза уопште, и она за децу и она за одрасле, често почива на манипулацији временским токовима. Може бити реч о порицању иреверзибилности времена⁸⁸, о гранању и увишестручавању временских токова⁸⁹, о

88 Таква су дела која обликују путовање кроз време, и могућност јунака да пређу границе реалног, физичког устројства света, увидом у будућност или враћањем у прошлост, било историјску, било властиту, (в.: Ајдацић 2003: 7–16; Јовић 2012: 223–240; Пешикан-Љуштановић 2016а: 135–155), вишеструко варирана од Велсовог *Времејлова* (Vels 2004) до *Анубисових враћа* Тима Пауерса (Pauers 1988) или Асимовљевог *Краја вечности* (Asimov 1990). У српској савременој прози фантастично кретање јунака у времену и промене које оно уноси у њихов живот тема су Живковићевог мозаичног романа *Временски дарови* (Živković 1997; види, такође: Пешикан-Љуштановић 2016а: 135–155).

89 Борхесов Тс’уи Пен, јунак приповетке *Врћи са сјазама шћо се рачвају*, „није веровао у једнообразно, апсолутно време. Он је веровао у бескрајне низове времена, у растућу и вртоглаву мрежу времена која се разилазе, која се стичу и која теку упоредо“ (Borhes 1963: 100).

паралелним, међусобно опречним, временским токовима, о успоравању временског тока, смештању радње у древну прошлост или у далеку будућност и сл. У фантастичним романима за децу које смо разматрали заступљени су мање више сви ови видови преобликовања реалног временског тока.

Рецимо, иако нема мотива⁹⁰ временске машине – времеплова, повратак јунака у властиту рану младост суштински је важан за трилогију Мине Тодоровић. Иако први роман трилогије – *Вир свейтова* – почиње одласком главних јунака Љуте Чичка и Добрице Ж. у пензију, они се у идиличном простору села Вирац, у близини циновског храста који обележава место на коме се отвара портал који води у земљу носатих писова, прво лече и подмлађују, заједно са својим остарелим љубимцима,⁹¹ да би се потом, нехотичним проласком кроз вир светова, вратили у рану младост, у петнаесту годину. Исто се дешава свим људским ликовима који пређу у секундарни, фантастични свет или у њему захвате Живу воду, коју Писови зову Бесмртна, а чаробњаци Свемоћна. То подмлађивање, враћање у позицију деце, јунаци различито вреднују: Љута Чичак, који је током целог живота сачувао нешто од дечје импулсивности, прихвата га много лакше од Добрице, који је, како каже његова сестра, „био дете до своје друге године“ (Тодоровић 2012/I: 135), да би потом постао одрастао човек у телу детета, укочен и формалан. У свом нежељеном другом детињству⁹², До-

90 Термин мотив се овде употребљавамо у значењу које му се повремено придаје у фолклористици: препознатљиво „тематско јединство које се среће у различитим делима“ (Томашевски 1972: 200).

91 То у први мах приписују нетакнутој природи и чистом ваздуху „Пут је вијугао међу брежуљцима, а мирис покошене траве и сувог ливадског цвећа пунио је плућа“ (Тодоровић 2012/I: 11).

92 „Довољно сам кажњен што морам поново да преживљавам детињство и младост“ (Тодоровић 2012/I: 41).

брица, заједно с Љутом, стиче повећану моћ у односу на људе свог света оличену пре свега у фантастичној дуго-векости и универзалном познавању језика, здрављу, материјалној сигурности и јаснијој самоспознаји. Истовремено, он први пут проживљава и добре стране детињства – постаје опуштенији, отворенији, ведрији, духовно и физички ближи деци:

Он, господин Добрица Ж, који ни као дете није волео фудбал – сад пика каменчић! Приметио је да му је говор много бржи него што треба, да су му покрети исувише живахни, да му је држање много опуштеније, а мимика претерано изражајна (Тодоровић 2012/І: 98).

Браћање у детињство, овде функционише као фантастични конструкт, по функцији близак времеплову: даје јунацима Мине Тодоровић могућност да поново проживе све што у њиховом реалном одрастању није постојало, попут емоционалног сазревања⁹³ и контакта с прецима⁹⁴, али и да поправе неке властите реално непоправљиве поступке. Тако Лидија Сергејевна успева да поништи последице свог савеза са злим магом Цр-насом, док Трапко, од застрашујућег злочинца у телу детета, захваљујући љубави усвојитеља Малије и неисцрпној доброты Малијиного ментално оштећеног сина, постаје незлобиво дете које сада може израсти у племенитог човека. Симбол тог новог почетка јесу и нова имена – Лидија Сергејевна, постаје Тања, а безимени злочинац добија име Трапко, које непосредно асоцира

93 Добрица успоставља емотивне контакте с људима и постаје свестан тога да је „заvoleо толико различитих бића“, много више но што је заvoleо „за својих шездесет пет“ (Тодоровић 2012/І: 237).

94 Љута, нахоче, спознаје властито порекло и чаробњачке корене и стиче свест да физички и духовно личи на свог претка чаробњака Рандора.

на прве, неспретне кораке малог детета. Под утицајем љубави и доброте и у контакту с другом децом (или бар онима које у фантастичном свету сматрају децом), чак и Гамиж, младунац застрашујуће, крволочне врсте рабра-графаја, развије одлике које припадају позитивном стереотипу о детету и детињству, а биле су стране његовој врсти: љубав према другима, способност за игру, смисао за шалу, жељу за заштитом и топлином.

У трилогији Мине Тодоровић присутно је и приказивање паралелних, међусобно опречних, временских токова. Време у фантастичним, паралелним световима тече или много спорије у односу на наш Сиви свет, па су тако људи у Чудесном свету библијски дуговеки, док писови, вилењаци, чаробњаци и вештици, могу, под одређеним условима, досећи и стварну бесмртност. Самим тим и концепт детињства се у том свету битно мења и добија одлике статусне ознаке. „Дечаци – људи од око шездесет година“ нормална су појава (Тодоровић 2012/I: 29), педесет деветогодишња вештица је *Мала* Микуш, понаша се и мисли као дете, а насупротив Древном и Ору, оживљеној планини и најстаријем ентитету Чудесног света, деца су и чаробњак Равилус, са својих четресто година (в., Тодоровић 2012/I: 48) и писови Анос и Носел са својих четресто двадесет девет година (в.: Тодоровић 2012/I: 38), па и Равилусов брат Равал, господар људи (Тодоровић 2016: 559). Релативност времена овде се спаја с особеном ритуализацијом одрастања, које, бар за сва племенита, добру окренута бића, не значи само узрасно биолошку категорију већ и одређени социјални статус, јасно обележен, брадом за чаробњака или великим носем за носате писове. Због тога је могуће да се „паметна, способна и добра деца“ (Тодоровић 2016: 55) жене непосредно по извршењу подвига, или су, попут писова Аноса и Носела већ ожењена. Знање овде постаје привилегија зрелости, па Ор на сва питања одговара: „Ако морате да питате, још сте премлади за одговор“ (Тодоровић 2016: 31).

Насупрот људима, писовима, чаробњацима и ви-лењаџима, који насељавају Чудесни свет и Сиви свет, у трећем делу трилогије обликован је народ шакастих, Црмасова творевина из Очајног света. Они проживљавају кратак и несрећан век. Као деца они „не смеју да се насмеју, да заплачу, да се играју“ (Тодоровић 2016: 75), не смеју да причају приче. У Индустији, фабрикама, које нису само грађевине већ и магијски ентитети, раде бесмислен посао који производи само загађење и болест. Узгојени у такозваним кошницама, храном која им се убацује у вене, у свету без родитеља, сунца, боја, смеха и музике, шакасти бивају рано убијани, уколико им се, изузетно, не допусти да уђу у повлашћену групу одраслих који функционишу попут логорских стражара. Све ово доприноси стварању утиска да у Црмасовом Очајном свету време тече знатно брже него у друга два света.

У целини трилогије Мине Тодоровић обликују се тако слике различитих временских ритмова и њима адекватних схватања детињства. Појам детета се овде, очито је, проширује на одређени тип искуства. Од склада који поједина бића успоставе сама са собом, с природом и другима зависи благотворност света којем припадају и који творе, па и његови временски ритмови. Символички наглашене слике стварних, реалних зала нашег света: загађења природе, ратова, неумерене експлоатације природних ресурса, злоупотребе других бића, али и других људи, дечји рад, отуђење изазвано жудњом за моћи – постају у романима Мине Тодоровић основ фантастичних светова. Спој старости, која оличава, мудрост, моћ, па и могуће свезнање, са детињством, окренутом емоцијама, ведрини, игри, благотворном потенцијалу почетка, побуне и неприхватању конвенција, неукалупљеном мишљењу, новом сазнавању света, импулсивности и доброты – јесте оно што унапређује и спасава фантастичне светове Мине Тодоровић.

Однос према деци, обележен је, код свих добру окренутих врста, архетипском нежношћу и топлином, које могу битно мењати суштинску расподелу моћи у световима Мине Тодоровић. Тако ни сам Древни, најстарији и најмоћнији чаробњак, не може да изађе на крај с Малом Микуш, коју покушава да одгаја и штити. Мала вештица / чаробница, супротстављајући се Најстаријем, открива особену, исконску моћ дечје непосредности. Она, рецимо, одбацује општеприхваћене социјалне норме и животне истине одраслих. Пошто је сама имала несрећно детињство (њена мајка, чаробница Рени, која се прозвила и постала вештичија поглаварка Врвешин, покушала је да је жртвује како би увећала своју моћ), а одрастала је међу вештицама које немају осећања солидарности ни међу собом, ни у односу на властити подмладак – Микуш скупља, штити и именује на различите начине угрожена жива бића. Тако, насупрот природној селекцији, по којој опстаје само најјаче птиче у орловом гнезду, она усваја и штити Малог Птичица, одбаченог орлића, супротстављајући се Древном, који је опомиње да у свету орлова „*нема месѿа слабима*“: „*Е у свей од чаробњаци има месѿо и за слаби!*“ (Тодоровић 2012/II: 10. Подвукла М. Т.). Дечја мудрост срца, оличена у односу Микуш према њеним штићеницима⁹⁵, показује се, у крајњем исходу, надмоћном чак и над знањем и разумевањем Древног.

Паралаелни временски токови који теку различитом брзином присутни су и у два романа Иване Нешић – *Зеленбадини дарови* и *Немушии језик*. Реално време у оба романа углавном је поистовећено с временом одрастања главног јунака, Мике, а с његовог становишта се умногоме обликује и историјско време, неодређени

95 Вуку Михајлу, орлу Малом Птичицу, мачки Џоњаји, па и самом Гамижу, крволочном рабраграфају, припаднику врсте од које се већина добрих бића ужасава.

период после Другог светског рата.⁹⁶ У првом роману – *Зелендабини дарови* – Мика је у предпубертетском узрасту, десетак година је стар, судећи по лектири коју чита⁹⁷, иде у четврти разред основне школе и „добро је дете“ у готово комичним размерама.

Поштовао је старије, пуштао баку да га облачи онако како је желела, иако би тад изгледао као какав прерасли лутак из доба када је она још облачила лутке (Нешић 2013: 3).

Истина, дедине цокуле, које упорно носи, као „једини уступак царству шпилхозни и карираних кошуља“ (Нешић 2013: 3), постају ознака самосвојности која се се опире наметању туђе воље. Тиме се проблематизује статус детета као „играчке за стрине и тете“ и наговештава слојени однос деце и одраслих. Контакт са светом фантастичних бића, каква су маљуци, могу, рецимо, 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), али, ако су довољно мудра, знају да то што су видела задрже за себе пошто одрасли децу која неопрезно открију шта су видела зову „маштовитом“ (в. Нешић 2013: 7). Иза прихватања улоге „доброг детета“ којем су послови одраслих потпуно неразумљиви, овде се духовито обликује критички однос према свету одраслих као крутом, затвореном у себе и слепом за чуда.

Маљуци, једина фантастична бића у реалном свету Нешићкиног романа *Зелендабини дарови*, обликовани су као врста вечите деце. Иако живе много дуже од људи, они углавном не сазревају (само с годинама постају све ружнији и јако се поносе својом ружноћом), а њихово

96 Микини родитељи грађевинци још увек заузети обновом и изградњом, а Мика може да наследи цокуле које су припадале деди који је страдао у рату.

97 *Чаробно самарче* Ванча Николеског и *Земља без бајина* Стевана Булајића.

време протиче као примарно циклично, условљено дневним ритмом и свакодневним бригама: како се прехранити и заштити од зиме. Иако имају поглавара и некакав систем условно демократског одлучивања, њихова ретко одржавана већа личе на дечју игру која пародира парламентарни живот одраслих. Везе људи и маљутака обострано су унесрећујуће, када је о одраслима реч. Рођен из фанатичне жеље за богатством⁹⁸, први маљутак, Дедица, може да пружи свом господару богатство, али не и коначно осећање задовољства.⁹⁹ Када побегне од господара који је спреман да га убије као кривца за своје вечито незадовољство, из Дедичине жеље се рађају остали маљуци, који нису у стању да испуњавају жеље ни себи ни другима¹⁰⁰, али имају снажну потребу да служе човеку, која их доводи у опасност.

Дедичина прича није умрла с њим, али се – као што с причама зна да се догоди – њено ткање увијало и криво, помало и парало у току дугих ноћи око ватре. Кроз те подеротине полако су испадале неке истине, а њихово место су заузимале измишљотине, као да су одувек биле ту (Нешић 2013: 23).

Због тих измишљотина о олако стеченом богатству и изобиљу које се стиче без труда, деловањем фантастичних бића, људи (одрасли) престају да се труде како би сами унапредили властити живот, предају се алкохолу, зловољи, мртвилу. Тако последњи наследник Дедичиног господара, поштар Митар, од несрећног, запостављеног детета израста у запуштеног, мрзовољног човека којег прати „облак, дувана, зноја и алкохола“ (Нешић 2013: 19).

98 Човек девет година носи јаје под пазухом док се из њега не излегне први маљутак, који може да испуњава жеље.

99 Овде се јавља мотив незасите жудње за богатством и моћи, сличан оном из Пушкиновог *Рибара и рибнице* (Пушкин 1996).

100 Једино што могу да створе јесу светлуцави брабоњци.

Деца су, природом својих жеља бројних, импулсивних, али и пролазних, заштићена од жудњи које уништавају одрасле, као што се у роману *Зеленбабини дарови* управо Микино добро васпитање, маштовитост и добродушност показују као драгоцену оружја у сукобу с оностраним бићима: Зеленбабом, псом, певцем и алом који чувају дрво света, чумом и водењаком. Посматрајући магични свет са становишта свог ограниченог, дечјег искуства и поступајући у складу с тим искуством, Мика успева да испуни све задатке. Он се према али чуварици дрвета света понаша као према некој од бакиних пријатељица, џиновског певца савладава као обично пиле из сеоског дворишта, откупљује себе и Завишу од чуме захваљујући чешљу и огледалцету које, као „фино дете“, непрестано носи са собом. Капију од трња која вековима чува улаз у царство змијског цара, у роману *Тајна немушиіоі језика*, он савлада тако што је загрли (Нешић 2013: 47–48), верујући да јој је потребна иста она топлина и нежност коју деца желе. Чудесна лепота сребрне капије, кобна за одрасле трагаче, Микy не заводи, зато што му је пријатељство важније од материјалне вредности.

Па и сам Микин добитак у *Зеленбабиним даровима* са становишта одрасле особе не значи много: он успева да се супротстави свом дечјем непријатељу Бурету и да савлада страх од „хистеричне мачке“ и поштаревих гусака. Истовремено, захваљујући томе што је прекинуо везу маљутака са својим светом и помогао Зеленбаби, Мика доприноси и томе да се ствари у његовом окружењу промене набоље: на ливади маљутака градиће се нова зграда на којој ће радити његови родитељи, а и Митар поштар постаје бољи и задовољнији када добије прилику да оде из своје руиниране, злим успоменама засићене куће.

Већ на почетку другог романа *Тајна немушиіоі језика*, видимо да Мика, спасавајући свет није дошао у позицију јунака бајке који живи срећно „заувек потом“. Пети раз-

ред доноси бројне проблеме, попут нове деце насилника, проблема прилагођавања, искушења вишеспредметне наставе, па и новог навикавања на дуго жељене родитеље, поготово на оца. Ови проблеми су и даље реално дечји: рецимо, могућност да му на књиге напишу увредљиви надимак – млакоња (и то „великим словима“), из дечје перспективе јесте судбински важна: „има да остане млакоња *до краја живоћа*“, што је у пракси значило – до краја осмог разреда“ (Нешић 2013: 16). Истовремено, у Микином понашању и схватањима већ се слуги долазак „зле виле пубертета“, напредак освојен преживљеним искушењима постаје боље разумевање света, напуштање дечје егоцентричности (он одбија да отрује све змије како не би морао да се жени ћерком змијског цара), већа брига за друге.

Највеће Микино искушење у другом делу романа јесте суочавање с нужним променама које време носи и прихватање неповратности временског тока. Он се мора помирити с тим да повратак у умирујуће окриље власти прошлости није могућ; мора прихватити растањак од родне куће и прадеде који је, због узидане сенке, чувао кућу од кад је изграђена. Мора се, најзад, суочити и с властитим одрастањем, оличеним, уз остало, и у игри са децом с улаза из нове зграде и пријатељству са девојчицом Светланом. За јунака Иване Нешић то значи и „прерастање“ властите стармалости и улазак у потенцијално ривалски свет вршњака.

Иако његова дечја визиура доводи до комичних (и опасних) неспоразума с митским бићима која среће (Мика Мокош види као „обичну врану“ – Нешић 2013: 65 – и није у стању да се у први мах уплаши од ње), управо то што је као дете спреман да прихвати оно што види, а не оно што „зна“ да је истина, чини од њега спасиоца властите породице и града. Најзад, Мика се и с властитом природом здухаћа / здухача, митског борца против

ала које носе непогоду (в., СМ: 196–197; Зечевић 2008: 315–316, 688–689), на крају мири као с нечим неопходним, једнако као што мора прихватити своју дебљину и неспретност у игри лоптом медицинком.

У оба романа Иване Нешић дечје одрастање је представљено и као успостављање везе с културним идентитетом властите заједнице. Мика, кроз авантуре које преживљава, спознаје чудесно наличје властитог света, претежно обликовано у духу српских и словенских предања, веровања и мита, али и с јасним печатом ауторкине стваралачке маште. У *Немушићом језику*, он сазнаје много више и о прошлости властите породице, о прадеди који је изградио кућу, а онда, због узиђивања сенке, умро, поставши њен чувар, таласон (в., СМ: 528–530), 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. Сликајући детињство и одрастање свог јунака, Ивана Нешић гради сложено и слојевито приповедачко дело високе вредности, које, истовремено, има све битне квалитете узбудљиве фантастичне прозе, али и романа о деци и за децу.

Успоравање, па привидно и потпуно заустављање / убијање времена у Терберовом роману *Тринаест часовника* као један од главних значењских токова. Време је код Тербера обликовано слично персонификованом ентитету из Керолове *Алисе у Земљи чуда*, који има своју вољу и своју (незгодну) нарав:

Кад бисте познавали Вријеме како га ја познајем – рече Клобучар – не бисте му никад рекли *оно*. *Вријеме је он*.

[...] Могао бих се заклети да никад нисте говорили с Временом.

– Можда и нисам – одговори Алиса опрезно. – Али знам да морам ударати у право вријеме кад свирам гласовир.

– Аха, то је због тога! – рече Клобучар. – Па да је барем тко други, него баш право Вријеме. Он не да итко у њега удара (Carroll 1964: 58).

Терберов хладни војвода је привидно зауставио време:

Студен што је следила руке његових оружника зауставила је и казаљке војводиних часовника, који су се зауставили у исти час једне снежне, вихорне ноћи тачно пре седам година. Од тог доба казаљке на свим часовницима у замку показивале су стално десет до пет (Тербер 1964: 6).

Војвода живи у том леденом *некад*, које је „мртво и покопано“ ужасавајући се протока времена који доноси „топлину и живот“ (Тербер 1964: 6). Ужаснут пред долазећим *сад* војвода убеђује себе

да му је оне снежне, вихорне ноћи коначно пошло за руком да својим мачем убије време, после чега је окрвављени челик обрисао о браду своје жртве која је крај његових ногу лежала опуштених, покиданих опруга и непомична клатна (Тербер 1964: 8).

Наговештени опис упућује на живо биће које може да се бори и да буде убијено, али које, мимо браде, као типичне људске особине, више подсећа на оживели часовник него на људско биће. Па и та крв времена, коју војвода брише с мача, није људска. Ужаснут откуцајима одлеђених часовника, Војвода убеђујући Њушкала: „Да није тако мрачно у овом ходнику, показао бих ти тамне мрље од крви којом су умируће секунде пошкропиле мој рукав! (Тербер 1964: 90). Овако обликовано време могло би одговарати представи детета, чије се мишљење,

уз остало, одликује анимизмом¹⁰¹ и мотивацијом¹⁰², што доводи до персонификовања апстрактних појмова и категорија. С друге стране, у војводином покушају да заустави време рефлектује се, потенцијално, и библијска прича о Исусу Навину, који је умолио Бога да заустави Сунце и Месец, па тиме и протицање времена како би се Израилци обрачунали са удруженим непријатељима.¹⁰³ Насупрот Исусу Навину, који има божији благослов и заштиту, војвода је заточник зла и његово привремено заустављање времена је израз демонске охолости и на крају бива кажњено – Голем „ђаволов изасланик“, послат да казни злочинце зато што су извршили мање недела но што се од њих могло очекивати, прожидре војводу.

Као најопштији тип концептуализације времена у фантастичним романима за децу Уроша Петровића¹⁰⁴, издваја се супротстављање „великог“ (митско, обредно, време прапостанка, историјско) и „малог“, људског, животног времена Петровићевих дечјих ликова, и начини на које се ова два типа времена обликују, укрштају, преплићу и међусобно условљавају. Време детињства се у Петровићевим романима претежно сегментира према битним фазама обреда прелаза¹⁰⁵, што наглашава значај низа иницијацијских искушења с којима се јунаци суоча-

101 Дечја склоност да се неживим предметима и појавама при- дају својства живих бића (Ивић 1964:15).

102 Приписивање природним појавама, збивањима, нељуд- ским бићима људских мотива (Ивић 1964:21).

103 „...Рече [Исус Навин] стани сунце над Гаваоном, и мјесече над долином Елонском.

13. И стаде сунце и устави се мјесец, докле се не освети народ непријатељима својим (Књига Исуса Навина. Гл. 10. Ст. 12. и 13).

104 О томе детаљније види: Пешикан-Љуштановић 2017: 18–37.

105 Сепарација, лиминална фаза, агрегација – види: Тарнер В. 1986: 40–56; Тарнер, Т. 1986: 57–73; Јовановић 1995; Елијаде 1998; Ван Генеп 2005, Лома 2005: VII–XLI.

вају. Детињство се у свим Петровићевим романима обликује као (превасходно дечачко) време развоја, поступног сазревања и узбудљивог позитивног наговештаја будућности која чека јунаке ако се довољно храбро суоче с искушењима одрастања.

Тако се Алекса Рајић Куш, јунак *Пејџи лейџира* у будућности у коју ступа, целовит, неподељен, с јасном спознајом властитог идентитета: „посветио [...] стварима којима се нико пре њега није давио...” (Petrović 2005: 113. Подвукла Љ. П. Љ.). Симболички наговештај те узбудљиве и јединствене будућности јесте и откривање „*сасвим нове, чудесне и неописане врсте*“ (Petrović 2005: 112. Подвукла Љ. П. Љ.) тарског четинара, који добија латинско име које симболизује везу прошлости и будућности: „дрво је названо латинским *Picea alexsa aleksa*, у славу младог проналазача и његовог *никада више заборављеног* имењака, покојног сарадника Јосифа Панчића, шумара Алексе В. Јакшића” (Petrović 2005: 112–113. Подвукла Љ. П. Љ.). Патос и искључивост завршних исказа у роману, означавају интензитет којим се „мало време“ Алексиног живота неопозиво и јасно уписује у „велико време“ будуће историје мењајући је *заувек*.

Романи Уроша Петровића¹⁰⁶, сагледани у целини, захватају врло широк временски и значењски распон: од палеозоика¹⁰⁷, преко неодређене историјске прошлости Балкана, до касног 20. и раног 21. века; од хипотетич-

106 *Авен и јазојас у Земљи Ваука* (2003); *Пејџи лейџир* (2005); *Деца Бесџирајје* (2013); *Караван чудеса* (2016).

107 Палеозоиком се назива геолошка ера у развоју земље, која је почела пре око 570 милиона година и трајала до пре око 230 милиона година, рачунајући од данас (МЕП 1986/2: 918). Праконтинент Гондвана, на који Петровић смешта радњу свог првог романа обједињавао је део данашње Јужне Америке, скоро целу Африку, Мадагаскар, Арабијско и Индијско полуострво, Аустралију и Антарктик (МЕП 1986/1: 533).

ког научног конструкта о прапочецима човека и развоју нашег света, преко митизованог времена проклетстава и чуда, које се везује за Балканско полуострво под турском влашћу, до наше непосредне историјске прошлости и савремености. У такве – по правилу наглашено драматизоване – временске оквири Петровић смешта своје децје ликове и време њиховог одрастања. Насупрот „великом“ времену, које се мери еонима и миленијумима, и где древност значи мудрост, моћ, значај, гради се животни и дневни ритам људског времена и текућа историја света. Вредносни аспект Петровићеве поделе дана поклапа се с представама традиционалне културе о јутру „паметнијем од вечери“ (в., Bratić 1993) и правом времену за успешно отпочињање свих подухвата: „Помисли да би било какав сусрет с непознатим становницима било много паметније планирати за јутро, него за вече“ (Petrović 2003: 127).

Будућност нове заједнице, изграђене заједничким напором различитих људских племена, у првом Петровићевом роману *Авен и јазојас у Земљи Ваука*, у највећој мери сагледава се као будућност његовог јунака Авена. Роман се тако завршава информацијама о Авеновој зрелости, женидби, стицању друидске моћи, бројним, потенцијално узбудљивим, путовањима:

Тајну Зеленог гротла је чувао, поделивши је само са једном особом, и много касније, њиховом децом. Друговао је са свима које је упознао у данима славе, када се борио за опстанак своје врсте.

Постао је велики друид. Ризницу волионских вртача је обогатио многим тајнама, које је доносио са својих путовања (Petrović 2003: 308).

Два времена, оно „велико“, митско и историјско, и оно „мало“, људско стапају се на крају романа, било у конкретним збивањима, било у наговештајима будућности. Ти наговештаји будућних авантура и тајни које

тек треба разоткрити одступају, унеколико, од „срећног краја“ усмене бајке, који сугерише неопозиви излазак из времена приче, односно, прелазак јунака у неограничено трајање „заувек потом“.¹⁰⁸ У краткој, људској егзистенцији белинхуха, Барабиног детета укрштају се прошлост и будућност. Авен је „најдивљи, или најмудрији дечак“ (Petrović 2003: 10) у изгубљеном племену Вилуса:

Од малена је био некако посебан [...] Био је, за разлику од осталих, сјајно белокош, уз то је био грађен и мало грубље од дечака свог узраста. (Већина Вилуса је имала бледу косу, али је белина његових власи одударала, јер је била боје снега.) Уосталом, био је једини који се осећао туробно и спутано унутар долине, као јелен уникорн. Једини је питао за своје родитеље, што је у селу било најстроже забрањено. (Неговали су култ заједничке деце.) Да се бирао најдивљи, 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 2003: 10).

Он је, истовремено, и најављено дете из древног пророчанства томејских и ваучких врачева¹⁰⁹, онај коме је суђено да својим делањем одлучи о судбини света – наравно, уколико се одлучи на то делање, на које га не тера непосредна нужда, пошто дрво Бараба штити и изолује његову родну долину. Крећући у неизвесну авантуру, Авен упознаје свет, стиче нова знања, искуства и прија-

108 Иако се у формулативном крају српских усмених бајки – „до свога века“ (на пример, СНПРИП: бр. 4, 5, 8, 9) – слуги граница задата трајањем људског века, та будућа смртност јунака неодређена је, одложена, далека. На крају бајке „низање догађаја се прекида“ (Самарџија 2011: 144), а тиме се и временски ток окончава у неодређеној бескрајности срећног краја.

109 Угзмар „од рода древних врачева ваучких“ препознаје Авена: „За тебе знам од раније: ти си bellinhuh, Барабино дете у људској кожи. Чим сам те угледао, знао сам да је дошло време да се предања испуне“ (Petrović 2003: 218).

теље, бива рањен, суочава се с пијанством и мутним про-
рочким сновима.¹¹⁰ У сусрету с Улисом почиње његово
еротско и емотивно буђење: „када је ту ова девојчица,
мисли су му биле сувише збркане за сувисла решења“
(Petrović 2003: 162).

Целина романа *Авен и јазојас у Земљи Ваука* може се
посматрати и као приповест о продуженом, максимал-
но сегментираним обреду прелаза кроз који Авен про-
лази. Тако можемо говорити о вишеструко спроведеној
сепарацији: од физичке и духовне изузетности, преко
припитомљавања јазопса и коришћења листа Барабе, до
вишеструког проласка кроз подземне канале, пре свега
онај који одваја Долину без хоризоната од остатка света
и кроз Сипово станиште. Лиминална фаза је продужена
низом искушења и опасности. Дечак у овој фази среће
помагаче, који му помажу да протумачи запис на листу
Барабе, али суочава се и с непријатељима, па и с власти-
том слабошћу.¹¹¹ Лиминална фаза се окончава пузањем
кроз тунеле ветрова, где Авен, да би преживео, мора
окусити крв и месо непријатеља. Овим се, у суштини,
понавља древно искушеничко орођавање с гутачем (в.:
Prop 1990). Агрегација се у роману одвија као процес
вишеструког остваривања и потврђивања јунака. Он по-
стаје велики ратник: „Иако дечак, Авен је имао приступа
свим важнијим разговорима, и био поштован као *један*
од највећих живих райника“ (Petrović 2003: 254. Подвук-
ла Љ. П. Љ.). Истовремено, наговештава се његов будући
статус друида и великог вође људи.

Као разлог што посматра „целу књижевност за децу
као есенцијално ‘митску’ или бар немиметичку“ Марија
Николајева истиче свој

110 Тако, по преласку пустиње, сања своје село у будућности и
прославу шестог дана пролећа (в.: Petrović 2003: 124).

111 Подлеже пијанству, плаче кад мисли да је изгубио Горда.

концепт литературе која је пре симболичко приказивање процеса сазревања (иницијације, обреда прелаза) него чисто миметичко рефлектовање конкретне „реалности“ (Nikolajeva 2000: [1]).

Њена типологија књижевности за децу

заснована је на степену остварености иницијације, која се градира од примарне хармоније (Аркадија, рај, утопија, идила), кроз различите фазе одвајања и успешне или неуспешне подухвате, од детињства до одраслости (Nikolajeva 2000: [1]).

Николајева, притом, прихвата становиште по којем дете *до њејне ѿдине* живи у „апсолутној садашњости“, као биће без историје (Nikolajeva 2000: 5), што сматрам апсолутно нетачним, пошто свако обликовање наратива јесте и манипулација временом. Иако деца на раном узрсту углавном магловито поимају разлику између прошлог и будућег („кад сам био беба“ и „кад сам био велики“), она, на свој начин, опажају и артикулишу проток времена. Такође, неоправданим сматрам становиште по коме се иницијацијски напредак схвата готово искључиво као суочавање са сексуалношћу и смрћу, као да је сав претходни развој детета везан за спознавање властитих чула и идентитета мање битан.

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, условљавање односа с другима, али и са самом собом.

У свим Петровићевим романима суочавају се на различите начине уобличено „велико“ време с временом де-

тињства и одрастања јунака. По степену драматизације овог сраза, *Авену...* је најближи роман *Деца Бесџираије*, у коме се одрастање деце јунака одвија на фону историјског времена, али и јасно обележено митском ауром бесмртности, која наговештава могући излазак из судбинске ограничености и неповратности људског трајања. Доминантни вид драматизовања времена остварује се у овом роману, пре свега, преко скоковите, синкопиране наративне приче, у којој се хронолошки испричана прича о одрастању Срне / Безименог / Облака и судбини деце Бестаргије преплиће с бројним ретроспективним сегментима, али и са знатно ређим, али веома значајним интроспективним увидима.

На историјском фону – турска владавина на Балкану током 16. века – оцртава се животни пут Срне / Безименог / Облака, од тренутка када Срну за уво уједа „бели јеж без једног увета“, па јој, да би је утешио, шумокрадица Рафајло поклања „вијачу, саздану од резбарених дрвених дршки спојених јаким кожним ременом“ (Petrović 2013: [9]). Збивања која су овоме претходила помињу се само повремено, као догађаји од општег значаја: турска похара села и скривање „у удаљеној колиби крај реке“ (Petrović 2013: 11); упознавање и повезивање Ибрахима Баје и Рафајла; Даутово заробљавање; долазак неурског врача Коске у безимени заселак и његова погибија; Тасино, Цикавчево и Јаудово васкрсење; али и као сасвим лични доживљаји јунакиње / јунака: Срнино проходавање на обронцима Букове планине (Petrović 2013: 85); Облаково присећање на родно огњиште – „замириса му на разгорело огњиште и свеже вргање“ (Petrović 2013: 93); или суочавања безимене девојчице с властитим унакаженим лицем:

Већ сутрадан [после безбрижног смеха – нап. аутор.] набаса на мало, напрсло огледало, које једна стара преља беше крила у кудељи. Од тада јој свака радост усахну (Petrović 2013: 142).

Овде је очито поигравање с мотивом бајке о успаваној лепотици. Вретено којим се убоде у прст јунакињи бајке доноси стогодишњи сан, док, напротив, сусрет с прељом која у свом алату скрива огледало, безименој девојчици доноси буђење – суочавање с лицем нагрђеним губом.

У сегменту романа који прати судбину Срне / Безименог / Облака приповедање је хронолошки организовано, али је у великој мери скоковито – концентрише се на битне преломне догађаје. Први су стицање бесмртности (уједом белог јежа), чега Срна није свесна, и истовремено добијања играчке која временом постаје њено омиљено оружје. Следе драматично одсецање плетенице, које открива да је Срна, у ствари, дечак прерушен у женско како би се заварали харачлије који узимају мушку децу за јаничаре; и дефинитивни одлазак сада безименог дечака из родног села. Улазак у Бестрагију је тежак и представља најтеже лиминално искушење. Агрегација у новом родном и социјалном статусу одвија се као самоименовање и суочавање с властитом судбином неумрлог и кроз борбу с Неурима, а окончава се спознајом и прихватањем новог идентитета, што је условљено Облаковим стицањем / утеловљењем властите аниме.

Са становишта детета – јунака бесмртност је у почетку, у суштини, мање битна од задовољства због добијене играчке / оружја, али и интензивног осећања подвојености и губитка које прати спознају о властитој родној припадности. Истовремено, са становишта дубинских значења романа, бесмртност, коју даје ујед белог јежа¹¹², доноси искорак из ограниченог људског века и судбинске смртности у егзистенцију амбивалентних бића повећане моћи, која мора бити тајанствена и скрајнута у двостру-

112 Нико сем Срне није жив уједен, тако да ни Рафајло, ни Баја, ни Таса, у суштини, не знају шта ће уследити.

ко обележени простор¹¹³: Зли до или Бестрагију. Оба ова имена, са становишта традиционалне културе, наговештавају онострани, гранични, нељудски опасни простор, исто као што имена васкрсле деце (Чаратан, Цикавац и Јауд¹¹⁴) садрже наговештај демонског, опасног, потенцијално злог или, попут имена Облак, „јасно асоцирају на маргиналност њихове егзистенције“ (Pešikan-Ljuštanović 2013: 161). Балтазар, мудрац и искушеник, на Облаково питање „докле ћемо ми овде остати“, одговара тврдњом да васкрсла / неумрла деца припадају Бестрагији: „Доћи ће време када ћеш знати да ви овамо нисте дошли, већ да сте пореклом одавде“ (Petrović 2013: 99).

Бесмртност је тајанствена, слично будућности која долази „попут магли што се ваљају низ обронке њихове планине“ (Petrović 2013: 39), а дечаци се за њу припремају систематским учењем, кроз бројна, често болна искушења. Тако се у *Деци Бесџираије*, на више нивоа, гради имплицитна, али јасна порука да нема добитка уз који не иде и нека опасност и да свака моћ намеће и низ одговорности и ризичних личних избора. Будућност Петровићевих јунака остаје загонетна, као и природа њихове егзистенције:

113 „Време му је за суђено место“ (Petrović 2013: 16), казује Ибрахим Баја „оног дана у коме се необично здружише кишне капи и сунчеви зраци“ (Petrović 2013: 15), када безимени дечак мора напустити родно село.

114 Чаратан се рађа у време помрачења месеца, или настаје од новорођенчета које је пре крштења прескочила нека од „нечистих животиња“ (мачка, кокошка или нека друга), у пренесеном значењу може се употребити као ознака за лакомислену, расипну особу коју „не држи место“ (СМР: 301). Цикавац или маџић јесте крилати демон који се рађа из јајета црне кокоши које вештица носи под пазухом 40 дана. Током излегања цикавца, жена не сме ићи у цркву, ни исповедати се. Цикавац и сам има моћи које балкански фолклор приписује вештици, може да сише млеко туђе стоке или мед из туђих кошница (СМ: 348–349). Јауд је, према веровањима, повампирено недоношче, које ноћу јаше и мучи неопрезне намернике (СМР: 157).

можда деци Бестрагије време другачије тече, можда би живот после смрти требало да зовемо другачијим именом (Petrović 2013: 98).

На фону крвавих историјских збивања, фантастичног времена проклетстава и чаролија и, пре свега, насупрот бесмртности као искораку из ограниченог људског времена¹¹⁵, одвија се у *Деци Бестрагије* сложени иницијацијски пут Срне / Безименог / Облака. Срна, девојчица с Букове планине бива двоструко обележена прво уједом, па одсецањем плетенице, чиме је означена сепарација из свакодневице и почиње мукотрпно трагање за нарушеном целовитошћу. Болно одсецање плетенице добија смисао физичког сакаћења иницијанта, увода у привремену, лиминалну (социјалну) смрт (в.: Prop 1990: 142–154):

Сечиво полете ка детету и Срна врисну, у паду осетивши снажан, парајући бол на потиљку. Изнад ње је стајао Рафајло, њен једини добротинитељ, отац и учитељ, држећи у руци дугачку плетеницу која се клатила на ветру.

„Ти ниси девојчица. Ти си мушко. Ти си дечак. Ово ти више није потребно“, каза шумокрадица, расплевши прстима одсечени украс од косе.

Одрезане власи разлетеше се на ветру. Дете паде на колена, покривши лице рукама (Petrović 2013: 18).

Тако од Срне, детета окренутог игри¹¹⁶, несвесног властите родне припадности, постаје Безимени, дечак који,

115 На потенцијалну безвременост указује и клима Бестрагије, из које се види смена годишњих доба, али у којој влада особена, готово непроменљива микроклима.

116 Она се „пењала на дрво, прескакала вијачу, ловила лептире или скакавце, [...] певушила измишљене мелодије“ (Petrović 2013: 13).

попут иницијаната у древним културама, креће у шуму, суочава се са змијом гутачем¹¹⁷ и сам себи даје ново име.

Иницијацијско путовање ефектно је маркирано именима која главни јунак романа носи и, нарочито, безименошћу у најопаснијој, лиминалној фази. За почетном распоућеношћу јунака¹¹⁸ следи постепена спознаја властитог родног идентитета, праћена интелектуалним сазревањем и сазнавањем тајне белог јежа и васкрсавања мртвих. Коначна агрегација, али и врхунац укупног иницијацијског тока, збива се у часу када Безимени / Облак поново досеже одузети женски део своје природе и властиту аниму отеловљује, тако што своје женско име надева безименој девојчици из колоније лепрозних:

„Зовеш се Срна...“.

Девојчица се осети као да је први пут, после дуго времена, ословљена именом. Звучало јој је блиско и познато, као да га се сећа из заборављених успаванки. Све се поклопило. Тог тренутка и она и дечак са Букове планине поново се осетише целима. Неко време су се гледали ћутећи, и ту тишину ће памтити боље од свих речи које су икада игде зачули (Petrović 2013: 152).

Тиме се роман окончава, иако читалац слути да је то уцеловљење тек почетак новог пута који чека јунаке и који ће трајати све „до дана данашњег“, догод се буду суочавали с новим искушењима, стицали нова сазнања и њима богатали свој живот.

117 Глобобран је обликован попут диновског гмизавца, да би дошао у Бестрагију. Безимени се мора увући у његову утробу.

118 „Оног трена када су му казали да више није Срна, безбрижна девојчица са зелених обронака Букове планине, мучно је осетио како је изгубио део себе, важнији и већи него што је одсечена плетеница. Та празнина болела је и зјапила као да никад неће зацелити“ (Petrović 2013: 24).

Два Петровићева романа, *Петии лејџиир* и *Караван чудеса*, смештени су у недавну прошлост, или непосредну садашњост писца и његових читалаца – на крај 20, или почетак 21. века. Тако *Караван чудеса* почиње недвосмисленим просторним и временским одређењем „Србија, касни двадесети век“ (Petrović 2013: [7]), док се време збивања *Петии лејџиира* одређује посредно: Алекса је напунио дванаест година, а у Београд је стигао „у некој тракторској приколици“ (Petrović 2005: 15), због чега је и процес његовог усвајања „веома компликован“. Дакле, ако Алексин дванаести рођендан пада пред крај зиме¹¹⁹, а долазак избеглица на тракторима у Србију десио се у време Олује, у августу 1995, време збивања *Петии лејџиира* може се се у потпуности подударати с временом његовог изласка – 2007, или нешто мало раније.

Ипак, и у *Петии лејџиуру* и у *Каравану чудеса* остварује се темељна временска опрека: контраст „малог“ дечјег времена, представљеног као низ иницијацијских искушења, и „великог“, потенцијално митског времена, с којим се животни ток Петровићевих јунака укршта и којим бива суштински условљен.

Живот и судбина Алексе Рајића званог Куш наметнути су његовом везом с митским светом Међустанице, лимба који дели неизвесну авантуру смрти, из које нема повратка међу живе, и „шарени свет“, у који се становници Међустанице могу вратити, ако плате тај повратак – туђим животима¹²⁰, или услугама сабласном мешетару Јовици Вуку. Насупрот деци Бестрагије, чије васкрсење Балтазар види као резултат „дубоке бојје промисли“, па

119 „...Ближило се пролеће“ (Petrović 2005: 8).

120 Уместо свог синовца Ненада, Јовица Вук је у смрт послао заљубљени пар, деда Душан свој повратак из мртвих мора платити Алексином смрћу, а први Алексин излазак из Међустанице животом је платила његова мајка. И сам Јовица Вук, иако господари туђим судбинама, мора поштовати услове те трговине.

зато своју бесмртност плаћају служењем добру¹²¹, Јовица Вук представља оличење зле моћи. Излазак из Међустанице, који он нуди, плаћа се страхом и ропском покорношћу. Па и они који не тргују с Вуком, попут тарског шумара, Алексе В. Јакшића, Кушовог имењака и заштитника, плаћају своје остајање у Међустаници трајањем у некој врсти монотоне неумрлости, свесни збивања у шареном свету, али одвојени и од њега и од неизвесне авантуре смрти.

Иницијацијски пут који Алекса прелази од сепарације обележене дванаестим рођенданом и напуштањем дома и школе¹²², преко борбе с моћним прогониоцима, до победе и коначног крштења, које означава његов неопозиви излазак из Међустанице и агрегацију у свет живих, рефлектује се, у мањој мери, и у судбинама његових домских другова и помагача – Владе Грака и Гордана. Влада Грак, помажући Алекси, стиче пријатеље, и тако успева да искорачи из мрачног, застрашујућег, непријатељског света свог усамљеничког детињства: „почео је да се бави необичним позивом који је подразумевао сталну опасност и неизвесност, али и обиље свега осталог“ (Petrović 2005: 112). Дебели Гордан, суочавајући се с крајњим страхом (пред Јовицом Вуком пада у несвест сличну смрти), открива властиту снагу, мири се са својом телесношћу и постаје неустрашиви „јокузна Гор-Дан, први словенски сумо шампион у Земљи излазећег сунца. где су га поштовали као полубога“ (Petrović 2005: 112).

Велико време у *Каравану чудеса* (Petrović 2016) гради се на више планова. Преко имена јунака Адам, Ева, Лилит, успоставља се потенцијална веза са старозаветном причом о првим људима и њиховом изгону из рајске баште, сада преокренута у причу о повратку човека у

121 Калуђер у *Пејџом лејџиру* каже да су се Злодолци „људи који су се зарад вере – вере одрекли“ (Petrović 2005: 107).

122 „То док сам још ишао у школу, рече Алекса мислећи на време до претходног дана“ (Petrović 2005: 15).

дивљи еденски врт нетакнуте природе. Током целог романа имагинира се и трајање света без људи, сведено на животне ритмове биљака и животиња. Најзад, од почетка до краја дела прати се и временски ритам каравана чудеса. На фону тог сложеног *великој времена* одвијају се ретроспективни увиди у Адамову, Евину и Абхину / Лилитину прошлост и прате се хронолошки токови њихове егзстенције у времену збивања романа.

Непосредне асоцијације на старозаветно време придају збивањима у *Каравану чудеса* смисао нове *књије йосџања*, али изразит, потенцијално пародијски отклон у односу на библијску причу, бива остварен преко карактеризације главног јунака – Адама. За разлику од библијског праоца, који уређује свет¹²³, Петровићев јунак је дете. Иако га теријер Хаув види као „малог човека“ (Petrović 2016: 39), Адам је „мали дечак“, који у робној кући прво одлази на одељење играчака (Petrović 2016: 68), и коме се испунио сан да има „свог пса, аутомобил, револвер. Свој град, можда и свет“ (Petrović 2016: 43). Иако, суочен с искушењима и опасностима, убрзано одраста¹²⁴, Петровићев „Адам је ипак био дете“ (Petrović 2016: 56), презаштићено, размажено и недорасло.

Адамово одрастање у *Каравану чудеса* одвија се, пре свега, као суочавање с опасностима и искушењима света без родитељске заштите, али и као освешћење првих збуњујућих и противречних еротских импулса, што јунаков стварни узраст чини додатно загонетним. Рецимо, по родитељској бризи, и времену које се проводи

123 „19. Јер Господ Бог створи од земље све звијери пољске и све птице небеске, и доведе их Адаму да види како ће коју назвати, па како Адам назове коју животињу, онако да јој буде име;

20. И Адам надједе име сваком живинчету и свакој птици небеској и свакој звијери пољској...” (Постање, 2).

124 „До пре само неколико дана, тако бритком умовању не беше дорастао. Као ни много чему другом“ (Petrović 2016: 60).

готово искључиво у игри¹²⁵, могли бисмо закључити да је, можда, реч о наглашено детињастом осмогодишњаку, који још увек спава с плишаном коалом¹²⁶; забрањено му је да се удаљава од куће и одлази на игралиште; да има пса или бицикл; да се игра лоптом и папирним авионима, како не би нешто разбио; да одлази да преноћи код код другога; да излази на кров зграде или сам прелази улицу... Адаму мајка бира одећу, подучава га пристojним манирима за столом, забрањују му да псује. Ипак, његово интересовање за књигу с „крајње бесрамним сликама и садржајем“, заљубљивање у пар година старију Еву¹²⁷ и немир који осећа када га Абха / Лилит дотакне, говоре о старијем и пубертетским немирима ближем узрасту:

Абха га је замолила да јој допусти да му очисти ране на лицу. Није јој одговорио али му је она пришла и благо му прелазила лице газом натопљеном у млади чај од дивљег кантариона. Капи се претворише у танке токове који му клизнуше низ врат, пријатно га најеживши. Дугачком косом, која је мирисала на ванилу, девојчица му је нехајно додиривала раме. У

125 Школа у Адамовим реминисценцијама готово не постоји и помиње се само једном, као место неугодне изолованости: „Био је једини Адам у школи али њу њоседносћ није смаћрао врлином, већ шћирчећим обележјем, њојући ожилъка“ (Petrović 2016: 29. Подвукао У.П.).

126 Очева реакција јасно указује да је Уто то узрасно непримерена играчка за Адама („То је за беде, Адаме“), али очито је и то да се Адам понаша попут размаженог детета које виком постиже оно што жели: „Прејирка није њојрајала, дечак је једносћавно био њревише љасан“ (Petrović 2016: 57. Подвукао У.П.).

127 Без обзира како „дешифрујемо“ Адамов узраст, илустрација на корицама књиге чини ми се вишеструко непримереном, пошто се по силуетама чини да девојчица раног школског узраста држи за руку дечака из обданишта. Однос који се у роману успоставља између Адама и Еве не подударе се с овим који наговештавају силуете на корицама.

њему набујаше двојаки осећаји, сасвим супротни, али су један другог увећавали. Најежио се али није могао да разлучи да ли му је то годило или га је тровало (Petrović 2016: 110).¹²⁸

Можемо претпоставити да загонетка Адамовог узраста проистиче из ауторове жеље да иронично пренагласи природу модерне грађанске породице која функционише као претерано заштитничка и ограничавајућа, спречавајући одвајање од куће и несметано одрастање. Адамови родитељи, нарочито мајка, као да покушавају да задрже сина у трајном стању дечје беспомоћности. У роману се свакако рефлектују и извесни родни стереотипи о девојчицама које сазревају раније, озбиљније су и спремне да преузму обавезе хранитељки. Обе јунакиње романа, Ева и Абха, обликоване су у складу са позитивним архетипом мајке и оличавају бригу, несебично пожртвовање, добронамерну љубав, природну и нагонску мудрост жене (Jung 2003: 94).¹²⁹ С друге стране, у низу ретроспективних присећања, лик Адамове мајке обликује се, пре свега, као репресиван и спутавајући. Насупрот потиснутом и слабом оцу, чије се повремено савезништво с дечаком наговештава, али не испољава, мајка је обликована као негативан архетип прождируће, спутавајуће мајке (Jung 2003: 94. и даље).

И Адамов лик је умногоме обликован у духу стереотипа о мушкарцу – вечитом дечаку, који дечје играчке замењује оружјем¹³⁰ и робусним аутомобилима. Петро-

128 У *Петом лейициру*, такође везан за неговање рањеника, Гордан испољава наговештај еротског буђења: „Више бих волео да ме превијају неке згодне сестре него ове брадоње“ (Petrović 2005: 107).

129 За разлику од пар година млађег Адама, који све мора изнова да учи, Ева је дорасла ситуацији: она кува, култивише биље и животиње, слуги будући еротски подтекст њиховог заједништва.

130 Тако Адам пуца у плишану коалу Утотуа, како би уплашио

вићев јунак се одједном суочава са светом без забрана, али пуном реалних ограничења и опасности, који тражи предузимљивост, храброст и способност учења на властитом искуству. Део тог учења јесте сагледавање властитих деструктивних импулса („Сваки ум, ма како бистар био, има свој фини муљ и у њему раскошан, шаролик свет“), њихово иживљавање и контролисање (Pešikan-Ljuštanović 2016: 131).¹³¹

Једно је извесно, *деца* током романа постају *млади људи*, суочени с изазовним бременом одраслости. И у *Каравану чудеса* време одрастања обликује се као рефлекс обредног времена, преласка јунака из једног у други животни статус, скопчаног с низом специфичних искушења. Истовремено, показује се и то да је пут иницијанта, упркос препознатљивој основној сегментираниости, у књижевно вредним делима увек нов и особен и да, бар када је о Петровићевим романима реч, он увек много више зависи од мере одважности и предузимљивости коју искушеник поседује, него од моћи његових помагача и непријатеља. По томе се дела Уроша Петровића приближавају оптимистичком активизму усмене бајке, која нуди царство, изобиље и срећу ономе ко се одважи да за њима посегне.

„Привилеговано време одрастања“ не подразумева апсолутну заштићеност и одсуство сваке nelaгоде и опасности. Напротив, од настанка романа за децу до данас, бројна су дела која се баве одрастањем у лошим, вишеструко угрожавајућим околностима: јунак је сироче, сиромашан, одвојен од породице, угрожен деловањем надмоћних непријатеља, или усамљен, несигуран, физички хендикепиран, незадовољан собом

Абху, а тиме симболично кида везу са властитим детињством.

131 Насупрот Адаму, његове децје парњакиње Ева и Лилит, као да тог „финог муља“ немају, или је њима као женама наметнута знатно снажнија самоконтрола.

и светом коме припада (в.: Пешикан-Љуштановић 2012; Пешикан-Љуштановић 2012а: 3–9). Вишеструко угрожени на различите начине, споља, али и изнутра, властитим неспокојем, радозналошћу, немиром, јесу и јунаци фантастичног романа за децу. Доба одрастања није ни доба апсолутне заштићености, ни период живота лишен сваке nelaгоде и опасности. Ипак, и поред тога, оно јесте привилеговано, као време развоја које подразумева непрестано ширење граница света и у коме свако ново сазнање намеће нова питања. Одговори за којима дете одрастајући трага и које добија могу сами по себи бити неугодни, збуњујући, застрашујући.

Свест о смрти, с којим се хтели не хтели, суочавају јунаци – сирочад, али и сви остали, с одрастањем губи умирујућу замагљеност. Спознаја властите сексуалности, која је у српском роману за децу углавном потиснута, било тако што је одгођена за неку ближу или даљу будућност, било тако што је тек наговештена у идиличној слици првих симпатија, такође има своју тамну страну и може бити извор страхова, па и траума. Искуство одрастања и искушења која прате обликовање властитог идентитета, могу са становишта детета – јунака бити она „претећа, опасна агресија која подрива стабилност света“ (Кајоа 1971: 62). Повлашћеност времена одрастања овде превасходно значи тематску и значењску концентрисаност фантастичног романа за децу на детињство схваћено као као динамични временски ток.

Свет детињства, судећи према фантастичним романима за децу, никада није у потпуности стабилан и безбедан. Апсолутно заштићена и суштински *безвремена* Аркадија детињства не постоји. Односно, постоји, пре свега, као утопија *одраслої*, 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. Ипак, де-

тињство упркос томе несумњиво поседује и оптимистички потенцијал новог. На тој суштински оптимистичкој црти и усредсређености на време човековог одрастања и развоја – српски фантастични романи за децу на почетку 21. века граде свој сазнајни потенцијал са становишта детета читаоца и остварују своју уметничку упечатљивост и сугестивност.

ПУТ КАО ХРОНОТОП У ФАНТАСТИЧНОМ РОМАНУ ЗА ДЕЦУ

Као што већ рекох, деца се користе пречицама и скривеним путељцима, док одрасли иду улицама и званичним путевима.

(Нил Гејмен. *Океан на крају њушљка*).

Вредносни аспект пута, односно одговор на питање да ли је он опасан или спасоносан; идиличан или застрашујући; здрав или нездрав; благотворан или штетан по путнике; прави или странпутица... – зависи умногоне од тога како су вредновани светови које он повезује или кроз које пролази. Амбивалентност пута у фантастичном роману за децу не зависи преваходно од његове дужине или усмерења. Са становишта јунака сасвим обичан, свакодневни пут може имати посебно значење, такви путеви могу бити простор јунаковог суочавања са самим собом, с негативним, нагонским, импулсивним аспектима властите природе. Најчешће, узраст јунака, његова знања и вештине којима располаже, одређују природу хронотопа пута. Психолошки гледано, јунак фантастичног романа за децу отискивањем на пут суочава се с властитом будућношћу (такав јунак је, најчешће, дете или млад човек, онај ко је на почетку животног пута) или прошлошћу (одрасли јунак који се поново суочава с властитим детињством). Управо преко своје везе с одрастањем, пут се

у фантастичним романима за децу у највећој мери остварује као хронотоп: као укрштај животног доба, јаког места – знака и могућег циља зацртаног не само у простору већ и у времену – у будућности или прошлости.

На примеру једног броја српских и страних фантастичних романа за децу, углавном насталих крајем двадесетог и почетком двадесет првог века, покушаћу да покажем како се *ийойос йуийа*, јако место – знак, остварује као хронотоп, и то тако да та хронотопичност буде дистинктивна у односу на фантастични роман „за одрасле“. При томе, нисам се у подједнакој мери бавила свим аспектима хронотопа пута, који за роман уопште, па и за роман за децу, има „суштинско жанровско значење“, пошто обухвата низ мањих хронотопа, какви су места сусрета, прелаза, састајања и растајања, трагања и налажења – већ сам, пре свега, покушала да покажем како се (и да ли се уопште) топос пута у фантастичном роману за децу, укључивањем времена, преобликује у хронотоп (в. Бахтин 1989: 373. и даље) препознатљиво различит од онога у фантастичном роману за одрасле.

Та различитост, према увиду у грађу, није обавезујућа и не остварује се увек чак ни у оквиру истог романа, али тамо где се оствари изузетно је важна за обликовање дубинских значења дела и, пре свега, за успостављање тешко ухватљиве разлике између дела намењеног деци и онога за одрасле. Да би овакво разматрање уопште било могуће, нужно је било унеколико ограничити и сам појам пута концентрисањем на ствар – људску или природну творевину намењену свеколиком кретању – саобраћају:

Пут је, у митопоетском и религијском моделу света, увек слика везе између две супротно означене, међусобно удаљене тачке у простору.

Зависно од тога како ћемо те тачке одредити (својетуђе, кућа–шума, центар–периферија, свето–профано), његова се улога у том моделу мења и по врсти и по зна-

чају, али општи смисао везе, односно повезивања, остаје непромењен (Детелић 1992: 111).

Метафоричка и симболичка значења пута само су повремено разматрана.

Као хронотоп и као топос, са својим основним одликама (прав, крив, леви, десни, аутопут, странпутица, стаза, путељак, именован, неименован, обичан, необичан) и усмерењем у простору (хоризонтални, вертикални, на доле, нагоре), те поготово с обзиром на улогу коју има у развоју сижера романа – пут у фантастичном роману за децу најчешће није обичан, свакодневни простор, који се подразумева. Или бар то није целом својом дужином и трајањем. Уколико прихватимо да основна подела простора у фантастичном роману за децу

јесте она на реално могући простор, обликован у границама физичких закона који важе у оквирима реалног света у коме живи писац и његови читаоци, и на простор који је *групи* и *групачији* (Пешикан-Љуштановић 2015: 13),

онда је једна од основних функција пута да непосредно или посредно повезује ове просторе.¹³² Тако се у роману Звонка Тодоровског *Прозор зеленој дљеска* (Todorovski 2003) реално могући путеви, попут стаза којима лута Коржина Поштадера по Хвару или саобраћајница којима од Загреба до Хвара путује Бартол, претапају у фантастичне и опасне путеве кроз Уткане светове.¹³³ У Гејменовој *Звезданој љрашини* (Gejmen 2005), простим проласком кроз процеп у зиду обични људски пут претвара

132 Изузетак могу, унеколико, представљати дела у којима други и другачији простор у потпуности замењује реално могући простор, попут Петровићевог романа *Авен и јазојас у Земљи Ваука* (Petrović 2003), који се у потпуности збива на праконтиненту Гондвани.

133 Тодоровски имагинира тролист светова који чине људски свет и Уткани светови: свет анђела и свет древних.

се у зачарани хронотоп на коме више не важе физички закони нашег света.

Ту амбивалентност пута можда најефектније тематизује Толкин. Оно што почиње као обична, позната и свакодневна стаза испред кућних врата, претвара се у *Господару њрсџенова* у симбол искушења и опасности, али и у метафору приче, која, попут пута, „вечно иде и никад не престаје“ (Tolkien 1981: 140), обједињавајући простор и време:

Он [Билбо Багинс, нап. аутор.] је често говорио да постоји само један Пут; да је он као велика река: његови извори су на сваком прагу и свака му је стаза притока. „Опасан је то посао, Фродо, изаћи кроз своја врата“, имао је он обичај да каже. „Закорачивши на Пут, и ако не уздржиш своја стопала, не зна се куда можеш бити одвучен“ (Tolkien 1981/I: 140).

Вредносна димензија пута зависи преваходно од тога како су вредновани светови које он повезује или кроз које пролази. На пример, у *Виру свейова* Мине Тодоровић управо „аутопутеви, аутомобили, прљави паркинзи“ (Todorović 2012: 10) симболизују еколошку угроженост нашег – Сивог света¹³⁴, насупротив исцељујућој чистоти и лековитости пута који води у земљу носатих писова: „Пут је вијугао међу брежуљцима, а мирис покошене траве и сувог ливадског цвећа пунио је плућа“ (Todorović 2012: 11). Пут опасан за јунака, може (али и не мора) бити обележен одређеним физичким карактеристикама. Тако је у Гејменовим романима *Књија о њробљу* (2009) и *Океан на крају њуиљка* (2013) пут посут костима, или шљунком који подсећа на кошчице потенцијално погубан за јунака. У *Књији о њробљу*, пут поплочан костима води у Гугенхајм, где би Нико Овенс морао постати

134 Он је по томе аналоган Вештичијој земљи или Земљи стеноликих, чији су путеви такође загађени, несигурни и опасни.

или гул, демон који прождире мртве, или плен гулова, док у *Океану на крају љушљеља* пут „од утабане земље и квргавог шљунка налик кошчицама“ (Gejmen 2013: 13) води јунака до куће која више не постоји, али и много даље, преко границе људског света, у опасни простор древних оностраних бића која ће га животно угрозити.

Ови негативно маркирани путеви могу бити и простор јунаковог суочавања са самим собом, с негативним, нагонским, импулсивним аспектима властите природе, који су, по функцији у делу, аналогни лажном јунаку из бајке, наводе јунака – и буквално и метафорички – на криви пут, чине оно што не треба, доводе га у опасност. Овај унутрашњи, инкорпорирани лажни јунак открива се често управо у избору пута и савладавању или избегавању препрека на њему. Тако Гејменов Нико Овенс (Gejmen 2009), бежећи од учења чији смисао не схвата¹³⁵, добровољно пролази кроз гул капију, заведен привидном слободом гулова, који обећавају свет без ограничења и учења и живот посвећен уживању и игри, док јунак *Океана...*, кршећи налог свог водича кроз онострано – Лети Хемпсток, успоставља физички контакт с древним демонским бићем, и тако властитом телесношћу успоставља пут, црвоточину која ће превести демонку, Скартач из Утврде, у наш свет. И Бартол, јунак романа *Прозор зеленој дљеска* (Todorovski 2003), тек на путу између светова схвата смисао школских знања и учења и суочава се с негативним аспектима властите лењости и непокретности. Суочен с опасношћу коју носи ризично путовање у свет древних, он мора превазићи своју физичку и духовну пасивност, наћи снагу, истрајност и спретност за које није знао да их поседује, али и открити нови смисао школе. Бартол, проналазач „перпетуум стабила – Бартоловог непомичног

135 Госпођица Лупеску га тера да запамти спискове живих бића и позиве у помоћ на њиховим језицима.

уређаја“, има проблеме у школи, не учи и добија седам јединица на полугодишту, сукобљава се с професорима и свесно преузима улогу разредног клоуна – побуњеника против школских стега. У часу када се мора успузати уз ногу древног како би спасао властити живот, док лете изложени нападима албатроса, он се присећа властитог одбијања да се попне уз конопац на часу физичког:

Ако икад крене поново у школу – обећао је себи – бавит ће се свим спортовима који постоје! [...] Ако икад поново крене у школу, направит ће троструки салто пред Мажураном и ходат ће на рукама цијели сат! (Todorovski 2003: 141).

Сусрет јунака с оностраним може се збити и на познатим и блиским путевима и просторима. Тако Корежина, у *Прозору зеленој дљеска* Звонка Тодоровског, анђела Феличеа налази заточеног у прозорском стаклу своје куће, док се први сурет с дрвњима одвија на познатој стази кроз борик којом свакодневно лута: „Стаза је вијугала, испресијецана боровим коријењем које је пробијало црвенкасто каменито тло“ (Todorovski 2003: 58), а дрвни којег сусреће у први мах јој личи на громачу, преграду зидану у сувомеђи. И први сусрет Фрода Багинса с утварама прстена, назгулима, дешава се на познатим, питомим стазама Округа, сведочећи да „постоји само један Пут“ (Tolkin 1981/I: 140), да је изолованост и заштићеност познатих, домаћих простора само привидна, а граница између примарног и секундарног света лабава и помична.

Природа и значење пута у фантастичном роману за децу не зависе превасходно ни од његове дужине ни од усмерења. Пут не мора водити у девето царство да би се остварио као сложен, загонетан и потенцијално опасан хронотоп. Са становишта јунака, сасвим обичан, свакодневни пут може имати судбинско значење. Тако пут у Вилинско Царство за људске становнике Зида (Gejmen 2005) може бити део свакодневице: он се отвара сваких девет година, кад се одржавају вашари, као прилика да се безбедно

завири у други и другачији свет. За Тристана Трна тај пут има много дубље значење и јесте не само пут авантуре већ и пут ка уцеловљењу, пошто ће управо на њему он спознати нељудски, вилински део властите природе, и тако досећи „Оно За Чим Му Срце Жуди“ (Gejmen 2005: 9).

Док год Нико Овенс, јунак *Књије о іробљу*, симболички „крочи међом живота и смрти“ (Gejmen 2009: 217), обични кривудава пут, који повезује викторијанско гробље на брду с градићем, само њега води у непосредну животну опасност, али и у жељени свет живих људи, којем он суштински припада, упркос својој заражености смрћу. Исто важи и за Петровићевог Алексу, јунака *Пейіоі лейіиіра* (2005). Док год се крштењем на прекине његова веза с Међустаницом, обичне градске улице, приградске саобраћајнице, планинске стазе за њега имају елеменат нуминозног, фантастичног, опасног, оличен у природи Алексиних водича и помагача (лептири од целофана, дух шумара Алексе Рајића и Злодолци) и прогонитеља (пси, дивље свиње, Јовица Вук и људи под његовом влашћу).

Када је о романима које смо испитивали реч, везу између хронотопа пута и природе путника приповедачки најефектније успоставља и користи Ивана Нешић, и то у примарном, реално могућем свету романа *Зелендабини дарови*. Са становишта одрасле особе нови асфалтни пут, засенчен дрворедом старих кестенова, или запуштено двориште Митра поштара и ливада око њега – нису ни по чему особени и опасни. Са становишта дечака Мике и један и други пут до ливаде на којој се игра и сањари тешко су савладиви. Асфалтирани пут због заседе разредних силеџија Бурета и Слинца¹³⁶, а путања кроз двориште због „стратешки распоређених препрека“ (Нешић 2013: 17):

136 „Они су припадали групи деце коју одрасли упорно називају школским друговима, док су она у стварности ваши злотвори и заклето непријатељи“ (Нешић 2013: 14).

...Даске са зарђалим ексерима које су гарантовале сепсу ако се на њих стане, шерпе са обијеном глеђи у којима се накупљала жабокречина и велике локве блата које се нису исушивале ни током најтоплијих месеци [...], јато агресивних гусака које би појуриле да искључају сваког ко би ушао, пошандрцалу мачку која је искакала из заседе право на Мику и домаћина куће који је знао да се појави ниоткуда у најгорем тренутку (Нешић 2013: 17).

Сагледани из позиције Микиних година и Микиног искуства, ови путеви се претварају у хронотопе искушења и опасности, било оних колико толико реалних (дечака насилника, мрзовољног поштара, мачке и гусака), било оних које се углавном генерирају из дословно схваћених бакиних опомена (ексери који прете сепсом или вечито блато). Узраст јунака, његова знања и вештине којима располаже, одређују природу хронотопа пута. Истовремено, оно што је за Мику опасно искушење, за маљутка Завишу добија размере епске авантуре.

Још никад не беше одмакао тако далеко од насеља маљутака и већ се осећао као да је пропутовао света (Нешић 2013: 26).

На том целодневном путовању њега прогута жаба, замало се удави у локви, суочава се с ноћним становницима ливаде „којима је сваки разумни маљутак гледао да се склања с пута“ (Нешић 2013: 26), посрће преко коренова и камичака... С друге стране, када у секундарном простору треба прећи фантастични пут који води до дрвета света, суочити се с кугом, или стићи до водењака, Мики највише помаже управо његова дечја природа, знање и искуство радозналост детета које расте уз баку:

добро васпитање¹³⁷, познавање навика домаће живине¹³⁸, или запамћени стих старе лазаричке песме...

Поред везивања за узраст јунака, пут се у фантастичном роману за децу може остварити као хронотоп и на друге начине: везивањем за одређене сегменте дневног циклуса, поготово за ноћ, или особеним усмеравањем у коме временска димензија може бити важнија од просторне. Тако се у роману Нила Гејмена *Океан на крају њу-џејлска* „вијугави сеоски путеви Сасекса“ претапају у путеве који воде у прошлост – „према кући која деценијама не постоји“ – стапајући се у приповедачевој свести са својим некадашњим изгледом „широк друм који некад беше пошљунчана стаза покрај поља јечма“ (Gejmen 2013: 12). На крају тог пута одраслог приповедача чека властито заборављено детињство и заматено сећање на фантастичну авантуру коју је проживео с Лети Хемпсток.

Притом, један пут којим јунак *Океана*... може поћи припада садашњости: „до сестрине куће, која је бар данас сва сређена и свечана“ (Gejmen 2013: 13), други је „црн асфалтни друм“ (Gejmen 2013: 13), који се јунаковим кретањем („супротно од смера којим је требало да идем“ – Gejmen 2013: 13), претапа у мали сеоски пут јунаковог детињства: „усамљена саобраћајна трака које сам се сећао из детињства, сва од утабане земље и квргавог шљунка налик кошчицама“ (Gejmen 2013: 13). Када јунак бајке бира правац којим ће крочити, он истовремено неопозиво сведочи је ли прави или лажни јунак, међутим, када је реч о јунаку Гејменовог романа, до краја остаје отворено питање који је потенцијални јунак прави, од-

137 Он се према демонским бићима понаша учтиво као према бакиним пријатељицама, поздравља их, ћаска с њима учтивим тоном, води рачуна о изгледу, полазећи од сазнања да одрасли воле такво понашање.

138 Оно што зна о пилићима, Мика ефектно употреби да би савладао демонског циновског певца чувара дрвета.

расла особа с породицом, обавезама и одговорностима или некадашњи дечак, који попут „украдене униформе“ (Gejmen 2013: 11) скида своју одраслост да би се поново суочио с незацељеним траумама из детињства.

Код „оронуле и величанствене“ фарме Хемпстокових, приповедач „у црном оделу и белој кошуљи, с црном краватом и црним ципелама, лакованим и угланцаним“ (Gejmen 2013: 11), поново постаје Летин друг „одозго са почетка путељка“ (Gejmen 2013: 15). Фарма Хемпстокових и океан на крају путељка функционишу као крај и почетак свих путева – оних у простору и оних у времену. У суштини и фарма и њене станарке безвремене су, или бар изузети из токова људског времена и потчињени свом властитом временском ритму. Океан на крају путељка јесте „најобичније језерце за патке, смештено иза фарме“ (Gejmen 2013: 9), али јесте и гранично праморе, преко кога су у наш свет стигле три Хемпстокове, заједно са својом фармом, када је њихов „стари завичај потонуо“, или, како тврди старатајка Хемпсток, „нестао у праску“ (Gejmen 2013: 9). Насупрот Есхиловој Атини рођеној из очеве главе¹³⁹, три Хемпстокове симболизују женско начело (девојчица – жена – старица) и обликоване су попут древних триличних богиња (в. РГРМ: 449–450; МНМ I: 269–270). Њихово трајање има митске размере и далеко премаша границе људског времена. Оне су постојале у часу када је универзум настајао¹⁴⁰, а слуги се да ће претрајати и његов крај. Наклоност према смртном дечаку нагони Лети Хемпсток да се сукоби са чуварима границе и она бива повређена, али не може да умре већ се налази

139 Та мајке нема што је мене родила:
 свим срцем хвалим цело мушко начело... (Eshil. *Eumenide* <
<https://sr.wikisource.org/sr-el>> –25.5. 2015.

140 Старатајка Хемпсток сећа се дана „кад је настао месец“ (Gejmen 2013: 50), а океан Лети Хемпсток испуњава „читав универзум од Јајета до Руже“ (Gejmen 2013: 185).

у некој врсти лимба – ни жива, ни мртва¹⁴¹ – у утробним водама свог океана, чекајући препород.

Хемпстокове су почетак и крај свих путева, било оних земаљских, реалних, подложних људском времену, било оних фантастичних, који воде до маргине, наличја света, у слојевите оностране, нељудске просторе из којих свој пут налази Скартач из Утврде, отеловљена у мрској дадиљи Урсули Монктон, маче звано Океан, које јунак убере с поља на коме расту крзнени репићи, или чудовишне птице стрвинарке, чији је задатак да чувају људски свет од оностраних бића.

Видео сам свет по коме ходим још од рођења и схватио колико је заправо крхак, те да је стварност какву сам познавао била тек танки слој шлага на огромној, мрачној рођенданској торти пуној ларви, кошмара и глади. Видео сам свет одозго и одоздо. Видео сам да постоје обрасци, капије и стазе што воде изван стварности (Gejmen 2013: 185).

Док борави у окриљу Хемпстокових, на почетку и крају свих путева, приповедач и сам долази до откровења, о властитом животу и о природи света:

...Знао сам шта је Јаје – место где је универзум настао, уз пој још нестворених гласова у празнини – и знао сам где је Ружа – то посебно извијање простора у димензије што се пресавијају као оригами и цветају као чудне орхидеје, што ће означити последњу добру епоху пре неизбежног краја свега и наредног великог праска... (Gejmen 2013: 185).

Одмицањем од извора, та знања се губе, али не ишчежавају, већ чекају да приповедач поново одабере за-

141 Са становишта старамјаке Хемпсток умирање је „тако *ипростито*“ (Gejmen 2013: 207).

борављени пут ка њима.¹⁴² Попут фарме Хемпстокових и детињство је парадоксални хронотоп из којег полазе животни путеви Гејменовог јунака, обележени траумом губитка, сукоба с оцем, неразумевања света одраслих:

Ствари које услед понекад прекрију и помуте усмене на детињство, попут детињих играчака на дну претрпаног ормана одраслог човека, али оне никад нису заувек изгубљене (Gejmen 2013: 15).

Из детињства, такође отеловљена у хронотопу пута, полази јунакова веза с оностраним, пут који је Скартач из Утврде укотвила у њему као унутрашњу празнину, рупу у срцу која га трајно угрожава. Истовремено, уз митску причу о свету, његовим маргинама и његовим створитељкама и путевима који до њих и од њих воде, у *Океану на крају њушљка* гради се и потенцијално реалистична прича о дечјим сновима и траумама, играма преточеним у сновидна сећања, о сукобу с оцем и искуству осиромашења, о мрској дадиљи која спречава одрастање и одлазак од куће („Ти си тек малени дечарац. Ја сам одрасла. [...] Могу да ти урадим шта год пожелим. А сад устани. Водим те кући“ – Gejmen 2013: 114) и о селидби нешто старије другарице у Аустралију.

Паралелна егзистенција примарног и секундарног света у романима за децу даје хронотопу пута основну функцију њиховог повезивања – симболичког и стварног – а излазак на пут, са становишта јунака, најчешће значи и прелазак границе семантичког поља.

...Човек превладава границу (шуму, море), посећује богове (звери, мртваце) и враћа се с нечим што је при томе узео, или бог (звер, мртац) превладава границу

142 „Вратиш се повремено, рече она. [...]

’Не сећам се.’

’Тако је лакше“ (Gejmen 2013: 223).

(шуму, море), посећује људе и враћа се назад с нечим што је при томе узео (Lotman [Юрий Михайлович Лотман] 1976: 310).

Психолошки гледано, јунак фантастичног романа за децу отискивањем на пут суочава се с властитом будућношћу (такав јунак је, најчешће, дете или млад човек, онај ко је на почетку животног пута) или прошлости (одрасли јунак који се поново суочава с властитим детињством). Без обзира на то напушта ли јунак топли, безбедни, заштитнички простор дома¹⁴³, или бежи од спутавајућег, хладног, ограничавајућег *мирује* света тражећи дом – изласком на пут почиње његова побуна против свакодневице и „малог света“ властитог детињства. То не карактерише само фантастични роман за децу већ књижевност за децу уопште:

Насупрот одраслом који сагледава застрашујући бескрај света („свет је широк, има четири стране“ – Змај 1975/VII: 290–291), дете истражује властити простор, суочава се са његовим границама и са сваким новим искуством и сазнањем шири те границе (Пешикан-Љуштановић 2014: 140).

Тако гледано, сваки сижејно важан пут у фантастичном роману за децу може бити и пут одрастања „архетипски симбол тешког и опасног пута индивидуације, трагања за сопственим средиштем и целовитошћу...“ (Trebješanin 2008: 336).

Преко своје везе с одрастањем, пут се у фантастичним романима за децу у највећој мери остварује као хронотоп: укрштај животног доба, јаког места – знака и могућег циља зацртаног не само у простору већ и у времену – у будућности или прошлости. Чак и ако тог циља номинално нема, или је он мање више услован, по-

143 У потрази за авантуром, из радозналости, да би га заштитио...

пут чудесне баште у коју жели да стигне Керолова Алиса, развојна природа пута, као простора на коме се (током кога се) одраста, од суштинске је важности за фантастични роман за децу. Читаво Алисино кретање кроз Земљу Чуда, од уласка у јазбину белог зеца, мотивисаног досадом и радозналошћу¹⁴⁴, до буђења, јесте и суочавање с противречним искуством одрастања. Падање у рупу поништава дечји страх од пада (који је увек могућ на путу¹⁴⁵) и активира половична школска знања, која симболички означавају прве, не увек лаке, кораке на путу одрастања. Следи лутање кроз Земљу чуда повезано са сталним променама величине у којим се отеловљује амбивалентни однос детета према одрастању:

Боже, боже! Све је данас наопако. А још јучер све је било једнако као и прије. Да ми је знати јесам ли се прошле ноћи прометнула у што друго? (Carroll 1964: 17).

Ониричко путовање води Керолову Алису чудним стазама властите свести и подсвести. Лишена ауторитета одраслих она преузима улогу властитог супер ега¹⁴⁶, сучава се с противречном природом дечјег тела, истовремено безначајно малог¹⁴⁷, и тако одраслог да се властите руке и ноге безнадежно удаљавају.

Ох, сироте ноге, тко ли ће сад на вас навлачити чарапе и ципеле? Зар бих ја то могла? Гдје сте ви, а гдје сам ја! (Carroll 1964: 15);

144 „Треба да га мало боље погледам“ (Carroll 1964: 8).

145 „’Послије овог падања’ мислила је у себи, бит ће за мене шала, ако се гдјекод скотрљам са степеница“ (Carroll 1964: 10).

146 „’Треба да се стидите’, прекори је [саму себе] опет Алиса. Тако велика дјевојчица’ (то је збиља могла рећи) ’па оваква плачљивица и кукавица. Одмах да сте престали, кажем вам!’“ (Carroll 1964: 16).

147 „Висина од три палца, то је за човјека као ништа“ (Carroll 1964: 41).

А гдје су се сакрила моја рамена? Куку, моје руке, јадне моје руке, гдје сте? (Carroll 1964: 43).

По неодређеном путу кроз Земљу Чуда¹⁴⁸, Алиса се креће ка спознаји своје праве величине („Ја нисам висока једну миљу“ – Carroll 1964: 97) и супротстављању кошмарном свету сна:

– Није ми нимало стало до вас и до ваших војника и крвника! Што сте ви? – говорила је Алиса. (Била је већ нарасла до читаве своје висине.) – Ништа друго него сноп карата! (Carroll 1964: 101).

Сироче, попут Дикенсовог Оливера Твиста (Dickens 1977) или Маловог Ремија (Мало 1952), у реалистичком роману за децу, на крају пута налази породицу и нови социјални статус, плаћен патњама и напором дугих лутања. И јунак фантастичног романа за децу, шта год био његов циљ, на крају свог пута остварује неку врсту социјалног и психолошког помака. Тај помак може бити минималан са становишта одрасле особе. Мика, јунак *Зеленбадиних дарова* (Нешић 2013), на свом путовању кроз све опасније фантастичне светове¹⁴⁹ не успева да смршави, не налази пријатеље међу децом, остаје стармало „бабино унуче“, али престаје да се плаши Бурета и поштареве „хистеричне мачке“, стиче животињу пријатеља, успоставља драгоцену границу између људског и фантастичног света, а тиме, истовремено, кида везу с усамљеничким, маштању окрунутим играма на ливади маљутака.

148 „Свеједно ми је камо ћу стићи [...], само да одем некамо“ (Carroll 1964: 52)

149 По бојама које одређују домене различитих фантастичних бића, ступњевитости савладавања, стицању и коришћењу чаробних средстава и помагачима, овај сегмент *Зеленбадиних дарова* подсећа на компјутерске игре. О компјутеризацији (Computergamisation) романа за децу, види Höfel 2014: 147–149.

У већини разматраних романа хронотоп пута се гради везивањем пута као простора за будућност, одрастање, сазревање, напредак јунака на животном путу. Изузетак је само Гејменов роман *Океан на крају њу-џејлска*, где јунака сви путеви које бира воде у прошлост, у детињство и порицање властите зрелости. Као што три Хемпстокове, са становишта јунака, али и читаоца, трајно остају у својим задатим узрастима: девојчица, жена, старица¹⁵⁰ – тако и приповедач одраста само споља, манифестно. Своју свечану одећу, он доживљава као маску одрасле особе (као „украдену униформу“ – Гејмен 2013: 11). Ово као неопозиву истину изриче и Лети Хемпсток:

Рећи ћу ти нешто важно. Ни одрасли изутра не изгледају као одрасли. Споља су велики, безобзирни и увек знају шта раде. А изнутра изгледају баш као што су одувек изгледали. Као што су изгледали кад су били твог узраста. Истина је да одрасли не постоје. Ниједан на целом свету. [...] Изузев баке, наравно (Gejmen 2013: 147).

По мери трансформације коју јунак на путу доживљава, и по одликама пута који прелази – хронотоп пута у фантастичном роману за децу и путовање лика могу се, у већој или мањој мери приближавати иницијацијском путовању искушеника, који пролази кроз обред прелаза (Ван Генеп 2005; Лома 2005: VII–XLI). Та веза може се успостављати на нивоу структуралне аналогije (јунак се издваја, пролази кроз лиминална искушења и поново се укључује, мање или више измењен, у нови социјални

150 Јунак пита Лети Хемпсток: „А колико дуго већ имаш једанаест година?“ (Gejmen 2013: 47). Иако она не одговара на питање („Само ми се осмехнула“), слути се да је њено детињство безвремено и свевремено, попут њеног океана – од Јајета (које оличава рађање космоса у великом праску) до Руже (поновно сажимање космоса у Јаје).

статус), али може бити и суштинска. Тако у сва три романа Уроша Петровића и у *Прозору зеленој дљеска* Звонка Тодоровског јунаков пут несумњиво има елементе пута који прелази иницијант. У романима *Авен и јазојас у земљи Ваука* (Petrović 2003) и *Деца Бесџраије* (Petrović 2013) веза с обредом прелаза успоставља се управо преко одлика хронотопа пута, док се *Пеји лејџир* (Petrović 2005), *Прозор зеленој дљеска* (Todorovski 2003) и *Књиџа о їродљу* (Gejmen 2009), обреду прелаза приближавају, пре свега, по преображају који јунак доживљава прелазећи одређени пут.

Авен (Petrović 2003) на пут креће ронећи кроз ждрело понорнице, подстакнут шарама на нађеном листу Барабе. Ово нејнепосредније подсећа на рађање, тим више зато што Долина без хоризоната, из које Авен креће, својом затвореношћу, безбедношћу и скровитошћу, подсећа на мајчину утробу из које јунак креће на неизвесно трагање за смислом властитог послања и егзистенције. Авенова сложена сепарација почиње још у родној долини, где он бива обележен као Барабино дете, друкчије, радозналије и храбрије од већине Вилнуса. Лиминалној фази обреда одговарало би путовање кроз непознате еко-системе, скопчано с опасношћу, али и са стицањем помагача и пријатеља, самоспознајом и сазревањем. Посебно је у овом сегменту романа важан његов пут кроз подземље до копља вечне страже. Ту у Тунелима ветрова Авен мора да би преживео савладати гађење и ужас и појести део ваучког врача, што се директно подудара с иницијантовим кушањем утробе гутача, велике змије / змаја у традиционалним обредима прелаза (в.: Ргор 1990: 60–75). Агрегацији би одговарала Авенова улога вође људског отпора Вауцима и будућег друида. Путеви које Авен пролази, овако гледано, јесу и напорно иницијацијско напредовање, које јединки доноси нова искуства, зрелост и самоспознају, а заједници спасење и новог вођу.

С иницијацијским путовањем стапају се и путеви које Срна / Безимени / Облак (Petrović 2013) прелази од родног села на Буковој глави до Бестрагије. На том путу Петровићев јунак губи име и идентитет и поново их стиче. Ово је за њега истовремено и пут (само)спознаје и уцеловљења, које се остварује тек кад безименој девојчици Облак да своје некадашње женско име – Срна. Аутор се у *Деци Бесџираије* духовито поиграва појединим сегментима традиционалног обреда прелаза. Тако глобран, помоћу којег се улази у Бестрагију, непосредно подсећа на змаја / змију гутача, кроз чију утробу у древним обредима прелаза мора проћи искушеник (в., Pgor 1990: 60–75).

Путеви које прелазе Алекса (Petrović 2005), Нико Овенс (Gejmen 2009) или Бартол (Todorovski 2003) нису по својим одликама тако јасно обележени као простор иницијацијског искушавања, али их обреду прелаза приближава преображај кроз који пролазе њихови јунаци. И Алекса и Нико окончавају властиту, потенцијално кобну лиминалност и зараженост смрћу тек кад схвате да, без обзира на то ко су пореклом (и један и други до краја, у суштини, јако мало сазнају о својим родитељима и пореклу¹⁵¹), могу бити оно што су властитим напором постали. Бартол се преображава духовно и физички (губи бубуљице и надимак Бубуљичави), успева да успостави равнотежу и да у свету без оца нађе ослонац у себи самом, пријатељима и породици. Најзад, и тамо где је напредак јунака готово безначајан са становишта одрасле особе, попут Микиног напретка у *Зеландабиним даровима* (Нешић 2013), пут који јунак прелази може бити драгоцен, па и спасоносан за заједницу.

Без обзира на то спасавају ли свет, своју породицу и град или сами себе, јунаци фантастичног романа за

151 Види, Пешикан-Љуштановић 2009: 127–134.

децу, враћају се са својих путовања у одређеном степену друкчији, зрелији, одраслији, бољи. Иако на крају њиховог пута углавном не стоје ни престо, ни женидба¹⁵², они су по том оствареном напретку ближи јунацима бајке¹⁵³ него јунацима фантастичног романа за одрасле, који се на крају пређеног пута често суочавају са узалудношћу властитих напора. Чак и онда када је путовање јунака обележило као Фрода Багинса „ножем, жаоком, и зубом, и дугим теретом“ (Tolkien 1981/III: 344), па за њега самог нема препорода и обнављања, јунак фантастичног романа за децу није путовао узалуд:

Ја сам покушао да спасем Округ, и он је спасен, али не за мене. То често мора бити тако, Семе, када су ствари угрожене: неко треба да их препусти, изгуби, да би их други могли задржати (Tolkien 1981/III: 400).

Макар му, као јунаку *Океана на крају њуїшељка*, „расте ново срце“ (Gejmen 2013: 225).

Управо та веза топоса пута с временом развоја, одрастања и сазревања чини хронотоп пута у фантастичном роману за децу особеним и дистинктивним. Та хронотопичност у којој се стапају пут и путничково одрастање, потврђује да је развојност једно од основних дистинктивних својстава књижевности за децу уопште. Тако се и фантастични роман за децу једним, важним делом претвара у причу о одрастању свог јунака, а ступање на пут јесте почетак и битан део тог одрастања:

Пут вечно иде, никад не престаје
Од врата где поче и затим.
Далеко напред где пут нестаје,

152 И једно и друго се слуги у Петровићевом *Авену...* као далека будућност.

153 О топосу и хронотопу пута у бајци види: Станковић Шошо 2005: 119–131, Станковић Шошо 2006.

Морам, ако могу, да пратим.
Нек стопе што га следе уморно газе,
Док не досегну неки пут већи
Где се срећу многа послања и стазе.
А камо тад? Не умам рећи
(Tolkien 1981/I: 140).

ОД СВОЈЕ КУЋЕ ДО КУЋИЦЕ ОД КОЛАЧА. ДОМ И ПРОСТОРИ ИСКУШЕЊА У ФАНТАСТИЧНОМ РОМАНУ ЗА ДЕЦУ

А покрај те куће била је густа шума, а у шуми на пољани стајала кућица, а у кућици живела баба-Јага. Никога није к себи пуштала и јела је људе као пилиће.

(Vasilisa prekrasna. Aleksandar Nikolajevič Afanasjev. *Sabrane ruske bajke*. Knjiga prva, 211)

Кућа му беше савршена, било шта да највише волите – храну, спавање, рад, или да вам се причају приче или певање, или напросто да седите и размишљате или угодну мешавину свега тога. Зло није стизало у ову долину.

(Dž. R. Tolkin. *Hobit*, 58)

Боравиште / кућа / дом, са становишта јунака фантастичног романа за децу, јесте примарни простор, чије се границе морају прекорачити да би отпочеле и авантура и прича. Тај простор може бити идеализован, обликован попут аркадијског¹⁵⁴, проторајског простора, симболички поистовећеног с раним детињством као идеализованим сегментом времена; може бити „обични“, реално могући простор са својим предностима и ограничењима; па и својеврсни антипростор, *не-дом*, који не обезбеђује и не остварује ниједну од подразумеваних материјалних

154 Детаљније о мотиву Аркадије види: Тропин 2006.

и духовних функција куће (физичка безбедност, топлота, храна, елементарна удобност, брига, топлина, емотивна сигурност, осећање припадности и заштите). *Туђа* кућа, најопштије гледано, може функционисати као идеални супститут непотпуног или незадовољавајућег дома, али и као (мање или више) опасни простор искушења, па чак и као потенцијално кобни *оносѝрани* антипростор. Најчешће је, ипак, реч о амбивалентној мешавини, и са становишта функција које се кући приписују у конкретном делу, и са становишта јунаковог доживљаја.

Одмах на почетку суочавамо се с унеколико условним одређењима појма *кућа*. У роману за децу уопште, кућа може бити описана као конкретни простор – грађевина с једним бројем физичких одлика (величина, изглед, место које заузима у ширем простору) и практичном функцијом, али се њено значење може вишеструко симболички проширивати: на породицу која у простору куће обитава и низ нематеријалних, емотивних релација које се у кући успостављају, непосредно утичући на јунака. Овај шири круг значења често се сугерише именицом дом, која, са становишта лексикографског тумачења, истовремено означава „*кућу, зѝраду у којој се сѝтанује*“, „*људе, чељад која живе заједно у једном домаћинсѝву*“, „*домаћинсѝво једне ѝпородице, ѝпородицу*“, „*родни крај, завичај*“, „*усѝтанову намењену за смешѝај и рад неке орѝанизације*“, а може означавати и дом за децу, доњи/горњи дом у парламенту, „*очински, родни, рођени ~ кућа у којој је ко рођен; вечни ~ ѝрод; владарски (царски, краљевски, владајући) ~ динасѝија*“ (РСХКJ I: 728).¹⁵⁵

Пожељни квалитети куће: удобност, богатство, мир, заштита не морају бити нужно позитивни са становишта

¹⁵⁵ Поред именице дом, *Речник срѝскохрвајскога књижевног језика* садржи и 9 изведеница, док је у великом речнику књижевног и народног језика САНУ чак 30 изведеница, од којих неке имају више значења (РСАНУ IV: 509–511).

јунаковог развоја и сазревања. Рецимо, приповедање у Толкиновом роману *Хобит* почиње наглашено позитивним описом Билбове куће:

У једној рупи у земљи живео је хобит. Не у гадној, прљавој, влажној рупи, испуњеној остацима црва и запахом влаге, нити пак у сувој, оголеној, пешчаној рупи, у којој нема на шта да се седне и у којој нема ништа за јело: *ово је била хобитска рупа, а то значи – удобнос* (Tolkien 1975: 13. Подвукла Љ. П. Љ.).

Све што се тиче Билбове рупе је ново, сјајно, уредно, „веома удобно“, луксузно, пространо, право станиште за „веома добростојећег“ Хобита и наглашено статично, у простору и времену („Багинси су живели у околини Брда дуже но што нас памћење служи“ – Tolkien 1975: 13–14).

Тек кретање из родне куће и напуштање хобитске рупе, која „значи – удобност“, доводи Билба Багинса до испољавања његове стварне природе. Богат, привидно непроменљив живот¹⁵⁶ претворио је Билба у дебелог човечуљка, комичног у напору да очува беспрекорни ред властитог дома. Тек када Гандалф на свеже обојена зелена врата стави знак¹⁵⁷, почеће да се открива његово право лице, и самом јунаку непознато. Билбо, током путовања, постаје обијач који тражи посао, па обијач који свој посао врло успешно обавља и, не знајући то, носилац прстена моћи, да би у другој кући, кући вишега реда – „Последњој (или Првој) Домаћинској Кући“ Елронда Наповилног продубио самоспознају и од обијача постао песник. Елрондова кућа у *Хобиту* постаје простор самооткривања и духовног (препо)рођења Билба Багинса.

156 Он се „наизглед сасвим предао мировању и непокретности“ (Tolkien 1975: 15).

157 „...Знак уобичајен у том послу, или који је бар био уобичајен. *Обијач њражи добар њосао, са мноћо узбуђења и уз њрисћојну Наїраду...*“ (Tolkien 1975: 29).

Туђи простор овде се појављује као прилика да јунак, неспутан тривијалношћу властите свакодневнице, упозна сам себе.

Госџодар ѝрсџенова (Tolkien 1981) понавља, у извесној мери, причу о неопходном изласку из куће у процесу самооткривања и сазревања. И Фродо и Сем морају напустити Брдо, Багремову и Кесопуцову улицу да би постали носиоци прстена, вилински пријатељи, јунаци у пуном смислу те речи. *Госџодар ѝрсџенова* сем тога открива *исџоричносџ*, пролазност куће, ма каква она била. У *Хобитџу*, Билбо своју кућу напушта на брзину и враћа јој се у последњем тренутку, када је она већ скоро пала у руке Грамзи-Багинсима. Његов потоњи живот у кући, сажето оцртан на почетку *Госџодара ѝрсџенова*, једнако је удобан као онај пре поласка у пустоловину, или још удобнији, али се, ипак, и битно разликује. Од угледног грађанина Хобитона, Билбо постаје авантуриста, *луди Баџнс*, а његова кућа простор отворен за странце и *груџачије* (патуљке, виловњаке, чаробњаке). Природа станишта мења се с природом станара; тако кућа у Багремовој улици од удобног и угледног малограђанског дома постаје тајанствен простор, озарен авантуром и додиром с непознатим:

Блага која је донео са својих путовања постала су локална легенда, и било је опште веровање, ма шта старци говорили, да је Брдо код дома у Багремовој улици пуно тунела крцатих благом (Tolkien 1981/I: 67).

„Има лепа свотица ушушкана на страну тамо горе, чујем да се прича“, рече неки странац из Михел Делвинга, пословно у Западној Четврти. „Цео врх вашег брда пун је тунела набијених са сандуци злата и сребра и са дијаманти...“ (Tolkien 1981/I: 71).

Ту преображену родну кућу Билбо дефинитивно

напушта одричући се прстена и враћа се код Елронда у Ривердал, одакле полази у Сиве Луке и на неизвесну пловидбу до света мртвих.

И Фродо Багинс са жаљењем напушта Багремову и Округ, да би се, у расплету *Госїодара їрсїенова*, привремено вратио. Он помаже у обнављању кућа и опоравку Хобитона и Округа, али с пуном свешћу да то више није његов свет („Ја сам рањен, одговори он, ‘рањен, то се неће никада истински залечити’“ – Tolkien 1981/III: 395). Фродо Четворопрсти, носилац прстена, више не може живети ни у удобној хобитској рупи ни у обновљеном простору Округа. Ова немогућност повратка уноси додатну сложеност у значења Толкиновог централног дела. И сам Елрондов двор у *Госїодару їрсїенова* бива напуштен. Цена спасења света јесте одрицање од властитог дома, па макар он био и Последња или Прва Домаћинска Кућа. Поред Елрондовог дома, који је за све јунаке на страни добра супститут, па можда и идеал дома, у *Госїодару їрсїенова* као простор вишег реда јавља се и кућа Најстаријег, Тома Бомбадила, у којој Фродо први пут доживљава визију „далеке зелене земље“ (Tolkien 1981/I: 223), у коју ће, слутимо, стићи кад крене из Сивих Лука последњим бродом Кидрана Бродоградитеља.

У суштини, необични становници имају необичне куће, и то важи за целину Толкиновог *Госїодара їрсїенова*: за Морију, Лотлоријен, станиште Дрвобрадог, у коме Пипин и Тук израстају физички и духовно. И људске куће деле судбину својих власника. Тако под злим утицајем Црвјезика¹⁵⁸ престога дворана Роханских јачаха губи достојанство. Све док се краљ Теоден од Златног дворца предаје старости, осећају немоћи и незнању

158 „А ваздан је Црвјезиково шаптање било у твојим ушима, трујући ти мисао, ледећи срце, слабећи ти удове...“ (Tolkien 1981/II: 159).

и његов дом опада. Сенке се разилазе оног часа када се он одлучи да пружи отпор: „Бледа светлост поново се прошири двораном“ (Tolkien 1981/II: 130). Частохлепље и незнађе домостројитеља Гондора чине леденом величанствену престону дворану Минас Тирита, а додир зла преобраћа Месечеву Кулу (Минас Итил) у Кулу Зле Магије (Минас Моргул).

Ништа није вечито, ни добро ни зло, па ни куће које се мењају и нестају делећи судбину својих власника и градитеља. Моћ је илузорна једнако као идила. Иако је, нарочито у *Хобитију*, али и на почетку *Госпођара Ђрсџенова*, Округ обликован као хронотоп вечитог лета, изобиља и сигурности, Саруманова владавина то поништава, угрожавајући управо хобитске куће. Саруман кућу, као симбол индивидуалности, замењује баракама које постају колективна станишта, фабрикама које производе дим, загађење, сивило, и касарнама, оружничким кућама, које замењују крчме као омиљена окупљалишта хобита и намећу новопостављени систем. Када се у обнављању Хобитона ове касарне и фабрике поруше, а материјал од којег су биле изграђене искористи за обнављање хобитских кућа, то је само привидно враћање апсолутној идили. Свест о временитости и пролазности идиличног света остаје. Једина хобитска кућа која преживи време Саруманове власти јесу Велики Смиали, станиште Тукових, који за већину хобита из Узвода представљају неприродан начин становања, кртичњаке, катакомбе, чудну гужву, „где је народ тако настран“: „Ма прави зечињак по свим причама. Стари Главар Горбадок никад није имао мање од пар стотине рођаци на то место“ (Tolkien 1981/I: 69. и 70).

То што је одређени простор проторајски не мора да значи да је он, истовремено, простор идеалног дома. За Петровићевог Авена (Petrović 2003) Долина без хоризоната, иако је безбедна и економски обезбеђена, није довољна. То што у Авеновој родној Долини деца не знају ко

су им родитељи сугерише, с једне стране, стање првотне рајске наивности и чистоте и приближава овај роман такозваној еденској / рајској фантастици (истина нешто шире сагледано)¹⁵⁹), али, с друге стране, своди становнике Долине на заједницу која, будући да се не суочава са опасношћу, не подстиче индивидуалност јунака. Тек када напусти родни крај, Авен почиње да открива своју праву судбину и праву природу. Уместо да се врати кући, он ту своју „колективну кућу“¹⁶⁰ уништава, односно, претварајући Барабу у питоми кестен, суштински поништава сам појам Долина без хоризоната. Тек време одрастања, наговештено на крају романа, доводи Авена до властитог дома, до куће као породичног станишта.

Слична је и судбина Срне / Безименог / Облака, главног јунака романа *Деца Бесћраије* (Petrović 2013). Претварајући се у неумрлог, Срна губи и име, и родну припадност, и кућу. Разлог није само то што Турци разарају село на Буковој глави, већ, пре свега, то што бесмртник не може припадати обичном, свакодневном простору већ мора имати особено, битно различито станиште. Борхес [Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo], у причи *Абенхакан Бохари, мршав у свом лавиринћу* каже: „Оно што је битно јесте да чудовишна кућа одговара чудовишном станару“ (Borhes 1979: 76). Бестрагија / Зли до, која постаје заједничка кућа бесмртника, и сама има наглашено амбивалентну природу: она је и по одређеним својствима изузетна, веома погодна за људски жи-

159 „ЕДЕНСКА/ РАЈСКА ФАНТАСТИКА. У ужем смислу еденска/рајска фантастика јесте поткатегорија библијске фантастике, али представа о рајском врту има митске одјеке који прелазе границе приче о Адаму и Еви и повезују се с класичним представама о Аркадији“ (Stableford 2005: 126. Превела Љ. П. Љ.).

160 Пошто нема родитеља, Авен нема ни родне куће. Цела долина функционише као заједничка кућа, дом изгубљеног хобитског племена.

вот, климатски, економски, те као простор заштићен од туђина, али, с друге стране, она је обележена готово демонизованом издвојеношћу и амбивалентним именом. Границе Бестрагије – непроходни глоговак¹⁶¹ и село лепрозних¹⁶² потенцирају ту оностраност, тако да Зли до, у извесном смислу, јесте простор између *ової* и *оної* света.

Наглашено су амбивалентне одлике и Адамове родитељске куће (стана) у роману *Караван чужеса* (Petrović 2016). С једне стране, реч је о удобном, срећеном и релативно богатом грађанском дому, с издвојеном дечјом собом и брижним родитељима:

Адам је растао у удобној имаштини, делећи страну собу само са плишаном коалом Утоотоом. Родитељи су били веома брижни према њему. Помало превише брижни, сматрао је дечак (Petrović 2016: 7).

У опису Адамове куће, који се мозачки гради од фрагмената јунаковог присећања, графички издвојених курзивом, аутор свесно пренаглашава „природу модерне грађанске породице која функционише као претерано заштитничка и ограничавајућа, спречавајући одвајање од куће и несметано одрастање“ (Пешикан-Љуштановић 2017: 32).

161 Глог је „најмоћнији апотропајон против вампира (и вештица) и злих демона (напр. болести) уопште, ма у ком се облику јављали [...] Довољно је нпр. да се испред вампира стави или макар да му се само покаже г(логов) трн да се вампир уништи и отера“, али исто тако може бити граница која одваја неприродне станаре Бестрагије од људског света, који би они, својом неприродношћу могли угрозити (Чајкановић 1985: 75–76).

162 У нашој усменој традицији постоји више клетви/заклетви у којима се на грешника призива губа (лепра): „Губа те јела“, „Ако сам [нешто учинио], овај ме љеб разгубао“, „Губало те мајчино млијеко“.

Управо однос према стану који је Адамова мајка уредила као простор своје доминантне воље, показује да јунаков однос према мајци није једнозначан већ изразито амбивалентан. Када остане сам у паралелном свету без људи, Адам се поново враћа у родитељски дом и даље поштујући његове неписане норме. Иако се у присећањима, бар привидно, буни против мајчине власти, он наставља да поштује добар део норми и забрана које је она наметнула. И Адамов однос с Евом гради се као однос зрелије, одговорније, способније младе жене с мушкарцем који је вечити дечак. Као „добро дете“ Адам, рецимо, наставља да чува мајчине украсне тањире, које не воли и који умногосте симболизују стегу и неслободу његовог одрастања.

„Адаме, сїан није месїо за иїру! Знаш колико су скуїоцени моїи тањири!“, ирекоревала їа је мајка.

„Али ово је авион од їайїира...“, иравдао се малишан указујући на їорекло летиїлице саздане од їресавијене сїрранице уїраво їрохујалої календарскої месеца.

„Прекини одмах!“

„Најрадије дїх їїи их све їораздијало!“, їомисли дечак, али се суздржа, їа їїо не изусїїи.

Само је зїужвао свој леїи конкорд у ружну їрудву од їайїира и умешно је їреснуо у канїїу за ћудре (Petrović 2016: 25. Подвукао У. П.).

Ломљење тањира из туђих напуштених кућа за Адама је не само вид одбране (бацајући кроз прозор тањире, он тера дивље свиње које га прате) већ и емотивни одушак, али кад добије прилику да некажњено разбије мајчине тањире, он и даље то не чини, једино сада гласно артикулише жељу да то уради: „Требало је да њих прве поразбијам, али сам одустао...“ (Petrović 2016: 93). Оклевајући

да било чиме поремети спутавајући ред родитељског дома, Адам открива трајну амбивалентност своје позиције: и у свету без старијих, у коме сам одлучује шта ће урадити, он споро и с напором напушта позицију „доброг детета“. Разбијање *йуђих* тањира и nelaгода коју осећа због Евиног неспутаног односа према мајчиним ситницама¹⁶³, указују на његов противречни однос према родитељима, нарочито према мајци.

Дом/кућа као идилични хронотоп заштите, удобности, безбедног, па донекле и безвременог трајања, најчешће је повезан с простором који није наглашено градски или велеградски. Штавише, могло би се вероватно показати да у већини савремених фантастичних романа за децу простор пожељне куће значи кућу као засебну грађевину у сеоском или бар мирном приградском насељу. Мика, јунак Иване Нешић, у другом делу серијала (*Тајна немушћої језика* – Нешић 2014) прелази из блиског, добро познатог простора старе породичне куће, описаног у *Зелендабиним даровима* (Нешић 2013), у вишеспратницу, и то веома тешко подноси. Међутим, управо ова два романа показују да је људска обвиклост на кућу илузорна. Спознајући историју родне куће, Мика, у роману *Тајна немушћої језика* (Нешић 2014), схвата да она није била само простор срећне породичне егзистенције већ и простор црне магије. Завидљиви зидар узидео је сенку његовог прадеде у темељ, и тиме кући обезбедио таласона, духа заштитника, а човеку одузео вечни покој.

Преко узбудљиве приче о прадединој цариградској авантури и историје властите куће Мика спознаје и неке до тада непознате одлике националне културе. Грађење куће било је изузетно важан економски и социјални по-

163 „Девојчица је разгледала Адамов стан, копајући по ситницама. Дечака је то *йомало нервирало...*“ (Petrović 2016: 93. Подвукла Љ. П. Љ.).

духвату у животу појединца, у традиционалној народној култури¹⁶⁴ аналоган заснивању породичне лозе. Заснивање породичног дома било је за некадашњег човека чин изузетног психолошког, културног и обредног значаја. У традиционалним културама кућа није само склониште већ и средиште низа обредних и ритуалних радњи, у њој и кроз њу одржава се веза с горњим и доњим светом, у њој се човек рађа и умире. Грађење куће, поготово заснивање темеља и укровљење, били су због тога повезани с приношењем градбене жртве. Било да је реч о домаћој животињи, ратарском или сточарском производу, предметима, тотемској животињи или чак људској жртви – жртвовање је скопчано с одређеним обредом и успоставља комуникацију између онога ко жртву приноси и жртвопримаоца, бића, појаве или силе, који својом наклоношћу може обезбедити срећан исход започетом послу. Исту функцију – да обезбеде срећно окончање подухвата – имале су и друге обредне радње везане за градњу, попут обредног даривања мајстора.¹⁶⁵

Један од битнијих квалитета романа Иване Нешић представља управо овај слојевити, сложени однос према кући. У првом роману *Зелендабини дарови* (Нешић 2013) родна кућа је за Мику простор који се подразумева, обе-

164 Термин *народна култура* више је индикација него прецизно дефинисање веома сложеног феномена. Овде је он употребљен као термин аналоган терминима „народна” (Чајкановић 1994/1: 396) или „фолклорна” митологија (Беновска-Събкова 1992: 5–6), којима се означава сложени систем веровања формиран као „резултат дуготрајног процеса акултурације” (Филиповић 1953: 10). Филиповић наглашава и то да није реч „ни о каквој механичкој стратификацији или о чему сличном. Ради се о веома сложеним процесима у чијем току је било жилаве борбе, освајања и одупирања. Поједини елементи су се склапали и преплитали услед чега су се нужно и мењали, а многи су и ишчезли” (Филиповић 1953: 10).

165 О томе детаљније види: Тројановић 1911; Јанићијевић 1986; Анастасова 1993: 169–189; Пешикан-Љуштановић 2007: 226–234.

лежен првенствено бакиним заштитничким присуством. И у том простору постоје забране, али оне су наглашено комичне: надзире се Микино кретање по кухињи и шпајзу да не би појео храну која се чува, других проблема и препрека за њега у кући и у односу с баком нема. Кућа у *Зеленбадиним даровима* није идиличан простор, али јесте наглашено хармонична и духовно целовита, као и Микина бака. Када Мика стекне моћ да сагледа духовну суштину свог града и његових становника, једино бака и простор родне куће не претварају се у сиве сенке¹⁶⁶:

у трпезарији је горела једна свећа, пламеном тако топлим и жутиим да је до наших путника кроз вечити сумрак доспело нешто тоpline. Поред свеће за столом, седела је бака и плела. [...] Тек онда Мика схвати да пред собом нема сенку какве је виђао откад је прошао кроз плави пламен, већ баку, мало прозирну и нејасних обрису, истина. Уз то је изгледала моћно, као неко биће из књига, а не као његова стара бака (Нешић 2013: 155–156).

Та унутрашња уравнотеженост омогућава баки да боље од других разуме Мику и да му, мимо комичног дотеривања („пуштао је баку да га облачи како је желела, иако би тада изгледао као какав комични лутак из доба када је она још облачила лутке“ – Нешић 2013: 3), пружи неопходну слободу.

У другом делу романа, родитељи, особито отац, битно ограничавају Микину самосталност. Оцу смета то

166 „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 скупчили су се, па их Мика није ни приметио кад је прошао поред њих. Понеки аутомобил протутњао би улицом, ни црвен ни црн, него сив од дима...“ (Нешић 2013: 153).

што Мика разговара с Пауном.¹⁶⁷ Да би био оно што јесте, Мика у простору куће мора избегавати родитеље. Истовремено, заједно с Микином самоспознајом (он схвата да је здухаћ), тече и његово суочавање с оностраним димензијом дома, контакт с прадедом – таласоном¹⁶⁸, те, најзад, прихватање губитка куће и прилагођавање новом простору стана у вишеспратници. Можда се уништење Микине родне куће може посматрати и у светлу његове нарастајуће самоспознаје. Мењајући се, јунак мора променити и своје станиште. То важи и за друге јунаке *Зеленбадиних дарова*. Родна кућа поштар Митра одсликава, а можда, као простор обележен мрачним тајнама¹⁶⁹, и узрокује, његову духовну и телесну запуштеност. Промењени, од алкохолизма излечени Митар¹⁷⁰ прелази у нови стан, што оличава и нове животне перспективе:

„...Кад зграда буде завршена, правиће се и парк испред ње, па ће неколико старих кућица бити порушено. Наш ће Митар уместо своје старе куће добити нов двособни стан.“

167 „Гроздана, па он опет прича с корњачом, рекао сам ти да не треба тако дуго да га остављамо самог с твојом мајком!“ (Нешић 2014: 4).

168 Насупрот народним веровањима која се везују за таласона као „духа који штити грађевине“ (СМ: 528–529), по којима „човек у сусрету с *ии*. мора да ћути, у противном може ослепети или изгубити слух“, Мика комуницира с прадедом, али то може бити последица његове властите онострани природе, али, пре свега, прилагођавања веровања потребама приче. Тако Тијана Тропин с правом указује да Ивана Нешић лик таласона „спаја са култом предака у лику чукундеде – заштитника својих потомака“, а да се здухач (вједогоња) „овде користи спојен са мотивом изабраника“ (Тропин 2015: 30).

169 Митров предак је, према причи, због жеље за имањем угрозио властити пород.

170 „Поштар је седео право, кратко подшишан и обријан, бистрих очију и чистих руку. Униформа му је била чиста и уредно закопчана. Испред њега је, иако је донео добру вест, уместо ракије, стајала чаша бакиног домаћег сока од зове“ (Нешић 2013: 189).

„С купатилом“, додаде поштар узбуђено.

„И онда, знаш, кад будеш имао где, можда можеш да доведеш и неку младу“, лукаво је наставила бака.

„Хи-хи“, стидљиво се смејуцкао поштар, али изгледа да му та идеја уопште није била страна (Нешић 2013: 189).

Јунак фантастичног романа за децу не мора се нужно вратити у своју некадашњу кућу или стећи нови дом. Гејменов Тристрам Трн (Gejmen 2005) може се суочити с оностраним аспектом властите природе тек у вилинској земљи, напустивши очеву колибу. „Оно за чим му срце жуди“ он не може наћи у удобном простору Зида и међу његовим кућама, „четвртастим и старим, сазида-ним од сивог камења, с тамним шкриљачним крововима и високим димњацима“ (Gejmen 2005: 9). Опасност и трајно бескућништво који вребају ван граница очевог дома, „малене колибе у удаљеном пољу“, јесу цена коју Тристрам мора платити да би био цео. Истина, он у вилинској земљи постаје господар Олујишта, али оно није кућа / дом већ је, за све своје владаре, само привремено, потенцијално опасно станиште, оличење моћи, али и опасности коју моћ носи. Иако привремено владају њиме, Олујиште за већину својих станара остаје туђа кућа, опасна и животну угрожавајућа за оне којима је моћ примарна.¹⁷¹ Најближа симболичком значењу куће / дома јесте Тристрамова веза с Ивејн, палом звездом, ћерком Месечине. За Тристрама дом је тамо где је вољена жена. Ивејн је свој родни дом неповратно изгубила, док је духовно уточиште њене везе с Тристрамом трагично привремено због његове смртности:

171 Тристрамови ујаци се међусобно убијају због власти и титуле господара Олујишта.

Кажу да се сваке ноћи, кад јој то државничке обавезе допусте, пење пешке, храмљући, сама самцијата, на највиши врх палате, где стоји сатима, не примећујући хладне ветрове с висова. Ништа не проговара, само зури навише у тамно небо и тужним очима посматра спори плес бескрајних звезда (Gejmen 2005: 202).

Простор у коме се јунак рађа и одраста не мора бити идентичан кући. За сирочад (у роману за децу уопште) простор дома за децу, сиротишта, па чак и родне куће може функционисати као својеврсни *не-дом*: хладан физички и емотивно, лишен заштите и хране, небезбедан, па и опасан по живот, непријатељски. Јунак *Петтої лейџира* (Petrović 2005), Алекса Рајић звани Куш напушта Дом за незбринуту децу и креће у трагање за властитом кућом које га води кроз низ опасних авантура. Иако Дом за незбринуту децу у коме Алекса одраста није сиротиште у каквом расте Дикенсов Оливер Твист (Дикенс 1960), он јесте хладан, лишен емотивних релација, неподстицајан и, са становишта јунака, непожељан. Алекса у дому нема пријатеља међу децом, као ни заштитника или помагача међу одраслима.

Судбина Гејменовог Ника Овенса слична је Алексиној,¹⁷² али се по односу према кући знатно разликује. Алексина родна кућа остаје сасвим непозната, штавише, он се, по свему судећи, могао родити током егзодуса, у приколици трактора којим је стигао у Београд. За разлику од Алексе, Нико Овенс бива животно угрожен у простору властите куће и мора побећи из ње да би спасао живот. Удобна викторијанска једноспратница са јарко окреченом дечјом собом и собом за бебу не штити своје станаре: „У тмини беше шака, а у шацци нож“, убица се увлачи у кућу с лакоћом попут праменова ноћне магле који су се „ковитлали и увијали по кући“ (Gejmen 2009: 11).

172 Види: Пешикан-Љуштановић 2012: 127–134.

Петровићев Алекса одраста у Дому за незбринуту децу и, напунивши дванаест година, бежи из њега да би нашао свој дом / кућу којој ће припадати и родитеље / усвојитеље. Нико, насупрот Алекси, стиче нови дом одмах по напуштању родитељске куће. Он добија „слободу гробља“, па, захваљујући томе, одраста „у удобној малој гробници“, а подижу га духови усвојитељи, Овенсови, остали покојници и вампир Сајлас. Тај дом, необичан, али испуњен емотивном топлином¹⁷³ и интелектуално и развојно подстицајан, Нико мора напустити дораставши до пубертета. Мора се вратити међу живе, губећи слободу гробља, чиме губи и свој необични дом.¹⁷⁴

Ни Петровићев ни Гејменов јунак, на крају, не налазе нови дом као трајно станиште. У кући деда Душана Алекса стиче привремену илузију дома, а станови у које га уводи Влада Грак припадају *друјима*. Нико напуштајући викторијанско гробље губи свој једини прави дом (родитељски дом у коме је рођен и своју породицу он не памти). За разлику од Оливера Твиста, који стиче чак двоструку кућу (код тетке Роуз и усвојитеља господина Браунлоа), Алекса и Нико стичу нешто много драгоцене – простор света као отворен и приступачан за оне које у њега смеју да кроче:

А затим се госпођа Овенс сети последњих стихова песме и отпева их своме сину.

173 Госпођа Овенс *јесће* Никова мајка, пуно оличење веровања „хранитељ је као и родитељ“. Прихватајући угрожену бебу, она не испуњава само молбу Никове управо преминуле мајке већ, пре свега, реализује властито за живота неостварено мајчинство. Зато и пре добијања слободе гробља, дечак успева да оствари физички контакт са својом помајком, хвата је за прст, а она њега носи у наручју.

174 „Ако се вратим овамо, ово ће бити тек обично место; али више неће бити дом“ (Gejmen 2009: 244).

Са животом се суочи
С радошћу и болом,
Сваким путем поћи.

– Сваким путем поћи – понови Ико. – Тежак изазов,
али даћу све од себе (Gejmen 2009: 246).

Алекса Рајић, звани Куш посветио се стварима који-
ма се нико пре њега није бавио... (Petrović 2005: 113).

Идеализовани простор дома, када је о роману за децу уште реч, могао би се тумачити и као пројекција одраслог приповедача за којег се хронотоп детињства поистовећује са некадашњим, прошлим домом и кућом из детињства. С друге стране, пошто је једна од главних одлика романа за децу то што има јунака у развоју, који се одрастајући битно мења, и станиште које он насељава мора се мењати. То не мора нужно значити пресељење у нову кућу, већ може бити продубљење упознавање историје властитог дома и јасније спознавање људских односа на којима он почива.

Кућа у којој живи за дете–јунака може бити сасвим обична. На пример, Гејменовој Коралини (Gejmen 2003) нова кућа је напросто досадна. Досада¹⁷⁵ и жеља да истраживањем нових простора попуни празно време пре почетка школе, воде Коралину у опасно наличје куће које је у пуном смислу те речи антипростор. Лажна мајка плете кућу аналогну пауковој мрежи.

„Мали је ово свет“, рече Коралина.

„Њој је довољно велики“, рече мачак. „Паукове мреже морају морају да буду велике тек толико да могу да ухвате муве“ (Gejmen 2003: 75).

175 „И даље јој је било досадно, а мајка се није још враћала кући“ (Gejmen 2003: 30).

Кућа творевина лажне мајке клопка је у којој се све жеље испуњавају, али под условом да дете постане нека врста играчке, лутка која има очи од дугмића и чије се потребе могу бесконачно задовољавати стварима. Друга мајка каже: „Спремни смо да те волимо, да се играмо с тобом, да те хранимо и да ти чинимо живот занимљивијим“ (Gejmen 2003: 62). Насупрот Коралининој правој мајци, која без оклевања изриче забране¹⁷⁶ или одбија да испуни њене жеље везане за облачење¹⁷⁷, друга мајка је привидно оличење апсолутне пермисивности и слободе. Када Коралина пожели да изађе на кишу, други родитељи је не спречавају:

...Њени други родитељи стајали су на вратима кухиње док је она пролазила кроз ходник, смешећи се једнаким осмесима, полако јој машући. „Лепо се проведи напољу“, рече њена друга мајка (Gejmen 2003: 36–37).

Храна¹⁷⁸, одећа, уређење простора ближи су ономе што Коралина жели (или што мисли да жели) него храна, одећа и дечја соба у њеној правој кући, али управо то их чини опасном пародијом њеног стварног света. Суочавање с овом специфичном варијантом кућице од колача неопходно је за Коралинино саморазумевање и индивидуацију. Тек када се нађе у простору у коме се привидно све прилагођава њеним жељама, Коралина схвата да то не води ни задовољству ни целовитости. Она се мора су-

176 „Каже по таквом времену, вала, нећеш изаћи, Коралина Џонс“ (Gejmen 2003: 13).

177 „Коралина је спазила зелене рукавице које су светлеле у мраку и веома су јој се допале. Мајка је одбила да јој их купи и уместо њих се одлучила за беле чарапе, морнарски плаве школске гаће, четири сиве блузе и тамносиву сукњу“ (Gejmen 2003: 27).

178 „Огромно златносмеђе печено пиле, пржени кромпирићи, млад зелени грашак“. Храна у другој кући има „диван укус“ (Gejmen 2003: 33).

очити са нужним ограничењима своје куће и прихватити их онаква каква су да би њени ближњи прихватили њу наувивши, поред осталог, њено право име.

Ја не желим да имам све што пожелим. Нико то не жели. Не заиста. Где би ту била забава, када бих просто добила све што пожелим? Тек тако, а да то нема никакав значај. Шта бих онда радила? (Gejmen 2003: 115).

Бежећи из друге куће, Коралина пролази кроз ходник који пулсира попут органског ткива, рађа се као зрело (или бар зрелије) биће способно да поднесе фрустрацију да се суочи са великим светом насупрот клопци апсолутног егоцентричног задовољења жеља која се плаћа слободом, самосталношћу, могућношћу развоја и напретка.

Можда најсложенију слику куће из детињства обликује Нил Гејмен у роману *Океан на крају љушљака* (Gejmen 2013). То није ни идеални простор ни антипростор страдања и патње. Јунак се с подељеним осећањима сећа и властитог детињства и куће:

Нисам био срећно дете, иако бих с времена на време био задовољан животом. Више сам живео у књигама него било где другде.

Наша кућа беше велика, са много соба, што је било добро кад смо је купили, док је мој отац још имао новца, али касније више није било (Gejmen 2013: 25).

Сукоб с оцем¹⁷⁹ и губитак властите собе коју почињу да издају станарима чине да простор куће за приповеда-

179 „Док сам био дечак, нисмо имали много тога заједничког и уверен сам да је био разочаран у мене. Није желео дете с књигом у руци, увек у неком свом свету. Желео је сина који би радио оно што је и он некада чинио: пливао, боксовао, играо рагби и радосно возио брза кола, али то није оно што је добио“ (Gejmen 2013: 217).

ча постаје амбивалентан: вољен¹⁸⁰, али и туђ и угрожавајући, од тренутка када у њега стигне копач опала, а поготово откада се у њему насели биће с маргине света.

Рекох јој „Лети, нећу кући.“ То није било истина. Више од свега сам желео да будем код куће, само нисам желео да се вратим на оно место одакле сам те ноћи побегао. Желео сам да се вратим у дом у коме сам живео пре него што се копач опала убио у нашем малом белом мини-морису, или пре него што ми је прегазиио маче (Gejmen 2013: 119–120).

Идеална кућа за Гејменовог јунака јесте фарма Хемпстокових, али она је јасно обележена као онострани простор, па тиме, са становишта људског бића, и као простор илузије у коме време тече много спорије него у остатку света. Трајање станарки фарме далеко премаша границе људског времена. Лети је једанаестогодишњакиња, али право питање јесте колико дуго. Приповедач се у кућу Хемпстокових враћа у више наврата и она увек јесте савршена, али управо та савршеност чини је нестварном. Приповедач ту може провести само ноћ или две, то није простор у коме је могућа реална егзистенција. Поготово не реална егзистенција мушкарца, пошто мушкарци увек одлазе: „Лети рече: ‘Имали смо овде и мушке, ту и тамо. Они дођу и оду. Сад смо ту само нас три’“ (Gejmen 2013: 124). Простор фарме је апсолутно женски простор, који пружа топлину и заштићеност мајчине утробе, али управо зато се мора напустити уз бол и шок.

Простор куће показује се у конкретним анализама много сложенијим но што се у првом часу чинило. Између куће као статичног простора и јунака као дина-

180 „Волео сам нашу кућу и башту. Волео сам ту пространу офуцаност. Волео сам то место као да је део мене, а можда је, на неки начин, то и било“ (Gejmen 2013: 80).

мичне категорије ствара се читав низ противречних, по много чему амбивалентних релација. Однос према кући умногоме проистиче из односа с укућанима, а често се природа станара и природа станишта вишеструко подударају. *Своја* кућа са становишта јунака фантастичног романа за децу представља *йримарни* простор, чије се границе морају прекорачити да би отпочеле и авантура и прича, или подстицај за трагање може бити покушај да се разреши и надокнади губитак или недостатак тог примарног простора.

Притом, није битно креће ли јунак у потрагу зато што његов дом бива угрожен, зато што постаје спутавајући, или бива присиљен да оде мимо своје воље – кућни праг се мора прећи стварно и симболички. И „добра“ кућа и „лоша и опасна“ кућа морају се напустити да би се лик суочио с властитом судбином и светом. Даљина пута који он притом прелази није битна. Онострани, опасни простор може бити далек, али може бити и сасвим близу *свој* дома. Искушавајућа кућица од колача, која привидно нуди задовољење свих јунакових тежњи, може бити на врху Планине усуда – Ородруина, „у Земљи Мордор где Сенке трају“ (Tolkien 1981: 108), али исто тако и иза закључаних четрнаестих врата у властитој кући – битно је да се јунак у том простору мора суочити са самим собом и ценом властитих одлука и жеља. Туђа кућа не мора бити опасни простор искушења, она може послужити као привремено склониште, а може бити и простор дубље самоспознаје. Мењање јунака мења и природу његовог станишта и динамика тих односа може бити значењски и естетски високо продуктивна.

ПРОСТОР У ФАНТАСТИЧНОМ РОМАНУ ЗА ДЕЦУ

У лукоморья дуб зеленый;
Златая цепь на дубе том:
И днем и ночью кот ученый
Всё ходит по цепи кругом;
Идет направо – песнь заводит,
Налево – сказку говорит.

(Александр Пушкин. *Руслан и Людмила*)

Најелементарнија подела простора у фантастичном роману, и оном намењеном деци и оном за одрасле, јесте она на *реално мојући њпростор*, обликован у границама физичких закона који важе у оквирима реалног света у коме живе и писац и његови читаоци, и на простор који је *друји* и *друјачији*, постоји паралелно с реално могућим простором, или се укршта и пресеца с њим, или га у потпуности замењује. Прича имагинарни свет обликује у:

потпуно измишљеним околностима чији је творац аутор, било да такве околности обухватају поједину земљу или цео свет, или, исто тако, један имагинарни период прошлости или далеку будућност (Carter 1973: 6–7. Превела Љ.П.Љ. Уп. Ionoaia b.g.).

Полазећи од разликовања примарног и секундарног света (Primary World / Secondary World), које успоставља Толкин у свом знаменитом есеју *О дајкама* (Tolkien 1947), могли бисмо, можда, у истом кључу говорити и о просто-

рима који овим световима припадају као о *ѝримарном* и *секундарном*. Једно је, у сваком случају, извесно: фантастични роман може се збивати у оба типа простора, односно фантастична збивања или фантастична бића не значе, нужно, и *друѝи* и *друѝачији* простор.

Или је, пак, та *друѝостѝ* релативна и мења се током приповедања. Замак леденог војводе у Терберовом роману *Тринаестѝ часовника* (1964) смештен је у реални простор села са крчмом и, већим делом, по обликовању и својствима, јесте реално могући простор, али са наглашеним атрибутима аветињског, злог, симболички и физички леденог простора, који чува и отеловљује трагове војводиних злочина: залеђени / успавани часовници сведоче да је војвода успео да (привремено) заустави време; у ходницима замка коте се шишмиши, пауци и пацови¹⁸¹; војводина престопа одаја је „обложена црном храстовином и осветљена пламеном буктиња“ (Тербер 1964: 39); у дворишту гуске прождиру тела војводиних жртава; а низ степанице скакуће „пурпурпа лопта са златним звездама“ (Тербер 1964: 76), којом су се играла деца, такође војводине жртве, на крају романа „мала црна лопта украшена скерлетним совама“ (Тербер 1964: 102), последњи је траг војводиног постојања. Овај амбијент, у коме је, уз то, заточена принцеза Саралинда, свакако много дугује топосу уклетог замка из готик-хорора који „представља домен тиранске владавине“, „чврсто је повезан са конотацијама тираније, злочинства, опресије, притиска, клаустрофобије“ (Ognjanović 2012: 178), али се, истовремено, приближава његовој пародији и рефлектује дечје страховање, попут оног од гусака или шишмиша.

181 „У аветињском замку на брегу једна светиљка промицала је тамо-амо, час блеђа, час јаснија, појављујући се и опет нестајући, те се чинило као да властелин мучен несаницом, лута из одаје у одају и својим дугим мачем пробада шишмише, пауке и штакорѝ“ (Тербер 1964: 15).

Преплитање примарног и секундарног простора код Тербера срећемо и у опису екстеријера, који такође садржи елементе страве, блиске хорор романима и филмовима. На пример, идући према Јагиној кући, принц и Вишко Невидишко залазе у простор који се може двоструко доживети: као тешко проходан реални простор, али и као фантастични лиминални простор непријатељске, оживеле природе:

Обојица су се заплели у неку гуштару и трње, а огромна стабла све тешње су се су се збијала свуд око њих. Запињући о принчево рухо, трње је откидало делић по делић његовог пурпурног плашта. Муње су паралеле небеса, громови су са заглашном тутњавом котрљали изнад њихових глава, а под ногама им се изгубила стаза (Тербер 1964: 55–56).

На симболику лиминалног искушења кроз које иницијант пролази с напором, захваљујући помагачу¹⁸² могло би указивати кидање пурпурног плашта, као симбола принчевог статуса, и животиње на које јунаци наилазе: огромне зелене жабе, комарци, изгубљено бело јагње, „велике љигаве змије“, које добијају одлике фантастичних бића. Оне гмижу:

усред некаквог мртвог потока [...] уз шум сличан шуштању свиле, при чему су неуморно палацале располућеним језицима, дошаптавајући једна другој грешне тајне (Тербер 1964: 57).

Најефектније укрштање примарног и секундарног света у Терберовом роману остварено је у опису простора у којем се налази Јагина колиба. Јагин брег и њену запуштену њиву ору „својим реповима као ралом“ звезде падалице, а

182 Саралиндина ружа води их кроз гуштару (в. Тербер 1964: 56).

један ратар у гримизном гуњу корачао је браздама које су се још пушиле сејући. Вишку се учини као да у ваздуху лебди неки кисељасти мирис који помало подсећа на вечност, уз примесу једног другог, мање трајног мириса који је по свој прилици припадао неком цвету (Тербер 1964: 59).

Ови описи тешко да су доступни дејем разумевању, преко њих се Терберов роман остварује као *crossover*, дело за све узрасте (в. Beckett 2009).

Петти лејџир и *Деца Бесџраије* Уроша Петровића већим делом се дешавају у реално могућем простору. У *Петтом лејџиру* то су, претежно, обични простори пишчеве и читаочеве свакодневице. У Београд и Тару, као макро просторе романа, смештени су микро простори у којима се јунаци крећу: дом за сирочад, београдске пијаче, воскарска радња, аутобуска станица, градске улице, напуштени стан, канцеларија Јовице Вука, неименовано приградско насеље, радионица и кућа деда Душана, Алексина школа, манастир, планинске стазе, пећина, вртача у којој долази до коначног обрачуна, замка за вукове... Често управо свакодневност, обичност простора, попут Вукове канцеларије¹⁸³, деда Душанове дневне собе¹⁸⁴ и радионице, или оставе у празном стану, наглашавају фантастичну природу збивања, каква су успостављање везе са светом духова или погађање око Алексиног живота.

Притом, продор оностраног може духовито обележити поједине сегменте обичног, реалног простора, придајући им нуминозност коју они, сами по себи, немају. Репродукције Рјепинових [Иљя Ефимович Репин] слика: *Иван Грозни и његов син*, *Бурлаци на Волји* и портрета

183 „Канцеларија на врху старе београдске зграде“ (Petrović 2005: 35); „прашњава адвокатска канцеларија“ (Petrović 2005: 39).

184 „...Место које је до јуче сматрао најсигурнијим кутком на свету“ (Petrović 2005: 30).

Модеста Мусоргског [Модест Петрович Мусоргский], својим патосом узнемиравају Алексу, постају наговештај будућих драматичних збивања, а, најзад, и микропростор непосредне комуникације с оностраним – на њиховој полећини дух тарског шумара Алексе Рајића исписује своје поруке. Свакодневни, тривијални простор праашаве и занемарене канцеларије адвоката буцаклије, испуњен свежњевима списа, црнохуморно истиче вампирску природу Јовице Вука, мешетара смрћу.

У примарном простору одвија се и важан део *Зеленбадиних дарова* Иване Нешић, с тим што је слика тог реално могућег простора суштински посредована визуром главног јунака. У лику буцмастог дечака Мике Нешићева духовито спаја живу машту, култивисану уз то и читањем и слушањем прича, са сликом доброг и послушног унучета, које се и у примарном и у секундарном простору углавном држи бабиних савета¹⁸⁵ и поступа у складу с оним што баба сматра исправним, или у складу с искуством стеченим с њом и њеним исписницама. Штавише, управо комична стармалост јунака показује се као онај таленат који му помаже да успе у опасној потрази у коју га шаљу маљутци, злоупотребивши његову причама потхрањену маштовитост.

Реални, примарни свет, сагледан из Микине визуре, разликује се од света какав види одрасла особа. Свакодневно кретање према ливади, станишту маљутака, на којој воли да се игра и машта, за Мику је пуно опасности и обликује се као особена пародија клопки и искушења секундарног света. Угодни пут засенчен кестеновима, на коме га сачекују дечаци силеције Буре и Слинац, постаје тако непроходан простор, а кретање преко ограда које цепају панталоне и преко дворишта Митра поштара, пут пун искушења. Такво је поготово Митрово двориште, са

185 Он води рачуна да сачува кауцирану флашу за млеко, носи чешаљ и огледалце и наглашено је учтив у комуникацији са старијима.

трулом тарабом и „стратешки распоређеним препрекама“ (Нешић 2013: 17) – даскама с ексерима, шерпама с водом, локвама блата – и становницима којих се Мика панично плаши: јатом „агресивних гусака“, „пошандрцалом мачком“ и пијаним, запуштеним и насилним домаћином. Овај простор из визуре детета нараста у особену пародију демонских хронотопа бајке и функционише као реални еквивалент свих будућих фантастичних искушења у секундарном простору.

Примарни, реално могући свет, улази и у серијал Мине Тодоровић *Вир свейова*, *Гамиж* и *Мајма*, и то преваходно као простор наглашено негативне конотације, с уништеном природом и озбиљно поремећеним системом вредности. Овај свет је обележен загађеним, нездравим ваздухом и испуњавају га „фабрике чађавих димњака, аутопутеви, аутомобили или прљави паркинзи“, али и оружје, насиље, грабеж, уништавање природе зарад материјалног добитка. Наш Сиви свет супротстављен је секундарном простору – земљи Носатих писова, Зелвилину, Дарту – земљи људи ратника, земљи чаробњака, а аналоган је негативним, злим секундарним просторима: смрдљивој Вештичјој земљи, усијаној земљи стеноликих, опасним просторима зле магије... Из ове негативне слике примарног простора издвајају се само они сегменти који су блиски вировима, порталима који воде у секундарни свет – такав је, рецимо, идилични простор села Вирац, поготово све што је у близини џиновског храста који обележава место на коме се отвара вир. Штавише, овде можда и није реч о примарном простору, који своје повећане моћи дугује нетакнутој природи и чистом ваздуху, већ о граничном простору између примарног и секундарног света, који има одређена натприродна својства – лечи и подмлађује. Истовремено, треба рећи и то да је управо овакво сликање простора унело у романе Тодоровићеве елеменат наглашене и поједностављене идеологизације,

а, сем тога, на њено, углавном конвенционално, сликање простора у највећој мери су утицали Толкинови романи, пре свега *Госћодар йрсћенова* (Tolkien 1981/I, II, III), али и *Хобит* (Tolkien 1998). Индустрija у земљи Носатих писова, Зелвилину, Дарту – земљи људи ратника, или земљи чаробњака не постоји, као што не постоји ни неконтролисано рађање, већ се наталитет строго контролише како не би дошло до пренасељености. Свет шакастих, Црмасова је мрачна творевина, загађен је и отрован. Индустрija (попут Саруманових радионица у Округу – в.: Tolkien 1981/III) производи само загађење, а испоставља се и да је реч о својеврсном злом ентитету, некој врсти хипостазе злог мага (в.: Тодоровић 2016).

Иако се на самом почетку романа *Деца Бестраије* наглашава двосмислена и фантастична природа његовог хронотопа:

У та времена Балкан беше *смуйна вејромешина*. *Границе дејажу дивље, крхке и йорозне*, те су се разнолика људска и нељудска *сћворења* смуцала скровитим стазама живописног полуострва, сејући унаоколо заметке свакојаких проклетстава и чуда... (Petrović 2005: 5. Подвукла Љ. П. Љ.),

простори у њему описани претежно припадају реално могућим, примарним просторима. Такви су: Букова глава, шума, уништено село у планини, река којом се шаљу балвани, пирана, манастир, путеви и странпутице којима се јунаци крећу, Залетиште, из кога се улази у Бестрагију, а такви могу бити и глогов трњак кроз који се мора проћи, па и сама Бестрагија, односно Зли до, пећине са топлим изворима, водопад, село губаваца на планинском превоју...

Поред непосредних простора збивања радње, у *Децу Бестраије* улазе и далеки простори: степе Азије, Турска, Цариград и његови лагуми, Ирска, Белмонте и Таразон... Они се уводе на различите начине: преко јунака, њихо-

вих животних простора и судбина, али и описивањем предмета. Рецимо, преко Срнине / Облакове вијаче успостављају се хоризонталне и вертикалне просторне везе: материјал од којег је израђена¹⁸⁶ повезује детето-во попаљено и уништено село на Буковој глави, Кавказ и Далеки исток, а животиње изрезбарене на дршкама – соко и поскок – симболизују вертикалну осу света, али и непосредни додир с оностраним, будући да су и змија и птица медијаторска бића, која имају способност да прелазе границе света живих и света мртвих¹⁸⁷, што је, како сазнајемо током романа, и судбина све деце Бестрагије.¹⁸⁸

Соко ти је символ неба и видеда, да видиш и оно што други не виде. Поскок ти је символ двојаки, и смрти и исцељења, уме и да трује и да вида (Petrović 2013: 13).

Сложена просторна прожимања у целини романа сугеришу особено „уцеловљење“ не само простора већ и темељних људских вредности и наговештавају једно од дубинских значења Петровићевог дела: да је могуће успоставити сложене и чврсте везе између људи различите крви, различитих вера и култура, као и између људи и природе, и да управо те и такве везе прожимају и осмишљавају свет попут мицелијума гљива који обједињавају и чине живима древне кишне шуме.

Дакле, и у фантастичном роману за децу простор, као један од битних вантекстуалних контекста књижевног дела, „просторно моделује појмове који по самој својој природи нису просторни“ (Lotman 1976: 288). Ово важи

186 Дршке вијаче су направљене од персијског гвозденог дрвета (*Gymnocladus canadensis* Lam.) – „дивља паротија с Елбруса, најтврђе дрво овог света“ (Petrović 2013: 14), а уже које повезује дршке „начињено [је] од коже рогате животиње с истока“ (Petrović 2013: 13).

187 О томе види: Гује и јакрепи 2012; Птице 2011; Гура 2005.

188 Ова маргинална, медијаторска позиција код Срне / Облака додатно је потенцирана особеном родном двосмислености. Дечака одгајају као девојчицу да би га заштитили од „данка у крви“ (уп. Pešikan-Ljuštanović 2013: 157).

у извесној мери за сва разматрана дела. У просторном коду симболички се отеловљују непросторна значења, или се поклапају позитивна, негативна или амбивалентна својства станишта с природом бића која их насељавају. Тако су и Алекса из *Пејтој лейџира* и сва деца у *Деци Бестраије* – снажно обележени двострукошћу коју носи особена „инфицираност смрћу“ и веза са оностраним¹⁸⁹, а двосмислен је по много чему и простор Бестрагије или Злог дола. Ова двострукост сугерише се самим именовањем¹⁹⁰, скровитошћу и замагљеношћу обриса, везом која у српској и словенској традицији постоји између пећине и гроба,¹⁹¹ као и потенцијално смртоносним границама – непролазним глоговаком и селом лепрозних.

У оба романа Мине Тодоровић, а исто важи и за *Зелендабине дарове* Иване Нешић, природа бића и природа простора подударају се у високој мери, без обзира на то је ли реч о примарном или секундарном простору. Руинирана кућа поштар Митра одсликава његову духовну и телесну запуштеност, као што и мутна црвенкаста измаглица чу-

189 Такав је и Гејменов Нико Овенса из *Књије о іродљу* (Gejmen 2009; уп. Пешикан-Љуштановић 2010: 10–16).

190 То важи и за имена дечака: Облак сублимира граничну, али и магловиту природу. Цикавац / маџић је крилати демон који се рађа из јајета црне кокоши које жена (вештица) носи 40 дана под пазухом. Током периода инкубације жена се не сме исповедати, ни ићи у цркву, а сам цикавац има моћи које балкански фолклор приписује вештици, може да сише млеко туђе стоке или мед из туђих кошница (СМ: 348). Чаратан се рађа у време помрачења месеца или настаје од новорођенчета које је пре крштења прескочила нека од „нечистих животиња“ (мачка, кокошка или која друга), у пренесеном значењу може се употребити као ознака за лакомислену, расипну особу коју „не држи место“ (СМР: 301). Јауд је, према веровањима, повампирена превремено рођена беба, која ноћу јаше и мучи неопрезне намернике, а нарочито је опасан током „некрштених дана“ (СМР: 157).

191 Пећина (пештера, спилја, јама) типични је хтонски простор, посредник и граничник између *овој* и *оној* света (Чајкановић 1994: 517).

мине куће сугерише крв и опасност, а хладно плаветнило водењаковог света воду, али и хладноћу смрти. Штавише, када Мика добије моћ да сагледа духовну суштину свог града и његових становника, испостави се да она одсликава поремећену моралну и вредносну скалу људске свакодневице:

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

У могућим, свакодневним просторима могу живети и натприродна бића: рецимо, бели јеж, који у Петровићевој *Деци Бесџраије* својим уједом васкрсава мртве, живи попут обичног шумског јежа, заривен у шушањ у шупљини храста лужњака. Исто важи и за маљутке у *Зеленбабиним даровима* Иване Нешић. Они живе на напуштеном плацу, скровитој ливади иза куће Митра поштара, дакле у *примарном простору*, сналазећи се и оскудно преживљавајући од онога што тај простор пружа. И у једном и у другом примеру, контакт с оностраним бићима привремено, када је реч о Мики, или трајно, када је реч о Срни / Безименом / Облаку, тера јунака из познатих простора детињства у секундарне или потенцијално секундарне просторе.

Међутим, управо у ова два примера уочљива је и једна битна типолошка разлика: магична, натприродна бића могу у примарном, реално могућем простору задржати своју неокрњену магичност и своје натприродне моћи и дарове, попут белог јежа, могу их опасно ослабити, попут Носатих писова¹⁹², или их сасвим изгубити попут маљутака,

192 Они људски, Сиви свет могу посећивати само ако су заштићени кабаницама од магичних суза планине, пошто је он иначе за њих отрован (Тодоровић 2012. и 2012а).

који, упркос жељи да служе човеку могу да материјализују само светлуцаве брабоње. Природа магичног бића може у примарном свету бити суштински спутана, или се може испољавати само у јасно ограниченим условима. Тако анђео Феличе у *Прозору зеленој дљеска* Звонка Тодоровског (2003), без помоћи деце, мора вечито остати заточен у стаклу прозора и властитој бесмртности. Хофманов Крцко Орашчић оживљава само иза поноћи, као и све друге играчке у дечјој соби, а у свој људски лик може се вратити тек кад стекне љубав племените и лепе девојке. Дотада он, и када оживи, задржава лик крцкалице за орахе и суочава се, рецимо, с практичним проблемом, како сићи с превисоких полица у орману за играчке (в.: Хофман 1965).

Бића повећане моћи могу добровољно, или под присилом, пристати да не користе своју моћ у простору обичних људи. Тако у серијалу Џоан Роулинг о Харију Потеру, чаробњаци и у примарном свету, који иначе углавном деле с нормалцима¹⁹³, задржавају своје неокрњене моћи, али их закони чаробњачке заједнице спречавају у њиховом упражњавању, чиме се, за већину нормалаца, чува привид немагичног, физичким законима уређеног света. Због тога долази до, превасходно комичне, неспретности чаробњака у нормалском простору (неразликовање новчића за подземну железницу, грешке у облачењу, погрешна употреба телефона и нормалске поште). С друге стране, чак и када чаробњаци свесно прекораче ова законска ограничења, нормалци, упркос угрожености¹⁹⁴, нису способни да прихвате магију и магичне просторе. Тиме смртождери у простору нормалаца објективно добијају додатну снагу. У романима Дајане Вин Џоунс *Зачарани живој* (2009) и *Веш-*

193 Изузетак су Хогвортс и Хогсмит, село поред њега у којима нема нормалаца.

194 Она је степенована од ружних, несраних шала, попут повраћајућег тоалета или смањујућих кључева до смртождерских убистава и насртаја дементора.

иличја недеља (2010), Хрестомант, као маг, чува портале који омогућавају прелазак у различите светове, и тако контролише и спречава злоупотребу магијских моћи. Истовремено, прелазак из света у свет вештицама и чаробњацима може донети вишак моћи или их суштински угрозити.

Натприродна бића могу бити и скривени, већини непознати део примарног света. Тако у *Тајни немушијої језика* Иване Нешић (2014) таласон и здухаћи постоје, али за већину су невидљиви, па тиме и непостојећи. За разлику од подземног змијског царства, или небеских домена који припадају богињи Мокош, ови заштитнички демони невидљиви постоје у ономе што препознајемо као реални, обични, свакидашњи свет, а из те невидљивости излазе само када опстанак простора који штите бива угрожен. Притом, није реч о заблуди чула, сну или страху који генеришу ове демоне. Они су у роману Иване Нешић део стварности, сведочанство да су и свет јунакове свакодневице и он сам суштински чудесни.

Непосредно суочавање примарног и секундарног света, мешање њихових простора и нарушавање граница реалности које оно доноси, у романима се различито остварују: или натприродно и неприродно улазе у свет јунакове дневне рутине¹⁹⁵, или јунак излази из заштићених простора властите свакодневице, дечје собе, куће, школе, дома, познатих животних простора¹⁹⁶, или открива њихово непознато и тајанствено наличје.¹⁹⁷ Залажење у секундарни простор

195 Тако је у *Прозору зеленої дљеска* и *Мрљи* Звонка Тодоровског.

196 Попут Алисе када креће „крз јазбину Бијелог Зеца“ (Carroll 1964: 7). То је случај с Петровићевим Алексом, па и са Ником Овенсом. Обојица променом простора у коме су непосредно активирају властиту различитост, инфицираност смрћу: Петровићев јунак то чини у покушају да стекне властити дом, а Гејменов излазећи из простора гробља на коме је одрастао међу живе који га не прихватају.

197 Алиса залази у Земљу иза огледала (Керол, 1964), а Гејменова Коралина (2003) отвара закључана врата у конвенционалној дневној соби нове куће.

може се остварити уз употребу магије¹⁹⁸, помоћу науке и технологије¹⁹⁹, преко различитих портала (књиге²⁰⁰, огледала, врата²⁰¹, јама²⁰², сна²⁰³, ватре²⁰⁴) и оно може бити свесно, намерно, резултат јунаковог тајног знања и посебних моћи, али се, чини ми се, ипак чешће дешава стицајем околности

198 Тако је, на пример, Љута Чичак, у *Виру светлова* Мине Тодоровић, чаробњак, с посебним талентом да отвара вирове, иако он то не зна. Алекса, у *Пејом лејџиру* Уроша Петровића, као биће с маргине, рођено у Међустаници, способан је да комуницира са духовима. Помоћу магије се прелази у различите нивое стварности и у Страудовој [Jonathan Stroud] *Трилоџији о Барџимеју* (2007, 2008, 2009).

199 Тако, рецимо, чини супергенијални дечак злочинац Артемис Фаул Оина Колфера (2004, 2007, 2009, 2010).

200 Поред осталог, у Ендеовој *Бескрајној љичи* (Енде 1985).

201 Врата су вероватно један од најраспрострањенијих портала у фантастичној књижевности уопште, чиме се, свакако, баштини њихов архетипски потенцијал (Требјеџанин 2008: 453–454) и сложена мрежа веровања и симболички потенцијал који се око њих сплићу у низу традиционалних култура (СМ: 97–98; Ласек 2005: 182; Цивјан 1982: 68). У суштини, свако отварање врата доноси могуће суочавање с безброј просторних избора. Рецимо, у роману Вин Џоунсове *Хаулов њокрејџни замак* (Vin Džouns 2008) иста врата, зависно од положаја кваке, воде у различите светове.

202 Кроз процеп у пећинском бунару Мика стиже до Зеленбабе и улази у секундарни простор, који чува камени медвед (Нешић 2013: 77–78). Као и врата и јама, пећина, отвор у земљи, бунар концентришу у различитим културама низ веровања, традиционалних предања и митова о путу у царство мртвих, доњи свет.

203 У секундарном простору Зеленбабине пећине, Мика се, преко сна, враћа у прошлост и види кућу у којој је Зеленбаба живела с мужем и синовима. Промене у изгледу куће – од идиличног простора слоге до опустеле руине – симболизују и судбину становника. У Земљу Чуда преко сна не улази само Алиса, већ и Хофманова Марија Шталбаум: она у сну, кроз стари орман и преко рукава очеве лисичје бунде улази у Царство Лутака (ово у потпуности подсећа на први улазак у Луисову Нарнију – види: Luis 2008).

204 Кроз магијску ватру у коју се баца прах различите боје (ово директно подсећа на флу-прашак из серијала о Харију Потеру) Мика стиже у различите секундарне просторе: на крај света, код чуме, код водењака.

којем јунак доприноси, било својим одликама, било неком врстом обележености које често није свестан.

Односи примарног и секундарног света / светова, могу бити различити. Рецимо, њихово постојање може бити могуће само док стоје у равнотежи, попут троллиста светова у *Прозору зеленој дљеска* Звонка Тодоровског; секундарни свет може суштински угрожавати цео примарни свет, као што бива у Гејменовој *Коралини* (Гејмен 2003), или самог јунака, као што припадност Међустаници угрожава Алексу. То угрожавање може бити привидно ниског интензитета, попут негативног деловања маљутака у Микином свету (оно се, мање више, своди на подгревање нереалних снова и нада, који човека воде у безвољност и запуштеност); или светови могу постојати један поред другог, чак под одређеним условима и комуницирати међусобно, али се не могу преклапати. Тако становници Зида у Гејменовој *Звезданој ѝрашини* (2005) живе поред Вилинског Царства и повремено, када се организују вашари, улазе у њега. Ипак, ако пала звезда пређе на људску страну, она ће од плавокосе лепотице постати метеорит – „хладан железни камен, избраздан и храпав, који је пао с небеса“ (Гејмен, 2005: 189). Најзад, и то ми се чини најсложенијим видом односа, може бити неизвесно који од светова „стварно постоји“ – наравно, у фиктивном свету дела. Тако се Керолова *Алиса у Земљи иза оїледала* суочава са темељним питањем ко је сањао:

Знаш, Мацо, *мора* да сам ја или Црни краљ. Он је био део мог сна, разуме се, али и ја сам била део његовог! (Kerol 1964: 150).

Коначног одговора нема, последње поглавље романа насловљено је „Ко је то уснио?“, а и последња реченица упућена читаоцу гласи: „Шта *ѝи* мислиш: ко је то сањао“ (Kerol 1964: 151. Подвукао Л. К.) Слично двојство среће-мо и у обликовању Хофмановог Царства Лутака, у *Крику*

Орашчићу (Хофман 1965). Оно јесте део сна, али то га не чини непостојећим. На крају романа стварни господичић Дрозелмајер, који још увек без напора крцка орахе, зове Марију да с њиме подели краљевину и круну и влада у Дворцу марципана, који је по својој природи идентичан оном „витешком двору у Атлантиди“, у коме некадашни студент Анселмо, јунак *Злајној лонца*, столује са својом вољеном Серпентином (Hofman 1958: 82–83).

Секундарни свет може бити један (притом, он унутар себе може бити подељен на различите просторе, мање или више везане за природу бића која их насељавају), а може бити и вишеструк²⁰⁵, трolist²⁰⁶, трострук²⁰⁷, петострук²⁰⁸ – све до хетеротопије коју Николајева издваја као једно од темељних својстава постмодерне фантастике. Она овај феномен конкретизује на примеру Пулманове [Philip Pullman] трилогије *Њејова мрачна ткања* (Pullman 2002), где Вил својим ножем може да отвори безброј пролаза у безброј светова²⁰⁹, и, нарочито, на примеру романа Дајане Вин Џоунс (Николајева 2003: 138–156)²¹⁰, где се хетеротопија објашњава у духу одређених филозофских претпоставки, па и неких теорија квантне физике:

Постоје стотине светова [...], они се стварају кад год се у историји деси нешто крупно, нека битка или земљотрес након којих исходи могу да буду сасвим

205 Та вишеструкост се може остваривати у простору, али и у времену, као у *Госјодару њрстенова*, који се дешава у трећем раздобљу, али се у причама, песмама, легендама непрестано говори и о првом и другом раздобљу, па се најављује и могући крај трећег.

206 Такав је свет у роману Звонка Тодоровског *Прозор зеленој дљеска*.

207 Тако је у трилогији о виру светова Мине Тодоровић.

208 Тако је у *Зеленбадиним даровима*.

209 Истина, он те портале после мора затварати како би се васпоставила хармонија међу световима.

210 Николајева хетеротопију истиче као „заштитни знак романа Дајане Вин Џоунс“ (Nikolajeva 2003: 144. Превела Љ. П. Љ.).

различити. Дешава се и једно и друго, али они не могу да постоје заједно, па се свет подели на два света који после тога крену различитим путевима (Vin Džouns 2009: 107).

Светови у којима се реализују различите могуће егзистенције двојника²¹¹, јесу светови у серији. Романи Вин Џоунсове дешавају се највећим делом у свету различитом од нашег, тако да су примарни светови њених јунака Софије Шеширџије (Vin Džouns 2008; Vin Džouns 2009a); Мачка Чанта (Vin Džouns 2009) или деце у школи за вештичију сирочад (Vin Džouns 2010) секундарни са становишта њених читалаца, док је свет обликован попут нашег, са становишта јунака романа – један од секундарних. Из њега, рецимо долази чаробњак Хаул (Vin Džouns 2008; Vin Džouns 2009a), или Џенет, двојница Мачкове сестре Гвендолин (Vin Džouns 2008), док у *Вештичијем животу* у њега беже прогоњене вештице (Vin Džouns 2010).

И роман Уроша Петровића *Караван чудеса* (2016) почива на теорији о паралелним световима, с тим што се овде као простори романа реализују само два: наш свет и свет у потпуности идентичан нашем, али без људи, с изузетком носећих ликова, који у њега бивају „прокријумчарени“ тако што су покривени животињама. Прелазак из једног паралелног света у други овде остварује само циркус Караван чудеса²¹², чији предводник Бурлак посе-

211 Или се не реализују па се тако рађају моћни магови обдарени са девет живота, који уједињују девет могућих талената и судбина, попут Мачка Чанта или Хрестоманта (уп. Vin Džouns 2009).

212 „Нико никада није открио којим људевима људије Караван чудеса, и нико га није два људа видео. Шаљиво се да људи некаку звезду, коју нико други не може да види, до неки њихов слики крошњиве видри. Некад би људи људије вашариве насљедило на људима блајњавих рударских насеља, некад на ливади између раширених заселака. Знано се само да се колска љоворка никада не враћа на месито на ком је већ боравила“ (Petrović 2016: 9. Подвукао У. П.).

дује знање о томе када ће до новог удвајања нашег света, и Пасјакиња Анкурати, која је сазнала и искористила ту тајну. Због тога Петровићев роман не остаје унутар домена већ виђеног. Повезујући различите паралелне светове *Караван чудеса* доноси у њих магију и загонетност, без којих би људски живот био лишен снова и маште, а, истовремено, постаје прибежиште за другачије, одбачене и усамљене, за које нема довољно простора у реалној свакодневици. У суштини, чини се да фантастика рефлектује расцепљеност постмодерног човека и његову амбивалентну представу о универзуму (Nikolajeva 2003: 140. Превела Љ. П. Љ.)

Ипак, ово увишестручавање светова и простора који им припадају више компликује значења ових романа него што их продубљује или усложњава. У основи, колико год светова било, у фантастичном роману – оном за децу, али и оном за одрасле – по правилу се дешава исто, понавља се, најчешће, исконски митски образац:

...Слика света која подразумева дељење на људе (живе) и не-људе (богови, звери, мртваци) или на 'ми' и 'они', претпоставља два типа сижеа: човек превладава границу (шуму, море), посећује богове (звери, мртваце) и враћа се с нечим што је при томе узео, или бог (звер, мртвац) превладава границу (шуму, море), посећује људе и враћа се назад с нечим што је при томе узео (Lotman 1976: 310).

То са чиме се човек враћа из не-људског секундарног простора може бити физичке и духовне природе, може бити нешто што јунаков живот мења набоље и унапређује, али и ожиљак који битно условљава његову будућу егзистенцију. Тако се Фодо Багинс враћа као вилин пријатељ, носилац прстена и у песмама овековечени јунак Фродо Четворопрсти, којег славе „славом великом“, али он је, истовремено, рањен „ножом, жаоком, и зубом,

и дугим теретом“ (Tolkin 1981/III: 344) и за њега нема препорода и обнављања.

Постмодерна хетеротопија у фантастичном роману за децу, повећава број секундарних простора – и са становишта јунака и са становишта читаоца – и углавном почива на маштовитом имагинирању разлика међу световима, али битно не мења основну структуру збивања. Тим пре што она, за разлику од постмодернизма „за одрасле“, не подразумева истовремено и вредносну хетеротопију, релативизам и напуштање „великих система смисла“. У фантастичном роману за децу (поготово када је реч о српској књижевности, али и шире) ретко или само у врло бледим назнакама срећемо типичне одлике постмодернистичке прозе за одрасле, какве су: „дисперзија наративних конвенција“; фабула сведена на „хаосмос бескрајних могућности“; „многострука“, „нестабилна“ и „проблематична“ прича о свету који је и сам такав; „фрагментирање и растакање личности, односно приче на плану језика и приповедне структуре“, те „систематско подривање мимезиса“ (Gordiћ 2000: 6–10). Најближи одликама постмодерне прозе за одрасле код нас је роман Игора Коларова *Кућа хиљаду маски...* (Коларов 2011), који стоји на граници фантастичног романа и особене форме магичног реализма.

И у делима Дајане Вин Џоунс и у роману Уроша Петровића и поред умножавања светова, нема вредносног релативизма. Основне вредности остају јединствене: солидарност, породична повезаност, пријатељство, љубав. Јунаци ових романа по правилу су особени маргиналци у породици, школи, заједници. Петровићев Адам је једини који се тако зове у целој школи, а због претерано заштитничке породичне изолације нема пријатеља ни могућности да их стекне. У *Вештичијој недељи* носећи ликови су непопуларна, несимпатична, дебела деца, предмет подсмеха у школи. Софија, јунакиња *Хауловој њокрејној*

замка и једна од јунакиња *Замка у облацима*, најстарија је сестра, која не види свој таленат вештице и унапред се мири с тим да јој као најстаријој не припада ни узбудљив живот, ни богатство, ни удаја за принца. Она и пре него што буде одиста зачарана да постане старица, прихвата животну улогу много старије особе, а чаролије се може ослободити тек кад се и психолошки преобрази, када одбаци усвојени животни скрипт.²¹³ Мачак Чант је моћни маг с девет живота, будући хрестомант, али и дечак који је прерано изгубио родитеље, па се очајнички држи једине породичне везе која му је преостала, оне са сестром која злоупотребљава његову магију. У суштини, реч је о ликовима који се буне против идентитета које им намећу конвенције, боре се за самоостварење и граде властиту индивидуалност.

Са становишта конкретних дела много важнија од броја секундарних светова јесте она „усидреност у препознатљивој стварности“ (Nikolajeva 2003: 142) на којој, по виђењу Олге Николајеве, почива „најсуштинскија разлика у констукцији света у бајкама и фантастици“. Овде би било умесно поставити једно ограничење: верујемо да ова тврдња важи само ако је реч о „конструкцији света“ у усменој бајци. Природа хронотопа усмене бајке суштински је обележена његовом удаљеношћу од времена и простора којима припадају и слушаалац и приповедач, па је, с њиховог становишта, јунак усмене бајке усидрен у секундарном бајковитом свету – смештеном у неодређену прошлост и неодређен, апстрактан простор (уп. Лихачов 1972: 262–296. и 404–410). По Јолесу (Jolles 1978: 155–175),

213 Под животним скриптом подразумевамо идеју савремене трансакционе анализе према којој већина људи до седме године, под притиском родитеља, породице, друштва, културе, религије усвоји несвестан животни план, као причу о себи самима, које се, потом, држи у животу, иако их она спутава и осујећује (уп. Stuart – Džoins 2011).

бајка мора бити „чудновата” у домену збивања, времена и простора, јер то проистиче из њене основне духовне заокупљености етиком збивања. Пошто се у бајци као једноставном облику укида „неморал стварности” коју познајемо (Jolles 1978: 173)²¹⁴, „чудноватост није у овом облику чудном, него саморазумљивом” (Jolles 1978: 173).

Када је о ауторској бајци реч, она, за разлику од усмене, може и те како бити „усидрена у препознатљивој стварности”. На пример, простор у бајци *Месечев цветић* Гроздане Олујић (1979) одликује се „колажним” карактером: састављен је из мањих сегмената углавном неизменених простора, који се, управо по тој безимености и по способности да моделују и исказују непросторне (семантичке и вредносне) односе (Lotman 1976: 288) приближавају простору усмене бајке, па у извесним сегментима и специфичном митском схватању простора. Реч је о структурираном, нехомогеном, неконтинуираном простору (Елијаде 1986: 61–63), који је, као такав, суштински различит од апсолутног математичког простора.²¹⁵

Овај простор гради се у конкретној бајци као особена и наглашено ауторски индивидуализована мешавина простора блиских искуству ауторке и њених читалаца. Примарни простор јунака у *Месечевом цветићу* обликован је тако да одговара модерном, профаном искуству простора у којем „тачка ослонца” нема више *јединствени* онтолошки статус“, већ се у њему као „јака места” издвајају само „света места” приватног универзума (Елијаде 1986: 63. Подвукла Љ.П.Љ.):

214 Дакле, оне исте у коју су усидрени и приповедач / записивач и слушалац / читалац.

215 „Апсолутни, математички простор дефинише се као идеална средина која је уз то још и хомогена (тј. њени делови се не могу квалитативно разликовати међу собом), континуирана, изотропна (сви њени правци имају иста својства) и *неограничена*“ (МЕП: 106–107).

Ветар до њега не допире, не рађава га трње и камење. На меко седа, по меком хода. Ни птиче у златном јајету тако не живи (Олујић 1979: 21).

Солитери се њишу „као котаричице о небо окачене“ (Олујић 1979: 21), чиме је отворен низ асоцијација. Рецимо, на затворено и ушушкано гнездо са златним јајетом Ведрановог приватног света²¹⁶, у коме нема места за „птице, децу и облаке“ (Олујић 1979: 21). Овим се сугерише једна готово пренатална самодовољност, али, истовремено, и недостатак простора за раст и развој. Куле „о небо окачене“ (Олујић 1979: 21) јасно говоре о губитку везе модерног градског човека са тлом, са земљом у њеном основном значењу потпоре, ослонца, извора снаге. И „чаробна кутија“ у коју је „затворен цео свет“ одваја Ведрана од „трња и камења“ спољног, великог света. Симулакрум утробне заштићености и телевизијска симулација света привидно задовољавају све јунакове потребе. Захваљујући одсуству именована и конкретне локализације простора (што, иначе, карактерише и усмену бајку), Гроздана Олујић свесно гради сугестију апстрактних, идеализованих простора који имају снажни симболички набој, али није реч о простору одвојеном од искуства читаоца. Напротив, градска кула, велики град, ливада, поток, шума, планина сублимирају животну свакодневицу, фиксирајући, истовремено, у просторном коду, нека битна чворишта животног циклуса јединке на путу сазревања.

Насупрот ушушканој мекоћи Ведрановог приватног микрокосмоса, свет великог града доминантно је обележен тврдоћом и хладноћом камена: „улица камену кошуљу обукла“, „камене куле небо заклониле“, „камене клисуре улица“ испуњава људска река која јунака „при-

216 Сугестију гнезда као удобног, топлог, али и суштински спутавајућег допуњавају родитељи и њихова тежња да све ураде уместо детета.

тиска, гура, о камене зидове лупа као да је шљунак неки“ (Олујић 1979: 22). Град у целини функционише као зачарана „камена шума“ која рађава јунака. Простор улице и града у бајци *Месечев цвет* активирају готово архетипски подтекст²¹⁷ традиционалних представа о камену, али их и свесно ресемантизују. Каменит и хладан није више хтонски простор горе већ је то велики град, у потпуности „усидрен у препознатљивој стварности“.

Право искушење за јунака Гроздане Олујић није савладавање људске реке и каменог лавиринта великог града већ суочавање са живим, топлим светом природе. Насупрот граду, у коме нема неба, ливада је обележена бљеском и шумом воде и песмом птица, који се додатно драматизују и наглашавају јунаковом реакцијом: „*сћрани* му и ливада и поток, *чудне му и сћрашине* птице и жбуње“ (Олујић 1979: 22 – Подвукла Љ.П.Љ.) што опет припада препознатљивом искуству модерног градског детета.

У фантастичном роману за децу (али и фантастичном роману уопште) „усидреност у препознатљивој стварности“ јесте становиште с којег разликујемо примарни и секундарни свет, па тиме и примарни и секундарни простор. Истовремено, и јунаци фантастичног романа усидрени су у свом примарном свету – у роману за децу то је, по правилу, простор куће, школе, родитељског или старатељског надзора, који деца деле с одраслима. Тај примарни простор са становишта јунака може бити или пожељан, топао, заштитнички (али због тога често и спутавајући), или непожељан, хладан, непријатељски, простор у коме јунаку нешто битно недостаје. Како год било, јунаков примарни свет може са становишта читаоца бити секундарни, а ако је тако, онда се фантастичне или чудесне одлике тог простора, његова раз-

217 Простор града, овако обликован, функционише и као иницијацијско искушење, он гута јунака и пропушта га кроз своју камену утробу.

личийосї, друїосї заснивају на читаочевој укотвљености у властиту стварност, а не нужно на јунаковом доживљају.

Такав је простор Толкинових романа, а у грађи којом смо се непосредно бавили и простор Петровићевог романа *Авен и јазойас у Земљи Ваука*. Хронотоп романа фантастичан је и почива на широко прихваћеној научној хипотези да је у палеозооку²¹⁸ постојао пракоонтинент Гондвана, који је обједињавао део Јужне Америке, скоро целу Африку, Мадагаскар, Арабијско и Индијско полуострво, Аустралију и Антарктик (МЕП 1986/1: 533). Ту се, у именовану простора, окончава свака веза с оним што бисмо могли сматрати хипотетичким научним чињеницама, пошто Петровић простор Гондване насељава бићима из властите маште, која, према научним налазима, у палеозооку нису постојала.²¹⁹ Далека геолошка историја Земље овде функционише као секундарни свет, који писац имагинира као низ сложених екосистема и различитих људских заједница, суштински прилагођених простору у којем живе, док

јединствени пракоонтинент асоцира на првобитно јединство и целовитост света, на утопијски склад природе и бића која је насељавају (Пешикан-Љуштановић 2012: 113).

Описи тих животних заједница изразито су детаљни. Свака од њих прво се представља комбинацијом ауторових цртежа и текстова о појединим животињама или биљкама, што често подсећа на старинске уџбенике биологије.

218 Геолошка ера у развоју земље која је почела пре око 570 милиона година и трајала до пре око 230 милиона година, рачунајући од данас (МЕП 2: 918).

219 У слојевима палеозоика „налазе се у изобиљу први сигурни фосилни остаци, углавном бескичмењака [...]; од кичмењака рибе (оклопчаче) и водоземци, затим инсекти, а од биљака примитивне копнене биљке, бесцветнице“ (МЕП 1986/2: 918).

Сва збивања у Петровићевом роману почињу драстичним нарушавањем природне равнотеже и развијају се као окупљање различитих људских заједница у борби за поновно успостављање склада. Технолошки и научно развијена култура Ваука, која угожава свет, симболизује злоупотребу науке и, очито је, представља пројекцију нашег актуелног страха због безобзирног уништавања природних ресурса. Тако, рецимо, Вауци генетским инжењерингом производе зла и наказна бића или амброзијом, биљком која је, иначе, одиста продукт модерног генетског инжењеринга, уништавају пасишта копнених китова и природне ливадске биоценозе.

С друге стране, Авенова родна Долина без хоризоната, заједница Клемара и, нарочито, скровито Зелено гротло, па и остале људске заједнице симболизују склад и равнотежу и, у извесној мери и стање првотне рајске наивности и чистоте. У сложенем и слојевитом обликовању простора остварује се парадоксална двострукост Петровићевог романа: и простор, и бића која тај простор насељавају, и збивања која се одвијају у њему – производ су ауторове имагинације, свет романа суштински је одвојен од стварности којој припадамо, истовремено, тај виртуелни свет парадоксално је „реалистичан“ и заснива се на поштовању њему примерених природних закона. Религијско-магијски аспекти, типични, иначе, за епску фантастику у *Авену*... су мање наглашени. Можемо их препознати у слици крстолике беле ветрењаче на ободу Мора траве, или у поменима вртача Волиона, где се друиди уче тајнама телепатије, и, нарочито у функцији два натприродна бића – једно је бескрајно мудри Пенивир, ономатопејски назван Кло, обликован као биће које све зна и разуме, али се ретко меша у сукобе између врста, а друго светлосно биће, Сип.

Елементе еденске фантастике налазимо и у обликовању земље носатих писова у *Виру свейова* Мине Тодо-

ровић. То је недирнут и неокаљан простор, чији је ваздух „чист и мирисан као да је прочешљао све цветне крунице света“ и као да је опран „свим планинским потоцима“ (Тодоровић 2012: 15). Захваљујући тој примарној чистоћи, овај простор не само што подмлађује и претвара пензионере у дечаке, већ се, попут рајске баште, затвара пред онима који га нису достојни и сама земља врштити ако на њу ступи зло биће. Насупрот овом простору, простор Гамижове врсте има одлике хтонског простора, то је сив, неплодан, мрачан простор смрти и страдања:

...све у сивим тоновима. И скврчено дрвеће које вековима одолева разорним ветровима са пучине изгледало је мрачно и безвољно (Тодоровић 2012а: 52).

Овај наказни простор одговара наказности својих становника – рабраграфаја, али када се на крају они науче љубави, тај хтонски предзнак се губи, и то постаје просто природно станиште врсте. Одлике свог злог творца црнога мага има и свет шакастих створен да буде оличење зла, без биљака, без љубави, без солидарности, загађен апсурдном индустријом која га уништава. Овај свет је мрачна, песимистична пројекција будућности нашег Сивог света и пуна супротност земљи носатих писова. Својом мрачном наказношћу он трује само срце сва три света и прети њиховим уништењем. Плодоносни препород за овај свет намеће његово одвајање од остала два света и жртвовање Расејане Ранаје, која га лечи и преобраћа, али то плаћа одвајањем од Древног и пријатеља.

У обликовању секундарног простора у свим испитиваним романима успоставља се сложени цитатни дијалог с доменом масовне културе и мас-медија: филма, стрипа, музике, али и с доменом фолклорне фантастике и усменог демонолошког предања. Тако се, на пример, фантастични, секундарни простор у *Деци Бесџраије* углавном уводи и наговештава преко везе с традиционалним веро-

вањима. Простори какви су празан гроб, пећина, сугреб, глоговак и купинак, млин, манастир – функционишу у извесној мери као *скривени нарајиви*²²⁰, као особена загонетка за дете – читаоца, пошто их писац углавном не објашњава, остављајући читаоцу да их по мери власти-тог искуства разуме или не разуме. Скривени наративи су „онтолошки бивалентни“, попут вируса, односно, они имају негативан онтолошки статус у тексту, али и позитиван у фикционалном уму који реконструише читаоца. Метафоричним језиком речено, они чине фантомски свет текста. Фантомским смо назвали и заплет који није експлицитно текстуализован у причи већ (у овом случају) имплицитно назначен у традицији. Непознавање културолошких конвенција чини га скривним (фантомским) за читаоце који не деле културолошки код са писцем (Vukićević 2013: 3; види: Вукићевић 2015: 505–519).

За онога ко не познаје предање о вампиру, живом мртвацу²²¹, топос празног гроба или надимак Празногробни, неће много значити, за оног ко познаје усмено демонолошко предање овај простор носи набој страха и опасне двосмислености коју узрокује свако нарушавање граница између живота и смрти. Исто важи и за сугреб, који се именује и издваја као забрањен, табуиран простор: „И запамти, немој никад, баш никад да згазиш на сугреб Рес Медаја!“ (Petrović 2013: 53), без објашњења да, према народном веровању, особа која стане на сугреб (место које је изгребао пас или вук) мора оболети од тешке кожне болести или ће, чак, изгубити памет (СМР:

220 Термин *скривени нарајив*, преузели смо из текста Драгане Вукићевић (Vukićević 2013), пошто нам се чини много примеренијим од термина паратекст, који Портер Абот [Н. Porter Abbott] користи, наглашавајући да „информације из области паратекста, односно ван наратива, могу да трансформишу [...] наратив, а да притом не промене ни једну његову реч“ (Porter Abot 2009: 64).

221 О томе види: Зечевић 2008: 297–301, 778–781; СМ: 61–62.

279). И простор вилинског кола, који се јавља у *Виру свейова* и у *Авену...*, функционише, такође, као скривени наратив, активирајући амбивалентне представе о вилама и судбини човека који зађе у њихов простор²²². Тако у *Виру свейова* вилинско коло значи заштиту за јунаке, као простор унутар којег вештице губе моћ. Тиме се активира позитивна страна амбивалентне представе о могућем исходу сусрета с вилама.²²³

За разлику од *Вири свейова*, исти простор у *Авену...* симболизује потенцијално негативну природу вила, па се вилинска кола јављају као печати опасних, опојних и отровних биљака, које Вауци сеју да би омамили и успавали своје жртве. Ово непосредно асоцира на опасност која, према традиционалним веровањима, прети ономе ко нагази на вилино коло.²²⁴ – У суштини, верујем да можемо закључити како у српском фантастичном роману за децу ова врста простора који рефлектују или ресемантизују представе и веровања традиционалне културе има изузетно велики значај, можда је, чак, аналогна улози коју библијска фантастика и транспозиције хришћанског предања имају у британском роману за децу.

На пример, у *Зелендабиним даровима* Иване Нешић укршта се цитатни дијалог с веровањима и усменим демонолошким предањима и значењима која у њима имају дрво света, односно дрво спознања (МНМ I: 398–406. и 406–408), чума (уп. Зечевић 2008: 278–279) или водењак (Зечевић 2008: 730–731; Самарџија 2013: 65–84). Тако је водењак у овом роману застрашујуће, убилачко и осветољубиво биће, много ближе традиционалним словенским представама о овом демону него лику водењака у савре-

222 Види: Зечевић 2008: 38–39, 240–245, 555–557, 666–669, 671–672; Ђорђевић 1989.

223 У бајци *Правда и кривда* (СНПрип: бр. 16), исте виле праведном брату врате вид и донесу му срећу, а неправедног растргну.

224 Такав или изгуби памет или ослепи.

меној књижевности за децу.²²⁵ Преко аждаје која чува плодове дрвета света, чуме и водењака у роман Иване Нешић уносе се елементи хорора, а њихови простори су монохроматски – зелени, жути, црвени, плави – чиме је наглашена њихова секундарност и њихов нељудски карактер.

Истовремено, у обликовању простора који одговара Зеленбаби, дрвету света, чуми, водењаку, па и у Микином сналажењу у њима, јасан је утицај компјутерских игара и њихових нивоа, оно што Хефелова назива компјутеригризацијом (Computergamisation – Höfel 2014: 147–149) фантастичног романа за децу. Сваки нови ниво је све сложенији за сналажење и јунак на сваком ангажује различите реквизите. Међутим, управо у односу између природе препрека које јунак мора савладати у својој потрази и начина на који он то чини остварен је један од доминантних квалитета романа *Зеленбабини дарови*. Крећући се кроз секундарне светове и суочавајући се с бићима која им припадају, Мика и даље остаје мање више исто што је био у почетку романа: добро васпитано дете, које с демонским бићима разговара као с бабиним пријатељицама. Чешаљ и огледалце, које носи са собом, зато што бака воли да буде уредно очешљан, спасавају га од чуме²²⁶, док најопаснији задатак с којим се суочава, узимање воде од водењака и његових кћери, он решава захваљујући томе што у свом торбаку уредно чува испражњену боцу за млеко²²⁷, али и захваљујући солидарности коју успева да успостави с маљутком и корњачицом Пауном. Па и лични добитак који Мика

225 „Водењаци у делима намењеним деци често губе застрашујуће црте и постају позитивни јунаци, неретко и комични“ (Тропин 2013: 409).

226 То је у складу с традиционалним представама о чуми: „Мислило се да воли да се умива и чешља, па би јој се припремао сапун и чешаљ...“ (Зечевић 2008: 278).

227 За изгубљену боцу морала се платити кауција.

стиче као трагалац остаје у границама свакодневног: он успева да застраши и преобрази дечака силецију Бурета и престаје да се боји Митрове „хистеричне мачке“. Ипак, захваљујући његовом одласку код Зеленбабе успоставља се граница између света приче и људског света што је обострано благотворно.²²⁸ Преображај јунака – трагаоца 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.

Ови развојни помаци, преображаји јунака, уочљиви у већини разматраних романа, па можда и у фантастичном роману уопште, упућују на још једно могуће тумачење. Простори које јунаци савладавају, могу се посматрати у кључу глобално распрострањених обреда прелаза и иницијације у нови социјални или узрасни статус која се преко њих остварује. Развој детета јесте једна од носећих тема књижевности за децу, па, вероватно, и један од њених основних циљева. Управо тај развој често се у различитим делима за децу, без обзира на жанровску припадност, артикулише као низ прелаза из једног узраста или социјалног, интелектуалног, емотивног психолошког статуса, у нови, социјално и психолошки „виши“ статус. И у структури фантастичних романа за децу често се јасно разликују сепарација, лиминална фаза и поновна агрегација јединке, што јесте основна структура обреда прелаза. Иако се однос сакралног и профаног у обредима прелаза суштински мењао,²²⁹ његова основна структура задржала се до наших дана. Без обзира на то што је у мо-

228 Овде можемо препознати утицај Ендеове *Бескрајне ѝриче*, пошто маљутци у примарном свету имају негативан учинак, наводе људе да ишчекују чудесно разрешење својих проблема, као што се становници земље Фантазије претварају у лажи

229 „...Што се дубље спуштамо у прошлост све [је] већа премоћ сакралног над профаним” (Ван Генеп 2005: 6).

дерним културама подела између узрасних и социјалних статуса мање сакрализована и мање оштра²³⁰, још увек чувају јасно препознатљиви рефлекси обреда прелаза и чува се „иновативни потенцијал лиминалности“, који се „у нашем данашњем свету, сагледава пре свега у његовој реализацији кроз ‘друштвену драму’“ (Лома 2005: XXXII; Љуштановић 2021: 255–270).

Несумњиво је да у највећем броју савремених друштава и даље постоји ритуализација одрастања, у којој се као важни прелази опажају, на пример, полазак у школу или прелазак с једног нивоа школовања на други, успешна социјализација унутар вршњачке заједнице, физиолошко и социјално сазревање, па и заљубљивање, стицања љубавних искустава, успостављања веза. Сви ови ступњеви имају и свој просторни еквивалент, односно симболизују се, или буквално остварују и као запоседање и савладавање одређених простора. То могу бити свакодневни, могући, реални простори, попут пута до школе, новог простора за игру или учење, новог стана, школе, или до тада непознатих сегмената познатог простора. Рецимо, када Бастијан Балтазар Брукс утрчи у непознату радњу бежећи од деце која му се ругају, или када се сакрије на школском тавану, ово се може посматрати као почетак његове сепарације сагледан у просторном коду. И Петровићев Алекса бежи из дома и града одвајајући се од привидне заштите коју они пружају, а лиминална фаза његовог иницијацијског напредовања, одвија се у дивљем простору планине, лавиринту замке за вука, и најзад у вртачи, где се завлачи у пукотину у земљи, што би могло бити просторно отеловљење привремене социјалне смрти коју означава лиминална фаза обреда, која као

230 „Свако људско друштво може се посматрати као кућа подељена на собе и ходнике, чији су зидови утолико тањи, а врата утолико већа и отворенија што оно по карактеру своје цивилизације стоји ближе нашим друштвима“ (Ван Генеп 2005: 31).

„средишња карика има неслућену важност” и „поприма значај који превазилази сам чин преласка” (Лома 2005: XX–XXI).

Као иницијацијска препрека отеловљена у пејзажу функционише и глоговак око Бестрагије, док глогобран, својим обликом недвосмислено подсећа на гутача (змаја/циновски змију), кроз чију утробу је у најстаријим ловачким асоцијацијама искушеник морао проћи да би се родио под новим именом и у новом социјалном статусу (уп. Прор 1990), што се најнепосредније дешава Безименом – Облаку. Исто важи за Авена. Његова сепарација почиње припитомљавањем јазопса, коришћењем Барабиног лишћа и наласком листа са пророчанством. Лиминална фаза обухвата централни део романа, од рођења кроз камено ждрело понорнице, преко савладавања и упознавања различитих простора, до проласка кроз Тунеле ветрова, где Авен, да би стигао до копља вечне страже, мора појести крв и месо ваучког врача, што је такође било део веома архаичних обреда ловачке и ратничке иницијације (Прор 1990: 60–75). Агрегација је, најзад, означена добијањем копља, стицањем позиције ратног вође и победом над Вауцима.

Простори подземља, пећине, јаме најдиректније су везани за лиминалну фазу иницијације. Кроз јаму, односно кроз њену смарагдну пукотину Мика и маљутак стижу до Зеленбабе; у рудницима Морије и испод њих, борећи се са Балрогом од Моргота (Демоном моћи), Толкинов Гандалф умире у статусу Гандалфа Сивог и рађа се као Гандалф Бели. У пећинама Бестрагије дечаци се обучавају за борбу и уче се размишљању. Крај свих испитиваних романа обележен је неким обликом агрегације у нови социјални, узрастни, психолошки статус. Тако, рецимо, Алекса, у *Пејом лејйиру* крштењем у манастиру, иначе типичним чином обредне агрегације, кида везу са

светом мртвих и коначно, као и Гејменов Нико Овенс²³¹, прихвата властити идентитет и име које носи као своје.

Повратак у простор примарног света изузетно је важан за структуру фантастичних романа за децу, чак и онда када је сасвим сажет или само наговештен. Тај простор је, по правилу, бар мало унапређен јунаковим подвигом²³²: на празном плацу зидаће се нова зграда, па не само што ће доћи Микини родитељи, који путују по свету за послом, већ ће и становници околних страћара добити нове станове; Алекса је на Тари пронашао и именовано ново дрво; Авенов свет се спасава од опасности; а Добрица Ж. и Љута Чичак граде и унапређују село и затварају вир кроз који се улази у опасни Гамижов простор; Бестрагија се спасава од Неурске најезде, а становници села лепрозних жртвујући се осмишљавају своју безнадежну егзистенцију.

Ово унапређење део је оне у основи активистичке, оптимистичке визије света, која се гради у већини фантастичних романа за децу²³³:

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. Ако

231 „– Желиш ли да сазнаш своје име, дечаче, пре него што ти пролијем крв по стени?”

Ико осети ледени додир ножа на врату. И у том тренутку Ико схвати. Све се успорило. Све је дошло на своје место. – Знам своје име – рече он. – ја сам Нико Овенс. Ето ко сам“ (Gejmen 2009: 226).

232 Истина, тај добитак може бити услован, везан за поједине јунаке и њихову заједницу (Округ цвета у изобиљу, али Ривендал и Лотлоријен бивају напуштени и Виловњаци одлазе у Сиве Луке).

233 Чак ни романи с елементима хорора, у којима се јунак или његов свет суочавају с правом опасношћу, не суочавају читаоца с „климом страха“, о којој говори Кајоа, и обично се не завршавају „катастрофом која изазива смрт, нестанак или вечно проклетство главног јунака“ (1971: 63).

поштује и следи неке елементарне моралне постулате, Давид у овим романима не само што на крају увек победи Голијата, већ из тог сукоба, по правилу, излази бољи, јачи и зрелији, ближи свету и људима којима се враћа (Pešikan-Ljuštanović 2013a: 26).

Обликовање простора у фантастичном роману за децу, његове одлике и функција у делу, најнепосредније су повезани са типовима јунака који у њему обитавају или у њега залазе: та веза може бити заснована на подударности, сличности, или контрасту. Само јунаково тело може се уобличити као парадоксални простор у коме се суочавају, па и сукобљавају примарни и секундарни свет. Тако је Тристан Трн истовремено, сталожени, упорни, релативно приземни сеоски момак, прави син свог људског оца, али и сањалица, авантуриста и потоњи владар Виллинског Царства, као син и наследник своје мајке виле. У лику Мале Микуш парадоксално се, с наглашеним хуморним ефектом, укрштају неспојиви светови вештица и чаробњака. Она је кћер чаробнице која је постала зла и, наводно, и сама жели да буде вештица, носи црно, не купа се, носи вештичји шешир. Истовремено, и као вештица она на челу носи звезду („гадан туфн“, како сама каже) док је њен вештичји шешир – Гаглица – обележен ружичастом мрљом. Тако се непосредно у простору тела, отеловљује њена специфична природа.

На крају, унутрашњи простор јунака можда се најпотпуније утеловљује у Земљи Чуда. Страхови, проблеми идентитета условљени одрастањем, питања самоопажња и самопоштовања, суочавање са социјалном и економском структуром света, хаос полуусвојених и тек наслућених сазнања, суочавање с ауторитетом, развој појмовног мишљења и прво формирање општих појмова о свету, животу и властитој позицији у њима, судара се у Земљи Чуда (и то не само оној Алисиној) са чулно-конкретним мишљењем детета и његовим невеликим ис-

куством. Сликање простора у фантастичном роману за децу, али и у осталим жанровима намењеним деци, уобличава и оспољава, поред осталог, и те драматичне унутрашње мене, од којих суштински зависи све сложеније и комплексније опажање света и његових граница које се, упоредо с одрастањем, све више размичу и постају све неодређеније.

А преласком преко граница властитих простора и суочавањем с њима почиње авантура причања и авантура живота.

ПРИЛОЗИ

СКРАЋЕНИЦЕ

- ВРСР: Клајн, Иван – Милан Шипка. *Велики речник сѣраних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј, 2006.
- Гује и јакрепи: *Aquatica. Књижевност, култура*. Ур. М. Детељић и Л. Делић, Београд: Балканолошки институт САНУ, 2013.
- Змај 1975/VII: Јован Јовановић Змај (1975). *Песме за децу*. Одабрана дела Јована Јовановића Змаја. Књ. VII. Прир. Б. Ковачек. Редактура М. Лесковац. Нови Сад: Матица српска.
- МЕР 1986/1, 2, 3: *Мала енциклопедија Просветиа: ојшија енциклопедија*, књ. 1 (А–Ј) Књ. 2 (К–Пн) Књ. 3 (По–Ш), Београд: Просвета.
- МНМ I: *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Кн. I, А–К. Главниј редактор С. А. Токарев. Москва: Россијскаја енциклопедия, 1994.
- МНМ II: *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Кн. II, К–Я. Главниј редактор С. А. Токарев. Москва: Россијскаја енциклопедия, 1994.
- НПЗ: *Народне ѿсеме у зајисима XV–XVIII века. Анѿологија*. Избор и предговор др М. Панѿић. Београд: Просвета, 2002.
- Постање: Прва књига Мојсијева, која се зове Постање. *Светѿо ѿсемо Сѿароја и Новоја завјетѿа*. Прев. Сѿари завјетѿ Ђ. Даничић. Прев. *Нови завјетѿ* В. С. Караѿић. Београд 1955: Британско и инострано

библијско друштво.

Птице: *Птице: књижевност, култура*. Ур. Д. Бошковић, М. Детелић. Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета, 2011.

РГРМ: Срејовић, Драгослав, Цермановић-Кузмановић, Александрина. *Речник јрчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992.

Рјечник: Караџић Вук Стеф. *Српски рјечник, исјумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*. Београд: Нолит, 1977.

РСХКЈ/І: *Речник српскохрватскога књижевнога језика*. Књ. прва. А–Е. Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска, 1967.

РСХКНЈ/ІІІ: *Речник српскохрватскога књижевнога и народнога језика*, књ. 3, Вразнути – гушчурина, Београд 1965: Институт за српскохрватски језик.

РСХКНЈ/ІV: *Речник српскохрватскога књижевнога и народнога језика*. Књига ІV. Д – дууља. Београд: Институт за српскохрватски језик САНУ, 1966.

СМ: *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*, ред. С. М. Толстој, Љ. Раденковић, Београд 2001: Zepher Book World.

СМР: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић (1970). *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.

СНПрип: *Српске народне јријовијейке*, сакупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Сабрана дела Вука Караџића. Књ. 3. Прир. М. Пантић, Београд 1988: Просвета.

ИЗВОРИ

- Булгаков, Михаил (2018). *Масѣер и Марїарийѣа*. Москва: Эксмо, 2018.
- Дикенс, Чарлс (1977) *Оливер Твистѣ*. Прев. С. Перовић. Титоград: Републички завод за унапређивање школства.
- Елиот, Томас Стернс (2012). *Четѣири кварѣетѣа*. Прев. И. В. Лалић. <<http://dobrapoezija.blogspot.com/2012/07/cetiri-kvarteta-prerev-ivan-v-lalic.html>> – 17. 9. 2020.
- Керол, Луис (1964). *Алиса у земљи иза оїледала*. Прев. Л. Семеновић. Београд: Младо поколење.
- Киплинг, Радјард (1974). *Књиѣа о џунїли*. Прев. С. Мириловић. Београд: Просвета.
- Ковачевић, Душан (2020). *О нестајању. Двадесетѣ срїских ѣодела. Како се Срби множе дељењем*. Београд: Лагуна.
- Коларов, Игор (2011). *Кућа хиљаду маски: роман за две ѣиѣаре и аулос*, Београд: Чекић.
- Лавкарафт, Хауард (2008). *Кѣулу ѣриче*. Сремска Митровица: Табернакл.
- Мало, Хектор (1952). *Без ѣородице*. Књ. I–II. Прев. С. Перовић. Београд: Ново поколење.
- Нешић, Ивана (2013). *Зелендабини дарови*. Илустр. Т. Челановић. Београд: Креативни центар.
- Нешић, Ивана (2014). *Тајна немушїѣої језика*. Илустр. Т. Челановић. Београд: Креативни центар.

- Носов, Николай Николаевич (1953/54). *Приключения Незнайки и её друзей*. <<https://narodstory.net/nosov.php>> – 28. 10. 2020.
- Носов, Николай Николаевич (1958). *Незнайка в Солнечном Городе*. <<https://narodstory.net/nosov.php>>
- Носов; Николай Николаевич (1964/65). *Незнайка на Луне*. <<https://narodstory.net/nosov.php>> – 28. 10. 2020 [Навођено према: Николай Николаевич Носов (1972). *Незнайка на Луне*. Рисунки Г. Валька. Москва: Издательство Детская литература.]
- Носов, Николај (1961). *Доживљаји Незнајка и њејових друјова*. Прев. Л. Вукчевић. Београд: Просвета.
- Олујић, Гроздана (1979). *Седефна ружа и друје бајке*. Загреб: ИКП Младост.
- Пушкин, Александар Сергејевич (1996). *Бајка о рибару и рибници и Бајка о цару Салтјану*. Прев. Б. Ковачевић, М. Милосављевић. Нови Сад: Змај.
- Стокер, Брем (1984). *Дракула I и II*. Прев. М. Живковић. Београд: Просвета.
- Тербер, Џејмс (1964). *Тринаест часовника*. Илустр. Ж. Ковачевић. Прев. С. Лазић. Београд: Младо поколење.
- Тодоровић, Мина Д. (2012/I). *Вир свейова*. Београд: Everest media.
- Тодоровић, Мина Д. (2012/II). *Гамиж*. Београд: Everest media.
- Тодоровић, Мина Д. (2016). *Мајма*. Београд: Porta Libris.
- Хофман, Ернст Теодор Амадеус (1965). *Крцко Орашчић и краљ мишева*. Прев. Д. Дивјак. Илустр. Ђ. Милановић. Београд: Младо поколење.

Afanasjev, Aleksandar Nikolajevič (1982). *Sabrane ruske bajke*. Knjiga prva. Prev. M. Mirković. Beograd: Jugoslavija.

- Andersen, Hans Kristijan (1991). *Ole Lukoje. Sabrane bajke*. Knjiga prva. Prev. P. Vujičić. Beograd: Prosveta, 244–261.
- Asimov, Isak (1990). *Kraj večnosti*. Preveo Z. Živković. Beograd: Polaris.
- Bing, Džordžija (2002). *Moli Mun i njena neverovatna knjiga hipnotizma*. Prev. V. i D. Roganović. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Bing, Džordžija (2004). *Moli Mun zaustavlja svet*. Prev. V. i D. Roganović. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Borhes, Horhe Luis (1963). *Maštarije*. Prev. B. Marković, predgovor M. Pavlović. Beograd: Nolit.
- Carroll, Lewis (1964). *Alica u Zemlji Čudesa*. Prev. M. Jurkić-Šunjić. Zagreb: IKP Mladost.
- Ende, Mihael (1985). *Beskrajna priča*. Prev. M. Popović. Beograd: Prosveta.
- Eshil. *Eumenide*. Prev. M. N. Đurić. < <https://sr.wikisource.org/sr-el> > –25.5. 2015.
- Gaiman, Neil (2008). *The Graveyard Book*. Illustrated by Chris Ridell. London : Bloomsbyry Publishing Plc.
- Gejmen, Nil (2003). *Koralina*. Prev. D. Roganović. Ilustracije D. Mekin. Beograd: Laguna.
- Gejmen, Nil (2005). *Zvezdana prašina*. Prev. D. Roganović. Beograd: Laguna.
- Gejmen, Nil (2009). *Knjiga o groblju*. Prev. D. Roganović. Ilustr. K. Ridl. Beograd: Laguna.
- Gejmen, Nil (2013). *Okean na kraju puteljka*. Prev. D. Roganović. Beograd: Laguna.
- Gejmen, Nil (2015). *Uspavana i vreteno*. Ilustr. K. Ridl. Beograd: Laguna.
- Hofman, Ernst Teodor Amadeus (1958). *San i ljubav*. Prev. K. Petrović. Sarajevo: IP Džepna knjiga.
- Kerol, Luis (1964). *Alisa u zemlji iza ogledala*. Prev. L. Semenović. Beograd: Mlado pokolenje.

- Kolfer, Oin (2002). *Artemis Faul*. Prev. A. Milajić. Beograd: Laguna.
- Kolfer, Oin (2004). *Artemis Faul: šifra večnosti*. Prev. A. Milajić. Beograd: Laguna.
- Kolfer, Oin (2007). *Artemis Faul: opalna prevara*. Prev. A. Milajić. Beograd: Laguna.
- Kolfer, Oin (2009). *Artemis Faul: izgubljena kolonija*. Prev. M. Cvetković. Beograd: Laguna.
- Kolfer, Oin (2010) *Artemis Faul i vreme paradoksa*. Prev. M. Cvetković. Beograd: Laguna.
- Luis, Klajv Stejpls (2008). *Lav, veštica i orman*. Prev. Z. Jakšić. Beograd: Laguna.
- Novik, Naomi (2019). *Iskorenjena*. Prev. S. Kuzmanović. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo.
- Pauers, Tim (1988). *Anubisova vrata*. Prev. P. Raos, Zagreb: Mladost.
- Petrović, Uroš (2003). *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*. Beograd: Izdanje autora.
- Petrović, Uroš (2004). *Priče s one strane*. Beograd: Paramecijum.
- Petrović, Uroš (2005). *Peti leptir*. Beograd: Laguna.
- Petrović, Uroš (2013). *Deca Bestragije*. Beograd: Laguna.
- Petrović, Uroš (2016). *Karavan čudesas*, Beograd: Laguna.
- Pračet, Teri (2011). *Carpe jugulum: roman o Disksvetu*. Prevela N. Andrić. Beograd: Laguna.
- Pulman, Filip (2002/I). *Njegova mračna tkanja. Severna svetlost*. Prev. N. Dropulić. Beograd: Laguna.
- Pulman, Filip (2002/II). *Njegova mračna tkanja. Čudotvorni nož*. Prev. N. Dropulić. Beograd: Laguna.
- Pulman, Filip (2002/III). *Njegova mračna tkanja. Ćilibarski durbin*. Prev. N. Dropulić. Beograd: Laguna.
- Rouling, Džoan K. (2000). *Hari Poter i kamen mudrosti*. Prev. V. i D. Roganović. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Rouling, Džoan K. (2000a). *Hari Poter i dvorana tajni*. Prev. V. i D. Roganović. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.

- Rouling, Džoan K. (2001). *Hari Poter i zatvorenik iz Askabana*. Prev. V. i D. Roganović. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Rouling, Džoan K. (2001a). *Hari Poter i vatreni pehar*. Prev. V. i D. Roganović. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Rouling, Džoan K. (2003). *Hari Poter i Red Feniksa*. Prev. V. i D. Roganović. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Rouling, Džoan K. (2005). *Hari Poter i Polukrvni Princ*. Prev. V. i D. Roganović. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Rouling, Džoan K. (2007). *Hari Poter i relikvije smrti*. Prev. V. i D. Roganović. Beograd: Evro-Đunti.
- Straud, Džonatan (2007). *Trilogija o Bartimeju. Amajlija iz Samarkanda*. Prev. J. Erčić. Beograd: Odiseja.
- Straud, Džonatan (2008). *Trilogija o Bartimeju. Golemovo oko*. Prev. J. Erčić. Beograd: Odiseja.
- Straud, Džonatan (2009.) *Trilogija o Bartimeju. Ptolomejeva kapija*. Prev. J. Erčić. Beograd: Odiseja.
- Todorovski, Zvonko. (2003) *Prozor zelenog bljeska*. Ilustr. M. Dulčić. Zagreb: Naklada Haid.
- Todorovski, Zvonko. (2004) *Mrlja*. Ilustr. M. Dulčić. Zagreb: Naklada Haid.
- Tolkin, Džon Ronald Ruel (1975). *Hobit*. Prev. M. i M. Milišić. Beograd: Nolit.
- Tolkin, Džon Ronald Ruel (1981/I). *Gospodar prstenova I. Družina prstena*. Prev. Z. Stanojević. Predgovor V. Urošević. Beograd: Nolit.
- Tolkin, Džon Ronald Ruel (1981/II). *Gospodar prstenova II. Dve kule*. Prev. Z. Stanojević. Predgovor V. Urošević. Beograd: Nolit.
- Tolkin, Džon Ronald Ruel (1981/III). *Gospodar prstenova III. Povratak kralja*. Prev. Z. Stanojević. Predgovor V. Urošević. Beograd: Nolit.
- Vin Džouns, Dajana (2008). *Haulov pokretni zamak*. Prev. M. Cvetković. Beograd: Laguna.

- Vin Džouns, Dajana (2009). *Svetovi Hrestomanta. Začarani život*. Prev. M. Cvetković. Beograd: Laguna.
- Vin Džouns, Dajana (2009a). *Zamak u oblacima*. Prev. M. Cvetković. Beograd: Laguna.
- Vin Džouns, Dajana (2010). *Veštičja nedelja*. Prev. M. Cvetković. Beograd: Laguna.
- Živković, Zoran (1997). *Vremenski darovi*, Beograd: Stubovi kulture.

ЛИТЕРАТУРА

- Ајдацић, Дејан (2003). Тематологија фантастике у словенским књижевностима. *Зборник Мајнице српске за славистику*, бр. 63, 7–16.
- Дејан Ајдацић, *Како видим фантасстику* (2011). <www.rastko.rs/rastko/delo/12171> 25. 11. 2020)
- Анастасова, Екатерина (б. г.). Баладата *Вирадена невестиа* и врзката њ с коледа в българския народен календар. *Academia litterarum bulgarica. Thracia*^{234*} 10, 169–189.
- Ван Генеп, Арнолд (2005). *Обреди ѡрелаза. Системајско изучавање ријуала*. Прев. Ј. Лома. Српско издање прир. А. Лома. Београд: СКЗ.
- Вукадиновић, Божо (1980). Уместо предговора. *Анѡлоѡија српске фантасстике*. Врњачка Бања: Замак културе, 5–20.
- Вукићевић, Драгана Б. (2015). Скривени наративи. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*. Књ. 63. Св. 2, 505–519.
- Вуковић, Ново (1979). *Иза ѡраница мојућеѡ. Фантасстично и чудесно у књижевним дјелима за дјецу насталим у ѡериоду између два свјетска раѡа на српскохрватском језичком ѡодручју*. Београд: Научна књига.
- Вучковић, Анкица (2016). *Српски роман за децу на ѡочейку 21. века у свейлу књижевних наѡрада (2001–2010). Докѡорска дисертација*. Нови Сад: Филозофски факултет. Наведено према рукопису.

- Гура, Александар (2005). *Симболика живојиња у словенској народној традицији*. Прев. Љ. Јоксимовић и др., Београд: Бримо – Логос– Александрија.
- Дамјанов, Сава (1991). Савремена (постмодерна) српска проза и фантастика. *Свеске. Часопис за књижевност и културу*. Год. 2, бр. 6, 85–91.
- Дамјанов, Сава (2004). Српска фантастика од средњег века до постмодерне. *Постмодерна српска фантастика: хрестоматија прича*. Прир. С. Дамјанов. Нови Сад: Дневник, 5–28.
- Дамјанов, Сава (2011). *Врхови несиварној: ојледи о српској фантастици*. Предговор М. Павић. Београд: Службени гласник.
- Детелић, Мирјана (1992). *Мистички просјор и ејика*. Београд: Српска академија наука и уметности – Ауторска издавачка задруга Досије.
- Дракулић, Наташа (2018). Делија девојка у српској усменој епици. *Филолоџ*, 18, 430–451.
- Ђорђевић, Тихомир Р. (1989). *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*. Прир. и поговор Н. Поповић Перишић. Београд – Гоњи Милановац: Народна библиотека Србије – Дечје новине.
- Елијаде, Мирча (1986). *Свето и профано*. Прев. З. Стојановић. Предговор (*Архајски човек и мист*) С. Марић. Књижевна заједница Новог Сада.
- Зечевић, Слободан (2008). *Српска етномијологија*. Прир. Б. Јовановић и Б. Зечевић. Београд: Службени гласник.
- Зорић, Милена С. – Пешикан-Љуштановић, Љиљана Ж. (2021). Нељудска и надљудска бића у фантастичном роману за децу – на примеру трилогије Мине Д. Тодоровић. *Детињство*. Часопис о књижевности за децу. Год. XLVII, бр. 2, 28–39.
- Ивић, Иван (1964). *Дечје мишљење*. Дечја психологија. 1. коло. Београд: ИП Рад.

- Јовановић, Бојан (1995). *Маїија срїских обреда. Маїија срїских обреда у живоїном циклусу їојединца. Рађање, свадба и смрїи као рийуали їрелаза у їрадиционалној кулїури Срба*. Нови Сад: Светови.
- Јовић, Бојан (2012). „Временски Арго“ – неколико запажања о увођењу времеплова као мотива и теме у научној фантастици и (фантастичној) науци. *Асїекїи времена у књижевносїи. Зборник радова*. Ур. Л. Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 223–240.
- Ласек, Агњешка (2005). Медијаторске границе у свадбеним песмама Јужних Словена. *Зборник Маїице срїске за књижевносїи и језик*. Књ. 53, св. 1–3, 179–252.
- Лесник Оберстајн, Карин (2013). 2. Основе: шта је књижевност за децу? Шта је детињство?, *Тумачење књижевносїи за децу (Кључни есеји из међународне їриручне Енциклопедије књижевносїи за децу)*, прир. П. Хант, српско издање прир. и пропратне текстове написала З. Опачић, прев. Н. Јанковић, Београд: Учитељски факултет, 27–46.
- Лихачов, Димитрије Сергејевич (1972). Уметничко време у фолклору. Уметнички простор у скасци. *Поеїиика сїаре руске књижевносїи*. Прев. Д. Богдановић, Београд: Српска књижевна задруга, 262–296. и 404–410.
- Лома, Александар (2005). Мистерија прага. *Обреди їрелаза Арнолда ван Генепа на прагу свога другог столећа. Обреди їрелаза. Сисїемаїско изучавање рийуала*. Прев. Ј. Лома. Српско издање прир. А. Лома, Београд: СКЗ, VII–XLI.
- Љуштановић, Јован (2009). *Брисање лава (їоеїиика модерної и срїска їоезија за децу од 1951. до 1971. їодине)*. Нови Сад: Дневник: Висока школа струковних студија за образовање васпитача.

- Љуштановић, Јован (2012). Књижевност за децу и детињство као време иницијације. *Асјекти времена у књижевности*. Зборник радова. Ур. Л. Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 47–64.
- Љуштановић, Јован – Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2015). Представе о детету и детињству у *Рјечнику* и списима Вука Стефановића Караџића, *Вук Стефановић Караџић (1787–1864–2014)*, Београд 2015: САНУ, 463–482.
- Љуштановић, Јован (2021). *Од Доситеја и Вука до Мирка и Славка. О слици детиња и детињства у српској књижевности за децу и српској култури од 19. до 21. века*. Београд. Педагошки музеј.
- Мијић Немет, Ивана (2014). Рефлекси усмене књижевности у *Зеленбадиним даровима* Иване Нешић, *Књижевност за децу у науци и настави: зборник радова са научној скуја (Јагодина, 11–12. април 2014)*, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 317–328.
- Мијић Немет, Ивана (2018). Дечаци као дивља створења: прикази мушких протагониста у романима за децу Уроша Петровића. *Књижевност за децу у науци и настави: зборник радова са научној скуја*. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 271–284.
- Мијић Немет, Ивана (2021). *Поетичке одлике фантасичној романа за децу у српској књижевности на иочейку 21. века*. Докторска дисертација. У рукопису.
- Мишић, Зоран (1986). *Кришка јесничкој искуства*. Београд: СКЗ.
- Опачић, Зорана (2011). *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Српска књижевна задруга – Учитељски факултет.
- Пандуревић, Јеленка (2011). О епским ратницама и хајдучицама, или о игри идентитета у српској

- народној епизи. *Срїски језик, књижевностї, уметностї: зборник радова II. Жене: рог, идентїиїейї, књижевностї*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 21–31.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2002). *Змај Десїої Вук – мийї, исїјорїја, їесма*. Нови Сад: Матица српска.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2004). Епска фантастика за децу и одрасле – проширење граница жанра. *Монс Ауреус. Часоїис за књижевностї, уметностї и друшїивена їїїїања*. Год. II. Бр. 5–6, 126–134.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2007). Обичаїи везани за изградњу темеља и покривање куће код становника Клисе. *Сїїанаја село зайали. Оїледи о усменој књижевностїи*. Нови Сад : Дневник. ДОО Новине и часописи, 2007, 226–234.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2009) Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа. *Усмено у їисаном*. Београд: Београдска књига, 9–28.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2009а) Фантастични свет у стваралаштву Уроша Петровића – између хорора и хумора. *Моћ књижевностїи. In теторїат Ана Радин*. Ур. М. Детелић. Београд: САНУ – Балканолошки институт, 55–69.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2010). Сироче међу духовима – „Пети лептир“ Уроша Петровића и „Књига о гробљу“ Нила Гејмена. *Дейїињсїиво. Часоїис о књижевностїи за децу*. Год. XXXVII, бр. 1–2, 10–16.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2011). Костићева *Гордана* у контексту усменог стваралаштва и обредне праксе. *Лаза Косїић: 1841–1910–2010*. Београд: САНУ, 237–249.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2012). *Госїођи Алисиној десној нози. Оїледи о књижевностїи за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.

- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2012а). Деца и детињство у делима Чарлса Дикенса. *Детиньство. Часопис о књижевности за децу*. Год. 38, бр. 3–4, 3–9.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2014). Обликовање простора у песништву за децу Јована Јовановића Змаја. *Асијекти и денитијети и њихово обликовање у српској књижевности. Зборник радова*. Ур. Г. Раичевић. Нови Сад: Филозофски факултет, 131–148.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2015). Простор у фантастичном роману за децу – нацрт типологије на примерима из савремене српске прозе. *Књижевност за децу у науци и насјави*. Јагодина: Учитељски факултет, 11–34.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2016). Сведочанства о култури детињства у Рјечнику Вука Стефановића Караџића, *Теме језикословне у србистији кроз дијахронију и синхронију. Зборник у часи Љиљани Судбости*. Нови Сад: Филозофски факултет, 243–258.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2016а). „Ниједна нит није лишена страдања“. Обликовање времена у фантастичној прози Зорана Живковића. *Зачиник ијетје силе. Фантасијична проза Зорана Живковића*, Нови Сад – Бијело Поље: Филозофски факултет – Радио Бијело Поље, 135–155.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана (2017). Моћ искона и непоновљива чаролија одрастања: обликовање времена у фантастичним романима Уроша Петровића, *Детиньство. Часопис о књижевности за децу*. Год. 43, бр. 2, 18–37.
- Поповић Перишић, Нада (1989). Две политике тела: вештица и вила. Ђорђевић, Тихомир Р. *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*. Београд – Гоњи Милановац: Народна библиотека Србије – Дечје новине, III–XXII.

- Раденковић, Љубинко (1996). *Симболика свеїа у народној маїји Јужних Словена*. Ниш – Београд: Просвета – Балканолошки институт САНУ.
- Самарџија, Снежана (2011). *Облици усмене йрозе*, Београд: Службени гласник.
- Самарџија, Снежана (2013). Из дубина и вирова. Представе о подводном свету у српској усменој прози. *Aquatica. Књижевност и кулїура*. Ур. М. Детелић и Л. Делић. Београд: Балканолошки институт САНУ, 65–84.
- Станковић-Шошо, Наташа (2005). Топос пута и његове одлике у бајци. *Зборник Маїице срїске за књижевност и језик*. Књ. 53. Св. 1/3, 119–131.
- Станковић-Шошо, Наташа (2006). *Тойос йуїа у срїској народној бајци*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Стефановић, Јелена (2017). *Свилена кожа и йилеће срце: родни сїереоїиїи у романима из лекїири за основну школу*. Нови Сад: Покрајински завод за равноправност полова.
- Стефановић, Јелена – Гламочак, Саша (2021). Поигравање жанровским карактеристикама епске фантастике у роману *Искорењена* Наоми Новик. *Дейїињсїво. Часоїис о књижевности за децу*. Год. XLVII, бр. 2, 53–62.
- Тарнер, Виктор (1986). Варијације на тему лиминалности. *Градина. Књижевност, уметност, кулїура*, год XXI, бр. 10, 40–56.
- Тарнер, Теренс (1986). Трансформација, хијерархија и трансформација: једна преформулација Ван Генеповог модела структуре обреда прелаза, *Градина. Књижевност, уметност, кулїура*. Год XXI, бр. 10, 57–73.
- Тимотијевић, Мирослав (2011). У освит новог доба. Марко Поповић, Мирослав Тимотијевић, Милан Ристовић. *Исїорија йривайної живоїа у Срба*. Београд: Clio, 304–312.

- Томашевски, Борис (1972). *Теорија књижевности. Поетика*. Прев. Н. Богдановић. Београд: СКЗ.
- Тројановић, Сима (1911). *Главни српски жривени обичаји*. Београд: Српска краљевска академија.
- Тропин, Тијана (2006). *Моштив Аркадије у децјој књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Тропин, Тијана (2012). Жедождерна чудовишта или *Гамиж. Дејинство. Часопис о књижевности за децу*. Год. 38, бр. 3–4, 117–118.
- Тропин, Тијана (2015). Утицај фантастичног елемента на структуру романа за децу: *Зеленбадини дарови и Тајна немушитој језика. Дејинство. Часопис о књижевности за децу*. Год. 41, бр. 3, 25–34.
- Филиповић, Миленко С. (1953). Основни карактер и структура веровања у источном делу Југославије. *Зборник Машице српске. Серија друштвених наука*. Св. 6, 59–69.
- Цивјан, Тајана (1982). Семантика просторних и временских показатеља. Прев. Р. Мечанин. *Расковник. Часопис за књижевност и културу*. Год. IX, бр. 31, 65–69.
- Чајкановић, Веселин (1985). *Речник српских народних веровања о биљкама*. Рукопис приредио и допунио В. Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга, САНУ.
- Чајкановић, Веселин (1994/I). *Судије из српске религије и фолклора 1910–1924*. Сабрана дела из српске религије и митологије. Књига прва. Прир. В. Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Просвета, Партенон М.А.М.
- Чајкановић, Веселин (1994/II). *Судије из српске религије и фолклора 1925–1942*. Сабрана дела из српске религије и митологије. Књига друга. Прир. В. Ђурић, Београд: Српска књижевна задруга – Београдски издавачко-графички завод – Просвета – Партенон М.А.М.

Чајкановић, Веселин (1995). *Сїара срїска релиїїја и мийїолоїїја*. Прир. В. Ђурић. Београд: Српска академија наука и уметности, Српска књижевна задруга.

Arijes, Filip (1989). *Vekovi detinjstva*. Prev. N. Novović. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Aristotel (1966). *O pesničkoj umetnosti*. Prevod s originala, predgovor i objašnjenja M. N. Đurić. Pregledano i dopunjeno izdanje. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije.

Attebery, Brian (2004). Fantasy as Mode, Genre, Formula. *Fantastic Literature, a Critical Reader*. Ed. D. Sandner. Westport – London: Praeger, 293–294.

Bahtin, Mihail (1989). *O romanu*. Prev. A. Badnjarević. Redakcija prevoda Đ. Vuković, Z. Kocić. Beograd: Nolit.

Bauer, Ludvig (2005). Kako je Andersen bajku učinio književnošću za djecu. *Dobar dan, gospodine Andersen. Zbornik uz 200. obljetnicu rođenja H.C. Andersena i 10. obljetnicu hrvatske sekcije IBBY-a*. R. Javor (prir.). Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, 33–39.

Beckett, Sandra L. (2009). *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York and London: Routledge. Taylor and Francis Group.

Betlhajm, Bruno (1979). *Značenje bajki*. Preveo B. Vučićević. Beograd: Prosveta.

Bojić, Goran (1986). Određenje fantastike. *Savremenik*. br. 5/ 1986: 260–273

Bračić, Dobrila (1993). *Gluvo doba. Predstave o noći u narodnoj religiji Srba*. Beograd: Plato.

Carter, Lin (1973). *Imaginary Worlds: the Art of Fantasy*. New York: Ballantine Books. Наведено према: <books.google.rs/books?isbn=0195343166> (5. 3. 2014).

- Čaldarović, Ognjen (2009). Sociologija vremena – pregled osnovnih ideja i koncepata. *Socijalna ekologija*, vol. 18 (2009). No. 3–4, 215–235. Наведено према: <hrcaak.srce.hr/file/82443> 15. 4. 2017.
- Donat, Branimir (1975). Stotinu godina fantastičnog u hrvatskoj prozi. *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 7–56.
- Donat, Branimir (1984). *Fantastične figure*. Beograd: Književne novine.
- Frye, Northrop (1979). *Anatomija kritike. Četiri eseja*. Prev. G. Gračan. Red. I. Vidan. Zagreb: Naprijed.
- Gordić, Vladislava (2000). *Korespodencija. Tokovi i likovi postmoderne proze*. Novi Sad: Studentski kulturni centar.
- Höfel, Anne-Kathrin (2014). *Current Developments at the Intersection of Fantasy Fiction and British Children's Literature*. Наведено према: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11365/1/FINAL_Current_Developments_at_the_Intersection_of_British_Children_ONLINE_VERSION.pdf> – 8. 3. 2014.
- Ionoaia, Eliana (b. g.). *The Here, There and Elsewhere of Middle-earth. Narnia and Hogwarts – The Sub-creation of Faërie as SecondaryWorld*. Наведено према: <https://www.academia.edu/1455743/The_Here_There_and_Elsewhere_of_Middle-earth_Narnia_and_Hogwarts_-_The_Sub-creation_of_Faerie_as_Secondary_World> – 15. 3. 14.
- Janićijević, Jovan (1986). *U znaku Moloha, antropološki ogleđ o žrtvovanju*. Beograd: Vajat.
- Jolles, André (1978). *Jednostavni oblici*. Prijev. i bilješke V. Biti. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta.
- Jung, Karl Gustav (2003). *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Prev. B. Milakara, D. Lečić-Toševska, Beograd: Atos.
- Kajoa, Rože (1971). Od bajke do sience-fiction. *Književna kritika*. Prev. P. Vujičić. Br. 5–6, 61–81.

- Kravar, Zoran (2010). *Kad je svijet bio mlad*. Beograd: Službeni glasnik.
- Lič, Edmund (1983) *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola. Uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*. Prev. B. Hlebc. Beograd: Prosveta.
- Lotman, Jurij Mihailovič (1976). *Struktura umetničkog teksta*. Prev. i predgovor N. Petković. Beograd: Nolit.
- Matajč, Vanesa (2005) Dva lica romantičke bajke: E.T.A. Hoffmann i H.C. Andersen. *Dobar dan, gospodine Andersen. Zbornik uz 200. obljetnicu rođenja H.C. Andersena i 10. obljetnicu hrvatske sekcije IBBY-a*. R. Javor (prir.). Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, 41–51.
- Mikulan, Krešimir (2010) Napadi na neka djela suvremene fantastične dječje književnosti. Harry Potter kao prijetnja vrijednostima dominantne kulture ili mogući poticaj za rad u nastavnom procesu. *Društvo i jezik: višejezičnost i višekulturalnost. Society and Language: Multilingualism and Multiculturality*. D. Pavličević-Franić i A. Bežen (ur.). Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu – Europski centar za napredna i sustavna istraživanja, 175–191.
- Mišić, Zoran (1968). Beleške o fantastici. *Antologija francuske fantastike*. Prir. Z. Mišić. Prev. I. Marković. Beograd: Nolit, V–XXII.
- Nikolaeva, Maria (2000). *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*. Lanham, MD: Scarecrow Press and The Children's Literature Association.
- Nikolaeva, Maria (2003). Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern. *Marvels & Tales*. Vol. 17. Number 1, 138–156. Navedeno prema: <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/marvels_and_tales/v017/17.1nikolajeva.html> – 25. 3. 2014.
- Nodelman, Perry (2002). Making Boys Appear: The Masculinity of Children's Fiction. *Ways of Being Male: Rep-*

- resenting Masculinities in Children's Literature and Film*. John Stephens (ed.). New York: Routledge, p. 1–14.
- Ognjanović, Dejan (2012). Otrantski zamak i retorika horora. *Philologia Mediana. Godišnjak za srpsku i komparativnu književnost*. God. 4, 177–190.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana (2007). Krhki vodič kroz tamu. Petrović, Uroš. *Peti leptir*. Beograd: Laguna, 115–120.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana (2013). Neugasla čarolija pustolovine. Uroš Petrović. *Deca Bestragije*. Beograd: Laguna, 155–162.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana (2013a). Od zastićenog do zaštitnika. O nekim pitanjima tipologije fantastičnog romana za decu na primerima iz hrvatske i srpske književnosti. *Veliki vidar. Stoljeće Grigora Viteza*. Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 415–428.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana (2016). Avantura odrastanja. Uroš Petrović. *Karavan čudesa*. Beograd: Laguna, 129–138.
- Petrović, Svetozar (1972). *Priroda kritike*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Pijaže, Žan – Inhelder, Berbel Elizabet (1996). *Intelektualni razvoj deteta: izabrani radovi*. Prir. I. Ivić, M. Milinković. Prev. M. Milinković. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Prout, A. – Džejms, A. (2004). Nova paradigma za sociologiju detinjstva? Poreklo, obećanja i problem. *Sociologija detinjstva. Sociološka hrestomatija*. Prir., predgovor napisala i prilozima opremila S. Tomanović. Prev. Z. Todorović. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 51–76.
- Prop, Vladimir Jakovljević (1990). *Historijski korijeni bajke*. Prev. V. Flaker. Sarajevo: Svjetlost.
- Stableford, Brian (2005). *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Historical Dictionaries of Literature and

- the Arts. No. 5. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, Inc. Наведено према: <http://www.e-reading.ws/bookreader.php/134970/Historical_Dictionary_of_Fantasy_Literature.pdf> – 25. 3. 2014.
- Stjuart, Ijan – Džoins, Ven (2011). *Savremena transakciona analiza*. Prev. O. Tomin. Novi Sad: Psihopolis institut.
- Težak, Dubravka (2010). Pisanje Jože Horvata kao nagovještaj suvremene fantastike. *Detinjstvo. Časopis o književnosti za decu*. God. XXXVII, br. 1–2, 3–10.
- Todorov, Cvetan (1985). Fantastični diskurs. *Književna kritika. Časopis za estetiku književnosti*. Prev. D. Antonijević-Pajić. God. XVI. Januar–februar, 87–96.
- Todorov, Cvetan (1987). *Uvod u fantastičnu književnost*. Prev. A. Mančić-Milić. Beograd: Rad.
- Tolkien, J. R. R. (1947). *On Fairy-Stories*. Наведено према: <<http://worldsstrongestlibrarian.com/12093/on-fairy-stories-an-essay-by-tolkien/>> – 15.10. 2011.
- Tomanović, Smiljka (2004). Sociologija o detinjstvu i sociologija za detinjstvo, *Sociologija detinjstva. Sociološka hrestomatija*. Prir., predgovor napisala i priložima opremila S. Tomanović. Prev. Z. Todorović. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 7–48.
- Trebešanin, Žarko (2008). *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: HESPERIAedu.
- Vidanović, Ivan (2006). *Rečnik socijalnog rada*. Beograd: Udruženje stručnih radnika socijalne zaštite Srbije, Asocijacija centara za socijalni rad Srbije.
- Vukadinović, Božo (1969). Mala antologija srpske fantastike. *Delo*. Knj. XV, br. 3, 269–327.
- Vukićević, Dragana (2013). Hidden Narratives. Narratology Network conference: *Emerging Vectors of Narratology. Toward Consolidation or Diversifiction*. Paris, France, march 2013. [Navedeno prema rukopisu.]
- Vuković, Novo (1996). *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Podgorica: Unireks.

Zima, Dubravka (2005). Je li Andersen dječji pisac?. *Dobar dan, gospodine Andersen. Zbornik uz 200. obljetnicu rođenja H.C. Andersena i 10. obljetnicu hrvatske sekcije IBBY-a*. R. Javor (prir.). Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, 61–71.

ИНДЕКС ИМЕНА

А

- Ајдачић, Дејан 9, 60, 77, 193
Анастасова, Екатерина 139, 193
Андерсен, Ханс Кристијан
(Hans Christian Andersen)
19, 34, 189, 201, 203, 205
Андрић, Невена 190
Антонијевић Пајић, Драгана
205
Аријес, Филип (Philippe Ariès)
68, 201
Аристотел 54, 201
Асимов, Исак (Isaac Asimov,
крштено Исаак Ју. Озимов)
55, 77, 189
Атбери, Брајан (Brian Attebery)
13, 70, 201
Афанасјев, Александар Н.
(Александр Н. Афанасьев)
129, 188

Б

- Бадњаревић, Александар 201
Бауер, Лудвиг 19, 201
Бахтин, Михаил М. 110, 201
Бежен, Анте 203
Бекет, Сандра (Sandra L.
Beckett) 154, 201
Бергсон, Андре (Henri-Louis
Bergson) 53

- Бетелхајм, Бруно (Bruno
Bettelheim) 66, 201
Бинг, Џорџија (Georgia Byng)
26, 189
Бити, Владимир 202
Богдановић, Димитрије 195
Богдановић, Нана 200
Бодлер, Шарл (Charles Pierre
Baudelaire) 32
Бојић, Горан 60, 201
Борхес, Хорхе Луис (Jorge
Francisco Isidoro Luis Borges
Acevedo) 77, 135, 189
Бошковић, Драган 186
Братић, Добрила 91, 201

В

- Валк, Хенрик О. (Генрик О.
Валък) 73
Ван Генеп, Арнолд (Arnold van
Genner) 21, 63, 64, 89, 124,
179, 180, 193, 199
Велс, Џорџ Херберт (Herbert
George Wells) 77
Видан, Иво 202
Видановић, Иван 69, 205
Вин Џоунс, Дајана (Diana
Wynne Jones) 70, 76, 161,
163, 165, 166, 168, 191, 182
Вујичић, Петар 189, 203

- Вукадиновић, Божо 60, 193, 205
 Вукићевић, Драгана 176, 193, 205
 Вуковић, Ђорђевије 201
 Вуковић, Ново 19, 60, 68, 193, 205
 Вукчевић, Лилија 188
 Вучићевић, Бранко 201
 Вучковић, Анкица 15, 193
- Г
- Гејмен, Нил (Neil Richard Gaiman) 16, 19, 25, 29, 30, 34, 35, 37, 38, 40–42, 49, 60, 61, 63, 65, 109, 111–115, 117–120, 124–127, 142–148, 159, 162, 164, 182, 189, 197
 Гламочак, Саша 51, 199
 Глишић, Милован 37
 Гордић, Владислава 168, 202
 Грачан, Гига 202
 Гура, Александар 194
- Д
- Дамјанов, Сава 60, 194
 Даничић, Ђура 185
 Делић, Лидија 21, 185, 195, 196, 199
 Детелић, Мирјана 61, 111, 185, 186, 194, 197, 199
 Дивјак, Душан 188
 Дикенс, Чарлс (Charles John Huffam Dickens) 11, 25, 123, 143, 187, 198
 Донат, Бранимир 59, 60, 202
 Дракулић, Наташа 21, 194
 Дропулић, Ненад 190
 Дулчић, Магда 32, 191
- Ђ
- Ђорђевић, Тихомир Р. 57, 177, 194, 198
 Ђурић, Војислав 200, 201
 Ђурић, Милош Н. 189, 201
- Е
- Елијаде, Мирча (Mircea Eliade) 33, 89, 170, 194
 Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 67, 187
 Енде, Михаел (Michael Ende) 26, 60, 61, 163, 179, 189
 Ерчић, Јована 191
 Есхил 189
- Ж
- Живковић, Зоран 77, 189, 192, 198
 Живковић, Мирјана 188
- З
- Зечевић, Божидар 194
 Зечевић, Слободан 86, 176, 177, 178, 194
 Зима, Дубравка 19, 205
 Зорић, Милена 27, 194
- И
- Ивић, Иван 89, 194, 204
 Инхелдер, Бербел Елизабет (Bärbel Elisabeth Inhelder) 68, 204
- Ј
- Јавор, Ранка 205
 Јакшић, Зоран 190
 Јанићијевић, Јован 139, 202
 Јанковић, Наташа 195
 Јовановић, Бојан 89, 194, 195
 Јовановић, Јован Змај 185, 198
 Јовић, Бојан 70, 77, 195
 Јоксимовић, Људмила 194
 Јолес, Андре (André Jolles) 169, 170, 202
 Јоноаја, Елијана (Eliana Ionoaia) 202
 Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 104, 202
 Јуркић-Шуњић, Мира 10, 189

К

Кајоа, Роже (Roger Caillois) 62,
66, 106, 182, 202

Караћић, Вук Стефановић 185,
186, 196, 198

Картер, Лин (Lin Carter) 70,
151, 201

Керол, Луис (Lewis Carroll) 10,
15, 19, 25, 29, 59, 60, 87, 88,
122, 123, 162, 164, 187, 189

Киплинг, Радјард (Joseph
Rudyard Kipling) 33, 187

Клајн, Иван 185

Ковачевић, Божидар 188

Ковачевић, Душан 67, 187

Ковачевић, Живојин 188

Ковачек, Божидар 185

Коларов, Игор 168, 187

Колфер, Оин (Eoin Colfer) 26,
163, 190

Коцић, Злата 201

Кравар, Зоран 18, 203

Кузмановић, Сава 190

Кулишић, Шпиро 186

Л

Лавкарафт, Хауард (Howard
Phillips Lovecraft) 34, 187

Лалић, Иван В. 187

Лазих, Слободан 188

Ласек, Агњешка (Agnieszka
Łasek) 163, 195

Лесковац, Младен 185

Лесник Оберстајн, Карин
(Karin Lesnik-Oberstein)
68, 195

Лечић-Тошевска, Душица 202

Лихачов, Димитрије С. (Дмитрий
С. Лихачов) 169, 195

Лич, Едмунд (Edmund Ronald
Leach) 61, 203

Лома, Александар 64, 65, 89,
124, 180, 181, 193, 195

Лома, Јелена 193, 195

Лотман, Јуриј М. (Юрий М.
Лотман) 121, 158, 167, 170,
203

Луис, Клајв Стејплс (Clive
Staples Lewis) 163, 190

Љ

Љуштановић, Јован 17, 63, 68,
180, 195

М

Мало, Хектор (Malot, Hector)
25, 123, 187

Манчић-Милић, Анита 205

Марић, Сретен 194

Марковић, Божидар 189

Марковић, Иванка 203

Матајц, Ванеса 19, 203

Мекин, Дејв (Dave McKean) 189

Мечанин, Радмила 200

Мијић Немет, Ивана 15, 17, 21,
22, 68, 196

Микулан, Крунослав 19, 203

Милајић, Александар 190

Милакара, Босиљка 202

Милановић, Ђокица 188

Милинковић, Милан 204

Милишић, Мери 191

Милосављевић, Миодраг 188

Мириловић, Споменка 187

Мирковић, Милијана 188

Мишић, Зоран 60, 196, 203

Мусоргски, Модест П. (Модест
П. Мусоргский) 155

Н

Нешић, Ивана 19, 24, 32, 48, 70,
71, 82–87, 115, 116, 123, 126,
138–142, 155, 156, 159, 160,
162, 163, 177, 178, 187

- Николајева, Марија (Maria Nikolaeva) 13, 70, 74, 93, 94, 165, 167, 169, 203
- Новик, Наоми 51, 190, 199
- Нововић, Невена 201
- Ноделман, Пери (Perry Nodelman) 21, 203
- Носов, Николај Н. (Николай Н. Носов) 16, 18, 19, 27, 72–74, 188
- О
- Огњановић, Дејан 152, 204
- Олујић, Гроздана 170–172, 188, 196
- Опачић, Зорана 17, 195, 196
- П
- Павић, Милорад 194
- Павличевић-Франић, Дуња 203
- Павловић, Миодраг 189
- Паљетак, Луко 10
- Пандуревић, Јеленка 21, 196
- Пантелић, Никола 186
- Пантић, Мирослав 185, 186
- Панчић, Јосип 90
- Паурерс, Тим (Tim Powers) 77, 190
- Перовић, Соња 187
- Петковић, Новица 203
- Петровић, Петар Ж. 186
- Петровић, Светозар 14, 189
- Петровић, Урош 18, 19, 22, 25–27, 29, 37, 39, 40, 42, 61, 62, 65, 70, 89–105, 111, 115, 125–127, 134–138, 143–145, 154, 157, 158, 160, 163, 166, 168, 173, 174, 176, 190, 196, 197, 204
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана 11, 19, 21, 27, 30, 33, 61, 66, 68, 77, 89, 97, 105, 106, 111, 121, 126, 136, 139, 143, 158, 159, 173, 183, 194, 196–198, 204
- Пијаже, Жан (Jean Piaget) 68, 204
- Поповић, Александар 17
- Поповић, Марко 199
- Поповић, Мирјана 189
- Поповић Перишић, Нада 57, 194
- Портер Абот, Х. (H. Porter Abbott) 176
- Праут, Алан (Alan Prout) 68, 204
- Прачет, Тери (Terry Pratchett) 55, 190
- Проп, Владимир Ј. (Владимир Ј. Пропп) 53, 65, 93, 98, 125, 126, 181, 204
- Пулман, Филип (Philip Pullman) 165, 190
- Пушкин, Александар С. 84, 151, 188
- Р
- Раденковић, Љубинко 39, 50, 186, 199
- Радин, Ана 197
- Радичевић, Бранко В. 17
- Раичевић, Горана 198
- Раос, Предраг 190
- Ридл, Крис (Chris Ridell) 189
- Ристовић, Милан 199
- Рјепин, Иља (Илья Е. Репин) 154
- Рогановић, Весна 189–191
- Рогановић, Драшко 189–191
- Роулинг, Џоан Кетлин (Joanne Kathleen Rowling) 19, 25, 50, 161, 190, 191
- С
- Самарџија, Снежана 92, 177, 199
- Санднер, Д. (D. Sandner) 201
- Семеновић, Лука 10, 187, 189
- Срејовић, Драгослав 186
- Сремац, Стеван 37
- Стаблфорд, Брајан (Brian Stableford) 70, 135, 204
- Станковић-Шошо, Наташа 127, 199

- Станојевић, Зоран 191
Стефановић, Јелена 21, 51, 199
Стјуарт, Ијан (Ian Stewart) 169, 205
- Стојановић, Зоран 194
Стокер, Брем (Abraham Bram Stoker) 35, 188
Страуд, Џонатан (Jonathan Stroud) 16, 163, 190
- Т
- Тарнер, Виктор (Victor Witter Turner) 89, 199
Тарнер, Теренс (Terence Turner) 89
Тежак, Дубравка 18, 62, 205
Тербер, Џејмс (James Grover Thurber) 13, 15, 47, 48, 75, 87, 88, 152–154, 188
Тимотијевић, Мирослав 68, 199
Тодоров, Цветан (Tzvetan Todorov) 13, 58–60, 204
Тодоровић, Зорана 204, 205ž
Тодоровић, Мина Д. 16, 22, 27, 42, 44, 46, 47, 52, 53, 55–57, 78–82, 112, 156, 157, 159, 160, 163, 165, 174, 175, 188, 194
Тодоровски, Звонко 18, 19, 23, 24, 26, 28, 31, 32, 61, 62, 70, 111, 113, 114, 125, 126, 161, 162, 164, 165, 191
Токарев, Сергеј А. (Сергей А. Токарев) 185
Толкин, Џон Роналд Руел (John Ronald Reuel Tolkien) 48–51, 55, 56, 62, 112, 114, 127–129, 131, 132–134, 149, 151, 157, 168, 173, 191, 205
Толстој, Светлана М. (Светлана М. Толстая) 186
Томановић, Смиљка 68, 204, 205
Томашевски, Борис В. (Борис В. Томашевский) 78, 200
Томин, Олгица 205
Требјешанин, Жарко 22, 121, 163, 205
Тројановић, Сима 139, 200
Тропин, Тијана 52, 53, 129, 141, 178, 20
- У
- Урошевић, Влада 191
- Ф
- Филиповић, Миленко 139, 200
Флакер, Вида 204
Фрај, Нортроп (Northrop Frye) Фрај, Херман Нортроп (Herman Northrop Frye) 43, 44, 202
- Х
- Хант, Питер (Peter Hunt)
Хефел, Ен-Катрин (Anne-Kathrin Höfel) 15, 123, 178, 202
Хлебџ, Борис 203
Хофман, Ернст Теодор Амадеус (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann) Хофман, Ернст Теодор Амадеус (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann) 15, 50, 161, 163–165, 188, 189, 203
- Ц
- Цветковић, Милица 190–192
Цермановић-Кузмановић, Александрина 186
Цесарић, Добриша 31
Цивјан, Татјана В. (Татяна В. Цивьян) 163, 200

Ч

Чајкановић, Веселин 39, 50, 136,
139, 159, 200, 201

Чалдаровић, Огњен 76, 202

Челановић, Тихомир 187

Џ

Џејмс, Алисон (Allison James)
68, 204

Џоинс, Вен (Joines Vann) 169,
205

Ш

Шипка, Милан

Саставиле: Гордана Станчић
и Љиљана Пешикан-
Љуштановић

БЕЛЕШКА О АУТОРКИ

Љиљана Пешикан-Љуштановић рођена је 22. новембра 1954. године у Фекетићу (Војводина). Мајка: Стана Пешикан (рођена Челебић), отац: Жарко Пешикан. За Јована Љуштановића (1954–2019) удала се 1981.

Основну и средњу школу завршила је у Београду. Студије на Филолошком факултету у Београду окончала је 1979. године, на групи за југословенске и општу књижевност. Децембра 1982. године одбранила магистарски рад с темом „Рад Тома Маретића на изучавању народне књижевности“, на Филолошком факултету у Београду.

Радила је у Основној школи „Слободан Пенезић Крцун“, у Великом Мокром Лугу, као наставница српскохрватског језика и библиотекарка (1982–1983), потом у Стеријином позорју, као референткиња за издавачку делатност и као секретарка одељења за издавачку делатност и уредница у едицијама Стеријиног позорја Драматуршки списи, Савремена југословенска драма, *Theatrologia Yugoslavica* Позоришне монографије и чланица уредништва часописа за позоришну уметност *Сцена* (1983–1994).

Од 1994. запослена на Филозофском факултету у Новом Саду. Докторску дисертацију, с темом: „Змај Деспот Вук – мит, историја, песма“, одбранила 11. септембра 2000, на Филозофском факултету у Новом Саду. У звање редовног професора изабрана 2010. У пензију је отишла 1. октобра 2020, а у јануару 2021. додељено јој је звање професора емеритуса. Била је чланица уредништва *Збор-*

ника *Маџице српске за славистику* и чланица жирија за доделу Бранкове награде. Чланица је Управног одбора Матице српске, секретарка Лексикографског одељења МС, главна уредница *Лексикона њасаца српске књижевности* и уредница Библиотеке усмене књижевности Матице српске.

Добила је следеће награде: Златна повеља српске књижевности, из фонда Александра Арнаутовића за укупан рад (2009); Стеријина награда за театрологију „Јован Христић“, за књигу *Кад је била кнежева вечера* (2009); Награда „Сима Цуцић“, коју додељује Банатски културни центар, за најбоље дело из области изучавања књижевности за децу, за књигу *Госпођи Алисиној десној нози* (2013); Витез српске књижевности, Општина Чајетина, 2018; Повеља капетан Миша Анастасијевић за научни допринос српској и јужнословенским књижевностима, додељује Media Invent и РТВ Војводине, под покровитељством Привредне коморе Србије и Универзитета у Новом Саду и Београду, 2019; Награда „Ђорђе Јовановић“ за најбоље дело из области књижевне критике и есејистике за књигу *Пишем ти њричу*, додељује Библиотека „Ђорђе Јовановић“; Награда Вукове задужбине за науку, за књигу *Пишем ти њричу*, 2020.

Ауторка је следећих монографија и приређених књига: *Послови и дани српске њесничке ѡрадиције*, Светови, Нови Сад 1994. (са проф. др Зојом Карановић); *Змај Десѡић Вук – миџ, историја, ѡсма*, Матица српска, Нови Сад 2002; *Сѡанаја Село Зайали. Оѡлеги о усменој књижевности*, ДОО Дневник – Новине и часописи, Нови Сад 2007; *Борисав Сѡанковић, Изабрана дела*, приредила Љиљана Пешикан-Љуштановић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 2008; *Усмено у ѡсаном*, Београдска књига, Београд 2009; *Кад је била кнежева вечера?*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009; *Лирске народне ѡсме*. При-

редила Љиљана Пешикан Љуштановић. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Књ. 7. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012; *Госїођи Алисиној десној нози*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012; Марија Клеут, Љиљана Пешикан-Љуштановић, Наташа Половина, Светлана Томин. *Без очију кано и с очима. Народне ѱесме слейих жена*. Нови Сад: Филозофски факултет – Академска књига, 2014; *Ейске народне ѱесме*. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности. Приредила Љиљана Пешикан-Љуштановић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015; *Затїочник ѱейе силе. Фанїасїична ѱроза Зорана Живковића*. Нови Сад – Бијело Поље: Филозофски факултет – Радио Бијело Поље, 2016; Лидија Делић, Мирјана Детелић, Љиљана Пешикан-Љуштановић. *Главий јунак и осїала їосїода. Анализе народних ѱесама*. Београд: Завод за уџбенике, 2017; *Пишем їи їричу. Рефлекси усмене књижевностїи и їтрадиционалне кулїуре у їисаној књижевностїи и савременој кулїури Срба*. Нови Сад: Академска књига, 2020.

Објавила је и око 300 радова у стручној и научној периодици, пре свега из области изучавања јужнословенског и балканског књижевног фолклора и интердисциплинарних студија о рефлексима традиционалне усмене књижевности и митско-обредне праксе балканских народа у српској и југословенској драматургији и позоришту, као и један број радова о савременом урбаном фолклору.

Живи и ради у Новом Саду.

Библиотека
ПОСЕБНА ИЗДАЊА
Књига 10

Љиљана Пешикан-Љуштановић
ИЗА АЛИСИНОГ ОГЛЕДАЛА
Типолошки огледи о фантастичном роману за децу

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник
проф. др Александра Вранеш

Издавач
Андрићев институт
Трг Николе Тесле, Андрићград
00387 58 620912; info@andricevinstitut.org

За издавача
Емир Кустурица

Лектура и коректура
Зорица Ивковић Савић

Индекс имена
др Гордана Станчић

Прелом текста
Жељка Башић Станков

Штампа
Белпак, Београд

Тираж
100

ISBN
978-99976-21-76-4

ISBN 978-99976-21-76-4



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

82-93.09

ПЕШИКАН Љуштановић, Љиљана, 1954-

Иза Алисиног огледала : типолошки огледи о фантастичном роману за децу / Љиљана Пешикан-Љуштановић. - Андрићград - Вишеград : Андрићев институт, 2021 (Београд : Белпак). - 215 стр. ; 20 см. - (Библиотека Посебна издања / Андрићев институт ; књ. 10)

Тираж 100. - Биљешка о ауторки: стр. 213-215. - Скраћенице: стр. 185-186. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 193-206. - Регистар.

ISBN 978-99976-21-76-4

COBISS.RS-ID 134327553

