



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



Соња С. Ђорић

**ФАНТАСТИКА У КЊИЖЕВНОСТИ
СРПСКОГ РЕАЛИЗМА**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ниш, 2024.



UNIVERSITY OF NIŠ
FACULTY OF PHILOSOPHY



Sonja S. Đorić

**THE FANTASTIC IN THE EPOCHE OF
REALISM IN SERBIAN LITERATURE**

DOCTORAL DISSERTATION

Niš, 2024.

Подаци о докторској дисертацији

Ментор: Др Горан Максимовић, редовни професор, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Наслов: Фантастика у књижевности српског реализма

Резиме:

У раду „Фантастика у књижевности српског реализма” сагледава се проблем фантастике појмовно-терминолошки, жанровски, књижевноисторијски, типолошки.

Појам фантастика означава оно што је привидно, непостојеће у стварности, плод уобразиље. Деконструише онтолошке норме и активира натприродни свет. Уводи нереалне, надреалне и чудесне елементе и доводи читаоце у стадијум несигурности у погледу тумачења односа стварности и имагинације.

Платон прави дистинкцију између две врсте имитативне уметности, једне која производи копије и друге која ствара привидност. Аристотел указује на димензију натприродног у контексту теорије трагедије у којој се појављују ликови богова, полубогова и хероја. Реалистичка критика негира удео фантастике. Психологизам уводи појам језовитог. Бахтин издваја менипеју као жанр чија је једна од одлика управо фантастика. Руски формализам заступа онеобичавање перцепције што корелира са фантастичним које уноси новину у перцепцију од које је неодвојиво. Тодоров објашњава фантастично као време трајања неизвесности посматрача при објашњењу сусрета са натприродним. Уводи жанрове чудног и чудесног који се реализују у зависности од рецепције. Теорија могућих светова Лубомира Долежела уводи приповедне модалитете, фикционалне актере, функцију аутентизације директно апликативне на проблем фантастике. Представници неприродне наратологије Брајан Ричардсон, Хенрик Нилсен, Јан Албер као основни критеријум за неприродно узимају његово кршење миметичких конвенција. Теорија могућих светова Мари-Лор Рајан указује на релације између три модална система: стварног света, стварног света текста и алтернативног могућег света.

Структурална обележја обухватају: приповедне модалитете, фикционалне актере, хронотоп, аутентизацију, стварни и

алтернативни свет текста, читалачку публику. Реалистични светови и фантастични светови посматрају се као једнако фикционални. Успоставља се релација између фолклорних жанрова са елементима фантастике (бајка, предање, шаљива прича) и реалистичке приповетке. Афирмише се фантастика у функцији субјективизације и психологизације стања јунака преко Лаканове хипотезе о језичком систему, интерпретира се у контексту Фукоовог деловања дискурса, прожима се са концепцијама теоретичара културе попут Фредрика Џејмсона, Жана Бодријара. Циљ је допринос проучавању проблема фантастике са аспекта савремених теорија уз ревалоризацију маргинализованих аутора.

Научна област:	Филолошке науке
Научна дисциплина:	Српска књижевност 19. века
Кључне речи:	фантастика, приповедни модалитети, фикционални актери, аутентизација, стварни свет текста, алтернативни свет текста
УДК:	821.163.41.09 "18/19" (043.3)
CERIF класификација:	Н 390 Општа и компаративна књижевност, књижевна критика, теорија књижевности
Тип лиценце Креативне заједнице:	Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)

Data on Doctoral Dissertation

Doctoral
Supervisor:

Phd, Goran Maksimović, full professor, University of Niš, Faculty of
Philosophy

Title:

The Fantastic in the Epoche of Realism in Serbian Literature

Abstract:

In the paper „The Fantastic in the Epoche of Realism in Serbian Literature” the issue of fantasy is examined conceptually and terminologically, genre-wise, literary-historically, and typologically.

The term fantastic means what is apparent, non-existent in reality, a product of imagination. It deconstructs ontological norms and activates the supernatural world. It introduces unreal, surreal and miraculous elements and brings readers to a stage of uncertainty regarding the interpretation of the relationship between reality and imagination. Todorov explains the fantastic as the duration of the observer's uncertainty when explaining an encounter with a supernatural. It introduces genres of the weird and wonderful that are realized depending on the reader's reception.. Lubomir Doležel's theory of possible worlds introduces narrative modalities, fictional actors, the function of authentication directly applicable to the problem of fantastic.

Plato distinguishes between two types of imitative art, one that produces copies and the other that creates semblance. Aristotle points to the dimension of the supernatural in the context of the theory of tragedy in which the characters of gods, demigods and heroes appear. Realist criticism denies the share of fiction. Psychoanalysis introduces the notion of the uncanny. Bakhtin singles out menipe as a genre, one of the characteristics of which is precisely fantasy. Russian formalism advocates the defamiliarization of perception, which correlates with the fantastic, which brings novelty to perception from which it is inseparable. Representatives of unnatural narratology Brian Richardson, Henrik Nielsen, Jan Alber take as the basic criterion for unnatural its violation of mimetic conventions. Marie-Laure Ryan's theory of possible worlds points to realizations between three modal systems: the real world, the real world of the text, and the alternative

possible world based on the accessibility relations between these worlds.

Structural features include: narrative modalities, fictional actors, chronotope, authentication, the real and alternative world of the text, and the reading audience. Realistic and fantastic worlds are viewed as equally fictional. The relation between folkloric genres with elements of fantasy (fairy tale, legend, humorous story) and realist short stories is established. The role of fantasy in the subjectivization and psychologization of the hero's state is affirmed through Lacan's hypothesis about the linguistic system, interpreted in the context of Foucault's discourse analysis, and intertwined with cultural theorists' concepts such as Fredric Jameson and Jean Baudrillard. The aim is to contribute to the study of the problem of fantasy from the perspective of contemporary theories, while re-evaluating marginalized authors.

Scientific Field:	Philological sciences
Scientific Discipline:	Serbian literature of the 19th century
Key Words:	fiction, narrative modalities, fictional actors, authentication, textual actual world, textual alternative possible world
UDC:	821.163.41.09 "18/19" (043.3)
CERIF Classification:	H390 General and comparative literature, literary criticism, literary theory

Creative
Commons
License Type:

Attribution–Noncommercial–NoDerivs (CC BY–NC–ND)

САДРЖАЈ:

I УВОД.....	1
1. ТЕОРИЈСКО–МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР	1
2. МЕТОДОЛОШКЕ ОРИЈЕНТАЦИЈЕ.....	4
2. 1. Платонова теорија подражавања.....	4
2. 2. Димензија натприродног код Аристотела	5
2. 3. Барокна поетика и фантастика.....	7
2. 4. Предромантизам и фантастика.....	8
2. 5. Романтизам и фантастика	9
2. 6. Поетички текстови у реализму	9
2. 7. Менипеја и фантастика у Бахтиновој теорији	11
2. 8. Психоанализа и феномен језовитог	13
2. 9. Руски формализам и онеобичавање	14
2. 10. Структуралистичка критика: Цветан Тодоров	15
2. 11. Долежел: Моделативни оквири могућих светова	19
2. 12. Принципи неприродне наратологије.....	30
2. 13. Постулати теорије Мари–Лор Рајан	35
II О ПРОБЛЕМУ ФАНТАСТИКЕ.....	43
1. ТЕОРИЈСКО ОДРЕЂЕЊЕ ПРОБЛЕМА ФАНТАСТИКЕ.....	43
2. КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКИ СТАТУС ФАНТАСТИКЕ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	59
III ТИПОЛОГИЈА ФАНТАСТИКЕ.....	65
IV ПРЕГЛЕД ИСТРАЖИВАЊА ФАНТАСТИКЕ У СРПСКОЈ НАУЧНОЈ МИСЛИ.....	71
V ПЕРИОДИЗАЦИЈА ЕПОХЕ РЕАЛИЗМА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	77
VI ТЕКСТОВИ РЕАЛИЗМА СА ЕЛЕМЕНТИМА ФАНТАСТИКЕ	80
1. МОДЕЛ СВЕТА	80
2. ФАНТАСТИЧНО КОДИРАН ХРОНОТОП	89
3. АСПЕКТИ КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ ЛИКОВА	95
4. ФУНКЦИЈА ПРЕДМЕТА	147
5. РЕЦЕПЦИЈСКИ ХОРИЗОНТ ФАНТАСТИЧНОГ	147
6. ОДНОС ПОЕТИКЕ РЕАЛИЗМА И ФАНТАСТИКЕ	157
VII ЗАКЉУЧАК.....	168

VIII ЛИТЕРАТУРА.....	175
Биографија аутора.....	188

I УВОД

1. ТЕОРИЈСКО–МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР

Предмет рада представља проблем фантастике у текстовима српских реалиста. Теоријски део рада посвећен је појмовно-терминолошком одређењу фантастике, методолошким оријентацијама, књижевноисторијском статусу, типологији фантастике кроз преглед радова најзначајнијих проучавалаца светске и српске фантастике.

Платон у *Држави* (375 г. п. н. е.) прави дистинкцију између две врсте имитативне уметности, једне која производи копије и друге која ствара привидност. Аристотел у делу *О песничкој уметности* (око 335 п. н. е.) указује на димензију натприродног класификујући уметност према средствима подражавања, предмету и начину подражавања. У контексту предмета подражавања трагедије који представљају људи који су бољи од нас, фантастично се односи на ликове богова и полубогова.

Поетика барока неговала је теме метаморфозе, лудила, двојника, привида (Жан Русе 1953). У српској књижевности барока наплашен је утицај средњовековне књижевности (Дамјанов 2011). У предромантизам се сливају токови из средњовековне књижевности и хришћанске религиозне литературе, фолклорне фантастике и готске књижевности. Романтизам је дискретно уносио фантастичне елементе (Живковић 1994). Реализам је заступао поетику миметичког одраза стварности. Чернишевски у *Естетичким и књижевнокритичким чланцима* препознаје сегмент фантастике као чинилац који може бити инкорпориран у реалистичко ткиво да би га потом негирао у односу на неприкосновени значај стварности.

Сигмунд Фројд у есеју *Појам језе у књижевности и психологији* (1919) уводи појам *unheimlich* са значењем нелагоде, тескобе, језе, онога што се чини чудним, сабласним, онога што је сакривено од других, тајно, затамњено, држано ван видокруга.

Бахтин у књизи *Проблеми поетике Достојевског* (1963) издваја менипеју као жанр чија је једна од одлика управо фантастика.

Руски формализам заступа онеобичавање перцепције што корелира са фантастичним које уноси новину у перцепцију од које је неодвојиво.

Тодоров у *Уводу у фантастичну књижевност* (1970) заступа жанровско одређење фантастике. Уводи жанрове чудног и чудесног који се реализују у зависности од читаочевог тумачења порекла натприродних догађаја. Фантастично заузима време трајања неизвесности посматрача при објашњењу сусрета са натприродним догађајем.

Теорија могућих светова Лубомира Долежела формулисана у текстовима *Наративни светови* (1997), *Хетерокосмика: фикција и могући светови* (1998) уводи категорије приповедних модалитета, фикционалних актера, функције аутентизације који се могу повезати са проблемом фантастике.

Представници неприродне наратологије Брајан Ричардсон, Хенрик Нилсен, Јан Албер као основни критеријум за неприродно узимају његово кршење миметичких конвенција и указују на неприродне елементе наратива.

Теорија могућих светова Мари–Лор Рајан (1997, 2001, 2006, 2012, 2016) указује на релације између три модална система: стварног света, стварног света текста и алтернативног могућег света.

Дефиниције фантастике могу се груписати на основу следећих критеријума:

- 1) Фантазам као лажна слика/привид/немиметично (Платон);
- 1) Релација према реалистичким параметрима при чему се фантастика одређује као њихова обрнута перспектива, као ремећење, непоштовање, изокретање законитости природног света (Ерик С. Рабкин);
- 2) Тумачење природе догађаја као фантастичне, чудне или чудесне у одговору реципијента (Цветан Тодоров);
- 3) Фантастика као манифестације жеље у психоаналитичким тумачењима (Роузмари Џексон);
- 4) Обухвата елементе нереалног, натприродног, чудесног, невероватног, необичног, чаробног (*Речник књижевних термина*, ур. Драгиша Живковић).

Рабкин у књизи *Fantastic Worlds: Myths, Tales and Stories* (1979) тумачи фантастично као прекорачење наративних правила стварног света датог текста. Роузмари Џексон у књизи *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981) указује на деконструктивну моћ фантастике у односу према реалном и класификује жанрове фантастике на готске приче, романе, фантастични реализам, викторијански фентеази. Кетрин Хјум у књизи *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* (1984) примењује модел који укључује четири елемента: уметник, дело, публика, космос.

Најзначајнији проучаваоци фантастике у домаћој науци о књижевности јесу: Зоран Мишић, Божо Вукадиновић, Сава Дамјанов, Предраг Палавестра. Јовица Аћин. Зоран Мишић у *Критици песничког искуства* (1976) праву фантастику одређује као супституцију стварности која се супротставља законима природе и борави у домену магијског и окултног. Сава Дамјанов у *Коренима модерне српске фантастике: фантастика у књижевности српског предромантизма* (1988), „Српској фантастици од средњег века до постмодерне” (2008), *Вртовима нестварног: огледи о српској фантастици* (2011) препознаје проблем недостатка проучавања фантастике у доминантно рационалистичкој парадигми. Када је реч о књижевноисторијском статусу фантастике, издваја три већа периода: стару, средњовековну српску књижевност и епоху барока, период од доба просвећености и појаве предромантичког стила до краја раздобља реализма и период од појаве модерне српске књижевности до постмодерне. Палавестра у тексту *Критичке одлике српске фантастике* (1989) генезу фантастике везује за словенску митологију, њену еволуцију прати кроз средњовековну књижевност у којој су постојала два типа фантастике: интенционална и неинтенционална фантастика, потом кроз фолклорну фантастику, ретке примерке у књижевности барока, класицизма, предромантизма, експанзију у романтизму и реализам у којем фантастика добија критичку димензију. У типолошкој класификацији обухваћене су поделе које су дали: Милица Николић, Предраг Палавестра, Душав Иванић, Сава Дамјанов, Драгана Бошковић.

Методолошки оквир на који се ослањамо у тумачењу обухвата теорију могућих светова формулисану у текстовима Лубомира Долежела и Мари Лор–Рајан. Употпуњен је запажањима неприродне наратологије и усмерен ка савременим наратолошким

деконструктивистичким теоријама (Фукоов концепт дискурса, концепције теоретичара културе попут Фредрика Џејмсона, Жана Бодријара, новореторички приступ).

Циљ рада јесте да начини синтезу теоријских увида у проблем фантастике и да укаже на нове интерпретативне могућности. Апликативни део рада обухвата корпус текстова: Јована Грчића Миленка, Милорада Поповића Шапчанина, Стефана Митрова Љубише, Пере Тодоровића, Милована Глишића, Лазе Лазаревића, Илије Вукићевића, Јанка Веселиновића, Драгутина Илића, Светолика Ранковића, Лазара Комарчића, Радоја Домановића, Симе Матавуља, Иве Типика, Милете Јакшића.

2. МЕТОДОЛОШКЕ ОРИЈЕНТАЦИЈЕ

2. 1. ПЛАТОНОВА ТЕОРИЈА ПОДРАЖАВАЊА

Бављење проблемом фантастике активира са собом и проблем мимезиса у односу на који се, по дефиницији, поставља као његова супротност. Платон прави дистинкцију између две врсте имитативне уметности (*mimētikē*), једне која производи копије (*eikastikē*) и друге која ствара привидност (*phantastikē*) (Sheppard 2014). Постоје две идеје: „умијеће пресликавања” и „умијеће које ствара привидност” (*Sofist* 236 b2, 236 c4). Умеће пресликавања настаје када неко „ствара имитацију (*eikones*¹) према мјери узора” (*Sofist* 235 d5–6) настојећи да имитација у дужини, ширини, дубини и боји одговара сваком поједином делу узора, док умеће које ствара привидност ствара „prividnu sliku” (*Sofist* 236 c3–4) којој одговара термин *phantasmata*. Копирати значи направити слику тако да у што већој мери буде подударна са стварном ствари узимајући у обзир њене захтеве. Од овога оквира одступају уметници приликом стварања дела великих димензија, што је нарочито приметно када је реч о симетрији будући да не следе доследно узор према којем стварају јер би у том случају, горњи делови били мањи него што би требало, а доњи лепши због тога што једне сагледавамо издалеко, а друге изблиза (*Sofist* 237, 235 e4–6). Друга врста уметника ствара оно што наликује на лепо са неприкладне тачке гледишта, док би се потпунијим посматрањем

¹ копије у сфери видљивог (*eikones*) (*Država*, 509 d9).

показало да није ни слично ономе чему би требало да наликује (*Sofist* 236 b4–7), дакле оваква уметност ствара „prividnost, jer se čini, ali nije nalik” (*Sofist* 236 b8).

Платон дели слике на два домена: „s jedne strane su kopije–ikone, a s druge simulakrumi–fantazmi” (Delez 2000: 195). Критеријум сличности кључан је у дефинисању статуса копије, односно симулакрума. Појам копије подразумева одраз оригинала као његове верне репродукције, док су симулакрумске конструкције ослобођене релационог односа и имају тежиште на посматрачу, односно његовој тачки гледишта до које досеже онај аспект који одступа од претпостављене слике стварности. Статус бића престаје да буде референтан и нагласак је на разлици између онога што је стварно и онога што се разликује од стварног у перцепцији. Симулакруми су „konstrukcije koje uključuju ugao posmatrača, dok se iluzija proizvodi na samoj tački na kojoj se posmatrač nalazi... U stvarnosti, акценат није постављен на status ne–bića, već на тај мали размак, то мало изопачење стварне слике, које се узноси до тачке гледишта коју заузима посматрач, а које конституише могућност конструисања симулакрума, који је дело софисте” (Oduar, nav. prema Delez 2000: 196).

У последњој књизи Платонове *Државе* (375 г. п. н. е.) кроз разликовање идеје кревета, столарског кревета и сликарског кревета, поставља се питање да ли сликар подражава предмете онакве какви заиста јесу или постоје, или онакве каквима се појављују или изгледају. Одговор гласи да не подражава предмете онакве какви заиста јесу већ подржава њихов изглед (*phantasma*). Свака уметност која подражава далеко је од истине јер обухвата само изглед, као један њен део. Добар сликар завараће децу и неразумне људе сликом столара стварајући код њих уверење да је то заиста столар. Песник такође подражава привид (*phantasma*) као предмет поезије (598 b1 – 599 a3). Будући да подражавалачка уметност допире само до изгледа једног ентитета, она је троструко удаљена од његове истине, односно суштине.

2. 2. ДИМЕНЗИЈА НАТПРИРОДНОГ КОД АРИСТОТЕЛА

Аристотел у делу *О песничкој уметности* (око 335 п. н. е.) указује на димензију натприродног. Сачињава класификацију уметности према средствима подражавања, предмету и начину подражавања. Предмет подражавања јесу људи који су бољи од нас

оваквих какви смо, или гори, или нама слични. Будући да трагедија подражава боље људе од оних који данас живе, а комедија горе (Aristotel 1983: 13), ликови богова и полубогова у трагедијама имаће фантастичан статус. У контексту реализма јунак је декларисан као социјално, регионално, карактеролошки репрезентативан (Иванић 1996: 62), међутим, уплив фантастике утиче на помераје рационалистичких и рационалних семантичких представа реалистичког текста модификујући представе слике света ка прози у којој се мртав јунак враћа у свет живих или жив силази у подземни свет (Иванић, Вукићевић 2007: 93). Бог утиче на животе јунака. Појављују се фантомска бића као што су виле, вештице, вукодлаци, море, здухаћи, душе предака. Појављују се као актери прича или интегрални део искуственог света јунака са којим се комуцира (Вукићевић 2005: 283). Фантомска бића могу бити варијације (конкретизације) општепознатих фолклорних двојника или скривено присутни у тексту што изискује њихово откривање у дијалозима, радњама или описима; могу бити интензивирани директним експликацијама у ауторским коментарима или имплицитно присутни али „прикривени” реалистичким контекстом (Иванић, Вукићевић 2007: 170). Могу имати функцију атрибутизације сујевernih јунака и опруге драмске радње (њихово понашање према јунацима усмерава ка акцијама супротстављања) (Иванић, Вукићевић 2007: 173). Појављују се као неантропоцентрична бића (предмети, животиње, биљке имају душу) и метаморфична (реалистички јунак може имати и особине демонског бића) (Иванић, Вукићевић 2007: 173). Реалистички дискурс инсистира на стабилној, искуствено потврђеној представи о свету која подразумева приказивање ликова доследно њиховој реалној физиономији, искључујући било какве необичне искривљености и аномалије у њиховом изгледу, настојећи да „usmeri ka nuli distorziju između bića i izgleda objekata ili likova” (Amon 1990: 217). Такође, избегава и сваки вид привидног постојања које је карактеристично за невидљива и тајанствена бића, мрачне силе и скривена блага и искључује ликове чији изглед одступа од њихових бића као што су варалице, сексуално амбивалентне личности, лицемери, хомосексуалци, кастрати и личности обдарене убиквитетом (Amon 1990: 217).

2. 3. БАРОКНА ПОЕТИКА И ФАНТАСТИКА

Каталогизација барокних слика сачињена је од: чудовишта, камења које хода, људи који се претварају у стене да би поново добили људски облик, света којим заповеда Кирка, богиња преображаја, која има способност да преображава све око себе – претвара човека у животињу, даје и узима сва обличја, преображава додиром и погледом, утиче на губитак јединства, стабилности, идентитета, увлачи у ток непрестаног мењања и привида (Ruse 1998: 15), са чијом појавом се планине отварају и настаје општи преображај, затим Протеја који има способност аутометаморфозе, који постоји као „*niz privida*” (Ruse 1998: 22), двоструких бића која су наизменично и млада, и стара, и мушкарци, и жене, привида који се смењује другим привидом, чаробњака који се преображавају у пасторалама, свеопште илузије, са ликовима лудака и сценама лудила као „*obaveznim ukrasom*” (Ruse 1998: 56), лудилом као „*maskom*” и одглумљеним лудилом као „*maskom maske*” (Ruse 1998: 58), двојницима и удвајањима, сумњом у сопствени идентитет која води илузији: „*gubitku sebe udvajanjem: u isto vreme on sam i neko drugi*” (Ruse 1998: 63). Метаморфоза, непостојаност, нестабилност, сплет привида, игра илузија основна су упоришта барока (Ruse 1998: 179). Топос метаморфозе обележиће бајку Илије Вукићевића. Тема двојника наћи ће своје место у *Једном разореном уму* Лазара Комарчића. Барок је такође показао интересовање за егзотично које ће имати рефлекс у *Секунду вечности* Драгутина Илића.

Сава Дамјанов у периодизацији српске књижевне фантастике издваја средњовековну српску књижевност и доба барока упућујући да фантастика у књижевности барока носи религијски предзнак који потиче из средњовековне књижевности (Дамјанов 2011: 253). У старој српској књижевности имала је своје природно место као основна функционална компонентна владајућег литерарног система који је имао тенденцију ка апстрактном, метареалном, оностраном. Њена легитимност проистицала је из њене функционалности која је била у вези са неуметничким циљевима – филозофским, етичким, дидактичким који су проистицали из хришћанског религијског концепта. Функционализација фантастичког дискурса била је заснована на потреби да се представи апсолутна стварност без строгих рационално-логичких подела и граница између реалног и надреалног, могућег и немогућег, материјалног и нематеријалног, као део тоталитета детерминисаног самим Творцем (Дамјанов 2011: 251–252).

2. 4. ПРЕДРОМАНТИЗАМ И ФАНТАСТИКА

Предромантизам је од стране традиционалне књижевне историографије неретко био занемарен или неадекватно интерпретиран. Такав приступ датирао је од Скерлићеве *Историје нове српске књижевности* да би тек Милорад Павић обухватним истраживањем овог периода средине XVIII и средине XIX века успео да пружи нову и вредносно другачију слику о његовој књижевности, њеним карактеристикама и дометима. Павићев рад такође указује на присуство компоненте фантастике у оквиру предромантичке стилске оријентације, која је до тада била недовољно истакнута. Интересовање за књижевну фантастику као важан елемент предромантичарског укуса и поетике показује и чињеница да су унутар тог периода постојале многе теме које су омогућавале њено остварење, попут интересовања за сан, егзотику, тајанствено, мистично и чудесно, склоности ка митским и симболичким сликама, повратка средњовековним култовима, тематике ноћи, смрти и помраченог ума.

Егзистенција фантастике у предромантизму није била пропраћена адекватним теоријским текстовима. Однос аутора био је двострук – декларисали су се против потенцијалне фантастичне грађе, али су је интересали у своја остварења. Овакав поступак Дамјанов објашњава симултаним постојањем двеју рецепцијских оријентација – просветитељско-дидактичке, утилитаристичке која изражава негативан став према фантастици и модерне која негује позитиван однос. Фантастику предромантизма сачинила су три књижевнофантастичка тока: 1) ток који потиче из средњовековне књижевности и хришћанске религиозне литературе, 2) фолклорнофантастички ток, 3) готска књижевност (хорор фантастика) (Дамјанов 2011: 45–46). Дамјанов указује на двоструки однос предромантичара према фантастичком дискурсу крајем XVIII и почетком XIX века. Иако су њихови текстови тематизовали прасловенску прошлост и митологију, средњовековље, хришћанска чуда, снове, смрт, ноћ, Исток, теоријска литература била је интонирана критички или није давала свој вредносни суд. Појам критичка етнологија објашњава амбивалентан однос предромантичара према фолклорној фантастици. Наиме, рационалистички и просветитељски концепти подразумевали су наглашено негативан став према фолклорној грађи која би се категорисала као сујеверје. На другој страни, критика је

отварала простор за исказивање таквог садржаја, те је појачано интересовање за фантастику са критичког аспекта њој омогућило видљиву позицију, уз начела интонирана у духу просвећености (Дамјанов 1988: 37–41).

2. 5. РОМАНТИЗАМ И ФАНТАСТИКА

Драгиша Живковић у тексту *Народна фантастика у ткиву српске уметничке приповетке* указује на присуство елемената фантастике у структури српске уметничке новеле 19. века. Препознаје „фантастично” и „окултно” као битну одлику романтизма иако српски писци и теоретичари прве половине 20. века нису говорили о овим елементима нити су их уносили у своје текстове, са изузетком Сарајлије у епским и драмским творевинама, Суботића у балади *Сабља-момче, цвет-девојче* и Његоша у *Лучи микроkozма*. Вук Караџић се у *Даници* за 1829. годину, доносећи садржај народне легенде из околине Космаја под насловом „Грађа за леп српски роман”, декларативно изјашњава за имплементацију елемената „народског” позивајући писце да се угледају на усмено народно приповедање, чиме се имплицира елемент „чудесног”. Као резултат овог позива, уследио је 1831. године роман *Племенита и силна љубав* Милоша Лазаревића у чијој основи је препоручена легенда (Живковић 1994а: 229–230).

2. 6. ПОЕТИЧКИ ТЕКСТОВИ У РЕАЛИЗМУ

Императив критике реализма јесте „reprodukovanje prirode i života” као први значај уметности, наглашава Чернишевски (1950: 90) у *Естетичким и књижевнокритичким чланцима*. Основни захтев који теорија репродуковања формулише јесте веродостојност. Уметничко дело као сурогат, копија оригинала „mora prenositi bitne crte originala” (Ћернишевски 1950: 93). Термин *репродуковање* кореспондира са термином *мимезис* (Ћернишевски 1950: 93–94). Када је реч о елементима фантастике, Чернишевски најпре препознаје сегмент фантастике као чинилац који може бити инкорпориран у реалистичко ткиво објашњавајући да је примарни значај уметности репродуковање појава стварног живота под којима се подразумева интегрисана целина од предмета и бића објективног

света и унутрашњег живота човека, који улази у домен фантастичне садржине (1950: 99). Међутим, на другом месту изриче негаторски суд о фантастичним елементима у односу на неприкосновени значај стварности: „Stvarnost je iznad snova i bitni značaj je iznad fantastičnih pretenzija” (1950: 106).

У корелацији са миметичком перцептивном моћи књижевности стоји мерило праксе, користи, ангажованости књижевности, постављања дела у шири друштвено–културни контекст. Вредност једног пица или дела процењује се према степену изражавања „prirodnih težnji izvesnog vremena i naroda” (Dobroljubov 1948: 317). Предуслов за овакву резултанту деловања књижевности јесте додир са савременим друштвеним токовима: уметничко дело изражава извесну идеју која је иницирана утицајем актуелних стварносних чињеница на читаоце (Dobroljubov 1948: 321).

Теоријски радови детерминишу критеријум садржине као примаран елемент у остваривању телеолошког аспекта текста, као и у вредносној оцени дела: реална критика мора бити усмерена на опште добро и општу корист бавећи се искључиво садржином и суштином оцењиваног дела (Тодоровић 1987: 213).

Реализам успоставља полемички однос са претходном традицијом метафизичке и идеалистичке естетике. Писарев конфронтира естетику и реализам: „Estetika, instinkt, rutina, navika – sve su to istovetni pojmovi. Realizam, svesnost, analiza, kritika i umni razvitak – to su isto tako istovetni pojmovi, dijametralno suprotni prvim” (1962: 141). Насупрот естетичарском позивању на „unutrašnji glas neposrednog osećanja” оквалификованом као „banalnost” (Pisarev 1962: 138) налази се „ideja opšte koristi ili opšteljudske solidarnosti” (Pisarev 1962: 413) коју заступају реалисти. Естетичке доктрине дотакао се Светозар Марковић. Он полемиче са читавом претходном традицијом естетике која је била заснована на „вечитим непроменљивим законима” (1987: 51). Окошталост оваквог присуства отуђила је књижевност од актуелног, животног, савременог, што је управо и окосница Марковићеве критике. Своју тврдњу илуструје примером Шекспировог *Отела* чија би се рецепција у 19. веку разликовала од рецепције у тренутку када се појавио. Отелов чин убиства жене због неверства, у веку у којем је он живео, био би заиста трагична појава, док би у 19. веку био оцењен као зликовачки чин. Појединац бива изложен обликовању од стране друштвено–

историјских околности, те естетичарска теорија о урођеним страстима у човеку није релевантна (Марковић 1987: 52).

Марковић демаскира естетичарску заблуду о човеку као ствараоцу чија је тежња да реализује идеју о апсолутно лепом која му је урођена учинила да креира лепе вештине и тако допуњује природу, указујући на чињеницу да је стваралац пуки подражавалац који ствара оно на шта га покрећу „спољни упечатци” илуструјући то примерима *Илијаде* и *Одисеје* које су настале када су људи видели вишу силу у свакој појави коју нису умели да објасне или романтичарске поезије која је настала у доба витезова, као што су и јуначке песме настале у турском ропству. „Људи су писали свој живот, своја убеђења и осећања и своје потребе” (1987: 54).

Палавестра констатује да је Светозар Марковић први наговестио концепцију ангазоване књижевности која као облик рефлекса објективне, материјалне стварности има прецизно детерминисане функције у социјалним релацијама у чијем домену настаје и према чијим законима функционише (1975: 97).

Метаоквир реализма обележен је позитивистичким концептом. Текст постаје место сусрета контекстуалних информација које се стичу у главну детерминанту реализма – садржину (социолошки дискурс, од књижевности се захтева да „претреса и подиже сувремена питања”, „живот народни, то је садржина – реалност поезије”). Текстуалне компоненте потискују се за рачун садржине. Реализам се разумева преко функције: начела праксе, користи, мисије, интереса, друштвене потребе, ангажованости. У програмским текстовима инсистира се на бинарним опозицијама: сурогат/копија/одраз:оригинал, подражавање/миметичност/репродуковање:стварност. Фиксирају се следећи задаци књижевности: тенденциозност, истинитост, релевантност, аутентичност, перзистентност.

2. 7. МЕНИПЕЈА И ФАНТАСТИКА У БАХТИНОВОЈ ТЕОРИЈИ

Михаил Бахтин у књизи *Проблеми поетике Достојевског* (1963) у зависности од тога који од корена романа преовлађује – епски, реторични или карневалски, издваја три линије у развоју европског романа: епску, реторичну и карневалску (2000: 104). Полазне тачке

карневалске линије налази у жанровима из области озбиљно–смешног. Реч је о сократском дијалогу и менипској сатири (2000: 109). Сократски дијалог један је од почетака оне линије развитка европске уметничке прозе и романа која води стваралаштву Достојевског. Жанр менипеје настао је у процесу распадања сократског дијалога. Класичан облик жанру дао је филозоф III века пре н. е. Менип из Гадаре, по којем је жанр и добио име, док сам жанр датира раније, његов први представник био је Анистен, Сократов ученик. Примери класичне менипске сатире су Сенекин *Апоколокинтозис*, Петронијев *Сатирикон*, Лукијанове менипске сатире и Апулејеве *Метаморфозе (Златни магарац)*. Од утицаја је била на старохришћанску књижевност, византијску књижевност, књижевност средњег века, у доба ренесансе и имала је утицај на развитак европске књижевности као преносилац карневалског осећања света (Bahtin 2000: 107–108).

Менипеја добија статус жанра који поседује највише слободе „и маštovitoј инспирацији и fantastici” (Bahtin 2000: 109). Жанровске одлике менипеје јесу: „најсмелија и најнеобуздания fantastika” која има за циљ стварање ситуација које ће водити провоцирању и проверавању истине у свету (на земљи, у подземном свету и на Олимпу); јунаци који се дижу у небо, силазе у подземни свет, путују по непознатим фантастичним земљама, долазе у изузетне животне ситуације; чест авантуристичко–пустоловни карактер, понекада симболичан или чак мистично–религиозан, органско спајање филозофског дијалога, високе симболике, авантуристичке фантастике и натурализма друштвеног подземља; спој маште и фантастике са филозофским универсализмом и контемплацијом света, проверавање „коначних питања”, „коначних ставова о свету”; тропанска конструкција: радња се преноси са земље на Олимп и у подземни свет, жанр експерименталне фантастике (посматрање са неке необичне тачке гледишта, нпр. са висине, приказивање необичних, ненормалних морално–психичких човекових стања, лудила разних облика („манијакална тематика”), раздвајање личности, необуздано маштање, необични снови, страсти које се граниче с лудилом, самоубиства и томе слично, сцене скандала, ексцентричног понашања, неумесних говора и испада, у ствари разна нарушавања општеприхваћеног и уобичајеног тока догађаја, прописаних норми понашања и етикеције; оштри контрасти и оксиморонски спојеви (император који постаје роб, племенити разбојник), оштри прелази и промене (узвишеног и приземног, узлета и падова, неочекиваних приближавања удаљеног и раздвојеног, мезалијансе сваке врсте); елементи социјалне утопије, унети у облику снова или путовања у непознате земље;

широко корићење уметнутих жанрова: новела, писама, ораторских иступа, симпозиона и др.; мешање прозног и стихованог говора; уметнути жанрови интензивирају присуство више стилова и више тонова у менипеји као последица уметнутих жанрова; актуелан публицистички тон (Bahtin 2000: 109–113).

Менипеја је асимиловала сродне жанрове, као што су дијатриба, солилоквиј, симпозион. Такође се и инфилтрирала у велике жанрове, „грчке романе”, утопијска дела, дела аретолошког жанра, приповедачке жанрове старохришћанске књижевности. Одлике менипеје присутне су и у стваралаштву Достојевског с том разликом што се он није служио стилизацијом, већ је обновио менипеју филозофским, социјалним и уметничким квалитетима, а пре свега полифонијом (Bahtin 2000: 115).

Када је реч о карневализацији жанрова у области озбиљно–смешног, у менипеји се сликају светковине карневалског типа (римске свечаности, сатурналија на Олимпу), карневалски се интерпретирају три плана менипеје: Олимп, подземни свет и земља. Карневализација се дотиче и фундаменталних питања не дајући им апстрактно–филозофско или религиозно–решење, већ их представља у конкретно–чулној форми карневалских игара и ликова.

Одлике менипеје препознате су у свим великим делима Достојевског укључујући и текстове са елементима фантастике *Зрно боба* и *Сан смешног човека*. У *Зрну боба* развија се фантастичан сиже, лице које прича слуша разговор мртваца испод земље, тематизован је карневализовани подземни свет менипеје. *Сан смешног човека* води порекло од видова менипеје – „сатире сна и „фантастичних путовања” са елементима утопије (Bahtin 2000: 130–146).

2. 8. ПСИХОАНАЛИЗА И ФЕНОМЕН ЈЕЗОВИТОГ

Сигмунд Фројд у есеју *Појам језе у књижености и психологији* (1919) уводи појам *unheimlich* као негирану верзију појма *das heimlich* са значењем: 1) на првом нивоу означава оно што је домаће, познато, пријатељско, весело, удобно, интимно, те би његова негација означавала нелагоду, тескобу, језу, оно што се чини чудним, сабласним (Frojd 2010: 15); 2)

на другом нивоу означава оно што је сакривено од других, тајно, затамњено, држано ван видокруга. Његова негација, *das unheimlich* функционише тако да открије, изложи области које су биле затајене, скривене (Frojd 2010: 16). Роузмери Џексон проналази значење појма „невероватно” у укрштању ова два семантичка слоја. Оно открива оно што је скривено и на тај начин утиче на узнемирујућу трансформацију познатог у непознато (Jackson 1981: 38). Према Џексоновој Фројдов есеј о језовитом пружа јасан теоријски увод у психоаналитичка читања фантастичне књижевности посебно у делима деветнаестог века, где је језовито најексплицитније, док Тодорову замера оклевање да се бави психоаналитичком теоријом уз ауторову аргументацију да психоза и неуроза нису објашњења тема фантастичне књижевности. Ипак, његова подела тема на „ја” и „не-ја” теме отвара питања односа људских субјеката на основу несвесне жеље, што имплицира окретање психоанализи.

2. 9. РУСКИ ФОРМАЛИЗАМ И ОНЕОБИЧАВАЊЕ

Повезивање невероватног са ефектом језовитости (дефамилијаризације) који „izaziva poremećaje u rutinskom sagledavanju stvarnosti predstavljene u umetničkom delu” и „osvežava naš pogled na svet” (Bužinjska, Markovski 2009: 131) кореспондира са циљем који руски формализам поставља у виду дезаутоматизације перцепције и искорачења из стабилног, сигурног, познатог оквира посматрања света. Шкловски (1970: 86) у тексту „Уметност као поступак” наводи поступак онеобичавања (*остранение*) ствари под којим се подразумева поступак отежане форме који потенцира отежану и продужену перцепцију. Илустративан је пример Толстојевог метода из *Платномера* који има фантастику у основи: ствари су онеобичене перцепцијом коња.

Разбијање рутинске перцепције стварности и процес продужене и отежане перцепције проналазе конекцију са фантастичним које је неодвојиво од рецепције читалаца, од њихових реакција које настају у процесу читања директним преокретом основних правила наративног света која могу потицати из наше пројекције спољашње стварности или бити успостављена од стране унутрашње стварности текста (Rabkin 1979: 35). Рабкин дефинише фантастично као афекат генерисан директним преокретом основних правила наративног света (1979: 35).

2. 10. СТРУКТУРАЛИСТИЧКА КРИТИКА: ЦВЕТАН ТОДОРОВ

Цветан Тодоров у *Уводу у фантастичну књижевност* (1970) дефиницију фантастичке књижевности заснива на амбивалентној позицији посматрача при сусрету са натприродним догађајем (2010: 27–43). У зависности од опредељења посматрача, догађај се може тумачити као заблуда чула, производ маште, тако да закони света остају неизмењени или се може посматрати као интегрални део стварности, што имплицира да светом управљају нама непознати закони. Фантастично заузима време трајања стања неизвесности: када изаберемо одређени одговор на натприродни догађај, напуштамо фантастично и прелазимо у један од сродних жанрова, као што су чудно или чудесно. Фантастично представља осећај неодлучности који имамо када се суочимо са нечим што изгледа натприродно, док се наше разумевање ослања само на природне законе. У зависности од читаочевог разрешења порекла натприродних догађаја, дело ће припадати жанру чудног или жанру чудесног. Уколико се читалац определи да закони стварности остају непоромењени, дело ће припадати жанру чудног. Уколико се одлучи да имлементира нове законе како би дата појава била објашњена, припадаће жанру чудесног.

Фантастично захтева испуњење три услова: текст треба да делује на читаоца на начин да код њега провоцира неодлучност између природног и натприродног објашњења догађаја о којима се говори. Такође неодлучност може бити приписана неком лику. Читалац треба да одбаци алегоријско и песничко тумачење. Вредност ових захтева је неједнака. Први и трећи су неизоставни, док други не мора бити задовољен. На темпоралној оси би позиција фантастичног одговарала садашњем времену које представља границу између прошлог и будућег времена. Чудесно одговара будућем тренутку, појави која ће се тек догодити, док чудно одговара прошлом времену које необјашњиво објашњава познатим.

На релацији чудно – фантастично – чудесно Тодоров успоставља четири поджанра: чисто чудно, фантастично чудно, фантастично чудесно, чисто чудесно (2010: 45–56). Фантастично чудно подразумева да догађаји који изгледају натприродно током целе приче на крају добијају рационално разрешење. Тодоров издваја неколико рационалних

објашњења: пандетерминизам, сан, утицај дрога, лажна игра, привид, заблуда чула, лудило. У категорију чистог чудног спадају догађаји који се могу рационално објаснити, али су невероватни, запањујући, јединствени, онеспокојавајући, неуобичајени, тако да и код јунака и код читаоца изазивају реакцију сличну оној у фантастичним текстовима. Чудно се везује за осећања јунака, за опис реакција, посебно страха и није везано за материјални догађај који је неприродан као што је то случај код жанра чудесног који не узима у обзир реакције јунака. Одлика приповести које припадају жанру дефинисаном као фантастично чудесно јесте да почињу као фантастичне, а завршавају прихватањем натприродног. Жанр чудесног тиче се саме природе догађаја, не укључује посебне реакције ни читалаца ни јунака; везује се за жанр бајке. Како би одредио границе чисто чудесног, Тодоров одбацује неколико типова приповедања у којима натприродно на неки начин бива оправдано:

1) Хиперболично чудесно – појаве су натприродне по својим размерама; нпр. Синбад морепловац у *Хиљаду и једној ноћи* тврди да је видео „рибе од сто и две стотине лаката”;

2) Егзотично чудесно – читалац не сме да препозна области у којима се одвија прича нити да сумња у њих; нпр. птица рух описана у „Другом Синбадовом путовању” у чије постојање су слушаоци веровали иако је она била непозната зоологији;

3) Инструментално чудесно – техничке справе које нису постојале у описаним временима, али чије је постојање могуће, при чему их треба разликовати од чаробних предмета који успостављају везу са другим световима (такав предмет је Аладинова лампа);

4) Научно чудесно или *science fiction* – натприродно је рационално објашњено, али је објашњено законима које наука не признаје.

Тодоров се бави односом фантастике према двама суседним жанровима – поезији и алегорији. У односу на природу књижевног говора која може бити или не бити представљачка, при чему представљачки карактер управља фикцијом, док поетска слика искључује представљање, референције фантастично и поетско налазе се у опозицији у којој фантастично подразумева реакцију на догађаје у свету који се описује. Фантастично одбацује алегоријско значење будући да оно упућује на тумачење које није натприродно. Проистиче да су неопходни услови за постојање фантастичног фикција и дословно значење.

Три структурална својства фантастичног приповедања (Todorov 2010: 73–87) јесу:

1. Употреба фигуративног говора. Натприродно настаје тако што фигуративно значење узимамо као дословно (хипербола води фантастичном, остваривање правог значења фигуративног израза, низ поређења, фигуративних или идиоматских израза који узети дословно описују натприродни догађај);

2. Проблем приповедача. Оно што је у тексту речено у име писца не подлеже провери истиности; реч ликова може бити истинита или лажна. У случају приповедача у првом лицу, његов говор у својству приповедача измиче провери истиности, док као лик он може лагати. Представљени приповедач одговара фантастичном јер ствара неодлучност код читаоца, док непредстављени приповедач који прича натприродан догађај не буди сумњу и води у чудесно;

3. Композиција. У основи процеса исказивања налази се неповратна темпоралност која ставља нагласак на време читања. Сваки текст садржи подразумевну назнаку: треба га читати од почетка до краја, од врха ка дну странице. Читалац се креће кроз текст корак по корак. У случају нефантастичног романа прочитати пето поглавље пре четвртог неће нанети велики губитак какав би се десио у фантастичном роману уколико би читалац од почетка знао крај приповести.

Фантастично поседује три функције:

- 1) Остварује посебан утисак на читаоца – страх, ужас, радозналост и то је његова *diferentia specifica* у односу на друге жанрове;
- 2) Продужава и одржава неизвесност;
- 3) Омогућава описивање фантастичног света који не постоји ван језика, опис и описано су исте природе (Тодоров 2010: 89).

Тодоров се бави тематским или семантичким аспектом фантастике конципирајући класификацију тема у две групе: ЈА–теме и ТИ–теме (2010: 115–159). Прва група сачињена је према критеријуму граница између телесног и духовног. Обухвата теме као што су: особена узрочност, пандетерминизам, умножавање личности, укидање граница између субјекта и објекта, преображај времена и простора. Именују се и као теме погледа будући да се тичу перцепције света и укључују чуло вида. ТИ–теме према параметру полности, одн. полне жеље обухватају: инцест, хомосексуалност, љубав више од двоје, свирепост, насиље, размишљање о смрти, лешевима, вампирizmu. С обзиром на то да се тичу односа човека и

света, могу се именовати као теме говора зато што је језик медијум релације између човека и света².

Друштвена функција натприродног огледа се у томе што оно омогућава да се прекораче границе како институционализоване цензуре (нпр. забрана ти–тема: инцест, хомосексуалност...), тако и оне које владају личношћу самог писца (друштво кажњавањем извесних поступака утиче на појединачну личност, чиме јој се забрањује да се бави табу темама). Поред друштвене функције, натприродно има функцију и у самом делу – уноси промену у првобитну равнотежу. Када је реч о друштвеној функцији фантастичног, под тиме се не подразумева функција натприродног догађаја већ функција реакције коју он изазива. Будући да фантастична књижевност изазивајући неодлучност доводи у питање опозиције између стварног и нестварног, она представља квинтесенцију књижевности.

Питање жанровског статуса фантастике изазвало је нарочиту пажњу. Тодоров третира фантастику као жанр³. „Izraz 'fantastična književnost' odnosi se na određenu vrstu književnosti ili, kako se to obično kaže, na jedan književni žanr” (Todorov 2010: 7). Додаје да фантастично није самосталан жанр будући да се позиционира на граници између два жанра – чудног и чудесног, што га чини жанром који је увек у нестајању (Todorov 2010: 42).

Аћин у књизи *Паукова политика* (1978) проблематизује Тодоровљево тврдњу. Његова конклузија гласи: фантастика је иманентно својство књижевности независно од њеног жанровског одређења. Своје опредељење објашњава ставом који су неговали ауторитети у области бављења фантастиком и стварања фантастичне књижевности – управо Тодоров и Борхес. Наиме, иако Тодоров експлицитно формулише одређење фантастике као

² Речник књижевних термина у свој преглед укључује теме као што су: дух; авет, вампир, вукодлак; вештице и враџбине; уговор са ђаволом; игра видљивог и невидљивог; одвојени делови људског тела (гротеска); поремећаји личности; регресија; метаморфозе; двојник; обеспокојена душа тражи смирење; путовање у онострано; жена дух која заводи смртника; инцестуозности; смрт се отеловљује међу живима; кип, лутка, оклоп, аутомат који оживљава; клетва која за собом повлачи ужасну казну; преокретање области јаве и сна; промена узрочности, простора и времена... (Živković i dr. 2001: 214–215).

³ Дексонова предлаже да се фантастично дефинише као литерарни режим пре него жанр и позиционира га између супротстављених модуса чудесног и миметичког (1981: 19). Ненси Трејл заступа теорију фантастичног као универзалне естетске одлике која може варирати кроз различите уметничке облике (1996: 7). Дамјанов заступа став о реализацији фантастичног у било којем књижевном жанру и прати његову егзистенцију у роману, епском песничству, драмском стваралаштву и кратким прозним формама српских предромантичара, а такође и у мемоарско-путописној, популарнонаучној и филозофско-есејистичкој прози ових писаца. Заступа мишљење које одговара и мишљењу Ерика С. Рабкина – да књижевна фантастика може егзистирати у било ком наративном жанру (Дамјанов 2011: 39–40).

посебног жанра, он имплицитно подрива своју тезу. Аћин указује на место апорије: у часу када је Тодоров књижевност изједначио са оним што „unutar jezika, razara metafiziku inherentnu čitavom jeziku” довео је у питање своју жанровску поетику: „svojstvo koje duboko obeležava književni govor upravo je ono fantastičko, simulakrum. Logika književnosti uvek je logika fantastike, i tada više ne može biti reči o 'žanru’” (1978: 240).

Поред жанровског приступа, као други ограничавајући фактор препознато је ограничење на сасвим одређено раздобље – 19. век. Тодоров, у ствари, под фантастичком књижевношћу подразумева само онај њен облик који егзистира у XIX веку, тј. он своју дефиницију књижевне фантастике заснива на формули фантастичног која је била доминантна у том периоду, из чега као крајња консеквенца произлази став о томе да све оно што се разликује од такве формуле заправо и није фантастичка књижевност; дакле, по Тодорову, пре и после поменутог периода она заправо не постоји (Дамјанов 2011: 40).

Фантастика као супстанцијална одлика књижевности потврђена је референцом на Борхеса. Када је Борхес приликом једног предавања питао слушаоце да ли припадамо добу реалистичке или фантастичке књижевности, већ је имао одговор. „Književnost drukčije i nije moguća sem kao fantastička” (Аћин 1978: 238).

2. 11. ДОЛЕЖЕЛ: МОДЕЛАТИВНИ ОКВИРИ МОГУЋИХ СВЕТОВА

Теорија фикционалности, подстакнута семантиком могућих светова у логици и филозофији, замењује моделативни оквир једног света оквиром вишеструког света узимајући за референтну тачку стварни свет. Фикционални светови књижевности као подскуп могућих светова наликују у одређеним аспектима на могући свет, док поседују и аутентичне карактеристике које не проистичу из могућих светова. Долежел у књизи *Хетерокосмика: фикција и могући светови* указује на следеће сличности између фикционалних светова књижевности и могућих светова (2008: 28–34):

1) Фикционални светови јесу скупови неостварених могућих стања ствари. Фикционалне светове настањују ентитети међу којима су индивидуализоване могуће особе које онтолошки припадају алтернативном свету без могућности да постоје у стварном свету

будући да реферишу само на одређеног појединца из фикционалног света. Концепт фикционалне референције користи се за појединце из тог фикционалног света. Хамлет постоји као фикционална особа, док би Толстојев Наполеон и Дикенсов Лондон као фикционални ентитети били различити од њихових историјих парњака, али би свакако фикционалне особе које имају прототипове у стварном свету формирале посебну семантичку класу.

Посебне семантичке класе унутар скупа фикционалних особа чине: а) фикционалне особе које имају прототипове у стварном свету и б) различита отеловљења једне фикционалне особе у различитим световима. Између њих се успоставља транссветовна релација која се заснива на неесенцијалистичкој семантици која омогућава измене било да је реч о својствима или животној историји стварних (историјских) особа или транспозицији фикционалне особе из једног света у други свет. Начин именовања трансцендира границе света уколико је реч о стриктном означитељу. Уколико би дошло до пресељења фикционалне особе из једног света у други свет, она би претрпела извесне промене при чему би име било кохезивна нит која ће спајати сва отеловљења једне индивидуе. Могућност модификације имена задржава транссветовни однос између парњака када је једном утврђена еквивалентност референције различитих имена (доктор Цекил = мистер Хајд). Принцип онтолошке хомогености осигурава да сви фикционални ентитети деле исту природу фикционалности. Омогућава им да комуницирају, коегзистирају и интерреагују и обезбеђује суверенитет фикционалном свету.

2) Скуп фикционалних светова бесконачан је и максимално разнолик. Семантика могућих светова обухвата како фикционалне светове сличне или аналогне стварном свету, тако и најфантастичније светове, дислоциране далеко од стварности или чак њој опозитне.

3) Фикционални светови су приступачни посредством семиотичких канала. Стварним особама приступ фикционалном свету је могућ семиотичким посредовањем. Приликом транспоновања елемената из стварног света (чињенице, културне реалеме, историјски догађај, референцијални оквири) на граници неизоставно мора доћи до трансформације у нестварне могућности. Читалац реконструише фикционални свет који је створио аутор као менталну представу. Будући да су фикционални светови артефакти које

конструишу различити семиотички системи – језик, боје, покретне слике, облици, тонови, гестови и томе слично – они су семиотички објекти. Фикционални светови су, стога, приступачни посредством семиотичких канала. Семантика могућих светова инсистира на чињеници да је књижевни фикционални свет конструисао аутор и да се читаочева улога састоји у томе да га реконструише. Дакле, текст представља конектор између ауторовог конструисања и читачевог реконструисања фикционалног света.

Аутентичне карактеристике фикционалних светова књижевности (Doležel 2008: 34–36) које не проистичу из моделативног оквира могућих светова јесу:

1) Фикционални светови књижевности су непотпуни. „Područja izrazite neodređenosti (tzv. ontološke praznine)” (Bošković 2008: 363) која садржи један свет фикције односе се на особину књижевних текстова да буду одлучиви, односно неодлучиви. Нпр. ми знамо да ли је Ема Бовари извршила самоубиство или је умрла природном смрћу, али не знамо и није ни потребно да знамо, да ли је имала младеж на левом рамену. Такође, не знамо колико је деце имала Леди Магбет јер такво знање и не постоји.

2) Многи фикционални светови књижевности нису семантички хомогени, односно они су хетерогени по својој макроструктури. У зависности од макроструктурних ограничења, свет може бити семантички хомоген, као што је то случај са светом реалистичке фикције који је алетички хомоген, односно природан (физички могућ) свет. Такође, пример хомогености јесте алетички хомоген натприродан свет (физички немогућ) свет (свет божанстава, демона). Митолошки свет је пример семантички нехомогене структуре настале из коегзистенције природних и натприродних домена који су раздвојени оштрим границама, али истовремено повезани могућношћу контаката престапањем граница.

3) Фикционални светови књижевности јесу конструкти текстуалне активности. Они су плод ауторове креације и настављају свој живот независно од стварности. Семантика фикционалних светова доживљава књижевност као неисцрпни резервоар фикционалних пејзажа из којих је број потенцијалних светова неограничен. У основи овакве способности налази се специјална илокуторна моћ књижевног текста, која конвертује оно што је могуће у фикционално постојеће, а могући светови постају семиотички објекти.

Једнорози и виле, Одисеј и Раскољников, Бробдингаг и Шевенгир примери су семиотичких објеката.

Фикционални светови могу се класификовати на основу њиховог порекла у две главне категорије: дескриптивне и конструктивне. Дескриптивни текстови (представљачки П-текстови) представљају стварни свет, онај који постоји независно од текстуалне активности. Они се ослањају на постојеће реалности и дају нам приказ стварности каква јесте. Кроз дескриптивне текстове, читалац добија увид у свет који је већ постојећи и који не зависи од књижевне креације. С друге стране, конструктивни текстови (К-текстови) стварају своје сопствене светове. Они нису усмерени на приказ постојеће реалности, већ на конструисање нових, фикционалних универзума. Разликовни критеријум између ових светова јесте истиносна провера. Представљачки текстови могу бити оцењени као истинити или лажни, док фикционални светови не подлежу овим критеријумима. Овај принцип нарочито је применљив у разликовању историјских фикционалних приповести и историографије.

Теорија могућих светова свој методолошки апарат темељи на претпоставци да су фикционални светови књижевности посебна врста могућих светова у чији опсег улазе како светови подударни и слични стварном свету, тако и фантастични светови. Фикционални светови обликују се кроз две врсте макрооперација: (1) селекција, одређује које ће категорије елемената бити укључене у конструисани свет. Она дефинише категоријски тип света, на пример, да ли ће свет бити насељен једном особом или са више особа, да ли ће се у њему одвијати физички или ментални догађаји, да ли ће бити усмерен на намерна делања или на процесе без интенционалности, да ли ће обухватати природу или не; (2) формативна операција: структурише приповедни свет у концепт који има потенцијал да генерише приче. Најважнији фактори у овој операцији су модалитети који непосредно утичу на деловање унутар света. Они представљају основна и неизбежна ограничења са којима се сваки лик мора суочити.

Светови књижевне фикције најпре пролазе кроз поступак изградње у чему учествују модалитети. Препознајући као један од проблема наративне семантике проблем организације исприповеданих догађаја у кохерентну причу Долежел предлаже систем извесних ограничења именујући их као наративне модалитете којима се постиже

кохерентност приче. Приповедни или наративни модалитети представљају „идеалне [макро]структуре” које својим комбиновањем диктирају категоријске организације индивидуалних фикционалних светова. Модална ограничења која су примењена на конкретан фикционални свет имају фундаменталну улогу у дефинисању онога што је могуће у том свету. Она одређују општи поредак и правила која управљају функционисањем света, укључујући услове који утичу на постојање и деловање унутар њега. На овај начин, приповедни модалитети и њихова ограничења одређују шта се може десити у фикционалном окружењу и принципе његовог структурисања.

Дефинисана су четири модална система (Doležel 2008: 124–142):

1. Алетички свет – оперише модалитетима могућег, немогућег и нужног;
2. Деонтички свет – оперише модалитетима дозволе, забране и обавезе;
3. Аксиолошки свет – оперише модалитетима доброг, лошег и неопредељеног;
4. Епистемички свет – оперише модалитетима знања, незнања и веровања.

Алетички систем учествује у класификацији светова са различитим законима фантастике (реалан, фантастичан, бесмислен); деонтички систем оперише темама у структури забрана – преступ – казна; аксиолошки систем везан је за приче усредсређене на извршавање задатка (експедиције Аргонаута, типичне љубавне приповести) и приче које носе моралну дилему, док епистемички модалитет обухвата приче с тајном (mystery stories), приповести о сазревању и учењу (билдунгсроман) или приче у којима фикционалне особе манипулишу другима помоћу незнања, лагања, инсинуација или обмана (Bošković 2008: 357).

Модалитети алетичког типа имају кључну улогу у дефинисању основних својстава фикционалних светова, као што су узрочност, просторно–временски параметри, способности фикционалних особа. Фикционални светови разликују се у зависности од тога да ли су детерминисани модалитетима стварног света или модалитетима који нарушавају законе стварног света. На основу тога формирају се природни или натприродни, немогући фикционални светови. Главни формативни принцип натприродних светова јесте редистрибуција М–оператера којом оно што је немогуће у природном свету, у натприродном свету постаје могуће (Doležel 2008: 126).

Алетичку структуру фикционалног света детерминишу кодексни и субјективни оператори. Кодексни оператори управљају читавим фикционалним светом и директно утичу на чињеницу да ли ће се светови конституисати као природни или натприродни. Уколико модалитети стварног света оперишу категоријама могућег, немогућег и нужног, креираће се природни фикционални свет као један од физички могућих светова. Фикционалне особе које насељавају природни домен су могући пандани људи, а њихова својства и способности су пројекције особина стварних особа.

Кодексни оператори задужени су за обликовање читавог фикционалног света, а субјективни ограничавају домене фикционалних индивидуа. Субјективни оператори, које Долежел назива и алетичком обдареношћу, посебни су за сваког појединца, диференцирају се од особе до особе, утичу на способност одређене особе да изврши неке радње. Алетичка обдареност једне особе представља збир њених физичких, инструменталних и менталних способности. Постоје три вида алетичке обдарености фикционалне особе:

- 1) Нормална алетичка обдареност – постоји уколико алетичка обдареност фикционалне особе одговара људском стандарду;
- 2) Хипонормална алетичка обдареност или алетичка хипертрофија – постоји уколико особа има неки недостатак;
- 3) Хипернормална алетичка обдареност – постоји уколико обдареност неке особе не трансцендира алетичка органичења природног света, а притом надилази просек.

У случају колизије између кодексних оператора и субјективних оператора формира се читава подгрупа алетичких прича, чији је један пример прича о алетичком странцу.

Конструисање алтернативног наративног света (натприродног света) постиже се редистрибуцијом алетичких модалитета. Она подразумева инверзију онога што је немогуће у природном свету у нешто што постаје могуће у натприродном свету. Долежел (1997: 85–127) прецизно именује поступке којима се остварује редистрибуција:

1. Актери као што су богови, духови, чудовишта који су немогући у природном свету, биће неизоставни у натприродном контексту. Обдарени су особинама и способностима које нису карактеристичне за становнике природног света;

2. Изузетни појединци природног света носиоци су обележја и вештина које обични људи не поседују: способност да буду невидљиви, да лете на ћилиму... Оваквим методом

стварају се тзв. хибридне особе које задржавају основна људска обележја (нарочито у домену смртности) уз обдареност да врше натприродне радње.

3. Не-актери, односно неживи објекти природног света у натприродном свету стичу моћ активног делања и постају актери. Статуе могу оживети и добити статус актера. Персонализација омогућава стицање антропоморфних особина које укључују развијене менталне способности.

На граници између природних и натприродних светова може се изградити низ светова који комбинују контрадикторне модалне одлике. Наиме, они испуњавају модалне одлике оба света. Интермедијарни светови попут сна и лудила усаглашени су са дистрибуцијама модалитета натприродног света: у сну и лудилу могући су догађаји који су немогући у природном свету. Истовремено, природни свет, сан и лудило егзистирају у стварности као интегрални сегмент људског искуства. Свет снова функционише као међупростор у којем се успешно савладавају алетичке разлике између природног и натприродног света. Потенцијал интермедијарних светова ефикасно је коришћен у функцији пролепсе и дезаутиентизације.

Деонтички свет функционише у ситему норми које регулишу забране и обавезе. Забрана је консеквентно повезана са казном, а обавеза са наградом. Прича може имати структуру забрана – нарушавање – казна или обавеза (додељени задатак) – испуњење задатка – награда (Doležel 1997: 84). Модалитети деонтичког система (П-оператори) у форми проскриптивних и прескриптивних норми детерминишу које врсте радњи су забрањене, обавезне или дозвољене. Према критеријуму опсег (домен валидности) П-оператори имају глобално важење, док субјективне норме моделују индивидуалне забране и обавезе. Деонтичке норме могу бити имплицитно обавезујуће (културни обичаји) или експлицитно регулисане у форми норме, одредбе и закона. Деонтичка структура фикционалног света подложна је променама. У случају суспендовања одређене обавезе или забране, референтне радње постају дозвољене. Тиме се реализује концепт деонтичког добитка. Имплементација нових забрана или обавеза креира концепт деонтичког губитка. Конфликт између деонтичког ограничења ширег домета и појединачних принципа фикционалне особе продукује причу о деонтичком странцу.

Аксиолошки кодекс подразумева вредносну оцену света од стране друштвене групе, културе или историјског периода. Аксиолошки модалитети су субјективно условљени будући да показују широк степен варијације у зависности од личног система вредности: један ентитет ће различито бити вреднован од различитих особа. Устројство аксиолошког света темељи се на бинарној опозици вредно–безвредно. Њихово присуство импликује жељу или одбијање. Недостајање жељене вредности делује подстицајно на актера који предузима неопходне мере у циљу конверзије стања недостатка у стање поседовања чиме се реализује структура „недостатак (вредности) – стицање – поседовање”.

Епистемички поредак фикционалног света оперише системом знања, незнања и уверења. Разликују се кодексни епистемички модалитети који се манифестују кроз друштвене обрасце као што су: научно знање, идеологије, религије, културни митови и субјективни епистемички модалитети који подразумевају знања и уверења која појединац поседује.

Комбиновањем два домена детерминисана контрастираним модалним ограничењима у један фикционални свет, настаје модално хетероген, двоструки фикционални свет. Структура двоструког света може настати и као производ деобе унутар једног фикционалног света која настаје као последица редистрибуције кодексних модалитета једног истог модалног система. Двострука структура приповедних модалитета изгледа овако: двострука структура алетичког типа одговара митолошком свету, сачињеном од природног и натприродног домена. Двоструки свет деонтичког типа настаје редистрибуцијом оператера забране и дозволе; оно што је у једном домену дозвољено, у другом је забрањено. У двоструком свету аксиолошког типа, опонирани су аксиолошки кодекси; оно што је у једном домену вредно, у другом има анулирану вредност. Двострука структура епистемичког типа коципирана је као спој једног познатог и једног непознатог домена.

Долежел објашњава категорију функција аутентизације и функција засићености. Функција аутентизације одређује шта постоји у фикционалном свету, функција засићености одређује колико је густо насељен.

Када говоримо о фикционалним световима, неопходно је подвући дистинкцију на онтолошкој претпоставци: стварносна егзистенција је аутономна и независна од

семантичког посредовања, док фикционална егзистенција постоји на нивоу могућности конструисане семиотичким средствима. Егзистенцију фикционалних ентитета обезбеђује поступак аутентизације (Doležel 2008: 154–168) под којим се подразумева валидација истиносне вредности описа уведених у поступку стварања фикционалног света. У основи снаге аутентизације фикционалног текста налази се перформативни чин који конвертује могући ентитет у фикционалну чињеницу. Аутентизација књижевног перформатива условљена је ауторитетом говорника. Генератор приповедне структуре је двострук. То могу бити приповедач и фикционална особа, односно лик. Честа је комбинаторика две врсте дискурса: приповести анонимног и безличног приповедача и управног говора фикционалне особе (или особа). У тако конципираној структури приповедни сегменти у трећем лицу смењују се са дијалозима и монолозима фикционалних особа. Између ентитета који су уведени дискурсом приповедача и ентитета уведених дискурсом фикционалне особе, статус аутентизоване чињенице имаће само они ентитети уведени дискурсом анонимног приповедача у трећем лицу (ауторитативна приповест), док ентитети уведени дискурсом фикционалних особа неће имати овај карактер. Долежел ову тезу илуструје примером из *Дон Кихота*. Када бисмо додељивали статус фикционалног ентитета ветрењачама или дивовима, изабрали бисмо ветрењаче. На овакав одговор упућују особености конструктивне текстуре: ветрењаче су уведене дискурсом приповедача, а дивови дискурсом фикционалне особе. Поузданост приповедача је примарна и независна и такође има приоритет у случају неслагања у приписивању истиносте вредности приповедача и лика. Чињенични домен фикционалног света корелира са фикционалним чињеницама чији је конструктор ауторитативна приповест, док је виртуелни домен у корелацији са чињеницама активираним дискурсом фикционалних ликова. Фикционалне особе потенцијално поседују извештајан степен аутентизујућег ауторитета, при чему је неопходно да испуне три услова како би виртуелност постала фикционална чињеница: 1) говорник мора бити поуздан, 2) међу фикционалним особама мора постојати сагласност у погледу објекта говора, 3) виртуелна чињеница не сме бити подвргнута поступку ауторитативне дезаутентизације. Два различита порекла фикционалних чињеница у двострукој аутентизацији имплицирају поделу чињеничног домена фикционалног света на два под-домена: један који је аутентизован ауторитативном приповешћу и други који је аутентизован колективним консензусом фикционалних особа. Насупрот аутентизованом домену налази се виртуелни

домен, као домен неаутентизованих могућности, чији су конституенти уверења, илузије и погрешке фикционалних особа (Дон Кихотови дивови, Париз Еме Бовари), неисприповедано (unnarrated) и хипотетичка фокализација⁴.

Трећи вид аутентизације јесте субјективизирана ег-форма која настаје када оно што је субјективно добије приступ текстури у трећем лицу. Тиме настаје комбинована структура сачињена од форме у трећем лицу прожете дискурсом фикционалних особа⁵.

Приповест у првом лицу (Ich-form) истоветна је управном говору фикционалних особа. Како би Ich-приповедач био прихваћен као извор фикционалних чињеница, он треба да заслужи привилеговано знање, те у ту сврху употребљава два главна поступка: ограничава опсег властитог знања и идентификује његове изворе. Одбија да уведе ентитете који му нису познати или прецизно наводи извор уколико је нека фикционална чињеница изван домена његовог искуства. Због немогућности да приступи менталном стању других фикционалних особа, примењује поступак опажања туђег менталног стања на основу видљивих физичких показатеља. Уколико није присуствовао неком фикционалном догађају, наводе се извештаји очевидца. Кредибилитет и веродостојност казивања осигурани су овим поступцима.

Принцип аутентизације објашњен је на примеру двоструке структуре митолошког света у којем је сваки свет, и природни (N) и натприродни (S), уведен дискурсом приповедача аутентичан. Пример представљају *Страшна освета* и *Виј* Гогоља. У *Вију* натприродно васкрсење вештице легитимизовано је од стране приповедача на исти начин на који описује све претходно. У *Страшној освети* колективни доживљај дат је као једновремен. Аутеничност је потврђена и колективним доживљајем ликова–посматрача. У *Вију* је колективна аутентизација реализована сукцесивно, низовима описа који потичу од

⁴ Снежана Милосављевић Милић, пошавши од меодолошког приступа Дејвида Хермана, Мари–Лор Рајан и Јурија Марголина, сачинила је типологију виртуелног наратива која обухвата следеће врсте: 1) периферна могућа прича чије би подврсте биле контрачињенице и хипотетичка фокализација; 2) наративне негације; 3) поређења; 4) симулирани наративи (2016: 42).

⁵ Долежел илуструје примером фикционалног света *Госпође Бовари*: у оквиру ег-приповести уводи се опис лика (Шарла Боварија) са јасно уочљивим присуством једног субјективног става (Еме Бовари) у приповедној структури: „Разговор Шарлов био је безизразан као улични плочник, и у њему су се низала најобичнија схватања, у своме простом оделу, не изазивајући ни узбуђење, ни смех, ни сањарије... Није умео ни да плива, ни да се мачује, ни да гађа из пиштоља, а једног дана није умео да јој објасни неки израз из јахачке вештине на који је наишла у неком роману”.

различитих ликова. Колективна аутентизација је помоћно средство, за генерисање митолошког света довољно је приповедачево приписивање истиносних вредности (Doležel 1997: 86).

Перформативна снага говорног чина подлеже ризику поништавања услед нарушавања срећних околности. Перформатив постаје невалидан у случајевима опструкције. Долежел (2008: 168–176) указује на индикаторе подривања аутентизације. То су:

1) Сказ: Ироничан третман чина аутентизације води његовој злоупотреби. Приповедач се необавезно креће кроз игру причања од трећег до првог лица, од узвишеног до колоквијалног стила, од позиције „свезнања” до „ограниченог знања”.

2) Метафикција: У „самообнажујућем приповедању” злоупотреба чина аутентизације постиже се огољавањем поступака који учествују у креирању фикције, паралелно се одвијају конструкција текста и прича о његовој конструкцији. Постмодернистичка фикција обнажује све чиниоце у књижевној комуникацији: стварање света, читање, тумачење, коментарисање, критику, интертекстуалност.

3) Семантичка стратегија увођења контрадикција води ка свету који је немогућ у чисто логичком смислу. Пример оваквог поступка јесте Борхесов текст *Врт са стазама које се рачвају* у којем бесконачно генерисање фикционалних светова води њиховом међусобном поништавању.

Поступак дезаутентизације експлициран је на примеру митолошког света. Оба пола митолошког света, и природни (N) и натприродни (S), су аутентични (a): Na/Sa будући да су уведени посредством приповедача. Натприродну компоненту двоструког света управо приповедач дезаутентизује приповедним објашњењем. Наиме, функцију дезаутентизације преузима интермедијарни свет сна или привременог лудила, халуцинације. Овако генерисана наративна структура алетичког света у којој долази до трансформације првобитно аутентичног натприродног света у део природног света (Na/Sa → Na/Sa = Na) одговара фантастичном свету који је еквивалент Тодоровљевом жанру чудног. Хетеродијегетички приповедач конструише примарни наративни оквир.

2. 12. ПРИНЦИПИ НЕПРИРОДНЕ НАРАТОЛОГИЈЕ

Термин неприродна наратологија конструисан је као опонент природној наратологији Монике Флудерник формулисаној у књизи *Towards a 'Natural' Narratology* (1996). Моника Флудерник експлицира термин *natural narrative*:

- 1) „Prirodni narativ je termin koji definiše 'prirodno nastajanje' pripovedanja” (1996: 13).
- 2) Друго значење долази од „*Natürlichkeitstheorie*” која користи термин за означавање оних аспеката језика који су регулисани и мотивисани когнитивним параметрима заснованим на човековом искуству отеловљења у контексту стварног света (1996: 17).
- 3) Треће значење долази од Калера и његове употребе термина „натурализација” за означавање настојања читалаца да учине да чудно и девијантно изгледа природно (1996: 31).

Истраживањем неприродног наратива бавили су се наратолози Брајан Ричардсон, Хенрик Нилсен, Јан Албер. Као основни критеријум за неприродно Ричардсон у тексту „*Unnatural Stories and Sequences*” (2013) узима његово кршење миметичких конвенција које управљају разговорним природним наративима, нефикционалним текстовима и реалистичким делима која се руководе конвенцијама нефикционалних наратива (2013: 16). У књизи *Unnatural Narrative: Theory, History and Practice* (2015) дефинише неприродне наративе у релацији са антимиетичким и немиметичким догађајима (2015: 3–5) на следећи начин: неприродни наративи садрже као конститутивне чланове антимиетичке догађаје, ликове, подешавања или оквире. Антимиетичке представе су оне које су у супротности са основним претпоставкама нефикционалног наратива, миметичким конвенцијама, правилима реализма и устаљеним жанровским конвенцијама. Дефиниција Ричардсона заснива се на потенцијалним ефектима неприродног на читаоца, те ће се антимиетичко (неприродно) и немиметичко (у бајкама, баснама о зверима, научној фантастици, и тако даље) разликовати према степену неочекиваности који текст производи, који се може манифестовати као изненађење, шок, смех.

Нилсен у тексту „*Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited*” (2013) одређује неприродне наративе као подскуп фикционалних наратива који својим специфичностима у које спадају: темпоралности, светови прича, представе ума, или

елементи наратије који би се морале протумачити као физички, логички, мнемонички или психолошки немогући или невероватни у контексту стварног света делује подстицајно на читаоце који проширују интерпретативне стратегије ван оквира карактеристичних за реалистичке и миметичке наративе. Стратегије, теоријски и интерпретативни принципи по којима функционишу неприродне приповести улазе у домен истраживања неприродне наратологије. Важно је напоменути да су сви неприродни наративи фикционални, али су само неки фикционални наративи неприродни. Кључна диференцијација јесте деловање фикционалних наратива као агенса који провоцира читаоца да примени другачије тумачење него што би то захтевало приповедање о ситуацијама стварног живота какво се јавља у реалистичким и конвенционалним фикционалним наративима (2013: 72).

Дефиниција неприродног Јана Албера заснива се на текстуалним карактеристикама. Ограничава употребу термина неприродно на сценарије и догађаје који су физички, логички и људски немогући (Alber 2016: 14).

Албер у књизи *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama* (2016) дефинише неприродно (или немогуће) као опозитно у односу на когнитивне оквири и скрипта природног (стварног света) који се заснивају на природним законима, логичким принципима и стандардним људским ограничењима знања и способности (2016: 3). Природни (или реални) оквири и скрипте обухватају следеће врсте информација: способност комуникације карактеристична је искључиво за људе, док лешеве и предмети не говоре; људска бића не поседују трансформативну могућност; време иде напред (уместо уназад); и простори које насељавамо не мењају нагло свој облик (Alber 2016: 26).

У књизи *Unnatural Narrative, living handbook of narratology* (2013) Албер објашњава неприродни наратив у контексту „природних” когнитивних оквири и скрипата који потичу из нашег стварног света и укључују природне законе, логичке принципе као и стандардна људска ограничења знања. Кључни разликовни критеријум за препознавање неприродности је актуелизабилност, односно питање да ли би представљени сценарио или догађај могли да постоје у стварном свету или не. Острво у *Робинзон Крузоу* Данијела Дефоа, пример је фикционалног ентитета који би, иако непостојећи у реалном свету, потенцијално могао да се нађе у њему будући да се заснива на „природним” параметрима. Летеће острво Лапите у *Гуливеровим путовањима* Џонатана Свифта, с друге стране, очигледно није могуће у стварном свету и стога представља неприродну појаву (Alber 2013a).

Иако је неприродна прича утемељена на неприродним елементима као што су сценарија приповедања, наратори, ликови, временски токови или простори непостојећи у реалном свету уз нарушавање физичких закона, логичких принципа или стандардних антропоморфних ограничења знања, они никада неће бити у потпуности неприродни, већ ће свакако комбиновати како неприродне, тако и природне компоненте утемељене на параметрима из природног света (Alber 2013a).

Такосномија неприродног (Alber 2013a) обухвата следеће модификације или проширења постојећих нараторских концепција ситуација приповедања, наратора, ликови, времена или простора:

1) активирају се нестандартни типови приповедача као што су невероватно елоквентно дете, беба без мозга, женска дојка, животиња, или дрво, приповедач који је већ умро или је још нерођен, телепатски приповедач у првом лицу, ти-наративи и ми-наративи у којима се „ми” састоје од умова људи који су живели током периода од хиљаду година;

2) у неприродним наративима, ликовима могу бити полуљуди, полуживотиње или лешеви који говоре. Такође, могу се трансформисати у друге ентитете који коегзистирају, али не постоји коматибилност међу варијантама;

3) неприродне темпоралности чији је спектар разнолик: ретрогресивне темпоралности (у којима се време помера уназад); вечне временске петље; спојене временске линије или „хрономонтаже” (које спајају различите временске зоне заједно); обрнути узроци (у којима је садашњост узрокована будућношћу); контрадикторне темпоралности (које се састоје од међусобно искључивих догађаја или секвенци догађаја); и диференцијалне временске линије (у којима становници истог света приче старе другачије од осталих);

4) немогући простори поништавају наше стандардне претпоставке о простору и просторној организацији у реалном свету кроз варијације облика, неоствариве географије, визије бесконачног и незамисливог универзума или металептичке скокове између одвојених зона.

Јан Албер користи термин реализам како би означио „mimetičku evokaciju stvarnosti” која репродукује параметре из стварног света конципирајући процес представљања на природним оквирима и скриптама која деле емпиријска искуства са оним карактеристичним за реална бића у стварном свету (2016: 27), док је неприродно објашњиво као

антимиметичко у Платоновом смислу јер оно не делује имитативно или репродуктивно у односу на познати свет нашег искуства већ заснива свој наратив на сценаријима и догађајима који нису могући према физичким, логичким параметрима или параметрима реалних бића (Alber 2016: 28).

Неприродно обухвата две врсте немогућности (Alber 2016: 42–43): означава елементе чија перцепција као чудних, забрињавајућих или немогућих потиче од њиховог одступања у односу на основне когнитивне категорије које су конвенционализоване, те би се у овој групи нашле категорије као што су неприродни елементи постмодернизма. Поновљени сусрет са неприродним елементима наратива у читалачком искуству резултира прилагођавањем које читаоци чине према немогућим сценаријима и догађајима које почињу да интерпретирају као легитимне опције у свету фикције проширујући своје оквири читања и интерпретације прихватајући поменуте елементе које престају да доживљавају као чудне. Примери неприродних елемената који су већ конвенционализовани укључују животиње које говоре у баснама и дечијим причама; употребу магије у херојским еповима, одређеним романсама и новијој књижевној фантастици.

Ричардсон у књизи *Unnatural Narrative: Theory, History and Practice* (2015: 4) прави дистинкцију између немиметичког и антимиметичког: антимиметичко (или антиреалистичко) дело чији је пример Бекетов *Молој* одступа од конвенција карактеристичних за миметичко (или реалистичко) представљање какве одликују дело као што је *Ана Карењина*, док немиметички (нереалистички) рад, као што је бајка гради свој свет на позицијама миметичког приказа стварног света уз доследност устаљеним конвенцијама, али примењујући поступак надоградње неприродним компонентама. Разлике су објашњење следећим примерима: прича о једном обичном човеку који јаше типичног коња неколико сати по нормалном терену и путује тридесет пет миља је миметичка, док је прича о принцу који јаше крилатог коња на други крај своје кнежевине за неколико минута немиметична. Антимиметички, односно неприродан пример био би приказ летења у Аристофановом *Миру* у коме се протагониста пење на циновску балегу буба како би се попео на небо.

Искључени су из дефиниције немиметички радови, као што су бајке, басне и приче о духовима. Разлог њиховог искључења из категорије неприродног потиче из њихове конвенционалности, засноване на познатим обрасцима које читаоци брзо препознају. Дакле,

конвенционалност је обрнутосразмерна са неприродношћу. Како сам Ричардсон наглашава, разликовни чинилац његове дефиниције у односу на дефиницију Јана Албера огледа се у томе што Албер тумачи наратив као неприродан уколико садржи догађаје који су физички или логички немогући, док их Ричардсон квалификује као немиметичке (Richardson 2015: 11–13).

Трансцендирање физичких закона, логичких принципа и стандардних антропоморфних ограничења знања и способности изискује стратегије које читаоци примењују приликом сусрета са натприродним по принципу да се „*čudno, formalno, izmišljeno mora naturalizovati*” (Culler 1975: 134).

Флудерникова проширује Калеров појам натурализације и тврди да кроз процес „наративизације” што је „strategija čitanja koja naturalizuje tekstove regresom narativnim šemama” (1996: 34) читаоци користе когнитивне параметре у разумевању и тумачењу текстуалне недоследности и необичности.

Јан Албер у тексту „Unnatural Space and Narrative Worlds” предлаже стратегије за читање које читаоци могу да прате како би детерминисали функције неприродних простора:

1. Мешање/обогаћивање оквира: тумачење неприродног које је по дефиницији физички или логички немогуће изискује од стране читаоца рецептивну отвореност ка континуираном креирању нових оквира (као нпр. кућа која мења облик или запаљено језеро) рекомбиновањем, проширењем, или на други начин мењајући постојеће когнитивне параметре;

2. Читаоци могу објаснити немогуће ентитете идентификујући их као интегралне елементе одређених књижевних жанрова и генеричких конвенција (нпр. као царство натприродног или магије у еповима, романсама и наративима научне фантастике);

3. Неки немогући ентитети могу се објаснити као део унутрашњости човека;

4. Алтернативни, неприродни простори могу бити средства којима нарација досеже свој циљ, те се немогући ентитети могу јавити у служби сатиричне или критичке перспективе;

6. Читаоци такође могу разумети неприродне просторе као делове алегоричне целине која преносе поруку о људима или свету уопште;

7. Понекад можемо објаснити просторне немогућности претпоставком да су део трансценденталног царства као што је чистилиште или пакао (2013b: 48–49).

2. 13. ПОСТУЛАТИ ТЕОРИЈЕ МАРИ–ЛОП РАЈАН

У основи теорије могућих светова чији је представник Мари–Лор Рајан налази се идеја да је стварност универзум састављен од мноштва различитих светова који је структуриран као соларни систем тако да у његовом центру лежи свет општепознат као „стварни свет” окружен световима који су могући, али нису стварни, формулисана у тексту „From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology and Narrative” (Ryan 2006).

Илустративни су примери које наводи Мари–Лор Рајан. Могући светови показују различит степен подударности са стварним светом: у ближим световима парњаци стварног *ја* ће се разликовати у броју власи на глави, док ће у удаљеним световима добити Нобелову награду за физику или доживети физичку трансформацију у циновског инсекта уз задржавање основног идентитета илил чак неће постојати уопште (2006: 645). Да би се свет сматрао могућим, он мора бити повезан са центром такозваном релацијом приступачности.

У одређењу света као стварног постоје две перспективе: апсолутистичко гледиште и модални реализам. Однос стварног и могућег света према апсолутистичком гледишту на онтолошком нивоу огледа се у томе што се стварни свет одликује аутономним постојањем на физичком нивоу док су могући светови конструкти менталне активности, као што су сањање, маштање, предвиђање, обећање или приповедање. Тумачење из перспективе модалног реализма Дејвида Луиса заступа тезу да су сви могући светови подједнако стварни. Стварност је конципирана као индексни појам чија референца је подложна варијацији у зависности од говорника, као што је референца деиктике попут *ја*, *ти*, *овде* и *сада* (Ryan 2006: 645–646).

Актуелност светова одговараће оном свету у којем се његов становник налази, односно сви могући светови поседују статус актуелности који се активира са тачке гледишта њихових становника. Независно од тога да ли актуелни свет постоји стварно или фикционално, његова актуелности потиче из чињенице да смо урођени у њега, док ће статус

неактуелних могућих светова имати они светови на које гледамо споља. Поступак који омогућава да фикционалне светове доживимо као актуелне јесте поступак рецентриања који учествује у процесу читања (Ryan 2001: 103).

Метадолошки апарат теорије могућих светова коју заступа Мари-Лор Рајан прецизиран у књизи *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory* (1991) оперише следећим одредницама (1991: VII–VIII):

СС – Стварни свет, централни свет нашег система стварности, емпиријски свет у коме се налазимо. Постоји само један СС;

АМС – Алтернативни могући свет у модалном систему стварности;

РСТ – Референтни свет текста, свет текста који се заснива на чињеницама;

РСТ – Центар система стварности који се састоји од АМС-ова;

ССТ – Стварни свет текста као РСТ-а предложен у тексту.

АМСТ – Алтернативни могући свет текста у модалном систему текстуалног универзума формиран кад продукт мисаоне активности од стране становника актуелног света текста.

НСС – Наративни стварни свет. Оно што наратор представља као чињеницу РСТ-а.

Принципи на којима су утемељени односи између светова су следећи:

= идентичност	У фикцији, ССТ => РСТ
< > неидентичност	У тачној нефикцији, ССТ => РСТ
=> тачно представљање	У нетачној нефикцији (лажи и грешке),
~негација	~(ССТ => РСТ)
□нужност	У фикцији изреченој од поузданог наратора, НСС = ССТ
◇могућност	У фикцији изреченој од непоузданог наратора,
У нефикцији, РСТ = АС	
У фикцији, РСТ < > АС	~(НСС = ССТ)

Интерактивни сусрет читалаца са фикционалним делом доноси читаве светове могућности који окружују стварни свет као средишњу сферу, тако да се читалац упознаје са стварним светом и алтернативним могућим световима. Актуелном читаоцу ће сусрет са алтернативним световима који су плод фикционалног рецентрирања становника фикционалних светова бити систем реалности трећег реда, док је за њих саме систем реалности другог реда (Ryan 1991: 22).

Концепт фикционалног рецентрирања укључује низ од три модална система, усредсређена око три удаљена стварна света међу којима постоје разлике. Први је наш аутентичан систем чији је централни свет заправо стварни свет (СС). Другостепени систем је текстуални универзум, збир светова пројектованих текстом. У средишту овог система је текстуални актуелни свет, скраћено АСТ. Текстуални универзум поседује свој референтни свет као текстуални стварни свет (ССТ) који се одликује тачном репрезентацијом спољних ентитета, односно он је текстуални референтни свет (РСТ) (Ryan 1991: 24).

Како би један текст имао статус реалистичког, неопходно је да доследно поштује све односе из Е/природних закона. Свако прекорачење ових закона, односно трансгресија Е/природних закона биће оквалификована као „фантастично”. Према Тодоровљевој дефиницији овај услов треба проширити епистемичком несигурношћу под којом се подразумева да фантастички текст на епистемичком нивоу мора да изазове несигурност у погледу поштовања Е/природних закона у односу СС/ССТ (Ryan 1991: 44).

Однос између СС и ССТ-а успостављен је операторима алетичког система, ССТ у релацијама је са АМС-овима путем епистемичких, аксиолошких и деонтичких модалитета. Епистемички систем одређује свет знања (K-world); аксиолошки систем одређује свет жеља (W-world); и деонтички систем одређује свет обавеза (O-world), који диктира друштвена правила понашања. Поред тога што могући светови могу настати посредством модалитета, они могу бити изграђени и као фантастични светови (Ф-универзуми) кроз алтернативне светове снова, халуцинације, фантазије и фикције (Ryan 1991: 111).

ССТ може бити или хомоген или подељен у различите сфере које регулишу различити скупови закона као што су подељене онтологије какве су свето и профано, царство мртвих и царство живих, природно и натприродно (Ryan 1991: 114). Неприродни светови могу бити конципирани тако да ССТ има подељену онтологију или могу

функционисати као хомогени неприродни ССТ-а, какве налазимо у бајкама. У хомогеном неприродном свету ентитети из СС-а и они који се налазе у ССТ-а (виле, патуљци и змајеви) интегрисани су у истој сфери и њихова интеракција се доживљава као природни чинилац (Ryan 1991: 114).

Путем рецентрирања могу се досегнути алтернативни светови који настају као креације ума: снови, халуцинације, фантазије и измишљене приче испричане или састављене од стране ликова. Током трајања сна позицију ССТ-а заузима стварни свет сна као свет у чију стварност верује сањар. Током трајања сна, као и у халуцинантним стањима идентитет субјекта остаје сачуван приликом фикционалног пресељења рецентрирањем. Будући да се центрирање одликује инхерентном рекурзивношћу чланови Ф-светова имају на располагању читав низ активности које стварају свет: ликови у сну могу сањати, јунаци измишљених фикција могу писати фикције (Ryan 1991: 116).

Релација између ССТ-а и света жеља ликова може бити заснована на сукобу у случају да свет жеља садржи предлог који остаје неиспуњен у ССТ-а. Жеља функционише као подстицајни агенс теме потраге која се може одвијати у епизодама, какве су карактеристичне за митове и бајке (Ryan 1991: 121).

Сукоби на нивоу 0-света настају када лик упадне у стање дуга кроз кршење закона или због неиспуњења личне обавезе. Ова врста сукоба генерише низове: кршење забране – казна; мисија – остварење – награда; услуга – отплата; преступ – покајање; увреда – освета – освета – освета – освета (Ryan 1991: 121).

У епистемичком домену, конфликт може бити генерисан у два формама: контрадикторни односи између света знања и његовог референтног света доводе до грешке; непотпуни свет знања води до енигме. Варијанте грешке могу бити: спонтана грешка каква се јавља у трагедијама или резултат преваре, каква се јавља у комедијама, бајкама, сапуницама, шпијунским причама... Загонетке ће се јавити у мистериозним причама. Жанр фантастичног неодвојив је од облика енигме који је онтолошки необјашњив. Насупрот догађајима ССТ-а и представљања ликова законима који регулишу стварност појављује се такозвано фантастично оклевање. Како би дошло до разрешења ове врсте сукоба, јунак би требало да начини извесне измене којима ће модификовати своју приватну онтологију и прихватити ССТ као вишерегионални, у том случају би дух био објашњен као улез из

царства мртвих. У другом случају јунак може објаснити необјашњиве чињенице из ССТ-а тако што ће их приписати АМС-у насталом измењеним стањем свести или чином фалсификовања, те би дух био објашњен као сан, халуцинација, оптичка илузија, или као нормална особа покривена белим чаршавом (Ryan 1991: 121).

Конфликт се јавља унутар домена лика када дође до сукоба двају домена тако да остварење једног захтева искључење другог. Ова ситуација представљена је формулом: $\diamond(AW = K\text{-world} = 0\text{-world} = W\text{-world})$. Један од примера таквог сукоба на личном нивоу јесте некомпатибилност између света жеља и света обавеза (остварење жеља лика захтева неку забрањену или морално погрешну радњу, као у *Злочину и казни*) (Ryan 1991: 121).

Семантички домен текста је „sistem svetova” у чијем средишту се налази стварни свет текста (ССТ). Менталне представе ликова (веровања, жеље, планови, обавезе, снови, фантазије) имају статус АМС-а текстуалног система реалности (Rajan 1997: 101).

Мари Лор-Рајан у књизи *Могући светови и односи приступачности: семантичка типологија фикције* (1997) уводи појам фикционалног рецентрирања који претпоставља разликовање три модална система и три посебна стварна света. Први је наш природни систем, лоциран у СС-у. Други свет је текстуални универзум, представља збир светова пројектованих текстом. У центру овог система је ССТ, свет формиран чињеницама које су установљене као стварне. Референцијални универзум је систем који текстуални универзум репрезентује (Rajan 1997: 102).

Основу за дефиницију фикционалности утемељене на концепту могућих светова представљају следећи аксиоми који се тичу три типа стварних светова:

- „1. Postoji samo jedan SS.
2. Pošiljalac (autor) teksta uvek je lociran u SS-u.
3. Svaki tekst projektuje univerzum. U centru tog univerzuma jeste SST.
4. SST može a ne mora da bude sličan SS-u.
5. SST je ponuđen kao tačna slika sveta, odnosno RST, za koji se pretpostavlja (s razlogom ili ne) da postoji nezavisno od SST-a.

6. Svaki tekst ima implicitnog govornika. Implicitni govornik jeste osoba koja ispunjava odgovarajuće uslove tekstualnih govornih činova.

7. Implicitni govornik teksta uvek je lociran u RST-u” (Rajan 1997: 102).

Модалитети миметичког дискурса представљени су у табели.

Tabela br. 1: Modaliteti mimetičkog diskursa

	Modaliteti Mimetičkog Diskursa			
	SST=SS	SS=RST	SST=RST	SP=IG
Nefikcionalni tačni diskurs	+	+	+	+
Greške	-	+	-	+
Laži	-	+	-	-
Fikcija	-	-	+	-
Istinita fikcija	+	-	+	-

(Rajan 1997: 102).

У тексту који представља „kompletni univerzum” треба разликовати два домена транссветовних односа : (1) транс–универзумски домен односа који повезују СС са ССТ–а, тиче се степена сличности између текстуалног система и нашег система реалности и (2) интрауниверзумски домен који делује на нивоу унутрашње конфигурације универзума текста и повезују ССТ и алтернативне светове (Rajan 1997: 103).

Типови односа приступачности из СС-а који учествују у стварању ССТ-а укључују следеће:

„А. Identitet svojstava (skraćeno kao A/svojstva): SST je pristupačan iz SS–a ako objekti zajednički SST–u i SS–u imaju ista svojstva.

В. Identitet inventara (B/isti inventari): SST je pristupačan iz SS–a ako se SST i SS sastoje od istih objekata.

- C. Kompatibilnost inventara (C/prošireni inventari): SST je pristupačan iz SS–a ako inventar SS–a uključuje sve članove SS–a, kao i neke vlastite članove.
- D. Hronološka kompatibilnost (D/hronologija): SST je pristupačan iz SS–a ako od člana SS–a ne zahteva vremensko premeštanje pri promišljanju celokupne istorije SS–a [...]
- E. Fizička kompatibilnost (E/prirodni zakoni): SST je pristupačan iz SS–a ako su im zajednički prirodni zakoni.
- F. Taksonomska kompatibilnost (F/taksonomija): SST je pristupačan iz SS–a ako oba sveta sadrže iste vrste, a vrste poseduju ista svojstva [...]
- G. Logička kompatibilnost (G/logika): SST je pristupačan iz SS–a ako oba sveta poštuju principe neprotivrečnosti i disjunkcije.
- H. Analitička kompatibilnost (H/analitičko): SST je pristupačan iz SS–a ako su im zajedničke analitičke istine, tj. ako objekti označeni istim rečima imaju ista suštinska svojstva.
- I. Lingvistička kompatibilnost (I/lingvistika): SST je pristupačan iz SS–a ako se jezik kojim se opisuje SST može razumeti u SS–u” (Rajan 1997: 103).

Дискусија о жанру и односима приступачности резимирана је у табели.

Tabela br. 2: Žanr i odnos pristupačnosti

	Žanr i odnos pristupačnosti								
	A	B	C	D	E	F	G	H	I
Tačna nefikcija	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Istinita fikcija	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Realistička i istorijska fikcija	+	-	+	+	+	+	+	+	+
Istorijska kontrafabulacija	-	-	+	+	+	+	+	+	+
Realistička aistorijska fikcija	•	-	-	+	+	+	+	+	+
Anticipacija	+	-	+	-	+	+	+	+	+
Naučna fantastika	+/-	-	+/-	-	+	+/-	+	+	+
Bajka	•	-	-	+	-	-	+	+	+

Legenda	-	-	+	+	-	-	+	+	+
Fantastički realizam	+/ •	-	+/-	+	-	+	+	+	+
Besmisleni stihovi	-	-	/+	#	-	/+	-	+/-	+
Blablarijanizam	-	-	-	#	-	-	?	+	-
Konkretna poezija	-	-	-	#	-	-	-	-	-

(Rajan 1997: 103).

•: nepromenljivo zbog ”-” u C

#: nepromenljivo zbog ”-” ili ”?” u G: kada zakoni logike više ne važe, pojam vremena gubi svaki smisao

A = identitet svojstava

B = identitet inventara

C = kompatibilnost inventara

D = hronološka kompatibilnost

E = fizička kompatibilnost

F = taksonomska kompatibilnost

G = logička kompatibilnost

H = analitička kompatibilnost

I = lingvistička kompatibilnost

Поређењем ССТ фантастичног текста са СС-ом, закључује се да долази до нарушавања Е/природних закона и Ф/таксономије.

II О ПРОБЛЕМУ ФАНТАСТИКЕ

1. ТЕОРИЈСКО ОДРЕЂЕЊЕ ПРОБЛЕМА ФАНТАСТИКЕ

Према *Речнику књижевних термина* (Živković i dr. 2001: 213) реч *фантастика* потиче од латинског облика *phantasticus*, односно грчког *φανταστικός* који имају значење „ono što ne postoji u stvarnosti, ono prividno, stvoreno uobraziljom”. Њена дефиниција у књижевности и уметности укључује више аспеката. У ширем естетичком смислу, фантастика обухвата разне уметничке појаве, док у контексту књижевности има значење фантастичне књижевности, она руши онтолошке норме и нарушава границе између природног и натприродног света. Одликује се радикалним изокретањем традиционалних наратива и језичко-семантичких правила и представља могућност за комбиновање и превазилажење уобичајених реалних ограничења. Суштина фантастике лежи у њеној способности да кроз машту и симболично представљање компензује предмете и догађаје који не постоје у стварности, те на тај начин пружи испуњење жеља.

Наглашено је да је дефинисање фантастике у вези са одређењем појма фантастичног под којим се подразумева следеће: у најширем смислу, фантастично се односи на свако књижевно дело које садржи нереалне, надреалне и чудесне елементе, као што су снови, визије страха и будућности, почев од бајки до научне фантастике. У ужем смислу, фантастично се односи на књижевно приказивање чудесног и језовитог на начин који доводи читаоце и ликове у стање несигурности у погледу објашњења као стварности и имагинације. Свет фантастике обухвата феномене који се не могу објаснити природним законима и дефинише се појмовима као што су фантастично, необично, чудесно, халуцинантно и чаробно.

Рабкин дефинише фантастично у књизи *Fantastic Worlds: Myths, Tales and Stories* (1979) као прекорачење наративних правила стварног света, али не света који има објективно важење већ контекстуално условљеног стварног света датог текста (1979: 33–35). Важно је да нагласити да фантастично не происходи од пуког нарушавања „стварног

света” који почива на кодификованим и стабилним законима, већ од варијанте алтернативе стварном свету која представља очекивану контекстуалну пројекцију за дати текст. Појава чаробњака у житијима не би утицала статус фантастичног будући да смо уверени да чаробњаци очигледно не постоје, док свакако не бисмо били изненађени уколико бисмо у причама које почињу са „Био једном” наишли на змаја или вештицу или златокосу принцезу.

Илустративан би био почетак: „Била једном једна прелепа златокоса принцеза и очајнички се заљубила у водоинсталатера по имену Сид”. У нашем свету постојање водоинсталатера по имену Сид не би било фантастично, али у свету који је уведен са „Било једном” његово присуство крши основна правила и провоцира реакцију читалаца која би доделила оваквом почетку епитет фантастичнијег почетка од почетка једне обичне бајке. Параметар за дефинисање фантастичног нису правила која потичу из стварног света, већ је реч о правилима која се формирају у складу са датим контекстуалним окружењем.

Обликотворну улогу при процесу формирања правила има наш лични и културни осећај стварног света. У стварном свету искуствено знање нам потврђује да мртви не устају поново (тако да духови морају бити фантастични), али у неком специфичном контексту појава змајева или чаробњака може бити мање или више очекивана. Будући да се контекст континуирано ствара самим процесом читања, када знамо да смо урођени у причу са духовима, касније појављивање духова неће бити нарочито фантастично.

Наративна правила света бајке стабилна су са унапред познатим правилима, те се ликови у бајкама ни читаоци не чуде када животиње говоре, али интерполација неког дугог фантастичног елемента као што је путовање унатраг или појава Сида водоинсталатера довела би до суштинског преокрета одступајући значајно од конвенционалног инвентара. Рабкин напомиње да фантастика може да постоји у наративу који већ у основној констелацији осигурава минимални осећај континуитета, реалности. Дакле, чак и најфантастичнији наративи морају бити реалистични у некој минималној мери.

Отвара се питање да ли бајка припада фантастици. Роже Кајоа у тексту „Од бајке до ’научне фантастике’” (1978: 71–75) даје упоредни преглед бајке и фантастике: бајка се одликује натприродним чиниоцима као саставним делом, срећним епилогом и фиктивним светом док су натприродни чиниоци у фантастичним причама деструктивни, ремете природне законитости; епилог фантастичне приче доноси смрт, нестанак или проклетство

главног јунака након чега се стабилизује стање нормале; фантастичне појаве су интензивније када су неочекиване, неизбежне и фаталне. Кајоа позиционира фантастику хронолошки након бајке, „tek pošto je trijumfovala naučna koncepcija racionalnog i konačnog poretka stvari”.

Радован Вучковић у тексту „Фолклорна фантастика у српској прози крајем XIX века” (1989) проблематизује став о елиминацији фолклорне фантастике из области фантастичке књижевности. Вучковић објашњава да би фантастичка литература претрпела губитке додајући да је немогуће и замислити постојање дела из те области које у својем саставу не би садржало неке од преобликованих фолклорних и митолошких модела. Сачињавајући осврт на историјску перспективу фантастике од прелаза из седамдесетих година у осамдесете године до фантастике прве фазе симболизма деведесетих година, маркира бајку као алат за клесање социјалних, етичких, естетских и филозофских идеја. У прози и драми симболизма бајка стиче обележје поетске алегорије које се јавља последично услед губитка неодређеног и двосмисленог карактера као аутентичног обележја фантастике. Ослањање на фолклорне моделе стваралаштва препознато је као интегришуће бајковно ткиво и у доба реализма и доба неоромантизма (1989: 423–428).

Радуловић сачињава преглед дефиниција бајке почев од Вука Караџића који одређује „женску приповијетку” као фантастичну јер се у њој „приповиједају којекаква чудеса што не може бити” са чиме су сагласне савремене дефиниције које одређују бајку као „народну приповетку фантастичне садржине” која „служи забави”, при чему је „и слушалац и приповедач сматрају неистинитом и нестварном”. Макс Лити дефинише *Zauber märchen* као „народну приповетку са суштински натприродним елементима” сматрајући чудо, чаролију и натприродно неодвојивима од бајке. В. Е. Појкерт назив бајке „ограничава на приповетке које се дешавају у чудесном свету... у којима се човек може преобразити”. Курт Ранке види бајку као приповетку чудесне садржине временски, просторно и каузално недетерминисану, ослобођену тежње ка веродостојности. К. Шпис као основни разликовни критеријум између света бајке и нашег узима „чудесне чаролије, које се срећу на сваком кораку” (Радуловић 2009а: 5–6).

Роузмари Цексон у књизи *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981) у процес тумачења фантастичног уводи појам *paraxis* (1981: 11) који је у релацији са местом

фантастичног и имплицира међусобно раздвојиву везу са главним телом реалног које засенчује и угрожава. Област параксијалног обухвата спектралну област фантастичног, чији је имагинарни свет лоциран између реалног и нереалног. Ово параксијално позиционирање укључује многе структуралне и семантичке карактеристике фантастичног наратива: на једној страни је реално, објективно, а на другој нереалистично, немогуће. Дефинише фантастику као „spektralnu prisutnost između postojanja i ništavila” и указује на њену деконструктивну моћ: „Ona uzima realno i slama ga” (Jackson 1981: 12). Роузмери Џексон види фантастику као субверзију која се може концептуализовати само негативним појмовима према категоријама „стварног”: немогуће, нестварно, безимено, безоблично, непознато, невидљиво.

Џексонова поставља фантастику у опонентну позицију према роману као облику којим је доминирала уска монолошка свест. Подривајући ову унитарну визију фантастично уноси конфузију и алтернативе. За разлику од чудесног или миметичког, фантастично је модус писања који улази у дијалог са реалним и инкорпорира тај дијалог као део есенцијалне структуре. Фантастично се дакле помера ка области без значења. То чини покушајем да артикулише „неименовано”, „безимене ствари”, покушавајући да визуализује невидљиво или успостављањем дисјункције речи и значења. Јаз између означитеља и означеног драматизује немогућност да се дође до дефинитивног значења или апсолутне стварности. Критичари су дефинисали фантастику у смислу њене релације према реалном, што је у литерарном смислу значило да се тежило да се разуме кроз њену релацију према реализму. Јаз између означитеља и означеног затворен је у реалистичком наративу, док је у фантастичној литератури отворен. Као што Тодоров истиче, фантастично се не може ставити поред алегорије или поезије јер им се опире. Оно тежи ка неконцептуалном. Када се натурализује као алегорија или симболизам, фантастика губи неозначујућу природу. Део њене субверзивне моћи лежи у опирању алегорији и метафори.

Роузмери Џексон говори о фантастици као о књижевности жеље. У изражавању жеље, фантазија може деловати на два начина (према различитим значењима глагола „изразити”): може рећи, манифестовати или показати жељу (изражавање у смислу приказивања, представљања, испољавања, лингв. изговор, помињање, опис), или може избацити жељу, када је та жеља узнемирујући елемент који угрожава културни поредак и

континуитет (израз „избацили” у смислу истискивања, избацивања, ослобађања од нечега силом). Фантастика отвара пут ономе што је незречено или невиђено у једној култури: оно што је ућуткано, учињено невидљивим, прекривеним и одсутним (nav. према Нуме 2014: 17).

Топографија модерног фантастичног (Jackson 1981: 25–28) за референту тачку узима визуелни тренутак под којим се подазумева све оно што улази у домен видљивог, тако да би све оно што искорачује из овог домена, било да је реч о нечему кратковидном, искривљеном или изван фокуса, улазило у област трансформације познатог у непознато и било категорисано као фантастично. Доминација спектралних слика води ка учесталости јављања мотива огледала, наочара, одраза, портрета, очију, дакле свега онога што улази у проблем визија и видљивости. Културолошка оријентисаност ка манифестацији видљивог постављајући знак једнакости између стварног и видљивог, односно нереалног и невидљивог, у невидљивом препознају субверзивну функцију у контексту система чија епистемологија функционише по принципу који поставља еквиваленцију између „Ја видим” и „Ја разумем”. Супротно објективно јасном и видљивом налази се фантастична уметност у којој је доминантан принцип стабилног поимања стварности кроз поглед онемогућен те долази до одступања у виду искорачења из перцепције која има моћ да једним погледом обухвати читав предмет у изобличене, дезинтегрисане, делимичне перспективе, које досежу и у област невидљивог. Текстови фантастичке провенијенције доносе дезинтеграцију тродимензионалности, класичног јединства простора, времена и карактера: параметри видног поља теже неодређености. Фантастично подрива доминантне филозофске претпоставке које подражавају као стварност кохерентан ентитет са једним погледом, ту уску визију коју је Бахтин назвао монолошком.

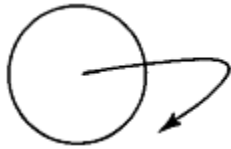
Теме се могу груписати у неколико области: 1) невидљивост; 2) трансформација; 3) дуализам; 4) добро против зла (Jackson 1981: 28). Генерише се комплекс мотива који се понављају: духови, сенке, вампири, вукодлаци, двојници, делимични ја, одрази (огледала), ограде, чудовишта, звери, канибали. Трансгресивни импулси ка инцесту, некрофилији, андрогинији, канибализам, нарцизам и „ненормална” психолошка стања конвенционално категорисана као халуцинације, сан, лудило, параноја, произлазе из ових тема. У склопу Тодоровљеве дихотомије на „ја” и „ти” теме Роузмари Џексон (1981: 30–32) продубљује

проблем другости. Теме у првој групи конструишу се око односа појединца према свету, са структурирањем тог света кроз Ја, свест која види (кроз око), опажа, тумачи и поставља себе у однос са светом објекта. Свака друштвена структура има тенденцију да искључи као зло било шта радикално другачије од себе. Странац, друштвени девијант, свако ко говори на непознатом језику или се понаша на непознат начин, свако чије је порекло непознато или има изузетне моћи, тежи да буде издвојен као друго, као зло. Дефинисању другог као злог претходи његова необичност која се огледа у различитости и потенцијалном угрожавајућем фактору свега што је блиско и познато. Другост је означена као онострано, натприродно, као да је изнад или изван човека. Романтичарска фантастика дефинисала је и ограничавала другост као злу и дијаболичну. Једно од назива другости било је „демонско” и важно је препознати семантичке промене у историји ђавоље фигуре будући да указују на „прогресивну интернализацију” фантастичног наратива у постромантичарском периоду. У ранијим фантазијама синонимни термини демонско и дијаболично користили су се за означавање натприродног бића, духа, генија, или ђавола, злоћудне, деструктивне силе на делу.

Модерна фантастика донела је радикалну промену у именовању, односно тумачењу демонског. Један од знакова ове промене је трансформација у употреби демонског у миту о Фаусту. Док је Марлоов доктор Фаустус имао демоне који су се појављивали на сцени да одвуку Фауста у пакао, у верзијама Фауста с краја осамнаестог овакви ентитети престају да егзистирају екстерно, одвојено од субјекта унесећи несигурност у погледу натприродног и природног објашњења ђавоље генезе, те се отварају могућности за тумачење демонског као самогенерисаног или спољашњег у односу на субјекат. До времена Достојевског функција демонског као пројекције несвесног дела сопства добија своју потврду. Поларизација добра и зла престаје да постоји као важећа са интернализацијом демонског. Током романтичарског периода, семантички слој демонског постепено се модификује из значења натприродног у нешто што измиче јасном одређењу и преузима значење нечег узнемирујућег.

Полазећи од Тодоровљеве идентификације две групе фантастичних тема, Ја тема и Не-ја тема могуће је издвојити две врсте мита у савременој фантастици (Jackson 1981: 33–34). У првој је извор другости у себи. Примери су: *Франкеништај*, *Доктор Цекил и господин*

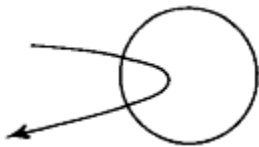
Хајд, Лигеја Едгара Алана Поа. Франкенштајн тип мита представљен је дијаграмски у виду круга сопства који генерише сопствену моћ за уништење и метаморфозу.



Slika br. 1 Izvor metamorfoze ili neobičnosti u sebi

(Jackson 1981: 34)

У другој врсти мита, извор промене потиче изван субјекта, продире у субјекат вршећи апропријацију и неповратну измену, при чему му додатно омогућавајући да и сам покреће сличне трансформације. Овај тип метаморфозе налази се у Дракули и причама о вампирizmu, у Кафкиној *Метаморфози* и филмовима као што је *Ноћ живих мртваца* Џорџа Ромера.



Slika br. 2 Izvor metamorfoze van sebe

(Jackson 1981: 34)

Спољашње силе улазе у субјект, врше метаморфозу и поново се враћају у свет. За разлику од типа Франкенштајна, овај мит о Дракули није ограничен на појединачни субјекат: укључује читаву мрежу других бића и често се ослања на механичку репродукцију религиозних веровања или магијских средстава. Илустративни су примери Дракуле у којем постоји прибегавање хришћанским средствима (распеће, Библија) и магији (бели лук, загонетки) да би се победила опасност од потпуне инвазије вампира и *Ноћи живих мртваца*

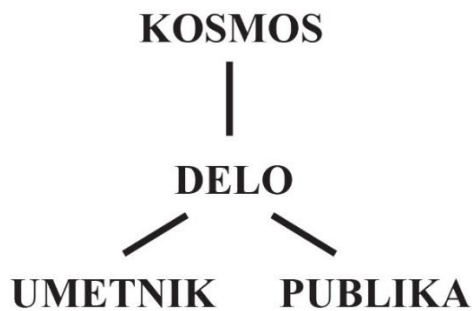
у којој се користи војно/технолошка моћ како би уништила полуживе зомбије активираних цурењем радијације.

Психоаналитичка читања тумаче фантастичне наративе као фантастичне пројекције настале из несвесне жеље субјекта (Jackson 1981: 39–40). Све оно што се сусреће у овом чудесном царству, било да се именује као дух, анђео, ђаво или чудовиште заправо потиче из домена несвесног, из пројекције осећања, жеље коју субјект одбија да препозна или је одбацује. Психоаналитичка читања ове врсте могу се применити на различите фантастичне наративе: приче Поа, Достојевског, Џејмса, анализирани су као фантастичне пројекције настале из несвесне жеље субјекта. Приче о духовима су посебна категорија фантастичног, еволуирају из фолклора и развијају се кроз готичку хорор фантастику. Постале су широко популарне у викторијанском периоду (Шеридан ле Фану, Радјард Киплинг, Вернон Ли, Хенри Џејмс). Ефекат прича о духовима узнемиравајућ је због теме повратка мртвих као немртвих. Како би могла да представи оно што улази у домен културно невидљивог и што је исписано као негација и као смрт, фантастично уводи одсуства и управо одатле потиче њена тенденција ка неозначености.

Концепција карактера пролази кроз радикалну измену у виду напада на јединствени карактер. У субверзији јединства „ја” огледа се најрадикалнија трансгресивна функција фантастичног. Карактер је сам по себи идеолошки концепт, произведен у име реалистичне репрезентације стварне, емпиријски проверљиве стварности ван књижевног текста. Фантастичне приче о деконструисаним, срушеним или подељеним идентитетима и дезинтегрисаним телима супротстављају се традиционалним категоријама унитарности. Издвојени су: готске приче и романи, фантастични реализам, викторијански фентазии (Jackson 1981: 57–85). Порекло фантастике препознаје у готичкој књижевности. Готика се посматра као реакција на историјске догађаје, посебно на ширење индустријализма и урбанизације. То је сложена форма која се налази на рубовима буржоазије културе, функционишући у дијалогском односу према тој култури. Било би погрешно посматрати фантастику као алтернативну књижевну форму током деветнаестог века. Фантастика ремети монолошку визију. Дијалог између фантастичног и реалистичног наративног модуса често оперише унутар појединих текстова.

Најпознатији аутори викторијанског фентезија су Луис Керол, Џорџ Макдоналд, Чарлс Кингсли. Ово нису фантастични жанрови према Тодоровљевој шеми, јер не изазивају двосмисленост у одговору код читаоца. Они су „легалитовани” разним уређајима за уоквиривање као што су огледало, шаховска партија или земља чуда из снова: самостална царства која су неутрализована и дистанцирана кроз оквир. Викторијански фентези близак је Колрицовом појму имагинације.

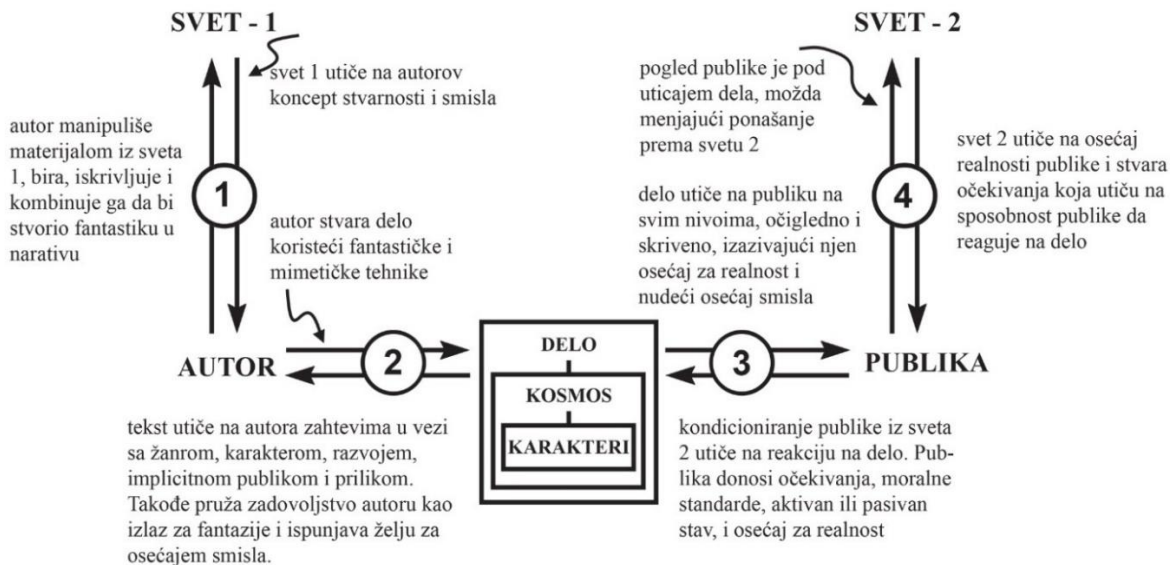
Кетрин Хјум у књизи *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* (1984) нуди оквир који представља дијаграмски модел књижевности у контексту полазећи од модела који је предложио М. Х. Ејбрамс у књизи *Огледало и лампа*. Модел укључује четири елемента: уметник, дело, публика, космос (Hume 2014: 9).



Slika br. 3

(Hume 2014: 9)

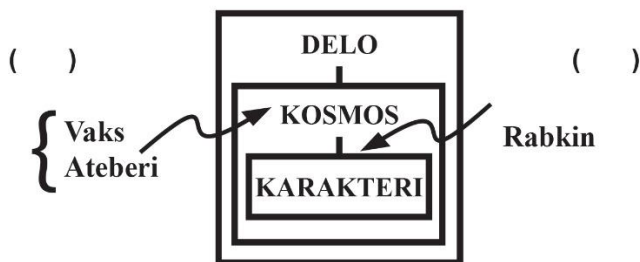
Појмови уметник, дело и публика разумљиви су сами по себи. Космос је термин са значењем природа, људи и догађаји, идеје и осећања, материјалне ствари и догађаји и суперсензибилне есенције. Поред космоса појављује се свет који окружује аутора (биће обележен одредницом свет 1) и свет који окружује читаоца (биће обележен одредницом свет 2). Елементи помоћу којих аутор ствара потичу из света 1. Ако је књижевност посебно успешна, њен домет досеже не само до чланова публике већ и до света 2. Светови 1 и 2 могу се разликовати чак и у случају када су уметник и читалац савременици; свет 2 је различит за сваког члана публике (Hume 2014: 9).



Slika br. 4

(Hume 2014: 10).

Дефиниције са једним елементом су дефиниције Луја Вакса и Брајана Атеберија. Луј Вакс заснива дефиницију на теми. Фантастика оперише: вукодлацима, вампирима, деловима људског тела који постају одвојени и аутономно активни, проблемима личности, нарочито сексуалне врсте, невидљивошћу, променама у узрочности, простору и времену, људском дегенерацијом. Фантастика се појављује тамо где перспективе наметнуте основним правилима наративног света морају бити дијаметрално противречне. Промена правила мора бити препозната од стране самих ликова као таква. Керолова Алиса схвата да су њене норме преокренуте када не може да стигне до баште идући према њој. Зна да је њен спори пад низ зечију рупу фантастичан преокрет (Hume 2014: 13).

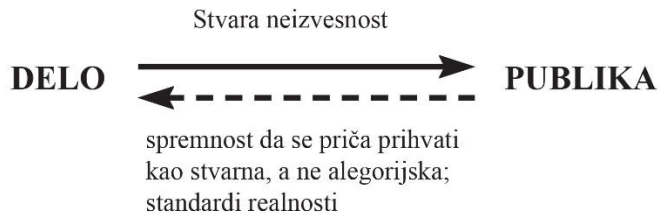


Slika br. 5

(Hume 2014: 18).

Дефиниција са два елемента

Дефиниције са два елемента су дефиниције Цветана Тодорова и Кристин Брук Роуз. Узимају у обзир дело и публику. Илустрација је Тодоровљева теза о три услова фантастичног.



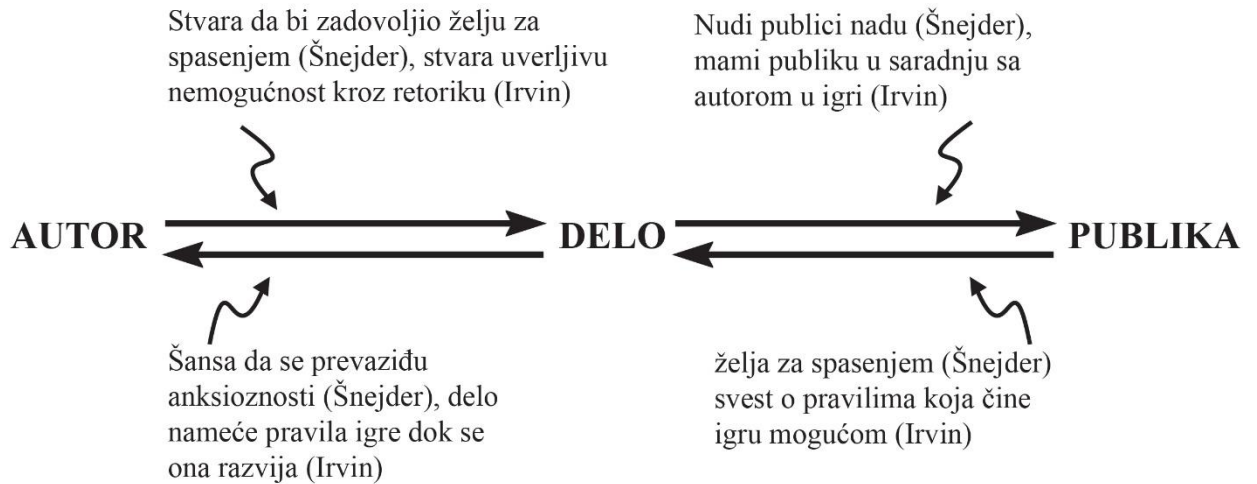
Slika br. 6

(Hume 2014: 18)

Теорије које се ослањају на три елемента: аутор – рад – публика јесу теорије Вилијама Роберта Ирвина, Марсела Шнејдера и Ен Свинфен. Ирвинова дефиниција одвија се у две етапе. Прва је оријентисана на текст: било да је материјал екстравагантан или наизглед уобичајен, наратив је фантастичан уколико се односи на креирање неке немогућности, уколико је произвољан конструкт ума (nav. према Hume 2014: 15).

Друга етапа укључује аутора и публику који деле интересовање за исте теме као што су: ноћни део нашег постојања, снови, сањарења, сумње, интуиције, фантазме, химере, слутње, предсказања (Hume 2014: 15).

Свинфен не дефинише фантастику, наводи теме (нпр. звери које говоре, секундарни светови) и наглашава ауторску жељу за комуникацијом религиозних, филозофских, друштвених, политичких идеала публици (Hume 2014: 15).

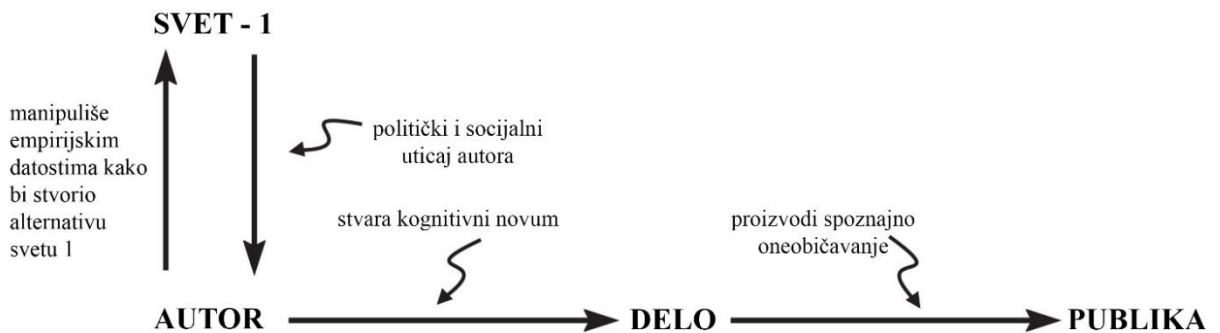


Slika br. 7

(Hume 2014: 18)

Дефиниција са четири елемента

Дефиниција научне фантастике Дарка Сувина обухвата четири елемента: СФ је књижевни жанр чији су неопходни услови присуство и интеракција очуђења и сазнања; главна одлика јесте маштовит оквир алтернативан ауторовом емпиријском окружењу (nav. prema Hume 2014: 16).

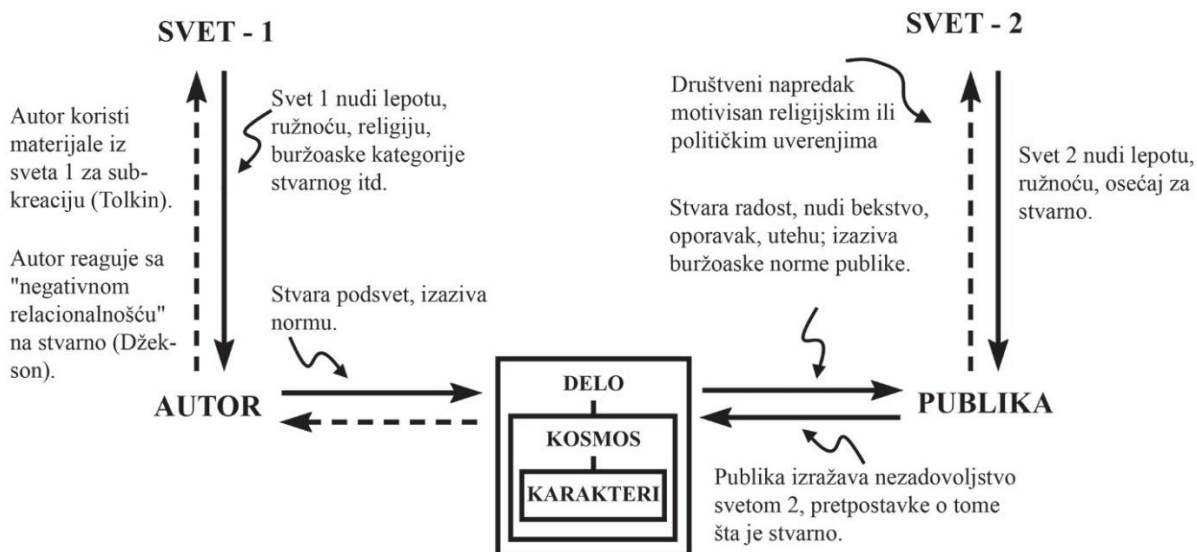


Slika br. 8

(Hume 2014: 19)

Дефиниција са пет елемената

Дефиниције са пет елемената видљиве су код Ј. Р. Р. Толкина и Роузмери Џексон.



Slika br. 9

(Hume 2014: 19)

Толкин у фантастици препознаје радост кроз ефекте које она сама по себи производи као што су искуство опоравка, бекства и утехе. Под опоравком Толкин је подразумевао ефекат дефамилијаризације, новину која нама постаје доступна када се ослободимо осећаја да поседујемо познато. Бајка нуди утеху срећног краја, књижевност нуди бекство од индустријског живота и од смрти. Управо је то за Толкина један од легитимних дарова књижевности (nav. prema Hume 2014: 16).

Према Кетрин Хјум књижевност је производ два импулса: мимезиса, који делује имитативно у односу на људе, ситуације и објекте са тенденцијом ка емпиријској веродостојности и фантастике у којој се огледа жеља за променом датости и другом стварношћу. Не опредељује се за кратку листу текстова које треба идентификовати као посебан жанр већ заступа став о постојању фантастичних елемената у литератури. Посматра књижевност као производ мимезиса и фантастике и заступа тезу о постојању миметичких и фантастичних елемената у сваком делу (Hume 2014: 20–21).

Бавећи се питањем како одредити присуство натприродног догађаја у контексту дефиниције фантастичног Трејл (1996: 7–8) проблематизује критеријум који Тодоров поставља као полазни за одређење жанра фантастичког (оклевање читалаца): имамо ли право да називамо дело *Хамлет* фантастичним јер Хамлет говори са духом његовог оца?

Ако бисмо жанр дефинисали простим присуством натприродног догађаја, *Хамлет* би припадао фантастичном жанру, међутим према Тодорову, натприродни догађај или биће сами по себи нису довољан услов за фантастично. Будући да је основни критеријум читалачко оклевање, *Хамлет* не би могао да буде категорисан као фантастично дело. Појава духа изискује даља објашњења у контексту фикционалног света. Одређење дела као фантастичног зависиће од укупне структуре (макроструктуре) фиктивног света, од тога који су његови саставни делови и како су распоређени, да ли су централни или периферни, функционални или помоћни, доминантни или подређени. У том смислу, иако је дух натприродни ентитет, он ће у контексту фикционалног света у целини бити фрагмент, периферна појава са сасвим специфичном функцијом: служиће да мотивише Хамлетове поступке и тиме покрене заплет.

Ненси Трејл (1996: 8–9) дефинише појмове природно и натприродно у оквирима семантике могућих светова: позивајући се на дефиницију Бредлија и Шварца, одређује се за одређење по којем је природни домен физички могућ свет који има исте природне законе као и стварни свет. Натприродни домен је, насупротив томе, физички немогућ свет. Дакле, фантастично почива на супротности физички могућег и физички немогућег. Њена теорија фантастичног коинцидира са алетичким ограничењима Лубомира Долежела.

Трејл (1996: 12–18) предлаже следећу типологију:

1) Дисјунктивни режим: У свету дисјунктивног режима, два домена имају статус неоспорних, недвосмислених измишљених „чињеница”. Натприродни ентитети могу да интервенишу унутар природног домена. Они могу узети било који од надљудских облика, било да су демони, богови. Могу бити попут људи. Ликови оба домена могу да коегзистирају и комуницирају, али свако препознаје да је онај други стран. Примери су: Балзакова *Серафита*, Гогољев *Виј*, *Хроми ђаво* Алана Ренеа, *Ђаво који храмље* Луиса Велеса де Геваре. У овом модусу натприродна бића и догађаји се не могу објаснити (тј. поништити аутентичност) као сан, халуцинације, лудило или било које друго одступање. Два домена коегзистирају до краја.

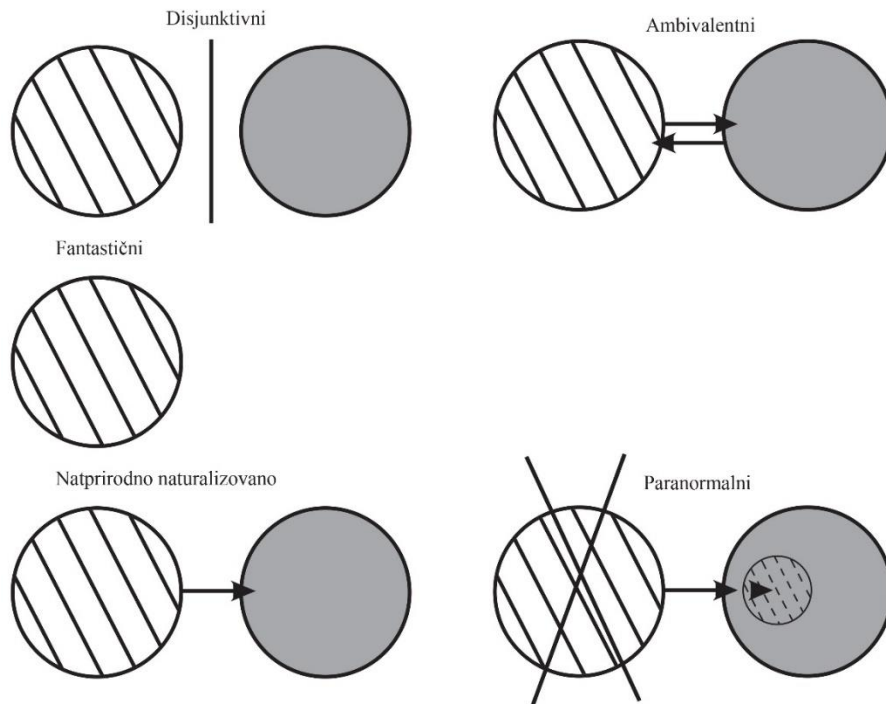
2) Фантастични режим: У подтипу дисјунктивног модуса, натприродни домен испуњава фикционални свет или је природни домен потпуно одсутан или је уређај за кадрирање, домен конструисан у прологу, епилогу или оба, са веома ограниченом функцијом. Пример таквог уоквиравања јесу *Гуливерова путовања* Донатана Свифта. Она

нуде пример уређаја за уоквиривање. Када Гуливер исплови из Бристола, он је у природном домену фикционалне Енглеске; након што је доживео бродолом, улази у натприродни домен. Свако ново путовање, уоквирено укратко скицираним природним доменом, води Гуливера у натприродни домен. Лилипутанци, Бробдинганци и Хоуихнхнмси у алетичком смислу су физички немогући – односно натприродна су бића. У епилогу дешава се обрнуто, Гуливер се враћа у природни домен Енглеске. Сваки пут, оквир има прилично уску функцију провоцирања Гуливерове жудње за лутањима натеравши га да поново крене.

3) Амбивалентни режим: Натприродни домен је конструисан као потенцијалност. Наратор, или протагониста-наратор, не потврђује у потпуности аутентичност. То можемо видети на примеру *Пикове даме* Александра Пушкина у којој статус натприродног остаје неодређен, јер је натприродни домен и аутентификован и дезаутентификован. Против натприродног је Германова опсесија победом на картама, пијанство у ноћи појаве духа, чињеница да је спавао (сањао) и чињеница да је био оптерећен кривицом због грофичине смрти. За натприродно су алузија на Мефистофелеса и нараторова примедба „сан га је напустио”. Најимпресивнија од свега јесте магична комбинација која би победила да је Герман добро одиграо. Он губи животну уштеђевину или зато што је грешком извукао погрешну карту у тренутку узбуђења или је до погрешке дошло натприродном интервенцијом. У закључку наратор примећује: „Герман је сишао с ума”, а статус натприродног остаје неодређен. У Гогољевом *Носу* на нивоу макроструктуре, налазимо физички немогућ (натприродни) догађај који се дешава у природном домену и сказ приповедача који чини причу неодређеном: „И тако нешто се догодило у северној престоници наше огромне земље! Тек сада, када размишљамо о читавој причи, видимо да она садржи много тога што је крајње невероватно...” Наратор даље набраја неуверљивости, али закључује: „Свеједно... вероватно можемо признати ово и оно, и чудне ствари ту и тамо... Мислим, чудне ствари се дешавају све време, зар не?” Дакле, епилог је сасвим је у складу са карактеристикама амбивалентног режима.

4) Натприродно натурализовано: Натприродно натурализовано одговара Тодоровљевом фантастично чудном. Натприродни домен је овде конструисан у дисјунктивном модусу, али је, на крају, дезаутентификован када наратор даје природно објашњење за чудне догађаје: све је то био сан, халуцинација, илузија изазвана дрогом или ефекат страха, лудила, хистерије.

5) Паранормални режим: Однос натприродног и природног не подлеже строгој подели већ се опозиција смањује зато што се натприродно схвата као обележје за чудне латентне појаве у оквиру природног домена. У такве појаве спадају категорије као што су видовитост, телепатија и предвиђања. Оне се могу сматрати физички могућим као свака уобичајена људска способност. У другим контекстима, такве изванредне способности припадале би искључиво натприродним ентитетима; када људи поседују такве способности, оне се обично тумаче као дар божанстава или демона. У паранормалном режиму долази до структурне промене: границе природног домена се проширује и интегришу посебан регион доступан онима са изванредним способностима. Натприродне појаве се тумаче и контекстуализују кроз парадигму природног. Укида се строга подела фикционалног света на природни и натприродни домен. Наизглед натприродни инцидент, као што је предвиђање догађаја од стране лика, дешава се у природном домену и јесте део природног искуства. Може бити протумачен као заблуда лика, лудило, халуцинација, случајност или као натприродно, божански или демонски дар пророштва, знак од Бога, порука умрлог рођака. Фантастичне епизоде у роману *Смрт Карађорђева* Пере Тодоровића инкорпориране су техником сказа и техником сна. Предсказање баба Јане, београдске видарице, тумачи се и доводи у парадигму природног, антиципира убиства Карађорђа и кнеза Михаила. Натприродни инцидент, „dostupan onima sa izvanrednim perceptivnim kapacitetima” (Traill 1996: 18), интегрише се у природно искуство. Баба Јана, слушајући како кнез Милош хвата и шаље Србе да их Турчин умори, осећала је терет уверена, да се Милош тешко огрешио о своју рођену браћу и да Бог тај грех неће оставити без тешке казне. Дуго је лежала онесвешћена. Док је била у заносу, њена душа винула се у далеку будућност и назрела у њој „нешто мрачно и криво”. Предвидела је догађаје који су се збили тек након 50 пуних година речима: „гледаћете, како Србин Србина мучки убија, како један другоме језике чупају и руке до лаката одсецају” (Тодоровић 1984: 47). Десећи се „најстрашније оцеубиство под сунцем” (Тодоровић 1984: 47). Казна за почињене грехе досеже есхатолошке размере: с крунисане главе спашће сјајна круна и разбојнички ножеви искомадаће тело племенитог Србина и великог владоаца, зао дух ће се подругљиво и злурадо кикотати, а с висине чуће се звуци: „То је освета за грешно оцеубиство!” Тада ће мрак обузети Србију, у гробовима потрешће се и преврнути кости грешних синова, оптерећених оцеубиством.



Slika br. 10

(Traill 1996: 19)

Шрафирани кругови представљају натприродни домен; осенчени кругови, природни. Стрелице показују динамичке промене у егзистенцијалном статусу натприродног.

2. КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКИ СТАТУС ФАНТАСТИКЕ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Генезом фантастике и њеним развојем у српској књижевности бавио се Предраг Палавестра у тексту „Критичке одлике српске фантастике” који представља предговор за *Књигу српске фантастике: XII–XX век. I* (1989) која са *Књигом српске фантастике: XII–XX век. II* (1989) чини скуп одабраних текстова фантастичне књижевности. Српска фантастика еманира из двоструког извора: словенске митологије и непознатог праисторијског духовног наслеђа Балкана (Палавестра 1989: XVI). У комбинацији азијских митова са изворним културама и традицијама досељеника на Балкану се формирао слој

духоности који је уткан у подсвест млађих култура кроз интеграцију магијских ритуала и анимистичке свести у фолклорно наслеђе. Средњовековна хришћанска догма темељила је есхатолошку филозофију овог и оног света на вери у чуда, те се у складу са тим формирао и појам фантастике. Палавестра (1989: XVIII–XIX) упућује на интенционалну и неинтенционалну фантастику у зависности од тумачења природе чуда као чисте фантастике која је сама себи циљ и фантастике која има практичну перспективу ка профаним, овоземаљским, државним и ратним потребама. Такође, чудесно је могло имати два својства: чистог мистичног заноса, визије и открочења које доноси спознају Бога, и секуларизованог чуда, које фантастичну причу обогаћује слојем моралног смисла и додаје му дидактичку интенцију (1989: XIX). Средњовековна фантастика имала је утицаја на фолклорну баштину што је резултовало миграцијом мотива. Илустративан је мотив „тамног вилајета” који је из античке књижевности посредством средњовековног *Романа о Александру Великом* интегрисан у српску народну традицију (1989: XIX–XX). После Велике сеобе, са продором грађанске просвећености и рационализма, дидактички аспекти фантастике какве је неговало средњовековље, а фолкорна фантастика потом потиснула, реактивирају се овога пута у алегоријској форми. Барокна фантастика појављивала се ретко и задржавала се у домену сна, сновиђења, језе, при чему „слутња оностраног не иде даље од предсказања и остаје без привлачности мистичног искуства” (Палавестра 1989: XII). Истакнуто место када је реч о барокној фантастици заузима Гаврил Стефановић Венцловић који је објединио барокну прозу и свет вила, легенди и мистерија, уз интересовање за народна веровања отворивши пут „српској књижевној фантастици новијег типа” (1989: XXIII). Тендеција ка фантастичном препозната је и код класициста и предромантичара. Издвојени су Атанасије Стојковић са романима *Кандор или открочење египатских таин* и *Аристид и Наталија* и Милован Видаковић са романом *Велимир и Босиљка* (1989: XXIV–XXV).

Романтизам је отворио врата машти и фолклорном богатству кроз интересовање за народни говор. Обележили су га следећи текстови фантастичне провенијенције: *Вјерни побратим или огледало будућег вијека* (1831) Атанасија Николића, *Писмо К. Јосићу и Г. Петровићу* (1825) Глигорија Трлајића, *Цвет невести или Добривој и Александра* (1827) Јевстатија Михајловића, *Ратомир и Илка* (1838) Јована Суботића, *Кочина крајина* (1873) Владана Ђорђевића (1989: XXV–XXVI).

Српски реализам ревитализовао је фолклорну фантастику која је била потиснута у средњем веку. Иницијатори су били Милован Глишић и Илија Вукићевић, а потом су Светолик Ранковић и Радоје Домановић фантастици дали идеолошку оријентацију и критички аспект (Палавестра 1989: XXVIII–XXXI).

Модерна уметност пронашла је своје извориште у простору душе која је омогућила да се досегне до висина надстварне стварности. Модерно доба поговало је фантастици у манифестацији њеног иманентног својства – способности да ствара алтернативне светове (Палавестра 1989: XXXIII–XXXIV). Обиље фантастичних жанрова у савременој књижевности (фолклорна фантастика, гробљанске приче о утварама, психолошка фантастика са елементима чудесног, демонски натурализам, метафизичке скривалице, загонетке и магијски реализам, негативне утопије, гротеске) протумачено је као резултат конфронтације тоталитаризму, насиљу историје и идеолошкој структури (Палавестра 1989: XXXVI–XXXVII).

Интерпретирајући проблем књижевноисторијског статуса фантастике Дамјанов у књизи *Вртови нестварног: огледи о српској фантастици* (2011: 249–253) укључује два гледишта: по једном, историја књижевне фантастике почиње тек у XVIII веку, од епохе просвећености док, по другом схватању, фантастички дискурс као специфичан вид литерарног изражавања егзистира од најранијих периода до данас.

Промене кроз које је пролазила фантастика (тематске, типолошке, формативне и друге) биле су пратећи чинилац. Узимајући у обзир промене поетичких претпоставки Дамјанов издваја три већа периода у историји српске књижевне фантастике која представљају релативно заокружене целине, и четврти, чије рађање управо пратимо.

Први захвата стару, средњовековну српску књижевност и епоху барока, наредни захвата простор између друге половине XVIII и краја XIX века (тј. траје од доба просвећености и појаве предромантичког стила до краја раздобља реализма), а трећи се појавио на прелазу између XIX и XX века, са појавом модерне српске књижевности, и трајао је до постмодерне.

Фантастика у старој српској књижевности била је инфилтрирана у владајући литерарни систем који је и сам инклинирао ка апстрактном, метареалном, оностраном што

јој је обезбедило максималну „легалност”, какву неће поседовати у потоњим епохама. Фантастика ће представљати одступање од доминантног литературног система, а не његову основну компоненту. У старој српској књижевности фантастика се савршено уклапала у концепт који је настојао да предочи „апсолутну стварност” у којој не постоје јасне границе између реалног и надреалног, могућег и немогућег, материјалног и нематеријалног.

Српска књижевна фантастика у доба барока такође је имала религијски предзнак. До корених промена на том плану долази тек у епоси Просвећености, са појавом предромантичарске стилске оријентације када се фантастички дискурс профанизује. Јавља се отпор просветитељском рационализму, доминирају фолклорни елементи и фантастички дискурс у српској књижевности први пут прати европске тенденције кроз прихватање неких типова фантастике (хорор, делиричка, ониричка фантастика).

Интересовање за фантастику представља поетички елемент који су српски романтичари преузели од својих претходника, предромантичара. То значи да су писци као што је Глишић и други аутори из епохе реализма који су се бавили фантастичком прозом, наставили традицију која је већ постојала и развијала се пре њиховог времена. Стога, почетке фантастике у новој српској књижевности не треба тражити у другој половини XIX века, већ много раније, у предромантизму.

Дамјанов у књизи *Корени модерне српске фантастике: фантастика у књижевности српског предромантизма* (1988) сагледава фантастику предромантизма кроз три књижевно–фантастичка правца. Први потиче из средњовековне књижевности, други извире из народне књижевности, а трећи правац представља актуелни европски ток модерних типова фантастике као што су хорор фантастика, ониричка и психолошка фантастика, независан од претходних двају токова (1988: 41–42).

Функције фантастичког дискурса (Дамјанов 2011: 59–61) у делима српских предромантичара јесу:

1) објективацијска функција: изворна, основна функција фантастичког дискурса, која је превасходно унутрашња, самоозначавајућа. Она укључује текстуално стварање фантастичке структуре која је битно различита од познатих и препознатљивих образаца стварности. Ова функција усмерена је на формирање збиље у језику која следи

логику фантазме, а не реалног искуства. У суштини, објективацијска функција има за циљ да у тексту створи модел стварности који није миметички, односно који не одражава стварност какву познајемо;

2) просветитељско-дидактичка функција: фантастички дискурс је предложак за изношење одређене рационалистичке дискурзије – просветитељске дидактике. Појављује се у Видаковићевим романима и припада типу фантастике са (просветитељско-рационалистичким) кључем;

3) хумористичко-сатиричка функција: своди се на просветитељски дидактички приступ или их аутор најпре представља као део фикционалног света, а потом их разоткрива као нефантастична кроз своје коментаре;

4) филозофско–религиозна функција: њено примарно усмерење јесте исказивање одређених филозофских идеја или интерпретирање неког проблема из те области, уз прожимање религиозно-моралним смислом.

Улога фантастике у структури дела српских предромантичара је тројака (Дамјанов 2011: 61–62):

1. Може бити присутна само као споредни елемент који мало утиче на структуру дела, делом доприносећи необичности без већег значаја за целокупну причу.

2. Фантастика може бити значајна на делимичном нивоу, као што су одређени ликови, фабулативне секвенце или важни моменти у заплету, где игра кључну улогу у одређивању тих аспеката и постаје важан структурни елемент текста.

3. Фантастичка компонента може да доминира читавим текстом чинећи га у потпуности делом фантастичке књижевности.

На граници између XIX и XX века почиње трећи период историје српске фантастике: модерно фантастичко писмо које доноси ослобађање од доминације религијског кода и заснованости на премисама фолклора (Дамјанов 2011: 255–257). Постмодернистички токови донели су целокупној књижевности, укључујући и фантастичку књижевност, бескрајне могућности засноване на комбинацијама и игри елемената, чиме се превазилази традиционални логоцентризам (Дамјанов 2008: 142). Отвара се питање да ли је могуће

говорити о фантастици у систему који се заснива на бескрајним могућностима. Дамјанов закључује да је фантастичка компонента јасно препознатљива у делима српских постмодернистичких писаца. Са почетком трећег периода историје српске фантастике поклапа се и појава SF литературе (SF драма Драгутина Илића *После милијон година* објављена 1889, а први роман ове врсте, *Једна угашена звезда* Лазара Комарчића, 1902). Заокрет настаје са упливом психолошко-симболичке димензије, најпре кроз ониричко-фантастички и делирично-фантастички слој, да би дубљи продори били остварени са прозном продукцијом ране модерне (Матавуљеве *Београдске приче*, које такође представљају знак рађања новог књижевноисторијског раздобља српске фантастике), а затим, уз подстицај психоанализе, и достигли суштински квалитет са надреализмом. Модерна фантастика прави отклон од религијске кодираности и фолклорне имагинације. Наука превазилази просветитељско-рационалистичким концепт који је посезао за њом са циљем тумачења натприродних појава и окреће се ка фантастичкој имагинацији чиме се формира научнофантастичка литература. Фантастика проналази своје упориште у психолошко-симболичким аспектима што се надграђује са надреализмом. Интериоризује се, одбацују се интересовање за спољашња чудеса, окреће се релативизирању и трансформацији временско-просторних детерминанти, литератури и документу. Постаје поље непрегледних могућности за комбиновање постојећих и фикционалних културолошко-цивилизацијских парадигми супротно традиционалном логоцентризму, постаје *ars combinatoria*. Стиче обележје критичке димензије које превазилази социјалну и политичку ноту и преусмерава се ка другим областима: научној, културолошкој, филозофској, морално-етичкој, масмедијској, историјској, укључујући и књижевнотеоријску и књижевноуметничку. Критички дискурс није директан, тенденциозан већ се остварује суптилнијим уметничким средствима као што су иронија, пародија, персифлажа, пастиш, деконструкција, металитерарност. Тенденција да превазиђе логоцентризам одређује и остале ознаке као што су: 1) конструкцијски принцип који настоји да реконструише старе моделе у нову форму кроз два модуса: један који води ка структуралном усложњавању у смеру разгранатог, дисперзивног, полифоног текста и други који се реализује кроз маскирање литерарног текста у нелитерарни образац (енциклопедијски лексикографски, научно-аналитички и сл.); 2) високоразвијена литерарна свест аутора која се читава кроз металитерарни, односно метапрозни дискурс експлицитно или имплицитно кроз директне

исказе о самом књижевном тексту или о уметности уопште (промишљање литерарног поступка током самог писања, аутопоетички пасаж и објашњења, „критичка анализа” сопствене прозе, иронијски и пародијски однос према одређеним техникама, ауторски коментар и довођење у сумњу појединих текстуалних елемената, откривање сопствених списатељских интенција, упућивање на извесна скривена значења, читаве мале расправе о методолошким или поетичким проблемима и сл.) или посредно сликама, симболичким представама, метафоричким, гномским или профетским исказима.

3. Метапрозни дискурс српских постмодерниста настоји да пронађе нов уметнички језик који ће допринети изражајности логике ирационалног и рационалности алогичног. Напушта се линеарна, континуирана наратија и афирмише дифузна и испрекидана, напушта се стабилно значење и прави заокрет ка семантичкој полифонији. Литераризују се нелитерарни идиоми (као што су научни, политичко-идеолошки, масмедијски итд.), искорачује се из зоне језика у графички, сликовни, визуелни израз уз наглашено интересовање за алтернативна искуства, нарочито за фантастичко, бизарно, акаузално, гротескно... (Дамјанов 2011: 255–263).

III ТИПОЛОГИЈА ФАНТАСТИКЕ

Милица Николић у *Antologija ruske fantastike XIX i XX veka* (1966) издваја два могућа начина изражавања у руској фантастичкој литератури. Први начин подразумева одсуство реалности, логику сна, алогичност, док други начин има две могуће реализације. Прва реализација подразумева реалистичну ситуацију на почетку у коју се потом уплиће сновидовни садржај да би поступним померањем преовладао фантастични садржај; друга реализација подразумева да је почетна ситуација апсурдна, док се даља прича реализује поштујући правила која су реалистична, наравно, у оквирима почетног апсурда (1966: 587–590).

Према класификацији Милице Николић постоји шест типова фантастике:

Поетска фантастика је услован појам који не треба схватити буквално. У овом контексту, „поетско” више указује на одређено стање него на атрибутивну особину маште.

То значи да поетска фантастика представља стање духа и маште које је ван утицаја уобичајених интереса, а не специфичан тип имагинације.

Делирична фантастике укључује фантастичне доживљаје стварног света који су изазвани унутрашњом декомпозицијом. Такође, обухвата халуцинације и делиричне визије непостојећих светова.

Корени фантастике фолклора су у традицији фолклорне књижевности, народног предања и легенди.

Фантастика снова повезана је са сном у ужем смислу. За руског писца, сан је увек био начин изражавања, објашњавања стања и вид исказивања. Иако сан не носи увек велику поетску лепоту и интензитет као друге фантастичне форме, он је основни елемент у руској литератури и не може се писати без њега.

Фантастиком реалности предложен је нови начин разумевања фантастичне прозе, који омогућава проширење њеног значења. Ако понекад стварност изгледа савршено неаутентично, онда би могао постојати и овај нови приступ гледања на фантастику.

У социјалној и утопијској фантастици фантастично је језик, начин изражавања, средство и поступак.

Предраг Палавестра у тексту „Поетичке одлике српске фантастике” (1989) сачињава регистар следећих типова фантастике у новијој књижевности: приче о духовима, утварама и аветима, приче о привиђењима, преображавањима, сновима, опсесијама и предсказањима, гробљанске приче о вампирима и вукодлацима, приче и бајке о вештицама, вилама и чаробњацима, алегоријске приче о животињама, разгранати видови тзв. психолошке фантастике, сатирична фантастика, фантазмагорија, утопија и антиутопија, научна фантастика, трилери и приче о чудним пустоловинама, некњижевни жанрови као што су речници, енциклопедије (1989: XXXIV–XXXV).

Душан Иванић у тексту „Фантастика у српској књижевности XVIII и XIX вијека (типолошка разматрања)” (1989) прецизира два типа фантастике у новој српској књижевности: „вјеровање у ствари којијех нема” (у *Путешаствију ка граду Јерусалиму* Јеротеја Рачанина, предањима, легендама, веровањима поводом историјских лица и

локалитета) и описивање оног света (*Песма смрти*). У епоси просветитељства Иванић препознаје ониричку фантастику, хорор фантастику, фантастику веровања и зачетке научне фантастике у Стојковићевој *Фисици*.

У епоси романтизма региструје следеће типове фантастике: фолклоризована фантастика формирана преобликовањем фолклорне фантастике у писаној књижевности усложњавањем једноставних обредних формула и веровања (баладе Јована Суботића и Бранка Радичевића, приповетке Богобоја Атанацковића); поетска фантастика настала митологизацијом свакодневних стања, реалних личности (Сарајлија, *Истидару*, *Зорица*, *Србијанка*; Његош, *Ноћ скупља вијека*); хофмановска фантастика (Змајева и Грчићева проза); сновиђења и визије (*Видосава Бранковића* Ј. Ј. Змаја, Радичевић, Костић); демонизација свакодневице (Сарајлија, Јакшић, Змај, Костић); психолошка фантастика (*Болесников уздисај*, *Туга и опомена* Бранко Радичевић, *Ђулићи увеоци*, *Јелисавета кнегиња црногорска*, Ђура Јакшић).

Преовлађујући тип фантастике у прелазном периоду између романтизма и реализма јесте фолклоризована фантастика која се рачва у два типа: један тип постаје социјално–политички обојен (*Глава шећера*, Милован Глишић, Милован Видаковић), а други не искорачује из домена фолклорног, али напушта облике изражавања својствене фолклоризованој фантастици, као што је случај у делу *Чеврљино злочинство* Симе Матавуља. Појављује се и психолошка фантастика, а крај епохе доноси и нове типове фантастике као што су научне антиутопије и њени деривати (Иванић 1989: 341–349).

Сава Дамјанов типолошку класификацију фантастике конципира на типологијама Рожеа Кајое, Луја Вакса, Цветана Годорова, Предрага Палавестре и Милице Николић.

Дамјанов конципира типологију (2011: 51–58) фантастике у књижевности српског предромантизма. На основу семантичког (тематско-садржинског) критеријума издвајају се три основна типа фантастике у књижевности српског предромантизма: ониричка фантастика, хорор и пројекција сакралног, уз њих појављују се фолклорна фантастика, SF, фантастика реалности, делирична фантастика.

Под појмом ониричка фантастика подразумевамо фантастички дискурс у чијој је основи сновидовни материјал. Међутим, услов да сновидовни материјал постане

аутентичан фантастички дискурс јесте да се наметне стварности, да буде у некој натприродној вези с њом, али никако не сме да остане на нивоу сновиђења. Дамјанов додаје да је у књижевности српског предромантизма ониричка фантастика заступљена кроз пророчки/профетски сан.

Термин хорор данас се најчешће употребљава у вези са филмском уметношћу и односи се на сасвим одређен жанр филмске фантастике, на тзв. филмове страве и ужаса.

Пројекција сакралног представља тип фантастике који је религијске провенијенције и који има дугу традицију везану управо за ту врсту литературе. Стога се у пројекцији сакралног увек сусрећемо са присуством оностраног, небеског света, једне више стварности, која има ту моћ да управља овоземаљским збивањима и намеће им своју немиметичку логику и моделе директно, или индиректно, преко својих овоземаљских представника (отуда и најчешћи облик пројекције сакралног у српском предромантизму јесу чудеса светаца).

Фолклорна фантастика је онај тип фантастичког дискурса чији је основ грађа фолклорне имагинације: предања, веровања и легенде, окултна учења и обреди, митолошке представе, читав један специфични фантастички свет који је почивао у усменом стваралаштву.

Издвојена су три основна вида, три модуса реализације фантастике. Први вид у којем се фантастика појављује у текстовима српских предромантичара може се именовати као фантастика с кључем и за њега је карактеристична релација: (привидно) фантастичко збивање – рационални кључ. Текст се формира у немиметичком моделу, да би потом добио рационално разрешење. Одговара Тодоровљевом фантастично-чудном. Други модус реализује фантастичко у немиметичком моделу без интеракције са другачијим парадигмама. Постоји само једна раван, раван фантастичког, то је немиметички модел фантазме, који има статус аутентичног обрасца и закона представљене збиље и у оквиру којег је све ирационално, натприродно и метареално могуће и легално. Трећи модел укључује и миметички и немиметички текстуални модел при чему је финални резултат прихватање фантастичког (немиметичког) модела (Дамјанов 2011: 58).

Типом научне фантастике бавили су се Дарко Сувин и Бојан Јовић. Разлика између чисте фантастике и научне фантастике огледа се у везаности чисте фантастике за европску

митолошку традицију, док научна фантастика креира алтернативне светове напуштајући мит и религију и замењујући их науком. Може се рећи да она преузима функцију митологије технолошког друштва садашњице (Гавриловић 1986: 61).

Само именовање научне фантастике парадоксална је конструкција. Несклад проистиче из чињенице да је у основи фантастике фантазија као неизоставни предуслов уметничког стваралаштва уопште, те би спој „научна уметност” био парадокс без обзира на то што уметност и наука нису строго одељене и њихов извор је заједнички – човек у чијој су служби и наука и уметност у процесу сазнавања себе, природе, друштва и целог космоса. На другој страни налази се став да уметност и науку повезују извесне правилности. Потом и једна и друга комуницирају помоћу речи. Међутим, различитост метода које користе говоре у прилог томе да су изрази „научна уметност” или „научна књижевност” оксиморонске конструкције. Попримање објективистичке димензије уметност чини објашњивим привидом, док би прерушавање науке у уметност од ње начинило псеудонауку. Определити се за тврдњу да постоји научна уметност, значило би одузети јој њену бит – право на фантазирање. Проистиче закључак да научна уметност не постоји.

Други парадокс проистиче из чињенице да се научна фантастика може сматрати и најмлађим и најстаријим родом у литератури. Најмлађим јер поставља као нужност познавање научне грађе од стране најшире публике, док је с друге стране присутна техника зачудности у погледу на свакодневно чиме се провоцира чуђење за читаоца који открива стварност као нешто неубичајено, бизарно и егзотично. Креира се свет алтернативан читаочевом, што није ексклузивно везано за модерни појам науке, већ је својство које датира из најстаријих периода човечанства. Дакле, у сусрету зачудности и спознаје настаје поље научне фантастике (Suvin 1965: 5–7).

Драгана Бошковић у књизи *Моћ фантастике (фантастика у прозном и драмском стваралаштву српског реализма)* (2018) конципира поделу фантастике на следеће типове:

1. структурна фантастика (реализује се на нивоу текста),
2. фантастика перцепције (доминира компонента аутора),
3. фантастика рецепције (актуелизује се на нивоу читаоца) (2018: 51).

Ова типологија, по мишљењу ауторке, поједностављује закључке претходних истраживања, уједначује типологију у теорији фантастике и избегава мешање критеријума приликом класификације.

У категорију структурне фантастике сврстани су Јован Грчић Миленко, Стефан Митров Љубише и Милован Глишић. Елементи фантастике перцепције препознати су у текстовима: Лазе Лазаревића, Милорада Поповића Шапчанина, Симе Матавуља, Јанка Веселиновића, Светолика Ранковића, Лазара Комарчића (*Један разорен ум*). Фантастици рецепције одговарају фантастични светови Илије Вукићевића, Радоја Домановића и Драгутина Илића, Лазара Комарчића (*Једна угашена звезда*).

Табела бр. 3: Значења појмова фантастике и фантастичног, теме, функције и типови фантастике.

<p>ФАНТАСТИЧНО: нереални, надреални и чудесни елементи (снови, визије страха и будућности); несигурности између стварности и имагинације; необично, чудесно, халуцинантно, чаробно; осећај неодлучности који имамо када се суочимо са нечим што изгледа натприродно, док се наше разумевање ослања само на природне законе.</p>	<p>ФАНТАСТИКА (<i>phantasticus, phantasia</i>): привидно, створено уобразиљом; рушење онтолошке норме; нарушавање границе између природног и натприродног света; радикално изокретање традиционалних наратива и језичко-семантичких правила; могућност за комбиновање и превазилажење уобичајених реалних ограничења; привидност; изглед; спектрална присутност између постојања и ништавила; заокретање наративних правила за 180 степена; немогуће, нестварно, безимено, безоблично, непознато, невидљиво; манифестовање жеље.</p>
--	--

<p>ТЕМЕ:</p> <p>невидљивост; трансформација; дуализам; добро против зла; духови, сенке, вампири, вукодлаци, двојници, делимични ја, одрази (огледала), ограде, чудовишта, звери, канибали, инцест, некрофилија, андрогинија, канибализам, нарцизам, сан, лудило, параноја, дух; авет, вампир, вукодлак; вештице и враџбине; уговор са ђаволом; игра видљивог и невидљивог; одвојени делови људског тела (гротеска); поремећаји личности; регресија; метаморфозе; двојник; обеспокојена душа тражи смирење; путовање у онострано; жена дух која заводи смртника; инцестуозности; смрт се отеловљује међу живима; кип, лутка, оклоп, аутомат који оживљава; клетва која за собом повлачи ужасну казну; преокретање области јаве и сна; промена узрочности, простора и времена, особена узрочност, пандетерминизам, умножавање личности, укидање граница између субјекта и објекта, преображај времена и простора, инцест, хомосексуалност, љубав више од двоје, свирепост, насиље, размишљање о смрти, лешевима, вампиризму</p>	<p>ФУНКЦИЈЕ:</p> <p>остварује посебан утисак на читаоца – страх, ужас, радозналост; продужава и одржава неизвесност; омогућава описивање фантастичног света који не постоји ван језика, опис и описано су исте природе; прекорачење граница институционализоване цензуре; објективацијска функција; просветитељско-дидактичка функција; хумористичко-сатиричка функција; филозофско-религиозна.</p>
	<p>ТИПОВИ:</p> <p>поетска; делирична; ониричка; фолклорна; реалности; социјална; сатирична; алегоријска; утопијска; психолошка; научна; хорор; пројекција сакралног; структурна; перцепције; рецепције.</p>

IV ПРЕГЛЕД ИСТРАЖИВАЊА ФАНТАСТИКЕ У СРПСКОЈ НАУЧНОЈ МИСЛИ

Улога покретача истраживања фантастике у српској науци о књижевности припала је Зорану Мишићу, покретачу едиције „Орфеј”, у оквиру које су током њеног

двдесетогодишњег постојања публиковани одабрани текстови светске фантастике (француске, руске, пољске, немачке) и у чијим предговорима су интерпретирана најзначајнија питања фантастике. Есеји: „Путеви фантастике” из 1962, „Где је права фантастика” из 1965, „Сећања и маштања” из 1966, „Путеви француске фантастике” из 1968, постхумно објављени у књизи Зорана Мишића *Критика песничког искуства* (1976), у поглављу „О фантастици” представљају „први свеснији, компетентнији и потпунији покушај српске критике” (Дамјанов 1988: 14) да установи природу фантастичке књижевности, међутим, без интересовања за њихову интерпретацију. Значај едиције „Орфеј” препознат је у увођењу репрезентативних дела фантастике у светској књижевности у рецепцијски хоризонт српске књижевности и у иницирању рефлексике о књижевној фантастици у нашој критици (Дамјанов 2011: 21).

У тексту „Путеви фантастике” (1976) Мишић наглашава да фантастика није одувек имала третман ирационалног облика уметности будући да свест примитивног човека није познавала категорије мита и стварности као одвојене. Сакрална уметност је такође изједначавала чудесно и стварно. Појам фантастике зачео се када је уметност почела да се темељи на песничком заносу раскидајући са религиозним заносом (Мишић 1976: 267). Мишић се задржава на разлици између фантастике романтизма и фантастике модерне књижевности (1976: 267–268). Док је романтизам оживео средњовековну типологију фантастичних бића утемељених на прдревним веровањима, савремени токови одбацили су каталог чудесних бића, раскинули су са мистицизмом прошлости и окренули се психоаналитичкој литератури. Песнички ирационализам црпећи из подсвесног, делиријума, екстазе, не успевши да изгради нов песнички поредак, уместо старе хијерархије показао је тенденцију да гради стабло без корена, што је водило у хаотичан, дифузан и безобличан свет искорачујући из домена фантастичког. Негирање симбола који по дефиницији имају у својој бази јасно утврђено значење показало се потпуно опозитно фантастици и водило је у концептуалну пометњу. Идеја о обнови фантастичне уметности захтевала је укотвљеност у стабилан симболички смисао (1976: 269–270). У тексту „Где је права фантастика” (1976) маркира најзначајније постулате фантастике као што су: представљање фантастике као суште стварности, преузимање улоге реалности; супротстављање законима природе; домен магијског и оклутног представља једино право боравиште фантастике. У основи фантастике налазе се архетипске представе о магијским односима са космосом изражене симболима.

Свака нова творевина фантастике има корене у миту (Мишић 1976: 272–274). Услов за ревитализацију прастарог митског света Мишић види у ослобађању од савремених технолошких и публицистичких митова (1976: 275). Текст „Сећања и маштања” (1976) указује на парадокс у тежњи фантастике да ослободи машту, док је са друге стране привржена архетипским узорима чиме се заправо потврђује њена неодвојивост од традицијског искуства (Мишић 1976: 286).

У тексту „Где је права фантастика” одређује фантастику на основу три принципа (Мишић 1976: 272–274):

- 1) Права фантастика преузима на себе слику суште стварности. Наприродни елементи морају се приказати као да заиста функционишу у стварности, у супротном фантастика не постоји;
- 2) Догађаји у фантастичној прози морају бити супротстављени законима природе;
- 3) Истинско боравиште фантастике налази се у области магијских и окултних феномена иако су њени творци престали да верују у духове.

Критичар и есејиста Божо Вукадиновић у *Интерпретацијама* (1971) бави се фолклорном имагинацијом у Глишићевом делу (демонима, вампирима, биолошком паралелом, култом крви, формама вампирства, социјалном трансформацијом нововампиризма), делиричним и фантастичним у Настасијевићевим делима и причама Филипа Давида, фантастичним збиркама Ђорђа Марковића Кодера и Владана Радовановића, аутентичном фантастиком коју је трасирао Милош Црњански. Његов рад по оцени Саве Дамјанова (2011: 24–25) завређује значај као први покушај јаснијег критичког тумачења чинилаца фантастике у дотадашњој књижевној продукцији. Препознат је значај теоријског бављења проблемима фантастичке књижевности у текстовима „На путевима фантастике”, „Аутентична фантастика” као модернијег поимања које је у складу са тадашњим актуелним тенденцијама на теоријском плану у светским оквирима. *Антологија српске фантастике* (1980) Божо Вукадиновића вреднована је као скица која концепцијски прати историју развоја српске књижевне фантастике укључујући и вредновање домаћих аутора, које уз проблематична места као што је становиште о *Врту благословених жена* Милоша Црњанског као „прве праве фантастичке прозе у нас” и упркос недовршености, заслужује нарочито место као дело у којем је први пут српска фантастичка традиција

сагледана као засебан ток у књижевноисторијском контексту уз теоријско објашњење, континуалну концепцију и примере (Дамјанов 2011: 24–25).

Јовица Аћин је поглавље књиге *Паукова политика* (1987) такође посветио фантастици. Аћин полази од идеје о разликовању ствари и слике идеја у платонизму која води ка дистинкцији слика унутар самог мимезиса на две врсте слика:

Прва врста су копије, док друга врста обухвата фантазме или симулакруме. Мимесис се дели на „добар” и „рђав” облик. Први облик је копија, тј. „умешност пресликавања”, *eikastike*, или стварање веродостојних слика. Копије поштују односе са моделом; оне су тачне реплике модела и задржавају спољашњу и унутрашњу сличност с њим. Као такве, оне су прихватљиве јер су оправдане, легитимне, лојалне, пропорционалне и хомохроне у односу на идентитет модела.

С друге стране, фантазме (*phantasma*) или лажне слике само привидно личе на модел. Симулакруми су споља слични моделу, али изнутра различити. Софист је чаробњак који се служи симулакрумима знања, трговац привидом, лажним знањем. Фантазме се не држи парадигматских односа (Аћин 1978: 231–232).

По оцени Саве Дамјанова, Аћинов рад представља најважнији моменат у нашој научној мисли о фантастици. Фантастичка литерарна пракса је концепцијски најдоследније и најпотпуније одређена, према оцени Саве Дамјанова, у дефиницији коју је понудио Јовица Аћин (2011: 36). Будући да Тодоров и Рабкин узимају за референтну тачку стварно, било да је реч о опредељењу читаоца о природи неког догађаја као стварног или дефинисању фантастике као супротне перспективе у односу на стварно, Дамјанов недостатак њихових одредница проналази у перспективи позиционираној између спољашњег (контекстуалног) и унутрашњег (текстуалног) приступа (2011: 36). Правећи разлику између копија као имитација веродостојних оригиналу и лажних слика/привида/фантазме које нису одраз неког модела, Аћин даје дефиницију која искучује поредбену, миметичку парадигму чиме сагледава фантастику као самосталну, аутономну концепцију која има упориште у самој себи (Дамјанов 2011: 36–37).

Најплодотворнији проучавалац фантастике у домаћој науци о књижевности свакако јесте Сава Дамјанов. У *Коренима модерне српске фантастике: фантастика у књижевности српског предромантизма* (1988), *Српској фантастици од средњег века до*

постмодерне (2008), *Вртовима нестварног: огледи о српској књижевности* (2011) Дамјанов је проучавао књижевноисторијски статус проблема фантастике кроз епохе српске књижевности да би се задржао на расветљавању фантастичког дискурса у епоси предромантизма. Даје допринос у проучавању фантастичког дискурса српског предромантизма објашњавајући овакво опредељење тиме што је управо овај период остао необрађен иако се десио упоредо са успоном фантастичке литературе у европским оквирима и идејом да интерпретира фантастику у српској књижевности аналогно са актуелним променама у фантастичком дискурсу европске књижевности. Његово истраживање фантастике обухватало је писце у распону од Ј. Рајића и Д. Обрадовића па до М. Павића и епохе постмодерне. Према оцени Милорада Павића, захват Саве Дамјанова у *Коренима српске фантастике* донео је нову перспективу српске књижевности предромантизма деконструкцијом просветитељског концепта отпором рационалистичким доминантама које наука генерализује као доминанте српске књижевности уопште (2011: 11). Међутим, упркос значајном доприносу који је овај текст донео у погледу на домаћу књижевну продукцију, у разговору који је Радмила Гикић Петровић водила са Савом Дамјановим за *Летопис Матице српске* на питање да ли је након ове књиге дошло до реинтерпретације српске књижевне традиције у најширем контексту Дамјанов изражава песимичан став аргументован чињеницом да установљени ток академске критике перципра његова и слична истраживања као „ексцес” и „побуњеничку периферију” у односу на монолитну целину формирану од канонизованих дела с краја 19. и почетка 20. века која једина завређују „статус вредног и озбиљног” уз тенденцију да се афирмишу дела која прате ову линију науштрб полифоније српске књижевне традиције која је њена највећа врлина (2013: 555–556).

Истраживачки рад Саве Дамјанова обухвата следеће чиниоце: поимање фантастичке књижевности; жанровски статус фантастике; књижевноисторијски статус фантастике. Дамјанов (2011: 15–16) указује на проблем одсуства подробнијег проучавања проблема фантастике у досадашњим књижевноисторијским истраживањима. Констатује да систематско и потпуније бављење фантастиком није обухваћено примарним доменом наше науке о књижевности: изостало је свеобухватно и перманентно истраживање српске књижевне фантастике. Остајање фантастике изван сваког потпунијег и озбиљнијег истраживања Дамјанов види као последицу књижевно–културне парадигме која је у развоју

српске литературе интензивно присутна од најранијих времена и која је имала снажну обликотворну функцију која је, почевши од XVIII века и епохе Просвећености, постала преовладавајућа. Реч је о парадигми која је наметнула рационализам, утилитаризам, референцијалност, миметичност као елементе које књижевност мора да садржи те је тако осудила фантастику на маргинализовану позицију.

Идеолошка струјања, рационалистичка и утилитарна књижевно-културна парадигма, референцијални когнитивни образац XVIII века и епохе просвећености имали су за основне претпоставке: употребу књижевног текста за преношења, тумачење или илустрацију актуелне слике стварности, одређеног круга идеја или актуелне проблематике; прилагођавање књижевне реалности стварном искуству; спремност да служи санкционисаном и канонизованом идеолошком, културолошком и ванестетском коду; примат референцијалне функције, духа експлицитности и миметичке литерарне праксе.

Недовољна истраженост, маргинализација, минорност у истраживању фантастике пратили су тенденцију искључивања из сфере интересовања свега онога што је одступало од једне стабилне, строго детерминисане парадигме. Фантастика је остала невидљива, неоткривена, неиспитана. Прве потезе у конкретном проучавању фантастике Дамјанов проналази у педесетим и шездесетим годинама доследно актуелним токовима у европској науци о књижевности (текстови Рожеа Кајое, Пјера–Жоржа Кастекса, Луја Вакса, Клода Роја, Мориса Бланшоа, Марсела Шнајдера) и послератног модернизма који је неговао интерес за домен ирационалног (1988: 10–13). Долази до уплива рукавца фантастике педесетих и шездесетих година XX века у легализоване књижевноисторијске токове када услове за тако нешто ствара повољан амбијент српског послератног модернизма који се интересује за ирационално, апстрактно и митско и формирање научне средине која показује повећано интересовање за фантастичку књижевност кроз њено критичко-есејистичко и књижевноисторијско промишљање (Дамјанов 2011: 20).

Као први значајнији антологичарски извор Дамјанов (2011: 22) издваја руковет народних умотворина *Од злата јабука* по избору Васка Попе, објављен у Београду 1958. и зборник песничких сновиђења *Поноћно сунце*, публикован у Београду 1962. године. Њихову вредност препознаје у оживљавању рецепцијско-критичког интересовања за фантастику, окренутости домаћој књижевној традицији и указивање на релевантно постојање и модерно

значење једне поетске и прозне струје ониричког, ирационалног, митског и фантастичког у српској књижевности.

Као значајне публикације које се баве проблемом фантастике издвајамо три зборника. Зборник *Књижевност и фантастика* објављен у Новом Пазару 1984. као резултат саопштења са симпозијума „Сопоћанска виђења”, зборник под називом *Српска фантастика: Натприродно и нестварно у српској књижевности* публикован 1989. године. Године 2019. објављен је зборник *О српској књижевној фантастици*.

Године 2018. објављена је студија *Моћ фантастике (фантастика у прозном и драмском стваралаштву српског реализма)* која представља допуњену магистарску тезу Драгане Бошковић. Ауторка је скицирала своју типологију и препознала феномен фантастике као искорак из поетике реализма ка модерној књижевности. За основ типологије Драгана Бошковић узима дискурс књижевног дела, трочлани низ аутор – текст – читалац који је формулисала Кетрин Хјум.

V ПЕРИОДИЗАЦИЈА ЕПОХЕ РЕАЛИЗМА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Поглавље „Периодизација епохе реализма у српској књижевности” заснивамо на прегледу периодизација које је сачинио Горан Максимовић у тексту „Периодизација епохе реализма у српској књижевности” (2019: 159-175). Том приликом обухваћене су периодизације: Стојана Новаковића, Јована Грчића, Андре Гавриловића, Јована Скерлића, Милоша Савковића, Велибора Глигорића, Милорада Најдановића, Драгише Живковића, Димитрија Вученова, Јована Деретића, Живомира Младеновића, Душана Иванића и Милорада Јеврића.

Прва теоријска начела за периодизацију нове српске књижевности, а у оквиру ње епохе реализма дао је Јован Скерлић у расправи „Подела нове српске књижевности на периоде” 1910. год. Периодизације код дотадашњих аутора (Ватрослав Јагић, Јован Бошковић, Павле Поповић, Стојан Новаковић, Ђура Шурмин, Јован Грчић, Андра Гавриловић) нису се детаљније дотицале епохе реализма. Максимовић издваја *Преглед*

српске књижевности Павла Поповића који није посебно говорио о писцима епохе реализма, али је као четврти периодизацијски сегмент издвојио књижевност новог периода или нову књижевност која обухвата време од краја 18. до почетка 20. века. Похвално су издвојени Лаза Лазаревић, Јанко Веселиновић, Милован Глишић, Симо Матавуљ, Стеван Сремац, Радоје Домановић, Јаков Игњатовић, Светолик Ранковић, Иво Војиновић, Бранислав Нушић, Светозар Ћоровић, Петар Кочић, Јован Грчић, Андра Николић.

Скерлић је предложио као критеријум главне идеје једног времена и оно што је било заједничко код писаца који су стварали у том времену. Епоха реализма први пут је у историјама књижевности добила своје име. Дефинисане су границе епохе реализма од 1870. до 1900. год. Гранични тренуци су програмски текстови Светозара Марковића и покретање *Српског књижевног гласника*. Обрађени су портрети двадесет и једног писца. Недостатак ове класификације је временска одредница која је унела низ забуна будући да су неки романтичарски песници најбоља дела створили у епосу реализма, а неки почетком 20. века.

Милош Савковић следио је Скерлићеву периодизацију у огледу „Удео природних наука у српско–хрватском реализму”, почетак епохе везивао је за Јакова Игњатовића, а крај за почетак Првог светског рата. Касније је у књизи *Југословенска књижевност* реалистичка својства истицао и у прози између два светска рата.

Велибор Глигорић следио је Скерлића и *Српске реалисте* отворио портретом Јакова Игњатовића, а затворио портретима Боре Станковића, Иве Ћипика и Пере Тодоровића. Изненађује да је изоставио Светозара Марковића, Војислава Илића, Илију Вукићевића и Бранислава Нушића. Касније је укључио Јована Стерију Поповића и Светозара Ћоровића.

Милан Богдановић у расправи „Реализам Борисава Станковића” издваја две епохе: прва се везује за последње две деценије 19. века, а друга обухвата прве две деценије 20. века. Сличан оквир задржао је Миодраг Протић у приређивању књиге *Епоха реализма*.

Милорад Најдановић у књизи *Српски реализам у XIX века* издвојио је две фазе: 1) од седамдесетих година до краја деветнаестог века и 2) од почетка двадесетог века до Првог светског рата.

Најозбиљнијом перспективом у сагледавању периодизације оцењен је рад Драгише Живковића. Разјаснио је значење појма књижевног периода или епохе и књижевног правца.

Перспективизацију је сагледао из две перспективе. Из прве перспективе реализам посматра као формацију која је трајала од 1880. до 1890. године. Из друге перспективе посматра реализам као формацију која се простирала од Јована Стерије Поповића и Јакова Игњатовића до Првог светског рата, Боре Станковића, Петра Кочића и Ива Ћипика. Издваја четири стилско-формацијске фазе. Нејасно је зашто је прву фазу окончао са 1880. годином. Као добром страном оцењено је указивање на присуство постромантичарских и предмодернистичких стилских црта.

У расправи „Главне фазе у развоју српског реализма” Димитрије Вученов издвојио је три фазе: публицистичко–критичку, фазу рустикалне прозе и фазу прозе са паланачком тематиком.

Јован Деретић је у два наврата приступао периодизацији епохе реализма. Најпре из књижевноисторијске перспективе у историји српског романа *Српски роман 1800–1950*. Периодизација Јована Деретића прати реалистичке тенденције од 1860. године и романа Јакова Игњатовића *Тридесет година из живота Милана Наранџића* до 1910. год. и *Нечисте крви* Боре Станковића. Друга периодизација је изложена у *Историји српске књижевности*. Она је детаљнија, није везана за временске одреднице, већ за стилско–типолошке фазе: романтичну, класично–реалистичку и модерну. Романтичну назива „рани реализам”, класично–реалистичку „критички реализам”.

Живомир Младеновић у књизи *Српски реалисти* указује на неслагања приликом одређивања почетка и краја епохе реализма.

По оцени Максимовића најпотпунију периодизацију урадио је Душан Иванић у књизи *Српски реализам* 1966. године. Он српски реализам посматра кроз четири синтетичка сегмента: појам, естетичка традиција, метода и књижевноисторијски оквири. Искључио је строгу временску периодизацију и ослонио се на поетичке особености. Предреализам је везао за шездесете године, програмски реализам за крај 60–их и почетак 70–их. Фолклорни реализам доминира 70–их и 80–их година. Издваја поетски реализам. Потпуни или високи реализам означава приповетке 80–их и 90–их година. Завршни период обухвата под називом „процеси раслојавања реализма”.

Милорад Јеврић написао је најновину и најобимнију књигу *Историја српске књижевности – реализам I–II*. Појављују се као могући делови реалистичке епохе: предреализам, протореализам, програмски реализам, фолклорни реализам, поетски реализам, развијени реализам, постреализам или модерни реализам/ деконструкција реализма.

На крају, можемо посматрати епоху реализма кроз три фазе: рани реализам, високи или развијени, касни или дезинтегрисани. У оквиру раног реализма можемо разликовати: протореализам (Јаков Игњатовић), програмски реализам (Светозар Марковић), фолклорни реализам (Стефан Митров Љубиша, Милован Глишић). У оквиру високог реализма могуће је разликовати: психолошки реализам (Лаза Лазаревић, Светолик Ранковић), поетски реализам (Јанко Веселиновић, Павле Марковић Адамов, Стеван Сремац), критички реализам (Симо Матавуљ, Стеван Сремац, Илија Вукићевић, Војислав Илић, Бранислав Нушић, Радоје Домановић). У оквиру касног или дезинтегрисаног реализма могу се издвојити неонатуралистички, импресионистички, неоромантичарски (Иво Ћипико, Бора Станковић, Петар Кочић).

VI ТЕКСТОВИ РЕАЛИЗМА СА ЕЛЕМЕНТИМА ФАНТАСТИКЕ

1. МОДЕЛ СВЕТА

Реалистички текст са елементима фантастике укучује релације између хомогених и хетерогених светова (један свет одговара вероватном и могућем, други свет није могућ у свакодневним околностима), једностраних (једнорегионалих) и вишестраних (вишерегионалих) (свет јаве и свет сна, или свет неке друге земље, путовање из једне стварности у другу стварност), постојаних и непостојаних (компактан свет у који фантастика уноси непостојаност), могућих и немогућих светова (физички могући свет под одређеним законима природе и свет који одступа од ових закона) (Иванић, Вукићевић 2007: 86–87).

Семантички домен текста Јована Грчића Миленка *У гостионици код Полузвезде на имендан шантавог торбара* обухвата систем светова у чијем средишту је стварни свет текста (ССТ) који је аутентизиран као фикционална чињеница дискурсом хомодијегетичког приповедача. Као други извор приповедне структуре имплементиран је дискурс фикционалне особе, односно лика са променом илокуторне границе (Ryan 1991: 175) која функционише као „капија за пролаз” (Ryan 2001: 175) из стварног света текста (ССТ) у алтернативни могући свет (АМС).

Фикционални свет приповетке *Богослов* Милорада Поповића Шапчанина моделован је са јасном поларизацијом светова на „постојани и непостојани” (Иванић, Вукићевић 2007: 86). Постојани свет дат је кроз реалистички оквир који представља секвенцу једног обичног дана: Нићифор Симеуновић, свршени богослов, враћа се у село Тодоровац у своју кућу. Дескрипција породичне куће засићена детаљима, вечера код суседа Силвестера доследно конструишу наративни свет „на начин који је вероватан, али вероватан у односу на искуствену спознају света, у односу на оно знање које је емпирично” (Вукићевић 2007: 9). Етнолошким одредницама вила и вукодлак активира се фолклорнофантастични слој. Футуристичке пројекције у сањалачким визијама младог богословца активирају још једну раван фантастике.

У приповеци *Опасан друг* Милорада Поповића Шапчанина фантастички дискурс интегрисан је у реалистичко језгро експозиционо уоквирено хронотопском маркацијом „механа на Торлаку” у цитатној форми кроз имплементацију казивања наратора профилисаног као „један Београђанин” и ловац чиме се реализује однос уније реалистичног и фантастичног. Статус истинитости приповеданог априорно је проблематизован техником сказа као „испричан, измишљен” (Вукићевић 2005: 378) да би потом био и експлицитно дезаутентизиран упућивањем на фикционалну природу: „Та знате, прича је, прича, и она мора имати својих граница и ограда...” (Поповић Шапчанин 1932а: 344).

Модалитети приповетке *Стари, писаћи сто* Милорада Поповића Шапчанина редистрибуисани су тако да предметности природног света као што су делови намештаја (сто, звонце, дивит, маказе) у натприродном свету постају актери који имају способност изражавања емоција и комуникације, па тако писаћи сто јадикuje због издаје столице која се заљубила у долап. Хомодијегетички приповедач аутентизује натприродни свет позивајући

се на лично искуство („Да нисам доживео, не бих вам ни саветовао ово што вам саветујем” (Поповић Шапчанин 1932а: 345)). Фантастично се реализује испуњавајући услов несигурности код приповедача („Гледам, рекох, гледам (прекрстимо се и левом и десном руком), док ти поче матори сто нешто шаптати и блебетати. Пипам кревет, пипам себе самога: јесам ли ја то, јесам ли будан, јесам ли жив” (Поповић Шапчанин 1932а: 346)). Рационализација натприродног казивања писаћег стола као нараторовог полусна смењује се зачудношћу наратора пред бизарном чињеницом да се позиције предметности реалног света наслањају на ситуацију из сна наратора у којој се сто од туге залелуја и клоне на земљу, док са њега падају предмети попут дивита, звонца, маказа и воска да би се по буђењу наратор пренерази од „неочекивана чуда” угледавши поломљен сто и предмете расуте по поду. Епилог доноси коначно објашњење које елиминише сваку недоумицу: „Приђем ближе старом, оронулом, писаћем столу. Пун саучешћа гледао сам дуго у њега и у његову десну предњу ногу, која се саломила, јер ју је подгризао Бог, који прекрађује живот свима старим столовима, Бог, који се зове... црвоточина” (Поповић Шапчанин 1932а: 342).

Домен фантастичког приповетке *Ветар* Лазе Лазаревића вишеструко је сигнализован у виду преламања оптичке перцепције кроз субјективну виртуелизацију на нивоу сопствене, инхерентне другости, односно подсвесног садржаја. Егзистира у међупростору који функционише као посредник између нивоа перцепције и нивоа мишљења, између сазнајног и опажајног нивоа, као и између субјекта и другог, односно субјекта и њега самог. „Nekada se to mesto zvalo φαντασία. Uobraziljska moć” (Jevremović 2012: 183).

Фантастички дискурс појављује се као интермедијарни свет у функцији цитата⁶ (унија скупова) (Вукићевић 2005: 377). Емпиријско се у ониричким сферама интергише у рефлексију жеље која је неиспуњена у стварном свету текста (ССТ). Жеља усмерена према девојци, кћерки чича Ђорђа на ониричком нивоу пресликава се у урушавање могућности

⁶ Реалистички и фантастички дискурс могли су бити повезани релацијама:

А) цитата фантастичког дискурса унутар реалистичког дискурса (графички симбол: унија скупова);

Б) прожимањем двају дискурса (графички симбол: пресек скупова);

В) међусобним искључним односом (однос дисјункције);

Г) односом негације што је водило опречним смисловима текста;

Д) независном егзистенцијом, при чему се у горенаведеним случајевима текст јавља као интегришућа инстанца двају дискурса, док у последњем примеру они постоје засебно и њихова обједињујућа целина није текст већ припадност књижевности епохе реализма (2005: 377–378).

реализације љубави према девојци онога тренутка када она одлази у загрљају са Јоцом доктором. Аристотел као претходни стадијум сваке жеље види уобразиљу (φαντασία). Захваљајући уобразиљи жеља добија тело, контуре, циљ у виду хтења или потребе са циљем задовољења оног недостајућег дајући представи, односно фантазму живот, пулс (в. Јевремовић 2012: 165–166).

У приповеци *Прича о селу Врачима и Сими Ступици* Илије Вукићевића однос између реалистичног и фантастичног света конципиран је по принципу узајамно опонирајућих смислова иницираних у часу када „обрте Бог сам главу од Врачана” (Вукићевић 1929: 112) чиме се мотивише Симин одлазак на пут у циљу спасавања колектива. Следи је приповетка *Како је Настас налбантин тражио и нашао срећу* са јасном одељеношћу светова при чему релација негације уступа месту принципу „уније скупова” (Вукићевић 2005: 377), односно реалистички дискурс уоквирује фантастички дискурс мотивишући га техником сна. Релације двају дискурса интензивирани су на наратолошком пољу у два наратолошка нивоа у приповеци *Страшан сан* Илије Вукићевића. Надређени ниво је хетеродијегетички, кодиран у реалистичком дискурсу друштвено–историјским реалијама и користи стратегију сна као оквир за други, хомодијегетички ниво који је моделован у фантастичком дискурсу. Споне са профаним светом формиране су у уводном сегменту: „Направи Ћоса неку штету у подруму, те га истерали, свакојако, и кад се нађе сам под ведрим небом, почеша се прво по глави, после седе на један одрубљен пањ и зарони лице у шаке” (Вукићевић 1929: 274).

У приповеци *Лековит итап* канон бајке подвргава се комично–пародичним семантизацијама искорачујући ка интертекстуалном читавању новелистичког жанра. Урушавање правилности бајковног логоса резултира дестабилизацијом стабилног семантичког капацитета фантастичког онтолошког слоја до кулминативних гротескних граница. Интертекстуална активација новеле као приповетке, у којој „нема чудеса него оно што се приповиједа рекао би човјек да је заиста могло бити” (Стефановић Карацић 1870: V–VI) води ка сједињењу реалистичког и фантастичког. Претпостављени образац бајке уведен формулативним оквиром „Била, тако, једном једна жена...” деконструира се продором реалистичког и хумористичког сигнала у аспектима карактеризације протагониста Осице и Маринка. У уметничкој бајци *Мала вила* Илије Вукићевића логос митолошко–демонолошког предања и логос реалистичке приповетке утичу на дестабилизацију канонске

бајке. Нанос фантастике митолошко–демонолошког предања цитиран је у оквиру реалистичке матрице. Фантастички слој декодиран је техником сказа којом се подрива стабилност бајковног концепта, што уноси дискрепанцију у односу на ткиво бајке и технички ремети стабилну позицију хетеродијегетичког, објективног приповедача. Хетеродијегетички приповедач уступа место хомодијегетичком приповедачу који евоцира успомене на извештан доживљај. Дискурс наратора доноси уметнутну причу домаћице о генези фантастичних бића Мале виле и једнорога. Супституција приповедача (хетеродијегетичког хомодијегетичким) позиционира дискурс примарног приповедача на ниво уоквирујуће приче. Хронотопска контекстуализација има граничну функцију између два онтолошка света: „Седели смо под ведрим небом, крај велике ватре, и разговарали о свему што је падало под границе нашега села. Даље, с оне стране 'плота', био је опет један мали свет за себе” (Вукићевић 1929: 295).

У приповеци *Проклета лепота* Илије Вукићевића успоставља се линија разграничења на онтолошкој и темпоралној оси између постојања стене у реалном свету и фантастичне предисторије њеног постанка. Уметничка бајка *Ђаво и девојка* Илије Вукићевића концептуализована је у два нивоа: спољашњи у чијем је средишту агон Бога и ђавола и унутрашњи у којем ђаво куша божанску душу тако да се реализује доминација фантастичког које добија статус чудесног. Човеков живот директно је диригован силама добра и зла, светлости и таме чији су носиоци ликови Светог Аранђела и ђавола. Укрштањем сакралне и демонско–дијаболне фантастике на спољашњем нивоу успоставља се концепција света који је бинарно кодиран етичким половима (борба добра и зла). На мотиву ђавоље подвале темељи се егзистенција тамне стране људског бића. Када је ђаво подметнуо Светом Аранђелу грешну душу уместо праведне, Свети Аранђео је проклео душу речима: „Немала никад лица, немала никад мира, немала никад срца, а у теби се цео свет видео!” (Вукићевић 1929: 309). Фоклорно обојена фантастика интегрисана кроз жанр клетве чији је деструктивни потенцијал заснован на традицијском веровању у магијску снагу вербалног чина и комуникацијску вештину човека са вишим силама, чиме се реализује мистични и натприродни нанос у служби фантастике.

Бајка *Цар Горан* Илије Вукићевића активира жанрове митолошко–демонолошког предања, бајке и шалјиве приче. Долази до укрштања бајковне, епске и фантастике

карактеристичне за жанр предања. Бајковна фантастика уведена иницијалном формулом „Живео је некада цар Горан, а био је срца страшна и снаге безмерне” (Вукићевић 1929: 319) развија се на структуралном нивоу у композиционој схеми канонске бајке, затим преузимањем бајковног мотива рођења мајушног детета и у номинализацији и атрибуцији главног јунака.

У приповеци *Вечност* Јанка Веселиновића одредница „народна бајка” у оригиналном издању дела из 1899. године и иницијална бајковна формула „Била тако два суседа” (Веселиновић 1933а: 93) упућују на бајковни модел фантастике. Међутим, фантастично језгро разграђује се у финалном сегменту епилошком секвенцом додатно појачаном графичким знаком дистанцирања:

„... Илији се окрену кућа око главе. Он се оберучке ухвати за главу и побеже...

Топла је рука старе баке, слатка су сећања на детињство кад су нас оваквим лепим причама успављивали...” (Веселиновић 1933а: 43).

Структура фикционалног света обухвата природни и натприродни домен, са јасним границама и реакцијама међу њима, чиме се прави заокрет од фолклорног модела у којем је простор бајке организован као симбиотичка целина у којој реални и фантастични свет деле симултану егзистенцију која је интегрисана у јунаков перцептивни домет као јединствена формација коју ће уметничка бајка разбити на два домена тако да натприродни домен буде ван граница стандардизованог хронотопа. Јунакова перцепција фантастичног света који је конципиран по принципу трансцендирања физичких закона, логичких принципа и стандардних антропоморфних ограничења знања и способности није у складу са „epistemičkom homogenošću bajke” према којој је „natprirodno prihvaćeno kao deo SST–a” (Rajan 1997: 108). Неприродни свет код Илије изазива „splet afekta i misli” (Kristeva 1989: 7) какви се јављају у сусрету са нечим што је зазорљиво: доживљава помешане сензације – потребу да побегне онемогућену парализованошћу, недостатак снаге, незаустављиви вихор мисли, смењевање ликова оца, мајке, жене, стагог храста у сликама које се на један мах појављују и нестају.

Приповетка *Кумова клетва* Јанка Веселиновића имплементира фантастику која је вербално кодирана. Наиме, реч је фолклорном жанру клетве као средства у којем је похрањена магијска моћ речи да нанесе зло. Трагична судбина Станојла и његове породице реализује се као последица моћи клетве која се објашњава деловањем хтонских бића⁷: „Да Бог да, куме, дочекао јада за живота твога!... Веселе ти се у жалост претворило!... Семе ти се затрло; а ти, јуначе, не могао душе испустити, док преда ме на колена не паднеш, да опроштаја тражиш!... ” (Веселиновић 1933б: 146). У овом случају, клетва је праћена етнографском информацијом (огрешење Станојла о табу кумства) која је додатно објашњава.

Фантастично заузима сегмент приповетке имплементиран у цитатној техници унутар реалистичког оквира спецификованог техником сказа („Неки од друштва замолише неког чича–Ранка Драгановића да нам штогод прича. Он ускуса бркове, попи чашу вина, повуче из свог дугог чибука неколико густих димова и поче причати” (Веселиновић 1933б: 135)), аутентизацијом казивања позивањем на искуство наратора („У свему нашем селу нема човека старијег од мене”) и статуса сведока значајних историјских догађаја (владавина кнеза Милоша, долазак Турака, време кметова). Таксономија у прецизном опису домаћинства Станојла Пуретића (многочлана породица, газдинство на по села, њиве, ливаде, пашњаци, шуме, ергела коња, чопори говеда, оваца и свиња) додатно обезбеђују стабилну реалистичку матрицу у оквиру које ће се имплементирати фантастични елемент који ће унети драматичне промене у природни свет текст.

Текст *Секунд вечности* Драгутина Илића доноси животопис Пањатија Сахибе уобличен у семантички нехомогену структуру у којој коегзистирају природни и натприродни домен при чему је природни домен конструкт натприродног домена. Мудри Кабир подсећа раџа-Раџпутана да се покори судбини коју је његовом сину доделио Пара атман: „Не ропћи на богове!...” (Илић 2017: 69). Природни домен представља кумбаконска области раџа-Раџпутана у којој је главни актер његов син Пањати Сахиба. Природни домен је „ureђај за kadriraње” (Traill 1996: 12) из којег Пањати Сахиба искорачује у сан. Фантастични елементи структуре фикционалног света су: топографија два света,

⁷ Чајкановић објашњава статус кума као директно повезан са хтоничним силама, што њему самом обезбеђује хтонични карактер (он има статус „чаробника” који даје име детету, а „сви чаробници су хтонички маркирани”), отуда проистиче тежина његове клетве (Чајкановић 1973: 82).

трансформација кроз коју јунак пролази, мултипликоване верзије Девојке са језера, инверзија времена, свет као сан Бога, дидактична порука.

Фикционални свет научнофантастичног текста *После милијон година* Драгутина Илића структуриран је као футуристичка визија сусрета космичких цивилизација представљених кроз три домена фикционалних особа. Један домен обухвата последња два преостала жива човека, оца и сина, Натана и Даниела, други становнике Духо-света: супружнике Зорана и Светлану и Станка, Светланиног будућег мужа, и трећи чине житељи Меркура: Биљан, посланик са Меркура, Зора, његова жена, Лаган, њихов пратилац. Становници Земље и житељи Духо-света ступају у интеракцију када становници Духо-света након дужег периода лова успевају да заробе Натана и Данијела сматрајући их раритетним примерцима земаљских животиња које Зоран намера да поклони својој супрузи Светлани поводом 150. годишњице брака.

Фантастични свет приповетке *У XXI веку* Светолика Ранковића обликован је у форми интермедијарног света професора латинског језика Николе Николића који долази из 1895. године и носи са собом знање, памћење и свест о идентитету своје заједнице. Неприродна темпоралност реализована је као футуристичка симулација дистопије у којој је садашњост актера дата као прошлост неког будућег света.

Текстуални универзум романа *Једна угашена звезда* Лазара Комарчића конципиран је тако да је у његовом средишту стварни свет текста (ССТ), у овом случају свет из којег потиче неименови наратор. Поступком отвореног геста рецентрирања АМС сна смешта се у центар појмовног универзума (Rajan 1997: 102) те постаје стварни свет текстуалног универзума. Приповедач–јунак доживљава транспозицију из реалног света у имагинарне светове, чиме његов идентитет бива мултипликован, те се креирају „panјаси” (Lewis 2011: 223) или „pandani” (Margolin 1997: 98). Приликом транссветовних путовања, тело приповедача остаје у кревету у његовој соби, док његова душа путује планетарним подручјима.

Роман *Једна угашена звезда* почиње сценом предавања анонимног Д. С.-а о бесконачности васељениној. Међу присутнима био је неименовани јунак који одговара типу наративне публике. Уверен у истинитост говора који је чуо, занесен размишљањима о бескрајним космичким просторствима, одлази на спавање: „Испред мојих очију пролазили

су читави светови, црни као авети, а покривени вечитом тмином” (Комарчић 2017: 17–18). У сну га посећује „једна виша интелигенција”, дух научника Лапласа који га води на трансцененталном путу из ССТ-а у његов алтернативни свет. Јунак задржава јединствени идентитет за време сна и након буђења, при чему, када се налази у једном свету, одсутан је из другог⁸ (Ryan 2006: 659). Потврда долази на крају романа када својим сазнањима донетим из свемира, доприноси оздрављењу газдаричиног сина Стевице. Поред тога што је улога приповедача додељена лику, односно Тодоровљевом „представљеном приповедачу”⁹, што апсолутно одговара фантастичном, чињеница да по повратку у реални свет јунак на емпиријском нивоу доказује знања донесена из нестварног света, оставља имплицитном читаоцу отвореним питање о истинитости приповеданог.

Текстуални универзум приповетке *Данга* Радоја Домановића организован је као систем светова у чијем је средишту стварни свет текста (ССТ) који има свој алтернативни могући свет (АМС) у виду менталне представе лика (сан). „Опозиција стварно/не–стварно” (Rajan 1997: 101) појачана је модусом просторног пребацивања („space-travel mode”) (Ryan 2001: 103) за чији сигнал је узет пребацивач прилог „одједном”. Контуре виртуелног света продубљују деиктички искази „врло много година”, „некуд тако далеко”, виртуелност временског тока „ноћ није била кратка, обична ноћ, већ као некаква дугачка ноћ, као читав век”, негација „у неку чудну земљу за коју ваљда нико живи не зна” појачавајући његову интенционалну функцију засићености. Повећан степен засићености слаби конекције између ССТ-а и АМС-а тако да амплитуда ССТ досеже *ad infinitum*. Уоквиравање техником сна поставља границу између референтног света и имагинативног света што на композиционом нивоу доприноси кодификацији симболичке пројекције алтернативног света јер да би један

⁸ Друга могућност јесте више појединаца отелотворених и материјализованих на другачији начин у сваком новом свету, док њихово знање, памћење и свест о идентитету остају заједничка карактеристика и припадају појединцу из старог света. Трећи тип релација између пандана је спајање њихових свесности у једном телу. Индивиде постоје у једној копији у сваком свету, али меморија путујућег карактера досеже у оба света (Ryan 2006: 659–644).

⁹ Он је прихватљивији од обичног лика који може слагати. Такође је прихватљивији и од непредстављеног приповедача који би нас одвео у сферу чудесног уколико би нам пренео натприродни догађај будући да не бисмо могли да сумњамо у његове речи, што је услов фантастичног. Поред тога, приповедач у првом лицу омогућава лакше идентификовање читаоца са ликом, јер је заменица „ја” универзална. Да би се ово идентификовање олакшало, приповедач је често „просечан човек” са којим се већина читалаца може идентификовати. Овакав приступ омогућава директан улазак у свет фантастике. Тако на најнепосреднији начин продиремо у свет фантастичног (Todorov 2010: 80–81).

свет био пројектован „као знакован, потребно је (мада не увек и довољно) да поставимо било какве границе: управо границе и творе слику” (Uspenski 1979: 197).

У основи приповетке *Краљевић Марко по други пут међу Србима* Радоја Домановића препознатљива је двострука алетичка структура митолошког света у којој су диференцирани природни домен (Србија 19. века) и натприродни (онострани и небески свет). Могућност да прекораче границу између два света имају припадници натприродног домена.

Фикционални свет приповетке *Чеврљино злочинство* Симе Матавуља конципиран је као скуп домена актера чији су релативизовани модалитети супротстављени тако да се налазе у модалном несагласју, што даље води сукобу. Статус вештице за друштвену заједницу представља Другост која делује опасно, претеће и деструктивно по њену сигурност. Заједница настоји да сачува егзистенцијални статус постављајући баријере према потенцијално рискантној интеграцији Другог. Колектив одржава аутономију изопштавајући сваку алтернативну, опозитну праксу. Делује контролишуће у односу на могућност интервенције непознатих, невидљивих, натприродних феномена у свет природне сфере. Атмосфера колективног страха пред неразјашњеном и недефинисаном опасношћу делује као средство контроле и превенције.

2. ФАНТАСТИЧНО КОДИРАН ХРОНОТОП

Хронотопска позиционирања показују висок потенцијал за реализацију фантастичног. Варирају од двоструко кодираних просторних мапирања у реалном свету која имају фолклорни статус нечистих места преко имагинативне, ирационалне, субјективне пројекције до космичких пространстава.

У приповеци *Ветар* Лазе Лазаревића хоризонт видљивог, чулна перцепција материјалне стварности модификује се на психолошком и емотивном нивоу кроз филтере субјективне импресије у ирационалан, нејасан, конфузан, парадоксални утисак. Јанкова перцептивна свест у сцени сусрета са хронотопом болнице¹⁰ која кореспондира са

¹⁰ О путањи јунака кроз простор болнице као пример Фројдовога *unheimliche* писала је Снежана Милосављевић Милић у тексту „Motiv katabaze i naratološki koncept sveta priče”, *WIELKIE TEMATY KULTURY W LITERATURACH SŁOWIAŃSKICH* 13, *Tanatos* 2, *SLAVICA WRATISLAVIENSIA CLXVIII* (Red. Elżbieta

тромплејским наративом представља визуелни подстицај који на нивоу аперцепције (ниво упоређивања виђеног са оним доживљајним које је архивирано у нашем искуству) на наратора оставља утисак парализованог простора (Вукићевић 2021а: 170–171): никада није смео да завири у простор где су болесници, чинило му се да тамо „нешто тешко, тамно, мистериозно!” (Лазаревић 1961: 142). Субјекат се налази у динамичном, конрадикторном стању у којем се одвијају опречне реакције између снажног унутрашњег осећања које га против његове воље спутава да уђе у просторију попут неког затварача који би залупио врата и оставио га напољу и извршења донете одлуке да храбро и слободно ступи унутра. Остварује се ефекат зазорности у којој постоји „*pobuna bića protiv svega što ga ugrožava i što mu se čini da dolazi iz nekog prekomjerno velikoga vanjskog ili unutrašnjeg svijeta*” (Kristeva 1989: 7), али исто тако постоји и пол привлачности: „*No istodobno je taj polet, taj grč, taj skok privučen nečim isto toliko zamamnim, koliko i zabranjenim drugdje. Neumorno, kao zbog kakva neukrotiva bumeranga, nalazi se onaj koji je time obuzet, zbog pola pozivanja i odbijanja, doslovce, izvan sebe*” (Kristeva 1989: 7).

Перспективизација простора вишеструко се активира као манифестација фантазматског. При Јанковом поздрављању са девојком и изласку из болничке собе, простор губи јасне координате, нема фиксирану тачку гледишта, добија инверзирану перспективу тако да оно што је близу делује далеко: „Их, ала сам глуп! Па где је, опет, та квака? Као да су врата два километра од мене!” (Лазаревић 1961: 153). Дезоријентисаност субјекта онемогућује корехентно искуство, као ни изградњу стабилног сопства. Стварност спољашег света бива прогресивно потиснута невидљивим, скривеним, унутрашњим светом. Чулна перцепција реалности дезинтегрисана је од тренутка када је заслепљен при уласу у собу („нисам видео”) до тренутка када треба да донесе пресудну одлуку у димом испуњеној соби („Ништа нисам видео”).

Феномени просторне димензије рефлектују се на нивоу психолошке стварности тако да реална конфигурација простора као аутопројекција јунака делује неконзистентно, нелагодно¹¹, претеће, деструктивно, злокобно, драматично. Простор губи своју

Tyszkowska-Kasprzak, Współpraca Gordana Đurđev-Malkiewicz, Mateusz Świetlicki, Dorota Żygadło-Czopnik), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław (2019): str. 451-459.

¹¹ О перцепцији простора у модернизму писала је Мариела Цветић у *Das Unheimliche – psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Beograd: Orion art, Arhitektonski fakultet, 2011.

интегративну, стабилну и кохезивну пропорцију коју гарантује кућа у рикеровском смислу као симбол континуитета и хомогености сопства: „Не знам како смо се опростили. Ништа нисам видео. Било је у соби и мрачно и загушљиво, и таваница се почела спуштати, и дим од дувана каменити, и све да те угуши!” (Лазаревић 1961: 160). Аналогијом са башларовском вертикалом подрума и тавана у чијем поларитету се „racionalnost krova može suprotstaviti iracionalnosti podruma” (Bašlar 2005: 39), урушавање таванице коинцидира са разградњом реалности, распадом когниције, перцепције и последичним распадом самог субјекта.

У приповеци *Прича о селу Врачима и Сими Ступици* Илије Вукићевића реализује се тип фантастике утопије у означавању села Врачи као идеалан и хармонично маркиран простор: „Никад божје око није милостивије погледало са неба на земљу, но кад се зауставило над Врачима и његовим народом [...] Над њима је био невидљив крст, бео као цвет и сјајан као сунце, на кога није смео нечастиви ни ноћу, ни дању” (Вукићевић 1929: 111–112). Идеализована је уравнотежена визија живота заједнице. Били су сложни као пчеле у кошници и међу њима је владао ред. Типични реалистички хронотопи као што су црква и воденица померају се ка граничној позицији између реалистичног и фантастичног света, у „тачке артикулације у којима се два sveta susreću, stvarajući nešto što bismo mogli nazvati *ontološkim fuzijama*” (Pavel 1997: 111). Простор подлеже поступку онеобичавања кроз десакрализацију (Свети Христифор је насликан с овчјом главом, свеци су подељени на велике и мале, тако да је Свети Никола био највећи, а Свети Јевтимије Велики најмањи). Место утехе трансформише се у арену деловања мрачних сила. Воденица је диференцирана визуелно (накриво је саграђена) и функционално (боравиште ђавола, еја, ћукова и буљина). Воденица и црква најпре подлежу урушавању као последици деловања зла, воденица се урушава по средини, док црква тоне.

Активацијом етапе одласка јунака на пут сукцесивно се смењују фикционални домени који имају засебне хронотопе као што су хронотоп чудног краја у којем се дрвеће диже под облаке, а лишће је шире од аршина, механа несагледивих димензија, хронотоп горе на Селамет–брду са дрвећем које светли и кућа Ћетена Мудрице која је опасана троструким капијама тако да се отвара говором кроз кључаоницу. Долазак до куће води преко две капије и две стазе које треба обићи ритуална три пута. У семантизацији простора препознатљив је типичан бајковни поступак „сужавања или постепене фокализације”

(Радуловић 2009а: 55). Исти поступак примењен је и у приповеци *Лековит штан* у којој је хронотоп куће Усуда смештен унутар шуме. Усудова кућа одређена је као „стаја” бескрајне унутрашњости („да јој с једног краја не видиш други”) у којој се налази само казан специфичне намене.

У приповеци *Мала вила* Илије Вукићевића хронотоп језера представља тачку преклапања реалистичног и фантастичног света. Иако је део природног света, из перспективе домаћице оно је мистериозан, фантастичан простор насељен вилом и једнорогом у чије постојање као такво она несумњиво верује као да и сама може да га посведочи искуственом евиденцијом.

У роману *Један разорен ум* Лазара Комарчића долази до спајања идентитетског транспоновања са просторним транспоновањем у тачки не-простора и не-идентитета. У Фукоовом промишљању, огледало је утопија будући да је „mesto bez mesta”, доноси визију себе у једном виртуелном простору, иза физичке површине. Огледало као хетеротопија¹² чини да себе видимо у месту које није реално и стварно, у простору који је виртуелан и нереалан, у простору из којег смо одсутни, у једној илузији наше присутности, у сенци своје видљивости (Фуко 2005: 31–32). Огледало као посредник између стварног и нестварног омогућава идентитетско преозначавање. Рефлексија која долази од огледала ка месту са којег субјекат упућује поглед, поистовећује субјекат са огледалским одразом у другом.

¹² Хетеротопије су места која су део каталога стварних, збиљских места, али су истовремено и против-распореди, места изван свих места (Фуко 2005: 31).

Према Фуку, појам хетротопије заснива се на шест принципа: хетротопије су константа свих људских група, при чему не постоји један облик који би био универзалан. У примитивним друштвима јавиће се хетротопија кризе која садржи повлашћена и света места, резервисана за појединце у стању кризе. Хетротопије кризе замењују хетротопије одступања у којима се налазе појединци чије понашање је различито од устаљеног и нормираног, као што су психијатријске клинике, затвори, старачки домови. Друго начело јесте различита примена једне хетротопије у различитим друштвима при чему се мења њена функција: такав је хронотоп гробља који је премештен из центра града на периферију. Треће начело представља сучељавање више међусобно неспојивих простора на једном стварном месту (хронотопи позоришта, биоскопа). Четврто начело је начело хетерохроније: хетротопија је повезана са прекидом традиционалног времена (гробље је пример хетеротопије која је праћена хетерохронијом која је окончање живота и вечност). Пето начело укључује процесе отварања и затварања (примери су касарне, затвори). Шесто начело хетротопије јесте њена функција стварања простора привида који разобличава реалне просторе или стварање савршено уређеног простора који је пандан нашем простору који је у нереду, тако да би у том случају била хетротопија компензације (пример су савршено уређене језуитске колоније у Јужној Америци) (Фуко 2005: 33–37).

Свет лудила све време егистира као имагинарни свет у границама природног света, односно као интермедјарни свет. Спроводи се принцип ограничавања дискурса алетички хипертрофираних фикционалних особа, у овом случају ментално оболелих, кроз њихову маргинализацију, ексклузијом у издвојен простор, „једног засебног света, мрачне висине на коју понеки људски умови узлећу” (Комарчић 2019: 94), који одговара статусу лиминалног простора фокализованог опцијом парализованог простора: „Ја осетих како ми поче срце да лупа. Беше ме спопао неки чудноват немир. Учини ми се као да смо пред капијом неког подземног света” (Комарчић 2019: 96). Хетеротопије су специфични простори који откривају важне аспекте друштва у којем живимо, тако што одражавају и истовремено проблематизују контрадикције које друштво не може да реши. У свом есеју, Мишел Фуко разматра хетеротопије као супротне утопијама, представљајући их као места која су имагинарна и унутрашње контрадикторна. Ова места су „другачија” у односу на свакодневне просторе и могу се поставити у контекст двеју оса: реално против имагинарног (утопија : хетеротопија) и нормативно (нормално) против „другог” (топос–хетеротопос) (De Cauter 2008: 13).

У роману *Једна угашена звезда* Лазара Комарчића „стратегијом кретања”¹³ (Ryan 2012) мапирана је линија пролажења кроз апстрактна пространства Марса, Амадураминог царства, града Гомора, престонице цара Гомора, његових дворова, универзитета, библиотека, музеја, галерија, колосалних грађевина... Мапа космичког пространства веома је прецизно конфигурирана емпиријским обавештајним исказима¹⁴ (Лерсен 1992, нав. према Костадиновић 2016: 69) који дају прецизне нумеричке податке: Месец је 49 пута мањи од наше Земље, на целој његовој кугли налази се преко 60.000 брда и вулканских отвора, највеће вулканско огњиште је три пута веће од највећег огњишта на Земљи, мерна јединица од килограма на Месецу је еквивалентна са 195 грама на Земљи, звезда Мизар је по волумену 15 пута већа од Сунца. Што аутентичнијој слици простора доприносе и

¹³ „Na primer, stan će biti opisan sobu po sobu, ako se sledi vodič koji pokazuje stan” (Ryan 2012).

¹⁴ Термин потиче из имаголошке методолошке оријентације. Ј. Лерсен у књижевном тексту разликује два типа културних репрезентација: 1) емпиријски обавештајни искази који подлежу процесу верификације кроз поступак потврђивања или оповргавања њихове веродостојности компарацијом са емпиријском стварношћу, што их чини подложним фалсификацији и 2) имаготипске репрезентације културног идентитета које реферишу на ентитете као што је национални карактер те нису искуствено провериве (Костадиновић 2016: 69–70).

антрополошки описи појединости материјалне културе у престоници цара Гомора какви су споменици на тргу, двори цара Гомора који су „право чудо од уметничког неимарства” (Комарчић 2017: 114), на чијим палатама се огледала сва вештина јувелирског заната у изради рељефа или велелепне, грандиозне, божанствене, натчовечанске палате које представљају једну савршену целину.

Спацијална раван приповетке *Водене силе* Симе Матавуља обухвата трасу нечистих локалитета микротопонима драга – пећина – гора који су интегрални део ССТ–а, али својом семантиком далеког, отвореног, спољашњег простора имплицирају деловање демонских сила и задржавају статус онтолошког крајолика. У таквом простору обитава ведогоња Ловрић којем су водене силе одузеле ноге, али га људи ипак виђају на различитим местима. Комплексу просторних одредница придружује се и брод у епизоди у којој ће водене силе начинити велики „фортунал” као екстремни пример хетеротопије и извор имагинације. Реч је о „komadu plivajućeg prostora, mestu bez mesta, koje živi samo za sebe, koje je zatvoreno u sebe i koje istovremeno pluta po beskonačnom moru te koji” представља и „najveći izvor mašte” (Fuko 2005: 36–37).

У приповеци *Ах, Матилда* Милете Јакшића крчма својим статусом хетеротопије, који означава „друго” у односу на уобичајено (De Cauter 2008: 13) и представља пресек реалног и имагинарног симболички одговара пресеку реалног и ирационалног у животу јунака. У хронотопу крчме препознатљиви су елементи катабазе: два света (јунак перципира свирку коју чује као да долази из подземног света, као да је сахрањена у земљу, подземну крчму, гроб) опозиција тишина: музика (нејасни и удаљени звуци музике супротстављају се атмосфери апсолутне тишине у којој јунак може да чује своје срце), кризни животни тренутак (јунаков живот заробљен је у једној мрежи у којој не постоји јасна граница између илузија, снова и реалности), атмосфера (свет у атмосфери дуванског дима и мириса ракије и вина у којем је било тешко распознати физиономије света који је деловао непознато). Боравак у простору који има катабазичну симболику кореспондира са силаском јунка у дубине свога бића када долази до трансформативног увида схватајући да је његова идеализована опсесија заправо била само визија у коју га је одвела његова жеља вођена страшћу (Јакшић 2022: 122).

У приповеци *У жељезничком вагону* Иве Ћипика актуелизовани приказ уступа место имагинарном дуплирању праћеним осећајем страха и језе, *das unheimliche* који се презентује у перцепцији нечег познатог као чудног, далеког, непознатог, у неразликовању живог од неживог (Cvetić 2011: 128). Док јунак пролази крај гробља, обзирају га слатке и болне мисли. Пред њим ничу позната сеоска обличја и има утисак као да види њихове сени између чемпреса. Сва обличја здружују се у једно „големо мртвачко око” (Ћипико 19???: 296). Море, голети и земља су се утишали и замукли, а његови кораци одјекују и као да буде задремали свет.

3. АСПЕКТИ КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ ЛИКОВА

У приповеци *Богослов* Милорада Поповића Шапчанина атмосфера ноћи, тишине и осамљења јунака погодује стварању услова за урањање јунака у имагинарни свет снова и пројекција будућности мултипликујући његову егзистенцију у варијанту двојника у другом фикционалном свету чиме се остварују „različite verzije iste jedinke u različitim narativnim podsferama: jedna od njih postoji u stvarnom svetu teksta (ono što se 'zaista' dešava), a druga u svetovima u koje veruje neki narativni činilac ili više njih” (Margolin 1997: 97). Жеља пројектује визију живота у којој му се „пријатна будућност осмехиваше” док види себе како благосиља старе жене које му прилазе и замишља себе у дугој бради са очешљаном косом до рамена како седи у зачељу при софрама на даћи и по преславама. „И као да му та помисао беше и сувише драга, јер му на руменим уснама заигра несташан осмех, пун радости и срдачног плама” (Поповић Шапчанин 1932а: 273–274).

Фантастична бића фолклорног каталога као што су виле, вештице и вампири појављују се доследна својој карактеристичности. Док допиру звукови стихова сватовских песама, јунак се подсећа фолклорних образаца у којима се виле представљају као веома лепе, са дугим свиленим косама и грлом као у славуја. Представа о вештицама доследна је њиховом иконографском атрибуисању као старијих жена које имају реп и козје ноге и ноћу лете на метли. Позивање на искуствено сведочанство о постојању извесне баба Смиљане која је ноћу летела по селу и давила децу, атрибуисане као „ругабет”, са брадавицом на носу и закрвављеним очима уверава у њихово постојање. У констелацију натприродних бића

убраја се и лик вампира са препознатљивим амблематским топосима (Радин 1989: 261–275): временска и просторна локализација (појављује се на гробљу у току ноћи и нестаје са петловима), функционални топос (носилац је опасности по свет живих) и иконички топос (црвен је као паприка, са упалим очима, наодрежен, увијен у дугачак покров). Постојање вампира потврђује се сукцесијом изјава Симане и Токе Мишаћеве, жене покојног Миће црквењака. Симана тврди да је вампир напречац уморио њено дете, а своју тврдњу заснива на сведочењу Персе Жућакове која је у мраку видела човека у белој хаљини као прелази доњи плот њеног воћњака. Тока казује о вампиру који, црвен као паприка и набрекао као мех, посећује авлију и вајат, да би са појем петла нестао.

Фолклорни код реализује се пратећи прописане сегменте међу којима је и однос социјума према аберантном статусу преласка појединца из равни мртвих у раван живих што изискује употребу апотропејона у виду ждрепца без белеге како би се регулисао нарушени однос између заједнице живих и покојника. Међутим, интервенцијом из природног света, појавом капетана, обуставља се акција уништења вампира и окончава се приповетка у знаку реалистичког дискурса.

У приповеци *Опасан друг* Милорада Поповића Шапчанина лик ђавола одговара фолклорној представи: црњомањаст је, рогат и изузетно дугачког репа, кује нечастиве планове – од намере да полакоми вернике до успешне реализације плана да ловци остану без улова тако што им се и сам придружује преузимајући лик ловца чиме се доследно реализује њенова способност преображаја.

Поред ђавола појављују се ликови вице–ђавола и хаљинара који су у односу субординације према ђаволу. Њихов положај еквивалентан је положају ћирица и чирака. Полтронски статус илустрован је особеношћу да немају у целом телу „ни кошчице, па се као оно ђачка гумаластика, дају растезати и скупљати” (Поповић Шапчанин 1932а: 346). Њихов идентитет прожет је иронијском семантизацијом коју илуструју спојеве фишек–ђаво и дугме–ђаво којима се сугерише њихова способност да се скупе до фишека или дугмета на кошуљи када „загрми” велики ђаво. Процес је реверзибилан, тако да могу да израсту у своју првобитну величину. Њихов легитимитет у ђаволској хијерархији додатно је девалвиран непрецизном таксономијом: „И то беше неког рода враг, а како му име, ни до данас се није

тачно дознало” (Поповић Шапчанин 1932а: 351). Причалац се поиграва са фантастичним уносећи иронијске отклоне.

Мотив вампира појављује се у приповеци *Проклети кам* Стефана Митрова Љубише. Иконографски план вампирске транспозиције одговара фолклористичком. Задржана је временска и просторна каузалност и дат је предлог поступка уништавања: Мијат се претворио у вамира јер га је проклео Свети Аранђел, па се појављује ноћу као јејина, направили су план да посеку девет трнових колаца и да му њима избоду дробушину. Аутеничност је потврђена и колективним доживљајем ликова–посматрача посредством преносиоца извештаја очевидаца: пронео се глас по селу да је неко видео Мијата како се у зори купа на Марковој Води, неко је чуо да је јездио крилатим коњем, а трећи како су га сеоске дрварице нашле где пред саму ноћ купи у грму планикове магиње. Нико није могао да потврди да га је видео, али стотина је рекла да су га чули. Преко дана затварали су вратнице, тврдили их мандалима и клинима, затварали потпирачима у прекрст, и забијали трнове драче под кућни праг. Аутентизацију вампирске појаве гарантује стари Радун сведочењем догађаја из свог доба. Када мртвац крене да се вукодлачи, савије се у кожурицу, као буба кад свила, и претвори се у лептира¹⁵. Када лептир напуни петанест дана, изникну му рогови и крила, те излети по жену. На гробу је нађен покојник који се надуо као кожурица. Док су га пробадали коцем, окропила их је која кап погане крви, тако да их је убрзо нестало, а потом су се и претворили у вампире да је била на чуду сва барска држава док је ђавола истребила. Статус Мијата као вампира дезаутнетизује се као последица Друшкове смишљене лажи који је пронео глас да је Мијат тенец: „Ја бих Мијата тенцем пронио, подмитио соке и свједоке да казују и да се куну гђе су га гледали; а село би живо умрло и од страха гроб напало” (Митров Љубиша 2017: 118). Формира се домен актера који верују да је Мијат тенец којег треба уништити. Њима опонира калуђер рационализујући њихове намере уз позив да се окану безакоња.

¹⁵ Божо Вукадиновић указује на везу између вампирске и биолошке метаморфозе. Успоставља се повезаност између народне (мистичке) имагинације и искуства. Конкретно, повезују се инсекти и вампир са воденицом на три нова. Најпре „вампир је тако црвен, поднадуо, миран, да нас подсећа на летаргичан сан лептира, на мир, на пуноћу иза које се крије унутрашњи потенцијал метаморфозе” (Вукадиновић 1971: 38). Затим, чудо се одиграва у воденици где се окупљају инсекти на „вашар зрна и брашна” и као трећи елемент, лептир излеће из уста убијеног вампира. Паралела се заснива на „открићу лептирове метаморфозе и лептира као неког злог духа” (Вукадиновић 1971: 38).

У приповеци *Ветар* Лазе Лазаревића лик Јанка тумачимо из психоаналитичке перспективе. Лаканово разматрање процеса формирања идентитета описује субјекат као биће које је фундаментално раздвојено, нејединствено и недефинисано. Према Лакану, субјекат није целокупан, уједначен и центриран, већ је у сталном стању промена и нестабилности услед недостатка који је у основи његове структуре. У циљу самоинтеграције субјекат гравитира ка нечему што је изван њега идентификујући себе са огледалским одразом. У основи Лаканове логике фантазма (в. Јевремовић 2000: 96–100) налази се алгоритам или граф (\$) (◊) (a) који представља Лаканов знак за „конгруенцију” бића. Субјекат у процесу настајања (S) налази себе на месту другог (објекат мало a) тако што се поистовећује се са својим огледалским одразом у другом (a') који представља његов алтер-его, двојник, (ексцентрично) језгро, фантазматску резултанта субјектове измештености (односно екс-статичности) у односу на себе самог. Субјекат се транслоцира из сопственог места S на место другог a'. Протосубјекат S у објекту мало a. Објекат мало a, поистоветивши се са својим огледалним одразом у другом, отуђујући се од себе, постаје прецртано S или \$ што би за Лакана, био „*фундаментални фантазам*. Фантазам свих фантазама” (Јевремовић 2000: 101).

У развојној фази стадијума огледала интеграцијом са спољашњим садржајем, субјекат ствара илузију целовитости. За Лакана, его се формира у сфери илузије, када се у фази огледала – унутар Имагинарног поретка – потпун одраз у огледалу погрешно схвати као властити прави идентитет. „*Verovati u Ja znači verovati u privid. U fantazam. U tobožnju izvesnost sopstvenog, nerazlučenog, ogledalnog lika*” (Јевремовић 2012: 27). Формира се субјективитет који егзистира у сфери Имагинарног. Излазак из сфере Имагинарног и интеграција у Симболички поредак остварује се путем језика. Боравак Јанка у домену Имагинарног и покушај превазилажења овог стадијума кореспондира са фантазматским. На телесном нивоу као полупропусној мембрани која представља границу и спону између унутрашњег и спољашњег света субјекат комуницира са екстерним окружењем. Комуникација је интенционална, има намеру да „*ostvari simbolički koherentnu integraciju iskustva*” (Јевремовић 2012: 142) са Другим. Да би субјекат постигао стабилност структуре, неопходно је да се интегрише са Симболичким поретком. Стабилизација на симболичком нивоу неодвојива је од језика. Дакле, уколико субјекат не може да вербално артикулише унутрашње стање, његова жеља неће бити формулисана јер реч делује обликотворно по

човека усмеравајући поетску функцију језика ка симболичком посредовању жеље будући да је управо у дару говора сублимирана реалност коју је човек добио његовим посредством и чијим непрестаним делањем се она одржава (Лакан 1983: 109).

Јанко је инхибиран да формулише своју жељу речима, не може да премости лимит између интерног и екстерног подручја, што за директну последицу има немогућност интеграције у Симболички поредак, тако да остаје у сфери фантазма (његово срце покушава да се поштапа на језик који је обамро; потенцијална намера да виче, „сруши небеске сводове” и задржи девојку и њеног оца поништава се шапатам „Зар већ идете?”).

Конфузија у разликовању стварности и илузије доприноси немогућности разумевања и интегрисања стварносних аспеката. Услед дестабилизације стварносних параметара, појам реалности пролази кроз нарушавање конвенционалних структура којима се регулише наше познавање света које иницира неадекватну интегрисаност, неконзистентност и нефункционалност што се манифестује у дисфункционалној перцепцији, нарушеној логици да би резултирало угрожавањем идентитета, деперсонализацијом, распадом континуитета, разградњом личног јединства. Перцептивна пољуљаност дестабилизује кодираност у реалности што води ка угрожавању личног интегритета. Управо на месту напрслине, пукотине, процепа, реза, дисконтинуитета, укида се реално и наступа фантазам. На месту распуклине, дисконтинуитета нема простора за реално, а његово место заузима фантазам. Заправо, фантазам је инхерентна реакција субјекта на несвесном нивоу иницирана његовим расцепом. Динамика фантазматског еквивалентна је динамици нецеловитог бића. У одсуству реалног тоталитета искуства успоставља се виртуелни, фантазматски (Јевремовић 2012: 139).

Када дође до дестабилизације реалног, на његово место ступа апстрактна, симулирана стварност. Када оквир објективне стварности постане нестабилан и неважећи, он се трансформише у виртуелни модел ослобођен од референце на физичку стварност. У моделованој структури конкретни ентитети премрежавају се кроз филтер субјективне интерпретације у једну конфузну пројекцију симболичких значења кризе субјекта. Дестабилизована перцепција јунака поређењима активира алтернативни свет у односу на аутентизовани. У менталном простору парњак јунака је у сукобу између онога што жели и онога што чини. Доживљава просторну сепарацију и удваја се у лик немог посматрача на

спољашњем, физичком нивоу и узнемиреног субјекта у унутрашњим дубинама. У њему се као у арени одвија унутарсубјектни конфликт драмских размера. У виртуелизованј наративи свест субјекта је заробљена између опречних токова: његове тенције да крене и заустави девојку и потпуне парализованости док се његова судбина разрешава: иако је имао довољно времена да их врати с капије, он се није померио с места и „као окамењен” гледао је у мајку. Виртуелни свет додатно се динамизује визуелним и аудитивним сензацијама: „И као да у даљини видех пешеве од Ђорђевог капута како их носи ветар, и још као да чух два-трипут удар његове штале о калдрму, па онда се опет све зави у облаке од прашине” (Лазаревић 1961: 161). Нереализован виртуелни свет психолошке фантастике интензификован је на синтаксичком плану поредбеним конструкцијама са везником *као*.

У виртуелној сфери удвостручује се и лик мајке као несавладиве препреке на путу реализације жеље: њена суха ручица се испречила пред њим „као Црвено море пред Мојсијем”, „као да се трже из неког сна” мајка се оштрог погледа окрену ка њему. Код Лакана, едипална драма је процес уласка у Символички поредак. У овом контексту, мајка игра кључну улогу у овом пресудном тренутку. Она је објекат првобитне жеље, али да би појединац постао субјект и интегрисао се у културу, мора да одбаци ту примарну жељу према мајци. Говорном субјекту преостаје да се уклопи у дискурс Другог, прихвати овај симболички начин постојања и заузме позицију субјекта који је родно диференциран. Јанко не успева да се интегрише у Символички поредак, не успева да прође сепарацију од фигуре мајке и остаје у сфери Имагинарног.

У приповеци *Прича о селу Врачима и Сими Ступици* Илије Вукићевића појављују се следећа фантастична бића: ђаво који чини да Врачани одмеравају памет хипнотишући их као „ломглава сила” која једном приликом искушава и Троглава у разговору са попом Павлом да би га после трећег кушања подигла с места, те је наместо главе Троглава поп Павле видео „нешто сјајно и велико као пун месец, и које вуче немилице себи, као амбис без дна” (Вукићевић 1929: 119), ђаво је атрибуиран као „лукав”, „пакостан” и „нечастиви”, у последњој појави ошинувши репом Врачане и дунувши им у очи, окамењује их и ослепљује; затим се појављују газда механе као мали и „гецав” човечуљак, не већи од два Симиња педља који одговара типу патуљка из бајке, међутим неочекивано се одликује великом снагом, потом предимензиониране муве величине кокошки и комарци велики као

штркови, дивови као инкарнације ветрова са Истока, Југа, Севера и Облака, старац–стражар, Тетен Мудрица непрецизног генеричког одређења будући да није нити див, нити човек и додељује Врачанима савет који је заправо контрасавет: „Прво ваља ћутати, па онда говорити!” (Вукићевић 1929: 147). У лику Симе Ступице спајају се обележја и реалног и фантастичног бића¹⁶. Особина урокљивости, способност да лечи Журну од главобоље сваки пут када она испије флашу ракије кроз чије дно види Симине очи, прва реч коју је изговорио („ђаво”) и деформације у физичком бићу (био је поткус у пасу, нешто га је увек више вукло да седне него да иде, риђе косе, белих обрва, зелених очију, а испод носа није имао ништа јер га је лизнула крва) указују на демонске аспекте у Симиној појави. Супротно бајковном јунака који би требало да савлађује препреке и донесе победу добра над злом, лик Симе Ступице подлеже комичном инверзирању, па тако у вербалном надметању са Тетеном Мудрицом не губи главу већ опанке, не узима учешће у сукобу међу Врачанима и једини не подлеже повредама. Активира се и тема обеспокојене душе која тражи смирење. „Besmrtna duša je, kako Frojd citira Ota Ranka, verovatno jedan od prvih 'dvojnika' tela” (Cvetić 2011: 65). Препознатљив је појам атопона који одговара значењима „измештеност”, „бездомност”, „искорењеност” (Gadamer 2006: 14), егзистенција ван простора, у неком јазу, чиме лик Симе преузима и маску троплејског бића. Он није умро и не зна се шта је било с њим. Када ноћу ветар дува, чује се писак и свако од страха помисли на душу Симе. Виђали су његову малу, јадну и убогу сенку у гори и у води. Верују да је његова душа осуђена да долази у Враче да ветру показује пут и да наводи кишу како би опрао зло које је донео у Враче. Његов лик карикира се као фигура спаситеља, Месије. Негативни исход његове мисије антиципира се сном попа Павла. У сну, у тренутку када се порта урушава попут кртичњака док са ње падају грудве земље у набујали поток и село које гори, у крошњи наопако окренутог јасена налази се Сима. Сублимације ониричке и религијске фантастике пројектује Симин пут посредством интерпретације сна од стране попа Павла који усмерава Симу на пут. Симболика сна материјализује се у фабуларно–сижејној конструкцији у домену искуствене реалности текста моделујући визију Симе као месијанску фигуру ка инверзираној варијацији. Овакав вид сновиђења одговарао би типу окултног сна. Наиме, снови могу имати тројаку реализацију:

¹⁶ Бошковић издваја следеће моделе јединки: 1. реална бића, 2. реална бића са фантастичним особинама, 3. фантастична бића: а) антропоморфна; б) персонификована; в) зооморфна (1998: 339–340).

- 1) Онирички оквир – ониричко-фантастички дискурс не прекорачује ниво сновиђења, не кореспондира са извансвовном стварношћу успостављањем окултних веза и има функцију рационализације фантастичних збивања, одговара типу фантастике с кључем;
- 2) Окултни снови – антиципирају догађаје у изванстварносној збиљи;
- 3) Видовити снови – снови који нису окренути ка будућности, већ комуницирају истину о непознатим догађајима из прошлости или доносе истину о загонетним збивањима која се одвијају за време трајања сна (Дамјанов 2011: 81, 111, 113–114).

Сан попа Павла један је од ретких примера окултног сна, њему се придружује сан дечака из романа *Једна угашена звезда*. Претежно су сновиђења коришћена у функцији рационалног објашњења фантастичних догађаја.

У причи *Како је Настас налбантин тражио и нашао срећу* Илије Вукићевића појављују се ликови Настаса, кадије, трговца, сиромаша и Среће. Настаса његова наглашена склоност ка размишљању, контемплацији одводи у ониричке сфере у којима паралелно пратимо два тока: један у домену фантастичног, други у домену реалистичног. У области фантастичног Настас се креће ка Срећи искорачујући из стабилног реалистичког хронотопа дућана и тако постаје конектор између два света. Упознаје биће са фантастичним особима као што је дугоња који има способност да све чује и све зна и човека који је „шири но дужи” са способношћу да све види. Срећа је представљена као девојка јединствене и изузетне лепоте космичких размера („лепу какву у животу није видео”, „лице јој сјајније од зоре, „С главе јој пада дуга коса на све стране, па и та коса, као и хаљине, нити се види где престаје, нити се зна докле траје”). Има улогу дариваоца савета да је свако ковач своје среће. Ликови реалних бића као што су неправичан и поткупљив кадија, грамзив трговац склон преварама зарад профита примери су несрећних живота људи који су својим чињењем покварили прећу коју је Срећа прела за њих. Настас долази до сазнања да је човек господар свог живота, да искључиво од његовог става, опредељења, активизма зависи даљи ток живота. Вукићевић ревидира традицијски укореењен став о човеку чијим животом управља судбина и успоставља нови поредак у чијем центру је човеков ум, воља, рацио. Настасово путовање представља иницијацијски чин који не окончава освајањем двора, града, царства или принцезе већ сазнања. Препознатљив је структурални модел иницијацијског романа¹⁷

¹⁷ Реч је о типу романа у којем јунак бива упућен у извансвовном систем учења при чему пролази кроз процес који се одвија у етапама: активира се топос пута на којем среће страца, односно духовног водича са

(Радуловић 2009б: 20): Настас предузима путовање тражећи срећу, у гори налази Срећу са ликом девојке која одговара архетипу старца мудраца, тј. духовног водича, она излаже савет (учење) да човек господари својом срећом, Настас усваја знање и преображава свој живот.

Приповетка *Страшан сан* организована је око лика Ћосе чија номинализација активира интертекстуални прототип новелистичког јунака „ћосавог подвалације неодређене старости, кога упркос његовим духовитим домишљатостима, обично неко превари” (Милошевић–Ђорђевић, Пешић 1997: 247). Жанровско укрштање резултира дестабилизацијом канонског жанра бајке. Транспозиција је остварена заокретањем ка жанровима новеле и шаливе приче моделовањем лика главног јунака. Поигравање са статусом јунака бајке вишеструко је реализовано: психологизацијом у виду перцептивних реакција праћених језовитошћу у односу на свет фантастичних бића (док лети на коњу, осећа тугу, страх и забринутост, при сусрету са ђаволима дрхти) атипичним за јунаке бајке који се одликују категоријом једнодимензионалности, пародичном варијацијом јунака бајке као хероја у страшљивог обешечака склоног преварама и лажима (пустио је врану у цркву, избрисао је свој дуг у механи, узео је грош просјаку из феса, пио ракију и узимао петлове и кокоши по селу кад га нико није видео, узео три каиша Сими механцији кад он није био у дућану).

Под окриљем онирике одвија се премрежавање епске, бајковне и религијске фантастике дезактивирајући сваку од њих хуморном семантизацијом фантастичног актера чија је преовлађујућа детерминанта домишљатост новелистичког јунака неподударна са очекиваном природом јунака бајке активираним жанровским одређењем, док његова страшљива природа карикатурално обликује његов статус епског јунака.

Регистар фантастичних бића сачињавају ликови Светог Аранђела, Светог Петра и ђавола. У обликовању њихових ликова присутни су: комичан тон кулминативан у сцени у којој пред баба Журном успаничено покушавају да побегну ђаволи сакривајући се у катао и рупе, док Свети Петар покушава да се сакрије иза Светог Аранђела; десакрализација религијске фантастике инверзираним улогама светаца и хуморним ефектом (Свети Петар

архетипом старог мудраца који га упознаје са одређеним учењем, да би потом уследио преображај јунака који стиче нова знања (Радуловић 2009б: 20).

одступа од улоге врхунског арбитра пристајући на манипулацију Ћосе обећањем да ће „гледати” да га спасе пакла). До небеских врата Ћоса долази на крилатом коњу који има способност говора, а потом се сусреће са фантастичним бићима врагова и душама осуђеним на вечне муке. На позив Светог Аранђела да донесу грехе, „покуљају” врагови цаклећи очима, палцајући језиком и носећи по један грех који стављају на тас. Онострани свет је строго хијерархијски устројен (враг који је довео Ћосу клања се матором ђаволу), главну реч имају Свети Петар и Свети Аранђел (на примедбе Ћосе Свети Петар га опомиње да не говори пред старијима). Грешне душе подељене су у три пећине: у првој пролећу као слепи мишеви и пеку се о усијане зидове, у другој грешне душе горе у самој ватри, док су у трећој баба Журна и остале жене кажњене тако што им је језик закачен за златне жице које висе с врха.

Конекција између света ониричке фантастике и текстуалне стварности реализује се успостављањем синхронизитета између двају токова у равни трансформације јунака којем транзиција кроз фантастични свет доноси физичку компензацију као резултат подсвесне пројекције жеље, тако да му у сну ничу бркови.

У приповеци *Лековит штан* Илије Вукићевића ликови супружника креирани су као пројекција дестабилизованог патријархалног принципа супериорног мушкарца у његову инверзирану варијанту у којој је мушкарац носилац пасивног принципа. Монолитност и стабилност бајковног језгра подлеже дестабилизацији услед продора тривијалне стварности кроз тематизацију дисхрамоничног комично-пародично обликованог пародичног живота карикатурално моделованог јунака и доминантне жене.

Осица је била бритка на језику и имала главну реч, док њен муж Маринко није умео свезати две речи заједно, а да се не почеше по глави и да другој не одгризе крај. Био је за педаљ нижи од Осе, поткус у пасу и мало накрив на леву страну. Уколико би узео кашику једном руком, морао би другом руком да отвори уста, дешавало се да кашикама одгризе лопаре или да поједе пола зделице заједно са кајмаком. Одлучивши да пронађе решење за своје невоље, Маринко креће на пут. На путу се појављују фантастични помоћници који га усмеравају ка кући Усуда – птица које говоре и кос који пуши на лули. Симптоматична је сцена Маринковог иронично–пародичног деградирања као бајковног јунака када Маринко добивши мапу кретања ка Усуду од стране коса закључну са реченицом: „на где прву кућу

видиш, лупи и она ће ти се отворити”, поставља питање којом руком да лупи, добија савет од коса, праћен мишљу „Баш је прави Маринко”, да лупи десном руком, ако стигне левом ногом и обрнуто, Марко на путу ка кући, заборавивши којом ногом да крене, деморализовано јадикује над собом. Помаже му старац који поседује фантастичан предмет – казан у којем памет, када се прокува, постаје боља и бржа. Након што старац убаца Маринка у казан и једна вијугава змија изађе из Маринкове главе, распара воду и поново уђе у Маринкову главу, лик Маринка подлеже трансформацији у дијаметралну супротност: „И Маринко искочи одмах из казана, али ни онај човек, ни дај Боже! Нит’ се онако накривио, нити гледа у земљу” (Вукићевић 1929: 291). Физичку промену прати редефинисани статус у прородичном животу, те Маринкова позиција сада постаје доминантна.

Маринкова трансформација праћена је иронизацијом фигуре Усуда. Персонификација Усуда као старца који је бео од старости и са белом брадом до колена и атрибути као што су шубара од курјачине и окована штака са змијином главом (Вукићевић 1929: 287) активирају фолклорну примитивну представу о демонској природи вука који је у народу уживао статус претхришћанског териоморфног божанства (Чајкановић 1973: 287), змије као подземног демона (Чајкановић 1973: 47), животињског божанства (Чајкановић 1973: 316), демонске животиње (Чајкановић 1973: 24), старца као великог хтоничног бога, уз напомену да старост према митском начину изражавања имплицира и мудрост (Чајкановић 1973: 215). Атрибут штаке или штапа модерна традиција повезује са Светим Јованом, Светим Аранђелом и Светим Савом, као наследницима паганског бога мртвих (Чајкановић 1973: 187). Иронична транспозиција проистиче из снижавања његовог статуса мудраца у епизоди бежања пред муњевитом Осицом: „Старцу заклецаше ноге, те му брада поче мести по земљи, а рукама подухвати бутине, као да тражи место где ће сести” (Вукићевић 1929: 291).

Упоредо са доследним поштовањем парадигматичне бајковне структуре (јунак креће на пут – саветодавац му помаже – побеђује противника/решава проблем – враћа се кући) лик главног јунака обојен је пародично у односу на претпостављени прототип неустрашивог јунака. Бајковно финале „Отада су живели Оса и Маринко као голубови” (Вукићевић 1929: 292) иронијски је интонирано у односу на утопијски кодирану формулу завршетка бајке.

У приповеци *Мала вила* Илије Вукићевића лик Мале виле одговара фолклорној представи водаркиње која негује амбивалентан однос према људима: помаже им, али исто тако кажњава када је неко наљути. Дели исти простор са људима, али је ван домета људског ока. Указали смо на трансформацију бајковне фантастике у „реалистичнију фантастику” предања (Ђорић 2018: 229): низом објективизација карактеристичним за конкретизацију¹⁸ као посебан вид предања обезбеђује се аутентичност постојања Мале виле. Позивање на конкретно искуство функционише као гарант постојања фантастичног бића. Наиме, човек који је видео Малу вилу, након непосредног сусрета с њом изгубио је свест, а потом и здрав разум. Лечио се три године, ишао погурен и ћутљив, бежао када му неко помене вилу као да се крио од нечега, у самртном часу његове последње речи биле су: „Ето виле!”; употреба формуле „кажу” карактеристичне за предање, „која с једне стране делује као ’полуверовање’, с друге као уверавање преко читаве традиције предака” (Милошевић–Ђорђевић 2006: 176), лични доживљаји самих наратора: за време лова наратор–јунаку је птица под необјашњивим и чудним околностима утекла из руке, домаћица је имала несвакидашњи доживљај у виду призора танког облака који се расипао у сјајне љуспе по језеру, за који верује да је био тренутак када је вила са својим животињама прелазила преко воде, објективизација у виду тесимонијала људи који су видели једнорога како јури кроз рит и „’укће”, објективизација о уморном бику крвавих ножева јутра након што се целе ноћи борио са нечастивом силом ножевима привезаним за рокове.

Заокрет ка реалистичком контексту реализује се на плану конструисања ликова чији формативни принцип престаје да буде функција која је карактеристична за бајку и постаје психолошка и физичка супстанција. Пратимо генеричку еволуцију кроз коју пролазе ликови Мале виле и једнорога који су у претходном стадијуму били царичина ћерка и царевић. Трансформативни моменат десио се интервенцијом фантастичног бића (Свети Илија) иницираном онога часа када је царичина кћи одбила злог царевића, што активира чин Светог Илије како би спасио царицу пред потенцијалном опасношћу од гнева царевића. Његовим актом дешавају се смене двају светова, уместо царства царичине кћери и цара, настају језеро и камен. Царичина кћер преображава се у вилу, а царевић у једнорога док њихова симболика остаје непромењена: вила је симбол добра, док је једнорог носилац принципа зла. У

¹⁸ „Потврда уопштеног веровања убедљивом сликом и драматичном ситуацијом из које се рађа фабула” (Милошевић–Ђорђевић 2006: 175).

њиховим ликовима осликан је етички биполаран принцип функционисања света симболизован и њиховом појавом: док физичке карактеристике виле одговарају стереотипној фолклорној представи: имала је плаве очи и дуге косе, а ноћу је све око ње светлело од њене чистоте и њеног сјаја, једнорог је црн, без пеге, очи му севају као живи пламен, и једним рогом разбија шевар око себе. Тада небо постаје црно и севају муње.

У приповеци *Проклета лепота* Илије Вукићевића јунак је генератор промена у ткиву бајковне фантастике ка реалистичном контексту предања низом адаптација које делују трансформишуће до потпуне опозиције у односу на бајковни образац. Лик девојке носилац је фантастичних особина: јединствена лепота енормних размера („сунце лепшу никад није обасјало”), чудесне способности (поседује моћ да усмрти мирисом косе, моћ да погледом изазове смрт свега што има душу или да разбије сваку ствар без срца у прашину, да завади браћу до смрти и да сагори камење, да делује на природу усмеравајући њен ритам према свом стању – њен мир и умор доводили су природу у пасивно стање, вода и ветар би се зауставили, владала би апсолутна тишина у којој се би се могло чути како по земљи пуцају пупољци и како перје расте на цвећу). Поред девојке појављује се и фантастично биће старца–свеца конципирано као носилац способности да чини чуда, управља силама природе и животима људи. Моћ девојке самерљива је на основу односа са другим фантастичним бићем јер, „њега је, зна се, убила жеља Лепотина!” (Вукићевић 1929: 306). Од лика девојке неодвојива је енергија злог, опасног, деструктивног, кобног, обеспокојавајућег наговештена већ у самом наслову кроз фолклорни мотив уклете лепоте који призива у хоризонт очекивања експликацију насловне синтагме. Уместо очекиваног повољног, прогресивног бајковног формулативног оквира судбине главног јунака подручје претпостављене идиле угрожено је нарцисоидношћу, егоцентризмом и самољубљем девојке кобне лепоте. Из жеље да одржи идеал вечне лепоте девојка пристаје да склопи пакт са старцем у којем има могућност да задржи лепоту која бледи, али у замену за душу коју постепено губи док се не скамени. Потврђује се статус који лепота у фолклорној тардицији има као носилац проклетства. Свако од зрна које девојка узме изазвана мишљу да провери „зар може бити још шта лепше?!”; увређена царевићевим ословљавањем: „Шта ће ова ругоба овде?” и повређена питањем чобанина: „Куда води овај пут, стара?” води је градивно ка окончању њеног бивствовања трансформацијом у камен. Трансформативне етапне промене кроз које

јединка пролази окончавају се финалном и дефинитивном модификацијом којом се радикално окончава њено постојање процесом окамењавања.

У приповеци *Ђаво и девојка* доследно су реализовани амблематски топоси карактеристични за лик ђавола у фолклорној представи: ђаво је кушач добре и праведне душе, након што девојка покаже супериорност у вербалном покушају ђавола у лику момка да загонеткама–питалицама надмудри праведну душу које је из инкарнације у теоморфни облик девојке метаморфозом добила антропоморфни лик девојке, служи се стратегијом да открије тајну постојања предмета која ће му омогућити да иницира мрачну страну бића девојке; поседује моћ трансформације: преузима ликове Светог Аранђела, детета, ловца, кише, пауке, али сваки пут бива препознат од стране добре душе, до часа када се трансформише у старицу и тако најзад успева да превари девојку која га не препознаје; његове метаморфозе не подлежу просторно–временским лимитима и располажу широким дијапазоном појавних облика повезане јединством у његовом одређењу као силе зла. Метаморфозе кроз које ђаво пролази су нагле и тичу се промена физичке супстанце, њима управља он сам тако да остварује континуитет у психолошкој супстанци, чије доминантно обележје јесте деструктивни принцип којим настоји да овлада добром душом. Постојање демона није регулисано просторно-временским ограничењима, прекорачују темпоралну линераност, њихова појавност нарушава логику и физичке законе и поседују способност генеричких варијација.

У простору који прати фолклорна атрибуција хтонског (шума и воденица) негативно апострофирана бића као што су ћуки и баук откивају ђаволу тајну о месту са изразитим хтонским обележјем (крушка као сеновито дрво, место окупљања демона) где се налази предмет у коме је инкарнирана грешна душа.

Девојка успешно одолева ђаволовима нападима до тренутка када јој у лику старице открије тајну о предмету – огледалу које би у контексту архетипа о Еви, змији и јабуци било носилац инкарнације греха. Поседовање предмета оваквог потенцијала провоцира активацију мрачне стране бића. Апсорбовањем грешне душе у биће девојке пољуљава се стабилност и доследност на путу добра, те девојка пролази кроз интензивну и радикалну промену. Као заточеник злих сила, девојка пролази кроз екстремну метаморфозу унутрашњег бића постајући подељена између полова добра и зла, позитивног и негативног,

племенитог и деструктивног. Од тога дана она није остављала огледало ни ноћу, ни дању. Њена опседнутост чинила је да се најпре огледа и када устане и када леже. Праведна душа у њој би увек задрхтала опомињући је да га остави, али би се грешна душа из огледала све више припила уз њену руку и девојка би била засењена њеном светлошћу до те мере да би њено биће постало нехајно за спасоносне савете добре душе. Лик девојке припадао би типу ја-двојника. Девојка је носилац фрагментације бића, унутрашњег конфликта који је симбол човекове егистенције, борбе коју води против греха, борбе коју води са самим собом да не поклекне пред потенцијалним опасностима које непрестано вребају и мотре на сваки човеков потез не би ли га учинили духовно слабим.

У настанку двоструке природе женског бића учествовали су Свети Аранђео клетвом која је узроковала настанак огледала и ђаво који је настојао да у њој пробуди егоцентризам, нарцисоидност, таштину, окупираност појавним и материјалним. У конфронтацији добра, духовног, чистоте, моралног, етичког, непорочног и злог, деструктивног, греховног, пролазног, варљивог, материјалног, телесног, пропадљивог коначном одлуком Светог Аранђела о непорочности душе превагу односи принцип добра. Финална одлука припада Светом Аранђелу, док је ђаво поражен, деградиран, субординиран.

Универзална парадигма људске природе обременења је дијалектиком постојања као фундаменталним аспектом. Она се огледа у вечитој подељености човековог бића између добра и зла, спиритуалног и материјалног, телесног и духовног, исправног и грешног. Конфликт инхерентан људском бићу неретко провоцира човеков пад, међутим, уколико човек успе да превазиђе своје најдубље слабости, његово духовно биће заслужиће спасење у царству небеском. У фантастичну структуру бајке уписује се религијски кодиран дискурс са интенцијом поруке која функционише као трансформативни чинилац од бајке ка реалистичкој приповеци.

Генерички гледано, лик цара Горана у тексту *Цар Горан* Илије Вукићевића обухвата више модела јединки интегрисући осуђеност човека на смртност, неоствариву жељу за вечним животом карактеристичну за божанска и демонска бића, што га категорише као реално биће и хиперболисану, надљудску физичку портретизацију која одговара фолклорној атрибуцији змаја, чиме се сврстава међу фантастична антропоморфна бића и класификује у категорију хибридних бића (Doležel 2008: 127). Алетичка обдареност која регулише физичке

способности одговара изванредним моћима. Подиже стене, прави градове, земљу оре ноктима, а род сакупља прстима. Не боји се ни неба јер га ни гром не бије. Показује атрибуцију хтонског бића: његово деловање одвија се ноћу сагласно епској фигури змаја–љубавника који ноћу посећује одабрану жену немоћну да му се супротстави. Комично–пародичном интерпретацијом лика Гвоздена чији је страшљиви карактер у супротности са његовим именом уводе се елементи шаљиве приче деконструишући свет бајковне фантастике и фантастике предања.

Активацијом бајковне фантастике уводи се лик мајушног, нејаког детета које „није веће од печурке, ни јаче од скакавца” и које једино може да парира Горановој снази. У циљу остварења победе мајушни јунак служи се лукавством какво би деактивирао све изворе помоћи цару (змајевом коњу даје земљу уместо зоби, петлу одсече језик и залепи крила катраном како не би опоменуо цара да је дошло јутро, а сакривен у уву вола, управља воловим кретањем како би стигао до пласта сена у коме је спавао цар). Смрт цара доследно прати његову фантастичну природу кроз представу умирања доследно фолкорном обрасцу вампира као надувене мешине. Победилац великог цара, мајушно дете, супротно бајковном фолклорном предлошку страда као онострано биће чија егзистенција у реалном свету није могућа. О постојању цара Горана сведочи кула као материјални доказ какав је карактеристичан за жанр предања: „Кажу да и сада, где је кула Горанова, сваке ноћи пред свануће чује се промукао глас петла и тужан писак коњски. А чим сунце обасја свет, умукне све у кули, и камен само камен држи, да оживи опет чим ноћ наиђе” (Вукићевић 1929: 329).

Фантастичан свет уметничке бајке *Срце* Илије Вукићевића на алегоричан начин бави се универзалним проблемима живота и смрти, младости и старости, добра и зла пошавши од жанра бајке активираним формулом „Одавно, још пре памтивека, живео је један Старац...” како би је преусмерио ка симболистичкој поетици. Претпостављени контекст за дати текст инициран жанровским одређењем текста као бајке не рачуна на метафизичке симболе који се појављују у људским обличјима – старост као човек, малдост као девојка Плава љубичица.

Бајка је конципирана тако да се старост симболизује ликовима Старца и Старости као панданима у два наратолошким равнима: спољашњој која припада оквирном наративу хетеродијегетичког приповедача и инерполираном наративу хомодијегетичког приповедача

младића Кајице. Појављују се Бог и Судбина као детерминатори живота Старца којем је Бог доделио вечни живот, ускративши му младост и снагу, док му је Судбина омогућила окончање живота доласком весника. Старост из наратива Кајице обитава у пећини у мрачној гори. Портретисана је као костур који изгледа као да је сасушен хиљаду година у најгушћем диму, са рукама црним као осушено сухо месо и модрим ноктима, дугачким по два аршина, голом главом без једне власи, са мутним очима које казују неку унутрашњи бол. Она је безвремено биће, историја њеног постања сеже у време када се одвојила тама од светлости. Судбина јој је наменила вечни живот у земаљском телу док јој неко не учини добро дело. Егзистенција је моделована од стране Судбине која функционишу као невидљива сила која опредељује индивидуалне токове обликујући свет у једну сложену мрежу у којој је егзистенција опредељена неприродним и необјашњивим аспектима трансцендентне силе које управљају онтологијом једног света детерминишући његову логику и одевајући га у оквире необјашњивог, натприродног универзума.

Иако је неодређена сила, постоји могућност комуникације са њом, уз ограничење да она функционише искључиво једносмерно од стране Судбине. Обраћа се Плавој Љубичици наговештавајући исход њене мисије („и ти ћеш бити једном велика, а твоје срце исто тако”), у сну обавештава Старца да ће се појавити весник након којег ће Старац отићи Судбини. Судбинска предодређеност потврђује се као неизбежна. Виша сила представљена је као апстракција речима „нека јача рука” и „рука пуна светлих зракова”.

Старац обитава сам у пећини у мрачној гори. Девојка која се појављује у његовом сну као весник одговора типу хибридних бића: иако је реално биће, придодате су јој особине које се везују за етнографску одредницу виле загоркиње која је рођена гори, провела живот у шуми у јединству са природом.

Живот у сагласју са природом, повезаност свега постојећег у једну нераскидиву целину, пантеизам, живот Старца у друштву птица, припадност Плаве Љубичице природи чијим се воћем храни и на чијим се изворима напаја, чудесна песма птица која има моћ да умири природу остварују идиличну атмосферу у пасторалном, аркадијском амбијенту. Утопијска фантастика у својој декоративној реализацији бива пољуљана интервенцијом реалистичког дискурса на фону етички кодиране биполарне структуре света. Идилични амбијент заузима другостепено позицију, док се у примарном плану проблематизује

аретипски сукоб добра и зла. Ликови Кајице и Гордана носиоци су овог сукоба који превазиле структуралистичку функцију и прерастају у симболе. Гордан је носилац материјалног принципа: трговац је, раскошно одевен у плашт од црвене кадифе опточен златом и драгим камењем, у калпак од злата и златним сандалама, дарује девојку јабуком од злата, обећава јој живот у богатству и изобиљу, док је Кајица носилац духовног принципа: сиромах је, скромно одевен у просту даламу, малу капу, опанке увезене простим каишем и располаже десном руком и срцем на длану као даровима девојци. О карактеру Гордана сведочи и његов „пакостан поглед” и ишчашен став о себи као добротинитељу који ослобађа робове како би просили по свету. Његов опонент је симбол доброте и скромности, помаже богаљу, Слепом, а потом и Старости тако што ће се појавити као весник који ће јој донети жељено окончаче живота.

Активација предмета из реалног света који се у фантастичном контексту трансформише – скрињице у којој су архивирана срца која су носиоци добра и зла, страсти и невиности, љубави и пакости, туге и радости свој симболични потенцијал реализује у сцени додељивања срца јединкама које су их заслужиле у складу са својим доминантним особинама, те ће у складу са тим, трговцу припасти пакосно срце из скрињице и учинити да се његово биће финално трансформише у малу, зарђалу и препуклу пару која ће се наћи у рукама једног богаља.

Модел функционисања постојања, креирање животних путања уткано у тајну која измиче људском поимању, устројство света по свепрожимајућем концепту комплементарности дуалних парова живот–смрт, младост–старост, добро–зло, срећа–несрећа остварују једну уравнотежену слику света симболизовану у самом срцу као манифестацији једине енергије која обликује свет, центра у којем је концентрисан двокомпонентни принцип битисања као једини могући.

У приповеци *Вечност* Јанка Веселиновића појавом покојника на јави на раскршћу у часу поласка сватовске поворке долази до укидања граница¹⁹ између два света и привремене

¹⁹ Под појмом „међусветовни ’онтолошки туризам”” подразумевају се путовања која искорачују из просторних оквира. Домети граница су од локалних (актери приче људи који се знају у хронотопима као што су село, замка и у готским причама) до регионалних (актери приче су везани за хронотоп друге државе), могу бити у простору ума (граница нормалност–лудила) или унутар приче (граница је истина–лаж) (Вукићевић 2021в: 118).

коегзистенција мртваца са живим људима. Јунак поседује могућност прекорачења границе између егзистенцијалних равни (светова живих и мртвих), неограничено се креће без препрека²⁰, умире под неразјашњеним околностима²¹, одлази на други свет без претходно спроведених сепарационих обреда прелаза који би омогућили безбедно путовање душе, аберантно се разликује у односу на колектив²². Реакција колектива на његову појаву која је: „истовремено привлачна и одбојна – попут понора који заводи, ’усисава’ и прети, усмрћује” (Вукићевић 2021б: 142) потврђује његов статус вампироидног бића: „Сви бацише поглед тамо, и познадоше Бранка. Исти, истоветни, само му лице нешто блеђе и тамније, а око мутније... Око усана играо му је некакав чудноват осмејак, осмејак који те моли да му приђеш, и који те у исто време одбија” (Веселиновић 1933а: 123).

Илија се реверибилно креће кроз светове, упознаје се са постморталним животом у рају. На Илијино питање о виновнику Бранковог убиства хармонична визија раја нагло бива трансформисана у готово апокалиптичну атмосферу помрачине и олује док се пролама Бранков глас. Уочљива је просторна фокализаторска опција која припада троплејским наративима: „земљотресно (еуфорично) тло ерототанатичног нестајања-настајања у коме се губи упоришна идентификацијска самеравајућа тачка субјекта” (Вукићевић 2021а: 171).

Илија излази из подземног света са знањем, памћењем и свешћу о идентитету који су кохерентни са светом из којег је кренуо и и неадаптирани изменама које омогућава семантика транссветовних релација. Предметности непознатог света као што су окречене куће или ветрењаче, затим људи који ору, влаче, копају изазивају ефекат зачудности код путника, међутим, и појава непознатог путника чија перцепција реалног света одступа од

²⁰ Душа умрлих живи у једном замишљеном свету који се налази далеко, тамо где Сунце залази, преко мора, на небу или у дубинама Земље. Просторна раздвојеност повезана је са комуникацијском раздвојеношћу. Отуда је за могућност додира ова два света потребан ритуал. Поред овог схватања, постоји и схватање о природним бићима која располажу изузетним моћима. Верује се да нису ограничена просторним баријерама. Душе умрлих такође спадају у ову категорију (Bandić 2013а: 43—44).

²¹ У идентификацији вампира постоји неколико параметара. Пресудан може да буде сам начин доласка људског бића на свет (ако се роди у „кошуљици”), могу се повампирити лица која су током живота била изложена деловању врачања или проклињања, лица која су дошла у додир са „нечистим” бићима и предметима, која су боловала од одређених болести; сам чин умирања може да доведе до претварања човека у вампира (ако је наступило пре времена, насилним путем или без прописаних обреда) (Bandić 2013б: 86).

²² Могу се повампирити људи који су били жртве злих сила или околности као и они који су сами урочници зла. Обележни додиром са злом судбином разликују се од осталих припадника друштвене заједнице, што их чини другачијима у односу на стандард обичног појединца. Заједница такве људе карактерише као аберантне (Bandić 2013б: 86).

стандардне чини да он сам бива окарактерисан као чудо. Неминовно је да јунак који поседује нека нарочита знања или средства зато што се разликује постане „не само изузетан већ — у извесном смислу — и изопштен” (Детелић 1989: 163). Јунак који је опскрбљен енциклопедијом света из којег је кренуо, суочава се са временском дилатацијом. Време откуцава у складу са ритмичким протоком времена света у који је путник дошао, при чему се задржава темпорална веза са светом потицања упркос физичкој сепарацији. Повратак кући у потенцијалу носи опасност да се у јунаку сустекну временске линије двају светова што би резултирало моменталним старењем или смрћу јунака. Када једном напусти хронотоп завичаја, јунак постаје заробљеник новог простора и времена у којем се важећи закони разликују од закона подразумеваног света јунака. Образац новог света хронолошки је инкомпатибилан са обрасцем старог света²³ (Јовић 2008: 167). Супротно бајковном канону у којем долазак до циља подразумева и остварење среће, у Веселиновићевој визији протагониста дошавши до циља не доживљава срећан епилог. Бајка окончава изненађујућим и потресним суочавањем јунака са сазнањем да је протекло читавих стотину година од побратимљења, што доводи до његовог наглог и хаотичног бекства.

Слој фантастичног може бити кодиран етнолошком информацијом. У приповеци *На прелу* Јанка Веселиновића Вида, будући да је најстарија жена на прелу, поседује ауторитет као преносилац колективног знања богатог фолклорнофантастичним садржајем о вилама, утварама, ветрењацима, вештицама окупљеном публици који својим пријемом изражава афирмативан или негативан сав према приповеданом свету фантастичног. Казивање о вили одговара фолклорном наносу фантастике предања. Стара Вида постојање вила посведочује објективизацијом о сусрету људи са овим фантастичним бићима и позивањем на искуство заједнице (формуле: „причали су”, „веле”, „прича вели”).

О традицијски укорененом веровању у постојање вила сведочи дечак у дијалогу са приповедачем у приповеци *Мали певач* Јанка Веселиновића. Чудесно натпевавање са нечим невидљивим у хтонском простору шуме довољно је да дечак поверује да је реч управо о

²³ Друга могућност укључује поделу светова на два домена одељена границом која се може прекорачити било из једног домена или другог и тако се реализују реверзибилни сижери супротно дириговани. Уколико је реч о световима људи и не-људе (богови, звери, мртваци), свако прекорачење граница (шума, море) између њих може се одвијати у два смера: човек може да посећује богове (звери, мртваке) и да се поново врати у протосвет са оним што је узео из другог света, односно бог (звер, мртац) може да прекорашивши границу, посети људе и донесе назад оно што је понео из света људи (Јовић 2008: 167).

вилама. Наратор из перспективе одрасле особе која је и сама веровала у постојање фантастичних бића не жели да уруши дечакову наивну илузију: „Нисам хтео да га будим из тога сна. И ја сам најсрећнији био кад сам те снове сањао” (Веселиновић 1933в: 17). Нарација старе Виде засићена је традицијски укоревеним фолклорним представама о вилама као бићима фантастичног потенцијала чија се манифестација одвија способношћу представљања у метаморфизованим варијантама, те ће преузимати обличја јагњета, прасета, детета или мачке, затим боравком на хтонским местима као што су раскршћа и распућа и способношћу да директно интервенишу у људском свету. Галерији фантастичних бића у народном веровању придружују се ветрогоњци који се туку с громовим и облацима и вештице за које се везују обичаји препознавања (треба прострти судоперу којом се преко године перу судови на Божић, на црквени праг, па ће свака која је вештица подићи скуте јер ће јој се чинити да је вода свуда око ње) и трансформације у видарицу (када вила донесе одлуку да напусти свој фантастични вид, она чином исповести код свештеника, окончава такво постојање и постаје лекарка која лечи биљем). Међутим, фантастична бића нису у фолклорном систему искључиво била супериорна у односу на људе. У приповеци *Машићи* реално биће праотац Маша атрибуиран је као носилац фантастичних особина које су над њим имале апотропејску моћ. Он је био видовит, свака нечист се склањала од њега, бежали су вештице, вампири и вукодлаци, у пола ноћи би се безбрижно кретао по гробљима и раскршћима и никада му ништа није стало на пут. Био је надалеко познат по својој сили да жив створ није смео ударити на њега.

Виле, вештице, утваре, ветрогоње нису вредносно неутрално прихваћени као апсолутно присутни у човековом окружењу, већ провоцирају и заузимање става по питању њихове егзистенције, те се формирају две групе јунака: актери који приповедају изражавају непоколебљиву уверљивост у њихово постојање у стварносној збиљи (Милић и стара Вида не доводе у сумњу постојање натприродних бића), док се у другој групи налазе заступници става да оваква бића егзистирају искључиво на равни етнолошког кода, ван емпиријског (приповедач у приповеци *Мали певач* експлицира да не жели да демистификује дечаково веровање у постојање вила, учитељ у приповеци *На прелу* постаје принудно сагласан са Видиним ставом). Веселиновић интегрише фантастичне садржаје у реалистички текст, али их подвргава третману полемике или примењује технику сказа обезбеђујући им статус уметнуте фикције.

Натприродни домен романа *Секунд вечности* Лазара Комарчића обухвата божанства Индра, Шива, Вишна и Брам и девојку чија је душа инкарнирана у виду руже и у којима су препознате ракшасе, женски демони изузетне лепоте са способношћу преображаја и моћи да заведу жртве постепено испијајући крв (Ераковић 2004: 93). У сновиђењима доживљава сусрет са Девојком са језера, Дамајантом и Ратхом кроз које га воде олфакторне сензације као лајт мотив на путу ка сазнању које треба да стекне. Просторна трансгресија када Пањати Сахиба улази у Дамјантину гробницу води ка диференцијалној временској линији (у којој становници истог света приче старе другачије од осталих) (Alber 2013) тако да он пролази телесну трансформацију. Његов појавни облик је модификован. Уместо деветнаестогодишњег младића постаје старац. Уместо младог и свежег лица, угледао је стару главу чије је лице било као пергамент — бледо, свело и избраздано дубоким боре. Некадашње светле и ведре очи гасиле су се. Некада снажан и смели младић, оличење самог бога Ишваре, већ је постао права развалина, заборављена и занемарена од времена.

Гробље као хетеротопија прекида са традиционалним временом и почиње са хетерохронијом која је вечност. Поредњи временски образац света из којег је кренуо и света који је посетио Пањати Сахиба закључује да је за један тренутак живео Вечношћу. Проблематизује се темпорална димензије човекове егзистенције којом се поништава Јуче и Сутра да би се установило Сада које је континуално и бесконачно. По изласку из подземног света покушава да изврши идентификовање изворног света, али затиче свет који је радикално другачији.

Хетерогене елементе животног искуства повезује у реконфигурацију: схвата да је Вечност перманентна, док је живот пука обмана, сан душе заплетене у своју властиту лаж, привид, трен, илузија, „пролазна фаза у којој је бесмртна душа приморана да се мучи све док, кроз бројне реинкарнације, не достигне савршенство и тако прекине контакт са 'илузорном материјом'" (Ераковић 2004: 106). Сан Пањатија Сахибе о потрази за срећом израста из еманације Бога. Управо је сан средство једног од начина интервенције богова у живот људи на менталном нивоу кроз усађивање одређене намере или жеље у ум неке особе (Doležel 2008: 140). По повратку у профано време јунак успева да се интегрише у свет којем је припадао подучавајући друге, користећи своје искуство као *exemplum*: као гуру преноси својим ученицима сазнање да је читав живот само један тренутни Божји сан.

Неименовани путник у хималајском манастиру Наврити–Марло од старешине гуруа Рамасвамија сазнаје животну историју принца Пињатија Сахибе коју је забележио његов ученик Рамананда у форми сведочанства упућеног будућем адресату. У њему се отварају онтолошка, космолошка, аксиолошка питања.

Констелацију актера научнофантастичног света текста *После милијон година Драгутина Илића* чине житељи Духо-света и људи. Између житеља Духо-света и људи долази до асиметрије односа моћи. Настаје констелација агенс – пацијенс. Натан и Данијел, покушавајући да одбране независни статус, приморани су да се скривају од укротитеља и колонизатора у јазбинама и међу шибљем, док најзад не буду и ухваћени. Зоран их је након годину дана држања у заточеништву поклонио Светлани која покушава да их припитоми и да спроведе научни експеримент којим ће утврдити порекло своје врсте. Истрајност агенса да успостави доминацију приморава их на самоубиство чиме се окончава једна врста.

Алтернативно друштво обухвата модел функционисања заснован на супериорним интелектуалним способностима и технолошкој прогресији. Омогућена су транссветовна путовања на Јупитер, Марс, Сатурн, предвиђање еволуције небеских тела, могућност пресељења са Земље на нове светове у случају њеног хлађења. Такође су и биолошки савршенији. У стању су да за један час пређу онолико колико Данијел и Натан могу за десет дана, могу да лете и да за дан–два прелазе са планете на планету и имају ум који се просторе свуда, док су становници Земље исувише троми, а њихов ум је „као код мајмуна”.

Најрадикалнија социолошка одступања новоразвијеног света огледају се на емоционалној равни која је за њих непознаница. Док Данијел гаји најнежнија осећања према Светлани, она је хладна као камени кип и у њему само види објекат проучавања, а љубав и мржњу сматра болестима са којима су се људи рађали. Интенција критичке рефлексije о будућности у форми хипотезе о аномалији провоцира питање у којој мери је развој људске врсте прогресиван уколико је присутна декаденција на хуманом плану. Иако је принцип друштвене организације привидно савршенији, заправо човек и створења будућности се суштински не разликују. Похлепна људска природа обезбеђивала је привилегован статус групацији егоиста који су отимали од гладних, жедних, од оних који су живели у беди и невољи, што би изазивало њихову побуну са ескалацијом у насиљу и сукобу. Трансверзала која пресеца све групе бића која су насељава планету некада и сада јесте осиноост, сујета, похлепа.

Становници Духо-света и Меркуријанци надмећу се ко ће имати више остатака земних створова. Звездан је познати слонокрадица кога Зоран држи у затвору већ двеста година зато што му је однео збирку слонова. Међутим, не намерава да то престане да чини када поново буде био на слободи, што ће бити за педесет година.

С обзиром на то да се образац непријатељства, нетрпељивости, конфронтације понавља међу свим врстама које насељавају Земљу проблематизује се питање прогресивне екстемпорализације, односно демаскира се еволуција као декаденција, регресија, деградација. Антропоцентрична позиција, егоцентризам, таштина, амбиција симболи су општег дехуманитета. Егоистично постојање донело је патњу и смрт милионима људи. Најзад, сва постигнућа на пољу просвете, науке, филозофије, иновација показала су се као илузрона, уместо очекиваног просперитета и лагоднијег живота морила су човеков ум и снагу.

У приповеци *У XXI веку* Светолика Ранковића активирање двоструког фикционалног света чији су домени глобално детерминисани различитим ограничењима подразумева промену когнитивних оквира. Однос реалног и фантастичког сумираћемо применом теорије појмовних сажимања Жила Фоконија и Марка Тарнера која се бави природом пресликавања између менталних процеса. Теорија оперише појмовима улазне структуре, генеричке структуре и амлагмске структуре које заједну функционишу као ментални простори. До појмовног стапања долази путем мреже појмовног обједињавања. Амалгам захтева постојање најмање два улазна простора између којих се као између елемената–парњака врши делимично пресликавање. Генерички простор обухвата оно што је заједничко за два улазна простора у сваком тренутку настанка мреже појмовног обједињавања и пресликава се на оба улазна простора. Амалгам настаје као стопљени простор у који се пројектују улазни простори (Фоконије, Тарнер 2014: 343–345).

Мрежа појмовног сажимања била би скицирана на следећи начин:

Генерички простор чине: власт, народ, однос власти према народу, систем, организација друштва.

Улазни простор 1 обухвата елементе: афирмација права и слобода друштва XIX века, власт, народ, однос власти према народу.

Улазни простор 2 обухвата елементе: негација права и слобода друштва XXI века, власт, народ, однос власти према народу.

Пресликавање између елемената–парњака када је реч о односу власти према народу у XIX веку изгледа овако:

- Демократија (не именује се у тексту);
- Доминантан мушки принцип;
- Идеја о умном и културном напретку;
- Слободан живот (не именује се у тексту);
- Предност узвишеним циљевима у односу на „свињски живот”;
- Чињенична историја.

Пресликавање између елемената–парњака када је реч о односу власти према народу у XXI веку изгледа овако:

- Аутократија;
- Доминантан женски принцип;
- Деградација културе;
- Апсолутни надзор под привидом бриге о народу;
- Симплификација живота и задовољење основних потреба;
- Первертирана историја.

Амалгам чине одвојени ентитети:

Демократија – аутократија

Патријархат – матријархат

Културни прогрес – анулирање културе

Слобода – контрола

Узвишени циљеви – материјалне потребе

Историја – псеудоисторија

Алтернативни временско-просторни оквир прекорачује Б/идентитет инвентара (Rajan 1997: 103) у односу на XIX века увођењем фикционалних ентитета који нису познати

посетиоцу из XIX века попут громада горостасних дворова и палата уместо паланачких кућица, пиштања локомотиве, великих летећих предмета који превозе људе. Доласком у нови свет активирају се фрејмови: „женски пол је супериоран”, „друштво је организовано као савршени механизам са строгим надзором”, „појединац добровољно пристаје на первертирану логику друштва”. Житељи света XXI века процењују професора и његове савременике на основу властитих епистемолошких стандарда тако да се контрастирају две групе актера. Повлачи се однос дисаналогije између елемената–парњака. Чуђење приповедача наглашава однос разлике између спољашњег и унутрашњег оквира: „Шта, госпо? Зар још живи Андра Јапанец?! дрекнух ја од чуда и изненађења”; „Та није могуће! Зар они подижу и чувају децу?”, „Генијална мисао! — узвикнух од чуда”. Пресликавање се врши када је реч о парњацима власт, нација, однос власти према народу, систем, организација друштва. Делимично пресликавање врши се између особа, конкретно лика Андре Јапанца. Сличност се заснива на властитом имену као „striktној oznaci” (Doležel 2008: 231), међутим, њихова суштинска својства се значајно разликују. Друштво XIX века није умело да цени и чува Андру Јапанца, чија фигура добија митске размере као „најдрагоценије благо, којим је промисао даровао нашу земљу”, док су житељи двадесетог века благодарни за све што имају „само његовом колосалном уму и челичној вољи”. Сународници професора Николића атрибуисани су као „мрачњаци XIX века” који су женски пол „тиранисали и одузимали му, извештаченим и неприродним васпитањем, све његове подобности, којим га је природа обилато наградила” (Ранковић 2013: 268). Књижевност и уметност су из перспективе друштва XXI века „безначајне ствари” док су материјални елементи фактор мирног и правилног тока живота: „кад ја имам све што ми је потребно за живот (јело, пиће и одело) и кад ми нико не ремети домаћи мир, онда је то права срећа” (Ранковић 2013: 271).

Сувин у подручје проучавања научне фантастике уводи термин спознајно онеобичавање (*cognitive estrangement*) под којим се подразумева интеракција онеобичавања и спознаје у имагинативном оквиру који је алтернативан ауторовом емпиријском окружењу (Suvin 1972: 375). Под појмом спознаја подразумева се рационално и логичко разумевање елемената који одступају од искуствено познатих чињеница егзистенцијалне свакодневице. Овај аспект делује подстицајно на проширивање когнитивних оквира. Појам очуђења, оригинално брехтовски, тиче се рецептивног ефекта који један научнофантастични садржај производи код нас. Важно је да оба елемента буду присутна јер би превласт ефекта очуђења

водила ка потпуном неразумевању датог садржаја, док би доминација сазнајне компоненте водила ка документарном садржају (Roberts 2000: 8).

Приликом дефинисања научне фантастике основни критеријум би био степен удаљености научнофантастичног света у односу на онај у којем живимо: превелика удаљеност води ка ескапизму, док би близина онемогућила новум. Уравнотежени однос аспеката спознаје и очуђења гарант је успешности научнофантастичног текста. Имплицитно се кроз дефиницију провлачи третман научне фантастике као симболистичког жанра, због семантике новума као симболичке манифестације нечега што је у конекцији са светом у којем живимо. На овој позицији налази се становиште теоретичара научне фантастике Семјуела Деланија који одређује научну фантастику као симболички жанр због њеног настојања да представи свет уместо да га репродукује (Roberts 2000: 16).

Сусрет са колективном свешћу XXI века искорачује из когнитивних оквира житеља XIX века. Парњак „демократија” није експлициран у тексту, изводимо га по дисаналогiji са парњаком „аутократија”. Под диригентском палицом Андре Јапанца који је дисциплиновао друштво ставом да би он требало да буде врховни мислилац и заповедник кога ће сви безусловно слушати креиране су стратегије које функционишу по принципу диригованих токова преко свих инстанци ланца друштвених институција: школа, судова, полиције, министарства, поште. Утопијски обрасци засновани су на ирационалним ритуалима као друштвеним понашањем које се објашњава рационално и тиме се осигурава друштвена потреба за њима (Fry 1965: 325). Принципи функционисања институција и норми су привидно савршенији у односу на постигнућа XIX века. Заједница је институционално верификована, сваки државни службеник је под непрекидним надзором, сваки наставник има нумерисана кола у којима станује. У случају да учини неку грешку, директивом преузвишеног бива преусмерен на друго место боравка. Комично преувеличавање остварено је доминацијом парадокса. Логика ониричког света гласи: што је наставник умешнијег и скромнијег држања, заслужиће повишицу и још једно одељење у вагону за свечане дане. Сlike фантазија „*uvek biva skrenuta u službu drugih, ideoloških funkcija i preobličena u ono što smo nazvali političko nesvesno*” (Džejmson 1984: 172). Супериорност новог поретка гради се на семиотичким чиновима дезинформисања. Руши се матрица историје, стварна историја замењује се псеудоисторијом. Јавни поредак у политичком,

школском и приватном домену рефлектује се као лицемеран, репресиван, манипулативан. Супституцијом афирмативног и негативног инверзира се однос стварности и фантастичног. Хумористично-сатиричне инвенције генеришу критику система аутократске власти и унификоване масе.

Након проласка кроз деформисану, ресемантизовану стварност у којој је реално извитоперено, парњаци у амалгаму остају раздвојени, не долази до њиховог сједињавања. Јунак не пристаје на адаптацију у свету у којем владају: манипулација историјом кроз фалсификовање историјских чињеница, идиократија, дехуманизација, индоктринација, хипокризија, пасивизација: „Хвала ти, Боже, кад нисам у XXI веку!” (Ранковић 2013: 271).

У приповеци *Стари врускавац* Светолика Ранковића врускавац је антропоморфизован као „стогодишњи старац”. Визуелно, иконичко представљање врускавца кодира га као биће особитих карактеристика: необичност њеног плода који изгледа као зрела вишње, међутим својом текстуром и слатким укусом медовине подсећа на јабуку. Када нараторов ђед у врускавцу препозна свог двојника, долази до злокобног удвајања, у том часу њему је деловало као да је отишло пола крви из њега и саставило се са тим дрветом. Идеја о врускавцу преноси се са колена на колена у виду меморијске представе о његовом злослутном деловању: наратор напомиње да никада није могао да погледа врускавац, а да се у његовој души не јаве необјашњиви страх и слутња. Импулсивна и ирационална деловања ликова тумаче се као последица интервенције материјализације демонских сила у врускавцу²⁴: сан под врускавцем тумачи се као злослутни наговештај будућих догађаја. Алтернативни свет ирационалног, инстинктивног, подсвесног повезан је са енергетским принципима на начин да делују синхроно. Човек поседује способност да на иманетном нивоу перципира трансцендентне слојеве. Могућност да се на интуитивном нивоу антиципира будућност превазилази оквири реалног и рационалног и приближава се фантастици. Тиме се признаје фантастици „њен спознајни карактер: улазак у човеков унутрашњи свемир као ризницу имагинације, у простор који је у свим видовима и

²⁴Сматра се да је дрвеће повезано са хтонским светом као уточиште демона болести или несрећних и нечистих душа (Јокић 2013: 8).

садржајима искључиво људски, тј. 'начин схватања и уздигнућа истинскога света'" (Swinfen 1984, нав. према Палавестра 1989: 28).

Услед емотивне ескалације долази до губитка контроле, те наратор окончава живот врускавца чиме се зауставља зла трансгенерацијска коб која је пратила породицу: „Право под врускавац, јер тамо је почетак свему, па мора бити и крај” (Ранковић 19??: 92).

Врускавац има кохезиону функцију трију генерација једне породице и њихових страдања. Судбоносно деловање врускавца повезује се са репетитивним обрасцем слабости према фаталним женама. Димензије мистичног, ирационалног, демонског поред самог врускавца носе и жене. Нараторова мајка је „клета”, „чудновата”, Живкине очи су „ватрене”. Наратор потврђује: „је ли оно само у сукњи – од ђавола је”, Ружица је „ценабет девојка”, доноси у кућу „ватру и зло”. Јулија Кристева у делу *Моћи ужаса* уводи појам зазорности (абјект) којим објашњава појам идентитета. Теорија зазорности заснива се на потреби да се раскине веза са мајком развијањем одбојности према њеном телу што је кључно у формирању идентитета аутономног субјекта. По истом принципу функционише и појам културе. Појам зазорности имао је на нивоу колектива функцију заштите друштва на нижим ступњевима од потенцијалне опасности. На индивидуалном нивоу повезује се са метафоричким убиством „materinskog entiteta” (Kristeva 1989: 20) које омогућава интеграцију у Симболички поредак и кодификацију идентитета. Будући да је свака жена потенцијално мајка, може се рећи да она представља персонификацију зазорног, те се третира као угрожавајући фактор. Моћ зазорног има потенцијал да „me poništava ako je priznam” (Kristeva 1989: 7).

Текст Лазара Комачића *Један разорен ум* интерпретирамо концептом идентитета, Лакановим стадијумом огледала и Долежеловом теоријом делања. У основи теме лудила налази се свест о умноженом идентитету аспектована на нивоу оптичке перцепције о физичкој сличности јунака која се у Вељиној свести репродукује као угрожавање сопственог идентитета од стране Другог. Долежелова теорија делања (2008: 82–85) поставља корелацију између физичке радње и менталних стања или догађаја. У основи делања је рационално делање које је под контролом разума. У извесној мери њему супротно јесте импулсивно делање које се одвија спонтано, без предумишљаја и мотивисано нагонима. Акратичко делање чини да особа под утицајем нагона или страсти скрене са правог пута,

иако је свесна решења,. Имулисивно и акратичко делање воде ка ирационалном делању, у којем се минимализује утицај когнитивних фактора. Ирационално делање води ка лудилу у којем се интенционалност поништава.

Под појмом идентитета подразумева се скуп јединствених обележја којима се једно биће индивидуализује у односу на друге и задржава стабилност током временске прогресије. Идентитет Стеве почиње да губи дистинкцију између Ја и Не-Ја и постепено искорачује из сфере идентитета у Сферу Другог. Грешка у поистовећивању идентитета доводи до идентификације Другог као двојника. Опсервације о појавној подударности долазе од стране Вељиних ближњих. Физичка једнакост потенцирана је итерабилним коментарима: „Ено има и ону белегу на челу”, „Исти мој бато...” (Комарчић 2019: 39); „Исти бата!”, „Одсечена глава!” (Комарчић 2019: 44).

Стева као дошљак који је изгубио мајку и сестру, чија су браћа поделила очевину док оца и не помиње, тако добија прилику да нестабилну породичну ситуацију компензује Вељином породицом која га оберучке дочекује и прихвата. Он и сам несвесно прихвата ову симулацију, примећује да су се и сама чаршија, кућерци и околина сродили с његовом душом и веома емотивно доживљава растанак са Вељином породицом.

Информација о идентичности јунака која долази из спољне перспективе, сугерисана коментарима других, провоцира рационалну искуствену проверу од стране самих субјеката: „Ама, је ли могућно да ми један на другог тако личимо? (Комарчић 2019: 53). Импулси који допиру до његове свести рефлектују се на његовом несвесном као „diskursu Drugog“ (Lacan 2006: 10) што имплицира да је сопство супстанцијално индуковано говором који долази од Другог.

За потврду двојништва јунака симптоматична је сцена огледања. Дуално постојање ствара напетост у субјекту. Субјекат (Веља) постаје екстатичан у смеру места другог (Стева) којег препознаје као свој дуплирани идентитет. Сопство је конструкт који се мењао у значењу и значају током година. Постоји пет претпостављених, формалних карактеристика сопства: виталност ега, активност ега, јединство сопства током времена, самоидентитет и граница сопства (Ouevode 2015: 187). Ови формални аспекти сопства могу бити нарушени психолошким поремећајима. Поремећај границе између себе и не-себе централан је за наше разумевање шизофрених поремећаја. Пермеабилности баријере између појединца и његовог

окружења, губитак граница ега симптом је шизофрене психозе (Oyebode 2015: 200). Рационални ум губи способност стабилног, критичког, јасног резоновања, појављују се напрслине у когнитивно-перцептивном апарату. Вељина идентитетска ознака породичног идентитета, као једна од „stečenih identifikacija”, конструктивних фактора за формирање идентитета и „održanje sopstva” (Riker 2004: 128), урушава се идејом о двојништву која се појављује на нивоу интроспективне делатности Вељиног контемплативног ума којим Веља конструише тумачење властитог живота перципирајући Стеву као потенцијалну опасност по фамилијарни статус и опонента за Роксину љубав. Веља је опсесивно раздражен Стевином окупацијом његове позиције у породичном дому: „Море, болан, ти си ми у кући много места отео! Нема дана када се о теби не поведе реч” (Комарчић 2019: 51). Губљењем дистанце према идентитетском алтеритету укида се „subjektivnost razlike”, односно „decentrirana subjektivnost” (Јевремовић 2012: 158) која је кључна за очување диференције између Ја и Не-Ја. Појављују се фрагментације у идентитету. Сопство престаје да буде интегрисано, целовито. Порозне границе Вељиног властитог идентитета урушавају конфигурације у темељу субјективности: свесност јединства (доследност и кохерентност), свесност идентитета (идентитет ега), свест о границама селфа (разграничење ега)²⁵. Ја престаје да буде аутономно, целовито, јединствено и долази до идентитетске фузије: „Кад си ти – колико да сам и ја. Ми смо ионако један на другог налични” (Комарчић 2019: 56). Сажимањем Ја и Не-Ја егоцентризам, другост и свесна субјективност подређују се логици асимилације која је управо и логика фантазма (в. Јевремовић 2012: 159).

Субјекат као интегративна тачка сублимације екстровертних искустава пролази кроз конфликт на нивоу сопство/други. Око њега се креира злокобна мрежа поетенцијалних издајника и непријатеља чији сваки гест представља атак на његов интегритет. Параноја у којој је субјекат у константном страху укида делатног субјекта и супституише га у пасивни објекат. Агенси тензије чине да стварност постаје дистрозија перцепције и интеракције. Артикулизују се у халуцинаторним визијама гоњења од стране околине о којима саопштава

²⁵ Карактеристике самосвести су:

- субјекат је свестан свог постојања;
- субјекат је активно биће које иницира и спроводи своје мисли и поступка;
- субјекат је у сваком тренутку свестан свој јединственог постојања које је доследно и кохерентно;
- у његовом идентитету постоји континуитет у биографији, физиономији, полу, пореклу и сл.
- његов его је разграничен, разликује се од других ствари и бића и од спољашњег света, и свестан је те границе између себе и не-себе (Oyebode 2015: 192).

Стеви у писмима. Његове речи нису више „производ здравог ума. То је одсенак сенке његове” (Комарчић 2019: 66), његов ум није „звонак”, „он шобоће. Он је напукао”, његове су мисли „искочиле из колосека здраве логике... Оне су удариле у ледину. Обручи здравог суђења попуцали су. И оне сад јуре у – незнан!...” (Комарчић 2019: 69). Интенционалност се поништава, понестаје контрола над мислима и физичким радњама, ирационално деловање превладава и води ка лудилу. Прогресија Вељине болести може се пратити од стања параноидне психозе, стрепње, страха, дисторзије свести, халуцинације преко бекства у метафизичку раван праћену изненадним ноћним смехом и даноноћним ходањем по соби, до аутодеструктивне агресије. Он удара телом о зидове, избија прозорска окна и окрвављује себи шаке. Мајку дочекује као уплашена звер спремна да нападне. Лудило дубински подрива рационалне структуре. Емотивни потреси остављају дубоке бразде на његовом бићу. Нервна дисторзија кулминира агресивним нападом на Стеву. Субјекат је субвертиран, парцијалан, инкозистентан. Јава за њега постаје буновно стање душе која све више посрће, пада у таму на дну вечног заборављања кроз чије „густе слојеве мрака покадшто и сине по који зрачак божанског видеља, то буде толико да се обасјају оне паклене немани што се по овој језовитој тмини смотавају и размотавају” (Комарчић 2019: 73). Услед губитка моћи контроле над стварношћу, превладавања контрафактичке логика просуђивања, стварност се расплињава у фантазматско. Идентитет подлеже динамичној промени у самој сржи услед чега се стабилна и фиксна позиција замењује нестабилном, кризном измештајући субјекат у децентрирани статус. Субјекат постаје лабилан, неуравнотежен, конфузан.

Ерозивни фактор у језгру субјективитета у критици је читан кроз призму:

- 1) Имерзивно–апсорпционог читања Кантових постулата о бесконачности васељене: обузетост књишким маштањима, односно занесеност јунака Кантовом теоријом о постанку космоса и идејом о бесконачности времена и простора имали су пресудан утицај на губитак разума (Деретић 1981: 188, Пековић 1984: 177);
- 2) Наледног фактора предиспониране болести: фактор генезе наследне болести води до судбине претка Веље Смиљанића који је суманут скочио у Дрину и удавио се (Младеновић 2007: 493);

3) Историје мењања субјективности наспрам света тзв. нормалних људи: коментарисање поступака, тумачење алијенација потиче од гласова ликова лишених лудила (Миленковић 2015: 458).

Лудило на нивоу друштвене епистемологије има статус другог, страног, опасног, прећутног. Јединке које су носиоци лудила представљају материјализацију страха од свега онога што превазилази домете људске контроле и разумевања. Лудило је обележено табуом ћутања. Комшиница Пеладија наводи баба Стојкине речи у којима сама болест није именована: „Ово момче једе нека велика изнутрица. Није само тело, и његова је душа болна. Дај Боже, да то не буде она иста бољка, од које је патио и мој весели Жива!” Степа се такође опредељује да ћутањем заштити Вељу јер „то би значило убити човека” (Комарчић 2019: 69). Контролишући дискурс колективног устројења делује дискриминаторно према ентитетима који искорачују из оквира рационалног, разумљивог, јасног као валидног, референтног критеријума симболичког поретка стигматизујући их и одбацујући их као непожељне. Заједница има тежњу да елиминише оно што је драстично другачије од ње саме. Друштво функционише по принципу хомогене целине у којој је обједињавајући фактор индекс нормалности, те се у складу са тим, различита одступања од ове осе на индивидуалном нивоу изопштавају из колектива измештањем у засебан простор. Другост се третира као аномалија која се подвргава искључивању из уобичајеног друштвеног живота. Лимитира се његово кретање и деловање као фактор који потенцијално угрожава. Концепт лудила прошао је кроз две етапе (Felman 2003: 39). У средњем веку лудост је тумачена као безвредна или јој се придавао статус истине. Са класицизмом и концептом разума основана је болница као „сила репресије” и тиме је концепт лудила изгубио свој религиозни карактер и постао предмет друштвеног и политичког искључивања

Ментално оболелима може се приписати статус тромплејских бића будући да прелазе границу нормалности и лудила, такође су онтолошки бивалентни, иако живи, они су својом физиономијом атрибуирани као мртви, својом зазорљивошћу и неприродношћу изазивају непријатна осећања, страх и ужас, uncanny ефекат. Вељина појава је манифестација анималног, мрачна, без лика и облика, коса је чекиња, кожа је одебљала, а из очију је сипала заморена бестијалност, његово лице је у стадијуму између главе у мртаца и лобање из које „је пирио леден, гробни задах” (Комарчић 2019: 99). Сваки од њих је талац свога ума. У свету који је вечито будан, владају престолом, или су подвргнути мучењу, управљају

земљама и народима, командују невидљивим силама, или воде борбе против поноћних утвара и нечистих халуцинација. Њихове душе и ум су у стању великог конфликта, патње, беде и несреће док одумиру и последњи пламичак њихове свести.

У роману *Једна угашена звезда* Лазара Комарчића формула 1 свет — 1 текст — 1 прича ослабљена је уградњом мноштва имагинарних светова у границе једног текста. Комарчићев наратив је пример онтолошке пролиферације²⁶ (Ryan 2016: 22). Њу омогућава трансгресија Е/критеријума физичке компатибилности, односно природних закона (Rajan 1997: 103). Уколико посматрамо интра–универзумске односе, закључујемо да су нарушени односи: Б. Идентитет инвентара и Д. Хронолошка компатибилност (Rajan 1997: 103). Бића која насељавају фантастичне светове разликују се у односу на бића стварног света. Марс има своје становнике који се одликују високом интелигенцијом, умном моћи, великим знањем на пољу технике (направили су канале, спровели их кроз континенте, повезали са морима, заливима и језерима којима би се одржавао трговински саобраћај и на сувом и на води и омогућили да се том водом натапају њиве и ливаде) што их чини далеко напреднијима него што су људи на Земљи. Становници планете Аруца–Дару могли су предвидети све метеоролошке промене на планети, појаву комета, звезда падалица, знали су када ће се појавити земљотреси, колико ће бити јаки и где ће бити њихов центар. Астрономско знање које су имали пре 40 милиона година било је величанствено. Лик старца, духа царског библиотекара, разликује се од физиономије становника Земље: тип и крој главе његове није одговарао типу и кроју главе људи на Земљи. Цела његова појава указивала је на то да је реч о човеку с неке друге планете. Имаготипски искази у виду кратких извештаја о специфичностима културног простора и локалног становништа атрибуирају становнике космичких пространстава Марса, планете Аруца–Дару, царства цара Гомора као високо

²⁶ „Tekst koji šalje svoje čitaoce u mnogo drugih svetova osim primarnog fikcionalnog sveta, u koji se ugrađuju priče” (Ryan 2016: 22).

Савремена култура практикује естетику пролиферације којом се између текста, света и приче остварују у облицима:

- Наративне пролиферације: свет са много прича.
- Онтолошке пролиферације: прича (или текст) са много светова.
- Текстуалне и медијске пролиферације: транспоновање једног текста кроз различите медије, познато као трансмедиијално приповедање (Jenkins 2006 nav. prema Ryan 2016: 12).

интелигентне и веома успешне у области астрономије, технике, телекомуникације, енергетике, саобраћаја.

Алтернативни просторно-временски концепт утопијског дискурса генерише пројекцију друштвеног модела чија парадигма социјалног уређења, идеолошких вредности имплицира компаративну паралелу у погледу индивидуалних и колективних етичких вредности, идејних опредељења и образаца поступања. Културна концептуализација идентитета у научној фантастици уводи процес „negativne identifikacije” (Batler 2001, nav. prema Žikić 2013: 27) у чијој основи се налази образац који функционише по принципу контраста, разлике, односа према другом као према страном који као основну когнитивну идентификациону јединицу уводи одређење онога што ми јесмо у релацији према ономе што нисмо. Јунак има прилику да из другачије перспективе стекне увиде у свет из којег долази. У научној фантастици, нова стварност коју стварају аутори често је моделована тако да претпоставља постојање ауторове емпиријске стварности у односу на коју се процењује и схвата нова стварност. То значи да алтернативна стварност не функционише по принципу алегорије која је у директној корелацији са стварним светом аутора, већ је флукс који се креће од ауторове и имплицитне читаоачеве норме стварности ка наративно актуализованом новуму, а затим се враћа од тих новина ка ауторовој стварности, како би се она сагледала из нове перспективе која је стечена (Suvin 1979: 71). Једна дефиниција научнофантастичног жанра јесте да се у овим причама реалистична питања сматрају матрицом за потпуно разумевање и уживање у тексту. Читалац треба да направи паралелу између измишљеног света и стварног света, не само да оцени који је бољи, гори или једноставно другачији, већ и да открије шта их чини таквима. Суштина научнофантастичних романа лежи у њиховој комбинацији различитости од стварног света и сличности са нашим искуствима (Gunn, Candelaria 2005: 10). Лапласова презентација реалности царства садржи критичку оштрицу друштвене парадигме која је уследила. Хетероимагинативна представа (Гвозден 2001 нав. према Костадиновић 2016: 76) ових заједница представља повод лику духа Лапласа да проговори о социокултурном аспекту друштва из којег потиче наратор. Утопијска заједница карактерише се врлинским животом који је водио свеопштој хармонији. Критички потенцијал утемељење налази у аспектима као што су социолошки проблеми борбе за власт и моћ, лични и колективни сукоби, неморал, социјалне разлике, лажна религиозност.

Наратив о некадашњем славном царству измештеном у хипотетичку прошлост на врхунцу прогреса, успеха, благостања, хармоније конотира социјално-критичку перспективу савременог тренутка. Утопијска²⁷ фантастика користи приказ идеалних друштвених формација као средство за развијање критичке свести код савременог друштва. Интенционално је усмерена ка друштвеној рефлексiji и анализи захтевајући од читаоца активан критички одговор. Тенденциозни, ангажовани слој текста један је од циљева научнофантастичног текста. Роберт Сколс објашњава суштину научне фантастике појмом фабулације под којим се подразумева креација фикционалног света који је радикално другачији и дисконтинуиран у односу на референтне параметере познатог света, али остаје повезан са њим провоцирајући когнитивно суочавање са реалним светом (нав. према Roberts 2000: 10). За добро разумевање научнофантастичног текста поред позитивистичког знања потребна и социјална имагинација која сведочи о компетенцији за критичко и креативно размишљање (Suvin 1972:381).

Свет који је радикално другачији од стандардног, како због својих становника, тако и због социолошких импликација заједнице која је савршенија од оне заједнице из које потиче наратор представља новум (Сувин 2009: 72), који води когнитивном острањењу/очућавању (Suvin 2010: 40). Новум или спознајна иновација јест „тотализирајућа појава или однос, који одступа од пишчеве – и претпостављене читаоачеве – стварносне нормe” (Сувин 2009: 72). Може бити технолошки, економски, социолошки. Под „острањењем” он подразумева концепт сличан руским формалистима познатом као *ostranenie*, али са специфичним онтолошким аспектом, супротстављање емпиријске стварности и неке непознате стварности. Свака проза, без обзира на жанр, обухвата бар један елемент новине — било да се ради о личности која није део нашег

²⁷ Утопије су простори који су постављени по принципу директне или обрнуте аналогije у односу на стварни простор и друштво доводећи их до савршенства, те су нестварни у својој суштини (Fuko 2005: 31). Том Мојлан описује карактеристике утопијског текста на следећи начин: утопијски текст је производ измишљене нарације; он приказује одређену државу или заједницу; тематски се бави политичком структуром те измишљене заједнице. Мојлан такође идентификује четири врсте утопијских текстова: рај – бољи и срећнији живот постоји на неком другом месту; живот промењен спољашњим фактором – нови начин живота је настао као последица неке неочекиване природне појаве; вољна трансформација – нови начин живота резултат је људског деловања; трансформација кроз технологију – нови начин живота произашао је из технолошког открића. Према Мојлану, јунак у утопијским делима није класични херој који победи зле противнике, већ истраживач који посети ново друштво и приказује његове предности или мане у односу на друштво из којег долази (1986: 32, 37).

емпиријског света или догађају који се није догодио — и често их укључује више. Оно што научну фантастику разликује јесте да новине нису само на нивоу приче или њених актера, већ у структури самог представљеног света. Сколс уводи појам „репрезентативног дисконтинуитета” као супротност „нарационом дисконтинуитету” — то јест, не ради се само о увођењу једног јединог новитета, већ о пројекцији комплетне мреже иновација, укључујући њихове импликације и последице. Другим речима, научна фантастика пројектује свет који се разликује од нашег, али који, како истичу и Сувин и Сколс, остаје супротстављен нашем познатом свету (нав. према Мекхејл 1993: 98–99). Функција когнитивног очуђења јесте да се читаочева пажња задржи на материјалним, културолошким, социолошким иновацијама, које су заправо фолија у коју је упакован тендециозни, дидактички слој текста, како би провоцирала лук од имагинарног ка реалном који би довео до освешћеног реципијента.

Приповедач–јунак је алетички и епистемички странац у световима кроз које пролази. Сусрет са информацијама које излазе изван његовог когнитивног домена, попут податка да читав наш сунчев систем, који има пречник од око две милијарде и две стотине милиона миља, или осам милијарди и осам стотина милиона километара, може да стане у мали простор између две звезде, паралелно са „очуђењем” провоцира разумевање или „когницију” (Suvin 1979: 3–16). Албер потцртава неопходност проширења постојећих когнитивних оквира и скрипата изнад могућности у стварном свету како би се реконструисали немогући сценарији и догађаји, као и немогуће мешавине попут нерођеног приповедача или ретрогресивне темпоралности. Морамо да спроведемо наизглед немогуће операције мапирања да бисмо се оријентисали унутар светова прича који одбијају да их организују само параметри стварног света. У таквим случајевима, од нас се тражи да спојимо претходно постојеће оквире и креирамо оно што Марк Турнер назива „немогућим оквирима”. Када се читалац суоче са немогућностима, он може да генерише нове оквире мешањем већ постојећих шема (Alber 2016: 48).

Долежел користи термин фикционална енциклопедија (Doležel 2008: 185–186) који чини знање о могућем свету који је обликован кроз фикционални текст. Она одступа од енциклопедије стварног света. Услед преласка из природног света у неприродни или натприродни свет посетилац бива изложен енциклопедији страног света која противречи

парњаку из стварног света, те он мора модификовати властиту енциклопедију и научити енциклопедију страног света (Doležel 2008: 186). Процес реконструкције и тумачења фикционалног света захтева од читаоца да прилагоди властито когнитивно становиште енциклопедији фикционалног света. Енциклопедија стварног света може се значајно разликовати од фикционалне енциклопедије, што, поред измена и допуна, неретко може изискивати и потпуно потискивање енциклопедије стварног света. Границе читаочевог знања се непрестано проширују, те сами читаоци добијају статус „когнитивних становника” фикционалног света који истражују док читају. Познавање фикционалне енциклопедије представља глобални услов за откривање скривених значења.

Нараторова перцепција социјалног новума који одступа од норме емпиријског проширује његову фикционалну енциклопедију која пролази кроз адаптацију координатама енциклопедије страног света и сопствену реконфигурацију у складу са сазнатим параметрима. Пролазак кроз нове светове доноси јунаку нове увиде апликативне на свет из којег долази. Долази до проширења његових субјективних К-оператера. Тенденционизни слој текста ће упутити критику читавом савременом друштву чије су претпоставке стварног света конвенционалне, окоштале тако да се постављају као „konačna istina i regulativni princip” (Pavel 1997: 112) који не трпи било каква одступања.

Наратор се адаптира у складу са новим информацијама и интегрише их у когнитивни оквир. Аналошким моделом јунак закључује о антиципираној будућности Земље, формира се свест о колективном посрнућу: владају егоизам, деструкција, зло, разарање. Мислећи на Земљу и све што се на њој дешава, осећа тежину у срцу када помисли да ће и њу и цео свет сачекати иста таква судба. На свету се води борба око хране, власти, привилегија, доминације. Нације се сукобљавају са нацијама, државе са државама, власници са власницима, племена са племенима, појединци са појединцима. Сви се боре за своје интересе, користећи ватру, железно, оружје, просипајући своју културу и цивилизацију „по овоме мајушном зрнциету небесном” не слутећи да ће их у будућности сачекати судбина њихове постојбине.

У приповеци *Данга* Радоја Домановића имагинативно симулира свет метафоричко-симболичних својстава у којем се раскида са логичким, објективно важећим законима, у којем моделативни оквири не корелирају са фреквенцијом стварног. „Likvidacijom svih

referencijala” (Bodrijar 1991: 6) остварује се услов за конципирање света текста као бодријаровске симулације. Референтна, миметичка позиција суспендована је комплексном мрежом знакова који својом интеракцијом производе представу која је опонентна референцијалној стварности у којој важи принцип еквиваленције знака и стварног. Знакови су ланчано повезани дискурзивном свешћу обрнуте логике у односу на референтно значање у ССТ-а. Логичка структура фикционалног света ствара епистемичку неравнотежу реверзијом и деструкцијом знаковног референцијалног система чиме се реализује један од принципа симулације – радикална негација „знака као вредности” и кодификовање „знака као reverzije i ubistva svake referencije” (Bodrijar 1991: 9–10). Крећемо се од једне до друге знаковне карике. Човек са неком тророгљастом, сјајном капом, а у шареном оделу (виши пандур) јаше човека у оделу обичног, грађанског кроја (један од најугледнијих грађана, богаташ и патриота). Чин јахања губи своје референтно значење деградирања и потчињавања и инверзира га у „почаст које се ретко ко удостоји”. Прераста у ритуал који заслужује легитиметет традицијским постојањем (један од грађана поноси се чињеницом да су га још пре десет година великодостојници јахали и ударали бичем). Полтронски менталитет масе диктиран је инверзираном логиком по којој симбол „ропски жиг” губи своје референтно значење и инверзира се у херојски жиг. Чин жигосања сатирично је стилизован у средство експресије родољубља, витештва, националног поноса и достојанства који досеже величанствене, митске размере у критици препознате у призору „раблезијанско-свиџовске масовне сцене жигосања на главном градском тргу” (Максимовић 2000: 62).

Апарати власти нису манифестни, нема пропаганде, брише се разлика између активних и пасивних улога, долази до обрта услед којег је немогуће локализовати инстанцу власти, надзора, контроле, постоји дифузна информација која је продрла у све поре чланова друштва. Паноптички систем надзирања и кажњавања преображава се ка систему у којем се однос активног и пасивног супституише у модел који укида стадијум убеђивања (пропаганда, идеологија, рекламе) и замењује стадијумом разуверавања у којем појединац постаје носилац информације, он је догађај, он има реч (Bodrijar 1991: 33). Није могућа локализација инстаце власти, модела, субјекта, средишта, периферије или надзора, постоји само „informacija”, tajna virulentnost, lančana reakcija, spora implozija i prividni prostori u kojima još treperi efekat stvarnog” (Bodrijar 1991: 33).

Стварност добија знаковни карактер, знак постаје интегративни принцип социјалне заједнице, кохезивно својство затвореног система, владајући, контролишћу постулат, „као *obmana – za koju se vezuje snaga određenog mita*” (Bodrijar 1991: 85). Функционише као кохезивни елемент једне групе којим се остварује „*homogena interakcija*” (Doležel 2008: 117). Према Михаилу Бахтину (1980: 11–12) идеологија је увек повезана са знаковима. Не само што можемо ставити знак једнакости између идеологије и знакова, већ идеологија сама по себи има знаковну природу. То значи да је појављивање идеологије неодвојиво од појављивања знакова. Знакови нису само физички објекти у свету, већ представљају и значења и идеје, одражавајући и интерпретирајући стварност на различите начине. Они могу или верно одражавати стварност или је деформисати, зависно од тога како се перципирају.

На свакој знаковној појави могу се применити критеријуми идеолошке оцене као што су лаж, истина, правилност, праведност и добро. Знакови су елементи спољашње стварности и искуства, а разумевање знакова у контексту социјалне интеракције омогућава укључивање у мрежу других познатих знакова. Процедура социјалног стварања знакова и идеолошких вредности показује континуирано преламање стварности кроз значења. Према Бахтину, овај ланац идеолошког стварања и разумевања непрекидно пролази од једног знака до другог, без прекида. Сваки знак је део једног великог, непрекинутог система који се увек ослања на знакове и материјалне аспекте. Процес интеракције знакова и идеолошких вредности одвија се као интеракција између индивидуалних свести које су испуњене знаковима.

Долежел интерпретира модерни мит (2008: 195) примењујући основне појмове семантике могућих светова. Семантички двострука алетичка структура митолошког света подразумева природни и натприродни домен који су јасно омеђени границом која омогућава приступ натприродних бића у природни домен, док је људима приступ у натприродни домен онемогућен. Оваква концепција пролази кроз трансформацију у модерни мит двадесетог века. Настају две врсте семантичких трансформација и, у складу са тим, две варијанте модерног мита на релационом односу видљиво–невидљиво:

(1) Поништава се граница између природног и натприродног домена и неутралише се модална опозиција. Митолошки свет се преображава у јединствени хибридни свет. (2) Сачувана је граница између природног и натприродног домена при чему је један од њих

експлицитан, детерминисан и видљив, док је други имплицитан, недетерминисан и невидљив.

Други тип мита активиран је кроз опозицију видљиво – невидљиво. Видљиви домен представља констелација актера сачињена као низ копија фикционалних особа које су индивидуализоване екстензионалном²⁸ идентификационом ознаком од неколико слова која функционише као симболичка номенклатура, чиме се сугерише непостојање идентитета („Колб”, „Табл”, „Клеард”) и фиксирани одређеним описом („механција”, „виши пандур”, „један од најугледнијих грађана, наш велики богаташ и патриота”, „један из прве групе”, „један из друге групе”, „блед, изнемогао старац”). Манифестација апарата моћи није видљива и транспарентна, она је интегрисана у дубинске слојеве друштвене структуре у форми Фукоовог диспозитива на нивоу дискурса, подразумеваних регулативних пракси интегрисаних у свест појединца. Невидљиви домен припада дискурсу симулакрума који манипулише видљивим доменом путем „*suptilnog, zloćudnog neuhvatljivog izvrtanja smisla*” (Bodrijar 1991: 12). Веома перфидно обмањује се и заводи маса под паролом патриотизма: „То је услуга отаџбини коју не може и не уме сваки народ да цени!” (Домановић 1969: 45), поштовања и љубави народне која се заслужује јахањем од стране кмета: првак у грађанству је млад човек који је већ имао ту привилегију да га кмет јаше три пута. По принципу видљиве логике слике јахања и жигосања сугестивно делују над гомилом привлачећи је у „*dirigovane tokove*” (Bodrijar 1991: 16). Симулација стварности је обликотворни механизам

²⁸ Модалитети фикционалних светова јесу њихови екстензионални ентитети. Под појмом екстензија подразумева се референција, односно објекат или скуп на које дати исказ упућује (Doležel 2008: 145–152). Читалац реконструише фикционалне светове посредством текстуре фикционалног света као интензионалне функције. Интензионална функција дефинише се као глобална правила која организују и обликују фикционални свет. При именовању фикционалне особе, аутор се може служити властитим именом које има нула интензије као стриктна ознака (Одисеј) или одређеним описом (краљ Итаке, јунак *Одисеје*) који садрже своје интензије. Текстура испољава правилност у именовању када писац својим фикционалним особама доследно додељује две врсте сингуларне референције. У *Робинзону Крузоу* три фикционалне особе поседују властита имена („Робинзон”, „Ксури” и „Петко”), а остали становници су именовани помоћу описа („мој отац”, „португалски капетан”...). Као екстензионални ентитети, фикционалне особе могу бити индивидуализоване путем екстензионалне идентификационе ознаке, нпр. помоћу последњих слова алфавета. Уколико је свакој фикционалној особи доследно спроведена једна од две форме именовања, та текстуална правилност дели констелацију актера на два подскупа: један је сачињен од стриктно именованих особа (властитим именима), а други од особа одређених описима. На тај начин је интензионална функција омогућила обележавање екстензионалног скупа као интензионално структуриран скуп.

У *Процесу* Франца Кафке правилност у именовању је комплексна. Фикционалне особе доследно су именоване: презименом („Блок”, „госпођица Бирстнер”, властитим именом („Лени”), скраћеницом („К.”) и фиксирани одређеним описом („директор”, „судија”). Скуп фикционалних особа организован је у концентричне кругове у чијем средишту се налази протагониста будући да је једини именован скраћеницом.

који се пасивно перципира, која не подлеже критичком промишљању. У основи манипулације јавним мњењем налази се употреба слике као медијума визуелне комуникације која на семантичком нивоу комуницира поруку да је жигосање једнако са патриотизмом и јунаштвом. Занимљиво је да најневероватније слике имају најјачи утицај. Ле Бон објашњава да су у историји чудесност и легендарност имале највећи утицај на гомиле, привидност и нереално односили су превагу у односу на реално. Могућност слика да импресионирају налази се у обележју гомила да мисле искључиво у сликама (1920: 38).

Сваки појединачни дискурс који одступа од идеологема друштвене заједнице као вид „asimetrične interакције” (Doležel 2008: 110) индивидуалне структуре бива санкционисан – пример сцене са старцем-резонером у техници „гротескног снижавања” (Максимовић 2000: 61).

Урањање у симулакрум несвакидашње земље Страдије уоквирено је топосом путовања у којем посетилац има мисију (Doležel 2008: 141) да пронађе славну отаџбину својих предака. Кретање кроз министарства Страдије представља колажно слагање сцена сусрета путника и представника власти у којима се открива систем деловања институција које својом хијерархијом, правилима, обрасцима и законима функционишу по принципу формалне организације (Doležel 2008: 122). Доминантан принцип устројства социјалне матрице јесте знаковно обележје. Странац изазива чуђење, знатижељу, интересовање због чињенице да нема ниједан орден за шездесет година. У друштву превладава знаковље власти, развија се „lik kolektivne potražnje za znacima vlasti” (Bodrijar 1991: 27) који делује асимилативно, тако да глас о необичном путнику долази и до шефа полиције који наређује да се странцу донесе десетак ордена. Алгоритам механизма моћи темељи се на симулакрумском принципу „znaka kao reverzije” (Bodrijar 1991: 9–10) умреженог у искривљени систем друштвено афирмисаних вредности. Символички кодирана репрезентација друштвене структуре генерише диспаратет у односу на реално. Министар иностраних односа не бави се односима са другим земљама, не учи стране језике јер на положају на ком јесте, не постоји потреба за то. Школовани људи не добијају место у служби. На изборима за народног посланика бива изабран онај кога полиција жели. Политички акти регулишу расположење народа које увек мора бити позитивно јер је тако одлучено уставом. Бројем устава мери се „савременство и култура једне земље” те је за

десет година донето петнаест устава. На улицама се приређује свечаност поводом излечења кијавице великог државника и дипломате. Министар привреде имао је велики проналазак у виду ретког издања Хомерове *Илијаде*. Устројен је разгранат административни апарат: чиновништво је подељено тако да свако село има привредно надлештво од пет чиновника, сваки срез има економа за срез са великим персоналом чиновника, а њих надзиру покрајински економи. Министарство је сачињено од двадесет одељења са по једним шефом одељења и великим бројем чиновника. Новине извештавају о жуљу министра. Производи се осамдесет генерала за један дан под паролом: „Главна је што више помпе и галаме”.

Иза паравана парламентаризма крије се механизам системске владавине, власт манипулише народом пласирајући му супституцију за стварно у коју он верује. Видљива обележја – слобода, избори, демократија знак су скривеног садржаја који прекодира смисао у његову супротност. Под фразом „слободни избори” министар полиције бира и поставља носиоце власти уместо народа са мисијом да „народ не дангуби, не брине и не мисли”. На потенцијалну ратну опасност одговара се родољубивим листом са бројним резолуцијама: резолуција професора поводом немилых догађаја на југу Страдије, резолуција омладине, резолуција учитеља, резолуција официра, резолуција радника, трговаца, лекара. Њихова брига о народу је парадигма логике симулације која нема више ничега заједничког са логиком чињеница и неким поретком узрока (в. Водријар 1991: 20). Илустративан је принцип: „Није овде главно одржати земљу, већ што дуже одржати кабинет”. Власт је конструкт игре у којој министри немају идентитет већ играју улогу. Пре него што ће започети свој рад пролазе кроз стадијум припреме у припремној школи, односно клубу јер сам концепт игре имплицира „један ритуални систем обавеза“ (Бодријар 1994: 145). Изједначавање власти са игром чини је потпуно аутономном, немиметичком у односу на реално ССТ-а као један независан систем који сам себе генерише. Она је сама симулакрум, према Бодријаровој дефиницији: „simulakrum obeležava potpuno osamostaljivanje znakova u odnosu na stvarnost, označioca u odnosu na označeno, stvarajući svet kopija bez originala i realnost stvarniju od stvarne” (Ђорђевић 2008: 469).

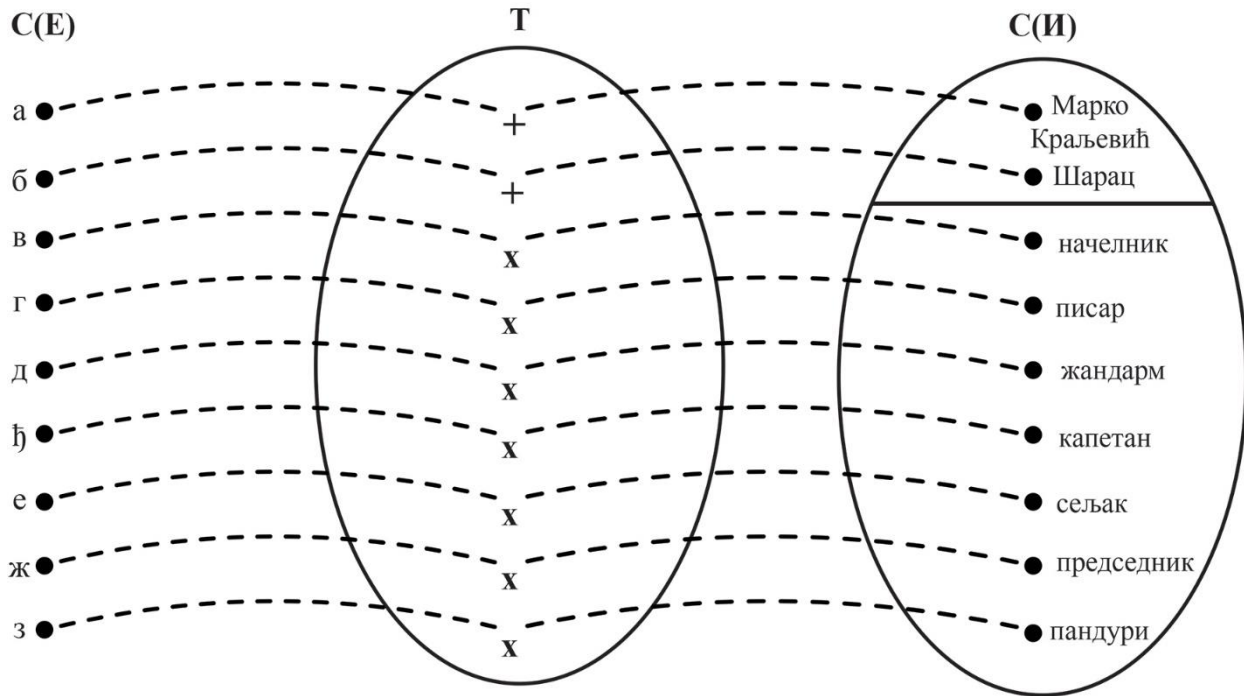
У приповеци *Краљевић Марко по други пут међу Србима* Радоја Домановића на властитом имену као „striктној oznaci” (Doležel 2008: 231) активира се код традиције у лику Марка Краљевића као историјске личности XIV века и националног литерарног јунака и

транспонује у друштвено-историјско ткиво XIX века. Његов прелазак из натприродног домена у природни домен мотивисан је ламентирањем његових сународника над судбином српског народа прожетим инвокацијама самог Марког који им једини може помоћи. Марко, укидајући дистанцу између живота и уметности, не разликујући категорије *factum* и *artefactum* прихвата реторички позив из народне песме и прелази границу између мртвих и живих. Деконтекстуализацијом се остварују услови за потенцијалну нову интерпретацију наслеђа у модификованом окружењу, те се овај тип цитатности сврстава у илуминативни тип цитатности, који се реализује на различитим нивоима. На семантичком плану, примењује принципе очуђења, контраста или хомологије, креирајући нова значења на основу старих кроз цитатну полемику и дијалог. На синтактичком нивоу, остварује принцип координације између равноправних елемената. У прагматичком смислу, он динамично усмерава на ауторово ново виђење културне традиције, које нарушава утврђене рецептивне навике. Када је реч о културној функцији, презентује сопствени текст и културу, често у супротности са другим текстовима и културама (Oraić Tolić 1990: 44).

Скок на темпоралној равни остварује услов за поклапања актера који долази из прошлости и ликова из актуелне епохе у истом тренутку, што носи одређене импликације. Примарни идентитет јунака долази у колизију са модалитетима који контролишу природну сферу. Интерференција хибридне особе (Doležel 2008: 127) у природни домен потпада под категорију екстремног, чудног, фантастичног. Долази до дисјункције деонтичких модалитета, те Марко сматра да је дозвољено топузином убити човека на велосипеду, одсећи му главу, напасти механцију, жандаре и писаре, док симболички поредак закона и друштва 19. века налаже строго санкционисање услед кривичних поступака. Неподударни епистемички модалитети доводе до ситуација у којима ће Марко за човека на велосипеду помислити да је утвара и чудовиште; побеснети када у механи добија вино у чаши од „деци”; чудити се како су изменили и људи, и околина, и адети, док ће информација да је земља у пријатељским односима са турском царвином срушити његова уверења.

Интензионална функција мапирала је екстензионални скуп на интензионално структуриран скуп сачињен од два домена. Један домен је формиран од стриктно именованих фикционалних ентитета именом и презименом („Марко Краљевић”) и именом („Шарац”). Други домен чине становници именовани фиксираним одређеним описом

(„начелник срески”, „писар”, „жандарм”, „капетан”, „сељак”, „председник”, „пандури”). У интензионалној структури света дуо актера (Марко Краљевић и Шарац) формира домен који се разликује од домена других фикционалних особа.



Слика 11 Приказ екстензионалне и интензионалне структуре

Схематски приказ урађен је по моделу који конципира Долежел (2008: 150).

C(E) – екстензионална структура

C(I) – интензионална структура

T – текстура

+ властито име

x одређени опис

Група актера уређена је по композиционом обрасцу контраста. Услед модалног несагласја идентитет својстава (Rajan 1997: 103) националног хероја неусаглашен је са

становницима природног домена. Марко је физички супериорнији: „сваки му брк колико јагње од по године, а брада до појаса, као јагње годишњаче”, све око себе је за читаву главу, и више, надвисио. Илустративна је сцена у којој се његов пар по супротности, срески начелник, „мали журав човечић упалих груди, тупа погледа” чије су руке као штапићи и који кашљуца при говору, уплашио од Марка. Житељи природног света процењују га на основу властитих алетичких стандарда, те налазе да је реч о „страшном човеку са чудним рухом и оружјем и још чуднијим коњем” (Домановић 1969: 56). Марко својим херојским, епским, традиционалним, јуначким идентитетом није компатибилан са ћифтинским металитетом својих потомака. Долази са намером да освети Косово, али не знајући да је јуначки занос његових потомака заправо реторичка парада, суочава се са променом епистеме: канцеларија конкурише Косову. Субјективни К-оператери доводе до грешке у епистемичком домену која проистиче из контрадикција између света знања и његовог референтног света. Ова два домена се међусобно искључују (однос дисјункције), што доводи наративни универзум у стање конфликта (Ryan 2006: 649). Индивидуалне обдарености (изглед, понашање) у судару са глобалним алетичким ограничењима (закони, менталитет) спутавају делање фикционалне особе, те Марко бива спроведен у тамницу на десет година затвора. Како би се успоставила „korelacija između 'poretka sveta' i komposibilnosti pojedinca” (Doležel 2008: 31) Марко је приморан на различита прилагођавања. Пролази кроз морфинг – „postepene transformacije koje obuhvataju mentalne, ontološke ili taksinomijske karakteristike” (Ryan nav. prema Milosavljević Milić 2016: 32). Марка су ошишали, обријали, оковали у тешке окове, одузели му оружје, одело и тулумину, а Шарца упослили да вуче трамвај јутром и вечером, без престанка. Марко је у затвору носио воду, заливао баште и плевио лук, а доцније научио да прави бритвице, четке, кудеље. У тамници сузбија свој пркос и гнев и понизно прихвата судбину. Пролази кроз физичку трансформацију, као и његов Шарац. Марко је био лакши бар тридесет ока, док је Шарац оронуро, омршао: само кожа и кости, броје му се ребра, а „о кукове можеш торбе обесити”. Морао је да се асимилије са околином, те је почео заједно са својим врлим потомцима „шеткати, плуцкати и гурати се” пред министарским вратима са молбом за државну „службицу”. Марков трансфикционални парњак пародиран је до „detronizovanog dvojnika” (Bahtin 2000: 121). Мрежа идентитетских ознака бива поништена у симболичком поретку закона и друштва 19. века када Марко добија статус зликовца, скитнице, лудака. Врхунац

инкоматибилности остварен је у сцени гротескне инконгруенције кад се Марко на збору поводом резолуције којом ће се осудити варварско понашање Арнаута, „малаксао од чуда, спусти на једну столицу и зарони главу међу своје космате, крупне руке” (Домановић 1969: 71). По изласку из затвора потврђује се да „Није човек за ово време” (Домановић 1969: 75), те дефинитивно одустаје од своје намере и враћа се пред Бога, „потпун разочаран и намучен” (Домановић 1969: 77).

Констелација парњака фикционалне особе није екстензионално подударна констелацији актера из протосвета. Према Долежеловој типологији посмодернистичке прераде (2008: 213), овакав однос између протосвета и света-сукцесора припада типу транспозиције. Наиме, однос између канонског света и света и света-сукцесора може се реализовати троструко:

- 1) Транспозиција реализује однос између протосвета и света-сукцесора на начин да да их позиционира паралелно реконтекстуализујући нацрт и главну причу канонског света у савременом историјском, политичком и културном амбијенту;
- 2) Експанзија поставља протосвет и свет-сукцесор као комплементарне. Измештањем протосвета у нови ко-текст уносе се измене у структуру канонског света чији се обим проширује моделовањем предисторије и постисторије, попуњавањем празнина;
- 3) Измештање редизајнира структуралну конструкцију канонског света комплетно преосмишљавајући његову причу. Овакве прераде представљају најдрастичније измене које анулирају легитимитет канонског света.

Под појмом идентитет подразумева се јединствена и стабилна структура која настаје интеграцијом духовних, телесних, интелектуалних, емотивних, психичких елемената. Изједначава се са аутономоношћу, аутентичношћу, независношћу појединца који је јасно диференциран од других. Међутим, индетитет је континуирана категорија у непрекидном настајању, није изолована, затворена категорија већ се моделује кроз интеракцију са Другим као део једног социјалног, културног, политичком система. Идентитет Марка услед темпоралне транспозиције пролази кроз арбитрарну интерпретацију тако да стиче идентитетску ознаку злочинца, да би потом прошао кроз низ идентификација са дискурзивним конфигурацијама заједнице, те пролази кроз адаптације које кулминирају

када стекне ознаку пандура, међутим, услед неприлагођености вредностима заједнице напушта свет–сукцесор.

У приповеци *Чеврљино злочинство* Симе Матавуља Илија Лујетић узима девојку из куће Крњајића и прекорачује границу двају простора дислоцираних супротстављеним симболичким парадигмама, што са собом активира импулс критичног догађаја. Потенцијал фантастичког заснива се на аспектима концептуализације лика Марије који се профилише као лик вештице. Препознатљиве су значењске компоненте које условљавају овакву атрибуцију. Просторни идентитет засеока сачињеног од чланова куће Крњајића који су „на злу гласу откад се зна за њих” партиципира у Маријиној идентитетској структури уз информацију да у породичном коду има тетку о којој се говори да је вештица. Инклузија у друштвену заједницу не наилази на афирмацију од стране социјума на шта указује и колективни доживљај ликова–посматрача: „’Опчинила га, да што!’ говораху дјевојке гласно, ’јер, за муку божју, би ли се могао друкчије заљубити у њу!?’ – ’Валај, одавно, не гледасмо љепшега женика и згоднијих сватова уз наказнију невјесту!’ додаваху мужатице” (Матавуљ 1969: 173). Натприродне, тајанствене силе које су изван домета појмовне свести стриктно се табуизирају, те се и око Маријиног имена уводи табу ћутања: „ово није чист посао! опчинила га, да што? – али нико не рече друго што, до: сретно да бог да!” (Матавуљ 1969: 171). Девијантне физичке диспозиције, „деформитет, наказност или недовршеност” (Пантелић 1997: 262) фолклорно су семантизоване као обележја демонских бића. Лик Марије са атрибуцијом „наказне невесте” (Матавуљ 1969: 173) испуњава овај услов. Њена појава ремети стабилност система. Чеврљина номинализација идентификује је као непознато и претеће Друго²⁹ пројектујући у њој интензивну, разарајућу стрепњу и узнемирујућу слутњу речима: „У нашу је кућу улегла зла срећа!” Њено деструктивно

²⁹ Психоаналитичка студија Карен Хорнај *Женска психологија* (1967) истражује сложеност мушког односа према жени, који је обележен двосмисленошћу. Она указује на то да мушкарци осећају снажну привлачност и жељу за спајањем са женом, али истовремено страхују да би у том споју могли изгубити своју моћ и уништити своје индивидуално биће. Лорелај или заводљиве сирене, које привлаче јунаке као што је Одисеј, који је своје људе везао за јарбол како би их сачувао од чари сирена, указују на присуство страха од жена. Индијска богиња Кали плеше по лешевима, Самсону је Дадила одузела снагу, Џудит одрубљује главу Халоферну, Саломе захтева главу Јована Крститеља. Вештице су спаљиване као демонска бића. Хорнај у основи принципа пројекција демонског на лик жене идентификује могућност истовременог постојања амбивалентних осећања жудње и страха.

деловање одвија се ноћу и повезује је са зазорним бићима: „Зазорност чува ону ноћ у којој се губи обрис означен ствари и у којој делује тек неизмерљив афект” (Кристева 2019 нав. према Вукићевић 2021в: 118). Постоји каузалитет између њеног доласка у кућу Лујетића и напрасне и мистериозне смрти Шпирака и Илије. Мистериозна, фатална сила коју Марија носи са собом почиње да партиципира у Другом постајући узрочник неспокоја, несклада, раскола. Трагична компонента појављује се као пратећи елемент фантастике. Дестабилизација постојећег поретка, имплус разарања стабилног и сигурног света, интензитет напетости, кобног, страха, сукоба, агресивног потенцијала који фантастика носи са собом остварују деструктивне имплусе који кулминирају трагичним исходом на индивидуалном, породичном и колективном нивоу.

У приповеци *Водене силе* Симе Матавуља странац се суочава са догађајима (Ловрићево предсказање о воденим силама) који се не могу објаснити моделом „могућег у стварном”, те као „*pristalica profane ontologije SS-a*” (Rajan 1997: 108) налази логична објашњења бизарних догађаја. Водене силе рационализује маглom, Ловрићево и Сепово веровање назива предрасудама, смеје се Сеповом ритуалном гесту при преласку преко драге (за време вожње треба да се ухвати са три прста десне руке за грло). Међутим, након искуствене потврде да је Ловрић заиста био у праву када је рекао да ће бити олује, он ревидира своје ставове о Ловрићу као „видјелцу” и „воденим силама” „*pristajući na dualističku ontologiju*” (Rajan 1997: 108) чиме се остварује амбивалентан тип односа према фантастичном. У полазној тачки епистемички светови ликова у складу су са поставкама СС-а, али одступају од парадигме ССТ-а, да би у финалном стадијуму били у складу са ССТ-а, а супротни од СС-а (Rajan 1997: 108).

У приповеци *Здухач* Симе Матавуља етнографизам здухач објашњен је на у лексикографском нивоу и конкретизован карактеризацијом јунака Мићуна. Статус здухача може заслужити само „одабрани јунак и божји човек” (Матавуљ 1991: 376). Он припада категорији појединаца природног света који су носиоци посебних својстава и способности (Doležel 2008: 127).

Приповетка *Ах, Матилда* Милете Јакшића заснована је на психолошкој фантастици. У основи драме јунака, ирационалних слутњи, халуцинација, интрасубјективног психолошког конфликта налази се манифестација жеље у чијој бити егзистира нешто

фантазматско. Жеља која настоји да надомести недостатак ствара код јунака навику да ће видети тајанствену девојку, а потом навика води у замуку, узнемиреност, зловољност, нагађања, „свакојаче конјектуре” када девојке нема, читава конфузија његовог живота од неуредности у служби до губљења списа и истраге због тога, долази од његове бесмислене страсти. Субјекат показује знаке фобичног поремећаја у односу на друге ндивидуе што води у стадијум алијенације. Осећање персекуције и константног надзора продубљује потребу за изолованомшћу. Прогони га мисао о старим познаницима који га непрестано вребају праћена страхом и слутњом да ће га једног дана изненада ухватити. Параноично стање праћено је нападом анксиозности који катализује илузија удвајања у огледалу. Перципирање себе као одвојеног ентитета у огледалу, као слике Другог има дубоко узнемиријуће дејство, изазива ужас, осећање угрожености и афекат страха. Перцептивна дисонанца провоцира активацију одбрамбеног механизма субјекта који доживљава ирационални страх од материјалне стварности која га окружује. Стање хиперсензитивности продубљује се у тишини када когнитивно-перцептивни систем трпи деформације. Интензивна реакција узрокована пројекцијом несвесних страхова на лица са фотографија која добијају живот и постају осумњичена да су до тога часа можда мењала своје црте, говорила, осмехивала се, плакала, а потом се укочила и занемела у тренутку када је он ступио у собу, додатно указује на нестабилност свести и поремећаје психолошке уравнотежености и стабилности. Употреба модалне речи *можда* не одговара реалистичком дискурсу који је „izrazito demodalizovan i asertoran” (Amon 1990: 213). Модализовани искази одговарају фантастичном дискурсу, „neimenovanom i neimenljivom možemo se približiti samo preko aproksimacije ili modalizovane perifrize” (Amon 1990: 213). Когнитивна дезинтеграција праћена је психосоматском реакцијом при сусрету са старцем у крчми за којег ће јунак помислити да је његов давно заборављени познаник: „Како је да је, тек мени поче бивати мука, стадох се нестрпеливо врпољити на свом месту. Обли ме зној” (Јакшић 2022: 106). Показује знаке депресивног поремећаја кроз осећање усамљености које се нарочито интензивира недељом после подне када остане сам уз знаке асоцијалног понашања кроз одсуство потребе за контактом са људима.

Разлог немира треба тражити у агенсу жеље. Жеља је везана за женску особу која припада прошлости јунака о којој сазнајемо две информације: желео је да раскине везе са дотадашњим пријатељима и познаницима, „(с њом нарочито)”, и спаљује писмо које му је

она послала, са којим као да је „ампутирао болесни део своје душе”. Његов живот постаје вртлог илузија, снова и реалности. Жеља добија своју артикулацију и у химеричној визији непознате девојке која оставља јунака са сумњом у стварност свог искуства прогоњеног питањима да ли је све био сан, халуцинација, слабост живаца, болест. Међутим, упркос предузетим мерама да поврати нарушену равнотежу променом места боравка, немир и незадовољство који прати јунака не јењавају, они су „као клица неизлечиве болести” (Јакшић 2022: 105). Афективне сензације, одсуство повезивања, немогућност интеграције искуствених аспеката, постојања омашке и неуротични симптоми, латентна сукобљеност свесног и несвесног, стање унутрашње тензије и несагласја, психолошке конфузије и нестабилности индикатори су пољуљаности идентитета који постаје „fantazija ili protonarativna struktura kao sredstvo doživljavanja realnog” (Džejmson 1984: 54). У Јакшићевом јунаку присутан је сензибилитет модерног јунака неуравнотежене личности, фракталне структуре субјекта, ирационалне димензије егзистенције, личног конфликта, дисонантне перцепције. Унутрашњи конфликт диктира субјективни доживљај реалности који се релативизује и филтрира кроз личну оптику. Симптоматологија јунака, потврђена ониричком фантастиком, одговара профилу психотичног (шизофреног) пацијента чији се живот одвија у тумарању између свесног и несвесног. Искривљена перцепција стварности и унутрашњи немири воде ка дезинтеграцији реалности. Његов живот одвија се у хаотичној збрканости мисли, осећања и перцепције, неконтролисано, у магновењу између јаве и сна. Његов свет је мрачан, тегобан, мучан, фрустриран, летаргичан, дезоријентисан, неуротичан, делиричан. Суочавање са собом и својим визијама јунак доживљава у крчми. Идеализација и опсесија разоткривају се као илузорне, субјективне визије девојке која је била само фантазам као резултат заноса.

У приповеткама Иве Ћипика фантастика се јавља у форми ТИ–теме у којима је тема жеље преобликована у размишљање о смрти, лешевима, вампирizmu. Текст *На разбојишту Кајмакчалана* доноси слику колективне гробнице непогребених ратника. Слика дезинтегрисаних делова људског тела остала је као „чудо” на планини. Представља једну композитну целину глава, ногу, преполовљених тела, трупова, раскомадане, измрцварене масе људског меса, изломљених и поцепаних војничких ствари, искиданих удова и нечијег прилепљеног мозга. Размере страдања несамерљиве су и најфантастичнијим мерилима:

„Сиву влажну маглу савладао је дан и својом светлошћу открио сву ову беду коју ни најфантастичнији мозак не би могао да измисли” (Ћипико 1932: 61).

Описивач има халуцинантну визију оживелих мртвака, лешева са отвореним очима и претећи скупљеним шакама који гмижу к њима, да их шчепају, зграбе и повуку за собом у ровове. Фантастично остварује своју функцију кроз утисак који оставља на описивача: „Из те гомиле нешто живо миче се, гмиже... Четвороношки долази до нас... Претрнем од ужаса!” (Ћипико 1932: 61).

У роману *Смрт Карађорђева* Пере Тодоровића Милошев сан може се тумачити као несвесна пројекција намера агенса. У ониричким хрономонтажама могуће су обрнуте последично-узрочне релације тако да Милош у сну зна да је убио Карађорђа иако то у стварности још увек није учинио. Покушава да између клада сакрије лишћем обезглављено тело. У просторе хорор фантастике уводи ониричка инвазија оживелих покојника међу којима је и Милошева мајка. Време троплеја је зазорљиво двоструко: „vreme zaborava i grmljavine, koprenom zastrte beskonačnosti i trenutka u kojem se javlja otkrivenje” (Kristeva 1989: 16). Откровење долази у виду опомене мајке Вишње да од кумовске крви неће имати мира ни станка, она ће га будити из сна, на њену вику ће у глуво доба ноћи скакати из постеље престрављен покушавајући да побегне далеко, али она ће га стићи макар и у морским дубинама. Троплејска бића нападају Милоша, „položajem naracije upravlja nužnost prolaska kroz zazornost čija je intimna strana bol, a javno lice užas” (Kristeva 1989: 159). Напада га хиљаду руку, тресу, трзају, кидају и разносе у комаде. Једна ледена рука пробија му груди где кињи и чупа његово срце.

Неприродни наратив Карађорђевог сна руши физичке законе. Дезоријантисаност се постиже инверзивним релацијама горе – доле, те храст на који Карађорђе треба да се попне како би на његов врх поставио златан крст што га држи у руци, бива „ишчупан из корена и Карађорђе осети само, како и њега и то поломљено циновско дрво прогута тмуша и некуд понесе страшна холујина” (Тодоровић 1984: 168). Тиме се заоружује апокалиптични сценарио.

4. ФУНКЦИЈА ПРЕДМЕТА

Фантастични свет заснован је на рушењу конвенционалних законитости и деконструкцији основних постулата могућег и рационалног. У складу са тиме, реални предмети имају промењену функцију у фантастичном контексту, те фантастични реквизитаријум чине: кандило као замена за звезде, златне терезије којима се мере греси и добра дела, котао са љускама јајета у којима се налазе грешне душе, огледало које настаје трансформацијом златног песка и камења. У приповеци *Лековит итан* Илије Вукићевића у кући Усуда налази се казан који има несвакидашњу функцију прокувавања памети која је симболизована светлим стрелицама које „шибају кроз воду, јуре једна другу и увијају се као гује” (Вукићевић 1929: 287). Продукт кулинарског процеса јесте „боља и бржа” памет. Старац располаже још једним предметом који има симболику архивације свих знања о свему „што има и што ће бити на овоме свету” (Вукићевић 1929: 288). Реч је о старозаветној књизи која је чест инструмент фолклорне традиције у форми староставних књига којима свештеник може да проникне у будуће догађаје.

У бајци *Ђаво и девојка* Илије Вукићевића фантастика је инструментализована у бинарном пару огледало: цвет, при чему је огледало носилац негативне симболике: настало је клетвом Светог Аранђела провоцираном подвалом ђавола који је Светом Аранђелу заменио праведну душу грешном душом: „Немала никад лица, немала никад мира, немала никад срца, а у теби се цео свет видео!” (Вукићевић 1929: 309). Такође је фолклорно кодирано као тајанствени предмет који учествује у бројним обичајима и као пратећи елемент обред прелаза. Вредносно су опонирани носиоци супротстављених семантичких потенцијала. Пар огледало: цвет формиран је по принципу опозиције инкарнација грешне душе : инкарнација добре душе. Добра душа се нашла у цвету после пада када ју је ђаво испустио.

4. РЕЦЕПЦИЈСКИ ХОРИЗОНТ ФАНТАСТИЧНОГ

Након конституисања наратологије као метода у проучавању књижевности са његовим манифестом у виду текста Ролана Барта *Увод у структуралну анализу прича* (1966) теорије читања усмеравају се ка тексту и читаоцу, да би се са наратолошким заокретом истраживања усмерила ка интеракцији текста и читаоца. Критика читалачког одговора за

предмет свог истраживања узима читаоца, процес читања и одговор читаоца. Зачеци критике читалачког одговора проналазе се у 70-им годинама 20. века.

Питер Рабинович и Џејмс Фелан представници су посткласичне реторичке теорије наратива. Баве се наративом и анализом процеса читања. Под фразом „narrative as rhetoric” подразумевају не само причу, већ и акцију, причање приче од стране некога некоме у некој прилици са неком сврхом (Phelan 1996: 7–8). Читалац као носилац наративног пријема у реторичкој теорији читања неизоставна је карика у тријади аутор, текстуални феномен, читалачки одговор која равноправно учествује у читању као акту који настаје у њиховим рекурзивним односима.

Унутар реторичке критичке оријентације према концепту наратора³⁰ у структуралној наратологији развија се концепт „наративне публике” који је увео Питер Рабинович у тексту *Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences* (1977). Пошавши од тезе да су дела представљачких уметности, укључујући и романе, имитативне природе, што за резултат има естетичко искуство које се заснива на два нивоа истовремено: нивоа који је носилац фикционалног и ниво који је носилац истине, Рабинович експлицира четири врсте публике: 1) актуелна публика од крви и меса која чита књигу, реална публика и једина врста публике над којом аутор нема загарантовану контролу; 2) ауторска публика – хипотетичка идеална публика према којој аутор ствара узимајући у обзир претпоставке о њеним знањима и веровањима; 3) наративна публика – имагинарна публика за коју наратор пише, публика на коју наратор пројектује скуп веровања и корпус знања. Будући да је роман имитација неке нефикционалне форме (обично историје, укључујући биографију и аутобиографију), наратор романа је имитација аутора. Он пише за имитативну публику (коју се може назвати наративна публика). Илустративан је пример романа *Рат и мир*. Наратор романа *Рат и мир* наступа као историчар. Он пише за публику која, не само да зна да је Москва спаљена 1812,

³⁰ Термин наратора први пут је употребио Ролан Барт 1966. у чланку „Увод у структуралну анализу прича”, а експанзија термина се догодила са чланком Џералда Принса *Белешке о карактеризацији фикционалних наратора* (1971).

Принс у тексту *Introduction to the study of naratee* прави релацију између аутора, имплицитног аутора и наратора и читаоца, имплицитног читаоца и наратора. Аутор се обраћа актуелном читаоцу, имплицитни аутор имплицитном читаоцу и наратор наратору. Наратор „konstituiše relaciju između naratora i čitaoca, pomaže u uspostavljanju narativnog okvira, doprinosi karakterizaciji naratora, naglašava određene teme, doprinosi razvoju radnje, postaje glasnogovornik morala dela” (Prince 1980: 23).

већ исто тако верује да су Наташа, Пјер и Андреј заиста постојали и да су се догађаји у њиховим животима заиста одиграли. Како бисмо читали роман, ми у исто време треба да се претварамо да смо чланови имагинарне наративне публике за коју наратор пише; 4) идеална наративна публика – публика којој би наратор желео да пише. Она верује наратору, прихвата његове судове, смеје се његовим шалама (Rabinowitz 1977: 126–134).

Играјући улогу наративне публике читалац дешавања и ликове приказане у наративу доживљава као реалност (Phelan 1996: 93). Преузимајући ту улогу, почињемо да верујемо у стварност фикционалног света (1996: 145). Чланови наративне публике проширују привремено обим својих уверења верујући да фикционални ликови заиста постоје и понашају се на одређени начин (Rabinowitz 1977: 128). У антиреалистичким, или фантастичним романима наративна публика преузима уверења чији је квалитет супротстављен веровањима и искуству ауторске публике (Rabinowitz 1977: 131). Фундаменталну улогу у пријему одређеног садржаја као фантастичног имаће управо реакције јунака. Чин придруживања наративној публици је први и најважнији корак (Rabinowitz 1977: 133).

У књизи *Narrative as Rhetoric* Џејмс Фелан разграничава проблеме наратера и наративне публике. Наратер је неко кога читалац доживљава као посебну особу која се налази „тамо негде” и представља посредника између наратора и читаоца, док је наративна публика улога коју читалац преузима (1996: 142). На примеру романа *Џејн Ејр* илуструје различите типове публике. У ауторској публици знамо да је Џејн лик чија егзистенција не подлеже верификацији у стварности и знамо да приповеда догађаје фикционалне природе, док у наративној публици претпостављамо да историјска личност препричава своју аутобиографију. Дакле, погледи публике на натприродне догађаје у наративу, разликују се. На пример, Џејн је чула како је Рочестер зове по имену, упркос томе што је миљама удаљена од њега. У ауторској публици препознајемо да је овај догађај могућ само у фикцији. У наративној публици делимо доживљај овог догађаја са Џејн као чудног, али истинитог (Phelan 1996: 140).

Фелан објашњава статус наративне публике на примеру традиционалне драме. Како би драма остварила своју функцију миметичке илузије уз очекивану емоционалну експресивност, читалац мора ући у посматрачку позицију наративне публике и веровати у

реалност Отела, Јага и Дездемоне. У прилогу томе говоре случајеви људи који скачу на сцену како би зауставили представу као пример заузимања позиције наративне публике на дубљим нивоима (Phelan 1996: 146).

Између наративне публике и идеалне наративне публике уочава се јаз. Разлика је у степену читаочеве инфилтрираности у свет фикције. Идеална наративна публика подразумева већи степен поверења у исказе наратора (наратор говори оно што ми мислимо, осећамо, у шта верујемо), док улога наративне публике искорачује из апсолутног поверења и удаљава се ка посматрачкој позицији у свету фикције (1996: 144).

Ауторска публика укључује сазнање да чита конструисани текст (Phelan 1996: 93). Она оперише са сазнањем да су ликови и догађаји синтетички конструкти, а не стварни људи и историјски догађаји (Phelan 1996: 215).

Наратор је повезана са наративном публиком степеном карактеризације. Већи ниво карактеризације наратора повећава дистанцу између наратора и наративне публике, док мањи степен карактеризације умањује дистанцу између наратора и наративне публике (Phelan 1996: 146).

Фелан у тексту „Local Fictionality within Global Nonfiction: Roz Chast’s Why Can’t We Talk about Something More Pleasant?” (2016: 4) указује на значај који реторички аспект у анализи књижевности има за функционално разумевање разлике између извештавања (и сродних говорничких чинова као што су интерпретација и евалуација) стварног и одступања од ових чинова у аспекте измишљеног, маштовитог, спекулативног. Вредновање једне изјаве као фиктивне или нефиктивне не подлаже никаквим универзалним разумевањима стварног и нестварног већ зависи од интерпретације намере аутора да користи фикционалност или нефикционалност. Фелан сачињава таксономију врста фикционалности (2016: 17) у књижевним текстовима: 1) директна инвенција, понекад контрафактуална: на пример, приказ ликова у књижевности са измишљеним атрибутима или ситуацијама које се не дешавају у стварном свету, као што је приказивање карактера са фантастичним особинама; 2) коришћење установљених тропа: на пример, употреба познатих симбола као што је Grim Reaper (Костурник) који служи као метафора за смрт; 3) адаптација тропа (са двоструком експозицијом): на пример, адаптација познатих уметничких мотива као што је *Крик* Едварда Мунка или *Goofus i Gallant* из дечијег магазина; 3) литерализовање метафоре: на пример,

дословно приказивање метафора; 4) маштања, снови; 5) темпорална игра између фикционалности и мисли/говора.

У приповеци *У гостионици код Полузезде на имендан шантавог торбара* Јована Грчића Миленка склапањем уговора о фикцији читалац (слушалац) усмерава пажњу ка ССТ-а постајући интегрални члан рецентрираног система у улози подстицајног агенса причања, са могућношћу афективне перцепције. Сlike фантазми резонирају код публикума у луку од егзалтације до оповргавања.

На позив брат–Андре да прича доживљај са Тестере шантави торбар наговештава да га је задесило „чудо” претпостављајући реакцију публике приликом рецепције фантастичног збивања: „Чудићете се; ал’ тако је!”. Торбарев покушај да обезбеди веродостојност казивања настојањем да прецизно датира минули догађај (двадесет и једна година или двадесет и две године) дискредитује коментар надређеног приповедача као непоуздан разједначавајући стварни свет текста и наративни стварни свет (~ (НСС = ССТ)) (Ryan 1991: VII–VIII):

„Укратко, првом речју још хоће ево да обмане миле слушаоце — наиме Бачване, — да им покаже како он то све ’пинкглих’ говори и рачуна; како ништа не сме да изусти што није истина; како код њега нема варанције ни у длаци некмол’ у целу годину; како код њега не сме нико ни у што да сумња” (Грчић Миленко 19???: 281).

Радознални Бачванин прикључује се позицији наративне публике подстицајним питањем: „А каква ли је то пустилина, та Тестера?” (Грчић Миленко 19???: 283). Када шантави торбар саопштава публици да се после сусрета са ђаволом наједном нашао у облаку, наилази на сумњу код брат–Миће којом се он профилише као носилац улоге ауторске публике : „-Та, море, шалиш ли се? – промрмља брат–Мића...” (Грчић Миленко 19???: 294).

Приповедач настоји да деиктичким упућивањима инфилтирара слушаоце у опажајни домен фиктивног простора: „Сад кад ми није пред оком, а још мање за леђи’ — ту се као кришом обазре — сад вам га могу описати” (Грчић Миленко 19???: 294). Како је приповедање наратора „plodno mrestilište za neprirodnu ili antimimetičku naraciju” (Phelan 2013: 167), приповедач остварује фикционалност директном инвенцијом (Phelan 2016: 17)

представљајући лик ђавола као старца „који је оседио к’о овца; који се згурио к’о гуроња; који се искезио к’о белов без зуба; који је издрпан к’о ритар; који пред вама стоји к’о ђаво” (Грчић Миленко 19???: 291) са способношћу метаморфозе у краља окићеног златом и са атрибуцијом божанства грома (у устима муња од злата, а у руци држи скиптар-штаку) и визијом Петрограда као „грдосије од вароши”. Причалац својим казивањем снова о крвама-удавачама, о женику-петлу и острашћеним кокама, о својој насмешеној баби, смањеној на величину шаке, са колачем у устима, успева да изазове ерупцију смеха. Реакције публикума манифестују се на невербалном нивоу:

„Сви се на то грохотом насмејасмо, а брат-Андра чисто да се угуши. Свирац Баја избечио очи, па не може да се начуди; а Тинчика опет загрцнула се од смеја, па се све плеска рукама. Брат Мића се чисто забринуо, па му и верује и не верује, а цигани нешто мрмљају, па машу главускерама” (Грчић Миленко 19???: 296).

Трансформација „издрпаног”, „гадног”, чађавог” „старкеље” облачара у суштог краља праћена је евалуацијом фантастике кроз поређење са фантастиком снова: „Ту човек није кадар тако што да сни, оно је већ нешто ’екстра!’” (Грчић Миленко 19???: 296). Илокуторну снага говорног чина шантавог торбара дезаутентизује сам приповедач интермедијарним светом сна: „Дакле, снево сам! О, да чудна сна...” (Грчић Миленко 19???: 305).

Воајеристичка страст води публику кроз играрије сеоског приповедала: „Ту нам се пажња удвоји, и ми га љубопитније још погледасмо. Крчмарица се примаче још ближе, и чисто се устравила, кад прозори баш у тај пар ветром зазвекташе. И цигани се нешто приближише, те нетремице гледаху приповедачу у очи” (Грчић Миленко 19???: 288). Прича о јарцу замењеном за ђавола функционише као извор задовољства провоцирајући скопофилију – уживање у слушању: „На причу ову сви се баш слатко насмејасмо, а куматорбару је то опет – к’о што се види – мило, мило...” (Грчић Миленко 19???: 344).

Међу фикционалним особама не постоји консензус у погледу уверености у истинитост приповеданог. Наратери су профилисани на оне који изражавају сумњу према приповеданом чиме се идентификују као носиоци улоге ауторске публике. Коментар оквирног приповедача манифестује став ауторске публике квалификујућу казивања као

„будалаштине” и „сујевеверства” онога ко „који вештије гата и бенета него што торбе ушива” позивајући се на супериорну позицију некога ко из детињства познаје торбара.

Лик госта–слушаоца којег надређени аутор назива Неверним Томом зато што подсмешљивим коментарима реагује на казивања о постојању натприродних бића прикључује се позицији ауторске публике. Ћуталица опструише приповедачев говор доскочицама „Није него још нешто!”, „Није него мачков реп!” Експлицитно поништава фантастичан садржај као „лудорију”.

На другој страни су наратери који верује у истинитост садржаја. Бачванин изражава декларативно поверење у приповедано: „Ма реци ти, кумашине, ми и тако верујемо!” (Грчић Миленко ??: 306). По завршетку приче *Торбар и лажни ђаво* наратери прихватајући истинитост прича о фантастичним бићима подударају се са позицијом наративне публике. Неименовани наратер верује у постојање ђавола: „Е, сву, врага! Има ђавола и дан-данас, колико год хоћеш. Зар мислиш да их је један видио!” (Грчић Миленко 19??: 336). Систем веровања са наративном публиком дели и наратер–слушалац који преноси реч колектива кроз предање о постојању вила. Амбивалентна перспективе лика бирташице осцилира између чланства у ауторској публици („кад би човек све опет верово, онда не би ни било лажија на свету!”) и чланства у наративној публици („Боже мој! И ето ви’ш, опет да има ’нечисти’!” (Грчић Миленко 19??: 340)).

У приповеци *Сени* Милорада Поповића Шапчанина игуман Кирило своје казивање о ноћном привиђењу архимандрита Самуила за чију смрт сазнаје по буђењу, додатно миситификовано временским поклапањем догађаја (архимандрит је преминуо у време када се игуману привиђао архимандрит), иако казивач, тумачи ставом између позиција ауторске публике и наративне публике употребом везника „али” којим се сугерише нестабилност декларативне позиције некога ко не верује у такве догађаје: „Не верујем у духове, ни у васкрсење мртвих пре Страшног суда, али...” (П. Шапчанин 1932в: 141). Намесник Рафаило легимитимише се као припадник наративне публике: „Нешто има што ја не знам шта је, нити умем казати, али тек” (П. Шапчанин 1932в: 141) верификујући свој став и из позиције казивача који говори о непознатом гласу, протумаченом као Божји глас, који га из даљине упозорава да се врати назад и тако га спасава од хајдука. Саопштава и двоструки сан о мајци која га буди из сна и спасава од пожара. Фикционалност појачава директном инвенцијом

(Phelan 2016: 17) кроз лик покојника који оживљава. Преузимајући улогу наратора, не обавезује на прихватање његових казивања као истинитих:

„Не верујте господине, ово што ћете чути од мене. Одбите ми, ако ни на шта друго, оно на глупост. Мало сам да ти кажем учио, али ипак знам да све има свога узрока. Па ипак понешто, простићеш, склупча се тако чудновато, да не видиш где почиње конач – видиш крај, не видиш почетак” (П. Шапчанин 1932в: 143).

Отац Агатанђело вреднује предочене догађаје из перспективе ауторске публике: „Ја све то не верујем; што се мени не појављују матере? А имао сам их три: једну рођену и две маћехе” (П. Шапчанин 1932в: 144). Неименовани, првостепени приповедач коментаром: „Доиста чудновато” (П. Шапчанин 1932в: 145) заокружује читаву слику остављајући питање истинитости двосмисленим: истовремено исказује поверење у приповедано, док с друге стране изражава запитаност у погледу његовог објашњења, чиме се позиционира у амбивалентну позицију ауторске и наративне публике.

У другом делу приповетке улогу наратора преузимају газда Остоја и његове кћери Павлија и Андријана, док се претходно уведени ликови преусмеравају на позицију наратора. Казивање о чуду Павлијиног оздрављења дели публику на ауторску и наративну. Отац Агатанђело замењује позицију ауторске публике перспективном наративне публике: „Кад видим Павлију, која толико година беше узета, и погледам у нашој стоци сивуљу, онда богме и ја верујем” (П. Шапчанин 1932в: 154). Неименовани приповедач неопредељен је између позиција ауторске и наративне публике: „Али, да нисам познавао ове честите духовнике и сам бих зар посумњао” (П. Шапчанин 1932в: 155). Учитељ Никола изражава став ауторске публике: „А да нисте ви то све наместили, онако по калуђерски?...” (П. Шапчанин 1932в: 155). Оквирни приповедач размишањем о томе да ли је свет који ми опажамо заиста целина или је само један сегмент у којем постоји могућност да се нађу и суптилнија сушаства, моћнија и савршенија од нас?” (П. Шапчанин 1932в: 156) проблематизује позитивно знање и његово домет.

Таксономија неприродног у приповеткама Милована Глишића обухвата веровање у постојање вампира, сабласти, нечистих сила, ветрењака који стварају атмосферу страха и језе, бораве на нечистим местима завичајног простора, својим постојање превазилазе границе људског поимања, са којима интеракција доводи до фаталних последица по људе,

против којих борба изискује употребу апотропејских средстава. Комуникација унутар једне колективне средине кодирана је етнолошки. Онтолошке дискрепанције у виду веровања у постојање натприродних бића функционишу као параметар који детерминише једну групу људи на шта упућује квантификатор „сви”: „После вечере диванили смо о свачему. Напоследку почесмо причати о вампирима, здухаћима, циновима, вештицама и другим нечастивим силама, што се привиђају човеку ноћу у глухо доба. Сви смо понешто испричали - ко више, а ко мање” (Глишић 1963: 85). Чича Ђорђе се укључује као „настављач комуникативног ланца” (Вукићевић 2006: 130). Он се позива на доживљајно искуство чланова колектива уз „прикопчавање формулама” (Вукићевић 2006: 137) „приповедају”, „казују”: „Још одвајкада, децо, кад је било некрштено доба, приповедају да су у овој земљи судили цинови...” (Глишић 1963: 94–95); „Аврам се утопио у тај вир. Казују да је сишао да се окупа у неко доба ноћи - кад је хватао рибу, па чим је дошао насред вира, на један мах га стаде нешто вући за ноге, тешко као олово и одвуче га на дно” (Глишић 1963: 96). Њихово постојање потврђује се искуственом евиденцијом: „-Јеси слушао нашег Станка? Ето он је ветрењак... Кад се, вели, побију, докопају грм за врх па га ишчупају као струк лука и туку се... Ја сам баш гледао кад се купао летос у реци – сав модар као чивит. Испребијали га, вели, ветрењаци; али им баш и није дао да учине штете...” (Глишић 1928: 83–84). Демонско обележје имају и зеленаши на шта указује и њихово својство лиминалности: када интересчији оде душа на онај свет, залију га сребром, а тело му никад не може истрнути у земљи, него поцрни и скамени се. Епистемички поредак фикционалног света изражен фолклорним представама кључан је фактор одржања кохезије колектива који се изнова оснажује приповедним преношењем. „И дан дањи причају старци и бабе о Живану Душману, о Страхињи, о Сави Савановићу и о зарошкој воденици, и куну се свим чудима на свету да је све тако било и да су им стари тако казивали” (Глишић 1928: 364). У приповеци *После деведесет година* ауторитативна инстанца изражава сумњу у веродостојност речи колектива: „ Ко зна, лажу, може бити!” (Глишић 1928: 317).

Сустрет са нечистим бићима интегрални је део ССТ-а, деле исти физички простор, интерференција са њима одвија се на типским местима као што су воденица, вир, мост. Могућност сустрета са њима изазива егзистенцијални страх: међу Зарожанима се нико није смео најмити да буде воденичар, Страхињин страх престаје када запева петао.

У приповеци *Брата Мата* моделован је хронотоп причања (Иванић 2002: 60): конструише се комуникативна ситуација (Иванић 2002: 67) у којој о сусрету Мате и повампиреног Јанка приповедају два казивача – Рака Тотрк и Станко Ценабет. Фикционалне особе аутентичност онога о чему говоре потврђују идентификовањем извора у колективним доживљајима ликова–посматрача, сукцесивно, низом сагласних описа које дају различити сведоци. У фигури наратора сусрећу се и наратори Станко Ценабет, Рака Тотрк и њихови слушаоци. Узвици, говорни маниризми: „О, Бог с нама!.. Анатема га било!” (Глишић 1928: 407) и физичка реакција: „И кмету Живку и Груји Спржи и Раки Тотрку пође коса навише. Не умеде ниједан ништа рећи. Само заколуташе очима и погледаше један другог” (Глишић 1928: 407) упућују на пријем наративног садржаја из перспективе наративне публике. Поп Миле смехом показује однос према фантастичном садржају у којем види само „лудорије” заузимајући улогу ауторске публике. Примењује се поступак „фантастичке игре” (Дамјанов 2011: 60) у којем актери не знају да је посреди подвала и верују у фантастична привиђења. Ауторитативна приповест дезаутентизује натприродну компоненту митолошког света тако што их приписује АМС-у насталом „чином фалсификовања” (Ryan 1991: 121). Објашњава да је глас да се Јанко повампирио изнео брата Мата да би се одбили просци од Смиље. Мата је био тај вампир: он је с крпом платна преко рамена тумарао ноћу око куће Јанкове и по селу, те плашио људе. Гатку о детету измислио је и изнео Неша Срдњаћ, а разгранали је Младен Скакавац, тетка Новка и Момир.

У сврху аутентизације ентитета уведених дискурском *Ich*-приповедача као фикционалних чињеница, приповедач употребљава поступак ограничавања опсега властитог знања: „Богме, децо, тешко ћу вам то све погодити онако редом - одавно је било! Толике године, па се већ доста и позаборавило” (Глишић 1963: 86) или, уколико није присуствовао фикционалном догађају, наводи извештај очевидача. Није сам видео Новака за кога „кажу” да је нечист човек, да у глухо доба хода по раскршћу и нешто говори онако сам, да зна која је баба вештица, а која није, како се бије с ветрењачима, да је имао посла с нечастивим, јер се није пречестио више од двадесет година, нити је у цркву ушао.

Такође се служи поступком идентификације извора: „Покојни Митар - један од оне двојице комшија, наприча нам сила прича; не знаш која је од које гора и страшнија. А знао их је пусник много - три дана да прича и да не прекине” (Глишић 1963: 87).

Ови поступци гарантују за његов аутентизујући ауторитет унутар ограниченог когнитивног домена. Међутим, ауторитативна инстанца дискредитује га приписујући приповедачу особину да „живо и окићено казује”, да „све некако згодно уме наместити”.

У приповеци *Мала вила* Илије Вукићевића улогу приповедача преузима домаћица која окупљеним слушаоцима приповеда о нечему узвишеном и чудесном, што не оставља равнодушним ни самог наратора евоцирајући у интимном простору меморијску представу носталгије на детињство и дане када је безрезервно веровао у фантастични свет митских бића, што имплицира да сада не верује тако да би његова иницијална позиција одговарала статусу ауторске публике. Од прве речи он је осетио старо детињско задовољство којем се некада подавао, кад је веровао да змијски цар има чудотворан камен под језиком и да у једном пању живи старац од педља, са брадом од аршина који је неизмерно јак. Међутим, индивидуална психа се удвостручава, тако да јунак из перспективе одрасле особе има другачији доживљај фанастичног света, „*što mu je nekad bilo dobro poznato, familijarno i blisko, najednom postaje daleko, strano i tuđe, zastrašujuće*” (Cvetić 2011: 97). Разговор о тајанственим бићима у њему изазива потресеност, чини да се повлачи у самога себе, брани се од неке унутрашње дрхтавице и осећа да му се коса диже у вис. Наглашена сензитивност према фантастичном садржају сугерише транспозицију ка наративној публици која ће се потврдити у промени перцепције ентитета уведених дискурсом домаћице. Доживљава психолошке промене те од човека који је био дистанциран у односу на веровање у фантастичне појаве и збивања постаје човек који и сам има такве визије: доста касније те вечери када је разговор о вили био дубоко потиснут и заборављен песмом и разговором на друге теме, приповедачу се учинило да над бистриком види дугачку белу хаљину коју за собом повлачи царичина ћерка.

6. ОДНОС ПОЕТИКЕ РЕАЛИЗМА И ФАНТАСТИКЕ

У основи реалистичке поетике налази се позитивистичка логика у којој се стварно конституише као онтолошки темељ и дефинише кроз емпиријску валидацију и верификацију.

Јован Грчић Миленко почео је међу првима да интегрише елементе фантастике у своју нарацију, следили су га Глишић и Веселиновић обогаћујући приповедање мотивима народне бајке, народног веровања и празноверица, ипак са извесном дистанцом од те тематике уоквирујући је нарацијом „стarih бака”. Драгана Бошковић наглашава значај који Веселиновића има у књижевности српског реализма као први аутор који је у уметничку прозу унео жанр бајке (2018: 133). Илији Вукићевићу је, као следбенику оне нити коју је започео Грчић, а потом је наставили Глишић и Веселиновић, припало истакнуто место утемељивача фантастичне приповетке „у стилизацији народне бајке” (Живковић 1994а: 231). Уметнички поступак, иако инспирисан народном бајком, значајно је комплекснији и иновативнији у односу на претходнике: „стилски развијенији, дубљи, маштовитији и двосмисленији” у односу на фолклорну фантастику Милована Глишића. Вукићевићеве фантастичне приче имале су „необичност померене стварности, каква се среће у бајкама, а уз то и нешто од језовите испретураности тамног вилајета који личи на реални живот, мада је ишчашен у лежишту, изокренут и захваћен не само тајанством већ и гротескним безумљем” (Палавестра 1995: 200–201). Наглашен је утицај француског симболизма који је настао за време Вукићевићевог боравка у Швајцарској (1995: 200). Бранко Јевић као квалитативно одступање од фантастике Јована Грчића Миленка, Милована Глишића и Јанка Веселиновића истиче превазилажење народног сујевреја у смеру разрешавања судбинских питања и досезања истине. Бајковност у делу Илије Вукићевића присутна је као формална у виду општих места, познатих мотива и јунака, док је фундаментална разликовна црта разједначење натприродних елемената који престају да буду уобичајени и интензификују се као деструктивни (Јевић 1987: 21). Особеност Вукићевићевог уметничког поступка јесте симболизација ирационалних сила које престају да буду фантастична бића народног сујевреја и стилизују се збивањима са потенцијалом тајанства, слутње и иреалног (Живковић 1994а: 232). Горан Максимовић одређује заплет *Приче о селу Врачима* као „гротескну фантазмагорија у којој је искакање са нормалне линије живота у мирном селу Врачима мотивисано ђаволским наднаравним силама” (2013: 166). Интересовање Илије Вукићевића за бајку Драгиша Живковић тумачи као последицу Вукићевића приповедачке особине да превазилази строге просторне детерминисаности, да слободније креира ликове, да уметнички обликује архетипске ситуације (1994б: 70).

Живковић указује на недовољну развијеност српске уметничке прозе у првој половини 19. века, те у складу с тим изостанак одабира ирационалног слоја за тематику док је друга половина века уградила у приповетку како ирационалне, тако и метафизичке елементе удружујући их са особинама постреалистичке, натуралистичке и симболистичке поетике, те ће се код Лазе Лазаревића појавити мотиви сна и халуцинација, уследиће мотиви тајанства и страве код Симе Матавуља, мистике код Светолика Ранковића. Приповетке *Ветар*, *Вертер*, *Швабица*, *Водене силе*, *Павина симфонија*, *Привиђења нашег ценглмена*, *Ђукан Скакавац*, *Стари врускавац* имају статус најтипичнијих примера нашег новелистичког симболизма заокружујући српски романтизам–реализам 19. века (Живковић 1994а: 233).

Корпус фантастичних елемената инкорпорираних у реалистички текст чине: представа виле, вештице, вампира, ђавола, утвара, ветрењака, здухача, сабласти, нечистих сила, зеленаши, Ћетен Мудрица, старац–стражар испред Ћетенове куће, Свети Аранђел, Мала вила, цар Горан, мајушно дете, Бог, Усуд, Судбина, ветрови инкарнирани у дивовима, Срећа као девојка, Старост као човек, Усуд као старац, крилати коњ, једнорог, муве велике као кокоши, комарци као штркови, Сима Ступица, баба Журна, птице које говоре, кос који пуши на лули, Плава Љубичица, жене, врускавац, Андра Јапанац, Марко Краљевић, божанства, девојка–ружа, становници Духо–света, становници Меркура, становници Марса, становници планете Аруца–Дару, ментално оболели као троплејска бића, хронотопи: воденица, вир, мост, рај, небо, црква, чудног краја, механа, кућа, гора, шума, језеро, небеско царство, пећине, болница, апстрактна пространства Марса, Амадураминог царства, града Гомора, престонице цара Гомора, драга, пећина, гора, крчма, гробље, Страдија, временска дилатација, предмети: астали као пољанице, чаше велике као бурад, ћилер велики као град, драги камен који мења тежину, кандило, теразије, котао, преслица, огледало, скрињица, антропоморфизовани предмети.

Фантастично језгро разграђује се интервенцијом којом се осигурава објашњење у рационалном кључу. Реалистичка поетика задовољава се: техником сказа (*Опасан друг*, *Кумова клетва*), метафикцијом (*Опасан друг*), „природним” објашњењем (*Стари, писаћи сто*, *У гостионици код Полузвезде на имендан шантавог торбара*), скепсом ауторитативне инстанце (*После деведесет година*), дезаутентизацијом чином фалсификовања (*Брата*

Мата), техником сна (*Прича о селу Врачима и Сими Ступици, Страшан сан, Мала вила, Данга, У XXI веку, У гостионици код Полузвезде на имендан шантавог торбара, Једна угашена звезда*), иронијским отклоном (*Лековит штап*), ауторитативном инстанцом (Проклета лепота); демистификацијом (*Вечност, Ах, Матилда*), хомодијегетичким приповедачем (*Прича Кезуна воденичара*), интермедијарним светом лудила (*Један разорен ум*), коментаром надређеног приповедача (*У гостионици код Полузвезде на имендан шантавог торбара*). Дамјанов проблематизује статус фантастике која се преводи у миметички модел као праве фантастике, чија је природа по дефиницији немиметичка, одређујући реализацију фантастике са кључем као ближу псеудифантасици, при чему она пре интервенције која је преводи у искуствену раван реализује своју фантастичку парадигму (2011: 74).

У приповеци *У гостионици код Полузвезде на имендан шантавог торбара* Јована Грчића Миленка опис простора перспективизован је као субјективни простор засићен чулним осетима: сат удара „потмуло и тавно” или се субјекту тако „чини” зато што је и „сам нешто мргодан”. Све је „бледо, хладно, празно”, владају тишма и празнина, тако да се и у души настањује „неко зимско расположење”. Појачан сензибилитет испољава се перцепцијом усамљених детаља и имагинарним доживљајем стварности: пажња се ретко задржава код фреквентних објеката, док „радије обргли или бар додирне” оне усамљене. Из тог разлога наратор задржава своју радозналост на фиктивној визији завејаног поштара чија би појава сред „варошке гунгуле” прошла неопажено од стране наратора. Фонишка ознака – звук поштарског рога из простора ван кадра – оф простора³¹ не може бити обухваћена као референтна тачка тако да се знак интериоризује кроз илузију присутности примнивом која омогућава приповедачу да види поштарева торбицу, да завири у њу и чита писма као да су отпечаћена. Кроз обличје дима, „немилог и страшног” види фиктивну Јевремову кухињу. Формирају се субјективне фантазме у којима се на нивоу менталне представе одвија апроксимација опажајног простора који је физички ван домета нарушавајући логичку

³¹ У филмској уметности постоји простор који није кадриран, који остаје ван граница филмског платна – оф простор. У функцији сугерисања таквог простора користе се: улазак и излазак актера из кадра, поглед ван кадра, композиција објеката или личности које се делимично виде у кадру, говор, звучни ефекти и музика (Миловановић 2012: 157).

кохерентност, временску и просторну линеарност. Сензитивна перцепција превазилази окуларно посматрање и има способност трансмисије у перцептивно трансцендентно.

У темпорализацији успоставља се веза између елемената у приповеци *Сремска ружа* који реферишу на елемент из приповетке *Гостионица код Полузвезде*. Долази до екстензије имагинативног домета, приповедач има способност да види још „дубље” и стиче увид у једно од имагинарних писама из поштареве торбе поигравајући се иронијски на метанаративном нивоу са моћи гледања и визуелизације. Кроз подсећање наратора да је синоћ, гледајући кроз прозор поштарче примивом својом завирио у његову малену торбицу са многобројним писмима, поставља питање: „Посматрачу, слаби посматрачу, кад си све баш могао да видиш, како да и оно не опази што се баш тебе, ли тебе тиче?!” (Грчић Миленко 19?? : 372).

У *Сремској ружји* наратор активира интројекцију која суспендује фиксну, стабилну, референтну тачку из које фиксира оно што му је пред носом (снегом овејане винограде), апсорбује утиске и преводи их у слике (зелени виногради). Учини му се да је чокоће озеленило, а под лишћем види смедеревку, мирковачу, динку, јагодинку, чавку, ранку, осекушу, дренак или волујско око, зеленог скакавца, затим малене вишњице око гранатих кајсија и ораха и здепасте јабуке украј пута. Као да види како их краду волујари и коњушари, и једнога међу њима како је позеленио као зелена кајсија, јер под њим пуцка грана. Виртуелни свет је засићен детаљима што додатно дестабилизује миметичку матрицу.

Приповедач се експлицитно позива на миметички код као доминантан инсистирањем на непосредности перцептивног домета – наратор је позициониран крај прозора, аутоперцептибилним исказима: „Но да га ин корпоре видимо” (Грчић Миленко 19???: 278), „А ја ћу међутим погледати мало боље око себе. Сад ми се као и најбоља прилика даје да цело друштво оком промерим” (Грчић Миленко 19???: 274), „погледим их боље” (Грчић Миленко ???: 284) и исказима у реалистичком проседеу: „Ја ни о чем другом сада не мислим, већ само о оном што ми је пред носом” (Грчић Миленко 19???: 387), „кад си на путу треба мислити о путу”, таксономијом референтних детаља (прслук има дванаест рупица са седам дугмади, пет је отпало, три су закопчана, а четири се отромбољила; славиница на буренцету је окићена цвећем које су муве испљувале тако да се не зна да ли су руже биле беле или румене, па их морамо назвати црним, на торбаревеј руци су два „оловна” прстена, „(није,

један је од месинга, нису дакле оба од олова”)). Настоји да задржи одбрамбени механизам реалистичке поетике представљајући стварност као „složeno i izobilno, 'bogato' i izbrojivo, imenljivo polje, čiji popis treba izvršiti” (Amon 1990: 221). Виртуелни свет припада свести хомодијегетичког приповедача што имплицира смањен степен аутентизације иако Ich-приповедач покушава да заслужи ауторитет ограничавањем опсега властитог знања: „Тако се и мени у овај мах учини” (Грчић Миленко 19???: 269); „Рекао бих да кума-торбар нешто наручује. Најпоследње, не знам” (Грчић Миленко 19???: 274); „Он живи доста сиромашно; ал’ не сасвим. Шта више, он не живи ни сиромашно! Опростите, зарекао сам се”... (Грчић Миленко 19???: 276).

Међутим, наочари су му „у топлој торби напрасно посукнули”, тако да се реалистичка илузија веродостојности супституише субјективним визијама стварајући дискрепанцију између логичке структуре могућег света и фикционалне структуре немогућег света. Грчић се поиграва са реалистичком конвенцијом која подвргава реалистичког приповедача контроли захтевајући од њега да креира свет који ће бити вероватан према парадигми искуственог света и у складу са емпиричним знањем (Иванић, Вукићевић 2007: 236).

Човек је као биће жеље интенционално биће јер „шта све човек не може да види, само кад хоће”. Грчић антиципира тенденције које ће установити књижевна теорија 20. века која ослобађа фикционалне светове тежње ка вероватности, истинитости и веродостојности свдећи две семантике фикционалности на једну семантику: „Nema opravdanja za postojanje dveju semantika fikcionalnosti: jedne za 'realistički' tip fikcije, a druge za 'fantastiku”” (Doležel 2008: 31). У културној парадигми која третира видљивост не само као физичку способност да се нешто запази, уочи, примети, осмотри већ и као основни услов и принцип познавања и разумевања света, све оно што је испод хоризонта перцептивног, невидљиво, скривено, недоступно, неопипљиво, може се сматрати ирелевантним, споредним, неважним. Легитимизује се конвенционална представа о видљивом свету, доминантна контрола погледа, стабилан визуелни утисак, једнозначно виђење. Конвенционална представа света поставља знак еквиваленције између видљивог, појавног и стварног, тако да свака деформисана, нестабилна, флуидна перцепција која није рационална нити логична делује субверзивно у односу на кодификоване представе. Фантастика се поиграва са стриктним

концепцијама разумевања света и идејом да изван визуелне контроле нема потпуног схватања и сазнања. Поседује моћ да разгради концепте простора и времена експериментишући са њима. Када су ентитети ван домета оптичке перцепције, наступа око које жмурећи види. Искораци из приповедног света праве пукотину у реалистичком дискусу, воде ка фрагментаризацији приче.

Милорад Поповић Шапчанин иницирао је приповетком *Благо* жанр „фантастичне приповијетке фолклористичког типа” (Иванић 1976: 166) развијајући чудесно „готово равноправно реалном” (Иванић 1976: 166). У приповеци *Сени* аутор се вешто поиграва слојевима реалистичног и фантастичног. Ликови, будући генератори фантастичног слоја, чине аутентичност натприродног лимитираном, редукујући његову хомогеност. Такође перспектива ауторске публике индукује нестабилност фантастичног слоја. Међутим, финале приповетке угрожава компактност реалистичког кода скепсом у позитивно знање.

У приповеци *Прича о селу Врачима и Сими Ступици* иницијална хармонија нарушава се нагло онога часа када Бог окрене главу од Врачана чиме се усложњава мотивација у смеру сфере која не подлеже логичком расуђивању и природним законима. Несазнатљива метафизичка сила усмерава динамику егзистенцијалних процеса. У приповеци *Вечност* Јанка Веселиновића, потенцијал ониричке фантастике користи се као средство за изношење тезе о човековој субординацији у односу на трансцендентне силе, наглашавајући пасивни принцип људске егзистенције. Усуд, као незаобилазна и свемогућа сила, добија статус врховне инстанце која у потпуности детерминише људске поступке, третирајући њихове носиоце као маргиналне фигуре у космичком устројству. Прекоревајући побратима због намере да се убије Бранко га саветује да он, као човек, мора поднети све оно што му је усуд усудио. Мотивација искорачује из антропоцентричне, позитивистичке позиције реалистичких писаца ка категоријама које су апстрактне, метафизичке изван рационалне и емпиријске парадигме, које одговарају „вертикалној, непознатљивој (у постајнштајновском времену фрустрирајућој) отворености према трансцендентном” у систем у којем „мотивацијски стожери више нису били ни бог, ни нација, ни сам човек” позиционирајући реалистичке писце „на прагу нове књижевности и нових тумачења света” (Иванић, Вукићевић 2007: 157).

Приповетка *Како је Настас налбантин тражио и нашао срећу* Илије Вукићевића коципирана је тако да су у њој јасно одељени природни и натприродни свет са интермедијарним светом сна као јасном демаркационом линијом чиме се фантастички дискурс категорише као фантастично чудно према Тодоровљевој концепцији. Бајковна фантастика реализује се као цитатно језгро унутар реалистичког метаконцепта подлежући процесу деконструкције семантичко–структурне схеме фолкорног материјала и уопште дискурса фантастике над којим се реалистички дискурс успоставља као примаран. Хронотопско позиционирање фантастике бајке у реалистичке координате стабилног и континуираног времена додатно нарушава код бајке који захтева „време затворено у сиже” (Лихачов 1976, нав. према Вукићевић 2005: 378), почетак „изравно, као да се помаља из непостојања: из небића, из одсуства времена и збивања” (Лихачов 1976, нав. према Вукићевић 2005: 378).

Филтрираност нарације кроз перспективу јунака који активно доживљава и аналитички разматра свет око себе, поставља питања, логички обрађује и усваја нове информације, има халуцинантне визије антропоморфизованог коња који му говори и сновиђења у којима срећа поприма лик квочке са деведесет и девет пилића, који му са квочком непрестано понављају: „Немаш среће! Немаш среће!” превазилази ограничења народне бајке у којој је јунак сведен на делатну функцију без наглашене димензије резоновања, просуђивања, критичког промишљања о свету и својој позицији у њему.

Формулацијом савета да је свако ковач своје среће Вукићевић руши традицијски укорењену концепцију која људску судбину повезује са Божјом вољом или неизбежним усудом. Оспорава се фаталистички став који претпоставља пасивност човека пред животним током чији је одлучујући фактор нека натприродна сила ван домета контроле. Лик Настаса који непрестано ламентира над својом срећом конципиран је као средство критике овакве перцепције будући да Настас своју срећу приписује своме прадеди који је, закаснивши да узме срећу када ју је Бог делио, проклео себе и будуће генерације. Овако конципиран наратив заузима полемички став према фолклорном концепту детреминисаности људске судбине неком неумитном силом опомињући на нужност ангажованости појединца у обликовању сопственог живота. Фантастички кодирано веровање о пасивној предодређености живота суђеницама које трећег дана по рођењу

одређују човекову судбину реинтерпретира се намењујући лику Среће статус резонера који заступа рационалистичку концепцију живота додељујући човеку одговорност за живот, акцентујући делатност, наглашавајући потенцијал појединца да обликује будућност формулисана саветом да је сваки човек ковач своје среће чије предиво даје у руке Среће која га преде без икакве ингеренције над човековом судбином. Срећа постаје носилац рационалистичке перспективе живота која човекову судбину чини производом личних избора и одлука.

Пројекција фантастичког дискурса у онирички слој омеђен реалистичком конфигурацијом на семантичком нивоу формулише поруку о активном човеку који снагом ума и воље држи konce судбине у својим рукама насупротив традиционално кодираној представи о непродуктивном, пасивном положају човека који искључује одговорност за живот.

У приповеци *Страшан сан* Илије Вукићевића реализују се нове парадигме кроз комично-пародичну трансформацију класичног фантастичног дискурса текстуалним кодовима пореклом из новела и шаљивих прича. Дистрибуцијом комплекса типова фантастике: религијске, ониричке, бајковне уз новелистичке елементе и хумористички тон шаљивих прича и уградњу фантастике у реалистички контекст бајка прераста у гротескно–фантастичну приповетку превазилазећи традиционалне границе у разумевању и перцепцији бајке као жанра преиспитујући њену самосвојност, независност и монолитност.

У приповеци *Проклета лепота* Вукићевић се вишеструко поиграва са фолклорним типовима фантастике остварујући низ фантастика бајке → фантастика предања → уметничка бајка. Након што је традиционална бајковна фантастика подвргнута деконструкцији интегрисањем елемената фолклорног предања објективизацијом са карактеристичном уводном формулом: „Кажу да се једном у години, пред вече, када сунце залази и када је све мирно, чује тужан јаук девојачки над оним каменом” (Вукићевић 1929: 308), фантастика предања бива поништена довођењем њене аутентичности у сумњу: „Кажу, а ко то зна!...” (Вукићевић 1929: 308) и приповедна нит бива преусмерена ка реалистичкој приповеци. Фантастички дискурс се преводи из једне форме у другу форму да би се у коначном стадијуму укинуо.

Психолошки портрет девојке опседнуте искључиво физичком лепотом прераста у метафоричку пројекцију са наглашеном социјалном перспективом којом се антиципира тип човека модерног доба лишеног дубљих духовних и етичких вредности.

Семантика канонске бајке пролази кроз процес дезинтеграције из више перспектива: фолклорнофантастичним наносом метафизичких аспеката карактеристичних за предања (тајанствено, злослутно, мистично), комплекснијом карактеризацијом јунака, заокретањем животног тока јунака у смеру од среће ка несрећи.

Поступак цитатности одређеног модела да би потом био деконструисан, примењен је и у приповеци *Цар Горан*. Бајковни ниво фантастике као првостепени дестабилизује се фантастиком предања да би се потом и сама фантастика предања разградила у иронијском контексту шаљиве приче.

Радоје Домановић и Светолик Ранковић поигравају се са реалним изједначавајући га са фантазмом. Реално престаје да буде фиксно концептуализован феномен и супституише се фантазматском дискурзивном конструкцијом у форми уоквиреног, затвореног система који се манифестује кроз друштвене организационе парадигме, културне кодове, симболичке структуре које обликују колективну свест и друштвену праксу. Стварно се означава као систем симболичких и идеолошких димензија које одржавају свој идентитет и интегритет кроз фантазме. Семантичка раван реалистичког текста искорачује из домена стабилног, прецизног, референтног, објективног и проширује се конотативним, двосмисленим, алегоријским значењем. Алегоријски кључ, како налаже Тодоров, мимоилази се са фантастиком доводећи у питање карактер фантастике као апсолутне, неумитне, доминантне. Међутим, у овом случају управо фантастика активира алегоријско читање које уписује у текст интенције које активирају критичку перспективу отварајући га ка рецепцијској равни која установљава њена пренесена значења.

У приповеци *Здухач* Симе Матавуља алтернативни наративни свет интегрисан је у природни свет при чему се у његово постојање не сумња. Француз који испочетка и није сасвим веровао: „Дакле, мосје Мићун је здухач, а последије смрти биће вампир! Брррр!” (Матавуљ 1991: 376) после присуствовања сцени Мићуне борбе закључује: „Дијабл! Колико су те фариболе смијешне, толико су и језиве!” (Матавуљ 1991: 380). Фикционала чињеница о људима који поседују натприродне особине уведена је од стране фикционалног лика

(комесара), што сугерише ограничавајући степен аутентизујућег ауторитета (Doležel 2008: 159) тако да је неопходно да се испуне три услова како би виртуелност постала фикционална чињеница. Говорници, комесар, хомодијегетички приповедач, Мићун имају статус поузданих говорника чији се дискурс не дезаутентизује и сагласни су по питању постојања здухача. У приповеци *Водене силе* у Ловрићевој критици веровања у натприродне појаве пробија се позитивна свест реалистичког проседеа.

У приповеткама *Ветар* Лазе Лазаревића и *Ах, Матилда* Милете Јакшића заокрет ка психолошкој фантастици кроз динамизам несвесног отвара јунаке ка модернистичком карактеру и модерној фантастици која се, насупрот реалистичком пројектовању фантастичног у спољашњи свет, интериоризује у менталне, ирационалне слојеве и раван снова. Фантастика се рефлектује у механизме којима јунак покушава да разуме свој егзистенцијални статус и позицију у спољном свету – снови, халуцинантна и делирична стања. Фантазам се региструје на нивоу субјективног, на нивоу жеље која је спутана од стране контролишућег поретка. Субјекат је на међи између реалитета и фантастичног које се успоставља као доминантан принцип субјективне стварности. Кроз когнитивне филтере реалност се приказује као дисторзивна перцептивна конфигурација у којој се онтолошке димензије континуирано укидају. Перцепција престаје да буде канал путем којег се спознаје објективна стварност, већ постаје нестабилна, субјективна, алогична. Реалистичка поетика видљивог пољуљана је дестабилизованом перцептивном свешћу у којој се просторне координате дезинтегришу у невидљиво, неконзистентно, нестабилно.

У роману *Једна угашена звезда*, поред тога што је улога приповедача додељена лику, односно Тодоровљевом „представљеном приповедачу”, што апсолутно одговара фантастичном, чињеница да, по повратку у реални свет, јунак на емпиријском нивоу доказујући знања донесена из нестварног света остварује конекција између света ониричке фантастике и текстуалне стварности успостављањем синхронитета између двају токова, оставља имплицитном читаоцу питање о истинитости приповеданог отвореним.

VII ZAKЉUČAK

Однос према фантастичном је вишеструк: фантастички дискурс приповетке појављује се као интермедијарни свет у функцији „цитата”, аутентизује се колективним доживљајем ликова–посматрача, поступком идентификације извора, ограничавањем опсега властитог знања, природни и натприродни домен коегзистирају или се натприродни дезаутентизује: сказом, интермедијарним светом сна, коментаром надређеног приповедача који демаскира приповедача као непоузданог, „природним” објашњењем хомодијегетичког наратора, „чином фалсификовања”, непостојањем конзензуса међу фикционалним особама у погледу верификације истинитости приповеданог.

Алетички модалитет конфигуриран је поделом света на природни и натприродни поступком креирања натприродних бића, атрибуцијом реалних бића фантастичним особинама, кроз алетички хипертрофиране особе, фигуре алетичких странаца и алетичку структуру митолошког света у форми модерног мита.

Епистемички модалитет реализује се кроз фигуру епистемичког странца и конфликта у епистемичком домену који има облик грешке, која произилази из контрадикција између света знања и његовог референтног света.

Рационализација фантастичког дискурса прецизним реалистичким оквирима (технике сна и сказа) поставила је фантастику у субординиран положај. Реалистички метаконцепти нарушавају аутономност фантастике сврставајући је у категорију фантастично чудног.

Уприште фантастичког дискурса јесте семантика јединки, хронотопа и предмета који насељавају фикционалне светове. Комплекс хронотопа са димензијом оностраног, очуђеног простора активира фолклорни потенцијал хтонског, мистериозног, ирационалног креирајући координате за реализацију фантастичног. Овако семантизовани хронотоп функционише као гранични простор реалистичног и фантастичног подсвета и место њиховог сударања (црква, воденица, огледало, брод, кућа, крчма, болница), затим као место обитавања фантастичних бића (хронотоп чудног краја, механа, кућа, гора, шума, језеро, небеско царство, пећине, космичких пространстава Марса, планете Аруца–Дару, царства цара Гомора, гробница, воденица, вир, мост, драга, пећина, гора). Редистрибуција алетичких

модалитета реализована је кроз креирање натприродних бића. Јединке које сачињавају фантастичне слојеве типолошки су разврстане у неколико модела: 1) реална бића (поп Павле, Настас, Натан, Даниела, Илија, Стева, Веља, Јанко); 2) фантастична бића: антропоморфна (ђаволи, Ћетен Мудрица, старац–стражар испред Ћетенове куће, Свети Аранђел, Мала вила, цар Горан, мајушно дете, Бог, Усуд, Судбина, вила, вукодлак, вештица, вампир, сабласти, нечисте сила, становници Духо-света, житељи Меркура, дух царског библиотекара, дух научника Лапласа, Андра Јапанац, Дамјанта), персонификована (ветрови инкарнирани у дивовима, Срећа као девојка, Старост као човек, Усуд као старац, врускавац); зооморфна (крилати коњ, једнорог, Шарац); 3) реална бића са фантастичним особинама (муве велике као кокоши, комарци као штркови, Сима Ступица, баба Журна, птице које говоре, кос који пуши на лули, Марко Краљевић, Плава Љубичица, Пањати Сахиба, ветрењаци, здухачи, Ловрић); 4) антропоморфизовани предмети (сто, звонце, дивит, маказе); 5) аутентичности фантастичког дискурса доприносе предмети који потичу из реалног света са промењеним изгледом (астали као пољанице, чаше велике као бурад, ћилер велики као град, драги камен који мења тежину) или промењеном функцијом у фантастичној средини (кандило, теразије, котао, преслица, огледало, скрињница); 6) троплејска бића (оживели покојници, зеленаши).

Типови фантастике су разноврсни: утопијска, бајковна, религијска, фолклорна, ониричка, епска фантастика, фантастика предања, демонско–дијаболична фантастика, фантастика бића, предмета, приповеданог простора и времена.

Литераризоване су неке од тема фантастичког дискурса: метаморфоза, обеспокојена душа тражи смирење, путовање у онострано, транссветовна путовања, размишљање о смрти, лешевима, вампирizmu.

У реализацији фантастичког дискурса препознати су следећи обрасци:

1) Текстуална динамика одвија се по логици немиметичке парадигме да би у финалном сегменту коначно објашњење, тумачење и идентификовање фантастичних феномена било рашчитано према реалистичким принципима у складу са преознатљивим моделима искуственог света преведећи фантастику у псеудофантастику или се у домену рецепције оставља простор за интерпретацију која искорачује из рационалних парадигми у регистру фантазме преобликујући традиционалне кодове реалистичког жанра. Продор фантастике

чини границе реалистичког дискурса порозним и флуидним отварајући могућност за тумачење догађаја који прекорачују искуствену збиљу кроз прихватање постојања чудесних и ирационалних принципа који проширују границе интерпретације стварности;

2) Рецепција фантастике варира у распону од пријема из позиције ауторске публике до пријема из позиције наративне публике;

3) Реалистички дискурс интегрисао је жанрове фантастичког дискурса (бајка, предање) преиспитивао их је и реинтерпретирао на квалитативно другачијем нивоу обогаћујући их новим семантичким слојевима;

4) Фантастични слој реализује се као дискурзивни регистар научних знања о свету;

5) Дидактична компонента интегрише се у фантастичку структуру;

6) Хумористичко–сатиричка интонација фантастике обогаћује фантастику критичком димензијом која није директно апострофирана већ долази у алгоријском коду.

У приповеткама Јована Грчића Миленка *У гостионици код Полузвезде на имендан шантавог торбара* и *Сремска ружа* фантастика се реализује на нивоу субјективне фантазме. У субјективним представама ума прекорачују се логичка, хронотопска и перцептивна ограничења кроз имагинарне визије. Референтна тачка служи као подстицај за креирање апстракција. Искорачује се из домена рационалног, перцептивног, видљивог, чулно доступног, искуствено поузданог у виртуелни простор у којем око које жмури види дубље и даље, завирује у писма у поштарској торби или озелењава завејане винограде. Верификовано приповедање које се заснива на искуственој слици света нарушава се искорацима наратора у алогичне и ирационалне домене фикционалних светова. Реализује се двоструки пријем фантастичног садржаја: здраворазумски ставови, логички принципи, чињеничко искуство декодирају све ирационалне појаве или чланови публике пристају на фантастичну игру заузимајући позицију ауторске или наративне публике.

У приповеткама Милорада Поповића Шапчанина фантастично егзистира у луку од етнолошких одредница (вила, вукодлак, вештица, вампир, ђаво) до продора ирационалног слоја. Важну улогу имају и антроморфизовани предмети. У реалицијама фантастиног и реалистичног финална реч припада реалистичком дискурсу.

Фантастика Стефана Митрова Љубише транспонује фолклорне мотиве постојање вештица и вампира.

У роману Смрт Карађорђева Пере Тодоровића фантастика се појављује у ониричким епизодама активацијом теме оживелих покојника.

У приповеткама Милована Глишића стабилност нивоа фантастичног проблематизује се кроз мотивацију приповедања, карактеризацију јунака, мистификацију и рационализацију света приче у тријади наратор – фантастични феномен – слушаоци. Два модела су доминантна: оквирни приповедач огољује аутентичност фантастичног слоја или унутрашњи наратери–слушаоци имају улогу наративне публике.

Приповетка *Ветар* Лазе Лазаревића отвара могућност тумачења фантастике у контексту конституисања идентитета применом Лаканове теорије о субјективитету као структури која се формира у сфери језика. Структура субјекта у својој основи је децентрирана онога тренутка када у стадијуму огледала препозна себе у измештеној, илузионистичкој огледалској слици. Дезинтегрисани субјекат прожет је фантазматским које се манифестује у више видова: отуђење од себе поистовећивањем са екстатичним привидним одразом које је у основи сваког субјекта, дестабилизација перцепције реалности у субјективну виртуелизовану перспективу у међупростору између перцептивног и когнитивног, зазорљивост простора, дисконтинуирана перцепција материјалне стварности, уобразиљска природа жеље, ониричка фантастика, алтернативни свет у односу на актуелни, немогућност интеграције у домен Симболичког преко језика као демаркационе линије, расцеп личног јединства, дезинтеграција идентитета.

Илија Вукићевић се поиграва са фантастичким дискурсом укрштајући жанрове бајке, предања, новеле, шаљиве приче са алегорично–сатиричном и реалистичном приповетком дестабилизујући монолитност фолклорних жанрова превођењем из једног типа у други како жанрове тако и пратеће типове фантастике.

Приповетке Јанка Веселиновића генеришу теме: сусрет са вампироидним бићем, комуникацијски однос живих и мртвих, лиминалност, временска дилетација. Фантастички домен рационализује се реалистичким метаконцептом.

Тренутак вечности Драгутина Илића уобличава свет фантастичног кроз теме дијалектике материјалног и духовног, инверзног обликовања времена, трансформације душе и тела, параболичне структуре живота као сна, привида, илузије. Текст *После милијон година* конфронтира свет житеља Духо-света и свет људи. Иако је свет Духо-света носилац биолошке, интелектуалне и технолошке супремације, емотивна атрофија доводи у питање његов статус супериорнијег света.

У приповеткама Светолика Ранковића фантастика се појављује у три вида: етнолошки кодирана, у форми анимизма и као резултат екстемпорализације јунака посредством ониричког наратива.

Текст *Један разорен ум* активира фантастичну тему Ти-двојника. Дестабилизација уравнотеженог, логичног, јасног промишљања урушава стабилне границе доследног, кохерентног, свесног, разграниченог идентитета и води ка укидању диференцијације између Ја и Не-Ја. У њиховом сажимању активира се логика фантазма. Параноична стања, халуцинаторна виђења, страх, агресивна поступања, деструктивно понашање воде ка деформацији бића којој је иманентан фантазам. Лудило пролази кроз третман табуизирања, маргинализације, сепарације. Његови носиоци су двоструко утамничени: у своме уму и у друштвеној институцији.

Роман *Једна угашена звезда* води јунака на међупланетарно путовање космичким просторствима Марса, Амадураминог царства, града Гомора, престонице цара Гомора, његових дворова, универзитета, библиотека, музеја, галерија, грађевина... Трансгресија критеријума физичке компатибилности, идентитета инвентара и хронолошке компатибилности омогућава упознавање са фантастичним бићима и историјама изумрлих космичких цивилизација. Интенционалан слој текста активира имагинацију и обогаћује сцијентистички корпус. Концепти новума и очуђења проширују когнитивне оквире у спознају о судбини која чека планету Земљу.

Приповетке Радоја Домановића функционишу по моделу стварни свет текста – алтернативни могући свет – старни свет текста. Алтернативни свет приповетке *Данга* уоквирен је техником сна која обезбеђује симболичку кодираност укидањем референцијала. Субјекат је у стању перманентне флукуације од знака до знака, односно дубоко ухваћен у мрежу привидне, симулиране стварности засноване на логичкој инверзији. Манифестује се

теза о активном субјекту који својим чињењем напредује у вредносном систему. Обмањујућа парадигма циркулише на нивоу дискурса о пожељном доказивању националне вредности и припадности уланчавањем у низ експонената власти која из позиције невидљиве инстанце врши контролу. Апарат моћи симулиран је кроз вредносне ознаке као што су жиг, јахање које суптилним изокретањем смисла носе афирмативан предзнак тако да се на нивоу јавног мњења тумаче као пожељне вредности. Деформисани вредносни систем симболички је генерисан знаковима власти који преузимају примат као замена за реално. Под привидом слободног, демократског принципа одабира власти одвија се обмана у коју народ верује. Систем власти заснован је на симулакрумском концепту изокретања знака тако да долази до супституције негативног за позитивно, док у колективу влада преокупираност знацима власти. У приповеци *Краљевић Марко по други пут међу Србима* актуелизује се двострука алетичка структура митолошког света у којој границе између натприродног и природног домена прекорачује Марко Краљевић. Варијација контекста утиче на лик Марка Краљевића који пролази кроз трансформативне и адаптивне процесе у складу са новим друштвеним уређењем. Услед некомпатибилности субјективних оператера знања са епистемологијом заједнице долази до сукоба појединца и колектива. Марков трансфикционални парњак пролази кроз детронизацију и пародирање у инверзираног двојника. Са циљем успостављања уравнотежене структуре сам Марко подешава индивидуалне идентитетске ознаке према глобалним алетичким уређењима потирући аутономна, аутентична обележја у циљу асимилације са унификованом масом. Услед дефинитивне неадаптираности искорачује из система.

У приповеткама Симе Матавуља ентолошки код је главни извор обликовања натприродних светова. Акцент је на доживљају фантастичног од стране чланова стварног света текста. Интерференција са несхватљивим ентитетима води ка борби против њихове материјализације у реалности. Приповедање осцилира између рационалистичке скепсе и прихватања њиховог потајног деловања.

Приповетке Иве Ћипика активирају комплекс Ти–тема кроз размишљање о смрти и концепт гробља као другог/другачијег места које покреће имагинарне визије оживелих мртваца, распалих тела и претећег другог.

У тексту Милете Јакшића *Ах, Матилда* фантазматска природа жеље уводи јунака у замршени сплет фобије, параноје, анксиозности, страха, депресивног поремећаја, узнемирености, когнитивне и перцептивне дисторзије, химеричних визија, неуротичних ишчашења чији су индикатори визије удвајања у огледалу, омашке, унутрашње трзавице, конфузије, фрустрација. Дезилузија га враћа у реалност.

Релације између природног и натприродног домена успостављају се поступком отвореног геста рецентрирања АМС–а сна у центар текстуалног универзума, дискурсом фикционалних особа, активирањем мреже мотивског комплекса двојника, интрасубјективним, имагинативним стањима као компензацијама незадовољених манифестација жеља у реалности и симулакрумским сликама. Фикционални ентитети реализују се у распону од натприродних актера и хибридних особа преко фигура двојника до интратекстуалног парњака.

Анализа проблема фантастике у литерарној продукцији српског реализма указала је на значајно присуство фантастичког дискурса у знатном сегменту опуса. Конзистентност и хомогеност реалистичког дискурса заснованог на миметичкој логици показале су се пропустљивима према опречној парадигми фантастике. Проблем фантастике показао се као нестатичан, динамичан, променљив. Указали смо на фантастику као кредибилан елемент историје српске књижевности скицирајући њен дијапазон од фолклорне пројвенијенције до модернијих типова фантастичког дискурса. Препознали смо њену инклинацију ка хоризонту имагинативног, трансцендентног, делиричног. Спецификована је њена симулакрумска структура чиме је идентификован значајан квалитет фантастике. Фантастика је показала знатан потенцијал у моделовању реалистичке структуре као инструмент у служби алегоријског, дидактичког, тенденциозног слоја. Потврђен је значај рецепције као неизоставног услова у реализацији фантастике. Бављењем проблемом фантастике дали смо допринос у интерпретацији познатих текстова и портретисали оне који су били маргинализовани.

VIII ЛИТЕРАТУРА

Извори:

Веселиновић 1933а: Веселиновић, Јанко. „Вечност.” *Целокупна дела. Књ. 4.* Београд: Народна просвета, 1933а.

Веселиновић 1933б: Веселиновић, Јанко. „На прелу.”; „Кумова клетва.” *Целокупна дела. Књ. 1.* Београд: Народна просвета, 1933б.

Веселиновић 1933в: Веселиновић, Јанко. „Мали певач.” *Целокупна дела. Књ. 2.* Београд: Народна просвета, 1933в.

Веселиновић 1933г: Веселиновић, Јанко. „Машићи.” *Целокупна дела. Књ. 9.* Београд: Народна просвета, 1933г.

Вукићевић 1929: Вукићевић, Илија. „Прича о селу Врачима и Сими Ступици.”; „Како је Настас налбантин тражио и нашао срећу.”; „Страшан сан.”; „Лековит штап.”; „Мала вила.”; „Проклета лепота.”; „Ђаво и девојка.”; „Цар Горан.”; „Срце.” *Целокупна дела Илије Вукићевића. Књ. 2.* Приредио Јеремија Живановић, 1929.

Глишић 1928: Глишић, Милован. „Глава шећера.”; „Брата Мата.” *Целокупна дела. Књ. 1.* Београд: Издавачко предузеће „Народна просвета”, 1928.

Глишић 1963: Глишић, Милован. „Ноћ на мосту.” *Сабрана дела. I.* Београд: Просвета, 1963.

Грчић Миленко 19??: Грчић Миленко, Јован. „У гостионици код Полувезде на имендан шантавог торбара.”; „Сремска ружа.” *Целокупна дела.* Београд: Издавачко предузеће „Народна просвета”, 19??

Домановић 1969: Домановић, Радоје. „Данга”, „Страдија” „Краљевић Марко по други пут међу Србима.” *Сатире.* Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1969.

Илић 2015: Илић, Драгутин. „После милијон година.” *Драгутин Илић.* Приредио Владимир Гвозден. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015.

Илић 2017: Илић, Драгутин. *После милијон година; Секунд вечности.* Београд: Portalibris: ЦЕТ, 2017.

- Јакшић 2022: Јакшић, Милета. „Ах, Матилда.” *Милета Јакшић. Сима Пандуровић*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2022.
- Комарчић 2017: Комарчић, Лазар. *Једна угашена звезда*. Београд: Portalibris: ЦЕТ, 2017.
- Комарчић 2019: „Један разорен ум.” *Лазар Комарчић. Пера Тодоровић*. Приредила Љиљана Костић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2019.
- Лазаревић 1961: Лазаревић, Лаза. „Ветар.” *Изабрана дела*. Београд: Народна књига, 1961.
- Матавуљ 1991: Матавуљ, Симо. „Здухач.” *Приповијетке I*. Просвјета: Загреб, 1991.
- Матавуљ 1969: Матавуљ, Симо. „Водене силе”, „Чеврљино злочинство.” *Приповетке; О књижевности*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1969.
- Митров Љубиша 2017: Митров Љубиша, Стефан. „Проклети кам.” *Стефан Митров Љубиша*. Приредила Лидија Томић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2017.
- Поповић Шапчанин 1932а: Поповић Шапчанин, Милорад. „Опасан друг.”; „Стари, писаћи сто.” *Целокупна дела. Књ. 4*, Београд: „Народна просвета”, 1932а.
- Поповић Шапчанин 1932б: Поповић Шапчанин, Милорад. „Богослов”, *Целокупна дела. Књ. 3*. Београд: „Народна просвета”, 1932б.
- Поповић Шапчанин 1932в: Поповић Шапчанин, Милорад. „Сени.” *Целокупна дела. Књ. 5*. Београд: „Народна просвета”, 1932в.
- Ранковић 19??: „Стари врускавац.” *Целокупна дела. Књ. 3*. Београд: „Народна просвета”, 19??
- Ранковић 2013: „У XXI веку.”; „Ђавоља посла.” *Светолик Ранковић*. Приредио Радослав Ераковић. Издавачки центар Матице српске: Нови Сад, 2013.
- Тодоровић 1984: Тодоровић, Пера. *Смрт Карађорђева*. Ивањица: Графичар, Издавачка делатност Чачак, 1984.
- Ћипико 19??: Ћипико, Иво. „У железничком вагону.” *Целокупна дела. Књига 2*. Београд: Издавачко предузеће „Народна просвета”, 19??.

Ћипико 1932: Ћипико, Иво. „На разбојишту Кајмакчалана.” *Целокупна дела. Књига 4.* Београд: Издавачко предузеће „Народна просвета”, 1932.

Литература:

Бодријар 1994: Бодријар, Жан. *О завођењу*. Превео Дејан Илић. Подгорица: Октоих, 1994.

Бошковић 1998: Бошковић, Драган. „Онтолошке претпоставке бајковног света Илије Вукићевића.” *Књижевна историја*. год. 30, бр. 106 (1998): стр. 327–348.

Бошковић 2018: Бошковић, Драгана. *Моћ фантастике (фантастика у прозном и драмском стваралаштву српског реализма)*. Панчево: Mali Nemo, 2018.

Вукадиновић 1971: Вукадиновић, Божо. *Интерпретације: (о фолклорној, фантастичној и песничкој имагинацији)*. Београд: Просвета, 1971.

Вукићевић 2005: Вукићевић, Драгана. „Српска реалистичка приповетка и бајка (типови веза).” *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. књ. LIII, св. 1–3 (2005): стр. 373–387.

Вукићевић 2006: Вукићевић, Драгана. *Писмо и прича: српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2006.

Вукићевић 2007: Вукићевић, Драгана. „Обележја реалистичког приповедача.” *Српска реалистичка прича*. књ. 2 (2007): стр. 7–21.

Вукићевић 2021а: Вукићевић, Драгана. „Тромплејска бића фикција.” *Научни састанак слависта у Вукове дане*. вол. 50/2 (2021): стр. 163–172.

Вукићевић 2021б: Вукићевић, Драгана. „Тромплејска бића и тератолошки аспект уметности.” *Наслеђе*. год. 18, бр. 50 (2021): стр. 141–161.

Вукићевић 2021в: Вукићевић, Драгана. „Граница: мртви живи.” *Годишњак Катедре за српску књижевност са југословенским књижевностима*. год. 16 (2021) стр. 117–129.

Вучковић 1989: Вучковић, Радован. „Фолклорна фантастика у српској прози крајем XIX века.” *Српска фантастика: Натприродно и нестварно у српској књижевности*. Уредник Предраг Палавестра. Београд: САНУ (1989): стр. 423–442.

Гавриловић 1986: Гавриловић, Љиљана. „Научна фантастика митологија технолошког друштва.” *Етнолошке свеске*, бр. VII (1986): стр. 58–63.

Гикић Петровић, Дамјанов 2013: Радмила, Гикић Петровић и Сава Дамјанов. „Стапање с океаном вечности.” *Летопис Матице српске*. год. 189, књ. 492, св. 4 (окт. 2013): стр. 554–563.

Дамјанов 1988: Дамјанов, Сава. *Корени модерне српске фантастике: фантастика у књижевности српског предромантизма*. Нови Сад: Матица српска, 1988.

Дамјанов 2008: Дамјанов, Сава. „Српска фантастика од средњег века до постмодерне.” *Тумачење књижевног дела и методика наставе. Део 1. Приређивач Оливера Радуловић*. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српску и компаративну књижевност: Orpheus (2008): стр. 133–152.

Дамјанов 2011: Дамјанов, Сава. *Вртови нестварног: огледи о српској фантастици*. Београд: Службени гласник, 2011.

Деретић 1981: Деретић, Јован. *Српски роман: 1800–1950*. Београд: Нолит, 1981.

Детелић 1989: Детелић, Мирјана. „Поетика фантастичног простора у српској народној бајци.” *Српска фантастика: Натприродно и нестварно у српској књижевности*. Уредник Предраг Палавестра. Београд: САНУ (1989): стр. 159–168.

Ђорић 2018: Ђорић, Соња. „Типологија фантастике у делу Илије Вукићевића.” *Philologia Mediana: годишњак за српску и компаративну књижевност*. год. X, бр. 10 (2018а): стр. 221–235.

Ераковић 2004: Ераковић, Радослав. *Роман Драгутина Илића*. Панчево: Мали Немо, 2004.

Живковић 1994а: Живковић, Драгиша. „Народна фантастика у ткиву српске уметничке приповетке.” *Европски оквири српске књижевности*. 2. Београд: Просвета (1994а): стр. 228–234.

Живковић 1994б: Живковић, Драгиша. „Илија И. Вукићевић Тургењевско–чеховљевска новелистика у српској књижевности.” *Европски оквири српске књижевности*. 5. Београд: Просвета (1994б): стр. 68–79.

Иванић 1976: Иванић, Душан. *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865—1875)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1976.

Иванић 1989: Иванић, Душан. „Фантастика у српској књижевности XVIII и XIX вијека (типолошка разматрања).” *Српска фантастика: Натприродно и нестварно у српској књижевности*. Уредник Предраг Палавестра. Београд: САНУ (1989): стр. 339–350.

Иванић 1996: Иванић, Душан. *Српски реализам*. Нови Сад: Матица српска, 1996.

Иванић 2002: Иванић, Душан. *Свијет и прича*. Београд: Народна књига, 2002.

Иванић, Вукићевић 2007: Иванић, Душан и Вукићевић, Драгана. *Ка поетици српског реализма*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Јевић 1987: Јевић, Бранко. „Сложеност дјела Илије Вукићевића.” *Прича о селу Врачима: приповетке / Илија Вукићевић*. Приредио Бранко Јевић. Нови Сад: Братство–Јединство (1987): стр. 5–25.

Јевремовић 2000: Јевремовић, Петар. *Лакан и психоанализа*. Београд: Плато, 2000.

Јовић 2008: Јовић, Бојан. „Путовање, феномен временске дилатације и порекло хронотопа.” *Теорија – естетика – поетика: зборник у част проф. др Милосава Шутића*. Београд: Институт за књижевност и уметност (2008): стр. 155–168.

Јокић 2013: Јокић, Јасмина. „Свето и демонско дрвеће у српској фолклорној традицији.” *Биље у традиционалној култури Срба*. Уредници: Зоја Карановић, Јасмина Јокић. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет (2013): стр. 5–25.

Костадиновић 2016: Костадиновић, Александар. *Слика страног света у српском путопису XIX века*.

<<http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/7078/Disertacija6430.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> 15. 6. 2021. год.

Лакан 1983: Лакан, Жак. *Списи (избор)*. Уредио Миодраг Павловић. Београд: Просвета, 1983.

Максимовић 2000: Максимовић, Горан. *Домановићев смијех: књижевна студија*. Београд: Слободна књига, 2000.

Максимовић 2019: Максимовић, Горан. „Периодизација епохе реализма у српској књижевности.” *Периодизација нове српске књижевности*. Зборник саопштења са научног скупа „Периодизација српске књижевности” који је одржан у Београду 25-26. априла 2018. године у организацији Одељења за језик и књижевност САНУ, Научни скупови, књига CLXXVIII, Одељење језика и књижевности. Књ. 31 (2019): стр. 159-175.

Марковић 1987: Марковић, Светозар. „Певање и мишљење.” *Светозар Марковић и реални правац у књижевности*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност (1987): стр. 51–61.

Мекхејл 1993: Мекхејл, Брајан. „Постмодернистичка проза.” *Знак Сагите*. бр. 1 (1993): стр. 98-103.

Миленковић 2015: Миленковић, Горан. „Лудило и култура у роману *Један разорен ум* Лазара Комарчића.” *Летопис Матице српске*. год. 191, књ. 495, св. 4 (април 2015): стр. 456–466.

Миловановић 2012: Миловановић, Александра. „Од перцепције ка рецепцији филмске слике.” *Липар: лист за књижевност, уметност и културу*. год 13, бр. 49/1 (2012): стр. 157–170.

Милошевић–Ђорђевић, Пешић 1997: Милошевић–Ђорђевић, Нада и Радмила Пешић. *Народна књижевност*. Београд: Чигоја штампа, 1997.

Милошевић–Ђорђевић 2006: Милошевић–Ђорђевић, Нада. *Од бајке до изреке: обликовање и облици српске усмене прозе*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2006.

Мишић 1976: Мишић, Зоран. *Критика песничког искуства*. Београд: СКЗ, 1976.

Младеновић 2007: Младеновић, Живомир. *Српски реалисти*. Београд: Чигоја, 2007.

Палавестра 1975: „Светозар Марковић у српској књижевној критици.” *Светозар Марковић и српска књижевност*. Београд: Нолит: Институт за књижевност и уметност (1975): стр. 87–101.

Палавестра 1995: Палавестра, Предраг. *Историја модерне српске књижевности: златно доба: 1892–1918*. Београд: СКЗ, 1995.

Палавестра 1989: Палавестра, Предраг. „Критичке одлике српске фантастике.” *Књига српске фантастике: XII–XX век. I*. Приредио Предраг Палавестра. Београд: СКЗ, 1989.

Пантелић 1997: Пантелић, Никола. „Природа у обичајима и веровањима.” *Етнокултуролошки зборник за проучавање културе источне Србије и суседних области*. књ. III (1997): стр. 19–25.

Пековић 1984: Пековић, Слободанка. „Лазар Комарчић.” *Два аманета: роман*. Лазар Комарчић. Београд: Просвета, 1984.

Радин 1989: Радин, Ана. „Типови транспозиције вампирског мотива у српској прозној књижевности.” *Српска фантастика: Натприродно и нестварно у српској књижевности*. Уредник Предраг Палавестра. Београд: САНУ (1989): стр. 260–276.

Радуловић 2009а: Радуловић, Немања. *Слика света у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2009а.

Радуловић 2009б: Радуловић, Немања. *Подземни ток. Езотерично и окултно у српској књижевности*. Београд: Службени гласник, 2009б.

Стефановић Карацић 1870: Стефановић Карацић, Вук. *Српске народне приповијетке*. Беч, 1870.

Сувин 2009: Сувин, Дарко. *Научна фантастика, спознаја, слобода*. Београд: СловоСлавиа, 2009.

Тодоровић 1987: Тодоровић, Пера. „Уништење естетике.” *Светозар Марковић и реални правац у књижевности*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност (1987): стр. 159–186.

Фоконије и Тарнер 2014: Фоконије, Жил и Марк Тарнер. „Мреже појмовног обједињавања.” *Језик и сазнање: хрестоматија из когнитивне лингвистике*. Београд: Филолошки факултет (2014): стр. 337–416.

Чајкановић 1973: Чајкановић, Веселин. *Мит и религија у Срба*, Београд: СКЗ, 1973.

Аџић 1978: Аџић, Јовица. *Паукова политика*. Београд: Prosveta, 1978.

- Amon 1990: Amon, Filip. „Diskurs podređen pravilima.” *Treći program: izbor*. br.85 (1990): str. 202–225.
- Aristotel 1983: Aristotel. *O pjesničkom umijeću*. Prijevod Zdeslav Dukat. Zagreb: „August Cesarec”, 1983.
- Bahtin 1980: Bahtin, Mihail. *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd: Nolit, 1980.
- Bahtin 2000: Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Čigoja štampa, 2000.
- Bandić 2013a: Bandić, Dušan. „Vampir u religijskim shvatanjima jugoslovenskih naroda.” *Antropologija smrti I: Umiranje, smrt i život posle smrti*. Edicija zbornika Nova srpska antropologija. Urednici: Ivan Kovačević, Ljiljana Gavrilović. prvo kolo, knjiga 7 (2013): str. 81–103.
- Bandić 2013b: Bandić, Dušan. „Koncept posmrtnog umiranja u religiji Srba.” *Antropologija smrti I: Umiranje, smrt i život posle smrti*. Edicija zbornika Nova srpska antropologija, Urednici: Ivan Kovačević, Ljiljana Gavrilović. prvo kolo, knjiga 7 (2013): str. 39–49.
- Bašlar 2005: Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Beograd: B. Kukić; Čačak: Gradac, 2005.
- Bodrijar 1991: Bodrijar, Žan. *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi, 1991.
- Bošković 2008: Bošković, Aleksandar. „Doleželova teorija fikcije.” *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik (2008): str. 353–369.
- Bužinjska, Markovski 2009: Bužinjska, Ana i Mihal Pavel Markovski. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Cvetić 2011: Cvetić, Mariela. *Dans Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*. Beograd: Orion Art: Aritektonski fakultet Beograd, 2011.
- Černiševski 1950: Černiševski, Nikolaj Gavrilovič. *Estetički i književnokritički članci*. Beograd: Kultura, 1950.
- Delez 2000: Delez, Žil. „Platon i simulakrum.” *Reč: časopis za književnost i kulturu*. br. 58 (4) (2000): str. 193–200.

- Dobroljubov 1948: Dobroljubov, Nikolaj Aleksandrovič. *Književno–kritički članci*. Beograd: Kultura, 1948.
- Doležel 1997: Doležel, Lubomir. „Narativni svetovi.” *Reč: časopis za književnost i kulturu*. god. 4, br. 30 (1997): str. 83–87.
- Doležel 2008: Doležel, Lubomir. *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Džejmson 1984: Džejmson, Frederik. *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolični čin*. Beograd: Rad, 1984.
- Đorđević 2008: Đorđević, Jelena. *Studije kulture*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Frojd 2010: Frojd, Sigmund. *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Zagreb: Scarabeus–naklada, 2010.
- Fuko 2005: Fuko, Mišel. „Druga mesta.” *1926-1984-2004: hrestomatija*, M. Fuko. Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija (2005): str. 29-37.
- Jevremović 2012: Jevremović, Petar. *Telo, fantazam, simbol*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Kajoa 1978: Kajoa, Rože. „Od bajke do naučne 'fantastike'.” *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Priredila i prevela Mirjana Drndarski. Beograd: Nolit (1978): str. 69–76.
- Kristeva 1989: Kristeva, Julija. *Moći užasa: ogled o zazornosti*. Zagreb: Naprijed, 1989.
- Le Bon 1920: Le Bon, Gustav. *Psihologija gomila*. Zagreb: Tisak Kraljevske zemaljske tiskare, 1920.
- Lewis 2011: Lewis, David. *O mnoštvu svjetova*. Zagreb: Kruzak, 2011.
- Margolin 1997: Margolin, Juri. „Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka pretpostavka.” *Reč: časopis za književnost i kulturu*. god. 4, br. 30 (1997): str. 88–100.
- Milosavljević Milić 2016: Milosavljević Milić, Snežana. *Virtuelni narativ: Ogledi iz kognitivne naratologije*. Niš: Filozofski fakultet; Novi Sad; Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2016.

- Nikolić 1966: Nikolić, Milica. „Napomena.” *Antologija ruske fantastike XIX i XX veka*. Priredila Milica Nikolić. Beograd: Nolit (1966): str. 7–32.
- Oraić Tolić 1990: Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Pavel 1997: Pavel, Tomas. „Fikcionalni svetovi i ekonomija imaginarnog.” *Reč: časopis za književnost i kulturu*. god. 4, br. 30 (1997): str. 111–115.
- Pisarev 1962: Pisarev, Dimitrij Ivanovič. *Izabrane studije i rasprave*. Beograd: Kultura, 1962.
- Platon 2002: Platon. *Država*. Beograd: Beogradski izdavačko–grafički zavod, 2002.
- Platon 2000: Platon. *Kratil; Teetet; Sofist; Državnik*. Beograd: Plato, 2000.
- Rajan 1997: Rajan, Mari–Laura. „Mogući svetovi i odnosi pristupačnosti: semantička tipologija fikcije.” *Reč: časopis za književnost i kulturu*. god. 4, br. 30 (1997): str. 101–110.
- Riker 2004: Riker, Pol. *Sopstvo kao drugi*. Beograd: Filozofska biblioteka Aletheia, 2004.
- Ruse 1998: Ruse, Žan. *Književnost baroknog doba u Francuskoj: Kirka i paun*. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.
- Suvin 1965: Suvin, Darko, *Od Lukijana do Lunjika – povijesni pregled i antologija naučnofantastičke literature*. Zagreb: Epoha, 1965.
- Šklovski 1970: Šklovski, Viktor. „Umetnost kao postupak.” *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta, 1970.
- Todorov 2010: Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Uspenski 1979: Uspenski, Boris. *Poetika kompozicije; Semiotika ikone*. Beograd: Nolit, 1979.
- Žikić 2013: Žikić, Bojan. „Antropologija i žanr: naučna fantastika – komunikacija identiteta.” *Antropologija naučne fantastike*. Edicija zbornika *Nova srpska antropologija*. Urednici: Ivan Kovačević, Ljiljana Gavrilović. prvo kolo, knjiga 4 (2013): str. 17–30. <<http://www.anthroserbia.org/Publications/Details/49>> 12. 8. 2022.
- Živković i dr. 2001: Živković, Dragiša i dr. *Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov, 2001.

Alber 2013a: Alber, Jan. *Unnatural Narrative, living handbook of narratology* <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/104.html> > 10.5.2022.

Alber 2013b: Alber, Jan. „Unnatural Space and Narrative Worlds.” *A poetics of Unnatural Narrative*. Edited by Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, and Brian Richardson. The Ohio State University (2013): pp. 45–66.

Alber 2016: Alber, Jan. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Board of Regents of University of Nebraska, 2016.

Culler 1975: Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca NY: Cornell University Press, 1975.

De Caeter 2008: De Caeter, Dehaene. *Heterotopia and the City: Public Space in Postcivil Society*. Oxon: Routledge, 2008.

Felman 2003: Felman, Shoshana. *Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*. Palo Alto: Stanford University Press, 2003.

Fludernik 1996: Fludernik, Monica. *Towards a 'Natural' Narratology*. London and New York: Routledge, 1996.

Fry 1965: Fry, Northrop. „Varieties of Literary Utopias.” *Daedalus*. vol. 94 (1965): pp. 323-347.

Gadamer 2006: H. G. Gadamer, „Language and Understanding.” *Theory, Culture & Society*. vol. 23, no. 1 (2006): pp. 13–27.

Gunn, Candelaria 2005: Gunn, James and Matthew Candelaria, eds. *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2005.

Horney 1967: Horney, Karen. *Feminine Psychology*. W. W. Norton, 1967.

Hume 2014: Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. Oxon: Routledge, 2014.

Jackson 1981: Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge, 1981.

Lacan 2006: Lacan, Jacques. *Écrits – The First Complete Edition in English*. New York, London: W.W. Norton & Company, 2006.

Moylan 1986: Moylan, Tom. *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*. Methuen, New York & London, 1986.

Nielsen 2013: Nielsen, Henrik Skov. „Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited.” *A poetics of Unnatural Narrative*. Edited by Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, and Brian Richardson. The Ohio State University (2013): pp. 67–93.

Oyebode 2015: Oyebode, Femi. *Sims’ Symptoms in the Mind. Textbook of Descriptive Psychopathology*. Saunders Elsevier, 2015.

Phelan 1996: Phelan, James. *Narrative as Rhetoric*. Ohio State: Ohio State University Press, 1996.

Phelan 2013: Phelan, James. „A Rhetorical Approach to Breaks in the Code of Mimetic Character Narration.” *A poetics of Unnatural Narrative*. Edited by Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, and Brian Richardson. The Ohio State University (2013) pp. 167–184.

Phelan 2016: Phelan, James. „Local Fictionality within Global Nonfiction: Roz Chast’s Can’t We Talk about Something More Pleasant?” *ENTHYMEMA* (2016): pp. 18–31.

Prince 1980: Prince, Gerald. „Introduction to the Study of the Narrative.” *Reader–Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore and London: The John Hopkins UP (1980): pp. 7–26.

Rabinowitz 1977: Rabinowitz, Peter. „Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences.” *Critical Inquiry*. vol. 4. no. 1 (1977): pp. 121–141.

Rabkin 1979: Rabkin, Eric S. *Fantastic Worlds: Myths, Tales and Stories*. Oxford University Press, 1979.

Richardson 2013: Richardson, Brian. „Unnatural Stories and Sequences.” *A poetics of Unnatural Narrative*. Edited by Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, and Brian Richardson, The Ohio State University (2013): pp.16–30.

Richardson 2015: Richardson, Bryan. *Unnatural Narrative: Theory, History and Practice*. The Ohio State University Press, 2015.

Roberts 2000: Roberts, Adam. *Science fiction (The New Critical Idiom)*. London and New York: Routledge, 2000.

Ryan 1991: Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Ryan 2001: Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in literature an electronic media*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.

Ryan 2006: Ryan, Marie-Laure. „From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology and Narrative.” *Poetics Today*. 27: 4 (2006): pp. 633—674.

Ryan 2012: Ryan, Marie-Laure. *Space. The Living Handbook of Narratology*. < <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/55.html> >10. 4. 2020.

Ryan 2016: Ryan, Marie-Laure. „Texts, Worlds, Stoires. Narrative Worlds as Cognitive and Ontological Concept.” *Narrative Theory, Literature and New Media. Narrative Minds and Virtual Worlds*. <<http://www.marilaur.infohatavera.pdf>> 10. 4. 2020.

Sheppard 2014: Sheppard, Ann. *The Poetics of Phantasia. Imagination in Ancient Aesthetics*. New York: Bloomsbury Academic, 2014.

<<https://dokumen.pub/the-poetics-of-phantasia-imagination-in-ancient-aesthetics-9781472507655-9781472555830-9781472509215.html> > 23. 1. 2023.

Suvin 1972: Suvin, Darko. „On the Poetics of the Science Fiction Genre.” *College English*. vol. 34, no. 3. Urbana: National Council of Teachers of English (1972): pp. 372-382.

Suvin 1979: Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

Suvin 2010: Suvin, Darko. *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2010.

Traill 1996: Traill, Nancy. *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of Paranormal in Literature*. University of Toronto Press, 1996.

Биографија аутора

Соња С. Ђорић рођена је у Нишу 13. марта 1993. године. Завршила је друштвено-језички смер у Гимназији „Бора Станковић” у Нишу. Основне академске студије на Филозофском факултету у Нишу уписала је 2012. године и дипломирала 2016. године стекавши звање Дипломирани филолог. Исте године уписала је мастер академске студије Филологије (модул Српска и компаративна књижевност) на Филозофском факултету у Нишу и мастерирала 2017. године одбранивши мастер рад на тему „Фантастично у делу Илије Вукићевића”. Докторске академске студије Филологије на Филозофском факултету у Нишу уписала је 2018. године. У периоду од 2019. до 2023. године била је укључена у рад на пројекту „Поетика српског реализма” који финансира Министарства просвете, науке и технолошког развоја. Учествовала је у научном скупу „СТУДКОН 5 – Наука и студенти” који је организован 2019. године на Филозофском факултету у Нишу. Објавила је до сада четрнаест самосталних радова.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

ФАНТАСТИКА У КЊИЖЕВНОСТИ СРПСКОГ РЕАЛИЗМА

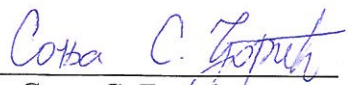
која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао/ла на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, _____

Потпис аутора дисертације:


Др Соња С. Ђорин

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ЕЛЕКТРОНСКОГ И ШТАМПАНОГ ОБЛИКА
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

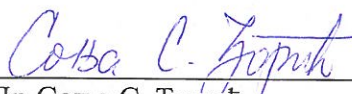
Наслов дисертације:

ФАНТАСТИКА У КЊИЖЕВНОСТИ СРПСКОГ РЕАЛИЗМА

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предао/ла за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**, истоветан штампаном облику.

У Нишу, _____

Потпис аутора дисертације:


Др Соња С. Борић

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

ФАНТАСТИКА У КЊИЖЕВНОСТИ СРПСКОГ РЕАЛИЗМА

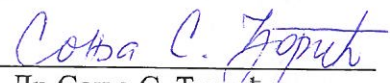
Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, _____

Потпис аутора дисертације:


Др Соња С. Ђорић