

Kristina Giacometti

Osnovna škola Ivana viteza Trnskog, Nova Rača, Hrvatska

<https://orcid.org/0009-0006-2884-7395>

kristinagiacometti@yahoo.com

Poetika niske fantastike na primjerima iz dječje književnosti

Pregledni rad / review paper

Primljeno / received 17. 10. 2024. Prihvaćeno / accepted 7. 3. 2025.

DOI: 10.21066/carcl.libri.14.1.6



U radu se pristupa klasifikaciji fantastične književnosti kroz analizu organizacije prostora u pripovjednim svjetovima, pri čemu se primarno izdvajaju žanrovi niske fantastike (*low fantasy*) i visoke fantastike (*high fantasy*). Ova podjela jasno ističe ključnu razliku između dvaju tipova pripovjednih struktura: dok se radnja u niskoj fantastici odvija u svakodnevnom, primarnom svijetu, gdje se iznenada pojavljuju natprirodni elementi, u visokoj fantastici radnja je smještena u složeni, sekundarni svijet, gdje je magija rijetka, ali prirodna pojava. Oslanjajući se na dosadašnje teorijske spoznaje o problematici žanra, u radu se istražuje formalna, retorička i tematska dimenzija te se kroz jedinstvenu dinamiku svakodnevnoga i natprirodnoga definiraju odrednice niske fantastike. Odrednice se potom prepoznaju u različitim primjerima iz dječje književnosti, čime se potvrđuje struktura niskofantastičnoga žanra.

Ključne riječi: dječja književnost, niska fantastika, primarni svijet, sekundarni svijet, visoka fantastika, žanr

Prostor u fantastičnoj književnosti

U književnosti, fizički prostor povezuje se s pripovjednim svijetom, konceptom koji obuhvaća sve lokacije koje su spomenute u tekstu, ali i informacije o lokacijama koje čitatelj intuitivno gradi na temelju vlastitoga znanja i iskustva (usp. Ryan 2009: 422). Pripovjedni svjetovi u fantastičnoj književnosti mogu biti prostorno homogeni ili prostorno heterogeni. Homogeni su svjetovi ograničeni na samo jedan cjeloviti svijet, poput otoka, države, grada ili planeta. Heterogeni svijet, s druge strane, obuhvaća više različitih svjetova ili dimenzija koje su međusobno povezane prostorno-vremenskim prolazima.¹

¹ Pojam „svijet“ u ovom radu odnosi se na manje prostorne lokacije unutar širega koncepta pripovjednoga svijeta (eng. *narrative world/storyworld*). Kao što je rečeno, pripovjedni svijet ►

Proučavajući bajku, odnosno svijet u koji je smještena vilinska priča koja nastaje unutar bajkovitoga teksta, John Ronald Reuel Tolkien u svojim je književno-teorijskim istraživanjima uveo pojmove primarnoga i sekundarnoga svijeta i tako postavio temelje proučavanju fantastične književnosti. U predavanju iz 1939. godine, Tolkien je za fikcionalni svijet koji autor stvara u svojim djelima upotrijebio pojam „sekundarni svijet“;² dok se za izvornu stvarnost,³ prostor u kojem živi autor djela, koristio izrazom „primarni svijet“. U nekim kasnijim istraživanjima došlo je do promjene izvornoga značenja tih koncepata pa se u dijelu današnje literature ti pojmovi povezuju tako da su oba smještena u pripovjedni svijet (usp. Tymn, Zahorski i Boyer 1979: 5; Swinfen 1984: 10; Mendlesohn 2008: 114–115).⁴

U teorijskoj literaturi o fantastičnoj književnosti naizmjenično se pojavljuju mnogi termini za fikcionalne svjetove⁵ na koje se pripovjedni svijet može razlomiti, ali u nastavku ovoga rada za njih ćemo se koristiti pojmovima „primarni“ i „sekundarni svijet“.

Primarni svijet označava ono što je uobičajeno i poznato unutar specifičnih pravila koja pripovijed uspostavlja. Iako fikcionalna zbilja primarnoga svijeta najčešće počiva na zajedničkom skupu provjerljivih podataka i znanja koje autor i čitatelj dijele o izvantekstualnoj zbilji, odnosno ima sličnosti sa svijetom izvorne stvarnosti, to ne znači da struktura primarnoga svijeta uvijek u potpunosti slijedi zakone izvorne stvarnosti. Drugim riječima, ono što je u primarnom svijetu normalno, ponekad može biti ponešto drukčije od onoga što smatramo uobičajenim u izvornoj stvarnosti.⁶

► može biti cjelovit, što znači da se sastoji od jedne koherentne lokacije, ili može uključivati mnogobrojne svjetove, pri čemu svaki od njih ima svoje specifične zakone. Marie-Laure Ryan te koncepte dodatno pojašnjava koristeći se primjerom *Gulliverovih putovanja*. Iako Lemuel Gulliver putuje kroz različite svjetove, poput Liliputa, Brobdingnaga, Lapute i drugih, svi ti svjetovi zajedno čine jedan jedinstveni, homogeni pripovjedni svijet (usp. 2019: 64–65).

² Još je u 19. stoljeću škotski književnik i teoretičar George MacDonald govorio o fikcionalnom svijetu s vlastitim zakonima koji autor kreira u književnim djelima (usp. Mrduljaš Doležal 2012: 127). Unatoč tomu, uvođenje pojma sekundarnoga svijeta danas se pripisuje Tolkienu te ima veliku važnost u književno-teorijskoj literaturi o fantastičnoj književnosti.

³ Izvorna stvarnost, odnosno svijet u kojem živi autor predstavlja izvantekstualnu zbilju i razlikuje se od svjetova unutar pripovjednoga svijeta, odnosno od fikcionalne zbilje. Za termin „izvorna stvarnost“ još se upotrebljavaju pojmovi „empirijska stvarnost“ (Zgorzelski 2017: 111–112) ili „autorova empirijska okolina“ (Suvin 2010: 37), a u literaturi o semantici mogućih svjetova za izvornu stvarnost rabi se pojam „stvarni svijet“ (eng. *actual world*) (Ryan 2019: 67).

⁴ Za iznimke u kojima teoretičari prihvaćaju Tolkienovu nomenklaturu u izvornom značenju vidi: (Petzold 1986: 11–20, Kravar 2010: 121–122). S tim u vezi, ovdje je važno spomenuti i studiju Edmunda Littlea *The Fantasts* (1984) u kojoj se proširuje Tolkienova shema primarnoga i sekundarnoga svijeta uvođenjem pojma tercijarnoga svijeta. Tercijarni svijet podrazumijeva fikcionalni svijet koji je udaljen od „našega svijeta u prostoru i vremenu [...] a do njega se dolazi ili kroz neki prolaz ili uz pomoć nekoga prijevoznoga sredstva“ (10–11).

⁵ Primjerice, rabe se još termini „empirijski poznat svijet“ / „nadnaravni svijet“ (Manlove 1975: 3); „naš svijet“ i „vilinski svijet“ (Cornwell 1990: 24–28); „prirodni svijet“ / „natprirodni svijet“ (Traill 1996: 11). Ponekad se za sekundarne svjetove koristi izraz „alternativni svjetovi“ (Hunt i Lenz 2001: 23–37).

⁶ Dobar primjer djela u kojem struktura primarnoga svijeta ne počiva u potpunosti na zakonima izvorne stvarnosti jest kratka priča H. G. Wellsa, *The Country of the Blind* [Zemlja slijepih] (1911). ►

Sekundarni svijet odstupa od onoga što primarni svijet diktira kao normu te obuhvaća mnoge natprirodne elemente, a to ga čini fundamentalno drukčijim od primarnoga svijeta. Za razliku od primarnoga svijeta, gdje zakoni mogu biti izokrenuti, ali još uvijek dijele logiku s izvantekstualnom zbiljom, sekundarni je svijet fantazmagoričan, odnosno obogaćen je magijom⁷ koja je integralni dio njegove prirode i kojom se dubinski razlikuje od primarnoga svijeta (usp. Clute i Grant 1997: 847; Kravar 2010: 36–37).

Specifični odnosi između primarnoga i sekundarnoga svijeta te prisutnost natprirodnih elemenata u njima, čine temelj za razlikovanje pojedinih žanrova u fantastičnoj književnosti. Dosadašnja literatura navodi tri glavne inačice organizacije prostora u fantastičnim tekstovima. Prostor pripovjednoga svijeta u prvoj inačici obuhvaća samo primarni svijet u kojem se neočekivano pojavljuju natprirodni elementi i isprepleću se sa svakodnevnim i uobičajenim. Primjer je takve strukture neimenovano selo u djelu Edith Nesbit, *Petero djece i Pjesko* [*Five Children and It*] (1902, 2018).⁸ Druga inačica podrazumijeva potpuno autonoman sekundarni svijet, bez poveznice s primarnim svijetom, poput Tolkienova Međuzemlja. Treća inačica obuhvaća različite kombinacije u kojima primarni i sekundarni svijet supostojе kao paralelni svjetovi.⁹ Primjer za to je primarni svijet engleskoga ladanja iz djela C. S. Lewisa, *Lav, Vještica i ormar* [*The Lion, the Witch and the Wardrobe*] (1950, 2002), iz kojega se, kroz ormar, ulazi u sekundarni svijet Narnije (usp. Tymn, Zahorski i Boyer 1979: 5–7; Nikolajeva 1988: 35–36; Nickel-Bacon 2006: 41–42).

U kontekstu navedenoga odnosa primarnoga i sekundarnoga svijeta unutar pripovijedi, literatura izdvaja dva žanra, nisku i visoku fantastiku. Niska fantastika (eng. *low fantasy*)¹⁰ odnosi se na prvu spomenutu inačicu pripovjednoga prostora, gdje

► U zabačenoj dolini u Andama živi zajednica ljudi koji su, zbog misteriozne očne infekcije, generacijama slijepi. Zbog prirodne izolacije, razvili su potpuno novu kulturu i društveni poredak prilagođen svojoj sljepoći. U njihovoj zajednici sljepoća predstavlja normu. S tim u vezi, kada planinar iz vanjskoga svijeta, koji ima očuvan vid, dolazi među njih, njegova sposobnost predstavlja natprirodni element, odnosno odstupanje od norme. Ipak, važno je naglasiti da taj natprirodni aspekt proizlazi iz kontrasta između njegove percepcije i društva u kojem se našao, a ne iz odstupanja od prirodnih zakona, i to zato što se priči pristupa iz perspektive sljepačkoga svijeta.

⁷ U ovom radu, „magija“ se shvaća kao sveobuhvatan pojam koji obuhvaća natprirodne moći i vještine. Na primjer, magija u Tolkienovim djelima obuhvaća sposobnosti koje posjeduju odabrani likovi, poput čarobnjaka ili vilenjaka. Čarolija, s druge strane, predstavlja pojedinačnu manifestaciju te magije. Ona može biti izgovorena riječima, ili izvedena gestama, uz uporabu određenih objekata i simbola. Primjerice, u Tolkienovoj *Prstenoj družini* [*The Fellowship of the Ring*] (1954, 1995), Gandalf izgovara čaroliju da otvori vrata u Moriji.

⁸ Prva godina u zagradi označava godinu izdanja izvornika, dok druga godina predstavlja izdanje prijevoda kojim se koristimo u ovom radu.

⁹ U ovom kontekstu, pojam „paralelni svjetovi“ odnosi se na najmanje dva koegzistirajuća svijeta, primarni i sekundarni, koji su razdvojeni prostorom i vremenom, a kontakt između njih ostvaruje se prolaskom likova kroz portal (usp. Hunt i Lenz 2001: 11).

¹⁰ Iako se *low fantasy* u literaturi na engleskom jeziku spominje i definira (usp. Tymn, Zahorski i Boyer, 1979: 5, Ketterer 1992: 27), na hrvatskom jeziku do sada nije ponuđen prijevod. U radu se stoga uvodi termin „niska fantastika“, pri čemu je nužno istaknuti da se pridjev „niska“ ne upotrebljava u pejorativnom značenju, već za opis primarnoga svijeta koji je uobičajen te zbog toga stoji u opoziciji sa sekundarnim svjetovima visoke fantastike.

se natprirodni elementi pojavljuju unutar primarnoga svijeta. Visoka fantastika (eng. *high fantasy*)¹¹ obuhvaća preostale dvije inačice pripovjednoga prostora u fantastičnim tekstovima, odnosno potpuno neovisni sekundarni svijet, kao i modele u kojima primarni i sekundarni svijet koegzistiraju.

Iako je književna teorija prepoznala postojanje žanra koji je, po većini odlika, suprotan visokoj fantastici i stoga imenovan niskom fantastikom, interes znanstvene literature bio je povijesno više usmjeren na visoku fantastiku (usp. Gamble i Yates 2008: 120–2; Kenda 2009: 69–295; Kravar 2010: 7–19). Upravo zbog toga, u ovom se radu pozornost usmjerava na nisku fantastiku.

Cilj je ovoga rada definirati ključne odrednice žanra niske fantastike, oslanjajući se na primjere iz dječje književnosti kao polazište za analizu. Teorijska osnova rada počiva na općoj strukturi žanra koju je ponudio John Frow (2005) te se nadovezuje na prethodna istraživanja o niskoj fantastici. Osim što uvodi terminološka rješenja i doprinosi boljem razumijevanju specifičnosti žanra, namjera je rada istaknuti relevantnost odnosa fikcionalnih svjetova kao ključne kategorije za klasifikaciju žanrova u fantastičnoj književnosti, čime se otvara mogućnost za daljnja istraživanja.

Niska fantastika u fantastičnoj književnosti

„Ukroti čaroliju, nauči njena pravila, obuzdaj je i maksimalno iskoristi“
Edward Eager

Za razliku od tekstova visoke fantastike čija se radnja većinom ili potpuno odvija u sekundarnom svijetu, kao što je to slučaj u djelima ciklusa *Zemljomorje* [*The Earthsea Cycle*] Ursule Le Guin (1968–1972, 2024), radnja niske fantastike zadržava se u primarnom svijetu. U tom okruženju, različiti natprirodni elementi ometaju uobičajeni poredak i uvode likove u neočekivane pustolovine. U području niske fantastike u dječjoj književnosti naročito se istaknula Edith Nesbit,¹² britanska spisateljica koja je svojim djelom *Petero djece i Pjesko* oblikovala žanr (usp. Nikolajeva 1988: 35–36, Mendlesohn i James 2012: 26). Pored toga djela, značajni romani te autorice su *Feniks i čarobni sag* [*The Phoenix and the Carpet*] (1904, 2019), *Priča o Amuletu* [*The Story of the Amulet*] (1906, 2020) i *Začarani zamak* [*The Enchanted Castle*] (1907, 1988) jer i u njima djeca neočekivano nailaze na natprirodne elemente u svakodnevnom svijetu. U ovom kontekstu, nisku fantastiku moguće je usporediti s konceptom fantastike prodora ili upadajuće fantastike (eng. *intrusion fantasy*). Farah Mendlesohn fantastiku prodora

¹¹ Žanr poznat pod nazivom *high fantasy* ili *epic fantasy* definiran je i opisan u literaturi na engleskom jeziku (usp. Tynn, Zahorski i Boyer 1979: 5–7, Clute i Grant 1997: 319, 466). Zoran Kravar i Petra Mrduljaš Doležal za *high fantasy* u hrvatskoj književno-teorijskoj literaturi koriste inačicu „visoka fantastika“. Pojam „visoka“ pritom sugerira da je ta vrsta kompleksnija u usporedbi s drugim žanrovima (usp. Kravar 2010: 7, Mrduljaš Doležal 2012: 20–21). Osim toga, taj se termin ponekad izjednačava s terminima „epška fantastika“, „romantična fantastika“ (usp. Kravar 2010: 7) ili „suvremena fantastika“ i „posttolkinovska fantastika“ (usp. Težak 2010: 4). U ovom radu se za *high fantasy* prihvaća inačica „visoka fantastika“.

¹² Za više detalja o autorici, njezinu životu i ostalim djelima vidi (Egoff 1988: 77–85).

tumači kao kategoriju u kojoj je „svijet rascijepljen upadom [natprirodnoga] koje remeti normalnost te s njim treba pregovarati ili ga treba poraziti; poslati ga natrag odakle je došlo ili ga kontrolirati“ (2008: 115). Takvo tumačenje upućuje na to da natprirodne pojave u primarnom svijetu niske fantastike izazivaju osjećaj nevjerice, a ponekad i straha što podsjeća na gotički roman,¹³ jedan od žanrova koji je obilježio romantizam.

Osim gotičkoga romana, upravo u razdoblju romantizma započinje razvoj niske fantastike, a taj se žanr može usporediti s „fantastičnom pripoviješću“,¹⁴ odnosno *fantastique*,¹⁵ u europskim književnostima. Slično kao i niskoj fantastici, središnja odlika tekstova fantastične pripovijesti jest uvođenje natprirodnoga elementa u inače prepoznatljiv i uobičajen svijet. Zbog takva specifična spoja svakodnevnoga i nadnaravnoga, moguće je zaključiti da se fantastična pripovijest u svojem širem, modernom kontekstu uvelike preklapa, pa čak i poistovjećuje s konceptom niske fantastike.¹⁶ Osim toga, niska fantastika, ali i fantastična pripovijest, mogu se povezati s (Peruško 1999: 191):

Freudovim terminom *das Unheimliche* (uznemirujuće, prijeteće, zastrašujuće, očuđujuće), koji se može primijeniti na semantiku neprijateljstva usmjerenog protiv znanstveno plauzibilnog, te antropocentričnog modela zbilje, odnosno protiv kategorija normalnosti, vjerojatnosti, iskustva [i] ostvarivosti.

Zlokobni natprirodni elementi pokušavaju naštetiti ljudskim likovima u gotičkom romanu i fantastičnoj pripovijesti i mogu se povezati s mračnom fantastikom (eng. *dark fantasy*). Umjesto gotičkih dvoraca, radnja tekstova mračne fantastike odvija se u gradovima koje posjećuju različita natprirodna bića i čudovišta stvarajući kontekst koji pojačava osjećaj tjeskobe i straha¹⁷ (usp. Kaveney 2012: 217). S obzirom na to da su

¹³ Za više detalja o gotičkom romanu vidi: (Clute i Grant 1997: 445; Roberts 2012: 21–35).

¹⁴ U literaturi se usporedno rabe termini „fantastična pripovijest“ i „fantastična priča“ te ih je potrebno razlikovati. Termin „fantastična pripovijest“ rabi se za tekstove u kojima natprirodni događaji ili pojave dovode u pitanje zakone prirodnoga svijeta (usp. Peruško 2018: 178). Drugi termin, „fantastična priča“, primarno se pronalazi kod istraživača koji se bave proučavanjem dječje književnosti, a najčešće se rabi u značenju vrste koja se razvila iz bajke čiji začetak, kao i poetička obilježja, neki autori usko vežu uz Carrollovu *Alicu u Zemlji Čudesa* (usp. Crnković i Težak 2002: 22–24).

¹⁵ Pojam se javlja kao sinonim za fantastičnu pripovijest, no upotrebom francuske riječi želi se istaknuti doprinos francuske tradicije, posebno Rogera Cailloisa i Tzvetana Todorova, jer su oni svojim studijama utjecali na oblikovanje prvih značajnih definicija žanra (usp. Wolfe 2012: 10; Peruško 2018: 40).

¹⁶ Važna odlika romantičke i postromantičke fantastične pripovijesti bila je neizvjesnost i dvosmislenost oko porijekla natprirodnih elemenata, čime su takvi tekstovi u velikoj mjeri usklađeni s Todorovljevim konceptom fantastike. Za razliku od toga, u suvremenim inačicama fantastične pripovijesti, dvojba o prirodi neobičnih događaja, pojava i predmeta koji se pojavljuju može biti svedena na kratkotrajno iznenađenje likova, ili može u potpunosti izostati, što je karakteristično za nisku fantastiku.

¹⁷ Budući da ponekad dijele slične motive (duhove, vještice i čudovišta raznih vrsta), razliku između romana strave i mračne fantastike moguće je vidjeti u načinu obrade motiva. Tekstovima strave utječe se isključivo na razvijanje osjećaja straha i tjeskobe kod likova, ali i kod čitatelja, sve s ciljem zaplašivanja (usp. Clute i Grant 1997: 478). Mračna fantastika također podrazumijeva mračnu atmosferu, ali strah nije primarni cilj. Taj žanr proučava mračne aspekte ljudske prirode, ►

primarni svjetovi često oblikovani u gradskom okruženju, kao što je to primjerice slučaj u djelu P. L. Travers, *Mary Poppins* (1934, 2020), ili u romanu Edwarda Eagera, *Half Magic* [Polovična čarolija] (1954)¹⁸, niska fantastika se, osim s mračnom fantastikom, nerijetko dovodi u vezu i s urbanom fantastikom (eng. *urban fantasy*). Prepoznatljivi urbani pejzaži postaju ambijent za prožimanje svakodnevnoga s nadnaravnim (usp. Irvine 2012: 200).

Za razliku od gotičkoga romana i mračne fantastike u kojima su natprirodni elementi koji nastanjuju primarni svijet uvijek zloćudni, u nisko-fantastičnoj pripovijesti takvi elementi, iako često izazivaju nelagodu ili strah, nisu nužno zloćudni i ne moraju imati isključivo prijeteću ulogu (usp. Peruško 2018: 180). Izvor niskofantastičnih tekstova gdje natprirodno nije usmjereno na stvaranje straha i neprestane neizvjesnosti moguće je pronaći u dječjoj književnosti,¹⁹ a najbolji su primjeri takva pristupa spomenuta djela, *Petero djece i Pjesko* i *Feniks i čarobni sag*, u kojima dobroćudna bića ostvaruju djeci želje.

Metodološki instrumentarij: opći model žanra

Polazeći od shvaćanja da žanr nije puka književna forma, nego vezivno tkivo koje obuhvaća sve razine danoga teksta, podjednako tematsku, ali i formalno-strukturnu dimenziju djela, u ovom radu primjenjujemo model koji je predložio teoretičar John Frow. On žanr definira u kontekstu triju dimenzija, a to su: dimenzija formalne organizacije teksta, retorička struktura i dimenzija tematskoga sadržaja. Te dimenzije nisu u hijerarhijskom odnosu niti su precizno odvojene jedna od druge, nego se djelomično prožimaju (Frow 2006: 75–76).

Formalna organizacija teksta obuhvaća različite tehničke karakteristike književnoga djela koje se odnose na različite načine oblikovanja materijalnoga medija u kojem žanr djeluje, kao i na nematerijalne kategorije vremena, prostora i pripovjednih pozicija. U kontekstu materijalnih kategorija, potrebno je napomenuti da književna djela²⁰ mogu biti oblikovana kao romani, kratke priče, pjesme i slično. U tom je okviru

► koristeći natprirodne elemente ne samo da izazove strah, nego da istraži tamnu stranu likova. Protagonist mračne fantastike prolazi kroz izuzetno opasne situacije koje su zasićene motivima strave i užasa, ali naglasak je na postizanju spoznaje, više nego na čistom osjećaju užasa i jeze (usp. Kaveney 2012: 217). Dobar primjer niske fantastike koja se isprepleće s mračnom fantastikom je *Knjiga o groblju* [*The Graveyard Book*], Neila Gaimana (2008, 2009). Glavni junak, dječak Bod, odrasta na groblju pod zaštitom duhova i nadnaravnih bića.

¹⁸ U djelima o dadilji Mary Poppins radnja je smještena u London, dok je u romanu *Half Magic* [Polovična čarolija] prostor primarnoga svijeta neimenovani grad za koji djeca kažu da se u njem nikada ne događa ništa zanimljivo.

¹⁹ S tim u vezi, važno je naglasiti da se Todorovljeva definicija fantastičnoga, utemeljena na neprestanoj dvojbi oko toga jesu li natprirodne pojave stvarne ili su plod mašte, halucinacija ili subjektivnih doživljaja likova, uglavnom ne može odnositi na djela dječje književnosti. Naime, „mlađi čitatelji [se] vrlo rijetko dugo ostavljaju u uznemirujućoj neizvjesnosti koju Todorov smatra ključnom za žanr“ (Gooderham 1995: 171).

²⁰ S obzirom na to da se ovaj rad orijentira na književne žanrove, o formatu se govori u kontekstu književnih djela, a ne primjerice filma ili kazališnih predstava.

moгуće raspravljati i o formatu, odnosno o rasporedu tiskanih stranica i specifičnoj organizaciji teksta u manje dijelove, kao i o svojstvima gramatike i sintakse (usp. Frow 2006: 74). Nematerijalna kategorija žanra očituje se na razini priče i likova te „uključuje oblikovanje prostorno-vremenskih odnosa fikcionalnoga svijeta i pripovjednih pozicija“ (Frow 2006: 74). Jedinствена povezanost prostora i vremena stvara kronotop specifičan za određeni žanr.²¹ Pripovjedne pozicije određuju odnos pripovjedača prema ispričanoj priči, kao i eventualne razlike između pripovjednoga i pripovijedanoga vremena. Drugim riječima, pripovjedne pozicije određuju odnos između trenutka pripovijedanja i trenutka kada se događaji u priči odvijaju.²²

Retorička struktura žanra ostvaruje se „unutartekstnim relacijama između pošiljatelja i primatelja koje se uglavnom ostvaruju kroz neko obraćanje publici“ (Frow 2006: 74). S tim u vezi, žanr ne određuju samo teme i stilske konvencije, već i određen način na koji tekst komunicira s čitateljem. Pripovjedačev ton, način obraćanja i pretpostavljena čitateljska očekivanja ključni su za razumijevanje žanrovske retorike. Kada je riječ o romanima, u dimenziji retoričke strukture potrebno se osvrnuti na različite vrste pripovjedača jer se oni na različite načine obraćaju čitatelju i na taj način ostvaruju vezu i stječu povjerenje. Osim toga, obraćanje publici postiže se uporabom specifičnih jezičnih elemenata kako bi se postigao određeni efekt na čitatelja, ali i kako bi se oblikovale upute koje pomažu čitatelju u interpretaciji djela. Retoričkoj dimenziji žanra pripadaju i stilski elementi, odnosno ton kojim se stvaraju specifični osjećaji i atmosfere.

Dimenzija tematskoga sadržaja žanra određuje se u okviru specifičnih tematskih odrednica, odnosno iskazuje se „po stupnju vjerojatnosti određenih tipova radnji i tipova likova“ (Frow 2006: 75–76). Tematske odrednice određuju narativnu strukturu, pri čemu se formuliraju specifični obrasci kojima je određeno kako se fabula razvija i prezentira u različitim žanrovima.

Tema ovoga rada usko je povezana s teorijom žanra pa se stoga niska fantastika promatra kao struktura koja se sastoji od triju gore navedenih, međusobno isprepletenih, dimenzija. Žanrovske dimenzije opisane su metodom deskripcije, dok su zaključci o karakterističnim žanrovskim obilježjima, prisutnima u svim dimenzijama, doneseni metodom analize. Polazeći od pretpostavke da je niska fantastika zasebni žanr, cilj je istraživanja utvrditi ključne odrednice toga žanra i provjeriti mogu li se one prepoznati u djelima dječje književnosti.

²¹ „Kronotop u književnosti ima suštinski žanrovsko značenje. Može se sa sigurnošću reći da žanrove i podvrste određuje upravo kronotop, pri čemu je u književnosti vrijeme vodeće načelo kronotopa“ (Bahtin 2019: 344).

²² Ako pripovjedač priča priču u trenutku dok se radnja odvija, tada nema vremenskoga odmaka između pripovjednoga i pripovijedanoga vremena. Međutim, ako pripovjedač naknadno prepričava događaje (prisjeća se prošlosti), tada postoji vremenski odmak između pripovjednoga i pripovijedanoga vremena.

Nacrt žanra niske fantastike prema analitičkomu modelu žanra

1. Dimenzija formalne organizacije teksta

Kada je riječ o tehničkim specifičnostima, djela niske fantastike najčešće su romani, što omogućava detaljniji razvoj radnje. Ipak, niska fantastika može se pojaviti i u obliku kratkih priča, kao što je slučaj s pričama Edith Nesbit koje su naknadno povezane u roman naslova *Petero djece i Pjesko*.²³

Kao što je već rečeno, radnja visoke fantastike smještena je u kompleksne, sekundarne svjetove s razrađenom poviješću, mitologijom i jedinstvenim sustavom magije. Magija često izvire iz drevnih i moćnih sila te je pod nadzorom natprirodnih bića, čime stječe poseban status. Iako je rezervirana samo za odabrane, magija se prirodno uklapa u zakone i unutarnju logiku sekundarnih svjetova.

Nasuprot tomu, u niskoj fantastici sekundarni svijet nije prikazan kao mjesto niti izričito spomenut. Umjesto toga, pripovjedni svijet niske fantastike obuhvaća homogeni primarni svijet koji ne sadržava magiju, a najčešće je riječ o jasno određenom i imenovanom prostoru. Takav pristup vidljiv je u romanu *Feniks i čarobni sag*, u kojem se radnja odvija u Londonu, kao i u djelu Mladena Bjažića, *Opasno po život* (1993), čija je radnja smještena u Zagreb. Osim toga, primarni svijet u djelima ponekad nije izričito imenovan, ali je obilježen toponimima prepoznatljivim iz izvorne stvarnosti. Takav obrazac potvrđuje se u romanima Roalda Dahla, npr. *Matilda [Matilda]* (1988, 2020), kao i u djelu Astrid Lindgren, *Pipi Duga Čarapa [Pippi Långstrump]* (1945, 1996).²⁴

S obzirom na to da je prostor visoke fantastike obilježen krizom u sekundarnom svijetu, moguće je zaključiti da do narušavanja ravnoteže dolazi i u niskoj fantastici, ali u različitim razmjerima. Dok u visokoj fantastici antagonist pokušava osvojiti i transformirati sekundarni svijet, uzrokujući krizu globalnih razmjera,²⁵ kao što je to primjerice slučaj u romanima Sunčane Škrinjarić, *Slikar u šumi* (1985), ili Michaela Endea, *Priča bez kraja [Die unendliche Geschichte]* (1979, 2022), u niskoj se fantastici kriza manifestira pojavom nadnaravnih elemenata u dotada uobičajenom i prepoznatljivom prostoru, čime se primarnom svijetu pridaju natprirodna obilježja. Time se destabilizira dotadašnji, prirodni poredak primarnoga svijeta, a fikcionalni svijet poprima novi oblik. U tom odnosu se svakodnevno i natprirodno privremeno isprepliću jer natprirodni elementi uzrokuju niz „nerealističnih događanja koja su bezrazložna i iracionalna jer se odvijaju u realističnom svijetu, gdje se takva zbivanja ne bi trebala događati“ (Stableford 2009: 258). Primjerice, u romanu *Feniks i čarobni sag* obitelj nabavlja novi sag za dječju sobu u svojem domu u Londonu. Tijekom igre, djeca

²³ Autorica je isprva svoje niskofantastične priče objavljivala u časopisu *The Strand*, gdje su stekle značajnu popularnost. Svaka od tih priča kasnije je oblikovana u neko od poglavlja romana *Petero djece i Pjesko*, čime se stvorila koherentna pripovjedna cjelina (usp. Clute i Grant 1997: 680).

²⁴ Djevojčica Matilda živi u neimenovanom engleskom selu, dok Pipi Duga Čarapa dolazi u neimenovano švedsko selo.

²⁵ Za više detalja o krizi u visokoj fantastici vidi: (Giacometti 2024: 127).

pronalaze neobično zlatno jaje koje je bilo sakriveno u naborima tepiha. U trenutku kada se iz jaja izlegne drevno biće feniks, djeca otkrivaju da je sag čaroban. Dobar primjer je i roman Roalda Dahla, *Vještice* [*The Witches*] (1983, 2020), gdje se natprirodno pojavljuje kroz likove vještica koje su prikazane „kao simpatične tete“ (2020: 4), ali obdarene posebnim moćima. U oba romana takvi elementi pokreću niz natprirodnih događaja narušavajući tako prirodni poredak primarnoga svijeta. Svakodnevni prostor postaje poprište nepredvidljivih i neuobičajenih zbivanja, a djeca su prisiljena na suočavanje s posljedicama tih natprirodnih pojava.

Vremenski okvir pripovjednih svjetova niske fantastike podrazumijeva vremenska razdoblja prepoznatljiva iz izvorne stvarnosti. Često je to suvremeno²⁶ ili blisko prošlo vrijeme, koje pruža osjećaj neposrednosti i realističnosti, premda vrijeme radnje nije uvijek izričito navedeno. Isto tako, valja naglasiti da je vrijeme u niskofantastičnoj pripovijedi organizirano u kratke, tehnički strukturirane fragmente koji odgovaraju pojedinim pustolovinama. Protjecanje vremena mjeri se isključivo unutar okvira svake pojedine pustolovine, pri čemu su za likove ključni trenutci poput bijega, dolaska na određena mjesta ili susreta s drugim likovima.²⁷ Primjerice, u djelu *Petero djece i Pjesko* radnja se odvija početkom 20. stoljeća, a to se jasno očituje kroz socijalno-povijesni kontekst u tekstu. Likovi putuju kočijama na konjsku vuču, koje su bile glavno prijevozno sredstvo za obitelji srednje i više klase. Spomenuto razdoblje obilježio je i specifičan stil odijevanja pa dječaci iz djela odijevaju kratke hlače i jakne, dok djevojčice nose oprave dužine do koljena. Preko oprava nose pregače, a na glavi šešire.²⁸ Svaka njihova pustolovina zauzima novo poglavlje u knjizi čime se dodatno naglašava segmentacija vremena. U romanima Edwarda Eagera *Half Magic* [Polovična čarolija], ili *Seven-Day Magic* [Sedmodnevna čarolija] (1962) riječ je o vremenskom obrascu koji slijedi isti uzorak kao djelo *Petero djece i Pjesko*. Vrijeme radnje nije točno specificirano, a svako poglavlje donosi novu pustolovinu.

Za razliku od niske fantastike, gdje se protok vremena organizira kroz niz pustolovina, visoka fantastika uspostavlja složeniji odnos između vremena i prostora. Magija utječe i na tijek vremena, omogućujući likovima da dožive različite protoke vremena, ovisno o svijetu u kojem se nalaze.²⁹ Isto tako, u sekundarnim svjetovima pojavljuje se bajkovita hiperbolizacija vremena što znači da se sati mogu činiti beskrajnima, a dani zbiti u trenutke prepune intenzivnih događanja.³⁰

²⁶ Riječ „suvremen“ u ovom kontekstu označava „suvremen u vrijeme pisanja“. Primjerice, već spomenuta priča o Mary Poppins smještena je u prvu polovicu 20. stoljeća što odgovara vremenu objavljivanja djela te odražava suvremenost za tadašnje čitatelje. Neobična dadilja Mary Poppins unosi čaroliju u svakodnevni život obitelji Banks koja živi u Londonu tridesetih godina 20. stoljeća.

²⁷ Riječ je o „avanturističkom vremenu“ kronotopa grčkoga romana (usp. Bahtin 2019: 350).

²⁸ „Anthea, koja je ranije tog dana na nesreću sjela na svoj šešir, poželi kupiti novi. Odabrala je jedan veoma lijep, obrubljen ružičastim ružicama i plavim paunovim perima“ (Nesbit 2018: 55).

²⁹ Dobar je primjer dinamika protjecanja vremena u Narniji. Naime, vrijeme u Narniji ne prolazi u skladu s istim zakonitostima kao ono u primarnom svijetu pa djeca mogu provesti godine u Narniji, dok u primarnom svijetu prođe svega nekoliko minuta.

³⁰ Riječ je o „avanturističkom vremenu“ kronotopa viteškoga romana (usp. Bahtin 2019: 415).

2. Dimenzija retoričke strukture teksta

Jednako kao i u visokoj fantastici, u niskoj fantastici nije moguće govoriti o jedinstvenom tipu pripovjedača³¹ koji bi se mogao svrstati u određenu kategoriju. Umjesto toga, naglasak je na ključnoj funkciji pripovjedača u pripovijedi. Drugim riječima, iako se tipovi pripovjedača u djelima mogu znatno razlikovati, uvijek je moguće govoriti o specifičnoj ulozi pripovjedača u niskoj fantastici, a ona se temelji na uspostavljanju uvjerljiva kontrasta između poznatoga i nepoznatoga, odnosno natprirodnoga. Takav kontrast može se postići na dva načina.

Prema prvomu načinu pripovjedač, bilo heterodijegetički ili homodijegetički, najavljuje sraz uobičajenoga i natprirodnoga, a potom ističe vjerodostojnost natprirodnoga, kao i njegovu integraciju u svakodnevni život likova. Takav obrazac se, primjerice, pojavljuje u djelu *Petero djece i Pjesko*. Heterodijegetički pripovjedač najavljuje kontrast obično/nevjerojatno koristeći se humorističnim komentarima,³² a nakon toga ističe vjerodostojnost natprirodnoga i njegovu integraciju u svakodnevni život likova.³³ Slično se događa i u romanu Roalda Dahla, *Vještice*. (1983) Homodijegetički pripovjedač pripovijeda o nevjerojatnim događajima iz vlastitoga iskustva, uspoređuje uobičajeno i neuobičajeno te nudi detaljan uvid u verifikaciju natprirodnih pojava.³⁴

Drugi način podrazumijeva da pripovjedač svoju ulogu uspostavljanja uvjerljiva kontrasta prirodno/natprirodno prenosi na likove iz djela. U takvim slučajevima, likovi iznose suprotstavljene stavove, pri čemu neki zastupaju racionalna objašnjenja natprirodnih fenomena, dok drugi neobične događaje pokušavaju objasniti uz pomoć magije. Takav je obrazac vidljiv u romanu *Začarani zamak*.³⁵

³¹ Postoje različite tipologije pripovjedača, a u ovom se radu primjenjuje terminologija koju je uveo Gérard Genette.

³² „Ovo bih mogla pretvoriti u jednu veoma ozbiljnu priču o svim onim *običnim* stvarima koje djeca čine – znate već, baš o onima koje i sami činite – i vi biste sve povjerovali, a ako bih ispričala kako su djeca naporna, kao što ste i sami katkad, vaše bi tete na margini stranice vjerojatno dopisale ‘Kako istinito!’ ili ‘Kako stvarno!’, a vi biste to zamijetili i to bi vas ozlovoljilo. Stoga ću vam ispričati uistinu *nevjerojatne* stvari...” (Nesbit 2018: 13, moje isticanje).

³³ „Bit će vam sasvim lako povjerovati da su Anthea, Cyrill i ostali pronašli vilenjaka nakon samo tjedan dana provedenih na selu. [...] Krasno je kako se čovjek brzo navikne na sve, čak i na ono najnevjerovatnije. Prije pet minuta djeca nisu imala pojma da uopće postoji nešto kao pješćani vilenjak, baš kao ni vi, a sada razgovaraju s njim kao da ga poznaju čitav život“ (Nesbit 2018: 13, 23).

³⁴ Odmah na prvoj stranici homodijegetički pripovjedač upućuje čitatelja na razliku između racionalnoga i natprirodnoga objašnjenja: „U bajkama, vještice nose budalaste crne šešire i jašu na metlama. Ali ovo nije bajka. Ovo je O PRAVIM VJEŠTICAMA. Evo što biste najvažnije morali znati o PRAVIM VJEŠTICAMA. Slušajte vrlo pažljivo. Nemojte to nikad zaboraviti...” (2020: 1, isticanje u izvorniku). Pripovjedač zatim nastavlja i verificira natprirodno: „Ja sam osobno imao dva susreta s vješticama prije svoje osme godine. Od prvog sam utekao neozlijeđen, ali drugom prilikom nisam bio te sreće“ (2020: 7, isticanje u izvorniku).

³⁵ Djeca u romanu raspravljaju o tom je li dvorac do kojega su došli podzemnim tunelom začaran ili nije: „–Ali, začarani zamkovi ne postoje – Jimmy je bio u to sasvim siguran. – Kako ti znaš? Misliš li da na svijetu ništa ne postoji osim onoga što si ti vidio svojim očima? – Njegov je prijezir bio porazan. [...] – Hajde da ne pokvarimo ovu zabavu nekom glupom nevjericom. [...] Ovo je začarani zamak i ja sam čvrsto odlučio da to istražim“ (Nesbit 1988: 18).

Osim pripovjedača, retorička struktura žanra podrazumijeva specifičan jezik i stil koji doprinose atmosferi pripovijedi. U visokoj fantastici autori često stvaraju novi jezik ili prilagođavaju postojeće jezike kako bi odgovarali sekundarnom svijetu, kao što su to primjerice gnomski jezik vila u romanu Eoina Colfera, *Artemis Fowler* [*Artemis Fowler*] (2001, 2001), ili jezik vilenjaka u Tolkienovu *Međuzemlju*. Za razliku od toga, u niskoj se fantastici u djela ne uvode novi jezici i često se upotrebljava duhovit ton čak i kada se gradi atmosfera straha, što je jedna od karakteristika koje razgraničavaju nisku fantastiku od romana strave i užasa.³⁶

Važnu ulogu u prepoznavanju žanra i usmjeravanju čitatelja prema interpretaciji teksta u niskoj fantastici ima detekcija i analiza pojava, predmeta i događaja koji se u primarnom svijetu smatraju natprirodnima. Natprirodni elementi u niskofantastičnom djelu mogu biti predstavljeni na dva načina: ili ih se neočekivano otkrije, ili neki od likova bez natprirodnih moći postupno stječu izuzetne sposobnosti pa se na taj način transformiraju u natprirodne likove.

Prvi način podrazumijeva da se natprirodni elementi u radnji pojavljuju naglo, kroz iznenadne događaje koji dramatično mijenjaju svakodnevno okruženje primarnoga svijeta. Ljudski likovi na natprirodno isprva reaguju s čuđenjem, a potom se služe vještinama i iskustvima stečenima prije početka fabularnoga vremena kako bi usporedili natprirodne pojave sa zakonima svijeta u kojem žive te kako bi objasnili novonastale događaje. Takav se obrazac pojavljuje u djelu *Opasno po život*. Djevojčica Izabela u očevu laboratoriju slučajno pronalazi neobičnu tekućinu i ubrzo shvaća da ona posjeduje izvanredna svojstva. Kada se tekućina primijeni na predmete, čini ih prozirnima, a kada se njome koristi na ljudima, djeluje poput seruma istine, prisiljavajući osobe da izgovore svoje misli bez zadržke. Fascinirana i iznenađena tim otkrićem, Izabela provodi različite testove kako bi ispitala potencijal tekućine, nastojeći dokazati njezine nadnaravne moći i razumjeti njezin učinak.

Razvoj nadnaravnih sposobnosti kod ljudskih likova podrazumijeva drugi način otkrivanja natprirodnoga u primarnom svijetu. Ponekad ljudski likovi slučajno otkrivaju svoj snažan potencijal, čime se njihove moći postupno razvijaju. Uz vježbu, stječu kontrolu nad tim sposobnostima, što isprva izaziva čuđenje kod njih samih, a potom i kod ostalih likova. Takav se obrazac pojavljuje u već spomenutom romanu *Matilda*. Djevojčica Matilda Wormwood postupno razvija telekinetičke sposobnosti. Iako isprva iznenađena, vježbom uspijeva kontrolirati moći i upotrijebiti ih za zaštitu sebe i druge djece od nasilne ravnateljice Agathe Trunchbull.

3. Dimenzija tematskoga sadržaja

Najvažnija sastavnica dimenzije tematskoga sadržaja niske fantastike natprirodni je element koji može podrazumijevati predmete, napitke, bića, napisane ili izgovorene čarolije, kao i građevine koje se pojavljuju u primarnom svijetu (usp. Clute i Grant 1997: 920).

³⁶ Dobar primjer za domišljat humor pri izgradnji zastrašujuće atmosfere vidljiv je u već spomenutom romanu *Vještice*. Vrhovna vještica, koja bi trebala zvučati autoritativno i zastrašujuće, ne može izgovoriti pojedine glasove. Njezino iskrivljeno govorenje, kao „fještice“ umjesto „vještice“, ili „mlitave“ umjesto „mlitave“, stvara kontrast između ozbiljne situacije i humora (Dahl 2020: 67).

Najčešći su primjeri takvih natprirodnih predmeta u niskoj fantastici amuleti, čarobni novčići, knjige ili prstenje pa u romanu *Priča o Amuletu*, djeca pronalaze amulet koji im omogućuje putovanje kroz vrijeme, a u djelu *Half Magic* Polovična čarolija, natprirodni element je novčić koji ispunjava želje. Važno je istaknuti da gotovo svaki predmet može postati natprirodni element. Primjerice, u djelu Lynne Reid Banks, *The Indian in the Cupboard* [Indijanac u ormaru] (1980) natprirodni je element stari ormarić, dok je u djelu Snježane Babić Višnjić, *Upomoć, mama se smanjila* (2003), natprirodni element jogurt.³⁷

Ako je riječ o natprirodnom stvorenju, ono može imati oblik neljudskoga bića bez sličnosti s bilo čim prepoznatljivim iz primarnoga svijeta, ili može imati ljudski izgled, ali s razvijenim sposobnostima i karakteristikama koje nisu objašnjive zakonima primarnoga svijeta. Biće koje ne nalikuje ljudima pojavljuje se u *Petero djece i Pjesko*. To je pješčani vilenjak čije oči „bijahu na dugim rogovima kao u puža pa ih je moglo uvlačiti i izvlačiti poput teleskopa, uši mu bijahu kao šišmiševе, a bačvasto tijelo bilo je oblikovano kao paukovo, ali prekriveno gustim, mekim krznom, slično majmunskim“ (Nesbit 2018: 20). S druge strane, posuđivači iz istoimenoga romana Mary Norton *The Borrowers* [Posuđivači] (1952), fizički nalikuju ljudima, ali su minijturni, odnosno visoki su svega nekoliko centimetara.

Čarolija kojom su predmeti začarani može biti dobronamjerna ili zlonamjerna, ali bez obzira na to ima li pozitivne ili negativne učinke na ostale likove, u niskoj fantastici djeluje kao pokretač radnje koji uvodi likove u pustolovine pa je tako u djelu autorice Georgie Byng, *Molly Moon's Incredible Book of Hypnotism* [*Molly Moon i nevjerojatni priručnik hipnoze*] (2002), natprirodni element knjiga uz pomoć koje djevojčica Molly razvija moć hipnotiziranja. Ta moć joj kasnije pomaže da promijeni svoj život pa je moguće zaključiti da je riječ o dobronamjernoј čaroliji. Zloćudna se čarolija, primjerice, pojavljuje u kratkoј priči Williama Wymarka Jacobsa *The Monkey's Paw* [Majmunova šapa] (1902). Majmunova šapa po kojoj priča nosi naslov ima moć ispuniti tri želje, međutim svaka želja dolazi s neželjenim posljedicama i završava tragično. Jednako tako, natprirodna bića mogu imati prijateljske ili neprijateljske namjere pa je tako, na primjer, Pjesko (Psammead) iz *Petero djece i Pjesko* ciničan, nepristojan i nestrpljiv, no unatoč svojoj nezgodnoj naravi, nema namjeru nauditi ljudskim likovima. Njegov odnos prema djeci ostaje neutralan, čak i kada ih zadirkuje i zanemaruje njihove želje dok s druge strane, vještice iz romana *Vještice* predstavljaju prijetnju ljudima jer planiraju uništiti svu djecu.

Primjeri natprirodnih elemenata uključuju i velike objekte, poput kuća ili dvoraca, koje su zaposjednute nadnaravnim silama. Takve sile se najčešće manifestiraju u obliku

³⁷ U djelu *The Indian in the Cupboard*, devetogodišnji dječak Omri za rođendan dobiva figuricu Indijanca i stari ormarić, a uskoro otkriva da, kada figuricu stavi u taj ormar i zaključa ormar ključem koji mu je dala baka, figurica oživljava. U romanu *Upomoć, mama se smanjila*, majka pojede jogurt, koji u tom romanu ima funkciju čarobnoga napitka, nakon čega se pretvori u djevojčicu. Ostali članovi obitelji pokušavaju shvatiti što se dogodilo, pa majku, odnosno sada djevojčicu, odvođe liječniku.

duhova³⁸ (usp. Clute i Grant 1997: 403). Zaposjednutost može biti pozitivna, kao u djelu Lucy M. Boston, *Children of Green Knowe* [Djeca dvorca Green Knowe] (1954), gdje se duhovi prijateljuju s dječakom Tollyjem, ali češće je negativna, odnosno poistovjećuje se s prisustvom zloga entiteta koji pokušava uplašiti ljudske likove i naštetiti im. Dobar je primjer djelo Johna Bellairsa, *The House With a Clock in Its Walls* [Kuća sa satom u zidovima] (1973). Kuća iz naslova je ispunjena zlom magijom, a nakon što slučajno dozove duhove, dječaku Lewisu prijete velika opasnost.

Drugu odrednicu predstavljaju ljudski likovi koji su neraskidivo povezani s natprirodnim elementima. Takvi su likovi bez urođenih natprirodnih sposobnosti, no u određenom trenutku dolaze u kontakt s natprirodnim elementima koji se pojavljuju u primarnom svijetu. Za razliku od posebnih i odabranih junaka visoke fantastike, kao što je to slučaj s dječakom Eragonom iz istoimenoga djela Christophera Paolinija *Eragon* [*Eragon*] (2002, 2023), ljudski protagonisti u nisko-fantastičnoj pripovijedi nemaju privilegije ili izvanredne osobine. Isto tako, u niskoj fantastici izostaju proročanstva kakva su uobičajena u djelima visoke fantastike, kao što je to slučaj u romanu *Lav, Vještica i ormar*.³⁹

Djeca se susreću s natprirodnim elementima, što mijenja njihov svakodnevni život i uvodi ih u niz neobičnih događaja. Ljudski likovi pokušavaju čaroliju ili natprirodne pojave upotrijebiti za različite svrhe, no prvi takvi pokušaji često rezultiraju nepredvidivim posljedicama. Nakon toga slijedi faza učenja o podrijetlu moći, gdje likovi uče kako pravilno kontrolirati i/ili upotrijebiti čaroliju u svoju korist, kao npr. u djelu *Petero djece i Pjesko*, glavne ljudske likove čini petero djece, svi članovi iste obitelji: sestre Anthea i Jane te braća Robert, Cyrill i dojenče, Janješće. Djeca nisu obdarena posebnim moćima, ali vrlo brzo uspostavljaju prijateljski odnos s pješćanim vilenjakom koji ima sposobnost ispunjavanja želja. Iako Pjesko naglašava da su želje koje ispunjava samo privremene, odnosno da efekt čarolije traje samo do zalaska sunca, djeca često zaboravljaju na ta upozorenja, a to dovodi do neželjenih posljedica. Jedan od najzanimljivijih primjera je onaj u kojem su djeca, nakon što su poželjela krila, sletjela na crkveni zvonik i prespavala zalazak sunca. S obzirom na to da su krila nestala u suton, djeca su ostala zarobljena na vrhu crkve. Osim toga, često se događa da želje koje djeca traže od Pjeska ne odgovaraju njihovim očekivanjima,⁴⁰ pa zbog toga uče kako odgovornije pristupiti čaroliji ispunjavanja želja, ali i kako precizno formulirati svoje zahtjeve.

³⁸ Priče o duhovima koje se odvijaju u primarnom svijetu mogu se smatrati podžanrom niske fantastike. Međutim, s obzirom na to da mnoge priče o duhovima stvaraju jezivu atmosferu, isprepleću se i s mračnom fantastikom, kao i s romanima strave i užasa (usp. Clute i Grant 1997: 403–406).

³⁹ U već spomenutom djelu C. S. Lewisa proročanstvom je predskazano (predviđeno, pretkazano) da će Peter, Susan, Edmund i Lucy spasiti Narniju od Vještice.

⁴⁰ Prva želja koju su djeca zaželjela jest da postanu lijepa poput dana, što je dovelo do vidljivih fizičkih promjena na njihovim tijelima. Zbog tih promjena, služavka Martha ih nije prepoznala i nije im dopustila ulazak u kuću na večeru.

Proces učenja uvijek je vezan uz postavljanje moralnih dilema ljudskim likovima. Takva etička pitanja čine treću tematsku odrednicu niske fantastike pa tako natprirodna moć može biti predstavljena kao nešto što istovremeno može biti i dobro i loše, otvarajući pitanje o tome kako se primjenjuje i kakve su posljedice. Takve pouke obuhvaćaju raznolike teme, poput ispunjenja triju želja, sklapanja ugovora s natprirodnim silama, zamjene identiteta ili odgovora na molitve (usp. Clute i Grant 1997: 874).⁴¹ Kroz takve se teme istražuje utjecaj natprirodnih sila na ljudske likove, koji dobivaju pomoć čim ju zatraže, ali pod određenim uvjetima. Time se otvara prostor za njihov osobni rast i unutarnju transformaciju ljudskih likova. Tema ispunjavanja želja, primjerice, istražuje se u već spomenutim djelima Edith Nesbit i Edwarda Eagera, dok se teme sklapanja ugovora s nadnaravnim silom i odgovora na molitve problematiziraju u djelima Philipa Pullmana, *Grof Karlstein* [*Count Karlstein*] (1982, 2005) i *Satni mehanizam* [*Clockwork or All Wound Up*] (1996, 2003).⁴²

Pustolovine čine posljednju tematsku odrednicu niske fantastike. Zaplet u niskoj fantastici obuhvaća pustolovine manjega opsega, koje se razlikuju od globalne bitke između dobra i zla, kakva je karakteristična za visoku fantastiku. U visokoj fantastici, kao što je to primjerice vidljivo u trilogiji Philipa Pullmana, *Njegove tamne stvari* [*His Dark Materials*] (1995–2000, 1997–2002), sukob između dobra i zla često zauzima središnje mjesto u radnji, a likovi su uključeni u epske borbe koje izravno utječu na sudbinu sekundarnih svjetova.⁴³

Za razliku od toga, završetak pustolovina u niskoj fantastici ne mijenja primarni svijet, već utječe isključivo na živote ljudskih likova koji dolaze u doticaj s natprirodnim bićem, predmetom ili pojavom. Drugim riječima, ishod sukoba u niskoj fantastici fokusiran je na određenu društvenu zajednicu ili pojedinca i na njegove aspekte života, dok svijet u cjelini ostaje nepromijenjen. Pustolovine mogu biti zasićene humorom ako je riječ o čaroliji dobroćudnoga karaktera, kao što je to slučaj u djelu *Petero djece i Pjesko*. Svaka izrečena želja koju vilenjak ispuni postaje početak pustolovine sa sretnim završetkom. Pustolovine mogu biti i zastrašujuće ukoliko je čarolija koja je prisutna u primarnom svijetu zloćudna, poput čarolije u djelu *Satni mehanizam*. U slučaju takve, zloćudne čarolije, ljudski likovi pokušavaju uništiti natprirodno i nastaviti sa svakodnevnim životom.

⁴¹ Pojam značajan za prepoznavanje moralnih pouka u literaturi je *slick fantasy*, „podžanr koji najčešće dolazi u obliku kratkih priča [...] koje su se u prošlosti izdavale u 'sjajnim i glatkim' časopisima kao što je to primjerice *Saturday Evening Post*“ (Kaveney 1997: 874). Riječ *slick*, u kontekstu fantastike, odnosi se na časopise koji su tiskani na posebnom, sjajnom i glatkom papiru, što je rezultiralo kvalitetnijim, ali i zavodljivijim izgledom.

⁴² U djelu *Satni mehanizam*, urarski naučnik Karl suočava se s izazovom završetka svojega šegrtovanja, što uključuje izradu figure za gradski sat. No, budući da to nije učinio, poželio je gotovu i savršeno izrađenu figuru. Kao odgovor na njegove molitve, pojavljuje se metalna figura Gvozdenduh. U drugom romanu, *Grof Karlstein*, zao i pohlepan grof, sklapa dogovor s demonskim jahačem Zamielom, založivši pritom vlastitu dušu u zamjenu za bogatstvo i društveni status.

⁴³ Za više detalja o bitci između dobra i zla u visokoj fantastici vidi: (Giacometti 2024: 130).

Zaključak

Ovim se radom dodatno potvrđuje da su vrste i odnosi fikcionalnih svjetova koristan kriterij za klasifikaciju žanrova fantastične književnosti jer se kroz analizu smještanja radnje u primarne ili sekundarne svjetove te analizu njihovih karakterističnih suodnosa, može razviti jasna osnova koja omogućava razlikovanje žanrova fantastične književnosti.

U fokusu je ovoga istraživanja niska fantastika, koja, unatoč poklapanju sa žanrom fantastične pripovijesti u svim odrednicama, kao termin predstavlja preciznije rješenje. Izraz „fantastična pripovijest“ općenit je i ne omogućuje jasnu identifikaciju specifičnih karakteristika žanra. Budući da se opisnik „fantastična“ odnosi samo na jedan aspekt toga žanra, onaj o prisutnosti natprirodnih elemenata, taj uvriježeni termin načelno može obuhvatiti širok spektar djela. To uključuje djela čija se radnja odvija u primarnim svjetovima, ali i ona čija se radnja smješta u sekundarne svjetove. Stoga, taj odviše općenit naziv otežava određivanje značajki vrsne pripadnosti neke pripovijedi bez dodatnoga konteksta.

Tomu nasuprot, pojam „niska fantastika“ definira se u suprotnosti s „visokom fantastikom“, što pomaže razvidnosti značenja žanra. Osim toga, opisnik „niska“ implicira jednu od specifičnosti takve fantastike, a to je smještanje radnje u fikcionalne svjetove niže složenosti, odnosno u primarne svjetove, za razliku od visokosloženih sekundarnih svjetova visoke fantastike.

Na temelju provedenoga istraživanja, definirane su odrednice žanra niske fantastike kroz tri temeljne žanrovske dimenzije: formalna organizacija teksta, retorička struktura i tematski sadržaj. Usporedba visoke i niske fantastike jasno pokazuje da se ti žanrovi razlikuju u sve tri žanrovske dimenzije. Prva razlika odnosi se na formalnu organizaciju teksta, konkretno na kronotop. Visokofantastični kronotop uključuje primarni i sekundarni svijet ili samo sekundarni svijet u kojem je često i vrijeme začarano i podložno manipulaciji. Nasuprot tomu, niskofantastični kronotop podrazumijeva primarni svijet gdje protok vremena ostaje stabilan i ne podliježe bitnim promjenama. Sljedeća razlika proizlazi iz dimenzije retoričke strukture teksta. U visokoj fantastici često se uvode novi, posve izmišljeni jezici kojima se naglašava razvedenost sekundarnoga svijeta dok, s druge strane, niska fantastika zadržava standardni jezik primarnoga svijeta s opuštenijim i često humorističnim tonom. Treća se razlika odnosi na dimenziju tematskoga sadržaja. Visoka fantastika podrazumijeva proročanstva te borbu dobra i zla o čijem ishodu ovisi sudbina sekundarnoga svijeta. Tematski sadržaj niske fantastike fokusira se na osobnije i manje opsežne pustolovine, koje često uključuju svakodnevne probleme, moralne dileme i osobni razvoj likova.

Popis literature

Primarna literatura

- Babić Višnjić, Snježana. 2003. *Upomoć, mama se smanjila*. Zagreb: Znanje.
- Bellairs, John. 1973. *The House with a Clock in Its Walls*. New York: The Dial Press.
- Bjažić, Mladen. 1993. *Opasno po život*. Zagreb: Alfa.

- Boston, Lucy Maria. 2002. *The Children of Green Knowe*. New York: Hartcourt Young Classics.
- Byng, Georgia. 2002. *Molly Moon's Incredible Book of Hypnotism*. New York: Harper Collins.
- Colfer, Eoin. *Artemis Fowl*. Zagreb: Algoritam.
- Dahl, Roald. 2020. *Matilda*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Dahl, Roald. 2020. *Vještice*. Zagreb: Znanje.
- Eager, Edward. 1999. *Seven-Day Magic*. New York i London: Hartcourt Young Classics.
- Eager, Edward. 2004. *Half Magic*. New York i London: Harcourt Young Classics.
- Ende, Michael. 2022. *Priča bez kraja*. Zagreb: Znanje.
- Gaiman, Neil. 2009. *Knjiga o groblju*. Zagreb: Algoritam.
- Jacobs, William Wymark. 2023. *The Monkey's Paw and Other Stories*. New York: Mia Books.
- Le Guin, Ursula. 2024. *Zemljomorje*. Zagreb: Hangar 7.
- Lewis, Clive Staples. 2002. *Lav, Vještica i ormar*. Zagreb: Golden marketing.
- Lindgren, Astrid. 1996. *Pipi Duga Čarapa*. Zagreb: Znanje.
- Nesbit, Edith. 1988. *Začarani zamak*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Nesbit, Edith. 2018. *Petero djece i Pjesko*. Zagreb: Zagrebačka naklada.
- Nesbit, Edith. 2019. *Feniks i čarobni sag*. Zagreb: Zagrebačka naklada.
- Nesbit, Edith. 2020. *Priča o Amuletu*. Zagreb: Zagrebačka naklada.
- Norton, Mary. 2003. *The Borrowers*. New York: Hartcourt.
- Paolini, Christopher. 2023. *Eragon*. Zagreb: Znanje.
- Pullman, Philip. 1997–2002. *Njegove tamne tvari*. Zagreb: Sysprint.
- Pullman, Philip. 2003. *Satni mehanizam*. Zagreb: Profil.
- Pullman, Philip. 2005. *Grof Karlstein*. Zagreb: Izvori.
- Škrinjarić, Sunčana. *Slikar u šumi*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Tolkien, John Ronald Reuel. 1995. *Prstenova družina*. Zagreb: Algoritam.
- Travers, Pamela Lyndon. 2020. *Mary Poppins*. Split: Knjigoteka.
- Wells, Herbert George. 1913. *The Country of the Blind, And Other Stories*. London: Nelson.

Sekundarna literatura

- Bahtin, Mihail. 2019. *Teorija romana*. Preveli Ivo Alebić i Danijela Lugarić Vukas. Zagreb: Edicije Božičević.
- Clute, John i John Grant, ur. 1997. *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit.
- Cornwell, Niel. 1990. *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. New York i London: Harvester Wheatsheaf.
- Crnković, Milan i Dubravka Težak. *Povijest hrvatske dječje književnosti: Od početaka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje.
- Egoff, Sheila. 1988. *Worlds Within: Children's Fantasy from the Middle-Ages to Today*. Chicago i London: American Library Association.
- Frow, John. 2006. *Genre*. London i New York: Routledge.
- Gamble, Nikki i Sally Yates. 2008. *Exploring Children's Literature*. London: SAGE Publications Ltd.
- Giacometti, Kristina. 2024. Podžanrovi fantastične književnosti u djelu *Slikar u šumi / Čudesna šuma* Sunčane Škrinjarić te animiranoj adaptaciji. U: *Jezik književnost i obrazovanje: Stanje i perspektive*, ur. Blaženka Filipan Žigniće i dr., 119-133. Zagreb: Učiteljski fakultet.
- Gooderham, 1995. Children's Fantasy Literature: Toward an Atonomy. *Children's Literature in Education*. 26 (3): 171–183.

- Hunt, Peter i Millicent Lenz. 2001. *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. London i New York: Continuum.
- Irvine, Alexander. 2012. Urban Fantasy. U: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, ur. Edward James i Farah Mendlesohn, 200–213. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaveney, Roz. 1997. Slick Fantasy. *The Encyclopedia of Fantasy*, edited by John Clute and John Grant. London: Orbit. Web. <https://sf-encyclopedia.com/fe/slick_fantasy> (accessed 15 May 2025).
- Kaveney, Roz. 2012. Dark Fantasy and Paranormal Romance. U: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, ur. Edward James i Farah Mendlesohn. 214–223. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kenda, Jakob. 2009. *Fantazijska književnost*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Ketterer, David. 1992. *Canadian Science-fiction and Fantasy*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kravar, Zoran. 2010. *Kad je svijet bio mlad: Visoka fantastika i doktrinirani antimodernizam*. Zagreb: Mentor.
- Little, Edmund. 1984. *The Fantasts*. Amersham: Avebury Publishing Company.
- Manlove, Colin Nicholas. 1975. *Modern Fantasy: Five Studies*. London i New York: Cambridge University Press.
- Mendlesohn, Farah. 2008. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Mendlesohn, Farah i Edward James. 2012. *A Short History of Fantasy*. Faringdon: Libri Publishing.
- Mrduljaš Doležal, Petra. 2012. *Prstenovi koji se šire: Junačka potraga u djelima J.R.R. Tolkiena*. Zagreb: Algoritam.
- Nickel-Bacon, Irmgard. 2006. Alltagstranzendenz. Literaturhistorische Dimensionen kinderliterarischer Fantastik. U: *Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinderund Jugendliteratur*, ur. Jörg Knobloch and Gudrun Stenzel, 39–51. Weinheim: Juventa. 39-51.
- Nikolajeva, Maria. 1988. *The Magic Code: The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Peruško, Tatjana. 1999. Nevidljivost: Utopijski atlas književnosti (uz čitanje Calvinovih nevidljivih gradova). *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*. 31, (111/3): 191–197.
- Peruško, Tatjana. 2018. *U labirintu teorija: O fantastici i fantastičnom*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Petzold, Dieter. 1986. Fantasy Fiction and Related Genres. *Modern Fiction Studies* 32(1): 11–20.
- Roberts, Adam. 2012. Gothic and horror fiction. U: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, ur. Edward James i Farah Mendlesohn, 21–35. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ryan, Marie-Laure. 2009. Space. U: *Handbook of Narratology*, ur. Peter Hühn i dr., 420–434. Berlin i New York: De Gruyter.
- Ryan, Marie-Laure. 2019. From Possible Worlds to Storyworlds: On the Worldness of Representation. U: *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, ur. Alice Bell i Marie-Laure Ryan, 62–87. Lincoln i London: Univeristy of Nebraska Press.
- Stableford, Brian. 2009. *The A to Z of Fantasy Literature*. Lanham i Toronto: Scarecrow Press.
- Suvin, Darko. 2010. *Metamorfoze znanstvene fantastike: o poetici i povijesti jednog književnog žanra*. Zagreb: Profil.

- Swinfen, Ann. 1984. *In Defence of Fantasy: A Study of the Genre in English and American Literature since 1945*. London: Routledge i Kegan Paul.
- Težak, Dubravka. 2010. Pisanje Jože Horvata kao nagovještaj suvremene fantastike. *Detinjstvo: Časopis o književnosti za decu*. 37(1-2): 3–10.
- Traill, Nancy. 1996. *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Fiction*. Toronto i London: Toronto University Press.
- Tymn, B. Marshall; Kenneth Zahorski i Robert H. Boyer. 1979. *Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide*. New York i London: R. R. Bowker Company.
- Wolfe, Gary. 2012. Fantasy from Dryden to Dunsany. U: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, ur. Edward James i Farah Mendlesohn, 7–20. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zgorzelski, Andrej. 2017. Tipologija fantastične književnosti: Neke nadžanrovske razlike. U: *O fantastici i fantastičnom: Izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti*, ur. Tatjana Peruško, 111-120. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Kristina Giacometti

Primary School "Ivan vitez Trnski", Nova Rača, Croatia

The Poetics of Low Fantasy in Examples from Children's Literature

The paper approaches the classification of fantasy literature through an analysis of spatial organisation in story worlds, with the primary focus on distinguishing the genres of low and high fantasy. The distinction clearly highlights the key difference between the two types of narrative structures: while the plot in low fantasy takes place in the everyday, primary world where supernatural elements suddenly appear, in high fantasy, the plot is set in a complex, secondary world where magic is a rare but natural phenomenon. Based on the previous theoretical insights into genre issues, the paper explores the formal, thematic, and rhetorical dimensions of the genre, and defines the characteristics of the low fantasy genre through the unique dynamic between the everyday and the supernatural. The defining features are then identified in various examples from children's literature, thereby affirming the structure of the low-fantasy genre.

Keywords: children's literature, low fantasy, primary world, secondary world, high fantasy, genre